



UNIVERSITÉ  
LUMIÈRE  
LYON 2

N°d'ordre NNT : 2016LYSE2120

# THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

**École Doctorale : ED 483 Sciences sociales**

Discipline : Architecture

Soutenue publiquement le 19 novembre 2016, par :

**Nicolas DETRY**

---

## **Le patrimoine martyr et la restauration post bellica**

*Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques  
en Europe pendant et après la Seconde Guerre mondiale*

---

Devant le jury composé de :

Chris YOUNES, Professeur des Écoles d'Architecture, École Nationale Supérieure Paris la Villette, Président

Gabriele DOLLF-BONEKAEMPER, Professeure, Technische Universität Berlin, Examinatrice

Claudine HOUBART, Professeur, Université de Liège, Examinatrice

Éric CHARMES, Directeur de Recherche, École Nationale des Travaux Publics de l'État, Examineur

Yves WINKIN, Professeur des universités, C.N.A.M., Examineur

Claudio Varagnoli, Professeur, Univers. Degli Studi di Chieti-Pescara, Examineur

Vincent VESCHAMBRE, Professeur des universités, Ecole d'Architecture de Lyon, Directeur de thèse

# **THÈSE DE DOCTORAT**

Discipline : ARCHITECTURE

Ecole doctorale de Lyon, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon  
Laboratoires universitaires: EVS RIVES de l'Ecole Nationale des Travaux Publics de  
l'Etat et LAURE de l'ENSAL

Présenté par **Nicolas DETRY**

pour obtenir le grade de DOCTEUR en ARCHITECTURE

Sujet de la thèse :

## **LE PATRIMOINE MARTYR ET LA RESTAURATION POST BELLICA**

### **Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe pendant et après la Seconde Guerre mondiale**

Sous la direction de :

Giovanni CARBONARA - Professeur à l'Université La Sapienza de Rome

Vincent VESCHAMBRE - Professeur à l'ENSAL de Lyon

Yves WINKIN - Professeur au CNAM de Paris

Thèse présentée et soutenue à Lyon le 19 novembre 2016,  
devant le jury composé de :

Eric CHARMES – Professeur à l'ENTPE de Lyon

Gabi DOLFF-BONEKAMPER – Professeur à la T.U. de Berlin

Claudine HOUBART – Professeur à l'université de Liège

Claudio VARAGNOLI – Professeur à la faculté d'architecture de Pescara

Yves WINKIN – Professeur au CNAM de Paris

Chris YOUNES – Professeur en architecture à Paris

TOME 1



## **LE PATRIMOINE MARTYR ET LA RESTAURATION POST BELLICA**

### **Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe pendant et après la Seconde Guerre mondiale**

Sous la direction de :

Giovanni CARBONARA - Professeur à l'Université La Sapienza de Rome

Vincent VESCHAMBRE - Professeur à l'ENSAL de Lyon

Yves WINKIN - Professeur au CNAM de Paris

Septembre 2016





# **Table des Matières TOME 1 & 2**

## **TOME 1 :**

Préambule, l'Europe et des os dans une armoire

### **Introduction**

Définition du sujet et limite de l'étude

Terrain et corpus recueil de la documentation

Etat de la question / Sources

Structure de la thèse

## **Chapitre I - Le patrimoine martyr, définitions, protections, destructions, état des lieux**

### **I.1. Définitions et concepts**

I.1.1. Notions de monuments, monuments historiques et patrimoines

I.1.2. Du patrimoine objet au patrimoine martyr

I.1.3. Anastylose en archéologie et en architecture

### **I.2. La guerre, note sur les rouages idéologiques de la violence et des destructions**

I.2.1. Polémos, bellum, stasis, anciennes et nouvelles guerres

I.2.2. Conflits actuels et "vieilles guerres"

I.2.3. Idéologie des "vieilles guerres" et conflits identitaires

I.2.3.1. Economie productive, prédation des nouveaux conflits et expansion ou contraction territoriale

I.2.3.2. Violence d'élimination et violence anomique

I.2.4. "Urbicide" et "patrimoine martyr" de Louvain à Sarajevo

### **I.3. Protection et destructions, les monuments dans la guerre**

I.3.1. Note sur les moyens de destruction

I.3.2. La destruction mécanique

I.3.3. "Il domino dell'aria", la guerre aérienne

I.3.4. Destructions dues à la guerre aérienne en Italie

### **I.4 Protection des populations et des monuments historiques en temps de guerre**

I.4.1. La question de la menace aérienne

I.4.2. La mise en œuvre des mesures de protection des Monuments historiques

I.4.3. Mise en œuvre de la protection des monuments à Bologne et ailleurs

I.4.4. Protection par écrans, matelas et démontages partiels

I.4.5. Protection des toitures contre le feu

I.4.6. Protection par sous-structures ou superstructures

I.4.7. Protection par camouflage

I.4.8. Protection des œuvres d'art et des musées

I.4.9. Démontage et mise en caisse

I.4.10. La dépose et la protection des vitraux

I.4.11. Transport des œuvres d'art, stockage dans les abris

I.4.12. Dépose et mise à l'abri des peintures murales

I.4.13. Conservation et contrôle de la qualité des abris

### **I.5. L'enseignement utile d'un douloureux chantier**

I.5.1. Protection des œuvres d'art en temps de guerre, de l'argent perdu

I.5.2. Protection des œuvres d'art et muséographie renouvelée

I.5.3. Protection des œuvres d'art et d'architecture dans les conflits armés actuels

## **Chapitre II - La restauration post bellica : un laboratoire européen**

### **II.1. Sur la conservation des enduits, des décors et des peintures murales**

II.1.1. Structure et composition de l'enduit

II.1.2. La pose : pontate et giornate

II.1.3. Le dessin préparatoire

II.1.4. Les surfaces architecturales les enduits colorés

II.1.5. La fresque

II.1.6. La notion de patine

### **II.2. Rome, les premières années de l'Istituto Centrale del Restauro – ICR**

II.2.1. Giulio-Carlo Argan, Giuseppe Bottai et Cesare Brandi

II.2.2. Singularité de l'ICR par rapport à d'autres laboratoires

II.2.3. Le laboratoire : Viterbo la recomposition des fresques de la chapelle Mazzatosta

II.2.4. La restauration post bellica et l'action de l'ICR

II.2.5. Cesare Brandi et les fondements théoriques de la restauration

II.2.6. Le rayonnement international de L'Istituto Centrale del Restauro de Rome, "gruppo creativo" et "collège invisible"

II.2.7. Facteurs de diffusion des méthodes de l'ICR ou "l'école de Rome"

II.2.7.1. Le rôle des élèves de l'ICR

II.2.7.2. Les expertises de l'ICR à l'étranger

### **II.3. La restauration critique [et créative] en architecture**

II.3.1. Fondements et développement de la restauration critique

II.3.2. Critiques de la restauration critique

II.3.3. Vers une conservation critique

II.3.4. Bologne la chapelle S.-Filippo Neri, une conservation critique et créative exemplaire.

## **II.4. Les périodes de la restauration post bellica**

II.4.1. La fin de l'Europe, préparation, protection, 1933-1939

II.4.2. La guerre 1939-1945

II.4.3. La période chaude de la Reconstruction, 1945-1972

II.4.4. La période intermédiaire ou période "tiède", 1973-1989

II.4.5. La nouvelle période chaude ou le "patrimoine à l'état gazeux", 1990-2016....

II.4.6. Tableau de synthèse des périodes de la restauration post bellica

## **Chapitre III - La lacune en architecture dans le cas des patrimoines martyrs, identification et traitement**

### **III.1. Approche théorique et méthodologique des lacunes dans le cas de patrimoines martyrs**

III.1.1 L'architecture face aux bombes, note sur la construction

III.1.2 Destruction bellica et ruine paradoxale

III.1.3. Restitution du texte architectural, Philologie, ruines acceptées, splendides ruines

III.1.4. Architecture, pensée et histoire, des lieux communs

### **III.2. Le traitement des lacunes dans les maçonneries**

III.2.1. Aspect théorique de la réintégration des lacunes en maçonnerie

III.2.2. Aspect pratique de la réintégration des lacunes en maçonnerie

III.2.2.1. Repères sur quelques méthodes de réintégration des lacunes en maçonnerie, méthode I, méthode II et méthode III

III.2.2.2. Exemples de mise en œuvre de la méthode I sottosquadro ou soprasquadro

III.2.2.3. Exemples de mise en œuvre de la méthode II, in squadro

III.2.2.4. Exemples de réintégrations des lacunes en maçonnerie avec la méthode II.A et II.B.

III.2.2.5. Maçonnerie : exemples de réintégrations des lacunes avec la méthode II.C.

III.2.2.6. Autres exemples de réintégrations des lacunes en maçonnerie, la question des matériaux

III.2.2.7. Repère sur le bois et l'acier pour la réintégration de lacunes en maçonnerie

III.2.2.8. La méthode III, réintégration des lacunes en maçonnerie sans différenciation

III.2.2.9. Lacunes dans les maçonneries : petites, moyennes et perforations

## **TOME 2 :**

### **Chapitre IV - La restauration post bellica en Europe selon les types de lacunes**

#### **IV.1. Lacunes affectants les éléments de décor**

IV.1.1. Karlsruhe, destruction et restauration de l'église S.- Stephan

IV.1.2. Munich, destruction et restauration de la Glyptothèque

IV.1.3. Berlin, destruction et restauration du Neues Museum

IV.1.4. Sarajevo, destruction et restauration de la bibliothèque

IV.1.5. Quelques recommandations sur la relation monument / architecture / ornement

#### **IV.2. Lacunes affectant les toitures et les systèmes de couverture de l'espace**

IV.2.1. Destruction et restauration de quelques églises romanes à Cologne

IV.2.1.1. L'église S.-Ursula à Cologne

IV.2.1.2. L'église S.-Maria-Im-Kapitol à Cologne

IV.2.2. Destruction et restauration des systèmes de couverture de l'espace, autres cas d'études : Eglise abbatiale S.-Walburge

IV.2.3. Eglise abbatiale de Lessay dans la Manche

IV.2.4. Eglise Basilique de S.-Chiara de Naples

IV.2.5. Autres exemples de destruction et de restauration des systèmes de couverture de l'espace

IV.2.5.1. Destruction et restauration de l'église de Toussaint dans la Residenz de Munich

IV.2.5.2. Sur la restauration des lacunes dans les systèmes de couverture de l'espace

#### **IV. 3. Lacunes au niveau des travées rythmiques formant les enveloppes spatiales**

IV.3.1. Destruction et restauration du Temple de Malatesta à Rimini

IV. 3.2. Destruction et restauration de la Alte Pinakothek de Munich

IV.3.3. Destruction et restauration du Palazzo dei Trecento à Trévise

### **Chapitre V - La restauration post bellica en Europe dans le cas de lacunes globales**

#### **V.1. Lacunes affectants plusieurs éléments types**

V.1.1. Destruction et restauration de l'église conventuelle de S.-Francesco à Bologne

V.1.2. Destruction et restauration de l'église S.-Etienne de Strasbourg

V.1.3. Destruction et restauration de l'église Notre-Dame de Saint-Lô

V.1.4. Destruction et restauration de la cathédrale S.-Paulus de Münster

#### **V.2. Lacune globale et lacune totale d'un monument historique**

V.2.1. Traitement de "lacunes globales et totales" en Allemagne

V.2.1.1. Eglise S.-Anna à Düren

V.2.1.2. Le réemploi des matériaux issus des ruines

V.2.1.3. Eglise S.-Johann-Baptist à Cologne

V.2.1.4. Eglise S.-Kolumba à Cologne

V.2.2. Traitement de "lacunes totales" en France

V.2.2.1. Destruction et restauration de l'église Saint-Malo, de Valognes en France

V.2.3. Traitement de quelques lacunes totales en Allemagne et ailleurs

V.2.3.1. Note autour de la Garnisonkirche et du Stadtschloss à Potsdam

V.2.3.2. Réflexion autour du problème des lacunes totales et de la reconstruction à l'identique

**V.3. Lacunes dans les tissus urbains autour des monuments historiques**

V.3.1. Repères sur quelques tendances dans le traitement des lacunes urbaines

V.3.2. Florence août 1944, le tissu urbain autour du Ponte Vecchio

V.3.3. Mais comment reconstruire ou ne pas reconstruire Florence

V.3.4. Florence et le "paradigme de Mostar" une histoire de ponts, des ponts dans l'histoire

V.3.5. Das Neue Köln, la reconstruction des églises romanes de Cologne en lien avec la ville

## CONCLUSION

Bibliographie

Biographies

## ANNEXES

Transcriptions d'entretiens

Annexes comme compléments



## Je veux dire merci...

Bien sûr, je dois un énorme remerciement, une reconnaissance durable à mes trois directeurs de thèse : Giovanni Carbonara, Vincent Veschambre et Yves Winkin. C'est à eux trois que je dois d'être arrivé à finir ce travail, je m'en rends bien compte. Chacun avec sa sensibilité, chacun avec son expertise et sa compétence spécifique m'a aidé rassuré, conseillé, sans compter son énergie et avec finesse et infinie patience. Merci !

Je veux dire merci à tous ceux qui m'ont tant soutenu, supporté et aidé, mais dans quel ordre ? Peu importe dans quel ordre. Je veux remercier ma famille, ma mère qui depuis ma Belgique natale, m'a tant soutenu et encouragé. Je veux dire merci à Elena mon épouse et à Kirill mon beau-fils, pour leur capacité à comprendre mon manque de disponibilité, mes angoisses et cet état général d'obsession monomaniaque typique du "doctorant". Je veux remercier tout particulièrement mon fils Andrea qui m'a accompagné dans plusieurs voyages exploratoires en Allemagne, en France, en Italie, en Croatie, en Bosnie, dans cette recherche de vieux os, de vieilles églises, de vieux musées, de vieilles villes, brefs d'un tas de vieilles pierres, pourvu que ces pierres aient été bombardées, puis remontées ensuite !

Je veux remercier infiniment mon associé Pierre Lévy et toute l'équipe de notre agence d'architecture DETRY & LEVY à Lyon, pour la patience et la capacité à supporter mes trop longues absences durant plus de 5 ans. Ces moments de recherche et d'écriture m'ont forcément éloigné de la vie de mon agence, mais les projets, les concours et les chantiers continuaient, il fallait être sur un chantier le matin, dans la thèse l'après-midi, puis le contraire, une période rude, dense, mais très riche. Je veux aussi remercier Christophe Gillet qui, durant les deux dernières années de l'écriture de la thèse, nous a beaucoup aidé alors qu'en même temps lui-même faisait la célèbre école de Chaillot à Paris avec tout le travail que cela exige, nous terminons ensemble, lui "Chaillot" et moi la "thèse"...

Je veux remercier de tout cœur le laboratoire EVS-RIVES de l'ENTE où, durant plus de trois ans, j'ai été accueilli chaleureusement, au sein d'une équipe de professeurs et de chercheurs, où on m'a prêté un bureau, un ordinateur, un accès à une bibliothèque. Le laboratoire RIVES m'a aussi soutenu financièrement pour des traductions et pour des missions sur le terrain, en Allemagne et en Italie notamment. J'ai eu la chance d'échanger plus particulièrement avec Philippe Genestier, professeur et chercheur au "labo" RIVES, les longues discussions avec Philippe m'ont ouvert de nouveaux horizons, quelle chance, Merci ! Je veux remercier de tout cœur Simone et Guy Blazy qui m'ont beaucoup aidé avec un travail minutieux de relecture, sachant que j'ai la fâcheuse habitude de mettre les virgules n'importe où !

Plusieurs personnes m'ont aussi aidé durant mes recherches à Lyon, ou ailleurs, sur le terrain, dans les archives, dans des organismes dans les différents pays mobilisés. Je les remercie, par ordre alphabétique : Giuseppina Baiocco, Francesco Bandarin, Amedeo Bellini, Camille Bidaud, Andrea Bruno, Pier-Luigi Cervellati, Eric Charmes, Boris Cindrić, Bastien Couturier,



Lorenzo Diez, Vladimir de Mollerat du Jeu, Vincent de Féligonde, Gabi Dolff-Bonekämper, Xavier Fabre, Hartmut Frank, Gérard Granier, Gregor Hitzfeld, Claudine Houbart, Marieke Hofmann, Laurent Koetz, Christine Knorr, Pierre Laure, Mathilde Lavenu, Asención Hernández Martínez, Ulrike Neumann, Christof Machat, Panos Mantziaras, Paola Novara, Goran Ničšik, Andrea Pane, Hervé Parmentier, Catherine Detry-Perrier, Michael Petzet, Walter Piazza, Paul Philippot, Anaïk Purenne, Antonella Ranaldi, Didier Repellin, Simone Ricca, Marco Riccardi, Vjekoslava Sanković Šimčić, Philipp Schröter, Saskia Spieth, Taïda Skaljic, Lucille Smirnov, Gevorg Soloyan, Etienne Tricaud, Jean-Louis Taupin, Licia Vlad-Borrelli, Maria-Rosaria Vitale, Pooya Zargaran.

## Avertissement

Les traductions depuis l'allemand sont de Marike Hofmann, Christine Knorr, Philipp Schröter et Saskia Spieth. Toutes les traductions depuis l'italien ou l'espagnol sont de l'auteur, Nicolas Detry, sauf mention contraire. Les traductions depuis l'anglais sont de Nicolas Detry et de Catherine Detry-Perrier.

## Exemple de citation

« *Même quand il s'agissait de monuments historiques, cela pour ne pas assumer la responsabilité [risque d'écroulement] ou parce qu'elles [les équipes d'ouvriers] étaient payées à la quantité de volume détruit (...); temps difficile durant lequel les nécessités matérielles prévalaient sur [les exigences] culturelles* » (Barbacci, 1977, p. 9). = BARBACCI Alfredo, 1977 voir dans la bibliographie ou les références sont citées par ordre alphabétique, et par dates, en commençant par le nom de famille des auteurs. Un texte entre crochet [*les exigences*] dans une citation, c'est un ajout de l'auteur - Nicolas Detry - qui permet de mieux comprendre le sens du texte. Trois petits points entre parenthèses (...), sont pour signifier que j'ai fait une coupure dans le texte cité qui est en réalité plus long. Parfois, je mets aussi un mot italien ou allemand entre parenthèses dans une citation, quand la traduction en français n'est pas simple ou exigerait plusieurs mots.

## Liste des abréviations et sigles

Abréviations	Sources dans les périodiques
AA	L'Architecture d'Aujourd'hui (Revue d'Architecture française)
ANATKH	Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto (Revue d'histoire, technique et projet de conservation / restauration du patrimoine architectural et urbain)
AMC	Architecture Mouvement Continuité (Revue d'Architecture française)
ARKOS	<i>Scienza e restauro</i> (Revue Italienne de science et de conservation / restauration)
BdA	<i>Bollettino d'Arte</i> , Rome
BICR	<i>Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro</i> , Rome
BUMA	<i>The Burlington Magazine</i> , Londres
BUMO	« Le Bulletin Monumental », revue d'histoire de l'art, d'histoire d'architecture et d'archéologie, France, liée à la SFA
CRAU	Les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine (Revue Scientifique d'Architecture; Paris)
EUA-1963	<i>Enciclopedia Universale dell'Arte</i> , Rome, (édition de 1963).
MONUMENTUM	Revue scientifique de l'ICOMOS
MHF	Les Monuments Historiques de la France
MONUMENTAL	Revue Scientifique et Technique des Monuments Historiques (France)
NRF	Nouvelle Revue Française
PALLADIO	<i>Rivista bimestrale di storia dell'architettura</i> créé en 1937 (Italie)
RdA	La revue de l'Art
Abréviations	Institutions, Organisations
BC-PWoAM	<b>Comité anglais.</b> Works of art in Italy, Losses and Survivals in the war. <i>Reports by the British committee of the preservation and the restitution of works of art, archives, and other material in enemy hands, (1945-1946)</i>
USAC-PWoAM	<b>Comité Américain.</b> <i>Reports of the american commission for the protection and the salvage of artistic and historic monuments in war areas (1945-1946)</i>
	<b>Allemagne, Autriche</b>
LD	<i>Landesamt für Denkmalpflege</i> (office de l'état pour l'entretien et la conservation des biens culturels et des monuments historiques)
BW-LD	<i>Landesamt für Denkmalpflege in Baden-Württemberg</i> (office pour l'entretien et la conservation des biens culturels et des monuments historiques de la région de Baden-Württemberg, basé à Esslingen-am-Neckar près de Stuttgart)
BaLD-Bayern	<i>Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege</i> (office pour l'entretien et la conservation des biens culturels et des monuments historiques de la Bavière, basé à Munich)
BeLD-Berlin	<i>Landesdenkmalamt</i> Berlin
RhLD-Rheinland	<i>LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland</i> (office pour l'entretien et la conservation des biens culturels et des monuments historiques de la Rhénanie, basé à Pulheim près de Cologne)
BrLDAM	<i>Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches</i>

	<i>Landesamtmuseum</i> (Centre de conservation / restauration des monuments historiques du patrimoine, de l'archéologie et des musées du Land Brandebourg, basé à Zossen près de Berlin)
BUDAR	<i>BundesArchiv</i> (archives de la République Fédérale d'Allemagne, certains documents du Bundesarchiv sont disponibles sur internet avec la cote de référence) <a href="https://www.bild.bundesarchiv.de">https://www.bild.bundesarchiv.de</a>
	<b>Belgique</b>
AAM	Archives d'Architecture Moderne (Revue d'histoire de l'architecture)
IRPA ou KIK	Institut Royal du Patrimoine Artistique – KIK <i>Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium</i> , basé à Bruxelles
BdMRAH	Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire
CRMSF	Commission Royale des Monuments des Sites et Fouilles
	<b>France</b>
ABF	Architecte des Bâtiments de France
ACMH	Architecte en Chef des Monuments Historiques
ADM	Archives Départementales de la Manche
AN	Archives Nationales
AUE	Architecte et Urbaniste de l'Etat
AVS	Archives de la Ville de Strasbourg
CFBB	Comité Français du Bouclier Bleu
CGP	Conservateur Général du Patrimoine
CHAILLOT	Centre des Hautes Etudes de Chaillot (CEDHEC) anciennement : Centre d'Etudes Supérieures d'Histoire de Conservation des Monuments Anciens (CESHCMA)
CMH / IMH / MH	Classé Monument Historique / Inscrit Monument Historique / Monument Historique
CNAM	Centre National des Arts et Métiers
CeRMH	Centre de Recherche sur les Monuments Historiques
CRMH	Conservateur Régional des Monuments Historiques
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles
ENSA	Ecole Nationale Supérieure d'Architecture (en France = faculté d'architecture)
ENSAL	Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon
ENSBA	Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
GPDR	Grand Prix de Rome, Architecte GPDR, jusqu'à la réforme de 1968.
IGMH	Inspecteur Général des Monuments Historiques
INP	Institut National du Patrimoine (Paris), forme notamment les conservateurs de musées et les conservateurs / restaurateurs d'œuvre d'art (cette dernière mission est comparable à celle de l'ICR à Rome)
LRMH	Laboratoire de Recherche sur les Monuments Historiques (Champs sur Marne)
MAP	Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont (France, Archives du patrimoine et des Monuments Historiques)
MAP- Fond FYM	Fond Yves-Marie Froidevaux, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine
MAP- Fond PP	Fond Pierre Prunet, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine
MAP- Fond MB	Fond Bertrand Monnet, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine
MCC	Ministère de la Culture et de la Communication
MRL	Ministère de la Reconstruction et du Logement
MRU	Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme
SDAP	Service Départemental de l'Architecture et du Patrimoine
SFA	Société Française d'Archéologie (fondée en 1834 par Arcisse de Caumont, en Normandie Berceau des études sur l'architecture médiévale...)
STAP	Service Territorial de l'Architecture et du Patrimoine

	<b>Italie</b>
ACP-SEP	<i>Archivio del Comune di Padova, Sezione Edilizia Pubblica</i> (Padoue, Italie)
AMFE	Archives Municipales de Florence, AMFE
BSR	<i>British School at Rome</i> (Bibliothèque de l'Académie d'Angleterre à Rome)
CSABA	<i>Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti</i> (Conseil supérieur des Antiquités et des Beaux-Arts)
CMRTM	<i>Commissione Ministeriale per il restauro del Tempio Malatestiano di Rimini</i> (Commission Ministérielle pour la Restauration du Temple de Malatesta à Rimini)
DGABA	<i>Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti</i> (Direction Général des Antiquités et des Beaux-Arts)
ICR	<i>Istituto Centrale del Restauro</i> , Rome, (Aujourd'hui ISCR, <i>Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro</i> )
ISMEO	<i>Istituto di Studi per il Medio e l'Estremo Oriente</i> , Institut basé à Rome, dont l'un des directeurs fut le professeur Giuseppe Tucci.
MiBACT	<i>Ministero Italiano per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo</i> , Rome (équivalent du Ministère de la Culture et de la Communication)
MPI	<i>Ministero della Pubblica Istruzione</i> (équivalent du Ministère de l'Education Nationale)
MLP	<i>Ministero dei Lavori Pubblici</i> , Ministère des Travaux Publics
OPD	Opificio delle Pietre Dure, fondé en 1588 à Florence
SBAP-Bo	<i>Soprintendenza Per i Beni Architettonici e Paesagistici, per le Province di Bologna</i> (Bologne, Italie)
SBAP-Pr -Ve	<i>Soprintendenza Per i Beni Architettonici e Paesagistici, per le Province di Venezia, Belluno, Padova, Treviso</i> (Venise, Italie)
SBAP-Ra	<i>Soprintendenza Per i Beni Architettonici e Paesagistici, per le Province di Ravenna, Rimini, Ferrara, Cesena, Forli</i> (Ravenne, Italie)
SBAP-Ra - AS	<i>Soprintendenza Per i Beni Architettonici e Paesagistici, per le Province di Ravenna, Rimini, Ferrara, Cesena, Forli</i> (Ravenne, Italie) <i>Archivio Storico Documenti</i>
SBAP-Ra -AD	<i>Soprintendenza Per i Beni Architettonici e Paesagistici, per le Province di Ravenna, Rimini, Ferrara, Cesena, Forli</i> (Ravenne, Italie) <i>Archivio Disegni</i>
SBAP-Ra -AF	<i>Soprintendenza Per i Beni Architettonici e Paesagistici, per le Province di Ravenna, Rimini, Ferrara, Cesena, Forli</i> (Ravenne, Italie) <i>Archivio Fotografico</i>
SSRM	Avant 2006 <i>Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti</i> (SSRM), <i>Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti</i> « Université de Rome la Sapienza »
	<b>Divers</b>
AJIL	<i>American Journal of International Law</i> (Washington DC)
BYIL	<i>British Yearbook of International Law</i> (Oxford)
CDDH	Conférence diplomatique sur la réaffirmation et le développement du droit international humanitaire applicable dans les conflits armés, 1974-1977
CCA	Centre Canadien d'Architecture (Montréal)
CIAM	Congrès International d'Architecture Moderne
CICR	Comité International de la Croix-Rouge
ICA	Conseil International des Archives
ICBS	Comité International du Bouclier Bleu, lié à l'ICOM
ICOM	International Council of Museums, basé à Paris
IFLA	Fédération Internationale des Associations et Institutions des Bibliothèques
FORPRONU	UNPROFOR (en anglais) Force de Protection des Nations Unies, créée pour protéger les populations durant la guerre de l'ex-Yougoslavie.
HCR / UNHCR	Haut-Commissariat des Nations Unies Réfugiés, siège à Genève Suisse.

ICCROM	<i>International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property</i> d'abord : Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, crée en 1956 à Rome
ICOMOS	<i>International Council of Monuments and Sites</i> , créée en 1965 Cracovie
IFOR	<i>Implemenation Force</i> , force opérationnelle de l'OTAN ; l'IFOR prend la suite de la FORPRONU après les accords de Dayton en 1995 (ex-Yougoslavie)
PSF	Patrimoine sans frontières, ONG créée en 1992
RICR	Revue Internationale de la Croix-Rouge (Genève)
SDN	Société des Nations (Genève)
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i> , Paris
TPI	Tribunal Pénal International de la Haye au Pays-Bas
WWF	World Wide Fund for Nature – Fonds Mondial pour la Nature crée en 1961





# **LE PATRIMOINE MARTYR ET LA RESTAURATION *POST BELLICA***

## **Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe pendant et après la Seconde Guerre mondiale**

Nicolas DETRY, architecte, septembre 2016, thèse de doctorat en architecture

**A mon fils Andrea**



## Préambule, l'Europe et des os dans une armoire

Au début de son voyage en Allemagne en 1838 raconté dans *Le Rhin*, Victor Hugo longe la Meuse, passe par Huy, Liège et Verviers et il écrit : « *Après Verviers, la route côtoie encore la Vesdre jusqu'à Limbourg (...) cette ville comtale n'est plus qu'une forteresse démantelée, pittoresque couronnement d'une colline. Un moment après le terrain s'aplatit (...) une grande porte s'ouvre à deux battants, c'est la douane ; une guérite chevronnée de noir et de blanc du haut en bas apparaît, on est chez le roi de Prusse* » (Hugo, V. 1840, *Le Rhin*, p. 112). Dans la suite de son récit, Victor Hugo raconte par le menu sa visite d'Aix-la-Chapelle. Le voilà dans la chapelle Palatine, fouinant chaque recoin, décrivant avec force et précision le caractère et les dates de construction de chaque espace, il scrute les pavements, les lustres, les mosaïques, les peintures, les objets mobiliers, les chasubles, les châsses, les pièces d'orfèvrerie. Il rentre dans chaque armoire. Dans la sacristie, il est en grande conversation avec un vicaire qui lui montre avec fierté les ossements du saint empereur Carlo Magno ; Victor Hugo écrit alors : « *L'église a pris le squelette impérial et l'a dépecé comme saint, pour faire de chaque ossement une relique. Dans la sacristie voisine, un vicaire montre aux passants, et j'ai vu pour trois francs soixante-quinze centimes, prix fixe, le bras de Charlemagne, ce bras qui a tenu la boule du monde, vénérable ossement qui porte sur ses téguments desséchés cette inscription écrite pour quelques liards, par un scribe du douzième siècle : brachium sancti Caroli magni. Après le bras, j'ai vu le crâne qui a été le moule de toute une Europe nouvelle, et sur lequel le bedeau frappe avec l'ongle. Ces choses sont dans une armoire* » (Hugo V., 1840, *Le Rhin*, éd. Neslon, p.123).

Ce bref passage de Victor Hugo me touche particulièrement pour plusieurs raisons, d'abord il parle de l'Europe. Comme Erasme ou Stefan Zweig, Hugo croit en l'union spirituelle de l'Europe. D'ailleurs, les Etats-Unis d'Europe qu'Hugo a désirés, restent encore à construire même si tant de jeunes et d'étudiants vivent cela réellement aujourd'hui, grâce au programme Erasmus. Le mot Europe est dans le titre de ma thèse et ce n'est pas pour rien. Ensuite, dans ce bref passage, Hugo parle d'un objet mystérieux conservé dans une église : une relique. Réagissant à la fois en artiste et en homme de lettres, Hugo réussit à faire émerger, de ces quelques os les diverses dimensions que l'on attribue, encore de nos jours, à ce qu'on nomme le Patrimoine. Hugo parle de la dimension humaine, sociale et économique de ces os (il le montre pour 3,75 francs) ; il parle aussi et surtout de la dimension historique, symbolique et politique.

Je suis né dans l'Est d'une étendue géographique qu'on nomme la Belgique, précisément à Verviers ancienne ville d'industrie textile située quelques part entre Herstal où serait né Pépin le Bref, Liège et Aix-la-Chapelle. L'une de mes premières émotions architecturales était précisément dans la chapelle Palatine d'Aix-la-Chapelle (Aachen). Plus tard, lors de mes études d'architecture à Liège, j'ai appris que le modèle de cette chapelle à plan central était situé à Rome, mais aussi à Ravenne, à Jérusalem, peut-être encore ailleurs. Il fallait donc aller voir ces choses, ce que j'ai fait. Du coup, au fil du temps, après la fin de mes études d'architecture à Liège en 1989, j'ai vécu successivement quatre ans à Rome, un an à Turin,

cinq ans à Paris, puis à Lyon, dont cinq années entre Naples et Lyon, pour finalement me sédentariser à Lyon avec le projet de travailler en association avec Pierre Lévy et une petite équipe, au sein de notre agence d'architecture Detry & Levy, fondée en 2006.

Durant toutes ces années et particulièrement depuis 1989 j'ai fait comme ce vicaire d'Aix-la-Chapelle, dont parle Hugo. J'ai rempli une armoire. En fait, en travaillant, en voyageant, en allant vers les autres, en écoutant, en partageant nos vies, nous remplissons des armoires, on y met des os, mais aussi des lunes, des soleils, des lacs, des chemins, des forêts, des maisons, des églises, des bouts de bois, des cailloux, des tissus précieux ou rustiques, puis on oublie tout ça, mais ça reste. Parfois, ces armoires nous semblent si hautes, si profondes, si remplies de choses, qu'on a peur d'y aller.

Vers 2011, j'ai ressenti soudainement le désir de me replonger dans mon armoire, d'y revoir ces reliques, conservées là depuis quelques années. Entre les os et les tissus, j'ai retrouvé mes carnets de croquis (c'est-à-dire l'essentiel), mais aussi des tas de bouquins, des articles, des photos, des cartes postales, des lettres, des boîtes : archives vivantes de mes émotions, de mes études, de mon travail partagé avec tant de personnes qui m'ont beaucoup appris, avec lequel j'ai grandi. J'ai eu envie de donner un sens à toute cette sédimentation toutefois pour ce faire, j'ai d'abord constaté que tout cela était plein de trous, de manques, de lacunes. Des pans entiers de connaissance me manquaient. Je devais donc travailler d'abord mes propres lacunes, sans négliger une certaine expérience. Parmi de nombreux souvenirs, pas si vieux, encore vivants, mais rangés au fond de mon armoire trop grande, deux souvenirs me sont apparus particulièrement précis et intenses, tous les deux un 9 novembre. Le premier souvenir est un immense espoir, lorsque pendant la nuit du 9 novembre 1989, j'apprends, depuis la radio de la cuisine commune de l'Academia Belgica où j'habitais à Rome, la chute le mur de Berlin et que tous pouvaient désormais passer d'un côté à l'autre du mur. Je pense que, pour tous les européens, ce moment-là fut vraiment fantastique, la fin de la guerre froide avec le bloc de l'Est, l'espoir immense d'une paix enfin solide et durable pour le monde entier. Le second souvenir sorti de mon armoire est une douleur, comme une déchirure. Le soir du 9 novembre 1993 (encore un 9 novembre !), avec mes amis cosmopolites de "l'école de spécialisation pour la restauration des monuments historiques", à Rome, le petit écran d'une télévision italienne retransmettait en direct, le bombardement puis l'écroulement dans la rivière du vieux pont de Mostar en Yougoslavie. Mes amis de la "scuola di restauro" qui regardaient avec moi ces images du pont ainsi martyrisé, étaient italiens, espagnols, colombiens, argentins, vénézuélien, grecs, tunisiens, soudanais, etc. Personne d'entre nous, sauf un collègue italien, n'était jamais allé à Mostar, mais nous avons l'impression que ce pont était notre grand père, et nous avons pleuré sa mort. La guerre est une chose atroce, il n'y a pas de "bonne guerre", mais détruire les monuments est vraiment une chose perverse, épouvantable.

C'est ainsi qu'est arrivé le désir d'écrire une thèse de doctorat sur le patrimoine martyr. J'aurais voulu faire plus court. Donc voilà quelques pages situées symboliquement entre ces deux 9 novembre, entre la conviction qu'il faut abattre les murs de béton qui nous séparent, mais qu'il faut arrêter de détruire les ponts, les voûtes et les murs de pierres qui nous relient.

Quand nous détruisons ces vénérables murs, nous nous mutilons un peu nous-mêmes, nous tuons notre propre famille. Comme les os de Charlemagne dans une armoire, ces murs de pierres ont non seulement tant d'histoires à nous raconter mais surtout, tant de beauté à nous donner. Ce sont des œuvres d'art. Détruire une œuvre prend quelques secondes, la reconstruire prend des années, parfois des dizaines et des dizaines d'années. C'est la restauration post bellica en Europe que je vais essayer de raconter, avec beaucoup de lacunes...

# Introduction

## Définition du sujet et limite de l'étude

Lors de diverses expériences professionnelles, en France et à l'étranger, comme spécialiste en restauration du patrimoine architectural, j'ai pu mesurer combien il est difficile de conserver l'intégrité et l'authenticité des édifices anciens et des centres urbains historiques remarquables. De nombreuses villes, notamment en Asie, perdent chaque année des pans entiers de leurs tissus urbains, de leur patrimoine artistique et culturel. Il existe toute une série de mécanismes de destruction des patrimoines. Je n'évoquerai pas ici les phénomènes naturels comme les séismes ou l'usure du temps, mais essentiellement la guerre, l'une des activités préférées de l'homme, la plus violente et la plus radicale à l'encontre des populations et de leurs héritages culturels.

On entend par restauration post bellica, l'intervention architecturale sur la ruine produite par la guerre une fois la paix revenue. Après les destructions, les problèmes posés par la restauration architecturale sont souvent très complexes. Quand les monuments sont détruits de façon violente, parfois même intentionnelle, on assiste souvent à une crispation des "doctrines" dans les réponses à donner pour soigner les blessures de la guerre. L'intervention sur le patrimoine architectural détruit pendant la guerre est particulièrement révélatrice, selon des temporalités variées, des débats, des controverses qui concernent la restauration en général, et qui sont encore, d'un certain point de vue, d'actualité.

Les lacunes urbaines de la guerre 1914-1918 restent des événements "isolés" et concentrés sur les lignes de fronts, en Belgique, au Nord et à l'Est de la France par exemple, avec quelques "villes martyrs" (Louvain, Ypres, Reims, Arras, etc). Mais, avec la Seconde Guerre mondiale tout change, les villes sont des objectifs systématiques, il y a suppression des frontières entre la sphère militaire et la sphère civile, la destruction connaît une ampleur sans précédent, c'est une guerre totale qui ruine l'Europe, la Russie, le Japon et bien d'autres pays dans le monde. La Reconstruction est une véritable métamorphose, une Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle. D'emblée nous pouvons convenir que le mot "Reconstruction" (en majuscule) désigne un ensemble de processus complexes ayant des dimensions à la fois politiques, sociales, économiques, urbanistiques et architecturales. Si nous prenons par exemple, la Reconstruction de la France après 1945, cette Reconstruction est fondée sur une très forte mobilisation du gouvernement de ses institutions et ministères, de la société civile, des villes, des régions, des entreprises, des métiers, de l'Eglise, bref de l'ensemble de la société française, en vue de reconstruire les zones dévastées par la guerre ; mais aussi, en vue de moderniser le territoire, les infrastructures, l'industrie, l'agriculture, les villes, les villages, les équipements publics et le logement. La Reconstruction est donc un processus de réparation et de modernisation global qui touche l'ensemble d'un pays. Pour tous les pays d'Europe, il y a un avant "Reconstruction" (avant 1945) et un après "Reconstruction" (vers 1965). Déjà en 1956, la revue française *Urbanisme*, dans son numéro 45-48, donnait un premier "Bilan de la

Reconstruction". Ce numéro devenu une anthologie, montre un travail gigantesque accompli en à peine 10 ans, et dans quelles conditions ? On peut y lire : « *dès qu'on parle Reconstruction, les problèmes se pressent en foule. Nous n'avons ni matériaux, ni main-d'œuvre. Nos usines manquent de matières premières et de charbons. Nos ouvriers sont encore prisonniers en Allemagne. Des urgences s'imposent. La vie du pays est en partie paralysée par la destruction de ses ports, de ses ponts, de ses voies de communication. On pare au plus pressé. Et les maisons des hommes ?...On répare comme on le peut, ce qu'on peut, où l'on peut. Tout est à refaire en même temps, et les hommes les plus audacieux d'effraieraient devant l'énorme masse de travaux à accomplir* » (Aroud<sup>1</sup>, 1956, Urbanisme n°45-48, p. 166).

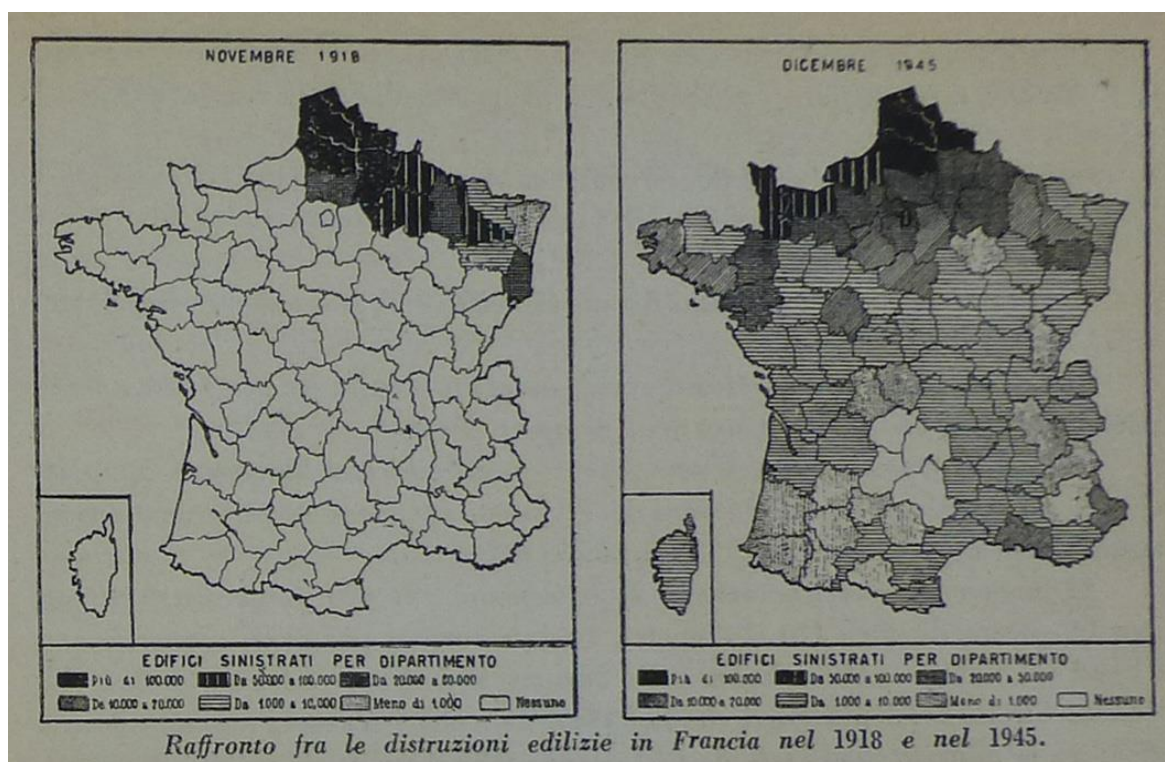


Fig.Intro.1, Carte de France comparaison synthétique entre les destructions édilitaires (villes, édifices, monuments), à gauche après la guerre 1914-1918, à droite après la guerre 1939-1945. La légende indique le nombre d'édifices détruits et / ou sinistrés comme suit, les zones en noir plus de 100.000, en noir avec lignes blanches verticales : de 50.000 à 100.000 ; en gris foncé : de 20.000 à 30.000 ; en gris plus clair de 10.000 à 20.000 ; en hachures horizontales : de 1000 à 10.000 ; en gris pointillés : moins de 1000 ; en blanc : aucun édifice sinistré. Il apparaît clairement que si les dégâts de la grande guerre se concentrent sur la ligne de Front du Nord et de l'Est ; les dégâts de la Seconde Guerre mondiale – guerre totale - touchent tout le territoire français et sont particulièrement importants dans la zone du débarquement de Normandie au Nord-Ouest.

Source : revue *Metron*, Rome, article de Enrico Tedeschi, *La ricostruzione in Francia*, 1949, p. 45.

<sup>1</sup> Guy Aroud était alors président de la Confédération nationale des Associations de sinistrés, membre du Conseil économique, proche d'Eugène Claudius-Petit.

Mais au rythme de la Reconstruction, en 20 ans le "faciès" au sens géologique du terme, de la France mais aussi de l'Europe se transforme d'une façon radicale, comme jamais cela n'était arrivé jusque-là dans l'histoire du monde. Ce mouvement rapide s'inscrit dans un moment de profondes mutations géopolitiques, sociales et technologiques, en particulier dans les pays dits "occidentaux". L'après 1945 constitue donc un changement global, à tel point que l'historien du XX<sup>e</sup> siècle Eric J. Hobsbawm estime qu'après 1950, tout va changer, « *sur la majeure partie du globe, les changements furent à la fois si soudains et sismiques. Pour 80 % de l'humanité, le Moyen-Âge s'arrêta subitement dans les années 1950. Mieux encore, peut-être eut-on le sentiment qu'il était fini dans les années 1960. A bien des égards, ceux qui vécurent ces évolutions sur le terrain n'en saisissent pas toute l'ampleur* » (Hobsbawm, 1994, pp. 380-381). Cette observation de Hobsbawm est confirmée par la Reconstruction matérialisée des villes et territoires, partout en Europe, comme l'écrit Guy Aroud: « *ce serait singulièrement rabaisser le sens de la Reconstruction française que de laisser croire qu'il s'agit seulement de redresser des murs et de poser des toits pour refaire une même maison sur le lieu même où elle était construite. Il s'agit de bien autre chose. Il s'agit de créer un style, de bâtir des cités neuves à la place où s'élevaient de vieilles villes. Les masures pittoresques qui attiraient le touriste étranger réunissaient en elles le charme de l'histoire et l'inconfort de l'habitat. Les souvenirs d'histoire sont fracassés. Les ombres du passé sont désormais ensevelies sous les ruines. Ce sont des villes nouvelles que la France propose à sa jeunesse de construire à la place des villes ensevelies. Ainsi nous souderons l'avenir et le passé, ce qui est toute l'histoire des hommes sur la terre* » (Aroud, 1956, Urbanisme n°45-48, p.168).

Mais, l'Europe est un "vieux continent" dans lequel il n'est pas si simple de trouver des terrains "vierges" pour construire les villes nouvelles dont parle Guy Aroud, les villes nouvelles désirées par le ministre Eugène Claudius-Petit et dessinées par le Corbusier. Où mettre ces villes nouvelles quand un pays comme la France (ou l'Italie) ne veut rien sacrifier de son héritage qui, précisément, le définit ? La Reconstruction des villes comme celles des Monuments historiques est prise entre le souci de moderniser sans défigurer et la tentation de construire des villes nouvelles à côté des anciennes. C'est un débat difficile : faut-il faire table rase et bâtir de nouveaux logements, de nouvelles écoles, de nouvelles églises ; ou alors restaurer les anciennes structures, souvent ruinées ou insalubres ?

Le sujet de mon travail de doctorat est aussi situé dans ces problématiques inhérentes aux processus de la Reconstruction : moderniser sans défigurer, reconstruire le préexistant à son emplacement d'origine ou construire ex nihilo et ailleurs ? Mais j'ai bien compris que la Reconstruction, telle que je viens de l'esquisser, est un sujet trop vaste, surtout si on veut l'envisager dans plusieurs pays. En outre, ce sujet a été très bien étudié par divers universitaires<sup>2</sup>, chercheurs, historiens ou urbanistes.

---

<sup>2</sup> Parmi les auteurs qui ont écrit sur la Reconstruction d'un point de vue de l'urbanisme (Allemagne, France, Italie), on peut citer notamment : Anatole Kopp, Danièle Voldman, François Loyer, Rémi Baudouï, Jacques Lucan, Bruno Vayssière, Jean-Claude Vigato, Leonardo Benevolo, Gian-Paolo Treccani, Eugenio Vassallo, Jean-Louis Cohen, Hartmunt Frank, Hartwig Beseler, Niels Gutschow, Wolfgang Pehnt, etc.

Donc, mon sujet de thèse est "centré" sur la restauration (pas la Reconstruction) des monuments historiques en Europe après 1945. Il me semble juste de définir, dès maintenant, de façon synthétique, le concept de "restauration", sachant que l'ensemble de ce travail y est consacré. D'emblée, j'affirme que pour la restauration architecturale, il n'y a pas d'incompatibilité de fond entre les notions de conservation, restauration ni même de reconstruction. En réalité, sur le chantier, comme en théorie, la restauration est un outil de conservation. De même, quand il s'agit d'un édifice ancien, par exemple un monument historique en 1945 ; cet édifice est endommagé, parfois certaines parties sont détruites à 90 %, tandis que d'autres parties sont encore relativement bien conservées. Dans ce cas, la "reconstruction" de la partie détruite à 90% fait partie du processus complexe et global de la "restauration" dont le but est également de conserver, dans la mesure du possible, un maximum d'éléments anciens avérés. Contrairement à certains auteurs qui estiment que le mot "reconstruction", après 1945 signifie reconstruire un édifice "à l'identique", alors qu'il n'en restait pratiquement rien, je n'envisage pas les choses de cette façon et donc je n'oppose pas restauration à reconstruction.

Les matériaux constitutifs d'un monument historique avant sa destruction (entre 1939 et 1945 par exemple), représente une construction sans laquelle le monument, ou l'architecture, ne peut avoir ni usage, ni espace, ni image, ni manifestation comme réalité. Comment envisager ici la question de l'authenticité ? En architecture, l'authenticité est liée à la matérialité, à la matière des structures donc à la construction. En ce sens, je suis élève de Brandi qui parmi les célèbres axiomes de sa *Teoria*, estime qu' « *on restaure seulement la matière d'une œuvre d'art* », de là découle son corollaire : « *si la condition de dégradation d'une œuvre exige le sacrifice d'une partie de sa consistance matérielle, l'intervention devra être effectuée selon les exigences de sa valeur esthétique. Cette valeur sera la première dans tous les cas, car la singularité de l'œuvre d'art, par rapport à d'autres productions de l'homme, ne dépend pas de sa consistance physique ni même de sa double historicité, mais bien de son degré d'art d'où, si cette valeur est perdue, il n'y a plus qu'une relique* ». (Brandi, 1963, pp. 7-8).

Il est vrai que l'authenticité est un concept très européen, situé « *au fondement de la culture occidentale* » (Choay, 1995, p. 61). Pour les historiens qui étudient essentiellement les textes, le concept d'authenticité est lié originellement « *à l'autorité des textes normatifs dans le double champ du droit et de la religion. Il désigne l'autorité d'un texte sans préjugés de sa signification. Notion solidaire, l'inauthenticité ne vise que la falsification délibérée ou la copie erronée du texte authentique* » (Choay, 1995, p. 7). Dans le monde antique, l'authenticité est liée à celui qui fabrique un objet, un artefact, de sa propre main. Par la suite, le mot authentique revêt une double signification ; est authentique ce qui est légitimé par une "autorité" (l'église par exemple) mais également, « *ce qui est légitimé par la critique, fondement d'une identité historique* » (Choay, 1995, p. 7). D'où le concept d'authenticité « *subit de multiples altérations et déviations* » et, selon Françoise Choay : « *dans le domaine de la conservation et restauration du patrimoine historique (...), il ne peut avoir de valeur opératoire que dans la prévention contre les faux* » (Choay, 1995, p. 7). Mais alors, comment se situe le concept d'authenticité par rapport aux artefacts, aux œuvres d'art, aux monuments historiques ? Si l'inauthenticité devrait permettre de "traquer" les faux, les copies, cela n'empêche pas qu'à l'UNESCO, « *certaines faux notaires sont pris en compte par la*

*convention du patrimoine mondial* » (Choay, 1995, p.8). En conclusion de son article sur l'authenticité, Françoise Choay déclare que : « *la notion d'authenticité ne présente pas de valeur opératoire pour la discipline qui se donne pour tâche de conserver le patrimoine historique* » (Choay, 1995, p.8).

Mon expérience d'architecte-restaurateur, comportant le relevé et l'étude concrète des monuments historiques, les chantiers, "sur le terrain", me force à relativiser voire à contredire cette affirmation de Françoise Choay. Même si l'authenticité est effectivement une notion vague et polysémique ; la restauration, en Europe, sans authenticité, sans l'authenticité de la matière dont parle Brandi, est la porte ouverte à toutes les dérives que nous allons étudier dans les chapitre II, IV et V.

Bien sûr, les monuments historiques, construits sur des temps longs possèdent par nature, plusieurs "couches d'authenticité". C'est l'analyse historique-critique, l'expérience, mais aussi le sens esthétique, qui va permettre de comprendre et de démêler ces différentes couches d'authenticité. Au sein d'un même édifice ancien, il est possible d'identifier "les matériaux de la première, de la seconde, de la troisième... authenticité". C'est aussi de ce repérage, des couches d'authenticité, que le concept "d'ajouts compatibles" et "ajouts incompatibles" et opérationnel, pour la conservation / restauration. En cas de patrimoine martyr, les nouveaux matériaux nécessaires pour réparer des trous, pour reconstruire des zones détruites, à l'intérieur d'un ensemble où d'autres zones sont heureusement "conservées", peuvent avoir une "nouvelle authenticité" capable de recréer l'unité potentielle de l'œuvre auparavant lacunaire. L'ajout d'éléments nouveaux et compatibles peut être rendu nécessaire pour diverses raisons (usage, conservation, fonctionnalité, réintégration, etc). Ces "ajouts compatibles" peuvent, avec le temps, acquérir une valeur d'authenticité aussi importante que les matériaux constitutif du monument "d'origine", comme ses maçonneries, ses charpentes, ses planchers, ses toits, ses décors, etc.

A titre d'exemple, qui penserait aujourd'hui enlever les "ajouts compatibles" que Raymond M. Lemaire a "posés" sur la petite chapelle du château d'Arenberg à Louvain en Belgique ? Qui penserait qu'il faut enlever, les "ajouts compatibles" qu'Andrea Bruno a construit au château de Rivoli près de Turin, ou encore que Pierre Prunet a créé pour transformer une église gothique en musée David d'Angers ? L'authenticité de ces éléments conçus par Lemaire, Bruno ou Prunet est aussi importante que celle des pierres et des briques de ces vénérables monuments. Et pourquoi cela ? Parce que le degré d'art de ces interventions architecturale, leur qualité comme construction, sont aussi élevées que la qualité des pierres d'origine. Voilà pourquoi, malgré ce qu'a écrit Françoise Choay une historienne prestigieuse et fait autorité ; je pense que l'authenticité reste un concept opérationnel pour la restauration architecturale, du moins en Europe. Cet avis est aussi partagé par Paul Philippot, avec lequel je me suis longuement entretenu à Bruxelles en mai 2014. Mais cette vaste question mériterait d'être approfondie et étayée, en retravaillant notamment sur les textes de Paul Philippot, Nelson Goodman et Giovanni Carbonara, ce que j'ai l'intention de faire après la thèse.

Bien sûr, avant Cesare Brandi, avant Françoise Choay, une quantité énorme d'écrits parfois savants sont consacrés depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle à la question de la restauration. Nous



connaissions tous la première définition d'Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy et les définitions contradictoires d'Eugène Viollet-le-Duc et de John Ruskin. Par la suite et afin de dépasser l'antinomie Ruskin / Viollet-le-Duc, sont arrivés des travaux plus problématisés, plus contextualisés, peut-être plus subtils ? Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Camillo Boito repense, redéfinit les notions de conservation / restauration appliquées aux monuments ; son célèbre rapport<sup>3</sup> de 1883 est considéré comme la première "charte de la restauration" en Italie. Au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, l'historien de l'est autrichien Alois Riegl, publie un essai fondamental sur la théorie des valeurs attribuées au monument, essai qui sert toujours de base de réflexion aujourd'hui. Par la suite, dans un approfondissement de Boito et de Riegl, Gustavo Giovannoni, tout en fondant à Rome, en 1920<sup>4</sup>, l'enseignement de l'architecture et de la restauration comme discipline universitaire, fournit des travaux scientifiques aussi nombreux qu'admirables. Il travaille notamment autour de l'architecture et de ses liens avec, l'histoire des techniques constructives, l'urbanisme et la ville ancienne. Mais Giovannoni sera aussi le professeur, la référence incontournable, (le maître qu'il fallait tuer symboliquement ?) pour la génération des architectes italiens en prise directe avec la restauration post bellica dès 1945, je pense à Roberto Pane, Giuseppe Zander, Guglielmo de Angelis d'Ossat, Piero Gazzola, Renato Bonelli, Alfredo Barbacci, etc.

D'autres travaux importants sont élaborés en Allemagne et en France. En Allemagne, c'est principalement des grands historiens de l'art et des archéologues qui collaborent avec les architectes restaurateurs, je pense notamment à Paul Clemen et à Georg Dehio. Paul Clemen en Rhénanie, met en place, dès le tout début du XX<sup>e</sup> siècle, un inventaire systématique<sup>5</sup> de Cologne et de la région Rhénanie-Westphalie. Dans cet inventaire dirigé par Paul Clemen jusqu'en 1933, sont analysés (par le dessin, la photographie, les descriptions archéologiques et historiques savantes) les œuvres d'art et d'architecture, les tissus urbains anciens, l'habitat, les fortifications, etc. Cet inventaire fût une base fondamentale pour le post bellica. En Autriche, après la mort d'Alois Riegl en 1905, l'historien de l'art né en Bohême, Max Dvořák, prend la suite de Riegl et devient inspecteur général des monuments de l'Autriche avec l'aide de Julius von Schlosser. Le livre de Max Dvořák, intitulé *Katechismus der Denkmalpflege* (Le catéchisme de l'entretien des monuments historiques, 1916, 2<sup>ème</sup> édition, 1918), constitue une étape importante après *Der moderne Denkmalkultus* (Riegl, 1903). Les experts italiens et belges (Giovannoni, Annoni, le chanoine Raymond Lemaire, Louis Cloquet, etc) vont prendre en considération les apports de "l'école de Vienne" (Alois Riegl, Max Dvořák, Franz Wickhoff...); tout cela fait avancer les théories de la restauration architecturale avec des conséquences directes dans la pratique. La France, à ce moment-là compte peu de théoriciens de la restauration, néanmoins les travaux d'un savant comme Paul Léon<sup>6</sup>, ses recommandations en faveur de l'entretien des monuments et de la conservation, sa

<sup>3</sup> Rapport de Camillo Boito au III<sup>e</sup> congrès des ingénieurs et architectes de 1883, Rome.

<sup>4</sup> Gustavo Giovannoni, figure de "l'architecte total", est le fondateur de la faculté d'architecture de Rome en 1920. Voir Guido Zucconi, 1997, *Gustavo Giovannoni, dal Capitello alla città*, Milan, Jaca book.

<sup>5</sup> En France il faudra attendre 1964 pour qu'André Malraux confie à André Chastel et Jean-Marie Pérouse de Montclos la direction de "l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France" (aujourd'hui Inventaire général du patrimoine culturel).

<sup>6</sup> De Paul Léon, voir notamment son rapport publié en 1934, lors du centenaire du service des monuments historiques, dans le Congrès archéologique de France (voir bibliographie).

condamnation des procédés "anciens ou dépassés" de la restauration stylistique, font qu'il se forme alors une certaine convergence de vue entre la France et l'Italie sur les enjeux et les méthodes de la restauration. D'ailleurs, Paul Léon et Gustavo Giovannoni semblent être les deux principaux acteurs de la "Charte d'Athènes de 1931" sur la restauration des monuments historiques ; mais ce point reste à approfondir (voir Ceschi, 1970, Bidaud, 2014).

Par contre, on constate, et cela est très important, que l'ampleur des destructions de la guerre 1939-1945 va obliger les architectes, les historiens de l'art, les hommes de lettres, à repenser les méthodes et les théories de la restauration architecturale. Car, face à un nombre incalculable de monuments historiques détruits, mutilés, lacunaires, la manière de restaurer va devoir forcément évoluer, s'adapter. Même si on retrouve des liens avec les théories et la pratique de la restauration de l'après 1918, la restauration post bellica après 1945 va être un chantier d'une ampleur sans précédent, également pour la construction théorique. C'est un laboratoire européen dans lequel notamment l'Italie joue en rôle central. Après 1945, les congrès internationaux des "architectes et techniciens des monuments historiques" se multiplient ; d'abord à Paris en 1957<sup>7</sup>, ensuite à Venise en 1964.

Dans cette masse d'études si denses, œuvres d'architectes, d'historiens et de savants depuis plus de 200 ans, comment choisir, la "bonne définition", existe-t-elle ?

Non, il n'y a pas de "définition définitive" pour la restauration des monuments historiques. Il n'y a pas de doctrine rigide, précisément du fait que les œuvres d'architecture sont avant toutes choses, des œuvres d'art.

En revanche, après la Seconde Guerre mondiale, cinq auteurs que j'estime comme étant les plus importants ont fourni des travaux de grande ampleur, reprenant de fond en comble la notion de restauration à partir de ses origines, apportant des précisions d'ordres scientifiques et historiques sur des notions corolaires à la "restauration" comme : œuvres d'art, conservation, authenticité, monument, lacune, réintégrations des lacunes, matière, temps, espace et œuvres d'art, patine, etc. Ces cinq auteurs ont travaillé sur ces questions avec un développement considérable à la fois pratique et théorique. C'est principalement sur leurs travaux, sur leurs enseignements, que je me suis appuyé pour mener à bien cette recherche, il s'agit dans l'ordre chronologique de : Ambrogio Annoni, Cesare Brandi, Renato Bonelli, Paul Philippot et Giovanni Carbonara.

Architecte et professeur de restauration des monuments anciens au Politecnico de Milan, Ambrogio Annoni (1882-1954) est celui qui fait le lien, le passage entre la "restauration philologique et scientifique" (Boito, Giovannoni) et la "restauration critique et créative élaborée comme un nécessité spirituelle face aux ruines de 1945" (Pane, Bonelli, Carbonara). Le livre qu'Ambrogio Annoni publie à Milan en 1946, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, est un modèle de genre, d'une rare clarté, c'est un des livres les plus stimulants de cette période. Pour bien montrer qu'il s'en détache, Annoni analyse deux tendances, significatives selon lui, de la restauration au XIX<sup>e</sup> siècle : la reconstitution

---

<sup>7</sup> « Au nom de l'UNESCO, les pays ne disposant pas d'organisation gouvernementale de protection des monument prévoient une structure de tutelle » [icomos.org](http://icomos.org)

stylistique et la reconstruction historique. Il écrit à ce sujet : «...le meilleur restaurateur était alors celui qui avait pu trouver le plus d'informations sur l'esprit du constructeur d'origine, le restaurateur devait alors (immedesimarsi) s'identifier totalement, ne former qu'un avec l'esprit des constructeurs d'origine (...). La restauration est alors basée sur l'examen stylistique de l'édifice à restaurer ainsi que par analogie, l'examen stylistique d'autres édifices, similaires, de la même période, du même type (...). selon cette conception il fallait négliger, voir démolir les autres formes artistiques qui s'étaient superposées sur la forme originale (...) ce qui fut très dommageable, c'est le fait qu'on a alors pas su – ou pas voulu – distinguer les différentes strates d'architecture à travers le temps (...). La recomposition stylistique est toujours très discutable, mais la reconstruction historique, tout en constituant un vice pour l'art, est une malhonnêteté pour l'histoire ; celle là- même qu'elle voudrait servir... » (Annoni, 1946, pp. 11-12).

Après avoir analysé de la sorte les restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle, Ambrogio Annoni donne sa vision "moderne" et personnelle de la restauration architecturale : « Aujourd'hui nous pensons que la restauration ne doit pas être seulement un art, ni être seulement une science, mais l'une et l'autre chose à la fois ; pour cela il est nécessaire d'avoir un grand sens de l'équilibre, une vaste culture et un amour pour les monuments anciens. Le mot restauration ne signifie plus aujourd'hui, recomposition stylistique ni reconstruction historique, mais conservation, aménagement et mise en valeur de l'édifice » (Annoni, 1946, p. 14).

Pendant qu'il écrit et enseigne, Annoni élabore juste avant la guerre le projet de restauration d'un immense édifice : l'*Ospedale Maggiore di Milano*. Ce monument dit *Ca'Granda*, formé de plusieurs grandes cours doit être adapté et transformé pour l'université polytechnique de Milan. Lourdemment touché en 1943-1944, le chantier de restauration de la *Ca'Granda* démarre dès 1945. Annoni dirige les opérations jusqu'à sa mort avec notamment l'une de ses élèves, Liliana Grassi. L'œuvre d'Annoni joue un rôle important pour la restauration architecturale de l'après 1945. Annoni laisse moins d'écrits que Roberto Pane ou Renato Bonelli, mais il laisse une œuvre construite, une contribution par l'exemple. L'importance d'Annoni dans cette aventure n'a pas été suffisamment étudiée, ce travail reste à faire. Mais, si la restauration architecturale en Europe est comparable à un vieil arbre, au moins bicentenaire, ses branches et ses ramifications sont si nombreuses, comment ne pas s'y perdre ?

*L'Enciclopedia Universale dell'Arte* (EUA) dans son édition de 1963, donne une définition magistrale du "Restauro"<sup>8</sup>. Dans cette célèbre édition, plusieurs experts apportent des compléments spécifiques au texte de Cesare Brandi. Ainsi Giovanni Urbani rédige l'article sur les peintures sur toile et sur bois. Licia Vlad-Borrelli écrit sur la restauration d'œuvres d'art de diverses techniques (peintures murales, mobiliers, métaux, objets archéologiques). Renato Bonelli rédige un article d'anthologie sur la "restauration architecturale", où il expose

<sup>8</sup> EUA, de 1963, *Restauro*, texte très dense de 30 pages complétées par 25 pages d'illustrations, jamais traduit en français. L'EUA est publiée par l'*Istituto per la collaborazione Culturale* (Venise-Rome). Directeurs : Massimo Pallottino et Giulio-Carlo Argan (dir. de section), président Mario Salmi. Parmi les membres du comité scientifique international EUA 1963, on retrouve les noms des spécialistes européens et internationaux de chaque domaine (Marcel Aubert, Henri Breuil, Giuseppe Tucci, Alvar Aalto, Pierre Francastel, Otto Demus, G. de Angelis d'Ossat, Axel Boëthius, etc).

clairement les aspects théoriques et opérationnels de la "restauration critique". Paul Philippot écrit un article sur les instituts et les laboratoires de restauration au niveau international.

Le texte de Brandi, dans l'EUA, reprend les grandes lignes de sa *Teoria del restauro* (Brandi, 1963), mais en plus concentré. Ainsi, selon Brandi, le concept de restauration est « *une activité orientée vers la prolongation de la vie d'une œuvre d'art, ayant comme but de réintégrer partiellement la vision [de cette œuvre] et sa jouissance, la restauration représente un aspect fondamental de la culture dans les études historique et artistique. Pratiquement la restauration a toujours existé comme expérience empirique et comme technique artisanale et artistique. Dans les temps récents, avec le développement de la critique et de la technique, la restauration a acquis une conscience de ses propres objectifs et moyens bien plus grande ; cela en se fondant sur des bases techniques et scientifiques ; en outre de façon évidente en se fondant sur une méthode critique-esthétique. Cette conscience est connectée avec les idéaux et la reconnaissance (cognizione) des divers monuments comme biens culturels. A tout cela ont contribué les musées, les instituts spécialisés, les organes de tutelle des monuments ; leur travail dans ce secteur a acquis une ampleur déterminante* » (Brandi, EUA, 1963, p. 322-323). Ensuite Brandi fait la distinction entre le fait de réparer un objet industriel manufacturé et le fait de restaurer une œuvre d'art. Si tous les deux consistent à remettre en fonctionnement l'objet, la première activité, -comme par exemple la réparation d'une voiture automobile-, aura toujours comme objectif de rétablir la fonctionnalité de l'objet comme si il était neuf (*restituzione in pristino*). Dans la seconde activité, « *ce rétablissement (de la fonctionnalité) pourra aussi être un objectif secondaire ou concomitant, comme dans le cas de l'architecture, la restauration première est celle qui concerne l'œuvre d'art en tant que telle* » (EUA, 1963, p. 323).

Le sujet de cette recherche concerne donc deux aspects de la restauration des œuvres d'art et des œuvres d'architecture, de 1945 à aujourd'hui. Le premier aspect peut être nommé "les théories", le second aspect "les pratiques" ; évidemment les deux sont indissociables, dans un processus réflexif où la pratique vient valider ou invalider la théorie, tandis que la théorie se base en partie sur la pratique dans son élaboration. De l'intention d'étudier ces deux aspects, découle la problématique à laquelle je me suis particulièrement attaché ; celle-ci consiste à comprendre en quoi les destructions de la Seconde Guerre mondiale ont contribué à renouveler les théories et les pratiques en matière de restauration des monuments historiques ? Mais renouvellement par rapport à quoi ? C'est aussi cela, ce renouvellement profond que je vais identifier, définir, documenter et expliquer dans les chapitres de cette thèse.

## Terrain et corpus recueil de la documentation

« La ville est un fait naturel comme une grotte, un nid, une fourmilière. Mais elle est aussi une œuvre d'art consciente qui enferme dans une structure collective de nombreuses formes d'art plus simples et plus individuelles. La pensée prend forme dans la ville ; et les formes urbaines à leur tour conditionnent la pensée. L'espace aussi bien que le temps sont ingénieusement réorganisés dans les villes ; dans les lignes et les dessins des murailles, dans l'aménagement de plans horizontaux et de saillies verticales, dans l'utilisation ou le détournement de la configuration naturelle (...). La ville est un instrument matériel de vie collective en même temps qu'un symbole de cette communauté de buts et d'accords, née dans de si favorables circonstances. Avec le langage, elle est peut-être plus grande œuvre de l'homme. » (Mumford Lewis, 1938, *The Culture of the city*, intro. éd. Angl. 1944).

La ville est formée notamment de temples, églises, chapelles, habitations, kiosques, ateliers, usines, hangars, palais, châteaux, ponts, routes, tissus urbains, paysages, fortifications, etc ; toutes ces "choses" sont fabriquées par des ingénieurs, des architectes, des artistes, des artisans, des industriels. Ce sont des artefacts qui peuvent, dans certains cas, selon certaines conditions, être protégés au titre des "monuments historiques", selon les législations nationales.

La restauration des monuments historiques après 1945 en Europe, est à la fois le sujet, le terrain et le corpus de cette thèse. Pour rester "réaliste" j'ai choisi de travailler cette question principalement dans trois pays d'Europe : l'Allemagne, la France et l'Italie qui ont une longue tradition dans ce domaine : *Denkmalpflege*, restauration des monuments historiques, *restauro dei monumenti*. Le choix de la France et de l'Italie est naturel, j'ai étudié et travaillé en Italie comme en France. Mais pourquoi travailler en plus sur l'Allemagne alors que je ne parle pas un mot d'allemand ? Peut-être parce qu'il s'agit d'étudier des monuments construits dans des temps où les frontières des pays n'étaient évidemment pas celles d'aujourd'hui<sup>9</sup>. Dans le temps long, l'Allemagne est souvent le centre de l'Europe. Comme l'explique André Maurois : « *L'histoire des Français, celles des Anglais, des Scandinaves, des Polonais, des Hongrois, des Tchèques, des Autrichiens, des Suisses, des Hollandais, des Belges, toutes, sous des formes diverses et pour des temps plus ou moins longs, furent mêlées à l'histoire des Allemands* » (Maurois, 1965, p. 7). Il faut aussi ajouter l'Italie et la Belgique, dont une part importante au Nord et au Sud était rattachée, comme la principauté de Liège, au Saint-Empire romain germanique<sup>10</sup>.

Au début de mes recherches, en 2012, j'ai eu la chance de parler avec Gabi Dolff-Bonekämper, qui s'exprime d'ailleurs dans un français meilleur que le mien. Quand je lui ai

<sup>9</sup> Je suis né à Verviers, à 27 km de la frontière allemande. Mon père, qui a vécu la guerre n'a jamais voulu nous emmener, mes trois frères et moi, en Allemagne, "pas questions d'aller chez les "Bosch" ; ça a dû aiguïser ma curiosité pour l'Allemagne, en plus j'adorais Jérôme Bosch, qui lui était une sorte de belge quand la Belgique n'existait pas vraiment.

<sup>10</sup> Notamment, Le temps du plus extraordinaire souverain du moyen-âge, de père allemand et de mère italienne, le "stupor mundi" : Frédéric II de Hohenstaufen.

expliqué mon projet, elle m'a dit, "apprenez d'abord l'allemand et après, commencez votre thèse". Je n'ai pas réussi à suivre son conseil, pourtant parfaitement pertinent. Le projet semblait donc voué à l'échec. Mais quand j'ai envoyé par mail un premier brouillon de texte à Gabi en 2013, puis que l'on s'est revu à Berlin en 2014, elle a commencé à croire que je pourrais y arriver. Les encouragements de Gabi ont été très importants pour moi. C'est alors que Gabi m'a dit que j'avais impérativement besoin d'étudier le *Kriegsschicksale Deutscher Architektur* (*Destin de guerre de l'architecture allemande*, Beseler & Gutschow, 1988) ; je me suis donc empressé de le trouver. Cette somme de 1524 pages, dirigée par Beseler & Gutschow, a constitué pour moi une référence permanente tout au long de mes recherches sur l'Allemagne et c'est à Gabi que je dois cela. Malgré ou peut-être justement à cause du fameux *Kriegsschicksale*, cette recherche m'a semblé infaisable, inatteignable dans le cadre d'une thèse de doctorat : décrire l'aventure de la restauration post bellica surtout en Allemagne où tout était détruit, c'est pratiquement impossible. Découragement !

Il fallait voir les choses autrement. J'ai alors tenté, avec mes faibles moyens, de montrer comment les divers acteurs européens de la restauration commencent à échanger leurs expériences, leurs points de vue, leurs travaux, dans ce que j'ai nommé un "collège invisible" en référence à l'école de Palo Alto (Gregory Bateson). Je suis bien sûr très conscient qu'il reste dans ce travail d'énormes "trous", des lacunes. Par manque de connaissance, parce que je pense que cela aurait été matériellement impossible pour moi, j'ai écarté d'emblée certains terrains pourtant très importants, comme l'Angleterre<sup>11</sup>, la Belgique, la Hollande, l'Europe de l'Est, etc. Mais ces terrains, situés au-delà des limites de ma recherche, seront quelques fois évoqués, pour faire mieux ressortir le caractère central des trois pays sélectionnés qui restent, malgré tout, très importants dans notre domaine : l'Allemagne, la France et l'Italie.

Pour illustrer les pratiques de la restauration des monuments après 1945, j'ai donc dû faire des choix, sélectionner des cas d'études : travail pas facile ! Afin de préciser mon analyse et de pouvoir comparer des choses comparables, les exemples font partie d'une même famille. Il s'agit d'œuvres d'architecture singulière protégées au titre des monuments historiques, chacun selon la législation de son pays : *Denkmalbau* en Allemagne, Monuments historiques classés en France, *beni architettonici tutelati* en Italie. Dans cette famille d'artefacts ayant une valeur d'art et d'histoire, reconnue par des lois nationales, j'ai sélectionné trois types d'édifices : l'architecture sacrée, principalement des églises chrétiennes, l'architecture civile (palais urbains, musées, théâtres, bibliothèques) et des ponts. En déroulant le fil de ma thèse j'ai tenté de montrer les liens intrinsèques qui existent entre ces édifices auliques (églises, musées, ponts,...) et la ville ancienne comme organisme ; par exemple, en évoquant ces questions à Cologne, à Münster ou encore à Florence après sa partielle destruction en août 1944.

---

<sup>11</sup> Je suis conscient de l'importance de la restauration architecturale et urbaine en Angleterre après 1945 qui est loin d'être limitée à la célèbre reconstruction de la cathédrale de Coventry. Mon ami et collègue Andrea Pane a publié un article scientifique sur ce sujet : "La guerre et les ruines en Angleterre, mémoire, conservation, restauration" (Pane, 2011, pp. 53-16).

En outre, j'ai voulu expressément analyser la restauration post bellica des œuvres d'art (ici les peintures murales) et des œuvres d'architecture (les monuments), comme un même phénomène. Pourquoi cela ? Principalement pour deux raisons.

Premièrement, parce que les monuments historiques sont comme des expressions du monde de l'art et de la culture, des phénomènes complexes et organiques qu'on ne peut pas comprendre en pièce détachée. Dans la notion de "monument historique", il n'y a pas d'un côté, la peinture, la sculpture et de l'autre, l'architecture<sup>12</sup>, mais plutôt une œuvre d'art formant un tout, un ensemble, ou selon l'expression allemande un *gesamtkunstwerk*.

Deuxièmement, parce que c'est précisément la restauration post bellica des peintures murales en Italie qui sert de laboratoire dans lequel est élaboré, dès 1946, un corpus de textes de référence théoriques, méthodologiques et techniques. C'est notamment ce que nous allons étudier au chapitre II, la recomposition des peintures murales de Viterbo et de Padova, les premières années de l'Istituto Centrale del Restauro (l'ICR, à Rome) comme "groupe créatif" dont l'influence va s'élargir pour devenir un rayonnement international.

## Méthodologie et structure de la thèse

Finalement, le travail de recherche, le recueil de la documentation comprenant beaucoup de documents d'archives non encore publiés, la visite des différents sites et monuments, en Allemagne, en Bosnie, en France, en Italie ; bref, la construction de la connaissance du sujet a duré quatre ans. Il serait vain et ennuyeux de raconter par le menu "tout" ce qui s'est passé durant ces quatre années, c'est beaucoup. La collecte des données s'est faite à travers le recueil d'une documentation, de façon très large et dès que possible approfondies : livres, articles scientifiques, articles de presse, plans, comptes rendus de chantiers, courriers, photos, dessins, documents d'archives, etc. Sur certains monuments, comme le temple de Malatesta à Rimini ou l'église *degli Eremitani* à Padoue, avec son musée *Museo Civico*, j'ai accumulé tant de documents d'archives qu'il est absolument possible de faire deux thèses de doctorat, sur ces deux édifices exceptionnels ; et ayant une histoire post Bellica tout aussi incroyable.

En plus des documents, j'ai voulu rassembler des témoignages vivants, des entretiens avec des "grands acteurs" ; dans ce cas, il s'agit d'experts qui ont été impliqués, d'un point de vue pratique et / ou théorique avec les enjeux du patrimoine martyr en Europe et en ex-Yougoslavie. Ainsi, préparant des questions sur le patrimoine martyr et la restauration post bellica, j'ai pu, entre 2012 et 2015, enregistrer des entretiens, avec, par ordre alphabétique : Francesco Bandarin, Gabi Dolff-Bonekämper, Andrea Bruno, Boris Cindrić, Gregor Hitzfeld, Hubert F. Joway, Pierre Laure, Paul Philippot, Didier Repellin, Vjekoslava Sanković-Simčić, Jean-Louis Taupin, le lieutenant-colonel Denis-Thiebaut, et Licia Vlad-Borrelli. Tous ces entretiens sont enregistrés, ils sont importants pour l'orientation d'ensemble de ma thèse, mais

---

<sup>12</sup> Bien sûr pour l'histoire de l'art notamment, il est logique à des fins d'analyse de séparer les différentes « techniques » artistiques (le bâtiment, la peinture, les vitraux, les sculptures, le mobilier, etc). Cela est utile pour une question d'analyse, mais on sait qu'en synthèse ces phénomènes plastiques, visuels, spatiaux, sont liés.

je dois admettre que seuls deux entretiens ont été transcrits en texte, celui avec Paul Philippot dans sa maison à Bruxelles et celui avec Licia Vlad-Borrelli, également à Rome. Ces deux entretiens sont pour moi les plus marquants, sachant que ces deux savants ont travaillé dans l'immédiat après-guerre, à Rome, au côté de Cesare Brandi, puis très rapidement à un niveau international. Ces deux entretiens retranscrits seront donnés dans un volume d'annexes.

Il faut admettre que, quand je suis arrivé à Rome en septembre 1989, pour commencer mes études à l'ICCROM sur les peintures murales, puis à la SSRM, de l'université la Sapienza<sup>13</sup>, j'ai eu la chance d'assister à la dernière leçon inaugurale de la *Scuola* par Guglielmo de Angelis d'Ossat et également d'avoir eu comme enseignant Renato Bonelli, Paolo et Laura Mora, Michele Cordaro, Arnaldo Bruschi, Giorgio Torraca et, bien sûr, Giovanni Carbonara<sup>14</sup>.

Les villes anciennes et les monuments historiques représentent l'un des plus hauts degrés de notre civilisation. Et pourtant, tant de fois, cet héritage a été l'objet d'une véritable "haine monumentale" (Chaslin, 1997), particulièrement violente au XX<sup>e</sup> siècle et de nouveau aujourd'hui au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans le temps long de l'histoire, aucun pays n'échappe à cette haine qui détruit tout sur son passage : les femmes, les enfants, les hommes et leur héritage culturel. Mostar, Sarajevo, Banja Luka, Kaboul, Bamiyan, Tombouctou et maintenant Alep, Palmyre, Doura Europos,... à chaque destruction, à chaque pillage, c'est comme si nous perdions quelque chose de grand, quelque chose de nous-même.

Particulièrement depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, notre "maison commune" (Le Pape François, Encyclique, 2005) est plus que jamais fragile, l'environnement naturel, majoritairement anthropisé, est couvert de blessures causées par notre comportement irresponsable, il en va de même pour l'environnement social. Il n'est donc pas étonnant qu'on assiste depuis plusieurs années à ce que l'anthropologue Arjun Appadurai nomme efficacement « *la géographie de la colère* ».

Au début de ce travail, **dans le chapitre I**, j'ai tenté de réfléchir aux rouages politiques et idéologiques de la violence. Ces phénomènes, nommés "polémologie" après 1945 par Gaston Bouthoul, sont analysés traditionnellement par les experts de l'armée, ensuite par les forces de l'ONU, la géopolitique et les sciences humaines et sociales. Mais depuis une vingtaine d'années, les formes actuelles de conflits, leurs conséquences sur des sociétés, des villes, des territoires sont aussi étudiées dans les écoles d'architecture. Par exemple, Wendy Pullan de l'université de Cambridge en Angleterre dirige un laboratoire de recherche sur les situations de conflits (et post-conflits) urbains<sup>15</sup>. De son côté l'UNESCO et l'ICOMOS rassemblent les experts qui travaillent sur les conflits et leurs conséquences, notamment sur les sites du patrimoine mondial en danger (Héritage@Risk, ICOMOS). Dans les phénomènes de domination, de violence, désormais globalisés, le patrimoine culturel est pris en otage car il

<sup>13</sup> Je suis diplômé, après 3 ans de post-master, de la « Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti » (SSRM, Université de Rome, La Sapienza), études entre 1990 et fin 1993.

<sup>14</sup> Ce sont des choses marquantes, comparables à un étudiant qui aurait pu suivre, selon les diverses disciplines, les cours de Marc Bloch, Fernand Braudel, Pierre Bourdieu ou Claude Lévi Strauss.

<sup>15</sup> Wendy Pullan dirige le laboratoire Centre for Urban Conflicts Research, de l'université de Cambridge (UK).



touche, par sa force identitaire et son empreinte au contrôle symbolique d'un territoire. C'est un ensemble de mécanismes, que l'on pourrait nommer "le paradigme de Mostar".

En Europe, dès le milieu des années 1930, les divers états européens mettent en œuvre un immense chantier de protection des œuvres d'art et d'architecture: murs de briques et sacs de sable, enlèvements de sculptures monumentales, déménagements des musées, démontage des vitraux hors des cathédrales, mises à l'abri. Sans empêcher totalement les destructions, ce travail préalable de protection a permis heureusement de diminuer considérablement l'ampleur des pertes.

Ensuite dans le **chapitre II**, j'ai travaillé sur les premières années de l'ICR, *L'Istituto Centrale del Restauro* à Rome. Fondé en 1939 avec le soutien du ministre Giuseppe Bottai, l'ICR est pensé par deux jeunes historiens de l'art : Giulio-Carlo Argan et Cesare Brandi. Encore en pleine guerre l'ICR est confronté à la restauration d'œuvres d'art de très grande valeur, mais réduites en milliers de minuscules fragments par les bombardements. Avec l'aide de ses élèves de l'ICR, Cesare Brandi réussit à reconstruire patiemment, étape par étape, le célèbre cycle des fresques de Lorenzo da Viterbo (XVe siècle). Il décrit la première étape de triage des fragments : «...les difficultés au départ furent immenses, parce que la documentation photographique antérieure au désastre était rare, lacunaire, et pour la voûte elle était totalement insuffisante. Nous ne disposons pas de photographies en couleur qui auraient pu nous mettre sur la voie, faire une première sélection... » (Brandi, 1946, *Mostra*...p. 6). Comme dans un laboratoire, les techniques mises au point par Brandi sur ce cas concret, sont accompagnées de recherches fondamentales sur l'approche théorique. Il s'agit donc de retrouver l'unité figurative de cette œuvre martyrisée, tout en assurant une distinction subtile entre les parties authentiques, originales et les parties restaurées. Grâce à ce travail colossal, il fut possible de reconstruire avec un maximum d'authenticité, la réalité prestigieuse non seulement des peintures murales, mais aussi des œuvres d'architecture. Cette approche humaniste sera peu à peu théorisée et définie comme *restauro critico* (restauration critique).

Pour la période d'après 1945, nous avons de très nombreux témoignages d'acteurs qui ont vécu cette rude période marquée, également, par la destruction fulgurante et rapide de milliers de biens culturels, résultants de stratifications séculaires. Qu'ils soient philosophes, hommes de lettres, artistes, architectes, ou habitants des villes sinistrées, les témoignages de l'immédiat après Seconde Guerre mondiale ont un point commun : le traumatisme violent face à la perte de tant d'êtres chers et de tant de massacres et de destructions. Ils nous aident à appréhender les motivations profondes qui sont à la base de la restauration des œuvres d'art et d'architecture : le désespoir, le désarroi de celui qui est victime d'une forme d'accélération artificielle du temps et qui souffre pour une perte dont il refuse l'irrévocabilité. Ainsi la restauration des monuments historiques après 1945 part de ce traumatisme, s'appuie sur les fragments authentiques de l'œuvre mutilée, s'appuie encore sur la documentation disponible de cette œuvre avant sa destruction et se développe dans un espace psychologique situé entre l'acceptation et le refus du drame de la perte.

Concrètement, la destruction bellica occasionne des pertes et des lacunes qui transforment brutalement le monument vivant en un cadavre horrible aux tripes ouvertes. Cette situation dramatique, inacceptable est aussi paradoxalement favorable à l'étude du monument lui-même en analogie avec l'archéologie (destructions des couches) et en analogie avec la médecine qui a besoin de cadavre pour ses dissections. On retrouve cette réalité de terrain dans plusieurs témoignages d'architectes en prise directe avec la reconstruction des monuments historiques après 1945. Comme l'explique, par exemple, Yves-Marie Froidevaux à propos du chantier de l'église abbatiale de la Trinité à Lessay : *« Si cruelle qu'elle fut, la destruction de l'édifice a permis cependant d'en mieux connaître la structure et l'histoire. Cette dissection, opérée dans ses œuvres vives, a fait apparaître bien des détails cachés et dont certains sont importants ; de même ce long travail de restauration a apporté des moyens d'investigations, de sondages et d'analyse qui n'auraient pas pu être réunis en temps normal. Nous apportons donc ces matériaux recueillis qui pourront dans l'avenir contribuer aux études archéologiques »* (Froidevaux, 1958, p. 138).

Durant les mêmes années, entre 1944 et 1950, Cesare Brandi, est l'acteur et le chef d'orchestre de plusieurs expériences véritablement fulgurantes, notamment le sauvetage des peintures murales de Viterbe et de Padoue que j'ai analysé dans le détail. Cela m'a fait comprendre à quel point la question des lacunes est centrale dans la restauration post bellica, et cela à diverses échelles. Ainsi, les chapitres III, IV et V sont entièrement consacrés à la notion de lacune, à ses divers types de traitements et à la réintégration des lacunes.

Par conséquence, j'ai organisé mon corpus de cas d'études, c'est-à-dire les monuments historiques détruits puis peu à peu reconstruits, en fonction de différents types de lacunes que j'ai identifiés et élaborés à dessein. L'étude de ces mêmes monuments par pays, par famille d'édifice ou par période, aurait débouché sur un travail "sec", une liste jamais assez longue ; et n'aurait pas permis de tirer un enseignement durable de ce gigantesque travail (la restauration post bellica des églises romanes de Cologne a duré 65 ans).

Je suis parti de toutes petites lacunes, des cribles de mitraillettes dans un mur de pierre jusqu'aux lacunes à l'échelle de tissus urbains, en passant par les lacunes dans les maçonneries, dans les toitures et systèmes de couverture de l'espace, les travées rythmiques, etc. J'ai également étudié les "lacunes globales" et les "lacunes totales", avec leurs conséquences en termes de restauration.

Ceci offre de nombreux avantages, par rapport à une lecture géographique ou chronologique, car, avec un même type de lacune, on passe d'un pays à l'autre, d'une église à un musée ; et on voit apparaître des choses. La restauration post bellica se positionne forcément face à la question de la perte, donc des lacunes. D'un point de vue théorique, mais aussi constructif et architectural, la réintégration des lacunes apparaît comme un enjeu central de la restauration, qu'elle soit architecturale, picturale ou urbaine. La lacune, comme interruption brutale dans la continuité de "l'image-matière-construction", est donc le fil d'Ariane que j'ai choisi pour relier les exemples les uns aux autres.

## Etat de la question / Sources

La construction de ce travail n'aurait pas pu se faire sans mes trois directeurs de thèse : Giovanni Carbonara, Vincent Veschambre et Yves Winkin, sachant que Vincent est mon directeur principal et officiel à l'ENSAL. Ce sont plusieurs années de travail tissées par des nombreuses réunions, des échanges par téléphone, par mail, par courrier, par cartes postales. L'expertise de "mes" trois professeurs constitue comme trois bombonnes d'oxygène qui m'ont permis de faire cette plongée dans un océan de sources, sans me noyer.

En plus des entretiens avec les grands acteurs évoqués plus haut, en plus de discussions avec des confrères architectes et universitaires, comme Claudine Houbart, Simone Ricca, Andrea Pane, Philippe Genestier, la connaissance et la documentation rassemblées dans ce travail est le résultat d'un tissage entre les sources et ma pensée personnelle. Mais "ma pensée" est à chaque fois vérifiée, grâce aux documents d'archives, sources de "première main", et grâce au recollement d'un nombre important de publications spécialisées (livres, articles scientifiques ou de vulgarisation). Ces publications sont reprises dans la bibliographie, par ordre alphabétique du nom de l'auteur(e). Une partie de ces publications avait d'ailleurs été rassemblée bien avant mon état transitoire de "doctorant", notamment lors de la rédaction du livre *Architecture et Restauration*, (Prunet & Detry, 2000).

Depuis environ une quinzaine d'années, il faut aussi compter avec l'infinité des données disponibles en un clic sur internet, étant entendu que ces données doivent passer par le tamis de la vérification et de l'esprit critique.

Quel est l'état de la question - patrimoine martyr et restauration post bellica en Europe - en ce moment ? A cette question, il m'est impossible de répondre de façon exhaustive. Dans les grandes masses, voici néanmoins ce que j'ai constaté. C'est en allemand et en italien que l'on trouve le plus de publications sur le sujet (restauration post bellica) ; avec bien sûr un grand nombre de sources en anglais mais moins ciblées précisément sur "mon sujet". Parmi les sources très importantes en allemand, j'ai beaucoup travaillé à partir des livres suivants : le *Kriegsschicksale* (Beseler & Gutschow, 1988) ; sur Cologne, Christoph Machat (1987), Ulrich Krings et Otmar Schwab (2007) ; d'une façon générale sur l'Allemagne après 1945 et sur Rudolf Schwarz, les livres de Wolfgang Pehnt ; sur Hans Döllgast, les textes de Winfried Nerdinger, enfin le monumental catalogue de l'exposition de Munich intitulé *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte* (collectif 2010). J'ai également travaillé à partir d'articles écrits par des experts allemands, mais traduits en français ou en italien, notamment les articles de Gabi Dolff-Bonekämper et de Donatella Fiorani.

Le cinéma, la littérature, l'histoire, la sociologie, ... sont aussi des sources pour un doctorat en architecture. Avec certains films du néoréalisme italien, j'ai regardé ou plutôt j'ai été captivé par la monumentale série intitulée "Heimat" d'Edgar Rietz, un chef-d'œuvre pour comprendre l'Allemagne du XX<sup>e</sup> siècle.

Les sources italiennes sur le *restauro* sont beaucoup trop nombreuses pour les citer même de façon synthétique. Je donne ici, quelques noms d'auteurs qui constituent la base de mes

références : Ambrogio Annoni, Giulio-Carlo Argan, Alfredo Barbacci, Amedeo Bellini, Renato Bonelli, Cesare Brandi, Andrea Bruno, Carlo Ceschi, Guglielmo de Angelis d'Ossat, Giovanni Carbonara, Donatella Fiorani, Ferdinando Forlati, Piero Gazzola, Stefano Gizzi, Giorgio Grassi, Emilio Lavagnino, Paolo Marconi, Asención Hernández Martínez<sup>16</sup>, Paolo et Laura Mora, Andrea Pane, Roberto Pane, Aldo Rossi, Valentina Russo, Licia Vlad-Borrelli, Giuseppe Zander, etc. Mais j'en oublie (voir bibliographie). En Italie, outre les livres très nombreux sur la restauration architecturale / picturale, plusieurs revues d'architecture et d'urbanisme sont très importantes pour comprendre et connaître ce qui se passe dans ce domaine<sup>17</sup>.

Qu'ils s'agissent d'architecture ou de *restauro*, les sources écrites en français sont beaucoup moins nombreuses que les sources en italien. C'est une réalité connue et due en partie au fait que l'enseignement de l'architecture en France ne fait pas partie de l'université, ou n'en fait partie que partiellement depuis très peu de temps. En Français, plusieurs auteurs se détachent par le niveau scientifique exceptionnel de leur contenu autant que par leur capacité d'écrivain : François Chaslin, André Chastel, Françoise Choay, Jean-Louis Cohen, Paul Léon et Paul Philippot. En plus, et cela est fondamental, j'ai fait référence aux écrits des principaux architectes en chef de monuments historiques (ACMH), du moins ceux qui ont été des acteurs de la restauration des monuments après 1945 : Albert Chauvel, Georges Duval, Yves-Marie Froidevaux, Bertrand Monnet et Pierre Prunet. Mais les écrits des ACMH français sont le plus souvent disséminés sous forme d'articles savants dans les périodiques ; principalement la revue, *Les Monuments historiques de France*, (aujourd'hui *Monumental*). Bien sûr, d'autres sources importantes en français proviennent d'auteurs belges, comme par exemple : Louis Cloquet, Paul Philippot, le chanoine Raymond Lemaire, son neveu Raymond M. Lemaire, et Claudine Houbart.

Ce travail est situé dans la discipline architecture et à l'intérieur de "l'arbre architecture" dans une "branche" plus "spécialisée" : la conservation restauration du patrimoine architectural et urbain. Dans cette "branche", mon ambition est que cette thèse puisse devenir un livre, comparable par exemple au livre de Carlo Ceschi intitulé, *Teoria e storia del Restauro* (Ceschi, 1970) ; accessible au lectorat francophone. Mais ce serait une sorte de florilège de la restauration post bellica en Europe dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Au fond, c'est cela que j'ai tenté de faire de façon complémentaire avec le livre de Carlo Ceschi. Pourquoi parler de cela maintenant à propos des "sources" ? Je m'explique. Parmi la masse considérable de livres d'histoire de l'architecture, il n'existe pas actuellement, ni français, ni en italien, ni en anglais, de livre qui aborde la question de la restauration post bellica des monuments historiques dans trois grands pays européens, selon "l'angle d'attaque" élaboré ici : la question des lacunes comme fil conducteur et l'analyse à diverses "échelles", des peintures murales aux tissus urbains, en passant par l'architecture. J'espère que ma thèse pourra contribuer à cette connaissance. Jean-Louis Cohen, aujourd'hui professeur au collège de France, est

<sup>16</sup> Une auteure espagnole, mais j'ai lu son livre en italien.

<sup>17</sup> Revues Arkos, Anark, Topos, Metron.

l'auteur de remarquables livres d'histoire de l'architecture au XX<sup>e</sup> siècle, qu'il maîtrise mieux que quiconque et cela pour un grand nombre de pays. Par exemple, dans son récent ouvrage monumental intitulé, « L'architecture au futur depuis 1889 », Jean-Louis Cohen passe très rapidement sur les projets de "restauration", qui reste une chose anecdotique, c'est compréhensible. Bien sûr, quand il évoque Rudolf Schwarz, Hans Döllgast, Franco Albini ou Carlo Scarpa, il montre que ces grands architectes ont aussi fait de la restauration.

Mais, traditionnellement l'historiographe de l'architecture se concentre sur la conception des villes, des bâtiments nouveaux et encore très peu sur l'histoire du patrimoine architectural détruit, restauré, reconstruit, déconstruit.

Concernant les pratiques et les méthodes de la restauration du patrimoine architectural, très peu de livres sont écrits par des architectes, engagés sur ce terrain<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Trois ACMH, Georges Duval, Yves-Marie Froidevaux et Pierre Prunet ont écrit des livres qui sont des références sur le sujet, mais ce sont des sources déjà anciennes.





## **Chapitre I**

# **Le patrimoine martyr, définitions, protection, destruction, état des lieux**

*« Le problème du Mal, c'est-à-dire la conciliation de nos déchéances, même simplement physiques, avec la bonté et la puissance créatrices, restera toujours, pour nos esprits et pour nos cœurs, un des mystères les plus troublants de l'Univers », Pierre Teilhard de Chardin, 1957, Le Milieu Divin, Paris, éd. Seuil, p. 77*



## Introduction : architecture sur le préexistant diversement évalué dans le temps

Avant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les édifices anciens, dits aussi "préexistants", sont parfois respectés et protégés, car considéré comme des monuments pour l'art et pour l'histoire. Ils peuvent aussi être conservé pour la continuité / transmission d'une famille, la continuité d'un culte, d'une religion, pour la nation, pour l'éducation et pour tant d'autres raisons, maintes fois analysées (Riegl, 1903, Choay, 1992, Babelon & Chastel, 1994). Parfois les édifices préexistants sont transformés au gré des besoins, ou encore détruits, puis remplacés par de nouvelles constructions. Sur le temps long, ce que nous nommons aujourd'hui la restauration des monuments historiques est une activité qui, en réalité, existe depuis que l'architecture existe ; activité qui est influencée par tant de facteurs "extra-artistiques".

Deux facteurs me semblent être parmi les principaux : premièrement les régimes d'autorités politiques et spirituelles, deuxièmement, la mutabilité de l'évaluation ou de la réception des œuvres d'art dans le temps. Ainsi, entre deux attitudes extrêmes, détruire totalement une œuvre d'architecture ou la conserver totalement, ce qu'on peut nommer "l'architecture sur le préexistant", prend de multiples formes, de multiples nuances : entretenir, réparer, détruire, transformer, réemployer, recycler, remettre au goût du jour, etc.

Avant le début du XIX<sup>e</sup> siècle, il ne s'agit pas encore précisément de ce que nous entendons aujourd'hui par "restauration des monuments historiques". Néanmoins, c'est sur le terreau de ces millénaires de réemplois, d'architecture sur le préexistant que fleurira la restauration et donc également la restauration post bellica, qui constitue peut-être, nous allons le voir, la forme la plus dramatiquement nécessaire de la restauration en général.

Dans un article publié en 1978, Guglielmo de Angelis d'Ossat parle de la restauration comme « architecture sur le préexistant diversement évalué dans le temps » (De Angelis d'Ossat, 1978). A ce propos il écrit qu'en architecture, « *l'homme est presque toujours mis en face de problèmes déjà affrontés par ses prédécesseurs, même si avec des modalités, des circonstances ou des dimensions différentes. L'architecte doit très souvent opérer dans des milieux déjà formellement définis, ou sur des œuvres [des monuments] déjà existants. Son attitude ne peut pas être [fondamentalement] différente de celles de ses anciens collègues qui se sont trouvés dans les mêmes situations. Tous se sont comportés de façon conséquente et pas comme s'ils agissaient sur une zone libre. L'architecte est pour cela inexorablement porté à agir et à sentir de façon différente dans les deux cas évoqués. Mais, même s'il est conditionné par le préexistant et par les limites de cet exercice, il peut toujours accomplir un acte de création artistique* » (De Angelis d'Ossat, 1978, réed. 1995, p. 99).

Par exemple, le Filippo Brunelleschi de la coupole de la cathédrale de Florence, étroitement lié à l'édifice gothique préexistant d'Arnolfo di Cambio, n'est pas le même Brunelleschi qui construit la sacristie de San-Lorenzo ou la chapelle dei Pazzi ; libres conceptions innovantes, ouvrant tant de développements futurs ; mais pour autant, il n'est pas mineur en intervenant

sur Santa-Maria-del-Fiore. Et plus proche de nous, l'architecture de Giorgio Grassi n'a pas moins de valeur quand ce dernier s'attache à restaurer le théâtre romain de Sagunto en Espagne, que lorsqu'il construit, dans le tissu d'une ville ancienne, la bibliothèque publique de Groningen en Hollande, ou quand il construit *ex nihilo*, sur un terrain "vierge", la bibliothèque universitaire de Valence en Espagne. Ces trois formes d'édification de Giorgio Grassi sont toujours liées, selon ses propres termes à une "construction logique de l'architecture" (Grassi, 1967). Ceci montre bien que non seulement projeter l'existant revêt la même importance que de construire des bâtiments nouveaux sur des terrains dit "libres", mais qu'architecture et restauration sont indissolublement liées. Pourtant, c'est seulement après la Seconde Guerre mondiale, plus précisément à partir des années 1960, que "l'architecture sur le préexistant", commence progressivement à être prise en considération dans l'historiographie, sans jamais atteindre le prestige de "l'architecture contemporaine", comme prétendue création *ex nihilo*.

Depuis que l'architecture existe, l'activité qui consiste à réparer, à refaire, à restaurer des vieux bâtiments se développe, ces exercices sont affrontés avec d'infinies variations par les civilisations qui nous ont précédés. La fonction temps, dans un sens ouvert détermine l'architecture de façon continue. On perçoit clairement cela notamment dans les grands édifices urbains, comme les cathédrales, les châteaux ou les palais, artefacts presque toujours formés de plusieurs phases constructives. Presque toutes les églises de Rome sont, comme Saint-Clément bâties et rebâties durant des siècles par étapes successives. Ces églises sont parfois fondées sur une base antique, puis marquées par des ajouts, des transformations allant du haut Moyen Age à la fin du baroque, en passant par la Renaissance. A Paris, le musée du Louvre est lui aussi fruit de la succession des pouvoirs temporels de Philippe-Auguste à François Mitterrand. La cathédrale de Strasbourg, de Rodez ou d'Orléans, la primatiale Saint-Jean à Lyon, Sainte-Sophie à Istanbul, la mosquée des Omeyyades de Damas, la citadelle d'Alep, l'Alhambra de Grenade, la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle, la grande mosquée de Cordoue, le palais de la Résidence à Munich, sont toutes des "architectures sur le préexistant diversement évalué dans le temps". Ces édifices sont parfois considérés comme "non homogènes", parce qu'ils sont réparés et surtout transformés à plusieurs reprises. Les édifices dits "homogènes" sont plus rares ; existe-t-il vraiment ? Quand les édifices restent très homogènes à travers le temps, qu'ils subissent peu de modifications, c'est généralement parce qu'il s'agit de très grands chefs-d'œuvre de l'architecture. En effet, à part quelques iconoclastes incultes, personne n'aurait l'idée de transformer lourdement les villas d'Andrea Palladio en Vénétie ou ses églises de Venise, ni l'église de San-Carlo aux quatre fontaines de Francesco Borromini à Rome, ni l'église de pèlerinage, *Wieskirche* en Bavière, ni la chapelle de Ronchamp. Et qui oserait transformer "de fond en comble" les Villas d'Adolf Loos, de Le Corbusier, de Pierre Chareau ou de Mies Van der Rohe ? Certes, il est possible de "toucher très légèrement", ces œuvres d'art universelles qui ne sont pas des reliques. Il faut les vivre aujourd'hui et demain, il faut pouvoir y apporter un confort adapté, il faut continuer à prier dans ces églises, à habiter dans ces villas, y mettre quelques meubles, y poser ses valises pour y travailler, y jouer, y dormir, etc. Il est probablement bon de ne pas transformer ces maisons et ces églises systématiquement en musées, sous prétexte qu'il s'agit de patrimoine de l'humanité. Mais la continuité d'usage de ces chefs-d'œuvres doit être une continuité positive, légère et bien entendu non destructive. On peut ajouter, amplifier ces chefs

d'œuvres, comme Renzo Piano l'a fait sur la colline de Ronchamp et au Kimbell Art Museum au Texas, comme la ville ancienne s'est bâtie par strates successives, sans nécessairement détruire toutes les strates précédentes. Dans le cas de grands chefs-d'œuvre, il faut donc les accompagner avec politesse, avec beaucoup de légèreté et de respect. Cela signifie qu'il faut impérativement éviter de les démanteler (éviter d'enlever leurs ornements, leurs décors naturels, leurs mobiliers, leurs collections,...), éviter de les mutiler, de les écraser avec la construction d'un objet hors d'échelle juste à côté. On ne peut pas en retrancher des éléments sous prétextes de les moderniser ou de les adapter "aux normes actuelles". Bref, et c'est logique, les grands chefs-d'œuvre de l'architecture doivent à tout prix être conservés dans leur contexte, dans leur authenticité, dans leur intégrité. Mais si, ces grands chefs d'œuvre ont subi les outrages du temps, de mauvais usages et qu'ils sont dénaturés, mutilés, il faut alors les restaurer ce qui ne signifie pas qu'ils doivent être embaumés, car un architecte restaurateur n'est pas un taxidermiste.

Néanmoins, la plupart du temps, l'architecture n'atteint pas ce degré d'art absolu. Dès la mort du commanditaire, dès la mort du concepteur – même souvent avant cela - l'architecture commence sa vie et donc se transforme. Parfois cette transformation est peu perceptible, parfois elle prend progressivement le dessus sur l'édifice d'origine et devient une transformation négative. Les églises romanes ou gothiques baroquisées au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle constituent un exemple très significatif de l'architecture sur le préexistant diversement évalué dans le temps. La transformation d'édifices préexistants est la suite logique du réemploi, elle permet d'adapter une architecture ancienne à une évolution des usages ou de mettre celle-ci au goût du jour, en fonction de l'évolution des grands mouvements artistiques. Le réemploi d'édifices antiques peut aussi se faire à l'échelle d'une ville comme dans le cas célèbre de Split en Croatie. Le palais de Dioclétien à Split - *Spalato* signifie "petit palais" - est l'un des exemples de réemploi les plus significatifs. Un usage continu, ininterrompu protège "paradoxalement" ce monument en le maintenant vivant. Le centre historique de Split s'est formé à travers le réemploi d'un palais urbain bâti entre 295 et 305. Au bord de la mer Adriatique, Spalato forme un rectangle légèrement irrégulier d'environ 215 x 175 mètres comprenant seize tours et divisé en quatre zones par les axes du *cardo* (Nord-Sud) et *decumanus* (Est-Ouest). L'enceinte du palais de Dioclétien comprend, outre les appartements de l'empereur, son mausolée, le quartier des gardes, le péristyle, trois temples, des thermes, des zones de stockage, un vaste cryptoportique, une manufacture textile, etc. Cet ensemble monumental devient peu à peu une ville byzantine. La ville s'étend au-delà du palais durant la période vénitienne puis austro-hongroise. Aujourd'hui c'est l'une des grandes villes de l'actuelle Croatie<sup>19</sup>.

Aldo Rossi écrit à propos de Spalato : « on voit là un grand édifice, un palais, devenir une ville ; ses caractères internes se transforment en caractères urbains, démontrant ainsi la richesse infinie des transformations analogiques en architecture, lorsque celle-ci opère sur des formes déterminées (...). Le cas de Spalato est celui d'une transformation pure et simple

---

19 Sur Split existe une vaste bibliographie, mon confrère Goran Niksic, architecte en chef honoraire du centre historique de Split, est l'un des meilleurs spécialistes ; j'ai pu visiter Split deux fois avec Goran Niksic (en 1994 et 2011).

*des espaces extérieurs vers le collectif, c'est à dire vers l'urbain. Dépassant les exemples d'Arles, de Nîmes et de Lucques (qui représentent des implications morphologiques spécifiques), Spalato inscrit donc sa forme typologique dans la totalité de la ville ; l'édifice est assimilé, de façon analogique, à une forme de ville. Cela signifie que l'édifice peut, lui aussi, être projeté par analogie avec la ville » (Rossi, 1966, p. 239).*

En effet, la ville actuelle de Split, s'est développée à l'intérieur d'un palais romain en utilisant des formes presque immuables pour des fonctions et des significations diverses et variables aux cours du temps. Cet exemple illustre le rapport entre la ville et l'architecture à travers le temps<sup>20</sup>. Split montre bien que certaines formes urbaines de l'antiquité, du moyen âge ou de la Renaissance résistent au temps longs. La Basilique de Padoue ou celle de Vicence, bien qu'ayant une caractérisation formelle extrêmement précise possèdent en même temps une grande capacité d'adaptation à des fonctions multiples. Le réemploi du palais de Dioclétien à Split peut être comparé à d'autres réemplois comme celui du Théâtre di Marcello à Rome, celui du théâtre antique d'Orange et de l'amphithéâtre de Arles. Avec le retour cyclique de périodes d'insécurité au moyen-âge, les monuments romains sont réemployés comme forteresse urbaine. La grandeur, la qualité et la solidité des maçonneries antiques sont une aubaine pour la population qui s'y abrite comme dans un nid protecteur. Les arcades sont bouchées, ensuite sont bâties des habitations, des tours de défenses et des chapelles dans ces structures antiques.

---

20 Les premiers dessins du palais de Split datent du XVI<sup>e</sup> siècle et sont dus à un italien. Ils ont appartenus peu après leur réalisation à l'architecte Andrea Palladio, qui les a annotés. Cela conduisit l'architecte Ernest Hébrard à lui en attribuer à tort la paternité. L'anecdote montre l'impact de la redécouverte du palais de Dioclétien sur l'architecture néoclassique.

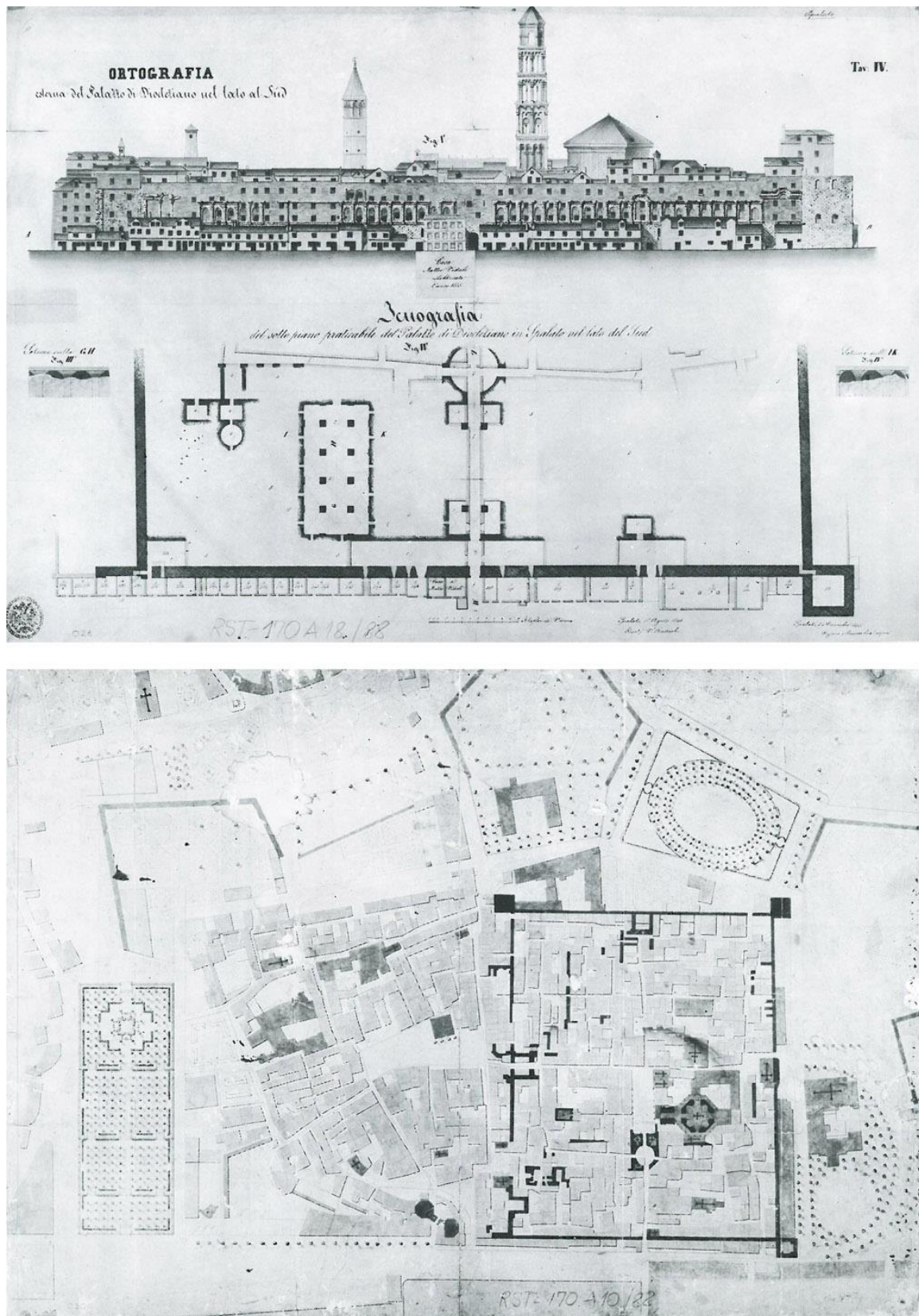


Fig. I.1. Split ou Spalato en Croatie. En haut, relevé du front Sud de la ville en correspondance avec la courtine Sud - vers la mer - de l'enceinte du palais de Dioclétien, état au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. En bas, plan de la ville vers 1847 avec les fortifications et les jardins publics projetés au XVIII<sup>e</sup> siècle ; relevés de Vicko Andrić. Source : Kečkemet, Vicko Andrić, (1793-1866), pl. 49 et pl. 82

D'Angelis d' Ossat écrit à ce sujet: « *les innombrables transformations d'édifices démontrent la même volonté de contester (de dénoncer) les expressions architecturales précédentes. Cette forme de main mise (sopraffazione) arrive essentiellement selon deux modalités, en modifiant l'usage du bâtiment, ou en transformant radicalement l'aspect* » (De Angelis D'Ossat G., 1978, rééd. 1995, p. 105). L'architecture sur le préexistant prend de multiples formes et on peut dire divers niveaux d'intensité dans la transformation.

La transformation peut-être "légère", ce que j'ai nommé une "**transformation picturale**" du préexistant. Par exemple, à Istanbul, l'église byzantine Saint-Serge-et-Bacchus bâtie au début VI<sup>e</sup> siècle, à l'époque de Justinien, subit le même sort que l'église Sainte-Sophie, en devenant une mosquée au XV<sup>e</sup> siècle. Ces deux "églises – mosquées" sont presque parfaitement conservées par le nouveau pouvoir ottoman qui prend la suite de l'Empire byzantin. "Simplement" les mosaïques ou les fresques relatives à l'iconographie chrétienne, sont repeintes avec des motifs abstraits, adaptés à la religion musulmane. Un mihrab et des minarets sont ajoutés, sans démolir ni la structure ni l'espace architectural préexistant.

**La "transformation lourde"** ou en profondeur se rencontre particulièrement durant l'époque baroque, ses prolongements Rococo et jusqu'à l'éclectisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qu'on nomme "baroquiser" est souvent une forme de transformation radicale des églises médiévales. Des voûtes remplacent les anciennes charpentes apparentes ou les plafonds en bois. Des voûtes baroques remplacent - ou habillent - les voûtes gothiques, des revêtements décoratifs en plâtre en marbre ou en stuc coloré modifient profondément l'aspect formel des anciennes églises. La fortune critique de ces "baroquisations" est très fluctuante, diversement évaluée dans le temps. Certaines de ces transformations baroques sont considérées, par les uns comme des chefs-d'œuvre et par les autres, comme des actes de vandalisme. L'évaluation négative des transformations baroques est à l'origine de campagnes de "dé-baroquisation" ou de "dé-restauration" durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle. La Seconde Guerre mondiale sera un formidable moteur pour toutes les formes de "dé-baroquisation" et de "dé-restauration" en enlevant les couches baroques ou les "ajouts incompatibles" du XIX<sup>e</sup> siècle, déjà endommagées par la guerre.

La transformation passe également par des **insertions douces et des insertions violentes**, comme l'ajout de parties nouvelles dans un organisme ancien. Ces ajouts peuvent être perçus comme compatibles ou incompatibles avec le préexistant. Cette distinction compatible / incompatible est utile pour analyser quelques cas d'insertion de nouvelles architectures dans le préexistant, nous y reviendrons. Si la culture baroque a souvent privilégié des formes d'insertions violentes, radicales, on note à d'autres périodes selon les lieux, des insertions plus subtiles. Je pense, par exemple, au petit *tempietto* conçu par l'architecte Guillaume Lissorgues vers 1530-1540 et bâti au sommet de la façade occidentale de la cathédrale de Rodez. Lissorgues utilise ici la même pierre (grès brun-rouge) que celle de l'église médiévale, la même logique et la même qualité constructive. Simplement, le vocabulaire est différent, il introduit les ordres classiques revisités. Dans les églises et les cathédrales, les zones de l'abside, du chœur, du transept, sont parfois modifiées au cours du temps, par l'insertion de nouvelles constructions plus vastes ou plus proches de l'idéal de l'époque, comme à la

Cathédrale du Mans – Saint-Julien - ou à l'église Saint-Denis à Liège. On peut citer en exemple, l'insertion "violente" que réalise Donato Bramante avec le nouveau chœur de Santa-Maria-delle-Grazie à Milan (1492-1499). Dans ce cas, la vieille église médiévale est surclassée par l'architecture de la haute tribune couverte d'une coupole. Néanmoins l'intervention de Bramante reste un chef-d'œuvre du début de la Renaissance en Lombardie et nul n'a pensé qu'il fallait démolir cette "insertion violente" pour rétablir l'unité stylistique du préexistant. Sur quel style faudrait-il alors se baser pour faire un choix ? Démolir Bramante ou, au contraire, démolir la nef du XIII<sup>e</sup> siècle pour refaire le tout tel que Bramante l'aurait peut-être fait si on lui en avait donné les moyens et s'il était encore vivant. On mesure ici les limites du raisonnement stylistique comme base théorique de la restauration.

Enfin, il faut encore évoquer le réemploi de bâtiments en entier. Il serait vain de tenter une liste de ce type de réemploi. Quelques exemples emblématiques méritent toutefois d'être évoqués. A Syracuse en Sicile, l'ancien temple dorique d'Apollon, périptère et hexastyle, qui est une architecture du V<sup>e</sup> siècle avant J-C, est "réemployé", donc transformé successivement en église byzantine, puis en mosquée pour devenir la cathédrale de Syracuse à l'époque des Normands au XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle. Sur une période de 2500 ans, les grandes étapes de ce réemploi : VII<sup>e</sup> siècle après J-C, création de huit ouvertures dans les deux murs parallèles de la cella, bouchements des travées du périptère, création d'absides aux extrémités, inversion du sens du temple - puisque la façade Ouest de l'église est bâtie sur le côté arrière du temple grec - démolition des murs de l'opisthodom (mur transversaux de la cella), fabrication d'un plan basilical à trois nefs avec trois absides ; à l'époque normande, les murs de la nef sont surélevés et équipés de fenêtres pour l'éclairage, nouvelle charpente en bois, décor en mosaïques ; après le tremblement de terre de 1693, l'église est reconstruite par l'architecte Andrea Palma, qui crée côté Ouest une façade baroque à fort effet de clair-obscur.





Il est possible que nos contemporains jugent cette forme de réemploi, par exemple au duomo de Syracuse, comme une mainmise sur un patrimoine antique comme une forme de barbarie ? En général, à partir du V<sup>e</sup> siècle, les communautés chrétiennes se limitent à réemployer et à adapter les édifices antiques païens. Peut-être aussi pour mieux affirmer, à la fois le triomphe de la nouvelle religion et la défaite visible de l'antique. Mais ces réemplois, tout en détruisant, ont également permis la conservation d'une partie des structures de l'Antiquité classique, en Italie, mais aussi en France et en Europe.

Fig. I.2. Ci-dessus, coupe transversale schématique sur la Cathédrale de Syracuse en Sicile. Source : croquis Nicolas Detry, 1995.

Fig. I. 3. Ci-dessous (page suivante) en haut à gauche, Milan, Santa-Maria-delle-Grazie, nef gothique et chœur Renaissance avec le tambour de Donato Bramante, source : de Angelis d'Ossat, 1978 p. 104.

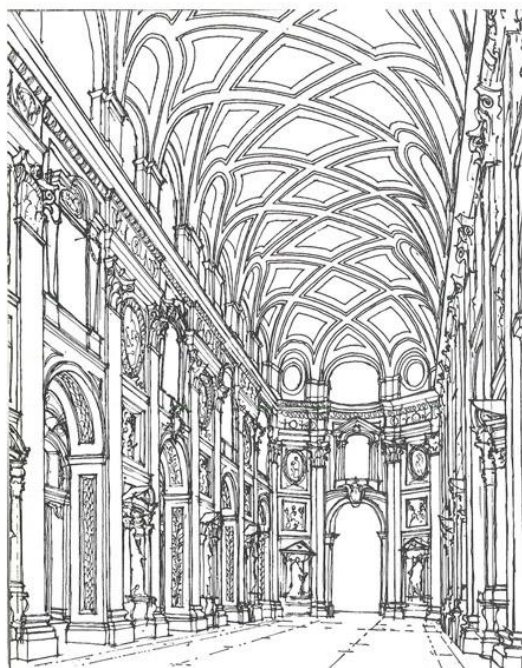
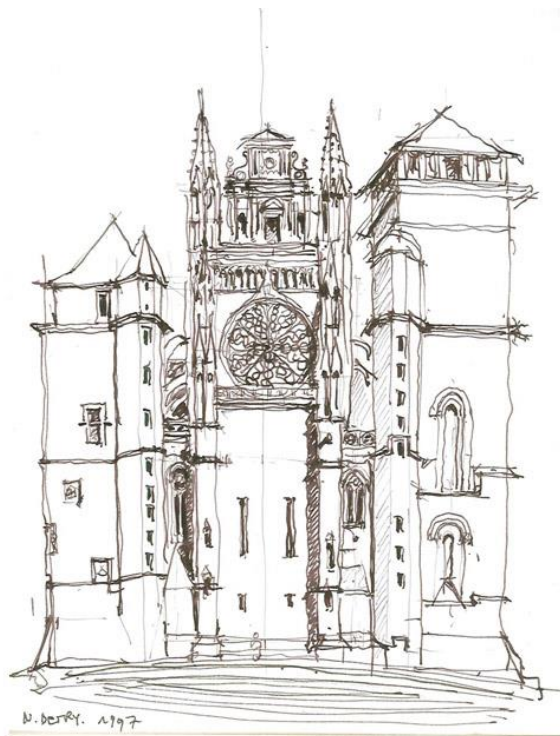
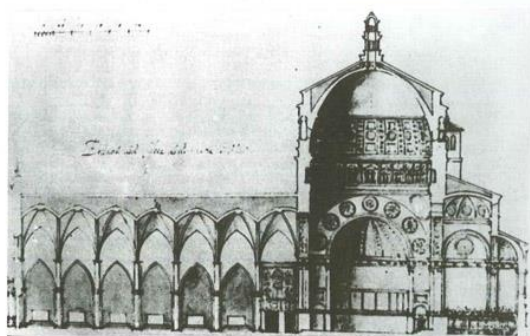
En haut à droite, massif occidental de la cathédrale de Rodez avec le *Tempietto*, une œuvre du début de la Renaissance en France, source : croquis Nicolas Detry, 1997.

En bas à gauche, Rome, hypothèse graphique du projet de Francesco Borromini pour la transformation de S.-Giovanni-in- Laterano, projet réalisé en partie, source : Portoghesi, 1966, pl. 103.

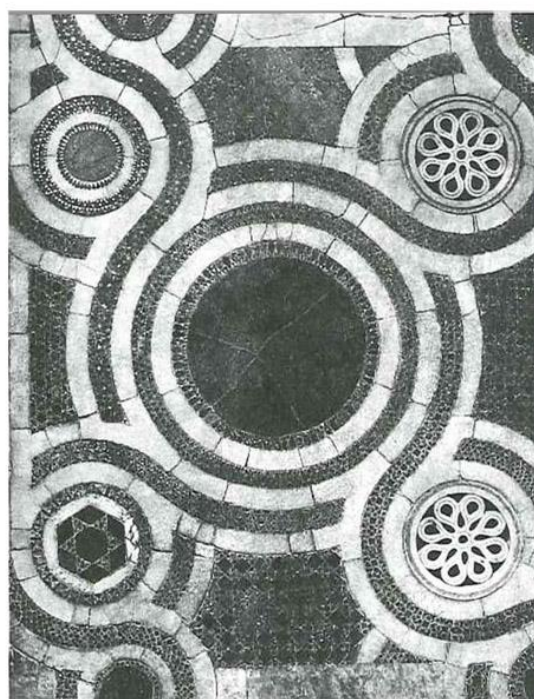
En bas à droite, détail du pavement cosmatesque de S.-Giovanni-in-Laterano, source : Gnoli, 1971, pl. 68.



Après ce rapide examen du réemploi, on peut se poser la question suivante : les édifices non homogènes, fruit de l'architecture sur le préexistant diversement évalué dans le temps, sont-ils "bâtards", ont-ils moins de valeur que les œuvres bâties d'un seul jet ? Il n'est pas possible de répondre à cette question de façon manichéenne par un oui ou par un non absolu. Il est nécessaire de regarder chaque exemple séparément. Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo donne sa vision personnelle de cette question, avec sa plume de génie: « *ces constructions hybrides ne sont pas les moins intéressantes pour l'artiste, pour l'antiquaire, pour l'historien. Elles font sentir à quel point l'architecture est chose primitive (...). Les plus grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt*



Ricostruzione ipotetica dell'interno di S. Giovanni in Laterano con la volta progettata da F. Borromini.



*l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie ; le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ; le résidu des évaporations successives de la société humaine ; en un mot des espèces de formations. Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre. Ainsi font les castors, ainsi font les abeilles, ainsi font les hommes...»* (Hugo V. 1831, p. 148).

Ceci nous aide à comprendre que, dans l'histoire millénaire de l'architecture, ce que l'on nomme "restauration des monuments" n'est pas un "seulement" une activité née avec la Révolution industrielle, mais une activité qui doit être restituée dans un temps plus long. A ce sujet, Carlo Ceschi écrit que *« l'œuvre d'art se réalise, quelques fois inconsciemment, œuvre de l'homme, d'un seul homme ou de beaucoup, à un quelconque moment de sa vie singulière ou dans une période longue de la communauté, comme il arrive pour l'architecture (...). Ensuite l'œuvre de l'homme reste, créée, immuable et "irrepetibile", (non répétable) au-delà de son créateur et en dehors de lui ; elle est de tous et de personne »* (Ceschi, 1970, p. 9).

Comme, en effet, "au-delà de son créateur", l'architecture est de tous et de personne. Son usage la transforme, son abandon également. Pourtant, ni l'usage ni l'abandon ne signe nécessairement sa mort, car l'architecture est - de façon paradoxale - toujours un peu en retard sur le monde, en retrait par rapport à l'existence comme pour mieux abriter nos existences singulières et collectives. Je revendique, ici, une posture théorique, un choix personnel que je partage avec d'autres architectes qui sont devant moi, devant nous. Des maîtres comme Aldo Rossi par exemple. "L'architecture comme expression de l'époque", est, selon Xavier Fabre, élève de Rossi à Zurich, une "tautologie niaise" ; trop souvent répétée et entendue, cette expression n'est là que *« pour justifier la nouvelle mode, la dernière invention technique, la nouvelle image glacée d'un futur abstrait. (...) cette conscience du retard de l'architecture est insupportable, voire incompréhensible pour les architectes qui nagent dans l'idéologie du progrès et de la fonction salvatrice de leur métier. De la même façon, deviennent incompréhensibles les notions de mémoire, de présence historique, de force de l'habitus, de permanence des formes...qu'assume l'espace architectural dans la très lente transformation des sociétés humaines. L'architecture contemporaine se croit [parfois pas toujours] dans l'immédiateté, dans la correspondance temps / lieu, elle est victime d'un "présentisme" qui efface le passé avec l'avenir...alors que c'est justement cette élasticité du temps spatial qui fait sens dans l'architecture, le fait paradoxal que l'espace se joue du temps »* (Fabre, 2008, p. 17).

Après cette "élasticité du temps spatial" dont parle justement Xavier Fabre, je voudrais maintenant parler de la notion de "réception" d'une œuvre d'art ou d'architecture et de la mutabilité de cette réception ou "évaluation dans le temps" et dans l'espace. Il s'agit de phénomènes déjà très amplement étudiés dans l'historiographie ; je me contente de noter des points ayant un rapport avec les monuments historiques, avec leur conservation et ou leur démolition, ayant un rapport avec leur évaluation, leur reconnaissance ou non-reconnaissance. Chaque époque, comme chaque système culturel, possède une façon particulière et mouvante de s'adresser au passé, en procédant à des préférences, des négations, des rejets. Quelles sont les forces qui font bouger la réception ou le jugement critique des œuvres d'architecture à

divers époques ? A priori, de façon abstraite, on pourrait croire qu'un tableau de Nicolas Poussin, une architecture de Francesco Borromini ou une cantate de Jean-Sébastien Bach restent immuables. En réalité, cela dépend de la "réception" de ces œuvres à divers époques. La perception ou le jugement critique des œuvres sont des phénomènes labiles. Dans son célèbre essai de 1939, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin analyse différents phénomènes autour de l'œuvre d'art : les types d'œuvres, leurs fonctions variables et leur réception fluctuante dans le temps. On peut établir des connections entre l'analyse profonde de Walter Benjamin et la réception des œuvres d'architecture ou des monuments historiques à diverses époques. Tout d'abord, quatre phénomènes liés à l'œuvre d'art sont analysés par Benjamin : le *Hic et Nunc*, l'authenticité, l'aura et le déclin de l'aura.

### **L'aura, le *Hic et Nunc* et l'authenticité,**

Au départ, l'œuvre d'art a une fonction culturelle, elle est conçue au service d'un pouvoir spirituel ou temporel. Ceci est vrai pour un instrument de musique, un tableau, une icône ou une architecture, temple, église ou palais. L'aura provient donc, selon Walter Benjamin, de la dimension culturelle et symbolique d'une œuvre. Notre rapport avec "les images" artistiques change avec le temps et l'espace. Dans l'Ancien Régime, "un homme simple", un paysan ou artisan né dans un village a très peu d'occasion dans sa vie de contempler des images ou de lire des livres (réservés aux moines et aux seigneurs). Les images artistiques qu'il peut voir dans sa vie sont situées pour l'essentiel dans l'église de son village qui est un monument, avec ses vitraux, ses peintures, ses sculptures. Ainsi, pour cet homme, les images ont une force symbolique, un sens profond lié à la foi chrétienne et à l'expression du pouvoir temporel et spirituel.

Pour le fidèle orthodoxe, l'icône de la Vierge Marie est sa présence, sa manifestation sur la terre, son épiphanie. De cette icône émane l'aura de la mère de Dieu. Dans l'Ancien Régime, les œuvres d'art ont un sens profond lié à la foi chrétienne qui est un dogme intégré à la vie. Walter Benjamin résume cela par le concept d'aura de l'œuvre d'art. Il dit que : « *Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte (...). Or c'est un fait de la plus haute importance, que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première. Aussi indirect qu'il puisse être, ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Au moment du premier ébranlement grave qui l'affecte, le culte profane de la beauté né à la Renaissance et resté en vigueur durant trois siècles, révèle ce fondement. Quand apparaît le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire – la photographie – (contemporaine des débuts du socialisme) – l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier, et il y réagit par la doctrine de "l'art pour l'art" ; qui n'est autre qu'une théologie de l'art* » (Benjamin 1939, pp. 19-20).

Il faut encore évoquer le *Hic et Nunc* dont parle Benjamin, l'ici et maintenant. Si une œuvre d'art, comme une œuvre d'architecture, est liée à un lieu et à un temps donné, elle est en même temps en dedans et en dehors ce *Hic et Nunc*. C'est le paradoxe évoqué plus haut,

puisque effectivement, les œuvres d'art et d'architecture, "se jouent du temps et de l'espace" (Fabre, 2008). Elles sont ontologiquement à la fois anciennes et modernes, à la fois de Toscane et du monde. Cela n'a pas de rapport avec la nécessité amplement justifiée, de conserver les œuvres d'art in situ, dans leur climat géographique et culturel d'origine, nécessité maintes fois rappelée depuis Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, à propos de Rome et de "la convoitise de Verrès" décrite par Cicéron<sup>21</sup>.

Walter Benjamin montre que *Hic et Nunc* et authenticité fonctionnent ensemble. A ce propos il écrit : « *Le hic et nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. Pour établir l'authenticité d'un bronze, il faut parfois recourir à des analyses chimiques de sa patine ; pour démonter l'authenticité d'un manuscrit médiéval, il faut parfois établir qu'il provient réellement d'un dépôt d'archives du XV<sup>e</sup> siècle. Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction, et bien entendu pas seulement à la reproduction technique* » (Benjamin, 1939, p. 14). Ce concept d'authenticité décrit par Walter Benjamin est à mettre en relation avec le concept d'authenticité tel qu'il est entendu dans la théorie moderne de la restauration des œuvres d'art, notamment par Cesare Brandi, après la Seconde Guerre mondiale. "Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction", cette affirmation de Benjamin est en effet l'un des points clés de la restauration des œuvres d'art et d'architecture dans sa définition "moderne", c'est-à-dire celle de l'après Seconde Guerre mondiale, que nous allons étudier en détail plus avant. Plus loin, Benjamin explique encore : « *de la plaque de photographie, on peut tirer un grand nombre d'épreuves, il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais dès que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique* » (Benjamin, p. 21). Mais, déjà à partir de la Renaissance, certaines pratiques artistiques s'émancipent progressivement du rituel. Ainsi la valeur culturelle des œuvres évolue progressivement vers une valeur culturelle, ensuite vers une valeur d'exposition. Dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, en Italie, on observe une nouvelle forme de réception des œuvres du passé liée à un contact profond avec le monde antique. Ce passage du cultuel au culturel ouvre l'époque moderne.

### **L'aura et le déclin de l'aura**

Au moment où les "images artistiques" étaient plus rares, dans l'Ancien Régime, la dimension iconique de l'architecture n'était-elle pas plus puissante ? Ernst Kantorowicz, dans " Les deux

---

<sup>21</sup> « *Tantôt suivant la marche d'une armée victorieuse, tantôt se dérochant à ses approche et fuyant avec l'armée vaincue, parcourant toutes les routes, traversant les mers, aujourd'hui otages de la paix, demain sujet de représailles, ici objets d'échange, là prix ou gages d'une rançon, formant des traités, rompant les alliances, indemnisant les vainqueurs. Il est contraire à la civilisation de mobiliser l'œuvre d'art. Elle propriété nationale inaliénable. Rome est une mappemonde en relief. Là seulement est la vertu instructive des œuvres. Les beaux antiques ne sont pas faits pour les régions hyperborées : à Paris ou à Londres, leur aspect désenchanté. Explorons notre Antiquité, notre Provence, ancienne province romaine ; le reste est la convoitise de Verrès (...). Parmi les œuvres d'art qui avoient excité la convoitise de Verrès, se trouvoit une statue d'Apollon dont la Cuisse portoit en lettre d'argent... » Quatremère de Quincy, 1796, Lettres.. extrait de pp. 20 à 40.*

corps du Roi", (Kantorowicz, 1957)<sup>22</sup> et par la suite Louis Marin dans *Le portrait du roi* (Marin, 1981), ont observé que dans l'Ancien Régime Dieu - mais aussi le Roi ou le seigneur local - est incarné dans son "image", dans sa représentation, par le phénomène de la transsubstantiation. Qu'ils s'agissent d'une peinture murale, mosaïque, tableau, sculpture équestre sur une place, église, temple, ou château, ces "images", selon Louis Marin, sont la présence réelle du roi à condition que continue la croyance en l'opérativité de ses signes iconiques, sinon cette représentation se vide de sa substance, de son *aura* par défaut de transsubstantiation.

Selon Louis Marin, c'est à l'époque baroque, au XVII<sup>e</sup> siècle, que ce phénomène atteint son apogée : *« représentation et pouvoir sont de même nature (...). D'un côté, donc, une icône qui est la présence réelle et "vivante" du monarque ; de l'autre, un récit qui est son tombeau subsistant à jamais. La représentation comme pouvoir, le pouvoir comme représentation sont l'un et l'autre un sacrement dans l'image et un "monument" dans le langage, où, échangeant leurs effets, le regard ébloui et la lecture admirative consomment le corps éclatant du monarque, l'un récitant son histoire dans son portrait, l'autre en contemplant une de ses perfections dans le récit qui en éternise la manifestation »* (Marin, 1981, pp. 11-13).

Par la suite, lorsque le rituel se dissout, lorsque la croyance diminue, à partir du siècle des Lumières, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le "monument" perd une part de son aura symbolique et spirituelle pour devenir un "monument historique". C'est aussi à ce moment-là que se développe le système de protection des "monuments historiques" dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, avec la multiplication des images, ou à l'âge "de la reproductibilité technique" (Benjamin, 1939), le déclin de l'aura de l'image semble être enclenché. La force d'imprégnation, la force symbolique des images dans l'esprit des gens serait progressivement affaiblie sans être uniquement le fait de la photographie ou du cinéma. Après le remarquable essai de Walter Benjamin, plusieurs auteurs vont montrer les glissements que va subir la notion de "monument historique", puis de "patrimoine culturel".

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, le statut de "l'image" évolue considérablement. On parle de l'image pour l'image qui pourrait être assimilée à une nouvelle forme de religion. On parle de nouveau "d'icônes architecturales" à propos de tout et de n'importe quoi. Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, nous sommes comme englués dans un flux continu, liquides, puis gazeux d'"images-informations" qui sortent de partout, de nos téléphones, rentrent, sortent et rentrent, bientôt par les pores de notre peau, ensuite par tous nos orifices. C'est l'hyper connectivité à l'internet planétaire, la "réalité augmentée", le facebook totalisant. Rien d'étonnant dans ce contexte d'observer comment une part importante de l'architecture, désormais mondialisée, devient d'abord et avant tout un "geste", une "griffe", celle d'une star de l'architecte de préférence. Comme l'explique Xavier Fabre : *« l'enveloppe boursouflée [gazeuse], l'emphase formaliste et technologique...consistent des postures à présent demandées par une maîtrise*

<sup>22</sup> Ernst Kantorowicz (Poznań, 1895- Princeton 1963), historien allemand naturalisé américain, spécialiste des idées politiques médiévales et de la sacralisation du pouvoir du royal. Kantorowicz, 1957, *The king's two Bodies*, Princeton, (Kantorowicz, 1989, *Les deux corps du roi*, Paris), est un ouvrage de grande portée où l'auteur montre la fonction fondamentale de modèle juridique et politique jouée par la théologie catholique du *Corpus Mysticum* dans l'élaboration de la théorie de la royauté.



*d'ouvrage en mal de reconnaissance et de publicité, participant, en cela, au triste jeu de la concurrence commerciale des signes* » (Fabre, 2008, p.21). Mais ces signes surmultipliés deviennent ce que - durant nos conversations - Philippe Genestier a nommé efficacement "l'arbitraire du signe".

Dans cette "réalité virtuelle" - c'est un oxymore - qu'est devenue l'aura de l'image, le *Hic et Nunc* et l'authenticité ? Que nous disent, mis à part leur coût exorbitant, les enveloppes boursouflées et cabossées du musée des Confluences à Lyon ? Si, comme l'a bien montré Louis Marin, *représentation et pouvoir sont de même nature*, le musée des Confluences est comme le portrait du roi Louis XIV, comme sa statue sur la place Bellecour, l'incarnation - de l'argent, de la finance - dans sa représentation "boursouflée", par le phénomène de la transsubstantiation. Ce musée est donc ontologiquement un musée de l'Ancien Régime.

Alors les notions d'aura, d'authenticité, de *Hic et Nunc*, en rapport avec l'art et l'architecture, ces notions chères à tant d'intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle, comme Walter Benjamin ou Cesare Brandi, sont-elles devenues des nostalgies partagées par un petit cercle de poètes disparus ? Rien n'est moins sûr. Car, et c'est encore à première vue paradoxal, face à la surmultiplication des "images-messages", face à l'arbitraire du signe, le grand public reste fondamentalement attiré par le "patrimoine", qu'il soit local ou mondial, justement et précisément pour ses valeurs d'authenticité, pour son aura, pour son *Hic et Nunc*. Le grand public, dont je fais partie, veut voir le vrai Mont Saint-Michel, le vrai Machu Picchu et le vrai Taj Mahal, même si leurs "images" apparaissent d'un glissement de doigt sur nos écrans tactiles. Et le vrai, c'est quoi ? Nous sommes donc bien d'accord pour dire oui, c'est encore, comme l'avait montré Walter Benjamin, l'aura, l'authenticité, le *hic et nunc* qui relient les hommes et les monuments. C'est encore et toujours cela qui fait la différence fondamentale entre une œuvre authentique et sa reproduction technique, sa copie, tout n'est pas perdu !

### **Influence sur les monuments historiques**

Dans une analyse de ces phénomènes, en lien avec l'architecture protégée comme monument historique, on constate qu'à diverses époques, dans des divers contextes culturels, politiques ou religieux, l'évaluation de l'architecture se place entre deux forces opposées, comme deux pôles :

- **1. Le respect de l'œuvre d'architecture** qui implique principalement des opérations d'entretien, de conservation et parfois de restauration en vue de maintenir tel ou tel édifice en bon état de fonctionnement. Le respect de l'œuvre implique parfois des adaptations, des mises à jour de l'architecture mais de façon légère, sans dégrader ses caractéristiques principales. Le respect de l'architecture prend en compte le souci de sa transmission aux générations futures.

- **2. La dépréciation de l'architecture** qui peut prendre de multiples formes, l'une étant la démolition totale jusqu'aux fondations de tel ou tel édifice afin d'en effacer même la trace. L'autre forme de dépréciation étant la transformation radicale, de "fonds en comble" qui ne conserve que la masse des murs porteurs pour effectuer un remodelage complet, le but étant alors de créer une nouvelle architecture ne conservant ni l'aspect ni le caractère de l'architecture préexistante.

A travers le temps, l'attitude envers le préexistant oscille entre ces deux pôles extrêmes avec une infinité de nuances. La première attitude, le respect d'une architecture ancienne dans son entièreté, en tenant compte de ses diverses stratifications historiques, ne va pas de soi. Les premiers témoignages de cette attitude se situent au début du XIX<sup>e</sup> siècle, principalement pour conserver des monuments antiques, comme par exemple la consolidation du Colisée à Rome par Raffaele Stern, en 1808. Le respect qui entraîne la conservation d'un monument historique n'est pas explicable par un simple mouvement de pensée ou un régime politique spécifique. On peut en trouver une explication partielle, à des moments particuliers de conservatisme du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel : les dynasties aristocratiques conservent leur palais, leur château ; l'église conserve ses églises, ses cathédrales et ses palais, les moines conservent leur monastère, etc. D'autres "moteurs de conservation" existent comme par exemple : le culte des reliques, le retard stylistique d'une province éloignée, la continuité d'usage d'un édifice ancien, les économies pauvres, etc.

La deuxième attitude, la dépréciation du préexistant, est liée à un ensemble de forces en jeu dans la société. Forces, idéologies, presque toujours en lien avec l'économie, le politique, le religieux et l'identitaire ; vient un moment où cette "force" est si tendue qu'elle explose et devient révolution politique. Comme l'explique Françoise Choay dans son chapitre consacré à la Révolution française : « *Eglises incendiées, statues renversées ou décapitées, châteaux saccagés : depuis que le mot vandalisme fut lancé par l'abbé Grégoire, le lourd bilan des destructions révolutionnaires n'est plus à faire et l'historiographie de son approche historiographique a été établie en détail* » (Choay, 1992, p. 73). On sait combien cette forme violente de tabula rasa a entraîné à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quelques lettrés à penser la conservation réelle, matérielle et non plus seulement iconographique, de certains édifices anciens. Parmi ces lettrés il faut citer bien sûr l'Abbé Grégoire, mais aussi Aubin-Louis Millin<sup>23</sup> que Françoise Choay désigne comme le premier à utiliser - dès 1790 - le mot "monument historiques".

On voit donc des forces contraires se mélanger. Ces forces entendent parfois s'incarner dans l'architecture, se rendre tangibles par l'architecture : pour ce faire, certains régimes d'autorité passe par ce qu'on peut nommer "une réécriture de l'histoire". Les "moteurs" de la volonté de transformation radicale ou de destruction globale des édifices anciens sont multiples. Il n'est pas inutile d'en rappeler quelques-uns : les régimes politique de type monarchie absolue, ou régime totalitaire, les régimes de type obscurantisme "religieux", la volonté de domination symbolique, la *Damnatio memoriae* qui est une inversion symbolique, la non préparation culturelle des responsables politiques et bureaucratiques, les économies "trop riches"<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> « *Un contre-exemple contemporain fait mesurer l'ampleur de l'innovation. Le 11 décembre 1790, l'antiquaire naturaliste Aubin-Louis Millin, qui paraît être l'inventeur du mot "monument historique" présente à l'Assemblée nationale constituante le premier volume de ses Antiquités nationales ou Recueil de monuments* » (Choay, 1992, p. 74).

<sup>24</sup> Comparer Prague et Bruxelles dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est éclairant à ce sujet : la première, un temps protégée dans le bloc soviétique, la seconde est comme excitée par le

La dépréciation qui aboutit à la destruction d'édifices anciens a des origines complexes. On rencontre cette forme de dépréciation à toutes les époques et dans tous types de régimes politiques : monarchie absolue, oligarchie, extrême droite, extrême gauche, démocratie, etc.

A ce point-là, on en arrive à devoir parler de la guerre, de la période bellica qui détruit de façon intentionnelle, accidentelle ou collatérale, les monuments historiques. La Seconde Guerre mondiale touche d'abord les villes et par voie de conséquence les monuments. Mais avant la guerre 1939-1945, la liste des villes assiégées, violées, détruites est infinie. Peu de villes y échappe : destruction de Jérusalem en 71 après J-C, sac de Rome en 1527 par les lansquenets, siège de Vienne en 1529 par les Ottomans, sac de Lyon en 1793 suivi du pillage de la ville par les troupes de la "Convention", bataille de Stalingrad entre 1942 et 1943 qui détruit complètement la ville et coûte la vie à 750.000 soldats et 250.000 civils, sac de Sarajevo qui dura d'avril 1992 à février 1996 avec, en moyenne 329 impacts d'obus par jour, destruction d'Alep qui a commencé en 2011 et qui dure encore au moment où j'écris ces lignes (août 2016) ; etc. L'histoire de l'humanité se confond avec celle des guerres.

## I.1. Définitions et concepts

### Introduction

Les notions de monument, monument historique, patrimoine, conservation, restauration, restitution, reconstruction, destruction, trace, lacune, anastylose, sont discutées depuis qu'existent les organes de tutelle des Monuments historiques. Ne fût-ce qu'en langue française, ces notions sont définies dans de nombreuses publications scientifiques déjà citées : Philippot, Babelon & Chasel, Choay, Bercé, Andrieux, Poulot, Veschambre, Gravari-Barbas, etc. En allemand, et surtout en italien, les publications sur ce sujet sont plus nombreuses, j'en ai cité une partie en bibliographie. Récemment, un dictionnaire a été publié par deux experts en restauration des œuvres d'art, il s'agit de *La restauration des œuvres d'art. Vade-mecum en quelques mots* (Bergeron-Langle & Brunel, 2014)<sup>25</sup>. Ce dictionnaire est un outil précieux pour tous les chercheurs et les acteurs de notre discipline "restauration".

---

capitalisme et la spéculation immobilière, victime d'elle-même, c'est-à-dire de la "Bruxellisation" ; comme l'écrit Claudine Houbart à propos de Bruxelles : « *Le centre de la capitale, déjà marqué par les grands travaux d'assainissement du 19e siècle, est l'objet d'une frénésie modernisatrice qui transforme les quartiers anciens en chantiers permanents, sans que la moindre voix significative ne s'élève contre les promoteurs et pouvoirs publics responsables du désastre patrimonial* » (Houbart, 2012, p. 41).

<sup>25</sup> « Solide ouvrage de 464 pages, La restauration des œuvres d'art de Ségolène Langle Bergeon et George Brunel pêche de prime abord par son volume et son poids, peu conciliables avec le sous-titre : « Vade-mecum en



Malgré tant de définitions et d'excellents livres sur le sujet, les confusions de termes restent fréquentes et pas seulement dans le grand public. On entend dire, que l'un travaille dans le domaine de la "rénovation" du patrimoine, qu'un autre "réhabilite un bâtiment des beaux-arts", ou que tel tableau du Louvre a été "magnifiquement rénové", etc.

Cela est fâcheux, car le domaine de la restauration est par définition interdisciplinaire et nécessite donc un vocabulaire commun, des définitions et des concepts partagés. Or en plus d'une confusion sur certains termes, il y a aussi dans notre domaine des désaccords, des notions dont le sens est controversé. Le plus équivoque ou multi-sémantique étant justement le mot "restaurer" et donc "restauration". Comme l'on a bien montré Brandi et Philippot, pour diminuer le degré d'équivoque voire d'ambivalence contenue dans le verbe restaurer, il convient de poser préalablement trois questions : que restaure-t-on ? Pourquoi restaure-t-on ? Comment restaure-t-on ?

L'un des enjeux de ce travail est notamment de répondre à ce type de question, via l'analyse attentive de ce que j'ai nommé la restauration post bellica du patrimoine martyr, c'est-à-dire le traitement - pictural, architectural, structurel, urbain - apporté à un monument historique détruit ou en partie durant la Seconde Guerre mondiale et progressivement réparé, c'est-à-dire relevé de son état de ruine à un état lui permettant de remplir à nouveau une fonction dans la ville et dans la société, relevé d'un amas de fragments informe à un espace *fruitible* et à une image potentiellement unitaire comme œuvre d'art et d'architecture, c'est-à-dire restauré.

### I.1.1. Notions de monuments, monuments historiques et patrimoines

La notion de patrimoine est devenue si étendue, si élastique, qu'elle tend aujourd'hui à se liquéfier, voire à se gazéifier. "Patrimoines" s'écoule désormais au pluriel, tant ses rives sont mouvantes et ses affluents nombreux. Pour mieux se comprendre, il convient de revenir à la source du patrimoine qui est le monument historique qui, lui-même, prend sa source dans le monument, le *monumentum*. Le "monument" commence avec l'architecture, avec les temples égyptiens, les dolmens, les arcs de triomphe romains, les monuments aux morts. Ensuite, vers la fin de la période révolutionnaire, mais surtout durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, on parle de "monuments historiques". Mais les lois pour classer et protéger les "monuments historiques", les actions pour les entretenir, les conserver et les restaurer sont des faits comme on le sait, "modernes" et relativement récents. Si on s'en tient à la France, la restauration des monuments historiques commence avec le ministre de l'intérieur François Guizot qui, en octobre 1830, crée un poste d'inspecteur général des Monuments historiques, confié d'abord à Ludovic Vitet et ensuite à Prosper Mérimée. Le travail de Mérimée et de son architecte principal Eugène Viollet-le-Duc, dans les premières années du service des

---

quelques mots ». La richesse du contenu en fait néanmoins un incontournable outil pour les conservateurs-restaurateurs autant que pour les professionnels liés au patrimoine » Muriel Verbeeck-Boutin, mars 2016, Ceroart, Revue électronique, <https://ceroart.revues.org/4973>

monuments historiques, constitue un travail d'exploration, d'expédition, une tâche de découvreurs, un combat exemplaire de nos deux Livingstone du patrimoine.

A ce sujet, André Chastel explique très bien ce travail d'explorateurs et, au fond, d'inventeurs des monuments historiques français à partir de 1834 : *« Mérimée répondit à l'initiative de Guizot et de Vitet avec une conscience professionnelle qui parfois étonne. Il parcourait les provinces avant l'âge du chemin de fer, avec une curiosité et une obstination doublement révélatrices. Les édifices, qui sont devenus célèbres ou familiers, étaient presque inaccessibles. Les monuments, rarement visités se dégradaient dans l'oubli. Mais ce qui est après tout remarquable, c'est qu'il ait fallu un sceptique, un « libertin », un parfait agnostique pour redécouvrir l'art roman, l'art gothique et la peinture médiévale. Il ne s'agit plus d'attache religieuse ou de fidélité à l'Ancien Régime (...). Non, il s'agit de le redécouverte du pays à travers son paysage historique (...). A cet égard, cette expérience manifeste une intuition forte et – il faut bien l'admettre – moderne du patrimoine »* (Chastel, 1994, p. 75). Les notes de voyages, les rapports du premier inspecteur général des monuments historiques et les dessins remarquables de Viollet-le-Duc témoignent également de la situation désastreuse dans laquelle gisaient les monuments de l'art français dans les années 1830-1850 : *« ...sur l'état d'esprit des populations et des autorités locales : desservants églises, militaires, affectataires, etc..., on ne peut que conclure avec Prosper Mérimée à une situation navrante d'ignorance et de désinvolture. Les édifices anciens sont des structures à traiter au plus commode ou à éliminer sans hésiter »* (Chastel, 1994, p. 76).

Quant est-il en Allemagne, Angleterre, Autriche, Belgique, Espagne ou en Italie au même moment ? C'est un vaste sujet bien étudié par les chercheurs anglo-saxons, Wim Deslagen et Jukka Jokilehto notamment et par les experts de chaque pays concernés<sup>26</sup>. Dans la période entre la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le début du XX<sup>e</sup> siècle, chaque pays d'Europe, se dote d'organismes, souvent régionaux, de protection des monuments historiques, crée l'équivalent d'un "inspecteur général des monuments historiques" ou d'un "conservateur des monuments d'art" comme Ferdinand von Quast en Allemagne. L'étude de cette histoire pour l'Allemagne est très complexe, sachant que non seulement le pays n'est pas centralisé comme la France mais est fédéral avec une grande autonomie des régions (lander). En plus, dans la période cruciale de la Reconstruction, l'Allemagne est coupée en deux jusqu'en 1989.

Néanmoins, des lois en vue de protéger, de conserver puis de restaurer les édifices anciens sont élaborées et décrétées dans chaque pays d'Europe. L'Italie est unifiée vers 1861, donc beaucoup plus tardivement que la France. Ainsi, dans ces deux grands pays, la politique de protection et de restauration des Monuments historiques varie sensiblement d'une région à l'autre.

Malgré le fait que la France et l'Allemagne se soient comportées comme des ennemis héréditaires durant des siècles et cela jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, je suis convaincu que la protection, la restauration et l'étude des Monuments historiques sont un formidable dénominateur commun de l'Europe. Ecrivains, philosophes, architectes et artistes

---

<sup>26</sup> Pour la Belgique Louis Cloquet, Eugène Dhucque et le Chanoine R. Lemaire ; pour l'Italie Carlo Ceschi, Maria-Pietra Sette, Giovanni Carbonara, Stella Casiello, etc.

européens partagent une passion pour les monuments, s'en emparent. Chaque nation s'engage, à sa manière, dans une définition du concept de restauration ou de Monument historique. L'histoire de l'art et l'archéologie acquièrent progressivement le statut de disciplines universitaires. Dans cette construction intellectuelle qui passe par les chantiers de restauration, les échanges entre les pays sont constants et nécessaires. Débarrassée de ses étroites dimensions identitaires ou nationales, qu'aucun veut sans cesse lui coller sur le dos, la restauration des monuments historiques est un enjeu européen partagé et mélangé, un vecteur de paix et de culture potentiellement très puissant dont le seul équivalent, il me semble, est la musique.

Il est d'ailleurs juste que les Monuments historiques, biens culturels communs, aient non plus seulement comme au XIX<sup>e</sup> siècle, une protection juridique nationale, mais aussi une protection juridique internationale grâce à l'UNESCO. Car si on y réfléchit, peut-on poser la question suivante : quelle est la nationalité du gothique<sup>27</sup> ? Quelle est la nationalité du cubisme, du surréalisme, de l'art abstrait en peinture ? Ou encore peut-on se disputer pour savoir quelle serait la nationalité du premier mouvement moderne<sup>28</sup> en architecture ? Relier l'histoire de l'art à l'étroitesse d'une nation n'a pas beaucoup de sens, sauf précisément en temps de guerre, où la "nationalité de l'art" est érigée artificiellement comme une valeur de rassemblement de la nation, contre la nation ennemie, phénomène déjà exacerbé dès la première guerre mondiale.

### **Monument et monument historique : support de mémoire et moyen de partage**

Le monument par excellence c'est le tombeau, à tel point qu'en 1910, dans un article célèbre intitulé "architecture", Adolf Loos, toujours en décalage par rapport à son temps déclare, « l'architecture ne serait pas un art ? Oui, c'est ainsi. Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts, le tombeau et le monument commémoratif » (Loos, 1910, rééd. 1994, p. 226). Bien sûr, cette déclaration, abrupte et provocatrice de Loos, est à replacer dans le contexte de son combat contre l'éclectisme, les Beaux-Arts et les "Arts appliqués". Quelques lignes plus loin, Loos, pionnier de la modernité, parle de l'architecture qui doit être juste, comme nous pourrions aujourd'hui ressentir l'importance de l'authenticité pour un monument historique ; Loos écrit : « *les œuvres de l'architecture parlent au cœur de l'homme, elles éveillent des émotions. La tâche de l'architecte est de provoquer des émotions justes* » (Loos, 1910, rééd. 1994, p. 227).

Plus proche de nous dans le temps, dans un colloque consacré à "l'Abus monumental", le philosophe Régis Debray écrit à propos du "monument" qu'il est : « *à la fois un support de mémoire et un moyen de partage, l'outil par excellence d'une production de la communauté.*

<sup>27</sup> Pour des historiens d'art comme Louis Hautecœur, des questions comme : le gothique est-il né en France ? Ou l'art français est-il supérieur à l'art allemand ? Avaient leur importance. Le nationalisme a englué l'archéologie et l'histoire de l'art et ce n'est pas encore fini. Le système de la restauration stylistique était aussi lié à l'affirmation d'un style national.

<sup>28</sup> Loos est autrichien, mais sa ville natale Brno est maintenant en République tchèque, il est influencé par l'Angleterre, l'Italie et l'Amérique. Le Corbusier est suisse puis s'installe à Paris et, de là, travaille sur plusieurs continents. Bruno Taut est allemand mais, pour fuir le nazisme, il part travailler en Turquie puis au Japon. Mies van der Rohe et Walter Gropius sont allemands, mais, vers 1933 s'installent à Chicago, etc.

*Si l'on appelle culture la capacité d'hériter collectivement une expérience individuelle que l'on n'a pas soi-même vécue, le monument, par ceci qu'il attrape le temps dans l'espace et piège le fluide par le dur, est l'habilité suprême du seul mammifère capable de produire une histoire (...) ce véritable canon à temps qu'est l'artefact monumental donne une figure solide au « dialogue des générations »* (Debray, 1999, p. 11). Régis Debray donne ici une belle définition, dans laquelle il souligne justement l'importance du monument dans ses liens avec l'homme, la société, le partage et la mémoire. D'ailleurs il commente sa définition en déclarant, « *n'importe quel étudiant en anthropologie aurait pu formuler ces vérités premières* » (p.12). Et voilà, en effet, le monument susceptible d'être étudié par les sciences humaines, non seulement par l'histoire, l'architecture et l'archéologie, mais aussi par l'anthropologie, la sociologie, la géographie, ce que confirme Françoise Choay dans sa définition du terme monument.

Elle écrit, **le monument** « *est partie intégrante d'une anthropologie fondamentale (...). Monument vient du latin monumentum (dérivé de monere, rappeler à la mémoire) ; étymologiquement et originellement tout artefact, de quelque nature, forme ou dimensions que ce soit, poteau-totem ou cathédrale, inscription dans le marbre ou peinture sur le bois, explicitement construit par un groupe humain quelle qu'en soit l'importance (famille ou nation, clan ou cité) afin de se remémorer et de commémorer les individus et les événements, les rites et les croyances qui fondent conjointement leur généalogie et leur identité. Le monument sollicite et fonde par sa présence physique une mémoire vivante corporelle, organique. Il existe chez tous les peuples et peut s'apparenter à un universel culturel* » (Choay & Merlin, Puf. 2005, p. 492.).

Comme nous l'avons déjà évoqué, le terme de **Monument historique** recouvre une réalité dans laquelle la notion de "monument-document" est comme imbriquée, mais son sens est légèrement différent. Il s'agit, toujours selon Françoise Choay, d'un: « *artefact présentant une valeur pour l'histoire, pour l'histoire de l'art et pour l'art au nom desquels il doit faire l'objet d'une protection, indissociable de son statut. A la différence du monument "mémoriel" qui exerce une fonction psychosociale primaire de remémoration, le monument historique est donc défini secondairement, par rapport à un champ gnoséologique et esthétique* ». (Choay & Merlin, 2005, p. 493). En effet, le monument historique n'est pas seulement un support de mémoire ou d'histoire comme peut l'être un document écrit dont l'intérêt est principalement renfermé dans les informations qu'il contient. Le monument historique doit être conservé aussi et surtout pour son aspect constructif et formel, pour sa qualité singulière d'être reconnu, à un moment donné, comme une œuvre d'art.

Cesare Brandi propose une définition assez large de la notion de monument (*monumento*) caractéristique de la vision italienne de la restauration ; selon lui, *monumento* signifie : « *toutes formes d'expressions figuratives, aussi bien architecturales que picturales, ou sculpturales. Mais, par monument, on entend aussi toutes les formes de complexes environnementaux (complesso ambientale, ensembles urbains), qui est particulièrement caractérisé par des monuments singuliers ou simplement par la qualité du tissu bâti dont il est composé ; même si cela n'est pas en relation avec une seule époque.(...) On sait que chaque œuvre d'art est un monument qui se présente de façon biforme, comme monument historique et comme monument d'art. L'instance artistique a la priorité parce que c'est sur la*

*base de cela que l'œuvre d'art est une œuvre d'art, il faut la conformité (il contemperamento) avec l'instance historique, justement parce qu'il est impératif (tassativo) de ne pas détruire le passage de l'œuvre dans le temps qui est le moyen même de la transmission historique qu'a eu le monument »* (Brandi dans Cordaro, 1994, pp. 36-37). On note que Cesare Brandi unifie le terme "monument" et "monument historique" dans une seule réalité pluri-sémantique.

Afin d'entrer plus en profondeur et en largeur dans les notions de monument historique et de patrimoine(s), Gabi-Dolff-Bonekämper fait une lecture de ces termes avec une démarche liée aux sciences humaines et sociales, ce qui l'amène à introduire quatre paramètres : **lieu, substance, forme et signification sociale**.

En effet, un lieu devient "patrimonial" quand il est lié à « *un évènement majeur ou mineur dans l'histoire de la région, du pays, d'une dynastie ou d'un peuple (...). Il peut signifier sans qu'on y voit apparaître d'édifice, sans qu'on y trouve une substance formée (...). Tout édifice qui y sera implanté sera marqué par la signification pré-architecturale* » (Dolff-Bonekämper, 2012, p. 202). Le lieu peut alors être analysé d'un point de vue géographique, géopolitique social ou ethnographique.

La substance historique est: « *la matière elle-même, formée et mise en place par les bâtisseurs d'autrefois et ceux qui suivaient et qui ont ajouté, altéré, réparé ou substitué des éléments et des structures* » (Dolff-Bonekämper, 2011, p. 202). La matière construite est donc la base des études préalables archéologiques et architecturales sur les monuments. Les spécialistes du patrimoine peuvent mesurer, peser, interpréter toute une série de données contenues dans la "construction-matière" pour découvrir la substance historique, pour mesurer son degré d'authenticité, à condition d'être préparés techniquement et culturellement à l'étude des édifices anciens. Avec la construction, les matériaux, la question de la forme comme paramètre du monument historique est de toute première importance.

En architecture, la forme est connectée à la notion de type et à la question de la composition, deux chapitres essentiels de la conception et de l'histoire de l'architecture, « *la forme, la composition, l'invention artistique, innovatrice peut-être, et la position qui convient à cette invention dans l'histoire des formes d'une certaine période sera la base de la recherche d'historien de l'art (...). elle peut inclure des études techniques, stylistiques, typologiques, iconographiques, et sociales (...). La forme, normalement associée à la substance première, pourra s'en détacher ; elle peut se répéter à travers une réplique en substance neuve* » (Dolff-Bonekämper, 2011, p. 202).

Enfin le monument historique semble abriter de nombreuses significations sociales, « *...sa position dans la mémoire collective de différentes entités sociales et politiques qui lui attribuent un sens dans leur cadre de vie actuel* ». La signification sociale du monument est aussi « *fondamentale pour tout discours et pour toute démarche patrimoniale, donc pour toutes les disciplines qui y participent. Elle devient le paramètre clé au cas où, pour cause de destruction de guerre, le monument en sa substance est perdu et il y a débat pour ou contre une reconstruction* » (Dolff-Bonekämper, 2011, p. 202). La signification sociale du monument est également liée à la question des valeurs telle qu'elle a été analysée au début du XX<sup>e</sup> siècle par Aloïs Reigl (*Der moderne Denkmalkultus*, 1903). C'est le paramètre le plus problématique qui souvent oppose au lieu de rassembler car sujet à des fluctuations en rapport avec les "écoles de pensées" avec les questions politiques, ethniques ou religieuses.

Après la Seconde Guerre mondiale, en 1954, à l'initiative de l'UNESCO, des experts et des responsables politiques de très nombreux pays se réunissent à la Haye en Hollande pour renforcer les outils de protections des biens culturels, au niveau de chaque pays, mais également au niveau international. De cette réunion de travail à la Haye est issue la "Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé", dite convention de la Haye. Il s'agit de l'un des outils fondamentaux du droit international de la protection des biens culturels. L'article premier de la convention, donne une définition de la notion de biens culturels<sup>29</sup>.

Le patrimoine devient "mondial" à partir de 1972 avec la convention de l'UNESCO. La recherche autour de la notion de patrimoine et autour des "processus de patrimonialisation" devient pluridisciplinaire. L'intérêt des chercheurs et universitaires de diverses disciplines, autour "des patrimoines", s'amplifie, surtout depuis le début des années 1990. *L'allégorie du patrimoine* que Françoise Choay publie en 1992 est bien sûr à la fois une étape importante et une référence de très haut niveau. Depuis le début des années 2000 on ne compte plus les colloques et les conférences qui touchent de près ou de loin à la question des patrimoines désormais pluriels (patrimoine matériel, architectural, urbain, industriel, archéologique, paysager, immatériel, etc). Des groupes de recherche se forment - comme par exemple "l'atelier de réflexion prospective" coordonné par Maria Gravari-Barbas – et travaillent sur les "nouveaux défis pour le patrimoine culturels" (Gravari-Barbas, 2014)<sup>30</sup>.

De façon très pertinente, ce rapport aborde des thèmes qui sont effectivement des nouveaux défis pour les patrimoines aujourd'hui, comme par exemple : l'élargissement et la polysémie, la dématérialisation du patrimoine, les tensions entre local et mondial. A propos des "frontières et valeurs du patrimoine", ce rapport de mars 2014 estime que : « *Tout se passe comme si des sociétés soumises aux fortes turbulences d'un monde de plus en plus globalisé et numérisé cherchaient dans leur patrimoine alternativement des repères, des refuges ou des*

<sup>29</sup> Art. 1 définition des biens culturels. Aux fins de la présente Convention de la Haye, sont considérés comme biens culturels, quel que soient leur origine ou leur propriétaire :

**A.** Les biens meubles et immeubles, qui présentent une grande importance pour le patrimoine culturel des peuples, tels que les monuments d'architecture, d'art ou d'histoire, religieux ou laïcs, les sites archéologiques, les ensembles de constructions qui, en tant que tels, présentent un intérêt historique ou artistique, les œuvres d'art, les manuscrits, livres et autres objets d'intérêt artistique, historique ou archéologique, ainsi que les collections scientifiques et les collections importantes de livres, d'archives ou de reproductions des biens définis ci-dessus :

**B.** Les édifices dont la destination principale et effective est de conserver ou d'exposer les biens culturels meubles définis à l'alinéa a, tels que les musées, les grandes bibliothèques, les dépôts d'archives, ainsi que les refuges destinés à abriter, en cas de conflit armé, les biens culturels meubles définis à l'alinéa a;

**C.** Les centres comprenant un nombre considérable de biens culturels qui sont définis aux alinéas a. et h, dits « centres monumentaux ».

<sup>30</sup> Gravari-Barbas M., (dir. de.), 04/2014, Nouveaux défis pour le patrimoine culturel, rapport final, PA.TER.MONDI, Université Paris 1, Sorbonne, Ecole de Chaillot, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, CNAM, CAP. Avec divers co-auteurs, comme par exemple : Marie Cornu, Bernard Darras, Géraldine Djament, Arnaud Druelle, Fabienne Goux- Baudiment, Catherine Graindorge, Xavier Greffe, Mireille Grubert, Anne Herzog, Sébastien Jacquot, Anne Krebs, Jean-Luc Lory Hervé, Passamar, Dominique Poulot, Vincent Puig, Michel Rautenberg, Jean-Louis Tornatore Vincent Veschambre.

*leviers. Multiplication des inventaires, des labels et des listes et développement d'outils d'analyse soulignent l'apport de telles activités à la consécration du patrimoine culturel comme nouveau pilier du développement soutenable. Mais l'extension du patrimoine a pour contrepartie l'affaiblissement de l'intérêt qui y est porté ; certaines utilisations conduisent à des dégradations irréversibles, imposant alors un cycle de vie aux monuments, les financeurs se font réticents face aux coûts des conservations » (Gravari-Barbas, mars 2014, p. 17)*

### I.1.2. Du patrimoine objet au patrimoine martyr

Comme complément à ces définitions issues d'universitaires faisant autorité, je propose pour ma part de distinguer quatre phénomènes ou "paramètres" liés au patrimoine en lien avec des situations de conflits et de guerre.

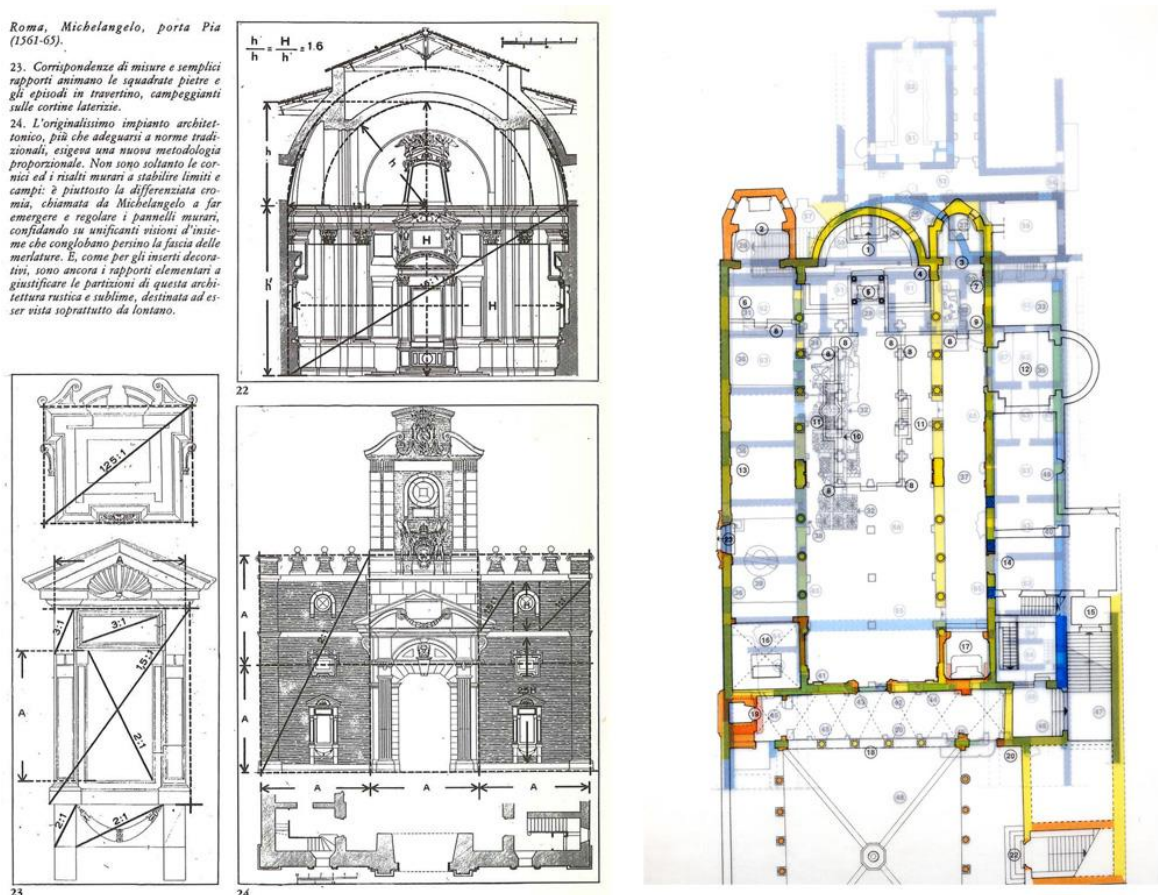
Le patrimoine architectural est volontiers défini comme un bien commun. Soutenue par de grands organismes internationaux comme l'UNESCO, cette idée héritée du siècle des Lumières semble cependant impuissante dans le contexte des guerres où l'on observe simultanément massacre des populations civiles et destruction de leurs patrimoines. Comment mieux comprendre les enjeux du patrimoine architectural ainsi visé et mis en danger ? Je propose pour cela la métaphore de la poupée russe, cet objet pacifique et coloré me permet de distinguer le patrimoine architectural comme: "objet", "sujet", "otage" et "martyr". Cette distinction est requise par l'analyse, sachant bien sûr qu'en synthèse, ces diverses dimensions, positives ou potentiellement dangereuses, expression de la vie ou de la mort, sont toutes imbriquées dans le "patrimoine objet" qui est la plus grande de nos quatre poupées russes, celles qui enveloppent les trois autres.

#### **Le patrimoine objet**

Il s'agit de la consistance matérielle d'un Monument historique formée par l'ensemble de ses systèmes constructifs depuis ses fondations jusqu'à sa couverture. En reprenant les paramètres définis par Gabi Dolff-Bonekämper, le "patrimoine objet" comprend la substance historique et la forme. On peut également considérer que le "patrimoine objet" est entièrement contenu dans la définition du concept de restauration par Cesare Brandi: *« la restauration constitue le moment méthodologie de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur »* (Brandi, 1963, rééd. fr. 2000, p. 30). Il y a la consistance physique, en architecture il s'agit de la construction – pierres, brique, bois, béton...- et en peinture des matériaux - toile, pigments, cadre...-. Et, en même temps, il y a la double polarité esthétique et historique. L'essentiel est contenu dans cette définition. Sur le patrimoine objet, les spécialistes chargés de la conservation et de la restauration peuvent dialoguer. Ainsi, l'archéologue, l'architecte, l'historien de l'art, le chimiste et le restaurateur de peintures murales peuvent dialoguer. Ils peuvent se comprendre - même si ce n'est pas toujours le cas - et être complémentaires sur la question de l'entretien et de la restauration. On restaure le patrimoine objet pour résoudre des problèmes architecturaux, techniques, artistiques et fonctionnels, problèmes liés à de multiples raisons comme, usure du temps, mauvaises réparations, manque d'entretien, non adaptation à une fonction nouvelle, adaptation demandée aux normes sans cesse en évolution

(énergétiques, sismiques, accessibilité PMR, incendies, etc). En résumé le patrimoine objet, c'est l'œuvre d'art et d'architecture, c'est le Monument historique dans sa réalité tangible.

Fig.I.4. Ci-dessous, patrimoines objets ; objets d'études pour les architectes et les archéologues.  
A gauche, étude de la composition et des systèmes de proportions dans l'architecture de Michelangelo (Porta Pia et Chapelle Sforza). A droite, église S.-Clemente à Rome, superposition des différentes strates d'édifices, en bleu construction antique avec le sanctuaire de Mithra (en haut). Source : de Angelis d'Ossat, 1988, pl. CCXLIII ; pour S.Clemente, Guida archeologica di S.-Clemente, Rome, 1992.



## Le patrimoine sujet

Est lié à la manière dont un groupe social va s'adresser à son patrimoine architectural, à ses œuvres d'art héritées du passé, comme à un "sujet" porteur d'un ensemble complexe et changeantes de valeurs, de symboles, de croyances. C'est l'éclairage subjectif qu'une société va projeter sur son patrimoine ; c'est la signification sociale du monument dont parle notamment Gabi Dolff-Bonekämper. Le patrimoine sujet est également lié à une appropriation de telle ou telle œuvre - architecture ou autre - en vue de vivre, voire de renforcer le sentiment de l'identité culturelle, nationale, religieuse, ethnique, etc. Le patrimoine sujet est donc lié à une dimension anthropologique. Il rejoint également la notion



d'aura de l'œuvre dont nous avons parlé avec Walter Benjamin. En tant de paix, le patrimoine sujet ne met pas ce dernier en danger, néanmoins il revêt une grande importance pour sa restauration. Pour tenir compte de ces diverses valeurs, la restauration d'un artefact doit se faire dans une démarche englobante et large, humaniste nous dit Paul Philippot, une démarche qui tienne compte de l'objet et du sujet en même temps. C'est la question de la redéfinition de l'objet même du restaurateur qui est posée, qu'est-ce qu'il convient de restaurer ? Pour bien comprendre cette question complexe, Paul Philippot se base sur l'exemple du "Volto Santo di Lucca" (Lucques), un cas extrême, écrit-il. Il s'agit d'un crucifix en bois de cèdre sculpté et attribué à saint-Nicodème contenant de reliques saintes aux vertus miraculeuses. Nicodème était un disciple du Christ qui a aidé Joseph d'Arimathie à ensevelir le corps de Jésus ; ainsi le "Volto Santo" est une image dite "acheiropoiète" dont le visage est sculpté par un ange. Exposé dans la cathédrale de Lucques, il fait l'objet d'une grande vénération dans l'Europe chrétienne depuis le Moyen Age. Le "Saint-Vault" de Lucques au Nord de la Toscane est un objet : *« aussi rebelle qu'il se peut à l'espace muséal (...) Pour l'historien de l'art il s'agit d'un crucifix roman en bois qui a été revêtu a posteriori de différents atours<sup>31</sup>. Par contre pour le pèlerin qui vénère aujourd'hui l'image, c'est évidemment son aspect actuel – et lui seul – qui est déterminant. C'est cette superposition de différentes strates historiques qui rend visible l'importance particulière de l'œuvre, et ce aussi bien pour le fidèle que pour l'anthropologue moderne. La définition de l'objet à restaurer ne peut être ici que la résultante d'un travail d'observation, qui implique la reconnaissance mais aussi le choix de valeurs. Les problèmes de ce type sont en pratique d'une complexité infinie, dans la mesure où le statut conféré à l'œuvre peut varier considérablement suivant le système et le contexte culturel dans lesquels elle s'inscrit. Ainsi par exemple, les effigies du Bouddha dans les temples du Népal sont en bien des points comparables au Volto Santo de Lucca. Il existe en effet dans ce pays l'usage de recouvrir de terre rouge les sculptures installées à l'air libre et de les recouvrir de fleurs coupées. Ces images font donc partie intégrante de la vie liturgique locale. On devine le malentendu lorsqu'une figure du V<sup>e</sup> siècle se voit "rénovée" avec des couleurs modernes ! »* (Philippot, 1990, p. 493).

---

<sup>31</sup> Atours : parure, vêtements

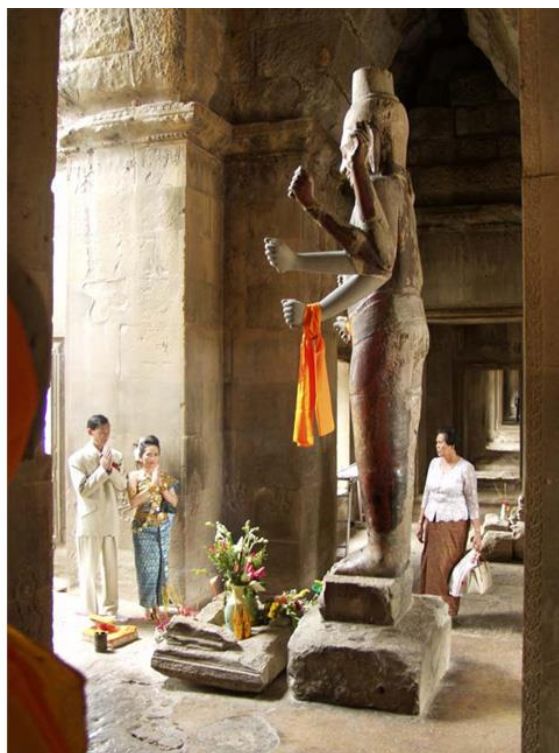


Fig. I.5. Ci-dessus, patrimoines objets et patrimoines sujet.

A gauche le Volto Santo di Lucca (Lucques en Toscane) avec ses atours, ses vêtements d'apparat, considéré comme un roi par les habitants de Lucca, le Volto Santo était habillé différemment en semaine et le dimanche. A droite, statue en pierre de "Ta Reach" au Cambodge avec un jeune couple en prière.

Sources : pour le Volto-Santo de Lucques, page Wikipedia ; pour la figure de droite, Warrack Simon, 2001, *Living heritage in Archeology*, p. 2. (Université de Cologne).

On mesure la complexité, en termes de restauration, induite par le patrimoine sujet, également en lien avec les musées ; avec la muséification d'un "objet-sujet", question abordée par Walter Benjamin, ensuite par Giulio-Carlo Argan, Licia Vlad-Borrelli, Paul Philippot, etc. S'il s'agit d'artefact en lien avec l'architecture, le patrimoine sujet peut-être étudié par les architectes mais il rentre aussi dans le domaine des sciences humaines et sociales, comme l'anthropologie. Le patrimoine sujet comprend la sémantique, les acteurs et aussi le nom de l'artefact. Ici, *Volto-Santo* annonce plus qu'un objet : un sujet de vénération. En résumé, le patrimoine sujet ce sont des valeurs et des croyances projetées sur un artefact par un groupe humain, ce qui est assez proche du "monument" selon la définition de Françoise Choay.

### Le patrimoine otage

Le patrimoine sujet, évoqué ci-dessus, est une forme d'appropriation anthropologique de telle ou telle œuvre en vue de vivre son identité, sa culture, ses croyances. Cette appropriation peut se faire au détriment de l'identité supposée de l'autre ou de l'identité d'un groupe supposé comme "autre", voire comme ennemi en cas de conflit. Voilà le "patrimoine otage", un monument, une œuvre ou un site pris dans des phénomènes sociétaux dont la valeur symbolique le met en danger, avec un risque de dégradation voire de destruction. Parmi les phénomènes sociétaux qui peuvent prendre le patrimoine en otage, il n'y a pas que la guerre ; il y a aussi le tourisme de masse, la puissance financière, la spéculation foncière et immobilière, les plans ou les doctrines en urbanisme, les régimes politiques totalitaires,

comme par exemple celui de Josef Staline en URSS ou de Nicolae Ceausescu en Roumanie. La destruction du patrimoine otage peut être intentionnelle, mais elle peut être à la fois volontaire et involontaire, comme dans le cas des effets collatéraux non contrôlés d'une guerre. En résumé, le patrimoine otage, c'est les Monuments historiques, les tissus urbains, les villes prises dans l'étau de la pression politique et économique d'un présent conflictuel.

### **Le patrimoine martyr**

Dans son sens originel, martyr vient du grec *martur*, forme tardive de *martus*, *marturos* qui veut dire "témoin". Pour les chrétiens, le martyr est celui qui témoigne de la vérité et de la foi par son sacrifice, « *Le martyre est une sublimation, une sublimation corrosive. C'est une torture qui sacre* » écrit Victor Hugo (*Les Misérables*, V, VI, IV). Le terme est aussi lié à l'idée de "se souvenir". La plupart des saints des premiers siècles du christianisme sont des martyrs. Le culte des martyrs est lié au culte des reliques. Pour le croyant, la relique permet à l'homme mortel de se relier au "tout autre", à Dieu dans sa dimension historique, psychologique et spirituelle. Dans l'histoire de la chrétienté, qui est notre histoire en tant qu'europpéen, un grand nombre de saints chrétiens sont passés par l'épreuve du martyre<sup>32</sup>. De même, quand le "patrimoine otage" est pris dans le feu de la guerre, quand il est détruit en totalité ou en partie par les actions de guerre, intentionnellement ou non, il devient ce que j'ai nommé le "patrimoine martyr". Ce n'est pas pour rien que face aux destructions de Reims et de Louvain en 1914, on a parlé de "villes martyrs".

Le témoignage d'Albert Londres est saisissant. Il arrive à vélo de Paris à Reims, en septembre 1914, et voit soudainement la cathédrale de Reims bombardée par l'armée allemande. Il la compare à un être humain martyrisé et nous parle de la dimension corporelle du patrimoine, « *elle est debout, mais pantelante (...). Nous arrivons au parvis. (...). Ce n'est plus elle, ce n'est que son apparence. C'est un soldat que l'on aurait jugé de loin sur sa silhouette toujours haute, mais qui, une fois approché, ouvrant sa capote, vous montrerait sa poitrine déchirée. Les pierres se détachent d'elle. Une maladie la désagrège. Une horrible main l'a écorchée vive. Vous ne pourrez réellement pleurer que devant elle, quand vous y viendrez en pèlerinage. Elle est ouverte. Il n'y a plus de portes (...). Deux lustres de bronze se sont écrasés sur les dalles. Nous entendons encore le bruit qu'ils ont dû faire. Des manches d'uniformes allemands, des linges ayant étanché du sang, de gros souliers empâtés de boue, c'est tout le sol. Comment l'homme le plus catholique pourrait-il se croire dans un sanctuaire !... Artistes défunts qui aviez infusé votre foi à ces pierres, vous voilà disparus (...). Le canon continue de jeter sa foudre dans la ville. Les coups se déchirent plus violemment qu'au début. Que cela peut-il faire maintenant ? La cathédrale de Reims n'est plus qu'une plaie* » (Albert Londres, Journal *Le Matin*, 29/09/1914, extrait).

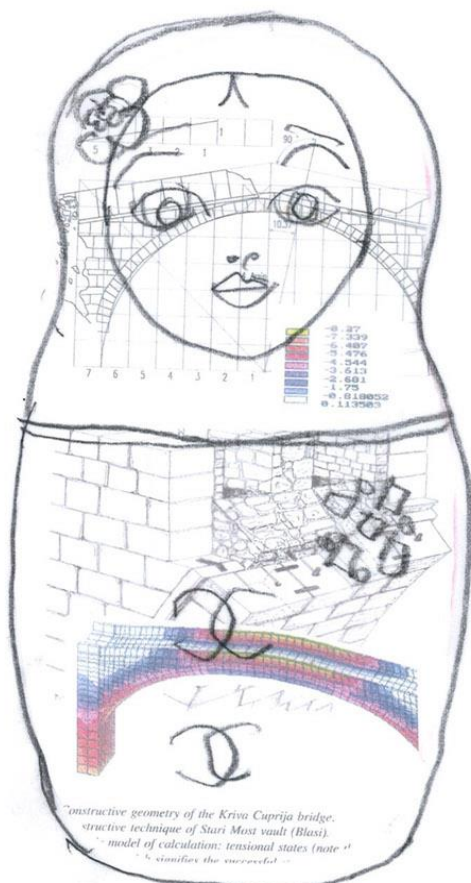
---

<sup>32</sup> Ce qui ne veut pas dire que tous les martyrs deviennent automatiquement des saints. Les martyrs de la Shoa ne sont peut-être pas "canonisés", mais le respect qu'impose cette mémoire douloureuse n'est pas loin du respect qu'un chrétien doit en principe éprouver pour un saint ; le martyre est donc bien, comme le dit Hugo, une torture qui sacre, ou qui sanctifie.

Ce terme de martyr est d'autant plus juste que, dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les Monuments historiques en ruines sont à la fois les témoins (martyrs) matériels de la barbarie de la guerre et à la fois des corps blessés, comme la cathédrale de Reims. C'est ces édifices amputés, agonisants, éventrés, que l'on va tenter à tout prix de soigner durant le long chemin de la restauration post bellica. J'utilise donc, à dessein, le terme de "patrimoine martyr" dans ses deux sens, celui de "torturé à mort" et celui de "témoin" d'une mémoire à transmettre.

Fig. I.6. Ci-dessous, "allégorie du patrimoine objet - sujet – otage – martyr".  
Dans la matriochka, j'ai inséré à chaque fois une image du pont de Mostar à différents moments de sa vie.  
Le pont de Mostar dans les années 1960, est patrimoine objet et sujet. Il devient patrimoine otage durant la guerre de l'ex-Yougoslavie et patrimoine martyr le 9 novembre 1993.  
Source : croquis et collage, Nicolas Detry, 2013.





OBJET



SUJET



OTAGE



MARTYR

### I.1.3. Anastylose en archéologie et en architecture

Selon le récent vade-mecum de Bergeon-Langle et Brunel, l'anastylose est : « *le remontage des tambours disloqués d'une colonne. Le mot vient du grec : "stulos", colonne et "ana", particule qui désigne un mouvement du bas vers le haut. Mais il n'existe pas dans le grec ancien. "Anastylose" est un composé savant qui appartient au vocabulaire des architectes restaurateurs ; on le retrouve dans le document de la charte d'Athènes (1931) et la charte de Venise (1964) en donne la définition suivante: « recomposition des parties existantes mais démembrées »* (Bergeon-Langle et Brunel, 2014, p. 78).

Le mot anastylose signifie donc "redresser vers le haut les colonnes". Par extension, le mot anastylose désigne l'art de remettre à la bonne place des blocs et des fragments épars d'un édifice, en lien avec les parties de cet édifice conservées sur le site. L'anastylose est une méthode utilisée d'abord et principalement en archéologie, pour remonter des édifices ou des morceaux d'édifices sur des sites de l'antiquité gréco-romaine ou d'autres civilisations de l'antiquité (Égypte, Iran, Proche-Orient, etc). Mais, par la suite, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, avec le développement de l'archéologie parallèle au développement de la restauration, l'anastylose va être une technique utilisée pour reconstituer des Monuments historiques dont les maçonneries sont réalisées en blocs de pierres, lorsque celles-ci sont plus ou moins "disloquées". Ainsi, dans le domaine de la restauration architecturale, l'anastylose est l'une des techniques utiles pour justement "recomposer" des structures en pierre, reconstruire des murs, des piliers, des architraves, et même des voûtes en pierre ; et cela indépendamment de l'ancienneté de l'édifice. Des architectures du Moyen-Age au classicisme du début du XIX<sup>e</sup> siècle, peuvent être ainsi restaurées ou reconstituées via une opération comparable à celles qui sont pratiquées sur les sites archéologiques. Comme l'explique Piero Sanpaolesi, « *le processus de reconstitution reconduit l'édifice qui avait perdu la possibilité d'être utilisé, à être de nouveau utilisé ; ceci est dans certains cas une opération licite. Mais elle sera légitime, à l'intérieur de certaines limites et moyennant certaines garanties, lesquelles sont à trouver dans la personnalité de l'architecte restaurateur et dans ses capacités créatives et interprétatives (...).La reconstitution pourra toujours advenir, elle sera plus ou moins bonne et acceptable, si elle se réalise en respectant pleinement les formes qui restent comme témoin de l'édifice primitif ou tout au moins de ce que l'on souhaite en conserver, même si la reconstitution implique l'insertion de parties nouvelles* » (Sanpaolesi, 1973, p. 23).

Donc, à partir des fragments d'un édifice conservés sur son site d'origine avec l'aide d'autres fragments retrouvés sur le site, ou dans les environs du site, l'anastylose va permettre cette "recomposition" en remplaçant chaque élément à la bonne place à la manière d'un puzzle en trois dimensions. Dans le contexte de la restauration d'un édifice protégé au titre des

Monuments historiques, qu'il s'agisse d'un "monument mort" ou d'un "monument vivant"<sup>33</sup>, l'anastylose nécessite une étude préalable avant la mise en œuvre. La « *narrazione artistica dell'operato nel restauro dell'arco di Tito* » est une étude publiée en 1821 par Giuseppe Valadier<sup>34</sup>. La reconstitution par anastylose de l'arc de Titus à Rome, mais aussi le rapport "technique" qui accompagne cette réalisation – *la narrazione artistica...*-, constituent un archétype de la restauration. Cet exemple est souvent étudié, cité en exemple, érigée en modèle du genre. J'ai noté les différents points abordés dans ce rapport de Giuseppe Valadier, que j'ai ensuite complété et actualisé afin de rappeler les étapes principales d'une étude architecturale qui accompagne l'anastylose. L'idée est que le processus de reconstitution de cet arc de triomphe nous donne une méthode adaptable à d'autres types de monuments disloqués et donc à restaurer.

### **Méthode de reconstitution par anastylose (basée sur l'arc de Titus à Rome)**

- 1. Le relevé précis, pierre à pierre, des structures encore en place sur le site de cet arc bâti au I<sup>er</sup> siècle après J-C ; l'identification des éléments ajoutés et des éléments enlevés afin de comprendre les modifications effectuées au cours du temps sur ce monument antique : démontage, réemploi de fragments, partie antique englobée dans une fortification médiévale en maçonnerie de briques et de réemploi, etc.
- 2. Le relevé précis et le recensement des fragments d'architecture supposés appartenir à cet arc de Titus, fragments retrouvés sur place par des fouilles, ou éventuellement repérés dans d'autres lieux de la ville ou dans des musées en Italie, mais aussi, selon les cas à l'étranger<sup>35</sup>.
- 3. Recollement des sources descriptives et iconographiques de cette architecture : sources antiques, récits de voyageurs, dessins d'architectes du passé. L'arc de Titus ayant été relevé notamment par Léon-Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio et d'autres qui ensuite proposent plusieurs projets de restauration au XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle. Recueil des articles savants (ou scientifiques) publiés sur le sujet, photographies anciennes, etc. Synthèse et analyse historique-critique des sources comme base du projet de reconstitution.
- 4. Hypothèse de restitution graphique de l'arc de Titus dans son état tel qu'il devait être lors de sa construction au I<sup>er</sup> siècle après J-C, puis selon les cas, de son état à diverses époques. Cette restitution graphique passe par diverses méthodes comme l'étude des proportions et de la composition de l'arc de triomphe à partir de modules, base de colonne, pieds, palmes ; la comparaison typologique avec d'autres arcs comparables en Italie et ailleurs. Ensuite, il est bon de faire une analyse critique de cette restitution graphique en tenant compte de l'avis et

<sup>33</sup> La notion de "monument mort" correspond par exemple à un site archéologique dans lequel les différents édifices, mais aussi les espaces urbains ne sont plus ni utilisés ni habités. Le "monument vivant" correspond à un grand nombre d'édifices toujours en usage comme, églises, palais urbains, immeubles d'habitation, musées, édifices publics. C'est l'expert belge Louis Cloquet qui introduit pour la première fois cette notion de monument mort / monument vivant (voir Cloquet, 1901 et 1902, « La restauration des monuments anciens », *revue de l'Art chrétien*, Bruxelles). Cette notion est reprise par le Chanoine Raymond Lemaire et par Gustavo Giovannoni, mais elle n'est plus vraiment pertinente aujourd'hui.

<sup>34</sup> L'architecte Raffaello Stern (1774-1820) travaille au début avec son confrère Giuseppe Valadier (1762-1839) sur ce projet pour la restauration par anastylose de l'arc de Titus à Rome. Voir notamment l'article de Linstrum Derek, 1982, « Giuseppe Valadier et l'arc de Titus », *revue Monumentum*, n°25.

<sup>35</sup> Des fragments de monuments antiques peuvent se trouver dans plusieurs musées.

des conseils de divers spécialistes dans un travail d'équipe, architecte archéologue, historien.

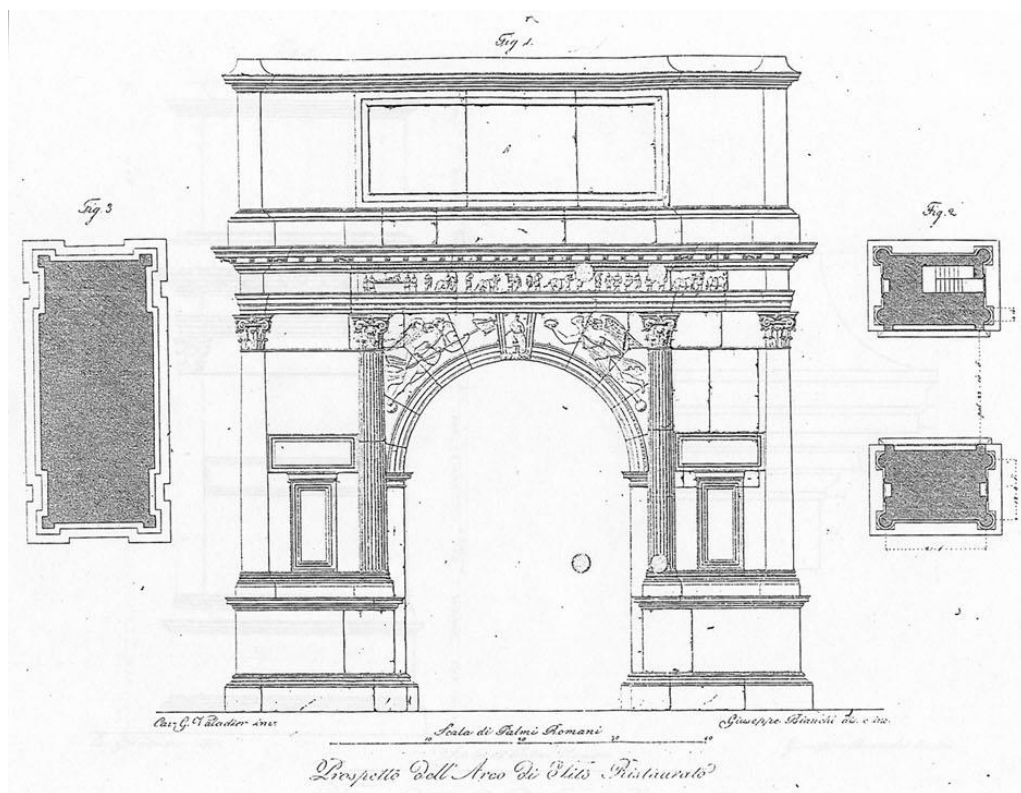
-5. Prise en compte, dans le projet de reconstitution par anastylose, des trois parties de la restauration du monument qui sont trois parties distinctes: la partie connue (les structures restées en place), la partie reconstituée (l'étude des blocs épars remis dans un ordre logique et pertinent avec l'unité de l'édifice), la partie complétée (les zones qu'il est nécessaire d'ajouter afin de parvenir à une image "complète" du monument, ou à une image lisible / compréhensible d'une partie du monument). Dans l'anastylose, les blocs de pierre ou pièces manquantes sont "les lacunes". Certaines lacunes doivent être complétées non seulement pour assurer une liaison constructive entre les fragments anciens et fragments nouveaux, mais aussi pour permettre la lecture d'un texte fragmentaire qu'il faut recomposer.

-6. Prise en compte, dans la mise en œuvre de l'anastylose, de la nécessité de distinction (aspect, matière, texture) entre la partie connue et la partie complétée (fragments anciens et parties nouvelles). Cette distinction, ou "distance critique" ancien / nouveau, constitue l'aspect scientifique et philologique de l'anastylose en archéologie et en architecture. Ce travail de l'archéologue est comparable au travail du philologue qui marque d'un signe visible la partie complétée d'un texte que le philologue traduit ou qu'il interprète par rapport à un texte ancien lacunaire (exemple: tea[tro] ma[riti]mo / *teatro maritimo* ou seules les lettres tea – ma – mo sont "la partie connue"). Dans l'architecture grecque ou romaine, les parties anciennes sont souvent en marbre, les parties réintégrées ou complétées de l'anastylose peuvent être en béton, en brique, en pierre reconstituée, en stuc ou en pierre, avec une taille ou une tonalité légèrement différente du marbre.

Fig.I.7. Ci-dessous, Rome, l'arc de Titus qui marque l'entrée Est de la Via Sacra sur le Forum ; en bas, gravure de Giovanni-Battista Piranesi, Veduta dell'arco di Tito (XVIII<sup>e</sup> siècle). En haut, plans et élévation « prosetto dell'arco di Tito ristaurato » dessin de l'architecte Giuseppe Valadier vers 1821. Sur ce dessin de Valadier on perçoit très bien les zones anciennes, authentiques, au centre de l'arc et les zones réintégrées par anastylose.

Source : en bas, John Wilton-Ely, 1978, *Piranesi*, pl.52. En haut, document extrait de la « Narrazione artistica dell'operato nel ristauo dell'arco di Tito » de Giuseppe Valadier, 1821.





Où commence et où s'arrête l'anastylose ? Est-ce que la reconstruction du théâtre romain de Sagunto en Espagne, selon le projet de Giorgio Grassi est une anastylose ? La recomposition par anastylose du pronaos du temple capitolin de Brescia dans les années 1930-1940 est ensuite critiquée par certains experts. Dans un article de la revue *Palladio* en 1938, l'architecte Ballerio décrit son projet pour le Capitolium de Brescia, pour la partie technique : « on utilisera les moyens modernes. La partie complétée des colonnes aura une âme en béton armé et un revêtement en briques, les blocs antiques de pierre de Botticino seront reliés via

*des agrafes métalliques. Le fronton aura une armature formées d'un réseau triangulé en béton armé, dans lequel seront encastrés les plaques de pierre et les blocs antiques...»* (cité par Ceschi, 1970, p. 127).

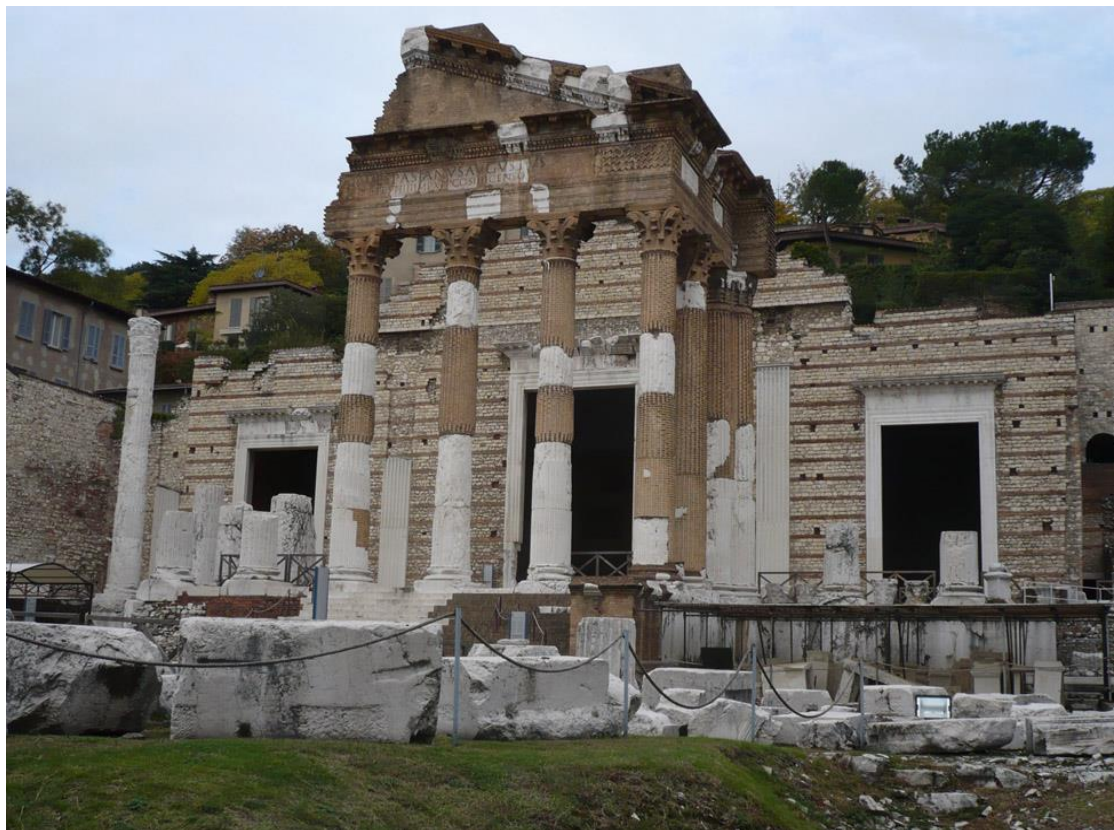


Fig. I.8. Brescia, le Capitulum, vue du pronaos partiellement recomposé par anastylose selon le projet de l'architecte Ballerio (vers 1938), projet finalement réalisé juste après la guerre sous la direction de la surintendance (Laurenzi et Degrassi) selon le projet de Ballerio légèrement modifié.

Source : page Wikipédia du Capitulum de Brescia, photo de 2007 ; [https://it.wikipedia.org/wiki/Capitolium\\_\(Brescia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Capitolium_(Brescia))

On observe, avec le temple Capitolin de Brescia, la limite de cette méthode appliquée de façon stricte. L'exercice, n'est-il pas plus pédagogique qu'architectural ou archéologique ? Les fragments de marbres antiques – Botticino - partie authentique de "l'image", sont ici presque minoritaires par rapport aux parties "neuves" en briques. De ce fait, les lacunes deviennent des figures émergentes alors qu'elles devraient servir de fond à l'image véritable qui est la matière antique. Pourtant, cette reconstitution permet au visiteur de mieux comprendre la composition urbaine et architecturale du Capitulum<sup>36</sup>. L'exemple de Brescia montre la grande difficulté de ce type d'opération. A chaque fois, dosage, sens de l'équilibre et de l'harmonie, sens artistique, maîtrise de la composition architecturale sont nécessaires ; et non pas uniquement une "méthode scientifique" appliquée à la lettre.

<sup>36</sup> En 2011, le site du Capitulum de Brescia est inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO, il fait partie de la série des sites *Longobardi in Italia: i luoghi del potere* (568 av. J-C - 774 apr. J-C).

En effet, on constate les limites des possibilités de ce type de restauration dite scientifique et philologique. Ces limites vont être totalement dépassées après la Seconde Guerre mondiale, sachant qu'il n'est alors pas envisageable de tout reconstruire uniquement en accord avec les "anciennes lignes guides" héritées de Camillo Boito et de Gustavo Giovannoni. Néanmoins, la philologie, l'approche scientifique et méthodique, l'anastylose en archéologie, constituent des bases solides pour la restauration architecturale après 1945, ne fût-ce que grâce à la rigueur et la clarté de leurs concepts.

Cela s'est vérifié pour la restauration post bellica d'églises ou de palais urbains lourdement endommagés durant la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, plusieurs églises romanes de Cologne, la Glyptothek et la Alte Pinakothek à Munich, l'Altes Museum de Karl-Friedrich Schinkel à Berlin, le temple de Malatesta à Rimini, la Basilique S.-Lorenzo à Rome, l'église degli Eremitani à Padoue, la Basilica palladiana de Vicence, l'église abbatiale de Lessay dans la Manche, sont des architectures restaurées avec une méthode assez proche de l'anastylose.

## **I.2. La guerre, note sur les rouages idéologiques de la violence et des destructions.**

*« Après tant d'années de siège et de combats devant les murs de Troie, la ville est enfin tombée. Les Grecs ne se sont pas contentés de la vaincre, de la prendre, ils l'ont saccagée, incendiée, grâce à une ruse, le fameux cheval de bois que les Troyens ont introduit dans leur ville en pensant qu'il s'agissait d'une pieuse offrande aux dieux. Une avant-garde a pu sortir des flancs du cheval, ouvrir les portes de la cité pour permettre à l'armée grecque de se répandre dans la ville et de tout massacrer sur son passage. Les hommes ont été tués, les femmes, les enfants, emmenés en esclavage, il n'y a plus que des ruines ». Ainsi Jean-Pierre Vernant<sup>37</sup> nous rappelle l'épisode célèbre de la guerre de Troie, dans un livre intitulé, *L'univers, les dieux, les hommes* (Vernant, 1999, p. 115). Après la ruine de Troie, l'affaire était loin d'être réglée, l'histoire des civilisations étant une succession ininterrompue de guerres entre les dieux et les hommes, entre les hommes et les hommes, entre les dieux et les dieux. Comme l'explique encore le grand historien Vernant à propos de la mythologie grecque, « Zeus, dans la mise en ordre de l'univers, prend bien soin d'écarter du monde divin, la nuit, l'obscurité, le conflit (...). Il a chassé la guerre du territoire divin et l'a envoyée chez les hommes. Toutes les puissances mauvaises que Zeus a expulsées du monde olympien formeront le tissu quotidien de l'existence humaine » (Vernant, 1999, p. 58). Dans le monde de la Grèce antique, dont l'Europe d'abord romaine, puis chrétienne est l'héritière, Zeus aurait prévu les dangers des conflits, en instituant un ordre universel. Dès qu'une querelle s'enclenche dans le monde des dieux, les divinités sont chassées de l'Olympe jusqu'à ce qu'elles aient purgé leur peine. Les conflits entre les dieux, pourtant multiples et récurrents*

---

<sup>37</sup> Jean-Pierre Vernant (1914-2007) est un historien spécialiste de la Grèce antique, professeur au Collège de France. Dans le domaine des études grecques, il fait partie, avec notamment Pierre Vidal-Naquet et Marcel Detienne, d'un courant influencé par les méthodes de l'anthropologie structuraliste.

dans la mythologie, ne doivent pas ébranler les colonnes qui supportent le monde. Dans l'antiquité gréco-romaine, les hommes ont senti la nécessité de s'inspirer de cet ordre divin, raconté dans les récits mythologiques, en créant un ordre humain, régi par les lois. Il s'agit, notamment grâce à cet ordre humain, de mieux anticiper les conflits, de mieux gérer ses conséquences et d'élaborer, avec l'aide de lois humaines, des solutions post-conflits. Chaque société a élaboré des formes différentes d'ordre politique, décrites dans des récits et des mythes non écrits, mais transmises de génération en génération, ou sous la forme de lois écrites. Dans le cadre de cette recherche sur le "patrimoine martyr", sur les ruines de guerre, j'évoque cette notion grecque de "stasis" dans l'acception politique, qui signifie: division, rébellion, discorde. En général, la "statis" a une connotation négative : c'est la guerre. Cependant, il existe une notion de "guerre juste", on retrouve cette rhétorique, censée rassembler les forces des belligérants, à toutes les époques et encore aujourd'hui. Il faut donc aussi penser la "stasis" du point de vue de sa genèse, de ses causes, et pas uniquement du point de vue des résultats (morts, destructions, anarchie...). On pense par exemple au fait que nombre de révolutions et de guerres civiles ont été menées contre la tyrannie, contre l'absolutisme. Elles ont alors participé, avec des résultats divers selon les guerres, aux processus complexes, mais globalement positifs de démocratisation.

La stasis désigne une crise morale, une remise en cause de l'autorité et du politique débouchant sur des conflits internes dans les "cités-états". Souvent, ces conflits antiques ont comme origine des tensions sociales entre les riches et les moins riches. C'est encore le cas au début du XXI<sup>e</sup> siècle d'avantage que dans les années 1960-1970, du fait de l'hyper concentration des richesses dans les mains d'un nombre très limité d'individus, une forme de nouvelle oligarchie. A Athènes, les "eupatrides" ou les *agathoi* - les bien-nés, la noblesse - se sont opposés aux *kakoi* : roturiers ayant fait fortune de fraîche date. La stasis signifie donc discorde et troubles civiques. Ce phénomène peut entraîner la décadence, l'effondrement des valeurs aristocratiques et donc de la guerre civile au stade le plus aigu. Dans l'histoire, les affrontements entre classes sociales - la stasis – participent, moyennant des revendications, reculs et des avancées, aux processus complexes que l'on nomme la "démocratisation".

Par ailleurs Stasis est aussi un dieu qui incarne le désaccord au sein d'un même peuple. Le dieu Stasis était associé à Arès, dieu de la guerre et de la destruction qui devient le dieu Mars chez les Romains. La stasis serait donc bien la guerre civile dont le théâtre privilégié est la ville soit la réalité du conflit à l'intérieur de la cité. Parmi tant d'exemples on peut citer la guerre qui ravage le Liban, Beyrouth en particulier, entre 1975 et 1990, les conflits cycliques qui fragilisent depuis 1948, les relations Israélo-palestiniennes, etc.

En Europe, les manifestations des années 1960-1970 sont aussi des formes de stasis. Elles s'expriment par des conflits urbains, des échauffourées entre l'Etat, les forces de l'ordre et la société civile : étudiants, intellectuels, ouvriers, etc. On pense immédiatement au Paris de "mai 1968" dont les répercussions se font sentir un peu partout en Europe, en Allemagne, en Hollande, en Italie et en Tchécoslovaquie avec le "printemps de Prague".

Déclenchés en décembre 2010 par les premières révoltes contre le régime du président Ali en Tunisie, les "printemps arabes" concernent un plusieurs pays en Afrique du Nord et au Moyen-Orient. Depuis 2011, plusieurs dictatures, ou régimes politiques autoritaires, tombent en Tunisie, en Irak, en Egypte et en Libye, avec comme conséquence des guerres civiles très

complexes à définir. Ce vaste mouvement de contestation dessine une "géographie de la colère" (Appadurai, 2009) où l'espoir côtoie le chaos, l'anarchie et la destruction. L'un des cas les plus dramatiques de ce chaos est la guerre qui ravage la Syrie depuis les manifestations de 2011 dans les rues de Damas. Cette tragédie humaine est inséparable de dégâts collatéraux et des destructions intentionnelles de biens culturels sur tout le territoire syrien.

### I.2.1. Polémos, bellum, stasis, anciennes et nouvelles guerres

Dans la Grèce antique, le terme "polémos" désigne la guerre contre un ennemi extérieur, ce qui est sensiblement différent de la stasis. La guerre – polémos - s'en prend aux villes où se concentrent souvent la population et les organes de décision. Outre le massacre de ses habitants la guerre détruit et pille les richesses économiques des villes. Parmi ces richesses, figure au premier plan le patrimoine architectural et artistique. Pillage, spoliation, et destruction vont souvent ensemble. Le patrimoine artistique est détruit sur place, ou bien emporté par le "vainqueur" qui le ramène dans son pays comme butin de guerre. D'ailleurs bien souvent les deux phénomènes sont coprésents. On détruit une partie du patrimoine, on en vole une autre, soit pour enrichir les collections de celui qui gagne, soit pour revendre des objets d'art et d'archéologie sur divers marchés parallèles et financer la suite de la guerre. Ainsi l'art se transforme en canon.

Parmi quelques destructions spectaculaires sous l'Ancien Régime, on se souvient de deux destructions voulues et commandées par Louis XIV : la destruction de Bruxelles en 1695 par les troupes du Maréchal de Villeroy et la destruction du château et de la ville de Heidelberg sur le Neckar en 1688-1689 par les troupes françaises conduites par Ezéchiel du Mas, comte de Mélaç. En outre, la destruction de Heidelberg est à l'origine des courants de pensée en matière de conservation / restauration des Monuments historiques dans les pays allemands, la *Denkmalpflege* (l'entretien des monuments).

Nombreuses sont les villes assiégées au XX<sup>e</sup> siècle. Le siège de Stalingrad est l'un des plus meurtriers, mais le siège de Leningrad (Saint-Pétersbourg) dure 872 jours, entre septembre 1941 et janvier 1944. Leningrad est encerclée, bombardée par la Wehrmacht ce qui est particulièrement destructeur pour le patrimoine architectural de Saint-Pétersbourg<sup>38</sup>. La résistance des habitants de Leningrad, affamés, congelés, mais vivants, est légendaire. C'est lors de ce terrible siège que l'armée allemande détruit, par dynamitage, incendie, pillage, les résidences princières situées aux alentours de Leningrad : Tsarskoïé Selo, Pavlovsk, Peterhof, Orianienbaum, Gatchina, etc. Ces destructions sont surtout effectuées à la fin de la guerre, par haine des soviétiques, quand les soldats allemands comprennent qu'ils ont perdu la guerre, qu'il faut se retirer du champ de bataille. C'est le dernier acte du spectacle, on détruit une dernière fois "pour le plaisir", pour laisser sa marque : celle de la destruction.

---

<sup>38</sup> Fondée en 1703, Saint-Pétersbourg est pensée comme la nouvelle capitale de l'empire russe, une ville idéale voulue par Pierre Le Grand, dessinée selon un plan d'ensemble par des architectes italiens, français et russes, dans la tradition des villes baroques européennes issues des divers régimes de l'absolutisme (Turin, Versailles, Karlsruhe, Potsdam, etc).

En schématisant, il est possible d'observer deux camps qui s'affrontent durant la guerre 1939-1945 : la "démocratie" et le "totalitarisme". Ainsi, sur cette scène mondiale, on aurait d'un côté le "camp du bien" représenté par les démocraties occidentales et de l'autre le "camp du mal" représenté par les nazis et les fascistes. L'ennemi à abattre, c'est l'idéologie nazie, incarnée au plus haut degré de cruauté par Adolf Hitler et ses proches. Cette guerre passe par la transformation de toutes les villes d'Allemagne et du reste du monde en vaste champ de ruines ; est-ce une "guerre juste" ?

La notion de "camp du bien" contre "camp du mal", donc de "guerre juste" doit être manipulée avec beaucoup de précaution. C'est trop simpliste, la réalité est évidemment toujours beaucoup plus complexe, la réalité du régime totalitaire de Staline, les intérêts économiques américains, l'enrôlement en Europe des peuples issus des colonies, le régime de Vichy en France, les contradictions internes au régime de Mussolini en Italie. Pour comprendre plus en profondeur les forces en jeu durant la Seconde Guerre mondiale, il serait nécessaire de s'appuyer sur des travaux de philosophie politique ; par exemple, sur les travaux célèbres et désormais historiques de Primo Levi, Raymond Aron, Hannah Arendt, George Orwell et Gunter Anders. Il faudrait encore s'appuyer sur une quantité de livres récents sur le totalitarisme. Tout cela nous mène loin du cœur de notre sujet, comme l'écrit Hannah Arendt, *« des termes comme nationalisme, impérialisme, totalitarisme, etc., sont utilisés sans discrimination pour toutes sortes de phénomènes politiques (la plupart du temps comme de simple mots « savants » pour désigner une agression), et aucun n'est plus compris selon son contexte historique particulier. Il en résulte une généralisation dans laquelle les mots eux-mêmes perdent toute signification »* (Arendt, éd. 2002, p. 973)<sup>39</sup>

Les travaux de ces grands auteurs et philosophes du XX<sup>e</sup> siècle sont non seulement une source pour comprendre les totalitarismes, mais aussi une source pour penser l'homme en prise avec la guerre. Ce sont des travaux importants pour mieux comprendre le fonctionnement du monde actuel dans lequel, il semble que la finance mondialisée, l'ultra-capitalisme, les "géants de l'internet" et l'obscurantisme "religieux" soient les nouveaux maîtres du monde. Ces forces gigantesques se substituent à la politique des gouvernements officiels et des organisations internationales, dont l'impact sur l'état réel des sociétés diminue de manière très significative et inquiétante.

Les deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle seraient des "guerres traditionnelles", des guerres idéologiques impliquant les peuples et les Etats. Selon Mary Kaldor, ce seraient des "vieilles guerres", différentes des nouveaux conflits identitaires. Depuis 1989, on assiste à une *« dissociation du concept de guerre dans le droit international public, qui utilise de plus en plus les termes de différends...ou de rupture de la paix (...). Evoquer également les conflits armés nationaux ou internationaux permet de couvrir les différents phénomènes de violences interétatiques, Trans-étatiques ou civils,...tant les conflits armés, que le droit tente de ranger*

---

<sup>39</sup> Voir notamment de Raymond Aron, 1965, *Démocratie et Totalitarisme* ; Aron analyse la notion de politique, les régimes constitutionnels pluralistes et les régimes totalitaires, en particulier le régime soviétique. Alors qu'il est au début de sa carrière, proche de Jean-Paul Sartre, Aron se détache des intellectuels de gauche. Il dénonce dans, *L'opium des intellectuels*, (1955), la bienveillance des milieux de la gauche pacifiste vis-à-vis des régimes communistes, notamment en URSS.



*sous un même concept, se sont diversifiés »* (Nadeau et Saada, 2009, *Guerre juste, guerre injuste*, p. 12)

### I.2.2. Conflits actuels et "vieilles guerres"

Le conflit israélo-palestinien dure depuis 1948 et ne semble pas prêt à trouver une issue. Dans le même contexte géopolitique du Proche-Orient, le Liban est déchiré par un conflit très complexe entre 1975 et 1990. L'ex-Yougoslavie est découpée en 7 pays à travers une guerre civile très meurtrière entre 1990 et 1999. Le siège de Sarajevo, est encore plus long que celui de Leningrad, puisqu'il dure 1425 jours durant lesquels Sarajevo est encerclée et martyrisée par l'armée serbe d'avril 1992 à février 1996. Le siège de Sarajevo est un mélange, une combinaison entre une vieille guerre et un nouveau conflit. La guerre des Balkans est en effet fortement liée à des questions territoriales et ethniques très complexes qui remontent à l'Empire Ottoman, l'Empire Austro-Hongrois puis à la Première et à la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'une guerre d'épuration ethnique qui détruit et découpe un seul Etat de création récente. La Yougoslavie que Tito avait réussi à rassembler et à développer après 1945 était un pays multiethnique et multiconfessionnel.

Depuis 2001 de nombreux "nouveaux conflits" ont éclaté dont une bonne partie est encore en cours actuellement. Le cœur de l'Europe subit, depuis 2015, les conséquences de ces conflits, avec des actes de terrorismes à Paris, à Cologne, à Bruxelles, à Nice, etc. Existe-t-il, après la guerre froide, une ligne de démarcation temporelle et qualitative entre les vieilles guerres et les nouveaux conflits ? Les nouveaux conflits ont des ramifications partout dans le monde et forment une sorte de toile invisible dont les fils sont tissés et consolidés par la "connexion totale" (ou l'internet totalitaire). Les moteurs de ces nouveaux conflits sont mouvants, insaisissables et immatériels. Cette mondialisation des conflits s'est renforcée après la chute du mur de Berlin en novembre 1989, et surtout après celle des tours du World Trade Center en septembre 2001.

Plusieurs instituts universitaires mènent des recherches sur ce sujet : analyser les continuités et les ruptures entre les guerres classiques par exemple, les deux guerres mondiales et les nouveaux conflits dans un contexte de globalisation économique, d'évolutions technologiques, psychologiques et sociales. L'une des « théoriciennes des nouveaux conflits » est la professeure britannique Mary Kaldor<sup>40</sup>. Son ouvrage *New and Old Wars* semble être une référence sur ce sujet (Kaldor Mary, 1999). D'autres institutions travaillent également sur ces questions, comme l'université de Cambridge qui développe le programme du « *Center for Urban Conflict Research* » dirigé par la professeure Wendy Pullan.

Lors d'un séminaire de deux jours à l'UNESCO le 18 et 19 juin 2015<sup>41</sup>, j'ai constaté une inquiétude parmi les experts participants à cette réunion de travail. Par exemple, Wendy Pullan, pense que si on peut parler de reconstruction post bellica après 1945, va-t-on un jour

<sup>40</sup> Mary Kaldor est une universitaire britannique (voir biographie)

<sup>41</sup> « Reconstruction post-conflit dans le contexte du Moyen-Orient et dans la ville d'Alep », réunion UNESCO des 18 et 19 juin 2015 organisée par Mme Nada Al Hassan, Centre du patrimoine mondial, chef de l'Unité des pays arabes. Parmi les experts, K. Al Rifai, S. Bianca, N. Detry, A. Pačić, J. Tabet, T. Grandin, A. Gangler, F. Jing, A. Seif, A. Hadžimuhamedović, M-L Stig Sørensen, L. Rajab, S. Ricca, A. Soufan, S. Touqan, etc

pouvoir parler de reconstruction post-conflit au Proche-Orient ? Les conflits ne sont-ils pas désormais ancrés dans notre monde globalisé, au même titre que le nombre croissant de chômeurs de réfugiés ; au même titre que les crises environnementales et climatiques ? Les guerres d'aujourd'hui ont probablement pris de nouvelles formes. Dans quelles parties du monde les conflits armés vont ils se déclencher ? Comment les décrire, où sont les belligérants ?

A l'université de Sarajevo, Amra Hadžimuhamedović, professeure en histoire de l'architecture et conservation du patrimoine mène un travail intéressant sur les destructions / restaurations de patrimoines architecturaux dans le cadre du terrible conflit qui a déchiré l'ex-Yougoslavie dans les années 1990. Le travail d'Amra Hadžimuhamedović, n'est pas qu'un travail d'écriture, elle mène aussi des actions sur le terrain. Par exemple à Banja Luka, Mostar ou Vukovar, Amra fait un travail sur le "patrimoine martyr, avec les habitants, dans une démarche participative visant une reconstruction matérielle mais aussi symbolique et morale.

Durant la guerre des Balkans dans les années 1990, on a parlé à juste titre "d'épuration ethnique" accompagnée d'une "épuration culturelle", phénomènes particulièrement graves en Bosnie-Herzégovine et en Serbie.

Durant la guerre dite "identitaire" de l'ex-Yougoslavie on assiste à des destructions totales de patrimoine culturel débouchant sur ce que j'ai nommé des "lacunes totales". La destruction totale, dont le but est de ne laisser que du vide – pour ensuite remplir ce vide par autre chose – est liée à la volonté d'un groupe de pratiquer l'effacement total de toutes les traces, de toutes les formes pouvant symboliser la présence, la culture, sur un territoire donné, d'un autre groupe désigné comme cible. Dans certains cas de destruction totale d'un édifice, une mosquée, une église, un cimetière ou tout autre patrimoine considéré comme ayant une dimension ethnique et / ou religieuse, les fondations mêmes du bâtiment sont arrachées hors de la terre puis évacuées, afin intentionnellement, de ne laisser sur ce territoire en conflit aucune trace physique du patrimoine bâti censé symboliser "l'ennemi".

Souvent, dans le contexte des guerres identitaires le religieux et le politique entrent en jeu. Les deux sont liés puisque dans les conflits, l'idéologie politique dominante devient la religion du groupe en question donc la religion du peuple adhérant à cette idéologie totalisante. A ce jour, fin 2016, il est encore difficile de mesurer avec précision l'ampleur des destructions dans des pays enlisés depuis quelques années dans des conflits armés, comme la Syrie, l'Irak, la Libye et le Yémen par exemple. Dans ces pays, les destructions intentionnelles de monuments concernent bien souvent des sites inscrits sur la liste du patrimoine mondial de L'UNESCO, dont Palmyre est le site le plus médiatisé.

Si effectivement, dans les destructions intentionnelles de patrimoines culturels, des revendications identitaires et religieuses sont mises en avant, la lutte pour le contrôle financier des énergies fossiles est presque toujours au cœur de ces questions. La mondialisation économique prend une nouvelle forme dès le début des années 1980, avec plusieurs gouvernements néo-capitalistes et ultra-libéraux aux USA et en Angleterre notamment<sup>42</sup>. Les tentatives de compréhension et d'explication des conflits contemporains donnent lieu à une littérature prolifique.

---

<sup>42</sup> Voir à ce sujet, le film américain d'Oliver Stone : *World Street* (1988).



Après 1990, il existe plusieurs formes de théorisation pour analyser les guerres de la période que j'ai nommé "la nouvelle période chaude". Une théorie celle issue des travaux de Mary Kaldor établit une différence qualitative entre les conflits actuels asymétriques et les guerres classiques ou mondiales de la période précédente. Les guerres d'aujourd'hui seraient donc essentiellement identitaires ? Ces guerres exercent leur violence surtout contre les populations civiles, elles ont une économie basée en partie sur le pillage et la destruction du patrimoine. En revanche, selon Mary Kaldor, les "guerres classiques", comme celle de 1939-1945 auraient été idéologiques. Elles auraient fonctionné sur la base d'une mobilisation totale des "ressources humaines", de l'art, de la science et de toutes les activités industrielles. Cette mobilisation totale de l'industrie et des ressources économiques durant la guerre 1939-1945 est brillamment analysée et illustrée dans le livre de Jean-Louis Cohen, « *Architecture en uniforme, projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale* » (Cohen, 2001). Aujourd'hui l'ensemble ancien et soudé, composé de "nation-Etat-gouvernement-armée-citoyens", est remis en cause par les nouveaux conflits.

### I.2.3. Idéologie des "vieilles guerres" et conflits identitaires

Poser la question de l'identité, c'est notamment aborder l'histoire d'un peuple, ses récits fondateurs, sa culture et évidemment sa ou ses religions. On sait combien les guerres opposant Protestants et Catholiques ont ravagé l'Europe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En revanche, les deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas fondamentalement liées à des questions religieuses. Les "anciennes guerres" comme la Seconde Guerre mondiale étaient, du moins du côté des alliés, menées dans un esprit de cosmopolitisme. Les conflits actuels sont marqués par le contraire du cosmopolitisme : le particularisme, l'exclusivisme. Dans ce contexte, le patrimoine architectural est susceptible de faire naître un sentiment d'appartenance, un sentiment de particularisme (ethnique et religieux) d'un groupe par rapport à un autre groupe. On attribue alors au patrimoine architectural une valeur identitaire, religieuse ou symbolique il devient un objet de souveraineté, donc de convoitise. Ainsi peut naître cette « guerre des ruines » décrite dans l'ouvrage de Jean-Pierre Payot (Payot, *La guerre des ruines*, 2011).

Ces nouvelles formes de guerres vont vers des changements plus ou moins radicaux au sein d'un même territoire, au sein d'une même ville. Pourtant, les tensions politiques, existentielles et psychiques de la guerre peuvent, selon les cas, aboutir à des résultats socialement "positifs ou négatifs". A travers la guerre, il est possible de passer d'une dictature à plus de démocratie ou au contraire renforcer le pouvoir d'un dictateur. A travers la guerre il est possible de mieux répartir les richesses ou au contraire les concentrer d'avantage, de mieux intégrer, dans la société, une minorité ethnique et / ou religieuse ou, au contraire, de chasser voire de massacrer cette minorité via l'épuration ethnique. Les anciennes guerres ont-elles bénéficiées d'avantage de cohésion "état-gouvernement-armée-citoyens", donc d'un soutien plus massif de la population ? Oui et non car, dans de nombreux pays, la guerre 1939-1945 a entraîné des fractures au sein de la société. En France ou en Belgique par exemple, une partie de la population s'est engagée dans la résistance active, une autre partie a collaboré avec l'occupant. D'autres encore ont tenté diverses formes de résistance passive.

La guerre 1939-1945 est une guerre totale pour laquelle l'ensemble des forces productives de chaque nation est engagé dans l'effort de guerre. Par exemple, les femmes russes ou les femmes allemandes travaillent nuit et jour dans les usines d'armement, pendant que les hommes se battent sur le front. Les architectes, les ingénieurs, les constructeurs et les artistes sont impliqués collectivement dans le vaste chantier des protections. Je pense bien sûr à la protection des œuvres d'art et des Monuments historiques, mais aussi à la protection anti-aérienne qui occupe les forces productives depuis les USA jusqu'au Japon en passant par l'Europe. Cela est décrit avec une grande précision dans l'ouvrage de Jean-Louis Cohen « Architecture en uniforme » (Cohen 2011).

A contrario, les nouvelles guerres ne bénéficieraient pas du soutien de l'ensemble des populations d'un territoire en conflit. D'après les experts : « *si la plupart des anciens conflits civils étaient centralisés et disciplinés et si la violence des rébellions y était contrôlée, les nouveaux se caractérisent par une violence à la fois anémique et extrême, exercée moins contre des armées ennemies que contre des populations* » (Maréchal et Messiant, 2003, p. 3).

### I.2.3.1 Economie productive, prédation des nouveaux conflits, expansion ou contraction territoriale

Mary Kaldor, oppose les anciennes et les nouvelles guerres sur le plan économique. L'économie des anciennes guerres est centralisée et surtout autarcique, alors que celles des nouvelles sont mondialisées, transnationales et dispersées. En effet durant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs témoins parlent de "mobilisation totale" de la société. L'écrivain de guerre Ernst Jünger écrit à propos de la guerre 1939-1945 « *il n'y a plus aucune activité – fût-ce celle d'une employée domestique travaillant à sa machine à coudre – qui ne soit une production destinée, à tout le moins indirectement, à l'économie de la guerre* » (Cohen, 2011, p. 11)<sup>43</sup>. De leur côté, les nouveaux conflits mobilisent non seulement le marché noir et le pillage - comme entre 1939 et 1945 - mais également l'aide de grands Etats "amis", l'aide de la diaspora et parfois l'aide humanitaire détournée à des fins guerrières. Ces économies de marchés globalisés ne profitent nullement aux populations locales, bien au contraire. Elles détruisent les écosystèmes locaux, ainsi on comprend mieux pourquoi dans certaines régions du monde, l'économie des nouveaux conflits, profitant à un très petit nombre de prédateurs, est florissante. Cette situation engendre des tensions géopolitiques donc un état de conflit permanent depuis le début des années 1990.

L'idée d'expansion territoriale est presque toujours sous-jacente à la guerre, dans les deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle, une nation envahit une ou plusieurs autres nations ou régions dans le but d'étendre son territoire, donc son influence politique et économique dans le monde. La guerre entre nations élargit provisoirement le territoire des vainqueurs. Sous le

---

<sup>43</sup> Ernst Jünger, 1930, « Die totale Mobilmachung », in *Krieg und Krieger*, Berlin, Junker und Dünhaupt, pp. 11-30; extrait cité par J-L Cohen, 2011, *Architecture en uniforme*, p. 11

gouvernement fasciste, l'Italie de Mussolini annexe de nouveaux territoires coloniaux en Albanie et en Ethiopie. Staline, après les accords de Yalta, "récupère" plusieurs pays et territoires qu'il fait entrer dans le giron de l'Union soviétique.

Les guerres dites "civiles" ou "ethniques" peuvent au contraire avoir comme effet de découper un territoire, le cas typique étant celui de l'ex-Yougoslavie. Dans certains conflits actuels, les combattants djihadistes, comme ceux de Daech ou de "l'Etat islamique"<sup>44</sup>, sont entrés dans une volonté d'expansion de l'influence territoriale, volonté destructrice des populations "non musulmanes" ainsi que du patrimoine culturel. Depuis le 11 septembre 2001, comme l'explique le spécialiste de l'islam, Olivier Roy : *« On assiste, à un changement qualitatif avec Daech, qui tient un territoire et constitue une force d'attraction considérable, par opposition à Al Qaida. Ben Laden voulait frapper dans le monde entier, mais sans chercher à tenir un pays, il n'était qu'hébergé par les talibans. Daech peut, en revanche, intégrer des milliers de volontaires de nos pays »* (Roy, 30/04/2015, Les Echos).

Pour Daech, le mobile des conquêtes territoriales est probablement avant tout politique et économique : contrôle de la manne financière des énergies fossiles ; mais la dimension « religieuse » revendiquée par ces organisations criminelles, évoque les pires moments d'intolérance et de violence qui ont marqué l'histoire de l'Europe chrétienne. Comme l'écrit récemment Olivier Roy : *« Nous assistons au début d'une guerre de Trente Ans, par analogie à celle entre catholiques et protestants, qui a ensanglanté l'Europe au début du XVII<sup>e</sup> siècle. L'islam est au confluent de trois crises majeures ; celle née du phénomène d'immigration massive en Occident (je ne crois pas à la thèse du « grand remplacement » mais il s'agit, quand même, d'un changement tectonique), celle née de la constitution d'Etats nations artificiels suite au démantèlement de l'Empire ottoman après la Première Guerre mondiale et celle de la rivalité féroce entre l'Arabie saoudite, sunnite et arabe, et l'Iran, perse et chiite »* (Roy, 30/04/2015, les Echos).

Ainsi, si la guerre actuelle menée par l'EI et ses produits dérivés (la secte Boko Haram...), ressemble étrangement à une guerre de Religion, sans séparation entre la loi religieuse et la loi civile, cela signifie un sévère recul de civilisation et un danger planétaire, avec, comme conséquence : *« l'expansion du salafisme, interprétation littéraliste de la révélation, très adaptée à l'acculturation suscitée par la globalisation. On ne peut pas dire que les djihadistes, en Occident ou dans le monde arabe, n'ont « rien à voir avec l'islam », ne serait-ce que parce qu'ils s'en réclament. Mais ils ne sont ni des musulmans traditionnels ni des traditionalistes : ils se réclament d'un islam bricolé, totalement acculturé, qui rompt avec quinze siècles de tolérance. La preuve, c'est que Daech détruit des églises en Syrie et Irak : c'est donc que ces églises ont été respectées depuis la prédication de Mohamed »*. (Roy, 30/04/2015, les échos).

---

<sup>44</sup> Etat islamique, EI en anglais ISIS, est une organisation terroriste islamiste, d'idéologie salafiste. Son essor est notamment lié aux déstabilisations géopolitiques dues aux guerres en Irak et en Syrie.

### I.2.3.2. Violence d'élimination et violence anomique

Avec ce bref aperçu, on comprend qu'il n'est pas simple d'établir une différence de nature entre les idées universalistes des anciennes guerres et les marqueurs identitaires des nouveaux conflits. Avec l'aide des sciences politiques, notamment les travaux déjà cités de Marchal et Messiant, on peut néanmoins identifier deux "natures" de conflits. D'un côté les guerres définies par Mary Kaldor comme guerre de *l'identity politics*, c'est-à-dire guerres du fondamentalisme, de l'ethno-nationalisme, les guerres politiques, même si cette "politique" imprégnée de "religion" est obscurantiste, rétrograde et exclusive. De l'autre côté il y a les guerres de la fin du politique marquées essentiellement par le pillage et la prédation. Pour le premier cas, on pense à la guerre des Balkans ou au génocide des Rwandais tutsis. Pour le second cas on peut citer les guerres du Libéria et du Sierra Leone. Dans cette partie de l'Afrique de l'Ouest, et malgré plusieurs résolutions du Conseil de sécurité de l'ONU, les conflits s'enveniment depuis le début des années 1990.

On peut également identifier a priori deux types de violence extrême caractérisant les nouveaux conflits. La "violence d'élimination" qui est délibérée et la "violence anomique"<sup>45</sup>, gratuite et généralisée. Le premier cas de violence d'élimination se rencontre dans la guerre des Balkans, du Rwanda et les violences extrêmes perpétrées par l'EI, violence issue d'une vision obscurantiste de la société et du monde.

La violence anomique peut arriver quand un certain nombre de règles et de normes de bonne conduite ne sont plus respectées par un groupe social. Ces règles peuvent être:

- des objectifs culturels communs souhaités par les membres d'une société ou d'une nation,
- des attentes en terme d'équilibre social, ou de répartition des richesses issues de la production publique et privée au sein d'une société ou d'un Etat-nation,
- des règles communes et admises permettant de concevoir un ordre intelligible, avec notamment une distinction claire entre les biens privés et les biens publics, la vie privée et la vie publique, les espaces privés et les espaces publics dans un territoire ou une ville, le religieux et le politique, le sacré et le profane, l'histoire et le présent, etc.
- des règles admises en commun ayant pour but de protéger une société qui, au XXI<sup>e</sup> siècle, est bien souvent multiethnique ; règles prônant la tolérance prolongées par des moyens coercitifs contre le racisme et l'intolérance.
- des normes qui régissent les moyens permettant d'atteindre ces buts, leur répartition au sein d'une société ou d'un Etat.

---

<sup>45</sup> Anomique d'anomie : (du grec anomia, absence de loi, désordre) absence d'organisation ou de loi, disparition des valeurs communes à un groupe » (dictionnaire Robert illustré, 2015, p. 86). «...le terme anomie est un concept fondamental en sociologie. Il caractérise l'état d'une société dont les normes réglant la conduite de l'humain et assurant l'ordre social apparaissent inefficaces. Le terme anomie est aussi utilisé pour désigner des sociétés (...) qui souffrent du chaos dû à l'absence de règles de bonne conduite communément admises...» (Wikipédia, consulté en juillet 2015).

Si ces règles ne sont pas écrites, ne sont pas partagées par une société donnée, donc ne sont ni comprises, ni respectées, la violence anémique ainsi que la violence d'élimination peuvent entrer rapidement en jeu. Le risque de guerre (bellica) n'est pas loin. C'est notamment pour ces raisons qu'aujourd'hui le monde vit dans un climat de guerre latente, un climat de contrôle permanent des citoyens, une militarisation diffuse de tous les territoires. La menace terroriste amplifie ce phénomène et accélère le développement d'une culture de la méfiance et de la surveillance. Les technologies de vidéosurveillance s'insinuent partout dans les lieux publics, jusque dans la vie la plus intime des citoyens. Les points de contrôle se multiplient, et la présence d'agents de sécurité armés fait maintenant partie du quotidien ; nous vivons un peu partout dans ce qu'on pourrait nommer un "syndrome israélien".

Néanmoins, penser les "vieilles guerres" comme étant plus "justes" que les nouvelles est risqué, le sujet est glissant et trop complexe. On se sent donc impuissant face à l'interminable et l'insoutenable recommencement des guerres, fussent-elle anciennes ou nouvelles. La guerre est un fait majeur pour l'étude des sociétés.

#### I.2.4. "Urbicide" et patrimoine martyr de Louvain à Sarajevo

Dans la tradition gréco-romaine, la ville représente l'espace de l'échange, de la mixité sociale, de la démocratie. Par ailleurs, c'est en ville que se concentrent les monuments, au sens étymologique de « ce qui fait se souvenir », et que se matérialise ainsi l'épaisseur historique des sociétés urbaines, en perpétuel métissage culturel. À ce double titre, la ville est devenue, dans les conflits modernes, la cible stratégique de toute entreprise de conquête du pouvoir par la force, tant sur le plan matériel que symbolique. L'histoire antique et moderne est marquée par une multitude de destructions intentionnelles de bâtiments publics, de temples, mais aussi de bibliothèques, lieux du savoir. La fameuse collection d'ouvrages réunie par les Ptolémée à Alexandrie en Egypte a été détruite de façon intentionnelle vers 640, par la volonté du calife musulman Omar<sup>46</sup>. Ce calife du VII<sup>e</sup> siècle justifie sa volonté de détruire par cette explication, si le contenu des livres de cette bibliothèque « *était en accord avec le livre d'Allah, on pouvait se passer d'eux puisque ce dernier suffisait largement à lui seul, et que s'ils [les livres] contenaient quoi que ce fût allant à l'encontre du livre d'Allah, il n'y avait nul besoin de les conserver* » (Berti, 2014, *Ravages*, p. 65). Cet exemple montre, combien les fondamentalismes religieux souvent liés à une volonté de domination politique, participent largement à la destruction des biens culturels.

Le XX<sup>e</sup> siècle s'ouvre et se ferme par deux destructions intentionnelles de bibliothèques, sous les bombardements: le 25 et 26 août 1914, l'incendie de la bibliothèque universitaire de Louvain en Belgique, et le 25 août 1992 la destruction de la Bibliothèque Nationale de Bosnie à Sarajevo.

Le sac de Louvain par les troupes de l'empire allemand durant l'été 1914 et le bombardement de la cathédrale de Reims par l'artillerie allemande, le 19 septembre 1914 ont déclenché de

---

<sup>46</sup> Celui-ci donne l'ordre à son général Amr ibn al-Ās, victorieux contre l'armée byzantine à la bataille d'Héliopolis, de détruire la célèbre bibliothèque d'Alexandrie, malgré la protestation des étudiants (Voir Berti, 2014, *Ravages*).

très vives réactions en Europe et aux États-Unis chez les intellectuels et les artistes : « *Entends crier Louvain, vois Reims tordre ses bras* » écrit Guillaume Apollinaire. Mis au banc des accusés, le pouvoir allemand reste silencieux face à l'appel d'un grand nombre d'intellectuels et d'artistes dénonçant les "Huns barbares". *The Architectural Review*, à Londres, met en parallèle le patrimoine dévasté de Louvain et de Reims. Les français lancent un appel au monde de la culture. Un manifeste pour dénoncer « La France bafouée » est signé par des célébrités comme : Paul Claudel, Claude Debussy, Henri Matisse, André Gide, Claude Monet, Auguste Rodin, Camille Saint-Saëns, etc.

Ainsi, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la bibliothèque universitaire de Louvain et la cathédrale de Reims entrent ainsi dans la même famille. Auréolées de leurs souffrances et de leurs mutilations, elles méritent la palme de "patrimoine martyr". Avec ces deux cas, belge et français, les œuvres d'art et les monuments historiques martyrisés passent sur le devant de la scène et deviennent pour les populations comme pour les intellectuels, les protagonistes d'une "haine monumentale" - (Chaslin, 1997) - entre les belligérants. En témoignent, peintures, gravures, vitraux, caricatures, articles de presses, cartes postales, bref toutes formes d'expressions inspirées par le patrimoine détruit et mutilé. Par exemple, en 1915, Eugène Morand crée le spectacle « Les Cathédrales »<sup>47</sup> dans le quel Sarah Bernhardt joue la cathédrale de Strasbourg, (elle venait d'être amputée d'une jambe) et Mary Marquet joue Notre-Dame de Paris. Les cathédrales, les monuments deviennent autant d'êtres chers châtiés, torturés, mutilés, amputés, blessés, puis libérés, soignés, pansés, restaurés dans leur dignité...témoins d'une réaction à la fois logique et émotive face à des actes d'atrocité culturelle. Cela montre aussi l'attachement profond, presque viscéral, des hommes à leurs racines culturelles et historiques dont les monuments d'art et d'architecture sont la trace matérielle la plus tangible.

Voici ce qu'écrit Romain Rolland à Gerhart Hauptmann, le 29 août 1914 : « *non contents de vous en prendre à la Belgique vivante, vous faites la guerre aux morts... Vous bombardez Malines, vous incendiez Rubens. Louvain n'est plus qu'un monceau de cendres, - Louvain avec ses trésors d'art, de sciences, la ville sainte ! (...)...Est-ce aux armées que vous faites la guerre ou bien à l'esprit humain ? Tuez les hommes mais respectez les œuvres ! C'est le patrimoine du genre humain. Vous en êtes, comme nous tous, les dépositaires* » (Rolland, 1953, pp. 63-65)<sup>48</sup>. C'est avec Louvain et Reims que les œuvres d'art et les monuments

<sup>47</sup> Ce spectacle est joué au théâtre Sarah Bernhardt à Paris en novembre 1915, musique de Gabriel Pierné. La cathédrale de Strasbourg et Notre-Dame de Paris dialoguent pour dénoncer la destruction des monuments historiques comme acte de barbarie (Eugène Morand était le père de Paul Morand).

<sup>48</sup> Lettres de Romain Rolland « à ses amis allemands », rassemblées dans *Au-dessus de la mêlée* (édition de 1953). Stephan Zweig, dans son autobiographie *Le Monde d'hier*, (1944), parle de son amitié avec Romain Rolland, mais aussi avec d'autres européens (Konrad Adenauer, Arthur Schnitzler, Théodore Herzl, Richard Strauss, Emile Verhaeren, Benedetto Croce, Karl Kraus, James Joyce, Sigmund Freud, etc. Zweig montre comment, sa vie durant il a œuvré pour la paix en Europe, comment il a été déchiré par ces deux guerres absurdes, lui autrichien d'origine juive qui parlait tant de langues et était l'ami de tant d'artistes et d'intellectuels partout dans le monde.

historiques deviennent « des lieux de combats idéologiques et moraux »<sup>49</sup>  
*« L'instrumentalisation de l'art et de la culture, et en particulier du patrimoine culturel, est un phénomène qui dépasse les frontières. S'étant rendu compte de leur haut potentiel émotionnel, les nations belligérantes tentent de se surpasser mutuellement dans la création de départements de propagande culturelle. Ces derniers ont recours à des intellectuels, des artistes et des scientifiques, souvent des personnes qui, avant la guerre, avaient une fonction de lien entre les deux nations »* (Kott, 2014, *Ravages*, 2014, p. 96).

Comme cela fut montré dans l'exposition *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit* (Louvain, Belgique, 2014), les contributions des intellectuels, des artistes, des correspondants de guerre, mais aussi les cartes postales, les affiches, et les pièces de théâtre dressent un tableau riche et diversifié du patrimoine architectural durant la Première Guerre mondiale. On voit ici et là un patrimoine blessé, sauvé, sanctuarisé, mais aussi instrumentalisé au service de la propagande, comme Louvain, Reims, Ypres et Arras. Christina Kott écrit que : *«...Pour la première fois, les œuvres et les monuments ne jouent donc pas un rôle secondaire – comme pendant la guerre franco-prussienne de 1870-1871 – mais deviennent des lieux de combats idéologiques et moraux »* (Kott, 2014, *Ravages*, p. 96).

La barbarie de l'ennemi allemand, ou "teuton" est vite assimilée à celle des Vandales adeptes de l'arianisme ravageant la Rome antique, par opposition à la civilisation latine et catholique que représenterait la France éternelle. Cette propagande fait le lit des nationalismes et de l'esprit de revanche qui triomphera lors du traité de Versailles en 1919. Malheureusement, cette opposition idéologique entre une nation supposée "barbare" et une nation supposée "civilisée" identifie l'adversaire au "mal absolu". La guerre 1939-1945, conflit total, n'est alors "que" le prolongement attendu de la guerre 1914-1918 ; ces deux guerres dessinent la silhouette effrayante d'un siècle de sang et de ruines.

Les destructions prennent une ampleur sans précédent durant la Seconde Guerre mondiale, avec le perfectionnement de l'aviation militaire et des bombes embarquées. Dresde, Varsovie, Stalingrad, Cologne, Coventry, Le Havre, Saint-Malo, Munich, Berlin, Hambourg...sans oublier Hiroshima et Nagasaki évoquent l'idée de "villes martyres", expression forgée dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Si l'ensemble de ces villes n'étaient pas prioritairement ciblées pour leur valeur culturelle symbolique, il est souvent bien difficile de faire la part des choses, de déterminer les buts poursuivis. Quoi qu'il en soit, il s'agit de saper le moral de toute une population, au-delà des cibles proprement militaires et stratégiques.

La plupart des villes d'Italie sont également gravement touchées par les bombardements - surtout Alliés - provoquant un désastre hors du commun pour le patrimoine artistique de la péninsule. Terre privilégiée pour le développement des arts, l'Italie est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale comparable à un jardin fleuri sur lequel est passé une terrible tempête. Voilà ce qu'écrit "à chaud" le philosophe italien Benedetto Croce : *« que sont les œuvres de la beauté sinon les rayons du divin qui resplendent dans la fantaisie humaine et que la main de l'artifice fixe dans la matière...?(...) les maisons qui abritaient tant d'objets,*

---

<sup>49</sup> « ...Pour la première fois, les œuvres et les monuments ne jouent donc pas un rôle secondaire – comme pendant la guerre franco-prussienne de 1870-1871 – mais deviennent des lieux de combats idéologiques et moraux ». Kott Christina, 2014, « Kultur » / « Zivilisation », dans Tollebeek et Van Assche, *Ravages*, 2014, p. 96.

*comme des musées, bibliothèques, archives, églises et monastères de vénérable antiquité, ont été abattues, incendiées (...) pertes irréparables qu'en vain nous tentons d'effacer de notre mémoire(...) nous essayons sans y parvenir de soigner nos cicatrices qui chaque fois se réouvrent dans le désespoir de nos cœurs(...). L'expérience que j'ai vécue dans ma ville [Naples], c'est des bombardements qui se sont succédés sans trêve durant 5 ans (...). Dans ces bombardements ont été brûlées des archives célèbres contenant 12 siècles d'histoire, depuis les Byzantins (...) jusqu'aux derniers documents de la dynastie des Bourbons (...) l'incendie de bibliothèques entières, la destruction de temples illustres comme Santa-Chiara, ou le musée de l'histoire des Angevins tout cela m'a amené à réfléchir...Le calcul de la terreur est le fruit de cerveaux étroits, de cerveaux qui ne connaissent pas la puissance et l'élasticité de l'âme humaine » (Croce, dans Lavagnino (dir. de), 1946, pp. 1-2).*

Peu de temps après ce témoignage, en 1957, l'architecte Roberto Pane décrit Varsovie en reconstruction : *« ici a été recomposé le milieu urbain (ambiente) que les Allemands avaient méticuleusement détruit, suite à l'insurrection de 1944 (...). Cela a été possible grâce à une documentation et à des relevés précis et scrupuleux, réalisés avant la guerre, et mis hors de danger à Cracovie (...). Les Polonais ont voulu que leur capitale non seulement ressuscite là « dove era », mais aussi dans ces formes déterminées et dans son aspect qui avait constitué l'environnement de leurs plus grands et héroïques sacrifices. En d'autres termes, la ville devait réapparaître fidèle à son image ancienne : celle d'une patrie qui réaffirmait la nécessité de son existence autonome, et c'est justement pour ces mêmes raisons que cette ville avait provoqué chez Hitler le désir d'une destruction méticuleuse, destruction motivée par la volonté de ne laisser aucune trace pouvant faire penser à une tradition locale ou à une culture indépendante »* (Pane, 1959, pp. 236-238). Ce témoignage dit tout autant la signification profonde d'une destruction urbaine que la capacité d'une société à renaître de ses cendres.

Plus récemment, le conflit en ex-Yougoslavie et sa cristallisation autour Sarajevo, capitale de la Bosnie-Herzégovine, a été l'occasion pour Bogdan Bogdanovic, ancien maire de Belgrade et architecte de formation, de forger le néologisme d'urbicide, pour désigner une entreprise de destruction urbaine qui dépasse le simple objectif stratégique, pour viser l'annihilation des mémoires, des identités, des cultures associées à la ville et à son urbanité (Chaslin, 1997). Si le phénomène n'est pas nouveau, il est apparu particulièrement exacerbé dans le cadre de Sarajevo. Selon le critique d'architecture François Chaslin, la guerre de Bosnie peut être vue comme une guerre des campagnes contre les villes, une guerre des banlieues et de leurs populations déracinées contre les centres villes: il parle de *« haine de la ville comme lieu de concentration du pouvoir social et politique, marchand et industriel (...), comme lieu de la mémoire, inscrite dans les monuments, et lieu de la conscience historique, (...) comme lieu du métissage culturel et religieux »* (Chaslin, 1997, p. 44). En tant qu'espaces du pouvoir politique et de la mixité ethnique, les villes ont été jugées responsables de l'effondrement de la Yougoslavie par les nationalistes serbes. Héritiers des populations commerçantes et fonctionnaires de l'époque de la domination turque (jusqu'en 1878), assimilés et intégrés dans la Yougoslavie du maréchal Tito, les Musulmans incarnaient, aux yeux des nationalistes serbes, cette culture citadine honnie, représentée tout particulièrement par Sarajevo.



D'avril 1992 à novembre 1995, Sarajevo a été assiégée par l'armée nationaliste serbe. Certaines destructions culturelles intentionnelles, à Sarajevo, mais aussi à Vukovar, Mostar ou Banja Luka, ont été depuis reconnues comme crimes de guerre, assimilées à des crimes contre l'humanité par le Tribunal Pénal International pour l'ex-Yougoslavie. Cela a conduit l'UNESCO à adopter le 17 octobre 2003 une « Déclaration concernant la destruction intentionnelle du patrimoine culturel »<sup>50</sup>.

### **I.3. Protections et destructions, les monuments dans la guerre**

#### **Introduction**

Que signifie défense ou protection du patrimoine avant et pendant la Seconde Guerre mondiale ? Comment divers pays en guerre, chacun selon ses moyens et sa culture, s'organisent-ils pour protéger à la fois les populations et les biens culturels ? Je propose de faire un bref rappel historique et législatif de ces questions, ensuite de voir les techniques de protection des Monuments historiques en cas de conflits armés.

Durant la Seconde Guerre mondiale, quand un monument historique est endommagé ou détruit, il n'est pas toujours simple de distinguer la cause de ces dommages, est-ce dû aux dégâts collatéraux ou à une destruction intentionnelle ? Dans ce dernier cas, cela signifie que le monument est visé de façon spécifique, intentionnelle. La destruction d'un Monument historique par "effet collatéral" peut être due à des bombes visant une cible militaire, une usine, un port ou une gare. Larguées depuis un avion volant à haute altitude, entre 5000 et 8000 m, par temps couvert, ces bombes sont parfois déviées et tombent sur un ensemble monumental situé à quelques centaines de mètre de la cible ; cet ensemble monumental est alors détruit.

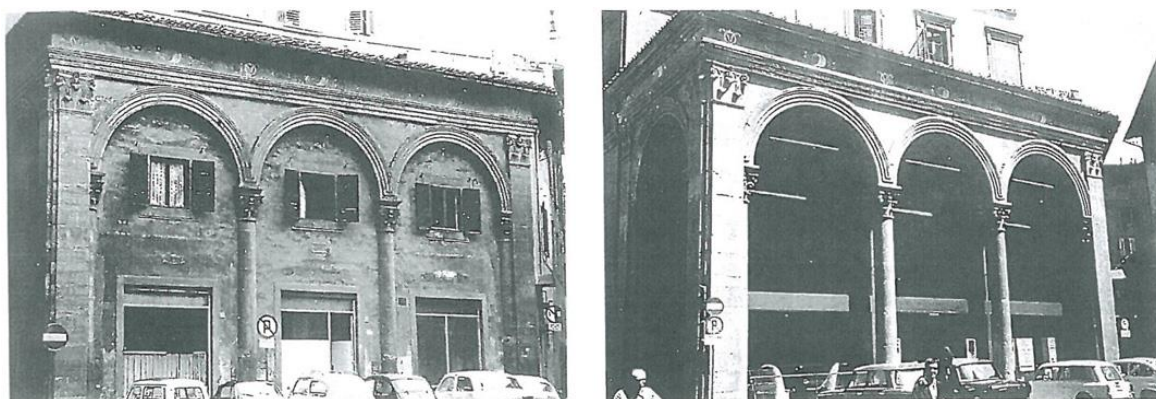
Il faut ici préciser la différence de sens entre le mot "démolition" et le mot "destruction". Dans son livre, *Traces et mémoire urbaines*, Vincent Veschambre utilise souvent le terme de "démolition", il écrit, « *la démolition qui est l'envers de la patrimonialisation et qui représente inversement une forme de dévalorisation, de déni de mémoire pour ceux qui sont associés aux édifices démolis et aux espaces recyclés.* » (Veschambre, 2008, p.14). Il est possible selon le sens donné par les géographes de l'urbain, les sociologues, les urbanistes, d'utiliser le vocable « démolition », quand un édifice (ou un groupe d'édifices) est démoli. Dans ce cas, la démolition est presque toujours planifiée, programmée par des groupes sociaux qui agissent sur la ville et le territoire. Au XX<sup>e</sup> siècle la démolition - avec ces conséquences spatiales, sociales et mémorielles - va s'appliquer par exemple au "renouvellement urbain" ou à la "rénovation urbaine". Cette rénovation qui passe par des phases de "démolition" peut s'appliquer à des tissus urbains historiques jugés insalubres, à des ensembles de logements jugés insalubres et dangereux, à des zones industrielles désaffectées,

---

<sup>50</sup> Conférence générale de l'UNESCO, Paris, 32<sup>ème</sup> session en 2003, « *Rappelant la destruction tragique des Bouddhas de Bamiyan qui a affecté la communauté internationale dans son ensemble. Se déclarant vivement préoccupée par le nombre croissant d'actes de destruction intentionnelle du patrimoine culturel...* », extrait du site de l'UNESCO, textes normatifs.

à des hôpitaux jugés obsolètes, à des casernes militaires ayant perdu leur usage, etc. Démolition, destruction et construction ont une très longue histoire, une histoire parallèle. La démolition est donc aussi un processus de fabrication de la ville, comme en témoigne la démolition des anciennes fortifications pour en faire des boulevards de circulation, les percées urbaines dans la ville médiévale durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme à Paris avec le baron Haussmann et à Lyon avec le préfet Claude-Marius Vaïsse. Pour l'architecte, la démolition est un "outil" parfois nécessaire. Les édifices historiques, bâtis sur des temps longs, sont très souvent formés de plusieurs phases constructives qui s'ajoutent, se superpose comme les strates en archéologie. Dans le processus de projet, l'architecte analyse et identifie ces stratifications ou "ajouts" qui peuvent être compatibles, incompatibles, de qualité, sans qualité, utiles ou au contraire néfastes. Entre en jeu le jugement critique sur l'existant, puis la décision éventuelle de démolir tel ou tel ajout. L'action de démolir tel ajout sans qualité, peut être nécessaire pour la bonne conservation d'un édifice ancien. Démolir un ajout en béton armé sans qualité esthétique, cachant une façade en pierre du XVII<sup>e</sup> siècle, ou démolir un monte-charge des années 1970 ayant percé des planchers anciens, est non seulement une nécessité mais aussi une action positive en terme de restauration et de mise en valeur. On constate, comme praticien de l'architecture, la différence entre démolition et destruction. Comme l'explique Françoise Choay dans son dictionnaire de l'urbanisme, «...la démolition fait partie des pratiques de toutes les cultures et de toutes les sociétés : elle est l'autre face, indissociable de la construction » (Choay et Merlin, 2005, p. 238).

Fig.I.8. bis. Florence, la Loggia Rucellai, architecture de L-B Alberti (XV<sup>e</sup> siècle) à gauche la loggia bouchée par des maçonneries sans qualité, élément superfétatoire. A droite la loggia après la démolition de ses superfétations. Travail de dépose ou de libération. Source : Sanpaolesi, 1973, pp. 82 et 222.



En revanche, la **destruction** renvoie à une forme de violence intentionnelle que l'on rencontre essentiellement en cas de conflits armés. La destruction, c'est l'action de jeter bas, de faire disparaître volontairement un édifice, dans tous les cas de l'endommager fortement par tous les moyens dont on dispose. En France, les nombreux actes de destruction, durant les guerres de religion puis durant la période de la "Terreur", ont été qualifiés de "vandalisme". Louis Réau, Paul Léon et des auteurs actuels comme Dario Gamboni ont retracé la longue histoire du vandalisme et de la destruction des œuvres d'art. Le mot destruction est aussi employé dans le cas d'une architecture ou d'une ville détruite par des phénomènes naturels: tremblement de terre, incendie, tsunami, tempête, inondation. Dans ce travail, centré sur le

Monument historique, qui devient un patrimoine martyr, j'utilise essentiellement le terme destruction pour définir l'état dans lequel se trouve un édifice après les ravages de la guerre.

### I.3.1 Note sur les moyens de destruction

C'est autour de la Première Guerre mondiale que se forment les moyens et les méthodes qui vont se déployer à grande échelle pendant la Seconde Guerre mondiale: la production d'armement devient industrielle. Dans les combats entre armées ennemies existe une chaîne causale souvent complexe de destruction du patrimoine architectural et artistique. Quand ce dernier est endommagé ou détruit par les puissants moyens de la guerre aérienne – les forteresses volantes – l'ensemble de la ville est affecté jusqu'à ses fondements, y compris les immeubles d'habitation, le tissu urbain, les équipements civils ou militaires. En outre, les destructions sont amplifiées par le souffle des bombes, la puissance des explosifs brisants et des bombes incendiaires capables de déclencher des incendies très difficiles à maîtriser. Ce déluge de feu, d'explosions et d'écroulements est encore aggravé par une augmentation terrible des températures, semant la mort et détruisant tout, se propageant de maison en maison, jusqu'aux caves les plus profondes transformées, pour un temps, en véritable enfer. Pour mieux comprendre la complexité de cette chaîne causale qui explique les ravages subis par les monuments historiques, je propose d'identifier deux « familles » de destructions comme suit : la destruction par un usage inapproprié – ou "destruction anthropologique" – et la destruction mécanique.

#### **La destruction par un usage inapproprié**

J'entends par destruction par l'usage (ou anthropologique) les diverses formes de pillages, de vol, de trafic d'objets d'art, de démantèlement de monuments historiques et de dégradations par l'usage dont il n'est pas toujours aisé de définir le caractère volontaire ou involontaire. Une destruction anthropologique type est celle qu'on peut nommer "destruction par l'usage" présente dans presque toutes les guerres. Dès le milieu des années 1930 (cela s'accroît par la suite), de nombreux bâtiments sont réquisitionnés pour la logistique guerrière. Il s'agit de loger des contingents militaires, des animaux, des engins mobiles, d'installer des postes de commandement, des dortoirs, des cuisines, des latrines, des stocks d'explosifs, des greniers en tout genre. Pour répondre à ces diverses fonctions, il est parfois plus simple pour les militaires de recycler et d'adapter des bâtiments existants plutôt que d'en construire des neufs<sup>51</sup>. Soumis à un usage intensif et belliqueux, les bâtiments réquisitionnés peuvent être: palais des urbains, églises, musées, monastères, grands hôtels, écoles, etc. Ce type d'usage est en général inapproprié pour des édifices ayant une valeur artistique avérée. L'espace intérieur d'un édifice ancien intègre bien souvent des décors peints ou sculptés ou encore des vitraux, des tapisseries, des meubles précieux. Selon les cas, dans le domaine de l'histoire de l'art, un

<sup>51</sup> Bien sûr, durant la guerre 1939-1945, outre le recyclage et la transformation d'édifices existants, le secteur du bâtiment reste très actif. Des constructions neuves sont mises en chantier : bâtiments industriels pour la fabrication d'armements (artillerie, véhicules blindés, canons, avions, navires,...), manufactures, abris anti-aérien, bunkers, centre de commandement de stockage et de logistique, logements pour les armées, logements ouvriers, hangars, système de camouflage, etc. Voir Cohen J-L, 2011, *Architecture en uniforme*.

édifice peut se situer plus ou moins haut dans une échelle de valeur. En Italie, de nombreux palais Renaissance ou baroque, en France des hôtels particuliers du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, soit des œuvres d'architecture sont alors utilisées pour la logistique militaire. Un peu partout dans les zones de combats, de Paris à Saint-Pétersbourg en passant par Naples, Munich, Palerme, des monuments sont occupés militairement<sup>52</sup>, servant tantôt d'écuries, tantôt de casernements, de centres de commandement, ou de prisons. Alors leurs fragiles décors peuvent être détruits ou brûlés pour le chauffage ou pour la cuisine. C'est la destruction *bellica* pour l'usage.

En corollaire, un autre type de destruction anthropologique est le pillage et le trafic d'antiquités et d'objets d'art. On sait combien les nazis organisent un véritable pillage de l'argent et du patrimoine artistique des familles juives (spoliation). Il en va de même pour les richesses des divers pays conquis par l'Allemagne. Ce vaste pillage sert à enrichir les collections d'Hermann Göring<sup>53</sup> ou d'autres dirigeants nazis mais surtout à constituer la collection du Führer pour l'immense musée qu'Albert Speer projette dans la ville de Germania, le Berlin rêvé d'Adolf Hitler. Heureusement un grand nombre d'œuvres d'art sont retrouvées à la fin de la guerre, stockées dans les mines de sel ou dans le château de Neuschwanstein, au Sud de Munich, en attendant leur transfert vers Germania.

Enfin, un autre type de destruction anthropologique peut-être qualifié de destruction idéologique. En effet, on sait que beaucoup d'œuvres considérées par les nazis comme "art dégénéré", œuvres issues d'une "conspiration judéo-bolchévique" ont été détruites. Ces tableaux brûlés, ces sculptures brisées, ces architectures détruites par idéologie rentrent dans la famille du patrimoine martyr. Il s'agit en général d'œuvres conçues par des grands artistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme les maîtres du cubisme ou de l'expressionnisme, les professeurs et les élèves du Bauhaus, etc. Le régime soviétique en URSS fera le même travail de destruction idéologique, accompagnée de déportation des artistes dans les goulags, d'œuvres considérées par le régime comme art bourgeois, donc dangereux et subversif. Les Serbes en Bosnie, dans les années 1990, les Talibans en Afghanistan et *Daech* aujourd'hui rallongent par leurs destructions idéologiques et bonnement matérielles la liste noire du patrimoine martyr.

---

<sup>52</sup> A Paris, l'hôtel Meurice ou l'hôtel de Talleyrand, à Strasbourg le palais Rohan, sont des cas parmi tant d'autres de monuments historiques réquisitionnés. En Russie, les salons de Tsarkoïe-Selo servaient d'écuries et de garnisons pour l'armée allemande durant le siège de Saint-Pétersbourg.

<sup>53</sup> Rien qu'en France, on estime qu'environ 100.000 œuvres d'art ont été ainsi volées. Cette spoliation est organisée de façon très méthodique par les nazis. Bien que considérant les œuvres d'artistes comme Braque, Chagall, Kandinsky, Matisse, Munch ou Picasso comme art dégénéré, les nazis sont parfaitement conscients de leur valeur marchande. Le trafic mis en place est très lucratif. On sait que Göring a ainsi échangé un tableau de Breughel contre quatre tableaux de Matisse. Durant l'occupation, les nazis stockent provisoirement les œuvres spoliées au musée du Jeu de Paume à Paris, avant de les transférer vers l'Allemagne. C'est en novembre 1944 qu'est créée aux USA la commission de récupération artistique qui a réussi à restituer à la fin de la guerre 45.400 tableaux à leurs propriétaires.

### I.3.2. La destruction mécanique

J'entends par destruction mécanique les moments de combats mobilisant divers moyens d'attaque allant de la grenade à la bombe atomique, en passant par le lance flamme, le mitraillage, le dynamitage, les bombardements aériens, les missiles (V1, V2), les torpilles lancées depuis des navires de guerre ou des sous-marins, l'artillerie lourde, les tanks, etc. C'est avec la Seconde Guerre mondiale, la destruction mécanique prend une dimension inconnue jusqu'alors. L'industrie des moyens de défense et d'attaque n'avait jamais atteint une telle dimension, une telle diffusion mondiale, ni une telle rigueur logistique notamment sur le taylorisme. D'ailleurs l'héritage de l'industrie de guerre va être recyclé dans l'économie florissante des trente glorieuses en Europe et aux USA.

La destruction faisant appel à des moyens mécaniques est plus radicale et systématique, que la destruction anthropologique décrite plus haut. Parmi la grande variété des moyens de destruction, c'est l'aviation, avec les bombardiers larguant des tonnes de bombes sur les villes et les territoires, qui causent le plus de dégâts.

Durant la guerre 1939-1945, la technologie des moyens de destruction évolue considérablement et très rapidement. Parmi les meilleures intelligences et compétences de chaque pays sont mises au service de l'industrie de guerre. Les nouvelles inventions pour tuer et détruire plus à moindre frais<sup>54</sup>, il faut noter : le radar l'avion à réaction, la roquette antichar, le lance-flammes, le pistolet-mitrailleur, la mitrailleuse lourde, la bombe-incendiaire, la bombe super-perforante de 10 tonnes, l'avion bombardier, les premiers engins filoguidés, les missiles (V1 et V2)<sup>55</sup>, le sonar, le dispositif infrarouge, les systèmes de détections électromagnétiques, etc.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, production industrielle de l'armement est considérable. L'Allemagne, l'Angleterre et l'URSS produisent chacune environ 100.000 avions, les USA, 320.000. Des chaînes de montages américaines sortent environ 2 millions de camions, 2 millions de jeeps, 220.000 véhiculés blindés (chars). Les terribles bombardements sur des villes comme Londres ou Dresde témoignent de la force de cet arsenal. Les deux bombes atomiques larguées sur le Japon en août 1945 font entrer la planète dans l'équilibre de la terreur. Cet arsenal de destruction massive continue d'augmenter durant la guerre froide. Les ogives nucléaires d'aujourd'hui sont capables de détruire X fois toute forme de vie sur la planète entière, dans un joyeux cauchemar apocalyptique.

Sans entrer dans le détail de la technologie de l'armement, il est utile de faire ici un bref rappel des principales familles de destruction utilisée durant la guerre pour comprendre les destructions infligées au patrimoine<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Evocation inversée du traité d'architecture de Philibert Delorme, « Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais... », 1561.

<sup>55</sup> Le V1 est une bombe volante, utilisée par l'Allemagne nazie justement contre l'Angleterre et la Belgique. Le V1 est remplacé plus tard par le V2. Le but des Allemands est alors de saper le moral des Anglais, de ralentir leur production industrielle et de se venger des bombardements alliés sur l'Allemagne.

<sup>56</sup> J'ai pu recueillir des données à ce sujet via les publications spécialisées et surtout, grâce à un entretien avec le lieutenant-colonel Denis Thiebaut, en août 2014 (Etat-Major, BSI, quartier général Frère à Lyon). Cet entretien m'a permis de mieux comprendre les grandes familles d'armement utilisé durant la Seconde Guerre mondiale et celle des Balkans. Le lieutenant-colonel Thiebaut a participé à l'opération de libération de Sarajevo contre les attaques de l'armée Serbe, avec la FOR-PRONU en 1995.

## L'artillerie<sup>57</sup>

Les armes d'artillerie sont des équipements destinés à envoyer des projectiles explosifs sur les positions ennemies, à plus ou moins longue distance. Durant la Grande guerre, la France utilise principalement le canon de 75 mm (obus de ø 75 mm), capable de tirer jusqu'à 18 coups / minute. L'Allemagne met au point des canons pouvant envoyer des obus de 155 mm, 280 mm et 400 mm, comme la célèbre grosse Berta, capable de tirer jusqu'à 120 km.

La Seconde Guerre mondiale va apporter plus de précisions dans les tirs. Les types de tirs s'adaptent mieux aux diverses situations : tirs courbes, tirs plongeants, tirs verticaux, tirs tendus, etc. Le calcul des tirs (trajectoires de l'obus d'artillerie dans l'espace) devient de plus en plus précis ; on mesure la trajectoire avec des ballons sondes afin de prendre compte la force et la direction du vent, etc.

Les types de charges explosives insérées dans les bombes évoluent aussi vers plus de puissance. Après l' ancestrale poudre noire (salpêtre, soufre et charbon de bois), des explosifs de plus en plus dévastateurs sont fabriqués. Durant la guerre 1914-1918, la mélinite<sup>58</sup> est incorporée dans les obus d'artillerie. Avec un mélange de mélinite stabilisée, certains obus sont capables de détruire non seulement des fortifications bastionnées en pierre mais également de pénétrer et de faire fondre des épaisseurs d'acier importantes.

De façon très schématique on peut dire qu'il existe trois grandes familles d'explosifs : les poudres ayant un régime de déflagration, les explosifs Brisants ayant un régime de détonation (en italien *bombe dirompenti*), les bombes incendiaires comprenant, en plus des explosifs Brisants, divers fluides (liquides ou gazeux) capables de déclencher des incendies difficiles à maîtriser.

Durant la guerre 1939-1945, le TNT (trinitrotoluène) a été couramment employé. Mais une série d'autres explosifs encore plus puissants sont mis au point comme la donarite<sup>59</sup>, l'hexolite, l'octolite ou le tetrytol. Aux USA dès 1940, le *National Defense Research Committee* lance plusieurs projets de recherche pour créer de nouveaux explosifs. Dans un laboratoire de l'université de Harvard dirigé par le chimiste Louis F. Feiser est mis au point un nouveau type de bombe incendiaire. Le procédé consiste à utiliser un gel composé de naphtène d'aluminium et d'essence, c'est le napalm. Les bombes américaines au napalm dites M69 sont larguées sur des villes et des usines en Allemagne et au Japon à la fin de la guerre<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Voir notamment les travaux de Gilles AUBAGNAC et de Gérard CHALIAND dans la bibliographie.

<sup>58</sup> Mélinite ou « acide picrique », découvert dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette substance dangereuse a été redécouverte vers 1885 par un chimiste français Eugène Turpin qui en a fait un explosif.

<sup>59</sup> Donarite, explosif très puissant composé de nitrate d'ammonium, de trinitrotoluène et de nitroglycérine. Utilisé par la *Wehrmacht*, il est employé aujourd'hui dans l'exploitation minière.

<sup>60</sup> Le *Dugway Proving Grounds*, est un centre de test des nouvelles bombes. A Salt Lake City (USA), des répliques parfaites (avec mobiliers à l'intérieur) de villages et de villes allemandes et japonaises mais aussi d'usines ont été construites – sous la direction d'architectes comme Erich Mendelsohn ou Antonin Raymond – pour être bombardées, afin d'observer l'efficacité des nouvelles bombes. Lire à ce sujet Cohen J-L, 2011, *L'architecture en uniforme*, ch. 7, *Les architectes et les bombes, des bunkers au napalm*, pp. 221-243.

### I.3.3. "Il dominio dell'aria", la guerre aérienne

En Italie, dès 1911, le général Giulio Douhet<sup>61</sup> émet une théorie qui provoque de vifs débats en expliquant d'une manière scientifique que l'aviation, employée seule, peut gagner une guerre en détruisant les infrastructures économiques et militaires ennemies. La Grande guerre est le banc d'essais de la guerre aérienne (Drouhet, 1932, *La guerre de l'air*). La guerre 1939-1945 valide les théories avant-gardistes du général Drouhet ; le champ de bataille a désormais trois dimensions. L'Angleterre et l'Allemagne comprennent très vite l'importance stratégique de l'aviation. En Allemagne, la Luftwaffe – aviation militaire allemande - est créée en 1935. Elle est comme en Angleterre (RAF, Royal Air Force), indépendante des autres armées. Dès le début des années 1930, les États-Unis avaient commencé également à développer une aviation performante sur une échelle industrielle. Entre 1941 et 1947, la force aérienne américaine prend le nom de USAAF (*United States Army Air Forces*). Le rôle de l'aviation est essentiel à la fin de la Seconde Guerre mondiale. C'est donc bien durant le conflit 1939-1945, que l'aviation n'est plus seulement considérée comme un outil au service des deux autres armées traditionnelles (la Marine et l'Armée de terre), mais devient une arme de guerre et de destruction à part entière. Les belligérants sont alors engagés dans une course pour la suprématie aérienne avec des moyens de destruction massive. Les bombes larguées sur les territoires ennemis, peuvent aller jusqu'à 10 tonnes par bombe. Elles sont super-perforantes, incendiaires, au napalm, etc. Dans la première moitié de la guerre, c'est la Luftwaffe allemande qui domine très nettement la guerre aérienne. Après l'invasion de la Pologne dès 1939 avec la *Blitzkrieg* (guerre-éclair), la Luftwaffe enchaîne les succès. Les bombardements intensifs sur l'Angleterre entre début juillet et fin septembre 1940 (le *Blitz*), concrétisent le rêve d'hégémonie d'Hitler. Le souvenir des villes, des centres industriels et des monuments historiques anglais détruits dans cette guerre éclair s'incarne dans les ruines de la cathédrale de Coventry ; magnifiées par l'architecte Basile Spence au début des années 1950.

Suite à la capitulation de la France en juin 1940, l'Angleterre et l'URSS sont alors « seuls » à lutter contre l'Allemagne nazie. L'entrée en guerre des États-Unis, en décembre 1941 est un grand réconfort moral, avec son immense potentiel industriel. A partir de l'Angleterre, la RFA et la USAAF vont collaborer pour détruire l'Allemagne et les puissances de l'axe (l'Italie, le Japon notamment). Dès lors, les Alliés vont avoir recours aux bombardements stratégiques (région de la Ruhr, Hambourg, Kassel, Mayence, Pforzheim, etc.). Ensuite, les bombardements aériens vont servir d'appui aux opérations de débarquement dans le Sud de l'Italie, en Provence et en Normandie. Les alliés reprennent à leur compte la doctrine du général italien Drouhet. Les « bombardements stratégiques » dans leur première phase (avant la destruction systématique de Dresde de Hambourg ou de Berlin) ont pour objectif de réduire la puissance militaro-industrielle allemande. Il s'agit de bombarder tous les sites stratégiques allemands ou travaillant au service de l'Allemagne: usines aéronautiques, sidérurgiques, raffineries, centres de recherche, gares de triage, aérodromes. Cette stratégie offre plusieurs avantages : elle satisfait l'opinion publique anglaise avide de revanche après



les bombardements qu'elle a subi, elle oblige les allemands à rapatrier des forces aériennes sur le front occidental, soulageant ainsi les forces soviétiques très éprouvées sur le front Est, elle réduit les capacités militaires allemandes. Pour ce faire, les Alliés (anglais, américains, canadiens) utilisent des avions de type bombardier lourd, récemment construits comme le Halifax et le Lancaster (anglais), le B-17, B-24 et le B 25-Mitchell North American (américains). Dans la guerre aérienne, l'offensive et la résistance de l'Allemagne sont aussi redoutables que celles des alliés, créant une guerre totale jusqu'à la fin du second conflit mondial. Parallèlement, pour défendre les territoires, un immense arsenal anti-aérien se développe avec les batteries anti-aériennes allemandes, les *Flak* (*Flakartillerie*), les radars, la DCA, les *Flakpanzer*, l'artillerie anti-aérienne mobile, etc. Les pertes d'avions sont énormes dans chaque camp. Néanmoins, la seconde moitié de la guerre est marquée par un déluge de bombes, l'Allemagne devant être coûte que coûte anéantie. Les bombes tombent assez souvent à côté de leurs cibles stratégiques, occasionnant ainsi les dégâts collatéraux subissent par les populations civiles et les monuments historiques. La stratégie du "tapis de bombes" finit par parachever l'anéantissement des villes allemandes, parfois transformées en paysages lunaires comme Wesel et Düren. En ce qui concerne les effets de ces bombardements aériens sur les Monuments historiques, l'Allemagne est le pays le plus touché, ensuite l'Italie, ensuite la France.

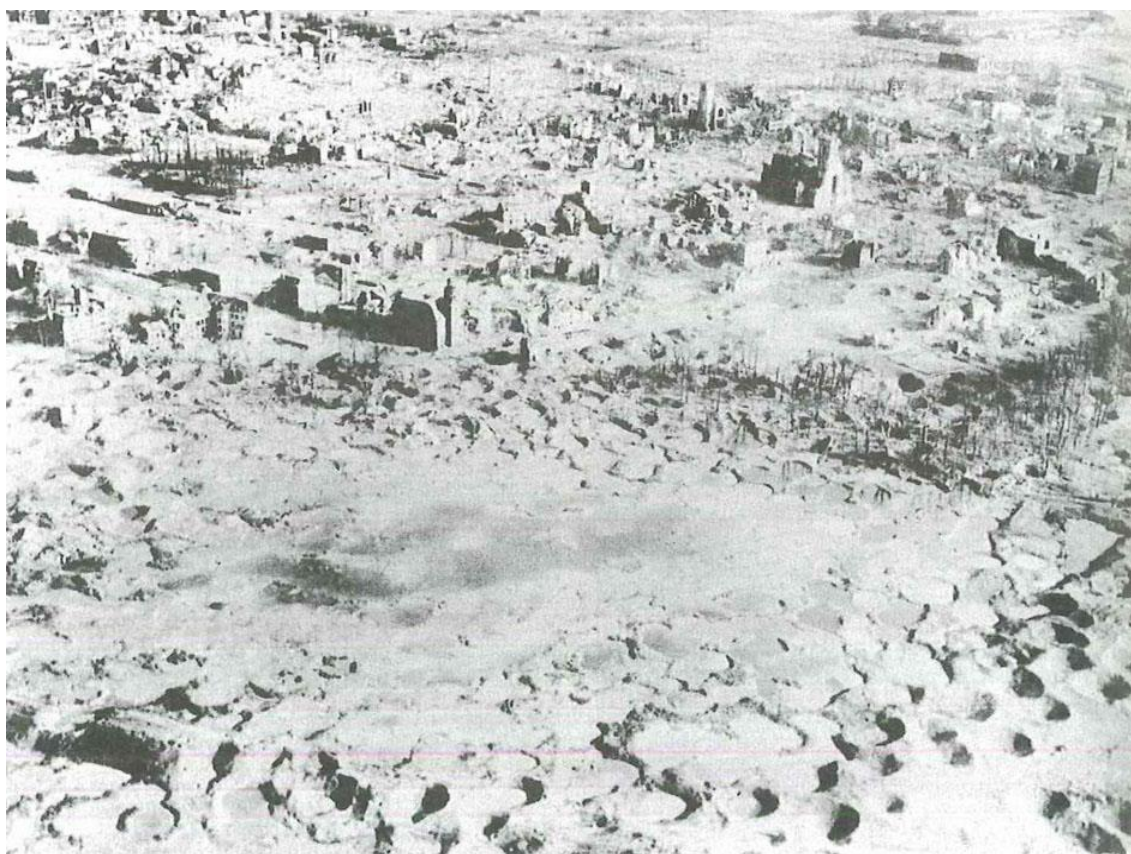


Fig. I.9. Wesel en Nord-Westphalie (All.), ce qu'il reste d'une « ville » en 1945. On note les impacts des bombes avec cratères dans le sol. Le tissu urbain semble s'être volatilisé. Seuls émergent, ici et là, des restes d'églises ou de clochers. La survie de ces quelques fragments est due essentiellement à la qualité (épaisseur, mise en œuvre, matériaux) des maçonneries, toujours supérieure pour les monuments historiques et moindre pour les immeubles d'habitation (Beseler, 1988. *Kriegsschicksale*, p. 734)



Comme évoqué plus haut, il existe une grande quantité de types de bombes emportées et larguées depuis les avions. La description des bombes de la guerre 1939-45, avec toutes leurs caractéristiques techniques, existe dans de nombreuses publications. La puissance destructrice des bombes dépend de plusieurs facteurs combinés : le poids, le type d'explosifs, l'épaisseur des aciers, la forme, l'altitude de largage, le type de bâtiment qui " reçoit " la bombe, etc. Les bombes à explosif brisant (en italien *dirompenti*) peuvent détruire des maçonneries en pierre de fortes épaisseurs. Les " bombes torpilles ", à propulsion intégrée, (en italien *bombe torpedini* ou *siluro*) explosent à peine la cible touchée, donc en surface d'un bâtiment. En revanche, les " bombes mines " explosent après avoir pénétré dans le cœur de la cible, par exemple à l'intérieur d'un édifice. Les bombes incendiaires sont chargées de mélanges incendiaires, comme des oxydes d'aluminium, du phosphore, du sulfure de magnésium et du napalm pour certaines bombes américaines. Ces bombes déclenchent des incendies très difficiles à maîtriser, de très fortes chaleurs, avec, en plus, des produits chimiques hautement toxiques, ce qui est fatal pour les populations. Les bombes à gaz contiennent des substances liquides ou solides qui, au contact de l'air, deviennent des gaz toxiques et inflammables. Ces bombes à gaz sont souvent plus légères, de 5 à 100 kg.








	ARMOR PIERCING	DEMO- LITION	FRAGMEN- TATION	AERIAL MINE	INCENDIARY LIGHT	SCATTER	GAS
							
Usual weight	1100 lbs.	550 lbs.	30 lbs.	2000 lbs.	2 lbs.	30 lbs.	30 lbs.
Range of weight	200-4000	100-4000	17- 2000	1000-5000	2-60	17-500	30-600
Sectional pressure	9.7	3.1	2.0	-	0.3	1.5	1.5
Percent of explosive	10-15	40-60	15	90	-	-	-
Terminal velocity	1400 ft/sec	1100 ft/sec	725 ft/sec	-	350 ft/sec	-	-
Penetration	Excellent	Good	Poor	Poor	Poor	Fair	Poor
Blast	Reduced	Heavy	Light	Extr. heavy	None	None	None
Used against	Warships and special targets	Buildings bridges and military concentrations	Personnel and transport	Wholesale demolition of weak structures over wide area.	To cause fires for direct damage and to illuminate the target		Personnel contamination

Fig. I.10. Quelques types de bombes utilisées durant la guerre 1939-45, dessin de S.B Smith dans *Military Engineer*, juin-août 1941, publié dans Lavachery H. et Noblecourt A., 1956, *Les techniques de protections anti-aériennes en cas de conflits armés*, Paris, UNESCO, série Musées et Monuments.

Fin 1939, Raoult M. Leclerc écrit « que l'aviation est devenue, à l'égard des projectiles les plus divers, un moyen de transport à grande distance, une super-Bertha de portée presque illimitée, qui fait planer une menace de destruction plus ou moins totale, sur toute l'étendue des pays susceptibles d'être attaqués. (...) [Néanmoins]...Son tir ne peut pas avoir la précision et la continuité d'une batterie d'artillerie... » (Leclerc, M.R, 1939, p. 7). Dans cet ouvrage Raoult M. Leclerc explique à l'aide de nombreux schéma et illustrations, les

principes de la guerre aérienne, l'effet des bombes sur les immeubles et les divers moyens de s'en protéger.

La guerre aérienne jusqu'à l'été 1943 doit en théorie concentrer ses efforts sur des cibles stratégiques (ou cibles militaires) et éviter de bombarder directement les monuments historiques et les immeubles d'habitation civile. Détruire les cibles stratégiques de l'ennemi (nœuds de communication, centre de production, centrales électriques, ouvrages d'art, camps d'aviation, usines de guerre, etc.), sert notamment à paralyser la défense active, en gênant son réapprovisionnement, ou même en le rendant impossible. Concrètement, sur le théâtre des opérations, il est très difficile d'affirmer que tel ou tel belligérant s'en tient strictement à cette stricte stratégie militaire, en frappant uniquement les infrastructures, les lieux stratégiques tout en épargnant les biens culturels de l'ennemi. Dans la pratique, beaucoup de facteurs entrent en jeu pour faire de cette théorie une intention "louable" mais improbable. L'utilisation logique et stratégique des bombardements aériens ne supprime pas les effets collatéraux destructeurs. Les bombes larguées depuis des avions volant à grande vitesse ont un large impact destructif, sur la vie des populations, sur le territoire, sur les villes anciennes, sur les monuments historiques et sur les œuvres d'art.

#### I.3.4. Destructures dues à la guerre aérienne en Italie

La ville de Rimini, au bord de l'Adriatique, est occupée à partir d'août 1943 par des troupes allemandes qui s'installent dans la gare ferroviaire pour régler le trafic, mais aussi dans le port, le long des plages (sur la Marina di Rimini). Les troupes allemandes disposent sur les places et les grands axes de circulation, des chars, des pièces d'artillerie, des batteries anti-aériennes. Les soldats allemands occupent les immeubles d'habitation toujours accolés, en Italie, aux monuments et aux églises ; cela met les habitants sous haute tension, l'inquiétude est à son comble. Cette occupation transforme Rimini, ville d'art et paisible station balnéaire, en cible militaire pour les alliés. En effet, considérant Rimini comme le départ de la *linea gotica*, porte d'entrée vers la plaine du Pô, dès novembre 1943, les alliés lancent plusieurs attaques aériennes massives sur cette ville. Le tissu urbain de Rimini et ses environs immédiats sont détruits, à 90 %. Lors des bombardements de 1943-1944, tous les monuments de Rimini, dont le célèbre temple de Malatesta et le *teatro Galli*, sont très gravement endommagés ou détruits ; dommages collatéraux ou destructions intentionnelles ?



Fig. I.11. Rimini (It), image prise depuis un bombardier américain lors d'un largage de bombes sur des « objectifs militaires ». 90 % du tissu urbain de Rimini sera lourdement endommagé, dont le célèbre *Tempio di Malatesta*, Silvestrini, 1965, document conservé à l'*Imperial War Museum* de Londres.

La petite ville de Vicence, au pied des collines entre Venise et Vérone, abrite notamment les œuvres d'Andrea Palladio, l'un des architectes les plus célèbres et influents de toute l'histoire de l'architecture. Peu importe Palladio, les alliés doivent détruire le petit aéroport *Dal Molin* et la gare de marchandises située à proximité du centre ancien. Pour venir à bout de ces deux objectifs stratégiques, Vicence doit subir le martyr. Entre 1943 et 1945, quarante-quatre bombardements aériens touchent la ville et ses environs, dont plusieurs se déroulent avec une météo désastreuse (pluie, vent, brouillard). Le matin de Noël 1943, comme l'explique Andrea-Piero Donadello, « *les mauvaises conditions météo avaient fait dévier sur Vicenza les bombardiers B-24 alors en route vers le Friuli. Entre 10h58 et 11h03, la 376<sup>ème</sup> compagnie de bombardiers américains largua 209 bombes de calibre 500, équivalent à 52,5 tonnes d'explosifs; mais l'objectif [aéroport] fut manqué...* » (Donadello, 2011, p.601-602). Ce raid provoque d'énormes destructions. Le 28 décembre 1943, l'objectif des alliés est de détruire la gare de marchandises, mais les bombardiers américains sont interceptés par les avions de chasse de la Luftwaffe. Pour reprendre de la vitesse, les bombardiers larguent leurs bombes n'importe où. Celles-ci tombent sur le quartier peuplé de Borgo Brega, mais aussi à quelques mètres de deux villas d'Andrea Palladio : la célèbre Rotonda et la villa Valmarana ai Nani. Le déluge de bombes sur Vicence ne s'arrête pas là ; en mars 1944, la ville reçoit 125 tonnes de bombes de la RAF qui provoquent la ruine des quartiers Sud et de 69 édifices dont la villa Valmarana ai Nani ornée de fresques de Tiepolo<sup>62</sup>. Le 2 avril 1944, toujours par

<sup>62</sup> Voir à ce sujet, l'article de Donadello sur le plan de reconstruction de Vicence, avec le rôle de Ferdinando Forlati, Roberto Pane,...le IV<sup>e</sup> congrès national d'histoire de l'architecture se tient à Vicence en 1949 ; c'est alors qu'est créé le Centre international d'études sur Andrea Palladio (Donadello A-P, 2011, pp.601-624).

erreur, sont larguées 738 tonnes de bombes ! Enfin le 18 mars 1945, la basilique Palladienne est touchée par une bombe incendiaire : sa charpente bois en carène de bateau est réduite en cendres<sup>63</sup>. Outre les monuments endommagés, les trois théâtres, le centre ancien ravagé, Vicence, à la fin de ces attaques, compte 1014 morts uniquement dans sa population civile. La façade et la nef de la cathédrale sont éventrées, plusieurs œuvres de Palladio sont très gravement endommagées comme la Basilique et le *teatro Omilipico*<sup>64</sup>.

### La guerre aérienne exemples de destructions à Bologne

La ville de Bologne subit plus de 40 bombardements aériens durant les 22 derniers mois de la guerre, ceux du 24 septembre 1943 et du 29 janvier 1944 sont particulièrement désastreux. Des dégâts, certes de moindre ampleur que ceux des bombes larguées depuis les avions, sont aussi occasionnés par les combats urbains utilisant des grenades incendiaires (*spezzoni incendiari*), des mitraillettes et des pièces d'artillerie. En suivant géographiquement l'impact des bombardements aériens sur Bologne, on peut en déduire que les alliés veulent essentiellement détruire des cibles militaires et stratégiques (gare, caserne de l'armée via Galliera, corps du *genio Militare* via Cesare Battisti, entrepôts, etc). Pourtant 45 % des monuments historiques de Bologne ont été très gravement endommagés. Il n'est pas simple a posteriori de séparer nettement les causes des dommages. Bologne est un exemple qui permet de comprendre ce qui se passe alors dans beaucoup de villes en Italie et en Europe.

Arrivé à Bologne le 1 juillet 1943, pour reprendre en main la direction de la SBAP, Alfredo Barbacci vit en première loge le théâtre des combats terribles dont Bologne est victime.

Quand les effets du vent, du brouillard, de la vitesse, de l'altitude dévient les bombes avec la densité de Monuments historiques à Bologne comme dans chaque ville italienne, il est inévitable que beaucoup de monuments soient touchés. Le surintendant Alfredo Barbacci témoigne de ce qu'il a vécu : *« les avions volaient au-dessus de la ville à basse altitude et très souvent de jour, sauf le 24 août et le 1 septembre 1944, quand ils opérèrent de nuit, avec les cibles éclairées par des feux de Bengale parachutés par centaines. Il faut considérer les circonstances des destructions d'un grand nombre d'églises. La basilique S. Francesco fut touchée par un avion qui, par deux fois s'est jeté dessus en vol piqué, puis une troisième fois dans la même année. Beaucoup de bombes tombèrent sur et à côté des églises principales de Bologne : sur l'Archiginnasio à quelques mètres de S.-Petronio, sur S.-Giovanni al Monte, sur le palais Malvezzi-Campeggi à côté de S.-Giacomo, sur la cathédrale S.-Pietro, sur S. Maria-dei-Servi, sur l'église du Corpus Domini et son couvent, sur la tombe de Rolandino à côté de S. Domenico, sur le Sacré Chœur de Jésus... »* (Barbacci, 1977, p. 8).

Le témoignage d'Alfredo Barbacci, l'un des principaux acteurs de la restauration post bellica en Italie, est précieux pour comprendre le climat général des destructions à la fin de la guerre. Cible préférée de l'aviation alliée, "victime d'une méthodique dévastation" (Barbacci 1977,

<sup>63</sup> Le 18 mars 1945 : « ...une bombe incendiaire tombe sur la carène de la Basilique palladienne, cause la destruction de cette grande charpente en bois et provoque l'écroulement de la *Domus comestabilis* et de la coupole de la tour des Bissari... » (Donadello, 2011, p. 650).

<sup>64</sup> Les maçonneries et la charpente du théâtre sont lourdement endommagées. Le décor en bois peint de la Scène, conçu pour la représentation inaugurale de 1585, est sauvé in extremis. La *Soprintendenza*, dirigée par Ferdinando Forlati, réussit, en mai 1944, la délicate opération de démontage sous les bombardements, pour mettre temporairement le décor en lieu sûr (Di Resta, 2011, pp 671-674).

p.8), Bologne est alors une ville martyre. La défense anti-aérienne est largement insuffisante. De nuit, des grenades incendiaires sont lancées dans les rues et sur les édifices provoquant des incendies. De jour, les civils sont massacrés par des avions mitrailleurs volant à très basse altitude, visant les rues et les carrefours les plus fréquentés. La destruction des monuments les plus précieux, comme la basilique S.-Francesco et l'Archiginnasio achève de saper le moral des habitants, obligés de déménager ou de se cacher dans les caves quand leur maison est trop près d'une église ou d'un palais ce qui est presque toujours le cas dans le centre des villes en Italie. La destruction de quantité d'immeubles faisant partie de ce qu'on nomme improprement "l'architecture mineure" achève le sombre tableau du désastre de Bologne à la fin de la guerre.

Mais les bombardements aériens, ne sont pas la seule cause de destruction des monuments historiques dans cette rude période, il faut compter avec l'immédiate période post bellica. Juste après les bombardements, Alfredo Barbacci et son équipe de la surintendance de Bologne avaient la mission de *salvare il salvabile* (sauver ce qui peut être sauvé) : « *à peine nous entendions le long hurlement des sirènes (...) que je devais me précipiter dans la rue, évoluant sur un tapis de verres cassés entre les débris, les ruines et les brancards pour vérifier les dommages et recueillir, si nécessaire de mes propres mains, des fragments de sculptures et d'ornements tombés des édifices touchés* » (Barbacci, 1977, p. 9). Ce type d'action doit se faire immédiatement après les bombardements et le plus vite possible ; car à Bologne débarquent alors, avec camions, charrettes et chevaux, des équipes d'ouvriers chargés de déblayer les débris dans les rues, mais aussi et malheureusement, chargés d'abattre les parties fragilisées ou fissurées des édifices bombardés pour des raisons de sécurité publique. Ces équipes d'ouvriers envoyées là par le *Genio Civile* se prêtent volontiers à l'achèvement du travail de destruction bellica, par un nettoyage énergique et un abattage post bellica. Ces équipes font preuve de largesse dans les destructions "sanitaires et sécuritaires", ce qui augmente encore la perte de substance et de matériaux sur chaque patrimoine martyr ; comme le souligne Barbacci : « *même quand il s'agissait de monuments historiques, cela pour ne pas assumer la responsabilité (risque d'écroulement) ou parce qu'elles [les équipes d'ouvriers] étaient payées à la quantité de volume détruit (...); temps difficile durant lequel les nécessités matérielles prévalaient sur [les exigences] culturelles* » (Barbacci, 1977, p. 9).

Avec ces exemples, on comprend mieux comment certaines villes Rimini, Vicence, Trévise, Bologne sont détruites inutilement. Pour amener une garnison de 135 hommes faiblement armés à se rendre, la vieille ville de Saint-Malo en France est très lourdement détruite. Du 6 au 17 août 1944, les bombardiers américains larguent sur Saint-Malo une pluie de bombes incendiaires<sup>65</sup>. Parfois, des territoires ruraux sont touchés par des attaques aériennes parce que les populations évacuées des villes y sont concentrées momentanément. Ainsi des populations civiles périssent sous les bombes lâchées pour s'alléger lors d'une poursuite, ou pour bien d'autres raisons. Tant de villes en Italie, mais aussi partout en Europe, sont touchées d'une façon comparable. Était-il stratégiquement nécessaire de bombarder Bologne berceau de

<sup>65</sup> Saint-Malo aurait été détruite "inutilement" : les Américains n'auraient pas compris que la défense allemande se situait dans la cité d'Alet, à Saint-Servan, et non pas dans la vieille ville corsaire. Heureusement, le commandant allemand von Aulock a fait évacuer les habitants de Saint-Malo juste avant le bombardement.



l'Université dans l'Europe médiévale ? Fallait-il détruire Lübeck, ancienne capitale de la Ligue hanséatique ? Pour gagner la guerre, fallait-il encore anéantir Dresde et Potsdam célèbres villes d'art allemandes ?

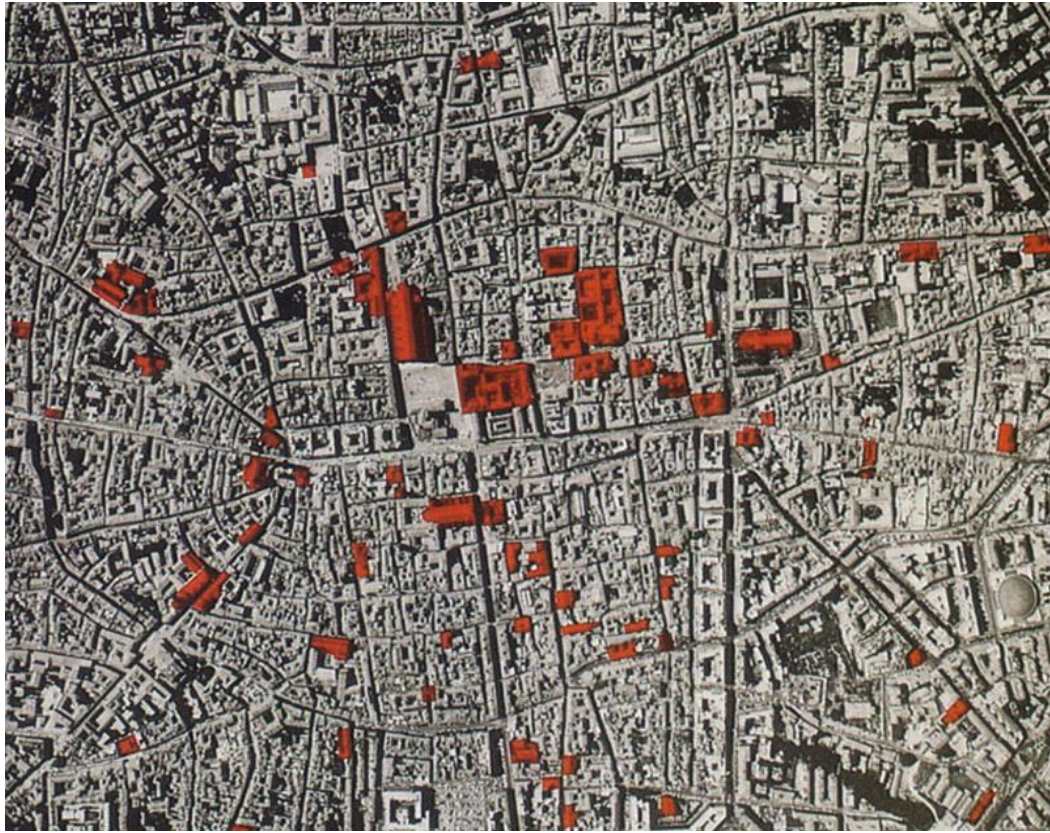


Fig. I.12. Ci-dessus, vue aérienne de Bologne (It.), en rouge les principaux Monuments historiques touchés par les bombardements entre 1942 et 1945.  
Sources : MiBACT, SBAP-Bo, AF / document fourni par l'architecte Antonella Ranaldi, surintendante des Monuments et paysage de Milan et Lombardie.



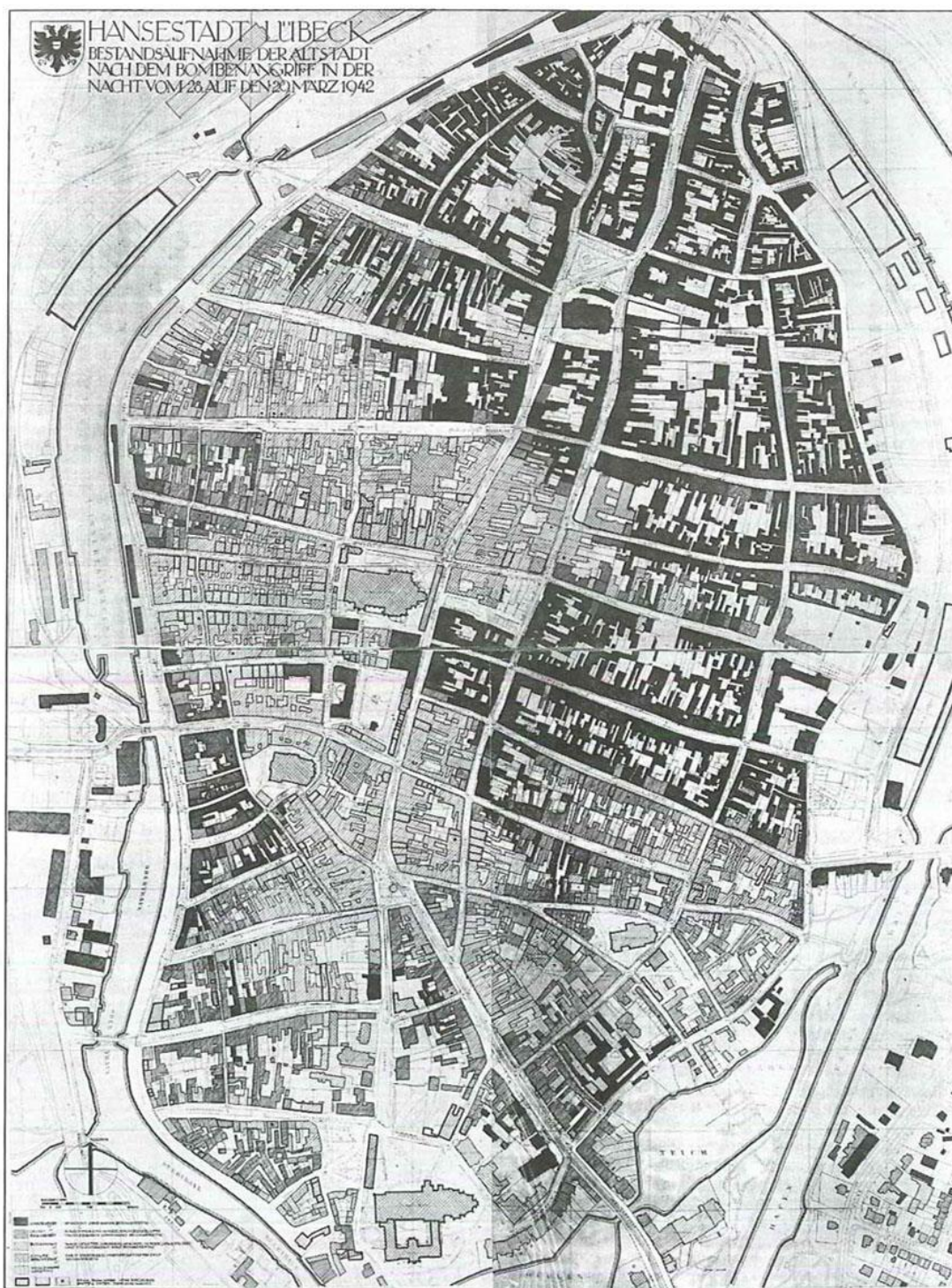


Fig. I.13. En haut, plan du centre ancien de Lübeck, mars 1942. En noir, la partie Nord-Est est peu détruite. Les divers types de hachures, en gris, correspondent aux divers niveaux de dommages, de dégât léger (*leicht beschädigt*) à destruction totale (*totalverlust*).

Source : Bessler et Gutschow, 1988, *Kriegsschicksale*, p. 12.





Fig. I.14. Trévise (It.), affiche du 7 avril 1944, « Vendredi Saint, passion du Christ et de Treviso », Mairie de Trévise, *Società Iconografica Trevigiana*, source : ( dans Stefani et Coccoli, 2011, p. 143).

Trévise, au Nord de Venise, est proche d'un aéroport. Pour interrompre le réapprovisionnement de l'armée allemande qui arrive alors par train depuis l'Autriche, les alliés projettent de détruire toutes les lignes de chemin de fer et les gares situées au-dessus de ce qu'on appelle la *linea Gotica*. La zone Nord-Est de l'Italie est occupée par des troupes allemandes, en lutte avec la résistance italienne qui s'intensifie après l'armistice de l'Italie avec les forces anglo-américaines, le 8 septembre 1943.

Trévise est touchée encore plus lourdement que Vicence. Selon les sources, 6636 bombes détruisent 82 % des édifices de la ville

(Sorbo E., 2011, pp. 625-632).

La restauration du *palazzo dei Trecento*, menée par Ferdinando Forlati, est un exemple remarquable de restauration *post bellica* en Italie.

Source : Minichelli, 2011, pp. 633-649

#### **I.4. Sur la protection des populations et des monuments historiques en temps de guerre**

Se protéger est la question vitale de tous les temps, ainsi l'art des fortifications naît en même temps que l'architecture. Mais l'architecture fortifiée ou défensive est sans cesse obsolète face à l'évolution rapide des moyens techniques de destruction. Le perfectionnement des explosifs amène l'art des fortifications à évoluer sans cesse ; dans cette course, la technologie de destruction a toujours une longueur d'avance sur l'architecture.



La protection d'un pays en temps de guerre concerne d'abord les populations ; néanmoins la question de la protection des œuvres d'art, des bâtiments religieux, des hôpitaux, des monuments historiques, des musées ou des bibliothèques, se pose simultanément. Il s'agit de protéger un pays, son peuple et ce qu'il a de plus précieux, son histoire, son identité, ses symboles, sujets incarnés dans ses biens culturels. La guerre déclenche une tension, entre attaque et défense; dans ce contexte, le patrimoine architectural et artistique est pris en tenaille. La protection et la sauvegarde des monuments historiques vont s'organiser selon diverses méthodes. Dans plusieurs pays européens, le traumatisme de la première guerre mondiale est encore vif. Comme nous l'avons déjà évoqué, la destruction de Louvain, d'Ypres et de Reims en 1914 a déclenché une vague d'indignation dans le monde entier, forgeant l'idée de villes martyres et de crimes contre la culture. Sur ce travail de protection dès le début des années 1930. En lien avec la période de la reconstruction, Stanislaw E. Nahlik, actif lors de la convention de la Haye en mai 1954, a résumé les liens intrinsèques qui existent entre la protection des populations et la protection des œuvres d'art en ces termes: «...*L'individu humain est mortel et les générations d'hommes se succèdent l'une à l'autre. Mais il est loisible à chacune, aussi passagère que soit son existence, de laisser ici-bas une trace immortelle de son génie, incarnée dans telle œuvre d'art, tel monument historique, tel bien culturel. N'oublions jamais le rapport entre ce qui est passager et ce qui, seul, peut assurer à l'homme et à son œuvre la pérennité. Vita brevis – Ars longa...* ». (Nahlik, 1967, p. 159). En temps de guerre ou de catastrophes naturelles, la protection des hommes et des œuvres vont théoriquement ensemble. Sous la guerre 1939 - 1945, les responsables militaires réussissent parfois à savoir quelle ville est menacée ou devient ville cible. Elle peut être évacuée de presque tous ses habitants, de ses œuvres d'art (dans la mesure du possible). Mais ses édifices historiques principaux, sont par nature inamovibles. Ils sont couverts par divers systèmes de protections voire de camouflage. Pour ce faire, architectes, historiens de l'art parfois aussi archéologues, ingénieurs structure, interviennent comme conseillers des responsables militaires.

On trouve des traces de volonté de protection des monuments historiques, bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les guerres anciennes, il était essentiel de protéger les temples et les sites religieux. L'historien grec Polybe (202-126 environ av. J-C) estime que « *la destruction inutile de temples, statues et autres objets sacrés est une action de fou* » (cité par Anfruns, 2015, p. 145). On observe surtout à partir de la Renaissance (XV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles), quelques tentatives sporadiques de protection des monuments en temps de guerre. D'une façon très moderne, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, l'écrivain et juriste polonais Jaques Przulski (Jacobus Prilusius) soutient l'idée qu'en cas de conflit armé, les belligérants doivent respecter une œuvre d'art (et / ou d'architecture) pour elle-même et non pas seulement en raison de son caractère religieux. Au XVII<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, les traités de Westphalie (1648)<sup>66</sup> prévoient dans les accords de paix – post bellica - des clauses pour la restitution des œuvres d'art et des archives dans leur lieu d'origine, dans les cas fréquents où les biens culturels sont

<sup>66</sup> Le célèbre traité de Westphalie, qu'on nomme aussi « paix de Westphalie » marque la fin de la « guerre de Trente Ans ». Ces accords de paix, signés en octobre 1648 à Münster, vont remodeler la carte de l'Europe pour de longues années. Ce fut la paix à part (*Sonderfreiden*) négociée notamment entre l'Espagne et les Pays-Bas. Le traité de Westphalie a été la base de l'organisation de l'Allemagne, jusqu'à la suppression du Saint-Empire romain germanique en 1806.

volées (ou spoliées) comme butin de guerre. Le traité de paix de Westphalie, met fin à la guerre de 30 ans. Il est signé dans la *Ratskammer* (salle du conseil) de l'hôtel de ville de Münster, bâti à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette salle de la paix westphalienne fut renommée *Friedenssaal* (salle de la paix) ; elle est située dans un édifice gothique, qui est complètement détruit par les bombardements d'octobre 1944, puis reconstruit après la guerre.

Aux Etats-Unis d'Amérique, dans le contexte des armées en campagne de la guerre de Sécession, Abraham Lincoln commande, en 1863, la rédaction d'une convention spécifique pour la protection des œuvres d'art et des biens culturels. Il s'agit du *The Lieber Code* ou des « Instructions de Lieber de 1863 »<sup>67</sup>, qui servent d'exemples pour la codification du droit des biens culturels sur un plan international. Dans ce *Lieber Code*, l'article 35 spécifie que « *les œuvres d'art, les bibliothèques, les collections scientifiques ou les instruments de grands prix, tels les télescopes astronomiques etc., doivent être préservés, au même titre que les hôpitaux, de tout dommage qui n'est pas inévitable, même quand ils sont compris dans des places fortifiées qui subissent un siège ou un bombardement* » (Toman, Unesco, 1994, p. 23). En 1868, Jean-Gaspar Bluntschli publie un ouvrage de droit international<sup>68</sup> dans lequel il retrace l'évolution progressive des textes juridiques consacrés à la protection de biens culturels en cas de conflits. J-G Bluntschli écrit : « *...l'enlèvement d'objets ou de documents ayant une valeur artistique, bien qu'encore en usage dans les guerres de la Révolution, au commencement de ce siècle, est déjà envisagé par l'opinion publique comme un acte de vandalisme, parce que les objets d'art ne sont pas en rapport direct avec le but poursuivi par l'État en faisant la guerre, mais sont les monuments éternels du développement pacifique des nations* » (Bluntschli, 1881, *Le droit international codifié*, pp. 42-43). Dans ces sens, l'effort de tant d'hommes politiques et de législateurs de bonne volonté se poursuit durant le XIX<sup>e</sup> et a fortiori durant le XX<sup>e</sup> siècle.

Pourtant, malgré les réactions indignées des habitants face aux destructions, malgré les déclarations des artistes et des intellectuels en faveur de la protection, on sait que l'intention de sauvegarder les biens culturels, reste relativement peu efficace lors des guerres qui se succèdent. La guerre franco-prussienne de 1870 a aussi mobilisé l'opinion publique, quand la bibliothèque et la cathédrale de Strasbourg sont touchées. Henry Dunant<sup>69</sup>, fondateur du mouvement de la Croix-Rouge internationale, n'est pas seulement sensible aux dangers qui menacent les populations mais il veut préserver les biens culturels et à travers eux, ce qu'on peut nommer « le degré de civilisation ». L'un de ses textes écrit vers 1862 semble totalement en phase avec situation actuelle: « *Détruisez comme à l'envie les plus beaux chefs-d'œuvre dont s'enorgueillit la civilisation : palais, châteaux, quais ports, aqueducs, viaducs, édifices et monuments de toutes sortes ; mais, rappelez-vous que cette civilisation qui fait actuellement votre orgueil ne peut manquer de devenir par votre militarisme la proie du caporalisme stupide (...) en d'autres termes de l'absolutisme omnipotent et tyrannique qui*

<sup>67</sup> *Instructions for the Government of Armies of the United States in the Field, prepared by Francis Lieber...General Order n° 100 by Président Lincoln, 24 april 1863.*

<sup>68</sup> BLUNTSCHLI Jean-Gaspar, 1868, *Das Moderne Völkerrecht der civilisirten Staten als Rechtbuch dargestellt*, d'abord publié en allemand en 1868, 1872, 1878, puis en français en 1869, 1881 et 1895 sous le titre *Le droit international codifié*.

*saura vous broyer à son tour, vous et vos libertés nationales, avec votre prospérité, votre commerce, votre industrie, votre agriculture (...) C'est là où nous marchons, lentement mais inévitablement, sans le vouloir mais à coup sûr. Et nous ajouterons : encore un peu de temps, et l'homme aura, grâce à la science, des moyens si prodigieux de faire le mal qu'il ne pourra être sauvé de lui-même, au milieu d'épouvantables désastres, que par une intervention divine »* (Dunant, *Souvenir de Solferino*, cité par Toman, Unesco, 1994, p. 25). Dunant écrit ce texte après sa visite de la ville de Solferino (Italie) où en 1859 il découvre les dommages humains et matériels causés par la bataille homonyme ; une expérience humaine, douloureuse et fondatrice.

Les expériences et les textes législatifs évoqués ci-dessus ont préfiguré la convention de la Haye de 1954, et influencé le développement du droit militaire de plusieurs pays. Ils ont aussi inspiré les grands principes du droit international qui vont se dégager au cours du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans cet esprit que le « pacte Roerich » est conclu en 1935 dans le cadre de l'Union panaméricaine. Ce pacte est souvent considéré comme préfigurateur de la convention de La Haye adoptée par l'UNESCO en 1954.

La prise de pouvoir, par Adolf Hitler, en janvier 1933, constitue une menace pour l'Europe. C'est pourquoi, dès cette période, se prépare la protection des villes, des populations et des « biens culturels »<sup>70</sup>.

Le peintre russe Nicholas Roerich, fondateur de la *pax cultura*, avait organisé dans son musée de New-York, en 1931, un congrès sur la protection des œuvres d'art en cas de guerre, soutenant l'idée d'une convention internationale pour la protection du patrimoine culturel en cas de conflit armé. C'est le « pacte Roerich » signé à New-York, le 15 avril 1935. Andrea Moschetti, délégué pour l'Italie à ce congrès, signale à son retour que les mesures proposées par les divers participants sont insuffisantes pour protéger les monuments et les œuvres d'art si un conflit éclatait en Europe. L'Italie retire très vite son adhésion au « pacte Roerich », néanmoins une étape est franchie dans la prise de conscience de la nécessité de se prémunir du danger.

En 1937-1938, la SDN (Société des Nations) crée la « Commission internationale de coopération intellectuelle » censée se préoccuper notamment de la sauvegarde des biens culturels en cas de conflit. Cette commission propose de mettre à la disposition des musées européens des abris situés en Suisse pour y stocker les œuvres d'art. De l'autre côté de l'Atlantique, après des mois de travail en lien avec le président Roosevelt, le 20 août 1943, le département d'état américain annonce la création de la « *Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in war areas* » (CPAHM-WA); dite des *Monuments Men*. Owen J. Roberts en est le chairmann et David E. Findley, alors directeur de la *National Gallery of Art de Washington D.C* est le vice-chairman. Cette commission va coordonner en Europe des actions de sauvegarde et de récupération des œuvres d'art avec tout un réseau d'universitaires et d'experts, dont Emilio Lavagnino, Pasquale Rotondi, Paul Coremans, Raymond M. Lemaire, etc. Cette *Commission* va employer des dizaines d'historiens de l'art et de l'architecture, des architectes notamment aux universités de Harvard

---

<sup>70</sup> Traité de 1935 concernant la protection des institutions artistiques et scientifiques et des monuments historiques.

et de New-York. Comme l'explique Jean-Louis Cohen, : « *la commission élabore des listes systématiques d'objets à ne pas viser, destinées à être communiquées aux pilotes américains qui pratiquent, tout au moins avant la phase finale de la guerre, un bombardement dit de précision* » (Cohen, 2011, p. 240). Parmi les historiens de l'art travaillant comme *Monuments Men*, on note la présence d'Erwin Panofsky, Paul Frankl, Sigfried Giedion, de l'italien Lionello Venturi et de plusieurs historiens américains comme Charles Rufus Morey ou Craig Hugh Smith. La commission mène un vaste travail de repérages aboutissant à des listes et à quantité de cartes où figurent les monuments historiques à protéger en priorité. Quelques fois, la commission est contrainte de réduire cette liste de sauvegarde, comme dans certaines villes en Italie<sup>71</sup>.

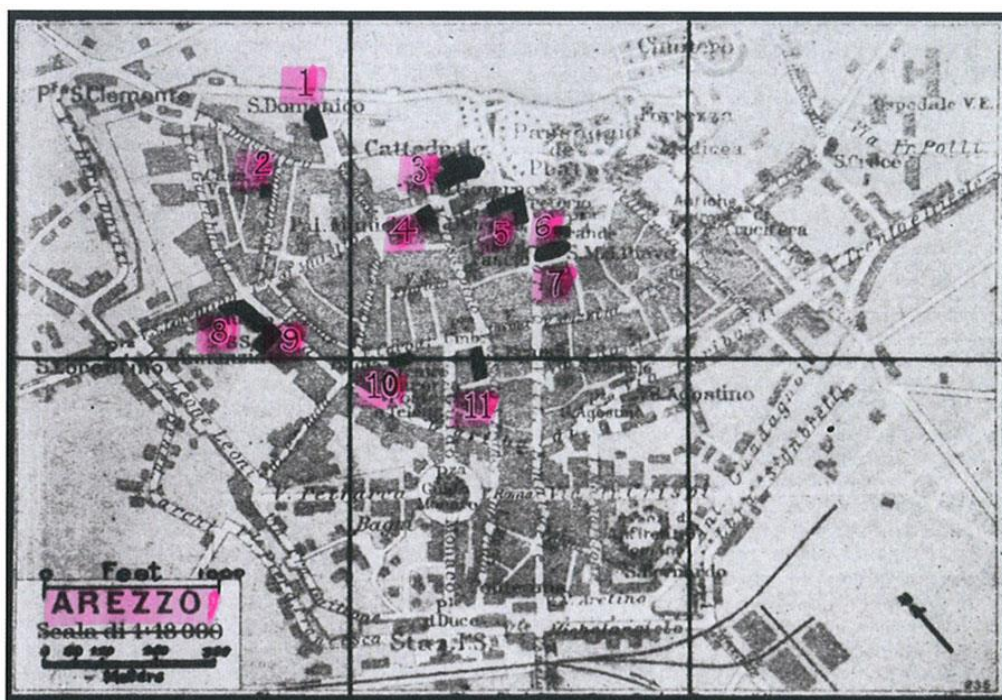


Fig. I.15. Arezzo, Toscane (It), plan de la ville, les numéros indiquent les monuments à ne pas bombarder (Points 1 et 3 = S. Domenico et S. Francesco abritant notamment les cycles de fresques de Piero della Francesca, extrait du rapport de l'*American Commission ACPAWA...*, 1946. Source : Cohen 2011, p. 241, coll. du Centre canadien d'Architecture.

Les *Monuments men* américains travaillent en lien avec la *sub-commission* des alliés, dans laquelle les experts anglais sont très actifs comme le colonel anglais de la 8<sup>ème</sup> armée tripolitaine, John-Brian Ward-Perkins archéologue de formation, celui-ci est profondément choqué de voir comment certaines troupes alliées traitent avec mépris les restes de monuments italiens déjà martyrisés en conduisant leurs chars d'assaut au milieu des ruines pour s'y faire photographier. Ainsi des sites et monuments déjà lourdement détruits par la guerre sont "achevés" par cette forme de vandalisme. Il observe aussi qu'à la fin de la

<sup>71</sup> A Rome, j'ai pu consulter plusieurs rapports publiés par la « CPAHM-WA » entre 1944 et 1946 et conservés à la bibliothèque BSR (*British School of Rome*). J'ai pu consulter, à la bibliothèque de la *British School* à Rome (BSR), quelques rapports des commissions alliées comme le *Works of art in Italy, Losses and Survivals in the War*, part I. south of Bologna, 1945, « *British committee on the preservation and restitution of works of art, archives, and other material in enemy hands* », Londres, cote BSR. 656 / 4, 1-2. Ou encore le « *Report of the American Commission for the protection and salvage of artistic and historic monuments in war areas*, Washington DC, 1946.

guerre, l'administration italienne est en grande difficulté pour protéger son patrimoine<sup>72</sup>. Parfois, des restes de monuments jugés dangereux sont dynamités “ par sécurité ”, comme c'est le cas pour les fragments de l'église Saint-Malo de Valognes. Dans les villes notamment, il faut déblayer les rues et les places très rapidement. On évacue ou on enterre les décombres alors que ceux-ci sont potentiellement riches en fragments d'architecture et de décor. Mais il s'agit de rétablir la circulation, de faire passer les troupes, les colonnes de camions et de chars. Ces déblaiements faits dans l'urgence sont cause de pertes importantes.

#### I.4.1. La question de la menace aérienne

La protection contre les attaques aériennes occupe les institutions et les forces productives de chaque pays avant et pendant la guerre 1939-45. Dans son livre *L'Architecture en uniforme*, Jean-Louis Cohen illustre parfaitement la dimension industrielle que prennent l'armement et la protection : deux activités clés en temps de guerre. Dès les prémices du deuxième conflit mondial, les arts, l'industrie, l'agriculture, les sciences ainsi que le savoir-faire des architectes et des ingénieurs, sont mobilisés. A mesure que la menace de guerre se concrétise, la politique de protection de chaque pays se précise. De 1933 à 1939, les initiatives se multiplient : protection antiaérienne des populations, protection des œuvres d'art et des monuments historiques. Parallèlement à leur mise en œuvre concrète, toute une littérature se développe autour de cette question vitale. Sont alors publiés des ouvrages techniques et scientifiques, mais aussi divers fascicules destinés à aider les populations des villes et des campagnes à se prémunir. En France, en 1939, le livre de l'architecte Raoul M. Leclerc intitulé *L'Abri dans la maison d'habitation*<sup>73</sup> témoigne bien de l'angoisse en cette période d'attente d'événements dramatiques. R. M. Leclerc analyse de façon scientifique les différents risques de la guerre aérienne. Il définit d'abord le danger : le feu, l'explosion, les risques liés à l'asphyxie, aux éclats des bombes, les charges liées à un effondrement, le poids des décombres, la résistance des matériaux et des structures. Il établit un classement des immeubles d'après leur âge, leur structure portante et la résistance potentielle des immeubles face à la guerre aérienne, non seulement dans le contexte français, mais en comparant avec les données des documents d'autres pays (Suisse, Allemagne, Italie, Angleterre). Il préconise diverses solutions adaptables au cas par cas pour protéger les habitants en ville et à la campagne. Son livre est largement illustré de dessins, de plans, de croquis, tableaux et de photographies. Dans la préface, le général M. Boucherie écrit que « *le livre de M. Leclerc cite exactement les deux grands dangers qui menacent les immeubles : le feu et l'explosion. Il indique les moyens d'en atténuer les risques ; il établit (...) les conditions auxquelles doivent satisfaire les abris organisés dans les immeubles...* » (Leclerc M.R., 1939, préface). Face aux multiples dangers

<sup>72</sup> Voir Stefani L. & Coccoli C. (dir.), 2011, *Guerra, monumenti, ricostruzione*, deux articles à propos de J-B Ward-Perkins, son action et son célèbre fond photographique, GIOVENCO Alessandra pp. 200-203 et Ciangherotti Alesssandra, pp. 204-210.

<sup>73</sup> Leclec M. Raoul, 1939, *L'abri*,...Protection des populations civiles contre les attaques aériennes, préface du général de Division M. Boucherie, publié avec l'approbation de la Direction de la Défense passive et tiré en 100 exemplaires. Un exemplaire est conservé aux archives (MAP Charenton-le-Pont). Ancien élève de l'ENSBA et du CNAM, Raoul M. Leclerc participe à l'exposition des Arts et techniques de 1937 classe 17<sup>Ter</sup> « Abris de Défense passive », il est l'ex-rapporteur de la Commission de Défense passive des architectes anciens combattants.



de la guerre aérienne, R.M. Leclerc estime « *qu'il appartient à ceux dont la tâche habituelle consiste précisément à édifier et perfectionner les locaux que nous habitons, (...) de faire l'effort propre à nous protéger des dangers supplémentaires, nés du perfectionnement des machines volantes. Leur connaissance de la construction, de ses ressources et de ses moyens (...) rend le concours de tous les praticiens du bâtiment*

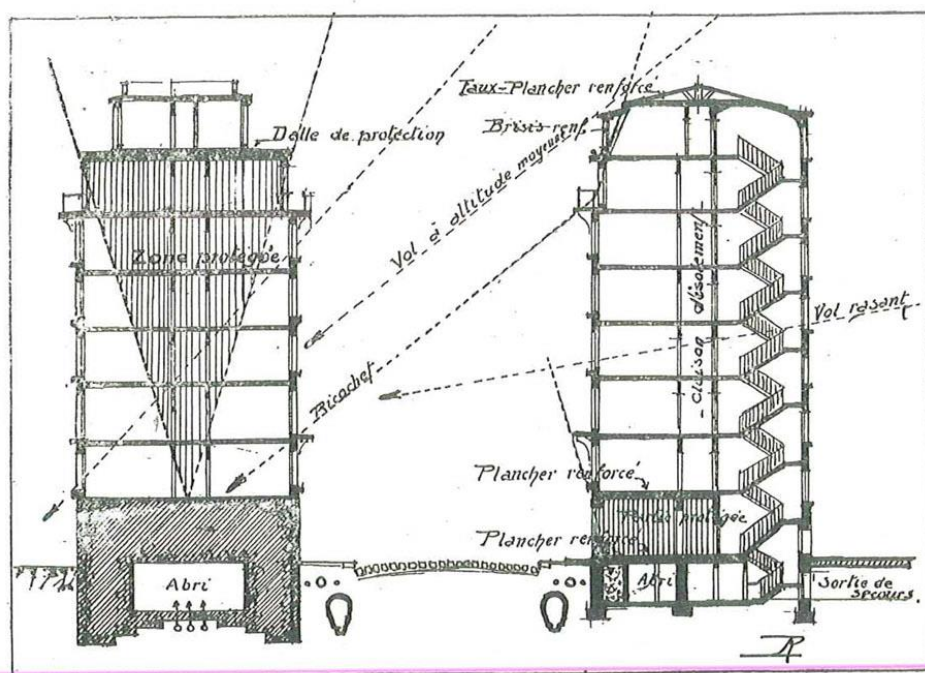
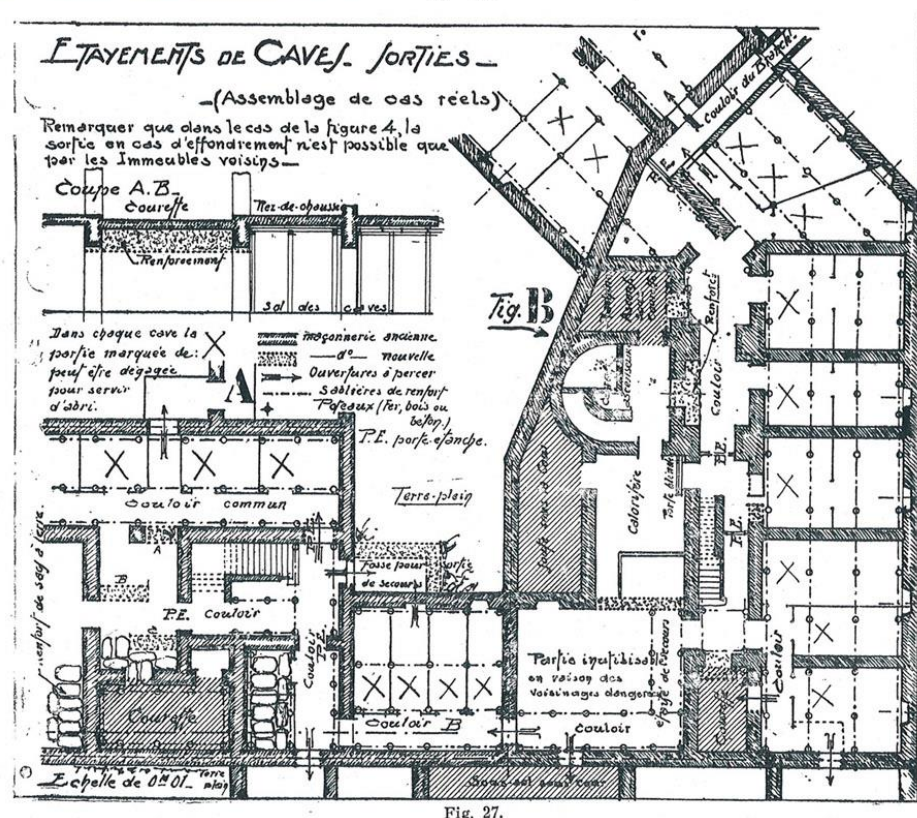


Fig. I.16. En haut (Fr), deux coupes transversales immeubles-type (parisien R+7), R.M. Leclerc analyse les zones où les habitants peuvent se protéger. En bas, abri anti-aérien, protection des habitants dans les caves, celles-ci doivent être renforcées (étaisements, platelages en bois, sacs de sable, etc) et réorganisées (circulations, sorties, ventilation, alimentation en eau, assainissement, etc.). Source : Leclerc R.M. 1939



*indispensable* (...).

*L'Angleterre et la France ont conservé vivant le souvenir des deuils et des ruines consécutifs à la lutte qu'elles ont menée côte à côte...»*<sup>74</sup> (Leclerc R.M.1939, p.8).

<sup>74</sup> A propos de l'Angleterre et de la France durant la guerre 1914-1918, il dit encore : « ...Elles sont si résolument pacifiques, que jusqu'à présent, elles s'étaient refusées à croire à la possibilité d'un nouveau conflit ». Leclerc R.M. 1939, p. 8.

La question de la guerre aérienne est si importante dans les années 1930 qu'elle influence également l'architecture comme en témoignent notamment les écrits et les conceptions architecturales de Le Corbusier<sup>75</sup>. Dans son livre *Aircraft* de 1935, observant et reproduisant des splendides photographies où l'on voit les figures que forment les traînées d'avions, Le Corbusier écrit: « *l'avion aurait pu écrire le mot Espoir dans le ciel...* ». Dans le "Plan Voisin" en 1925, il avait expliqué son projet pour Paris avec des arguments hygiénistes ; 5 ans plus tard, il justifie ses conceptions urbaines en faisant référence aux menaces de la guerre aérienne. Mentionnant les bombes, les gaz, et les risques d'incendie, le Corbusier s'explique à Moscou, en 1930, sur son plan pour la capitale de l'URSS: « *...j'ai établi depuis dix années des plans d'urbanisation et d'habitation qui répondent en grande partie aux nécessités de défense contre la guerre aérienne (...). un rapport militaire français examinant récemment les diverses solutions d'urbanisation proposées pour l'aménagement de Paris démontre que mes études se trouvent être les seules répondant aux nécessités de la défense aérienne* »<sup>76</sup>. Jean-Louis Cohen, voit dans ces images et ces propos de Le Corbusier, « *une convergence entre la visée totalisante de la modernité et le caractère total de la guerre à venir* » (Cohen, 2011, p. 22). Il existe donc une tension entre créativité et protection. D'un côté on a le Mouvement moderne, l'enthousiasme, les villas blanches conçues dans une foi en l'avenir. D'un autre côté, autour des monuments historiques c'est la peur justifiée de la perte d'œuvres d'art irremplaçables. Il faut impérativement protéger, cacher. Les "deux côtés" vont se retrouver face à la guerre, pour résoudre ensemble le difficile travail de protection. Bien plus que 1914-1918, la guerre 1939-1945 est une guerre urbaine. Il est logique que les architectes y soient mobilisés, à la fois comme habitants d'une ville, mais aussi comme acteurs des transformations, au côté des ingénieurs, des entreprises de construction, des usines.

La guerre aérienne porte atteinte à la vie urbaine, plus personne n'est vraiment à l'abri. La construction civile est au point mort, les transports publics sont rares, les voitures automobiles encore plus. Le carburant et les pneus manquent, le rationnement de la nourriture génère de longues files d'attente devant des magasins vides, dans une ville cachée derrière des sacs de sable. Les monuments et les populations civiles sont pris en otage. Dans ces années terribles entre 1939 et 1945, des experts ou de simples citoyens participent à la protection du patrimoine, parfois au risque de leur vie. En France, de façon exemplaire, Jacques Jaujard (directeur des musées nationaux de 1940 à 1944) organise l'évacuation de plusieurs musées pour mettre les œuvres en lieu sûr. Pendant l'occupation allemande, Rose Valland est attachée

---

<sup>76</sup> Comme l'explique Jean-Louis Cohen, le « *Rapport militaire français* » dont parle Le Corbusier n'est autre que le livre *La guerre aérienne et l'avenir du Pays*, 1930 du Général Vauthier, préface de Lyautey. Paul Vauthier (1885-1979), polytechnicien, est, comme le général italien Drouhet, l'un des théoriciens de la guerre aérienne.

So n livre est traduit en allemand, italien et polonais. Le Corbusier, « *Commentaires relatifs à Moscou et à la ville verte* » 12/03/1930, doc. dactyl. FLC – Fondation Le Corbusier – A3(1)65 , cité par J-L Cohen, 2011, p. 23.

de conservation au musée du Jeu de Paume à Paris où les nazis entreposent un grand nombre d'œuvres d'art volées avant de les acheminer vers l'Allemagne. Au risque de sa vie, Rose Valland rédige secrètement un inventaire. Ce document va être très utile pour la commission des Alliés<sup>77</sup> chargée de récupérer les œuvres d'art volées et de protéger les monuments historiques en Europe.

Récemment, un membre de ma famille, Guy Périer né en 1926, m'a raconté comment il a passé son bac en juin 1944, à Rouen alors que sa ville natale était bombardée jour et nuit. En juin et juillet, Rouen était en proie à des combats d'une rare violence entre l'armée allemande, qui tentait d'acheminer des renforts vers l'Ouest, et les alliés qui détruisaient tous les points stratégiques depuis leurs forteresses volantes. Alors âgé de 18 ans Guy Périer, avec une d'autres volontaires civils tente de maîtriser l'incendie qui ravageait la cathédrale. Pendant ce temps, les bombes continuent de tomber. L'un des 4 piliers de la croisée du transept, est touché. Sans "la forêt" d'étais en bois, installés dans l'urgence par le service des Monuments historiques avec l'aide de volontaires civils, la flèche en fonte de la cathédrale se serait écrasée sur la ville, entraînant la cathédrale dans cette ruine.

Au pied de la cathédrale, Guy Périer assiste à cette scène qu'il m'a racontée. Un jeune soldat allemand monte sur une échelle avec une lance d'incendie, arrivé au niveau des fenêtres hautes, d'où sortaient des flammes, le soldat allemand ouvre la vanne de sa lance ; la puissance du jet d'eau le projette en arrière. Il tombe de son échelle et se tue ; à ce moment-là, pour tenter de protéger la cathédrale de Rouen, il met sa vie en danger jusqu'à la perdre. Ceci montre bien, qu'une œuvre d'art, par sa nature même d'œuvre d'art, n'a pas de nationalité, même si ses fondations sont en terre de France.

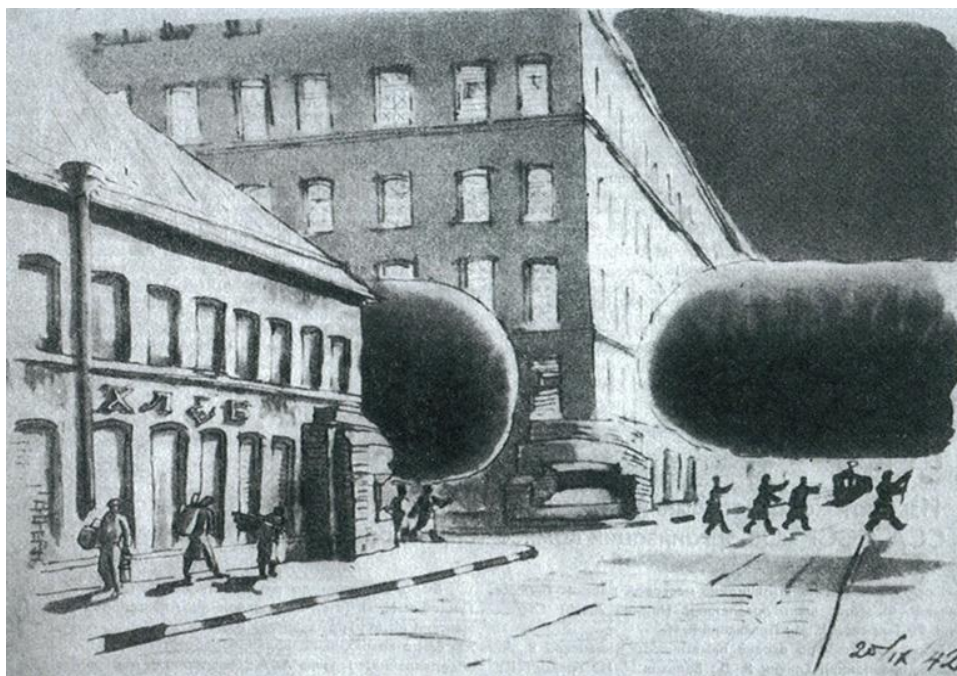


Fig. I.17.  
Leningrad, dessin  
d'Iakov  
Roubantchik  
montrant des  
ballons de  
protection  
antiaérienne de la  
population, dans  
les rues de  
Leningrad,  
20/09/1942.  
Source : Cohen,  
2011, p. 42 ,  
document  
conservé au  
musée d'Etat  
d'histoire de Saint-  
Pétersbourg.

<sup>77</sup> *Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in war areas* dite des « Monuments Men ».

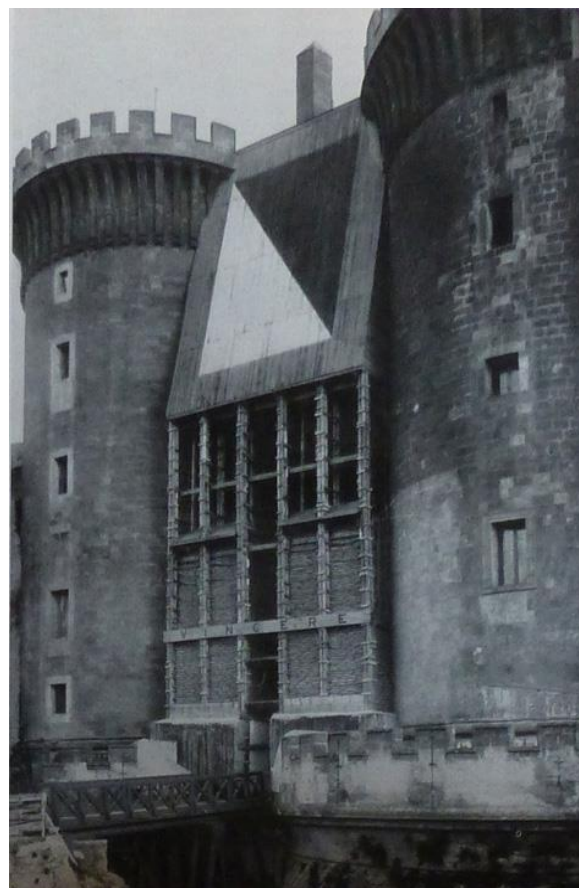


Durant les années 1930 et pendant toute la guerre 1939-1945, chaque pays d'Europe, selon ses moyens économiques et techniques, engage un travail considérable de protection. Un nombre incalculable d'objets - œuvres d'art et d'architecture - sont soigneusement emballés, protégés, cachés, déplacés. Des sculptures monumentales, d'un poids considérable (en pierre ou en bronze), sont enlevées de leur socle pour être planquées en lieux sûrs. Des musées sont entièrement vidés, chaque œuvre d'art doit trouver un asile temporaire dans des maisons, des châteaux, des abris spécialement construits pour elle, souvent loin des villes. En France notamment, les fragiles et précieux vitraux des cathédrales sont déposés et mis à l'abri. Notons que ce travail est réalisé deux fois au cours du seul XX<sup>e</sup> siècle, lors de la Première et de la Seconde Guerre mondiale ! Tout doit en principe être protégé de la guerre aérienne : façades, toitures et intérieurs des monuments avec leurs décors, espaces urbains avec leurs éléments de décor et de sculpture. Il s'agit de cacher les œuvres derrière des structures en bois, en béton ou en acier remplies de sacs de sable, de terre ou d'algues sèches. Avec les matériaux disponibles sur place, des parois provisoires sont bâties devant et autour des monuments, mais aussi autour des fontaines, des statues, des escaliers. Ces murs provisoires donnent un visage lugubre à l'Europe. Mais le temps d'une guerre, ce rude manteau protecteur est bien utile contre les bombes et les fusillades. Dans cet étrange chantier, les mille lumières de la culture et de la beauté s'éteignent ou se cachent pour faire place à de sombres et tristes barricades. Le sociologue et critique d'architecture Lewis Mumford voit dans les exercices de défense et de protection la : « *matérialisation d'un cauchemar habilement conçu* » (cité par Cohen, 2011, p. 37). Pourtant sans ce cauchemar, sans ces protections, l'Europe aurait perdu encore bien plus de son patrimoine artistique et culturel. Sans empêcher totalement les destructions, ce travail a permis de diminuer considérablement l'ampleur des pertes. Dès le début de l'année 1938, puis en 1939, l'activité de défense et de protection s'intensifie partout en Europe et se concrétise sur le terrain.

#### I.4.2. La mise en œuvre des mesures de protection des Monuments historiques

Si on prend le cas de l'Italie, pays où chaque ville et chaque village abrite des œuvres d'art d'une valeur universelle, la tâche de protection est d'une importance capitale. En octobre 1935, Giuseppe Bottai note dans une vision anticipatrice : « *...parmi les mesures à adopter pour la défense des monuments contre les offenses des guerres, je pense qu'il est opportun de compléter la documentation photographique des monuments. Cette documentation est conservée dans les archives de chaque surintendance. D'un côté, il est bien sûr de notre devoir de mettre en œuvre toutes les mesures possibles pour éviter et atténuer les dégâts de la guerre sur les monuments. D'un autre côté, il est aussi de notre devoir de recueillir toutes les informations, les données, qui pourront servir pour la restauration des monuments touchés ou mutilés. Si tel monument devait être intégralement détruit, la photographie, qui permet de perpétuer le souvenir de tous les détails de ce monument, va alors acquérir une valeur inestimable* » (texte de Bottai cité par Scala, 2011, p. 212).

Ce travail est coordonné principalement par le MPI<sup>78</sup> et mis en œuvre dans chaque région par les bureaux périphériques de la DGABA<sup>79</sup>, c'est-à-dire les surintendances (SBAP : *Soprintendenze per i Beni Architettonici e Paesaggistici*)<sup>80</sup>. Chaque directeur de SBAP a la charge de coordonner le chantier de protection des œuvres d'art (musées, collections, archives, etc.) et des monuments historiques de sa région (villes, villages, provinces). Quelques surintendants sont devenus célèbres pour avoir su, parfois au risque de leur vie, mener un travail exemplaire de protection durant la guerre et de restauration après la guerre. Parmi ces héros de la restauration post bellica, il faut citer Alfredo Barbacci à Bologne puis à Florence, Ferdinando Forlati, Corrado Cappezuoli et Piero Gazzola en Vénétie, Gino Chierici et Guglielmo Pacchioni en Lombardie, Umberto Chierici dans le Piémont, Carlo Ceschi en Ligurie, Piero Sanpaulesi et Guido Morozzi en Toscane, Riccardo Pacini dans les Marches, Giorgio Rossi et Antonio Rusconi en Campanie, Armando Dillon en Sicile. Le chantier de protection est hors d'échelle au regard des moyens disponibles dans ces années difficiles. Les premiers projets de protection manquent de précision ; il manque aussi de personnel qualifié, de moyens économiques, logistiques et techniques<sup>81</sup>. Comme l'explique Alfredo Barbacci à Bologne, « *malheureusement alors la Soprintendenza, tout en ayant un champ d'action comprenant cinq provinces [en plus de Bologne], n'avait pas d'automobile : cela aurait été trop facile ! Je devais de ce fait, inspecter la ville à bicyclette. Jusqu'à ce que, vers la fin de la guerre, les bicyclettes fussent interdites par la kommandantur allemande, alarmée par les expéditions des partisans qui arrivaient en bicyclette et rapidement se diluaient dans la ville* » (Barbacci, 1977, p. 9). En 1937, le ministère de l'Education nationale rédige une circulaire (107 du 31/12/1937), qui prévoit que chaque SBAP doit présenter un projet comprenant la description et l'estimation des moyens nécessaires pour emballer les œuvres d'art (*beni artistici mobile*), les transporter dans des lieux "sûrs", souvent loin des centres urbains. Pour les biens immeubles (MH), il s'agit d'étudier divers types de protection, avec des matelas d'algue, des sacs de sable dans des structures en bois ou en béton, des palissades, des parois de briques ou de pierres locales, en utilisant le plus possible de matériaux ininflammables.



<sup>78</sup> *Ministero della Pubblica Istruzione* (Education nationale), Guiseppe Bottai est alors ministre du MPI.

<sup>79</sup> DGABA : à Rome, *Direzione Generale delle Antichità e Belle-Arti*, sous tutelle du MPI.

<sup>80</sup> Sur les *soprintendenza* (SBAP, surintendance régionale), les DRAC...voir encadré page suivante (information).

<sup>81</sup> Sur ce sujet, Barbara Scala, écrit : « *sur ces premiers projets, le ministère avait remarqué des manquements dans le modus operandi ; il manquait des indications fiables sur les localités des transports et de planques des œuvres d'art meubles, l'absence d'instructions pour la protection des immeubles situés dans les provinces, des projets limités au seul chef-lieu de province, l'aspect incomplet des listes d'œuvres qu'il fallait transporter et cacher...* » Scala B., 2011, p. 212.

Une analyse complète des divers moyens mis en œuvre en Europe pour protéger à la fois les populations et les biens culturels pourrait constituer un sujet de thèse. Cet immense travail de protection a fait l'objet, juste avant, pendant et après le conflit, de rapports, d'articles, de livres, de manuels pédagogiques à l'usage des citoyens de chaque pays. Sans le travail de protection des monuments historiques et de planques des œuvres d'art, sans cet effort prométhéen, en 1945 le bilan des pertes humaines et patrimoniales aurait été encore plus lourd<sup>82</sup>. Pour évoquer l'importance de cette question des protections durant la guerre 1939-1945, j'ai identifié quelques lieux et quelques types de protections particulièrement significatifs.

Fig. I.18. Ci-dessus. Naples, Italie, *Castel nuovo* vers 1940, système de protection de la loggia du XV<sup>e</sup> siècle, partie fragile et précieuse du château. Le panneau était peint en jaune et noir (deux triangles) comme signe pouvant être vu par les avions et censé protéger les monuments historiques des bombardements aériens. Source : Lazzari, 1942, *La protezione...del patrimonio...della guerra*, Florence.

#### Information sur les organes de tutelle du patrimoine architectural

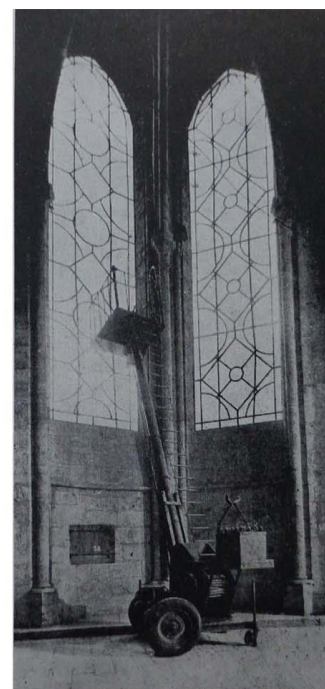
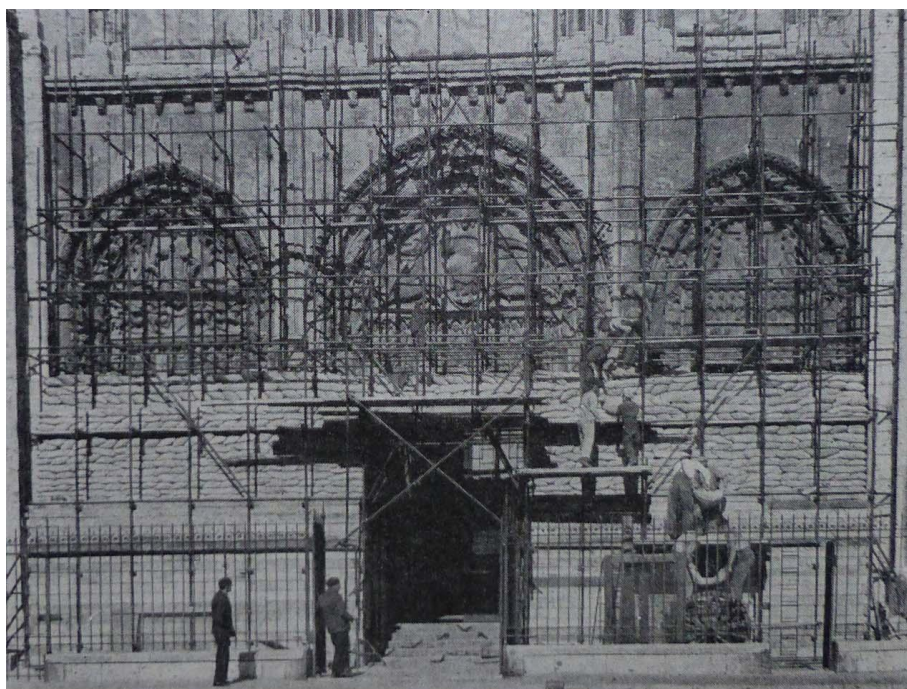
Une *soprintendenza* (SBAP, surintendance régionale) en Italie est comparable à une DRAC + un STAP en France (DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles et STAP : Service Territorial de l'Architecture et du Patrimoine).

Dans les années de la reconstruction, l'Italie compte 58 bureaux régionaux de la DGBA ou Surintendance. Le (ou la) *soprintendente* (directeur de la SBAP) est en Italie, presque toujours un (une) architecte, spécialiste en conservation / restauration des Monuments historiques (très souvent formé à la *scuola di specializzazione in restauro dei monumenti* de Rome, la SSRM, université la Sapienza, dont je suis moi-même diplômé en 1993). Dans une certaine mesure le rôle du surintendant est comparable à celui d'ACMH + IGMH + ABF mis ensemble ; mais cela reste difficile à comparer. Le rôle de l'ACMH en France est très spécifique et unique à la France...Selon les besoins, le surintendant en Italie, collabore avec notamment des archéologues, des ingénieurs et des historiens de l'art pour les projets et les chantiers de restauration.

Une SBAP est aussi comparable à un *Landesamt für Denkmalpflege* en Allemagne (LFD), sauf que certaines LFD sont en plus équipées de laboratoires de conservation / restauration des œuvres d'art (peinture, sculpture, tissu, papier...), comme à Munich le *Bayerisches LFD*. Ces laboratoires de restauration des objets d'art sont comparables à l'ICR de Rome (ISCR), mais au niveau régional et sauf que ce n'est pas nécessairement un centre de formation. Un LFD allemand pourrait être comparable à une SBAP + une DRAC + un STAP + ISCR (ou l'INP à Paris Institut National du Patrimoine). En résumé, chaque pays possède un système spécifique et régional qui évolue en permanence. Dans le domaine de la conservation / restauration du patrimoine architectural, il est donc difficile d'établir des comparaisons simplistes entre l'Allemagne, la France et l'Italie.

<sup>82</sup> On peut se demander : à quoi bon avoir réalisé ce travail de protection alors que tant de villes comme Saint-Lô, Le Havre, Valognes, Rimini, Cologne, Dresde, Hambourg, Varsovie, Hiroshima ont presque été rayées de la carte tant leur destruction fut radicale ?





SEINE INFÉRIEURE  
ROUEN,  
CATHÉDRALE

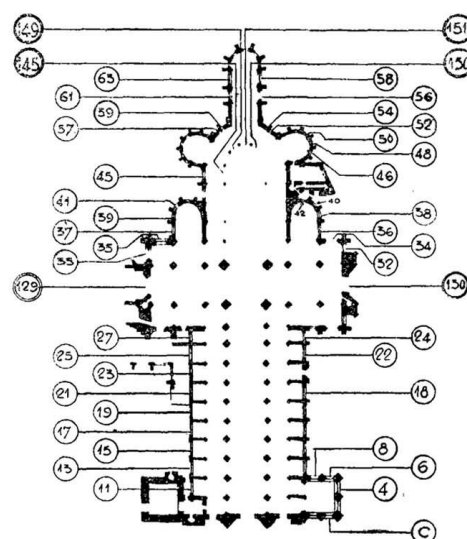
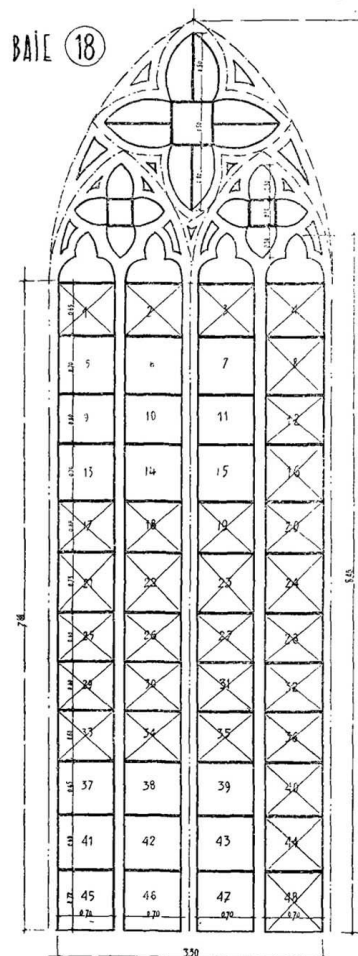


Fig. 20. Rouen Cathedral, France: numbering of windows. (Drawing by Chauvel.)

#### Plan of Each Window

A plan of each window should be made, on a scale of 0.10 per metre (1/10); the metal frames should be shown and the position of each pane numbered. (see Fig. 20). The panes to be removed could be marked with a conventional sign, such as a cross.

Five copies of this plan should then be made for purposes of record: one for the administration, one for the clergy, one for the chief architect, one for the stained glass painter and one for each packing case, as precaution against total destruction or loss.

Fig. 20. Rouen Cathedral, France: plan of windows. (Drawing by Chauvel.)

Fig. 1.19. Chartres (Fr.), en haut à gauche, fin des années 1930, protection de la façade Ouest de la cathédrale, sacs de sable dans un échafaudage métallique.  
Source : Paul Léon, 1951, *La vie des monuments français...* Paris, éd. Picard.

Chartres (Fr.), en haut à droite, dépose des célèbres vitraux (XIII<sup>e</sup> siècles), pour être cachés en lieux sûrs, remplacement temporaire par du verre simple

Rouen (Fr.), ci-contre à gauche, plan de la cathédrale avec repérage des fenêtres et détail d'une fenêtre avec repérage des panneaux des vitraux soutenus par les vergettes. Dans une résille métallique. Source : Léon 1951, idem.

Chaque panneau est ensuite disposé dans des caisses spécialement fabriquées ; un système de numérotation des caisses doit permettre de remettre les vitraux in situ après la guerre.

Source : Noblecourt, 1956, Unesco, p. 131.





Fig. I.20. Cologne (De.), le chœur du Dom (Cathédrale), maçonnerie en brique et en béton + sacs de sable, protection des stalles et des sculptures gothiques, vers 1940. Source : Beseler et Gutschow, 1988, p. 527.

#### I.4.3. Mise en œuvre de la protection des monuments à Bologne et ailleurs

Suite à la circulaire du MPI<sup>83</sup> de 1939 donnant des directives sur la protection des monuments (immeubles et œuvres d'art), le projet de protection de Bologne est approuvé le 30 janvier 1940 par le ministère (MPI). Le 5 juin 1940, soit 5 jours avant l'entrée en guerre de l'Italie, le ministre Giuseppe Bottai ordonne sa mise en œuvre. Toutes les surintendances régionales s'engagent dans la protection des biens culturels et artistiques de la nation, chacune selon ses moyens humains, techniques et économiques. A Bologne et dans la région Emilie-Romagne, la surintendance s'organise pour réaliser le plus rapidement possible, toute une panoplie de protections de ses monuments. Une première phase de travail se déroule entre juin 1940 et juillet 1941. Le chantier est complexe, notamment pour des raisons de pénurie. Le bois, nécessaire pour les échafaudages, les palissades et les structures sont difficiles à trouver et très cher. Les sacs de toile qui doivent être remplis de sable sont rares. Ils sont parfois remplacés par des sacs de papier, bien moins solides, mais donnés par l'armée. Le calendrier

<sup>83</sup> MPI : Ministero della Pubblica Istruzione (Education nationale).

de la guerre a heureusement laissé du temps à Bologne pour réaliser un certain nombre de protections. Les combats les plus durs en Italie, commencent en juin 1943 avec l'invasion de l'île de Pantelleria, puis en juillet et août 1943 avec le débarquement des alliés en Sicile (opération Husky). Avant la fin du printemps 1943, beaucoup de villes réussissent à mettre en œuvre les grandes lignes d'un dispositif de protection de monuments, des musées et des archives. Néanmoins, face aux bombardements massifs des alliés, l'efficacité des protections anti-aériennes reste mitigée ; elle peut même sembler dérisoire, mais elle ne peut être comprise qu'au cas par cas. La protection sert à diminuer l'ampleur des dégâts mais pas à les empêcher totalement. Par exemple, alors que l'architecture du couvent de S.-Maria-delle Grazie à Milan est lourdement endommagée par les bombes, la dernière Cène de Leonardo da Vinci est restée presque intacte.



Fig. I.21. Milan (It.), ancien couvent de S. Maria delle Grazie, mur de fond du réfectoire. Derrière la palissade de protection anti-aérienne (écran), la peinture murale de Leonardo da Vinci, la célèbre Cène, peinte en 1496-1497, résiste aux bombardements et sort de la guerre relativement bien conservée.  
Source : Lavagnino, 1946, *Fifty War-damaged monuments of Italy*, p. 45.

Alfredo Barbacci<sup>84</sup> témoigne de son expérience à Bologne avec un mélange de rage et de fierté. Fierté bien compréhensible pour l'immense travail accompli au risque de sa vie. Selon lui, la protection des œuvres d'art est réalisée avec les systèmes déjà utilisés durant la guerre 1914-1918, alors que les bombardements aériens étaient beaucoup moins fréquents, moins étendus et surtout étaient effectués avec des bombes de petits calibres par rapport aux bombes

<sup>84</sup> Dans son ouvrage de référence (*Monumenti di Bologna. Distruzioni e restauri*, 1977), Alfredo Barbacci donne pour Bologne, la liste détaillée de toutes les opérations de protection, édifice par édifice ; il fait de même pour illustrer et expliciter en détail l'état des destructions et ensuite les chantiers de restauration.



utilisées en 1939-1945. Face à l'ampleur de la tâche, la surintendance de Bologne - comme toutes les autres - manque de moyens humains, économiques et techniques. Malgré cela, un travail considérable de protection, de planque, de déménagement est réalisé.

#### I.4.4. Protection par écrans, matelas et démontages partiels

Devant les parties les plus précieuses des monuments, d'ailleurs souvent les plus fragiles, des écrans de protection sont érigés. Ces écrans, surfaces de sacrifice, sont construits en briques, en pierres, parfois même en béton armé, mais le plus souvent en sacs de sable dans une ossature bois ou métal-bois. Entre la surface de l'œuvre et l'écran sont souvent intercalées des couches de protection ou des coussins, en grosse toile, parfois en laine de verre, en tissu, en feutre. Des plaques composées d'un mélange de bois et de ciment sont aussi utilisées pour compléter certains dispositifs: plaques de "propulit", ancien nom de l'héraclite.

Ces systèmes de protection par écrans et matelas sont relativement efficaces contre certains types de dommages : les éclats de bombes, les violents souffles d'air provoqués par les explosions, la chute de portions de maçonnerie ou de charpente sur une surface et même les incendies quand ceux-ci ne durent pas trop longtemps.

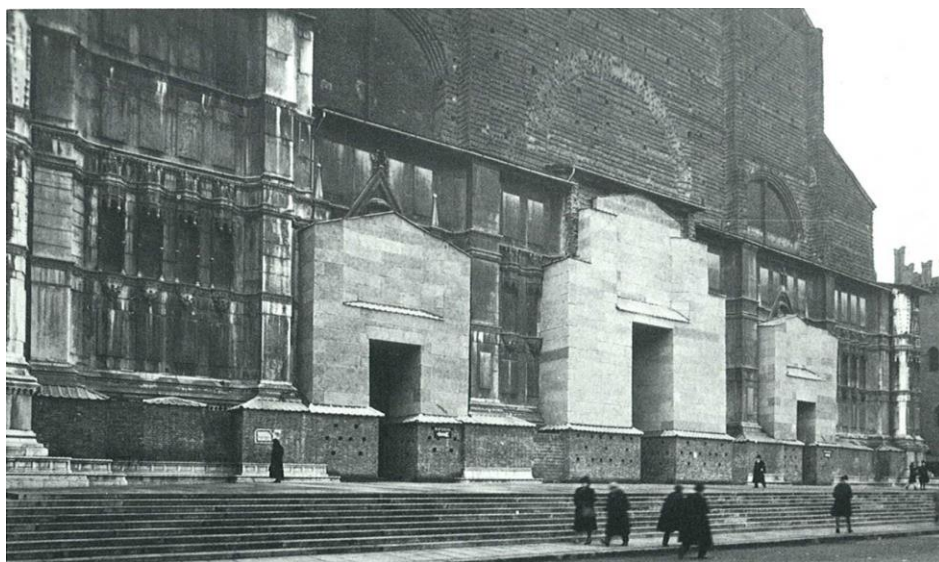
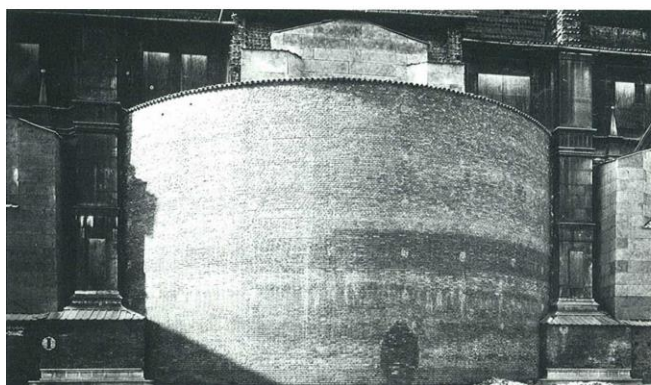


Fig. I. 22. Bologne, exemples de protections des monuments par écran et matelas. Ci-contre la Basilique de S.-Petronio.

A gauche façade dont les parties sculptées (portails et soubassement) sont couvertes par un écran en pierre et brique (noter les trous pour la respiration), idem pour le chevet protégé par un mur de brique. En bas, protection d'une partie de la façade de S.-Spirito avec une maçonnerie de briques. Source : Barbacci, 1977, p. 89 et p. 108.



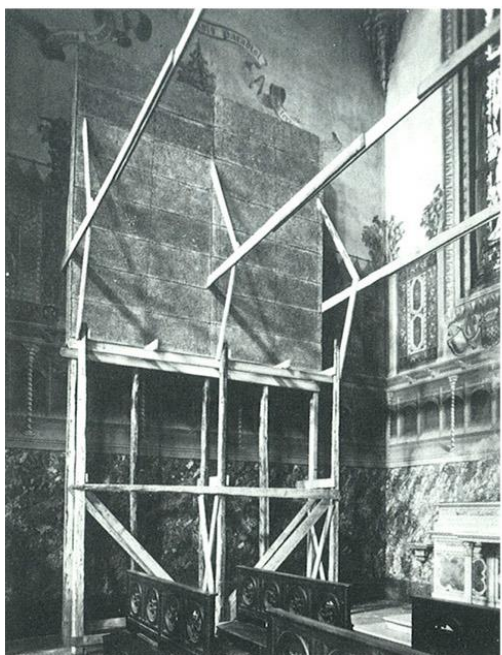
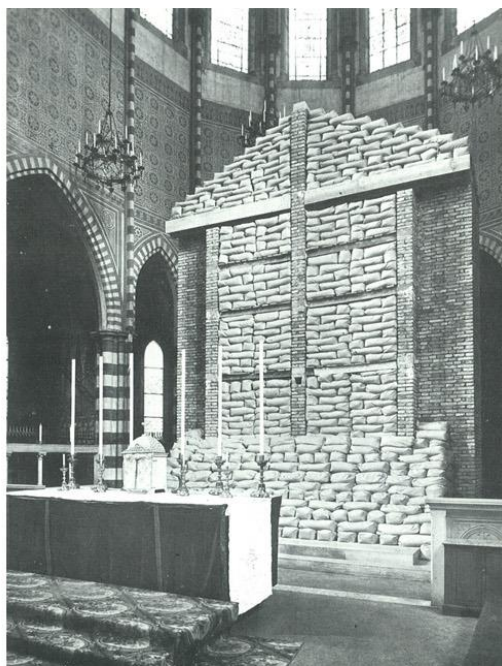
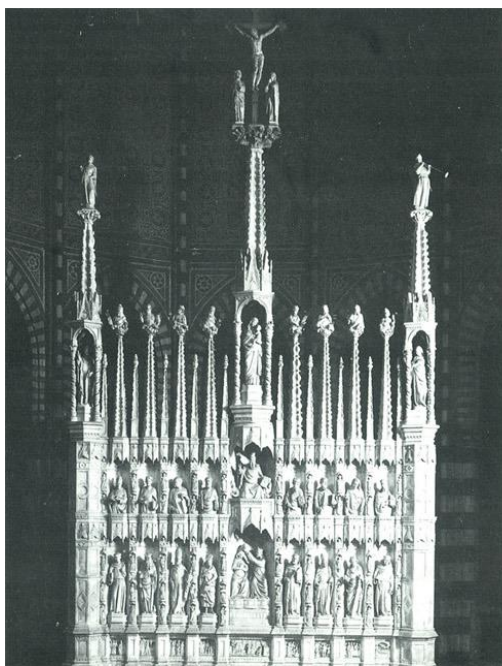


Fig. I.23. Bologne, ci-dessus, basilique S.-Francesco, l'autel majeur en marbre, œuvre de Pier Paolo delle Masegne. L'écran – à droite - combine murs de briques, poutres en bois et sacs de sable. Cette œuvre a été sauvée des bombardements grâce à sa protection

Ci-contre, Bologne, basilique S.-Petronio, protection des peintures murales avec panneaux de « propulit » (héraclite) et structure de type étaie pour la *cappella dei Dieci di Ballià*, fresques de Giovanni da Modena.

Sources : Barbacci, 1977, p. 90 et p. 108.



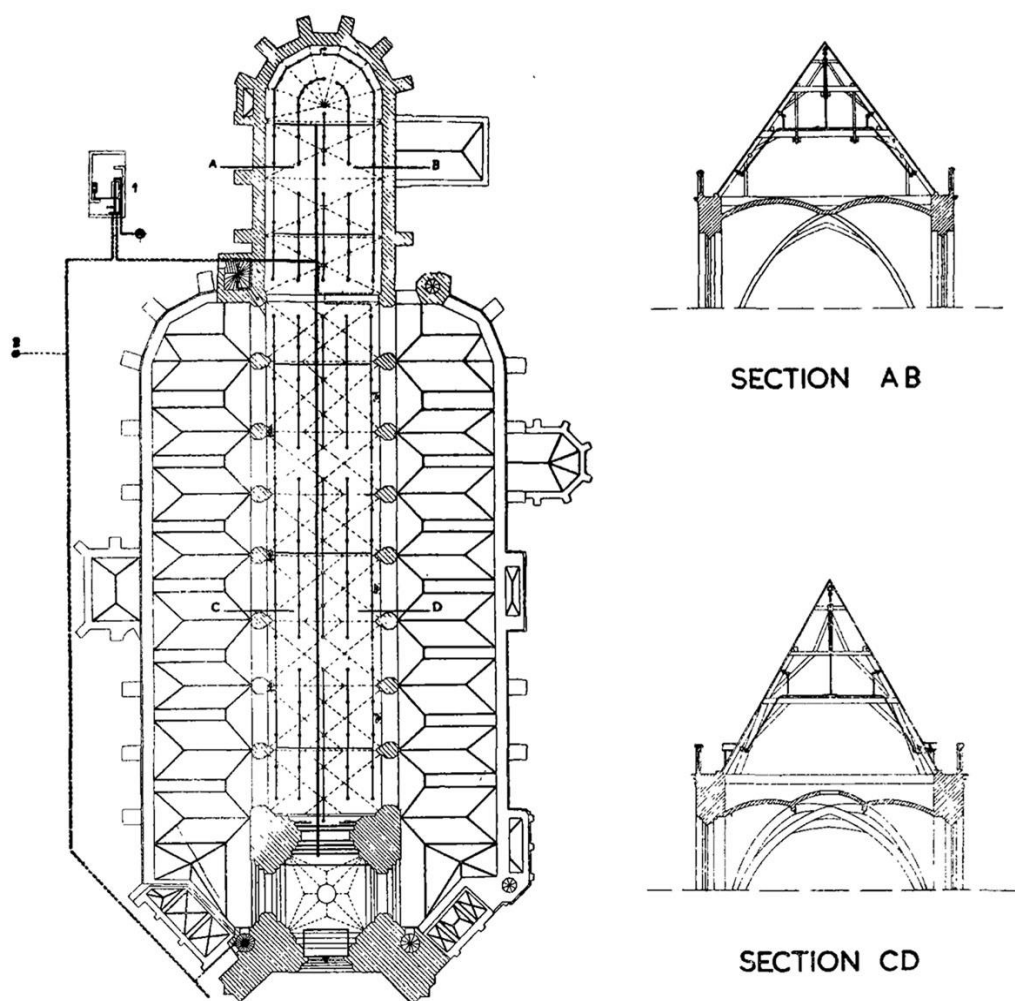
### I.4.5. Protection des toitures contre le feu

Directement touchée par les bombardements aériens, la partie haute des églises, des maisons, des édifices publics est la zone la plus exposée aux risques d'incendie et de destruction. Dans le cas des monuments historiques, la partie haute est en règle générale, formée par trois couches principales comme suit, du haut vers le bas :

- 1. La couverture composée de tuiles, d'ardoises ou de plaques métalliques (zinc, plomb, fer blanc, cuivre).
- 2. Les charpentes qui portent la couverture formées par des structures triangulées en bois, sauf quand elles ont été remplacées par des charpentes en béton armé, suite aux destructions de la Première Guerre mondiale, par exemple dans le Nord de la France, à la cathédrale de Reims ou de Soissons, à l'église Saint-Rémi de Reims, aux salines royales d'Arc-et-Senan, etc. Certaines charpentes datant du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle, sont en acier.
- 3. Le couvrement de l'espace intérieur est souvent constitué de voûtes maçonnées en pierre, en briques (ou en pierres et briques) ; sinon ce couvrement peut être un plafond en bois ou une structure mixte de type métal et bois pour des plafonds plus récents comme dans certaines gares ou des grandes halles du XIX<sup>e</sup> siècle.

Fig. I.24. Ci-dessus. Zaltbommel (Hollande) église S. Martin, plan au niveau des fenêtres hautes et du triforium. Sur les deux coupes, on note la charpente en bois avec son système triangulé, et les voûtes en pierre en dessous. Ces dessins illustrent le système de protection contre l'incendie. En haut, à gauche du plan, vers l'Est, une cabine abrite des réservoirs d'eau (sous pression), des canalisations distribuent l'eau vers les parties hautes (charpentes), un système de sprinklers semi-automatiques permet un arrosage en cas d'incendie ; des évacuations d'eau sont prévues également. Les combles sont divisés en compartiments étanches au feu. Source : Noblecourt, 1956, p. 136.

Les divers types de bombes larguées depuis les avions sont capables de traverser assez facilement ces trois couches - couvertures, charpentes, couvremments - mais aussi de créer de graves dégâts en mettant le feu aux charpentes ; ces pièces de bois en feu, comme les longs arbalétriers, les poinçons ou les entrails, tombent sur les voûtes déjà fragilisées qui s'écroulent en accélérant la ruine des édifices. Constatant la vulnérabilité des parties hautes, diverses tentatives de protection des toitures sont expérimentées durant la guerre, comme ce système illustré dans le livre d'André Noblecourt (Noblecourt, Unesco, 1956). Un système de compartimentage est mis en œuvre afin de créer plusieurs zones de toitures. Chaque zone est séparée par des murs coupe-feu maçonnés. Des passages dans les murs coupe-feu sont prévus pour l'évacuation de l'eau. L'extrados des voûtes (ou des planchers) reçoit une couche de protection résistant au feu (plâtre, mortiers de chaux, terre cuite,...). Les compartiments de



toit sont équipés de systèmes de drainage, les sprinklers qui doivent déclencher un arrosage en cas d'incendie. Ce type de dispositifs est installé sur des églises importantes en Belgique et en Hollande comme S.-Gudule à Bruxelles, S.-Bavon à Gand ou S.-Martin à Zaltbommel. Cette protection anti-aérienne des toitures durant la guerre est à l'origine des dispositifs anti-incendie installés aujourd'hui dans plusieurs charpentes d'édifices anciens classés ou inscrits Monuments historiques.

Les parties hautes des édifices restent, malgré tout, fragiles face aux bombes larguées depuis les avions. Néanmoins, tout est tenté pour protéger les Monuments historiques ; selon le degré d'intensité des bombardements, ces protections par l'eau, permettent de limiter les dégâts.

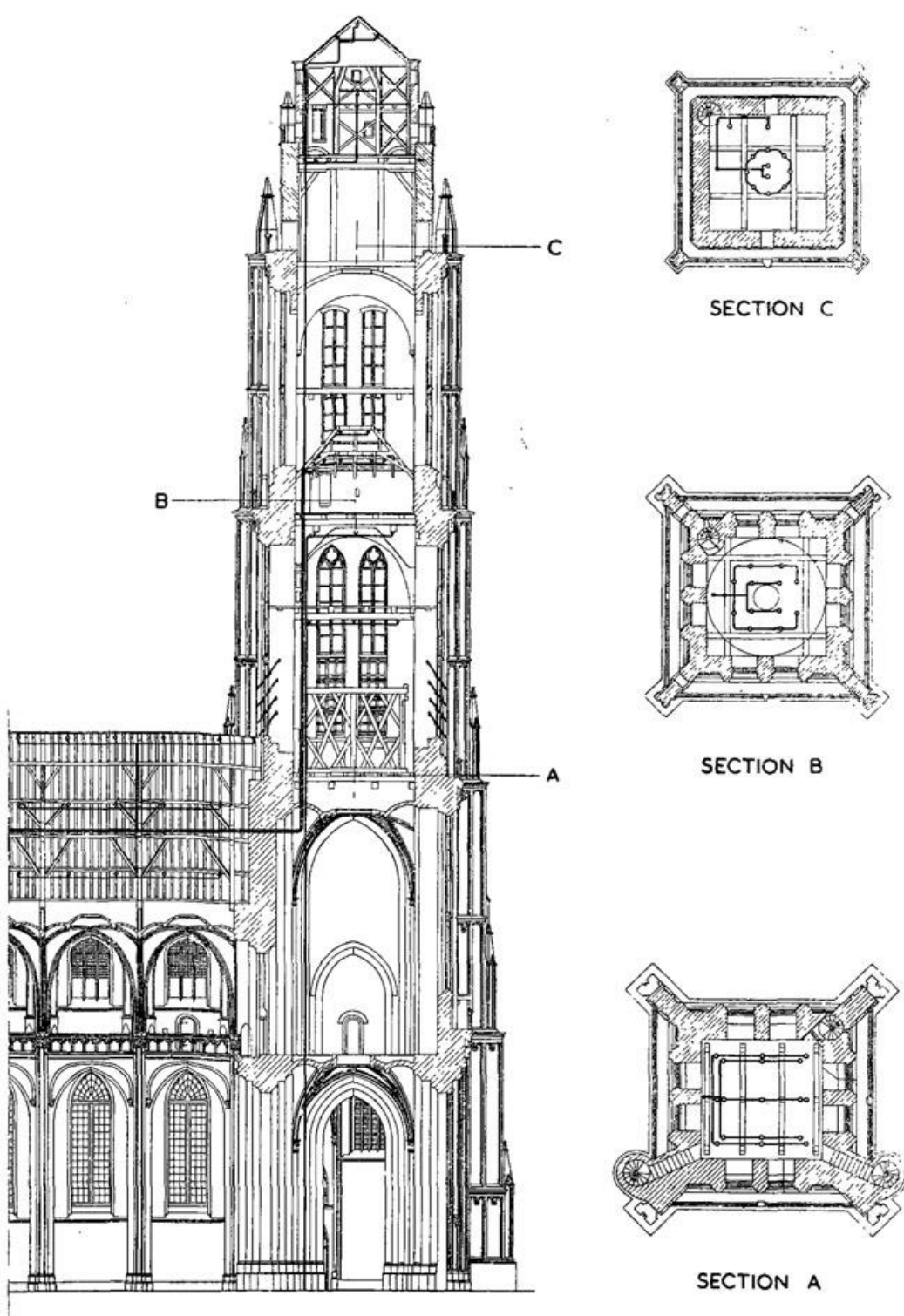


Fig. I.25. Zaltbommel (Hollande) église S.-Martin, coupe longitudinale partielle sur le massif occidental (ici une tour-porche) + 3 vues en plan de la tour. Indication du système de protection contre l'incendie, sprinklers semi-automatiques et canalisations d'eau installées jusqu'au sommet. Source : Noblecourt, 1956 , p. 135.





Fig. I.26. Lübeck, photo aérienne prise lors du bombardement de la ville. Au 1<sup>er</sup> plan, la cathédrale vient d'être touchée. La couverture est très facilement transpercée par les bombes, ensuite la charpente prend feu et se consume, puis s'écroule sur les voûtes, ce qui bien souvent entraîne la chute d'une partie ou de l'ensemble du système de couverture de l'espace (pour les églises : voûtes en maçonnerie).

Source : Beseler et Gutschow, 1988, p. 13.

#### I.4.6. Protection par sous-structures ou superstructures

Dans certains cas, une structure en béton armé est construite au-dessous des voûtes d'une église (sous-structure) ou au-dessus des voûtes (superstructure). Ce système de protection est rarement mis en œuvre car il est coûteux à réaliser et à démonter après conflit. Une protection de ce type a été réalisée en Espagne pour l'église du Patriarche à Valence. J'ai identifié ce système qui est commenté et décrit dans des ouvrages spécialisés en italien et en anglais. En outre, des architectes et des ingénieurs élaborent des projets de parapluies complets pour recouvrir certains monuments et les protéger contre la chute directe de bombes et d'explosifs. Ainsi en Angleterre, des grandes sculptures, des fontaines ou des statues équestres sont parfois protégées par des "superstructures", des coques en béton armé en forme de chapeau plus ou moins pointu ou de cloche. Le monument disparaît sous sa carapace, comme une

tortue. La revue britannique *The Architectural review* publie plusieurs articles pour illustrer cette protection avec laquelle la ville se transforme en espace insolite formé d'architectures sous cloche. Pour plusieurs raisons, coût élevé de ces superstructures, efficacité redoutable des bombes ; les projets de superstructures complètes au-dessus de grands monuments sont vite abandonnés au profit d'un autre type de protection : le camouflage. Néanmoins on trouve des traces de ces projets de superstructures dans les archives et la littérature spécialisée (Noblecourt, 1956, Molinari 1989, Cohen, 2011).

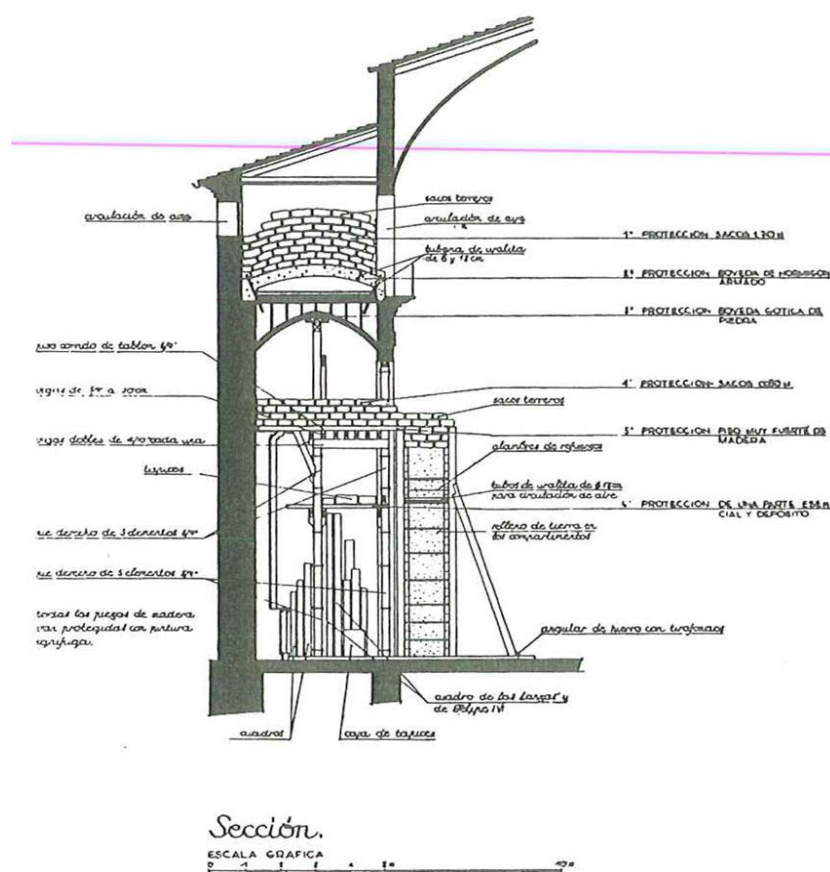


Fig. I.27. Valence (Es.), protection de voûte et des bas-côtés de l'église du Collegio del Patriarca par des structures provisoires en béton plus des étalements et des sacs de sable.

Source : Noblecourt, 1956, p. 119.

#### I.4.7. Protection par camouflage

Constatant qu'il est illusoire de mettre sous cloche les villes et les monuments, une parade est trouvée avec le camouflage ou la *mimetizzazione* en italien. Si le camouflage comme méthode de protection est un héritage de la Première Guerre mondiale, il prend une dimension inédite lors de la seconde. Comme l'explique Robert P. Breckenridge en 1942, « *le camouflage, ou la dissimulation protectrice, peut être défini comme la science tendant à déguiser ou cacher une cible pour l'ennemi, et comprenant toutes les méthodes pour le tromper quant à son emplacement, ses dimensions et sa finalité* » (Cohen, 2011 p. 187). Les artistes peintres, les architectes, les ingénieurs entrent en scène pour modifier l'aspect – vu d'en haut – d'un site industriel, d'un morceau de ville ou d'un monument. Cela se fait par une série de dispositifs ; par exemple à l'aide de cordes, de poteaux, de branchages et de feuillages. Des voiles sont



tendues au-dessus de certains édifices anciens, comme au monastère de Smolny à Saint-Petersbourg. Ainsi vu d'avion, ce qui est en réalité un grand bâtiment régulier, formé de plusieurs cours, avec églises surmontées de coupoles dorées, semble une colline couverte de végétation, traversée par un ruisseau où quelques vaches ruminent. Des gazomètres sont camouflés en paisible villa de campagne, une gare vue de haut devient un quartier d'habitation, la Place rouge à Moscou ou le centre de Hambourg en Allemagne sont camouflés en prairies marécageuses, l'usine de Boeing de à Seattle est camouflée en cité-jardin avec villas et piscine. En Italie des architectes comme Paolo Soleri travaillent sur des projets de camouflage pour le Génie. En France, le ministère de l'air confie à Emile Maigrot, président de la SADG,<sup>85</sup> la direction des travaux de camouflage. Les architectes, Le Corbusier, Bernard Zehruss, P-G-H Lozouet, à l'ENSBA,...comme les peintres, Fernand Léger, Salvador Dali, Charles Lapicque<sup>86</sup> (...) participent à l'effort de camouflage.

Aux USA, l'architecte français Jean Labatut, professeur à l'université de Princeton, ouvre, en 1942-1943 un cours de camouflage pour les peintres et les architectes.



Fig. I.28. Leningrad (Ru.), protection antiaérienne du monastère de Smolny par camouflage, 1941, Projet de Nikolai Baranov. Source : Cohen, 2011, p. 210, doc. conservé au musée d'Etat d'Architecture Chitchoussev.

Des cours sur ce sujet se mettent en place à Yale et à New York ; Louis I. Khan y participe en élaborant plusieurs projets (conservés dans ses archives). Le camouflage permet à des architectes non mobilisés sur le front ou n'ayant plus de commandes d'utiliser leur savoir-faire. La compréhension des trames du territoire vue d'en haut, en plan, est bien un travail d'architecte, brouiller ces trames également. Jean-Louis Cohen dans « *Le camouflage ou la tentation de l'invisible* » (Cohen, 2011, pp. 187-220), l'auteur montre comment l'activité de camouflage devient pluridisciplinaire, impliquant des peintres, des architectes, des ingénieurs, mais aussi des chimistes, des psychologues, des spécialistes de l'optique, et des paysagistes !

<sup>85</sup> SDAG : Société des Architectes diplômés par le Gouvernement

<sup>86</sup> « Le peintre Charles Lapicque, qui a une formation d'ingénieur, spécialiste de l'optique, survole la France avec l'aviateur-écrivain Antoine de Saint-Exupéry pour le compte du tout jeune CNRS, qui en a fait son chargé d'études pour sa vision nocturne. Fernand Léger, ancien de la section camouflage, offre ses services au directeur général des Beaux-Arts [ENSBA], Georges Huisman, soulignant les affinités du camouflage avec l'avant-garde artistique » (Cohen, 2011, p. 190).

Il souligne l'intervention d'artistes célèbres comme László Moholy-Nagy<sup>87</sup> ou György Kepes<sup>88</sup> dans cette intense activité. Ce travail interdisciplinaire mélangeant art, techniques, science et théorie de la perception, fait étrangement penser au travail de Cesare Brandi pour la recomposition des peintures murales réduites en milliers de petits fragments en 1944. Mais bien sûr il s'agit de choses fondamentalement très différentes.



Fig. I.29. USA, László Moholy-Nagy et György Kepes, Matériaux pour les camoufleurs, extrait de *Civilian Defense*, sept. 1942.

Source : Cohen, 2011, p. 199, document conservé à la *General Research Division*, the New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

L. Moholy-Nagy et G. Kepes, dans leurs cours de camouflage à la *School of Design* de Chicago (année 1941-1942), utilisent les théories du Bauhaus et celles de la Gestalt pour la question de la perception. Ainsi affirment-ils que, « *pour percevoir un objet, on doit d'abord l'isoler de son contexte par son contour. Pour comprendre sa forme on doit évaluer le ton, la couleur et la valeur de chacune de ses entités constructives. Tels sont les éléments de base d'un langage visuel dont la maîtrise définit la direction dans laquelle ira la solution de tout problème de camouflage* » (Cohen, 2011, pp. 197-198). Il s'agit de travailler sur la perception visuelle à différentes échelles, dans une recherche sur le point, la ligne, le ton, la couleur, la forme et toutes leurs relations possibles. Ce cours de camouflage aborde aussi l'étude des « *phénomènes psychologiques et physiologiques comme la relation figure / fond, les effets de similitude, de fermeture, d'inclusion, de submersion, de mélange visuel des tons et des valeurs* ».

<sup>87</sup> László Moholy-Nagy est maître au Bauhaus de Weimar jusqu'à sa fermeture en 1933. Avec d'autres collègues comme Mies Van der Rohe ou Marcel Breuer, le Bauhaus est en quelque sorte recréé à Chicago, avant d'être remplacé par la School of Design, MIT.

<sup>88</sup> Peintre qui avait travaillé un moment au 35 rue de Sèvres à Paris, dans l'atelier de le Corbusier.



*colorées, de contraste successif et simultané et les formes variées de l'illusion visuelle* » (Cohen, 2011, p. 198)<sup>89</sup>. Wolfgang Köhler écrit dès 1929 qu'il est possible de soustraire ou de faire apparaître les objets à notre perception. Il dit que « *les objets n'existent plus du tout en tant qu'unités visuelles ; leur place est prise par des tâches dénuées de significations et destinées à dissiper les soupçons de l'ennemi. Des tâches semblables se produisent constamment sous les effets de combinaisons accidentelles des sols et des eaux* » (Köhler, 1929). Dans l'objectif du camouflage comme protection des villes et des monuments, ces "tâches dénuées de significations" sont appliquées à des choses vivantes et mobiles, comme un paysage vu d'avion.

Est-il possible de mobiliser la théorie de la restauration élaborée par Cesare Brandi à diverses échelles d'interventions ; de la peinture murale au grand paysage en passant par les ensembles urbains ? Une réponse simpliste à cette question n'est pas possible. Néanmoins c'est l'une des questions qui traverse cette recherche et c'est bien la restauration post bellica du patrimoine martyr qui permet d'y apporter des éléments de réponse.

On observe dans cette rapide évocation du camouflage, thème parfaitement étudié par Jean-Louis Cohen, une forte mobilisation des sciences mais aussi de l'art et des théories (comme la gestaltpsychologie) ; cela pour faire face aux défis de la protection et immédiatement après la guerre, aux enjeux de la restauration des œuvres d'art et d'architecture.

---

<sup>89</sup> « *Outline of the camouflage course at the school of design in Chicago, 1941-1942* », Archives de l'IIT, Chicago, *Institute of Design Records*, Acc. # 1998.31.Box 3. Folder 4 (cité par Cohen, 2011, p. 215).



Fig.I.30. En haut, fragment de peinture murale œuvre de Lorenzo da Viterbo (XV<sup>e</sup> siècle, Viterbo, Italie), à gauche après la 1<sup>er</sup> phase de la reconstitution, à droite après le travail de réintégration des lacunes, étape de la restauration selon la méthode de Cesare Brandi ; panneau exposé à Rome, à l'ICR en mai 1946. Source : MIBAC – ICR – AF.

En bas, USA, Louis I. Kahn architecte, projet de camouflage civil dessiné par L. Kahn à l'université de Pennsylvanie en 1943. Source : Cohen, 2011, p. 201, conservé à la L.I.Kahn collection, *University of Pennsylvania*.

### I.4.8. Protection des œuvres d'art et des musées

Dans le cadre de ce travail à large spectre, je tenterai de donner quelques repères sur la protection des œuvres d'art et des musées. En Europe, le travail de déplacement et de "planque" des œuvres d'art est réalisé deux fois au cours du seul XX<sup>e</sup> siècle : lors de la Première puis de la Seconde Guerre mondiale. Dans ces périodes, les hommes et leur cadre de vie sont menacés et vulnérables. Comme toutes formes de richesses, elles sont prises en otage au gré des batailles et des forces en jeu. J'accorde ici un sens large au mot "œuvre d'art" incluant les collections riches et variées des musées ou des églises<sup>90</sup>. Les menaces qui pèsent sur ce patrimoine prennent de multiples formes : spoliations, ventes forcées, destructions volontaires et / ou involontaires, bombardements, incendies.

Durant la Seconde Guerre mondiale, le régime nazi a besoin d'argent ; en outre, il est avide d'enrichir les collections allemandes. Dès le printemps 1940, un service de confiscation est mis en place pour spolier les musées européens selon les ordres des dirigeants nazis. Hitler et Göring sont des « *collectionneurs compulsifs* »<sup>91</sup>. Les collectionneurs et marchands d'art juifs subissent des pillages à grande échelle ; parmi lesquels Paul Rosenberg, Alphonse Kann, Bernheim-Jeune ou les banquiers David-Weill et Rothschild. La valeur marchande des œuvres d'art renforce la menace qui plane sur elles, alors que le marché de l'art est paradoxalement florissant en temps de guerre. Les ventes aux enchères, sont menées rondement dans une atmosphère délétère, comme celle du 30 juin 1939 dans le Grand Hôtel de Lucerne<sup>92</sup> en Suisse. Ayant purgé les musées allemands de leurs œuvres "d'art dégénéré", le régime nazi les mets en vente notamment en Suisse. Officiellement, l'argent de ces ventes doit être reversé aux musées allemands, préalablement spoliés. Quelles sont les suites de ce type de ventes ? Une auteure américaine, Lynn H. Nicholas, explique comment les francs suisses sont convertis en livres sterling, déposés sur des comptes bancaires à Londres sous contrôle allemand, in fine pas un centime n'est reversé aux musées allemands (Nicholas, L. H., 1995). Ce phénomène d'épuration artistique est à mettre en parallèle avec l'épuration ethnique et "l'antibolchevisme". Non seulement de nombreux intellectuels européens quittent l'Europe pour se réfugier aux USA, mais l'art moderne - patrimoine essentiellement européen - quitte l'Europe pour enrichir majoritairement les grands musées américains. Par effet collatéral, et sans le savoir, les nazis enrichissent considérablement le patrimoine intellectuel et artistique des USA, nous en mesurons les conséquences encore aujourd'hui. Enfin ces ventes "d'art dégénéré" sont, pour le régime nazi, un moyen de trouver des devises étrangères et

<sup>90</sup> Œuvre d'art ou patrimoine culturel : tableaux, les sculptures, les vitraux ; mais aussi les collections privées, les archives, les bibliothèques, les instruments précieux, les collections des universités, etc

<sup>91</sup> « Conscients que l'art considéré comme "dégénéré" (Chagall, Picasso, Matisse, Léger...), avait une grande valeur marchande, les nazis mirent en place un système de vente lucratif. Collectionneur compulsif, accumulant des trésors spoliés à des marchands d'art juifs, Göring a un jour échangé quatre Matisse contre un Bruegel » (Constant, « Tableaux volés mais tableaux retrouvés », Paris, journal *Le Monde*, 7 septembre 2015, p. 26.

<sup>92</sup> « On y proposait ce jour-là 126 tableaux et sculptures, dus à un éventail impressionnant de grands maîtres modernes : Braque, Van Gogh, Picasso, Klee, Matisse, Kokoschka (...). A côté du célèbre marchand de tableaux allemand Walter Feilchnfeldt (...), était assis le réalisateur de l'Ange bleu, Joseph von Sternberg. (...). Joseph Pulitzer Jr., alors en Europe en voyage de noces était là aussi avec ses deux amis, les marchands d'art Pierre Matisse et Curt Valentin. Ce dernier, ancien collaborateur de la galerie Buchholz de Berlin, ne s'était installé à New York que tout récemment, et c'était lui qui avait persuadé Pulitzer d'assister à la vente, armé de mandats de divers musées et collectionneurs [Américains] », Nicholas Lynn. H. 1995, p. 13.

d'alimenter la machine de guerre. Les grands musées et les collections privées mais aussi les églises, les palais sont des trésors menacés dans lesquels le régime nazi n'hésite pas à puiser<sup>93</sup>. Face à ce danger bien réel de spoliations, aggravé par les risques de destructions dans les bombardements, chaque nation va vivre la protection de ses monuments et de ses œuvres d'art comme une question de dignité et de fierté nationale, enjeu vital pour le présent et pour l'avenir. Cette protection implique une série d'opérations : démontage, mise en caisse, déplacement dans des abris, relevé photographique, conditionnement des peintures, des sculptures, des vitraux et des fresques, etc.

Depuis New-York où il s'est exilé, le père Dominicain Marie-Alain Couturier, peintre et théoricien de l'art, écrit en 1943 : « On nous dit que les allemands pillent nos collections, emportent nos chefs-d'œuvre (...) qu'ils les emportent (...) on croit que l'on peut emporter un chef-d'œuvre comme on emporte un billet de banque (...) on ne vit pas impunément avec un beau Cézanne, un beau Renoir, un beau Picasso : ils finissent par avoir raison de vous. Les pillards allemands ne savent pas ce qu'ils volent. Ils pensent n'emporter que des objets de valeur : ils emportent un certain principe de vie, le principe d'une certaine vie... » (Couturier M-A o.p. 1958, p.159).

#### I.4.9. Démontage et mise en caisse

En France, le service des Monuments historiques organise un travail de prévention et de démontage qui fait partie de la "défense passive". Dans un rapport de 1935, l'inspecteur général des MH Eugène Rattier donne les grandes lignes des opérations de protection et de démontage. Plusieurs services doivent en principe travailler en étroite collaboration : les ACMH<sup>94</sup>, les conservateurs des Antiquités et Objets d'art, les archivistes départementaux et les conservateurs de musée. Démontez et mettre en caisse est la première étape de la protection, un travail complexe qui doit être étudié sous le contrôle de spécialistes. Les caisses doivent être adaptées à leur contenu, livres, manuscrits, incunables, vitraux, céramiques, pièces d'orfèvrerie, émaux, marbres, peintures sur toile ou sur bois. Elles sont souvent en bois mais peuvent être en carton, en métal, en bois et métal, en bois recouvert de zinc ou de plomb, selon les cas. La littérature scientifique décrit les types de caisses adaptées à chaque type d'objets d'art à protéger<sup>95</sup>. Certaines caisses sont étudiées pour résister aux bombardements ou aux gaz inflammables. D'autres caisses pour des objets très fragiles sont équipées d'un système de traitement d'air. Afin de protéger plusieurs couches d'objets stockés dans une même caisse, il faut souvent introduire des matériaux amortissant comme de la paille, de la

<sup>93</sup> Comme l'explique Jiri Toman « *Au cours de la période allant de mars 1941 à juillet 1944, le Service spécial chargé des œuvres d'art a dirigé sur l'Allemagne vingt-neuf grands convois comprenant cent-trente-sept wagons de marchandises et quatre mille cent soixante-quatorze caisses renfermant des objets d'art. Tout cela ayant été effectué dans le cadre de l'« affermissement du germanisme »*, Toman, 1994, p. 38.

<sup>94</sup> ACMH : Architecte en chef des Monuments historiques ; MH : Monuments historiques.

<sup>95</sup> Voir notamment Coremans, 1946 ; Noblecourt A.F, 1956 et l'ouvrage collectif de 1969, *La conservation des biens culturels*, UNESCO ; dans cet ouvrage, Paul Coremans traite notamment des questions de climat et microclimat dans les musées et les dépôts. Il aborde la conservation selon divers matériaux, diverses disciplines et diverses échelles.

laine de verre, du carton ondulé, du papier de qualité (peu acide, non imprimé), ou encore des billes de liège. Il s'agit aussi de s'assurer que les caisses ne soient pas complètement étanches à l'air, pour que tel ou tel objet puisse respirer. Enfin, dans la mesure du possible, pour des objets de petites et moyennes tailles, une caisse ne doit pas dépasser 80 kg pour pouvoir être portée par deux hommes.

### Constat d'état

Avant d'être mis en caisse, les objets sont dépoussiérés, nettoyés, consolidés. Après un examen attentif, assez souvent, les œuvres démontées comme des vitraux ou des toiles tendues au plafond se révèlent être plus ou moins dégradées ou souffrent de diverses pathologies. Il est donc nécessaire de faire un "constat d'état". Selon les nécessités, le constat d'état est accompagné d'un travail de conservation préventive voire une première phase de restauration; sans laquelle une vie prolongée en caisse serait fatale. Des experts en conservation, ayant une formation scientifique, sont mis à contribution durant et après la seconde Guerre mondiale. C'est à ce titre que, le belge Paul Coremans, chimiste de formation, intervient dans toute l'Europe. Coremans rencontre sur divers terrains ses collègues anglais, américains, belges, français, italiens, allemands et hollandais. Ainsi, un premier réseau d'experts se forme et constituent les prémisses d'institutions internationales comme l'UNESCO, de l'ICOM, de l'ICOMOS. On peut affirmer que ces opérations - conduites dans des conditions pourtant tragiques - démontage, mise en caisses, transport, abri, retour vers les sites d'origines – vont faire avancer la restauration des œuvres d'art ne fût que d'un point de vue scientifique, méthodologique et technique. Le témoignage de Paul Coremans est important à ce sujet : « *amené par mes fonctions à contrôler, durant la crise mondiale, la protection physico-chimique des œuvres d'art en Belgique, j'eus ensuite, dès la libération de notre territoire, la bonne fortune de voir in situ les réalisations à l'étranger...* » (Coremans, 1946, p. 4).

### Démontage

Pour les peintures ou les sculptures on pourrait penser que le démontage est une simple question "mécanique" ; on dépose, on emballe, on transporte l'artefact en lieu sûr. En réalité, il s'agit d'opérations très complexes, surtout en temps de guerre. Les trains sont bondés de militaires, les véhicules automobiles et camions sont réquisitionnés, les ouvriers spécialisés sont envoyés sur le front, les voies de communications sont en très mauvais état. Certaines œuvres sont des immenses toiles faisant partie intégrante des églises et mesurent plusieurs dizaines de m<sup>2</sup>, comme *le Repas chez Levi* de Paolo Veronese ou *le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (conservés au Louvre). Ces toiles gigantesques, œuvres de grands maîtres, parfois tendues aux plafonds, accrochées aux voûtes, font partie d'un dispositif architectural - avec cadres, boiseries, reliefs et stucs - délicat à démanteler. Elles doivent néanmoins être enroulées sur d'énormes rouleaux qui rentrent difficilement dans les camions disponibles à cette époque. Comment faire ce travail sans dégrader ces œuvres ?

La question de l'état de conservation au moment du démontage est un problème majeur. Marino Lazzari, alors directeur de la DGA (*Direzione Generale delle Arti*), explique : « *voilà*

*qu'au regard des techniciens experts des Surintendances, les premiers inconvénients se manifestent : là une écaille de couleur détachée du support, même pas plus grande qu'un ongle dans une toile de plus de 10 m<sup>2</sup>, mais il s'agit de la couleur du Tiziano ou de Paolo Veronese ; là un gonflement qui menace de se rompre laissant tomber la couleur, ou encore, l'humidité des parois qui a fait fleurir des moisissures sur la face arrière de la toile. Il faut alors faire intervenir toute une équipe de restaurateurs. Pendant que les ouvriers préparent les emballages adaptés, il faut assainir les toiles, éliminer [délicatement] la poussière et champignons [moisissures], qui enfermés dans les caisses et les rouleaux peuvent attaquer la couche picturale » (Lazzari, 1942, p. VII). Un stockage prolongé en caisse, sans constat d'état, sans travail de conservation préalable, peut donc ruiner une œuvre que l'on a voulu sauver de la guerre. Lazzari poursuit son analyse : « on ressoude la couleur fragilisée, on aplanit les bulles et on colle des gazes de protection sur la toile pour empêcher toute chute de couleur. Et finalement on part, on sait que l'abri présélectionné est sécurisé, les techniciens connaissent le degré d'humidité moyen de l'abri, quels sont les écarts de température entre l'été et l'hiver, entre le jour et la nuit (...). Au moment où éclate la guerre, les œuvres d'art italiennes sont, dans la mesure des possibilités humaines, parfaitement en sécurité » (Lazzari, 1942, p. VII).*

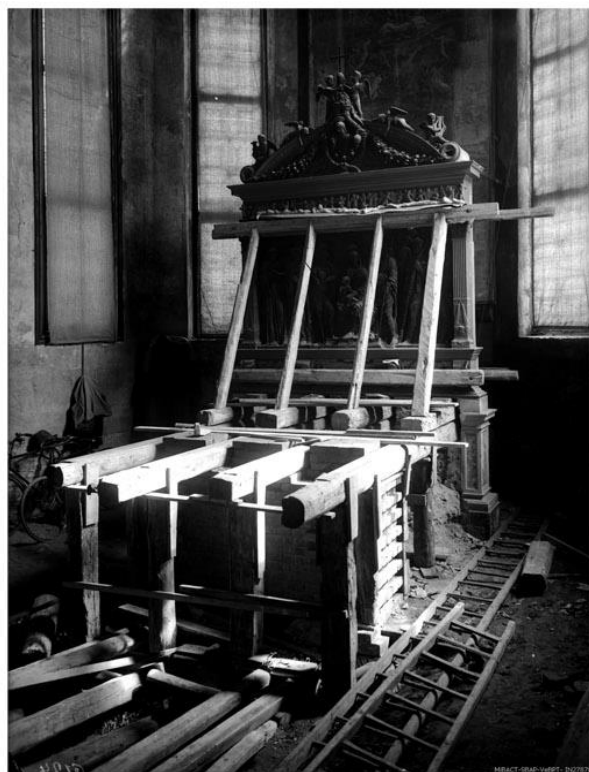
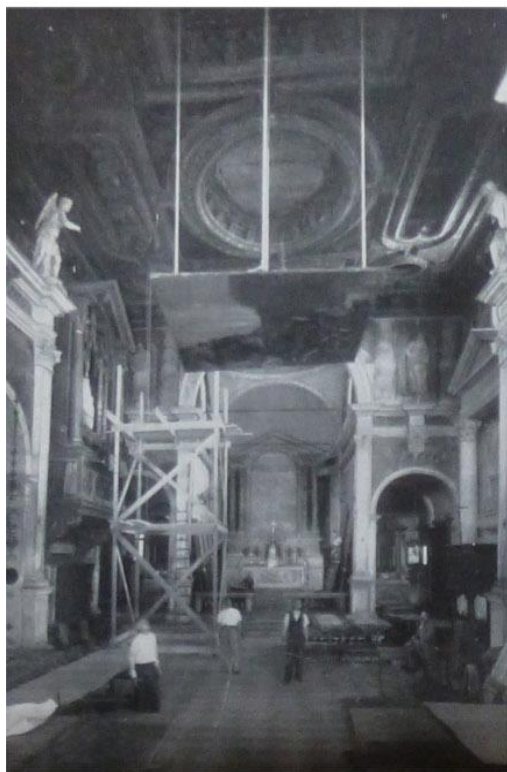
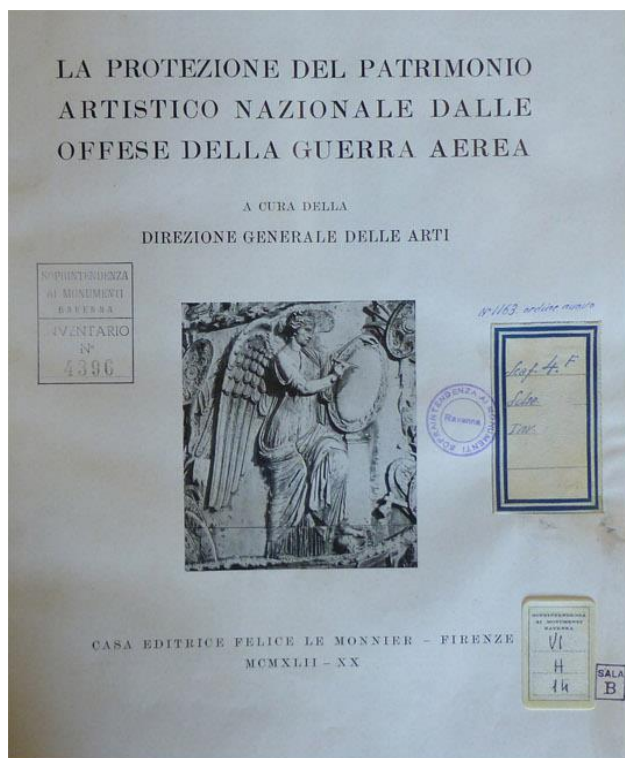
Fig. I.31. Ci-dessous, page suivante. En haut à gauche, couverture du livre « La protection du patrimoine artistique national contre les offenses de la guerre », DGA (Direction Générale des Arts), Lazzari, 1942.

En haut à droite, Venise, démontage et descente de la statue équestre en bronze du condottiere Bartolomeo Colleone (Andrea del Verrocchio, fin XV<sup>e</sup> siècle). Beaucoup de statues en bronze sont enlevées provisoirement de l'espace public pour être mise à l'abri (Marc-Aurèle, place du Capitole à Rome, Gattamelata de Padoue...). Les statues en marbre ou les colonnes antiques, "immeubles" par nature (de Trajan, d'Aurélien, David de Michelangelo...), sont emballées dans des abris en briques et / ou en béton, sacs de sable. Source : Lazzari, 1942.

En bas, à gauche, Venise démontage des toiles de Paolo Veronese (XVI<sup>e</sup> siècle) dans l'église San Sebastiano. Source : Lazzari, 1942.

En bas à droite, Padoue, chapelle Ovetari, église S.-Giovanni degli Eremitani, protection des sculptures de l'autel, œuvres en terre cuite (Nicolò Pizolo, XV<sup>e</sup> siècle). Source : MIBAC, SBAP-Ve-Prov. AF, Venise.





#### I.4.10. La dépose et la protection des vitraux

Les vitraux des églises et des cathédrales sont parmi des objets d'art les plus fragiles. Le démontage et la mise en caisse de panneaux de vitraux anciens datant parfois du XIII<sup>e</sup> siècle peuvent être catastrophiques si ces opérations ne sont pas réalisées avec précaution. Entamé dès 1936, ce chantier délicat reprend en août 1939. Dans son ouvrage sur les Monuments historiques en France de 1940 à 1959, Patrice Gourbin évoque quelques-uns des aspects de ce chantier, « *en février 1940, 180.000 m<sup>2</sup> de vitraux avaient été déposés, provenant de 214 monuments. 236 édifices avaient été protégés par deux millions de sacs à terre et les objets d'art des églises et des musées avaient été évacués dans 240 dépôts* » (Gourbin, 2008, p. 154)<sup>96</sup>.

La méthode de démontage des vitraux est alors débattue ; l'architecte Achille Carlier, directeur de la revue *les pierres de France*, propose de former des équipes composées de volontaires recrutés parmi la population locale et encadrés par des spécialistes, afin d'aider les services de l'état dans cette tâche. A Chartres, Achille Carlier propose de déposer tous les vitraux de la cathédrale "simultanément" avec l'aide de 350 personnes maniant des échafaudages mobiles et légers. Cette méthode est jugée trop dangereuse par la commission des MH. Celle-ci préfère utiliser des échafaudages solides, démonter progressivement chaque fenêtre l'une après l'autre, en faisant appel à des équipes comprenant des maîtres verriers. Entre 1937 et 1938, des travaux de préparation à la dépose des vitraux sont déjà effectués. L'architecte en chef des monuments historiques Jean Trouvelot, assisté de l'architecte départemental ordinaire des monuments historiques, Jean Maunoury, dirige l'opération de dépose des vitraux de Chartres. Entre le 6 août et le 6 septembre 1939, environ 3000 m<sup>2</sup> de vitraux sont démontés. Il s'agit notamment de purger les solins de calfeutrement réalisés vers 1925 avec un mortier à base de chaux hydraulique et de ciment (mortier trop dur, contenant des sels solubles, nocifs). De nouveaux solins, avec peu de chaux et des sables maigres sont utilisés pour assurer une dépose et une repose plus faciles (mortier malléable). Les barlotières et les feuillards sont restaurés et conservés sur place. Pour Chartres, il est nécessaire de fabriquer 1060 caisses en bois avec des panneaux isolants en "celotex" et de la poudre de liège. Les vitraux sont d'abord stockés dans la crypte de la cathédrale. Dans les remplacements des fenêtres, on installe des fermetures provisoires en panneaux de "vitrex". Mais ce vitrex ne résiste pas au souffle des bombardements et la cathédrale de Chartres reste ouverte à tous les vents durant les hivers de 1943 et 1944. Jean Trouvelot contacte son confrère Yves-Marie Froidevaux responsable du Périgord. Les vitraux sont stockés provisoirement en Dordogne, dans la carrière de pierre de Fongrenon<sup>97</sup>. Froidevaux est chargé de surveiller les précieuses caisses et de les réparer en cas de besoin.

<sup>96</sup> « Dans la zone des armées, il existait depuis septembre 1939 un service des Monuments conduit par l'ACMH Louis Prieur, et placé sous la direction du Génie. Dans chaque armée, une équipe mobile était mise à sa disposition pour évacuer les objets d'art, mobilier et archives, pour démonter les vitraux et protéger les monuments... Malgré ces précautions, l'occupation militaire est source de destructions : «...En janvier 1940, le château réquisitionné de Reichshoffen (Bas-Rhin) fut incendié, celui d'Odratzheim en avril [incendié]...», Gourbin 2008, p. 154.

<sup>97</sup> Thierry Baritaud, « La dépose des vitraux de Chartres », Chartres, Centre international du vitrail, (article non daté), disponible sur le site : [www.ressources-centre-vitrail.org/](http://www.ressources-centre-vitrail.org/) consulté en octobre 2015.

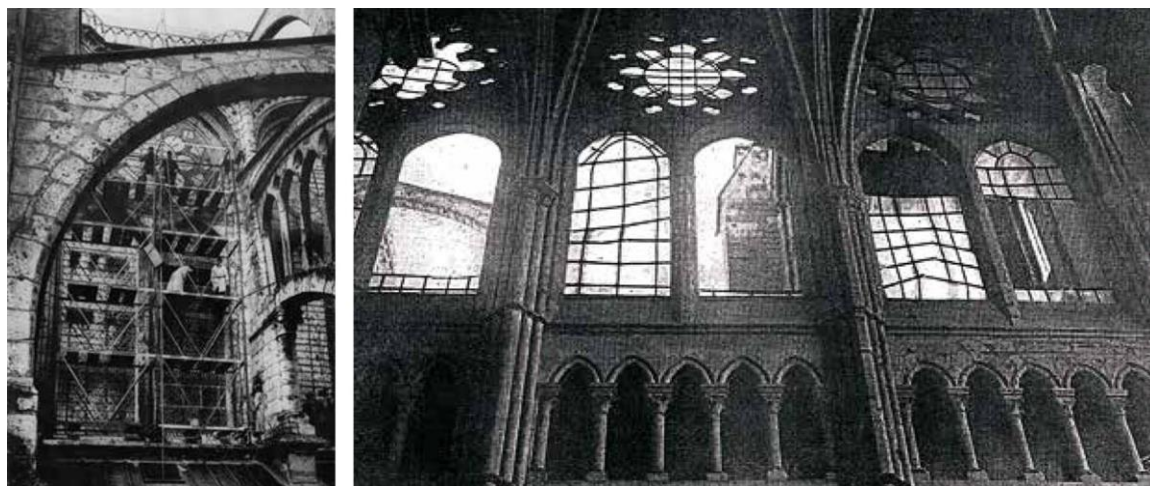


Fig. I.32. Ci-dessus, Chartres, la cathédrale, la phase de préparation à la dépose des vitraux vers 1938. A droite, au-dessus du triforium, les fenêtres hautes depuis l'intérieur avec panneaux provisoires en vitrex, déformés et cassés par le bombardement de l'aérodrome de Chartres, en 1944. Source : Baritaud, CIV, article non daté

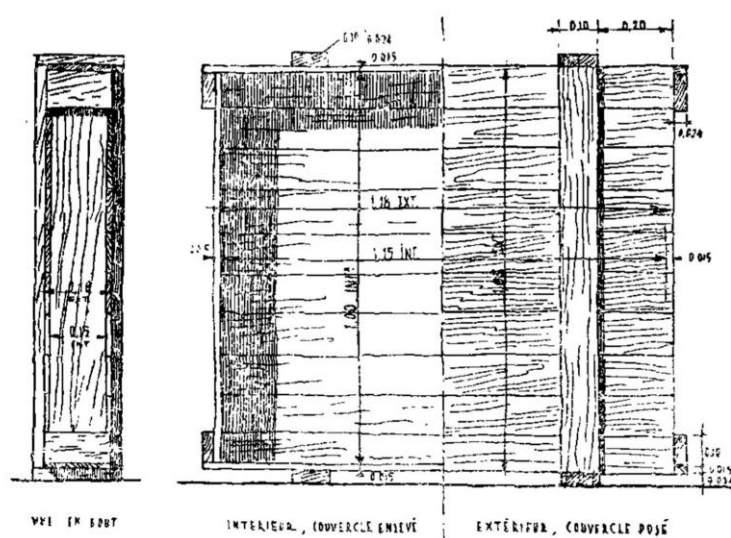


Fig. I.33. Conception d'une caisse pour mettre à l'abri les vitraux de la cathédrale de Rouen, dessin d'Albert Chauvel, ACMH, vers 1939. Source : Noblecourt, Unesco, 1956.

Venise, transport vers la gare maritime de rouleaux et de toiles provenant des églises et des musées de Venise. Source : Lazzari, 1942.

Fig. 22. Packing case for stained glass window panes. (Drawing by Chauvel.)





### I.4.11. Transport des œuvres d'art, stockage dans les abris

Une fois démontées, cataloguées, photographiées, consolidées et mises en caisses, où vont les œuvres d'art ? Peuvent-elles quitter le pays dans lequel elles sont nées ou tout du moins dans lequel elles sont conservées ? Cette question n'est pas simple. En Italie, les responsables des antiquités et œuvres d'art refusent catégoriquement la proposition faite par la Société des Nations (SDN) de mettre dans des dépôts en Suisse, le contenu des grands musées italiens. En 1938, le ministre Giuseppe Bottai déclare *« en refusant la proposition d'outre-Alpes, de transférer provisoirement, en cas de guerre, les œuvres d'art dans un pays neutre, sur la base d'un principe de supranationalité des œuvres d'art, les Surintendants des monuments et des antiquités ont démontré leur respect et leur confiance envers leur ministre. Moi, [ministre], je pense que le patrimoine artistique national doit être défendu infatigablement et par tous les moyens, mais sur le territoire national, comme la défense et la protection des familles, des maisons, de la terre. Aussi terrible que puisse être une guerre, chaque nation doit avoir le courage de l'accepter, ainsi comme elle est ; et l'orgueil d'engager dans cette guerre, non seulement son propre présent, mais aussi son propre avenir et son propre passé... »* (Bottai, 1938, BdA, fasc. X).

Ecrit en pleine guerre, le livre de Marino Lazzari<sup>98</sup> est très émouvant. Sa trame est faite d'informations techniques de haut niveau relatives à la protection des œuvres d'art, mélangées à des élans patriotiques, à des sentiments de fierté envers le patrimoine artistique italien décrit comme ciment national et valeur spirituelle à dimension universelle.

A l'instar de l'Italie, chaque pays d'Europe va protéger, infatigablement ses œuvres d'art sur son territoire national. Une fois ce principe accepté, il s'agit de choisir un abri loin des futures zones de combat, mais comment anticiper et faire ce choix ? Toutes sortes d'abris sont sélectionnées pour le stockage des œuvres durant la guerre 1939-1945 : châteaux et grandes demeures en dehors des villes, couvents et monastères, églises de campagne, mines de sel<sup>99</sup>, caves d'immeubles, entrepôts divers, couloirs de métro etc. A Rome, les caves du Vatican, pays neutre, servent d'abri. Dans la région des Marches en Italie, la forteresse de Sassocorvaro et le château des Princes de Carpegna se transforment en abri. En France, des châteaux comme Chambord, la Bastie d'Urfé ou Montal dans le Lot, mais aussi des carrières de pierre, des bâtiments agricoles et divers bâtiments publics sont réquisitionnées pour servir d'abri.

<sup>98</sup> « Un Etat qui, s'appêtant à entrer en guerre, demanderait une garantie internationale (équivalente à un hypothèque) sur une partie de son patrimoine idéal, démontrerait ne pas comprendre la valeur de ce patrimoine idéal, en rapport à sa fonction historique et renierait ainsi implicitement son principe unitaire », extrait de Bottai repris par Marino Lazzari, alors à la tête de la DGA, dans son livre sur la protection du patrimoine artistique (Lazzari 1942).

<sup>99</sup> « La National Gallery [Londres], eut la bonne fortune de mettre la main sur une mine présentant une ambiance constante de 8° et d'un peu moins de 100 % d'Hr [Humidité relative], où la paroi rocheuse ne laissait pas percer d'eau supplémentaire. D'abord, au lieu de conditionner le volume total de sa caverne, soit 5700 m<sup>3</sup> d'air, elle construisit six petit abris, avec un cubage beaucoup moins considérable », Coremans, 1946, p. 24.



Fig. I.34. Londres (UK), un dépôt d'œuvres d'art du British Museum conservées temporairement dans une section désaffectée du métro de Londres. Source : Coremans, 1946.

L'Allemagne adopte le même principe que la France : les œuvres d'art sont dispersées à la campagne dans des châteaux, des couvents et des maisons privées. Mais quand les bombardements s'intensifient, à partir de 1943/1944, les responsables allemands doivent encore déplacer leurs œuvres et celles volées aux pays conquis, de préférence dans des souterrains. Les mines de sel et de cuivre d'Alt Aussee, Heilbronn, Laufen, et Siegen abritent - en 1944 / 1945 – d'importantes collections rassemblées par le régime nazi.

Mais, dans un même pays, certaines œuvres subissent des pérégrinations. Le patrimoine est transporté d'une région à l'autre au gré des combats. Paul Coremans évoque ce qu'il a pu observer, *« ma tâche fût difficile, par suite des conséquences inhérentes à l'après-guerre, notamment la complication des voyages et l'irrégularité des rapports épistolaires avec plusieurs pays d'Europe (...) toutes les nations ont eu à cœur de sauver à tout prix leur patrimoine en évacuant, transportant et démenageant autant de fois que les circonstances de guerre ou la convoitise des occupants rendait cette opération nécessaire »* (Coremans, 1946, p. 9).

En Italie, les œuvres d'art de divers musées napolitains dont celles du palais royal de Capodimonte sont transportées dans deux abris principaux (*ricoveri*), au monastère bénédictin de Montevergine (à 50 km à l'Est de Naples) et à l'abbaye de Cava-dei-Tirreni (Cava), au-dessus de Salerno. Les collections du *Museo Civico* avec plus 900 caisses contenant des documents d'archives sont stockées à la villa Montesano, près de Nola. Au début de l'été 1943, près de soixante mille objets d'art sont cachés dans ces abris temporaires. Mais, pendant ce temps, l'avancée des alliés du Sud vers le Nord de l'Italie entraîne des combats violents. L'armée allemande résiste, des batailles se déroulent dans chaque ville, chaque village, mais aussi dans les vallées et les montagnes. L'Italie vit sous les pilonnages d'artillerie et les bombardements aériens. Montevergine et Cava, les deux abris remplis d'œuvres d'art, sont alors pris en otage au cœur d'un champ de bataille complexe. La protection des œuvres mobilise alors plusieurs spécialistes, conservateurs de musée, historiens de l'art, restaurateurs, architectes, ingénieurs, scientifiques etc. Ces derniers dirigent des équipes : artisans, manutentionnaires, transporteurs. Selon divers degrés d'implication, la population civile participe également à ce travail de démontage, de transport et de sauvegarde dans un contexte de danger et de pénurie. En Italie du Sud, l'église de S.-Antonio

à Sorbo Serpico (province de Salerne) est un refuge rempli d'œuvres d'art. Le sacristain refuse de laisser entrer les soldats allemands dans l'église et leur demande de revenir le lendemain. Durant la nuit, le curé rassemble les femmes du village qui emportent dans la montagne, sur leur dos, 17 grandes caisses remplies de tableaux. Le 26 septembre 1943, rendus furieux par la résistance des partisans à Naples, les allemands aspergent au kérosène les rayonnages de l'université et mettent le feu. Malgré les efforts des gardiens qui négocient avec les soldats allemands, l'abri de Nola subit le même sort. Ce dépôt est intentionnellement incendié alors qu'il abritait des manuscrits, des incunables, des archives d'une grande ancienneté, des verreries antiques, des ivoires, des émaux, des céramiques et 45.000 tableaux !

#### I.4.12. Dépose et mise à l'abri des peintures murales

Les bombardements sur les églises et les palais ornés de peintures murales poussent les responsables italiens des biens culturels (Surintendances, ICR) à protéger *in situ* les fresques par toutes sortes de dispositifs évoqués plus haut. Mais dans certains cas limite, une technique complexe et radicale est utilisée : la dépose. Intrinsèquement liées à l'architecture, immeuble par définition ; certaines peintures murales de grande valeur sont alors détachées de leurs supports pour être ensuite refixées sur un nouveau support plus léger qu'un mur et mises à l'abri. Lazzari écrit : «...pensez si une bombe tombait sur la chapelle degli Scovegni à Padoue ou sur l'église del Carmine à Florence : les documents les plus essentiels de la peinture italienne<sup>100</sup> seraient pour toujours, irrémédiablement détruits. Dans ce cas, il ne suffit pas de protéger l'édifice (...) le feu, le gaz provoqués par une explosion, l'eau des pompiers éteignant un incendie (...) et mille autres dangers planent sur ces peintures murales si précieuses. Je dirais même plus, la protection même de ces peintures peut devenir létale » (Lazzari, 1942, p. VV).

#### Restauration

Les craintes de Lazzari étaient malheureusement bien justifiées. Entre 1943 et 1945, les bombes sont tombées non seulement sur Florence et sur Padoue, mais sur toute l'Italie. Nous étudierons la restauration des peintures murales au chapitre suivant, néanmoins je veux évoquer brièvement ce thème dans le cadre général de la protection des œuvres d'art en temps de guerre. Possédant un patrimoine immense dans ce domaine, l'Italie est depuis longtemps à l'avant-garde en matière de conservation et de restauration des peintures murales. La dépose de peintures murales est une opération chirurgicale lourde, une technique qui doit garder un caractère exceptionnel<sup>101</sup>. Elle n'est envisagée que lorsqu'aucune autre solution de conservation *in situ* n'est possible, comme en temps de guerre ou en cas de force majeure

<sup>100</sup> Chapelle degli Scovegni à Padoue : un des plus importants cycles de fresques de Giotto ; église del Carmine, à Florence : fresques de Masaccio ; deux cycles d'une valeur universelle.

<sup>101</sup> Pour les différentes techniques de conservation et de dépose des peintures murales nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de référence déjà cité, Mora et Philippot, Bologne, 1977.



(expropriation, démolition programmée...). A Padoue, faut-il protéger Giotto ou Andrea Mantegna, ou les deux ? Au chevet de l'église S.-Giovanni-degli-Eremitani, non loin de la chapelle des Scrovegni ornée des célèbres fresques de Giotto, la chapelle Ovetari abrite des peintures murales du XV<sup>e</sup> siècle, œuvre majeure d'Andrea Mantegna. Au début de la guerre, la chapelle des Scrovegni est "parfaitement" protégée, à l'extérieur comme à l'intérieur ; alors que la chapelle Ovetari reste relativement peu protégée. Est-ce par manque de moyens ? Ferdinando Forlati, surintendant de la Vénétie Orientale a l'intuition du danger imminent. Il ordonne en 1941, le transfert de trois scènes d'Andrea Mantegna et leur mise à l'abri sous la protection de saint Antoine dans la basilique éponyme (la basilica del Santo). Il n'est pas nécessaire alors de procéder à une dépose - "stacco" ou "strappo" - car les trois scènes de la paroi Sud avaient déjà été détachées de leur support au XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à l'habileté du peintre et restaurateur Antonio Bertolli, soutenu dans cette opération par l'historien d'art Giovanni-Battista Cavalcaselle<sup>102</sup>. Le 11 mars 1944, les bombardements alliés touchent massivement le centre ancien de Padoue. Les destructions les plus graves pour l'histoire de l'art, sont celles de l'église S.-Giovanni-Eremitani : la ruine complète de la chapelle Ovetari, et de l'abside centrale abritant les fresques de Guariento, Bono da Ferrara et Ansiuno da Forlì.

Mora Paolo et Laura et Philippot Paul, 1977, *La conservation des peintures murales*, Bologne. Comme expliqué par Mora-Philippot, il existe 3 techniques principales de dépose de fresques de leur support mural. La plus ancienne est le "stacco a massello" ; elle consiste à enlever l'enduit en totalité ainsi qu'une partie du support (une couche du mur). Le "stacco" consiste à enlever la peinture avec les deux couches d'enduits à la chaux (gobetis et enduit = *arriccio* + *intonaco*) immédiatement sous-jacentes à la couche picturale. La 3<sup>ème</sup> technique est le "strappo" qui est un arrachage de la seule couche picturale. La dépose doit toujours être précédée du « Facing » qui consiste en l'application d'une ou plusieurs couches de gaze de coton ou de toiles de chanvre sur la surface de la peinture durant toute la durée des opérations de dépose. Pour plus de détails voir Mora et Philippot, 1977, (chapitres VIII *Dépose*, pp. 279-298, et IX *Application sur un nouveau support*, pp. 299 – 324).

#### **Le "stacco" des peintures murales de la chapelle Ovetari**

Les scènes de "l'Assunta, Martirio di S.-Cristoforo" et du "Trasporto del corpo di S.-Cristoforo", déposées en 1872, comme l'explique Anna-Maria Spiazzi « *le peintre de Padoue, Antonio Bertolli (...) est alors retenu comme le restaurateur le plus apte à réaliser une opération complexe. Il avait montré une habileté particulière dans la technique du stacco des fresques dégradées. Bertolli divisait la fresque à déposer en plusieurs sections, qu'il traçait d'abord avec une craie (...) ensuite sur chaque portion, il collait solidement des toiles avec un maillet de bois farci de matelassé de peau, il battait la surface jusqu'à ce que, grâce aux résonnances sonores des coups (diversa risonanza), il puisse comprendre que telle partie se détachait complètement du mur. Ensuite, il fixait la toile sur une table qui avait la même forme que la partie à détacher....* » (Spiazzi 2006, pp. 31-32).

<sup>102</sup> G-B Cavalcaselle (1820-1897), historien de l'art italien. Il rencontre en Allemagne l'historien anglais J-A Crowe (1825-1896) qui devient son ami et collaborateur ; ils publient ensemble, en anglais, les premiers ouvrages modernes d'histoire de l'art, *Early Flemish painters*, 1856, puis *History of painting in Italy*, 3 vol., 1864-1866.

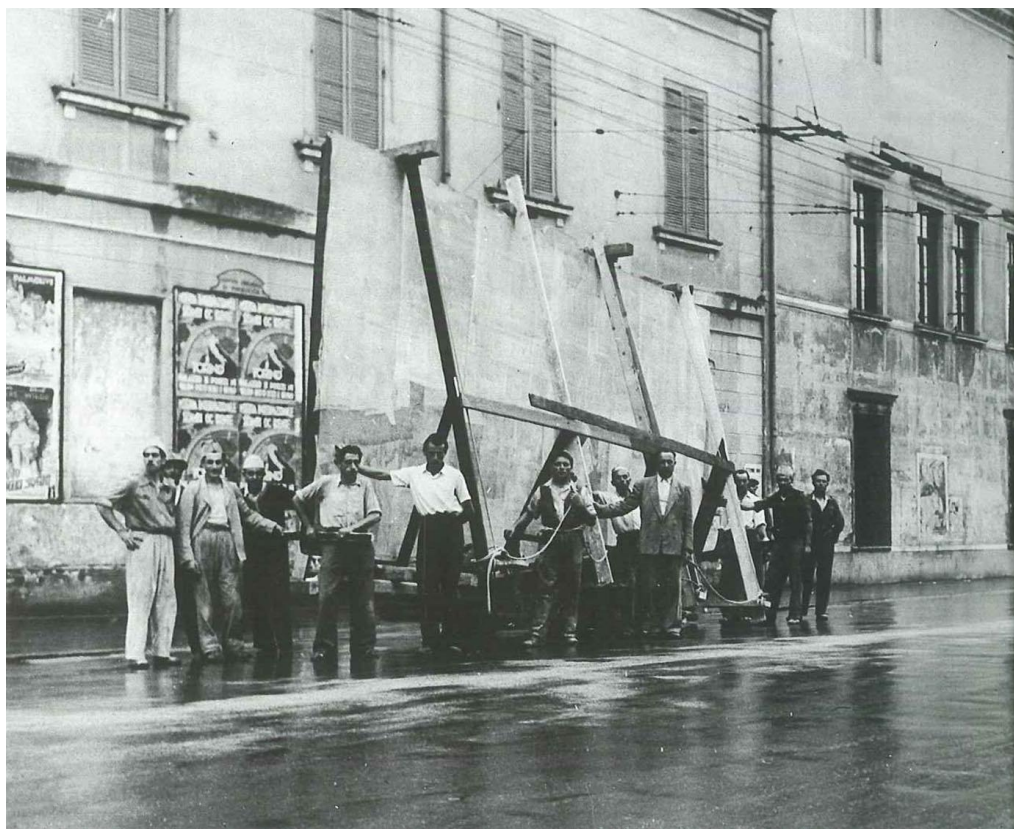


Fig. I.35. Padoue, transport d'une peinture murale d'Andrea Mantegna de la chapelle Ovetari, panneau déposé du mur en 1872, car jugé à l'époque impossible à restaurer in situ. Avant la création de l'ICR en 1939, on restaurait les fresques avec des méthodes empiriques, des recettes secrètes (émulsion de cire, fixation avec agrafes en bronze, etc.). En 1941, ce panneau est transporté à la Basilique S.-Antoine pour y être mis en sécurité et ainsi sauvé des bombardements de 1943. Source : SBAP-Prov. Ven.Or. AF, repris dans Spiazzi, 2006, p. 37.

A Brescia, le 2 mars 1945, le palais Salvadego est bombardé. Il s'agit d'un palais urbain bâti au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une grande portion de la façade principale s'écroule et la conservation des peintures murales à l'intérieur de l'édifice est compromise ; c'est notamment le cas de la salle *del Moretto* ornée de peintures murales du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quelques jours après le bombardement, la surintendance des monuments ordonne la dépose des fresques comme mesure conservatoire<sup>103</sup>. L'édifice n'est ni clos ni couvert et sa reconstruction va prendre plusieurs années. Les fresques sont détachées du mur. Deux restaurateurs dirigent cette opération : Ottemi della Rotta et Paolo Bertelli<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Sur cet épisode de guerre à Brescia? voir l'article de Carlotta Coccoli, *Figure e cantieri della ricostruzione a Brescia*, in DE STEFANI L. et COCCOLI C., (dir. pub.), *Guerra monumenti ricostruzione*, 2011, pp. 253-275.

<sup>104</sup> Pour ce chantier, une aide financière de 100.000,00 liras est apportée par les Alliés qui venaient de lourdement bombardé Brescia.



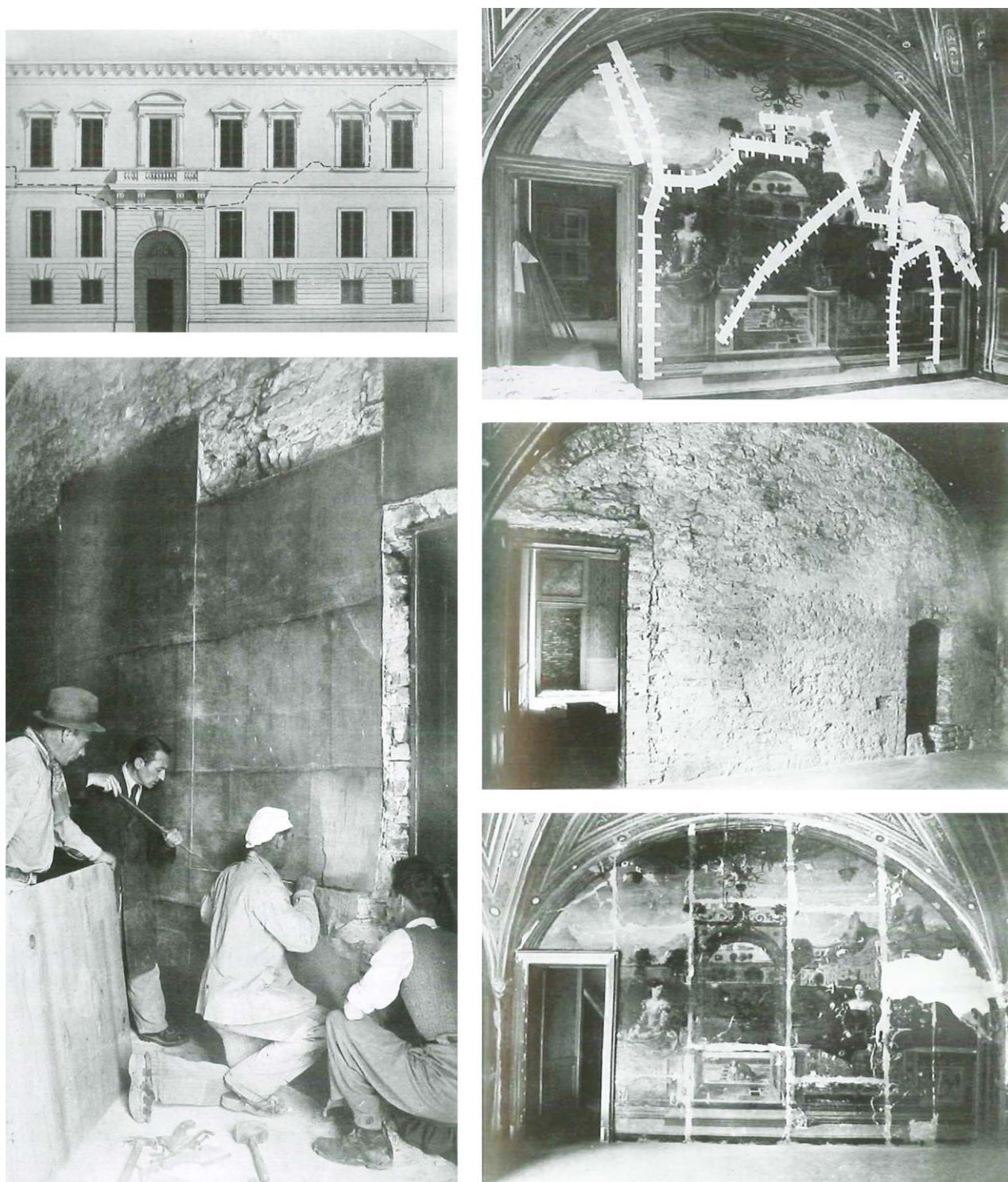


Fig. I.36. Brescia (It), palais Salvadego, dépose de fresques comme mesure de protection et de conservation. En haut à gauche, façade du palais avec indication de la partie détruite par les bombes (lacune). A gauche, les artisans et restaurateurs au travail, en 1945 : dépose et découpe. Les trois images de droite : intervention de mise en sécurité des peintures murales, le mur après la dépose des fresques et la salle *del Moretto*, après la remise en place des fresques fixées sur des châssis métalliques.

Sources : Coccoli Carlotta, « Figure e cantieri della ricostruzione nel caso di Brescia », 2011 pp. 253-275.

### I.4.13. Conservation et contrôle de la qualité des abris.

Aux dangers inhérents à la guerre, les œuvres d'art peuvent se dégrader dans leurs abris, la protection peut devenir létale. Les emballages d'œuvres peuvent favoriser l'humidité. L'œuvre est constituée de matériaux divers: pigments, liants, colle, toile, papier, cuir, bois, terre cuite, plâtre, pierre, marbre, métaux, émaux, verre, etc. Tous ces matériaux organiques, métalliques ou lithiques sont plus ou moins fragiles et nécessitent des environnements différents prenant en compte : taux d'humidité relative, température, présence de micro-organisme, lumière. Des spécialistes de la conservation des matériaux vont être mobilisés pour tenter de contrôler ces paramètres dans les abris. Les ouvrages de Marino Lazzari (1942) et de Paul Coremans (1946) déjà cités, mais aussi l'ouvrage collectif de 1950 *La Ricostruzione del patrimonio artistico italiano*<sup>105</sup> montrent l'impact de ce chantier (démontage, mise en abris, retour dans le lieu d'origine) sur la restauration post bellica en Europe. Tendus vers un objectif, celui de la protection de la nation italienne prise dans la guerre, Lazzari, représentant du ministère de la culture explique le déroulement de ces opérations: « *le conseil technique de l'Istituto Centrale del Restauro (ICR) se déplace de ville en ville, muni de thermomètres, de psychromètres de précision pour s'assurer que les nouvelles conditions climatiques, créées par les éléments de protection (...) ne vont pas inoculer (infliger) à l'organisme des anciennes peintures, des germes de maladies...* » (Lazzari, 1942, p. VIII). Un simple contrôle ponctuel n'est pas suffisant, car une cause de détérioration peut s'installer dans un abri et devenir visible après une période d'incubation de plusieurs mois voire de plusieurs années. Il s'agit donc de contrôler régulièrement le microclimat des abris où sont entreposées et emballées les œuvres d'art.

L'humidité peut provoquer trois types d'altération sur les tableaux : chimique, physique et biologique. Mais un climat trop sec peut aussi détériorer une œuvre (module d'élasticité, retrait différentiel...). Paul Coremans étudie en scientifique l'influence de divers paramètres sur la conservation, « *En Belgique, de nombreux tableaux furent attaqués par les moisissures, parce que dans certains abris de guerre, seule une destruction éventuelle par les bombes avait été prise en considération (...). Je connais un abri où la colle nourrissant la préparation d'une très belle peinture a été littéralement dévorée par les coléoptères (...) et un psoque du nom de Psyllipsocus ramburii...* » (Coremans, 1946, p. 7). Ce contrôle régulier des conditions physico-chimiques de conservation semble possible pour des bâtiments neufs conçus expressément pour cette fonction de stockage et / ou de présentation. Mais comment assurer ce contrôle dans des bâtiments anciens, dans des caves, dans des carrières de pierre, des mines ou des tunnels de métro en temps de guerre ?

Pour résoudre ces problèmes, certains pays, comme la Hollande et l'Angleterre, vont construire des abris scientifiquement étudiés, pour recevoir les collections de leurs musées nationaux. Paul Coremans montre que, entre 1939 et 1945, la Hollande fait un effort prodigieux pour la conservation de son patrimoine artistique. Un abri souterrain est terminé en

---

<sup>105</sup> Collectif, 1950, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, préface Roberto Pane et Mario Salmi. Il s'agit de l'une des sources importantes pour comprendre la restauration *post bellica* des œuvres d'art et d'architecture en Italie.

juin 1940 pour accueillir les œuvres du musée Kröller-Muller. Peu après, « *dans les dunes côtières, limite de ce qu'on appelle la forteresse Hollande, la construction de huit abris avançait, au point que les dépôts de Heemskerk purent recevoir les premières œuvres en novembre 1940, tandis que ceux de Zandvoort ne furent terminés qu'en mai 1941. Fortement encastrés dans le sable, donc à l'abri des bombes, ces abris présentaient également un système de conditionnement d'air...* » (Coremans, 1946, p. 11). Ce texte témoigne de l'irréductible volonté des peuples d'Europe qui, malgré la guerre, entendent sauver leur patrimoine coûte que coûte.

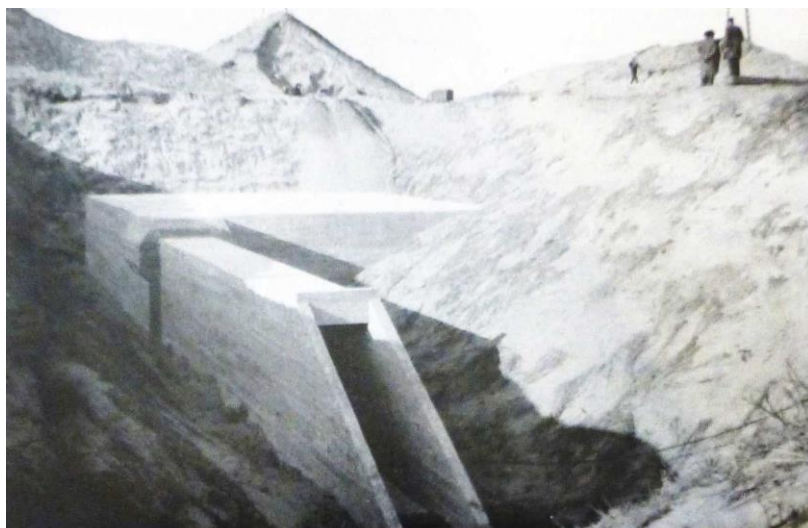
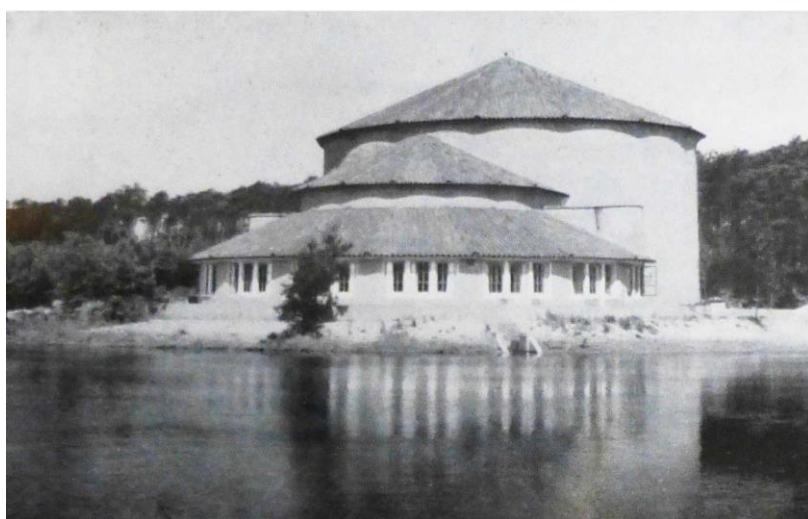


Fig. I.37. Hollande, un des deux abris enterrés dans les dunes de Heemskerk, en cours de chantier. Pour lutter contre les torpilles lancées depuis un sous-marin, il va recevoir une couche de 12 m de sable par-dessus et de 20 m de sable du côté de la mer.

En bas, le même abri de Heemskerk terminé vers 1942.

Sources : Coremans, 1946.





## **I.5. L'enseignement utile d'un douloureux chantier**

Grâce à cet aperçu des mesures de protection prises avant, durant et juste après la Seconde Guerre mondiale, on comprend que cet étrange et douloureux chantier va faire avancer la conservation / restauration des œuvres d'art et d'architecture, ne fût-ce que dans une perspective technique, méthodologique et scientifique. En même temps, face à l'ampleur inédite des destructions, la discipline restauration va devoir avancer sur un terrain encore inexploré. Comme dans les années 1920-1930, l'étude des différents types de protections réalisées durant la guerre 1914-1918, l'analyse des destructions des édifices anciens, sont des points qui in fine favorisent une rapide évolution des connaissances techniques en architecture et en construction. Ce développement des techniques va s'accélérer durant les phases de la Reconstruction, particulièrement durant la "période chaude", entre 1945 et 1972. Sans être exhaustif, on peut citer parmi ces progrès :

- une meilleure connaissance des techniques constructives anciennes et de leur comportement face à des sollicitations exceptionnelles (maçonnerie en pierres, stéréotomie, en briques, en ossature bois, maçonnerie mixte...),
- des progrès dans le domaine du relevé appliqué aux œuvres d'art et d'architecture, notamment la stéréophotogrammétrie (remplacée aujourd'hui par le scanner laser).
- une meilleure connaissance du comportement mécanique-statique des systèmes complexes de couverture de l'espace (voûtes, coupes, charpentes, planchers divers),
- une compréhension accrue de la résistance au feu des matériaux et des structures,
- la mise au point de nouveaux systèmes de consolidation et de restauration des monuments ruinés moyennant un savant dosage entre techniques constructives traditionnelles et techniques modernes,
- des progrès très significatifs dans les domaines de la restauration / conservation des peintures murales,
- des progrès techniques dans les domaines du nettoyage, de la consolidation des matériaux, de la restauration des surfaces architecturales, qu'elles soient en enduits, en pierres et ou en briques,
- des progrès considérables dans les domaines de la conservation et de la présentation muséographique des objets mobiliers etc.

Cette rapide évolution va renforcer le rôle des sciences (chimie, physique, biologie, géologie,...) dans la restauration des œuvres d'art et d'architecture, mais également le rôle des sciences humaines (historien de l'art, archéologue...). Pour la consolidation d'édifices anciens complexes – comme les grandes cathédrales –, le rôle des ingénieurs structures va également être de plus en plus important. Après 1945, les ingénieurs structures vont être une figure professionnelle indispensable au côté des architectes. Cela se vérifie surtout dans la construction neuve – massivement industrialisée après 1945 – mais également dans le domaine de la restauration des monuments historiques, particulièrement en Italie et en



Allemagne<sup>106</sup> et un peu moins en France, même si le métier d'ingénieurs structure a une longue tradition en France. Ils sont souvent formés comme un corps d'élites, dans les "grandes écoles" (Polytechnique, Ecole centrale)<sup>107</sup>. Néanmoins, les architectes en chef des monuments historiques français (ACMH) reçoivent une formation approfondie sur la construction et les structures des édifices anciens. Ainsi, la restauration des Monuments historiques ne nécessite pas forcément l'intervention d'ingénieurs structures. Cela évolué, également en France au début des années 1990, alors des collaborations plus fréquentes et étroites entre architectes et ingénieurs, préfigurent la réalité de notre métier aujourd'hui.

Mais après 1945, comme nous allons le voir par la suite, les progrès en matière de restauration des œuvres d'art et d'architecture vont se situer également dans l'approche théorique et méthodologique.

### I.5.1. Protection des œuvres d'art en temps de guerre, de l'argent perdu

Les sommes d'argent énormes dépensées pour la protection des œuvres d'art sont-elles une pure perte ? On peut répondre que non puisque cet étrange et douloureux chantier - la protection – enclenche une évolution étendue des connaissances techniques et scientifiques. Pour bien le comprendre, on peut se référer aux témoins et acteurs mobilisés ; Marino Lazzari explique, « *déjà en pensant à l'immanquable victoire, il faudra utiliser de façon positive le travail accompli, les sommes immenses que l'Etat a investi dans l'œuvre de défense. Pensez à d'énormes polyptiques, des toiles immenses, des ensembles décoratifs entiers qui n'avaient jamais quitté leurs sièges antiques (sedi antiche). Ils ont été enlevés. Mais avant qu'ils ne retournent à leur place [d'origine], ils devront être restaurés, nettoyés, remis à neuf. On va pouvoir, à cette occasion unique, faire naître une documentation exceptionnelle, une vaste documentation photographique essentielle pour les études...* ». (Lazzari, 1942, p. VIII).

Cette vaste documentation photographique va être en effet réalisée à ce moment-là non seulement en Italie, mais également en Europe selon les moyens de chaque pays. Cette documentation va être de la plus haute importance pour la conservation et la restauration post bellica. Lazzari explique qu'au moment de mettre en place les protections de deux colonnes monumentales de Trajan et d'Aurélien à Rome, un relevé photographique complet des deux colonnes, « *a permis de pouvoir admirer, pour la première fois, toute la magnificence de ces splendides sculptures romaines, témoignages d'un moment héroïque (...) et de faire avancer*

<sup>106</sup> En Italie comme en Allemagne, l'architecture et l'ingénierie sont des disciplines universitaires. Pour l'Italie, des ingénieurs célèbres interviennent dans la restauration / consolidation des monuments anciens, comme Sisto Mastrodicasa, Carlo Cestelli Guidi, Giorgio Croci. Cela se vérifie aussi en Allemagne avec des ingénieurs structures comme Wilhelm Schorn et Otmar Schwab dont l'œuvre est inséparable de la restauration des églises romanes de Cologne.

<sup>107</sup> Bien sûr, les ingénieurs structure ont un rôle très important dans le domaine de l'architecture et cela depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle (Perronet J-R, Durand J-N-L, Rondelet J-B, Eiffel G., Nervi P-L,...). Un ingénieur français comme Eugène Freyssinet invente le béton précontraint dont le brevet date de 1928, invention qui aura de très vastes applications.

*le travail d'inventaire (catalogazione) et de publication du patrimoine artistique italien* » (Lazzari 1942, p. VIII). J'ajoute que cette documentation photographie et graphique - photos, dessins et relevés - va faire avancer la connaissance des processus de dégradation et des techniques de consolidation des matériaux, dans une approche de plus en plus rigoureuse et scientifique.

### I.5.2. Protection des œuvres d'art et muséographie renouvelée

Immédiatement, après la guerre, il faut faire face aux problèmes complexes liés à l'aménagement, à la réouverture des musées vidés de leur contenu. Il n'est pas question alors, de ré-accrocher le tableau de Botticelli miraculeusement retrouvé en Allemagne dans une mine de sel au même clou qu'avant 1940. Dans la période 1945 - 1972 la direction des Beaux-Arts et des monuments de l'Italie - mais aussi de l'Allemagne et de la France - est confrontée à ce problème. Les architectes des monuments historiques en lien avec l'administration des musées et vont reconstruire les édifices endommagés par la guerre tout en poursuivant et en approfondissant les réflexions sur la muséographie déjà entamées dans l'entre-deux-guerres. La muséographie des années 1950 / 1960, dirigée et orientée par quelques grands acteurs, n'a plus rien à voir avec celle du XIX<sup>e</sup> siècle ; dans ce domaine également, l'évolution est radicale et la guerre 1939-1945 en est l'un des moteurs.

Plusieurs musées allemands sont restaurés et réaménagés par des architectes renommés. Hans Döllgast travaille sur la Alte Pinacothèque à Munich et Rudolf Schwarz pour le musée Wallraf-Richartz à Cologne. Les édifices et la muséographie sont entièrement repensés et un nouveau regard est porté sur les œuvres d'art. Pendant que l'architecte Josef Wiedemann restaure la Glyptothèque de Munich, l'archéologue Dieter Ohly, alors directeur du musée<sup>108</sup> s'implique dans l'opération de "dérestauration" des célèbres sculptures grecques du temple d'Égine. Il s'agit de libérer les œuvres de la restauration néo-classique que Bertel Thorvaldsen réalisa au début du XIX<sup>e</sup> siècle et d'y intégrer des fragments authentiques retrouvés depuis à Égine. L'inauguration de la Glyptothèque de Munich en 1973 est un événement non seulement pour la restauration des œuvres d'art et d'architecture, mais également pour la muséographie.

Mais c'est particulièrement en Italie que la muséographie va évoluer vers un niveau d'excellence et devenir une référence pour les musées en Europe, grâce à l'engagement de quelques hommes de grand talent. Du côté des historiens de l'art, c'est surtout Giulio-Carlo Argan, depuis son poste à la DGABA et Cesare Brandi depuis son siège de l'ICR<sup>109</sup>, qui donnent le ton. Les deux hommes, liés par une profonde amitié, comptent parmi les plus grands historiens de l'art du XX<sup>e</sup> siècle avec Erwin Panofsky, André Chastel et Ernest Gombrich.

<sup>108</sup> Dieter Ohly (1911-1979) était directeur de la *Glyptothek und Antikensammlungen in München* entre 1962-1978 et responsable des fouilles du temple d'Aphaïa à Égine (Grèce). C'est sous sa direction que le musée a fait l'objet d'une restauration exemplaire et d'une nouvelle présentation muséographique due à l'architecte J. Wiedemann. Voir Vlad-Borrelli 1973, *La riapertura della Gliptoteca di Monaco*, Rome, BdA.

<sup>109</sup> DGABA : *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti* ; ICR : *Istituto Centrale del Restauro* basé à Rome.

Intellectuel communiste, Argan est aussi historien et théoricien de l'architecture, proche des milieux créatifs, fin connaisseur de l'architecture contemporaine et ami des meilleurs architectes italiens depuis les années 1930. Il est proche des plus importantes revues d'architecture : la revue milanaise *Casabella* où travaille son épouse et la revue romaine *Metron*<sup>110</sup> dirigée par Bruno Zevi. Il fait appel à des architectes comme Franco Albini ou BBPR<sup>111</sup> pour réaménager les musées dans des monuments endommagés par la guerre. On peut citer les œuvres de Franco Albini à Gênes dans deux palais urbains restaurés (palais Bianco et palais Serra-Campanella), les musées du trésor de la cathédrale de Gênes et le Museo civico de Padoue dans l'ex-couvent degli Eremitani. A Milan, les musées du Castello Sforzesco sont réaménagés par BBPR dans les années 1950. Cesare Brandi favorise les interventions de Carlo Scarpa et de Franco Minissi notamment en Sicile. Entre 1953 et 1954, Carlo Scarpa aménage la *Galleria regionale della Sicilia* dans l'ancien palais Abatellis à Palerme endommagé par la guerre. Pendant ce temps, à l'ICR, Brandi et son équipe restaure la célèbre Annonciation d'Antonello da Messina présentant de grandes lacunes ; tableau magnifiquement mis en valeur par Scarpa au musée de Palerme.

Comme pour la Glyptothèque de Munich, mais 20 ans plus tôt, une forme de restauration critique et créative de l'architecture ne peut pas être séparée des nouvelles méthodes de restauration de présentation des œuvres d'art. Brandi va aussi soutenir un architecte très important pour la muséographie italienne de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : Franco Minissi<sup>112</sup>. Le soutien de Brandi fut essentiel pour la réalisation d'une des œuvres les plus emblématiques de Franco Minissi : la protection et la présentation muséographique de l'antique Villa del Casale à Piazza Armerina, en Sicile. Enfin, plusieurs surintendants éclairés, comme Pietro Gazzola, Carlo Ceschi, Armando Dillon ou Piero Sanpaolesi, des architectes comme Agnoldomenico Pica, Roberto Pane et Renato Bonelli, vont soutenir ouvertement une politique d'interventions critiques et créatives dans la restauration des monuments historiques.

L'excellence de la muséographie du XX<sup>e</sup> siècle et de la restauration post bellica des monuments historiques se manifestent comme suite et conséquence du travail de protection effectuée durant la période Bellica. Les œuvres dispersées sont regroupées, les collections réorganisées. Le rôle des conservateurs de musées est fondamental dans ces opérations. Par

**BBPR** est une agence d'architecture basée à Milan elle produit une œuvre importante pour l'histoire de l'architecture italienne du XX<sup>e</sup> siècle. BBPR comprend quatre associés principaux : Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers, ce dernier était professeur d'architecture au Politecnico di Milano Facoltà d'Architettura. Il fut l'un des maîtres à penser de la génération issue de cette école dans les années 1950-1960, Aldo Rossi, Giorgio Grassi et Vittorio Gregotti, c'est-à-dire des architectes – historiens et théoriciens – qui sont à l'origine de ce qu'on a nommé par la suite *la Tendenza*.

Voir Cohen, 1984, rééd. 2015, *La coupure entre les architectes et les intellectuels ou les enseignements de l'Italophilie* et également Mazzoni, 2013, *La Tendenza, une avant-garde architecturale italienne. 1950-1980*.

<sup>110</sup> La revue *Metron* deviendra à partir de 1955, « *L'Architettura Cronache e Storia* » dirigée durant plusieurs décennies par Bruno Zevi, figure incontournable du paysage architectural en Italie durant tout le XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>111</sup> BBPR : agence d'architecture basée à Milan, voir encadré page suivante.

<sup>112</sup> Voir, Minissi, 1983, *Il Museo degli anni '80*. Franco Minissi était mon professeur de muséographie à la SSRM à Rome.

exemple Caterina Marcenaro, conservatrice du musée du palazzo Bianco à Gênes, travaille en étroite collaboration avec l'architecte Franco Albini, pour définir les moindres détails de l'aménagement de ce musée. Il ne suffit pas de prendre un grand architecte pour faire un musée, il faut faire des choix muséographiques et muséologiques, quoi montrer, comment le montrer, comment conserver, stocker, étudier ? Les surintendances régionales participent également à ce travail de réaménagement des musées dans des édifices anciens martyrisés par la guerre. Entre 1945 et 1960 environ, Piero Gazzola surintendant de Vérone est occupé par la reconstruction des deux ponts antiques sur l'Adige, le "ponte di Pietra" et le "Ponte del Caselvechio". C'est aussi Gazzola qui soutient Carlo Scarpa dans son travail de restauration et d'aménagement muséographique du Museo del Castelvecchio à Vérone : chef d'œuvre d'une valeur universelle pour la muséographie du XX<sup>e</sup> siècle.



Fig. I.38. Gênes (It.), Musée du Palais Bianco, début des années 1950. En haut à gauche, présentation du monument funéraire à Marguerite de Brabant œuvre de Giovanni Pisano, le pied métallique support de l'œuvre est mobile en hauteur et peut tourner à 360°. En haut à droite, fragments de sculptures dans le hall d'entrée. En bas, une des salles du palais Bianco, un fragment de chapiteau sert de base à une barre support d'un tableau, fauteuil léger et transportable, éclairage avec tube fluorescent, etc. Les relations édifice / visiteur / œuvres sont repensées par rapport aux musées du XIX<sup>e</sup> siècle.

Architecte Franco Albini, conservatrice du musée et responsable de la réorganisation des collections Caterina Marcenaro, le surintendant en charge de la reconstruction de Gênes est alors Carlo Ceschi. En 1952, Giulio Carlo Argan publie un article remarquable intitulé, « La galleria di palazzo Bianco a Genova », revue *Metron*, n° 45, juin, 1952, pp. 25-39.

Source : Bucci et Irace, 2006, *Zero Gravity*, Franco Albini..., pp. 70, 151, 158.

### I.5.3. Protection des œuvres d'art et d'architecture dans les conflits armés actuels

Il est extrêmement difficile de mesurer les conséquences pour le futur proche de la période actuelle, période de conflits armés dans diverses régions du monde, période de migrations massives de populations jetées sur les routes ou dans des boat-people du fait des guerres qui ravagent leur pays, pour des raisons économiques ou encore du fait de la pollution et du dérèglement climatique<sup>113</sup>, nous manquons de recul sur ce sujet très complexe. Je souhaite seulement donner ici quelques repères et renvoyer aux auteurs, aux ONG et aux spécialistes qui travaillent sur ces questions. Pour protéger les biens culturels dans les conflits armés aujourd'hui, les méthodes mises en œuvre durant la Seconde Guerre mondiale sont-elles encore d'actualité ? Je pense que dans les grands principes, on peut répondre que oui. Mais la condition est que sur les zones de conflit les Etats existent encore et que ces Etats soient pourvus d'institutions – centrales ou régionales - en mesure de s'organiser et de gouverner, ce qui est loin d'être évident aujourd'hui.

Dans tous les cas, indépendamment des régimes politiques, ce qui se passe dans l'après Seconde Guerre mondiale, notamment en Europe, reste une source d'enseignement inépuisable pour le présent et le futur. Il donc est logique que certains Etats adoptent un corpus de normes juridiques spécialement consacrées à la protection des biens culturels en cas de conflits armés, justement après 1945. Les atrocités commises au cours de cette guerre provoquent une ferme volonté internationale d'éviter ce type d'horreurs dans l'avenir, "plus jamais ça" est un leitmotiv. C'est en 1945 qu'une organisation interétatique d'un type nouveau est créée et installée à Paris ; l'Unesco met alors en place un cadre permanent de dialogue, en particulier autour de la science, de la culture et de l'éducation. Les biens culturels et leur protection sont au centre de ses préoccupations.

Une convention pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés, dite "convention de la Haye<sup>114</sup> de 1954" est signée par cinquante-six pays. Son élaboration débute par une séance solennelle au palais de la Paix, dans la salle d'audience de la Cour internationale de Justice. Elle est basée sur l'idée que la conservation du patrimoine n'est pas seulement une affaire de l'état sur le territoire duquel il est situé, mais que ce patrimoine représente « *une grande importance pour tous les peuples du monde et qu'il importe de lui assurer une protection internationale* » (Toman, 1994, p. 42). Il s'agit du premier traité

---

<sup>113</sup> Ces phénomènes sont liés entre eux. Les réfugiés (politiques, climatiques, économiques) sont dans la « géographie de la colère » (Appadurai, 2007) ; colère due aussi à un niveau d'injustice sociale comparable, dans certaines régions, à celui de l'Ancien Régime en Europe. Le terrorisme lié au fondamentalisme musulman n'est qu'un des aspects cette réalité très complexe.

<sup>114</sup> Conférence convoquée par l'Unesco à La Haye, aux Pays-Bas, du 21 avril au 14 mai 1954, rédigée en anglais, espagnol, français et en russe. Depuis 1954 plusieurs protocoles additionnels ont été faits, comme en 1970 (convention pour interdire le transfert illicite des biens culturels) ou encore le deuxième protocole à la convention est adopté lors de la conférence diplomatique de mars 1999. Jiri Toman 1994, *Commentaire de la Convention de la Haye*, Paris éd. UNESCO.



vraiment international et exclusivement consacré à la protection des biens culturels en cas de conflits armés. La convention de la Haye comprend sept chapitres avec quarante articles. Le premier article définit les "biens culturels" de façon très large. Cette notion inclut les Monuments historiques, mais également les sites, les ouvrages d'art, les collections scientifiques et artistiques, les musées, etc. La convention stipule qu'en temps de guerre les Etats doivent empêcher tout pillage et vandalisme en s'engageant à respecter les biens culturels de tous les territoires (art. 4). Les articles 2 à 7 concernent la protection, la sauvegarde, le respect, l'occupation, la signalisation des monuments, les mesures d'ordre militaire. Dans le chapitre II, l'art. 8 introduit un dispositif de "protection spéciale", qui accorde une immunité pour certains biens culturels en danger. La convention de La Haye adopte, pour sigle, un écu bleu roi pointé vers le bas. Ce sigle doit être répété trois fois, en formation triangulaire sur les Monuments historiques sous "protections spéciales". Mais bien qu'entrée en vigueur depuis 1956, la protection spéciale n'a pas connu beaucoup de succès, puisque aujourd'hui seuls quelques biens sont inscrits au registre international de la protection spéciale. Comme l'explique Pauline Warnotte : *« ce peu d'engouement s'explique par la lourdeur administrative des procédures, mais également par le caractère politique de celle-ci. En effet, un Etat peut empêcher un autre Etat, d'obtenir la protection spéciale »* (Warnotte, 2013, p.7)<sup>115</sup>.

L'article 15 de la convention de La Haye stipule que le personnel spécialisé chargé de la protection doit être respecté et doit pouvoir continuer à exercer ces fonctions même si il est capturé et son pays est "vaincu". On sait aujourd'hui combien ces nobles intentions sont mises à mal face aux agissements de groupes d'extrémistes musulmans tels que ledit "état islamique" (*Daech* ou *Boko Haram*) au Proche-Orient. Agé de presque 80 ans, Khaled Al-Asaad, archéologue en chef du site de Palmyre

Fig. I. 39. Extrait du journal *Le Monde*, site de Palmyre en Syrie

Source : Bacqué Raphaëlle et Evin Florence, « Ils ont tué l'archéologue », *Le Monde*, 23/08/2015 pp. 14-15.

en Syrie, est torturé durant un mois, avant d'être décapité par "Daech" le 18 août 2015. Pendant ce temps Daech détruit Palmyre, l'un des plus beaux sites archéologiques du Proche-Orient, patrimoine mondial de l'humanité.



<sup>115</sup> Ce fut le cas pour les sites monumentaux d'Angkor et de Roluos pour lesquels le Cambodge avait demandé en 1972 l'octroi de la "protection spéciale", mais Cuba, l'Egypte, la Roumanie et la Yougoslavie s'y étaient opposés.

**Extraits de la Convention de La Haye, 1954**

*« Peuvent être placés sous protection spéciale un nombre restreint de refuges destinés à abriter des biens culturels meubles en cas de conflit armé, de centres monumentaux et d'autres biens culturels immeubles de très haute importance, à condition : a. qu'ils se trouvent à une distance suffisante d'un grand centre industriel ou de tout objectif militaire important constituant un point sensible, tel par exemple qu'un aérodrome, une station de radiodiffusion, un établissement travaillant pour la défense nationale, un port ou une gare de chemin de fer d'une certaine importance ou une grande voie de communication, b ; qu'ils ne soient pas utilisés à des fins militaires », ch. II art. 8.*

*« Le personnel affecté à la protection des biens culturels doit, dans la mesure compatible avec les exigences de la sécurité, être respecté dans l'intérêt de ces biens et, s'il tombe aux mains de la partie adverse, pouvoir continuer à exercer ses fonctions lorsque les biens culturels dont il a la charge tombent également entre les mains de la partie adverse ». ch. IV art. 15.*

Pourtant, en 1999, un deuxième protocole<sup>116</sup> est ajouté à la convention de La Haye, il s'agit de renforcer la protection de certains biens culturels d'une valeur exceptionnelle. Mais le concept de "protection renforcée" n'a concerné, jusqu'à ce jour, que des biens situés en Europe. Quelques avancées sont à signaler ; le Mali a décidé, en 2012, de faire partie du deuxième protocole de 1999. Grâce à cela, le Mali a pu obtenir une aide financière et technique du "fonds pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés". Avec l'assistance de l'UNESCO, un inventaire des biens menacés au Mali a été dressé et certains biens ont pu être mis à l'abri. En 2014-2015, plusieurs éléments du patrimoine martyr de Tombouctou notamment des mausolées soufis ont été restaurés. L'Azerbaïdjan a également fait appel à l'UNESCO pour l'aider à mettre à jour sa législation et obtenir une "protection renforcée" de plusieurs sites ; demande acceptée par le Comité<sup>117</sup> réuni en décembre 2013. La Belgique, en mars 2013, a fait la demande pour placer trois monuments<sup>118</sup> sous le régime de la protection renforcée avec une issue favorable en décembre 2013.

Ces exemples positifs pourraient constituer une incitation à inscrire plus de biens culturels sous ce régime de "protection renforcée" et une incitation à simplifier les procédures de cette inscription. Toutefois, les conventions qui régissent la protection des biens culturels sont loin d'être des remparts infranchissables contre les guerres.

L'apposition sur un Monument historique d'un ou de trois écus bleu roi, symbole de la convention de La Haye, peut elle empêcher les belligérants de bombarder ce monument ? L'histoire récente nous donne des réponses. Les nombreuses destructions, particulièrement

<sup>116</sup> Comme l'explique Pauline Warnotte à propos de ce deuxième protocole de 1999 : « seuls 65 états sur les 194 que compte la communauté internationale y ont adhéré. De plus, parmi les Etats non adhérents du 2ème protocole de 1999, nombre d'eux sont actuellement impliqués dans un conflit armé... », Warnotte, 2013, ARC, p. 9.

<sup>117</sup> Les sites comprennent la citadelle fortifiée de Bakou avec le palais des Chahs de Chirvan et la tour de la Vierge, le paysage culturel d'art rupestre de Gobustan. Le "Comité": comité pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés de l'UNESCO.

<sup>118</sup> Il s'agit pour le Belgique de la maison-atelier de l'architecte Victor Horta à Bruxelles, la maison-ateliers-musée Plantin-Moretus à Anvers et les minières néolithiques de silex de Spiennes, près de Mons.

depuis 1990 témoignent du décalage entre les forces de destruction et les efforts de protection de l'autre.



Type de protection	Instrument juridique	Biens visés et conditions	Immunité	Levée de l'immunité	Signalisation
<b>Protection générale hors conventions particulières</b>  <b>Applicables en CANI et/ou CANI</b>	Coutume internationale, Conventions de Genève de 1949 ; Protocole additionnel I, article 53 ; Protocole additionnel II, article 16	Biens constituant le patrimoine culturel et spirituel des peuples	Interdiction : - Des actes d'hostilité (CAI/CANI) ; - De l'utilisation à des fins militaires (CAI/CANI) - Des représailles (CAI)	La levée de l'immunité n'est pas prévue dans les textes	Pas de signalisation prévue
<b>Protection générale</b>  <b>Applicable en CAI et CANI</b>	Convention de La Haye de 1954 et Premier Protocole additionnel de 1954	Biens présentant une grande importance pour le patrimoine culturel des peuples	Interdiction de tout acte d'hostilité et de représailles	Levée de l'immunité sous conditions : - De nécessité militaire impérative ; ET - Si le bien est devenu et resté un objectif militaire	Bouclier bleu  
<b>Protection spéciale</b>  <b>Applicable en CAI et CANI</b>	Convention de La Haye de 1954	Bien considérés comme étant de très haute importance	Interdiction de tout acte d'hostilité et d'utilisation à des fins militaires	Levée de l'immunité sous conditions : - De nécessité militaire inéluctable ; ET - pour autant que cette nécessité subsiste ; ET - si le bien est devenu un objectif militaire.	Bouclier bleu répété trois fois en triangle    (Obligation de l'apposer)
<b>Protection renforcée</b>  <b>Applicable en</b>	Deuxième Protocole de 1999	Biens revêtant la plus haute importance pour l'humanité	Interdiction de tout acte d'hostilité et d'utilisation à des fins militaires	Levée de l'immunité si : - Bien utilisé à des fins militaires ; - utilisation subsistante ;	Pas de signalisation spécifique prévue par le Deuxième Protocole de 1999

Fig. I.40. Schéma de protection des biens culturels en cas de conflits armés, lien avec la convention de la Haye de 1954. Les sigles CAI et CANI sont pour conflit armé international ou conflit armé non international. Source : Warnotte Pauline, Bruxelles, 2013, p. 5.

Durant un conflit, « toutes les facultés des belligérants sont concentrées sur la conduite des opérations militaires (...). Un seul but : gagner la guerre, même si pour y arriver, l'aviation et l'artillerie doivent sacrifier des œuvres d'art essentielles. Il en a donc toujours été ainsi et, dans l'avenir, en dépit des traités et des conventions, il en sera de même. Laissons donc les juristes tenter de nouveaux essais pour protéger les patrimoines artistiques : félicitons-les à l'avance des résultats concrets qu'ils obtiendront ; mais mettons-nous en temps de paix à l'étude des problèmes intéressants la protection de notre capital artistique » (Coremans,

1946, p. 27). Par son témoignage et son action, Paul Coremans invite chaque pays à se mettre au travail en temps de paix et à rester sans cesse vigilant ; cela semble être un point essentiel issu de la terrible période 1939-1945. A chaque nouveau conflit, les biens culturels sont à nouveau menacés. La mise en œuvre concrète, sur le terrain, des protections reste très difficile, toutefois des progrès sont réalisés au fil du temps.

La guerre de l'ex-Yougoslavie entre 1991 et 2001 marque une nouvelle étape en termes de destruction mais aussi en termes de juridiction. Dans cette terrible guerre de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la destruction systématique des biens culturels du camp adverse fait partie de la stratégie, au même titre que l'épuration ethnique. Les monuments historiques marqués par le sigle du bouclier bleu sont systématiquement pris pour cible !

Ces crimes contre la culture vont avoir pour effet d'élargir le mandat du Tribunal Pénal International (TPI)<sup>119</sup> aux biens culturels. A partir de cette guerre dans les Balkans, la destruction intentionnelle du patrimoine culturel est considérée comme crime de guerre assimilable à un crime contre l'humanité. Dans l'article 8 de son statut, le TPI considère comme crimes de guerre, « *le fait de diriger intentionnellement des attaques contre les bâtiments consacrés à la religion, à l'enseignement, à l'art, à la science ou à l'action caritative, contre des Monuments historiques, des hôpitaux et des lieux où les malades et les blessés sont rassemblés pour autant que ces bâtiments ne soient pas des objectifs militaires...* ». Mais l'anéantissement culturel ne ferait pas encore partie de la définition du "génocide" défini comme un ensemble d'actes « *commis dans l'intention de détruire, ou tout, ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel* », selon la convention pour la prévention et la répression du crime de génocide du 9 décembre 1948 (Warnotte, 2013, p. 2).

Pour la première fois, et grâce au TPI, des responsables militaires tristement célèbres comme Radovan Karadžić ou Ratko Mladić ont pu être inculpés et condamnés pour crimes de guerre, crimes contre l'humanité ; cela non seulement pour les génocides et complicités de génocides qu'ils ont organisés, mais également pour la destruction du patrimoine culturel. Cette avancée juridique n'est pas négligeable. Elle constitue un précédent qui pourrait permettre d'inculper et de condamner les terroristes affiliés à des groupes comme "Daech". Sauf que la plupart du temps, ces terroristes se sacrifient - comme les Kamikazes japonais en 1945 – au moment de commettre leurs attaques odieuses contre les populations civiles. Cette forme de guerre est aussi imprévisible que redoutable.

Dans les zones de conflit, le patrimoine culturel reste très vulnérable face aux menace du terrorisme et aux divers trafics illicites. De nombreux exemples en témoignent, la ville d'Alep, le site de Palmyre, le Krak des Chevaliers, en Lybie, les sites antiques de Leptis Magna et de Cyrène, les sites antiques d'Irak, au Mali, les mausolées soufis de Tombouctou, etc.

---

<sup>119</sup> TPI : Tribunal Pénal International, basé à la Haye, aux Pays-Bas.



*« Depuis mai 2015, des crimes terroristes d'une extrême violence menés par le groupe Daech se succèdent à l'encontre de la cité antique de Palmyre, de ses symboles et de ses défenseurs. La série de photos publiée par le groupe djihadiste montre à quel point ces attaques planifiées et mises en scène servent une stratégie de la terreur culturelle.*

*Je veux d'abord rendre hommage à Khaled Assaad, éminent archéologue, assassiné cruellement le 18 août par des barbares (...). Le crime sans nom dont il fut la victime au terme d'un mois de séquestration est une tragédie pour le monde entier qui perd avec lui une part considérable de la mémoire vivante de Palmyre (...). Au-delà de ses crimes contre les civils et de son mépris pour la dignité de la personne humaine, Daech a engagé une véritable purge culturelle, comme en témoignent le saccage et le pillage de 300 sites historiques de Syrie ces quatre dernières années.*

*Aucun acte terroriste ne saurait anéantir l'Histoire, mais il nous faut préparer l'avenir. J'appelle de mes vœux l'unité de la communauté internationale pour renforcer d'une part notre combat contre le trafic d'œuvres d'art qui irrigue le terrorisme et trouver, d'autre part, tous les moyens propices à la préservation des sites que les obscurantistes ont entrepris d'anéantir. La France mettra ainsi tout en œuvre pour mobiliser chercheurs et archéologues afin de conserver la mémoire du patrimoine mondial dans ce contexte de grande tension (...).*» Déclaration de Fleur Pellerin, Ministre de la Culture et de la Communication, suite aux crimes perpétrés par Daech à Palmyre en Syrie, 25/08/2015.

Source : site du comité français du bouclier bleu, [www.bouclier-bleu.fr](http://www.bouclier-bleu.fr) – consulté le 28/10/2015.

Face à cette situation dramatique, de nombreux acteurs sont mobilisés et tentent de renforcer la protection des populations civiles et des biens culturels. L'UNESCO, particulièrement depuis 2011, tente de renforcer la mise en application de la convention de La Haye et de promouvoir la convention "Unidroit"<sup>120</sup> sur les biens culturels volés ou exportés de façon illicite. Mais comme l'explique Julien Anfruns, cette convention Unidroit, *« n'est toutefois ratifiée que par très peu de pays, entraînant ainsi un certain échec des Etats à trouver des solutions juridiques communes pour lutter plus efficacement contre un trafic illicite évalué à plus de 6 milliards de dollars par an »* (Anfrus, 2015, p. 148). En référence directe à la convention de La Haye de 1954, plusieurs ONG se sont développées comme le "Bouclier Bleu". La Haye au Pays-Bas, est depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle la capitale du droit international, c'est dans cette ville que se trouve le palais de la Paix, siège de la cour internationale de Justice, gardienne du droit international. Un grand nombre de conventions de droit international humanitaire y ont été adoptées. En droit des conflits armés, il est commun de désigner par "droit de La Haye" les traités consacrés à la conduite des hostilités. Le "droit de Genève" concerne plus particulièrement la protection des personnes dans les conflits armés, comme par exemple le HRC ou UNHCR<sup>121</sup> basé à Genève.

D'autres ONG, créées entre 1945 et 1970, travaillent sur l'étude et la protection des personnes, de la nature, mais aussi des biens culturels en lien avec l'UNESCO. Les plus

<sup>120</sup> En 1970, un protocole concernant l'interdiction du trafic illicite d'œuvres d'art est signé par quelques pays, complément à la convention de La Haye de 1954. En 1995, "Unidroit" est une nouvelle convention sur les biens culturels volés ou exportés de façon illicite.

<sup>121</sup> UNHCR, en français HCR est le "Haut-commissariat aux les réfugiés", organisme onusien créé le 14 décembre 1950 par l'assemblée générale des Nations-Unies. Son siège est à Genève. Au départ, le HCR est conçu pour venir en aide aux européens déplacés lors de la Seconde Guerre mondiale ; à partir de la période de décolonisation des années 1960-1970, le HCR doit élargir au monde entier ses interventions, en lien avec les multiples conflits armés dans le monde.

importantes sont l'ICOM, l'ICOMOS international et l'ICCROM à Rome. Les bibliothèques et les archives tentent aussi de coordonner leurs actions en termes de protection de biens culturels. Depuis le début des années 1990, avec la recrudescence de conflits armés très destructeurs, plusieurs ONG locales ou internationales voient le jour comme par exemple en France "Patrimoine sans frontières", les "Architectes de l'urgence" ou en Angleterre "Heritage Without Borders". Chaque ONG essaie, dans la mesure de ses moyens, de réaliser des opérations sur le terrain en vue de protéger le patrimoine, mais également de faire de la formation, de la prévention et des campagnes de restauration du patrimoine martyr. Les deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle et la guerre des Balkans dans les années 1990, nous montrent que les crimes contre l'humanité et les crimes contre la culture sont indissociables, comme le dit justement Julien Anfruns, *«...la protection du patrimoine en cas de conflits armés ou de catastrophes naturelles demeure toutefois un objectif souvent secondaire, tant elle est liée à des tragédies humaines et humanitaires qui frappent au premier chef l'indignation collective. Elle ne saurait pour autant être négligée car la reconstruction d'un pays après les traumatismes que provoquent la guerre ou une grande catastrophe, ne trouve pas meilleur ciment que le terreau identitaire de son patrimoine et de ses références culturelles les plus immuables »* (Anfruns, 2015, p. 149).

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, jamais l'Europe n'avait été confrontée à une tâche aussi gigantesque et inédite : la Reconstruction matérielle et spirituelle au sens large. Dans cette Reconstruction comme phénomène global, se situe le chantier de la restauration post bellica des Monuments historiques après 1945. Cette longue expérience de l'après Seconde Guerre mondiale reste, encore aujourd'hui, une référence fondamentale et incontournable. L'aventure de la restauration post bellica a bien été étudiée ponctuellement dans chaque pays séparément, en analysant divers cas d'études. Mais cela n'a jamais été raconté dans une perspective européenne ni sous la forme d'un récit qui montre les rapports entre les théories et les pratiques. C'est ce que je vais tenter de faire dans la suite de ce travail.

#### **Quelques organisations pour la protection et l'entretien des biens culturels**

- Pour les bibliothèques, l'IFLA (International Fédération of Library Associations) ; pour les archives l'ICA (International Council of Archives).
- Pour renforcer les organisations intergouvernementales dans un monde de plus en plus globalisé des ONG sont créées autour la question de la "protection" du patrimoine mais aussi de la nature, de la santé, de la démocratie, de la biodiversité...(Greenpeace, Médecins sans frontières, Amnesty International, Handicap International, WWF...).
- En 1988 est créé "l'Aga Khan Trust for Culture" dont l'un des sièges est basé à Genève, l'AKTC soutient des projets de revitalisation des monuments et des centres urbains historiques, principalement dans les pays musulmans.
- En Allemagne, les "Landesamt für Denkmalpflege" sont les instituts régionaux pour l'entretien des biens culturels ; en France c'est les DRAC et les STAP, le service des Monuments historiques, les architectes du patrimoine, les ACMH ; en Italie, le réseau des surintendances régionales (SBAP) ; en Belgique, la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles (CRMSF).



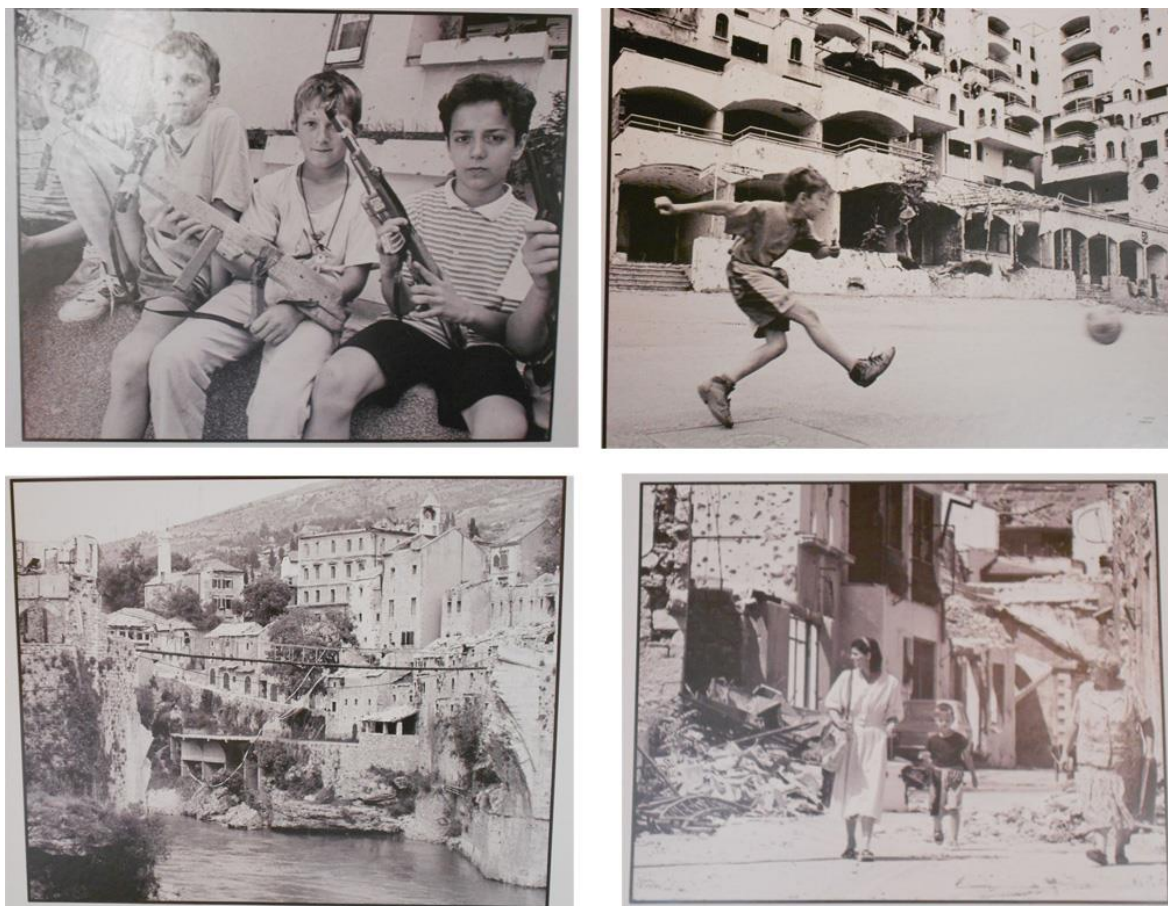


Fig. I.41. Ci-dessus Mostar et la mort de la Yougoslavie dans les années 1990. Avec Sarajevo, Mostar est l'une des villes symbole de la guerre des Balkans. La guerre est de tous les temps de tous les lieux de tous les âges, c'est sans doute l'une des grandes choses qui occupent les mammifères, essentiellement de sexe masculin, dit "être humain". Source : exposition de photographie dans un ancien caravansérail à Mostar, captée en 2011





## **Chapitre II**

### **La restauration post bellica : un laboratoire européen**

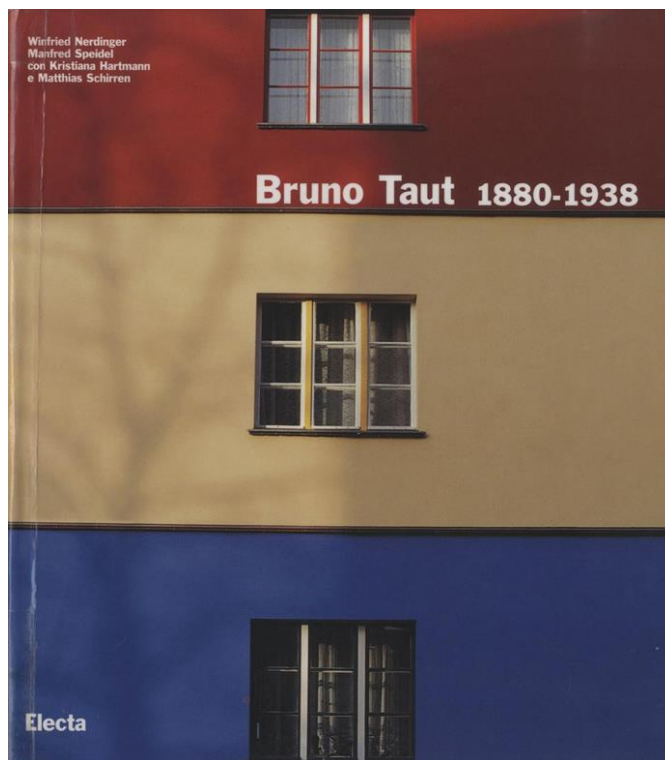
## Introduction

Dans la grande majorité des édifices protégés au titre des monuments historiques, peinture, sculpture, décor et architecture forment un ensemble où chaque technique artistique joue un rôle au sein de l'espace monumental. L'espace des églises médiévales italiennes est inséparable de ses mosaïques, de ses peintures murales et de ses pavements cosmatesques. Les cathédrales françaises sont inséparables de cette lumière irréaliste qui projette sur la pierre des notes colorées à travers les vitraux historiés ; la complexité spatiale des églises baroques du sud de l'Allemagne est intimement liée au décor théâtral qui s'y trouve imbriqué. Comme le souligne Paul Philippot, *« l'architecture (...) a toujours fait appel à la couleur et au décor figuré, sculpté ou peint, et c'est une erreur récente, due au positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle et au purisme abstrait du XX<sup>e</sup>, que de concevoir les arts divisés selon les techniques qu'ils mettent en œuvre. A toutes les époques, la couleur et le décor peint ont été prévus ab initio comme partie intégrante de l'ensemble monumental, qu'il s'agisse du tombeau égyptien, du temple grec, hindou ou bouddhique, de l'église byzantine, romane ou gothique ou baroque, du palais de la Renaissance ou baroque ou des efforts monumentaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Les séparer c'est en fausser l'approche, en dénaturer le caractère propre et – lorsqu'on va jusqu'à la séparation matérielle – démembrer une totalité esthétique et historique »* (Mora-Philippot, 1977, p. 539). Pourtant, le purisme abstrait du XX<sup>e</sup> siècle, dont parle très justement Paul Philippot, resitué dans le contexte de certains maîtres du mouvement moderne, est une parenthèse heureuse pour la couleur, la polychromie, comme partie intégrante de l'architecture ; je pense en particulier aux travaux de Bruno Taut et de Le Corbusier.

En Europe, entre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on assiste à une forme de renaissance de la volonté de réunir plusieurs disciplines artistiques, au sein d'une même expérience constructive. Les maîtres de l'architecture moderne sont de nouveau tendus vers cet objectif ambitieux, dans une démarche comparable à celle de "l'art ancien", de l'antiquité classique au baroque. Architectes, sculpteurs, mais aussi céramistes, peintres à fresques, mosaïstes, maîtres verriers, orfèvres, tapissiers, ébénistes travaillent ensemble pour l'édification. Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en Angleterre le mouvement *art and craft*, avec William Morris, joue un rôle important dans cette renaissance des arts décoratifs et de l'artisanat en lien avec l'architecture. En Autriche la célèbre Sécession viennoise (*Sezessionsstil*) travaille dans ce sens, autour de maîtres comme Otto Wagner ou Jože Plečnik. On retrouve une démarche comparable d'unité des arts partout en Europe avec les grands mouvements comme le *Deutscher Werkbund*, "l'Art nouveau", le Modernisme catalan, le Liberty.

Fig. II. 1. Ci-dessous, couverture de l'ouvrage collectif sur Bruno Taut. Avec Rudolf Schwarz et Ludwig Mies Van der Rohe, Bruno Taut est à situer parmi les plus grands architectes allemands du XX<sup>e</sup> siècle.

Ce bouillonnement de créativité artistique, sans parler du futurisme, cubisme, surréalisme et de l'expressionnisme, anime une Europe pourtant déchirée par deux guerres mondiales. La volonté d'intégration « art-plastique / art-décoratif / architecture » est également une préoccupation pour les avant-gardes dont les figures de proues se rallient au "mouvement moderne", particulièrement dans sa première période. De nombreuses recherches sur la couleur sont effectuées dans la première moitié XXe siècle ; elles débouchent sur des œuvres liées à une forme moderne de polychromie architecturale. Un artiste comme Theo



Van Doesburg récupère cet héritage culturel du XIXe siècle dans son travail sur la surface, sur la polychromie, mais d'une manière très différente voire opposée au rationalisme structuraliste français d'Auguste Perret. La réponse de Van Doesburg « fut la création d'une nouvelle forme de polychromie architecturale, la peinture de l'espace-temps » (Matthias, 2008, p. 92). Ce regain d'intérêt pour une forme de *Gesamtkunstwerk*, est aussi lié à l'enseignement de l'architecture et des arts plastiques, dont la forme la plus innovante est l'aventure du Bauhaus. Comme l'explique Jean-Louis Cohen, dans son ouvrage *L'architecture au futur depuis 1889* : « c'est en Allemagne que la recherche de nouveaux modes de formation est la plus intense, souvent en continuité avec les entreprises d'avant 1914. (...) c'est à Weimar que l'entreprise la plus innovante est lancée en 1919. Cinq ans plus tôt, Henri Van de Velde, en butte aux attaques nationalistes, avait démissionné de l'école qu'il avait créée (...) à l'occasion de l'exposition organisée à Weimar en 1923, l'Europe découvre les ambitions du programme de Gropius (...) comme étant « la réunion de toutes les formes de créations artistiques en une unité, la réunification de toutes les disciplines artistiques – sculpture, peinture, métier d'art et artisanat – dans une nouvelle architecture, et en tant que parties intégrantes de celle-ci. Le but ultime, encore lointain, est l'œuvre d'art totale – le grand édifice – qui ne connaît pas de frontières entre art monumental et art décoratif » (Cohen J-L, 2012, p. 153).

Par conséquent, quand un monument historique est endommagé par des bombardements ou dynamitages sa totalité artistique est amputée. Il ne faut pas oublier qu'un grand nombre d'architectures des années 1920-1930, soit du premier mouvement moderne ont été endommagées durant la guerre ; notamment en Allemagne, en Italie et en Russie. Dans la guerre, non seulement la structure principale du monument est atteinte (écroulement des charpentes, des voûtes, des planchers, des façades, etc), mais les éléments fragiles comme les



peintures murales, les vitraux, les mosaïques, les sculptures, les pavements sont également touchés. Sans protection, sans toiture, ces œuvres d'art mutilées achèvent de se détruire sous l'action du temps et du vandalisme. Cette question de la relation construction / architecture / décor est toujours au cœur de la restauration, et en particulier de la restauration post bellica.

C'est la raison pour laquelle nous envisagerons, dans la première partie de ce chapitre, la question de la restauration des peintures murales, elle rappelle non seulement combien la question architecturale est indissociable de la couleur et des décors peints et / ou sculptés, mais surtout, elle est fondatrice de la théorie moderne et actuelle de la restauration en général, grâce aux travaux de l'Istituto Centrale del Restauro de Rome (ICR) et à leur diffusion.

A ce propos, nous souhaiterions nuancer les propos d'Annuziata Oteri, selon lesquels « *dans l'urgence post bellica, c'est (...) du domaine de la peinture que proviennent les réflexions novatrices sur les méthodes d'intervention. Alors que les exemples de restaurations architecturales sont pour la plupart des véritables reconstructions [come era, dove era], encore liées à des critères de rétablissement d'un état antérieur (rispristino), des interventions qui dérogent même aux principes de la restauration philologique (avec l'assentiment de Gustavo Giovannoni)* » (Bentivoglio et Oteri, 2005, p. 578). Cette remarque est juste mais doit être précisée. Selon Annuziata Oteri, la restauration post bellica en architecture marquerait un recul dans la méthodologie de cette discipline. Je vais démontrer dans ce travail que cette idée n'est pas juste si on analyse cette question sur un espace plus large, un espace européen, et si on établit régulièrement des passerelles entre restauration picturale et architecturale.

Cette dialectique restauration picturale, vue comme avant-garde, et restauration architecturale, considérée comme arrière garde, est intéressante mais elle est incorrecte et demanderait à être longuement développée. Car s'il est vrai que pour certains monuments détruits, la réponse mise en œuvre après de longs débats est un retour à un état antérieur, un "état idéal", proche d'une restauration dite "à l'identique" ; en réalité ces travaux ont toujours cherché un équilibre entre valeur d'art, valeur d'histoire, intégration du monument dans son milieu urbain spécifique (ambiente urbano) et prise en compte de la dimension psychologique liée au traumatisme des populations. Parfois, cela a effectivement conduit à l'effacement des traces de la destruction pour déboucher sur une forme de résurrection de l'état antérieur à la guerre, souvent définie par l'expression *come era, dove era*<sup>122</sup>. Il est vrai qu'en règle générale, on constate un lien de cause à effet entre l'échelle de valeur d'un patrimoine martyr et son traitement en termes de restauration. Concrètement, plus un monument a une haute valeur en tant qu'exemple unique dans l'histoire de l'architecture universelle, si c'est un *unicum*, plus sa restauration post bellica va tendre vers un idéal de restauration "à l'identique". On verra donc par la suite comment les restaurations post bellica oscillent entre des reconstructions *come era, dove era*, et des restaurations plus créatives.

<sup>122</sup> La formule célèbre du *come era, dove era*, est attribuée à Gabriele d'Annunzio qui l'a utilisée à propos du campanile de la Place San-Marco à Venise écroulé en 1902 ensuite reconstruit "à l'identique".

## La recomposition des peintures murales

Si la restauration des peintures sur toile avait déjà une longue tradition, au moins depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, tradition liée au « collectionnisme » en Europe<sup>123</sup>, nourrie par tout un réseau vivant d'artisans (artisans parfois virtuoses, réalisant des copies de maîtres) ; la restauration des peintures murales trouve ses méthodes, ses techniques, ses principes, immédiatement après la deuxième Guerre Mondiale. Les pionniers de cette discipline sont les premiers élèves de Cesare Brandi, parmi lesquels on peut citer Franco Cutillo, Nerina Neri, Paolo Mora, Laura Sbordonì, Giovanni Urbani, et pour l'approfondissement méthodologique-théorique le professeur Paul Philippot, « le meilleur élève » de Brandi<sup>124</sup>. Toute une série d'élèves venus du monde entier se forment à l'ICR durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et assurent la diffusion de ces nouveaux principes. Avant d'examiner ceux-ci, il nous paraît utile de s'arrêter sur quelques considérations générales contextuelles et relatives aux spécificités artistiques et techniques des peintures murales.

Pour comprendre l'univers de la peinture murale, le livre rédigé par Paolo et Laura Mora avec Paul Philippot, publié en 1977, est considéré par les spécialistes du monde entier comme la référence absolue en la matière<sup>125</sup>. Cette somme étudie la peinture murale d'un point de vue esthétique et artistique (place dans l'histoire générale de l'art), d'un point de vue historique et symbolique (rôle dans l'architecture et dans la société), d'un point de vue géographique (développement et rôle dans diverses civilisations), d'un point de vue de l'histoire des techniques (études techniques approfondies, matériaux, mises en œuvre) et enfin, et c'est la racine de ce livre, d'un point de vue de la conservation et de la restauration des peintures murales (théories, méthodes et techniques). Avec le recueil des principaux articles de Paul Philippot (de 1950 à 1990), « *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre. Une vision humaniste* »<sup>126</sup>, ce livre fait partie des textes d'anthologie. Les textes de Paul Philippot, comme ceux de Cesare Brandi, constituent une contribution essentielle, inégalée pour les experts en conservation / restauration des biens culturels ; ce sont non seulement des références indispensables, mais

---

123 Voir Licia Vlad-Borelli, 1950, BICR, n° 3-4.

124 Expression pleine de modestie, recueillie lors d'un entretien avec Madame Philippot, qui me racontait : « Brandi diceva sempre al mio marito : tu sei il mio migliore allievo »

125 Giulio-Carlo Argan considère *la Conservation des peintures murales*, et la *Teoria del restauro* (Brandi) comme les deux ouvrages les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle dans le domaine de l'histoire et de la conservation œuvres d'art (Témoignage de Paul Philippot, mai 2014 à Bruxelles ; vu sa modestie légendaire nous ne pouvons que le croire).

126 Paul Philippot est aussi un auteur polyglotte, capable d'écrire en français, néerlandais, italien, anglais ou en allemand.

aussi des sources d'inspiration auxquelles il faut revenir sans cesse.



Fig. II. 2. Couverture de deux livres de référence : Cesare Brandi, *Théorie de la Restauration*, 1<sup>ère</sup> édition en italien en 1963, première traduction en français en 2000, ce livre est aujourd'hui traduit en une quinzaine de langues, dont le japonais. A droite de Paolo et Laura Mora et Paul Philippot, *La conservation des peintures murales*, 1977. Ces deux livres constituent encore aujourd'hui, des "bibles" pour les conservateurs / restaurateurs d'œuvre d'art dans le monde entier.

### La peinture murale, espace vêtement, revêtement

La peinture murale est une partie intégrante des édifices, qu'ils soient civils ou religieux. Différente d'un tableau sur toile ou sur bois, « *la peinture murale n'a pas besoin d'un cadre qui la rattache à l'architecture : son cadre c'est l'architecture elle-même, dans laquelle est englobé le spectateur* » (Mora, 1977, p. 2)<sup>127</sup>. Elle est donc subordonnée à une réalité plus vaste qui est l'espace, matérialisé par l'architecture. De ce fait, en termes de restauration, l'appréciation d'une peinture murale mutilée (patrimoine martyr) est subordonnée à son « cadre », l'espace architectural. Cette intégration peut prendre différentes formes et présenter divers degrés de réalité et d'illusion, selon la manière dont la peinture est perçue : elle est tantôt un plan décoré, tantôt une valeur spatiale, tantôt une illusion ; tantôt une enveloppe comme quand elle se situe sur des voûtes. Pour Philippot, « *si l'image ottonienne et jusqu'à un certain point, l'image romane, tendent à s'identifier en plan mural par une sorte de*

<sup>127</sup> Pour ne pas alourdir le texte, nous nommerons, "Mora, 1977", le livre de Paolo et Laura Mora et Paul Philippot, 1977, *La conservation des peintures murales*. Ensuite "Philippot" pour Paul Philippot et "Brandi" pour Cesare Brandi.

*compression d'où elles tirent leur tension expressive, l'image byzantine, dont l'essence se concrétise mieux dans la mosaïque que dans la fresque, tend à abolir la limite du plan au profit d'une spatialité de profondeur indéterminée où s'opère une osmose de l'intérieur architectural* » (Philippot-PA-1990, p. 423). A la Renaissance, la découverte de la perspective influence la composition architecturale et picturale et dès le XIV<sup>e</sup> siècle mais surtout à partir du XV<sup>e</sup> siècle, les artistes créent une image qui passe devant ou derrière le plan du mur ; une image qui constitue un « seuil à l'intérieur de l'image picturale » et apporte une nouvelle fonction au sein de l'architecture. On peut évoquer à ce sujet, au XV<sup>e</sup> siècle, les œuvres d'Andrea Mantegna et au XVI<sup>e</sup> siècle, les peintures murales de Giulio Romano ou de Paolo Véronèse. Ce phénomène est amplifié avec la peinture dite maniériste (XVI<sup>e</sup>, début XVII<sup>e</sup> siècle) et subir des transformations dans le mouvement baroque, avec, par exemple, les fresques de l'église Sainte-Ignace à Rome, dues à Andrea Pozzo. La peinture murale illusionniste, en trompe l'œil, est alors, avec les décors en stuc et la dorure, très présente dans l'architecture baroque<sup>128</sup>. Philippot évoque : *« le pouvoir propre à la peinture murale lui permet de feindre la sculpture et l'architecture, de créer en son sein des seuils fictifs et de se substituer par le trompe l'œil à l'architecture elle-même et réalisant par l'image des articulations que l'artiste ne pouvait ou ne voulait pas réaliser effectivement en trois dimensions. Ces jeux d'illusion ne sont nullement le seul propre du baroque. Sous des aspects divers, selon la structure de l'espace, on les retrouve dans tous les styles. En Occident toutefois, ce sont l'art romain du I<sup>er</sup> siècle avant au I<sup>er</sup> siècle après J.C. et le baroque qui en ont exploité le plus systématiquement les possibilités, en s'appuyant sur leur connaissance – d'ailleurs très diverses – de la perspective, mais aussi parce qu'ils voyaient dans le jeu du réel et de l'imaginaire l'expression symbolique d'une expérience profonde, métaphysique et religieuse »* (Mora, 1977, p. 3- 4).

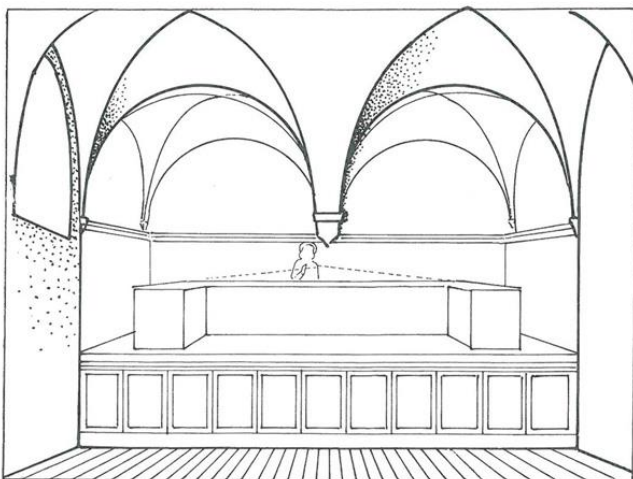
Fig. II.3. Ci-dessous, l'espace des palais et des églises italiennes, en lien intime avec la peinture murale peut être analysé en profondeur comme l'a fait Paul Philippot mais aussi Sven Sandström. En haut à gauche, Florence, église de *Ognissanti*, le réfectoire, relation entre l'espace architectural et pictural, mise en abîme et plusieurs niveaux de réalité / irréalité. En bas à gauche, la dernière cène, œuvre que Domenico Ghirlandaio réalise en 1480 pour le réfectoire du couvent des Umiliati à Ognissanti.

Source: Sandström, 1963, *Levels of unreality, studies in structure and construction in italian mural painting during the Renaissance*, Stockholm, pp. 77 et 226

A droite, Padoue, chapelle Ovetari, Saint-Grégoire dans son studiolo, œuvre de Niccolò Pizzolo avec Andrea Mantegna, vers 1450, photographie du début du XX<sup>e</sup> siècle. Source : Rome, MiBACT, archives ICR.

<sup>128</sup> Selon Philippot, « il ne s'agit pas seulement d'un dialogue, mais d'un trio, la sculpture occupant elle aussi sa place dans ce jeu des niveaux de réalité » (Philippot-PA-1990, p. 424).





Ghirlandaio: The Last Supper, Ognissanti. Relation between the refectory room and the pictorial space.



A côté de l'illusion spatiale et des représentations figuratives, les peintures murales peuvent également imiter certaines mises en œuvre architectoniques, comme les appareillages de maçonnerie (*opus quadratum*, *opus reticulatum*, etc) ou des matériaux nobles comme du marbre ou des tissus damassés. Ce type de décor mural (peint sur un enduit ou sur des panneaux) a été justement interprété par Gottfried Semper comme un revêtement (*Bekleidungprinzip*). Philippot explique à ce sujet, qu' « il s'agit alors d'une imitation de type analogue dans son principe à l'imitation de la vannerie, d'outres en peau ou de formes de travail du métal dans la céramique, ou encore au maintien, dans l'architecture en pierre, de morphologies nées de la construction en bois » (Mora, 1977, p.5). Selon lui, « plutôt qu'une technique de représentation picturale, la peinture murale apparaît alors comme une technique de substitution architecturale. Mais en détachant ainsi l'apparence de la structure, elle lui reconnaît précisément une qualité esthétique propre, dont elle pourra faire un usage décoratif. Les imitations hellénistiques de placages de marbre se poursuivront dans l'art romain, puis dans l'art byzantin, et les églises romanes et gothiques seront normalement revêtues à l'intérieur d'un enduit décoré d'un appareil peint dont les joints – le fait est significatif – ne correspondent jamais aux joints réels du parement. La peinture murale peut donc jouer avec deux types d'illusion, répondant à deux niveaux différents de réalité : l'imitation matérielle, qui ressortit à la sphère de l'architecture, et l'imitation représentative,

*constitutive d'une réalité proprement picturale* » (Mora, 1977, p. 4-6). Le passage "l'imitation matérielle" (imitation des formes de construction, des matériaux) à "l'imitation représentative" (scène figurative, personnages, paysages) se fait d'une infinité de façons selon les époques. D'ailleurs ces deux formes de représentations sont très souvent coprésentes dans un même espace architectural-pictural. C'est ce que Philippot nomme « *la multiplication des seuils fictifs au sein de l'image picturale* » (Mora, 1977, p. 6).

L'articulation peinture murale / architecture présente donc trois aspects complémentaires : l'aspect iconographique-liturgique d'une part et l'aspect esthétique et formel de l'autre. Le troisième aspect ou phénomène de cette relation est le phénomène de spatial que nous venons d'évoquer avec les églises de la Renaissance et du baroque. L'historien d'art suédois, Sven Sandström a particulièrement étudié, notamment avec l'aide de l'ICR, la question de l'espace architectural et pictural en lien avec les œuvres de la Renaissance en Italie, publiant *Levels of unreality*, en 1963 un livre de référence<sup>129</sup> souvent cité par Philippot. Dans sa préface, Sandström écrit que cette question a déjà été étudiée par ses pères, il cite notamment Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky et Max Dvořák. Mais si son analyse de ces questions est nouvelle : « *C'est principalement dans le fait que les concepts "degrés de réalité" et "plans de réalité" sont ici mis en relation avec les fonctions d'une œuvre d'art au lieu d'être associés avec les propriétés durables ou les qualités de la peinture. Ce point de vue correspond à une conception dynamique des moyens d'expression disponibles pour l'artiste ; l'intention de l'artiste et l'attitude de l'observateur déterminent la façon dans laquelle la forme fonctionne* » (Sandström, 1963, p. 10)<sup>130</sup>.

Sandström parle également d'Andrea Mantegna (1431-1506) et du cycle de peintures murales de la chapelle Ovetari à Padoue (église degli Eremitani). Il en parle au moment où ces peintures, détruites en 1944, n'existent plus et qu'elles sont en cours de recomposition à l'ICR ; Sandström écrit à propos d'Andrea Mantegna : « *Il parvient à pénétrer de façon apparente dans le mur en donnant à l'image la forme d'un mur souvent vers l'intérieur d'une église, avec une colonne supplémentaire au milieu. Ces formes alors, accomplissent la transition entre l'espace de l'image et l'espace de la réalité* » (Sandström, 1963, p. 31)<sup>131</sup>.

Il y a encore ici une forme de continuité entre l'espace où se trouve le regardeur, la chapelle Ovetari, l'église degli Eremitani...et l'espace de la peinture elle-même.

<sup>129</sup> Note de micro-histoire : quand j'ai consulté ce livre de Sven Sandström à la bibliothèque de l'INHA à Paris, j'ai vu que c'était l'exemplaire personnel d'André Chastel orné de quelques notes au crayon de Chastel.

<sup>130</sup> « *it is principally in the fact that the concepts "degrees of reality" and «planes of reality" are here set in relation with the functions of a work of art, instead of being associated with the enduring properties or qualities of the painting. This view corresponds to a dynamic conception of the means of expression available to the artist; the intention of the artist and the attitude of the observer determinate the mode in which the forms function* » Sandström, 1963, p. 10

<sup>131</sup> « *he accomplishes an apparent penetration of the wall by forming the framework of the picture as a wall opened up towards the church interior, with a supporting column in the middle (...). These figures, then, complete the transition from pictorial space to real space...* », Sandström, 1963, p. 31



Fig. II. 4. Ci-dessous, Padoue (It.), église degli Eremitani, chapelle Ovetari, cycle de fresques peint pour l'essentiel par Andrea Mantegna entre 1448 et 1457. Mantegna commence cette œuvre à l'âge de 17 ans. Le 11 mars 1944 les bombardements aériens sur Padoue détruisent l'église degli Eremitani. La précieuse chapelle Ovetari est ruinée, faisant de ce célèbre ensemble de fresques de la Renaissance le plus illustre patrimoine martyr de la Seconde Guerre mondiale en Italie. La scène du Martyr de S.-Cristoforo (figure ci-dessous, partie droite de cette scène) avait été détachée de son support juste avant le conflit pour être mise à l'abri à dans la Basilique protectrice de Padoue, Sant-Antonio ; qui elle heureusement n'a pas été bombardée.

Source : collectif, 2006, Andrea Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari, pl.28.



Comme on le voit ci-dessus, dans sa partie basse, la fresque a souffert de l'humidité probablement due aux remontées par capillarité dans les murs de briques. L'histoire, plutôt la micro-histoire de ce cycle de peintures murales au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle est racontée et illustrée dans les moindres détails dans le livre *Andrea Mantegna e i Maestri della Cappella Ovetari* (Collectif, 2006, Skira, pp.13-25 et pp.29-113). Une grande lacune affecte cette scène depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, elle laisse entrevoir des restes de *sinopia*. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle toutes les peintures murales de l'église degli Eremitani de Padoue sont photographiées par i Fratelli Alinari et par Domenico Anderson. Bien qu'en noir et blanc, ces photographies, faites par des professionnels, constituent une documentation précieuse pour la recomposition des peintures à l'ICR dans l'immédiat après-guerre (voir Collectif, 2006, *Andrea Mantegna e i Maestri...*).

L'aspect liturgique et iconographique est lié au message spirituel, mais peut également revêtir une dimension politique, comme c'est souvent le cas pour les peintures de la première

Renaissance. Indépendamment de son programme (sacré ou profane), en effet, la peinture murale joue un rôle social et politique : elle raconte un récit dans un but précis, l'artiste étant payé par un personnage de pouvoir ou une famille dirigeant la cité pour représenter telle ou telle scène. A cet égard, on sait que le célèbre cycle de fresques du palais communal de Sienne, « Les effets du bon et du mauvais gouvernement » d'Ambrogio Lorenzetti, est considéré, en Europe, comme la première forme de peinture murale à dimension essentiellement politique. Mais en réalité, il semble plus juste de considérer que dans la dimension spirituelle et liturgique des peintures murales est également présente une dimension politique, ne fût-ce que parce que l'église a toujours partagé le pouvoir politique, sur des régions, des pays, des villes, avec les seigneurs, les princes et les empereurs, cela au moins jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'écrit Philippot : *« du point de vue iconographique, la figuration qualifie par l'image l'espace architectural en rendant visible sa signification, sa fonction qui, sacrée ou profane, est l'essence liturgique du complexe monumental. La sacralité de la maison romaine se concrétise visuellement dans le miroir transparent des parois s'ouvrant sur des sanctuaires ou des jardins ; la coupole symbole latent de la voûte céleste reçoit le Pantocrator byzantin ou la gloire baroque de la Trinité et la glorification des Saints Catholiques, les parois des basiliques déroulent, de l'entrée à l'autel, l'illustration des vérités de la foi, portant les regards jusqu'à l'abside où le mouvement se conclut par l'image du Christ en majesté »* (Mora, 1977 p. 3).

D'un point de vue formel, – on pourrait aussi dire plastique – la peinture murale doit affronter l'articulation avec l'espace architectural et avec la sculpture, les parois s'ouvrent sur une illusion, un jeu de miroir, une sorte de mise en abîme. Chaque grand style a élaboré tout un système de règles, de relations entre diverses techniques artistiques. On peut évoquer à ce sujet, pour l'art byzantin, l'église de San-Vitale à Ravenne, pour l'art roman, l'église Abbatale de Pomposa près de Venise (VII<sup>e</sup> – IX<sup>e</sup> siècles, avec un cycle de peintures murales du XIV<sup>e</sup> siècle), pour le gothique, l'espace intérieur de la Sainte-Chapelle à Paris ou pour le baroque tardif, l'église Saint-Jean Népomucène des frères

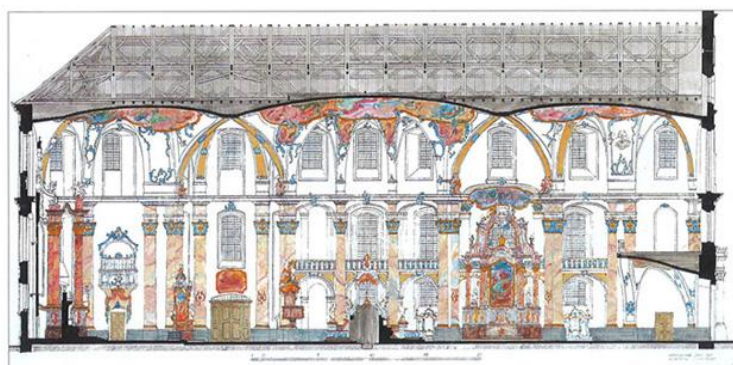


Fig. II. 5. En haut, coupe longitudinale sur église de pèlerinage Viezehnheiligen, près de Bamberg, construction entre 1743 et 1772 arch. Balthazar, Neumann, statues et stucs par J-M Feichtmayr et J-G- Uebelherr. Source : Petzet, 2013, p. 49.

En bas, détail de l'église S-Jean-Népomucène à Munich, construction entre 1733 et 1746, archi. E-G et C-D Asam. En 1944 et 1945 le chœur et la voûte de la nef sont endommagés, l'église est restaurée à l'identique dès 1948. Source : photographie Nicolas Detry, 2013.



Asam à Munich inaugurée en 1734. Les relations et l'association des différentes techniques artistiques constituent ce que Philippot nomme les "seuils formels". Chaque seuil tend à réaliser son image sur un plan de réalité plastique différent : « *Ces seuils peinture-architecture ou peinture-sculpture-architecture, seront constitués et exploités différemment par les divers styles, qui teindront compte, d'ailleurs, des suggestions du symbolisme spatial et des significations iconographiques pour distinguer par la forme divers degrés de réalité* » (Mora, 1977, p.3).

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle déjà, l'allemand Gottfried Semper avait basé son discours doctrinal sur les relations complexes entre architecture et décor, entre le corps humain, le vêtement et le textile. Dans son article le "Principe du revêtement" (*Prinzip der Bekleidung ou Bekleidungsprinzip*), Semper considère qu'en architecture l'étude de l'habillement, du revêtement, du parement, de l'ornement est nécessaire au même titre que celle des techniques de construction. La forme présente un aspect constructif et un aspect symbolique ; les aspects techniques, constructifs et artistiques forment un ensemble, un tout. Semper ouvre ainsi un champ de recherche, l'ornement, encore discuté aujourd'hui en architecture. Selon lui, « *l'influence de l'art textile sur l'architecture n'est pas comme celle de la céramique une influence esthétique, mais une influence technique, et c'est seulement par l'entremise de l'art textile qu'il est possible de comprendre la polychromie chez les Grecs* » (Semper, 1860, rééd. 2007, p. 221)<sup>132</sup>. L'ornement, comme la peinture murale, est un moyen pour décorer une surface et en même temps qualifier un espace, c'est un vêtement ou un revêtement, mais ce n'est pas que cela. Prenant l'exemple de l'incrustation de panneaux décorés et peints dans les temples grecs, il considère que « *cette tradition de l'incrustation (Inkrustierung) s'étend en fait à la totalité de l'art hellénique et constitue l'essence même de l'architecture, qui ne se limite en aucune façon à orner des surfaces selon une tendance décorative (tendenziös-dekorativen Ausstaltung) à l'aide de la sculpture et de la peinture, mais conditionne de manière fondamentale la forme artistique en général. En raison du principe de revêtement des surfaces (Flächenbekleidungsprinzips), la forme artistique et la décoration (Dekoration) sont si intimement liées dans l'architecture grecque qu'il est impossible de pouvoir observer une différence entre elles* » (Semper, 1860, rééd. 2007, p. 221).

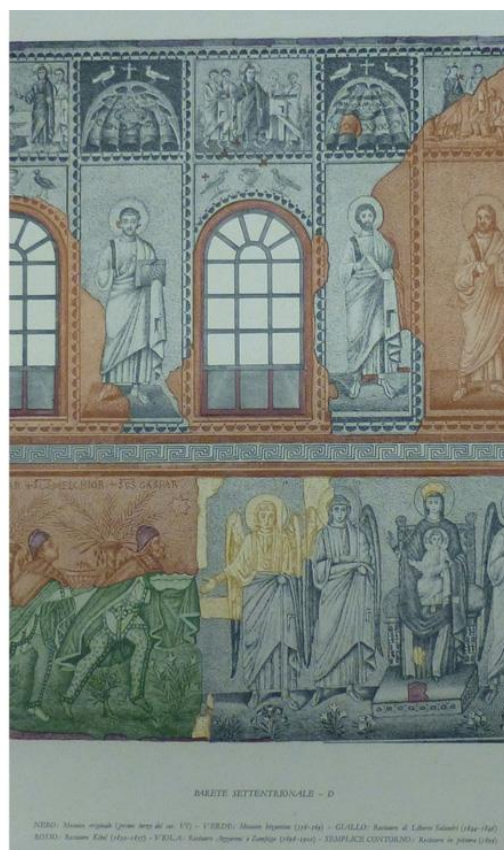
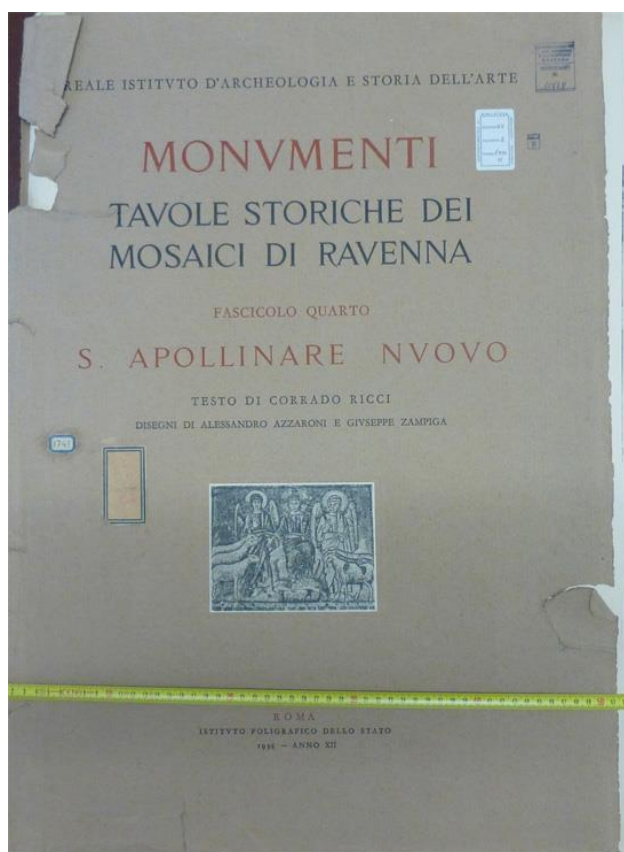
L'Espace architectural et celui de l'art sacré, se transforment au fil des courants artistiques. A partir de la Rome de Gian-Lorenzo Bernini et Francesco Borromini, l'Europe des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles devient l'Europe baroque. D'une manière comparable, à partir des expériences des pionniers du mouvement moderne au début du XX<sup>e</sup> siècle, le modernisme qui est aussi et d'abord une cause sociale et politique devient un style international, dans cette diffusion, toutes les "techniques" artistiques sont mobilisées pour tendre vers la construction d'un *gesamtkunstwerk*.

---

<sup>132</sup> Semper Gottfried (1803-1879), architecte et professeur d'architecture théoricien allemand de l'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle (voir biographies), voir, Semper Gottfried, 2007, *Du style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, Paris, Parenthèses.

## II.1. Sur la conservation des enduits, des décors et des peintures murales

Les enduits qui recouvrent les maçonneries de pierre et de brique, sont un mélange de chaux et de sable. Ils jouent le rôle de support de diverses techniques d'ornementation, comme les peintures murales, les sgraffites, mais aussi les mosaïques. L'étude de ces surfaces à la fois précieuses et fragiles revêt une importance primordiale dans l'histoire de la restauration architecturale. Dans ce contexte, le travail de Corrado Ricci<sup>133</sup> à Ravenne entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle mérite d'être rappelé très brièvement. Avec son équipe de la surintendance de Ravenne, Corrado Ricci mène une campagne de relevés systématiques et détaillés de l'ornementation des églises byzantines, essentiellement composée de mosaïques créées principalement entre le IV<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle. Ce travail fait partie des premiers documents organisés de façon méthodique<sup>134</sup> sur l'état des lieux d'un édifice, de ses surfaces ornées, avant restauration ; documents que j'ai nommés "relevé / analyse".



<sup>133</sup> Corrado Ricci (1858-1934), archéologue, historien de l'art italien, organise à Ravenne la première Surintendance des Monuments Historiques en Italie, la *Sovrintendenza ai monumenti di Ravenna* en 1898 (voir biographies)

<sup>134</sup> Il y aurait une recherche intéressante à mener sur l'histoire de ces documents graphiques, outils privilégiés des architectes les relevés / analyses / projets dans le domaine des monuments historiques au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle.

Fig. II. 6 Corrado Ricci mène un travail de relevés et d'études des monuments byzantins de Ravenne, publié en plusieurs volumes, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les *Tavole storiche dei Mosaici di Ravenna*, livres que j'ai consultés à la bibliothèque de Ravenne. Ci-dessus, à gauche couverture d'un des volumes, publié en 1934.

A droite S.-Apollinare Nuovo extrait du "relevé / analyse" de la paroi Nord, Légende : NOIR la mosaïque d'origine (premier tiers du VI<sup>e</sup> siècle) ; VERT : mosaïque byzantine (556-569) ; JAUNE : restauration de Liberio Salandri (1844-1848) ; ROUGE : restauration de Kibel (1852-1857) ; VIOLET : restauration Azzaroni et Zampiga (1898-1900) ; SIMPLE CONTOUR : restauration en peinture (1899).

Source : bibliothèque de la surintendance de Ravenne, SBAP Ra.

Au même moment, des archéologues comme Rodolfo Lanciani, Giacomo Boni, Adolf Furtwängler mettent au point de nouvelles méthodes basées notamment sur la stratigraphie, l'étude des tessons de céramique, la topographie, etc. C'est alors que l'archéologie, n'est plus seulement utile pour fournir des "antiquités" aux collectionneurs et aux musées, mais devient progressivement une discipline scientifique. Elle invente ses propres principes et méthodes, allant de l'attention aux moindres traces matérielles à la topographie de la ville (Lanciani, *Forma Urbis Romae*, 1893-1901). Au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, avant de devenir *Ministro della Pubblica Istruzione*, Corrado Ricci dirige avec la surintendance de Ravenne, les restaurations de plusieurs monuments byzantins comme S.-Vitale, S.-Appollinare in Classe, ou le mausolée de Galla Placidia<sup>135</sup>. Pendant ce temps, il est en contact, à Rome avec les archéologues Rodolfo Lanciani et Giacomo Boni. Les méthodes de travail de Ricci et celles des archéologues sont alors comparables. Ricci, avec ses "relevés / analyses" des mosaïques de Ravenne, fait une sorte d'archéologie en élévation ; il donne des informations comme : la datation des différentes zones, l'identification des campagnes de restauration de la mosaïque, les lacunes, l'état de conservation du support et des tesselles, etc. Ces "relevés / analyses" de mosaïques sont basés sur les mêmes principes que le relevé des peintures murales tels que l'ICR va le faire, puis le développer considérablement avec des experts comme Paolo Mora et Paul Philippot.

Après le relevé de l'état des lieux toute une série d'autres documents graphiques sont nécessaires dans les projets de conservation / restauration, cela aussi bien pour l'architecture que pour les surfaces revêtues de peintures murales et autres familles d'ornements. Cette documentation, comme outil, est également liée avec la discipline des géographes. D'ailleurs en italien, les documents préalables aux restaurations, sont souvent nommés "mappatura", c'est le schéma / dessin de préparation d'une "mappa" qui signifie carte ou plan (*mappa della città*). En français, on utilise aussi le mot cartographie pour désigner des documents contenant des informations de relevé / analyse / projet. Dans le domaine de la restauration, on parle de cartographie des pierres, cartographie des dégradations et des pathologies, de l'état sanitaire, etc. Ces outils que nous utilisons aujourd'hui viennent donc de plusieurs disciplines.

Sans entrer dans les détails, pour lesquels nous renvoyons à l'ouvrage de Paolo, Laura Mora et Paul Philippot, (Mora, 1977), il nous paraît utile de nous arrêter brièvement à quelques considérations techniques préalables.

<sup>135</sup> Qu'un homme puisse passer d'un chantier de restauration de mosaïques au ministère de l'Éducation Nationale, n'est-ce pas très italien ? Mais le Ricci surintendant de Ravenne est beaucoup plus intéressant que le Ricci ministre à Rome. Il s'agit d'une personnalité considérable pour l'Italie de la culture. Corrado Ricci réussit à faire voter au parlement la loi n° 364 de 1909. Cette loi donne un cadre institutionnel pour les « Antiquités et Beaux-Arts ».

Même si, dans certains cas, la pierre et la brique sont prévues pour être vues – il s'agit alors généralement de pierres de taille soigneusement appareillées, de parements de briques ou des deux combinés – depuis toujours et dans de très nombreux cas, un enduit est appliqué sur les maçonneries des façades, des voûtes, des murs porteurs à l'intérieur, etc. Si le mortier sert de "colle" entre les éléments d'un mur, l'enduit recouvre ce mur pour le protéger et pour être le support de strates qui définissent visuellement l'architecture. Ces strates peuvent être des badigeons colorés à base de chaux, une peinture murale, des mosaïques, des sgraffites, etc. Les temples antiques, comme les églises médiévales, étaient en partie recouverts d'enduits à la chaux puis de badigeons colorés à base de chaux. Les enduits à la chaux ont également une fonction de protection. Les enduits en façade, servent de surface tampon entre le cœur du mur, la maçonnerie, et l'atmosphère extérieure avec toutes ses agressions climatiques : l'humidité, la pluie, la pollution atmosphérique, les cycles de gel / dégel, les "attaques" de végétaux, etc. Bref, ces phénomènes physico-chimiques de dégradations sont alors concentrés sur cette couche, celle de l'enduit et de son revêtement / ornement, alors que le cœur de la maçonnerie est protégé. Mais sur les façades exposées aux intempéries, dans des climats comme ceux de l'Italie ou de la France, les enduits à base de chaux ont une durée de vie limitée et variable selon les cas. Les enduits situés à l'intérieur ou à l'extérieur mais dans des climats désertiques et peu pollués, comme en Nubie, sont beaucoup plus durables et peuvent se conserver plusieurs milliers d'années.

### II.1.1. Structure et composition de l'enduit

Qu'il soit appliqué à l'intérieur ou à l'extérieur, l'enduit est composé d'un liant, d'une charge inerte (sable, cailloux, pouzzolane, poudre de pierre, poudre de brique, paille...) et d'eau. Selon les aires géographiques et les époques, le liant peut être du plâtre, de l'argile, ou du ciment (à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle). Mais si on s'en tient à la technique des peintures murales a fresco (les fresques), le liant est toujours de la chaux. La chaux peut être dite "chaux aérienne" (qui durcit au contact de l'air) ou chaux hydraulique (qui peut durcir même au contact de l'eau). Les enduits utilisés pour les fresques sont souvent des enduits à base de chaux aérienne grasse (grassello di calce). La chaux s'obtient par cuisson de la pierre calcaire dans des fours à la température de 900°. Le calcaire est une roche sédimentaire composée essentiellement de carbonate de calcium ( $\text{CaCO}_3$ ) et d'impuretés (traces d'argile, et autres) en quantités variables. Selon Andrea Palladio, la meilleure chaux de construction (pour les mortiers et les enduits) est celle obtenue à partir de galets calcaires provenant du lit des rivières. Une fois le calcaire cuit à 900°, on obtient de la chaux vive qui doit être éteinte : on jette de l'eau sur la chaux vive, ce qui provoque une réaction chimique instantanée avec une forte augmentation de la température (processus dangereux). On éteint la chaux dans des fosses à chaux (trous creusés dans le sol et imperméabilisés ou dans des bacs à chaux). En laissant reposer longtemps la chaux et l'eau (de quelques mois jusqu'à 5 ans selon la qualité désirée) on obtient de la chaux grasse, liant idéal pour les enduits. La chaux grasse mélangée au sable ou parfois à de la poudre de pierre et / ou poudre de marbre (inerte) et à l'eau permet de faire un enduit qui, encore frais (humide), est étendu sur le mur. Quand l'enduit fait prise,



il durcit avec le temps : c'est la carbonatation. L'enduit sur lequel va être réalisé la peinture murale est très souvent composé de deux couches : l'arriccio et l'intonaco (ou le gobetis et l'enduit). L'arriccio est un enduit plus grossier qui sert à égaliser le mur en maçonnerie (pierres et/ou briques) et qui peut servir de réserve d'humidité. L'intonaco est une couche plus fine, plus lisse, qui va recevoir la peinture. Dans certains cas, comme celui d'une façade colorée, l'intonaco peut être recouvert d'une couche colorée mince, appliquée à la brosse qui s'appelle badigeon de chaux (pigments mélangés à de la chaux avec beaucoup d'eau).

## II.1.2. La pose : pontate et giornate

Dans le cas de peinture a fresco, l'enduit doit rester frais. Il ne peut être appliqué sur le support, le mur enduit, que progressivement, au fur et à mesure de l'exécution de la fresque. Deux types de divisions existent entre les zones d'enduit selon la taille de la surface à peindre. Lorsque celle-ci n'est pas trop grande et que le peintre peut réaliser dans l'enduit frais une scène complète à hauteur d'homme, cette surface est appelée "pontata" (une pontata, deux pontate) et correspond à une hauteur d'échafaudage (ponteggio). Lorsque la surface est plus grande ou que la complexité du motif à peindre exige la division de la pontata en plusieurs jours de travail, un autre type de joints apparaît, et les surfaces qu'ils délimitent reçoivent le nom de "giornate" (journées). La durée nécessaire à la prise de l'intonaco (premier voile superficiel de carbonate de calcium) est en général d'un jour, mais cela peut être un peu plus long en fonction de divers critères (humidité relative, épaisseur de l'intonaco).

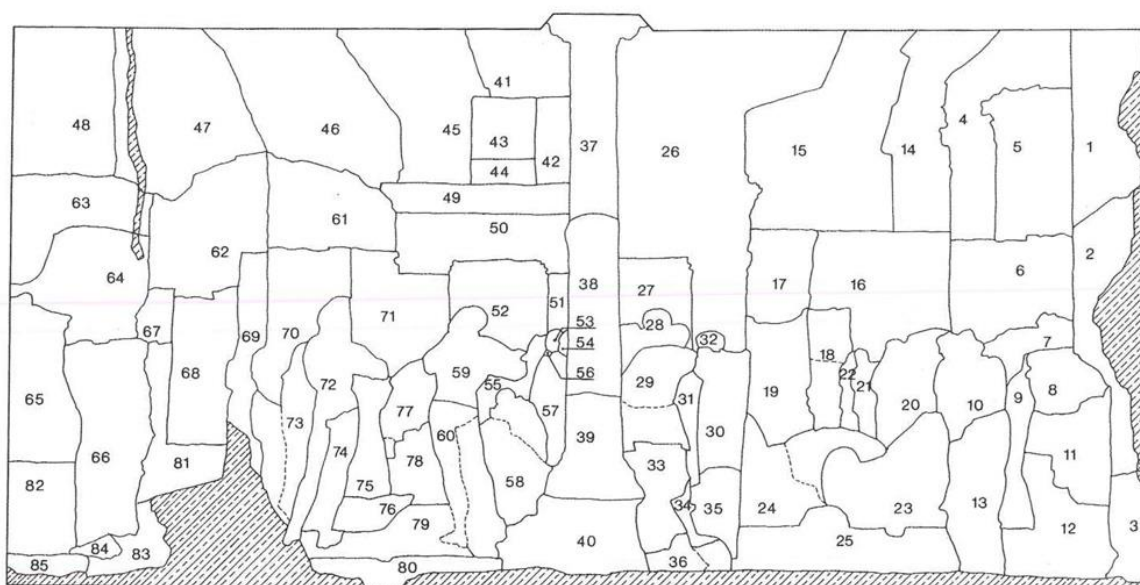


Fig. II.7 Padoue, chapelle Ovetari, le martyr de S.-Cristoforo, relevé et numérotation des "pontate" et des "giornate", les lacunes sont en gris hachuré. Document SBAP-Ve. Source : collectif, 2006, *I maestri della cappella...*, Skira, p. 42

### II.1.3. Le dessin préparatoire

En général, l'artiste prépare un dessin d'ensemble des scènes qu'il va peindre sur un support, comme du papier, un carton, un calque, et doit ensuite transférer celui-ci sur un enduit couvrant un mur ou une voûte ! On nomme parfois "sinopia" ce type de dessin préparatoire, du nom de l'argile rouge utilisée par les artistes "fresquistes" pour tracer soit sur le mur, soit sur l'arriccio les grandes lignes d'une fresque (délimitation des scènes, personnages, construction). La "sinopia" sert de guide pour l'exécution de la peinture sur l'intonaco (l'enduit). Mais plusieurs techniques existent pour reporter un "dessin préparatoire" (Vorzeichnung) sur l'enduit frais et il arrive que l'artiste combine plusieurs d'entre elles dans une même fresque. Le dessin peut être incisé directement sur l'enduit à l'aide d'une pointe métallique ou en interposant un papier semi transparent (calque) devant l'enduit, on parle dès lors de "calque au poinçon". Dans ce cas, la pression de la pointe à travers le calque laisse un sillon arrondi dans l'enduit, au lieu d'un trait incisé et net. Le dessin préparatoire peut aussi être reporté sur l'enduit via un "poncif" : le dessin sur papier est alors percé de petits trous. En le tapotant avec un sachet de gaze rempli de poudre de charbon de bois, la poudre s'infiltre à travers les petits trous et se dépose sur l'enduit, reportant ainsi les grandes lignes du dessin. Pour des motifs décoratifs répétitifs, souvent géométriques ou floraux, on peut aussi utiliser la technique bien connue du pochoir (carton découpé en motif, on passe directement le pinceau sur les zones découpées du pochoir). Enfin ce que l'on nomme "carton" en peinture murale est un dessin, parfois coloré, représentant le projet de l'artiste. Le carton peut être dessiné à la même échelle que la fresque finale (échelle 1/1) ou en réduction (par exemple échelle 1/10<sup>e</sup> ou 1/20<sup>e</sup> etc.). Il est reproduit sur le mur avec l'aide de la technique des "carreaux" ou de "l'agrandissement aux carreaux". Ce sont des cordes tendues en carrés réguliers aidant à reproduire sur l'enduit, une scène dessinée sur un carton, carré par carré.

Fig. II.8 Ci-dessous, en haut à gauche, Foligno, palais Trinci, maître de l'Ombrie, vers 1424, la chute de l'intonaco dans la zone inférieure a mis à jour la sinopia.

En haut à droite, relevé / analyse de l'état de conservation d'une peinture murale, on note une grande lacune en partie basse et des petites lacunes ponctuelles en haut (d'après un relevé de la direction du patrimoine Culturel National de Roumanie, Bucarest).

En bas, exemple de documentation (ou *mappatura*, cartographie) sur la technique d'exécution d'une peinture murale. Les joints des *giornate* sont dessinés, les systèmes de report du dessin sont identifiés. Fresques de Francesco Salviati, Rome, salle des fastes Farnésiens, Palais Farnèse.

Source : Mora & Philippot, 1977, pl. VI et p. 38 ; pl. 104.

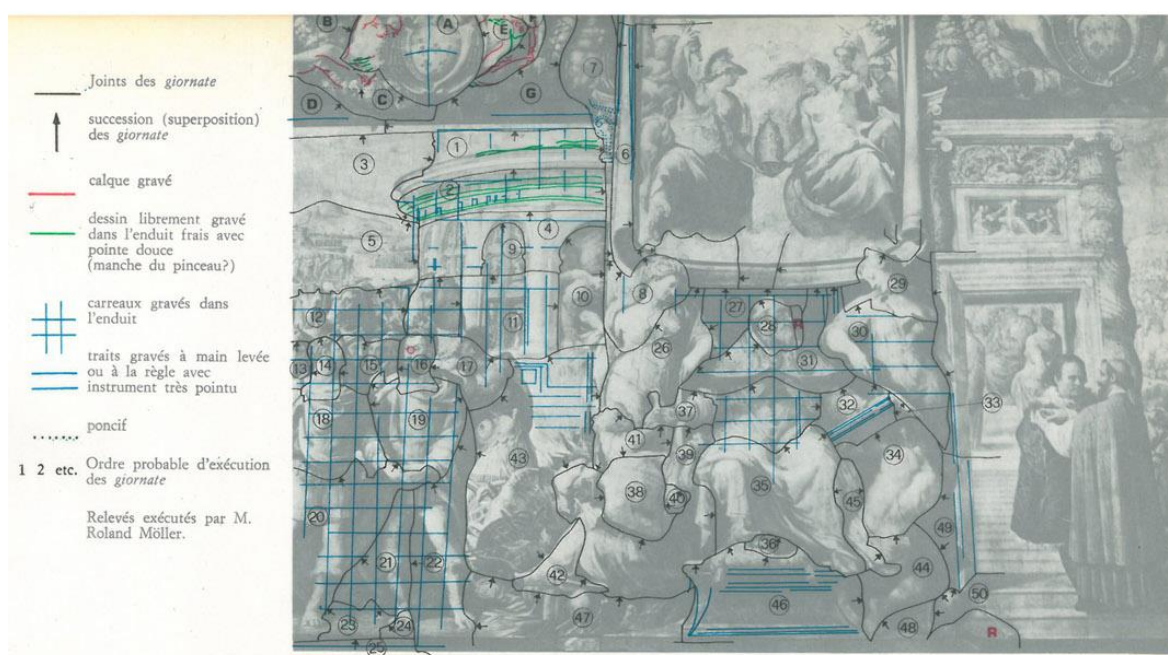
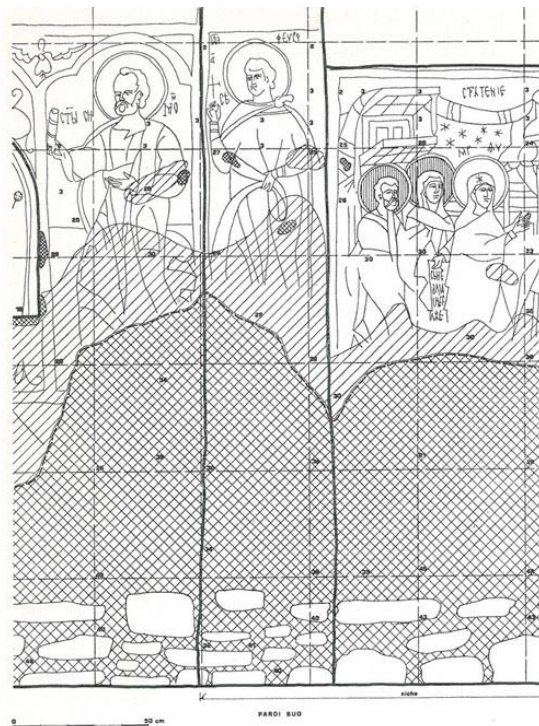
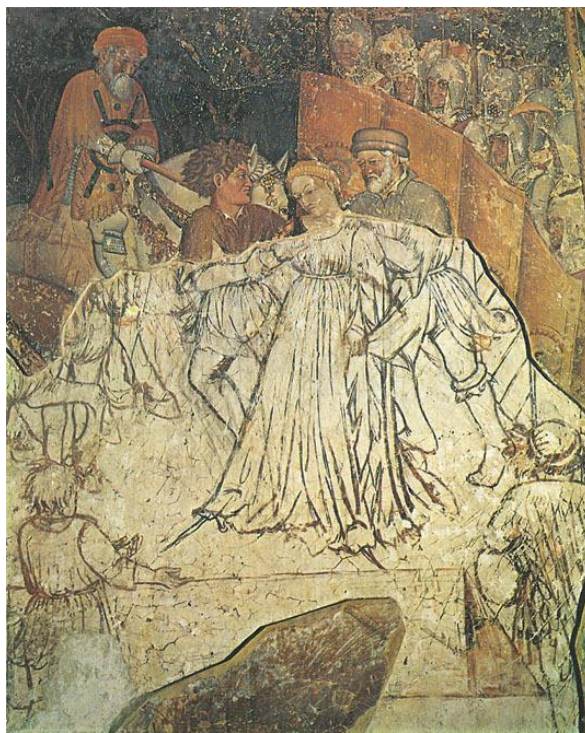
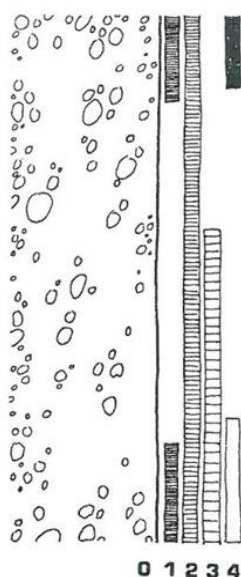




Fig. II. 9 En haut, schéma des superpositions de strates d'une peinture murale.

En bas, types de lacunes dans les enduits et les peintures murales.

Source : Mora & Philippot, 1977, pp. 38 et 352.

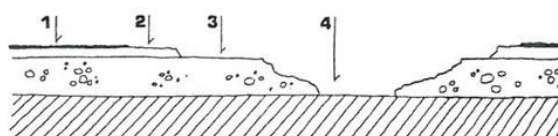


- 0 surface de l'enduit recevant la peinture
- 1 dessin préparatoire
- 2 ton de fond ou de base
- 3 ton moyen
- 4 reprises du dessin, ombres et lumières.

Fig. 5 - Schéma élémentaire des superpositions des principales stratifications constituant la couche picturale d'une peinture murale.

Fig. 57 - Types de lacunes selon la profondeur des dégâts.

- 1. Usure de la patine.
- 2. Usure de la couche picturale.
- 3. Chute de la couche picturale.
- 4. Lacune dans l'intonaco.



- (1) l'usure de la patine;
- (2) l'usure de la couche picturale.

Nous entendons par usure l'altération superficielle de la patine ou de la couche picturale proprement dite, soit sous l'effet d'une abrasion soit sous forme de chute d'infimes pellicules de couleur sous lesquelles subsiste une partie de la couche picturale ou au moins l'enduit original.

(3) les lacunes complètes de la couche picturale et éventuellement de l'enduit, limitées en surface et susceptibles de reconstitution;

(4) les lacunes complètes de la couche picturale et éventuellement de l'enduit qui, en raison de leur étendue et/ou de leur localisation, ne sont pas susceptibles de reconstitution.

(5) Les lacunes étendues mais dont la reconstitution se justifie en raison de leur signification architecturale.

## II.1.4. Les surfaces architecturales, les enduits colorés

Je veux juste évoquer la question des surfaces architecturales visibles à l'extérieur des édifices en façade, en particulier les enduits. En plus des matériaux classiques comme la pierre, la brique ou le bois, les enduits recevant un badigeon coloré ou une peinture minérale donnent aux villes et aux villages leurs teintes caractéristiques. Mais parler des couleurs d'une ville, c'est comme l'écrit Paul Philippot : « *aborder un sujet d'une extrême complexité. La ville en effet est un objet vivant et donc par définition en perpétuelle transformation* » (Philippot, 1990, p. 445). En outre les couleurs d'une ville se transforment selon deux échelles complémentaires et en interactions permanentes : l'échelle de l'édifice singulier avec ses façades, et l'échelle de l'urbanisme avec des transformations d'ensemble. Parmi tant de manières de travailler la couleur sur les façades des édifices anciens, on peut citer comme repère, la bichromie. C'est une disposition des enduits et des badigeons à base de chaux selon deux teintes. Ces teintes sont généralement réalisées avec de la "peinture minérale", donc des peintures contenant des liants à base minéraux<sup>136</sup>. Deux types de minéraux sont principalement utilisés : la chaux "depuis toujours" et le silicate depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est l'artisan et chercheur allemand, Adolf Wilhelm Keim<sup>137</sup>, soutenu dans son entreprise par le roi Louis I<sup>er</sup> de Bavière, qui réussit la mise au point, vers 1878, des peintures minérales à base de silicates de potassium, nommées peintures Keim. Plus résistantes que les peintures à base de chaux, ces peintures Keim répondent au désir du Roi de Bavière d'avoir à Munich, des fresques ressemblant à celles du Nord de l'Italie mais adaptées au climat plus rude de la Bavière. La bichromie d'une façade, surtout à partir de la Renaissance, est souvent régie par des règles que l'on retrouve d'une époque à l'autre.



Fig. II. 10 Ci-contre, Florence, la Chapelle des Pazzi, vue frontale à l'intérieur ; cloître de l'église S.-Croce. Cette œuvre de Filippo Brunelleschi est peut-être l'un des archétypes de la bichromie ? Ici le gris et le beige clair.

Le gris c'est la pierre de Florence, la *pietra serena*, pour les éléments encadrants ; le beige clair c'est l'enduit à la chaux, pour les éléments encadrés.

Source : de Angelis d'Ossat, *Realtà dell'architettura*,

<sup>136</sup> Pour les tableaux sur toiles ou sur bois on utilise généralement des peintures organiques, le liant est de l'huile de lin.

<sup>137</sup> Adolf Wilhelm Keim (1851-1913)

Dans la bichromie on retrouve assez souvent, une teinte, imitant la pierre locale ou le marbre, pour les "éléments encadrants" de l'architecture : pilastres, encadrements de baies, soubassements, entablements, etc, tandis qu'une autre est utilisée pour les "éléments encadrés" qui sont les surfaces ou les fonds : murs de façades, trumeaux, mur-bahut, allèges, etc. La figure ci-dessus montre un exemple de bichromie du XV<sup>e</sup> siècle, la chapelle des Pazzi à Florence. Le type de bichromie change selon les époques et les lieux. Une bichromie très caractéristique est celle en vogue à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle avec un beige clair imitant le travertin pour les "encadrants" et un gris bleu dit *colore dell'aria*, pour les "encadrés". A d'autres époques, on trouve trois ou quatre couleurs sur les enduits de façades, comme dans certains édifices romans et ottoniens martyrs de la région du Rhin ou de la Meuse. Sur cette polychromie de façade, les discussions sont vives au XIX<sup>e</sup> siècle notamment à propos de la polychromie de l'architecture et de la sculpture antiques, grecques et romaines. En outre, nous avons des informations sur l'histoire de la couleur des villes, non seulement sur les édifices eux-mêmes, dans les lois et les règlements d'urbanisme, mais aussi sur les tableaux notamment les œuvres des peintres "vedustitse" comme Canaletto ou Gian Paolo Pannini. Pour la ville de Rome par exemple, le *Vedute* de Gaspard Van Wittel, montre d'une manière générale une ville beaucoup plus claire que celle du XX<sup>e</sup> siècle ; une ville où dominent les bleu gris très clairs, les ivoires et les gris-roses très pâles.



Fig. II. 11 Ci-dessus, dans chaque grand courant artistique, peinture, couleur architecture sont en relation. En haut à gauche : la Renaissance, fresques de Sandro Botticelli, 1486 Giovanna degli Albizzi, 1486, source : Argan, 1957, Skira, p.103. En haut à droite : le baroque, Turin, palazzo Madame, le grand escalier avec la bichromie beige et couleur de l'air, arch. Filippo Juvara, XVIII<sup>e</sup> siècle sources : photographie Nicolas Detry, 2013. En bas à gauche : le classicisme, Turin, un immeuble urbain classique du début du XIX<sup>e</sup> siècle, soin dans la composition des façades en lien avec la couleur des enduits, sources : photographie Nicolas Detry, 2013. En bas à droite : le mouvement moderne, deux projets pour le foyer-bar du café Aubette à Strasbourg, Sophie Taeubert-Arp, 1927, gouache sur papier. Source : collectif. 2008. Aubette ou la couleur dans l'architecture. p. 139.



Ces exemples montrent que des connaissances historiques et techniques, une capacité d'analyse architecturale et urbaine, sont nécessaires pour aborder la question de la restauration des enduits colorés dans une ville ancienne. En traitant l'enduit coloré d'une façade, on travaille en fait sur une partie d'un ensemble plus vaste. Comme l'explique Philippot : *« le problème de la restauration des enduits anciens est d'abord un problème archéologique. En pratique en effet, ceux-ci ne subsistent généralement qu'à l'état fragmentaire et les restes, presque toujours très rares, sont cachés par des rénovations successives qui, souvent, ont été précédées d'un grattage particulièrement destructif [ou d'un bûchage pour l'adhérence des couches successives, n.d.a]. La plupart des anciennes parois constituent donc de véritables palimpsestes, dont l'interprétation n'est pas aisée et réclame l'application systématique, sur le plan vertical du mur, des principes même de la fouille archéologique »* (Philippot, 1990 p. 429). Or si depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle "l'archéologie en élévation" connaît un certain succès, elle reste difficile à appliquer et à financer, dans le cadre de travaux d'aménagement et de restauration d'immeubles urbains. Aujourd'hui encore, la nécessité de faire des études préalables avant de mettre en œuvre des travaux de restauration n'est pas toujours acceptée, sauf dans le cas d'édifices protégés au titre des monuments historiques.

Les enduits colorés ne sont donc pas qu'une "surface de sacrifice" que l'on peut renouveler, sans se poser de questions, tous les 30 ans ou tous les 50 ans selon les cas. Car le paradoxe des enduits de façade est que d'un côté ils constituent une surface sur laquelle se concentre des informations artistico-figuratives et d'un autre côté ils sont une protection, une surface périssable, fragile, assujettie aux climats, à la pollution atmosphérique et aux modes. En effet, sans même penser aux peintures murales figuratives de grandes valeurs artistiques qui parfois ornent certaines façades urbaines, les enduits concentrent des informations sur l'histoire du bâtiment, des données archéologiques constituées de diverses strates comme : les couleurs, les matériaux, les textures, la manualité des artisans, les patines, le passage du temps, etc. On retrouve des traces de ce thème, la couleur et la patine des villes, dans les œuvres des artistes peintres, et pas seulement des peintres "vécutistes", mais aussi dans la littérature, dans le cinéma et la photographie. On sait l'importance des tableaux de Canaletto et de Bernardo Bellotto pour la reconstruction post bellica de la vieille ville de Varsovie, comme aujourd'hui pour la reconstruction de Dresde. Les enduits colorés des façades urbaines représentent souvent un cas limite où la restauration architecturale devient restauration picturale<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> Sur ce thème, il convient de se référer aux divers articles cités dans la bibliographie, principalement les articles de : Paul Philippot, Giovanni Carbonara, Paolo et Laura Mora, Paolo Marconi, Christiane Schmuckle-Mollard, Didier Repellin, etc. Voir aussi l'excellent n° 23/3 de la revue *Rassegna*, 1985, *Colore : divieti, decreti, dispute* / Color : Prohibitions, Decrees, Contraversies, (Gregotti Vittorio, dir. de.).



Fig. II.12. Rome, Palais Farnèse, détail de la façade piazza Farnèse, en haut en 1989 en bas en 2016. Comme la chapelle des Pazzi, illustrée plus haut, le palais Farnèse est aussi un archétype. En haut la bichromie classique, gris-beige c'est la pierre de Rome, le Travertin pour les éléments encadrants ; l'ocre c'est la brique avec ses joints très fins, pour les éléments encadrés (ou "fonds"). Après le nettoyage et la restauration soignée de cette façade, on découvre une bichromie dans le parement de brique (le fond), bichromie que l'on retrouve aussi à l'intérieur du palais dans les pavements en terre cuite jaune et rouge ; en haut, la fameuse corniche de Michelangelo. Source : photographie Nicolas Detry, 1989 et 2016.



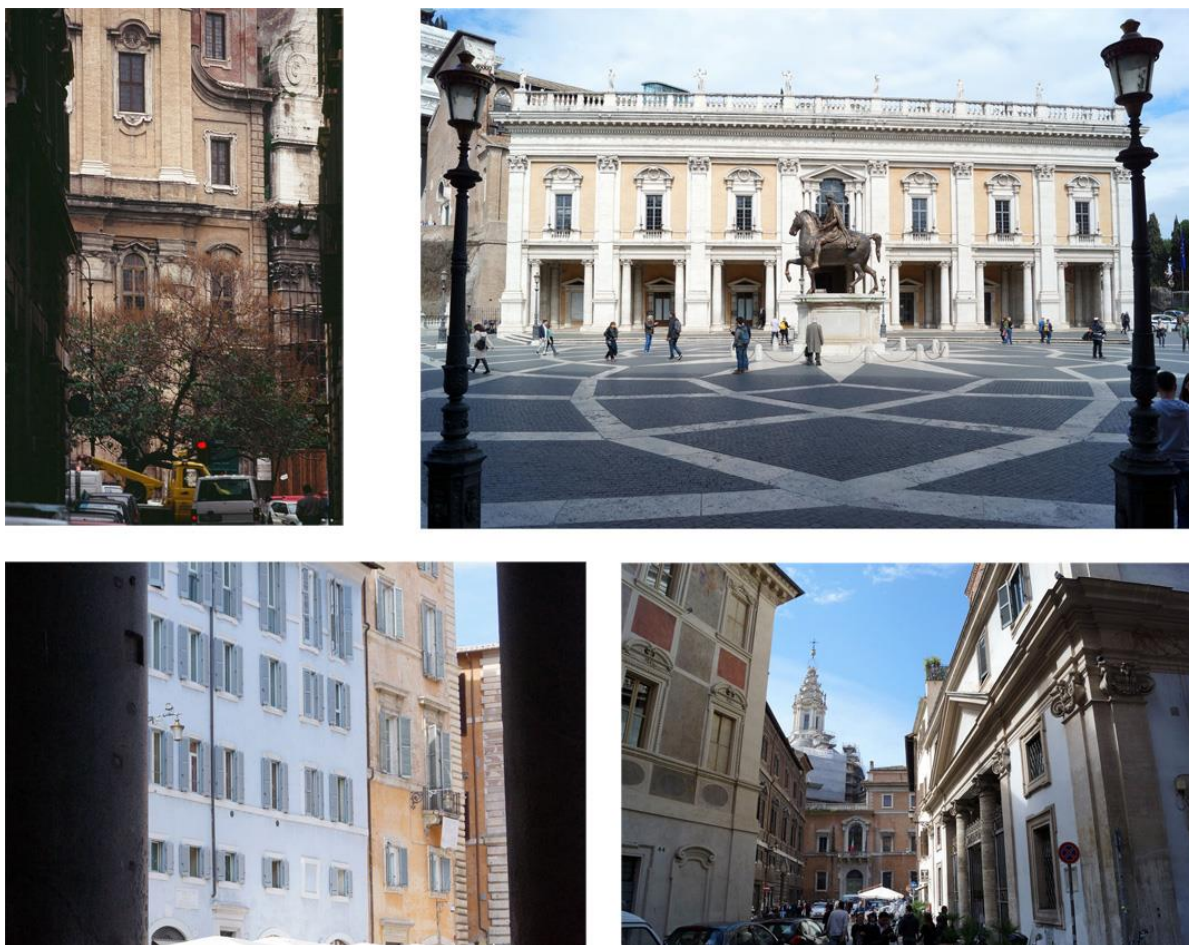


Fig. II.13 Rome, en haut à gauche, détail de la façade de l'Oratorio di S.-Filippo-Neri, œuvre de Francesco Borromini en 1990, ici bichromie comparable à celle du Palais Farnèse, pierre calcaire et brique avec joints très fins. En haut à droite, place du capitole, façade du musée Capitolin, œuvre de Michelangelo, même bichromie classique travertins et briques à joints très fins.

En bas à gauche, vue de la place entre deux colonnes du Panthéon, la façade présente cette bichromie beige et couleur de l'air (gris bleu), typique du XVII et XVIII siècle à Rome. En bas à droite, place S.-Eustacchio, polychromie de la ville, jeu des diverses bichromies une façade est décorée de peintures murales comme à l'intérieur d'un palais. Source : photographie Nicolas Detry, 1990, 2014 et 2016.

### II.1.5. La fresque

L'étymologie vient du mot italien a fresco, qui signifie que la peinture est exécutée sur un enduit frais. Les pigments de couleurs, mêlés à l'eau, sont déposés par le pinceau sur la surface d'un enduit. « Lorsque celui-ci commence à sécher, l'hydroxyde de calcium, qu'il contient à l'état dissous, migre vers la surface où il réagit avec l'anhydride carbonique de l'air pour former du carbonate de calcium, tandis que l'eau s'évapore :  $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 = \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ . Au cours de cette réaction, les pigments se trouvent enrobés dans la cristallisation du carbonate superficiel, ce qui les fixe comme s'ils devenaient partie intégrante d'une plaque de calcaire » (COPM-1977, p. 14). Sur une fresque, les experts en peinture murale sont capables d'établir la chronologie relative des journées de travail (pontate et giornate) grâce à l'examen attentif des joints. Située à la fois dans l'enduit (par la carbonatation) et sur l'enduit, la couche picturale d'une fresque est toujours formée d'un certain nombre de strates. Cette structure stratifiée reflète, couche par couche, la chronologie des opérations, comme l'illustre le schéma ci-dessous extrait de COPM-1977. Ces couches peuvent se multiplier dans une

technique de fresque plus élaborée (comme les peintures romaines de Pompéi et Herculaneum), mais comme l'explique Philippot, « cela ne modifie pas le principe fondamental de leur superposition et la fonction propre des différentes couches, qui se retrouvent de l'Égypte ancienne au XIX<sup>e</sup> siècle, et dont une description rigoureuse est donnée par le moine Théophile, par Denys de Fourny et par Cennino Cennini<sup>139</sup>. D'un point de vue esthétique, cette structure stratigraphique apparaît comme le support d'une construction spatiale » (COPM-1977, p. 19).



Fig. II.14. Rome, église S.-Quattro-Coronati, chapelle S.-Silvestro, fresques byzantinisantes du XIII<sup>e</sup> siècle. Scène célèbre, S.-Sylvestre fait son entrée dans Rome, l'empereur Constantin à pied tient la bride du cheval du pape, comme un vassal pour son Seigneur ; programme ou politique et religion se confondent.

Source : photographie Nicolas Detry, 2016.

## II.1.6. La notion de patine

La patine est un nom d'origine italienne (patina), de la famille de patène, petite assiette où l'on présente l'hostie avant de la consacrer. La notion de patine intéresse non seulement la peinture, mais aussi la sculpture, les objets mobiliers et donc aussi l'architecture, par exemple la patine qui se forme sur les façades en pierre des édifices anciens. Il existe deux types de patine : une patine d'origine naturelle et une patine fabriquée par l'homme, voulue par l'artiste. La première, la patine naturelle, est un dépôt dû au temps qui passe, au vieillissement, et qui modifie progressivement l'aspect de la matière. Cette modification lente, naturelle, prend de multiples formes selon la matière en question, selon le climat, la qualité de l'air, les végétaux à proximité du monument, la pollution, etc. Elle peut être ressentie comme une patine positive qu'il faut conserver ou une patine nocive qu'il faut éliminer<sup>140</sup>. Une patine positive est celle qui protège naturellement le cœur de la matière. Par exemple, la patine des métaux non ferreux, comme le cuivre ou le bronze, ou encore le calcin qui forme une couche protectrice de certaines pierres, couches qui au fil de temps modifient la teinte et l'aspect des

<sup>139</sup> Le trait du Moine Théophile, *De diversis artibus*, date probablement de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle et constitue la première source écrite pour les techniques artistiques romanes ; voir Mora et Philippot 1977.

<sup>140</sup> Sur les patines naturelles, résultat de processus physico-chimique complexes, ou sur les patines créées par l'homme, il existe une vaste littérature technique, scientifique et historique-critique, par exemple : Cesare Brandi, Licia Vlad-Borrelli, Paul Philippot (voir bibliographie)



Fig. II.15. Ci-dessus, Rome, Oratorio di S.-Filippo-Neri, oeuvre de Francesco Borromini. Détail de la façade, exemple de patine noble ; harmonisation et protection des parties en pierre et en brique. Pour des œuvres de cette qualité, le "simple nettoyage" d'une façade est en réalité un travail complexe qui relève de la restauration picturale et architecturale. Source : photo. Nicolas Detry, 1990

pierres, qui laissent des traces et des coulures ou des « voiles » légèrement colorés. Il ne faut pas confondre les patines naturelles (oxalate de calcium, parfois mélangé avec des lichens et autres éléments organiques, des algues, des cyanobactéries, etc), avec les salissures : les croûtes noires et autres couches qui noircissent les façades et les sculptures exposées à l'extérieur, dues à la pollution atmosphérique des villes et qui sont des salissures néfastes, symptômes et phénomènes des nombreuses pathologies des matériaux poreux. Ces salissures doivent être éliminées et conduisent à la question délicate du nettoyage des surfaces architecturales ou picturales, qui dépasse les enjeux techniques (choix d'un procédé adéquat, comme les compresses de pulpe de papier, le micro-gommage, le nettoyage au laser, etc) et implique, notamment pour tenir compte des patines, une lecture critique du document original sur lequel on intervient.

La patine fabriquée par l'homme, se manifeste sous des formes très diverses selon les techniques artistiques. Pour la peinture à l'huile (sur toile ou sur bois) on parle de vernis, de glacis, ou de *velature*. Il s'agit de couches très fines, fabriquées selon des recettes complexes. Cette patine est comme une sourdine voulue par l'artiste, déposée sur la matière ou la couleur pour en atténuer l'image. Brandi et, par la suite, ses élèves de l'ICR ont beaucoup travaillé sur les notions de « patine », de « vernis » et de « glacis » en peinture et en sculpture mais aussi en architecture.

La patine intéresse bien sûr la discipline de la restauration. Savoir si et quand on doit nettoyer la façade d'un monument historique ou un objet ancien, s'il faut conserver ou enlever la patine, laquelle il faut conserver et pourquoi, fait l'objet d'une vaste littérature spécialisée et le choix « critique » nécessaire – conserver ou enlever les patines – fait l'objet de discussions très présentes dans la restauration des œuvres d'art et des monuments historiques<sup>141</sup>. En effet, la distinction entre patine positive et patine nocive n'est en réalité pas si simple à établir.



<sup>141</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle déjà, le sculpteur français Auguste Rodin plaiderait en faveur de la conservation des patines sur les pierres des cathédrales françaises.

## II.2. Rome, les premières années de l'Istituto Centrale del Restauro – ICR

### Introduction

C'est dans le contexte d'une Italie blessée, appauvrie, dans une société fracturée entre résistance et fin du régime fasciste qu'il faut resituer les premières années du travail de Cesare Brandi, notamment les opérations de sauvetage de peintures murales dévastées par la guerre. On n'a pas assez insisté sur le fait que c'est à travers des opérations de ce type que l'activité de l'ICR commence à se mettre en place. Selon la volonté de deux jeunes historiens de l'art Giulio-Carlo Argan et Cesare Brandi, l'ICR est une structure où grâce à la recherche expérimentale, à des instruments scientifiques, à la constitution d'archives et d'une bibliothèque spécialisée, on commence à mettre en pratique la théorie de la restauration alors dans sa phase d'adolescence ; restauration qui, selon les paroles de Brandi, est « une activité philologique et critique » (Brandi, 1946, revue *Phoebus*, vol.I). Il est assez difficile de se faire une idée de l'intensité du travail intellectuel et "pratique" de Cesare Brandi, à la fin de la Seconde guerre mondiale et dans les toutes premières années de l'après-guerre. On en a une trace dans deux articles que Brandi publie en 1946. Le premier de mai 1946 est le catalogue de l'exposition, «Mostra dei frammenti ricostituiti di L. da Viterbo », Rome, ICR. Le second article est publié dans *Phoebus*, une revue suisse de Bâle. Il est intitulé, « L'Istituto Centrale del Restauro in Roma e la ricostruzione degli affreschi », (*Phoebus*, vol. I, pp. 165-172). C'est probablement la première fois que Cesare Brandi présente l'activité de l'ICR en dehors de l'Italie et à un niveau déjà international. La préface du premier numéro de cette revue suisse, *Phoebus* est significative de cette période difficile à comprendre pour nous, qui ne l'avons pas vécue : « la publication d'une nouvelle revue scientifique d'art consacrée aux recherches internationales n'a besoin, aujourd'hui d'aucune justification. La guerre a ébranlé la texture culturelle de l'Europe, pendant plus d'une décade la libre pensée et le libéralisme spirituel ont été asservis sur la plus grande partie du continent » (*Phoebus*, 1946, vol. 1, n°1, p. 1)<sup>142</sup>.

Durant cette "période chaude", l'ICR doit travailler simultanément sur plusieurs restaurations post bellica, notamment des chantiers de recomposition de cycles de peintures murales de grande valeur historique-artistique, mais réduites en miettes. Parmi celles-ci, il faut signaler, à Padoue, la chapelle Ovetari (église degli Eremitani, Andrea Mantegna, XV<sup>e</sup> siècle), à Pise, des œuvres de plusieurs maîtres dans le Camposanto monumental (XIV<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles), à Vérone, un grand plafond peint au palais Canossa, œuvre de Giambattista Tiepolo (XVIII<sup>e</sup> siècle) et à Viterbe, la chapelle Mazzatosta (église Santa-Maria della-Verità, Lorenzo da

---

<sup>142</sup> Outre Brandi, la liste des auteurs publiant dans cette revue suisse *Phoebus* (Bâle), correspond aux plus prestigieux historiens de l'art de cette époque, provenant de beaucoup de pays y compris l'Allemagne et les USA.



Viterbo, XV<sup>e</sup> siècle). Ginevra Bentivoglio a souligné combien « *la naissance de l'ICR et la renaissance (la rinascita), à travers la restauration des fresques de Lorenzo da Viterbo, sont deux événements intimement liés* » (Bentivoglio, 2005, p. 573). Après avoir retracé les premières années de l'ICR, j'ai choisi de décrire la restauration post bellica de ces fresques de Viterbo dans le détail, partant du principe qu'il s'agit d'une "expérience-laboratoire".



Fig. I. 15, Rome, quelques photographies de l'Institut Central de la Restauration des œuvres d'art, (ICR) prises vers 1946 (?). A gauche, les laboratoires (chimie et physique), à droite, les élèves restaurateurs au travail dans un atelier. Source : De Masi, 1989, pp. 301-302

### II.2.1. Giulio-Carlo Argan, Giuseppe Bottai et Cesare Brandi

L'Institut Central de Restauration (ICR) est le résultat d'une série de médiations culturelles et politiques dont les acteurs principaux sont Giulio-Carlo Argan, Cesare Brandi et Giuseppe Bottai (1895-1959). Il convient de souligner le rôle de ce dernier, alors Ministro dell'Istruzione Pubblica (ministre de l'Education nationale) : dans une introduction à la revue « Le Arti » (célèbre revue de l'Italie du primo Novecento), Bottai s'oppose à ceux qui considèrent « la tradition » (copie ou inspiration trop directe de l'art ancien) comme la seule voie possible pour exprimer dans les arts plastiques (y compris dans l'architecture) l'esprit nouveau de l'époque fasciste. Il s'oppose aussi à ceux qui prônent le rôle uniquement social de l'art, matérialisé par l'art monumental, seul capable de servir de récit pour éduquer le nouveau peuple fasciste italien par l'insertion de sculptures et de peintures dans l'architecture. Pour schématiser, s'opposaient alors d'un côté, la rhétorique bien connue de l'art au service du peuple ; l'architecture à la gloire de Mussolini et du peuple italien, rhétorique dont on trouve des exemples comparables en URSS ou dans l'Allemagne nazie ; et de l'autre, l'art comme démarche individuelle, spirituelle. C'est notamment Benedetto Croce qui analyse l'art

comme démarche "libre" et indépendante des faits sociaux, religieux ou politiques, l'art comme reflet de l'idéalisme d'un homme, comme quelque chose de « tout autre ». Bottai défend, quant à lui, la valeur intrinsèque de plusieurs approches qu'il conçoit comme complémentaires : "les monuments récits" du régime (Marcello Piacentini, Arnaldo Foschini, Giovanni Muzio...), l'architecture rationaliste et moderniste (Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Franco Albini...) et l'art comme reflet du monde spirituel d'un artiste tendu vers un idéal de beauté (forme, vision, perception). Bottai soutient aussi bien "l'architecture-manifeste" du régime que la peinture ou la sculpture "bourgeoise" ou "de salon". Grâce à sa grande culture, il prend le contrepied d'une vision manichéenne de l'art. Il fait l'éloge des peintres et des sculpteurs de la génération des futuristes et surréalistes (Umberto Boccioni, Giacomo Ballà, F.-T. Marinetti, Giorgio de Chirico) ainsi que celle des peintres de sa génération (Felice Casorati, Filippo de Pisis, Mario Sironi, Giorgio Morandi) et de jeunes artistes prometteurs (Giacomo Manzù, Renato Guttuso...). Selon lui, « *c'est l'étendue illimitée des contenus et la pluralité des formes qui donnent à la tradition artistique italienne sa valeur universelle* » ; il exprime l'idée d'une ligne constituée « *de faits, de clarté stylistique, de franchise de langage, d'intériorité de sentiment* ». Ainsi, toujours selon lui, les artistes doivent être « *les acteurs et non pas les spectateurs, les protagonistes et non pas le chœur, du destin épique, dramatique et religieux de cette Italie nouvelle et très ancienne* » (Bottai, 1939, p. 231- 234)<sup>143</sup>. Durant les années 1920-1930 en Italie, plusieurs revues sont ouvertes à l'art contemporain, à l'architecture, à l'histoire de l'art et à l'esthétique, donc également à la question de la restauration. Deux revues ont beaucoup compté dans l'époque fasciste : « Le Arti » et « Primato ». Le jeune Giulio-Carlo Argan (1909-1992) devient le secrétaire de rédaction de la revue « Le Arti », largement consacrée à l'art contemporain et liée la « Direction générale des Arts »<sup>144</sup>. La revue « Primato », quant à elle, est fondée et dirigée par Giuseppe Bottai et son champ d'investigation est plus large : art, mais aussi sciences humaines, musique, sciences naturelles, pédagogie. Ainsi Bottai, par son soutien aux artistes et aux intellectuels, influe sur le climat culturel dans lequel naît l'Istituto Centrale del Restauro de Rome. L'influence de Bottai est également importante sur la législation italienne en matière de protection des biens culturels : organisation des surintendances régionales pour le patrimoine architectural, archéologique, artistique, archivistique (*beni culturali*), pour les collections d'art, les acquisitions d'Etat dans les musées, la protection des sites naturels et des paysages, etc. Et selon le directeur des musées du Vatican, Antonio Paolucci, « *Giuseppe Bottai fut le plus grand ministre de la Culture qu'ait jamais eu l'Italie du XX<sup>e</sup> siècle* » (Paolucci, 2010, p. 4).

Du 4 au 6 juillet 1938, a lieu à Rome le premier congrès national des surintendants (*Convegno dei Soprintendenti italiani*) dans la salle Borromini de la Chiesa Nuova. Durant ces trois journées de travail intense, tous les surintendants d'Italie sont présents. Le Ministre Bottai est très actif, répond aux questions, discute avec les divers intervenants ; autour de lui, trois

<sup>143</sup> Direzione Generale delle Arti, elle-même sous tutelle du ministère de l'Education nationale (Pubblica Istruzione) donc du ministre Bottai.

<sup>144</sup> Avec comme directeur Marino Lazzari ; Argan conserve cette charge jusqu'en 1943.

personnalités émergent : Cesare Brandi, Giulio-Carlo Argan et Roberto Longhi<sup>145</sup>. Ce dernier, le plus âgé des trois (né en 1890), est un historien d'art célèbre et respecté. Bottai le consulte et lui accorde toute sa confiance. Né à Sienne en 1906, Brandi est juriste et historien de l'art de formation et malgré ses 32 ans, il a déjà à son actif plusieurs articles<sup>146</sup> ainsi que l'organisation d'une exposition sur la peinture à Rimini au XIV<sup>e</sup> siècle. Né à Turin en 1909, Giulio-Carlo Argan, n'a alors que 29 ans. Il a fréquenté le milieu culturel libéral et antifasciste autour du jeune Piero Gobetti<sup>147</sup>. Formé à l'université de Turin, il est élève de Lionello Venturi. Comme Brandi, Argan, véritable cerveau politique de la manifestation, a fréquenté le professeur Pietro Toesca, dont il est un moment l'assistant. Il suit l'approche philosophique et esthétique de Benedetto Croce, mais s'intéresse plus particulièrement à l'art contemporain et à l'architecture. Il a déjà publié des articles scientifiques et poursuit une carrière dans l'administration la DGABA. Les trois jours de ce congrès de juillet 1938 à Rome sont d'une importance majeure pour l'histoire de la tutelle des biens culturels, non seulement en Italie, mais aussi au niveau international : c'est alors que se met en place une organisation rationnelle des surintendances, du catalogage des biens culturels et qu'est créé l'ICR<sup>148</sup>.

Suite à la conférence d'Athènes sur les monuments historiques en 1931, le CSABA a rédigé la « Carta italiana del Restauro » (Charte italienne de la restauration 1931-1932). En 1938, lors du 1<sup>er</sup> congrès national des surintendants, certains points de la Charte de 1931-1932 sont modifiés ou complétés.

Une première base théorique et logistique est proposée par Argan dans un rapport intitulé « Restauration des œuvres d'art, projet d'institution d'un cabinet central de la restauration » (Argan, 1938-1939, revue « Le Arti », I, 2, pp. 133-136). Bottai accueille avec enthousiasme ce projet, porté par Argan et Brandi : il souhaite centraliser à Rome les méthodes et les techniques de restauration en créant un institut d'excellence, de niveau national et international. Le ministre de Mussolini est aussi animé par un esprit de fierté, un esprit d'émulation : l'Italie, pays si riche en œuvres d'art et d'architecture doit montrer l'exemple au reste du monde et être « La référence » en ce domaine. Argan décline toutefois la charge de directeur au profit de Brandi, car sa recherche est alors orientée vers l'histoire et la théorie de l'architecture. C'est donc principalement Cesare Brandi qui va penser et organiser l'ICR. Son rôle est théorique, scientifique et technique, tandis que le rôle d'Argan est plus idéologique, stratégique et politique – même s'il entre dans le comité technique de l'institut, en même temps que Guglielmo de Angelis d'Ossat, Pietro Toesca et Roberto Longhi, et fait partie de la

<sup>145</sup> Parmi les autres personnes présentes, G. Giovannoni, B. Pace, E. Lazzari, La Ferla, C. Calzecchi et G. de Angelis d'Ossat. Les travaux de ce congrès aboutiront aux Lois Bottai (1938-1939) du 1 juin 1939 n° 1089 « Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico » (Voir Carbonara, 1997, pp. 648-658).

<sup>146</sup> A 22 ans il publie son premier article, Brandi, 1928, « Barna e Giovanni d'Asciano », Sienne, pp. 19-36 ; une analyse critique sur l'attribution d'un cycle de fresques de l'église Collegiata de San Giminiano.

<sup>147</sup> Piero Gobetti (Turin 1901-Neuilly-Sur-Seine 1926), journaliste antifasciste engagé.

<sup>148</sup> En France, "L'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France" commence en mars 1964 avec le soutien d'André Malraux qui confie la coordination de l'Inventaire à Marcel Aubert et à André Chastel. La France se dote d'un Institut comparable à l'ICR en 1977, c'est l'IFROA (Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art), qui depuis 1990 est intégré dans l'INP (Institut National du Patrimoine).

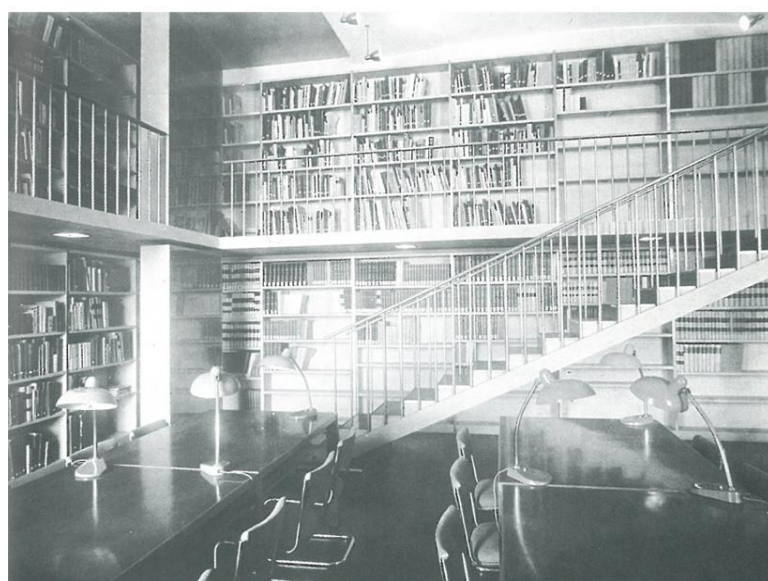
Fig. II.16 Ci-contre, en haut, la salle d'exposition spécialement étudiée en vue d'une bonne conservation et présentation des œuvres : stabilité du microclimat, température, éclairage, etc. Sur cette image, la Madonna de Coppo di Marcovaldo (en avant plan) est exposée pour la 1<sup>ère</sup> fois après restauration.

En bas à droite la bibliothèque « Lionello Venturi et les archives.

Sources : De Masi, 1989, pp. 298-299



commission pour la révision des fiches de classement (schede, descizioni, tutela) et pour le catalogue des monuments historiques et des œuvres d'art. En résumé, l'ICR de 1938-1940 résulte de l'alliance de la pensée de Brandi et de l'intelligence d'Argan.



Comme l'explique Giulio-Carlo Argan, l'ICR a été pensé pour « *promouvoir la transposition de la restauration, d'un plan artistique – artisanal à un plan scientifique* » (Russo, 2009, p. 34). Agir de façon cohérente, selon une approche

philosophique partagée sur les biens culturels dispersés dans l'ensemble du territoire, devient théoriquement possible grâce aux organes de l'Etat situés dans chaque région : les Surintendances régionales (*Soprintendenze per i Beni, Artistici, Architettonici, Archeologici, Paesaggistici...*). La création de l'ICR a donc pour objectif de centraliser et de donner une direction unitaire pour la théorie<sup>149</sup>, les méthodes, les techniques et l'enseignement. Institut unique de référence, il doit "irriguer", comme par une forme d'enrôlement, l'ensemble des acteurs de la tutelle et de la restauration sur tout le territoire national. Il s'agit, dans l'esprit d'une tradition déjà considérable<sup>150</sup> de refonder sur des bases nouvelles l'« école italienne de la restauration » dans un moment politique particulièrement critique : l'aube d'une entrée en guerre. Cette refondation est sans aucun doute redevable de l'œuvre et de la vie Cesare Brandi. Ce projet, est également un projet politique lié à une conception centralisatrice de la nation italienne, au fond assez proche de la France. Comme l'écrit Bottai en 1939, ce nouvel

<sup>149</sup> Ce que les italiens nomment les "théories" de la restauration est souvent désigné en France comme "doctrines" ou "discours doctrinal". J'ai toujours été mal à l'aise avec ce terme de "doctrine", ne sous-entend-il pas un aspect religieux ou militaire ? Or dans la restauration, il me semble, nous avons d'abord la dimension opérationnelle ; artistique, technique et scientifique ; et les dimensions spéculatives ou de recherche : la critique (histoire de l'art), la philosophie, les sciences humaines.

<sup>150</sup> Giovanni-Battista Cavalcaselle, Corrado Ricci, Camillo Boito, Gustavo Giovannoni, Amabrogio Annoni, etc.

« *Institut Central de la Restauration* » n'est pas une cour d'Assise ; c'est plutôt le préteur romain qui au fur et à mesure, sur la base des nécessités (*occorenze*) du moment, sur les cas d'étude singuliers et imprévus, va créer la jurisprudence, va vivifier, va développer (*acresce*), va matérialiser (*sostanzia*) les prescriptions schématiques de la loi »<sup>151</sup>. L'entrée en guerre de l'Italie aura pour conséquence de retarder les activités de l'ICR qui ne débiteront vraiment qu'en 1942.

## II.2.2. Singularité de l'ICR par rapport à d'autres laboratoires

En quoi l'ICR de Rome est-il nouveau ? Pourquoi est-ce l'ICR qui a servi de modèle pour la création de plusieurs instituts de restauration du patrimoine artistique dans le monde après 1945, alors que depuis le début du XXe siècle, les grands musées s'étaient déjà dotés de laboratoires et « de cabinets » de restauration souvent équipé d'appareillages scientifiques modernes ? Ce n'est d'ailleurs pas seulement à partir du modèle, mais aussi avec l'aide de l'ICR, qu'ont été fondés plusieurs Instituts de restauration des œuvres d'art dans le monde : à Bruxelles d'abord (IRPA), puis Madrid, Mexico-city. Plus tard, en France, Jean Taroni créera le LRMH (1970), et l'IFROA apparaît en 1978. A partir du début des années 1970, les instituts et laboratoires existants des pays germaniques se réorganisent et mettent en place des centres de formation, avec l'aide de Philippot, alors directeur de l'ICCROM.

Paul Philippo répond en partie à ces questions dans la célèbre édition de 1963 de *l'Enciclopedia Universale dell'Arte* (EUA-1963), à l'article « Restauro »<sup>152</sup>. Philippot retrace l'histoire des « Istituti e Laboratori di Restauro » dans le monde (EUA-1963, pp. 351-354). Leur origine est à mettre en relation avec les débuts de l'archéologie comme science : dans les sites de fouilles (Pompéi, Herculaneum) ou lors des expéditions de Napoléon en Egypte, les objets retrouvés sont montrés à des savants, à des historiens, puis à des scientifiques qui cherchent à les identifier : datation, style, matériaux, techniques d'exécution, etc. C'est ainsi que quelques grands scientifiques du XIXe siècle – minéralogistes, chimistes, botanistes, géologues, physiciens, zoologistes, etc. – ont été sollicités pour « des missions d'expertises » (expression moderne) sur des sites archéologiques. Parmi ceux-ci, Philippot cite Chaptal (1809), Davy (1815), Geiger, Geoffroy-Saint-Hilaire, Latreille (1826), Faraday (1851), von Bibra (1869), etc, sans oublier Jean-François Champollion qui déchiffre la langue de l'antique Egypte pharaonique. Mais comme le souligne Philippot, « cette première forme de collaboration [interdisciplinaire] était centrée surtout sur l'examen des matériaux et non pas sur leur conservation ; et les techniques [de restauration] étaient encore rudimentaires » (EUA-1963, p.352). Les techniques évolueront et des progrès seront apportés par l'utilisation de nouveaux outils scientifiques comme le microscope (Von Petenkofer, 1870) ou les techniques de conservation microchimique (Ostwald 1905, van Raehlman et Gaspaertz 1910).

<sup>151</sup> Bottai G. 1939, Discorso alla inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro, (Discours pour l'inauguration du Royal Institut Centrale de la Restauration), revue « Le Arti », année IV ; fas. I. oct.-nov. 1941.

<sup>152</sup> Dans l'EUA-1963, l'article « Restauro » et signé par Brandi, Bonelli, Vlad-Borrelli, Philippot et Urbani. Il s'agit d'un texte de référence, une véritable épistémologie de la notion de « restauration » ; en outre 1963 est l'année où Brandi publie sa célèbre Teoria, juste un an avant le congrès de Venise (Charte de Venise, 1964).



Grâce à ces techniques, la taille des prélèvements de matière originale est progressivement réduite, et l'analyse « scientifique » devient progressivement moins destructive. C'est en 1888, à Berlin, qu'est organisé l'un des premiers laboratoires de musée, celui du « Staatliche Museum Berlin », consacré à la restauration des œuvres d'art (peinture, sculpture, céramique, etc.), d'autres suivront, sur le même modèle, reliés à des musées mais également à des universités : à Munich, dès 1908, un laboratoire important est lié à « l'office de conservation d'état de la Bavière » (Petzet M., 1998) puis suit une longue liste que l'on ne peut établir de façon exhaustive. Philippot rappelle notamment la création des « nouveaux » laboratoires de conservation des œuvres d'art du British Museum de Londres (1919), du musée du Louvre (1925), du Fogg Museum of Art (Harvard University, Cambridge, 1927), du Museum of Fine Arts de Boston (1930), du Museum of Modern Art de New-York (1931), du Courtauld Institut de l'Université de Londres (1933). En 1939 est créé le Max Doerner Institut à la « Staatsgemäldesammlungen » de Munich, un an après l'ICR, et en 1948, le « laboratoire central des musées de Belgique » (ACL) à Bruxelles. Ce dernier deviendra, en 1957, l'IRPA (L'Institut Royal du Patrimoine Artistique), grâce à l'œuvre considérable du scientifique belge Paul Coremans<sup>153</sup>, en lien avec Cesare Brandi.

Au sein de cette liste, la nouveauté de l'ICR est l'articulation entre laboratoire, atelier de restauration, recherche et enseignement. L'ICR engage les élites de la nation, aux compétences scientifiques et techniques (physique, chimie, études des matériaux, techniques de conservation et de restauration), dans le domaine des sciences humaines (histoire, littérature, histoire de l'art, archéologie, histoire de l'architecture, histoire des techniques) et dans celui de la législation et de l'économie (loi de tutelle sur les monuments, système de financement des restaurations, des laboratoires). L'organisation a pour originalité le développement de cinq fonctions complémentaires :

- les ateliers de restauration des œuvres d'art, organisés selon une forme de Taylorisation du travail, que Brandi avait pu observer lors de ses missions aux USA dès la fin des années 1930 ;
- les divers laboratoires scientifiques au service de la conservation-restauration des œuvres ;
- le centre d'étude et de documentation (archives, bibliothèque spécialisée, photothèque) ;
- l'école de formation des conservateurs / restaurateurs d'œuvres d'art, qui forme des élèves du monde entier (formation de quatre ou cinq ans sur concours d'entrée de très haut niveau) ;
- le centre de diffusion de la production théorique et pratique, avec la salle d'exposition équipée des technologies muséales de pointe, et le BICR (Bollettino dell'ICR)<sup>154</sup>, revue qui

---

<sup>153</sup> Paul B. Coremans (1908-1965). En 1948 Coremans organise « les « Archives centrales iconographiques d'art national et le Laboratoire Central des Musées de Belgique » (ACL). Voir le Symposium International Paul Coremans, « Un “Monuments Man” belge et son impact sur la protection du patrimoine culturel mondial », Bruxelles, 15-17 juin 2015, IRPA-KIK.

<sup>154</sup> Par exemple, dans le n° 5-6 de 1951 du BICR, voilà la composition du conseil technique : Lionello Venturi (président), Giulio-Carlo Argan, Cesare Brandi, Roberto Pane (qui est architecte), Pietro Romanelli (?), Augusto Vermehren (?). Comité de rédaction : Brandi (Président), Licia Borrelli (archéologue), Salvatore Liberti, Giovanni Urbani, Michelangelo Cagianò de Azevedo.

Fig. II.17 Ci-contre, une partie des vingt milles fragments de la scène du Spasalizio de Lorenzo da Viterbo pendant l'opération d'identification et de "catalogation" des fragments, avant la recomposition.

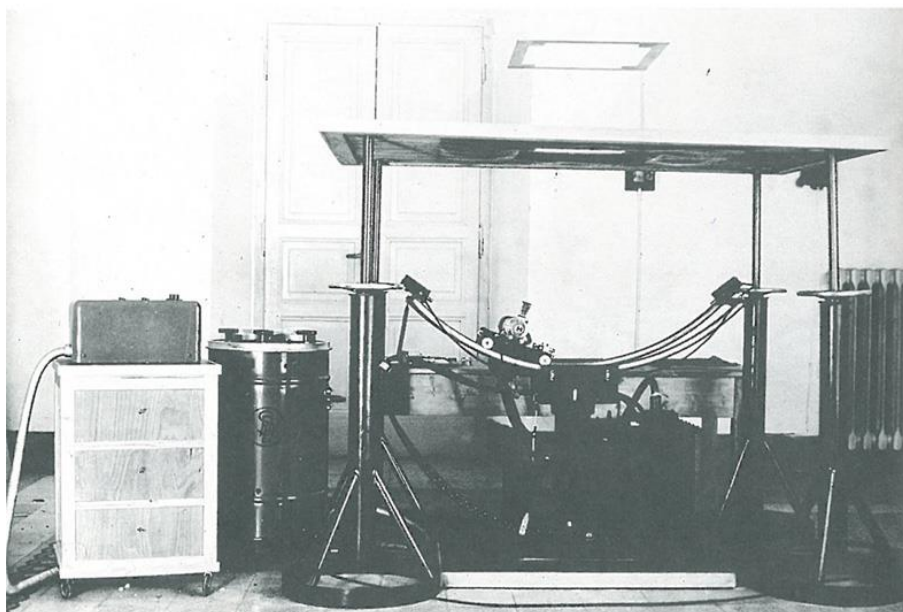
En bas appareil pour la radiographie au rayon X

Sources : De Masi, 1989, p. 302.



publie des articles scientifiques dans une approche novatrice, pluridisciplinaire et internationale.

Au sein de cette organisation, c'est l'historien et le critique d'art qui est le chef d'orchestre de la restauration : ce n'est ni le restaurateur, ni le scientifique travaillant en laboratoire. En cela, l'ICR est très différent des



laboratoires des musées anglo-saxons du British Museum ou de la National Gallery de Londres. Comme la revue française « l'amour de l'art » le résume de manière un peu abrupte en introduction à un article de Brandi, en 1950, « *deux méthodes de restauration se partagent actuellement l'opinion internationale : l'une que l'on pourrait qualifier de « totalitaire » se veut scientifique et bannit rigoureusement toute appréciation esthétique, soumettant indistinctement toutes les œuvres au même régime ; l'autre de caractère tempéré, considère chaque tableau comme un cas d'espèce et gradue l'intervention selon l'état et l'aspect de l'œuvre qu'elle soumet à un examen critique approfondi. C'est cette méthode qui est aussi celle des autres pays latins, que défend avec véhémence Cesare Brandi* »<sup>155</sup>. Cette particularité est également bien illustrée par les propos de Paul Philippot<sup>156</sup> :

<sup>155</sup> Début de l'article de Brandi C. 1950, « Principes de la restauration des œuvres d'art », revue « L'amour de l'art », Paris, XXX, pp. 21-26.

<sup>156</sup> Bruxelles, domicile de Paul Philippot, entretien du 16 mai 2014.

ND : A Londres 1945, l'exposition de tableaux récemment restaurés à la National Gallery, vous en parlez dans un de vos articles.

PP : Oui, c'est le départ d'une énorme polémique entre les partisans et les adversaires du nettoyage des tableaux. Cela dépend comment on nettoyait, mais à Londres, quand ils nettoyaient les tableaux, ils y allaient assez fort. C'est-à-dire que l'idée était de retourner à l'original et donc d'enlever tout ce qui est au-dessus, ce qui est un peu simpliste... Londres était déterminé essentiellement par le point de vue des laboratoires. Il y avait un restaurateur allemand Raumann (je crois ?) qui était un peu l'agent actif de ces nettoyages au musée de Londres. Ils ont nettoyé énormément et sont allés un peu loin. J'ai assisté à ces débats ; à Londres c'était les laboratoires, mais du côté continental c'était les historiens de l'art que menaient la danse évidemment, ça c'est le fond du débat.

ND : Oui, vous écrivez que « c'était une confrontation entre une approche technique scientifique et une approche historico-humaniste ».

PP : Oui, c'est exactement cela.

ND : Brandi et vous, vous représentez cette approche plus historico-humaniste,

PP : Oui, parce que nous avons une autre formation, une autre expérience. En 1946, on a créé l'ICOM en lien avec l'UNESCO. Son siège central est à l'UNESCO à Paris. Le monde international de la conservation des œuvres d'art se rencontrait à l'ICOM. Ensuite on a créé l'IIC (International Institut For Conservation) qui est une association privée de restaurateurs. L'ICOM (International Council of Museums) était le lieu où tout se passait, c'est à l'ICOM où se formaient les débats, parce que les gens se rencontraient là de tous les coins du monde. L'IIC est plus lié au monde anglo-saxon, donc à tendance scientifique, au sens laboratoire, et l'ICOM est plus lié aux travaux des historiens d'art. Voilà un peu les grandes tendances de fonds.

ND : Tous ces organismes, y compris l'UNESCO, l'ICCROM ont été créés après la Seconde Guerre mondiale,

PP : Oui, quand tout le monde s'est réveillé et qu'on avait une soif de contacts internationaux. Pendant la guerre tout le monde était isolé, alors que l'immédiat après-guerre est le moment où tout le monde voulait voir les autres, on voulait voir d'autres pays, rencontrer des étrangers et c'est cela qui a déterminé un peu ce qui s'est passé dans les années 1950-1960.

ND : Oui, on sortait progressivement d'une période de très grande souffrance et de grandes privations, de pertes immenses.

PP : Oui, il fallait tout reconstruire, tâche immense, le travail ne manquait pas.

Il nous a semblé intéressant de traduire le discours inaugural marquant le début de l'activité de l'ICR. Publié dans la revue « Le Arti », en octobre 1941 en pleine guerre, le discours de Brandi est précédé d'une allocution du ministre Bottai ; d'une « *grande lucidité et conscience profonde sur les problèmes de la restauration* » (Cordaro, 1994, p. 304). Nous donnons ici quelques lignes du début du discours, le reste est dans le volume des annexes.

« Excellence,

*La réalisation de cet Institut de Restauration né ici à Rome, par la volonté du Duce et par l'aide qu'il nous a apporté; doit satisfaire trois exigences fondamentales : accompagner l'exécution de la restauration des œuvres d'art par tous les moyens adaptés des sciences modernes, promouvoir et intensifier les recherches sur les méthodes de restauration, sur les matières d'origine (autarchiche) à utiliser, former graduellement des experts restaurateurs qui vont garantir la diffusion des méthodes scientifiques élaborées par l'Institut. Ces trois exigences apparaissent comme corollaires évidents du concept de restauration, lui-même lié à la critique moderne. Mais du fait que dans la pratique et jusqu'à présent, ces trois exigences n'ont pas fonctionné ensemble, il en résulte des dommages souvent irrémédiables pour les œuvres d'art...»<sup>157</sup>.*

Ce portrait de l'ICR à ses débuts peut être complété par un rapport de visite de Maria-Pia Mierge, datant de 1946<sup>158</sup>, « *Tout près de l'église San-Francesco di Paola un grand bâtiment est aujourd'hui le siège de l'ICR (...). Sans doute l'Institut est encore récent mais cependant il mériterait d'être plus connu qu'il ne l'est. La guerre faisait encore fureur dans le Nord de l'Italie lorsque que pour la première fois, je visitai l'Institut. Ce fut une impression très singulière. De grands couloirs très propres, très lumineux, un ordre parfait et du silence partout. Dans une grande salle, sur une table très longue des milliers de fragments de fresques étaient étalés. L'ambiance avait un caractère absolument particulier. Quelque chose d'intermédiaire entre un studio d'artiste et une salle d'opération, mais l'impression dominante était sans nulle doute celle d'une atmosphère d'hôpital.*

*Cet ordre impeccable, les blouses blanches des professeurs et des élèves, ces mots prononcés à voix basse comme si l'on voulait éviter de troubler le repos d'un malade (...). Ce qui impressionne surtout le profane d'art qui entre par hasard dans l'Institut, c'est justement le soin attentif des professeurs et des élèves en train de faire le diagnostic d'un tableau malade, dans le cabinet de radiologie, ou dans celui de physique ou de chimie, afin d'en fixer la thérapeutique exacte (...). L'argot technique que les étudiants de l'Institut (...) emploient : « tel tableau va au rayon X, l'autre a besoin d'un renflouage, le troisième doit être briqué ». On a l'impression d'entendre parfois un rapport du médecin de garde (...) ; « y-a-t-il espoir de le sauver » ou bien « c'est un cas désespéré » (...).*

<sup>157</sup> Argan G-C et Brandi C, 1941, Le Arti, IV, 1, octobre–novembre, Rome, pp. 51-53.

<sup>158</sup> Maria-Pia Mierge, L'institut Central de la Restauration des œuvres d'art à Rome, Rome, archives de l'ISCR. L'ISCR (Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro) est le nom actuel de l'ICR. En 2010, du fait de la fin d'un contrat de bail avec les frères Mineurs (raison qui a fait polémique), l'ISCR a dû quitter les bâtiments de la piazza S.-Francesco de Paola (près du Colisée) qu'il occupait depuis sa création en 1939. L'ISCR est désormais implanté dans les bâtiments de l'ex-hospice S.-Michele au Trastevere (siège du Ministère de la Culture italien), là où se trouve également l'ICCROM.

*Les techniciens de l'Institut sont d'une scrupuleuse honnêteté professionnelle. Lorsque après le tragique bouleversement d'un bombardement, un fragment de fresque doit être considéré comme irrémédiablement perdu, malgré les recherches les plus minutieuses parmi les décombres, alors un léger voile d'aquarelle sur le fond blanc qui cimente les autres fragments reconstitués, indique comme en sourdine, dans la symphonie des couleurs, l'absence de cet élément qui n'a pas pu être reconstitué (...) de même que dans les vieux palimpsestes un espace vide marque le fragment perdu d'un poème. Ce léger voile fait en sorte qu'à distance un œil non exercé ne remarque pas le vide et l'œuvre toute entière conserve ainsi toute sa force primitive de suggestion<sup>159</sup>. Ce qui distingue par-dessus tout l'Institut de la restauration artistique est bien la rigueur scientifique du travail qui s'y fait. Quand en 1938 (...) fut décidé la création de l'ICR (...) personne ne songeait sans doute que bientôt ce nouvel institut se trouverait en face d'une mission d'aussi grande importance, pour essayer de sauver toutes ces œuvres d'art que l'avalanche de la guerre entraînait vers le néant. Une des principales raisons qui déterminèrent alors la création de cet institut fut le risque considérable que couraient les œuvres d'art lorsque (...) elles étaient confiées à ce que Cesare Brandi appelle avec beaucoup d'esprit : « I dulcamara del restauro »<sup>160</sup>. Dès l'origine, les buts de l'Institut furent clairement définis par l'article premier de la loi<sup>161</sup>. C'est-à-dire :*

*A. Exécuter et contrôler la restauration des œuvres d'art et d'antiquités, et pousser les recherches scientifiques en vue d'en perfectionner les méthodes.*

*B. Etudier les moyens techniques pour la meilleure conservation du patrimoine artistique national.*

*C. Exprimer des opinions sur tout travail de restauration et de conservation du patrimoine artistique national.*

*D. Enseigner la science de la restauration artistique.*

*L'Institut Central de restauration artistique de Rome est le plus moderne et le plus perfectionné institut du genre qui existe dans le monde. De fait, dans sa vaste constitution organique, l'Institut comprend un laboratoire important avec des cabinets spécialisés et des ateliers de menuiserie, de ferronnerie, de dorure, etc., un cabinet de photographie et un autre de radiographie [longue liste]. Des archives où les savants peuvent consulter (...) tous les éléments techniques et graphiques (...) enfin une bibliothèque très spécialisée d'histoire de l'art (...). J'ai remarqué que sur la table que l'on pouvait appeler « opératoire » les œuvres d'art (et combien sont déjà passées sur cette table, œuvres d'art italiennes et étrangères de toutes les écoles et de toutes les époques, (d'Antonello de Messine à Lorenzo Lotto, de Caravaggio aux primitifs de Sienne ou d'Allemagne). Les œuvres d'art perdent ce sens d'éloignement qu'elles ont dans l'exposition souvent conventionnelle d'une salle de musée. Elles sont plus proches de nous, plus « humaines », ce sont des chefs d'œuvres « malades », « souffrants », que la technique peut sauver sans doute, mais pas seulement la technique. Je*

<sup>159</sup> M-P. Mierge, assistante d'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts), décrit d'une façon sensible et juste, la question de la réintégration des lacunes et la technique du *tratteggio*. On sait la fortune critique de cette méthode, puisqu'elle est encore pratiquée aujourd'hui 70 ans après ces premiers essais à l'ICR.

<sup>160</sup> Dulcamara = aigre-doux, mais aussi Charlatan.

<sup>161</sup> Lorsque M-P Mierge parle de l'article de la loi, elle fait probablement référence à la loi « Istruzioni per il restauro dei monumenti » (1938).



*me suis demandée souvent quelle part a eu dans le sauvetage parfois « in extremis » d'une œuvre de grande importance artistique, non seulement la parfaite organisation scientifique de l'Institut, mais le zèle « amoureux » de ces savants penchés avec une patience infinie sur ces blessures. Quel amour au bout de ces doigts habiles qui manipulent avec une infinie délicatesse ces fragments des « fiançailles de la Vierge » de Lorenzo de Viterbe pour y retrouver l'ombre d'un pli le chaud reflet d'un visage disparu. Il y a là plus que de la patience et de l'intérêt professionnel, c'est un sentiment qui confine à l'amour.*

*Dans les grandes salles lumineuses de l'antique palais Pizzullo, voisin de l'arc des Borgia, au cœur de Rome, la foi de quelques hommes reconstruit en silence, par la vertu de l'amour, ce que la furie sanguinaire de la haine a brutalement détruit ». Rome, 23 mars 1946, Maria-Pia Mierge (assistante d'histoire de l'art à l'académie des Beaux-arts).*

A la fin de l'année 1941, l'ICR était l'un des très rares Instituts scientifiques modernes en ordre de marche dans toute l'Italie. Malheureusement, peu de temps après, l'ensemble des équipements techniques (appareils de laboratoire, livres, photothèque, éclairage, œuvres d'art, papier photographique, matériaux, etc.), a dû être transporté vers le Vatican pour être momentanément caché dans un lieu tenu secret : après le revirement politique de 1943<sup>162</sup>, les responsables italiens de l'ICR craignent que les Allemands ne puissent réquisitionner et emmener en Allemagne l'ensemble des équipements, enlevant ainsi à l'Italie non seulement des équipements, mais la primauté de l'idée de cet institut. On imagine sans difficultés combien les années qui suivent le discours enthousiaste de Bottai (de janvier 1942 à mai 1945) vont être difficiles, sans compter que dans l'immédiat après-guerre, l'institut a pu souffrir d'un jugement négatif pour raisons politiques, en témoignent de nombreux articles et livres écrits sur ce sujet (De Masi, 1989, Cordaro, 1994, Russo, 2009, Borsa, 2011). Licia Vlad-Borrelli m'a parlé de cette histoire, voici un extrait de notre entretien.

LVB : Oui. Après la guerre il y a eu une sorte de « jugement moral », parfois avec une moralité discutable, envers ceux qui s'étaient compromis avec le fascisme. Beaucoup d'Italiens (dont plusieurs intellectuels), furent « estampillés » comme « fascistes » (ou anciens fascistes) ; mais ils n'étaient pas tous nécessairement de vrais fascistes. Certains d'entre eux, bien sûr, avaient participé à des crimes, mais beaucoup d'autres ont cédé à des compromis, par faiblesse, par indifférence, pour continuer leur travail ou pour survivre. Les héros ne sont pas fréquents...vous vous souvenez du mot de Brecht : « Heureux le pays qui n'a pas besoin de héros ! »

ND : Et Cesare Brandi dans cette période a-t-il eu lui aussi des problèmes ?

LVB : Oui, effectivement, Brandi a eu, lui aussi, des problèmes, car il avait été lié à Giuseppe Bottai<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Mussolini est mis en minorité le 24 juillet 1943 lors de la réunion du Grand Conseil fasciste ; il est incarcéré par le roi Victor-Emmanuel III. Le maréchal Badoglio forme un nouveau gouvernement, mais en fait, Badoglio cherchait un moyen pour sortir l'Italie du conflit.

<sup>163</sup> Giuseppe Bottai : Ministre sous le régime fasciste, il signe les lois raciales, mais il est aussi à l'origine de deux lois fondamentales sur la protection des biens culturels et du paysage (les fameuses *Legge Bottai* de 1938-

ND : Bien sûr le célèbre Ministro dell'Istruzione Pubblica, (ministre de l'Education nationale), qui a beaucoup aidé Brandi et Argan, dans la création de l'Istituto Centrale del Restauro (ICR). D'ailleurs « vers la fin » dès 1943, il me semble que Bottai a été un « fasciste critique », il est resté très ouvert même vis-à-vis de personnalités clairement antifascistes, il a y eu un retournement intérieur, c'est un personnage étonnant.

LVB : Bien sûr, même si Bottai était un fasciste de la première heure, et si, jusqu'à la fin de sa vie, il n'a jamais renié la doctrine fasciste, tout en y critiquant certains aspects. Il était pourtant un véritable intellectuel. Il avait fondé la revue « Primato » qui était une revue d'avant-garde, ouverte à tant d'artistes et d'intellectuels parfois critiques vis-à-vis du régime. Durant l'époque fasciste, le régime a permis, par ignorance, par superficialité ou par fourberie, à certains intellectuels de manifester leurs idées, même si elles avaient une dimension critique envers le régime. Il suffisait de n'être pas trop explicite, d'avoir une certaine souplesse... Ainsi cette revue, Primato, fondée par Bottai, contenait des pièces de plusieurs artistes et écrivains qui n'étaient pas fascistes et qui ont été, ensuite, parmi ceux qui ont bâti l'Italie démocratique de l'immédiate après-guerre. La même chose se passait dans le GUF, la formation fasciste des universitaires, qui était devenu une espèce de Fronde. Ces contradictions et, si vous voulez, cette ambiguïté et cette duplicité sont typiquement italiennes !

ND : Dans sa dimension contradictoire, presque poreuse, le fascisme italien était très différent du nazisme allemand et bien sûr du stalinisme. Quand Hitler brûlait des œuvres considérées par lui comme « art dégénéré », Staline envoyait tant d'intellectuels et d'artistes au goulag ; en Italie, Bottai dialoguait avec les artistes et les philosophes dans sa revue *Primato*.

LVB : Oui, certainement.

### II.2.3. Le laboratoire : Viterbo et la recomposition des fresques de la chapelle Mazzatosta

Les fresques de Lorenzo da Viterbo, réalisées pour la famille de Narno Mazzatosta dans l'église Santa-Maria della Verità, semblent être l'une des rares œuvres documentées et conservées de ce maître de la peinture italienne du XV<sup>e</sup> siècle, comparable à Andrea Mantegna mais moins connu. Nous connaissons peu de choses sur la vie de cet artiste, sur sa formation, sur ses relations avec d'autres artistes de son temps. D'après le peu d'informations biographiques disponibles<sup>164</sup>, il serait né vers 1444 et, comme Masaccio, mort très jeune vers 1472. L'attribution des fresques de la chapelle Mazzatosta à Lorenzo da Viterbo est confirmée par Cesare Brandi. Elles sont peintes et terminées en 1469 et c'est le distique (distico)<sup>165</sup> accompagnant la signature et la date (1469) – « hactenus haud lustris opus istud quinque

---

1939), lois maintenues jusqu'à une réforme en 1999 mais dont les grandes lignes demeurent encore valides aujourd'hui.

<sup>164</sup> Coliva A., 1994, « Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta » Studi in onore, études en honneur de Giulio-Carlo Argan, pp. 95-121.

<sup>165</sup> Distique, en it. distico: du grec stikhos « rangée, vers », groupe de deux vers renfermant un énoncé complet.

peractis condidit » – qui a permis de formuler une hypothèse quant à la date de naissance du peintre. Mais l'interprétation de ce distique n'est pas univoque ; il est traduit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Corrado Ricci comme signifiant « *le peintre, n'ayant pas encore à ce point atteint cinq lustres, a composé cette œuvre* ». Ce qui fait dire à Corrado Ricci que le peintre serait né en 1444 et qu'il avait 25 ans quand il a peint cette œuvre (Ricci, 1888)<sup>166</sup>. Outre le cycle de fresques de Viterbo, on ne connaît que le retable (*pala*) de la Vierge à l'Enfant avec les saints Michel archange et Pierre dans l'église S.-Maria-Maggiore à Cerveteri<sup>167</sup> ; datée de 1472.

Selon Ginevra Bentivoglio, Lorenzo da Viterbo aurait subi l'influence de Benozzo Gozzoli : « *la rencontre avec la peinture de Benozzo Gozzoli est significative, car Benozzo est arrivé à Viterbo pour peindre un cycle de fresques dédié à la vie de sainte Rosa, dans l'église du monastère des Clarisses ; et cela quelques années avant le travail de Lorenzo da Viterbo pour l'église Santa Maria delle Verita. Ce qui est perdu pour nos yeux – les peintures de Benozzo Gozzoli furent détruites en 1849 du fait de l'agrandissement de l'église – Lorenzo a pu le voir et l'interpréter, en laissant sur la voûte et les parois de la chapelle Mazzatosta un chef d'œuvre qui synthétise – ou anticipe – les recherches effectuées par les peintres italiens du Quattrocento* » (Bentivoglio, 2005, p.572). Par conséquent, ce cycle de fresques est le témoignage le plus important à Viterbo de la peinture de la première Renaissance, cette nouvelle vision humaniste de l'art, vision attentive à l'équilibre plastique, à la symétrie, caractérisée par cet amour pour la perspective. Lorenzo da Viterbo jouit d'une grande considération historico-critique. Ce qui permet de mieux comprendre l'exigence morale de Brandi dans sa recherche d'une stratégie d'intervention capable non seulement de limiter les dégâts des bombardements mais surtout de redonner du sens à un amas informe de lambeaux martyrisés.

<sup>166</sup> Ricci Corrado, 1888, *Lorenzo da Viterbo*, in Arch. Storico dell'arte, I pp. 26-34. Voir aussi à propos de L. da Viterbo, Venturi Adolfo, 1913, *Storia dell'arte italiana*, VII, 2, Milano, pp. 4 s., 223, 226-254, 267. Zander Giuseppe, 1968, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, pp. 268 s.; Haas C., 1978, *Beiträge zu Lorenzo da Viterbo*, Wien.

<sup>167</sup> Attribué à Lorenzo da Viterbo par l'historien de l'art Federico Zeri (Zeri F., 1953, BdA, pp. 38-44.)



Fig. II. 18 Viterbo, église Santa-Maria-Della-Verità, chapelle Mazzatosta. En haut, vue d'ensemble de la chapelle et détail de la voûte, photographies du début du XX<sup>e</sup> siècle.

En bas, détail du *Sposalizio di Maria Vergine* (mariage de la Vierge) peinture murale de Lorenzo da Viterbo, XV<sup>e</sup> siècle à droite la figure de S.-Anne, mère de Marie.

Sources : MiBACT, Rome, archives de l'ICR (aujourd'hui ISCR).

## II.2.4. La restauration post bellica et l'action de l'ICR

En 1944, les bombardements aériens des alliés s'abattent la ville de Viterbo ; un groupe de bombes touche l'église Santa-Maria della-Verità. La façade s'écroule, et avec elle une grande partie de la toiture de la nef. En outre, du fait des vibrations et du souffle d'air provoqués par les explosions, les fresques du XV<sup>e</sup> siècle qui décorent la chapelle Mazzatosta, attenante au sud de la nef, sont réduites en milliers de fragments. Ces morceaux d'enduits peints à fresque à base de chaux, sont parfois réduits en poussière. Pour retracer l'état des lieux en 1944, le témoignage direct de Cesare Brandi est sans aucun doute le plus pertinent. J'ai choisi de traduire en français de longs extraits du texte que Brandi publie en 1946, à l'occasion d'une exposition sur la reconstitution des fresques de Viterbe, alors en cours de réalisation<sup>168</sup> : ce document est en effet l'un des tout premiers témoignages où Brandi explicite sa méthode de travail, et fait donc partie, à ce titre, des fondamentaux de la théorie moderne et actuelle de la restauration des œuvres d'art.

*(...) la bombe tomba sur la façade, en détruisant la moitié et provoquant l'écroulement de la moitié du toit. La chapelle Mazzatosta fût touchée par divers éclats d'obus (scheggie), qui avec en plus le déplacement de l'air (aspiration) produit la déconnection (sconnessione) de la voûte et l'écroulement [sur le sol] d'environ trois quart des fresques des voutains, d'un tiers de la Présentation [de la Vierge au temple] et des quatre cinquièmes des noces de la Vierge (Sposalizio). L'Annonciation, l'Adoration et l'Assomption scènes qui étaient de côté (defilate) par rapport à l'entrée de la chapelle, subirent peu de dégâts, mais malheureusement il s'agissait des fresques les moins importantes. L'Annonciation et l'Adoration se trouvant en contre-jour ont été traitées avec une touche plus rapide (con mano assai più corsiva) ; d'ailleurs il n'est pas à exclure que la scène de l'Assomption fut faite avec l'aide d'un élève. La récupération des fragments [d'enduits peints] n'a pu se faire qu'un mois après la libération de Rome, c'est-à-dire en juin 1944. A ce point, non seulement un public ignorant avait marché sur les précieux fragments, mais en plus des travaux de protection mal conçus (malintese opere di protezione) avaient encore aggravé l'état déjà dangereux des fragments d'enduit encore accrochés sur les murs. La destruction semblait particulièrement irréparable pour la scène des Noces, réduite à quelques lambeaux marginaux et à des résidus de figures en haut et en bas. Le déplacement (violent) de l'air avait provoqué le décrochage des fresques [de leur support en maçonnerie] là où se connectaient les diverses « journées » giornate de travail » (Brandi, 1946, Mostra de Frammenti, p. 7)*

Les dégâts les plus graves étaient ceux des parois à gauche en entrant dans la chapelle, c'est-à-dire les scènes célèbres implantées sur deux registres et représentant les "Noces de la Vierge" et la "Présentation au Temple". C'est justement dans ces deux scènes que Lorenzo da Viterbo avait expérimenté des solutions plastiques d'une grande modernité ; une œuvre

<sup>168</sup> Brandi, 1946, « Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo », cat. exposition, Rome, ICR. (8 pages avec 7 illustrations). En plus des textes de Brandi, mes sources principales sont : les recherches faites aux archives de l'ICR (ISCR) et à l'ICCROM en 2014-2015, les entretiens avec des experts ayant travaillé avec Brandi (Paul Philippot et Licia Vlad-Borrelli) les cours universitaires que j'ai eu à Rome avec notamment Paolo et Laura Mora, Michele Cordaro, Giorgio Torraca, Giuseppe Basile, Rodolfo Lujan-Lunsford ; divers articles et livres spécialisés sur ces questions.



comparable en qualité à celles des grands artistes du Quattrocento comme Piero della Francesca ou Andrea Mantegna. Sur les "Noces de la Vierge", après les bombardements, n'étaient encore accrochés au support mural que quelques fragments d'enduits sur la périphérie et en partie basse. Les parois de la chapelle présentaient de très grandes lacunes (4/5<sup>ème</sup> de la surface !) caractérisée par des coupures horizontales et nettes (*tagli orrizontali e netti*). Ceci est dû au fait que les déplacements d'air très violent ont causé le décrochage des fresques de leur support mural, justement sur les lignes délicates de jonction entre les différentes "pontate" et "giornate". Sur une scène des "Noces de la vierge", on voit cette grande lacune triangulaire très caractéristique : la tête du jeune homme avec les mains jointes n'a pas pu être réintégrée car un éclat d'obus a foré le mur juste à cet endroit. Selon la tradition, ce jeune homme était justement le portrait de l'artiste !

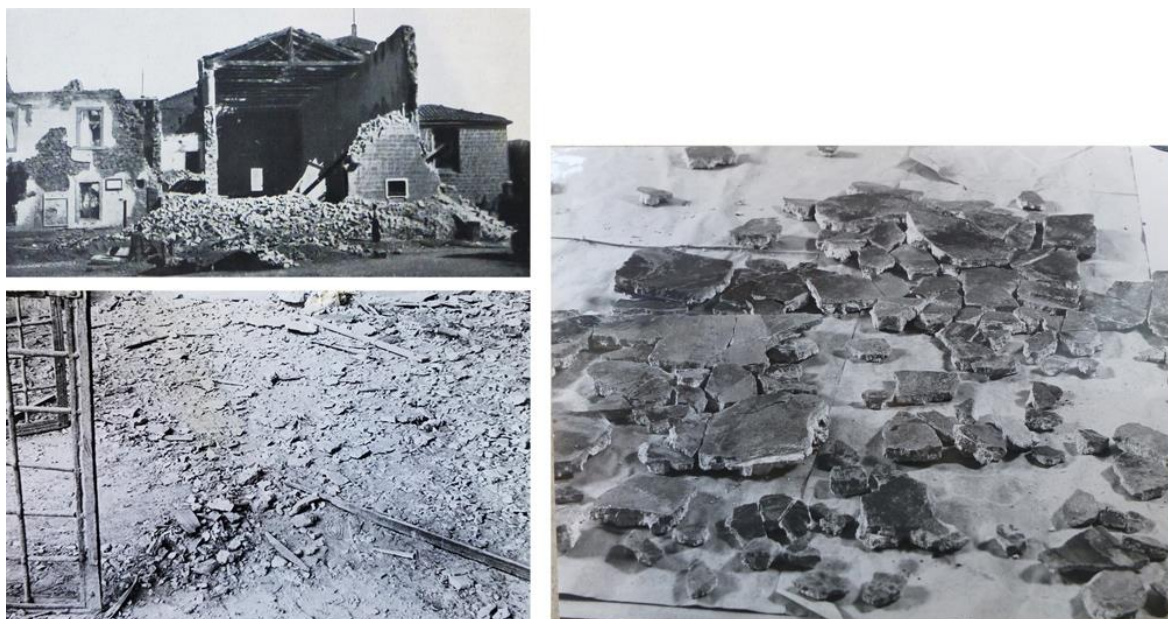


Fig.II. 19 Viterbo, chapelle Mazzatosta après les bombardements. En haut, la façade de l'église avec la chapelle sur le côté droit. En bas à gauche, le sol de la chapelle en 1944, à droite des fragments récupérés et apportés à Rome, à l'ICR.

Sources : Rome, MiBACT, archives de l'ICR.

Déjà en 1942, avant la série de destructions de monuments due aux bombardements alliés (1943-1944), Giuseppe Bottai, ministre de l'Education nationale, envoie Cesare Brandi sur place, en tant que directeur du nouvel *Istituto Centrale del Restauro* (ICR), pour prendre des mesures de sauvegarde. Parmi celles-ci, il lui recommande de charger Mauro Pelliccioli, qui durant plusieurs années a travaillé pour la Soprintendenza, « *de commencer les travaux d'urgence, de mettre en place tout ce qui est nécessaire pour la protection anti-aérienne...* »<sup>169</sup>. En juillet 1944, Brandi retourne à Viterbo, envoyé par la "Subcommission of Fine Arts" des alliés, pour faire un état des lieux. Sur place, il comprend vite l'urgence et la complexité

<sup>169</sup> Lettre du 13/07/1942 signée Il Ministro, F.to. Bottai, [Ministro della Pubblica Istruzione - MPI]. Source ICR, Rome, archives documents, classeur (Faldone) AS0262 : Padova chiesa degli Eremiti – capella Ovetari, A. Mantegna e Niccolo di Pietro da Villaganzerla, 1448-1457 circa. Martirio di S. Cristoforo, martirio di S. Giacomo, Angeli.

de cette opération qui va l'occuper, avec son équipe de l'ICR, durant plusieurs années. Comment imaginer en effet qu'il sera possible de sauver ces fresques du XV<sup>e</sup> siècle, réduites en un tas de débris informes, recouvertes de poussières et de gravas, dans une église dévastée à 100 km de Rome, en pleine guerre ? Car des combats ont encore lieu sur divers fronts en Italie quand ce travail débute. La correspondance de Brandi avec les surintendances concernées par les projets de l'ICR, témoigne des multiples difficultés matérielles auxquelles le directeur et son équipe doivent faire face. Le travail de sauvetage préalable aux restaurations est risqué. Il s'agit, par exemple, d'obtenir l'autorisation des états-majors de l'armée alliée, pour effectuer des transports par camion (Viterbo / Rome, Padoue / Rome...), de demander aux Alliés comment trouver quarante litres d'essence pour le voyage entre Viterbo et Rome, de trouver du papier pour écrire – sans parler de trouver de la nourriture –, de voir le nombre de caisses entrant dans tel camion, d'exiger du chauffeur de rouler très prudemment sur des routes défoncées afin de ne pas casser davantage les fragments d'enduits peints, de discuter de la possibilité de transporter les caisses en train ou par la route, mais les ponts sont détruits..., etc.

Sans parler de l'intelligence et du talent des acteurs de l'ICR à ce moment-là, l'exemple des restaurations de Viterbe et de Padoue, la chapelle Ovetari, montre une détermination impressionnante, une abnégation, une énergie hors du commun, bref un engagement corps et âme pour soigner les blessures que la guerre a infligé à l'art italien.

Comme le dit A-M Oteri à propos de Viterbo, « *l'importance des dégâts a poussé [Brandi] bien au-delà du "simple" problème de la recomposition des fragments, même au-delà des thèmes sur le traitement des lacunes déjà expérimenté par la jeune gestaltpsychologie. Et si la question posée est encore liée à la perception de l'image, le nœud du problème ici (...) n'est pas seulement situé dans le fait de raccorder les fresques avec les lacunes* » (in Bentivoglio, 2005, Oteri A-M, p. 578). L'un des enjeux de ce chantier est, en effet, de rétablir un dialogue entre différentes zones du décor mural, les fresques restées intègres et celles réduites en fragments, et de reconstruire une continuité entre peinture et architecture. Car les murs et les voûtes de la chapelle sont fissurés, bien que l'enveloppe architecturale d'ensemble soit restée presque intacte.

Le texte dense, publié en mai 1946, cité ci-dessus et traduit, explicite la méthode de travail adoptée par l'équipe de l'ICR. Chacun note ses gestes dans un souci de pédagogie et de clarté. Menée dans des conditions matérielles très dures, cette opération est un laboratoire où Brandi et son équipe inventent. Ici, ce terme "d'invention" n'est pas usurpé, comme me l'ont confirmé des savants proches de Brandi tels que Paul Philippot et Licia Vlad-Borrelli. D'ailleurs, Ginevra Bentivoglio le souligne dans son article scientifique de 2005, intitulé « *tanti sottili filamenti ravvicinati...* ». En retraçant, pas à pas, l'histoire du chantier de restauration des fresques de Viterbo (et de Padoue), on comprend que les grandes lignes la *Teoria del restauro* (publiée en 1963) se mettent déjà en place dans l'esprit de Brandi entre 1944 et 1950, c'est-à-dire dès qu'il se met au travail pour sauver les fresques de Viterbe et de Padoue. En "faisant", les solutions techniques sont élaborées et la méthode se précise ; comme dans un laboratoire, la théorie vient éclairer et expliciter le pourquoi et le comment.

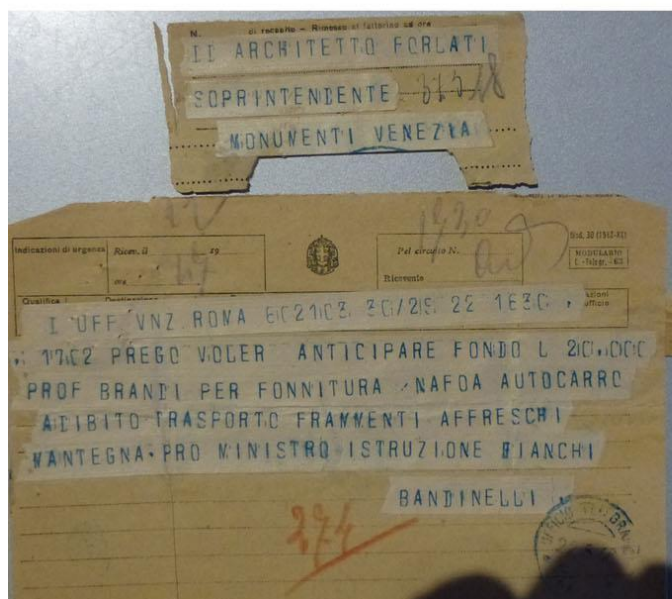
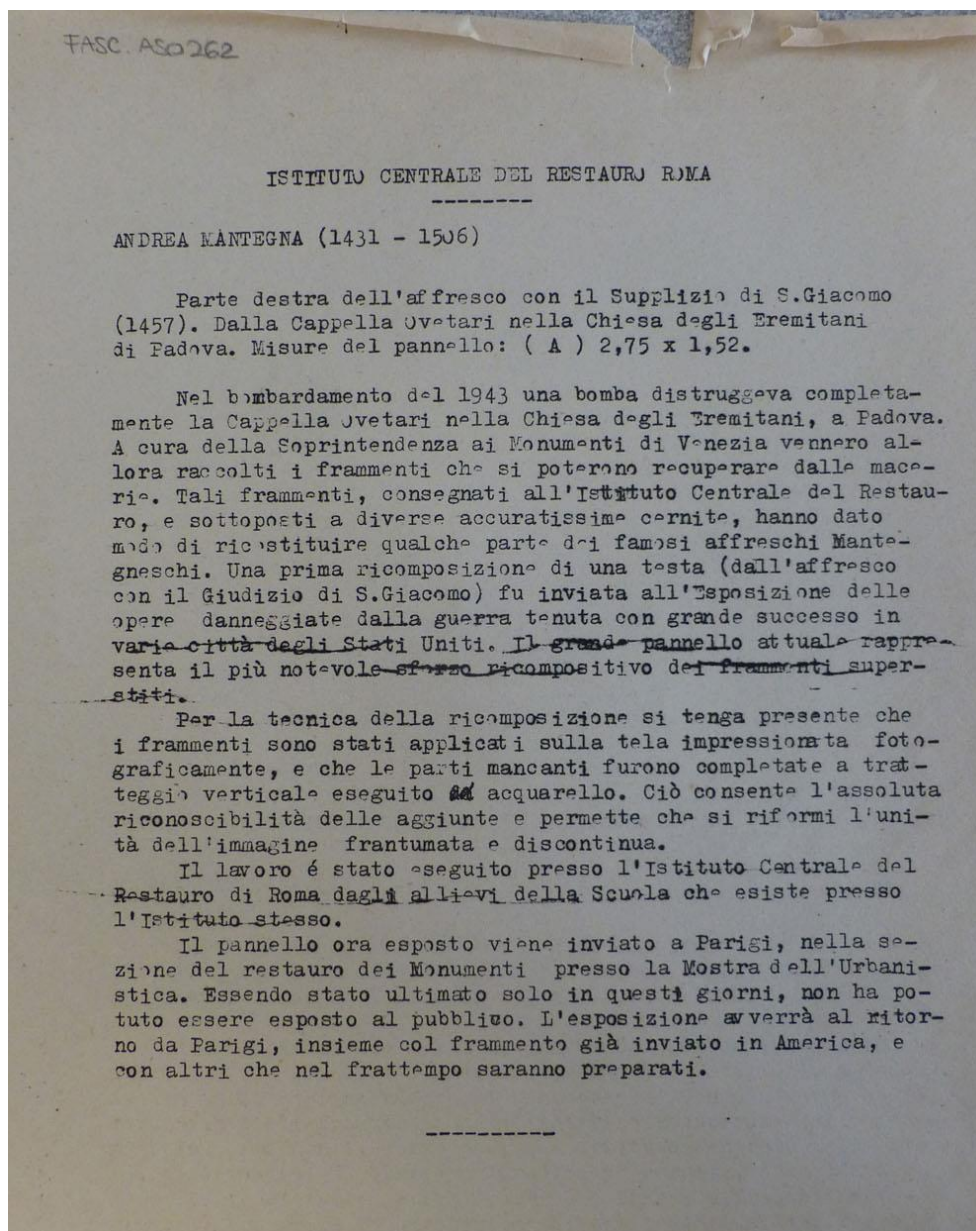


Fig. II. 20 Ci-dessus, courrier dactylographié, probablement rédigé par Brandi, vers 1947 (?) le sujet est la destruction et la restauration (en cours) des fresques de Mantegna à Padoue, voici un extrait de cette lettre : « une première reconstruction d'un visage (fresques avec le jugement de S.-Giacomo) fut envoyée à l'exposition des œuvres détruites par la guerre [1946], cette exposition fut un grand succès dans différentes villes des Etats-Unis [d'Amérique]. Pour la technique de la recombposition, notez que les fragments ont été appliqués sur une toile "impressionnée" photographiquement et que les parties manquantes furent complétées à *tratteggio* vertical exécuté à l'aquarelle ». Ci-contre, télégramme de 1944, signé Bandinelli (Ranuccio Bianchi), adressé à Ferdinando Forlati à Venise, demande de fournir 20.000,00 lire à Brandi pour l'essence nécessaire, transport de Padoue à Rome des fragments de fresques de Mantegna. Source : en haut, MiBACT – archives de l'ICR, boîte n° ASO262. En bas, Venise, SBAP-Ve.Provincia, archives documents



Si dans le domaine de l'archéologie, des édifices et du mobilier avaient été reconstitués à partir de fragments retrouvés dans des fouilles, il semble que jamais dans l'histoire de la restauration, la recomposition de fresques réduites en milliers de fragments, n'avait été tentée avant 1944. L'expérience menée par l'ICR pour le cycle de peintures murales de Viterbe, et presque en même temps, pour la chapelle Ovetari de Padoue, est donc une expérience fondatrice. La restauration de peintures murales est une tâche d'une grande complexité, comportant au moins quatre phases : la récolte des fragments, le triage et réassemblage, la recomposition proprement dite sur un nouveau support et enfin, le traitement ou « réintégration » des lacunes.

Une cinquième phase peut être, une fois l'enveloppe spatiale restaurée ou reconstruite (l'architecture, les murs ou les voûtes), la réinsertion in situ des panneaux de peintures murales recomposés (restaurés). Ce dernier point comprend un travail d'articulation entre espace pictural et espace architectural, comme nous l'avons évoqué au début du chapitre.

Cependant pour diverses raisons, les peintures murales (ou une partie de celle-ci) peuvent être exposées dans un musée au lieu d'être remises en place dans leur architecture d'origine. Afin de montrer l'importance de ce moment dans l'histoire et de reconstituer précisément le déroulement des faits, j'ai choisi de ponctuer ma description par des extraits d'entretiens, notamment des témoignages de Paul Philippot (PP), ancien directeur de l'ICCROM, et de Licia Vlad-Borrelli (LVB), ancienne directrice du secteur archéologique de l'ICR et l'une des toutes premières collaboratrices de Brandi<sup>170</sup>.

ND : Pouvez-vous nous parler de ce moment quand votre équipe, avec Brandi, a dû affronter la restauration des fresques du XV<sup>e</sup> siècle, celles de Viterbe et de celles de Padoue, détruites en plusieurs milliers de fragments ?

LVB : Je m'en souviens très bien. J'étais à peine arrivée à l'ICR. Cette expérience fut aussi liée aux premiers cours des élèves de l'ICR juste à la fin de la guerre. Ces cours étaient fréquentés par Paolo et Laura Mora, Nerina Neri, Aldo Angelini, Giovanni Urbani, Gianluigi Colalucci, et par beaucoup d'autres... Les restaurations des deux cycles de fresques de Viterbe et de Padoue étaient les "bancs d'essais" des jeunes élèves de Brandi, et conduites, bien sûr, sous sa direction. C'est là, à ce moment-là, que prend forme, en même temps, la théorie et la praxis de la restauration "brandienne". Les caisses pleines de tous petits fragments étaient placées dans les couloirs de *l'Istituto*, c'était un travail colossal.

ND : C'est dans ce "laboratoire", devant une tâche concrète, très complexe, encore jamais expérimentée, que Brandi, met au point ses célèbres axiomes théoriques ?

LVB : Exactement, ces deux restaurations, Viterbe et Padoue, sont le lieu d'expérimentation de la *Teoria* de Brandi, le laboratoire où la praxis se liait à la théorie. A partir de cette expérience Brandi a tout inventé, la théorie de la réintégration des lacunes, l'unité potentielle,

---

<sup>170</sup> Licia Vlad-Borrelli est archéologue et experte en conservation des sites et des artefacts archéologiques, élève de Ranuccio Bianchi Bandinelli et collaboratrice de Cesare Brandi dès 1944 à l'ICR dont elle dirigera durant de longues années le secteur archéologique (voir Biographies en annexes). L'entretien du 31/10/2014 avec Licia Vlad-Borrelli est retranscrit dans les annexes.

le rapport image / fond, image / matière, temps / œuvre d'art, la technique du *tratteggio* (ou *rigatino*), etc.

ND : C'est vraiment très impressionnant quand on voit les milliers de fragments dans des caisses et qu'on regarde, pas à pas, toutes les étapes de la reconstitution.

LVB : Effectivement, en plus la guerre n'était pas encore terminée quand Brandi a commencé à s'occuper des fresques de la chapelle Mazzatosta dans l'église bombardée de Santa-Maria della Verità à Viterbe. Ensuite il s'est occupé de la chapelle Ovetari à Padoue. Dès que cela fut possible il est allé sur place ; il ne fallait absolument pas marcher sur les décombres pour ne pas les écraser, surtout il ne fallait pas déplacer les fragments sans prendre note de l'endroit précis où ils étaient tombés. La façon de chuter, la place des fragments tombés sur le sol, étaient autant d'indices pour la suite des opérations.

Dans la partie du texte de 1946, intitulée "le processus de restauration" (*il procedimento per il restauro*), voici ce que Brandi écrit à propos de la récolte des fragments : « *il s'agissait d'imaginer (escorgitare) une nouvelle technique, car on n'avait encore jamais dû reconstruire une fresque réduite en millier de petits fragments, comme un vase de céramique. Justement les premiers pas du processus ont été faits avec une technique archéologique. En commençant par la récupération, le ramassage (raccolta) des fragments, je me préoccupai tout d'abord de conserver au maximum l'emplacement précis qu'ils occupaient sur le sol de la chapelle. Pour cela, je fis fabriquer un quadrillage [en corde] au-dessus du plan de la chapelle. A chaque carré correspondait une caisse [en bois] remplie de vetro-flex (isolant en fibre de verre). Ainsi fut commencé le travail de récupération, en commençant par tracer une sorte de tranchée depuis l'arcade d'entrée de la chapelle vers l'autel [tranchée au milieu de la poussière et des fragments d'enduits], ainsi successivement nous avons étendu le ramassage des débris en maintenant une double numérotation [des caisses liées au quadrillage]. Souvent, dans un carré du plan on pouvait remplir deux ou trois caisses, mais comme chaque caisse ne pouvait pas contenir plus d'une couche [de fragments d'enduits]<sup>171</sup>, nous avons alors, en plus, numéroté les caisses par des lettres de l'alphabet. Avec ce système, dans un premier temps, il fût possible de recueillir environ 20.000,00 fragments dont la dimension maximum était située entre 10 et 20 cm<sup>2</sup>, jusqu'à des fragments de quelques millimètres de côté (comme l'oreille de la Madonna), en passant par des fragments moyens de 2 à 3 cm<sup>2</sup>. Une fois les fragments recueillis et placés dans les caisses entre deux couches de vetro-flex, ils furent transportés à l'Istituto [ICR à Rome]. Là nous avons pu, avec les caisses numérotées, reconstituer en plan l'espace de la chapelle Mazzatosta » (Brandi, 1946, *Mostra dei frammenti...*, p. 8).*

---

<sup>171</sup> Afin d'éviter un mélange et une abrasion des fragments d'enduits peints à fresque, déjà très fragiles.



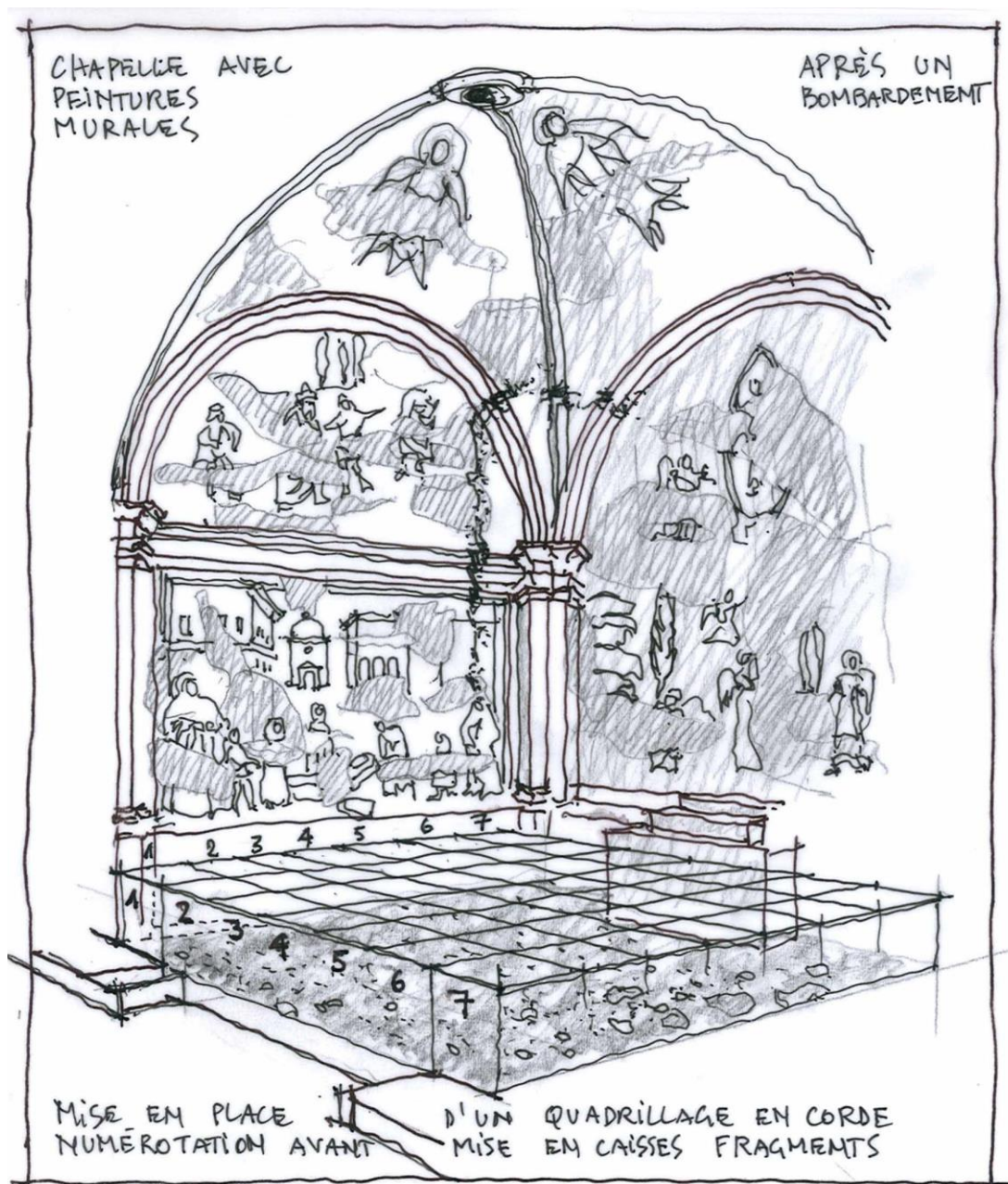


Fig. II.21 Ci-dessus, explication graphique du procédé archéologique de "récolte" des fragments d'enduits peints tombés au sol. Un quadrillage de cordes tendues au-dessus du sol permet de former des carrés qui sont ensuite numérotés. Les caisses dans lesquels sont stockés momentanément les fragments d'enduits sont numérotées pareillement, ceci permet d'avoir une première idée, même si approximative, de la situation de ces fragments dans l'espace de la chapelle avant la catastrophe.

Source : croquis de Nicolas Detry, 2015

L'entretien avec Licia Vlad-Borrelli nous conduit à l'étape suivante :

ND : La méthode utilisée par Brandi et ses assistants pour mettre ces fragments en caisse est inspirée de la méthode archéologique. Il s'agit de tendre un quadrillage en corde au-dessus des décombres, chaque "carré" étant numéroté, ensuite à chaque carré doit correspondre à une

ou deux caisses maximum (...), le but étant de comprendre d'où et comment les fragments sont tombés ; de la voûte d'ogives et / ou des parois latérales... ?

LVB : Oui, Brandi a adapté cette méthode archéologique pour récupérer délicatement tous ces fragments. Une fois transporté à l'ICR les fragments des fresques de Lorenzo da Viterbo et ceux de Mantegna et de son école (Padoue) ont été choisis et séparés selon la qualité des enduits, les diverses couleurs et d'autres caractéristiques morphologiques : ensuite on étudiait les contours, le "verso", l'arrière de l'enduit, tous les moindres signes, pour identifier les jonctions entre les morceaux. Le travail était encore plus compliqué du fait que, à l'époque, la photographie en couleur n'existait pas vraiment. L'identification des fragments, leur mise en place dans la composition, se faisait en se référant, essentiellement à des photos d'Anderson ou des Fratelli Alinari<sup>172</sup> en noir et blanc (photo de la fin du XIX<sup>e</sup>, parfois du début du XX<sup>e</sup> siècle). Ainsi, petit à petit, à partir de ces dizaines et dizaines de caisses remplies de fragments, on avançait lentement en choisissant morceau par morceau. C'était un travail énorme, qui a duré plusieurs années.

ND : Démolir ces œuvres par les bombes cela dure quelques secondes, réparer cela dure des années de travail et d'intelligence.

LVB : Durant cette période cruciale, Brandi, mais aussi Giulio-Carlo Argan, Emilio Lavagnino, Guglielmo de Angelis d'Ossat, Roberto Pane ont voyagé dans toute l'Italie pour visiter les monuments et les œuvres d'art détruits, faire des rapports, indiquer les mesures d'urgence, organiser le travail avec les surintendances, le *Genio Civile*, communiquer avec l'ICR, former les opérateurs, trouver de l'argent, etc.

Brandi décrit comme suit l'étape du triage des fragments :

*(...) les difficultés au départ furent immenses, parce que la documentation photographique antérieure au désastre était rare, lacunaire, pour la voûte, [cette documentation] était totalement insuffisante. Nous ne disposions pas de photographie en couleur [uniquement en noir et blanc, en 1944] qui auraient pu nous mettre sur la voie, faire une première sélection, et donc reconnaître la provenance de tel ou tel fragment, lié à telle ou telle scène. En outre l'usage de teinte quasi plate [mate], la répétition de peu de tonalité fondamentale, créaient des difficultés qui au départ nous semblèrent insurmontables. En plus le fait que tous ces fragments [d'enduits peints à fresque] provenaient aussi bien de la voûte [croisée d'ogives] que des parois verticales de la chapelle, compliquait encore plus notre tâche. Pour commencer à démêler la chose, l'unique point d'accroche était donné par le lieu où l'on avait retrouvé le fragment en rapport avec les figurations soit de la voûte soit des parois. Pourtant les déflagrations de l'explosion avaient déplacé une partie des fragments dans l'espace, alors que le piétinement successif les avait écrasés. Néanmoins, je peux affirmer que si nous n'avions pas identifié la provenance topographique des fragments [méthode archéologique, quadrillage, numérotation], il est probable que jamais nous n'aurions pu recomposer une*

---

<sup>172</sup> La société « Fratelli Alinari », fondée à Florence en 1852, est la plus ancienne entreprise de photographie au monde, spécialisée principalement dans la photographie d'œuvres d'art et de monuments historiques. Ces archives contiennent environ 3,5 millions de photographies, des premiers daguerréotypes aux plus récentes photographies numériques.

*masse aussi illisible de menus fragments, en tous cas jamais en si peu de temps. Plus d'un an fut nécessaire pour diviser et classer ces fragments. Et c'est le mérite de l'ICR d'avoir mis en œuvre ce travail, de l'avoir mené à bien, et cela avec uniquement les élèves de l'école de restauration. Il faut imaginer qu'il a fallu étudier avec des lentilles grossissantes (fortissime lenti) presque chaque fragment en lien avec les anciennes photographies [en noir et blanc]. Nous nous sommes appuyés sur des zones d'anciennes restaurations, sur des cassures et des imperfections de la couche picturale, des indices dont heureusement certaines photographies [vue à la loupe] révélaient la trace. Souvent, pour un seul fragment, des mois sont passés avant de comprendre de quel côté il devait être regardé. En tous cas, une fois réussie la première sélection, une fois retrouvées les premières accroches, coagulées les premières îles, s'est présenté le problème de la recomposition au départ très épineux, car les solutions de continuité de l'image était potentiellement très nombreuses ; cela nous faisait perdre les proportions » (Brandi, 1946, *Mostra dei frammenti*,...p.8).*

Il faut noter qu'à Padoue, une technique plus efficace fut mise au point, comme en témoigne Licia Vlad-Borelli :

LVB : Pour les fresques de la chapelle Ovetari à Padoue, un nouveau pas fut franchi dans la technique et la méthode de restauration. Le photographe de l'ICR, monsieur Peleggi inventa un système génial : projeter en grandeur nature (échelle 1/1) une photographie sur une toile, en imprimant la toile avec cette photographie. Sur ce canevas on plaçait les fragments de fresques récupérés.

ND : En effet, alors ces toiles "photo-imprimées" étaient enduites à la caséate de chaux<sup>173</sup> pour servir de support aux divers fragments d'enduit peint récupérés et préalablement identifiés.

LVB : Exactement.

ND : Mais en même temps, les restaurateurs devaient affronter la question des parties manquantes, les fameuses lacunes petites ou grandes ; de là vient l'un des nœuds les plus importants de la théorie de Brandi, la question de la réintégration des lacunes.

LVB : C'est à ce moment-là que Brandi a inventé sa technique de "la réintégration des lacunes". D'ailleurs, à l'époque, Rudolf Arnheim<sup>174</sup> n'avait pas encore écrit son livre sur la psychologie de la perception, application de la gestaltpsychologie, à l'œuvre d'art (*Arte e percezione visiva...*), mais c'est sur ces mêmes principes de la gestaltpsychologie qu'est fondée la théorie de l'intégration (ou réintégration) des lacunes de Brandi (*il tratteggio ou*

---

<sup>173</sup> La Caséine entre dans la préparation de la « Caséate de chaux », c'est un liant utilisé en restauration des enduits peints. La caséine est une phosphoprotéine du groupe des nucléoalbumines et se trouve en suspension dans le lait des mammifères. Elle constitue l'un des composants essentiels du fromage. La caséine peut être utilisée pour la teinture et l'impression des tissus, l'encollage du papier, les vernis hydrofuges et la préparation des couleurs. En restauration de peinture murales, la caséine est combinée avec de la chaux éteinte ce qui donne la « caséate de chaux », c'est notamment un adhésif, un consolidant. Voir la définition et la recette Mora & Philippot, 1977, pp. 405-407.

<sup>174</sup> Voir de Rudolf Arnheim 1976, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion (1954, traduit de l'anglais), et son article dans *l'Enciclopedia Universale dell'Arte* de 1963 (EUA, 1963).

*rigatino*, le rapport figure / fond...). D'ailleurs, ce sont un peu les mêmes principes optiques qui ont présidé au divisionnisme en peinture.

ND : Il fallait trouver un nouveau système pour différencier les fragments originaux par rapport aux parties restaurées aux parties "réintégrées". Cette image fragmentaire, selon Brandi, contenait *in nuce*, l'unité potentielle, l'unité figurative de l'œuvre dans sa totalité.

LVB : Oui, et en même temps, il fallait ne pas troubler la reconstitution, la "recréation" de l'image (*il ricrearsi dell'immagine*). Donc, la technique ne pouvait pas être celle des lacunes en couleur neutre ; alors Brandi proposa le système des hachures (*tratteggio ou rigatino*) à l'aquarelle qui reconstituaient l'image, l'unité potentielle, sans faire un faux.

ND : Le livre de Rudolf Arnheim, est publié en 1954, donc après les expériences de Brandi sur les fresques de Viterbo et de Padoue. Mais la théorie de la Gestalt Psychologie, sur laquelle Arnheim base son travail, remonte au début du XX<sup>e</sup> siècle. "Gestalt" se traduirait en français par "forme", mais il s'agit en réalité de quelque chose de beaucoup plus complexe.

Brandi témoigne de ce rapport à la Gestal psychologie, lors d'une conférence qu'il donne à New-York en 1962, en voici un extrait : « *nous entendons appliquer à l'œuvre d'art un traitement phénoménologique donc lui faire subir un spécial "épochè"*<sup>175</sup> *Nous nous limiterons à considérer l'œuvre d'art seulement comme objet et expérience du monde de la vie (del mondo della vita), pour s'en tenir à une expression de Husserl. Avec cela nous rétrocédons l'œuvre d'art dans une "objectivation" (oggettualità) générique, mais sans l'analyser dans son essence, nous l'acceptons ainsi, telle qu'elle est entrée dans le champ de notre perception et donc de notre expérience. (...). Et voilà que le problème de la lacune se pose pour lui-même. C'est ici qu'il nous est cher de faire appel (comme le prouve la méthode que nous maîtrisons à l'ICR depuis 20 ans), à la Gestal psychologie. Qu'est-ce qu'une lacune qui apparaît dans le contexte d'une image picturale, sculpturale ou architecturale ? Si nous remontons à l'œuvre dans son essence, nous sentirons de suite que la lacune est une interruption formelle injuste que nous pourrions percevoir comme douloureuse. Mais si nous astreignons dans les limites de "l'épochè" (dell'epoché), si nous restons dans le champ de la perception immédiate, nous interpréterons, avec les schémas spontanés de la perception, la lacune comme le schéma de la figure "a fondo" : nous sentirons ainsi la lacune comme une "figure" à laquelle l'image picturale ou sculpturale ou architecturale est tenue à faire office de fond (a fare da fondo) , alors qu'elle est elle-même la figure en tout premier lieu (...) Voici donc le problème qui se délimite plus clairement : il faut réduire la valeur émergente de "figure" que la lacune assume en rapport avec l'effective figure qu'est l'œuvre d'art (...) aussi dans cette recherche de solutions à chaque fois spécifiques, la Gestal psychologie,*

---

<sup>175</sup> Epochè : terme grec, "arrêt, interruption, cessation", "suspension du jugement". L'épochè consiste à "mettre entre parenthèses" les acquis préalables, comme les jugements, l'opinion culturelle, les croyances religieuses ou politiques, etc. Le philosophe Edmond Husserl (1859-1938) emprunte cette notion d'épochè à la tradition philosophique grecque. Fondateur de la phénoménologie, Husserl a une influence importante sur la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle.

*pourra nous aider* » (Brandi, 1962, "Il trattamento delle lacune e la Gestal psychologie", New-York, p. 150)<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Actes du XX<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'Art, New-York, *Studies in Western art, Problems of the 19th and 20th Centuries*, IV, livre conservé à l'ICCROM.



Je n'ai aucune formation en philosophie, mais je tente de transcrire avec mes moyens très faibles ce que j'ai compris de ce texte de Brandi, en m'aidant de l'encyclopédie philosophique de Sylvain Auroux, qui explique (Auroux, Encyclopédie philosophique, 1990) ; époque « *ou réduction, cela consiste chez Husserl à "suspendre" à "mettre hors circuit" l'adhésion au mouvement de la croyance propre à l'attitude naturelle, à "intercepter" la thèse du monde (...). L'époque se réalise au sein même de la vie perceptive (...). En ce sens, l'époque est beaucoup plus qu'une nécessité méthodologique : une exigence philosophique fondamentale ; elle révèle la subjectivité transcendante dans son être absolu, comme constituant tout sens et tout être* (Husserl, *Médiations cartésiennes*, p. 71).

Lorsqu'on regarde une œuvre d'art, il faudrait le faire de façon existentielle, à travers une forme de réduction phénoménologique. Brandi veut dire que notre perception d'une œuvre (peinture ou architecture, *che sia*) doit être une expérience totale qui engage profondément notre corps, nos sens. Mais dans cette expérience il faut évacuer ou "suspendre" tout jugement social, culturel, religieux, "éducationnel" ; donc tout jugement de valeur. Cela m'a été confirmé dans mes entretiens réguliers avec Giovanni Carbonara. Le concept d'époque découle de la phénoménologie d'Edmund Husserl qui, quand Brandi écrit ce texte de New-York est devenu, après Benedetto Croce, sa référence philosophique principale. En plus de la "suspension des préjugés culturels et / ou religieux", l'époque devrait également exclure, comme l'a affirmé Renato Bonelli, les "influences extra-artistiques" et le programme iconologique. Or les influences extra-artistiques sur le patrimoine sont tellement à la mode, surtout depuis 1989 : sociales, fonctionnelles, économiques, symboliques, politiques, religieuses, etc. Cette "mode" est comme nous l'avons déjà écrit, un facteur risque pour le patrimoine (passage du patrimoine sujet au patrimoine martyr). L'époque est une "suspension temporaire" permettant de faire ressortir la présence (*astanza*) de l'œuvre dans sa pureté.

Cette perception qui grâce à l'époque, serait primordiale ou "transcendantale", nous permettrait de reconnaître l'œuvre d'art pour ce qu'elle est réellement. Donc si l'œuvre d'art est mutilée, pleine de lacunes ; notre capacité de faire une époque serait alors garante de notre capacité à faire une bonne restauration, une correcte *reintegrazione dell'immagine*.

Je suis tenté de rapprocher l'époque évoquée par Brandi, issue de Husserl, avec les intuitions / notions que j'ai identifiées au début de cette recherche : le patrimoine objet ; et donc d'avoir un "outil philosophique" pour éviter que le patrimoine sujet prenne trop de place dans notre expérience. Quand le patrimoine sujet domine, par "manque de suspension" du jugement, il risque de devenir, pour certains groupes d'individus, un patrimoine otage et finalement un patrimoine martyr. L'exemple de la destruction des Bouddhas de Bamiyan en Afghanistan, en mars 2001 est alors emblématique. Les talibans sont évidemment totalement incapables de faire une "époque", car à quoi bon, selon eux conserver des "objets non musulmans" ? Dans quelle "époque"<sup>177</sup> vivons-nous !

---

<sup>177</sup> Ne pas confondre époque et Pokémon.



Fig. II.22 En haut, contenant les fragments de peintures murales de Viterbo (œuvre du XV<sup>e</sup> siècle) les caisses sont numérotées et rangées à l'ICR à Rome. Ces fragments sont ensuite patiemment étudiés, confrontés avec des photographies anciennes (en noir et blanc) en vue de la reconstitution. En haut à droite, les experts de l'ICR au travail, sous la direction de Cesare Brandi (en bas à gauche). En bas à droite détail d'une scène de Lorenzo da Viterbo, avec délimité d'un trait brun, la lacune dans l'enduit, photographie début XX<sup>e</sup> siècle, de Source : MiBACT, Rome, archives de l'ICR, et portrait de Cesare Brandi sur le site web : [www.cesarebrandi.org](http://www.cesarebrandi.org)

A ce stade de la recomposition des fresques – aussi bien à Viterbo qu'à Padoue, Brandi doit faire face à l'épineux problème, connu des spécialistes sous le nom de "réintégration des lacunes". La lacune est un manque, un vide dans la matière qui est le support de l'image ; ce manque crée une interruption dans la continuité de l'image. Ces interruptions de matière, ces vides peuvent nuire à la perception de l'unité figurative d'une œuvre. En l'occurrence, pour les fresques, la matière est un enduit accroché au mur, un enduit à base de chaux et de sable avec divers pigments ; pour la peinture sur chevalet la matière est une toile tendue sur un cadre où une planche en bois, de l'huile de lin, divers types de liants des pigments, etc.

Pour l'architecture la matière support de "l'image" peut être d'une grande diversité : voûtes de pierre ou de brique, divers types de maçonneries, planchers, toitures, colonnades, entablements, détails en pierre de taille, sculptures intégrées dans une façade, etc. Bien que l'architecture se manifeste d'un point de vue phénoménologique avec une complexité différente de la peinture (espace habitable, espace poétique, temps, usages et fonctions, rôle politique, socio-économique, urbain, symbolique, etc.), les mêmes principes théoriques sont à la base de la question du traitement des lacunes pour l'architecture, pour la peinture et la sculpture.

Brandi avait déjà mûri ces questions avant la guerre. Mais face aux cas dramatiques de Viterbo et de Padoue, il va poser des questions de fond, comme : que signifie "restauration", doit-on restaurer l'image ou la matière d'une œuvre d'art ? Que signifie "unité potentielle" d'une œuvre d'art, d'où vient-elle, comment la retrouver dans un tas de fragments informes ?

Pourquoi préalablement à l'étude de la recomposition d'une œuvre mutilée, doit-t-on passer par une "réduction phénoménologique", une "épochè" (selon Husserl) pour percevoir de façon objective et existentielle une œuvre d'art mutilée ?

Quels sont les rapports entre l'œuvre d'art, le temps et la restauration ou encore les liens entre espace et œuvre d'art ? En restauration de peinture ou de sculpture, comment traiter les lacunes ? Comment réparer (réintégrer) les petites et les grandes lacunes, sans faire des faux historiques ?

Comme nous le voyons au cours de ce récit, la théorie de Brandi répond précisément à toutes ces questions, elle constitue donc une véritable philosophie de la restauration. A Viterbo et Padoue, la théorie de Brandi se prolonge de façon naturelle dans la pratique et cette dernière illustre la justesse de la théorie. Ce n'est pas un hasard si Brandi se réfère explicitement à la phénoménologie<sup>178</sup> et se base sur l'analyse de son expérience vécue, celle du chantier. Théorie et expérience sont alors dans un mouvement de va et vient.

La suite du texte de Brandi aborde la question de la recomposition :

*(...) nous n'avions pas à notre disposition un calque de l'œuvre, ni un dessin des fresques [de Lorenzo da Viterbo], alors nous avons réalisé un dessin approximatif de celles-ci, à partir du peu de photographies existantes. Il a fallu beaucoup de temps pour réussir à obtenir des agrandissements de ces photos [à l'échelle 1/1], car nous ne pouvions déduire les mesures, les dimensions de l'œuvre qu'à partir des minuscules fragments récupérés et réunis par notre*

<sup>178</sup> Il se réfère à Kant, Hegel, à Benedetto Croce, aussi à Edmond Husserl, à Sartre, etc. Comme me l'ont confirmé Paul Philippot et Licia Vlad-Borrelli, Brandi était « une intelligence à 360° ».

*équipe. Pour prendre la mesure de ces fragments, nous devions nous méfier, éviter au maximum ceux qui étaient pleins de sutures, parce que même si ces jonctions [lignes de sutures] étaient réalisées avec un minimum d'adhésif, elles créaient une dilatation inévitable de la surface. En outre, il fallut calculer les déformations produites par l'objectif de l'appareil photographique. Si ces déformations étaient imperceptibles dans un format réduit de la photographie, cela occasionnait des écarts très importants dans l'agrandissement. Une fois le but atteint, et à cause de la pénurie de papier photographique de grande dimension, il fallait, avec une certaine approximation, réaliser un dessin [au trait] à partir de la projection de la plaque [photographique] sur un verre dépoli. Ce calque (avec le dessin) était reporté sur un cadre de support tendu par une toile enduite au caséate de chaux, et en plus sur un autre papier transparent, lui aussi monté sur un cadre [en bois] » Brandi, 1946, Mostra dei... p. 9).*

Ce stade de l'opération demande la fabrication de deux cadres en bois pour chaque scène « récupérable » de la fresque. Le premier, tendu d'une toile de lin enduite au caséate de chaux, reçoit les fragments originaux de la fresque, donc les fragments d'enduits peints récupérés dans les chapelles, et est destiné à être rigidifié et remis en place in situ. Le second est habillé d'un papier transparent (ou d'un calque) avec le dessin au trait de la fresque, et sert à la vérification permanente durant l'opération de "re-fixage" des fragments d'enduits sur le premier cadre : *Sur ce premier cadre de support [cadre n° 1], moyennant un travail délicat de mise à niveau, nous avons accroché les fragments qui correspondaient au dessin, en les couchant sur un lit de sable et de caséate. Mais pour être sûr que le fragment, une fois calé sur le dessin, n'allait pas subir le moindre petit déplacement, nous avons alors superposé sur ce cadre, l'autre cadre [n° 2] avec le dessin au trait fait sur papier transparent, les deux cadres étant fixés avec des charnières sur un des côtés du cadre de support. Ainsi, entre les deux images correspondantes, on obtenait la collimation<sup>179</sup> parfaite. Dans un second temps, le travail a été plus rapide, car nous avons pu retrouver au sein de l'ICR, notre expert en photographie, Mr Peleggi. En collaboration avec notre laboratoire de chimie (de l'ICR) Mr Peleggi a réussi à faire une impression et un développement photographique directement sur la toile qui allait servir à remettre en place les fragments. Ainsi, dans l'acte de replacer le fragment à sa place, c'est la peinture elle-même, comme elle était dans le passé, bien qu'en noir et blanc, qui s'offrait au restaurateur et qui favorisait une situation encore plus exacte et convaincante.*

*Une fois que les fragments récupérés ont été appliqués sur la toile, une fois que les lacunes intermédiaires ont été traitées, fermées avec des raccords d'enduit à niveau*



<sup>179</sup> La collimation désigne « l'action d'orienter un appareil d'optique dans une direction précise » (Le Robert).



(*adequate stuccature*), nous avons devant nous, une sorte de plaque très solide pouvant défier le temps. Ces « plaques » devaient alors être repositionnées en lieu et place de leur chute, dans ce qu'il restait de la fresque. Bien que cela ne fût pas un problème technique trop complexe, la difficulté était ailleurs. Si toute la chapelle de Lorenzo da Viterbo avait été réduite en un tas de miettes, un tas de fragments épars, il ne fait aucun doute que la restauration aurait pu alors s'arrêter là : à une phase purement archéologique de reconstitution nue de fragments. Mais ce n'était pas le cas. En réalité, les zones de peintures murales restées en place, ont été soigneusement consolidées. Il est donc légitime et reconnu universellement comme une exigence<sup>180</sup>, que les portions de fresques péniblement récupérées, recomposées, retournent à faire partie indivise<sup>181</sup> du monument. Si nous avons laissé à ces fragments recomposés, un frustré (*scabro*) aspect archéologique, dans le meilleur des cas, un effet « à mosaïque » aurait pris place dans cette fresque. Cela aurait produit une discordance insoutenable avec les parties restées sur les parois [de la chapelle] » (Brandi, 1946, *Mostra dei...*, pp. 9-10). Dans ce passage Brandi se soucie justement de la perception visuelle, de l'intégration harmonieuse des parties d'origine avec les parties restaurées.



Fig. II.23 Page précédente, visage recomposé sur un tissu imprégné au caséate de chaux.

Fig. II. 24 Ci-dessus, Viterbo, processus de reconstitution des fragments de peintures murales, ICR vers 1945-1946. A gauche fragments repositionnés sur le "cadre" imbibé de caséate de chaux, avec le dessin schématique des figures ; à droite remise en place de ce cadre dans le reste de la figure, les lacunes sont remplies d'un enduit à la chaux (zones blanches) mais l'œuvre n'est pas encore réintégrée : *discordance insoutenable...*

Source : MiBACT, archives de l'ICR, Rome, fonds sur Viterbo, années 1940-1950.



<sup>180</sup> Il est possible que Brandi pense à A-C Quatremère de Quincy à ses lettres dans lesquelles le théoricien de l'art français s'explique sur la nécessité absolue de conserver les œuvres d'art dans leur lieu de création et dans leur climat culturel d'origine ; il est l'un des premiers à s'opposer aux déplacements des œuvres d'art (d'Italie et de Grèce) pour alimenter les grands musées européens. Voir ses *Lettres à Miranda* (1796) ou *Lettres sur les préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*.

<sup>181</sup> Indivise comme « une propriété indivise » est aussi un terme juridique, Brandi avait d'abord reçu une formation de juriste avant sa formation d'historien de l'art.



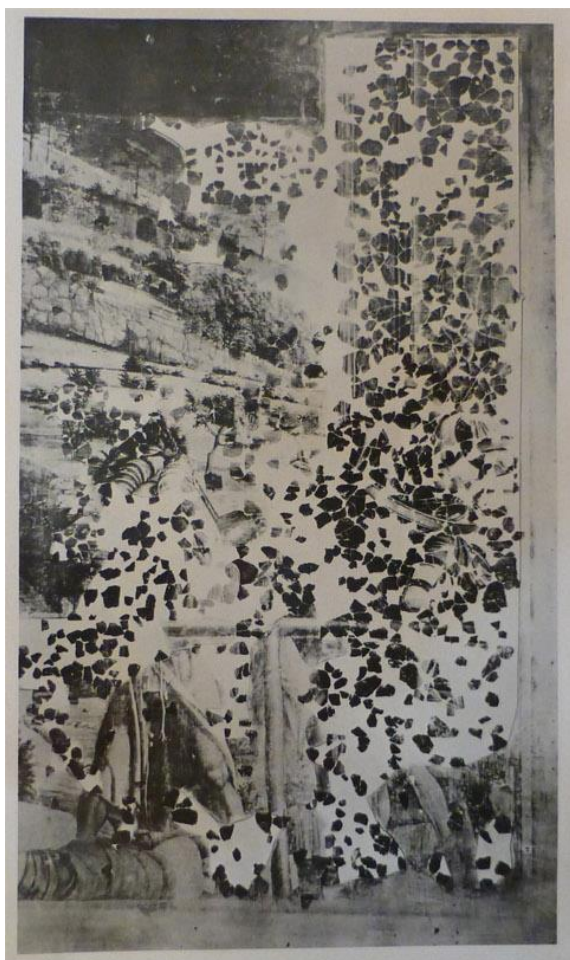


Fig. II.25 Padoue, chapelle Ovetari, fresques de Andrea Mantegna, XVe siècle, processus de recomposition des fragments de peintures murales, ICR vers 1946-1947 (?). En haut à gauche scène du martyr de S.-Giacomo fragments repositionnés dans le contexte d'un panneau dont il restait quelques zones non "pulvérisées" (une des scènes).

En haut à droite, première étape de la recomposition du visage du Centurion romain, scène du jugement de S.-Giacomo, avant la réintégration des lacunes.

Ci-contre, seconde étape de la recomposition du visage du Centurion romain, après la réintégration des lacunes, avec la technique du *tratteggio*.

Source : MiBACT, archives de l'ICR, Rome, fonds sur Padova, années 1940-1960.

« Pour cela j'ai imaginé (*ho escorgitato*) un système de complément, d'intégration, qui tout en restant toujours perceptible et reconnaissable dans une vision rapprochée (et cela non seulement pour le spécialiste mais aussi pour l'observateur inexpérimenté), puisse reconstituer à une certaine distance l'unité de l'image, que la fragmentation de l'enduit avait malheureusement réduit à une sorte de caléidoscope. La technique consiste à peindre à l'aquarelle, tant de fins filaments verticaux parallèles et rapprochés (*tanti sottili filamenti ravvicinati*) qui produisent la plastique [le mouvement, la forme] et les couleurs un peu comme dans le tissu d'une tapisserie (*tessuto di un arazzo*) : si vues de prêt [ces réintégrations] se détachent de façon non-équivoque de l'étendue de la fresque [d'origine], de loin l'image se coagule et reflurit. Là où les lacunes sont trop vastes, on redonne également la plastique de l'œuvre, mais de façon monochromatique. Il faut bien penser que dans ces cas, la structure de l'image était détruite, et que si la restauration est la critique du texte, nous nous trouvons ici comme le philologue qui à partir d'un texte fragmentaire et corrompu [lacunaire] après l'avoir réduit à la meilleure leçon, cherche à en extraire non seulement des paroles historiquement prouvées (*attendibili*), mais aussi un sens. Et c'est le sens qui aurait fait défaut aux figures de Lorenzo da Viterbo, si nous nous étions limités à donner une situation topographique aux fragments sans aucunement les relier » (Brandi, 1946, *Mostra dei...* p. 10).



Fig. II.26 Viterbe, chapelle Mazzatosta, fresques de Lorenzo da Viterbo, XV<sup>e</sup> siècle, processus de remise en place des zones recomposées, restaurées à Rome (à l'ICR) sur les murs de la chapelle. Travail de raccord avec les zones encore en place. Nerina Neri, au travail vers 1946 (?).  
Source : MiBACT, archives de l'ICR, Rome, fonds sur Viterbo, années 1940-1950.



A l'ICR (archives documents), une lettre dactylographiée de Cesare Brandi remontant vraisemblablement entre fin 1946 et début 1947 précise que « *pour la technique il faut tenir compte du fait que les fragments ont été disposés (appliqués) sur une toile imprimée photographiquement, et que les parties manquantes ont été complétées à tratteggio verticale, exécuté à l'aquarelle. Cela permet l'absolue reconnaissance (riconoscibilità) des ajouts et permet que soit reformée l'unité de l'image fragmentée et discontinue. Le panneau maintenant a été envoyé à Paris, dans la section du « Restauro dei Monumenti » dans l'exposition de l'urbanisme (...) après le retour de Paris, l'exposition avec le fragment restauré va être envoyé en Amérique, avec d'autres fragments qui seront entre temps préparés* ». Mais Brandi est conscient des limites de cette technique du tratteggio ou rigatino qu'il vient d'inventer. Nous verrons que « *tanti sottili filamenti ravvicinati* » ne constituent pas une solution miracle et encore moins une recette de cuisine « *inratable* ». Brandi distingue toujours les deux phases : la recomposition des fragments et la reconstruction du tissu figuratif, dite aussi « *réintégration des lacunes* ». Dans son texte de 1963, Brandi resserrera le champ d'application de la réintégration des lacunes. Par exemple, dans le cas de lacunes de grandes dimensions, il invite à la prudence : l'intervention doit se limiter à « *favoriser la jouissance (godimento) de ce qu'il reste de l'œuvre d'art, de ce qui se présente à nous sans intégration analogique, de façon à éviter de créer un doute sur l'authenticité de telle ou telle partie de l'œuvre* » (Brandi, 1963, *Teoria del restauro*, rééd. 1977, p. 18).



Fig. II.27 Viterbe, chapelle Mazzatosta, fresques de Lorenzo da Viterbo, XV<sup>e</sup> siècle, *La Madonna dello Sposalizio*. Deux phases du processus de *reintegrazione dell'immagine*. A gauche, les fragments remis en place avant la réintégration de l'image par la technique du Tratteggio ; à droite le fragment réintégré. Cette image a été publiée dans divers livres et articles ; une des premières fois dans la revue suisse *Phoebus* (de Bâle) en 1946, ensuite elle est présentée dans diverses expositions en Europe et aux USA.

Source : MiBACT, archives de l'ICR, Rome, fonds sur Viterbo, années 1940-1950.



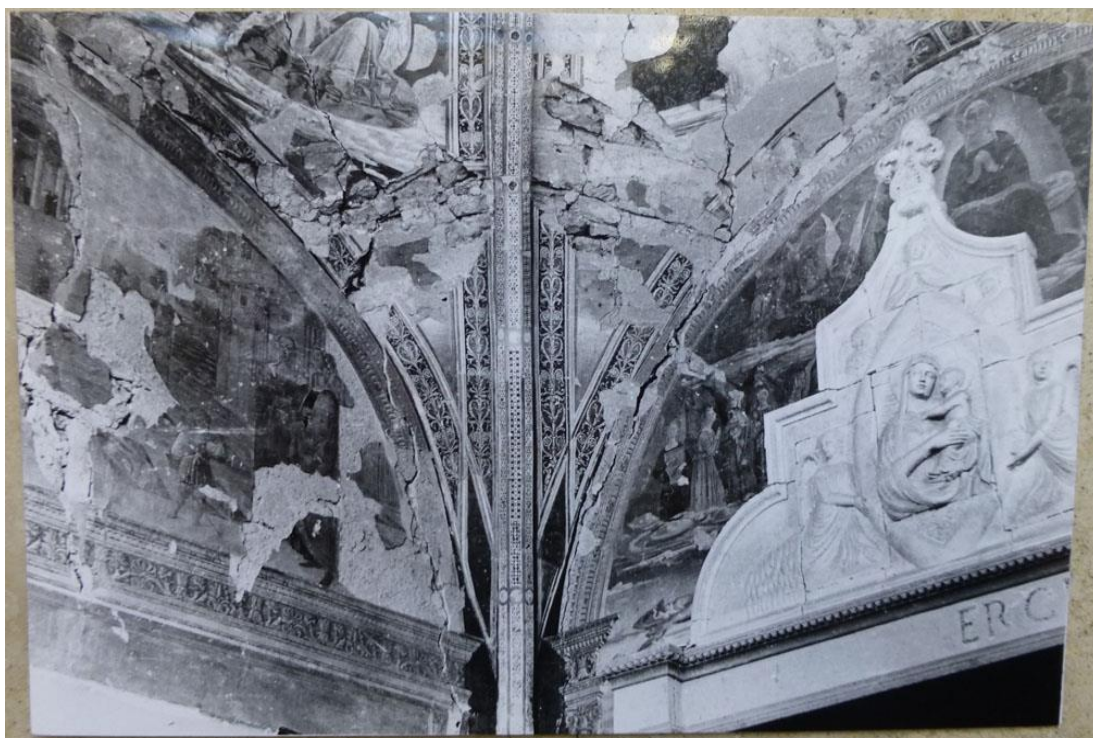
Fig. II.28 Viterbe, chapelle Mazzatosta, fresques de Lorenzo da Viterbo, XV<sup>e</sup> siècle, La Madonna dello Sposalizio,

Les trois phases du processus de restauration ou la *reintegrazione dell'immagine*, cette seule figure a été reconstruite à partir d'environ 300 fragments !

Page suivante, en haut la voûte de la chapelle Mazzatosta vers 1945 (?), on note les nombreuses fissures notamment au niveau des triangles sphériques des voutains. En bas les experts de l'ICR au travail sous la voûte. Réparation des fissures, remise en place d'un enduit à la chaux dans les zones lacunaires, avant de reposer in situ, les fragments de peinture murale en cours de restauration à Rome à l'ICR.

Source : MiBACT, archives de l'ICR, Rome, fonds sur Viterbo, années 1940-1950.







## II.2.5. Cesare Brandi et les fondements théoriques de la restauration

Pour la leçon inaugurale de l'année académique 1948-1949 à la *Scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte medievale e Moderno*, Brandi prononce un cours intitulé « le fondement théorique de la restauration ». Publié en 1950 dans le BICR<sup>182</sup>, ce texte n'a pas été repris telle quelle dans la *Teoria* (1963). C'est pourtant il me semble, comme l'article de 1946 traitant de Viterbo, un texte capital pour l'étude de la théorie de la restauration en général. Aussi il m'a semblé utile, en tant que "passeur", de rendre une partie de ce texte accessible au lecteur francophone.

Brandi ouvre sa leçon par une définition du champ de la restauration : « *on entend généralement par restauration toutes sortes d'activités exercées pour prolonger la conservation des moyens physiques aux quels sont confiés la consistance et la transmission de l'image artistique. On peut même étendre le concept jusqu'à inclure la réintégration, la moins approximative possible, d'une image artistique mutilée. Ces deux pôles, où le premier confine la restauration à de la pure conservation, et le second qui tend à usurper les privilèges de la création artistique, caractérise les positions discordantes qui ont été tenues et sont encore tenues envers la restauration* »<sup>183</sup>. D'emblée, Brandi situe la restauration dans une dialectique entre le conserver et le créer et souligne la complexité d'une activité paradoxale. Il rappelle également les polémiques stériles qui « *tentèrent d'imposer une des deux conceptions, en supprimant l'autre* ». Selon lui, afin d'éviter les écueils de l'empirisme dans ce domaine, ou la simple application de « recettes artisanales », les fondements de la restauration doivent faire appel à l'histoire, à l'esthétique et à la philosophie : la première chose que conseille Brandi est de redéfinir le concept même d'œuvre d'art.

Brandi insiste sur le concept de l'intervention minimum (*il minimo intervento*), en affirmant que dès que l'on porte la main sur une œuvre d'art, ne fût-ce que pour changer quelques tuiles d'un monument historique ou pour remettre en place une sculpture sur une façade à l'endroit pour lequel elle a été modelée, il s'agit d'une "restauration". Si un arsenal de concepts théoriques semble inutile pour changer des tuiles ou recoller le bras cassé d'une statue, ceux-ci vont guider notre action, même inconsciemment. Dès le stade d'une première intervention (minime) sur une œuvre, nous pouvons interpréter celle-ci comme un pur document d'histoire ou, au contraire, en percevoir très vite *l'artisticità* [l'artisticité]<sup>184</sup>, en comprenant l'œuvre d'emblée dans ces deux dimensions. Selon Brandi, ces deux dimensions, artistique et historique, « *ne constituent pas la pure explicitation de toutes les virtualités connectées à l'œuvre d'art* » (p. 5), du fait que cette dernière est dans le monde comme le résultat de multiples situations déterminées ou parfois accidentelles. L'œuvre d'art n'existe donc que dans la conscience de qui l'accueille et réagit de façon personnelle à sa manifestation. C'est

<sup>182</sup> « Ecole de spécialisation en histoire de l'art médiéval et moderne », de la faculté de lettres et philosophie, Université de Rome, La Sapienza ; publié dans le BICR 1950, n° 1 pp. 5-12.

<sup>183</sup> Brandi, 1948, "Il fondamento teorico del restauro", BICR, 1950, n°1, p. 5 ; pour ne pas alourdir le texte j'écrirais uniquement le n° de la page, sachant qu'ici je cite systématiquement cet article de 1948, *Il fondamento teorico*...

<sup>184</sup> L'"artisticité" peut-être la dimension artistique, le «degré d'art"...également la *Kunstwollen* de Alois Riegl.

ainsi que, comme l'ont démontré les historiens, la réception de l'œuvre d'art dans la conscience individuelle et collective varie selon les époques et les grands courants de pensée : *« durant des siècles et des siècles, on a réagi à l'œuvre d'art comme si elle était un pur document d'histoire ou au contraire comme si il était toujours possible poursuivre à loisir le processus interrompu ou mutilé de la création artistique. D'autres fois (...) on a pensé comme légitime de dissimuler<sup>185</sup> l'intervention successive dans une œuvre d'art, c'est-à-dire sa restauration, comme si celle-ci n'avait jamais eu lieu ; cette attitude spirituelle eut une grande postérité et s'est représentée à diverses époques »* (p. 6).

Brandi poursuit sa leçon en évoquant l'idée de dilemme, approfondissant ainsi la pensée théorique de Camillo Boito. Dans certains cas, le travail d'une restauration dissimulée se base sur la conviction que l'œuvre d'art n'exprime qu'un second degré de qualité artistique par rapport un archétype artistique absolu, situé plus haut, un objectif vers lequel on devrait tendre. Donc, si l'œuvre d'art est encore une approximation par rapport à l'archétype, rien n'empêche "la restauration" d'être une approximation similaire ou mieux encore d'approcher de plus près l'archétype absolu. Cette attitude rappelle tout particulièrement la cathédrale gothique idéale chère à Viollet-le-Duc, et la restauration stylistique en général. L'évocation de ces diverses attitudes envers l'œuvre "à restaurer", fait dire à Brandi que *« cela confirme l'importance qu'à le concept même d'œuvre d'art pour l'activité dite restauro, qui pour certain est pensée comme une activité purement pratique, [technique]. Alors si l'art est la mimésis, il n'y a pas d'obstacle au fait que cette mimésis puisse être reprise à loisir, même après le passage d'un temps très long (a distanza di tempo), par la main d'artistes différents »* (p. 6).

Ici, Brandi cherche à atteindre le concept de restauration à travers une définition rigoureuse du concept d'art ou *d'artisticità*. Il existe donc une "syntonie" (un accord), entre l'art comme création *ab nihilo* et l'intervention successive sur des œuvres inachevées, dégradées par le temps ou mutilées ; interventions que l'on nomme "restaurations". Cet accord se retrouve, se poursuit de façon cyclique mais non constante, depuis l'antiquité gréco-romaine jusqu'au romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à ce que la restauration prenne conscience d'elle-même et devienne alors une discipline indépendante et "para-historique".

Brandi poursuit en écrivant que les *« graves discordances en matière de restauration ne dépendent pas de méthodes ou de techniques opposées mais dépendent d'irréductibles positions esthétiques : empirisme anglais, idéalisme italien »* (p. 6). Le postulat de l'intime corrélation qui existe entre restauration, art et esthétique se poursuit à travers des exemples célèbres que Brandi choisit avec soin. Il s'agit du Panthéon de Rome et de groupes de sculptures antiques comme le Laocoon ou les frontons du temple grec d'Egine conservés à Munich. Au Panthéon de Rome, faut-il considérer que l'inscription du fronton : M.AGRIPPA. L.F.COS.TERTIVM.FECIT selon laquelle il serait dû à Agrippa, alors qu'il fut construit par Hadrien, est un faux historique ? D'un point de vue artistique, ce n'est pas un faux, non seulement parce que le Panthéon d'Hadrien ne s'inspire pas de l'architecture de l'époque précédente, mais parce que ce qui importait dans l'intention d'Hadrien était de restaurer l'idée

<sup>185</sup> En italique dans le texte de Brandi.

du Panthéon, le temple de tous les Dieux voulu par son prédécesseur Agrippa : « *c'était une idée qu'il fallait restaurer, bien plus qu'un monument, donc l'inscription est un faux seulement pour la lettre, mais pas pour l'esprit... nous avons pris cet exemple pour mettre en garde...* » (p. 7). Le jugement de "faux" doit donc, selon Brandi, être mis en relation avec les conceptions esthétiques et historiques de chaque époque. D'autres exemples sont développés dans l'article, comme le refus ou l'acceptation de compléter, ou restaurer, des marbres antiques retrouvés dans les premières fouilles à Rome. En 1506, on retrouve le fameux Laocoon (Laocoonte en italien) groupe sculpté du II<sup>e</sup> ou I<sup>e</sup> siècle av. J-C, lié à l'épisode du cheval de Troie. Il est immédiatement identifié comme étant la sculpture mentionnée par Plinie comme « *aussi excellente qu'elle doit être préférée entre toute* »<sup>186</sup>. A cette époque, Raffaello a été désigné "commissaire des antiquités" de Rome (1513) par le pape Léon X, et pour la préparation du travail de restauration de l'Apollon du Belvedere et du Laocoon, plusieurs artistes sont impliqués comme il Sansovino, Baccio Bandinelli, Michelangelo. Mais leurs interprétations sont divergentes, bras en cire de Baccio Bandinelli, copie en marbre à Florence, etc. Ces *rifacimenti* (réfection, réparation) sont durement critiqués par Michelangelo<sup>187</sup>, qui aurait refusé catégoriquement de restaurer des sculptures antiques, bien que son attitude soit encore ambiguë. Finalement, c'est le sculpteur Giovanni Angelo Montorsoli qui intervient, vers 1532 -1533, pour restaurer ces œuvres, et le bras droit du grand prêtre troyen est recoupé à l'épaule pour être adapté. Montorsoli réinterprète de façon maniériste le groupe du Laocoon selon sa propre vision de l'antiquité. Réparer les mutilations infligées à ces magnifiques sculptures était alors ressenti comme une nécessité, une chose naturelle, parce que, comme l'explique Brandi « *avec la vogue des idées platoniciennes, ce qui comptait était l'idée de la beauté [idea del bello], d'où l'œuvre d'art était la réalisation concrète, l'épiphanie que le beau venait et devait recevoir* » (p. 7).

Les siècles écoulés entre le Laocoon et son *rifacimento* au début du XVI<sup>e</sup>, n'étaient alors nullement perçus comme un obstacle contre l'idéalisation du beau. La manifestation (l'épiphanie) de ce beau par la main de l'homme était alors une question d'habileté technique et artistique. Ainsi poursuit Brandi « *comment nier que, même si Bandinelli et Montorsoli n'ont pas laissé de justifications écrites, leurs interventions de restauration sont liées à une conception esthétique en totale harmonie avec les idées platoniciennes du seizième siècle ?* » (p. 7).

La restauration des frontons grecs d'Egine par Bertel Thorvaldsen au début du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas exactement comparable au travail d'un Montorsoli sur le Laocoon. Pour Brandi « *le fait que l'époque néoclassique a produit une restauration littérale [letterale] et non spirituelle du monde classique [della classicità, « classicité »], induit une grande divergence. Pour Montorsoli, le groupe du Laocoon appartenait spirituellement à son temps, et sa restauration "à chaud" pour ainsi dire, était une interprétation de l'œuvre selon les moyens et la plastique qui lui étaient propres. Avec cela, Montorsoli réintérait [ses sculptures] avec les moyens parfumés de la culture de son époque, dans un présent historique, dans lequel on historicisait de nouveau l'éternel présent qui individualise chaque œuvre d'art. Mais*

<sup>186</sup> Voir Brandi, 1948, « Divagazione attuali sul Laocoonte », in revue l'Immagine, II, pp.364-365.

<sup>187</sup> Michelangelo dit : « *Bandinelli va dietro ad altri, ma non li passa innanzi e chi non sa far bene da sè, non può servirsi bene delle cose d'altri* ». Cité par Vlad-Borrelli L. 199, Worms, p. 127.

*Thorvaldsen comprenait, à l'inverse, la classicité, (le classicisme) comme une nature plus parfaite et lointaine (remota), dans laquelle il fallait agir, selon des procédés comparables à ceux des sciences naturelles* » (pp. 7-8). En traduisant ces lignes, on pense au scientifique français Georges Cuvier (1769-1832), à son anatomie comparée, à la paléontologie. Contemporain de Thorvaldsen (1770-1844), Cuvier inspire également Viollet-Le-Duc avec le principe selon lequel, pour reprendre les mots de Pierre Prunet, "avec une dent, on refait le mammoth". Brandi ne dit pas autre chose : *« avec une approximation acceptable, on réussit avec une vertèbre à reproduire l'animal entier ; en partant des membres mutilés des sculptures d'Egine, Thorvaldsen refit "à froid" des mains et des pieds "canoniques" »* (p. 8), ce qui signifie liés aux présumés canons classiques.

Une objection à cette analyse consisterait à dire que le travail de Montorsoli ou celui de Thorvaldsen ne sont pas des restaurations au sens où nous l'entendons aujourd'hui. C'est en partie vrai, mais cela n'enlève rien à l'importance de l'analyse de ces exemples par Brandi qui poursuit en écrivant *« l'un et l'autre, dans ses supposées restaurations, reflétait de façon indélébile (indelebilmente) la position culturelle de leur propre époque face à l'art. Mais alors que Montorsoli finit par refondre le Laocoon dans un nouveau Laocoon, un peu comme ce qui arrive dans la traduction d'une poésie dans une autre langue, Thorvaldsen quant à lui investissait dans l'œuvre d'art [antique] seulement une interprétation critique erronée ; de ce fait, au lieu de la refondre dans une langue vivante, il finit par en donner une version dans une langue artificielle, dans le Volapük<sup>188</sup> du néoclassicisme du XIX<sup>e</sup> siècle »* (p.8).

Cette analyse de Brandi avec ces exemples permet de démontrer *« l'interdépendance entre le concept de l'art propre à une époque culturelle donnée et l'intervention effectuée sur cette œuvre d'art, sous la forme d'une restauration »* (p. 8). Cette longue démonstration devrait bien entendu logiquement déboucher sur un paradoxe, sur une forme de scepticisme et sur le constat amer de l'impossibilité théorique de la restauration, puisque « pris au mot », entendu de façon littérale, le texte de Brandi pourrait signifier que la restauration est une activité impossible à théoriser. Au fond, peu importe que telle restauration soit bonne ou mauvaise : elle sera bonne selon l'époque, le climat culturel qui la justifie, et sera considérée comme très mauvaise par une époque successive qui pensera autrement. Comme l'exprime Brandi, *« la validité d'une restauration résiderait ainsi uniquement dans la contingence historique, serait donc le reflet pratique d'une théorisation datée et transitoire comme cela est fatal pour chaque système philosophique. Ainsi nous serions contraints à reconnaître l'impossible théorisation de la restauration, [activité] qui par un coup de main audacieux, se trouverait*

---

<sup>188</sup> Volapük : n.m. (mot créé en allemand de Vol, de l'anglais world « monde » et de pük, de to speak « parler »), langue artificielle forgée sur l'anglais simplifié (Robert illustré 2015). Selon Wikipédia : « Le volapük ou volapük est une langue construite inventée en 1879 par le prêtre catholique allemand Johann Martin Schleyer (1831-1912). En quelques années le volapük comptait plus de cent-mille adeptes en Europe et en Amérique. Il se répandit d'abord en Autriche, ensuite aux Pays-Bas et en Belgique. En 1885, Auguste Kerckhoffs, professeur à Paris, le propagea en France, via une Association nationale pour la propagation du volapük. En 1887, il existait dans le monde 138 associations de volapükistes et onze périodiques consacrés au volapük. Dans une conférence de presse en mai 1962 le Général de Gaulle évoque le volapük : « Dante, Goethe, Chateaubriand appartiennent à toute l'Europe dans la mesure même où ils étaient respectivement et éminemment italien, allemand et français. Ils n'auraient pas beaucoup servi l'Europe s'ils avaient été des apatrides et s'ils avaient pensé et écrit en quelque esperanto ou volapük intégré ».

*rabaissée au rang de la sphère « pratique » [technique, artisanat], sphère de laquelle nous avons voulu la soulever » (p.8).*

Comment sortir de ce scepticisme ? En faisant une analyse plus profonde de ces expériences culturelles, on comprend qu'une lecture au premier degré débouche sur une impasse, un raisonnement fallacieux, un paralogisme. Brandi, maîtrisant la rhétorique et la philosophie, propose de sortir de cette impasse avec l'aide d'un sophisme : *« c'est justement parce que nous reconnaissons l'impossibilité de séparer (inscindibilità) la restauration de la pensée sur l'art, c'est justement parce que nous reconnaissons que la pensée ne peut pas s'arrêter, pas plus que Josué ne peut arrêter le soleil, que nous avons le devoir de continuer à élaborer nos concepts sans avoir peur du changement ou des préjugés que ces concepts pourraient subir par une spéculation [intellectuelle] non encore pensée ».*

Donc si la restauration est liée au concept d'art de façon indissoluble, alors seulement la disparition du concept d'art pourrait invalider ou annuler la question de la restauration comme discipline ayant son histoire, sa théorie, ses méthodes. Même si les conceptions philosophiques relatives à l'art changent dans le temps, c'est *« seulement avec la négation du caractère esthétique de l'œuvre d'art que l'on peut dissoudre le concept d'art (...) et nous voulons donc affirmer que, comme il a fallu des siècles de spéculation philosophique pour arriver à séparer l'Esthétique de la Logique et de l'Éthique, de la même façon, il a fallu des siècles de pratique (manualità) pour arriver à expliciter les liens indicibles qui existent entre la restauration et l'esthétique. C'est justement dans ces liens que nous voyons et nous établissons la stabilité de la restauration, comme étant une forme de réfraction (rifrazione) de la pensée sur l'art » (p. 9).*

Au sujet du terme de "*rifrazione*", on peut utiliser la métaphore de la goutte qui tombe sur un plan d'eau calme et développe des cercles concentriques dans une forme de propagation ondulatoire. Ainsi, on peut dire que pour la restauration, la théorie de Brandi est comme cette goutte d'eau concentrée en énergie, qui se diffuse dans le temps et dans l'espace en cercles concentriques. De la même façon, on peut affirmer que si la théorie de Brandi semble être opérante pour des œuvres d'art de haut niveau, *di grande artisticità*, peintures, sculptures, mais aussi œuvres d'architecture comme les "Monuments historiques", elle se propage également vers des œuvres ayant apparemment une moindre *artisticità*. Elle reste, opérationnelle, pertinente pour un très grand nombre d'artéfacts qui font partie de ce que nous appelons aujourd'hui le patrimoine qu'il soit architectural, urbain, paysager, ou du XX<sup>e</sup> siècle. Les "lignes guides" de cette théorie se propagent en accompagnant l'élargissement de la notion de patrimoine depuis le début des années 1980.

Le temps long de l'histoire montre que la "restauration" a pu signifier tout et son contraire ; selon la belle définition de Guglielmo de Angelis d'Ossat, de restauration comme : "architecture sur le préexistant comme diversement évalué dans le temps" (revue, *Palladio*, 1978). Faut-il en conclure que la restauration flotte et se transforme au gré du temps et qu'elle peut prendre autant de formes qu'il existe de cultures ? Selon Brandi, *« ces diverses acceptations ont représenté les modalités à travers lesquelles devait passer et s'épurer (depurarsi, se decanter) le concept encore rustique (grezzo) de la restauration » (p.9).*



Donc on peut affirmer qu'il y a un avant et un après Seconde guerre mondiale. Le laboratoire de la restauration post 1945 a mis au point des techniques, des méthodes et une théorie à laquelle on doit se confronter encore aujourd'hui sous peine de ne pas être capable d'expliquer ce que l'on restaure, comment et pourquoi on le restaure.

A ce point de la démonstration, il faut faire face aux critiques qui pourraient détruire le raisonnement. En effet, si le concept d'art duquel on entend déduire le fondement de la restauration est justement un concept créé de toute pièce, une invention subjective, alors la restauration, au lieu d'acquiescer un fondement solide, se retrouve flottante, *in alto mare* en proie aux divers courants. Pour répondre à ce paradoxe, Brandi explique : « *il faut bien rappeler que lorsque nous devons déduire les directives philologiques de la restauration d'une œuvre, c'est à une œuvre déterminée et non pas à une œuvre hypothétique que nous nous adressons. Cela suffit pour ne pas confondre et fondre (commutare) la théorie dans la pratique. Cela suffit pour exiger une plus grande précision de l'œuvre d'art lorsqu'elle doit être soumise à la restauration ; le fait étant que l'œuvre d'art n'exhibe pas en acte le processus de l'artiste mais l'exprime par elle-même* » (p. 10).

Le processus créatif d'une œuvre d'art ancienne est comme conclu, fermé. L'artiste lui-même, si il était encore vivant ne pourrait ré-ouvrir un processus créatif interrompu, [laissé de côté durant un temps] qu'en créant une œuvre nouvelle, ou « *en réélaborant, c'est-à-dire en refondant l'œuvre précédente dans une nouvelle* » (p. 10). Donc, l'œuvre d'art qui doit être mise en relation avec la restauration est toujours une œuvre concrète, spécifique, celle qui *si trova nel mondo* ; l'œuvre se trouve dans le monde « *ou comme forme, ou comme réalité pure, ou comme connaissance, ou comme irréalité* ». Elle n'existe que quand elle est présente dans la conscience de l'homme, cela est lié à ce que Brandi nomme la « *phénoménologie de l'acte* » pour laquelle il a mobilisé le concept "d'époché", du philosophe Edmund Husserl. A propos de l'identité pratique, pas toujours consciente, qui existe entre restauration et esthétique, Michele Cordaro, explique que : « *Brandi, quand il réaffirme avec force ce lien, ne prétend pas se référer à une conception déterminée [de l'art] ni à une conception déterminée de l'esthétique. Il renonce à répondre à la question récurrente : qu'est que l'art et à dissenter sur l'essence de l'art. Il affirme uniquement qu'il est possible [d'attribuer une valeur d'art] à des produits dérivés de l'activité humaine, à des objets manufacturés qui ne répondent pas exclusivement à la satisfaction de besoins purement pratiques. La reconnaissance dans la conscience humaine, de cette qualité déterminée, inhérente à "l'objet-œuvre-d'art", indépendamment de la manière à travers laquelle on est arrivé à cette reconnaissance (...) est le fondement de la théorie de la restauration. Les racines néokantiennes et phénoménologiques de la préparation philosophie de Brandi ont déjà été bien mise en évidence, aussi bien pour la théorisation générale de la restauration que pour son activité d'ensemble (...) cela depuis le livre Carmine o della pittura, (1945) jusqu'à la Teorie generale della critica (1974)* » (Cordaro, 1994, p. XIX).

Dans la suite de ce travail, j'ai choisi de nommer cet "l'objet-œuvre-d'art", évoqué par Michele Cordaro, par le "simple" mot "artefact", comme produit de l'art ou de l'industrie humaine, donc différent par nature d'une plante ou d'un animal. Ainsi, selon Brandi, un "monument historique" est historique indépendamment des oscillations que sa valeur esthétique va vivre dans le temps. De là découle l'idée selon laquelle :

« La conservation de la matière dans laquelle l'œuvre a été créée (ou le monument a été construit) représente une instance équivalente pour la conscience historique comme pour la conscience esthétique (...). La valeur (*l'istanza*) esthétique et historique se compénètrent sans se fondre ni s'annuler, de la même façon que le recto et le verso d'une médaille ne peuvent pas faire autrement que de coexister. N'importe quel conflit qui pourrait par la suite éclater entre des exigences d'ordre historique et des exigences d'ordre esthétique est un conflit mal posé. Ce conflit devra toujours trouver une issue, non pas dans un compromis, mais dans une adaptation (*contemperamento*), cette possible adaptation est enracinée dans la configuration de l'œuvre elle-même, du fait qu'elle est intimement et durablement dans le monde (*insistente nel mondo*) » (p. 11).

A partir de là, Brandi explique encore pourquoi la restauration archéologique, si elle a effectivement représenté un progrès significatif par rapport à d'autres formes de restauration (rétablissement à l'identique, *restauro di ripristino*, *restauro di fantasia*), conserve le défaut de supprimer ou de sous-évaluer « un aspect de l'objet à restaurer en traitant cet objet uniquement selon un point de vue historique » (p. 11). Dans le phénomène de la reconnaissance de l'œuvre et l'œuvre d'art elle-même, « il y a une relation qui justifie l'exigence de la conservation des moyens physiques aux quels sont confiés la transmission de l'image. C'est ce que nous avons condensé dans le principe selon lequel on restaure seulement la matière de l'œuvre d'art » (p. 10). En effet, l'œuvre est comme forgée dans une matière ou des matériaux. La matière comme réalité physico-chimique est sujette à des changements, à des transformations dans le temps, à des processus de dégradation. Ces processus de dégradation doivent être arrêtés, tout au moins ralentis et contrôlés par la restauration.

Enfin, dans le dernier paragraphe de son article, Brandi reparle de la question de *l'artisticità*. Il affirme que c'est essentiellement en fonction de cette qualité d'art (*artisticità*, *istanza artistica*, *istanza estetica*) que la matière d'une œuvre doit être conservée, tout en étant prudent sur la question de la valeur d'histoire, puisque le passage de cet objet dans le temps mérite toute l'attention d'un point de vue de sa dimension historique (*istanza storica*). De là, si à cause de sa valeur d'art (*artisticità*), un objet ou un monument est mutilé et doit être réparé, l'intervention de restauration, ne peut pas être située hors du temps, ni indépendante de l'histoire, à moins que cette « réparation » ne soit guidée essentiellement par la fantaisie et finisse par refondre l'objet dans un nouvel objet qui n'aura plus grand-chose à voir avec l'ancien ou avec les fragments de l'ancien objet dans sa dimension esthétique et historique. C'est le cas des restaurations de sculptures antiques réalisées par Montorsoli au XVI<sup>e</sup> siècle et par Thorvaldsen au XIX<sup>e</sup> siècle.

Pourtant, retrouver le sens, la physionomie, le caractère formel et fonctionnel d'un artefact, même très dégradé comme c'est souvent le cas pour le patrimoine martyr, reste un objectif logique et légitime. Cela n'est pas interdit mais cela demande « la lisibilité, l'absence de confusion, (*l'inconfondibilità*) de cette intervention sérieuse sur l'objet » (p. 12), afin que cette intervention reste à son tour comme un témoignage successif de la vie et de l'histoire de cet artefact. En d'autres termes, c'est ce que Brandi définit comme « le rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art ». Pour conclure, Brandi démontre avec cet article qu'« en changeant le point de vue de l'observateur, et en acceptant une étroite délimitation

*phénoménologique, les principes basilaires de la restauration ne dépendent pas d'une position unilatérale ni d'un système déterminé, mais peuvent et doivent être déduits de la reconnaissance de l'œuvre d'art, à condition que l'on accepte l'art comme situé dans l'économie de la conscience humaine » (p. 12).*

Ce texte de 1948, est une étape fondamentale dans de la pensée de Brandi, au moment précis où il est engagé avec l'ICR dans la restauration post bellica. Dans cette discipline, il y a un avant et un après Brandi, comme en vulcanologie il y a un avant et un après Haroun Tazieff, ou en physique il y a un avant et un après Albert Einstein.

## II.2.6 Le rayonnement international de L'Istituto Centrale del Restauro de Rome "gruppo creativo" et "collège invisible"

On doit le concept de "gruppi creativi" (groupes créatifs), aux travaux du sociologue italien Domenico de Masi, et en particulier son livre de référence : *l'emozione e la regola, i Gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950* (de Masi, 1989). Domenico de Masi analyse à la fois d'un point de vue pratique et théorique, dans la période 1850-1950, l'organisation et la sociologie du travail dans des organes ou "groupes" scientifiques, artistiques, mais aussi dans l'interface artisanat et industrie. L'hypothèse centrale de Domenico de Masi est la suivante. Les Etats-Unis d'Amérique produisent un effort "théorique-pratique" qui mène à une organisation de ce groupe du type "Scientific-Management". De ce type de "management" découle une forme d'empreinte, de marque sur le travail d'exécution, sur la production en série de produits manufacturés et industriels, mais aussi sur des organisations ou groupes scientifiques et artistiques. Au même moment l'Europe suit une autre voie, une autre façon d'organiser le travail, notamment le travail créatif pratiqué dans une forme plus collective, plus intégrée, plus participative. Pour Domenico de Masi, cet autre type d'organisation du travail correspond au concept de "groupes créatifs". Comme il l'explique, cet effort des *gruppi creativi* européens a porté des fruits d'une importance capitale ; cet effort représente : *« la synthèse d'une longue expérience historique accumulée en construisant temples, cathédrales, palais princiers, en ouvrant des ateliers, en fondant des monastères et des académies, anticipait des formes viables dans le futur (futuribili) d'organisations post-industrielles en accord fonctionnel avec la créativité »* (de Masi, 1989, p. XIV). Dans son analyse d'un grand nombre de groupes créatifs européens, de Masi en a sélectionnés treize, qui outre le fait : *« d'être presque tous célèbres pour leur créativité géniale (genialità creativa), ils nous ont semblé particulièrement originaux dans leurs caractéristiques organisationnelles »* (de Masi, 1989, p. XIV). Parmi les treize groupes créatifs sélectionnés et analysés en profondeur par le sociologue, j'ai noté les noms de la maison Thonet (Michael Thonet), inventeur et fabricant des célèbres chaises en bois courbé à la vapeur, l'Institut Pasteur à Paris, le Wiener Werkstätte, le cercle philosophique de Vienne en Autriche, le groupe de Bloomsbury en Angleterre, le Bauhaus de Weimar, Enrico Fermi et le groupe de la Via Panisperna à Rome et bien sûr, l'Institut Central de la Restauration à Rome, etc.

Il faut noter que parmi ces divers groupes créatifs, deux se détachent pour leur longévité, puisqu'ils sont toujours en activité aujourd'hui : l'Institut Pasteur à Paris et l'ICR à Rome.

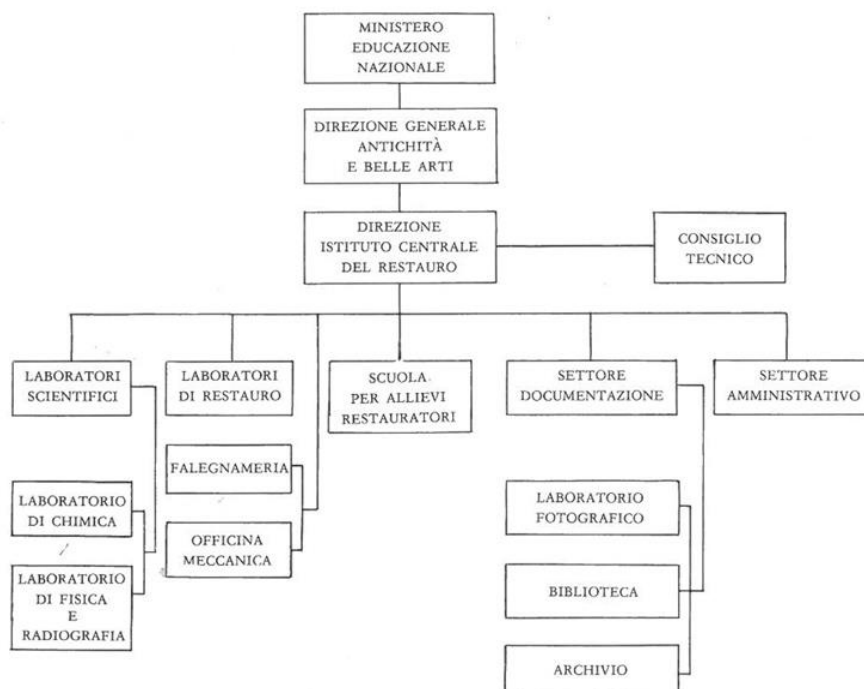


Fig. II.30 Rome, organigramme de l'organisation de l'ICR, comme groupe créatif.

Il s'agit plus d'une organisation de type "orchestral / participatif" plus que de type "Taylorisme". Ce n'est donc pas le principe du "Scientific-Management". Organisation qui a amené des restaurateurs anglais, dans l'immédiat après-guerre à fortement endommager des tableaux de grande valeur (National Gallery), sous prétexte de les restaurer scientifiquement.

Source : de Masi, 1989, p. 290.

L'ICR, est alors une forme remarquable d'organisation de type scientifique et créatif. Brandi est comme le chef d'orchestre de cette organisation qui tend à mettre ensemble, les exigences des sciences humaines, la critique moderne (histoire de l'art, esthétique, Gestalt), avec les savoir-faire artisanaux, avec la technologie avec les sciences comme la chimie, la physique. A ce moment-là l'ICR « *garantit un maximum de circulations entre des expériences et des idées, entre des rôles professionnels qui jusque-là avaient été distants, séparés* » (de Masi, 1989, p. 286). En outre, l'ICR « *assure la possibilité de transmettre et d'innover le patrimoine de connaissances et d'expériences collectives, à travers l'école de formation pour les élèves restaurateurs* » (de Masi, 1989, p. 286). Brandi, du moins au début, ne semble pas s'en rendre compte, comme cela arrive souvent aux précurseurs, car il parle d'une "taylorisation" du travail de restauration, alors qu'en réalité c'est une interaction entre les différents rôles et métiers qui est à l'œuvre.

C'est Yves Winkin lors de nos discussions autour de la restauration post bellica qui m'a suggéré une notion complémentaire de celle de "groupes créatifs" : la notion de "collège invisible" qui elle doit être rapportée aux historiens et sociologues des sciences, comme Diana

Crane et Derek J. de Solla Price<sup>189</sup>. Est-ce que l'ICR dans années 1945-1972 est une forme de "collège invisible" comparable à l'école de Palo Alto en Californie ? Le nom de Palo Alto suggère immédiatement des concepts associés à des grands noms comme Gregory Bateson, Paul Watzlawick ; des concepts comme la "double contrainte", la "présentation de soi", la "dimension cachée". D'une manière comparable, l'ICR fait référence aux noms de Brandi, Philippot, Mora et fait immédiatement penser à des concepts associés "la perception phénoménologique de l'œuvre d'art", "le temps, la matière, l'espace et l'œuvre d'art", "restauration et instance esthétique, "réintégration des lacunes" etc. Voilà peut-être un point commun ? On parle de "nouvelle communication" à propos de l'école de Palo Alto (Winkin, 1981). Si l'ancienne communication était plutôt de type "télégraphique" - d'un émetteur, le professeur, versus un récepteur, l'élève - la nouvelle communication serait plutôt de type "orchestral" ; c'est-à-dire qu'elle procéderait d'un ensemble d'individus participant tous.

Et c'est là qu'on retrouve l'idée des groupes créatifs chère à Domenico de Masi. Car si Cesare Brandi réussit entre 1944 et 1950 à fonder la "nouvelle restauration", c'est aussi parce qu'un "ensemble d'individus" y participent tous. Autour de Brandi, ce sont les élèves restaurateurs, Paolo Mora, des archéologues, Licia Vlad-Borrelli, des collègues, mais également les artisans, les menuisiers ferronniers, les scientifiques chimistes et physiciens, les historiens de l'art, les archivistes, les photographes qui inventent de nouveaux procédés d'impression sur toile, ceux qui préparent le cadres, le caséate de chaux. Ces individus, c'est le monde spirituel et concret de Brandi, habité par les œuvres des grands artistes de l'Italie et du monde, habité par les philosophes, Husserl, Croce, Pareyson... , par les hommes de son temps, Pasolini, Gadda, etc. Voilà peut-être une façon créative pour Brandi d'être au centre d'un formidable "collège invisible".

Bien sûr, ce "collège invisible" ne se limite pas à l'ICR de Rome, mais il se confond avec la culture européenne de la restauration des monuments historiques particulièrement entre 1945 et 1972, un collège invisible mobilisé sur le patrimoine martyr et la restauration post bellica, un groupe créatif européen, puis international, dont les grands noms étaient réunis à Venise en mai 1964.

## II.2.7. Facteurs de diffusion des méthodes de l'ICR ou "l'école de Rome"

Comme nous l'avons déjà souligné, le texte de Brandi rédigé en vue de l'exposition de 1946 contient les grands axes de sa Teoria. Il est écrit pour expliquer aux élèves de l'ICR, mais aussi à un plus large public, une restauration étonnante, jamais encore tentée, celle de Viterbo. D'autres textes vont suivre, avec une cadence rapide, qui force l'admiration. A ce rythme-là, dès le début des années 1950, l'essentiel de la théorie de la restauration de Brandi est publié dans le bulletin de l'ICR (*Bollettino dell'ICR*, BICR), avec notamment un article intitulé "le

---

<sup>189</sup> La notion de "collège invisible" a été parfois attribuée à l'école de Palo Alto en Californie marquée par l'œuvre de Gregory Bateson et Paul Watzlawick. Même si Palo Alto n'est pas une école de pensée au sens strict du terme, car elle ne propose pas un cadre de pensée rigide et unique.



fondement théorique de la restauration"<sup>190</sup>. Cette précision chronologique est importante puisqu'en Italie, aujourd'hui, on se réfère à l'édition de 1977 de la *Teoria* (Einaudi, Torino, 1977), car la première édition de 1963 n'est pas facile à trouver<sup>191</sup>. Ces publications font de Brandi la référence incontournable, au niveau international, en matière de conservation des œuvres d'art et du patrimoine culturel en général. Grâce à l'activité incessante de son directeur, dès l'année 1946, l'ICR s'impose progressivement comme l'institut de référence.

Ce rayonnement international est à son apogée de 1946 au début des années 1990, c'est-à-dire durant les deux premières périodes de la restauration post bellica que nous étudions (1945-1972 période chaude, 1973-1990 période intermédiaire). Ce chantier de la restauration post bellica, est comme un laboratoire européen. Antonio Paolucci insiste beaucoup sur le rôle prépondérant du *restauro made in Italy* durant cette période : « *la théorie italienne de la restauration, destinée à devenir internationale (...), appliquée aujourd'hui avec sensibilité, avec des résultats différents dans presque tous les laboratoires du monde, est l'œuvre de Brandi. Le concept de la restauration comme acte critique, l'idée que la matière et non l'image de l'œuvre d'art est l'objet de l'intervention de restauration, le respect pour l'ombre de l'histoire déposée sur les documents témoins de la civilisation humaine, sont des principes qui depuis les années 1940 du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui guident les interventions sur les monuments et les œuvres d'art et orientent la formation des opérateurs* » (Paolucci, 2000, p. 4)<sup>192</sup>. Un aspect intéressant de la déclaration de Paolucci est qu'il rassemble en une question « *les interventions sur les monuments et les œuvres d'art* ». En effet, même s'il existe une partition fonctionnelle utile entre la restauration architecturale et la restauration des œuvres d'art, ce collège-laboratoire va effectivement se mesurer, après 1945, à tous les domaines de la restauration, de la ville à l'icône byzantine en passant par les sites archéologiques et naturels.

Le point de vue de Paolucci correspond à une réalité, tout en exprimant une fierté nationale, voire un chauvinisme italien. Il ne faut donc pas oublier l'émulation engendrée par la collaboration internationale en matière de restauration / reconstruction. Les experts de toute l'Europe ont pu s'aider, parfois même travailler ensemble, confronter leurs expériences et échanger leurs travaux dans des livres et des revues scientifiques ; je me suis attelé à démontrer cela dans les autres parties de ce travail. Il est clair qu'au contact de Brandi, le Belge Paul Philippot développe cette expérience et cette pensée d'une façon magistrale et impressionnante ; à tel point que la notion de maître et d'élève n'a plus vraiment de sens entre ces deux savants. Il en va de même pour Giovanni Carbonara qui au contact de Brandi de Bonelli et de Philippot, va développer sa vision sensible, humanise, critique et créative de la restauration architecturale et urbaine. Voilà de nouveau le "collège invisible", c'est "l'école de Rome", la "*scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti*",

<sup>190</sup> Brandi C. (1950), « Il fondamento teorico del restauro », BICR, n° 1, Roma, pp. 5-12.

<sup>191</sup> Brandi, 1963, *Teoria...*, Rome, *Edizioni di Storia e Letteratura*. Le lecteur francophone devra attendre jusqu'en 2000 pour qu'une première traduction complète soit publiée (Ecole Nationale du Patrimoine, éd. Momum, Paris). En 1995, Gilles Tiberghien avait réalisé une traduction partielle de la *Teoria* de Brandi (chapitre 1 et 3), dans la revue *Recherches Poétiques*, hiver 195, n° 3, pp. 126-135 (G. Tiberghien est aussi le traducteur en français d'*Esthétique* de Benedetto Croce). En 1999 j'avais moi-même traduit des extraits de la *Teoria*, dans l'ouvrage « *Architecture et restauration* », (janvier 2000), Pierre Prunet et Nicolas Detry, pp. 59-80.

<sup>192</sup> Voir aussi Zinardi B. 2010, *Il restauro...*, Skira.

équivalent italien de l'école de Chaillot à Paris. L'école de Rome créée en 1957, à l'Université la Sapienza, avec comme premier directeur Guglielmo de Angelis d'Ossat, pratiquement en même temps que l'ICCROM créé entre 1956 et 1959. Durant de très longues années, les professeurs de l'ICCROM, de l'ICR et de "l'école de Rome" pour l'architecture, les monuments historiques sont presque les mêmes ; les deux organisations partagent les mêmes locaux, via di San-Michele dans le *Trastevere*, le vieux paquebot du ministère de la Culture au bord du Tibre.

C'est dans le contexte de l'après-guerre que renaît cette volonté de vivre et travailler de nouveau ensemble. Pour cela, sont fondés les grands organismes internationaux comme, l'UNESCO, l'ICCROM, l'ICOM et l'ICOMOS. Il est intéressant de se souvenir de quelques noms parmi la liste des professeurs de "l'école de Rome" qui forme les architectes aux questions de la restauration du patrimoine architectural et urbain, comme l'ICCROM<sup>193</sup>. Dans cette liste entre 1965 et 1972, au lendemain de la charte de Venise, on retrouve les noms suivants : Cesare Brandi, Renato Bonelli, Carlo Ceschi, Carlo Cestelli-Guidi, Hans Foramitti, Raymond M. Lemaire, Franco Minissi, Paolo Mora, Paul Philippot, Harold J. Plenderleith, Guglielmo de Angelis d'Ossat, Walter Frödl, Piero Gazzola, Carlo Scarpa, Giorgio Torraca, etc.

Les phénomènes de diffusion sont assez complexes, ils se mélangent, se confondent, l'information transite par des personnes qui se connaissent à travers le monde, par des liens d'amitiés, des liens professionnels, universitaires, politiques, ou les 4 à la fois. J'ai pu observer durant mes recherches deux vecteurs de diffusion ou de rayonnement international de l'œuvre de Brandi et de l'ICR :

- 1) les anciens élèves de l'ICR diffusent, les méthodes et la théorie de l'ICR à travers leur pratique professionnelle dans leur pays respectif ;
- 2) les missions d'expertise et de restauration sur des artefacts étrangers, à savoir le travail de l'ICR sur des biens culturels situés hors d'Italie ;

En plus de ces deux vecteurs de diffusion d'autres données doivent être analysées, qui viennent consolider le rayonnement de l'ICR. Je pense par exemple à la participation de Brandi et de ses élèves à des colloques internationaux, expositions accompagnées de publications et à la traduction en d'autres langues des écrits de Brandi, principalement sa *Teoria* de 1963.

---

<sup>193</sup> L'ICCROM, propose des formations intensives de 3 à 6 mois pour des architectes ou des restaurateurs ayant déjà au minimum 5 ans d'expérience dans le domaine de la conservation restauration. L'école de Rome, réservée aux architectes et / ou ingénieurs civils des constructions est une formation de type post-master qui dure 3 ans, deux ans de cours et un an pour la thèse de spécialisation.

## II.2.7.1. Le rôle des élèves de l'ICR

Dès la fin des années 1940, les élèves arrivent du monde entier pour être formés à l'ICR, d'abord de toute l'Europe (y compris l'Europe de l'Est et l'URSS), puis très rapidement des cinq continents. Si d'autres instituts existent, l'ICR est alors le seul à offrir, pour la restauration des œuvres d'art, une formation basée sur un équilibre entre les trois grandes familles d'expériences et de savoirs :

- la compréhension historico-critique de l'œuvre d'art, la théorie de la restauration ;
- la technique /savoir-faire / méthode de travail ;
- la recherche scientifique / laboratoire / procédés de restauration / matériaux.

Comme par une forme de mobilisation ou "d'enrôlement", les anciens élèves de Brandi, souvent sans le savoir, participent au rayonnement de l'ICR dans le monde. Parmi ces élèves, les plus doués ou les plus motivés<sup>194</sup>, vont être chargés, après leur formation à Rome, de travailler sur la restauration d'œuvres d'art, souvent prestigieuses, dans leur pays d'origine. En réalisant concrètement ces restaurations pour les responsables publics ou privés des monuments historiques et des musées de leur pays, ils diffusent les méthodes et la philosophie de Cesare Brandi, ou ce que Caterina Bon-Valsassina appelle le *Restauro made in Italy* (Bon-Valsassina, 2006). Il est évident que la pénétration des méthodes "italiennes" de restauration des œuvres d'art et leur adoption par les responsables et les techniciens sera différente d'un pays à l'autre et d'une période à l'autre. On peut dire néanmoins que si la diffusion et l'adoption des méthodes de l'ICR par un très grand nombre de pays se fera assez naturellement pour la restauration des œuvres d'art (peinture, sculpture), il n'en va pas de même pour la restauration architecturale, qui pose d'autres questions et représente d'autres enjeux pour chaque société.

Parmi les nombreux élèves de Brandi, certains ont eu une influence internationale considérable, Paolo et Laura Mora dont nous avons parlé et bien sûr Licia Vlad-Borrelli pour la conservation des sites et des biens archéologiques. Paul Philippot est, quant à lui, l'exégète principal de la pensée de Brandi, à travers ses cours d'histoire de l'art mais surtout grâce à son poste prestigieux à l'ICCROM, entre 1959 et la fin des années 1970. Giovanni Carbonara, dès le milieu des années 1970, travaille au service de la restauration architecturale et urbaine sur la base de l'œuvre de Brandi et Renato Bonelli (Carbonara, 1976, 1990, 1997, 2007, 2013).

Il faut également souligner que les directeurs successifs de l'ICR, Pasquale Rotondi, Giovanni Urbani, Umberto Baldini, Michele Cordaro, Caterina Bon-Valsassina, suivent les lignes tracées par le fondateur, tout en approfondissant de façon opportune certains champs de recherche, notamment en fonction des évolutions technologiques (photographie, informatique, imagerie numérique, progrès en physique et en chimie, etc.). Il est significatif qu'aucun directeur "post-Brandi" ne remettra en cause les fondements théoriques et méthodologiques

---

<sup>194</sup> Les « plus doués et les plus motivés », il faut ajouter à ces qualités, les élèves les plus « soutenus politiquement / économiquement » dans leur pays. J'ai pu voir par exemple, que l'Institut Andalou de conservation – restauration du patrimoine artistique et historique (Sevilla), où je participais à un colloque en 2006, était à la fois très bien structuré et en même temps redevable de l'expérience de l'ICR.

élaborés par le Maestro sa vie durant : comme me l'a confirmé Giuseppe Basile, remettre cela en cause était ressenti par tous comme « une tâche aussi inutile qu'improbable, voire impossible »<sup>195</sup>.

Il convient cependant de souligner le travail particulier de deux successeurs de Brandi à la tête de l'ICR : Giovanni Urbani et Umberto Baldini. La méthode de Giovanni Urbani, directeur de 1973 à 1977, sans être fondamentalement différente de celle de Brandi, témoigne d'une application différente en termes de science de la conservation. Alors que l'attention de Brandi était concentrée sur l'œuvre d'art singulière, analysable en profondeur selon une forme particulière de "l'idéalisme pragmatique", l'Italie dans laquelle Urbani doit œuvrer a changé.

C'est une Italie qui entame une lente décadence, avec de graves problèmes politiques (Aldo Moro, les années de plomb) et de corruption (Giulio Andreotti, Bettino Craxi, la Mafia, etc.), des scandales immobiliers entraînant la destruction des paysages et des villes (la Fiat à Turin, le Sud de l'Italie en décomposition, les périphéries des villes du Sud...), de pollution atmosphérique, de mutations sociales et anthropologiques profondes.

Urbani doit travailler dans l'Italie que Pier Paolo Pasolini décrit dans *Scritti Corsari*, (Ecrits Corsaires, 1973-1975), dans l'Italie des films d'Ettore Scola (*Brutti, Sporchi e cattivi*, « Affreux, sales et méchants », 1976) ou de Franco Rosssi, *Mani sulla città* (Main basse sur la ville, 1963). Pour faire face à ce monde en mutation, Urbani "invente" une nouvelle conception de la restauration qui penche plus du côté de la conservation, en réponse au contexte dégradé qui selon lui, impose de passer « *de la restauration critique esthétique à l'écologie culturelle* » (Paolucci 2010). Il développe les concepts de "conservation préventive" et "d'entretien programmé" et tente d'établir une cartographie de l'état de conservation du patrimoine au sens large sur tout le territoire italien. Par exemple, *il piano pilota di conservazione programmata per l'Umbria*. Il veut décentraliser l'ICR et créer des instituts de conservation dans chaque région, ou encore, établir des "cartes des risques" sur le patrimoine (risque de pollution, risque de trop de touristes, risque sismique, risques de corruption, etc.) en utilisant les outils de la "géolocalisation" – alors que l'informatique est encore presque inexistante. Même si son travail est resté incompris (il doit démissionner en 1983), les écrits d'Urbani, de la fin des années 1960 au début des années 1980, sont précurseurs de ce qui se passe aujourd'hui. Giovanni Urbani aurait pu ajouter dans sa carte des risques, celui des terroristes djihadistes destructeurs de patrimoine. A ce titre, Paolucci estime que son travail va « *placer encore une fois l'Italie, comme cela était advenu entre 1940 et 1950, à l'avant-garde internationale de la culture de la restauration* » (Paolucci, 2010. P. 2).

Dans la décennie qui suit, le travail d'Umberto Baldini, directeur de l'ICR de 1983 à 1987, est très différent : il tente une "déviation" de la Teoria de Brandi, notamment sur la question fondamentale de la réintégration des lacunes en peinture. Baldini avait été très actif en Toscane, après la terrible inondation de Florence en 1966, catastrophe qui a traumatisé l'Italie de l'après-guerre. Il participe alors un énorme travail d'équipe pour sauver les œuvres d'art. Dans son ouvrage, publié en 1978, il introduit des concepts peu convaincants comme le

<sup>195</sup> Juin 2006, nous étions en même temps, à la « III<sup>e</sup> Bienal de la restauración Monumental » de Sevilla.

"cycle temps-vie-mort-résurrection" de l'œuvre<sup>196</sup>. Sa méthode de réintégration des lacunes reste également peu convaincante sur le plan théorique et n'a pas fait beaucoup de disciples sur le plan pratique (voir Baldini 1978, planches 4 à 9). En résumé, après Brandi et Philippot, les textes de Baldini apportent plus de confusion que de clarté.

Afin d'illustrer de façon vivante ce premier vecteur de diffusion il me paraît opportun de retranscrire ici un extrait d'un entretien avec Pierre Laure (PL), restaurateur français d'œuvres d'art et plus particulièrement de peintures murales<sup>197</sup>.

ND :... parlez-nous de vos années d'étude ?

PL : .... En 1968, grâce au soutien de Chastel, j'ai une bourse d'études pour aller à Rome à l'ICR... En fait, Chastel m'envoie à Rome pour que j'étudie les techniques des peintres italiens de la Renaissance. Mais durant mon séjour à l'ICR, le temple incontesté de la restauration, le « Saint des Saints », je commence à visiter des chantiers de restauration de peintures murales en Toscane, en Ombrie et à Florence. On montait sur les échafaudages pour voir de près travailler les restaurateurs italiens. On était très bien accueillis par les restaurateurs qui cherchaient à nous expliquer ce qu'ils faisaient. Les professeurs italiens étaient très chaleureux, ils prenaient du temps, parfois ils nous emmenaient sur leurs chantiers toute une journée, puis dans leur bureau pour nous montrer leur livres (...). Cette expérience va beaucoup m'influencer.

Alors je décide de faire mon sujet de maîtrise sur la restauration des peintures murales. C'est là que naît ma vocation de la restauration des œuvres d'art. Grâce aux chantiers et aux lectures du *Bollettino de l'ICR*. Je lis les articles du BICR (Brandi, Philippot, ...), j'accumule des notes, mais sans avoir un plan bien précis. Après cela le professeur Jacques Thuillier a recadré mon travail. Il m'a dit, c'est trop vaste, trop livresque. Donc je réorganise le plan de mon mémoire pour pouvoir ensuite trouver un débouché dans le métier.

A Rome, je rencontre un restaurateur qui rentrait de Turquie, Jean-Pierre Perraro. Ces restaurateurs français avaient une formation à l'école des Beaux-Arts de Paris (...). C'est seulement dans les années 1970, grâce à des gens comme André Chastel et Jean Taralon que cela va changer. Parce que Jean Taralon était ami des élèves de Brandi, de Mora et aussi Paul Philippot (...) là on est dans les années 1970.

Alors qu'en France, dans le domaine des restaurateurs d'œuvres d'art, chacun faisait un peu n'importe quoi. On utilisait les peintures de chez Lefranc-Bourgeois, des pots de « Flash », des vernis vinyliques, etc., ça donnait des catastrophes (...). Donc contre cela Jean Taralon crée d'abord le LRMH à Champs-sur-Marne en 1972, puis dans la foulée est créé l'IFROA en 1977. Au LRMH, Taralon engage Robert Baudouin, un restaurateur formé à l'ICR de Rome. Mais en réalité Baudouin allait peu souvent à Rome, il consentait à aller à Rome, car vous savez les français veulent faire des choses en France, comme en France (...).

---

196 La vie de l'œuvre c'est la bíos ; la destruction de l'œuvre (incurie, guerres, catastrophes naturelles) c'est la thánatos. La restitution de sa réalité comme œuvre d'art est un acte philologique et critique, c'est l'éros (Voir Baldini, 1978).

197 Pierre Laure, né en 1942, a exercé son métier dans toute la France, entre 1970 et 2012. Entretien dans sa maison à Paris, en mars 2015.



ND : Mais vous que faisiez-vous à ce moment-là ? Vous aviez terminé vos études d'histoire de l'art, vous aviez fait un stage d'observation à l'ICR, mais vous n'aviez pas la formation complète, car les cours de l'ICR duraient quatre ans au minimum.

PL : C'est vrai, alors j'étais un petit employé dans le LRMH. Mais un jour devant mon tableau voilà qu'on reçoit la visite de madame Edith Cresson, ministre de François Mitterrand. Auparavant, Jean Taralon avait raconté fièrement à madame Cresson, que la plupart des techniciens du LRMH étaient formés à Rome à l'ICR de Brandi ou à l'ICCROM de Philippot. « Nous envoyons tous nos restaurateurs en Italie, dit Taralon à la ministre ». Moi j'étais devant mon tableau au laboratoire et quand devant la ministre, Taralon me demande : « et vous aussi Pierre vous avez bien sûr été formé à l'ICCROM ». Je réponds que non ! Du coup la ministre dit qu'il faut m'envoyer de suite en Italie pour me former. A partir de là, je suis envoyé sur le champ à l'ICCROM. En quelques jours c'était réglé et voilà que je me retrouve avec ma femme et mes deux enfants à Rome pour faire un cours intensif de 6 mois à l'ICCROM !

ND : Oui, nous avons eu plusieurs professeurs en commun, comme Paolo et Laura Mora, Giorgio Torraca, Michele Cordaro...

PL : Oui, en effet, les professeurs étaient bien sûr le couple Mora, mais surtout leurs assistants ; il y avait aussi le chimiste Giorgio Torraca, et un autre chimiste français (?) et Paul Philippot dont la culture et la gentillesse étaient immenses. On allait sur un chantier dans le vieux château de Sermonetta, pour travailler directement sur des peintures murales du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle. Les cours étaient donnés en français. On est totalement redevable à l'Italie, on n'a tout appris par eux (...) on est devenu des italiens. A cette époque, j'ai pris le livre de Brandi et je l'ai traduit vers 1971 tout seul, avec une machine à écrire "Japy". Durant des semaines je passais mes soirées à traduire Brandi, et entre nous on se passait ce Brandi tapé à la machine (...). Après ça, durant plusieurs années je faisais visiter l'Italie aux étudiants français de diverses disciplines universitaires, avec Genévrière Breerette (critique d'art au journal le Monde), on lisait Lionello Venturi, Cesare Brandi, Henri Focillon, Giulio-Carlo Argan (...) ; on avait aussi nos propres théories. Une jeunesse tournée vers l'Italie vers Rome, ensuite plus tard aussi vers Naples<sup>198</sup>.

ND : Vous avez connu aussi Umberto Baldini, il a travaillé à Florence et il a un moment été le directeur de l'ICR ?

PL : Oui, j'ai bien connu Umberto Baldini. J'ai vu aussi ses réalisations. A partir du tronc de Brandi il a développé le "*tratteggio interpretativo*". En fait il s'inspire de Brandi mais il fait autre chose, il met en valeur le travail du restaurateur en dehors de l'œuvre, et là je trouve que c'est trop fort, ça fait des îlots, l'œuvre devient une sorte d'archipel d'îlots qui flottent. Baldini fait ses réintégrations de lacunes, avec son *tratteggio interpretativo*, dans des couleurs qui n'ont rien à voir avec celle de l'œuvre dans son unité. Il a dirigé une grande exposition

---

198 De retour en France, Pierre Laure, aidé par son épouse Catherine (historienne de l'art), s'est vu confié des chantiers importants de restauration de peintures murales dans divers Monuments historiques sur tout le territoire français. A la demande d'Yves-Marie Froidevaux il est chargé de restaurer une peinture murale du XIII<sup>e</sup> siècle au Mont-Saint-Michel. Il restaure d'autres œuvres à l'abbaye de la Chaise-Dieu, au palais des Papes en Avignon, à Berzé-la-Ville, à l'église de Chalivoy-Million, Nohant-Vicq, Saint-Germain en Laye, etc.

que j'ai vue (*Firenze restaurata*, 1972). Alors parfois c'est des mélanges de ton vert, jaune et rouge (...). Pour moi cette interprétation de Baldini, ne tient pas compte de l'esthétique.

ND : Oui, l'interprétation de la réintégration par Umberto Baldini a été assez contestée.

PL : Au début, il a eu les pleins pouvoirs, notamment à Florence, puis ensuite cela été contesté. Pour moi Baldini a dénaturé le message de Brandi. C'est un peu étrange, parce que le *tratteggio*, au moment de la pire destruction d'une œuvre (comme vous expliquez pour Viterbo où il reste à peine 1/3 de la surface picturale d'origine avec les fragments récupérés), est un travail de reconstitution, mais qui respecte quand même l'œuvre, dans sa totalité pour qu'elle soit intelligible.

ND : Oui, bien sûr, c'est les concepts de Brandi sur l'unité figurative de l'œuvre, le rapport figure-fond, le rapport image matière, etc.

PL : Exactement, et avec l'aide de ses concepts on respecte l'œuvre, on révèle son unité figurative tout en acceptant la différence avec l'œuvre dans son état avant les destructions ; tandis que Baldini vous met son *tratteggio interpretativo* en pleine figure, moi cela me dérange.

Outre leur intérêt intrinsèque, ces propos complètent ceux des experts de la génération précédente (Philippot, Vlad-Borrelli). Je ne suis pas formé pour mener une telle recherche en anthropologie ou en sociologie, mais d'autres entretiens de ce type permettraient de tracer les grandes lignes d'un espace intangible où se joue la diffusion du *restauro critico* à travers le monde.

## II.2.7.2. Les expertises de l'ICR à l'étranger

Un très grand nombre de musées, mais aussi des villes, des sites archéologiques, des collectionneurs privés, font appel à l'ICR de Rome, parfois en lien avec l'ICCROM, pour faire restaurer des œuvres d'art. Si ces œuvres d'art sont transportables, elles peuvent être envoyées à Rome. Si elles ne sont pas transportables, des experts de l'ICR sont envoyés sur place pour analyser les œuvres, diriger les restaurations et former les responsables locaux aux méthodes et aux techniques du *restauro made in Italy*. Ces missions sont souvent menées sous la conduite de Brandi, accompagné, selon les cas, d'autres experts comme Paolo et Laura Mora, d'architectes comme Pietro Gazolla, Ferdinando Forlati, Franco Minissi<sup>199</sup> etc. Il est inutile de tenter une liste exhaustive de ces missions d'expertise menées entre 1946 et la fin des années 1970. Au cours de ces missions, les experts de l'ICR mais aussi de l'ICCROM (Brandi et Philippot), vont communiquer, former des restaurateurs partout dans le monde. Ils montent des laboratoires de conservation / restauration, expliquent les méthodes et les techniques. Les archives de l'ICR conservent des courriers et des rapports descriptifs et

---

<sup>199</sup> D'autres experts accompagnent Brandi dans ces missions à l'étranger : Yves-Marie Froidevaux, Raymond M. Lemaire, Licia Vlad-Borrelli, Josef Mertens, Madeleine Hours, Salvatore Liberti, Paul Coremans, Giorgio Torracca, etc.

techniques relatifs à de nombreuses missions hors d'Italie. Ils peuvent comprendre des analyses préalables, des devis, des rapports techniques, historiques et scientifiques, concernant des œuvres d'art situées en : Allemagne, Autriche, France, Tchécoslovaquie, Turquie, Belgique, Hollande, Tunisie, Inde, divers pays d'Amérique latine, Egypte, Syrie, Liban, etc.

Par exemple, le musée du Louvre et la directrice de son laboratoire, Madeleine Hours, travaille avec Brandi, entre Paris et Rome, pour prouver l'existence et l'ancienneté des traces d'enduits colorés (badigeons, "patines voulues") sur les marbres du Parthénon d'Athènes conservés à Londres. En effet, les laboratoires anglais veulent "décaper" ces marbres, considérant que la polychromie n'est que le résultat d'une mauvaise oxydation de la pierre. C'est la fameuse *Elgin marbles controversy*<sup>200</sup>. Au cours des années 1950, la collaboration se poursuit. Plusieurs œuvres du musée du Louvre sont envoyées à l'ICR pour restauration, notamment des œuvres de B. Luini, Sandro Botticelli et Fra Angelico. Dans un courrier du 9 juillet 1955, Brandi écrit à Germain Bazin, alors directeur des musées de France : « très cher ami, à mon retour de Paris, toute une série de voyages m'attendait ; cela m'a pratiquement empêché de trouver du temps pour rédiger le rapport et le devis pour la restauration des fresques de Luini (...). Je vous résume mes impressions sur l'état de conservation des fresques du Louvre : les deux fresques de Botticelli et celle de Fra Angelico sont en bon état, néanmoins... »<sup>201</sup>. En 1950, en Belgique, Paul Coremans commence l'étude de la restauration du polyptyque de "l'Agneau Mystique" de Gand des frères Van Eyck. L'œuvre sera restaurée par Albert Philippot, père de Paul Philippot. Convaincu de la valeur universelle de cette œuvre, Coremans fait venir à Gand un comité d'experts internationaux, dont le principal acteur est Cesare Brandi<sup>202</sup>. Celui-ci saluera l'initiative, conforme à ses propres convictions avec enthousiasme : (...) *la Belgique a donné un exemple de très haute civilisation à l'occasion de l'étude (...) d'une sorte de Palladio de la Civilisation flamande, qu'est le polyptyque de l'adoration et de l'agneau mystique (...). Au lieu de se refermer jalousement dans le cercle des compétences locales, même si celles-ci sont très hautes en Belgique, ce petit et très civilisé pays a voulu réunir, autour de cette œuvre célébrisime, la consultation d'un collège international d'experts, choisis en fonction de l'état d'avancement de l'activité de la restauration dans leurs pays respectifs. Pour nous qui soutenons que la restauration est d'abord une opération critique, dans laquelle la science donne l'aide philologique et l'exécution pratique représente l'actualisation et la réalisation du jugement critique, le fait d'avoir réuni ici des critiques d'art et non pas des restaurateurs représente une confirmation que (...) nous sommes sur la bonne voie (...). Nous ne discutons ni de la capacité du restaurateur Philippot [Albert], ni du mélange qu'il faudra utiliser pour arrêter les microfissures de la peinture...* (Brandi, 1951, BICR, pp. 9).

<sup>200</sup> Hours Madeleine, 1950, « Nouveaux matériels et procédés au laboratoire du Louvre », Rome, BICR, n° 3-4. ; Brandi C. 1951, « Sugli intonaci del Partenone » / avec rapport scientifique par Salvatore Liberti, Rome, BICR, n) 5-6, pp. 3-8.

<sup>201</sup> ICR, archives documents, lettre de Brandi à Germain Bazin, 09/07/1955, cote n° II A2 1110. On peut également mentionner une lettre de Luigi Paganini ; un restaurateur de l'ICR qui s'est rendu au Louvre pour travailler avec les techniciens français sur la restauration de fresques.

<sup>202</sup> Outre Brandi dans le comité on note les noms de G-H Rivière, G. Sales, R. Huyghe (Fr), H. Plenderleith, N. MacLaren (GB), Georges Stout (USA), A. Van Schendel (NL), J-K van der Haagen (UNESCO).

Cette grande prudence devant l'Agneau mystique de Gand, liée à la récente polémique relative au décapage de plusieurs tableaux de maîtres, dont un de Jean Van Eyck, conservé à la National Gallery de Londres, est révélatrice de l'œuvre de Paul Coremans, fondateur de l'IRPA.

Pour ces missions d'expertise un peu partout dans le monde, l'UNESCO joue également un rôle de premier plan, particulièrement dans la "période chaude", de 1946 à 1972. En 1951, par exemple, Cesare Brandi prend part à la "deuxième mission d'experts" de l'UNESCO, à propos de la restauration de l'église byzantine Sainte-Sophie d'Ochrida, en Macédoine (Yougoslavie), abritant un cycle de peintures murales. En novembre 1951, il est envoyé sur place en compagnie des architectes Ferdinando Forlati et Yves-Marie Froidevaux. Le rapport illustré de dessins et de photos, rédigé en 1952, est un modèle du genre : il comprend les aspects principaux d'une étude préalable d'excellence<sup>203</sup>. Ce rapport est également intrigant, personne n'ayant encore pu étudier la teneur des échanges entre Brandi et Froidevaux durant cette mission en Yougoslavie. Froidevaux, est l'un des plus brillants ACMH français du XX<sup>e</sup> siècle ; or, au même moment, il restaure trois églises Normandes très détruites par la guerre, et sur lesquelles nous reviendrons en détail plus avant : l'église abbatiale de Lessay, Notre-Dame de Saint-Lô et l'église de Saint-Malo de Valognes, il est troublant de noter combien ces projets, des chefs d'œuvres du genre, sont proches de la restauration critique.

En Avril 1953, Brandi se rend à Cnossos, pour étudier la conservation des peintures murales crétoises dans une mission conjointe avec « l'Ecole archéologique italienne d'Athènes », alors dirigée par Doro Levi, revenu de son "exil" à Princeton après 1945. Il ramène des échantillons à Rome. En 1957, il étudie les peintures de tombes égyptiennes, comme en témoigne un article de Christiane Desroches-Noblecourt : « ...un spécialiste propose de désolidariser les peintures de la Roche. Dès 1957, j'estimais indispensable de faire venir en mission de l'UNESCO l'éminent spécialiste italien des peintures murales, Cesare Brandi, directeur des laboratoires centraux de Rome. Il étudia la tombe, fit des prélèvements, inspecta l'environnement, et envisagea plusieurs solutions dont la plus performante à son avis très autorisé, fut exposée dans l'important rapport qu'il présenta à l'époque, à la Direction générale des Antiquités et au Ministère de la Culture en Egypte. Il n'était pas question, en cette période où le tourisme de masse était encore assez inexistant, d'imputer à la seule humidité apportée par les visiteurs, toutes les dégradations de cette "demeure d'éternité" (...) La priorité était de s'efforcer de supprimer les sels émergeant de la surface calcaire qui aux endroits de fortes infiltrations, poussaient irrémédiablement les stucs modelés et peints. Ultérieurement, le successeur et disciple de Cesare Brandi, Paolo Mora, directeur de l'ICR [Mr Mora n'a jamais été directeur de l'ICR], fut chargé de réunir avec les égyptiens, une équipe internationale pour traiter tout le décor pictural. Durant une longue campagne, qui se répéta cinq années de suite, on vit, collaborant également avec Paolo et Laura Mora, de remarquables techniciens, principalement égyptiens, italiens et un anglais. Plusieurs

<sup>203</sup> Sainte-Sophie d'Ochrida, série « musées et monuments », 1952, 27 p.

*assistants étrangers vinrent aider à l'achèvement du travail... »* (Desroches-Noblecourt C. pp. 51-52)

Bien sûr les modes de diffusion des méthodes de l'ICR, ne se "limitent" pas aux élèves et aux missions d'expertises. Il faudrait également parler des colloques nationaux et internationaux, des expositions accompagnées de publications et bien sûr de la traduction en plusieurs langues des livres de Cesare Brandi.

Tout d'abord il y a l'exposition de 1946, accompagnée du livre *Fifty war damaged monuments of Italy*<sup>204</sup>. Un petit groupe d'intellectuels italiens prépare cette exposition et son catalogue : Doro Levi, Benedetto Croce, Emilio Lavagnino, Ranuccio Bianchi-Bandinelli, Emilio Lavagnino, Roberto Pane, Cesare Brandi, Mario Salmi, Guglielmo de Angelis d'Ossat. Le livre catalogue de 1946, fait état des destructions de 50 monuments majeurs sur tout le territoire italien. Les images en noir et blanc sont à la fois splendides et apocalyptiques. L'exposition est montrée d'abord au MOMA de New-York en 1946, ensuite dans plusieurs grandes villes américaines. Ce livre va aider à l'arrivée de fonds américains pour la reconstruction de certains monuments italiens détruits entre 1943 et 1945. Cinq ans après, un autre ouvrage majeur de cette période est publié, il s'agit de « *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano* »<sup>205</sup> montrant les progrès impressionnants des premières restaurations "à chaud" réalisées entre 1944 et 1950. En plus de la restauration "strictement" architecturale, préfacée par Roberto Pane, ce livre est aussi consacré à la réorganisation des musées et des galeries ; à la restauration des œuvres d'art et à l'activité de l'ICR. A partir de 1950, on a l'impression que le rythme des expositions, rapports, réunions d'experts s'accélère. En octobre 1949, Roberto Pane est présent à Paris, à l'UNESCO comme rapporteur d'une réunion internationale d'experts organisée par le comité des Musées (ICOM) ; c'est alors qu'il se fait le porte-parole des chantiers italiens en cours et de l'activité de l'ICR. Le rapport publié en 1950 en anglais et en français est intitulé "Monuments et sites d'art et d'histoire et fouilles archéologiques, problèmes actuels" (revue *Museum*, Vol. 111 / n° 1, 1950).

Ensuite a lieu, à Paris en 1957, le 1<sup>er</sup> congrès des architectes et techniciens des monuments historiques, à New-York en 1961, le congrès mondial des historiens de l'art. Voilà quelques événements importants de ce vecteur de diffusion international, qui débouche sur le congrès de Venise en 1964.

<sup>204</sup> Emilio Lavagnino (dir. de.), 1946, *Fifty war-damaged monuments of Italy*, Italian association for italian war-damaged monuments, Istituto Poligrafico dello Stato, préface de Benedetto Croce, C.R Morey, R. Bianchi-Bandinelli, trad. Sara T. Morey, Rome.

<sup>205</sup> AAVV, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Libreria dello Stato, Roma 1950, préface de Roberto Pane.



## II.3. La restauration critique [et créative] en architecture

*« L'architecture est paradoxale, elle se situe à l'opposé des dogmes et des idées reçues dont on la recouvre habituellement, elle se tient en dehors de toute doctrine stable, en marge de tout discours évident ; énigme pour la philosophie, question pour l'art, complexité de sa perception...étrangeté souvent réduite à la notion d'espace indicible. L'architecture constitue une pratique artistique sans être véritablement un art, elle est d'abord utile et faite pour servir, mais jamais aussi belle quand elle ne sert à rien. Elle prétend créer de la vie et du réel, mais elle est constamment détournée et ne semble produire, en fin de compte que de l'imaginaire ; espace de représentation, elle y manifeste toujours autre chose qu'elle-même...si on y regarde bien, elle est toujours à côté de là où on l'attend ».* Xavier Fabre, 2008, *Architecture paradoxale*, Paris, Fabre / Speller architectes, Ante prima, p. 13.

### Introduction

Si chaque architecture donc chaque monument historique est unique, chaque restauration est aussi unique, alors à quoi bon penser en termes de "théorie" voire de "doctrine" ? Entre les deux guerres mondiales, Paul Léon explique à ce sujet : *« La conservation des monuments ne date, en France, que d'un siècle. Elle est née sur les ruines laissées par la Révolution. Elle a atteint son centenaire sur celles de la guerre mondiale. Les doctrines qui l'ont guidée varient suivant les époques, les moyens d'action, les buts. Les cas se présentent si divers, les problèmes si dissemblables, qu'il faut se garder de poser des solutions trop rigides ou des règles trop absolues ».* (Léon, Congrès archéologique de France, XCVII, 1934, p. 1.).

Si chaque cas est unique, il n'y aurait que l'expérience et la pratique qui comptent ; alors face à des cas si dissemblables, à quoi sert la théorie ? Malgré les adaptations nécessaires à chaque cas de figures, il est essentiel de définir au départ le cadre dans lequel la restauration va être réalisée. Ce cadre peut se tracer si nous avons une connaissance suffisamment profonde, à la fois technique culturelle et sensible de l'artefact à restaurer et de son contexte. Parmi les éléments de connaissance, il faut intégrer, par exemple : le contexte historique et spatial qui a donné naissance à cet artefact, la nature et les valeurs de l'artefact à restaurer, son état de conservation, l'histoire précise de sa construction, les intentions et les moyens disponibles liés au travail de restauration, l'évolution du rôle de cet artefact et son importance relative dans la société actuelle, son usage, son abandon, son "non-usage", son nouvel usage, etc. C'est notamment dans la définition de ce cadre de données, qu'il est important de connaître les fondements historiques et théoriques de la restauration. C'est ce cadre qui nous permet de travailler avec des méthodes et des principes que l'on peut expliquer et partager, non

seulement avec nos collègues qui ferait partie d'une même "communauté scientifique"<sup>206</sup>, mais aussi avec un large public, un public de plus en plus sensible et informé de ces questions.

L'importance de maîtriser un cadre historique et théorique, m'est confirmée régulièrement dans ma pratique professionnelle comme architecte, spécialiste en restauration du patrimoine architectural, cela aussi bien pour l'élaboration des projets que dans les phases de réalisation et de chantier. C'est d'ailleurs ce que confirme et expriment très clairement Christine Mouterde et Patricia Vergez, restauratrices de peintures murales, à propos de la théorie de Cesare Brandi qui, selon elles : « *nous questionne sur notre *modus operandi*, sur les compromis que nous devons concéder en conséquence de choix longuement mûris. Il fait appel à notre raisonnement et à la logique. Il met à notre disposition un cadre fondé sur des principes généraux qui permettent de faire reculer l'arbitraire et l'empirisme. En un mot il fonde une éthique et par la même, propose un socle à notre profession* » (Mouterde et Vergez, 2000, p. 195)

Comme la restauration picturale, la restauration architecturale, mise face à des destructions d'une ampleur sans précédent en 1945 doit re-parcourir sa propre histoire et repenser ses fondements et ses méthodes. Dans cette guerre, les hommes, les monuments historiques et les œuvres d'art, sont pris dans une même aventure tragique. La sauvegarde, la récupération, la recomposition de ce patrimoine commun à l'Italie sont alors ressenties par tous, comme une nécessité vitale et absolue. Par exemple, pour la défense des œuvres d'art contre les prédations de l'occupant allemand, notamment dans la seconde moitié du conflit, plusieurs Italiens ont risqué leur vie. Parmi eux, il faut citer Pasquale Rotondi, Emilio Lavagnino et Giulio-Carlo Argan, lesquels ont réussi en septembre 1943 à sauver une collection extraordinaire depuis le château de Sassocorvaro dans les Marches<sup>207</sup>, situé dans une zone devenue dangereuse, pour transférer à travers mille dangers, cette collection, en lieu sûr à la cité du Vatican, état "neutre". Ce bref rappel, permet d'évoquer le climat de cette période, climat rude pour les hommes et rude pour les œuvres d'art.

Comme l'explique Licia Vlad-Borrelli, au lendemain de la guerre : « *pour notre patrimoine artistique – et bien sûr pas seulement pour le nôtre – la guerre fut une catastrophe, et on subit les catastrophes comme l'impact d'un événement cosmique, face auquel nulle défense humaine ne résiste* » (Vlad-Borrelli, 2010, p. 93).

En 1945, ceux à qui va incomber la mission de penser et d'orienter la reconstruction du patrimoine artistique de l'Italie, peuvent enfin regarder autour d'eux. A ce moment-là,

<sup>206</sup> D'avantage d'échanges et de dialogues au sein de la communauté virtuelle de la restauration du patrimoine culturel, seraient probablement une bonne chose.

<sup>207</sup> Pasquale Rotondi alors Surintendant à Pesaro et Urbino avait caché, plus de 10.000 tableaux dans la Rocca Ubaldinesca (un château du XVe siècle), pour empêcher l'occupant d'emporter ces œuvres en Allemagne. Parmi ces tableaux il y avait, la Tempesta de Giorgione, la Città ideale et d'autres chefs d'œuvres de Raffaello, Piero della Francesca, Tiziano, etc, voir à ce sujet, Emilio Lavagnino, 1947, *Offese di guerra al patrimonio artistico dell'Italia*, rééd. en 2012, préface d'Amedeo Bellini.

l'ardeur et l'enthousiasme d'une vie nouvelle qui s'annonce, doit, face à la complexité et de l'étendue de la tâche, se mélanger avec la perplexité et les incertitudes.

Renato Bonelli écrit à ce sujet « *...la tempête de bombes que la guerre a porté sur les villes italiennes était à peine commencée, quand notre culture et spécialement les historiens, les critiques d'art, les architectes restaurateurs durent affronter la restauration des monuments détruits, en résolvant cette tâche avant tout comme un problème de principes et de méthodes. Alors, la théorie universellement reconnue, fruit d'un long processus d'affinage, était encore celle formulée par Camillo Boito en 1883 ; et ensuite amplifiée, exposée systématiquement et promulguée par [Gustavo] Giovannoni et codifiée par lui dans la dite « Charte de la Restauration »<sup>208</sup>* ». (Bonelli, 1959, p. 43). Cette charte italienne, pensée en réaction aux excès de la restauration stylistique, en réaction contre la pratique des reconstructions lourdes, fantaisistes, parfois complètes des monuments (pratiques encore fréquentes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle) ; préconisait d'intervenir le moins possible, imposait le fameux, *minimo intervento*. Cette charte, dans une forme de sagesse et de rigueur, insistait sur la nécessité d'entretenir plutôt que de restaurer. Les articles 3 et 7 sont significatifs : « *pour les monuments antiques, sans usage depuis longtemps, (...) il faut exclure toute forme de complément et peut être utilisée uniquement la méthode de l'anastylose (...) mais elle doit représenter le minimum nécessaire pour réintégrer, la ligne générale et assurer de bonnes conditions de conservation* » (art. 3). Ensuite, à propos des "monuments vivants", l'article 7 recommande que : « *si des ajouts sont nécessaires, ou pour une question de réintégration partielle ou totale [de lacunes] ou pour une raison d'usage pratique du monument, le critère essentiel à suivre, doit-être, outre le fait de limiter ces éléments neufs au strict minimum, aussi celui de donner à ces éléments neufs un caractère nu et simple (un carattere di nuda semplicità) et correspondant au schéma constructif [du monument] ...* » (charte italienne de 1931-1932, art. 7.). Si ce type de recommandations et de principes pensés principalement par Gustavo Giovannoni et, mis en œuvre par ses élèves, pouvaient éventuellement convenir en temps de paix, comment aborder ces questions au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ? Renato Bonelli depuis Orvieto et Rome, Roberto Pane depuis Naples, travaillent en profondeur sur ces questions. C'est particulièrement Bonelli, qui durant les années 1944-1950 ressent un malaise et un sentiment d'insatisfaction, face aux résultats des premiers travaux de restauration post bellica en Italie, réalisés sous la direction d'Alfredo Barbacci et Ferdinando Forlati. Animé par ces sentiments d'insatisfaction et de doute, avec un esprit critique très vif, fort d'une culture historique et philosophique considérable, Renato Bonelli ressent avec acuité, l'urgence et la nécessité : « *d'éclaircir les termes d'un débat qui a commencé et qui se poursuit de façon confuse, sans parvenir à une conclusion claire* » (Bonelli, 1959, p. 48) ; on pense notamment au débat sur la reconstruction des rives de l'Arno autour du Pont à Santa-Tinità à Florence. Bonelli écrit dans la suite de son article : « *Face aux problèmes de la reconstruction (...) le renouvellement des concepts devait s'effectuer sur le même plan que la culture contemporaine en assumant ses fondements historiques et esthétiques d'où découlent*

<sup>208</sup> ...Nella cosiddetta "Carta del Restauro", là Bonelli fait référence à la "Charte italienne de la restauration" de 1931-1932, du Conseil Supérieur des Antiquités et Beaux-Arts, d'ailleurs liée à la Conférence Internationale pour la restauration des monuments ou « Charte d'Athènes de 1931", pour le contenu complet de ces Chartes, voir Carbonara, 1997, pp. 643-697.

*les critères, et les processus opérationnels. Ceci est advenu tout d'abord à travers les trois affirmations de base énoncées par Roberto Pane :*

- *La restauration est une opération qui exige une évaluation critique du monument,*
- *elle devient elle-même un acte de création et donc une œuvre d'art,*
- *par sa nature particulière d'œuvre d'art elle n'admet pas le lien intrinsèque de règles fixes.*

Sur la base de ces trois affirmations, Renato Bonelli, élabore une nouvelle conception de la restauration architecturale, en même temps que Cesare Brandi avec lequel il est très lié. Selon, Bonelli, cette nouvelle conception de la restauration prend appui sur un concept fondamental : *« Les œuvres d'architecture ou les monuments [historiques], représentent un degré suprême et absolu de notre culture, principalement pour leur valeur d'art. Par conséquent, le principe général de la restauration peut être énoncé comme suit : dans l'étude et l'exécution d'une restauration, il est toujours indispensable de donner à la valeur artistique la priorité absolue, face aux autres aspects et caractères de l'œuvre, ces derniers devant être considérés comme étant subordonnés à la valeur d'art (...). Une œuvre d'architecture n'est pas un document à conserver avec un fétichisme aveugle, mais bien un acte qui exprime totalement un monde spirituel ; c'est essentiellement pour cela qu'elle revêt importance et signification. Ainsi, ce qui compte est de protéger, de sauvegarder, de récupérer, en restituant ou en libérant l'œuvre d'art entendue comme étant l'ensemble des éléments figuratifs qui la constitue et à travers lesquels elle manifeste sa propre unité et spiritualité. Chaque opération à réaliser dans le cadre d'une restauration, devra donc être subordonnée au devoir de réintégrer et de conserver la valeur esthétique de l'œuvre, étant donné que le but à atteindre est la libération de sa vraie forme. »* (Bonelli, 1959, pp. 51-52).

### II.3.1. Fondements et développements de la restauration critique

Avec la montée de la conscience historique moderne au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle apparaît un sens nouveau de la séparation progressive du passé créant les conditions de la naissance de la restauration moderne, comme action historiquement distincte et indépendante du travail artistique en général et même de l'œuvre sur laquelle on intervient. Comme l'écrit Marc Augé : *« l'idée de progrès qui impliquait que l'après pût s'expliquer en fonction de l'avant, s'est échoué en quelques sorte sur les récifs du XX<sup>e</sup> siècle, au sortir des espoirs ou des illusions qui avaient accompagné la traversée du grand large au XIX<sup>e</sup> siècle »* (Augé, 1992, p. 35)<sup>209</sup>. Ainsi, dès ses débuts, la restauration est définie comme un "acte de culture" fondé sur des besoins spirituels et de mémoire, et non pas comme on pourrait le penser à première

<sup>209</sup> «...la fin des grands récits, c'est à dire des grands systèmes d'interprétation qui prétendaient rendre compte de l'évolution d'ensemble de l'humanité, et qui n'y ont pas réussi, de même que se dévoyaient ou s'effaçaient les systèmes politiques qui s'inspiraient officiellement de certains d'entre eux ; au total, ou au-delà un doute sur l'histoire comme porteuse de sens, doute renouvelé, pourrait-on dire, car il rappelle étrangement celui dans lequel Paul Hazard croyait pouvoir déceler à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la querelles des Anciens et des Modernes et la crise de la conscience européenne », Marc Augé, 1992, *Non-Lieux..* pp. 35-36.

vue, sur des besoins liés à la commodité, à l'usage, à l'économie, au politique, au religieux ou toutes autres nécessités sociales. La confirmation du caractère culturel de la restauration se manifeste immédiatement dans l'affrontement avec les lois du marché. Par exemple, dans les artefacts anciens, les peintures avaient été retouchées, voire presque refaites à neuf pour être ensuite vendues plus cher ; les sculptures fragmentaires avaient été largement réintégrées, complétées pour être vendues à des collectionneurs, etc. Ces pratiques sont largement délégitimées par les nouvelles propositions liées à la restauration au sens moderne et actuel du terme. L'intérêt presque "spontané", pour les monuments archéologiques, objets situés parmi les moins "utiles" de tous, confirme également le caractère culturel et spirituel de la restauration.

Si nous pouvons définir la restauration comme une action qui tend à la préservation et à la transmission au futur de l'œuvre, il est nécessaire de préciser que la tâche première doit être de reconnaître si l'œuvre en question contient et exprime des qualités, même potentielles, justifiant sa transmission au futur. Ces "qualités", sont notamment l'authenticité historique, l'authenticité matérielle, la valeur artistique, la valeur de mémoire, l'aura symbolique, etc.

La définition qualitative de la valeur d'un monument comme document et comme image est un préalable nécessaire. En dépit d'une certaine tendance qui considère que tout ce que l'homme produit doit être protégé et conservé "intégralement" ; la vraie conservation doit nécessairement opérer une sélection de "matériaux", "d'artefacts" que l'histoire nous fournit. Il est probablement juste que cette sélection soit faite selon des critères assez souples, voire extensifs et partagés par les experts mais aussi par la société civile. Affirmer le principe que "tout doit être conservé", risque d'aboutir au même résultat que le postulat inverse, "rien ne doit être conservé". Le problème dans cette sélection est alors de contrôler, de guider, mais aussi de ralentir le déclin qui, inévitablement, affecte toutes les œuvres matérielles de l'homme, neuves ou anciennes.

La conception philosophique et esthétique de la restauration qui en Italie porte le nom de "restauration critique" ou, plus précisément, de "restauration critique et créative", selon l'expression énoncée en 1963 par Renato Bonelli<sup>210</sup>, représente encore aujourd'hui la meilleure proposition et la plus mûre dans notre domaine. La restauration critique est d'ailleurs concrètement démontrée par le travail d'architectes et restaurateurs qui ont choisi un chemin, raffiné et personnel, conservatif, sans renoncer à être innovant, sans dogmes ni idées préconçues, sans volonté absolue de restitution à l'identique, sans schématismes hyper-conservateurs.

Il s'agit donc d'une proposition souple et adaptable au "cas par cas" en raison de son caractère "critique". Ceci conduit le processus de restauration à interroger à chaque fois le monument dans ses qualités spécifiques, ainsi, selon les cas, la "restauration critique" est également libre d'aller à contre-courant. En Italie, pour comprendre les fondements de la théorie de la restauration et la discipline dans son actualité, aujourd'hui encore, il est nécessaire de se référer, en premier lieu, aux formulations de la "restauration critique", établies au milieu des

---

<sup>210</sup> Bonelli R., 1963: *Il restauro architettonico*, Enciclopedia Unviversale dell'Arte (EUA), Venise, pp. 344-351. Dans cette édition inégalee de l'EUA de 1963, l'article « *Restauro* » est défini selon diverses thématique par : Cesare Brandi, Renato Bonelli, Paul Philippot, Licia Vlad-Borrelli, Giovanni Urbani ; pp. 322-354.



années 1940 par le travail de savants tels que Renato Bonelli, Agnoldomenico Pica, Roberto Pane et, bien sûr, à la théorie élaborée par Cesare Brandi, dont les principes sont reflétés dans la "Charte italienne de la Restauration"<sup>211</sup> de 1972". Avant cela, les grands principes de la restauration critique sont synthétisés dans la Charte de Venise<sup>212</sup> de 1964 dont les protagonistes sont, outre Roberto Pane, Piero Gazzola, Paul Philippot et Raymond M. Lemaire.

Il convient, à ce stade de notre présentation de rappeler les racines conceptuelles de la restauration critique, en rappelant les protagonistes et les acquisitions les plus importantes, à la fois théoriques et opérationnelles. La philosophie de la restauration en Italie voit toujours son point de référence dans la pensée de Cesare Brandi.

Il faut également mentionner les protagonistes de la "restauration critique" en architecture, qui, depuis la Seconde Guerre mondiale, travaillent à partir des dangers et des destructions, sur les moyens de la reconstruction. Ces protagonistes, Roberto Pane et Renato Bonelli en premier lieu, font sortir la restauration du cadre étriqué voire erroné de l'ancien positivisme, qui persiste dans la "restauration scientifique" comme dans la "restauration philologique", méthodes empruntées à la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle et liée, en Italie, à des savants comme Camillo Boito et Gustavo Giovannoni.

En pleine guerre à Milan, dans un essai de février 1943, l'architecte Agnoldomenico Pica<sup>213</sup>, tout en reconnaissant les mérites indéniables de la "restauration scientifique", met fortement en évidence ses contradictions et ses limites dues selon lui aux limites mêmes de la philosophie positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cet article très dense, Pica retrace les lignes de forces de l'architecture sur le préexistant durant la Renaissance et le baroque tout en analysant la position du premier mouvement moderne face aux monuments anciens. Il évoque également l'aventure contrastée de la restauration en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, « *la pratique donna tort à Ruskin et raison à Viollet-le-Duc (...)* ». Car grâce au travail de Viollet-Le-Duc « *l'architecture ancienne, le monument a désormais des fonctions bien définies dans la vie moderne. Fonctions à caractère spirituel, religieux, civil, politique, esthétique et enfin pratique ; des fonctions qui ne peuvent pas être ignorées par l'architecte moderne* » (Pica, 1943, p. 4). Ensuite Pica analyse les contributions essentielles de Camillo Boito et de Gustavo Giovannoni, selon lui fondateurs de la doctrine, "philologique" plutôt que "scientifique". Il estime que ces deux savants, après les excès d'un Viollet-le-Duc et les aveux d'impuissance d'un Ruskin, élaborent une bonne théorie de la prudence, une manière de faire qui respecte l'histoire spécifique et unique de chaque monument. Mais Pica analyse pour la toute première fois, les limites de la restauration telle qu'elle est conçue par Gustavo Giovannoni. Cette théorie, encore récente au moment où Pica écrit, permet et cela est positif,

<sup>211</sup> *Carta del restauro del 1972*, publiée par le ministère de l'Éducation Nationale italien, « *circulaire n° 117 du 16 avril 1972, Charte envoyée à tous les Surintendants et chefs des Instituts autonomes, avec comme disposition de s'en tenir scrupuleusement et obligatoirement, pour chaque intervention de restauration sur n'importe quel type d'œuvres d'art, aux normes contenues dans ladite Charte de 1972 et aux instructions annexes* ». La charte est publiée intégralement à la fin du livre de Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, éd. Einaudi, 1977, pp. 131-154.

<sup>212</sup> « Charte de Venise », II<sup>ème</sup> Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, réuni à Venise du 25 au 31 mai 1964.

<sup>213</sup> Agnoldomenico Pica (Padova 1907-Milan 1990), architecte, publiciste et critique d'art italien, voir biographies.

de faire le moins de dégâts possibles aux monuments en incitant au scrupule et au respect grâce à l'anonymat du restaurateur qui, comme "technicien" réalise un travail scientifique. Mais selon Pica, là sont les limites de cette théorie: *« à force de vouloir respecter et laisser visible chaque éléments ayant un intérêt historique, à force de feindre ne pas exclure l'expression d'une intervention moderne tout en l'évitant, on finit certes par ne pas contaminer le monument avec des réfections et des interventions hétérogènes , mais on finit aussi par le transposer [le monument] dans une sorte d'atmosphère frelatée (artefatta), trop propre et exacte, dans une sorte de limbe qui n'est pas vraiment le sien, ni vraiment notre »* (Pica, 1943, p. 4).

Pages 4 et 5 de son essai, Pica poursuit son analyse en déclarant que selon la Charte de la restauration de 1931-1932, l'architecte se transforme en *« un scrupuleux curateur de collections »*, pour lequel *« le monument finit par être sauvegardé (...), plus comme une fiche précieuse pour spécialistes ... que comme une chose vivante »*. Il pense qu'au moins dans un cas sur dix, *« il serait intéressant finalement de se consacrer une restauration moderne »* capable de résoudre le problème, *« là où la suture avec le nouveau devient indispensable »*, avec audace, avec sensibilité artistique et sans se *« laisser prendre au piège des préjugés typiques des professeurs »*. L'auteur fait ici allusion à la difficile question de l'architecture de réintégration des lacunes et de la combinaison d'anciens et de nouveaux édifices dans les villes historiques.

Dans la conclusion de son article de février 1943, Agnoldomenico Pica, écrit : *« je ne veux certes pas dire qu'une œuvre d'architecture ancienne, doit pour n'importe quel motif, être restaurée ou complétée de façon moderne (completata modernamente). Je ne pense pas non plus que n'importe quel moderniste balbutiant, ni que n'importe quel rationaliste orthodoxe, puisse à la légère s'arroger l'impudente prérogative de se superposer à la noblesse d'une œuvre ancienne. Je dis toute autre chose. Ici et justement ici [dans la restauration], sera la pierre angulaire de ce que notre art peut ou ne peut pas. Ce sera une subtile question de sensibilité et de mesure, il faudra être capable de distinguer là où il convient de parler à voix basse et soumise (parlare sommesso) et là où il convient de chanter, là où l'on pourra tenter une hasardeuse "contaminatio" et là où il faut maintenir de façon tranchée la limite entre l'ancien et le moderne ; là où il faut créer de nouveaux points de vue, de nouveaux cadrages et là où il faudra conserver les anciens. Je pense que notre architecture donnera la preuve suprême de sa maturité et solidité lorsqu'elle sera capable de passer à travers le filtre de cet exercice exigeant [la restauration]. Si cela est possible ce le sera dans notre foi la plus ferme et entière »* (Pica, 1943, p. 6)<sup>214</sup>.

<sup>214</sup> Le texte d'Agnoldomenico Pica dans la revue *Costruzione-Casabella* est extrêmement serré, les pages sont totalement remplies : aucune marge, aucun vide. Cela témoigne de la pénurie. le papier est précieux. En outre la façon d'écrire "italianissima" de Pica rend la traduction particulièrement difficile. Brandi et Bonelli sont également difficiles à traduire, Pane est un peu plus facilement traduisible en français ; mais pour traduire Pica en français j'ai modifié la construction de ses phrases. J'espère ne pas avoir trahi sa pensée. Ce travail reste ouvert.

serietà l'altra obbiezione — tipica del Giovannoni — che si debba cioè ritenere « prematuro il dare diritto di ammissione nei restauri a tipi decorativi che non abbiano avuto (come è avvenuto pel « liberty » e pel cosiddetto Novecento) un'affermazione seria e durevole, tale da collegarsi con la nostra tradizione ed armonizzare con l'ambiente »; a questa stregua in nessun periodo mai — fosse pure il più sublime culmine del periodo d'oro — a nessun artista si sarebbe dovuto concedere di metter le mani su un edificio antico se non a patto di tramutarsi in più o meno abile falsario o in anonimo capomastro. Si perchè le parole sono una bella cosa, ma occorre sempre esplorarne il contenuto; ora quando si nega all'arte viva — alla sola cioè che con la tradizione nostra possa avere un vero legame di discendenza e di continuità — diritto di ingresso nei santuari dell'arte e si invocano le « armonizzazioni » è chiaro che per queste si intendono, anche se a parole si grida altamente il contrario, forme di imitazione, o comunque riflessi. D'accordo: armonizzare vuol dire tutt'altra cosa, ma le parole assumono un peso e un colore diverso secondo il pulpito dal quale discendono. Anche Camillo Boito, in teoria, si era francamente opposto — lui romantico — alla schiavitù di un restauro imitativo, ma poi nel S. Antonio di Padova si vide che all'imitazione sostituisce una sorta di interpretazione stilistica ch'era poi soltanto una altra forma di mimetismo architettonico.

Nè — certo — son qui a dire che un'opera antica debba essere restaurata o completata modernamente purchessia e che qualunque balbettante modernista, qualunque ortodosso razionalista possa alla leggera arrogarsi la sfacciata prerogativa di sovrapporsi alla nobiltà di un'opera antica. Tutt'altro. Anzi qui, proprio qui, sarà la pietra di paragone di ciò che l'arte nostra possa o non possa, sarà una sottile questione di sensibilità e di misura, bisognerà saper distinguere ove convenga parlar sommesso e ove cantare alto, dove azzardare un'ardita « contaminatio » e dove mantenere netto lo stacco fra antico e moderno, dove creare nuovi punti di vista e nuove inquadrature e dove conservare gli antichi. E io credo che l'architettura nostra non avrà dato la prova suprema della sua maturità e saldezza soltanto che non avrà saputo misurarsi anche a questo terribile vaglio. E che ciò sia possibile è nella nostra più gelosa e ferma fede.

AGNOLDOMENICO PICA



MODERNI DAVANTI ALL'ANTICO: CARMINATI E C. - IL PALAZZO DEL LITTORIO

Fig. II.31 Ci-dessus extrait, fin de la page 6, Revue *Costruzioni*, anno XVI n° 182 - février 1943 XXI. La revue *Costruzioni* est dirigée alors par Giuseppe Pagano, elle fait partie du groupe éditorial Domus SA. Milano. Ce n° 182, dirigé par Agnoldomenico Pica, comprend les articles suivants : l'architettura antica e noi, dichiarazione iniziale, attualità del Restauro, i monumenti antichi sul tavolo dell'Urbanistica, Restauri e sistemazioni urbanistiche di antichi monumenti, indicazioni bibliografiche.

Note : Giuseppe Pagano Pogatschnig (Parenzo 1896 – Mauthausen 1945), architecte rationaliste italien et intellectuel, voir biographies.





Le sujet abordé par Pica en 1943 est repris l'année suivante par l'historien de l'architecture, Roberto Pane dans le n° 1 de la revue *Aretusa* (Pane, 1944, pp. 68-75)<sup>215</sup>. Il fournit la première contribution du réexamen général de la question sur la base d'une conception critique solide, fondée sur les principes de l'esthétique de Benedetto Croce, philosophe italien majeur du XX<sup>e</sup> siècle. Pane note, dans les propositions de la Charte italienne de la restauration (1931-1932), une sorte d'impartialité envers les stratifications et les modifications qui au cours des siècles peuvent changer l'aspect du monument. Parfois, ces modifications ont un côté excédentaire qui finit par pécher contre l'esthétique, mais aussi contre l'histoire elle-même, entendue comme interprétation et jugement critique.

Pane remarque qu' : « *on ne peut pas exclure de façon absolue, un critère de choix (...)* » ; pour la même raison que nous ne pouvons pas ressentir notre passé historique en donnant à toute la durée de celui-ci la même importance, « *Il faudra donc estimer, jauger si tel élément possède ou non une valeur d'art et en cas de réponse négative, ce qui masque ou ce qui offense les images d'une vraie beauté, il sera alors tout à fait légitime de le supprimer...* » en s'appuyant sur une véritable évaluation critique. En conclusion, confirmant l'impossibilité de règles fixes, Pane affirme que « *chaque monument devra (...) être considéré comme un cas unique, car il est une œuvre d'art et de-même œuvre d'art devra aussi être sa restauration* » (Pane, 1944, pp.71-72). Dans ce même texte, Pane annonce la tâche totalement nouvelle qui, face aux destructions des villes et des monuments, va commencer au lendemain de la guerre. Il parle de cette tâche comme ayant un caractère d'absolue nécessité, il écrit : « *alors qu'avant [la guerre] refaire ou modifier l'aspect d'un monument naissait presque toujours d'un désir plus ou moins justifié de redonner à des œuvres, pas nécessairement mutilées, ni en péril, leur première empreinte d'authenticité et de beauté ; demain la tâche va être celle de sauver les restes de formes précieuses, dont l'abandon serait inconciliable avec la vie dans une société civile et cultivée* » (Pane, 1944, p. 72).

Apparaît déjà ici le premier postulat d'une telle conception de la restauration : contre les indications conservatrices de la méthode philologique, il est permis de retirer, des ajouts et des modifications n'ayant pas ou trop peu de caractère artistique, si ces ajouts outragent la figuration du monument, même s'ils témoignent d'une transition historique. La décision sur ce retrait éventuel est alors soumise à un jugement critique. Aux exigences de la qualité documentaire, les exigences de la qualité esthétique sont désormais privilégiées. A l'étape suivante de son raisonnement, Pane établit que le restaurateur doit avoir « *la sensibilité et la culture du critique*<sup>216</sup> ». Il faut se demander si ce processus d'élimination des ajouts incompatibles est suffisant ? Souvent il ne l'est pas, nous le savons par la pratique, car la "purge" de ces éléments, de ces superfétations, nécessite en général de travailler sur des liaisons, de relier les éventuelles déchirures. Pour ce faire, un engagement créatif est nécessaire. On comprend alors pourquoi Pane écrit que derrière les interventions les plus

<sup>215</sup> Cet article de Pane de 1944 est repris dans le livre, Pane R., 1948, *Architettura e arti figurative*, Venise.

<sup>216</sup> Quand Pane et Bonelli, parlent de « critique », ils entendent, les outils de lecture historico-critique de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'architecture, les outils de l'esthétique et de la philosophie de l'art, selon les meilleurs auteurs de leur temps, Croce, Brandi, Argan, Pareyson, Panofsky, Muratori, mais aussi Merleau-Ponty, Gadamer, Dewey, etc.



simples il y a toujours la nécessité de résoudre un nœud figuratif, car « *même la surface d'un enduit ou l'apparente neutralité d'une tonalité de raccord, mobilise le goût et la créativité* ». L'ignorance de cette "phénoménologie de la perception" esthétique ne peut pas être remplacée par le seul respect, « même le plus scrupuleux » des exigences de la conservation. Voici donc le second postulat de Pane : « *la restauration est elle-même une œuvre d'art* » ; une œuvre qui naît et prend vie des stimuli et aussi des contraintes que la compréhension historico-critique mettra au « *goût et à l'imagination* », mais dans laquelle ce « *sera toujours et seulement à ces derniers de fournir une solution satisfaisante au problème* » (Pane, 1944, p. 77)<sup>217</sup>.

Restauration comme acte critique et restauration comme acte créatif sont les deux termes, de cette conception qui a été approfondie et systématisée par Renato Bonelli dans de nombreux écrits visant, d'une part, à mettre en évidence les limites des formulations philologiques précédentes, de l'autre à souligner les applications pratiques de la nouvelle méthode, entendue comme une référence idéale valable pour un large éventail de situations, depuis le monument historique singulier jusqu'à l'environnement urbain ; nouvelle méthode pertinente pour de "simples" problèmes d'entretien comme pour la réintégration "d'images" plus profondément déchirées, donc lacunaires.

Si l'histoire de l'art et de l'architecture sont elles-mêmes un acte de reconnaissance et d'appréciation, c'est-à-dire critique, la restauration est elle-même "acte critique" ; elle est historiographie-critique et, en même temps, extension de telles activités dans la pratique. Ainsi, toutes les réalisations et les progrès de la restauration sont aussi des progrès de l'histoire et de la critique et vice versa, dans une sorte de cercle vertueux « histoire-restauration-histoire » où un élément nourrit l'autre.

Ici il est important de préciser et de ne pas confondre les termes. Si tant d'opérations sont comparables et souvent complémentaires à la restauration ; comme la "réhabilitation", la "réutilisation", travaux nécessaires et souvent vertueux liés à l'usage, aux évolutions d'usages, au recyclage, au réemploi de matériaux, aux questions énergétiques, donc aussi à des préoccupations écologiques de toute première importance ; la différence est située dans l'artefact sujet de ce travail. On restaure principalement des artefacts ou une série d'objets auxquels reconnaît une "valeur", non pas d'usage<sup>218</sup>, mais une valeur artistique, documentaire, esthétique ou historique. On parle de "restauration" et de théorie de la restauration parce cette opération concerne des éléments considérés par la culture contemporaine comme des œuvres d'art ou des témoins de l'histoire, ou même, souvent les deux à la fois ; il s'agit donc d'artefact intéressant la science et la culture, donc "biens culturels" (beni culturali).

Les fondements de la «restauration critique» peuvent donc être résumés comme suit:  
a) la restauration est définie essentiellement comme un acte de culture, qui procède, en premier lieu, de considérations critiques et esthétiques et non d'exigences pratiques;

<sup>217</sup> A propos de l'église S.-Chiara de Naples bombardée en 1943, Pane écrit : Maintenant, dans ce sens, en suivant le concept de " simplicité nue [austère ?] et de correspondance avec le schéma constructif", recommandations valides de la norme de la restauration [charte de la restauration 1931-32] ; il faudra réaliser un travail, qui tout en redonnant vie à l'église, découle une œuvre à la foi antique et moderne » (Pane, 1944, p. 77).

<sup>218</sup> Mon vélo à une valeur d'usage mais ce n'est pas (encore ?) une œuvre d'art.

- b) la première étape consiste à reconnaître si l'artefact possède oui ou non la qualité pour être conservé et transmis au futur; qualité à reconnaître à travers un système de pensée qui est un acte critique, pas nécessairement un acte individuel, mais de préférence partagé entre plusieurs experts. Cet acte vérifie le caractère artistique de cet objet et son historicité comme produit de l'activité humaine,
- c) l'intervention conservatrice se justifie donc, comme un impératif moral, par cet acte de reconnaissance ;
- d) la restauration devra être guidée et influencée par l'évaluation de l'œuvre, se plaçant comme un acte critique et créatif.

En poursuivant notre sujet il faut bien sûr considérer l'un intérêt majeur des contributions de Paul Philippot<sup>219</sup>, un savant belge, très proche de Cesare Brandi, qui, plus que tout autre, approfondit avec originalité et dans une perspective internationale la pensée de Brandi. Il suffit d'évoquer, le fait que Philippot, habitant entre Bruxelles et Rome, est professeur d'histoire de l'art à l'ULB, où il succède à Germain Bazin, et, en même temps, directeur-adjoint de l'ICCROM de 1959 à 1971, puis directeur de l'ICCROM jusqu'en 1977. De par son poste à l'ICCROM, Paul Philippot voyage partout dans le monde, souvent accompagné d'autres experts internationaux<sup>220</sup>, pour aider les différents pays à mettre en place une politique de conservation de leur patrimoine culturel, pour former les professionnels de la conservation / restauration, monter des centres de formation, des laboratoires, pour expertiser des œuvres, des sites, ou encore dans des cas très particuliers, transporter les œuvres à Rome pour y être restaurées à l'ICR.

Dans la veine de son maître Brandi, Philippot explique à propos de la reconnaissance de l'œuvre d'art, qui "fonde la restauration". L'œuvre, picturale ou architecturale quelle qu'elle soit, ne peut donc pas être uniquement un objet scientifique ni uniquement un document historique ; car : *« elle est partie intégrante de notre présent vécu, au sein d'une tradition artistique qui nous relie à elle, et permet de la ressentir comme une interpellation venue du passé dans notre présent : une voix actuelle dans laquelle résonne ce passé (...). Et c'est à l'intérieur de cette tradition - qui permet la compréhension – que l'œuvre se donne comme "autre", comme passé. Il y a donc à la fois contact et distance, familiarité et étrangeté. La vérité de la reconnaissance-compréhension exige dès lors que l'on reconnaisse pleinement l'altérité de l'œuvre, qu'on ne réduise pas l'œuvre à soi-même, c'est-à-dire l'œuvre au présent dans lequel cependant elle se manifeste. C'est tout le sens de la dialectique de l'instance esthétique et de l'instance historique comme herméneutique de la restauration. Ne pas réduire l'autre à soi-même signifie alors, pour le restaurateur, être le plus ouvert possible à l'autre : écouter l'œuvre avec le maximum de disponibilité, armé de toutes les possibilités de compréhension dont il peut disposer : large réceptivité culturelle et sensible, mais aussi investigation archéologique et technologique, information actuelle en méthodologie de*

<sup>219</sup> Né en 1925, Paul Philippot est décédé à Bruxelles le 15 janvier 2016. Voir biographie et entretien avec Paul Philippot en fin de thèse.

<sup>220</sup> Parmi les experts qui accompagnent Philippot dans ces missions de l'ICCROM et /ou dans ses travaux on peut citer : Cesare Brandi, Harold Plenderleith, Paolo et Laura Mora, Piero Gazolla, Guglielmo de Angelis d'Ossat, Walter Frödl, Gertrud Tripp, Hans Foramitti, Raymond M. Lemaire, Johannes Taubert, François Sorlin, Jean Sonnier, etc.

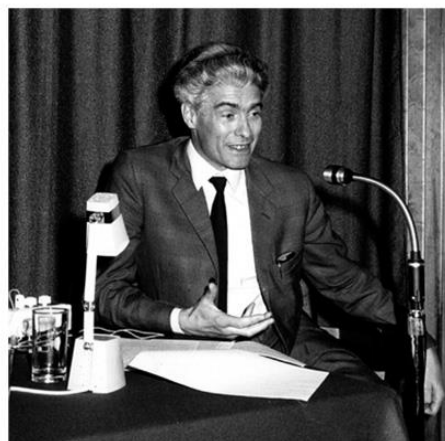
*l'histoire de l'art. Ce qui implique un travail et n'exclut jamais des conflits* » (Philippot, 1995, p. 4).



Fig. II.33 Ci-contre, de gauche à droite : Annie Philippot, Paul Philippot, Johannes Taubert, Manuel del Castillo Negrete. Mexique, novembre 1969, temple de Santo-Domingo Oaxaca.

Ci-dessous, Paul Philippot, au 1<sup>o</sup> Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración, "Paul Coremans", novembre 1973.

Source : Collectif 2015, *Conversaciones...con Paul PHILIPPOT*, p. 2. Photo P. García et p. 10 photo C. Sandoval, CNCPC – INAH.



Philippot donne cette belle définition de la restauration comme étant une « hypothèse critique, non pas seulement exprimée verbalement mais réalisée en acte, avec le langage de l'œuvre elle-même ». Cet acte, destiné à la compréhension et à la restitution du texte authentique de l'œuvre, est aussi un travail de conservation matérielle et de transmission au futur. Du fait qu'elle reste une "hypothèse", la restauration porte avec elle deux corollaires fondamentaux, déjà préfigurés empiriquement au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : la réversibilité<sup>221</sup> et la lisibilité (*distinguibilità*) de l'intervention.

<sup>221</sup> Si la réversibilité est relativement praticable en peinture et en sculpture, elle est plus complexe à mettre en œuvre en architecture, nous reviendrons plus avant sur cet aspect.





FIG. 1 – COPPO DI MARCOVALDO: LA MADONNA COL BAMBINO E DUE ANGELI, DEL 1261, PRIMA DELL'ATTUALE RESTAURO (FOT. Ist. Centr. Restauro)



FIG. 2 – COPPO DI MARCOVALDO: LA MADONNA DEL 1261 DOPO IL RADDRIZZAMENTO DELLA TAVOLA E LA REMOZIONE DELLE RIDIPINTURE (SENZA LA CORNICE) (Fot. Ist. Centr. Restauro)



FIG. 3 – COPPO DI MARCOVALDO: LA MADONNA DEL 1261, DOPO IL RESTAURO (Fot. Ist. Centr. Restauro)



FIG. 12 – COPPO DI MARCOVALDO: MADONNA DEL 1261, LA TESTA (CON LA RIDIPINTURA DUCCECA) DOPO IL RESTAURO (si osservi in alto il quadratino di campione della ridipintura) (Fot. Ist. Centr. Restauro)



Fig. II.34 Ci-dessus, la Vierge à l'enfant, de Coppo di Marcovaldo, 1261, conservée à Sienne, église S.-Maria-dei-Servi. Il s'agit d'une des nombreuses et célèbres restaurations de tableaux réalisées à l'ICR fin des années 1940. Comme souvent, Brandi doit affronter, non seulement les problèmes de lacunes, de dégradation physico-chimique, mais aussi la question des "ajouts", des stratifications ; cette œuvre peinte sur panneaux bois, avait été "restaurée" (repeints) à plusieurs reprises au cours des siècles. En haut à gauche, le tableau avant la restauration ; en haut à droite, l'œuvre "après le redressement du support en bois, et la dépose des repeints" ; en bas à gauche l'œuvre restaurée en 1950, en bas à droite détail du visage de la Vierge après la restauration en 1950. Source : Brandi, 1950, « Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo... », BdA, pp. 161-162-166.

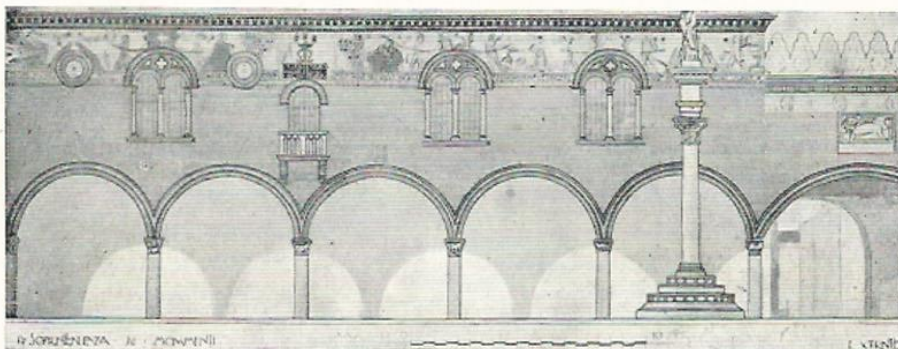
Fig. II.35 Ci-contre, Ravenne (It.), la place principale de Ravenne avec le *palazzetto Veneziano* de la Maire. En haut, photo vers 1919 (?), en bas le projet de restauration élaboré par Ambrogio Annoni daté de 1921. Sous les couches d'enduit plus récent et derrière les fenêtres du XIX<sup>e</sup> siècle, "ajouts incompatibles", Annoni retrouve la trace des anciennes baies géminées en style gothique vénitien (XIII<sup>e</sup> / début XIV<sup>e</sup> siècle), dessin de détail en bas. La frise ornée de peinture sous la corniche et les deux oculi étaient aussi cachée sous les couches d'enduit, ces éléments ont été restaurés. Ce projet permet au *palazzetto* de retrouver sa vraie forme et son unité figurative. Comme dans le cas du tableau de Coppo di Marcovaldo, Annoni fait un choix critique : enlever, retrouver, consolider, distinguer, révéler, etc. Mais en plus de la dimension picturale cette restauration à Ravenne a une dimension spatiale, architecturale et urbaine.

Source : Ambrogio Annoni extrait de son traité de restauration: *Scienza ed arte del restauro architettonico*, Milan, Framar, 1946, planche VII.



16-17. - Ravenna - Palazzetto Veneziano del Comune: facciata sulla piazza: prima del restauro. La bifora all'estrema destra fu arbitrariamente collocata in un precedente restauro, là dove forse esisteva originariamente un bassorilievo col Leone di S. Marco. - Sotto, il progetto di restauro (1921).

16-17. - Ravenna - Venetian « Palazzetto del Comune »: front view, facing the square, before restoration; after.



18. - Ravenna - Palazzetto Veneziano del Comune: la disposizione della sfioratura della bifora secondo i pezzi ritrovati.

18. - Ravenna - Venetian « Palazzetto del Comune »: the tracery of the mullioned window, restored from fragments.

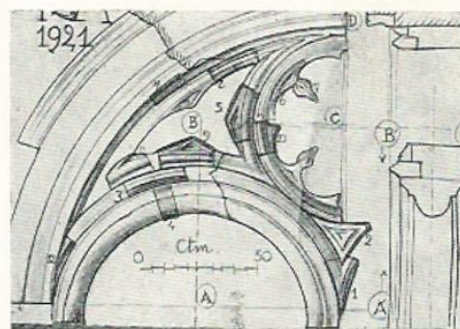






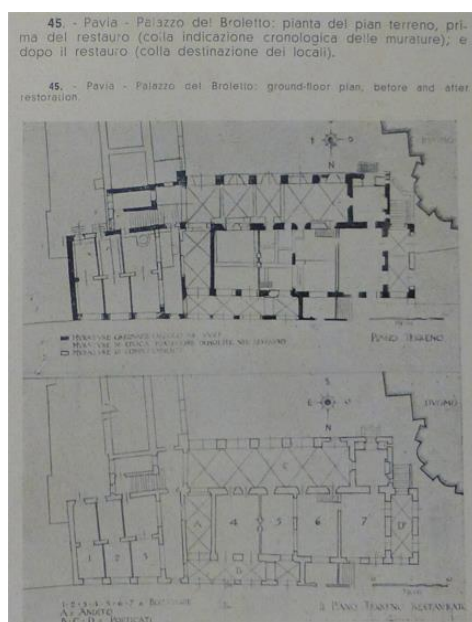
Fig. II.36 Ci-contre, église romane et baptistère Xe / XII<sup>e</sup> siècles, S.-Vincenzo in Galliano près de Cantù, en Lombardie (It.), l'intérieur conserve un cycle de peintures murales du XII<sup>e</sup> siècle. En haut, l'église transformée en bâtiment agricole, vers 1930, en bas, la restauration réalisée sous la direction d'Ambrogio Annoni, vers 1934. Face à une grande lacune Annoni renonce à reconstruire le bas-côté Sud qui a certainement existé mais dont même les fondations ont disparu. Il ferme donc le flanc Sud par une grille métallique passant devant avec un vitrage.

Source : Bellini, 2008, p. 179. Image de droite en bas, sur le site, <http://www.lombardiabeniculturali.it/>



Fig. II.37 Ci-dessous, Pavia (It.) Il Broletto, (latin *brolo*, cour ou aire entourée d'une enceinte), au fond le Duomo. Bâti entre le X<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle le Broletto est d'abord palais épiscopal, puis palazzo comunale. Source : Ambrogio Annoni, 1946, *Scienza ed arte del restauro architettonico*, pl. XIX.

A gauche, le plan antérieur à l'intervention, Ambrogio Annoni donne la datation des différentes maçonneries. Ensuite sur le plan de projet, il indique les usages futurs de chaque espace. La question de l'usage est importante, on restaure pour adapter l'édifice à la vie actuelle et future. Dans les années 1930, l'intervention d'Annoni comprend : suppression du dernier étage ajouté, conservation du corps central avec l'horloge (modifiée au XIX<sup>e</sup>), libération des arcades à gauche, mise en évidence les fenêtres en plein cintre du X<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle. Dans cette recomposition, Annoni s'assure de la lisibilité de son intervention.



43-44. - Pavia - Palazzo del Broletto: il Broletto prima del restauro, coi negozi, a pian terreno, e l'ultimo piano aggiunto. Sullo sfondo la mole del Duomo. Lo stesso: a restauro ultimato. Fu conservato il corpetto dell'orologio, messa in evidenza la bifora del X-XII secolo, demolito il banale piano aggiunto.

43-44. - Pavia - Palazzo del Broletto: before restoration, and after.

### II.3.2. Critiques de la restauration critique

Les difficultés pratiques d'une telle vision, humaniste et critique, sont réelles, c'est un chemin exigeant. La pratique de la restauration qui découle des principes énoncés par des "intelligences à 360°"<sup>222</sup> comme Brandi et Philippot est qualitativement très élevée ; aussi élevée que peuvent être aiguisées certaines oppositions contre la restauration critique et créative en architecture, énoncée par Bonelli et développée par Carbonara. En Italie, mais pas uniquement, ces objections peuvent provenir de deux camps opposés, premièrement les "ultra-conservateurs" ; deuxièmement, les partisans de "l'entretien-reconstruction à l'identique"<sup>223</sup>. Au fond, ces deux positions d'un point de vue conceptuel font étrangement penser à Ruskin pour la première et à Viollet-le-Duc pour la seconde. Dans les rangs des partisans de l'ultra conservation, il faut compter des architectes, des scientifiques, des professeurs d'université renommés, notamment jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle Manfredo Tafuri<sup>224</sup> et depuis la fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : Amedeo Bellini, Francesco Doglioni, Paolo Torsello. Ces partisans de l'ultra conservation, se méfiant de la restauration critique, sont principalement présents comme professeurs dans les facultés d'architecture du Nord de l'Italie (Gênes, Milan et Venise) ; Rome, restant, essentiellement grâce à l'œuvre de Giovanni Carbonara et de son entourage culturel, le berceau et le jardin de la restauration critique, au moins du point de vue de son élaboration théorique<sup>225</sup>.

Les critiques contre la restauration critique combinent l'idée que les "verdicts sur la qualité" sont "non-essentiels". Comme nous le verrons, les "conservateurs purs" rejettent "l'esthétique définitoire, préférant l'objectivité "scientifique" du document historique au caractère "labile et subjectif" de la valeur esthétique.

En fait, depuis le milieu des années 1960 et avec une plus grande détermination dans la décennie suivante, les principes de la restauration critique ont été accusés par plusieurs partis d'être un danger potentiel pour les monuments historiques. Le parti anti-restauration critique a aussi déclaré, sans arriver vraiment à le démontrer, que la base philosophique idéaliste ou néo-idéaliste, liée à la pensée de Benedetto Croce ou d'Edmund Husserl, était une base désormais dépassée. Cette mise en cause des apports de savants tels que Brandi, Philippot et Bonelli, est probablement due à un regain d'intérêt pour une approche néo-empirique et pragmatique, d'une part, scientifique et néo-positiviste d'autre part. Les opposants de la restauration entendue comme "hypothèse critique réalisée en acte" considèrent également, que face aux problèmes graves et urgents à résoudre, il est désormais inutile de "théoriser". A

<sup>222</sup> L'expression est de Licia Vlad-Borrelli, notre entretien à Rome en 2015.

<sup>223</sup> Carbonara les appelle les « conservateurs-purs » et pour les autres le *ripristinatori* (ripristinare : rétablir à l'identique)

<sup>224</sup> Manfredo Tafuri (1935-1994), architecte italien, théoricien et historien de l'architecture.

<sup>225</sup> La "jeune génération" (entre 30 et 60 ans !) des architectes italiens qui travaillent en accord avec les lignes guides de la restauration critique et créative est en fait implantée partout en Italie. Par exemple le travail des architectes Giovanni Tortelli & Roberto Frassoni de Brescia est représentatif de cette qualité du *restauro critico made in Italy*.

partir de là, certains considèrent que la restauration doit être définie comme une véritable "science" et il qu'il suffit donc de tout conserver.

Ce genre d'objection, est acceptable partiellement, il suffit de penser à la prétendue objectivité de l'histoire. On peut répondre que, dans sa formulation la plus complète, la restauration critique n'exclut pas, mais en réalité, complète dans un sens plus profond et plus raisonné, les besoins de la conservation. Ce n'est pas un hasard si Brandi écrit à propos des ajouts à une œuvre d'art, que « la préservation de l'addition doit être considérée comme régulière et l'enlèvement exceptionnel ». A titre d'exemple pédagogique, je propose ci-dessous de comparer la définition du mot "restauration" par Cesare Brandi et à celle d'Amedeo Bellini, architecte et opposant à la restauration critique. Selon Brandi : *« la restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa constitution physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur »* (Brandi, 1977, p. 6).

Dans un livre dirigé par Paolo Torsello, dédié à la restauration architecturale, et intitulé *"che cos'è il restauro ?"* Amedeo Bellini donne sa définition du concept de restauration, il écrit : *« la conscience de la relativité des évaluations historiographiques, la conscience que des significations diverses que chaque document peut avoir par rapport à différents parcours de connaissance, à des hypothèses variables, à la corrélation entre des faits variables, des événements et des situations, est une donnée établie. [Donc], il est impossible de formuler des hiérarchies, sinon temporairement, et dans le même système de points de repère ; chaque reconstitution historique a encore une valeur relative, en fonction des conditions dans lesquelles elle a lieu, de la qualité de l'auteur, de l'intentionnalité. Il semble hasardeux sur cette base de décréter la survie ou à la suppression d'un document, un acte violent qui nécessite d'être mieux justifié. La caractéristique du jugement critique et de l'hypothèse historiographique est sa dimension provisoire ; celle de l'intervention sur l'objet [de restauration ?] est l'irréversibilité »* (Amedeo Bellini, 2005).

Il n'est pas utile de faire un long commentaire sur ces deux définitions, mais juste remarquer la limpidité de celle de Cesare Brandi ; après quoi Amedeo Bellini (par excès de prudence ?)<sup>226</sup>. Comme cette définition est assez peu compréhensible, la figure ci-dessous fournit un exemple de restauration, réalisée en accord avec cette approche prudentielle du patrimoine architectural. Si la tendance de l'ultra-conservation avait été la tendance dominante parmi les experts européens entre 1945 et 1950, l'Europe serait aujourd'hui un

---

<sup>226</sup> J'ai traduit moi-même quelques textes italiens complexes d'Amedeo Bellini, voici le texte original : *"la coscienza della relatività delle valutazioni storiografiche, della differente rilevanza che ogni documento può avere in rapporto a diversi percorsi di conoscenza, a variabili ipotesi di correlazione tra fatti, eventi, situazioni, è dato acquisito. È impossibile formulare gerarchie, se non provvisoriamente e all'interno dello stesso sistema di parametri di riferimento; ogni ricostruzione storica ha comunque un valore relativo che dipende dalle condizioni in cui si svolge, dalle qualità dell'autore, dall'intenzionalità. Sembra azzardato su queste basi decretare la sopravvivenza o la soppressione di un documento, un atto violento che richiede d'essere meglio giustificato. Caratteristica del giudizio critico e dell'ipotesi storiografica è la provvisorietà; quella dell'intervento sull'oggetto è l'irreversibilità"* (Amedeo Bellini, in Paolo Torsello, 2005, *Che cos'è il restauro*).

étrange paysage patrimonial, un champ de ruines, avec des gratte-ciels en guise de mauvaises-herbes ?



Fig. II.38 Ci-contre, Rapallo le Monastère de Valle Christi (It.), d'après ce qu'on trouve sur la page Wikipédia relative à l'architecte Paolo Torsello, cette image est prise "après la restauration" dirigée par Paolo Torsello. Source : [https://it.wikipedia.org/wiki/Benito\\_Paolo\\_Torsello](https://it.wikipedia.org/wiki/Benito_Paolo_Torsello)

L'intervention créative et en même temps conservatrice, peut correctement être mobilisée quand il s'agit d'aborder la question des "pièces manquantes" ; c'est-à-dire notamment les grandes lacunes qui ne peuvent pas être ignorées. Ainsi, Ambrogio Annoni, dans les années 1930, choisit de ne pas reconstruire le volume en pierre du bas-côté détruit de la basilique de S.-Vincenzo à Galliano près de Cantù en Lombardie. Par la mise en œuvre d'un projet, délicat, résolument moderne, très respectueux de l'authenticité matérielle de cette église romane, Annoni parvient à rééquilibrer l'ensemble, à retrouver une unité figurative. Ce qu'Annoni réalise à S.-Vincenzo à Galliano dans les années 1930, est considéré dans l'histoire de la restauration architecturale comme une étape significative, une anticipation de la conservation critique et créative telle qu'elle est promulguée aujourd'hui encore par Giovanni Carbonara, dans la lignée des pères fondateurs de "l'école de Rome" : Brandi, Bonelli, Philippot, de Angelis d'Ossat, Zander, Gazzola, etc.

La culture de la restauration « art, science et technique » (cf. le livre de A. Annoni, 1946), va s'approfondir, se développer considérablement après 1945 face à l'immense chantier de la reconstruction. En continuité avec la seconde moitié du XIXe siècle (siècle des nations en Europe) l'époque fasciste en Italie, est un moment de pleine conscience de la valeur des biens culturels comme instrument de construction de la nation, d'une manière comparable à la grande époque des monuments historiques et des Antiquités nationales en France sous le Second Empire.

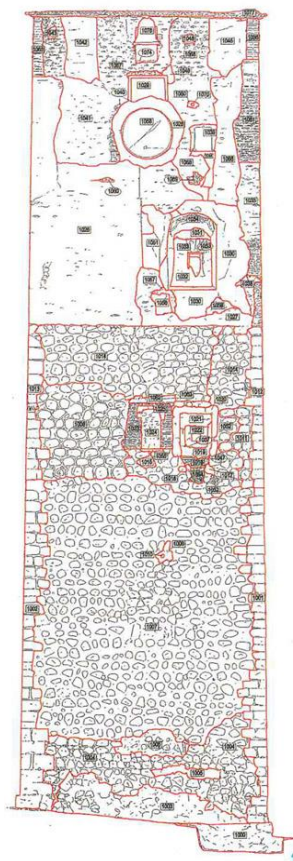


L'étude des différentes couches et states de constructions, la stratigraphie, devient un outil d'analyse des sites antiques, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à des archéologues comme Giacomo Boni. Aujourd'hui la stratigraphie issue de la méthode archéologique est appliquée à l'étude du patrimoine architectural, on parle aussi d'archéologie en élévation. Il s'agit d'un outil de connaissance très intéressant, complémentaire à d'autres outils. Mais dans le camp des ultra-conservateurs, l'archéologie en élévation risque de devenir un but au détriment d'une vision humaniste et synthétique de l'ensemble, alors que c'est un moyen, une satisfaction de chercheurs. Dans certains cas, un excès d'analyse "scientifique" risque de "transformer" l'étude du patrimoine architectural en études de codes-barres ou de flash-code, jusqu'à un degré d'illusion plus ou moins éloigné de la réalité de l'architecture. Penser l'édifice d'abord et uniquement comme "stratigraphié", comme un "document scientifique", est une forme de déviance, typique d'un excès de prétendue "scientificité".

Avec ce type d'approche, selon les mots d'Aglodomenico Pica : « *le monument historique finit par être sauvegardé (...), plus comme une fiche précieuse pour spécialistes...que comme une chose vivante* » (Pica, 1943).

Fig. II.39 Ci-contre, exemple d'analyse stratigraphique de maçonnerie en élévation sur un édifice ancien en Espagne, en bas à droite organigramme avec repérage ou échelle de datation des différentes phases.

Source : Camilla Mileto, 1996, *Algunas reflexiones sobre el Analisis estratigráfico murario*, Valencia, Loggia n° 9, pp. 83-84.





En Italie, les partisans de l'ultra-conservation et donc opposants à la restauration critique écrivent que les origines de la restauration critique se situent dans la période où l'Italie est fasciste. En effet, Ambrogio Annoni (1882-1954), architecte et professeur au Politecnico de Milan, travaille dans les années 1920-1930. En effet, Giuseppe Bottai, l'un des promoteurs de l'ICR est aussi le ministre de la Culture de Mussolini. Et alors ? S'il fallait mettre au purgatoire tous les édifices et toutes les œuvres d'art (Mario Sironi, Giorgio de Chirico, ...) de la période fasciste, les livres consacrés à l'histoire de l'art et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Italie n'auraient plus d'objet. Or en Italie, la période fasciste est paradoxale. Elle est inacceptable d'un point de vue de la démocratie. Dans un même temps, les années 1920-1930, comme l'a parfaitement démontré Paolo Nicoloso, sont marquées par une gigantesque et infatigable activité éditrice et par une extraordinaire fécondité artistique et littéraire (voir Nicoloso, 2011, *Mussolini architetto*...).

Les détracteurs estiment aussi que la restauration critique, basée sur le néo-idéalisme de Benedetto Croce et sur la phénoménologie d'Edmund Husserl, est "donc" une vision élitiste qui ne peut pas être comprise du grand public. Alors il faut se poser la question de la perception du patrimoine architectural et de sa restauration par le grand public ? Vaste question ! Une première approche caricaturale, consiste à dire que pour le "grand public", disons pour les non-spécialistes, restaurer un monument ancien signifie forcément le "remettre dans son état d'origine", en utilisant des techniques constructives et artistiques anciennes, connues seulement des architectes et des artisans qui "travaillent à l'ancienne".

Mais si on explique aux non-spécialistes la différence, en termes d'approche "théorique", entre un édifice très stratifié, par exemple une église bâtie entre le XI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle et un édifice très cohérent, comme en France, la chapelle du château d'Anet par Philibert Delorme, construite d'un seul jet entre 1549 et 1552 ; alors le "non-spécialiste" va rapidement comprendre pourquoi la restauration dépend à chaque fois du monument en question, de sa nature, de son histoire, de son contexte, etc.

Sur cette question il y a souvent dans notre discipline, une sorte de "gap" un risque de dissension entre la nature idéaliste de la restauration d'une œuvre d'art très cohérente, comme la chapelle du château d'Anet évoquée ci-dessus et la nature plus "philologique" d'un édifice fortement stratifié, formé de plusieurs époques juxtaposées, superposées, comme c'est souvent le cas. Pourtant Ambrogio Annoni dans les années 1920-1930, réussit une restauration exemplaire du *Broletto* de Pavie, en révélant ses diverses stratifications (X<sup>e</sup> – XII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles...) tout en conservant le contrôle sur l'unité figurative d'ensemble. Sur ce type d'édifice très stratifié, une restauration effectuée selon des critères "trop rigoureux" voire trop « philologiques / scientifiques", risque de ne pas être simple à comprendre, mais doit-on forcément être simple ? En revanche si l'on va loin dans cette logique, ce type de restauration peut devenir une forme "d'anatomisation" dans laquelle on exhibe les stratifications historiques. On veut montrer chaque période, au détriment de l'"unité figurative ou potentielle de l'œuvre", telle qu'elle est recommandée par la restauration critique. On montre l'analyse d'un problème sans en livrer la résolution. Mais la résolution de la restauration existe-elle ? Si elle existe, elle est dans un processus critique et créatif où il faut à chaque fois, se poser ces questions, qu'est-ce qu'on restaure, qu'est-ce qu'on conserve, qu'est-ce qu'on enlève et pourquoi ?

La restauration d'un artefact très stratifié dans laquelle, après avoir bien étudié on décide de montrer toute ou une bonne partie des stratifications historiques ; au détriment d'une forme d'unité, ne se prête pas, comme l'écrit très justement Amedeo Bellini : « *à l'exhalation des valeurs idéales, véhicule principal de l'éducation [du peuple] à la beauté* » (Bellini, 1993, p.66). En d'autres termes, le grand public, n'y comprendra pas grand-chose et il risque de trouver cela "pas beau et pas fini". Car comme le dit Amedeo Bellini, dans son article sur les origines de la restauration critique ; une restauration trop "philologique / scientifique" : « *ne va pas atteindre la gloire historique (la gloria storica), ni les objectifs essentiels d'un régime fort comme le régime fasciste en Italie. Ces objectifs comme l'éducation au beau, la gloire historique de la nation, la pédagogie, la fierté nationale via le monument dans sa splendide unité (...)* » (Bellini, 1993, p. 66). Les objectifs d'éducation au beau, de gloire historique, de fierté nationale sont plus facilement atteignables par les restaurations stylistiques chères au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, à Metz, durant la période allemande, entre 1898 et 1902, l'architecte Paul Tornow n'hésite pas à enlever la façade classique œuvre de Jacques-François Blondel, bâtie au XVIII<sup>e</sup> siècle devant la cathédrale gothique S.-Etienne pour refaire une nouvelle façade gothique, en d'autres mots, une façade néo-gothique.

A partir des années 1920 / 1930, la restauration stylistique est, du moins en Italie, presque unanimement rejetée par l'intelligentsia, les universitaires, les spécialistes, parmi les plus importants : Corrado Ricci, Ambrogio Annoni, Gustavo Giovannoni et Antonio Muñoz<sup>227</sup>.

L'idée d'une plus grande attention aux valeurs figuratives de l'artefact à restaurer, l'idée de la primauté de la valeur d'art, émergent déjà, dans les dernières années du régime fasciste, grâce à des personnalités étonnantes comme le ministre Giuseppe Bottai. En revanche, dans son article de 1993, Amedeo Bellini, opposé à la restauration critique, tente de politiser la question en situant ses origines dans un temps où l'Italie est fasciste, alors qu'en réalité, les concepts clés de la restauration critique sont fondamentalement antidogmatiques et situés dans le champ de l'esthétique, de la philosophie et de l'histoire de l'art ; ils n'ont rien de politique<sup>228</sup>.

Personnellement, pour avoir été amené à expliquer le sens et les principes théoriques de mon propre travail d'architecte-restaurateur "au grand public" même en dehors de l'Europe, j'ai constaté combien les "non spécialistes" sont ouverts, curieux à ces questions, à ces diverses approches du patrimoine culturel.

Une autre tendance opposée à la restauration critique, mais aussi opposée à l'ultra-conservation, est ce qu'on peut appeler la ligne de "l'entretien-reconstruction à l'identique", basée sur la récupération des techniques de construction prémodernes, improprement appelées

<sup>227</sup> Antonio Muñoz (Rome 1884-Rome 1960), architecte et historien de l'art italien, voir Calogero Bellanca, 2003.

<sup>228</sup> En outre, si on veut aller sur le terrain politique où Bellini nous emmène dans son article de 1993, il faut se souvenir que le philosophe Benedetto Croce s'est opposé à Mussolini, qu'il n'a pas été trop inquiet grâce à sa célébrité (Stefan Zweig en témoigne, dans *Le monde d'hier*) et qu'Argan a été un maire de Rome communiste et que Brandi était un intellectuel apolitique (voir à ce sujet, Russo Valentina, 2009, Giulio Carlo Argan, ...éd. Nardini).

"techniques traditionnelles" et sur certaines transpositions hâtives du terrain de la thermodynamique et de la physique-technique.

### **La tendance "techniques traditionnelles" et "surface de sacrifice"**

Une autre tendance opposée à la restauration critique, mais aussi opposée à l'ultra-conservation, est ce qu'on peut appeler la ligne de "l'entretien-reconstruction à l'identique", basée sur la récupération des techniques de construction prémodernes, improprement appelées "techniques traditionnelles" et sur certaines transpositions hâtives du terrain de la thermodynamique et de la physique-technique. Cesare Brandi lui-même à la fin de sa vie a cherché à contredire et à faire barrage contre un concept assez pesant – dangereux – qui s'était diffusé dans les années 1980 autour de la question de "surface de sacrifice". Avec cette notion, c'est la porte ouverte à d'un entretien substitutif et rénovateur (*manutenzione sostitutiva e innovativa*), avec comme première justification les principes de la physique technique (en particulier les recherches de Marcello Paribeni) ; et comme seconde justifications la redécouverte des "techniques de construction traditionnelle", notamment du côté de l'architecte Paolo Marconi.

De formation scientifique (chimie, physique), Marcello Paribeni<sup>229</sup> est à un moment donné, membre du CNR (Consiglio Nazionale della Ricerca) en Italie. De là il s'occupe de la question du patrimoine culturel et artistique et il étudie notamment les échanges thermodynamiques entre surfaces anciennes et de l'environnement, la "respirabilité" (perméabilité) des murs à perspirer, les mérites et qualités des mortiers à base de chaux, bien meilleurs que les mortiers à base de ciment, etc. D'un point de vue strictement scientifique, les études de Marcello Paribeni sont en partie correctes. Mais Paribeni et dans une certaine mesure également Paolo Marconi, ont pensé pouvoir appliquer cette notion de "surface de sacrifice" de façon presque mécanique, sans distance critique ; à la question du nettoyage et de la restauration des surfaces architecturales. Avec ce type d'approche "physique / technique", les surfaces extérieures d'un immeuble ancien, ne sont pas le lieu où se sédimente la "patine noble", ne sont pas l'expression concrète du matériel écoulé dans le temps, ni le "lieu d'accumulation de l'histoire" (Amedeo Bellini) ; mais sont comme la peau d'un serpent, qui se renouvelle cycliquement. Ainsi en suivant cette conception de Paribeni, la surface d'une architecture ancienne serait comme le simple reflet des échanges d'humidité relative entre le bâtiment et son environnement et ne serait plus un problème d'histoire, d'art et de mémoire.

Le grand expert de la chimie des matériaux, Giorgio Torraca, avec lucidité et profonde intelligence, a aussi montré que ce concept cher à Marcello Paribeni est en réalité un mythe, à ne pas suivre aveuglément.

Mais, peu avant et juste après la mort de Cesare Brandi (en 1988), plusieurs professionnels de la restauration architecturale, et même certains professionnels de l'ICR, se sont engagés dans cette voie tracée par Paolo Marconi et Marcello Paribeni. Ils sont passés à l'exaltation des matériaux "traditionnels" pour affirmer la nécessité d'un "renouveau cyclique", des surfaces

---

<sup>229</sup> Marcello Paribeni était le fils de Roberto Paribeni (1876-1956) archéologue, historien et professeur italien

architecturales tous les quinze à vingt ans<sup>230</sup>. De cette façon, les "techniques et les savoir-faire traditionnelles", dans le domaine de la construction sont mises en avant comme une garantie de la qualité des restaurations. Tandis que Brandi, et pas seulement lui, ont bien montré qu'une chose est de savoir (les techniques, les matériaux, les mises en œuvre) pour préserver pour conserver et une autre chose est de savoir pour rénover et ensuite pour falsifier.

La direction de l'ICR par Michele Cordaro, a ramené l'institut vers une base scientifique et opérationnelle plus rigoureuse et plus proche de celle de son fondateur.

### **La tendance "entretien-reconstruction à l'identique"**

Il s'agit d'une conception qui, partant en théorie du désir de maintenir et de préserver le patrimoine architectural et urbain, en arrive à reconstruire entièrement des édifices qui n'existent plus, ou dont il ne reste que des fragments en petite quantité.

Il s'agit de réinventions plus ou moins "dans le style", qui sont souvent beaucoup plus "radicales" que ne l'ont été les célèbres restaurations du château de Pierrefonds, de Carcassonne ou du Haut-Koenigsbourg en Alsace. Les reconstructions à l'identique actuelles, sont différentes de celles du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, Viollet-Le-Duc à Pierrefonds comme à Carcassonne et Bodo Ebhardt au Haut-Koenigsbourg, restaurent des architectures lacunaires, selon des principes cohérents avec leur époque, selon l'idée que c'est l'unité stylistique qui est le meilleur moyen de rétablir la beauté initiale d'un monument lacunaire. Or dans quelques exemples récents et actuels, la "reconstruction" est en fait une construction *ex nihilo* dans le style d'un édifice ancien qui a totalement disparu ou dont il ne reste que de très maigres fragments. C'est le cas pour le château de Berlin et celui de Potsdam, le palais des ducs de Vilnius, la Synagogue Hurva à Jérusalem, la cathédrale du Christ-Sauveur à Moscou, etc. Concrètement, ces exemples de construction *ex nihilo* et *in stile*, n'ont que très peu de rapport avec la restauration du patrimoine artistique et architectural comme discipline.

Ces questions sont toujours débattues, comme l'écrit Winfried Nerdinger « *une copie n'est pas une supercherie, un fac-simile n'est pas une falsification, un moulage n'est pas un crime et une reconstruction n'est pas un mensonge. A travers les siècles, la formation des artistes et des architectes était basée sur la copie de modèles, et le développement de l'art et de l'architecture s'est effectué par imitation, adaptation, citation et répétition* » (Nerdinger, 2010, *Geschichte der Rekonstruktion*...p.10). Mais je pense qu'il y a une confusion dans cette affirmation, de Nerdinger, pourtant en partie juste ; car comme chacun sait, l'art romain n'est pas une simple copie ou imitation de l'art grec, la Renaissance n'est pas une copie de l'art antique, etc. Donc les récentes reconstructions *ex nihilo* sont plus à mettre en relation avec les "copies" de tours Eiffel ou de palais vénitiens que l'on trouve à Las Vegas ou en Chine. Le fondement, les motivations véritables de ce type de construction *ex nihilo* et / ou "à l'identique", sont évidemment politiques. Mais l'origine de ce type de reconstruction est aussi cachée au fond d'un vieux désir humain : celui de faire tourner dans le sens contraire, la grande roue de l'histoire ; ce que Brandi définit comme « la pire hérésie de la restauration ».

<sup>230</sup> C'est au fond ce qu'en France on nomme le "ravalement" des façades, opération qui peuvent être réalisée par des techniciens du bâtiment.

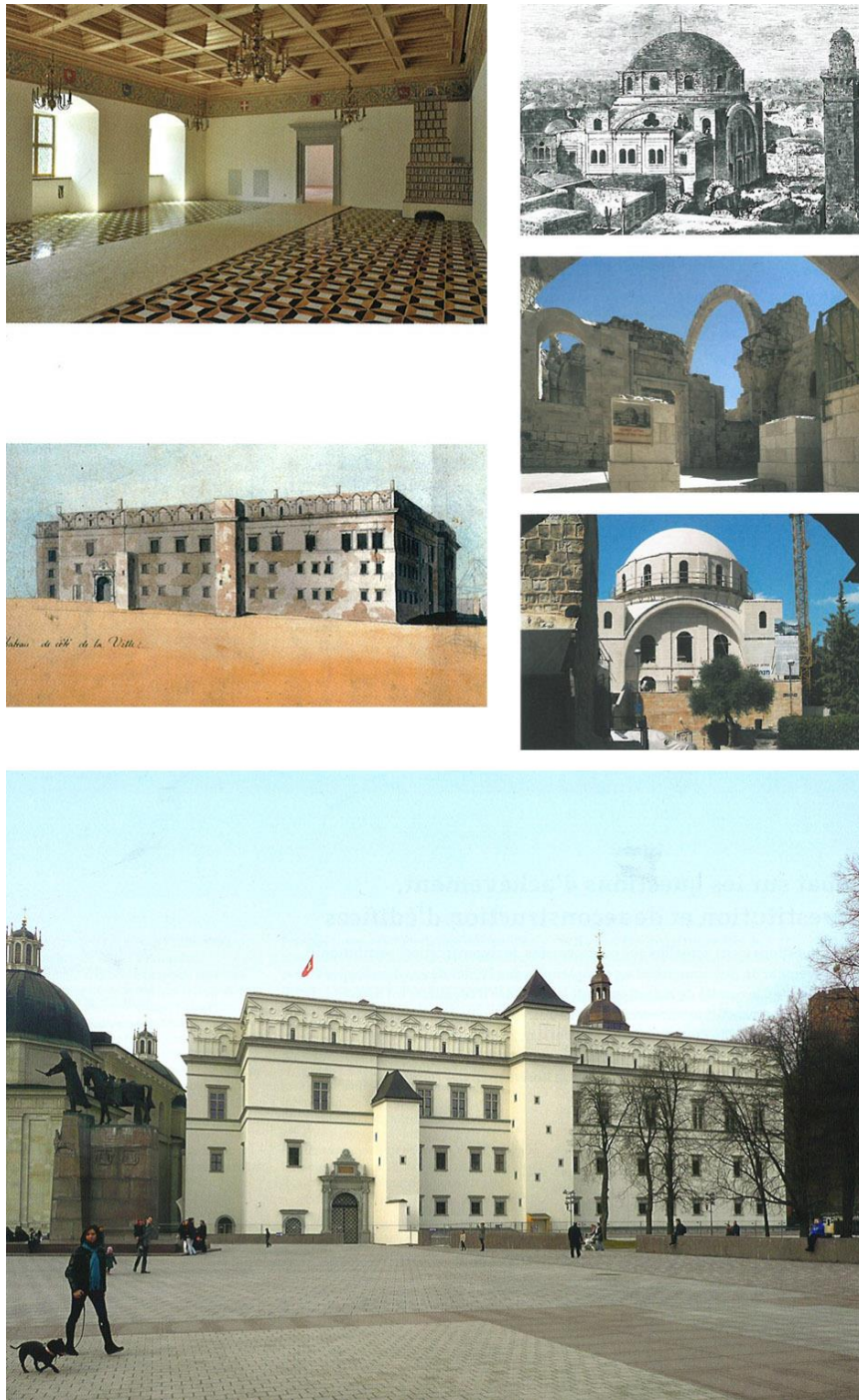


Fig. II.40 Ci-dessous, à gauche et en bas, le palais de ducs de Vilnius, symbole du centre politique, religieux et culturel de Lituanie. Dès le tout début du XIXe siècle, la Lituanie pays catholique, est annexée par l'Empire Russe qui cherche à effacer les symboles de l'Etat lituanien, donc en 1801 le palais des ducs de Vilnius est détruit. Il est reconstruit à "l'identique" 200 ans après, entre 2000 et 2010. Source : revue *Monumental*, dossier achèvement, restitution, reconstruction, 2010, S.1. p. 99.

Fig. II.41 Ci-dessous, à droite, trois états de la synagogue Hurva dans la vieille ville de Jérusalem. Il s'agit d'un patrimoine contesté. La construction de la synagogue Hurva commence en 1701 mais inachevée, elle reste en ruine, puis est reconstruite dans les années 1860-1870. La ville évolue, la synagogue Hurva est détruite pendant la guerre de 1948 pour être finalement reconstruite à l'identique très récemment. Source : Collectif 2007, *Geschichte der Rekonstruktion*, Munich, p. 251



L'histoire la synagogue Hurva est complexe, la communauté ashkénaze de Jérusalem veut construire dès 1701, mais les autorités ottomanes interdisent la construction d'une synagogue pour finalement accorder un permis de construire moyennant le paiement d'impôts très lourds. Ecrasée par ces taxes, la communauté ashkénaze met le feu à la synagogue et est chassée de Jérusalem par les Ottomans. C'est à cause de cet incendie que la synagogue prend le nom "Hurva"<sup>231</sup> qui signifie "ruine" en hébreux. L'espoir de reconstruire renait vers 1815, grâce aux juifs les "dissidents" (les *Peroushim*) qui négocient pour libérer les ashkénazes du paiement de leur dette. Des dons pour la reconstruction arrivent d'Europe, notamment du baron Salomon de Rothschild. Une première petite synagogue est bâtie par la communauté des *Peroushim*, suivie d'une seconde plus grande, bâtie entre 1857 et 1864. Mais cette dernière est de nouveau détruite de façon intentionnelle, durant la guerre israélo-arabe de 1948. Et comme l'explique Maria-Rosaria Vitale : « *la destruction de cet édifice est un fait évidemment symbolique : les sources israéliennes, jordaniennes et palestiniennes donnent des versions des faits très différentes* » (Vitale et Mazzucchelli, 2014, p. 34). Le sort de la synagogue Hurva se mélange avec celui de la reconstruction du quartier juif de Jérusalem dans les années 1960 -1970. La transformation de cet ancien quartier d'une ville orientale doit devenir le symbole du nouvel état d'Israël. Comme l'a très bien expliqué Simone Ricca dans, *Reinventing Jerusalem* (Ricca, 2007), reconnaître l'importance politique des choix de la reconstruction de ce quartier juif, c'est comprendre que le travail réalisé en matière de restauration architecturale, n'a pas eu comme objectif la conservation d'un patrimoine urbain, mais bien la construction, soit l'invention de ce patrimoine<sup>232</sup>.

En 1967, l'architecte Louis I. Kahn est appelé par le maire de Jérusalem pour construire la nouvelle Synagogue Hurva sur l'emplacement de l'ancienne, totalement ruinée. Entre 1968 et 1973, Kahn étudie trois projets. Les dessins et les maquettes de Khan montrent que cette synagogue aurait pu être l'une des plus belles et des plus puissantes architectures de Jérusalem et de tout l'état d'Israël, sachant que Kahn doit être compté parmi les trois plus importants architectes du XX<sup>e</sup> siècle. Quand un architecte du niveau de Kahn livre un bâtiment, il devient après peu de temps un monument historique.

Avec la synagogue, Kahn conçoit aussi un jardin de la mémoire, pour incarner la pensée du "plus jamais ça", en écho au mémorial du *Yad Vashem*<sup>233</sup>. Finalement, l'ancien maire de Jérusalem, Teddy Kollek écrit à Kahn que la décision concernant ses plans est essentiellement une décision politique : « *devons-nous avoir dans le quartier juif un bâtiment de première importance qui rivalise avec la mosquée al-Aqsa et le Saint-Sépulcre ?* » se demande le maire<sup>234</sup>. Le projet de Louis I. Kahn est définitivement abandonné après sa mort en 1974. En

<sup>231</sup> Hourvat Rabbi Yehouda he-Hassid : "ruine de Rabbi Juda le Pieux"

<sup>232</sup> J'ai eu l'occasion de discuter de ce sujet avec Simone Ricca, à Paris et à Jérusalem, mais aussi avec Peter Bugod, l'un des responsables du projet pour la reconstruction du quartier Juif de Jérusalem. Peter Bugod est un architecte formé à Bruxelles (faculté de la Cambre), il a travaillé en Belgique sur plusieurs projets dont Louvain-la-Neuve, avec Raymond M. Lemaire,

<sup>233</sup> « *Et je leur donnerai dans ma maison et dans mes murs une place (Yad) et un nom (Shem) qui ne seront pas effacés* », *Isaïe* 56, 5.

<sup>234</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Synagogue\\_Hurva](https://fr.wikipedia.org/wiki/Synagogue_Hurva)

1977, une des quatre arches qui soutenaient le dôme de la synagogue du XIX<sup>e</sup> siècle est construite comme arche du souvenir, j'ai pu la voir lors de deux séjours à Jérusalem en 1990 et 1995. « *Un seul élément de l'édifice détruit marque les lieux, la part renvoie à l'entier, avec un effet évocateur d'une rare efficacité* » (Vitale et Mazzuchelli, 2014, p. 36). On retrouve la vieille idée du paléontologue qui rêve de refaire son mammouth avec une seule dent, mais ici ce n'est plus au nom de la science mais au nom d'un sujet controversé : l'identité politique et religieuse de l'Etat d'Israël.

Le projet pour la reconstruction à l'identique, conçu par l'architecte Nahum Meltzer<sup>235</sup> est approuvé en 2000 et la nouvelle synagogue Hurva est inaugurée en 2009. Elle est reconstruite selon le modèle des synagogues des années 1860, mais avec une structure en béton armé recouverte de pierre. Comme l'explique l'architecte : « *aussi bien pour le respect de la mémoire historique du peuple juif que pour le respect de la zone à construire de la vieille ville, c'est notre devoir de restaurer la gloire perdue et de reconstruire la synagogue Hurva comme elle était* » (cité par Vitale et Mazzucchelli, 2014, p. 36).



Fig. II.42 Ci-dessus, la vieille ville de Jérusalem, le quartier juif avec la synagogue Hurva, image prise vers 2012. Source: site web architectes N. Meltzer & Y. April, <http://maarcs.com/en/>

Du point de vue de la stratégie politique liée à un patrimoine contesté, l'histoire du palais des ducs de Vilnius en Lituanie est comparable à celle la synagogue Hurva à Jérusalem.

Avec ces deux exemples, on peut se demander quel est le rôle de l'architecture et de la restauration dans ces reconstructions ? Une mode pour les reconstructions à l'identique de monuments disparus depuis longtemps, semble exister depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs,

<sup>235</sup> Narum Meltzer & Yitshak April dirigent une agence d'architecture importante à Jérusalem, voir <http://maarcs.com/en/>

plusieurs chercheurs européens<sup>236</sup> du champ de l'architecture et aussi de la sémiologie, analysent ce phénomène. De mon point de vue ce qui est surtout étonnant, peut-être même un peu inquiétant, c'est que ces nouvelles constructions *in stile* ou reconstructions à l'identique (comment les nommer ? des copies ?), se construisent aussi en Europe ; alors que l'Europe est remplie, presque saturée de vrais, absolument vraies villes anciennes et qu'elle manque cruellement de moyens économiques pour conserver et restaurer d'authentiques chef d'œuvres, notamment en Italie. Umberto Eco analyse cette question avec brio, quand il parle de la villa des papyrus d'Herculanum, dont J. Paul Getty après avoir visité l'original au début du XX<sup>e</sup> siècle décide dans les années 1950, de faire construire une copie dans son domaine de Malibu en Californie. Eco écrit à ce propos : « *Comment un homme riche et amateur d'art (...) peut-il aider ses concitoyens à comprendre ce qu'est l'Europe ? Il est facile de dire : alignez tous les objets avec des petites fiches explicatives dans un cadre neutre. En Europe, le cadre neutre s'appelle Louvre, château des Sforza, Offices, Tate Gallery à deux pas de l'abbaye de Westminster. Il est facile de donner un cadre neutre à des visiteurs qui respirent le passé tous les deux pas, qui arrivent au cadre neutre après avoir parcouru avec émotion des itinéraires au milieu de pierres vénérables. Mais en Californie, avec le Pacifique d'un côté et Los Angeles de l'autre, avec les restaurants en forme de chapeau melon et de hamburger, les autoroutes à quatre niveaux et dix milles échangeurs, que fait-on ? On refait la villa des Papyrus (...), le musée Getty, après une première réaction moqueuse ou perplexe, nous posons une interrogation : qui a raison ? Comment reprend-t-on le contact avec le passé ?* » (Eco, 1985, pp. 54-56). Il n'empêche que comme à Disneyland, comme dans les *ghost towns* américaines, ou les musées de figures de cire, dans ce type de reconstruction / reconstitution, la frontière entre l'original et la copie se brouille, on est dans le gaz.

### II.3.3. Vers une conservation critique

Selon Giovanni Carbonara « *la restauration qui se définit comme « critique » part l'affirmation que chaque intervention [architecturale sur un monument historique] constitue un cas unique en elle-même. Comme tel, le processus de restauration n'est pas définissable (non inquadrabile) par des catégories* » (Carbonara, 1980, *Il restauro critico*, p. 27).

En effet, Gustavo Giovannoni<sup>237</sup>, dans son livre, *il restauro dei Monumenti*, élabore une catégorisation méticuleuse de différents types de restaurations : de consolidation, de recomposition, de libération, de complément, d'innovation, etc. Ce type d'organisation, propre à la démarche scientifique de Giovannoni, ingénieur de formation, est certes très utile et permet de clarifier les débats au sujet de telle intervention sur un édifice ancien, de comparer des choses comparables, mais on constate aussi que ces différentes catégories, *libération, complément, recomposition, ...* sont assez souvent coprésentes au sein d'une même opération sur un édifice ancien. Ainsi, toujours selon Giovanni Carbonara : « *La restauration critique ne répond pas à des règles préétablies ni à des dogmes de quelque nature soient-ils, mais est à réinventer d'une action à l'autre (di volta in volta), au cas par cas, dans ses*

<sup>236</sup> Markus Eisen, Francesco Mazzucchelli, Acensión Hernandez Martinez, Florian Hertweck, Claudine Houbart, Maria-Rosaria Vitale, etc.

<sup>237</sup> Voir à ce sujet, Giovannoni Gustavo, 1945, *Il restauro dei monumenti*, Rome, éd. cremonese.

*critères et ses méthodes. [Pour la restauration critique], c'est l'œuvre elle-même, analysée avec grande attention, avec une sensibilité historique-critique et avec compétence technique, qui va suggérer au restaurateur la voie à suivre la plus correcte. De cela, découle les liens étroits entre la restauration et l'histoire de l'art et de l'architecture ; afin d'obtenir des réponses satisfaisantes aux problèmes que la restauration pose depuis son origine [début du XIX<sup>e</sup> siècle] ; problème de réintégration des lacunes, de dépose des ajouts [incompatibles], de réversibilité et de lisibilité / distinction [distinguibilité] de l'intervention, de contrôle critique des techniques et ainsi de suite. A la différence de l'historiographie, dans la restauration, tous ces problèmes exigent, des réponses non seulement "verbales", mais aussi concrètement opérationnelles et figuratives ; des réponses données en peignant quand il s'agit de restauration picturale, en sculptant et en modulant quand il s'agit de restauration de sculpture et en faisant de l'architecture, et de la bonne architectura, dans le cas de la restauration architecturale » (Carbonara, 1980, *Il restauro critico*, p. 27).*

Depuis l'élaboration de ces concepts et particulièrement depuis les années 1990, on assiste à une plus grande exigence en termes conservation, ce qui semble positif. Mais plus de conservation ne signifie pas nécessairement remettre en cause les prérogatives du jugement critique-historique, ni bannir le problème de la dépose des ajouts incompatibles, quand cette dépose est justifiée et nécessaire. Certains ajouts sur une œuvre d'architecture peuvent être nuisibles non seulement à la fonctionnalité, mais aussi à la bonne conservation, à la lecture et à l'esthétique de l'ensemble d'un artefact. De la même manière des repeints, des couches de vernis ajoutées sur des tableaux peuvent être nuisibles à la bonne conservation et à la lecture d'œuvres picturales, comme l'ont montré les travaux de l'ICR. Toujours est-il que depuis la fin des années 1980, un travail de fond continue à être mené par l'ensemble de la discipline restauration / conservation du patrimoine, à la fois un travail théorique / pédagogique, avec l'université et la recherche et un travail concret avec des réalisations exemplaires<sup>238</sup>. La restauration critique et créative élaborée principalement par Renato Bonelli dès la fin des années 1950, va aujourd'hui vers une conception "critique-conservatrice", sans renoncer à sa valence créative. Il s'agit probablement d'une des conséquences de l'élargissement de l'artefact "monument historique" qui depuis 1972 (convention du patrimoine mondial) tend à être remplacé progressivement par la notion plus élastique mais aussi plus floue de "patrimoine" : architectural, urbain, vernaculaire, paysager, immatériel, etc. Ainsi le patrimoine s'ouvre aux témoignages plus "pauvres", jusqu'à la plus rugueuse culture matérielle. Par exemple des outils agricoles, ou des anciennes machines-outils artisanales ou industrielles même récentes (années 1960 /1970) des bornes Michelin sur le bord des routes départementales françaises, tout cela peut désormais "faire patrimoine". Depuis les années 2000, ce phénomène est d'ailleurs très bien étudié en France et dans le monde francophone, par des chercheurs qui analysent avec les outils des sciences sociales (géographie, sociologie, anthropologie, économie) la "fabrique du patrimoine" ou les phénomènes de

<sup>238</sup> Ce que j'ai pu comprendre de l'évolution de l'approche critique de la restauration architecturale, depuis le milieu des années 1990, surtout entre la France et l'Italie, montre d'avantage de convergences de vue entre Paris et Rome, aussi bien théoriques que pratiques. Le mérite de ce travail de fond revient aussi à des enseignants de l'école de Chaillot à Paris, comme Benjamin Mouton et de l'école de spécialisation à Rome dirigée par Giovanni Carbonara depuis 1995.

"patrimonialisation" (voir Andrieux, 1997, Morisset K. 2009, Heinrich, 2012, Veschambre, 2008).

Il est probable que l'attention portée à une plus rugueuse culture matérielle et aussi immatérielle, le désir plus récent de faire patrimoine avec des artefacts situés au seuil du présent est également lié à une évolution dans la façon de comprendre l'histoire, l'historiographie et l'esthétique. Je pense aux développements post-idéalistes, à la philosophie existentialiste de Luigi Pareyson, Hans-Georg Gadamer<sup>239</sup> et même de Cesare Brandi, mais aussi probablement à l'influence d'historiens important comme Reinhart Koselleck<sup>240</sup>, Carlo Ginzburg (avec la micro-histoire) et François Hartog, avec le concept de "régimes d'historicité".

Ainsi, la proposition "critique-conservatrice" semble répondre à la demande d'une plus large sauvegarde, non seulement en ce qui concerne le bien lui-même, mais également les stratifications, comme traces du temps passé. Cela n'exclut pas la dialectique entre les deux "instances" (ou questions basilaires) de l'esthétique et de l'histoire telles qu'elles ont été définies par Cesare Brandi. En niant cette dialectique on va vers de graves incohérences en enlevant à la restauration son outil d'analyse et en laissant le champ ouvert à d'autres formes moins valides, moins appropriées et plus violentes de sélection ; comme les raisons techniques laissées à elles-mêmes, les raisons purement économiques, ou de représentation politique, les raisons uniquement pratiques de normes et de fonctionnement, etc.

Il est impossible, en particulier dans l'architecture, de conserver sans intervenir, la question ne sera pas de figer l'existant mais, au contraire, de guider les modifications, les changements nécessaires d'une manière cohérente avec les raisons mêmes de la sauvegarde et de la tutelle. Tout cela donne lieu à un engagement des propres capacités de projet dans toute leur amplitude.

En passant, maintenant des principes théoriques aux réalisations concrètes, on ouvre tout un espace pour le projet qui doit être habité dans notre contexte, par les compétences spécifiques de l'architecte, mais certainement ouvert et sensible aux apports des différentes disciplines liées au patrimoine architectural, urbain, paysager, vernaculaire, naturel, etc.

Traduire un programme de restauration architecturale, le mettre en œuvre en collaboration selon les cas, avec des ingénieurs structures, des historiens de l'art, des archéologues, avec des conservateurs de musée, est un vrai projet et un acte d'architecture à plein titre.

---

<sup>239</sup> Hans-Georg Gadamer (1900-2002) philosophe allemand, élève de Martin Heidegger

<sup>240</sup> Reinhart Koselleck (1923-2006) philosophe allemand



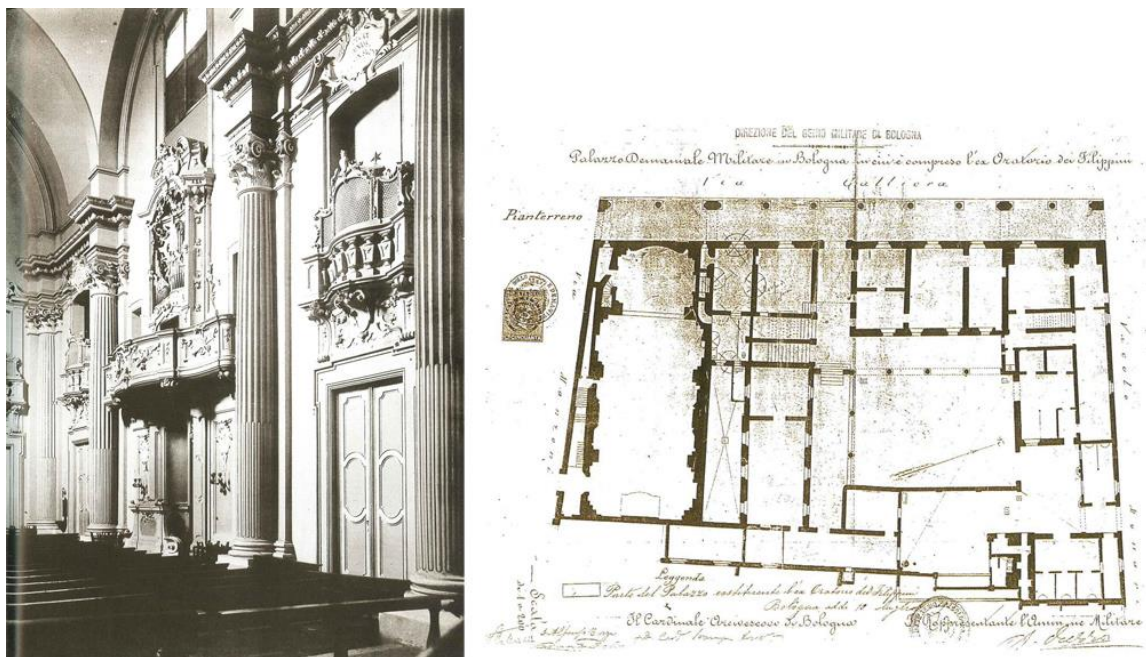


Fig. II.43 Ci-dessus, Bologne couvent de S.-Filippo-Neri, chapelle de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à gauche intérieur de la nef vers 1930, à droite plan du couvent en 1905, au moment où il est encore en possession des militaires ; en 1905 l'ensemble est redonné aux religieux de l'ordre de S.-Filippo-Neri (i Padri Filippini). Sources : Pier-Luigi Cervellati, 2000, p. 43-47

### II.3.4. Bologne, la chapelle de S.-Filippo-Neri, une conservation critique et créative exemplaire

Inaugurée en 1733, la chapelle de S.-Filippo-Neri est conçue par l'architecte Alfonso Torregiani. Elle est intégrée dans un vaste îlot urbain, longé par un portique couvert, avec d'autres bâtiments formant un couvent au cœur de la ville de Bologne, non loin de la mairie. Cette chapelle baroque, classée monument historique, abrite des œuvres de Carlo Nesi Ludovico Carracci et Francesco Monti, des sculptures, des stucs et des peintures murales. En 1739, elle est décrite en ces termes « *architecture du Torregiani, de la plus grande beauté. Les ornements y sont répandus avec tant de goût que leur quantité n'altère point la simplicité de l'édifice. Jésus-Christ montré au peuple, Louis Carrache. Fresque excellente par la beauté de son dessin et l'art avec laquelle elle est finie* » (Charles de Brosses, Lettres familières, séjour à Bologne)<sup>241</sup>.

Entre 1943 et 1945, la ville de Bologne subit à plusieurs reprises des bombardements aériens très intenses. Le couvent de S.-Filippo-Neri, les maisons voisines, les portiques, bref toute cette zone de la ville est gravement touchée lors d'un bombardement particulièrement violent, le 29 janvier 1944. La chapelle est comme sectionnée en deux zones ; les murs et les pilastres du flanc Sud s'écroulent, entraînant dans leur chute, les voûtes de la nef et une portion de la coupole de l'abside ainsi que la charpente.

<sup>241</sup> Extrait repris par Cervellati, 2000, p. 24. Lettre XII à Mr de Quintin, 19/09/1739, rééd., Naples, 1991, p. 385.

Sur la figure ci-dessus à droite, la moitié gauche de la chapelle est presque intacte alors que la moitié droite est comme volatilisée. Dans la zone de l'autel au fond, la coupole sur pendentifs présente une fissure horizontale sur tout le périmètre ; cela signifie une chute certaine peu de temps après le moment où cette photographie est prise. En bas de l'image ci-dessus, les gravats au sol sont constitués des maçonneries des murs et des voûtes, de pièces de charpentes, et des éléments de décors (stucs, peinture, bois...).



Fig. II.44 Bologne (It), Chapelle de S.-Filippo e Neri via Galliera. A gauche, la nef au début du XX<sup>e</sup> siècle. A droite juste après les bombardements aériens du 29 janvier 1944. N'ayant plus d'appui sur le mur droit, la ferme de charpente pèse dangereusement sur le reste de l'arc doubleau. Cet arc en brique doit s'écrouler ; sauf pour la zone d'appui dite du "tas de charge" (rayon théorique de 30°). Sur cette photo, la zone au-dessus du tas de charge teint, momentanément, elle tombera quelques temps plus tard  
Source : MiBACT, SBAP. Bo., fond Alfredo Barbacci.

L'une des premières opérations essentielles de sauvegarde, consiste à retrouver dans ces tas de gravats des fragments d'architecture et de décor pour les identifier, les nettoyer et les mettre en lieux sûrs pour préparer le chantier. Surintendant à Bologne entre 1943 et 1952, puis à Florence jusqu'en 1961, Alfredo Barbacci est responsable de plusieurs grands chantiers de restauration post bellica à Bologne, dont le complexe monastique de S.-Francesco, les bâtiments de l'université, l'Archiginnasio avec le théâtre anatomique construit en bois, bref une longue liste de monuments de très grande valeur, devenus autant de patrimoines martyrs.





Fig. II.45 Bologne, Chapelle de S.-Filippo-Neri, à gauche la via Mazzoni vers 1945 ; à droite le fond de la nef avec le mur Sud complètement détruit, la chapelle est ouverte brutalement aux intempéries et à toutes formes de déprédations. Source : MiBACT, SBAP. Bo., fond Alfredo Barbacci.

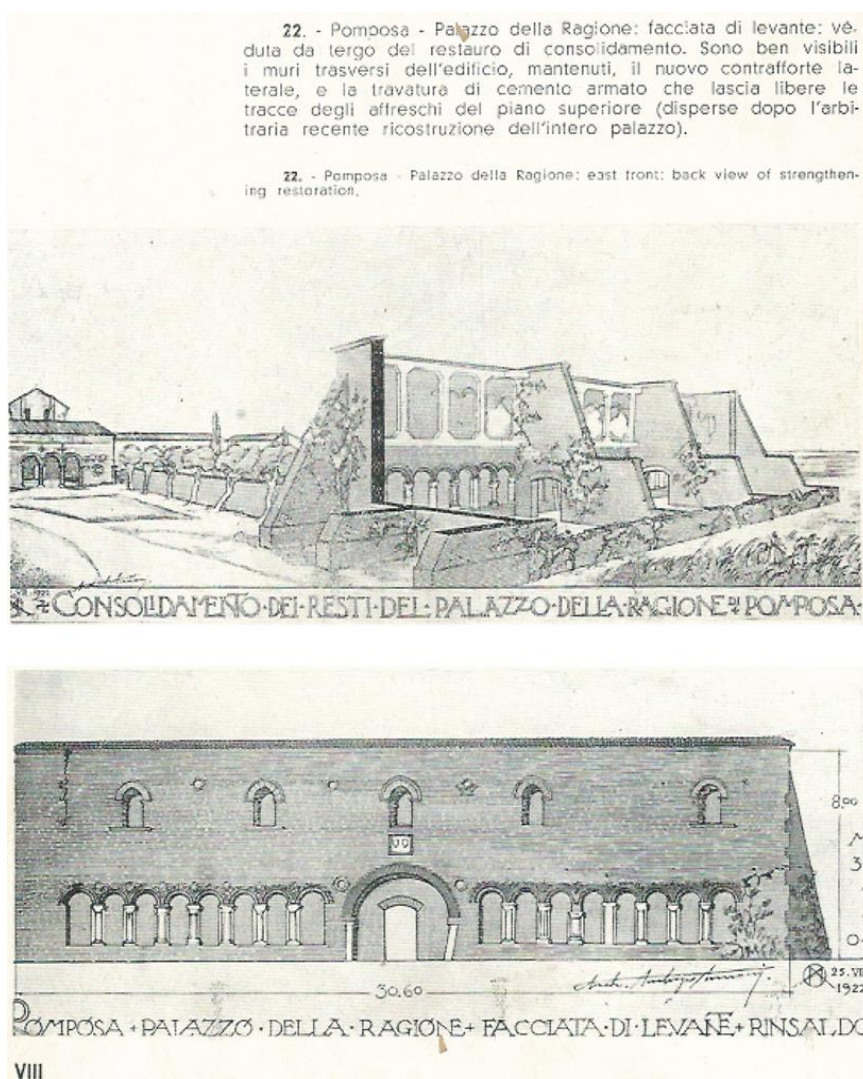
En 1949 Alfredo Barbacci s'attache, avec son équipe de la surintendance, à la restauration de S.-Filippo-Neri. En toute logique, il commence par reconstruire les parties stratégiques, le mur Nord et la toiture, afin d'assurer le plus rapidement possible le sauvetage de l'édifice. Il s'occupe de combler la grande lacune dans le flanc Sud. Pour cela il remonte un mur en briques avec son rythme, ses percements. L'arc doubleau qui sépare la nef de l'autel est aussi reconstruit en briques ; sur cette base Barbacci peut remettre en œuvre une nouvelle charpente en bois et une couverture en tuiles. Assez rapidement la chapelle est protégée des intempéries. De l'autre côté de la nef, sur le mur Nord ayant en grande partie résisté à l'attaque aérienne de 1943, les colonnes d'origine sont encore en place. Il s'agit de colonnes cannelées avec chapiteaux composites. La finition des cannelures et des chapiteaux est en stuc, alors que la structure est maçonnée en briques. Comme la chapelle est coupée en deux selon l'axe longitudinal de la nef, le flanc nord donne les informations, en termes de structure et de décors, pour reconstruire, comme en miroir, le flanc Sud.

Néanmoins, pour les colonnes engagées le long de cette façade intérieure Sud, Barbacci décide de fabriquer des colonnes en béton armé. Les bases et le volume capable des chapiteaux, sont en béton et en brique (abaque en béton et corbeille en brique). Les nouvelles colonnes conçues par Barbacci, ont une section circulaire plus petite que celle de la section finie. Son but est de pouvoir ensuite habiller ces cylindres de béton brut par une coque en bois, d'y installer en haut des chapiteaux de type composite également en bois ; ce qui permet de reconstruire le flanc Sud presque à l'identique du flanc Nord mais avec une légère différenciation de matière et de texture permettant la lisibilité de l'intervention.

L'utilisation du béton armé pour les colonnes de S.-Filippo-Neri, n'est pas un hasard. Les responsables des restaurations post bellica, estiment que les techniques de construction et de restauration "modernes" (béton armé, acier, coulis et injections de mortiers, etc.), permettent de conserver une plus grande quantité de matériaux authentiques. Ceci fait en outre partie des méthodes

soutenues par la DGABA<sup>242</sup>. Comme l'explique Antonella Ranaldi : « *les interventions à S.-Lorenzo à Naples et pour la façade de l'église de S.-Maria-dei Miracoli à Brescia ont été jugées comme exemplaires. Barbacci lui-même explique l'évolution de la théorie et de la pratique dans la consolidation des bâtiments endommagés, en montrant l'exemple de l'utilisation des grands cadres (ingabbiate) en béton armé pour une des ailes de l'abbaye de Pomposa et également pour l'église de Saint-Apollinaire-Nuovo à Ravenne* ». (Ranaldi, 2009, p. 134-135).

Fig. II.46 Ci-contre, ancienne abbaye bénédictine de Pomposa située entre Ravenne et Venise, phases de construction VI<sup>e</sup>, X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. L'aile Ouest de l'abbaye est extrêmement dégradée au début du XX<sup>e</sup> siècle, il n'en reste que des fragments, notamment sa façade Est. Plutôt que de reconstruire tout le volume, Ambrogio Annoni choisit dans ce cas de consolider les restes de cet édifice, la façade... moyennant la construction de grands cadres en béton armé, le reste est aménagé comme un jardin archéologique. Cette intervention très avant-gardiste de 1922, n'existe plus. Source : Annoni, 1946, pl. VIII.



<sup>242</sup> DGABA : Direction Générale des Antiquités et des Beaux-Arts, organe central à Rome pour la gestion des biens culturels italiens, le directeur de la DGABA : R. Bianchi-Bandinelli ensuite à partir de 1948, G. de Angelis d'Ossat.



Les deux cas que Barbacci citent comme exemplaires, sont des restaurations conçues par Ambrogio Annoni, l'un des pères de la restauration *modernamente intensa*. En même temps, le béton armé et les coulis de mortier, n'empêchent évidemment pas l'usage des techniques de construction connues et locales. Les maçonneries pour la restauration sont surtout en brique mais aussi en pierre ; selon les cas. Dans les recompositions de murs, on utilise aussi la technique du remaillage, (*cuci e scusci*), ainsi que des goujons et des agrafes en laiton, des cordons en béton armé, des tirants en acier, etc. Pour les toitures à versants, dans le centre et le Nord de l'Italie, une adaptation à chaque cas est nécessaire. Comme l'explique Antonella Ranaldi : « *si certaines toitures ont été soutenues par de nouvelles structures en béton armé, beaucoup d'autres ont été plutôt reconstruites en bois ; d'une manière exemplaire, comme dans le cas bien documenté de fermes de charpentes et la couverture du Camposanto à Pise* » (Ranaldi, 2009, p. 135).

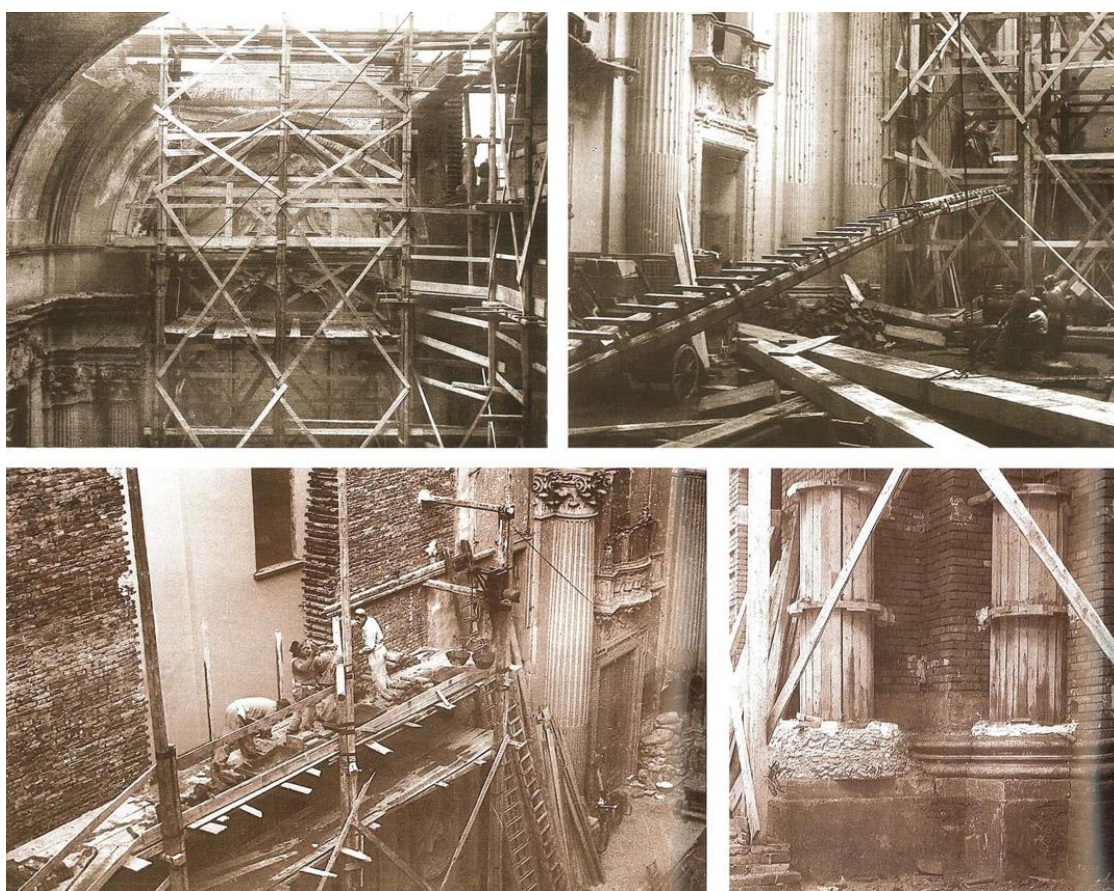


Fig. II.47 Bologne, Chapelle de S. Filippo e Neri, photographies de la première phase des travaux de restauration, par la Surintendance de Bologne avec Alfredo Barbacci. En haut, préparation du montage des fermes triangulaires pour la nouvelle charpente. En bas, à gauche, reconstruction du mur lacunaire de la nef, en brique ; en bas à droite, coffrage en bois pour la fabrication des fûts de colonnes en béton armé. Source : MiBACT, SBAP. B. fonds Barbacci.



Il n'est pas inutile de remarquer en passant, qu'on trouve dans toute l'Italie quantité de chapelles baroques, très souvent d'une qualité comparable à cette chapelle de S.-Filippo-Neri. Est-ce cela qui explique le fait qu'Alfredo Barbacci n'a pas eu la possibilité de terminer la restauration entamée dans l'immédiat après-guerre ? Il a y alors à Bologne tant d'édifices majeurs à restaurer. Barbacci devient surintendant de Toscane en 1952 et doit partir vivre à Florence. Toujours est-il que le chantier, démarré en 1949, s'est arrêté en 1953. Probablement faute d'argent il reste inachevé.

Fig. II.48 Bologne, chapelle de S. Filippo-Neri. Ci-contre, en haut, la mise en œuvre de la nouvelle charpente en bois, vers 1949 / 1950.

En bas, grande lacune dans le système de couverture de l'espace, photo prises vers 1944.

Ici des voûtes en brique sont construites entre les arcs doubleaux, arcs qui reposent sur les colonnes engagées dans les parois latérales de la nef. On note aussi sur la gauche de l'image la cassure très nette du mur de brique.

Sources : MiBACT, SBAP-Bo., fonds Barbacci.



## L'ex-Oratorio de S.-Filippo-Neri, ou la renaissance de la mémoire (1997-2000).

Il faudra attendre plus de 50 années de vicissitudes, d'oubli, d'usages inappropriés comme un garage automobile dans la nef ; pour que l'ex-Oratorio di S.-Filippo-Neri, trouve une nouvelle affectation. C'est une fondation bancaire privée qui rachète cet ensemble encore à moitié ruiné, avec l'intention d'en faire un nouveau lieu de culture pour Bologne et aussi une vitrine pour les activités de mécénat culturel de la fondation. Le programme prévoit une salle de spectacle dédiée au théâtre et à la musique, une petite bibliothèque, des archives, une salle d'étude et en sous-sol une petite salle de conférence. Dès 1997, un projet global de restauration et d'aménagement est confié à l'architecte de Bologne Pier-Luigi Cervellati<sup>243</sup>, et commandité par la *Fondazione del Monte*, maître d'ouvrage et mécène. Dans un livre très complet, dédié à cette restauration, Pier-Luigi Cervellati, compare son travail pour S.-Filippo-Neri à celui d'un jardinier : *« il existe une manière de rétablir (ripristino) qui ne scandalise pas, c'est celle du milieu naturel (...). Il y a des lieux où l'on retourne pour cultiver des petites zones de campagnes en rétablissant les alignements et les fossés. En rétablissant des haies qui avaient disparu, en cultivant des espèces végétales désuètes. Dans ces zones, alors se créent comme des jardins de renaissance de la mémoire »* (Cervellati, 2000, p. 89). Cette évocation de Cervellati est féconde et riche de sens. Ainsi après 50 ans d'abandon, ce travail de reprise de la chapelle S.-Filippo-Neri est à la fois une véritable renaissance de ce lieu par la culture, écho à l'agriculture évoquée plus haut, et une "conservation critique". Dans l'explication détaillée de son projet, Cervellati estime qu'il rétablit l'œuvre d'art, le monument architectural dans son unité tout en conservant les traces de son passage dans le temps, sans oublier, sans effacer le temps tragique du XX<sup>e</sup> siècle ; c'est donc à la fois un travail sur l'art et sur l'histoire (la mémoire) ; les deux instances fondamentales d'un artefact ayant été reconnu comme patrimoine.

Cervellati considère avec beaucoup d'attention le travail inachevé d'Alfredo Barbacci, car il sait que comme Annoni, Gazzola, ou Ceschi, Barbacci fait partie des grands acteurs de la restauration architecturale au XX<sup>e</sup> siècle. Ce travail inachevé est alors "historicisé" et peut ainsi assumer son rôle de témoin (donc de martyr), des stigmates inscrits dans un monument ayant traversé l'histoire tragique du XX<sup>e</sup> siècle. Mis à part cette conservation des traces de la guerre, Cervellati, suit des principes assez souples pour s'adapter à chaque partie de l'ancienne chapelle en ruine. Parmi ces principes, on peut retenir : une restauration philologique des zones dégradées entre 1953 et 1997, une recomposition, sans imitation stylistique, de la spatialité d'origine, notamment les voûtes.

En effet les grandes lacunes dans les voûtes sont réintégrées moyennant un système de cintres en bois modulés, une sorte de *tratteggio*, de façon à suivre la conformation spatiale des voûtes de la nef.

Cervellati explique les grands principes de son projet dans un rapport de présentation que j'ai pu consulter à la surintendance de Bologne ; il écrit en octobre 1997 : *« la partie reconstruite après la Seconde Guerre mondiale et qui témoigne du drame des bombardements, est "historicisée" (storicizzata). Cette partie représente un quart de la surface des parois. L'hypothèse d'un éventuel rétablissement philologique semble peu adaptée du fait de la valeur artistique du modèle de référence (l'artisticità del modello di riferimento). Par conséquence, les voûtes et la coupole, seront reconstruites moyennant une armature en bois (...). Le but est de ne pas effacer le travail réalisé il y a cinquante ans et, en même temps, de ne pas altérer ni*

---

<sup>243</sup> Pier-Luigi Cervellati né en 1936, architecte et urbaniste italien de renommée internationale pour son expérience modèle de réhabilitation urbaine de Bologne (Cervellati, Scannavini, De Angelis, *La nuova Cultura delle Città*, 1977).



*par des assemblages de pseudo-restitution, ni par des solutions intermédiaires, ce qu'il reste(...)de ce chef-d'œuvre du rococo » (Cervellati, oct-nov. 1997)<sup>244</sup>.*

D'après ce que j'ai pu lire dans la presse locale, dans les échanges de courriers, ce projet, réalisé entre 1997 et la fin de l'année 1999, est parfaitement en accord avec les lignes guides de la surintendance des monuments de Bologne.

Fig. II. 49 Chapelle S. Filipp-Neri. Ci-dessus, à gauche, photo vers 1954, la toiture est heureusement réparée, mais il reste de grandes lacunes non encore traitées notamment dans la voûte en brique. A droite le système de couvrement de l'espace, voûtes et arc doubleaux près la restauration selon le projet de l'architecte Pier-Luigi Cervellati, réalisé entre 1997 et 1999.

Sources : MiBACT, SBAP. B. fonds Barbacci, et à droite, Cervellati, 2000, p. 98.

<sup>244</sup> Rapport de présentation du projet de Pier-Luigi Cervellati à la surintendance de Bologne, Ex-Oratorio dei Filippini , progetto di restauro, Relazione. Source : MiBACT, SBAP, Bo. AD, 18744. J'ai pu également parler de ce projet et de bien d'autres choses, directement avec l'architecte Pier-Luigi Cervellati rencontré à Bologne en décembre 2011, durant mes recherches en archives. Notamment lors d'un voyage en voiture, entre Ravenne et Bologne, avec Pier-Luigi Cervellati et mon amie Arch. Antonella Ranaldi (surintendante de Ravenne, aujourd'hui surintendante de Lombardie). Cervellati a eu comme professeur à Rome, Renato Bonelli, Saverio Muratori, de Angelis d'Ossat, Ludovico Quaroni, etc.



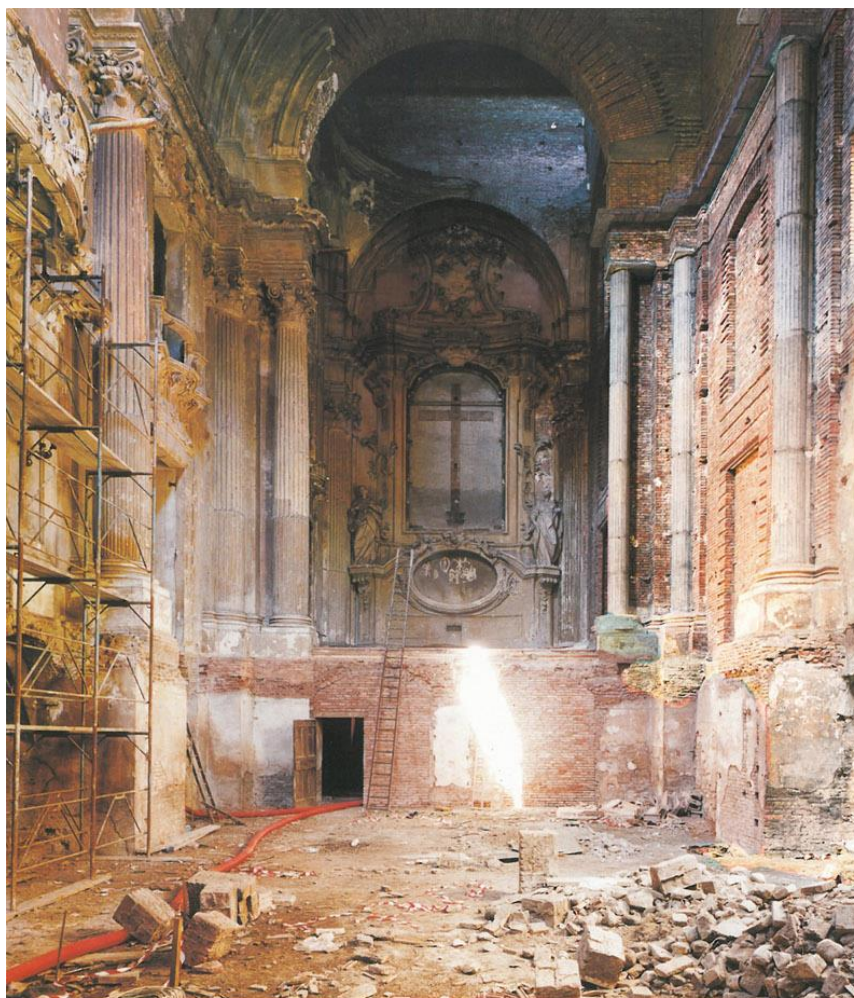


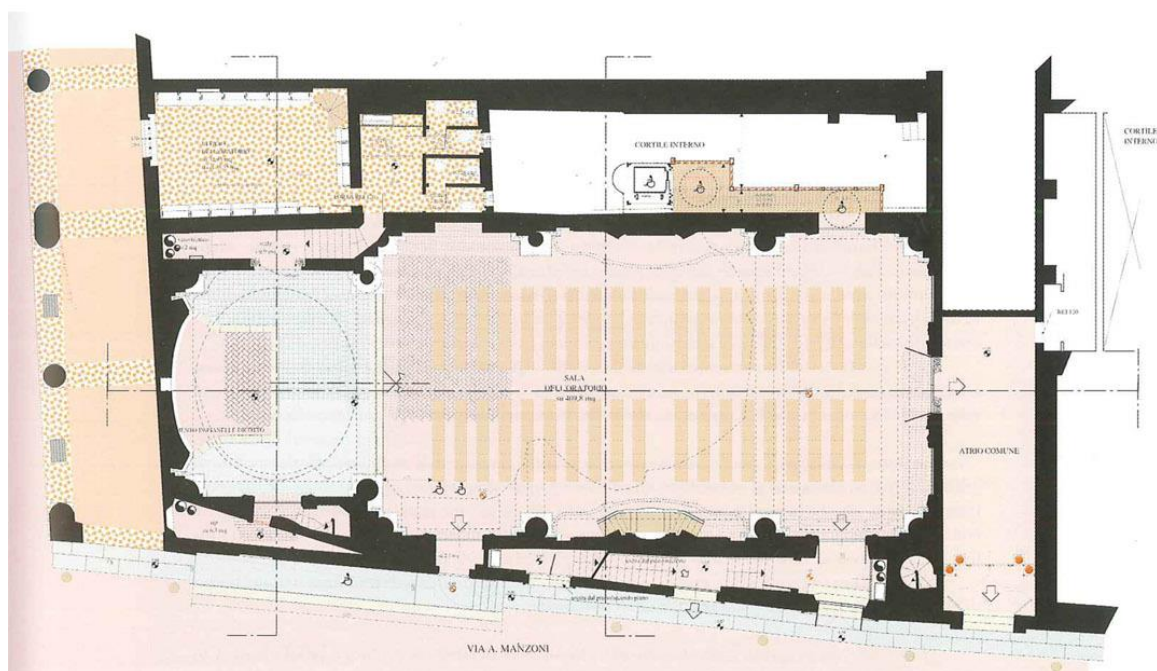
Fig. II.50 Chapelle S.-Filippo-Neri, en haut, photo en 1997, démarrage du chantier après plus de 50 ans d'abandon. La première phase de travaux, des années 1950, est bien visible : arc doubleau et maçonnerie en brique, colonnes en béton armé.

Le pavement de la nef n'existe plus, la photo est prise depuis le sol de la crypte.

En bas, plan de l'état projeté, au niveau du rez-de-chaussée de la nef, même niveau que la rue Mazzoni.

Arch. Pier-Luigi Cervellati.

Sources : Cervellati, 2000, pp.64 et 75.



Le projet de Cervellati, qui reprend, pour ensuite le porter à son terme, le travail commencé puis interrompu par Barbacci, est complexe. Ce projet est essentiellement situé dans une relation de respect et de dialogue courtois avec l'existant. Il représente concrètement, en forme d'architecture, l'esprit de ce que la restauration critique et créative "à l'italienne" peut donner de mieux. Au sein de ce projet, on retrouve différents niveaux de stratégie. Les structures de l'immédiat après-guerre reçoivent un traitement minimal, les surfaces austères en béton brut de décoffrage, les briques qui devaient ensuite recevoir un enduit lisse, tout cela est laissé tel quel, dans sa rugosité. En revanche, les parties du XVIII<sup>e</sup> siècle, restées en place mais dégradées, sont restaurées scrupuleusement, donc rétablies avec toutes leurs finitions lisses et chatoyantes de stucs de badigeons colorés etc. Les pavements, le mobilier, les bancs, les éclairages semblent être conçus de façon très légèrement stylistique, dans l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais avec un dessin différent, un peu décalé, et certainement cohérent avec le monde poétique intime de l'architecte Cervellati. Ce que je viens de décrire, plusieurs stratégies adaptées, n'empêche nullement la cohérence de ce projet. C'est aussi dans cette transformation d'anciens lieux pour de nouveaux usages que, comme l'écrit Xavier Fabre, "l'architecture est paradoxale", et située à l'opposé des doctrines et des idées reçues.



Fig. II.51 Bologne, chapelle S.-Filippo-Neri. Ci-dessus, coupe longitudinale, état projeté, vers le mur Sud, celui qui a été détruit et reconstruit en brique dans la 1<sup>re</sup> phase de travaux (1950). A gauche, les colonnes en béton, l'autel dans le fond, à droite la partie du XVIII<sup>e</sup> siècle restaurée dans la 2<sup>ème</sup> phase de travaux. Le système de voûtes ajourées en bois permet d'installer des appareils techniques (ventilation, éclairage), sous les charpentes.

Sources : Cervellati, 2000, p. 80-81.



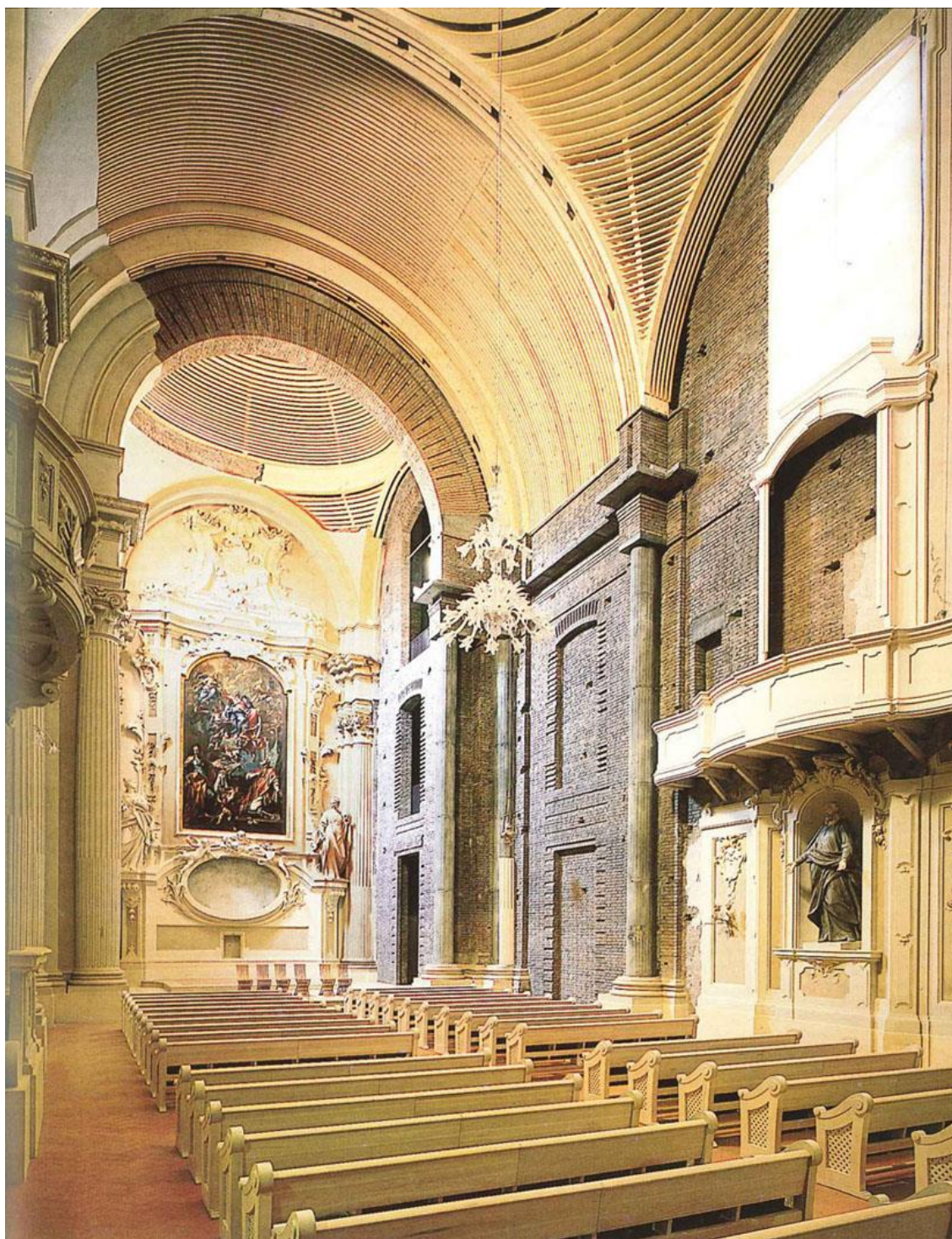


Fig. II.52 Bologne, la nef de l'ancienne chapelle S.-Filippo-Neri restaurée, elle peut maintenant abriter des spectacles, de la musique, du théâtre et retrouver son rôle culturel lors de liturgies organisées plusieurs fois par an.

Sources : Cervellati, 2000, p. 80-81, photographes Corrado Fanti et Franco Zanini, vers 2000.



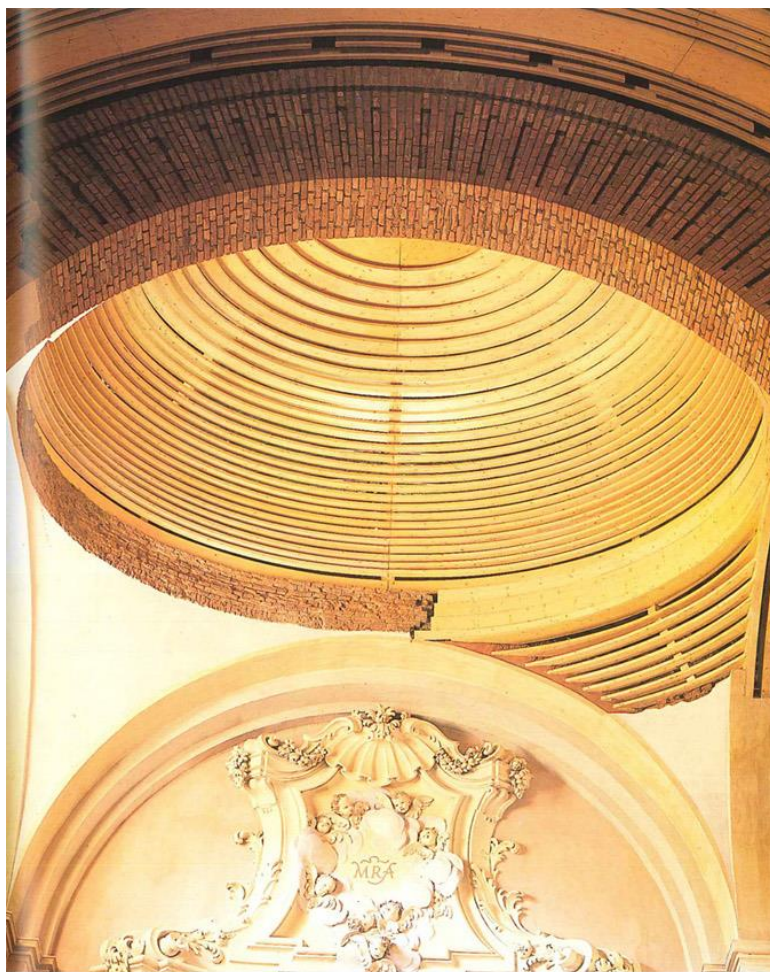


Fig. II.53 Bologne, arc doubleau et coupole au-dessus de l'autel, ancienne chapelle S.-Filippo-Neri restaurée. Traitement non mimétique d'une grande lacune.

En bas, deux coupes transversales de l'état projeté.

Sources : Cervellati, 2000, p. 82-83 et 107, photographes Corrado Fanti et Franco Zanini, vers 2000.







Fig. II.54 Bologne, chapelle S.-Filippo-Neri, au centre œuvre de Ludovico Carracci, *Ecce Homo*. Cette fresque était la propriété de la famille Ercolani. Elle a été déposée puis reposée sur la contre-façade de la chapelle, ci-dessus.

Sources : Cervellati, 2000, p. 136, photographes Corrado Fanti et Franco Zanini, vers 2000.

## II.4. Les périodes de la restauration post bellica

Les études de cas sont analysées selon différentes temporalités, en lien avec la notion de "perte". En 1944 -1945, on peut parler de restaurations face à "une perte chaude", par la génération qui a connu ces monuments intègres avant la guerre. L'intense activité de reconstruction est alimentée par cette expérience de la perte, par un traumatisme, avec pour certains un sentiment très lourd de culpabilité, il faut aussi tenir compte de cette dimension psychologique. La restauration post bellica des monuments historiques se déroule, selon les cas, selon les villes et les régions, sur un temps assez long. Si beaucoup de chantiers sont réalisés de 1945 à 1972, il reste des chantiers d'un grand intérêt qui ne sont réalisés qu'après 1992, en lien avec la réunification de l'Allemagne. A Gênes, Naples ou Palerme, certains îlots urbains bombardés en 1943-1944 n'ont jamais été reconstruits, leur sort est toujours flottant aujourd'hui.

Il est utile de rappeler combien la Reconstruction après 1945, s'inscrit dans un moment de profondes transformations pour l'histoire du monde. Comme l'explique l'historien du XX<sup>e</sup> siècle, Eric J. Hobsbawm : « *La nouveauté de ces transformations réside dans son extraordinaire rapidité et universalité (...). Mais sur la majeure partie du monde, les changements furent à la fois soudains et sismiques. Pour 80 % de l'humanité, le moyen-âge s'arrêta subitement dans les années 1950. Mieux encore on eut le sentiment qu'il était fini dans les années 1960. A bien des égards, ceux qui vécurent ces évolutions sur le terrain n'en saisirent pas toute l'ampleur, puisqu'ils les ressentirent comme un phénomène progressif...* » (Hobsbawm, 2008, p. 381). Dans ce moment de mutation spectaculaire, jamais l'Europe n'avait été confrontée à une tâche aussi gigantesque et inédite, notamment celle de la restauration des monuments historiques. D'un point de vue économique, géopolitique et sociologique, l'après 1945, constitue un changement radical de civilisation, à tel point que l'historien du XX<sup>e</sup> siècle Eric J. Hobsbawm estime que le moyen âge s'arrête dans les années 1950 ; après beaucoup de choses vont changer (Hobsbawm, 1994). Face à un nombre incalculable de monuments historiques détruits, mutilés, lacunaires, la manière de restaurer va devoir changer. Même si on retrouve des liens avec la restauration de certains monuments historiques après la guerre de 1914-1918 ; la restauration post bellica après 1945 va être un chantier d'une ampleur sans précédent y compris au plan de la construction théorique.

En Europe, et particulièrement dans les terrains que j'ai tenté d'étudier, cette aventure dure et n'est pas encore terminée aujourd'hui. Il faut savoir qu'après plus de 40 ans de reconstruction, après des années de paix et une longue période de croissance économique pour l'Occident, les trente glorieuses, les villes et certains monuments historiques d'Europe, surtout en Allemagne, en Europe de l'Est, mais aussi en Italie, portent encore les stigmates des destructions de la Seconde Guerre mondiale. J'ai remarqué que dans ce temps assez long, il est possible d'identifier des grandes périodes. Le passage d'une période à l'autre, n'est pas

nécessairement le franchissement d'un "fossé", mais il est néanmoins marqué par des changements socio-politiques significatifs.

#### II.4.1. La fin de l'Europe, préparation, protection, 1933-1939

L'entre-deux-guerres n'est pas vraiment une période de paix. Dès le début des années 1930, et surtout dès 1933, des hommes politiques, mais aussi des artistes et des intellectuels, comprennent qu'une Seconde Guerre mondiale se prépare en Allemagne. Parmi ses intellectuels, on pense immédiatement à l'écrivain autrichien d'origine juive, Stefan Zweig, considéré, avec Thomas Mann, comme le plus grand écrivain de langue allemande de son temps. Comme écrivain et pacifiste engagé, Zweig est l'invité d'honneur du PEN-Club<sup>245</sup> de Buenos Aires en 1936 ; à ce moment-là, les écrivains venus du monde entier ressentent le danger et la proximité d'une nouvelle guerre mondiale. Le discours d'ouverture de Carlos Ibarguren, président de ce congrès, est significatif : *« En ces heures de misère, de haines et de luttes sociales (...) la pensée et le verbe sont menacés et l'on pourrait se croire en présence du déclin de la culture. L'histoire ne porte en elle-même aucune vertu naturelle de guérison. La nécessité ne répare pas spontanément les désordres et les plaies que la nécessité a produit (...). La planète a été recouverte d'un réseau de vie plus serré que jamais, parcouru de frissons plus vifs, secoué de transes plus pénétrantes, meilleur conducteur de toutes les contagions mentales, favorables ou funestes. A l'intérieur de chaque pays, des foules plus nombreuses et plus excitables que jamais, soumises à des techniques de l'émotion plus savantes, se trouvent disponibles pour tous les enthousiasmes et les absurdités »* (Carlos Ibarguren, discours d'ouverture du 14<sup>ème</sup> PEN-Club, septembre 1936) Face à cette réalité, dès le milieu des années 1930 dans les divers états européens, les organes de tutelle des biens culturels mettent en œuvre, tant bien que mal, un immense chantier de protection des œuvres d'art et d'architecture, protection d'objets que j'ai nommés indistinctement : monuments historiques ou monuments. Ainsi les architectures les plus importantes d'Allemagne, de France et d'Italie se cachent derrière des murs de briques et des sacs de sable, les sculptures monumentales sont enlevées de leurs socles, les musées sont vidés de leurs collections. Pour un moment, les cathédrales sont privées de leurs précieux vitraux colorés. Heureusement, car sans empêcher totalement les destructions, cet exténuant travail préalable de défense et de protection a permis de diminuer considérablement l'ampleur des pertes.

#### II.4.2. La guerre 1939-1945

Comme je l'ai expliqué dans la première partie, le travail de défense des populations civiles et de protection des monuments historiques se poursuit durant toute la durée de la guerre. Certains dépôts secrets d'œuvres d'art sont déplacés d'un endroit à l'autre en fonction de l'évolution des zones de combat. D'autres dépôts sont construits ou "récupérés" des châteaux

---

<sup>245</sup> Du 5 au 15 septembre 1936 à lieu à Buenos-Aires, Argentine, le 14<sup>ème</sup> congrès international des écrivains, ou "PEN-Club", Stefan Zweig est l'invité d'honneur.



et des villas à la campagne, mais aussi des mines, des carrières et même le métro de Londres ; tout cela pour mettre à l'abri momentanément les œuvres d'art déposées des musées et des monuments. Comme toujours dans les régimes totalitaires, l'art et les artistes se cachent, les intellectuels sont réduits au silence ou à l'exil quand ils ont la chance de ne pas finir dans les camps d'extermination, comme les catégories "non aryennes", considérées alors comme "ennemis de l'Allemagne". La réalité tragique de la Seconde Guerre mondiale est racontée, décrite, étudiée dans des centaines de livres d'histoire, de films, de reportages de guerre, de thèses de doctorats ; c'est un sujet inépuisable. C'est pourquoi, je ne donne ici qu'un "point de repère" : la mort d'un homme. Ce point de "détail" peut sembler à première vue "minuscule" face aux centaines de millions de morts qu'entraîne la Seconde Guerre mondiale. Ce point c'est la mort d'un homme qui sa vie durant a lutté de toutes ses forces pour l'union spirituelle et culturelle de l'Europe. Mais face à la barbarie nazie, face au "suicide de l'Europe" cet homme décide de se donner la mort à Petrópolis au Brésil, le 22 février 1942, en pleine guerre. Avant de quitter ses amis, Stefan Zweig<sup>246</sup> fait cette *Declaração escrita em português* : *Avant de quitter la vie de mon plein gré et en pleine conscience, je me sens tenu d'accomplir un dernier devoir : adresser de profonds remerciements au Brésil, ce merveilleux pays qui m'a offert, ainsi qu'à mon travail, une trêve si bienfaisante et si hospitalière. Chaque jour, j'ai appris à l'aimer davantage et il n'est pas d'autre endroit où j'aurais préféré reconstruire ma vie, maintenant que le monde de ma propre langue s'est effondré et que ma patrie spirituelle, l'Europe, s'est détruite elle-même.*

*Mais, à soixante ans passés, il faudrait des forces particulières pour tout recommencer. Et les miennes sont épuisées après tant d'années de pérégrinations apatrides. Aussi je juge préférable de mettre fin à temps, et la tête haute, à une vie durant laquelle le travail intellectuel a toujours représenté la joie la plus pure et la liberté individuelle le bien suprême sur cette terre. Je salue tous mes amis ! Puissent-ils voir encore l'aurore après la longue nuit ! Moi, je suis trop impatient, je pars avant eux.*

*Stefan Zweig, Petrópolis, 22.II.1942*

D'une certaine façon le suicide de Stefan Zweig est emblématique du suicide de l'Europe entre 1939 et 1945.

### II.4.3. La période chaude de la Reconstruction, 1945-1972

J'ai nommé la période qui va de l'immédiat après-guerre, donc de mai 1945 à 1972, la "période chaude". Les restaurations post bellica peuvent être alors d'un très haut niveau qualitatif. Elles sont parfois conçues par de grands architectes. Les exemples sont très nombreux. On observe dans cette période chaude, des avancées fondamentales sur le plan théorique et méthodologique. Pour la restauration des œuvres d'art, ces avancées bénéficient

---

<sup>246</sup> Dans les années 1930, Stefan Zweig est un auteur célèbre dans le monde entier : « Je lus un jour dans les statistiques de la Société des Nations de Genève, que j'étais à cette époque l'auteur le plus traduit du monde entier » Stefan Zweig, 1993, *Le monde d'Hier*, p. 377.

du travail de fond mené par Cesare Brandi et ses élèves. Pour la restauration post bellica des œuvres d'architecture, la mise en perspective théorique bénéficie des travaux d'intellectuels et de savants, notamment Roberto Pane et Renato Bonelli ; alors qu'en pratique des réalisations exemplaires sont en chantier en Allemagne, en France comme en Italie. Après une trop longue nuit d'isolement et de racisme, dès 1945, les acteurs de la restauration post bellica, architectes, archéologues, historiens de l'art, scientifiques, ont une grande soif de communication, de confrontations des expériences vécues et à venir, bref d'échanges internationaux. C'est pourquoi, à l'instar de la Croix-Rouge créée en 1864, dans la période post Seconde Guerre mondiale, sont créés des organismes internationaux de soin et de défense des biens culturels : l'UNESCO, l'ICOM, l'ICCROM à Rome, l'école de spécialisation pour l'étude et la restauration des monuments historiques à Rome et l'ICOMOS créé en 1965 à Cracovie avec une base dans chaque pays. On observe, en partie grâce au soutien de ces organismes internationaux, des avancées techniques et scientifiques importantes avec la mise en place de laboratoires de recherches sur la conservation des œuvres d'art, comme l'IRPA à Bruxelles. Des progrès importants sont faits dans les méthodes de relevé, notamment la stéréophotogrammétrie. Durant cette période chaude, le besoin de reconstruire comporte une dimension morale et artistique prégnante, comme une réponse à une "perte chaude" située dans un contexte plus large, celui de la Reconstruction réelle, mais aussi politique et spirituelle de l'Europe.

#### II.4.4. La période intermédiaire ou "période tiède", 1973-1989

La fin provisoire de la "guerre froide", opposant "l'Occident", surtout l'Amérique du Nord, et l'URSS, marque le milieu des années 1970. En 1972, l'UNESCO élabore et ratifie "la convention du patrimoine mondial", l'étude et la conservation des sites et des monuments historiques deviennent un enjeu mondial. En Italie, 1972 est l'année de la ratification de la "charte italienne de la restauration», la *Carta del restauro del 1972*, reflet de l'œuvre et de la pensée de Cesare Brandi.

Cette période est aussi marquée par la fin des trente glorieuses en Europe, la croissance économique commence à ralentir, tandis qu'une bonne partie de la production industrielle de l'Europe, surtout de la France, est délocalisée en Asie. Pour la restauration post bellica, c'est une "période tiède". Des chantiers pour réparer les monuments historiques endommagés par la guerre, sont encore en cours ; surtout en Allemagne, encore un peu en Italie mais très peu en France. Le rythme des chantiers est beaucoup moins intense que durant la période précédente. Il s'agit notamment, comme à Cologne, à Padoue ou à Gênes, de continuer les chantiers non encore achevés de la "période chaude". Lors de "l'année internationale des églises romanes de Cologne" en 1985, le chantier de restauration n'est pas terminé. La même année 1985, à Rimini en Italie, un concours international d'architecture est organisé pour la reconstruction du théâtre Galli, un théâtre important ruiné par les bombardements aériens de 1943 / 1944. On note cependant, durant cette période, moins d'avancées sur les questions théoriques et méthodologiques alors que les progrès se font plus sur le plan des techniques de conservation et de consolidation des matériaux. Pour une partie des acteurs, selon les terrains étudiés, la

dimension morale et artistique des restaurations est toujours prégnante. Je pense notamment à des réalisations exemplaires durant cette période comme : la Glyptothèque de Munich, le musée du palazzo della Pilota à Parme, le musée de S.-Agostino à Gênes, ou encore la reconstruction à Pise, du Borgo S.-Michele.

#### II.4.5. La nouvelle période chaude ou le "patrimoine à l'état gazeux" 1990-2016...

La nouvelle période chaude commence après la chute du mur de Berlin en novembre 1989. C'est à la fois une période d'espérance et d'écroulement. L'espérance c'est le rapprochement qui semble alors enfin possible entre l'Europe de l'Ouest et l'ex bloc-soviétique : une perspective humaine et géopolitique considérable. L'espérance c'est alors aussi la réunification de l'Allemagne. Mais des fissures ne tardent pas à se manifester, le bloc soviétique se fragilise, des morceaux s'en détachent comme l'Asie centrale, l'Europe de l'Est, les pays Baltes. Les écroulements se manifestent aussi par de nouveaux conflits armés, notamment dans les zones tampons entre l'Europe de l'Ouest et la zone d'influence russe, comme deux guerres en Tchétchénie dans le Caucase. Les multiples identités ethniques et / ou religieuses avaient été comme congelées durant la guerre froide, congelées dans un monde bipolaire, entre les missiles nucléaires américains d'un côté et russes de l'autre. Après le dégel, les identités locales sont réactivées, comme si un grand couvercle les avait maintenues sous pression ; elles sont prêtes à exploser ou à imploser. C'est l'ex-Yougoslavie qui se déchire dans une guerre sanglante, durant toutes les années 1990 ; la guerre des Balkans est le conflit le plus emblématique du début de cette nouvelle période chaude ; période de repli identitaire, dans laquelle nous vivons encore aujourd'hui. Pour les monuments historiques, cette question "identitaire" entraîne des destructions intentionnelles de biens culturels au niveau mondial. A partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la crise environnementale, la diminution de la biodiversité, les catastrophes climatiques, sont des phénomènes qui se répètent selon un rythme accéléré partout dans le monde. Après 2011 et le très bref espoir des "printemps arabes", une série de nouveaux conflits éclatent en Afrique et au Moyen-Orient, dont le plus terrible est le conflit armé qui déchire actuellement la Syrie, un désastre humain et culturel dont les causes et les conséquences sont planétaires. On assiste aujourd'hui à la plus grande crise de réfugiés depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec soixante millions de réfugiés "politiques et économiques" dans le monde.

Pour le patrimoine culturel, cette période est difficile à cerner car nous sommes dedans, c'est un contexte de haute tension un peu partout. Preuve qu'elle est difficile à comprendre, je l'ai nommée : "la nouvelle période chaude", la "perte retrouvée" ou encore "le patrimoine à l'état gazeux" (Dawans & Houbart, 2003). La "perte retrouvée" est un oxymore que j'ai découvert au cours de mes recherches, en constatant que le sentiment de la perte pour les habitants d'une ville martyr (Vilnius, Dresde ou Potsdam par exemple) peut surgir longtemps, des années, voir des siècles, après le moment précis de cette perte. La notion de "perte retrouvée" est issue

d'une construction sociale, individuelle et collective, où se joue la distance, la récompense, la punition, la culpabilité, la fierté, l'appartenance, la revanche ; bref, des sentiments identitaires à l'œuvre dans le patrimoine sujet.

Jusqu'en 1989 les experts en *Denkmalpflege*<sup>247</sup> de l'ex RFA, l'Allemagne de l'Ouest se sont généralement opposés aux reconstructions "à l'identique", des monuments détruits, y compris à l'Est. Mais, depuis la seconde moitié des années 1990, on observe dans certaines villes de l'ex-Allemagne de l'Est, mais aussi de l'ex-URSS et dans certains pays Baltes, une nouvelle vague de chantiers de reconstruction de monuments historiques ou de tissus urbains, détruits durant la Seconde Guerre mondiale. Ces reconstructions, suivent souvent le principe du *come era, dove era*<sup>248</sup>, également dit "à l'identique". Pendant qu'on reconstruit le château de Berlin ; plus au Sud, en Syrie, en Irak, en Lybie et ailleurs, des massacres de populations civiles s'accompagnent de destructions du patrimoine culturel ; destructions intentionnelles comparables à celles de la guerre des Balkans. Ces phénomènes sont aussi liés à une forme de "réécriture de l'histoire", typique des guerres, moments de crises politiques, morales et spirituelles. L'histoire semble être une roue infernale qui repasse sans cesse par les mêmes tragédies.

En ce qui concerne la discipline de la restauration des monuments historiques, les progrès techniques continuent, notamment via le développement des outils informatiques appliqués à la conservation des biens culturels, il y a également des progrès dans le domaine des structures. On note une attention accrue pour la conservation des matériaux et des logiques constructives, pour le nettoyage non destructif des matériaux. Un corpus important de textes se constitue dans le domaine technique, mais également sur l'histoire et les méthodes de la restauration des monuments, avec un bilan sur le passé. Les échanges internationaux se poursuivent, notamment via l'ICOMOS. Cependant, dans cette nouvelle période chaude, les restaurations post bellica, se jouent plus en termes de stratégies politiques et économiques, notamment dans une forme de "marketing urbain", alors que la dimension éthique et artistique tend à s'opacifier voir à se gazéifier. Cela est vrai, même si ponctuellement, la dimension éthique des restaurations, reste présente grâce à quelques acteurs capables de soutenir des projets de très haut niveau, comme à Bologne, restauration de la chapelle de S.-Filippo-Neri et à Berlin Le Neues Museum.

En Europe, on observe en voyageant dans ces périodes que les pratiques de la restauration post bellica ont pris des formes très différentes selon les cas, selon les pays et les régions. En France, les restaurations exemplaires conçues par les architectes en chef des monuments historiques, Yves-Marie Froidevaux ou Bertrand Monnet ne se sont pas réalisées sans discussions et concertations préalables. Les débats autour de questions comme : faut-il reconstruire tel édifice "à l'identique", ou est-t-il plus pertinent de concevoir une restauration différente, une restauration critique tourne parfois à l'affrontement idéologique. Néanmoins

---

<sup>247</sup> *Denkmalpflege* : entretien des Monuments Historiques, *Denkmal* : Monument, *Denkmalbau* : Monument bâti (patrimoine architectural)

<sup>248</sup> *Come era, dove era* : Comme cela était, là où cela était. Expression utilisée par Gabriele d'Annunzio à propos du Campanile de la Place San-Marco à Venise, écroulé en 1902, puis reconstruction à l'identique.

on note, entre 1945 et 2000 environ, une dimension éthique très prégnante dans les diverses formes de restauration post bellica.



## II.4.6. Tableau de synthèse des périodes de la restauration post bellica

	<b>Post Bellica "période chaude"</b>	<b>Période intermédiaire, ou "période tiède"</b>	<b>"Nouvelle période chaude"</b>
<b>Temps</b>	<b>1946-1972</b>	<b>1973-1989</b>	<b>1990-2016...</b>
<b>Contexte politico-économique</b>	"Trente glorieuses", guerre froide, progressive désindustrialisation de l'Europe de l'Ouest, décolonisation, Reconstruction des territoires et des villes, construction de l'Union Economique Européenne, guerre du Viêt Nam. En 1972 l'UNESCO ratifie la convention du patrimoine mondial.	Début de la fin (momentanée) de la guerre froide, "dégel" progressif dans les pays de l'URSS, 1979 la Russie tente de soutenir le parti communiste Afghan, ouvrant une suite ininterrompue de guerres en Afghanistan. Le conseil de l'Europe proclame 1975 « année européenne du patrimoine architectural ».	Novembre 1989 chute du mur de Berlin, début de la fissuration du bloc URSS, seconde guerre du Golf (Irak, Iran, Koweït), guerres des Balkans, guerres en Afghanistan, Tchétchénie, puis en Syrie, Lybie, Mali, Yémen, des groupes, destruction des tours du WTC à New-York puis des Bouddhas de Bamiyan en Afghanistan, terroristes de type "Daesh" attentats partout dans le monde y compris en Europe ; début d'un cycle de graves crises environnementales et climatiques planétaires
<b>Influence sur la vie des MH (Monuments Historiques)</b>	Première phase de la reconstruction des MH, L'Europe comme laboratoire, expériences fondamentales en matière de restauration des œuvres d'art, notamment à l'ICR, 1963, publication de la <i>Teoria del Restauro</i> (Brandi), Création d'organismes internationaux pour la tutelle des sciences et de la culture : UNESCO, ICOM, ICCROM, ICOMOS. Convention de la Haye de 1954, 1 <sup>er</sup> congrès international des architectes et des techniciens des MH à Paris en 1957 ; 2 <sup>ème</sup> congrès à Venise en 1964, diffusion et réception de la "Charte de Venise"	Les chantiers de restauration post Bellica se poursuivent surtout en Allemagne, un peu en Italie, très peu en France, le rythme et le nombre de chantiers diminuent, Moins d'avancées sur les questions théoriques / méthodologiques, les progrès se font plus sur le plan des techniques de restauration et de conservation. 1975 est ratifiée la Charte européenne pour le patrimoine architectural".	Période d'écroulements guerre des Balkans, repli identitaire, destructions intentionnelles de biens culturels au niveau mondial. Développement rapide des outils informatiques appliqués à la conservation des biens culturels. L'ex Allemagne de l'Est et l'ex-URSS se lancent dans une nouvelle vague de chantiers de reconstruction de monuments détruits depuis plusieurs décennies
<b>Quelques exemples emblématiques de restauration post bellica de MH et d'œuvre d'art</b>	<u>Allemagne</u> : Cologne, S.-Maria-Im-Kapitol et S.-Pantaléon, Düren S.-Anna, Munich Alte Pinakothek, palais de la Résidenz, église du Souvenir de Berlin. <u>France</u> : Eglises restaurées par Y-M Froidevaux dans la Manche, Reconstruction des villes dans toute la France, vieux port de Marseille. <u>Italie</u> : Viterbe et Padoue, fresques, Rimini, temple de Malatesta, Milan <i>Ospedale Maggiore</i> , Padoue Eremitani, Bologne S.-Francesco, Archiginnasio, les ponts de Florence et de Vérone, le Castelvecchio restauré par Carlo Scarpa.	<u>Allemagne</u> : Munich, suite de la restauration du palais Résidenz, Cologne suite du chantier pour les églises romanes, restauration de du Semperoper de Dresde, suite de la reconstruction / transformation des villes. <u>France</u> : fin de la restauration de l'église N-D de Saint-Lô <u>Italie</u> : Padoue, ex-couvent degli Eremitani restauration et transformation en musée Civico, Gênes, musée dans le couvent de S.-Agostino, Parme, palazzo della Pilota.	<u>Allemagne</u> : Berlin reconstruction du Reichstag, puis du Neues Museum, Cologne, Kolumba Museum et S.-Kunibert, reconstruction de MH à Potsdam et à Dresde Frauenkirche, Stadtschloss ; reconstructions complètes "à l'identique", en ex-Allemagne de l'Est. <u>Bosnie</u> : restauration du pont de Mostar et de la bibliothèque de Sarajevo <u>France</u> : Rimini le théâtre Galli, Bologne, église de S.-Filippo-Neri, Pise et Gênes, fin de chantier de restauration urbaine





## **Chapitre III**

### **La lacune en architecture dans le cas des patrimoines martyrs, identification et traitement**

### III.1. Approche théorique et méthodologique des lacunes dans le cas de patrimoines martyrs

Pour des raisons de cohérence dans ce travail sur le patrimoine martyr et la restauration *post bellica*, je propose d'utiliser la notion de "lacune" comme une notion centrale. Je propose cela en continuité avec la question des lacunes en peinture murale, question étudiée au chapitre II à propos des fresques de Viterbe et de Padoue, thème affronté de façon magistrale par Cesare Brandi dans l'immédiat après-guerre. Lorsque je parle d'une partie détruite dans un édifice ancien, un monument historique, une œuvre d'art en général, je nomme cette partie touchée par le mot "lacune" ou "zone lacunaire". Selon le récent vade-mecum de « la restauration des œuvres d'art », le mot lacune<sup>249</sup> signifie : « *perte locale de la matière du bien culturel qui entraîne l'interruption de l'image et laisse une marge d'interprétation lors de la réception de l'œuvre* » (Bergeon-Langle et Brunel, 2014, p. 214). Cesare Brandi et Paul Philippot sont, sans aucun doute, les auteurs de référence sur le problème des lacunes en restauration. Récemment disparu, Paul Philippot, l'élève préféré de Brandi, nous a laissé des textes d'une importance capitale sur ces questions. Comme ceux de son maître romain, les textes de Philippot ont toujours une portée théorique, philosophique mais aussi pratique considérable dans notre domaine. Parmi une multitude de publications, on peut citer deux articles de Paul Philippot. Le premier, intitulé « Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures » (Philippot, 1959)<sup>250</sup> ; le second, intitulé « Le traitement des lacunes dans les peintures murales : le problème critique » (Philippot, 1984-1985). D'emblée, l'auteur affirme dans l'introduction : « *le problème posé par les lacunes ou l'état fragmentaire ne se pose pas, dans son principe, autrement pour les peintures murales que pour les autres œuvres d'art* » (Philippot, 1984, rééd. 1990, p. 421). L'hypothèse d'une unité de principe qui pourrait aider à comprendre les processus de restauration de différents types d'artefacts lacunaires est l'une des idées centrales de mon travail de thèse.

Je propose donc d'emblée d'utiliser le mot lacune indépendamment de la question de l'objet martyrisé (dans notre cas, un objet d'art, une peinture ou un monument historique) et indépendamment de l'échelle de la lacune (lacune d'une partie d'église ou lacune dans un tissu urbain même étendu). Pour le dire de façon imagée et volontairement schématique, en termes de restauration post bellica, la jambe cassée d'une sculpture est une lacune, le trou dans une fresque est une lacune et la ville de Dresde en 1945 en est une autre.

---

<sup>249</sup> Selon le dictionnaire Robert, lacune : « n.f. du latin lacuna, citerne ou fosse, de lacus → lac, interruption involontaire et fâcheuse dans un texte, un enchaînement de fait ou d'idées. Manques, omissions, trou. Trou de mémoire, remplir, combler une lacune. Au sens figuré, elle a de grave lacune en anglais ». (Le Robert illustré 2015, p. 1085).

<sup>250</sup> Cet article, d'abord publié dans le bulletin de l'IRPA en 1959, est rédigé en collaboration avec son père Albert Philippot, célèbre restaurateur d'œuvres d'art, en particulier restaurateur des grands maîtres de la peinture des pays du Nord.



Selon la définition du dictionnaire, la lacune est une « *interruption involontaire et fâcheuse, dans un texte un enchaînement de fait ou d'idées* ». Il s'agit en effet de texte et l'une des sciences qui se consacre à l'étude des textes anciens est la philologie. Ayant traversé des temps longs, le support<sup>251</sup> d'un texte ancien est souvent fragile, il est interrompu, il contient des trous : des lacunes. Quand un philologue du début du XXI<sup>e</sup> siècle doit retrouver la lisibilité, le sens perdu d'un texte du XIII<sup>e</sup> siècle dont le support est lacunaire, il restaure ce texte. Une interprétation critique du texte dans son ensemble, dans son contexte (historique, géographique, social), une comparaison avec d'autres textes, les connaissances historiques et culturelles doivent permettre au philologue d'émettre une hypothèse, c'est-à-dire de proposer une intégration pour compléter la partie manquante. Ce texte « réintégré » ou restauré est vraisemblable, mais pas nécessairement définitif. En archéologie comme en architecture, il existe des anticipations de la restauration comme problème philologique. Les principaux traités d'histoire et théories de notre discipline évoquent à ce sujet les célèbres restaurations de Raphael Stern et Giuseppe Valadier au début du XIX<sup>e</sup> siècle à Rome : l'arc de Titus et le Colisée ; ainsi que les explications qu'en donne A-C Quatremère de Quincy dans ses « Lettres à Miranda ». La notion de restauration comme activité philologique est encore développée et adoptée par Camillo Boito dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et par Gustavo Giovannoni dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cette sorte de ligne guide se retrouve explicitée par Cesare Brandi dans sa *Teoria*, cette fois avec une telle cohérence que les spécialistes de la restauration ne peuvent que se référer à Brandi et comme le disent les italiens *lavorarci sopra*. Le premier volume du *Trattato di restauro architettonico*, dirigé par Giovanni Carbonara, débute par un texte lumineux intitulé *Il restauro come problema filologico*<sup>252</sup>. Le professeur romain aborde des thèmes où musique et littérature aident à clarifier la restauration des arts figuratifs. Il relie la restitution du texte et l'apport de la philologie. Il montre les origines du concept de *distinguibilità* (distinction / identification) dans la restauration, clarifiant au passage la reconstruction à l'identique (*ripristino*) comme un phénomène isolé ; il situe la restauration comme édition critique d'un texte (Carbonara, 1996, pp. 17-38). Cela montre « *l'impossibilité de la complète restitution et a fortiori de la recreation, ou comme cela a été dit de l'exécution différée, comme si nous étions les anciens auteurs revenus à la vie (artefici redivivi)*. Cela confirme la validité de l'interprétation critique comme étant un acte toujours subjectif et provisoire, et [justement] comme tel capable de garantir, aussi pour le futur, la pleine lisibilité du texte non altéré mais bien transmis dans ses caractères d'authenticité. C'est l'analogie avec les clairs énoncés d'Albert et Paul Philippot (Philippot, 1959 pp. 5-19), propres à notre champ de réflexion [disciplinaire], à propos de la restauration comme « hypothèse critique », non exprimée verbalement mais traduite en acte ; [acte] toujours modifiable sans qu'il soit nécessaire de dégrader l'original (sempre

<sup>251</sup> Le support d'un texte peut être réalisé de différentes natures : papyrus, tablette en terre cuite, plaque de pierre ou de marbre, plaque de bronze, parchemin, manuscrit, incunables, bois, tissus, cuirs, toutes les sortes de papiers plus ou moins résistants et aujourd'hui les fichiers informatiques (probablement le support le moins durable de l'histoire).

<sup>252</sup> Carbonara, 1996, *Trattato di restauro architettonico* (Traité de restauration architecturale), UTET en 5 volumes (voir bibliographie), *Il restauro come problema filologico* pp.17-38 (La restauration comme problème philologique).

*modificabile senza che si abbia per questo a danneggiare l'originale*) », (Carbonara, 1996, p. 28).

Ainsi, pour respecter la méthode scientifique du philologue, le texte réintégré doit être reconnaissable (*distinguibilità*). Il est donc marqué d'un signe distinctif, de manière à ce que ceux qui viendront après pour contempler ce texte (lecteur, amateur, chercheur) ne confondent pas le texte authentique (par exemple du XIII<sup>e</sup> siècle) et la partie restaurée par le philologue au début du XXI<sup>e</sup> siècle. La réintégration de la lacune dans ce texte ancien devrait, en accord avec la méthode philologique, être aussi « réversible » ; c'est-à-dire pouvoir, le cas échéant, être enlevée (déposée) et remplacée par une nouvelle réintégration. L'histoire, la philologie comme l'archéologie sont des sciences vivantes qui progressent. Il n'est pas impossible qu'un jour un chercheur retrouve le morceau de papier (de bronze ou de marbre) qui manquait à ce texte, retrouve la pièce égarée du puzzle. Les sculptures grecques d'Egine ont été dé-restaurées en 1960-1970 pour remettre en place des fragments authentiques retrouvés après, au détriment de la restauration faite au début du XIX<sup>e</sup> siècle par un grand artiste néoclassique, Bertel Thorvaldsen. Ces principes de réintégration, distinction, réversibilité sont assez faciles à comprendre pour des livres ou pour des œuvres d'art, mais sont beaucoup plus complexes à comprendre et à mettre en œuvre en architecture, domaine où le support, le texte architectural est construction d'une enveloppe spatiale abritant la vie des hommes et des sociétés humaines. Cette introduction montre pourquoi, dans le domaine de l'histoire et des théories de la restauration des œuvres d'art, mais également de la restauration architecturale, on utilise régulièrement des notions comme lacune, langage architectural, grammaire et vocabulaire de l'architecture, restauration philologie, restauration scientifique, restauration critique, réintégration des lacunes, distinction-identification (*distinguibilità*), réversibilité, image, matière, structure, etc.

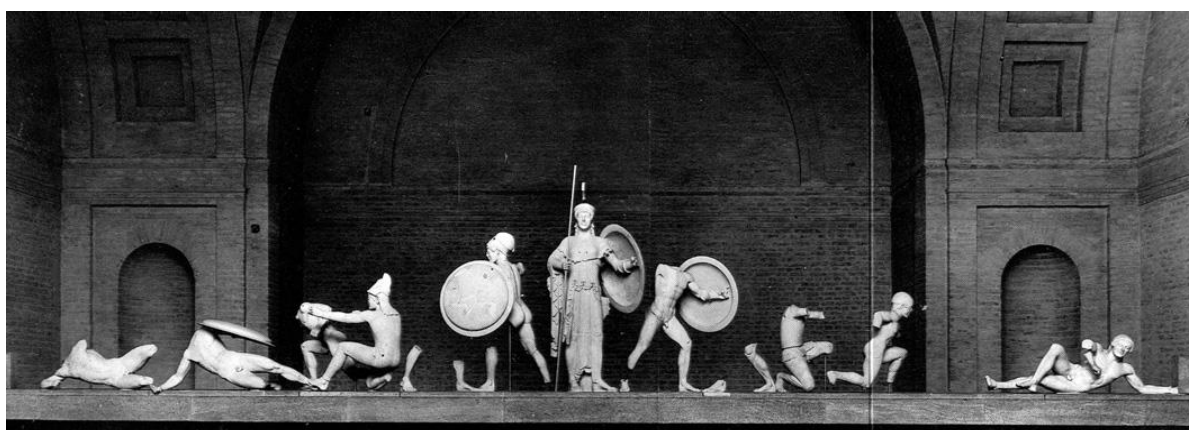


Fig. III.1. Munich (All.), Glyptothèque, salles des sculptures antiques, fronton du temple grec d'Egine après la dérestauration des années 1960-1970.

Source : carte postale achetée en août 1998 lors de ma première visite de ce musée.

En architecture, comme en sculpture ou en peinture, la lacune est une interruption dans la continuité de l'image, due notamment à une perte ou une dégradation de la matière / structure. Ces notions ont été définies plus précisément au chapitre III, mais il faut comprendre que « matière / structure » constitue le support de l'image. Dans le domaine des bâtiments, la matière et la structure forment notamment (mais pas uniquement), l'enveloppe architecturale.

Dans ce cas, une lacune importante comme celle que nous voyons sur la figure ci-après (Bologne, *palazzo Mercanzia*) va être une interruption dans la continuité de l'enveloppe. Cette enveloppe joue plusieurs rôles en architecture : protection contre les intempéries, abri, séparation entre divers statuts ou types d'espaces, structure du langage architectural, continuité du discours architectural, etc. Dans l'après-guerre, des réponses sont données au cas par cas à la question de la lacune appliquée à l'architecture et aux tissus urbains. Nous allons tenter de contribuer à répondre à la question suivante : dans le cas du patrimoine martyr, est-il possible d'aborder avec une méthode comparable et une unité de principe, la question de la lacune de l'objet archéologique à la ville, en passant par la peinture murale et par l'architecture ?

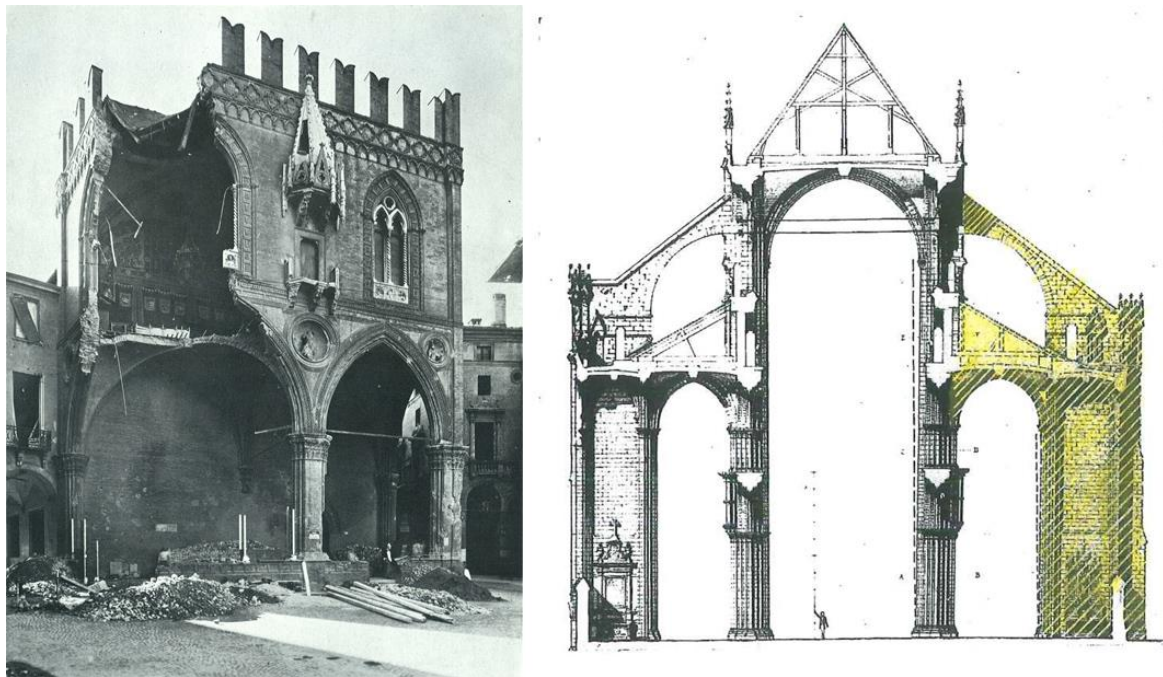


Fig. III.2. Deux grandes lacunes affectant deux monuments historiques touchés par les bombardements. A gauche, Bologne (It.), Palais de la *Mercanzia*, architecture gothique tardive, état en 1944 après les bombardements. A droite, coupe transversale sur la cathédrale de Rouen, en jaune la lacune.  
Source : Barbacci, Bologna, 1977 p. 157 et Chauvel, LMHF, 1956, p. 69.

La lacune en architecture n'est plus seulement une perte de matière interrompant la continuité de l'image, mais elle pose des sérieux problèmes de structure et de construction. Sur la coupe de la cathédrale de Rouen (figure ci-dessus), on mesure l'étendue de la gravité des destructions du flanc Sud. Les lacunes affectant les piliers, la façade, les voûtes, les arcs boutants, compromettent très gravement la stabilité de l'édifice. Grâce aux consolidations provisoires d'urgence mises en place par l'ACMH Albert Chauvel<sup>253</sup> la cathédrale de Rouen est sauvée d'une ruine imminente, notamment son immense flèche de fonte est devenue instable car elle repose sur les piliers de la croisée en partie lacunaire.

Au palais de la Mercanzia à Bologne, la partie droite de l'édifice (ci-dessus) est presque intacte, alors que la partie gauche est détruite, laissant place à une lacune de grande dimension

<sup>253</sup> Albert Chauvel, aidé par une entreprise locale et par des volontaires met en place des étalements à base de troncs d'arbres (il y a pénurie de pièces de bois). Les acteurs de cette sauvegarde travaillent alors au risque de leur vie, sous les bombardements aériens, sous les tirs d'artillerie et sous des voûtes qui menacent de s'écrouler à chaque instant (voir Chauvel, LMHF, 1956).

qui s'insère violemment comme image dans l'image. L'enveloppe architecturale et plusieurs éléments importants sont lacunaires : piliers, voûtes, charpentes, façade, couverture, fenêtres, ornements... Dans cet état, le bâtiment est instable et menace de s'écrouler, réduisant alors une œuvre d'art en un tas de gravats informes. C'est aussi un danger, les habitants de la ville risquent d'être blessés ou tués par un éboulement. Cette forme de ruine, non conservable en l'état, est inacceptable. C'est une ruine paradoxale, différente par nature d'un site archéologique qui lui est une ruine sédimentée, acceptée, progressivement désirée, puis projetée dans son statut de ruine, via des processus de conservation, de révélation et de mise en valeur.

Autre exemple, l'Annonciation d'Antonello Da Messina (fig. p. suivante) comporte des lacunes moyennes et grandes. Comme pour les sculptures grecques d'Egine (Munich), les lacunes ne sont pas repeintes (pas re-sculptées), ni réintégrées avec la technique du *tratteggio* (ou *rigatino*) que Brandi met au point pour les fresques de Viterbe et de Padoue dès 1945. Pour cette peinture à l'huile, la réintégration des lacunes est assurée par une atténuation de leur présence visuelle, via une *tinta neutra* (teinte neutre), car le *tratteggio* n'est pas applicable à chaque cas. La restauration n'est pas la simple utilisation de recettes ou de techniques mais est un acte critique et créatif complexe qu'il faut repenser au cas par cas. Avec ces quatre exemples (Munich / Fronton d'Egine, Bologne / Mercanzia, Rouen / centre urbain et Antonello da Messina / Annonciation), on comprend que la lacune en architecture « immeuble » et en urbanisme (la ville) ne peut pas être traitée exactement de la même manière que la lacune qui affecte une œuvre « meuble » (sculpture, peinture, manuscrit enluminé, etc). La restauration architecturale et urbaine, a fortiori la restauration *post bellica*, reste une discipline spécifique, même si ses fondements théoriques sont liés à la restauration picturale élaborée par Cesare Brandi et développée par Paul Philippot, Paolo et Laura Mora et leurs élèves, comme Giovanni Carbonara<sup>254</sup>.

<sup>254</sup> Paolo e Laura Mora, Michele Cordaro, alors directeur de l'ICR, et Giovanni Carbonara étaient mes professeurs à la « Scuola di specializzazione per lo studio ed il Restauro dei Monumenti » de Rome où j'ai étudié de 1989 à 1993.



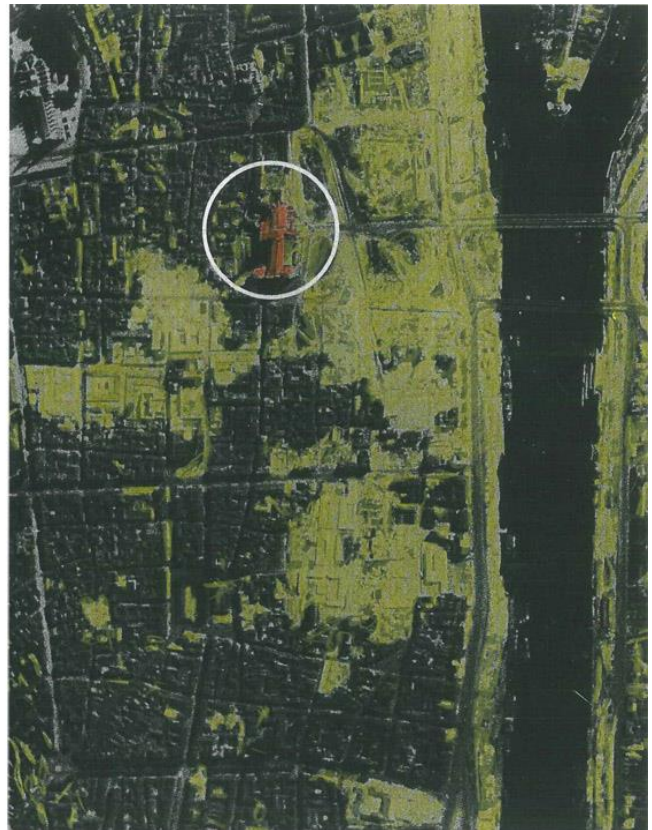
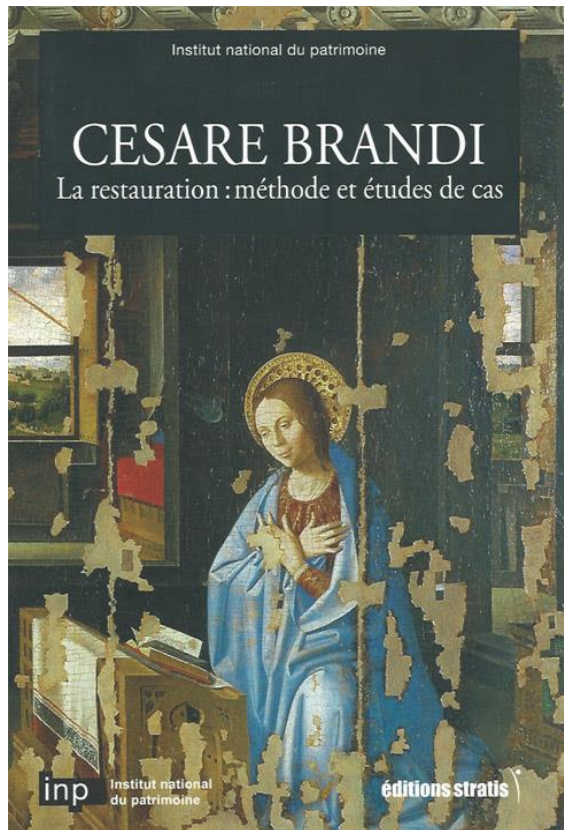


Fig. III.3. A gauche, *L'Annonciation* (1474-1475 ca.), tableau d'Antonello da Messina conservé à Syracuse; couverture d'un livre de Cesare Brandi, 2007, *La Restauration...*

Source : il s'agit de la traduction du livre dirigé par Michele Cordaro (Cordaro, 1994, *Restauro, teoria e pratica*), élève de Brandi, alors directeur de l'ICR. Cette traduction est complétée par des commentaires et un appareil critique rédigés par des spécialistes de la restauration et exégètes de l'œuvre de Brandi (auteurs français et italiens, liés à l'INP / Institut National du Patrimoine à Paris).

A droite, Rouen (Fr.), photographie aérienne de Rouen vers 1945 - en rouge la cathédrale, en jaune la destruction de la ville de Rouen, assimilable à la notion de lacune urbaine.

Source : cliché IGN, repris dans l'article d'Albert Chauvel, 1956, MHF, n° 1, p. 89, coloriage Nicolas Detry.



### III.1.1. L'architecture face aux bombes, note sur la construction

Il existe des liens très forts entre système constructif, langage architectural, ornement et projet de restauration. La façade d'une église est rarement un mur lisse. Une façade est une composition, basée par exemple sur un principe de travées rythmiques. Le mur d'une église est bien souvent rythmé par des lésènes (bandes lombardes), des contreforts, des niches ou des arcs-boutants : éléments saillants ou rentrants qui renforcent la stabilité de la façade et sa capacité à reprendre les charges obliques des voûtes ; éléments qui créent également un jeu d'ombre et de lumière. La raison constructive et esthétique sont liées.

Pour la construction prémoderne (avant l'utilisation du béton armé), les maçonneries qui forment l'enveloppe des édifices sont composées en règle générale de pierre et / ou de brique, hourdées avec du mortier. Les « briques » peuvent être crues ou cuites, selon les périodes et selon les systèmes de construction régionaux. Les pierres ont une infinité de provenances et de caractéristiques, depuis le léger *tufo* jusqu'au lourd basalte, en passant par toutes les pierres calcaires, les grès, etc. Le mortier est un mélange « d'inerte » (sable, cailloux, poudre de briques, pouzzolane) et « liants », avec de l'eau. Selon les époques et les aires géographiques, le liant peut être du plâtre, de l'argile ou de la chaux. En Europe, la chaux est le liant le plus utilisé. Les mortiers ainsi que les enduits, à base de chaux, présentent beaucoup d'avantages par rapport aux mortiers modernes dont le liant est en ciment. Nous ne pouvons pas rentrer dans le détail de l'évolution des maçonneries. Nous ne pouvons pas non plus ici expliquer en détail l'évolution des systèmes de couverture de l'espace, à savoir comment on est passé de la coupole du Panthéon de Rome à celles de Sainte-Sophie au VI<sup>e</sup> siècle pour arriver à celle de Filippo Brunelleschi à S. Maria dei Fiori à Florence, au XV<sup>e</sup> siècle. Nous ne pouvons pas non plus décrire l'évolution des voûtes et des coupoles en France, ni pourquoi nous avons des églises dites « à file de coupoles » dans le Sud-Ouest de la France, ni décrire à quel moment précis et où sont construites les premières voûtes en croisées d'ogives, est-ce en Syrie, à Durham ou en Ile-de-France ? Il n'est pas non plus possible ici de raconter comment les minces coupoles byzantines (notamment à Ravenne) sont construites en *opus fictile*, c'est-à-dire avec des tubes creux en terre cuite assemblés selon un système géométrique savant.

Ces évolutions évoquées ci-dessus rapidement constituent à la fois l'histoire de l'architecture et l'histoire de la construction en Europe. La construction étant le moyen et l'architecture étant la fin c'est-à-dire l'objectif – l'œuvre d'architecture - vers lequel idéalement, tendent toutes les forces en jeu dans le projet, le financement et le chantier.

Si nous analysons très rapidement quelques grands systèmes constructifs, on comprend que chaque système réagit différemment face aux bombardements. Une maçonnerie en grès, comme on en trouve beaucoup en Allemagne et dans l'Est de la France, réagit différemment aux bombardements aériens et aux incendies, d'une maçonnerie en pierre calcaire ou en marbre. Les pierres, d'un monument dynamité à stéréotomie de pierre, peuvent être retrouvées autour du bâtiment. En fonction du nombre de pierres retrouvées et de leur état de conservation, il est possible de tenter sa reconstitution par anastylose (voir chapitre III). Ce qui a été fait au début du XX<sup>e</sup> siècle pour le Parthénon d'Athènes, victime d'une explosion à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi pour l'église abbatiale de Lessay en Normandie, dynamitée

en 1944. Face aux bombardements aériens massifs d'une ville, l'architecture prémoderne se comporte différemment de l'architecture moderne des années 1920 / 1940 construite en béton armé. On voit bien ce phénomène sur les photographies aériennes des villes allemandes en 1945. Globalement, on constate que les édifices en béton armé résistent un peu mieux aux bombardements aériens et aux incendies. Par contre, les systèmes prémodernes traversent plus de 5000 ans d'histoire de l'architecture, car la maçonnerie traditionnelle a une capacité de résistance au temps long beaucoup plus importante que le béton armé. Mais face aux bombardements, c'est différent, la résistance diminue au fur et à mesure que se développent les moyens industriels de destruction. Certaines bombes utilisées durant la Seconde Guerre mondiale sont aussi capables de perforer des massifs en béton armé comme les bunkers du mur de l'Atlantique.



Fig. III.5. Cologne, vue aérienne au printemps 1945. A gauche, les restes du monastère S.-Kolumba, construction "prémoderne"(1). Au milieu, on note que le *Disch-Haus*, bâtiment en béton armé de 1929 (arch. Bruno Paul). Il a mieux résisté aux bombardements. Ce type de situation a favorisé la tendance à la reconstruction des villes sinistrées en accord avec les théories et les techniques de construction du mouvement moderne (Charte d'Athènes de Le Corbusier, 1933, béton armé, etc).

Source : image consultée sur internet en septembre 2013.

(1) Futur Musée Kolumba d'Art Sacré, arch. Peter Zumthor, inauguré en 2007.

De façon schématique, des voûtes en plein cintre, de forte épaisseur (temple romain, église romane), en pierre résistent mieux à un bombardement aérien que des voûtes du gothique tardif constituées d'un réseau de nervures portant des voutains (triangles sphériques) assez mince ( $\pm 18$  cm au sommet). En outre, les églises sont très souvent composées de différentes strates notamment au niveau du système de couverture de l'espace intérieur. Par exemple l'église S.-Chiara à Naples, plusieurs églises romanes de Cologne, la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles en Belgique, ou l'église romane du château de Johannisberg sur le Rhin. Quand une église de ce type subit bombardements aériens et incendies, la strate la plus « récente » (gothique, baroque, ou XIX<sup>e</sup> siècle) est très souvent détruite.

Dans les restaurations d'églises après 1945 (comme déjà après 1918), les anciennes charpentes en bois calciné sont très souvent remplacées par des charpentes en béton armé. La cathédrale et l'église S. Rémi de Reims sont deux exemples célèbres à ce sujet : nouvelles charpentes en béton armés étudiées dans les années 1920 par l'architecte Henri Deneux (voir

à ce sujet, Vitale Maria-Rosaria, 2010 et 2014). A S. Chiara de Naples, mis à part le pavement en marbre polychrome du XVIII<sup>e</sup> siècle, sur une dessin de Ferdinando Fuga, qui sera conservé ; ce qu'il reste du décor baroque - calciné mais parfois encore lisible - va disparaître dans la restauration *post bellica*, qui consiste à rétablir un état plus proche de la période « angevinne » (fin XIII<sup>e</sup> – XIV<sup>e</sup> siècle). Sur la photo (page précédente), on note les chapelles latérales en bas, temporairement bouchées, pour une question de stabilité et de conservation des restes durant la phase des travaux de reconstruction des charpentes et de la couvertures (en cuivre).

Par rapport à notre sujet, qui est la restauration *post bellica* en Europe après 1945, que faut-il retenir de cela ? Je pense qu'on peut, dans un premier temps, retenir 4 choses importantes.

### III.1.2. Destruction bellica et ruine paradoxale

La destruction due aux guerres, *bellica*, est violente et instantanée, surtout durant la Seconde Guerre mondiale. Elle donne des résultats très différents par rapport aux problèmes d'usure progressive et normale des monuments historiques. Une restauration « normale » doit se faire pour diverses causes de dégradations « habituelles » comme le manque d'entretien, les problèmes de structures et de fondations, la pathologie des matériaux, les mauvaises réparations, les ajouts incompatibles, les usages inappropriés, une fonction nouvelle ou qui évolue, la réglementation d'usage qui change, etc. Ces problèmes sur les monuments historiques se déroulent sur des temps longs, parfois très longs ; plusieurs générations assistent à cette lente évolution et peuvent ainsi s'habituer progressivement (ou pas) à tel ou tel changement. En revanche, la destruction *bellica*, par dynamitages ou bombardements, dure quelques secondes, tout au plus quelques minutes. En pareil cas, une partie du monument est détruite (la lacune) alors qu'une autre partie peut rester en « parfait état ». Une partie d'un immeuble d'habitation peut être conservée, avec des traces de vie, une chaise, un lit, du papier peint, des photos accrochées aux murs, pendant qu'une autre partie est réduite en un tas de gravats informes. Selon l'endroit où la bombe tombe, l'abside d'une église peut être parfaitement conservée, l'autel, le sol, l'ambon, les lustres sont là, alors que la nef est complètement détruite. Cette situation inédite de destruction violente forme des ruines artificielles ou paradoxales qui, en 1945, sont généralement perçues comme inacceptables, horribles, symboles de souffrance, de défaite et de mort. Elles sont, dans la majorité des cas, pratiquement impossibles à conserver en l'état, surtout en milieu urbain.



Fig. III.6. Ci-contre, Bologne (It.), palazzo Ghisilieri, état en 1944 après les bombardements alliés. La zone centrale de ce palais urbain est totalement détruite (grande lacune), des espaces intérieurs (chambres, salons...) se trouvent brusquement projetés à l'extérieur ; la façade est entière par endroit, inexistante à d'autres.

Source : Barbacci 1977.

Après 1945, chaque ruine dans une ville est un cas particulier car, en Europe, le centre des villes anciennes est constitué d'un assemblage de bâtiments souvent très dense. Dans ce tissu urbain, il y a bien souvent plus de « plein » (le bâti) que de « vide » ; les espaces urbains « vides » comme le réseau viaire, les places, les cours et les jardins structurent le centre urbain pour former un ensemble organique. Celui-ci, sorte d'agrégat, est analysé notamment par Gustavo Giovannoni dès le début du XX<sup>e</sup> siècle et décrit selon la formule célèbre de « *ambiente urbano* »<sup>255</sup>. Les immeubles de qualité moyenne voire sans qualité, les équipements se mélangent avec les monuments historiques : ce sont les constructions (*l'edilizia*) qui vivent avec l'architecture. Pour Roberto Pane, la littérature ou la prose architecturale se mélange avec la poésie architecturale pour former *l'ambiente urbano* comme un tout cohérent<sup>256</sup>. On le comprend, dans les vieilles villes d'Europe, *edilizia* et architecture, *ambiente urbano* et monuments subissent le même sort tragique face aux bombardements aériens ; ils sont solidaires dans le martyre. Si mon étude est centrée sur le monument historique comme « patrimoine martyr », je suis conscient qu'il n'est pas possible de séparer ville et architecture, de décontextualiser l'église ou le palais de son *ambiente urbano*. Les relations œuvre d'art / architecture / ville sont très souvent évoquées dans ce travail, mais selon un point de vue personnel, lié à mon expérience. Sur la reconstruction à l'échelle urbaine, voire territoriale, je renvoie le lecteur aux très nombreuses publications existantes sur ce sujet.

Quand un morceau de ville devient une ruine paradoxale dans laquelle *edilizia* et grande architecture sont touchées en même temps, que faire ? Nous évoquerons dans le chapitre V l'énorme mobilisation qui fut nécessaire pour répondre à ce type de question. Quel destin pour les ruines paradoxales de Florence ou de Gênes, de Munich ou de Cologne, de Saint-Malo ou de Saint-Lô ? Pour chaque cas, la restauration *post bellica* donne des projets

<sup>255</sup> Ce thème est très bien analysé dans Giovannoni G., 1931, *Vecchie città ed Edilizia nuova*, notamment le chapitre intitulé « Cartteri delle vecchie città » ; mais aussi Giovannoni G., 1925, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*.

<sup>256</sup> Voir le livre de Roberto Pane, 1957, *Città antiche, Edilizia nuova* qui rend hommage par le titre à Giovannoni professeur à Rome de toute cette génération d'architectes et d'ingénieurs (de Angelis d'Ossat, Pane, Bonelli, Barbacci, Zander, etc).



différents, des réponses oscillant entre « les délices de l'imitation » (Culot M., 1986) et une tension entre modernité et tradition. En Angleterre, plusieurs monuments martyrs ont été volontairement conservés à l'état de ruines intégrées dans la ville, ruines accompagnées de jardins équipés de zones fonctionnelles (voir Pane A. 2011) ; de même en Allemagne et dans l'ex RDA. La conservation de la ruine comme témoignage ou comme élément d'un ensemble urbain est toujours le résultat d'une volonté, d'un processus de projet.



Fig. III.7. Ci-dessus à gauche, Bologne (It.), Eglise conventuelle S. Francesco, vue de l'intérieur, tombe du pape Alexandre V dans les bas-côtés de l'église, état en 1944 après les bombardements alliés. Source : MiBACT, SBAP-Bo, AF, fonds Alfredo Barbacci ; photo publiée dans Barbacci 1977, p. 124.

Fig. IV.8. Ci-dessus à droite, Cherbourg (Fr.), dégagement d'une maison en ruine, 28 juin 1944.

Lacune dans la façade et les planchers, ruine paradoxale et « inconservable » en l'état.

Source : ADM, fonds américains, 13 n°230. Publié dans Collectif, 2011, *Une renaissance au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 18

### III.1.3. Restitution du texte architectural, Philologie, ruines acceptées, splendides ruines

La ruine est un thème qui traverse toute l'histoire de l'art, elle tisse des liens entre la vie et la mort, entre la fuite du temps et l'éternité. La ruine est tendue entre l'inachevé et l'achevé, entre le fragment et la totalité. Comme un vieux militaire montrerait avec fierté sa jambe de bois, certaines ruines sont comme les stigmates glorieux des blessures infligées à une civilisation. Contrairement à un amas de décombres imposés violemment, typique des ruines de la Seconde Guerre mondiale, les ruines romantiques et sédimentées sont comme la trace honorifique de combats anciens, la trace d'une résistance.



Pour qu'une architecture en ruine paraisse belle, voire splendide, il faut que sa destruction soit assez éloignée dans le temps ; il faut également qu'on ait presque oublié les circonstances de sa destruction. Pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que le conflit qui a occasionné la destruction soit apaisé, que les hommes en soient guéris, pacifiés. Cette guérison peut prendre le temps de plusieurs générations ; elle peut aussi ne jamais vraiment advenir ; c'est la résilience psychologique du sentiment de la perte. C'est aussi ce que j'ai nommé « la perte retrouvée », évoquée dans les chapitres II et III ; phénomène psychosociologique qui pourrait expliquer en partie pourquoi on décide de reconstruire la vieille ville de Dresde 55 ans après la guerre, ou le palais des ducs de Vilnius – reconstruit « à l'identique » 200 ans après sa destruction.

Pourtant, tant d'autres ruines sont ressenties comme splendides, mystérieuses, inspiratrices, voire créatrices. Les hommes veulent alors les conserver jalousement avec tous les stigmates de leur souffrance. On sait combien et pourquoi tant d'artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, et au XIX<sup>e</sup> siècle chez les romantiques, sont passionnés par les ruines. On rêve de ruines, on écrit sur les ruines, on peint des ruines, on fabrique des « fausses ruines ». En revanche, durant la Seconde Guerre mondiale, le monde est confronté à une sorte de ruine morale débouchant sur des actes de barbarie, entraînant les génocides que l'on sait et la destruction des villes et des œuvres d'art : formes paradoxales et inacceptables de la ruine.

Dans le domaine de la restauration architecturale, la philologie notamment va apporter un éclairage sur la question de la ruine et des lacunes. Giovanni Carbonara, dans son traité, rédige un chapitre introductif intitulé « La restauration comme problème philologique ». (Carbonara, 1996, Trattato, vol. I, pp. 17-38). Après avoir énuméré une série de « textes inachevés », notamment des œuvres musicales interrompues, jamais terminées, lacunaires (Mozart, Schubert, Bruckner, Alban Berg, Puccini...) et leurs compléments, ou réintégration par d'autres musiciens<sup>257</sup>, Carbonara revient sur la question de l'architecture. Il écrit : « *de tous ces exemples, certes différents dans la phénoménologie artistique, mais pas dans la substance des problèmes, nous pouvons conclure que l'intégration des lacunes répond à la nécessité de la restitution du texte, pour permettre une meilleure jouissance (fruizione)<sup>258</sup> ou pour « faciliter la lecture »<sup>259</sup> et dans beaucoup de cas, également dans des cas de conservation matérielle, pas tellement pour le cinéma ou la musique, mais plus pour les expressions figuratives [arts figuratifs] ; la réintégration des lacunes contribue à leur rendre de la compacité, une continuité physique et de là, une capacité d'autodéfense. Cela fait donc partie de la double fonction de la restauration, réparatrice et consolidatrice (ripartitiva e consolidativa) d'un côté et révélatrice [donner à voir] et « caractérisante » (denotativa e connotativa)<sup>260</sup> de l'autre ; c'est-à-dire de la perpétuation [dans le temps] de l'identité d'une*

<sup>257</sup> Le Requiem en ré Mineur K. 626 de Mozart (1791) est terminé par son élève et ami, Franz-Xaver Süssmayr. Giacomo Puccini en 1924 ne termine pas son opéra *Turandot* qui est complété par Franco Alfano pour être représenté « entier » à la Scala de Milan en 1926 ; etc.

<sup>258</sup> Fruizione : mot italien très difficile à traduire, *fruizione* signifie « possibilité de goûter le fruit de » ; un mot situé entre usage, aisance d'usage et jouissance.

<sup>259</sup> Comme réf. Art. 4 de la « Charte italienne de la restauration » de 1972, charte qui est en grande partie inspirée de la pensée de Cesare Brandi et de Renato Bonelli.

<sup>260</sup> Comme l'observait Michele Cordaro (élève de Brandi et alors directeur de l'ICR) dans le cadre d'une leçon tenue en 1991 à la « *Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti* », Roma, *Università La Sapienza* ; leçon à laquelle j'ai assisté avec Giovanni Carbonara et dont j'ai conservé le souvenir précis et des notes personnelles.

*œuvre... ». Vue de cette façon, la réintégration des lacunes s'appuie : « sur de solides bases philologiques, mais aussi sur l'intuition du critique et de sa fantaisie « reproductrice », si nous ne voulons pas utiliser ici le mot controversé de créativité ; c'est-à-dire pour dépasser certains vides autrement impossibles à colmater ; cela sans tomber dans des formes de passives imitations (pedissequa imitazione), sans faire usage de processus analogiques, typologiques ou pire encore stylistiques, mais avec un acte médité d'interprétation ».* (Carbonara, 1996, *Trattato di restauro..*, vol. I, UTET, p. 19).

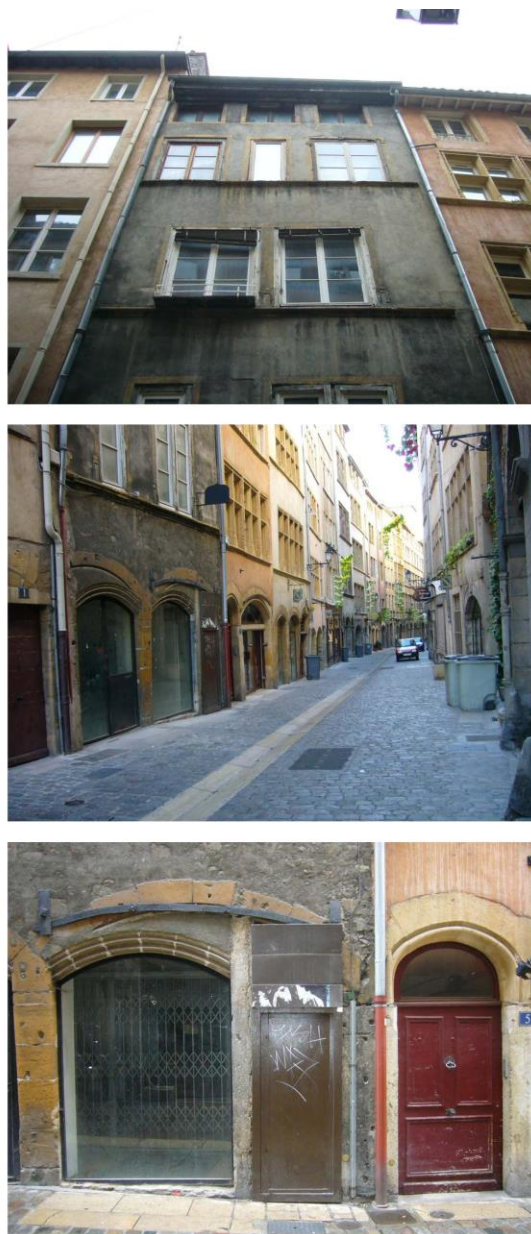
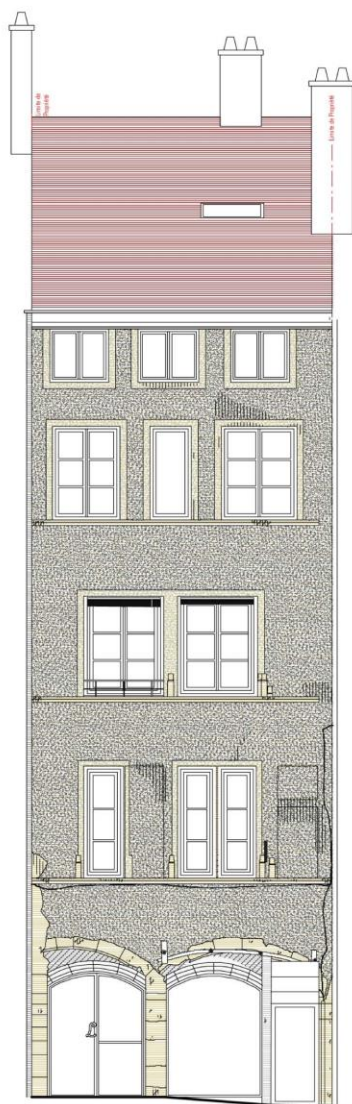


Fig. III.9. immeuble n° 3 rue Juiverie, 69005 Lyon (secteur sauvegardé). Le relevé et l'archéologie du bâti ont permis de mieux comprendre l'évolution constructive de cet immeuble ayant une base médiévale. A gauche, relevé / analyse de l'état des lieux à droite photo avant les travaux. Sources : documents Detry & Levy architectes, 2011-2012.

Cet immeuble ancien situé au 3 rue Juiverie à Lyon est presque une ruine avant sa restauration (relevé ci-contre à droite). C'est un support sur lequel plusieurs textes sont rédigés : fenêtres

lacunaires du XV<sup>e</sup> / XVI<sup>e</sup> siècle (à meneaux et traverses), percements des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le XX<sup>e</sup> siècle accentue la dégradation et n'apporte que des ajouts incompatibles. Avec cette complexité, la restauration, comme le dit Carbonara, « ordonnatrice et consolidatrice ; révélatrice et caractérisante », peut faire œuvre. La lecture philologique et critique aide à se retrouver dans le texte architectural sans « y perdre son latin ». Le rez-de-chaussée très abîmé, est dégagé de ses faux arcs en ciment afin d'en « libérer la vraie forme » (Bonelli), même si elle est lacunaire. Une nouvelle devanture en bois et laiton est ajoutée pour répondre au nouvel usage : création contextualisée ou ajout compatible et réversible qui rend hommage à Philibert Delorme dont la célèbre galerie sur trompes d'angle de l'hôtel Bullioud est voisine.



Fig.III, Lyon, n° 3 rue Juiverie, à gauche dessin de la façade état projeté, à droite photographie de la façade après les travaux de restauration. Source : documents Detry & Levy architectes, 2011-2012. voir article de Detry Nicolas, 2012, *Restauration d'un immeuble urbain*, Lyon, RVL, n° 138, 06/2012, pp. 3-5.

En revanche, les ruines paradoxales de 1945, qu'elles soient urbaines ou rurales, qu'elles soient la ruine d'œuvres d'art et d'architecture, sont presque toujours perçues comme « d'horribles ruines ». Elles sont différentes des ruines archéologiques liées à un site antique qui, elles, sont perçues comme splendides ou romantiques. Pourtant, certaines ruines de châteaux, de palais, de monastères, d'églises, sont comme en 1945 des patrimoines martyrs. Elles résultent d'anciens conflits (guerres de Religion aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, guerres de conquête, Révolution française, etc). Mais leur état de ruine est le résultat d'un processus historique souvent long et complexe ; le motif de la destruction d'origine s'estompe dans le brouillard de l'histoire. Bien souvent, le statut de ruine n'est accepté que progressivement, après des débats contradictoires, des vicissitudes. Si des intellectuels et des artistes influents prennent position en faveur de la conservation d'une ruine comme œuvre ; alors celle-ci peut être progressivement projetée et devenir une « ruine splendide ». En outre, l'état de ruine n'est jamais figé. La ruine vit, évolue ; elle se transforme lentement mais sûrement, elle a besoin de soins réguliers.

Comme exemple de ruines romantiques, on peut évoquer le château de Heidelberg sur le Neckar, mais aussi les fragments d'édifices chrétiens conservés et entretenus à l'état de ruines, un peu partout dans le monde<sup>261</sup>. D'un long voyage en Allemagne, Victor Hugo rapporte ses impressions lors de sa visite au château de Heidelberg : « *les traces des assauts et de la guerre sont là partout. Vous ne pouvez-vous figurer avec quelle furie les Français en particulier ont ravagé ce château entre 1689 et 1693. Ils y sont revenus à trois ou quatre reprises. Ils ont fait jouer la mine sous les terrasses et dans les entrailles des maîtresses tours ; ils ont mis le feu aux toitures ; ils ont fait éclater des bombes à travers les Dianes et les Vénus des plus délicates façades. J'ai vu des traces de boulets dans les chambranles de ces ravissantes fenêtres (...). Pourtant, quelle que soit la dévastation, lorsqu'on monte au château par les rampes, les voûtes et les terrasses qui y conduisent, on regrette que le grand côté tourné vers la ville, bien qu'admirablement composé, à son extrémité Ouest d'une tour éventrée qui a été la grosse tour (...), on regrette disais-je, que tout ce grand côté ait quelque chose de monotone. J'avoue que j'y désirerais une ou deux brèches. Si j'avais eu l'honneur d'accompagner M. le Maréchal de Lorges dans sa sauvage exécution de 1693, je lui aurais conseillé quelques volées de canon qui eussent donné plus de mouvement à la ligne de la grande façade. Quand on fait une ruine, il faut bien la faire* » (Hugo, 1906, *Le Rhin, lettres à un ami*, pp. 329-330). On comprend ici que la ruine de Heidelberg influence la littérature, comme la littérature influence la conservation de ces ruines. Selon Jean-Yves Jouannais, la rencontre entre Victor Hugo et le célèbre château de Heidelberg : « *...cet éboulis de guerre vieux de deux siècles n'est autre que la figure fantomatique qui lui dictera son œuvre, infusera dans son esprit le gabarit et les couleurs de son esthétique* » (Jouannais J-Y, 2012, p. 107).

<sup>261</sup> En Angleterre, les ruines de l'abbaye de Fountains, en France, Jumièges et Maillezais, en Italie, l'église abbatiale de San Galgano (près de Sienne), en Syrie les « villes mortes », Saint-Siméon le Stylite, etc.

La masse de grès rouge du château de Heidelberg surgit du fond vert de la forêt comme une énorme trace de sang coagulé menaçant la ville paisible tapie à ses pieds. Ce château est mis à sac par les troupes françaises du comte du Mas Mélac en 1688-1689 puis 1693. Bombardé, incendié, pillé, les restes du château alimentent le mouvement romantique de Goethe à William Turner. La vision des voyageurs et des érudits, dont Victor Hugo, Georg Dehio, Camillo Boito, Paul Clemen, va conforter sa valeur en tant que ruine.

Victor Hugo compare cette tour à un crâne fracassé, la mâchoire pendante, dont on peut voir l'intérieur par ses deux orbites brisés, mais il préfère taire le nom d'Ezéchiél du Mas Mélac, auteur de ce massacre.





Fig. III.11. Rome (It.), Couvent de la Trinité- des- Monts, Charles-Louis Clérissseau, *La chambre des ruines*, vers 1766, décor de la chambre de travail du père Lesueur, scientifique et religieux de la Trinité- des- Monts à Rome, peinture murale en trompe-l'œil, étable habitée de ruines romaines mélange des thèmes antiques et de thèmes chrétiens.

Source : reproduction publiée dans Ferranti. F. 2005, p. 14.



Fig. III.12. ci-contre, Heidelberg sur le Neckar (All.), château des princes électeurs du Palatinat, célèbre notamment pour son jardin (*Hortus Palatinus*) ; ici la tour.

Source : photo, N. Detry, 08/2014.

### III.1.4. Architecture, pensée et histoire, des lieux communs

L'histoire de l'architecture, l'histoire de l'art ainsi que l'historiographie<sup>262</sup> sont des disciplines intimement liées à la restauration de monuments historiques, mais également intimement liées à

<sup>262</sup> L'historiographie permet de comprendre comment l'histoire est écrite au présent, de divers contextes découlent des histoires différentes. L'histoire du « mouvement moderne » en architecture sera différente selon les écrits de Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Bruno Zevi ou Jean-Louis Cohen. Il est nécessaire d'exercer son esprit critique, de comprendre pourquoi tel auteur soutient telle idée sur tel artiste ou tel mouvement.

l'architecture comme projet au sens large. La question du rapport à l'histoire traverse toute la théorie de l'architecture, aussi bien pour édifier que pour restaurer. Fabriquer un bâtiment neuf signifie bien souvent poursuivre la tradition de ses résolutions antérieures tout en les approfondissant par une conception actualisée, liée notamment à l'évolution des usages, des normes et des techniques. Aborder un programme en architecture, par exemple une église, une bibliothèque, un musée, une école ou un marché couvert consiste à trouver un dénominateur commun entre la forme et l'usage (la fonction) ; c'est le « lieu commun » tel que défini par les architectes Xavier Fabre et Vincent Speller (Fabre & Speller, 1989). C'est aussi le sens du travail sur la typologie tel qu'il a été initié par Saverio Muratori puis par Aldo Rossi et la *tendenza* en architecture.

Xavier Fabre explique cela par un exemple : « ...un marché couvert garde toujours quelque chose de provisoire (...) le toit est sa forme privilégiée (...) l'espace de la halle garde toujours cette référence à l'abri, quelles que soient les évolutions fonctionnelles des marchés. Cette cristallisation des événements autour d'espaces significatifs est ancienne, c'est le sens de la typologie, dont nous retravaillons constamment les formes. C'est aussi le sens de l'architecture qui reconstruit la réalité des choses pour chaque époque (...) un lieu commun est à établir entre la destination constante et l'émotion nouvelle que doivent procurer ces espaces » (Fabre & Speller, 1989, p. 9).

En architecture comme en restauration, il est bon d'avoir une certaine familiarité avec l'histoire. Mais l'histoire semble être infinie. On regarde le sommet d'une montagne, on gravit péniblement cette montagne et derrière elle, il y a toujours d'autres montagnes, comment ne pas s'y perdre ? C'est probablement l'une des raisons pour laquelle techniques et sciences sont importantes, mais elles doivent être situées à l'intérieur d'une vision d'ensemble. C'est un peu, pour le dire avec les mots de Renato Bonelli, accepter de voyager sans cesse du métier à la pensée, « ...si le métier réside dans la pleine possession des instruments (de la technique), c'est la pensée qui régit l'édifice de l'histoire ; la pensée est philosophie, historiographie, critique, et par cela concept, processus, compréhension, évaluation, jugement. L'histoire n'est pas une réalité extérieure à nous que l'on trouverait inerte sur le seuil de l'existence ; mais elle est cela même que nous sentons, que nous pensons, et que nous voulons, dans la vie quotidienne et dans la rigueur des études toujours renouvelées » (Bonelli, 1984, *Apologia della Storia*...p. 13).

Dans le premier chapitre, j'ai parlé de la restauration en référence à De Angelis d'Ossat, comme étant « architecture sur le préexistant diversement évalué dans le temps ». En effet, en architecture, démolir, conserver ou restaurer, être « traditionaliste », « régionaliste » ou « moderniste » se fait toujours en relation avec l'histoire, donc avec l'existant ; il s'agit de prendre position, non seulement par rapport au site, au programme mais également par rapport à l'Histoire (avec un grand H) et par rapport à la chronique (fait divers). Agnoldomenico Pica, dans un article publié en pleine guerre, écrit : « les thèmes et les manières avec les quelles un ancien monument peut interférer sur la vie d'aujourd'hui sont extrêmement variés et très délicats. Il existe des manières d'ordre spirituel ou d'ordre pratique. Le monument peut être un modèle à imiter, un sujet d'inspiration, un ferment génériquement poétique, un type (genre) négatif à ne pas imiter, un objet encombrant à démolir, ou au contraire un élément précieux à conserver, ou un élément encore utile mais à

*réactiver ; ou encore un point focal ou du moins un des éléments d'une nouvelle composition urbaine* » (Pica, 1943, Revue Costruzioni, Milan, p. 4)

Pensée et métier forment un réseau de liens dans lesquels architecture et restauration se rencontrent. Ces liens traversent le temps et les disciplines. Pour illustrer cela, on peut poser « au hasard » la question suivante : quels liens entre la basilique palladienne de Vicence (Italie) et le *Neues Museum* de Berlin ? Il s'agit bien sûr de deux édifices civils ayant un rôle urbain, social et culturel important. Mais je veux parler de liens d'une autre nature, de liens qui traversent l'histoire. En synthèse, il s'agit d'édifices doubles, un « ancien » (existant), un « nouveau » ; deux édifices où architecture et restauration se confondent pour former une œuvre unitaire. Dans les deux cas, l'édification de ces bâtiments, l'un en Italie, l'autre en Allemagne, dure plusieurs siècles. L'ancien *palazzo della Ragione* de Vicence présente de graves problèmes de structure, allant jusqu'à l'écroulement de l'angle Sud-Ouest, malgré une première campagne de travaux à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. L'édifice reste ainsi inachevé, lacunaire, fissuré durant plus de 40 années. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, il est sauvé de la ruine grâce à un projet de consolidation radicale, une restauration qui n'est pas autre chose qu'un projet d'architecture. Ce projet, conçu par Andrea Palladio, est choisi par la ville de Vicence suite à une forme de concours, qui est une préfiguration de nos concours d'architecture actuels. Après l'intervention de Palladio (architecture ou restauration ?), ce bâtiment célèbre est rebaptisé *Basilica*, puis *Basilica Palladiana*.

A Berlin, le *Neues Museum* est bâti entre 1846 et 1859 selon un projet de Friedrich-August Stüler. Bombardé en 1945, le bâtiment est réduit à l'état de ruine urbaine (ruine paradoxale). Lors de la séparation de la ville en deux camps, le *Neues Museum* se retrouve à Berlin-Est<sup>263</sup>. Comme l'ancien *palazzo della Ragione* de Vicenza, les restes de ce musée sont plus ou moins bien entretenus durant 50 ans. Mais le temps fait son œuvre, végétation et arbres poussent dans les espaces laissés sans couverture. A la fin du XX<sup>e</sup>, il n'est plus très loin du statut de reste archéologique. Dans la cadre de la réunification de l'Allemagne après 1989, un concours international est organisé ; un nombre restreint d'architectes est présélectionné. L'Italien Giorgio Grassi gagne ce concours en 1993, juste devant le Britannique David Chipperfield. Mais après quelques vicissitudes, le projet de Grassi est écarté en 1996 et un nouveau concours est organisé. Cette fois, la ruine du *Neues Museum* est confiée à l'agence de David Chipperfield qui dirige les travaux de restauration et d'adaptation muséographique entre 1997 et 2009. Grâce à une stratégie architecturale sensible, une forme de conservation critique, Chipperfield redonne à cette ruine sa fonction de grand musée du XXI<sup>e</sup> siècle, tout en respectant les stigmates de ce grand blessé de guerre. Les traces du temps sur l'œuvre de Stüler sont conservées, les lacunes sont acceptées et réintégrées. Comme lors du concours pour la basilique de Vicence au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les architectes sélectionnés sont parmi les plus célèbres de leur temps ; au XVI<sup>e</sup> siècle les « stars » de la République de Venise<sup>264</sup> ; à

<sup>263</sup> Le *Neues Museum* se retrouve à Berlin Est, avec beaucoup d'autres ruines de grands monuments, comme celles du château des Hohenzollern. Symbole politique prussien, les restes de ce château (Berliner Stadtschloss), sont rasés au début des années 1950 par le gouvernement communiste de la RDA tandis que les restes du *Neues Museum* (symbole culturel) sont conservés, (même en l'état de ruine) jusqu'à la réunification de l'Allemagne.

<sup>264</sup> Michele Sanmicheli, Jacopo Sansovino, Giulio Romano, Sebastiano Serlio...

la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les stars de l'architecture qui commence à se mondialiser<sup>265</sup>. Deux concours où architecture et restauration se confondent pour devenir espace commun de projet. Cet espace intellectuel commun évolue, particulièrement au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Comme l'a montré Jean-Louis Cohen, cette brève évocation d'une basilique italienne et d'un musée allemand illustre le fait que la restauration reflète un rapport intense entre les architectes et les intellectuels. Plus simplement, comme dans le mouvement de la *Tendenza*, ces architectes sont des intellectuels (Cohen, 2015, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'Italophilie*, chapitre IV notamment). violemment confrontés à la terrifiante réalité des ruines de la guerre, malgré tant de problèmes existentiels à résoudre, les grands acteurs de la restauration *post bellica* n'oublient pas de relier sans cesse pensée et métier dans une intense activité intellectuelle.

**Palazzo della Ragione à Vicence** est un édifice gothique vénitien (milieu XV<sup>e</sup>), façades ornées d'un motif de losanges en marbre, comparable au palais des Doges ; rez-de-chaussée occupé par une série d'ateliers et de boutiques sur un plan irrégulier traversé par d'anciennes voies de circulation ; premier étage comme vaste espace rectangulaire sans support intermédiaire (*Salone del Consiglio dei Quattrocento*) ; espace enveloppé dans une grande charpente en carène de navire renversée (cf. la *Basilica* de Padoue). Déjà à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les forces obliques de la charpente déforment les murs, l'édifice doit être restauré. L'architecte Tommaso Formenton bâtit un double étage de loggias autour du noyau existant, mais dès la fin du chantier l'angle sud-ouest s'écroule. Le *palazzo* reste ainsi inachevé et fissuré durant plus de 40 années. Plusieurs artistes et architectes célèbres, actifs dans le nord de l'Italie, élaborent des projets de restauration dans une forme d'émulation et de compétition qui préfigure nos concours d'architecture d'aujourd'hui. Parmi les projets, on peut citer ceux de : Antonio Rizzo (1496), Antonio Scarpignano (1525), Jacopo Sansovino (1538), Sebastiano Serlio (1539), Michel Sanmicheli (1541) et Giulio Romano (1542). Au sein du conseil de la ville de Vicence, ces projets font l'objet de débats, mais tous sont refusés, jugés comme ne répondant pas aux exigences de conservation et de consolidation. Finalement, le projet élaboré en 1545 par un jeune architecte, Andrea Palladio est accepté en mars 1546. Andrea Palladio a 38 ans, est encore presque inconnu, mais est soutenu par Giangiorgio Trissino et secondé par un expert en construction ayant la confiance locale, Giovanni Pedemuro. Avec ses deux niveaux de loggias à motif de serliennes, le projet de Palladio résout de façon magistrale les problèmes de stabilité du vieux palais, tout en offrant à l'espace urbain un repère d'une grande puissance expressive (repère dans le paysage et dans la ville). Un ingénieux stratagème permet de compenser la différence de cotes entre les anciennes travées rythmées du XV<sup>e</sup> siècle et les nouvelles serliennes en marbre ouvertes vers la piazza. Palladio conserve la régularité obligatoire des arcades (les clés des arcs doivent être toutes à la même hauteur), mais il fait varier la dimension des ouvertures latérales rectangulaires des serliennes. La solution de l'angle, avec trois colonnes engagées, allie force et élégance. Le tout forme un archétype ayant inspiré tant d'autres œuvres d'architecture à travers l'histoire.

**Le Neues Museum de Berlin** est conçu par l'architecte Friedrich-August Stüler, bâti entre 1846 et 1859 pour abriter des œuvres antiques, médiévales et romantiques. Il est implanté le long de la rivière Spree, sur l'île qui compte 5 grands musées, (bâti entre 1830 et 1930). F-A Stüler (1800-1865) est nommé architecte du roi en 1842 ; grâce à ce titre, il va construire et remodeler des centaines d'églises ; il est l'un des principaux architectes allemands du XIX<sup>e</sup> avec K-F Schinkel, L. Von Klenze et G. Semper.

Ils expliquent justement que la restauration n'est « pas un acte situé hors du temps » comme l'écrit efficacement Brandi : « *L'unique moment légitime qui s'offre pour l'action de restauration est celui du présent même de la conscience de l'observateur, dans laquelle l'œuvre d'art est dans l'instant, dans le présent historique mais également dans le passé et dans l'histoire. Pour représenter une action valide, la restauration ne peut ni présumer le temps comme réversible, ni l'abolition de l'histoire. La restauration n'est pas un acte située hors du temps, secret (...) mais est ponctualisée comme un événement historique, par le fait d'être une action humaine et de s'insérer dans le processus de transmission de l'œuvre vers le futur* » (Brandi, 1963, *Teoria*, p. 26). Même si cela débouche sur une profonde mutation (de

<sup>265</sup> Giorgio Grassi, David Chipperfield, Frank O. Gehry, Francesco Venezia, Axel Schultes, Juan Navarro Baldeweg...



palais gothique à basilique Renaissance), la « restauration » de Palladio (ou architecture sur le préexistant) évoquée ci-dessus est bien insérée dans un « processus de transmission de l'œuvre vers le futur ». Les « lignes guides » tracées durant la longue expérience de la restauration *post bellica* vont encore renforcer ce lieu commun entre métier et pensée. Dans les pages qui suivent, j'ai tenté d'analyser la question de la restauration du patrimoine martyr en fonction de « lacunes types ». Dans cette analyse, le fil conducteur n'est pas le pays ou l'aire géographique, mais plutôt le type de lacunes.



Fig. III.12. Dresde (All. Ex-RDA), Fragments de la *Frauenkirche* en 1986. Tambour et coupole brisés, grande lacune verticale, la nature reprend le dessus. Devant à droite, la statue de Martin Luther. Il n'est plus possible aujourd'hui de refaire cette photo, puisque la *Frauenkirche* (et une partie du centre historique de Dresde) a été entièrement reconstruite, *come era dove era*. Source : photo de Ferrante Ferranti prise en 1986, publiée dans Ferranti, 2005, p. 36.

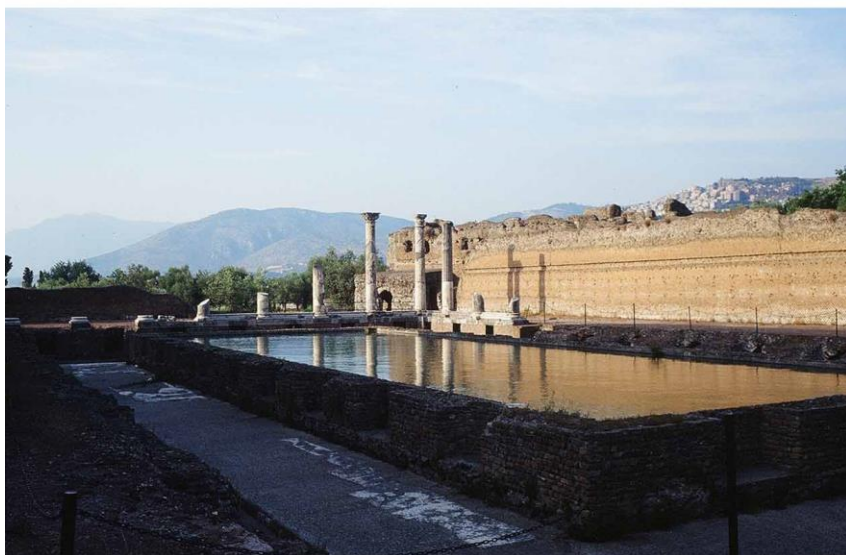


Fig. III.13. Tivoli, région de Rome (It.), Villa de l'empereur Hadrien, le bassin dit « de la Pêcherie », au fond, les quelques colonnes remises en place par anastylose permettent d'imaginer qu'il y avait ici une cour rectangulaire à portique. La conservation / restauration de sites archéologiques se situe entre ruine désirée, ruine acceptée et refus de la ruine. Source : photo. N. Detry, 1992.





Fig. III.14. Berlin (All.), à gauche, Franziskaner Klosterkirche, église gothique du XIII<sup>e</sup> siècle reliée à un couvent franciscain, vue de la nef en 1896.

Source : *Berlin und seine Bauten*, éd. Wilhelm Ernst & Sohn, 1896 (image en ligne sur Wikipedia).

Fig. III.15. Berlin (All.), ci-dessous, Franziskaner Klosterkirche, vue aérienne de l'église en 2014. Au départ, ruine urbaine et paradoxale devenue avec le processus de reconstruction de la ville une ruine acceptée (acceptée par certains, refusée par d'autres). Comme pour les sites archéologiques, ce type de ruine urbaine demande une protection et un entretien régulier pour ralentir les processus de dégradation. Ici les arases des murs sont protégées par une couvertine en cuivre.

C'est aussi une trace physique de la mémoire de la guerre, donc un monument contre la guerre.

Source : Wikipedia, Benreis, consulté en novembre 2015



### III.2. Traitement des lacunes dans les maçonneries

En réponse à divers types de lacunes, petites, moyennes, avec perforations des maçonneries, avec écroulement de parties entières de l'édifice, etc, le traitement des lacunes consiste à rétablir la continuité d'un mur en maçonnerie. Il s'agit de réparer ce mur, de le recoudre un peu comme un tissu déchiré dont il faut assurer de nouveau l'usage, la résistance, la lisibilité. Pourquoi est-il nécessaire, face à un édifice ruiné, de traiter, donc de réintégrer les lacunes ? La réintégration répond à une exigence esthétique, mais elle participe aussi de l'attention envers la conservation de la matière authentique de l'œuvre, elle augmente donc la durée de vie du bien en question et enfin elle facilite la lecture et la compréhension de l'œuvre qu'elle soit architecturale ou picturale. Selon « l'école de Rome » dont je suis issu, la restauration des lacunes dans les maçonneries doit suivre certains schémas et respecter certaines règles. La théorie de la réintégration des lacunes en maçonnerie provient de plusieurs expériences complémentaires à l'architecture, expériences qui se décantent et se cristallisent après 1945 : la philologie, la restauration des lacunes en archéologie et en peintures murales. Un grand nombre de contributions, sous formes de livres, d'articles et d'expériences concrètes existent pour les aspects théoriques et philosophiques de la réintégration des lacunes. Ce thème a été abordé précédemment. Dans ce domaine, les textes de Cesare Brandi et de Paul Philippot<sup>266</sup> restent les références reconnues par la communauté scientifique internationale comme incontournables ; références sur lesquelles le restaurateur d'œuvres d'art et d'architecture peut sans cesse s'appuyer pour trouver des lignes guides dans son travail. En accord avec le cadre général de cet ouvrage, il me semble utile d'aborder la question de la réintégration des lacunes en maçonnerie selon ses deux aspects complémentaires et interdépendants, l'aspect théorique et l'aspect pratique.

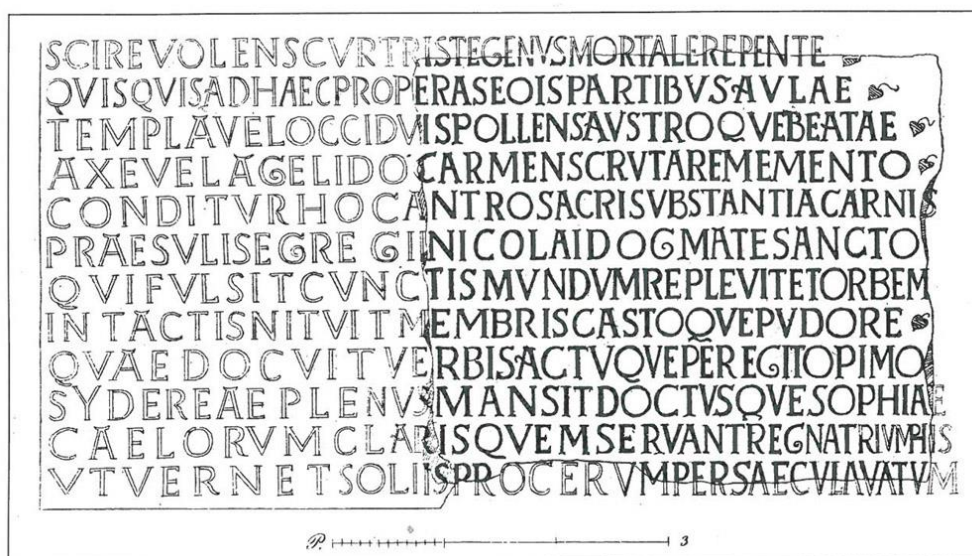


Fig. III.16. Rome, grottes du Vatican, marbre avec inscription latine en haut à droite fragment de texte conservé, à gauche la réintégration de la lacune, leçon classique de philologie.

Source : Zander, 1987 (p. 83, réédition de 1993, SSRM)

<sup>266</sup> De Paul Philippot, voir notamment, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, 1959, en collaboration avec Albert Philippot. Plusieurs textes de Paul Philippot sont republiés dans l'ouvrage, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre, une vision humaniste*, 1990.

Comme l'écrit Giuseppe Zander à propos de cette plaque de marbre « *Les lettres tracées avec un simple contour ne peuvent aucunement se confondre avec les lettres originales. Ce travail fut possible grâce à une transcription de ce texte qui a été conservée [dans un ouvrage du XVIII<sup>e</sup> siècle]. Habituelle depuis longtemps dans l'intégration des épigraphies, cette honnête clarté devrait également gouverner dans le domaine de la restauration architecturale et de l'intégration des lacunes* » (Zander, 1987, p. 83, réédition de 1993, SSRM)

### III.2.1 Aspect théorique de la réintégration des lacunes en maçonnerie

Dans un chapitre intitulé « La complétude de l'œuvre d'art », Luigi Pareyson analyse en philosophe la question des lacunes mais également de l'altération de la matière, l'usure du matériau et l'oubli de l'homme. La pensée de Pareyson est utile pour notre propre réflexion sur la manière d'aborder une œuvre d'art et / ou d'architecture mutilée, lacunaire dans plusieurs de ses éléments types mais aussi dans ses maçonneries. Voici un extrait de ce qu'écrivait Pareyson à ce sujet : « *si on pense que la matière de l'art est irremplaçable, et si on songe à l'importance qu'ont la consistance et l'apparence de la pierre tout comme la fraîcheur et la luminosité de la couleur pour déterminer l'intention formative, on verra qu'avec ces altérations quelque chose a été perdu, mais que, à moins de dommages irrémédiables, la forme ne l'a pas été ; au contraire, elle aide elle-même à révoquer, d'une manière ou d'une autre son aspect originaire et essentiel* » (Pareyson, 2007, p. 127).

En architecture, comme dans d'autres formes d'art, l'altération de la matière par des cassures et des lacunes arrive à gâcher l'œuvre. Pourtant, selon les travaux d'esthétique et de philosophie de l'art (Brandi) ; la vie, la « formativité » (Pareyson) qui a donné naissance à une œuvre originale, unique, singulière, parvient à faire en sorte que l'œuvre même lacunaire, même consumée par l'âge et par l'oubli humain, manifeste encore potentiellement la totalité de sa valeur artistique. Dès 1950 Brandi a jeté les bases de sa « Teoria del restauro ». En 1954, Luigi Pareyson publie *l'Estetica, teoria della Formatività*<sup>267</sup> qui a une grande importance dans le milieu de l'histoire de l'art, de la critique historique et de la restauration des édifices anciens en Italie. Brandi, Bonelli, Zander, Benedetti, Carbonara et Argan mobilisent Benedetto Croce mais aussi Luigi Pareyson dans leur propre réflexion. Qu'est-ce que la « formativité » pour Pareyson ? N'est-ce pas une œuvre formée pendant qu'on en invente la règle ? C'est un processus que l'artiste a su organiser de l'intérieur avec succès, c'est bien aussi ce qu'un architecte réalise étape par étape quand il compose, quand il projette un édifice, puis en dirige la construction. L'œuvre est donc, selon Pareyson, le résultat d'un processus de formation : « *c'est seulement si l'œuvre est considérée comme résultat et comme réussite de son processus de formation qu'elle est considérée comme parfaite : irremplaçable dans sa pleine adéquation à soi et en possession de tout ce qu'elle doit avoir. La perfection*

<sup>267</sup> Cet ouvrage de philosophie de l'art est traduit en français et publié en 2007 sous la direction de Gilles A. Tiberghien (traducteur de Benedetto Croce), Payreson Luigi, 2007, *Esthétique. Théorie de la Formativité*, Paris, éd. Rue d'Ulm.



*artistique n'est pas immobile et fixe, mais dynamique (...). L'existence de l'œuvre d'art est sa complétude, et sa complétude est l'accomplissement de sa formation* » (Pareyson, 2007, p. 111). Pour le philosophe Pareyson, le caractère définitif de la forme est sa formation même, fixée dans la réussite. Cette question philosophique et esthétique de la « formativité » est notamment liée aux rapports entre les parties et le tout dans l'œuvre d'art. Les détails d'une œuvre d'art, une sculpture en marbre du Bernin par exemple, sont intimement liés à la totalité, qui elle-même est liée à l'ensemble de ces détails. Comme l'explique Luigi Pareyson, dans une œuvre d'art, comme d'architecture « *les parties entretiennent un double genre de rapports : celui de chacune avec les autres et celui de chacune avec le tout. Toutes les parties sont connectées les unes aux autres dans une indissoluble unité, si bien que chacune est essentielle et indispensable (...) au point qu'un seul élément manquerait dissoudrait l'unité et qu'une seule variation ramènerait le désordre. Les parties ainsi connectées et liées entre elles constituent et tracent le tout : l'intégrité de l'œuvre résulte de la connexion des parties entre elles. Mais cela arrive du fait que chaque partie est instituée comme telle par le tout, qui a réclamé et disposé lui-même les parties dont il résulte...* » (Pareyson, 2007, p. 119).

Mais qu'arrive-t-il quand le « tout » est lacunaire ? Qu'arrive-t-il quand une architecture n'est pas « considérée comme parfaite » car elle est inachevée, formée sur un temps long, faite d'interruptions et de reprises, de cassures, d'ajouts compatibles et d'ajouts incompatibles ? C'est là qu'il faut adapter la théorie avec la pratique ; car les œuvres « parfaites », comme une villa de Palladio, de Frank Lloyd-Wright ou une chapelle de Philibert Delorme sont rares ; en réalité, nous sommes plus souvent confrontés à des fragments d'œuvres qu'à des œuvres complètes et parfaites. Néanmoins, et peut-être même a fortiori, face à ces fragments, à ces traces, à ces lacunes, l'idéalisme en philosophie et en esthétique, issu de Hegel développé par Benedetto Croce, Luigi Pareyson et d'autres, nourrit notre approche théorique de la restauration.

Si la mutilation, les lacunes petites et grandes, le tronçonnage, bref l'état ruineux détruit l'œuvre comme totalité, comme résultat de sa « formativité », alors il s'agit de mieux comprendre la valeur potentielle des fragments, des traces qui nous parviennent. Dans un chapitre intitulé « la mutilation ne détruit pas l'ensemble », Luigi Pareyson explique que « *si chaque partie contient et évoque le tout, on comprend comment il est possible que, toutes les parties étant également essentielles, l'œuvre d'art ne cesse néanmoins pas de vivre même si elle est mutilée et réduite à l'état de fragment, et qu'elle ne perde nullement sa valeur artistique, reconnaissable même tronquée ou tronçonnée, voire parfois à l'état de ruine* » (Pareyson, 2007, p.125). L'année de la publication de *l'estetica* de Pareyson, dans un autre style et en français, Marguerite Yourcenar écrit *Le temps, ce grand sculpteur*. Dans ce court essai de 6 pages, l'auteure franco-belge qui avait ressuscité les *Mémoires d'Hadrien* en 1951, exprime à sa façon la question du rapport entre les parties et le tout. Ainsi, pour Marguerite Yourcenar, il est possible de percevoir en profondeur des œuvres d'art même mutilées : « *nous n'avons plus, cela va s'en dire, une seule statue grecque telle que la connurent les contemporains (...) ces durs objets façonnés à l'imitation des formes de la vie organique ont subi à leur tour l'équivalent de la fatigue et du vieillissement, du malheur. Ils ont changé comme le temps nous change. Les sévices des chrétiens ou des barbares, les conditions dans lesquelles ils ont passé sous terre leurs siècles d'abandon, jusqu'à la découverte qui nous les*

*rendit, les restaurations sages où maladroites dont ils bénéficièrent où pâturent, l'encrassement et la patine vraie ou fausse, tout, jusqu'à l'atmosphère des musées où ils sont aujourd'hui enfermés, marque à jamais leur corps de métal ou de pierre. Certaines de ses modifications sont sublimes. (...) Statues si bien brisées que de ce débris naît une œuvre nouvelle, parfaite par sa segmentation même : un pied nu inoubliablement posé sur une dalle, une main pure, un genou plié dans lequel réside toute la vitesse de la course, un torse que nul visage ne nous défend d'aimer, un sein ou un sexe dont nous reconnaissons mieux que jamais la forme de fleur ou de fruit, un profil où la beauté survit dans une complète absence d'anecdote humaine ou divine... (...) Parfois, l'érosion due aux éléments et la brutalité des hommes s'unissent pour créer une apparence sans exemple qui n'appartient plus à aucune école ou à aucun temps : sans tête, sans bras, séparée de sa main nouvellement retrouvée, usée par toutes les rafales des Sporades, la Victoire de Samothrace est devenue moins femme et d'avantage vent de mer et du ciel » (Yourcenar, 1954, pp. 61- 63).*

On retrouve chez Yourcenar un climat culturel, ou une « famille culturelle » proche de Brandi et de Pareyson. Quand par exemple Brandi explique les rapports entre le temps et l'œuvre d'art, il écrit : « Toutefois le **temps**, en plus d'être une structure du rythme, se rencontre dans l'œuvre d'art, non seulement sous un aspect formel mais aussi phénoménologique, à trois moments différents et ceci quelle que soit l'œuvre d'art. En premier lieu comme **durée**, lors de la manifestation de l'œuvre d'art quand elle est formulée par l'artiste [sa formativité] ; en second lieu, comme intervalle situé entre la fin du processus créatif et le moment où notre conscience actualise en elle-même l'œuvre d'art ; en troisième lieu, comme **instant** de cette fulguration de l'œuvre d'art dans la conscience » (Brandi, 1972, p. 21). Les textes de Marguerite Yourcenar de Brandi ou de Pareyson, n'ont-ils pas des liens avec la « phénoménologie de la perception » développée presque au même moment par le philosophe français Maurice Merleau-Ponty ?

Contemporaine de Brandi et de Merleau-Ponty, Yourcenar<sup>268</sup> évoque la question du rapport figure / fond, magistralement développée par le fondateur de l'ICR. Pour cela, il convient de se reporter notamment au chapitre intitulé « L'unité potentielle de l'œuvre d'art », dans lequel Brandi explique : « nous devons pour commencer examiner l'obligation d'attribuer à l'œuvre d'art le caractère d'unité appartenant à un **tout** et non d'**unité** obtenue par **totalisation** (...) la lacune, malgré sa conformation fortuite, apparaît comme une **figure** par rapport à un **fond** représenté alors par la peinture (...) à présent les analyses et les expériences de la gestalt-théorie nous aident beaucoup pour interpréter le sens de la lacune et pour rechercher les moyens de la neutraliser » (Brandi, 1963, éd. Fr. 2000, pp. 37 et 42)

<sup>268</sup> Marguerite Yourcenar (Bruxelles 1903- Maine, USA 1987) ; Cesare Brandi (Sienne 1906- Rome, 1988), Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer 1908- Paris 1961)





Fig. III.17. Ci-dessus, à gauche, Tivoli, Villa Adriana, photos durant les fouilles archéologiques préalables à la reconstitution du Canopo (anastylose) dans les années 1950, au moment où Marguerite Yourcenar visitait Rome et Tivoli pour ses recherches sur l'empereur Hadrien (*Les Mémoires d'Hadrien*, 1951). A droite. Padoue, chapelle Ovetari, peinture murale (fresque) d'Andrea Mantegna. Notre esprit relie « naturellement » la chevelure à gauche avec le visage à droite. Fragment recueilli et conservé dans une caisse avec du *vetroflex* envoyé à l'ICR (Rome) afin d'être recomposé avec les milliers d'autres fragments. On entrevoit avec cette image les concepts élaborés par Pareyson, Brandi et Yourcenar. Source: MiBACT, ICR, *archivio storico*, cote, AS 0262.

### III.2.2. Aspect pratique de la réintégration des lacunes enmaçonnerie

Dans cette partie sur les maçonneries, afin de simplifier l'explication, je propose d'utiliser « l'ancien » pour désigner la partie authentique et conservée d'un mur, d'une façade et « le nouveau » pour désigner la zone lacunaire réintégrée en rapport avec le projet de restauration. L'aspect pratique – forcément lié au théorique - de la réintégration des lacunes en architecture est développé dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre de Camillo Boito. Celui-ci est précisément l'un des tous premiers qui pose la question de la lisibilité des restaurations par le truchement d'un travail sur les matériaux et leur mise en œuvre. Dans le texte « La restauration en architecture » (1893)<sup>269</sup>, Boito joue le rôle de l'arbitre, non sans humour, dans une joute intellectuelle entre le célèbre architecte restaurateur français Eugène Viollet-le-Duc

<sup>269</sup> Texte de 1893 publié en français en 2000 dans Boito, 2000, *Conserver ou restaurer, les dilemmes du Patrimoine*, pp.23-67. A la page 23 le texte commence par une sentence chinoise « *Il est honteux de tromper ses contemporains, mais il est encore plus honteux de tromper la postérité* ». Evidemment, la Chine a bien changé depuis Boito, puisque c'est en Chine que l'on construit avec passion des copies ou fac-similé de monuments, de morceaux de villes ou de villages de la vieille Europe, comme ce joli village autrichien au bord d'un petit lac, construit à l'identique au bord d'un lac chinois, etc.

et l'anti-restaurateur anglais John Ruskin. Boito rentre dans le vif du sujet, avec un entretien sur la reconstitution des monuments antiques par anastylose :

- « ...je m'étonne que vous parliez de reconstitution. Toute reconstitution n'est-elle pas arbitraire ? Ne faut-il pas conserver les ruines telles qu'on les a trouvées sans prétendre les rassembler ... ? »

- « ce que vous dites n'est vrai qu'en l'absence de données absolument certaines. Mais lorsque vous découvrez, sur le mur de fondation, les bases de colonnes restées à leur place, et à côté d'elle les blocs qui en formaient les fûts, un peu plus loin les chapiteaux, là-bas les architraves, des morceaux de frise. Et si l'on aperçoit, dans les murailles massives, sous les voûtes brisées, la trace non douteuse des décorations architecturales, pour quelles raisons ne faudrait-il pas remettre à leur place les ornements et les revêtements qui s'en sont détachés ? (...). Lorsque vous constatez une lacune, vous la signalez par des points de suspensions ou vous insérez une note, sincèrement, modestement, en homme qui n'aime rien d'autre que la vérité. Qui pourra vous blâmer ? »

- « Mais comment faites-vous pour insérer dans les lacunes du monument les notes et les points de suspension ? Et quand il s'avère impossible de retrouver tous les morceaux d'un édifice, comment faites-vous pour y suppléer ? ».

- « supposons que les parties manquantes soient nécessaires pour faire tenir ensemble celle que nous avons : j'ajoute alors une construction de brique, un pilier de pierre, un fût, une architrave, je soutiens une corniche, rénove un chapiteau, j'encastre des coins dans les arcs, etc. mais en supprimant les lacunes dans les figures, en me contentant de tracer les grandes lignes, en exécutant les ouvrages avec des matériaux ou des procédés différents des anciens, je devrais faire en sorte que l'on voit que ces adjonctions sont l'œuvre des modernes » (Boito, 2000, pp. 34 -35).

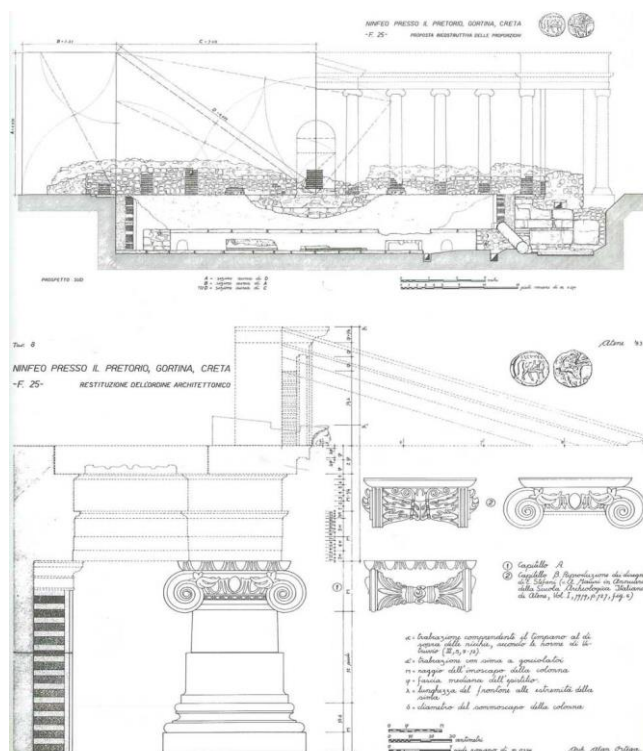


Fig. III.18. Ci-contre, Gortina en Crète, le nymphée près du prétoire, photo du site de fouilles dans les années 1980. Fig. III. 19. En haut à droite, Gortina en Crète, façade Sud et détails. Hypothèse de reconstitution des proportions du nymphée sur la base des restes trouvés sur place lors des fouilles archéologiques. Dessin de Alan Ortega extrait de sa thèse de spécialisation à la SSRM sous la direction des prof. R. Bonelli et G. Zander. Source: Carbonara et Pietrafitta, 1987, *Dieci tesi di restauro*, p. 101.

Les principes de Boito évoqués ci-dessus sont développés ensuite par Gustavo Giovannoni, son élève, et ultérieurement pondérés, polis et affinés par les élèves de Giovannoni dans les travaux désormais classiques de Guglielmo de Angelis d'Ossat et de Giuseppe Zander. Récemment, en 2015, un livre très bien documenté et approfondi a été publié à Naples, sous la direction de Stefano Gizzi, sur cette thématique. Il s'agit de *Confrontation, la lacune dans la restauration architecturale*<sup>270</sup>, avec, en début d'ouvrage, un dialogue entre Stefano Gizzi et Giovanni Carbonara<sup>271</sup>. Tous ces écrits importants sont en italien et donc moyennement accessibles aux lecteurs francophones, même si quelques écrits de de Angelis d'Ossat sont publiés en anglais et en français par l'ICCROM. Pour cette partie, je me base sur les textes italiens que je mets en perspective avec ma propre expérience<sup>272</sup>.

Les lacunes dans les maçonneries existent sous une infinité de types, de formes, allant d'un petit impact de mitrailleuse dans un mur à l'écroulement d'une partie importante d'une façade, en passant par des trous dans les voûtes. Si on compare la maçonnerie à un épais tissu qui forme l'enveloppe spatiale, les cassures de ce tissu mural sont différentes si le tissu est construit en briques cuites, en pierres calcaires ou en grès, en ossature bois avec remplissage de briques cuites ou crues, en pierres et briques recouvertes d'un enduit à la chaux, en béton armé, etc. Néanmoins, malgré cette variété des tissus, des enveloppes, les quelques grands principes de l'intégration des lacunes sont communs. Face à ces problèmes, l'architecte doit rechercher le type d'intégration de la lacune le plus adapté à chaque cas rencontré. Je développe ici, sur la base de l'article de G. De Angelis d'Ossat<sup>273</sup>, la méthode préconisée pour la réparation ou réintégration des lacunes dans des maçonneries construites généralement à base de pierres et / ou de briques, avec des murs d'épaisseurs allant de 50 cm à 200 cm, parfois plus, selon les cas ; c'est-à-dire les maçonneries traditionnelles précédant les structures en béton armé qui se développent dès le début du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans les interruptions du tissu mural « traditionnel », on distingue deux étapes dans la réparation / traitement des lacunes :

- 1. La première étape est la consolidation qui passe par divers types de travaux, la réparation du noyau interne du mur dans son épaisseur, la restauration des parties structurelles comme les pilastres, les voûtes, les contreforts. C'est la technique nécessaire au rétablissement de tel ou tel mur de façade, de telles parties verticales, courbes ou horizontales nécessaires à la stabilité de l'édifice.
- 2. La seconde étape est le traitement des surfaces visibles du mur souvent en façade, que l'on nomme aussi le parement du mur, parement qui peut être formé par un appareillage de pierres et / ou de briques, par un enduit à la chaux, par des blocs de marbres, par du béton, etc.

La première étape est une opération de restauration essentielle. Un pilastre ou le noyau interne d'un mur lacunaire doit être réparé en continuité avec le reste du mur, sans quoi le reste de

<sup>270</sup> Ghizzi S. (Dir. De), 2015, *Confronti, la lacuna nel restauro architettonico*, Naples, Artem, 182 p.

<sup>271</sup> De Carbonara G., *La reintegrazione dell'immagine* (1976) et *Il restauro non è conservazione...* (2009), etc.

<sup>272</sup> Le premier est intitulé « Schéma pour une correcte intégration des lacunes en maçonnerie » (de Angelis d'Ossat, 1977-1978) ; le second « Unité et clarté des principes généraux concernant la restauration en architecture » (Zander, 1987) ; le troisième *Confrontation, la lacune dans la restauration architecturale, illustre et analyse toute une série de traitement de lacune architecturale en Italie et dans le monde*.

<sup>273</sup> L'article « Schéma pour une correcte intégration des lacunes en maçonnerie » (Guglielmo de Angelis d'Ossat, 1977-1978) ; j'utilise la réédition de 1995 en italien, les pages citées sont donc celles de cette édition.

l'édifice peut s'écrouler. Pour ce faire, la nouvelle maçonnerie doit avoir des caractéristiques physico-chimiques compatibles avec celle de l'ensemble du mur encore en place : même nature et appareillage de pierre ou de brique, même dimension, même type de pose, mortiers à la chaux compatibles, blocages de pierre et de briques, etc. Ce problème se résout grâce à la connaissance de systèmes de construction de l'architecture ancienne traditionnelle, sans toutefois exclure, en cas de nécessité, le recours à des techniques de consolidation modernes et actuelles (injections de mortier, tirants métalliques et non métalliques, fibres d'aramides ou de carbonés, acier invar, barres dywidag, etc)<sup>274</sup>. Il s'agit là de connaissances techniques et d'expérience nécessaire pour un architecte restaurateur.

Les lignes guides ou schémas d'intégration des lacunes en maçonnerie faisant appel aux notions théoriques vues précédemment concernent surtout la surface visible des murs, le parement. Dans ce cas, l'intégration d'une lacune dans un mur doit répondre à deux exigences qui peuvent au départ sembler contradictoires.

Comme l'explique Guglielmo de Angelis d'Ossat, ces deux exigences sont nécessaires pour une restauration correcte, il s'agit de :

- 1. L'exigence d'assurer une distinction claire entre les parties ajoutées et les parties originales conservées,
- 2. L'exigence d'éviter que cette différenciation s'exprime de façon trop apparente (*troppo appariscente*) dans les matériaux, la couleur, la texture, ce qui risquerait d'avoir une incidence visuelle trop « criante » sur le monument, donc d'en modifier trop lourdement l'aspect traditionnel.

---

<sup>274</sup> Le lecteur peut se reporter à divers ouvrages spécialisés sur la question de la restauration et de la consolidation des maçonneries anciennes. En France, les ouvrages classiques d'Yves-Marie Froidevaux et de Georges Duval ainsi que les périodiques « Monuments Historiques » et « Monumental » rapportent la grande expérience des ACMH français. En Italie, les ouvrages de Paolo Marconi, Antonino Giuffrè, Giuseppe Tosti, Giorgio Croci, Antonino Gallo Curcio.





Fig. III.21. Turin, Porta Palatina, (porte romaine du 1<sup>er</sup> siècle avant J-C) intégrée dans une prison à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'arch. Alfredo d'Andrade procède à la « libération » de ses ajouts jugés incompatibles à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (destructions de l'ancienne prison et de plusieurs maisons collées à la Porta Palatina).

Source : photo de Jonathan Rome et Gretchen Van Horne, site web. [www.romeonrome.com](http://www.romeonrome.com)



Fig. III.22. Turin, Porta Palatina (1<sup>er</sup> siècle avant J-C) réintégration des maçonneries visibles. Ici un arc extradossé est rétabli afin de redonner la lisibilité de la porte romaine dans ses éléments constitutifs (arcs, passages, fenêtres, tours, courtine, etc).

Les « nouvelles » briques sont fabriquées avec cette forme biseautée, afin de les distinguer des anciennes briques dans une vision rapprochée. Il s'agit au fond d'un principe comparable au *tratteggio* mis au point par Brandi pour les peintures murales. On comprend que l'archéologie est ici mère de la restauration architecturale.

Source : photo N. Detry, 1993.

Il s'agit donc de privilégier une position équilibrée entre ces deux exigences et d'éviter les prises de positions extrêmes. Souvent, les non spécialistes se demandent pourquoi il est « nécessaire » d'établir une différence entre la partie ancienne et la partie nouvelle, différence qui parfois est perçue par le grand public comme le signe que l'architecte n'a pas fini son travail ou qu'il n'est pas capable de reconstruire l'édifice dans « son style ». En réalité, ces méthodes (réintégration, différenciation, lacune, matière / image, etc) constituent, comme l'écrit Giovanni Carbonara : « *un métalangage critique, et comme nous disions avant, philologique, c'est une possibilité d'interrogation, non superficielle, non rapide, mais bien plus profonde du monument. Une chose est de lire en diagonale un texte d'histoire, l'autre est de le lire attentivement en s'arrêtant aussi sur les notes de bas de pages. Si ce langage (ou métalangage) est appliqué avec sagesse, avec délicatesse, sans interférer vulgairement, avec la jouissance (...), même rapide et distraite du bien [monument], je ne vois pas d'aspects négatifs [dans ces méthodes] mais seulement des aspects positifs* » (Carbonara, in Gizzi, 2005, p. 13). Nous sommes là au cœur de la restauration des monuments historiques, travail complexe, pour lequel il faut sans cesse revenir à une pensée critique, tant il est traversé depuis sa naissance au début du XIX<sup>e</sup> siècle par des forces contradictoires, par des



paradoxes<sup>275</sup>. Pour réussir une correcte intégration de lacunes en maçonnerie de Angelis d'Ossat estime que *« les deux exigences ne sont pas totalement contradictoires, comme cela pourrait sembler. En étudiant les divers composants et les spécificités de chaque cas, il faut mettre en œuvre une intégration équilibrée, intégration qui au premier coup d'œil et aussi dans une vision plus éloignée, ne crée pas de disharmonie trop voyante (vistosa disarmonia). Dans une vision plus rapprochée, cette réintégration de lacunes doit permettre d'identifier clairement, et pour tous [aussi pour les non spécialistes], les parties ajoutées et leurs limites »* (De Angelis d'Ossat, 1995, p. 87). Ces sages recommandations du professeur d'Angelis d'Ossat, sont assez proches de l'esprit de la Charte de Venise déjà citée. Par exemple à **l'article 12**, il est dit : *« 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 »*.

A Turin, la restauration de la porte romaine dite *Porta Palatina*, réalisée sous la direction de la Surintendance, est un exemple de réintégration des lacunes proche du schéma développé par de Angelis d'Ossat : équilibre et harmonie dans la vue d'ensemble, unité potentielle, distinction des parties restaurées et des zones antiques. Dans ce cas, il s'agit de construction en maçonnerie avec parement de briques. Dans la période chaude de la restauration post bellica en Italie, de nombreuses réintégrations de lacunes de murs en briques sont mises en œuvre selon ces principes issus en partie de l'archéologie. On peut citer la loggia della Marcanzia de Bologne (arch. Alfredo Barbacci), les façades de l'Ospedale Maggiore de Milan (arch. Liliana Grassi), le palazzo dei Trecento à Treviso (arch. Ferdinando Forlati), etc.

Il est possible d'illustrer cette méthode de réintégration de lacunes en maçonnerie par des réalisations des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Nous avons tous en tête les exemples romains comme les réintégrations de lacunes sur les maçonneries de briques des marchés de Trajan et de la *Curia Senatus* à Rome, par Antonio Muñoz<sup>276</sup> et Antonio Colini dans les années 1930. Souvent, il s'agit d'édifices antiques, comme c'est le cas pour la Porta Palatina de Turin (figures ci-dessus). G. de Angelis d'Ossat défend l'idée que les bons schémas de réintégration des lacunes ne s'appliquent pas uniquement aux édifices antiques, ni uniquement à l'anastylose en archéologie, mais qu'il faut étendre cette méthode à l'architecture en général, du fait *de la substantielle équivalence des prémisses et des objectifs à atteindre, et l'exigence de traiter avec une égale conscience et une égale rigueur, le problème de la restauration, cela pour les édifices de toutes les époques* » (de Angelis d'Ossat, 1995, pp. 87-88). On trouve bien sûr de bons et de mauvais exemples de réintégration des lacunes pour des maçonneries d'édifices « non antiques », du moyen-âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Un exemple intéressant est celui de la reconstruction de S. Apollinaris en Allemagne, église construite au début du XIX<sup>e</sup> siècle et détruite par un incendie dans les années 1920. Il n'en reste alors que des fragments, dont la

<sup>275</sup> Je pense aux interminables querelles entre les « Ruskiniens » et les « Viollet-le-Duciens » toujours prêtes à ressurgir malgré les contributions équilibrées et déjà « modernes » de Camillo Boito (conserver ou restaurer ?).

<sup>276</sup> Antonio Muñoz (1884-1960), architecte et historien de l'art italien, a conçu et dirigé de très nombreux travaux de restauration, sur des églises à Rome et sur plusieurs groupes de monuments antiques. Il est considéré comme l'un des meilleurs représentants de la « restauration philologique et scientifique » en Italie, théorisée par Gustavo Giovannoni. Dans les années 1920-1930, Corrado Ricci est alors le directeur général des Antiquités et des Beaux-Arts.

moitié Nord d'un clocher-porche. Dans ce cas, l'architecte Dominikus Böhm<sup>277</sup> crée en 1927, une reconfiguration complète de l'église avec un système de réintégration des lacunes de maçonnerie pour l'enveloppe extérieure, pour le clocher-porche et une nouvelle architecture faite d'arcs et de voûtes en parabole pour l'espace intérieur.



Fig. III.23. Lindlar-Frielingsdorf (région de Cologne), église S. Apollinaris, totalement reconstruite après un incendie par l'arch. Dominikus Böhm.

Comme Rudolf Schwarz, D. Böhm est un maître pour la qualité formelle et spatiale de ses églises, dont la structure est souvent bâtie avec des maçonneries de pierre et de briques inspirées du monde antique et byzantin, mais qui sont à chaque fois des créations originales.

Source : photo. N. Detry, 2012.



Fig. III.24. Lindlar-Frielingsdorf, église S. Apollinaris, détail de la restauration de la façade - tour après par l'arch. Dominikus Böhm vers 1927.

Source : photo. N. Detry, 2012.

Le côté gauche (Nord) du clocher est ce qui reste de la partie d'origine, le côté droit est la reconstruction du clocher par Dominikus Böhm. Il s'agit bien d'une forme de réintégration des maçonneries du clocher-porche comme pour une restauration de monument historique. L'intégration se fait avec la même logique constructive que la partie ancienne conservée - maçonnerie traditionnelle en pierres assisées - mais pour se différencier en douceur, au lieu du calcaire gris, l'architecte Böhm utilise ici des moellons de grès mélangés avec des éléments en briques.

Pour la réintégration de l'église S. Appolinaris, Dominikus Böhm réalise ce qu'on peut nommer « une double différenciation », constructive et formelle. En effet, la maçonnerie mise en œuvre est différente ; l'ancienne est en pierre calcaire, la nouvelle en moellons de grès mélangés avec des briques et du calcaire. La différenciation formelle est ici subtile, Böhm utilise un vocabulaire dérivé de l'architecture romane et gothique, mais revisité par sa *Kunstwollen* personnelle et originale. Dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale, le nombre et la variété des lacunes à traiter est incalculable. Très souvent, les responsables des

<sup>277</sup> Issu d'une dynastie souabe-bavaroise d'architectes, Dominikus Böhm (1880-1955), est un architecte allemand actif durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Grand bâtisseur d'églises, il poursuit cette tradition avec son fils Gottfried (prix Prizker en 1986) et travaille un moment avec Rudolf Schwarz dans un atelier commun.

restaurations procèdent à des travaux provisoires d'urgence, donc à des réintégrations qui ne sont pas définitives. Ainsi, le chantier de reconstruction de l'Alte Pinakotek de Munich démarre par la mise en place de tubes d'acier Mannesmann<sup>278</sup>, support d'une toiture provisoire pour couvrir la partie ruinée sur la façade Sud du musée. A Cologne, le pilier Nord-Ouest qui porte une partie de la façade du dom (cathédrale) est endommagé par une profonde lacune ; il est intégré par un volume en brique sans tenir compte de l'aspect formel « environnant ». Cette réparation est efficace d'un point de vue de la stabilité, mais elle apparaît comme un pansement inesthétique. Le rapport figure / fond pose question. La forme trop schématique de la réintégration en briques émerge comme figure, alors qu'elle devrait rester en sourdine par rapport à la « vraie figure », celle de l'architecture gothique.

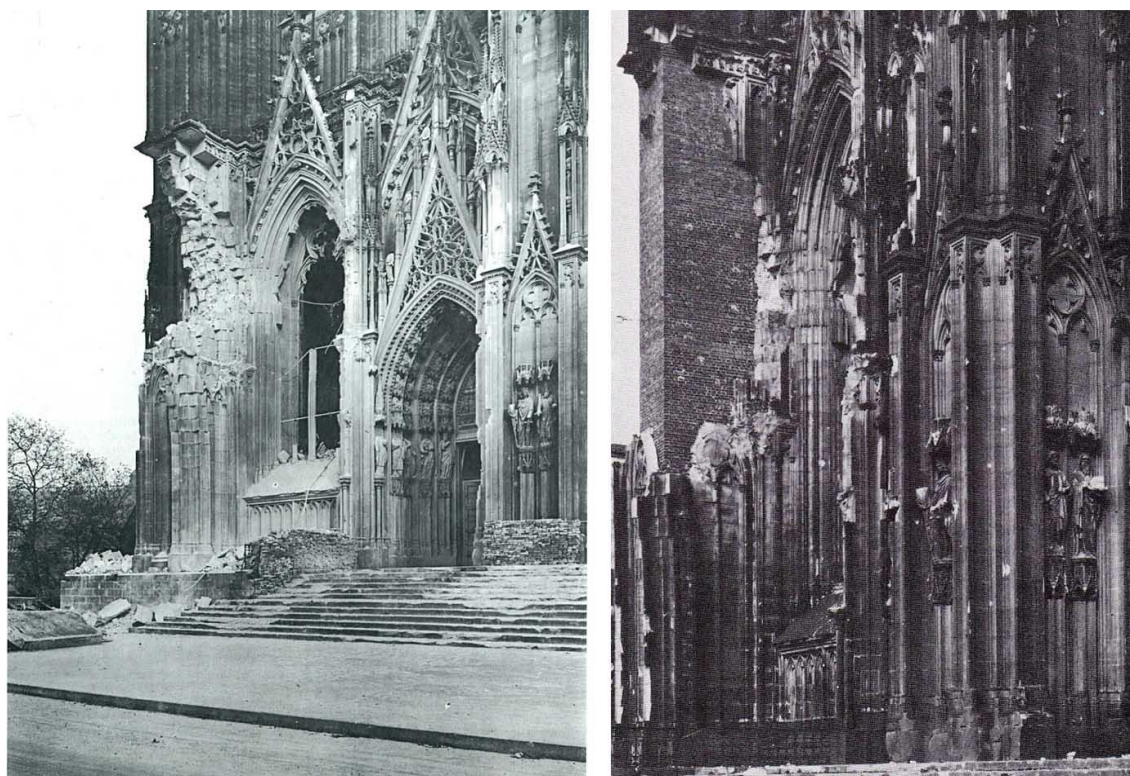


Fig. III.25. Le dom de Cologne détail ; à gauche, état en novembre 1943, lacune avec une quasi perforation du pilier Nord de la façade occidentale ; à droite, réparation en briques de la lacune dans le pilier de la tour Nord-Ouest de la cathédrale, réalisée dès 1945, puis surnommée Zeigelpombe par les habitants de Cologne.

Source : Beseler & Gutschow, 1988, p. 525, et Machat, 1987, p. 12, photos de Herbst

D'ailleurs, les habitants de Cologne ne s'y trompent pas en surnommant cette réparation « Zeigelpombe », ou « plomb de brique » comme un plomb pour réparer une dent cassée. Dans les années 1980, ce Zeigelpombe (fig. ci-dessus) est remplacé par une restauration du pilier gothique à l'aide d'une maçonnerie de pierre reprenant l'ensemble des profils gothiques

<sup>278</sup> Tube d'acier fabriqué sans soudure, à partir de rouleaux, avec un processus de laminage à cylindres obliques inventés par les frères Max et Reinhard Mannesmann à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Après 1945 le cartel Mannesmann, comme beaucoup d'autres grands groupes industriels allemands (Tyssen, Krupp, AEG, etc), est démantelé par les Alliés, puis reconstitué dans la nouvelle RFA dans les années 1950-1960. A Düsseldorf, l'ancien gratte-ciel *Mannesmann* est construit avec ce type de tube (1958 arch. Paul Schneider-Esleben).

à l'identique, sans faire de différenciation entre la partie réintégrée et les parties plus anciennes ; ainsi, la trace de cette lacune de 1945 n'est presque plus visible aujourd'hui.

### III.2.2.1. Repères sur quelques méthodes de réintégration des lacunes en maçonnerie, méthode I, méthode II et méthode III

Pour la réintégration des lacunes en maçonnerie, la double différenciation n'est pas toujours nécessaire ; il s'agit d'un projet qui doit être étudié au cas par cas. Il est probable que la qualité et la durabilité des restaurations de lacunes en maçonnerie dépend de cet équilibre entre intégration et différenciation, travail délicat lié à la théorie de la restauration. Faut-il toujours utiliser un matériau différent de la partie authentique, ancienne, encore en place ? Probablement pas toujours. Dans certains cas, il est plus judicieux de réaliser la différenciation constructive par l'emploi d'un type de maçonnerie légèrement différent ; dans d'autres cas, il sera mieux de travailler sur la question formelle tout en conservant le même matériau pour les maçonneries nouvelles d'intégration des lacunes. Il est aussi possible d'utiliser la même pierre pour l'intégration d'une lacune dans un mur en maçonnerie, mais de modifier l'appareillage ou / et le traitement de surface de la pierre de réintégration. Les diverses méthodes pour mettre en œuvre des intégrations de lacunes sont systématisées et expliquées notamment dans les cours de Guglielmo de Angelis d'Ossat publiés à la fin des années 1970. Je propose ici de reprendre les grandes lignes et d'actualiser cette contribution puis d'en donner des exemples concrets. Pour être correctes, pour se situer dans le champ de la restauration des monuments historiques, les solutions d'intégration de lacunes en maçonnerie doivent répondre à diverses exigences comme :

- 1) être, par leurs matériaux et leur mise en œuvre, le plus possible durables dans le temps et compatibles d'un point de vue physico-chimique avec les maçonneries anciennes,
- 2) tenir compte des effets du vieillissement dans le temps de l'édifice restauré,
- 3) laisser la possibilité de la réversibilité dans le cas où la restauration par intégration de lacunes doit être enlevée sans toutefois détruire les parties originales plus anciennes.

La réversibilité d'une restauration est dans la réalité un objectif très complexe à atteindre. La question de la réversibilité est très débattue dans la littérature spécialisée, surtout depuis la Charte de Venise. En effet, si on conçoit bien la réversibilité des réintégrations en peinture murale telle que définie par Brandi (aquarelle dans une fresque) il n'est pas simple de réaliser une réintégration de lacune « à l'aquarelle », c'est-à-dire réversible en architecture. Dans le domaine du bâtiment, l'opération de restauration concerne des masses de maçonnerie, sous forme de murs, de piliers, de voûtes, de plancher. Sur ses masses en équilibre pesant des tonnes, l'architecte restaurateur a la responsabilité de mettre en œuvre des consolidations, des réintégrations de parties manquantes afin de prolonger la vie et l'usage de l'édifice. Ici, la stabilité et la solidité sont des exigences évidentes et indiscutables. Pour y parvenir, il faut

parfois ajouter ici un contrefort, là un tirant en acier, ou encore une résille en béton armé formant un cadre rigide. Comment rendre tout cela réversible ? Même si le concept de réversibilité est compréhensible, sage, respectable, en architecture on peut dire *ad impossibilia nemo tenetur*.

Par exemple, une intégration en béton armé en contact direct avec une maçonnerie traditionnelle en appareillage de pierre ou de pierre et brique hourdée à la chaux n'est pas idéale. Le ciment présente une incompatibilité psycho-chimique avec les liants à base de chaux et certains types de maçonnerie<sup>279</sup>. Le béton armé une fois mis en place est très difficilement réversible, sa dépose entraîne des dégradations des parties anciennes adjacentes. En revanche, une réintégration de lacune en briques hourdées au mortier de chaux est plus facilement réversible qu'une réintégration en béton armé. Des réintégrations de lacunes avec des structures en acier, en bois ou en acier et bois, sont également intéressantes d'un point de vue de la réversibilité.

Dans le domaine des maçonneries traditionnelles, avant l'usage du béton armé, une fois ces principes pris en compte, l'intégration des lacunes en maçonnerie peut être mise en œuvre selon trois critères ou trois méthodes :

**Méthode I :** la surface visible de l'intégration est non coplanaire avec les parements anciens encore en place ; le nouveau peut être légèrement en retrait en *sottosquadro* ou bien il peut être légèrement en relief par rapport à l'ancien, en *soprasquadro*.

**Méthode II :** la surface visible du nouveau est coplanaire avec les parements anciens encore en place, mais elle intègre une différenciation dans le traitement, dans la finition de la partie réintégrée, dans ce cas le nouveau est *in squadra* par rapport à l'ancien, il est possible dans cette méthode II de mettre en œuvre une ligne de séparation sous forme de joints creux, (*scuretto*) entre l'ancien et le nouveau.

**Méthode III :** la surface visible de l'intégration est coplanaire avec les parements anciens encore en place, et il n'y a pas, ou presque pas, de différenciation voulue ni dans le traitement de surface, ni dans la finition du matériau choisi.

A partir de ces trois méthodes, des facteurs de variation peuvent être introduits, débouchant sur un grand nombre de possibilités ou de « manières » de traiter les lacunes en maçonnerie. Il n'est pas inintéressant de voir plus en détail les méthodes d'intégration de lacunes en maçonnerie, car elles sont représentatives de l'intégration des lacunes en général. Chacune de ces trois méthodes présente des avantages et des inconvénients qui doivent être compris et jaugés au cas par cas. Le choix entre ces différentes manières dépend beaucoup de la préparation technique et culturelle, de l'expérience, mais aussi du sens de la beauté (goût, vision esthétique), de l'architecte restaurateur<sup>280</sup>. Il faut ajouter deux critères importants qui conditionnent la méthode, donc la manière mettre en œuvre une réintégration de lacunes :

<sup>279</sup> En cas de murs recouverts d'enduits anciens à la chaux et / ou de peintures murales sur enduit à base de chaux, l'utilisation de ciment est à proscrire.

<sup>280</sup> Ces choix sont aussi le résultat de décisions collégiales, l'architecte doit rendre des comptes à des inspecteurs, à des organismes, à des commissions supérieures, etc. Pour le meilleur ou pour le pire, le critère économique est aussi prégnant.



1. La quantité de ce qu'il reste de l'œuvre par rapport à son ancienne totalité, ou l'échelle et la surface de la lacune,
2. Le contexte dans lequel se trouve le reste de l'ancien, le fragment de l'œuvre, est-ce au centre d'une ville, dans un édifice vivant et « habité » comme une église ou un palais urbain, dans un site archéologique, dans un musée, etc. ?

Le critère numéro 1 est lié à cette la vieille idée qu'avec juste une dent, on ne peut pas refaire le mammoth, sinon virtuellement à la manière de « Jurassic park » ou par l'utilisation de simulation informatique 3D. Le second critère est la nécessité de réponses adaptées aux divers contextes, sans oublier les contextes socio-culturels.

D'innombrables exemples de réintégrations de lacunes en maçonnerie pourraient être mobilisés (voir Gizzi, 2015). A titre de repère, j'analyse ici quelques cas. A la question de la « différenciation », les réponses sont très variables allant du parfait mimétisme (*come era, dove era*) jusqu'à une double, voire une triple différenciation. Dans la période chaude, entre 1945 et 1972, le travail de réparation des lacunes est souvent exemplaire, surtout quand il est dirigé par des architectes sensibles, culturellement et techniquement préparés aux enjeux et aux méthodes de la restauration<sup>281</sup>.

### III.2.2.2. Exemples de mise en œuvre de la méthode I *sottosquadro* ou *soprasquadro*

Avec cette méthode, « le nouveau » est en léger retrait ou en relief par rapport à « l'ancien », dans ce il est préférable que le matériau de construction soit le même, pierre avec pierre, brique avec brique, marbre avec marbre, sinon la différenciation risque d'être trop criante. Mais on trouve des exemples avec double différenciation, le retrait plus le changement de matériaux. Ce système offre l'avantage de la durabilité dans le temps de la différenciation ancien / nouveau. La méthode I est souvent applicable pour de grandes lacunes, quand des portions importantes de murs sont détruites, comme par exemple à l'Ospedale Maggiore de Milan, notamment dans l'aile dite Cà Granda. Par contre, dans le cas d'une façade touchée par beaucoup de lacunes, avec des trous de tailles et de gravités diverses, la méthode I (*sottosquadro* et *soprasquadro*) risque de restituer une façade esthétiquement peu satisfaisante et illisible ; une façade qui va susciter chez l'observateur une désagréable « *comparaison avec un épiderme mal cicatrisé qui quelques fois peut faire penser aux aspects pathologiques de la lèpre* » (de Angelis d'Ossat, 1995, p. 88). Toujours selon de Angelis d'Ossat, la méthode I n'est pas adaptée pour réintégrer des parements de pierre ayant un caractère précieux, des parements très soignés, comme des grands appareils en *opus quadratum* ou en *opus mixtum*, parfaitement assisés avec des joints fins, construits en pierre ou en pierre marbrière. Cette

<sup>281</sup> Parmi ces architectes expérimentés, on peut citer par exemple en Italie : Alfredo Barbacci, Ferdinando Forlati, Piero Gazzola, Liliana Grassi, Franco Minissi, Giuseppe Zander, Franco Albini, Andrea Bruno ... ; en France, Yves-Marie Froidevaux, Pierre Prunet, Bertrand Monnet, George Duval; en Allemagne, Willy Weyres, Hans Döllgast, Karl Band, Rudolf Schwarz, Emil Steffann et en Belgique, Henri Lacoste et Raymond M. Lemaire.

méthode I n'est pas forcément bien adaptée quand ces parements présentent des traces de tailles, des motifs décoratifs ou des sculptures en bas-reliefs, comme c'est souvent le cas dans l'architecture médiévale jusqu'à la fin de la Renaissance.

Ou outre le *sottosquadro* et / ou le *soprasquadro* (méthode I), souvent utilisé en archéologie, n'est pas bien adapté pour des supports verticaux comme les colonnes qu'elles soient rondes ou carrées. La différence, même légère, de planéité modifie la proportion de la colonne qui est dans sa conception un élément parfaitement calibré en termes de géométrie.

On peut classer diverses applications de cette méthode I comme suit : Le I A est le *sottosquadro*, le I B est le *soprasquadro*.

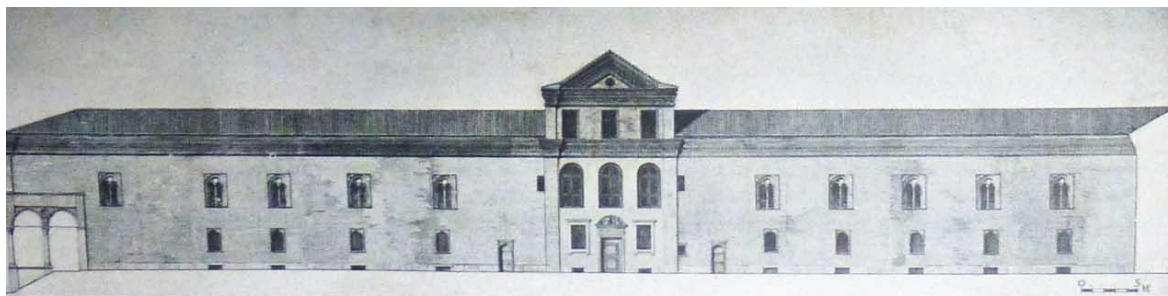


Fig. III.27. Milan (It.), ancien Ospedale Maggiore, via Francesco Sforza, immense complexe conçu par Le Filarete, architecture de brique.

Ci-contre, méthode I.A. réintégration de la lacune par une nouvelle maçonnerie en brique *sottosquadro*. Travail dirigé par Liliana Grassi, vers 1952.

Source : Sorbo Emanuela, *Restauri alla Cà Granda...* in Ghizzi S., 2015 (dir de), p. 98

Ci-dessus, détail d'une fenêtre située entre la partie ancienne et la partie nouvelle ou réintégrée. Source : Bellini Amedeo, 1996, revue *Loggia* n°9 p. 10.

Fig. III.26. Milan (It.), ancien Ospedale Maggiore ou Cà Granda façade via Francesco Sforza, dessin de projet de restauration par Ambrogio Annoni, vers 1945 (?).

Source : Annoni Ambrogio, *Scienza ed arte del restauro architettonico*, 1946, planche XXXII

A Milan, cette zone de la *Cà Granda* (fig IV) est lourdement bombardée en 1943, une grande lacune interrompt la partie droite de la façade sur la via Francesco Sforza. L'étude de ce grand complexe urbain commence bien avant la guerre notamment avec les travaux d'Ambrogio Annoni. En 1946-1949, un projet de restauration de l'ensemble de l'ancien *Ospedale Maggiore* démarre, d'abord confié à Ambrogio Annoni, puis à partir de 1950 à son élève, Liliana Grassi.

Les réintégrations de lacunes avec la méthode I.A (*sottosquadro*) ou I.B (*soprasquadro*) sont souvent expérimentées en archéologie, notamment dans le cas de reconstitution de parties d'édifices par anastylose. On peut voir toute une casuistique à la villa d'Hadrien à Tivoli, et il est intéressant de noter les avantages et les inconvénients de telle ou telle méthode selon la dimension de l'ancien restant et selon le contexte. A Tivoli, pour la cour dite « aux piliers doriques » de la villa d'Hadrien, le système I.A est mis en œuvre dans les années 1950 ; mais cette méthode n'est pas bien adaptée à des éléments ponctuels comme les colonnes. Ces éléments relativement réduits en taille, sont alors trop chargés en tension plastique lorsqu'ils sont découpés en zones alternativement *sottosquadro* puis *soprasquadro*. En outre, la définition géométrique d'une colonne ou d'un pilier est très précise, liée au module, puis au fût qui s'élève dans le ciel entre la base et le chapiteau. On voit donc, avec l'exemple des piliers doriques de Tivoli, les limites de la méthode philologique et scientifique de la restauration en archéologie. Il manque ici le goût, la *fantasia* (Pane, Bonelli), le contrôle esthétique, bref la dimension artistique qui est prégnante dans la restauration critique tel que définie après 1945 par Bonelli et développée après 1970 par Carbonara.

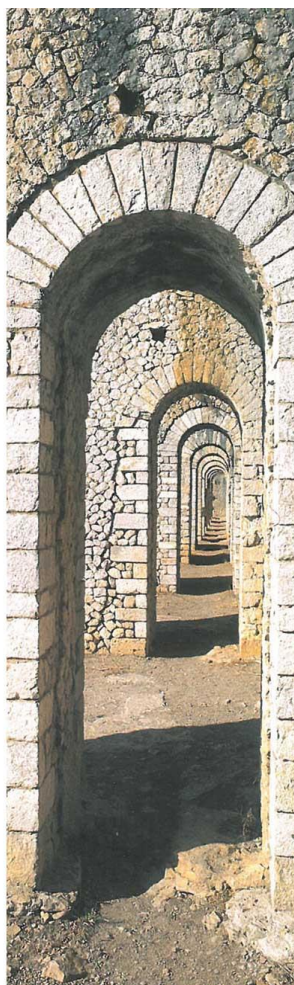


Fig. III.28. Tivoli (It.), à gauche, villa d'Hadrien, Méthode I.A. pour l'intégration des lacunes. Anastylose d'une portion du portique dorique réalisée au milieu des années 1950 par Furio Fasolo et Salvatore Aurigemma, pilastres cannelés sur plan carré. L'ancien est en marbre, le nouveau, en béton blanc, est en léger retrait, en *sottosquadro*.

Fig. III.29. Terracina (It.), ci-contre à gauche, méthode I.B pour l'intégration des lacunes. Portique à arcades soutenant la terrasse du temple de Jupiter Anxur (1<sup>er</sup> siècle Avant-JC). L'ancien et le nouveau sont en moyen appareil, pierre calcaire en *opus incertum*, le nouveau est en léger débord, en *soprasquadro*.

Source : Stierlin, 1984, pp. 158 et 32

A l'Ephaiïstéion d'Athènes, l'architecte Anastasios Orlandos<sup>282</sup> met en œuvre, dans les années 1950, une intégration de lacunes dans les colonnes du pronaos avec de nouveaux tambours lisses en *soprasquadro* (méthode I.B, voir fig. ci-dessous). Ici, le nouveau alourdit la proportion des colonnes et modifie de façon dérangeante l'entrecolonnement, donc le rapport plein / vide. Comme pour les pilastres doriques de Tivoli, on perçoit encore les limites d'une approche strictement scientifique et théorique.

<sup>282</sup> Anastasios Orlandos (1887-1979), ingénieur et archéologue grec, responsable de nombreuses restaurations d'édifices antiques et du moyen âge en Grèce.





Fig. III.30. Athènes (Gr.), l'Éphéïstéion, anastylose des colonnes doriques, intégration méthode IB, *soprasquadro*.

Fig. III.31. Bétera (Es.), en haut à droite, région de Valencia, tour Bofilla, hauteur environ 20 m, construction islamique en terre crue du début du XIII<sup>e</sup> siècle, réintégration de lacunes avec la méthode IA, *sottosquadro*.  
Source : pour l'Éphéïstéion, Gizzi, p. 11 et pour la tour Bofilla, Mileto et Vegas, in Gizzi (dir. de), 2015, p. 34.

La tour Bofilla à Bétera est une architecture défensive construite au temps de la reconquête chrétienne de la péninsule ibérique. La méthode I.A (*sottosquadro*) est mise en œuvre pour la brèche visible en bas, et la lacune en haut de la tour. La réintégration est réalisée avec un mortier à base de chaux hydraulique naturelle et de terre mélangée avec des inerts locaux. Pour des raisons techniques il était très difficile de refaire une maçonnerie traditionnelle en terre crue compressée dans des coffrages en bois. On peut néanmoins se demander si un simple changement de matériaux, réalisé dans le même plan que la maçonnerie de la tour (méthode II), n'eut pas été suffisant pour assurer la différenciation ? (voir à ce sujet, Mileto et Vegas, in Gizzi 2015, pp. 29-37).

### III.2.2.3. Exemples de mise en œuvre de la méthode II, *in squadro*

Pour le traitement des lacunes en surface, la méthode II est en général préférable à la méthode I (I.A et I.B.), car ici le nouveau est *in squadro*, sur le même plan que l'ancien. On peut distinguer comme principales variantes de la méthode II les dispositions suivantes :

**II.A.**, pas ou très peu de changement de matériaux, pierre avec pierre ou pierre calcaire avec



marbre (teintes très proches), brique avec brique, lits de briques insérés dans les murs, ou mise en œuvre d'un traitement de surface légèrement différent entre ancien et nouveau, **II.B.**, pas de changement de matériaux mais intégration d'un joint creux, *scuretto*, entre l'ancien et le nouveau, la date de l'intervention doit être insérée dans la maçonnerie,

**II.C.**, changement de matériaux entre l'ancien et le nouveau, brique avec pierre, béton avec pierre ou brique, bois avec brique ou avec pierre, là il existe beaucoup de variantes possibles.

Les deux exemples anciens les plus célèbres de cette méthode II, *in squadro*, sont probablement les réintégrations de l'arc de Titus (II.A.) et du Colisée à Rome (II.C). Le *sperone occidentale* (éperon Ouest) du Colisée est ajouté par l'architecte Giuseppe Valadier, entre 1827 et 1828 pour fermer et donc pour renforcer l'anneau extérieur déjà consolidé à l'extrémité Est par Rafael Stern après le tremblement de terre de 1806. Ici la brique est utilisée en liaison avec la pierre de travertin. Pour l'arc de Titus, la restauration conçue par G. Valadier et R. Stern, avec les conseils de l'abbé Carlo Fea, est réalisée entre 1821 et 1823, le travertin est utilisé à côté du marbre antique. Elle consiste à isoler les restes de l'arc antique du contexte médiéval dans lequel ils sont imbriqués, à démonter l'arc par partie, pour ensuite le recomposer sur la base d'une étude historique, typologique et philologique. Ces exemples sont continuellement cités et exposés, parfois de façon polémique (Marconi, 2005), dans la littérature spécialisée comme des points de départ, comme des références incontournables<sup>283</sup>.



Fig. III.32. Rome (It.), l'arc de Titus au début de la Via Sacra, sur le forum antique, restauration par anastylose des parties latérales et de l'étage d'attique, méthode II.A. Ici deux dispositifs assurent la différenciation : l'intégration est en travertin alors que la partie ancienne est en marbre, simplification des profils et des modénatures et absence de personnage sculpté dans la frise pour le nouveau. Source : Marconi, 2005 p. 65.

<sup>283</sup> Voir notamment la définition du mot « restauration » dans le dictionnaire de Quatremère de Quincy (1825), qui cite l'arc de Titus comme exemple type de cette « nouvelle » discipline. On peut affirmer que le *sperone Est* au Colisée (arch. Rafael Stern), construit en 1806 / 1807 durant l'occupation napoléonienne de Rome, constitue l'année zéro de la restauration *modernamente intesa*. Comme en histoire, il y a un avant J-C et un après JC, dans l'histoire de notre discipline, 1806 peut être considérée comme un repère fixe.



Fig. III.33. Rome (It.), marché de Trajan, étage supérieur de l'exèdre. Exemples de réintégration de parties dégradées et lacunaires avec la méthode II.A, *in squadra*. Ici pas de changement de matériau mais certaines zones sont réintégrées avec des briques nouvelles ayant reçu un traitement de surface différent (faces irrégulières, ou très lisses, profils triangulaires, etc). Source : photo N, Detry, 1992

Pour l'arc de Titus, la différenciation ancien / nouveau est subtile ; peu visible de loin dans une vue d'ensemble (figure à gauche), elle se perçoit dans une vision rapprochée, c'est la méthode II.A. La différenciation est l'un des « métalangages » (*carbonara*) de la restauration ; métalangage qui passe par une série de nuances, adaptable à chaque cas. L'un hurle la différence, l'autre en parle de façon apaisée. Il est en général préférable d'éviter une différenciation trop « criante »<sup>284</sup>. Plusieurs exemples qualitatifs d'intégrations avec la méthode II.A sont présents dans l'exèdre des marchés de Trajan à Rome. Dans ce cas, il n'y a pas de changement de matériau, brique pour l'ancien et brique pour le nouveau, assemblée au mortier de chaux, sable et pouzzolane.

La « finition » en brique des marchés de Trajan (*mattoni a vista*) est relativement récente, peut-être 200 ans (?). On sait qu'au moment de sa construction au II<sup>e</sup> siècle après J-C, la surface était certainement recouverte d'un enduit lisse à imitation du marbre et en partie habillée par des plaques de marbres. Mais, comme je l'ai expliqué pour les ruines acceptées, les ruines désirées, cet aspect en brique apparente est le résultat d'une construction progressive de l'image d'un bâtiment qui devient un monument historique. Les marchés de Trajan sont progressivement « libérés » dans les années 1930. Ils sont alors dégagés de constructions et d'habitations ajoutées depuis le haut moyen âge, c'est ce qu'on nomme la restauration de libération, typique du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La

<sup>284</sup> Comme l'écrit Carbonara « dans certains cas plus récents, j'ai noté une accentuation inutile du caractère distinctif nouveau / ancien, comme s'il était nécessaire de hurler un message qu'on aurait pu faire passer en murmurant (*sussurando*). Probablement il s'agit d'une frustration, d'un réflexe de pulsion créative d'un restaurateur singulier » (Carbonara, in Gizzi 2015, p. 14)



restauration de ce forum de Trajan et des marchés, est réalisée dans les années 1930 par Antonio Colini et Antonio Muñoz, avec Corrado Ricci, comme directeur du Ministère des Antiquités et des Beaux-Arts (DGABA).



Fig. III.34. Rome (It.), marché de Trajan, détail de la réintégration des briques avec la méthode II.A, *in squadra*. Ci-contre, le raccord du jambage de la baie avec l'épaisseur du mur. Restauration réalisée dans les années 1930 par Antonio Colini et Antonio Muñoz.

Source: photo N. Detry, 1992

Fig. III.35. Sagunto (Es.), ci-dessous, fragment du théâtre romain vers 1935, restauration arch. Jeroni Martorell. Source : Gonzalez Moreno-Navarro, 1998, vol. I. p. 56

Fig. III.36. Rome (It.), forum de César, source : photo N. Detry, 2016.

On comprend, avec ces figures, pourquoi la méthode II dans laquelle le « nouveau » est maçonné *in squadra* est bien souvent préférable à la méthode I, qui laisse un ressaut ou un retrait (*soprasquadro* ou *sottosquadro*) entre l'ancien et le nouveau. Ci-dessous, les restes du théâtre romain de Sagunto en Espagne, avec une réintégration de lacunes selon la méthode I.B (années 1930-35). Cette anastylose partielle dont l'objectif est d'aider à comprendre que ce fragment archéologique fait partie d'un édifice plus grand, un théâtre en évoquant son unité potentielle et crée plutôt un effet de confusion où la lecture est brouillée par la réintégration de la lacune.



Sur l'image ci-contre, trois colonnes sur le Forum de César à Rome sont réintégrées avec la méthode II.C. La lecture ancien / nouveau est très claire, via la différenciation de matériau. En même temps, le travail de cannelures des briques aide à une bonne intégration formelle.

### III.2.2.4. Exemples de réintégrations des lacunes en maçonnerie avec la méthode II.A et II.B.

La méthode II de réintégration in squadro, offre de multiples possibilités d'applications qui peuvent s'adapter au traitement des lacunes en cas de guerre mais aussi en cas de tremblement de terre. Le village de Sant'Angelo dei Lombardi est l'épicentre du terrible tremblement de terre de 1980 qui touche très durement la région de l'Irpinia jusqu'au centre historique de Naples (niveau 10 sur l'échelle de Mercalli). La cathédrale, ainsi que toute la ville, sont gravement touchés par ce tremblement de terre. Les bas-côtés, la façade, une partie de la nef, le clocher, les voûtes de la cathédrale s'écroulent en 1980.

Progressivement la ville et ses monuments sont restaurés entre 1980 et 2000. On trouve, dans les interventions sur les monuments de Sant'Angelo dei Lombardi, des exemples de réintégration de lacunes avec la méthode I et II qui sont des repères qualitatifs et utiles pour notre étude. Ces exemples sont aussi utiles pour affronter, dans d'autres régions du monde, comme le proche Orient, la restauration de patrimoines martyrs, le jour où la paix le permettra.



Fig. III.37. Sant'Angelo dei Lombardi (It.), vue de la cathédrale depuis le Sud. Le mur haut de la nef et les bas-côtés sont reconstruits en maçonnerie de briques renforcées avec des cordons en briques armées. Intégration des lacunes avec méthode II.C.



Ci-dessus, les bas-côtés Sud depuis l'angle de la façade principale (Ouest). Intégration des lacunes avec méthode II.C, en brique avec quelques éléments en pierre, comme la face extérieure des contreforts.

Source : photo Nicolas Detry 1999.

La restauration de la cathédrale de Sant'Angelo dei Lombardi est conçue par l'ingénieur structure Antonino Giuffrè<sup>285</sup>, avec l'architecte Paolo Marconi. Un travail important est mené dans les années 1980 / 1990 pour assurer, à travers le chantier de restauration, une meilleure résistance de cette église face aux tremblements de terre. Le professeur Giuffrè, étudie le comportement structurel de ce monument et d'autres édifices de la région. Il propose des systèmes de consolidation basés sur le principe de la connaissance et du respect des systèmes de construction préindustriel : murs, piles, colonnes, arcs, voûtes, coupoles en maçonnerie de pierre et / ou de brique hourdée au mortier de chaux. Pour les experts, le travail à la fois théorique et pratique d'Antonino Giuffrè est une référence dans le domaine de la prévention et de la sécurité des monuments et des centres historiques face aux tremblements de terre, malheureusement fréquents dans toute l'Italie (voir à ce sujet, Giuffrè, 1998, 1993, 2010). Construite dès l'occupation normande, au XI<sup>e</sup> siècle, l'église de S. Angelo dei Lombardi est remaniée au fil des divers tremblements de terre et profondément transformée au XVI<sup>e</sup> siècle, avec des ajouts et un décor intérieur du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ses maçonneries, très dégradées par le séisme de 1980, sont formées d'un mélange de gros galets de rivières, de moellons irréguliers et de briques ; le tout n'étant pas bien liaisonné ni bien assisé. Pour les piles, murs, arcs, voûtes et contreforts, zones touchées par le séisme, Giuffrè met en œuvre un nouveau système constructif en briques complété par des tirants en acier insérés dans les murs aux endroits adaptés, à la base des fondations et au-dessus des arcs de la nef et des bas-côtés. Ces derniers forment des cordons de briques armées, invisibles puisque englobés dans les murs. Cette méthode mise au point par Giuffrè est particulièrement efficace et a fait ses preuves en résistant à d'autres tremblements de terre.

---

<sup>285</sup> Giuffrè Antonino (1933- 1997), ingénieur civil, professeur de science des constructions et de consolidation du patrimoine architectural. Il était mon professeur de consolidation à la SSRM de Rome entre 1990 et 1993 ; voir biographies.



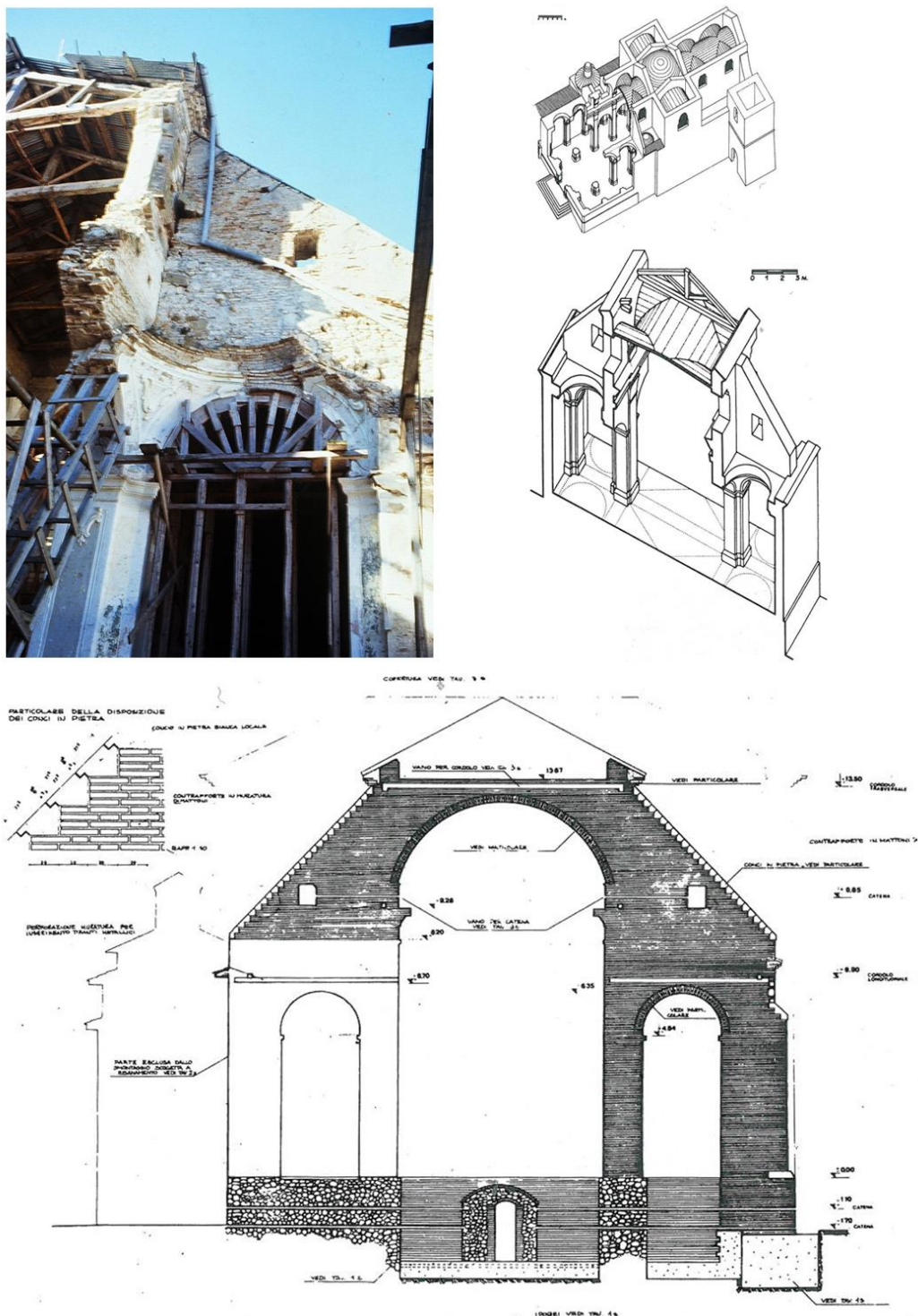


Fig. III.39. Ci-contre, Cathédrale Sant'Angelo dei Lombardi (It.), la nef et les bas-côtés en 1982, on note la qualité grossière des maçonneries, le manque de liaison entre les contreforts et la façade de la nef centrale. Source : photo. Sergio Brancaccio. 1982.

En haut, à droite, axonométrie, typologie structurelle des églises à trois nefs ; en bas, schéma du mécanisme de résistance longitudinale. La paroi longitudinale de la nef centrale est connectée aux murs des bas-côtés par les arcs doubleaux des petites coupoles, puis par les nouveaux contreforts en briques.

Ci-dessous, coupe transversale face au *sperone*, grand mur de refend en brique armée, liaison nef centrale et bas-côté ; on note les espaces réservés pour le passage des tirants en acier englobé dans la maçonnerie, Sources : Giuffrè, SSRM, 1988, pp. 114-119.

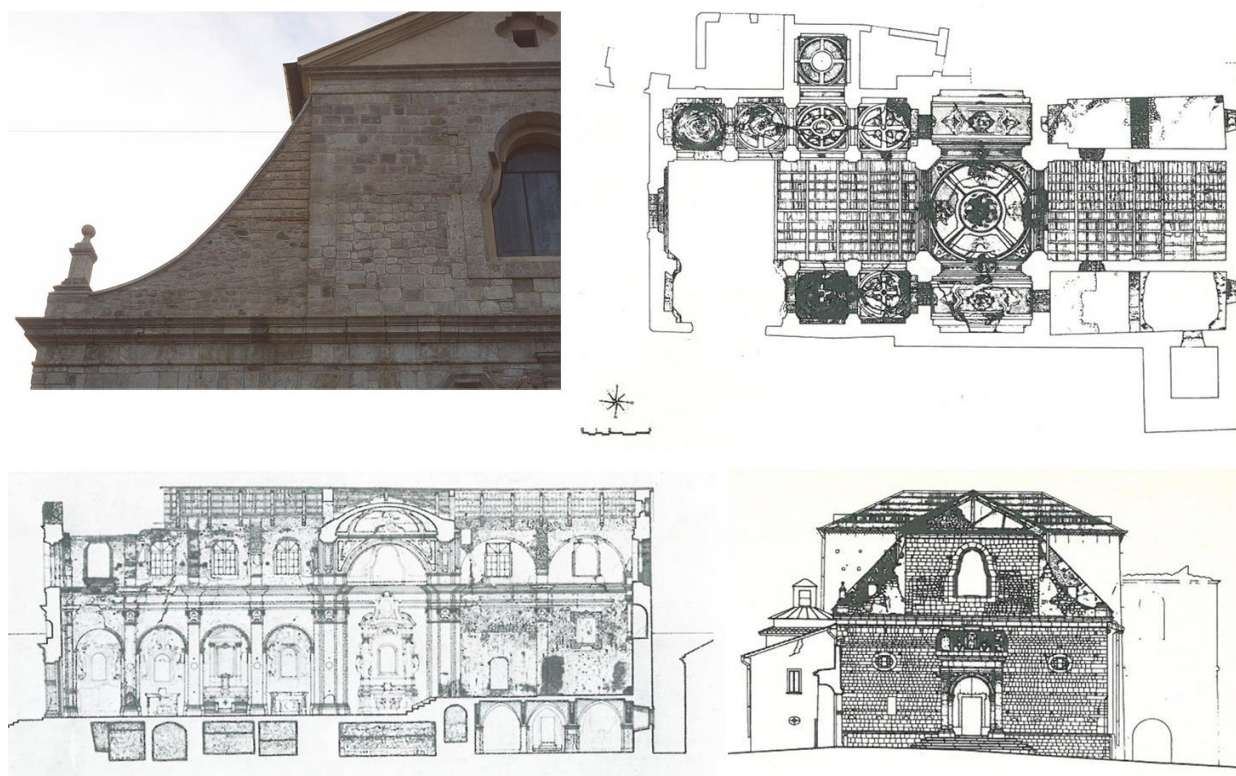


Fig. III.38. Sant' Angelo dei Lombardi (It.), ci-dessus, façade Ouest de la cathédrale (XVI<sup>e</sup> siècle), réintégration de lacune de la partie haute de l'aileron, méthode II.A, différence légère, mur en pierre avec lits de briques. Source : photographie Nicolas Detry, 1999.

Ci-dessus, relevé en plan au niveau de l'extrados des voûtes et coupes, en coupe longitudinale et façade Ouest. Etat des lieux en 1983. Ce relevé pierre à pierre (originaux à l'échelle du 1/50<sup>ème</sup>) montre les zones lacunaires et les types de maçonnerie. Plusieurs coupes des bas-côtés se sont écroulées, les voûtes de la nef centrale sont soit écroulées soit fissurées (fissures passantes au centre des voûtes).

Source : équipe dirigée par Paolo Marconi et Antonino Giuffrè, in Marconi, 1989, pp. 209-210.

Dans ce village de Sant'Angelo dei Lombardi, les restes du château dit *Castello Longobardo*<sup>286</sup> sont restaurés en même temps que la cathédrale. La chapelle du château et la tour carrée sont lourdement touchées par le séisme de 1980. Le reste de la chapelle est stabilisé puis réintégré en partie pour en faciliter la compréhension, notamment la zone Est avec ses absides semi-circulaires. Le nouveau se raccorde avec l'ancien moyennant une différenciation « murmurée », la même maçonnerie de pierre, *in squadro*, rythmée par des lits de briques. C'est un exemple intéressant de la méthode II.A. Une partie du site est ensuite protégée par une couverture sur charpente métallique, comme un site archéologique. La tour carrée et massive du château, écroulée en 1980, est reconstruite partiellement. La nouvelle maçonnerie des façades est construite en moëllon de pierre calcaire, identique à l'ancienne maçonnerie mais en *sottosquadro*. C'est la méthode I.A.

<sup>286</sup> Implanté sur le point le plus haut du village, le château est construit dès le X<sup>e</sup> siècle au temps des Longobardi ; il devient un château normand, puis est transformé au XVI<sup>e</sup> siècle en habitation de la famille princière napolitaine des Caracciolo. Il est actuellement occupé par des archives et un petit musée.



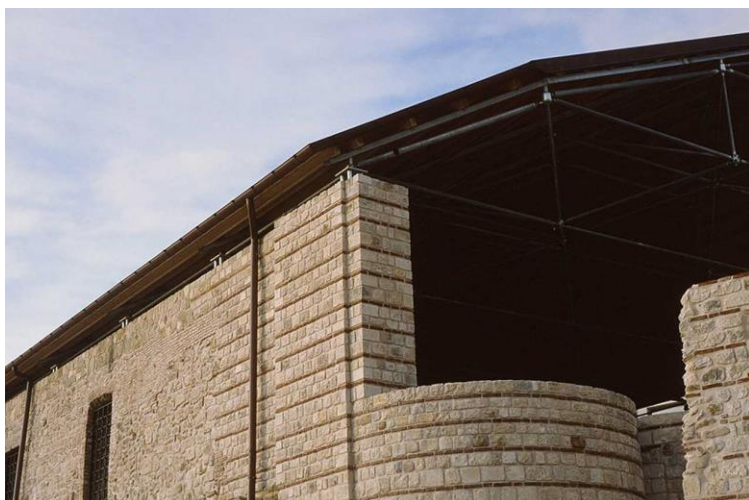


Fig. III.39. *Castello Longobardo*, intégration de lacunes en maçonnerie traditionnelle hourdée à la chaux. Lits de pierres et de briques alternés, *in squadro*, méthode II.A.

Ci-dessous, protection des restes du château par une couverture sur charpente métallique. C'est une intervention réversible, conçue comme pour un site archéologique.

Source : photo N. Detry, 1999.





Fig. III.40. *Castello Longobardo*, à gauche le portail et un mur d'enceinte sont restaurés avec la méthode II.A (mur en moëllon avec lits de briques); à droite, les façades de la tour carrée sont réintégrées avec la méthode I.A (mur en moëllon de pierre calcaire en *sottosquadro*). Source : photo N. Detry, 1999.

Cet exemple italien du *Castello Longobardo* prouve qu'il n'est pas toujours nécessaire de tout reconstruire après un évènement traumatique comme une guerre ou un tremblement de terre. La consolidation et l'intégration de certains éléments significatifs sont parfois des actions suffisantes dans un projet de restauration *post trauma*. Dans certains cas, il vaut mieux s'en tenir au *minimo intervento*, non seulement pour une question économique, mais aussi pour une question de respect de l'authenticité matérielle d'une œuvre lacunaire ; faire plus, évoquer le tout, avec moins. On en revient toujours au concept de l'unité potentielle d'une œuvre ; unité qui peut reflourir, dans une histoire singulière, grâce à quelques fragments bien restaurés. Ici la méthode I et la méthode II sont bien adaptées et mises en œuvre avec soin.

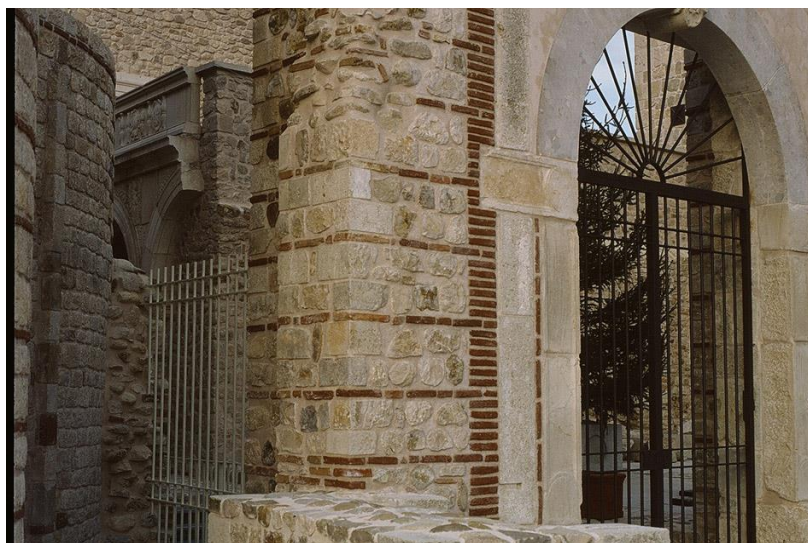


Fig. III.41. *Castello Longobardo*, détail. Ici quelques éléments d'architecture, portail, mur, naissance d'une voûte, absides et mur de courtine sont intégrés avec la méthode II, *in squadra*. Le nouveau est un mur en moëllon de pierres avec lits de briques. Comme pour le *tratteggio* en peinture murale, la différenciation se fait essentiellement dans une vision rapprochée et attentive de l'œuvre.

Source : photo N. Detry, 1999.



Dans le cas d'édifices en pierre de taille, avec des reliefs et des finitions très soignées, comme dans certains sites composés de murs, de pilastres, de colonnes de décors en marbre ou en pierre marbrière, l'intégration d'une lacune peut être réalisée avec le même matériau, la même nature de pierre, le même marbre. La différenciation peut être réalisée par un léger traitement de surface de la pierre. En charge de la restauration de plusieurs monuments en Iran, l'architecte Giuseppe Zander utilise cette méthode, notamment sur le site archéologique de Persépolis où il travaille pour l'IsMEO<sup>287</sup> dans les années 1960-1970. En plus du traitement de surface, l'insertion dans la maçonnerie de signe distinctif permet de maintenir dans le temps la micro-histoire de l'édifice, dans ce cas la date précise des travaux de restauration, mars 1968, comme on peut le voir sur la figure ci-dessous.

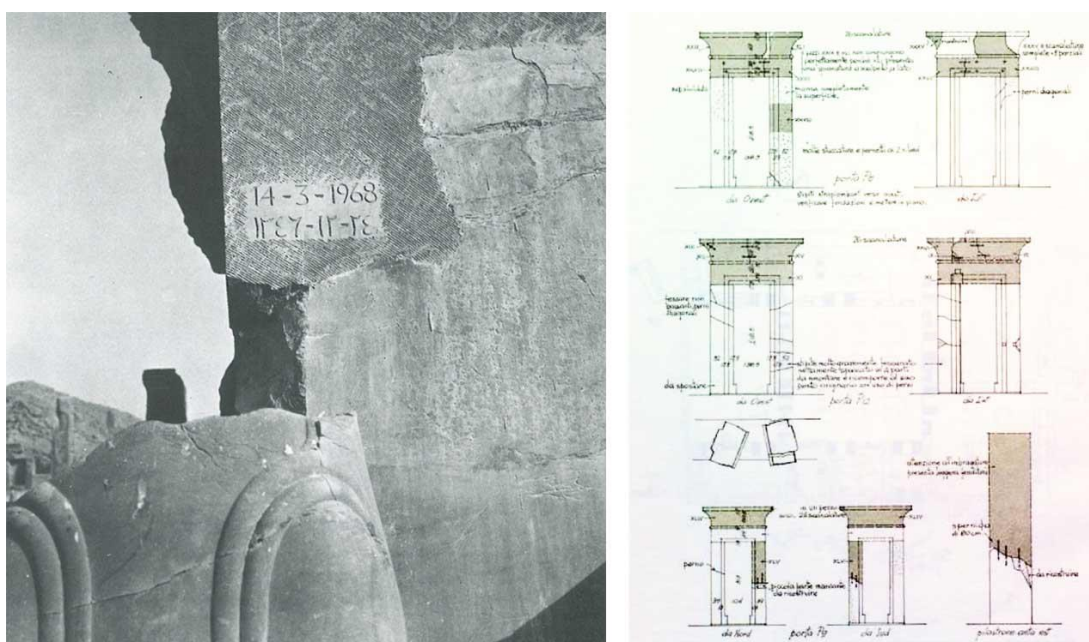


Fig. III.42. Persépolis, en Iran, salle des 100 colonnes, portique, intégration, en 1968, de lacunes avec la même pierre ; des sillons taillés à la gradine (outil à 3 ou 6 dents) servent à établir la différenciation en surface. Source : Zander, 1993, p. 85.

À droite, Portique de Persépolis en pierre calcaire marbrière avec, en gris, les zones qui doivent être réintégrées, Source : Zargaran, 2014, p. 206.

A propos de cette intégration de lacune avec la méthode II.A, voici ce qu'écrit Giuseppe Zander : « l'intégration en pierre de la partie manquante, mais nécessaire à la stabilité et à la complétude de l'image, se distingue de la partie authentique, sans l'ombre d'un doute, grâce à un traitement de surface fait de subtils petits sillons parallèles<sup>288</sup>, avec un outil de taille appelé gradine. En outre, nous avons gravé la date des travaux de restauration en double caractère persan et européen (...). C'est une obligation morale de signaler la date de l'intervention [sur l'édifice lui-même], cela fait partie de l'éthique professionnelle de cette discipline » (Zander, 1993 p. 85). Ce témoignage d'un acteur aussi important que Zander<sup>289</sup>,

<sup>287</sup> L'Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO) est fondé en 1933, son premier directeur est Giovanni Gentile, le professeur Giuseppe Tucci en est président entre 1947 et 1978.

<sup>288</sup> Cfr Brandi à Viterbe en 1946, *tanti piccoli filamenti ravvicinati*.

<sup>289</sup> *Un maestro* comme me l'a dit si souvent Giovanni Carbonara à propos de son collègue Giuseppe Zander.



confirme la dimension morale prégnante dans la restauration des monuments historiques, durant la période chaude, entre 1945 et 1972. Cette exigence à signaler durablement la date de l'intervention est ressentie alors comme une façon juste et honnête d'être au monde, c'est-à-dire comme une éthique professionnelle. Les restaurations *post bellica* dirigées par d'autres grands experts comme Alfredo Barbacci à Bologne, Liliana Grassi à Milan, Ferdinando Forlati et Piero Gazzola dans la région de Venise portent toujours ces signes de distinction, notamment la date de l'intervention fixée ou gravée dans le corps du monument, dans ses maçonneries.

### Palazzo dei Trecento à Trévise

Pour la réintégration de grandes lacunes dans les façades du palazzo dei Trecento à Trévise, Ferdinando Forlati utilise la méthode II.B. Le nouveau est construit de façon coplanaire avec l'ancien, *in squadra*, avec le même matériau, brique et brique, mais un joint creux fait office de ligne de démarcation entre la partie ancienne et la partie réintégrée juste après 1945. En accord avec les principes éthiques de la restauration, Forlati fait apposer plusieurs marques et datations qui permettent d'identifier clairement la reconstruction du palazzo dei Trecento comme un acte concret et situé dans le temps. Ces marques sont gravées sur les façades - dans les pierres et les briques - mais également à l'intérieur du palais, sur les décors, les charpentes, les planchers, etc.



Fig. III.50. Ci-contre, Trévise (It.), *palazzo dei Trecento*, réintégration d'une grande lacune en façade avec la méthode II.B, même mur en brique, mais le joint creux, le *scuretto*, aide à la distinction ; en plus, la date de l'intervention de restauration (1948) est gravée dans plusieurs briques en façade, d'autres dates sont apposées à l'intérieur du monument également sur les peintures murales.

Source : Menichelli, 2011, p. 646, document conservé au SBAP-Ve-Or ; et dans le fonds d'archives Forlati.

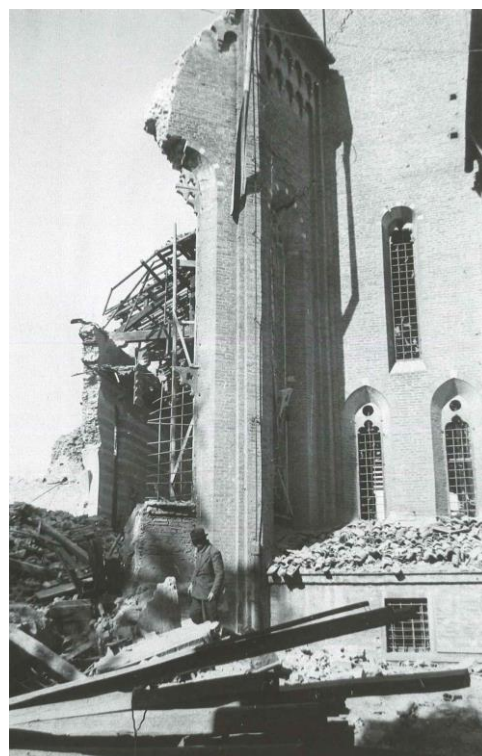


Dans cette restauration emblématique réalisée immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, Ferdinando Forlati est animé par diverses intentions caractéristiques de ces chantiers complexes : rétablir l'édifice dans un état le plus proche possible de l'état *ante*

*bellico*, identifier les phases de l'intervention par des signes distinctifs et des datations, restaurer et consolider l'ensemble du monument pour en prolonger la vie, améliorer le fonctionnement, *la fruizione*, pour le mettre en phase avec son usage futur. Après 1945, la méthode II.B., mêmes matériaux, même mise en œuvre, *in squadra*, mais avec un petit joint creux entre l'ancien et le nouveau, est utilisée dans de très nombreux cas en Italie. C'est une méthode partagée par les divers surintendants en charge des reconstructions. Ces derniers sont tous plus ou moins soumis au contrôle de Rome à travers le directeur de la DGABA, d'abord Ranuccio Bianchi-Bandinelli puis, à partir de 1948, Guglielmo de Angelis d'Ossat. Des experts<sup>290</sup> sont aussi envoyés sur le terrain par la DGABA, parfois accompagnés par de Angelis d'Ossat. Il s'agit non seulement de faire des rapports sur l'avancement des travaux, de résoudre des problèmes au fur et à mesure, d'aider à faire les bons choix ; mais aussi de vérifier le respect des principes et des bonnes pratiques de la restauration élaborées à Rome. Les bons schémas de réintégration des lacunes en architecture font parties de ces principes, comme une forme d'éthique.

### Eglise degli Eremitani à Padoue

Parmi tant d'exemples<sup>291</sup> d'application de la méthode II.B pour la réintégration des maçonneries, on peut citer le cas de l'église degli Eremitani à Padoue, bâtie au XIII<sup>e</sup> siècle, dans le Nord de l'Italie. Lors des bombardements de mars 1944, cette église, l'une des plus importantes de Padoue avec la basilique de S. Antonio, est détruite à plusieurs endroits, au niveau des absides, de la toiture et des façades. Sur la figure ci-contre prise en mars 1944, on voit la grande lacune affectant la chapelle Ovetari qui abrite le célèbre cycle de fresques d'Andrea Mantegna, avec notamment les scènes de la vie de S. Giacomo et S. Cristoforo. Dès le printemps 1944, l'architecte Ferdinando Forlati rétablit l'ensemble de l'architecture dans une configuration très proche de l'état ante bellico. Comme pour la chapelle Mazzatosta de Viterbe, il s'agit, parallèlement à la restauration architecturale, de récupérer un maximum de fragments de fresques, dans les meilleures conditions possibles pour les envoyer à Rome, à l'ICR



<sup>290</sup> G. De Angelis d'Ossat succède à R. Bianchi Bandinelli comme directeur de la DGABA et occupe ce poste de 1948 à 1960 ; parmi les experts outre C. Brandi, on retrouve G.-C. Argan, R. Pane, E. Lavagnino, M. Salmi, P. Rotondi, G. Zander, R. Bonelli, etc. Parmi eux, certains participent à des missions internationales pour l'UNESCO, ou pour l'IsMEO (Zander, Forlati, Gazzola, Pane, et A. Bruno ...).

<sup>291</sup> Egaleme nt les églises S. Francesco à Bologne, Santa-Maria Maggiore à Trévis e, la cathédrale de Vicence, la Mangione à Palerme, S. Maria-delle-Grazie à Milan, S. Lorenzo à Rome, etc.

où a lieu la recomposition (voir chapitre III).

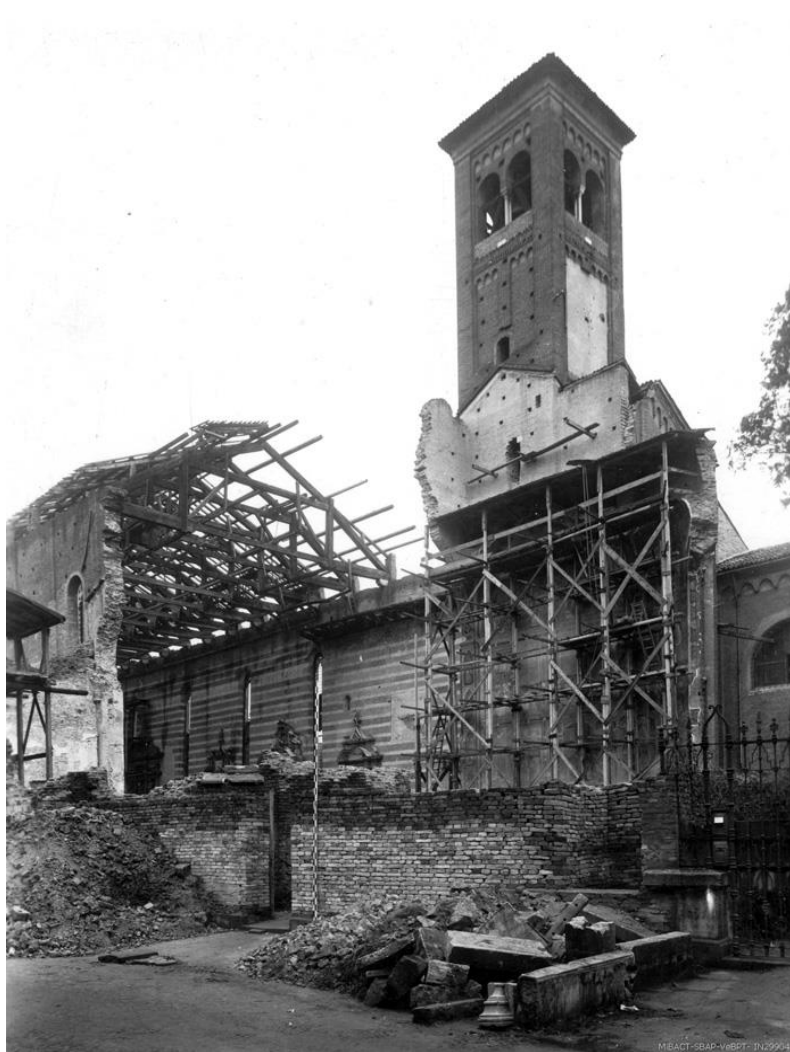


Fig. III.51. Padoue, église degli Eremitani, la chapelle Ovetari après les bombardements de mars 1944.

Source : MiBACT, SBAP-Ve-Province, AF.

Fig. III.52. Padoue, Eremitani, ci-contre, le chantier de restauration vers 1945.

Ce qui reste du plafond en bois peint, fixé à la charpente (œuvre de Fra Giovanni-d-Er) est momentanément déposé et stocké en atelier pour être ensuite restauré et remis en place dans l'église.

Source : MiBACT, SBAP-Ve.Prov. AF, série 41.

Le mur situé derrière l'échafaudage en bois (figure ci-dessus) est le reste du mur Nord de l'abside centrale entièrement orné de peintures murales des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, notamment des œuvres de Guariento et Giusto Menabuoi. Parmi les décombres, les équipes de Forlati récupèrent non seulement les fragments de fresques, mais aussi les morceaux d'enduits, des petits morceaux de pierres sculptées ou non, des morceaux de nervures de voûtes, avec des traces de décors peints, etc. Pendant cette opération, Forlati est en contact régulier avec Cesare Brandi<sup>292</sup>. Chaque morceau retrouvé reprend sa place dans l'édifice, après plusieurs essais et surtout grâce à une série de relevés précis réalisés par la surintendance, sur les principaux monuments de la région de Venise, avant et durant la guerre. La méthode II.A, II.B et la méthode III sont utilisées pour la réintégration des lacunes dans les maçonneries de briques et de pierre. En effet, comme l'explique Forlati: « *toutes les nouvelles parties en*

<sup>292</sup> Aux archives de la surintendance de la région de Venise (SBAP-Ve-Prov. Provincia di Venezia, Treviso, Belluno, Padova), j'ai pu avoir accès à la correspondance Forlati / Brandi ainsi qu'à une série d'articles de presse, de rapports techniques, et d'échanges durant les années du chantier de restauration degli Eremitani de Padoue.



*« pierre qu'il fut nécessaire de réintégrer reçurent un traitement de surface légèrement différent et chacune porte une date. Pour les maçonneries en briques, nous avons utilisé de vieilles briques de réemploi ; des briques qui, tout en se différenciant des murs anciens encore en place, s'harmonisent avec eux. En plus, entre l'ancien et le nouveau, nous avons interposé un petit joint noir » ; (Forlati, 1948, p ; 83). En été 1946, la restauration architecturale des absides est déjà terminée.*

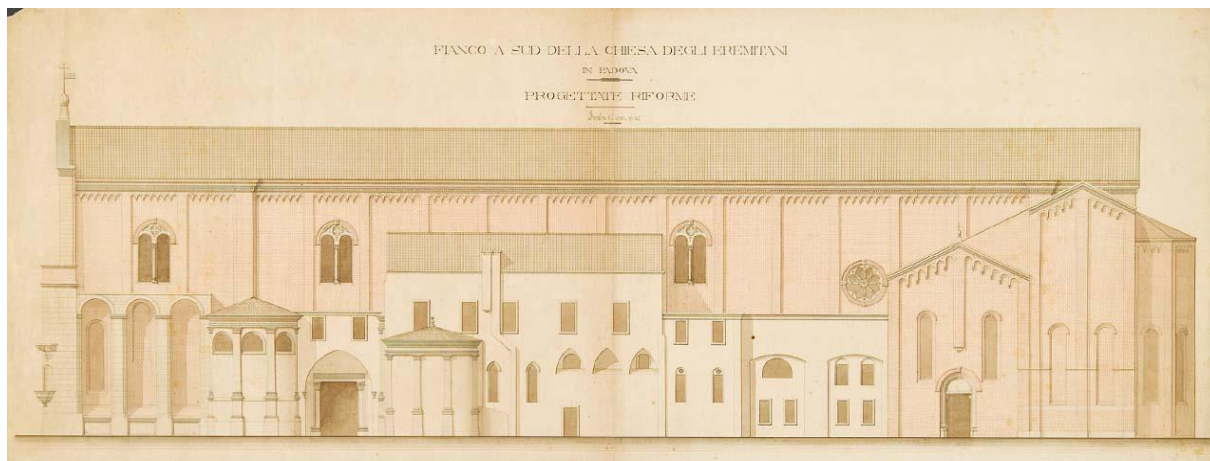


Fig. III.53. Padoue, église degli Eremitani, relevé de la façade Sud (long mur gouttereau) à l'Est, le volume en briques de la chapelle Ovetari, dessin de l'état vers 1900. Source : SBAP-Ve-Prov.AF.

Fig. III.54. La chapelle Ovetari reconstruite selon le projet de Ferdinando Forlati. Réintégration de lacunes en maçonnerie de briques, méthode II. B et III. Source : photo. N. Detry, 2013.

Sur l'image ci-dessous, prise en 2013, on observe que la différence entre la partie ancienne qui a résisté au bombardement, et la partie reconstruite par Forlati, est minime ; elle s'est estompée avec le temps. Cette différence était plus accentuée dans les années 1950, à la fin du chantier. La construction en brique a une forme de souplesse d'adaptation, une capacité à être recousue, réparée, tout en conservant un aspect relativement unitaire.

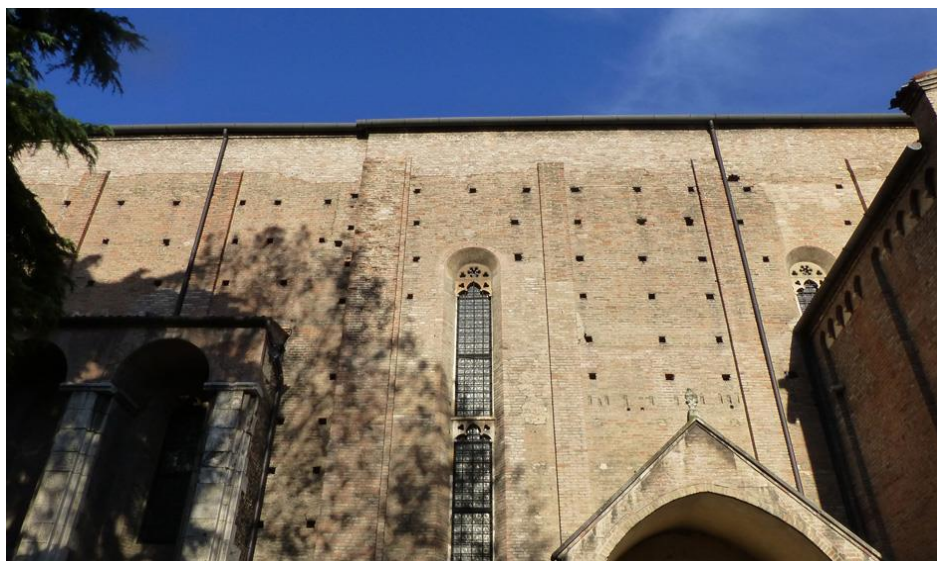


Fig. III.55. Padoue, le mur gouttereau Sud restauré. Réintégration de maçonneries de briques, méthode II. B et III.

Source : photo. N. Detry, 2013.

### III.2.2.5. Maçonnerie : exemples de réintégrations des lacunes avec la méthode II.C.

Dans d'autres cas, la différenciation entre l'ancien sauvegardé et le nouveau réintégré est accentuée par l'usage de matériaux différents, comme du béton, de l'acier, du verre, du bois, etc. Si le béton armé est largement utilisé, dans la restauration des monuments historiques, pour des questions de stabilité, de résistance au feu, de consolidation, de reprise du corps des maçonneries, de reprise en sous-œuvre, de structure non visible comme des charpentes, etc. son usage comme parement vu à l'extérieur est moins fréquent. Le « béton », comme on peut le voir dans toute l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle, se décline sous une multitude de formes, d'aspects, de teintes, de textures. Avec du mortier à base de ciment, on peut fabriquer du « ciment prompt »<sup>293</sup> ou de la « pierre artificielle » souvent utilisée pour l'intégration de lacunes en maçonnerie, notamment sur les sites archéologiques. Le béton armé, mis en œuvre en connexion avec une maçonnerie ancienne de brique et / ou de pierre, offre certains avantages. Il est souvent plus économique qu'une maçonnerie traditionnelle, il permet de consolider et de reconnecter des zones fragilisées d'une ancienne structure en maçonnerie, il se distingue très nettement d'un mur de pierre ou de brique. En revanche, une intégration de lacune en béton armé est très peu, voire pas du tout réversible. Si on décide, après X années, qu'il faut enlever une zone en béton armé intégrée dans une structure ancienne, la « dépose » du béton est une opération destructrice pour les parties anciennes.

Toutefois, le béton armé est un matériau très largement utilisé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, également pour la restauration des monuments historiques. Pour les recompositions de monuments antiques par anastylose, différents types de mortiers sont expérimentés, mélangés

<sup>293</sup> Le ciment prompt est fabriqué en France par l'entreprise VICAT depuis 1827. Il est obtenu par cuisson entre 1 000 et 1 200 °C de calcaires contenant de 23 % à 30 % d'argile et dont la prise s'effectue en dix ou vingt minutes. Le ciment artificiel ou « ciment Portland » est différent, il cuit à 1450°C et contient du Clinker. La chaux est cuite à 900° C. Le prompt est très fin et facilement malléable. Il a souvent été utilisé pour fabriquer des pierres artificielles en ciment moulé (de 1820 à 1940 environ) ; il est encore beaucoup utilisé aujourd'hui pour fabriquer des moulages et comme mortier pour des maçonneries d'édifices anciens. Sa couleur ocre est stable et offre une belle patine même après des années de vieillissement.



avec des sables et des agrégats locaux, comme par exemple : mortier à base de chaux hydraulique naturelle, mortier de ciment Portland, mortier au ciment prompt ou encore les mortiers bâtards, mélanges de chaux et de ciment. Dans les années 1930, cette technique de mortier à base de ciment prompt, mélangé à de la poudre de pierre locale est utilisée pour l'anastylose de la grande colonnade d'Apamée, ville romaine sur l'Oronte en Syrie. Entre 1930 et 1938, Henri Lacoste supervise, en tant qu'architecte, les fouilles archéologiques d'Apamée faisant partie de la mission archéologique de Belgique en Syrie dirigée alors par l'archéologue Fernand Mayence. En décembre 2006, j'ai pu observer, sur place, à Apamée, ces intégrations de lacunes réalisées sous la direction de H. Lacoste. Les zones réintégrées sont encore en parfait état de conservation. Il s'agit probablement de ciment prompt, mais cette donnée technique demande à être confirmée.

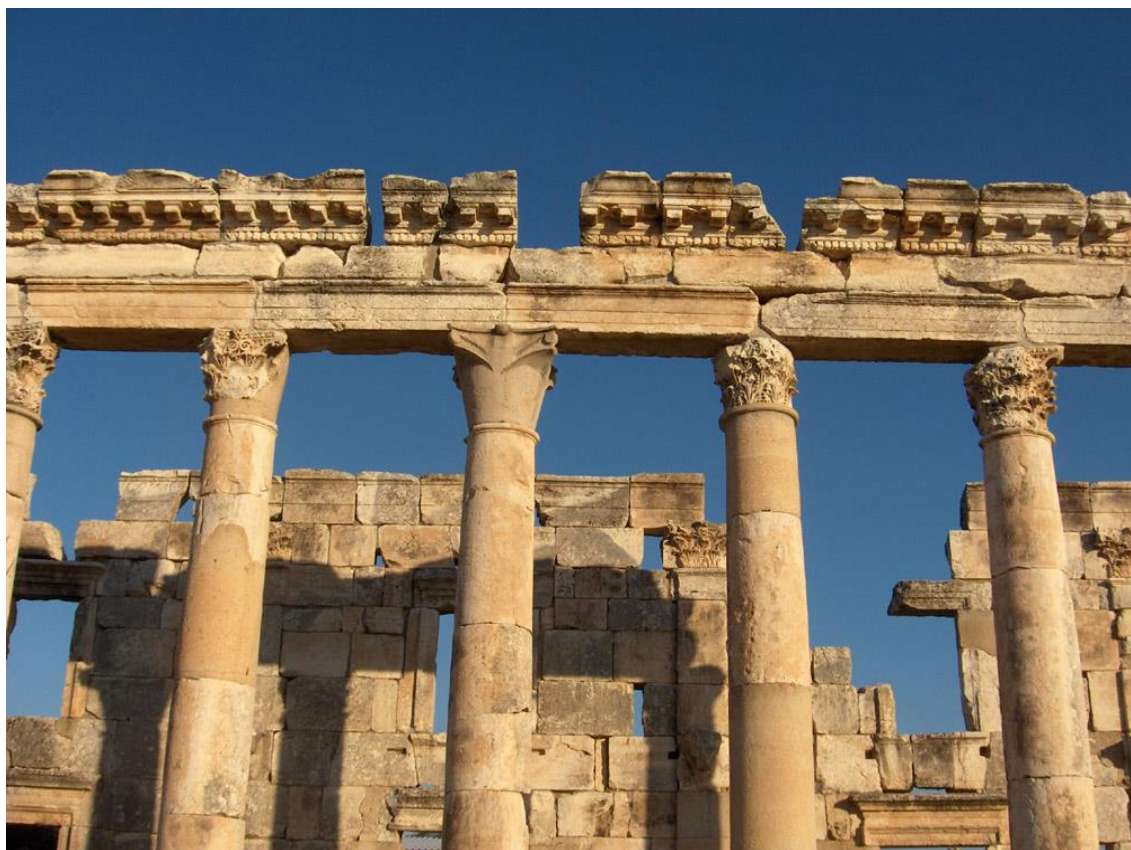


Fig. III.56. Syrie, Apamée sur l'Oronte, cardo de la ville romaine : une colonnade de 1800 m de long. Remontage des colonnes par anastylose méthode II.C. Fouilles et restitution dirigées par l'architecte Henri Lacoste et l'archéologue Fernand Mayence dans les années 1930. Les parties neuves sont probablement en ciment prompt, d'une teinte ocre très légèrement plus foncée que la pierre calcaire beige des parties anciennes. Source : photo. Nicolas Detry, 2006

Il n'est pas étonnant qu'on retrouve Henri Lacoste<sup>294</sup> au congrès de Venise en 1964 sur les monuments historiques, où il présente ses travaux sur Apamée, avec ce titre : « Faut-il

<sup>294</sup> Henri Lacoste (1885-1968) occupe une position très originale dans l'architecture belge du XX<sup>e</sup> siècle. Comme professeur à l'Académie d'architecture de Bruxelles, il exerce une forte influence sur la génération des architectes belges qui commencent à travailler dans l'immédiat après Seconde Guerre Mondiale ; « *formé dans la tradition de l'école des Beaux-arts de Paris, passionné par l'histoire de l'architecture et l'archéologie, il fait du passé une source d'inspiration vivante au service d'une pratique et d'un enseignement créatifs en opposition au caractère antihistorique et normatif du mouvement*

maintenir in situ les mosaïques d'Apamée sur l'Oronte » ? Voici ce qu'écrit alors H. Lacoste :  
 « depuis 1930, la mission belge des fouilles tente de restituer sur le papier le plan de la ville antique d'Apamée, rasée et déserte. Ce plan existe, invisible mais souligné par d'immenses mosaïques enterrées sous les tambours des colonnes écroulées. Cette couverture les protège. On l'a soulevée par endroits et emporté des fragments dans des musées. A Bruxelles un incendie, à Damas, une inondation, ont nui à ces fragments détachés de leur cadre (...). On eut certainement étonné Lord Elgin en lui demandant pourquoi il n'emportait pas avec une métope du Parthénon un triglyphe qui n'est pas moins beau qu'elle (...). C'est qu'il était insensible au jeu subtil de l'alternance du carré avec le rectangle d'or, de la métope avec le triglyphe »<sup>295</sup>.



Fig. III.57. En haut à gauche, céramique protohistorique orientale, calice MNAO 6289, proposition d'un nouveau pied et réintégration de lacune en haut du calice. Le nouveau pied a été fixé à la fracture de la céramique ancienne avec un adhésif facilement réversible, à base de résine celluloïd Klucel G diluée à 6 % en solution aqueuse. Source : Collectif, 2013, "Ceramiche protostoriche orientali. Un'esperienza didattica dell'ISCR", Rome, BICR n° 26, p. 75.

Fig. III.58. À droite, Apamée sur l'Oronte, Syrie, anastylose de la grande colonnade du cardo, détail de la réintégration d'une colonne probablement en ciment prompt mélangé avec de la poudre de pierre issue du site. Le ciment prompt étant plus souple que le ciment portland, cette intégration des années 1930 reste relativement réversible.

Mis à part le ciment prompt et les mortiers spéciaux, le béton armé classique à base de ciment artificiel est aussi utilisé pour la réintégration de lacunes dans des maçonneries traditionnelles avec la méthode II, *in squadro*, donc méthode II.C. Face aux lacunes de guerre, des cas d'usage du béton armé apparent sont expérimentés durant la période chaude (1945-1972) mais également durant la période intermédiaire ou « tiède » (1972-1989) et encore durant la « nouvelle période chaude » depuis les années 1990. Dans la plupart des cas, les lacunes réintégrées avec du béton apparent sont le résultat de guerre et / ou de tremblement de terre. D'un point de vue de la qualité architecturale, les résultats de cette « méthode béton » sont plus ou moins bons, plus ou moins durables, selon les cas, selon le talent et la préparation de l'architecte restaurateur. En Hongrie, avec le château fort de Diósgyőr, un autre exemple est souvent cité : la tour Salomon, édifice civil gothique du XIII<sup>e</sup> siècle situé dans la forteresse de

*moderne* », article Henri Lacoste, Van Loo Anne (dir. de), 2003, Dictionnaire de l'architecture en Belgique, de 1830 à nos jours, Bruxelles, Mercator, p. 383. L'œuvre d'H. Lacoste peut être comparée à celle du maître slovène Jože Plečnik.

<sup>295</sup> Lacoste Henri, 1972, « Faut-il maintenir in situ... », Venise actes du congrès de 1964, éd. Marsilio, Collectif, 1972, p. 115.



Visegrád. La tour est restaurée entre 1963 et 1966 sur un projet de l'architecte J. Sedlmayr. La grande lacune est due à d'anciens bombardements lors des guerres contre les Turcs au XVI<sup>e</sup> siècle. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le service des monuments historiques de l'empire austro-hongrois commence à réparer cette lacune en pierre, mais le chantier est interrompu. Dans les années 1960, la lacune est finalement réintégrée en béton avec méthode II.C. L'architecte Sedlmayr met en place une double différenciation : mur en béton avec traitement de surface en lignes horizontales de type *tratteggio* et les nouveaux percements sont horizontaux et se détachent nettement des percements gothiques verticaux.



Fig. III.59. En haut à gauche, Hongrie, forteresse de Visegrád, tour Salomon : réintégration d'une grande lacune en béton armé, méthode II.C avec double différenciation. Source : Carbonara, 1997, p. 286.

Fig. III.60. Tour Salomon vers 1910 ( ? ), sur l'image de la tour encore lacunaire (à droite), on note la présence de plusieurs baies géminées avec colonnettes et remplages romans. Source : Horler, 1971, Icomos, p. 82.

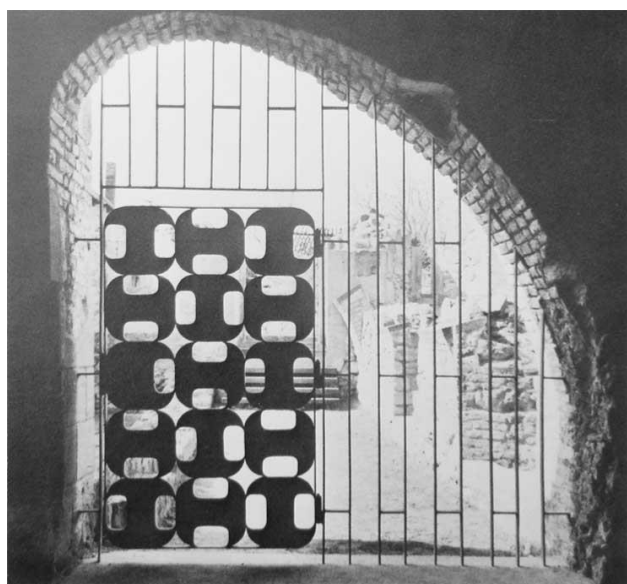


Fig. III.61. En haut à droite, forteresse de Visegrád, tour Salomon ; salle au 4<sup>ème</sup> étage de la tour. Tentative de réintégration de l'image des voûtes perdues par « anastylose indirecte » (Carbonara). N'est-ce pas, pour cette époque, les années 1960, la limite légère et réversible de la méthode II. C. ?  
Source : Horler, 1971, Icomos, p. 84.

Mis à part l'intérêt éventuel de cette restauration d'un point de vue théorique, on comprend mal pourquoi l'architecte Sedlmayr efface les baies géminées à colonnettes dans son projet. Il remplace ces grandes baies sur arc en plein cintre par des petites meurtrières verticales ; pourquoi ce choix ? Ces fenêtres étaient-elles des ajouts de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle installés par le service austro-hongrois des monuments historiques, encore lié à la « Viollet-le-Ducienne » restauration stylistique ? Dans ce cas, l'architecte aurait enlevé ces fenêtres pour une raison politique et idéologique : contre l'ancien occupant autrichien, contre la restauration stylistique du XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, si ces fenêtres dataient du XIII<sup>e</sup> siècle, les enlever est une erreur impardonnable. Dans les deux cas, les enlever pose question. On le voit, la restauration des monuments participe presque toujours, qu'on le veuille ou non, d'une forme de réécriture de l'histoire. Ici, pour Sedlmayr, c'est le monument qui doit rentrer dans la vision de l'architecte alors que dans la restauration comme acte de conservation, ce doit être le contraire. Voici ce qu'a écrit l'architecte et expert hongrois Miklós Horler à propos de cette restauration « *la tour Salomon à Visegrad nous a posé le problème de suggérer la masse et l'espace intérieur d'un bâtiment en ruine (...). L'architecte fit élever deux parois de béton de faible épaisseur, à l'emplacement des parements intérieurs et extérieurs du mur ; un vide a été laissé, entre ces deux parois, à la place qu'occupait l'ancien noyau du mur (...) les parties nouvelles sont reconnaissables par leur structure et leur matériau : on peut donc se rendre compte de l'importance exacte des destructions et de la restauration* » (Horler, 1971, p. 84). Dans son rapport publié dans le bulletin de l'Icomos de 1971 Miklós Horler passe sous silence la disparition des baies géminées à colonnettes. L'énigme de la tour Salomon à Visegrád reste à résoudre. L'aménagement intérieur de la tour, comme les volumes en façades, pose la même question des lacunes à traiter. Il faut, écrit Horler, « *suggérer les voûtes à croisées d'ogives, quadripartites, qui couvraient la salle du quatrième étage* » (Horler, 1971, p. 84). Mais les restes conservés de ces voûtes ne sont plus que de maigres fragments : clés, morceaux de nervures, tas de charges, etc. Selon Horler, la restitution théorique de voûtes est possible, sous forme de dessin, mais pas la reconstruction matérielle de ces voûtes ; cela « *en vertu de nos principes* » (Horler, 1971, p. 84). Dans ce cas, il s'agit de principes issus de la charte de Venise de 1964, tel qu'ils sont compris et mis en œuvre dans les années 1960-1970 en Hongrie.

Il est vrai que depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle il existe de nouveaux types de béton ; des bétons que Henri Lacoste, Giuseppe Zander et Sedlmayr n'ont pas connus. Il est possible que ces nouveaux bétons ; à la fois « low-tech » (béton de chaud, de terre, de chanvre) et « high-tech » (bétons Ductal, avec ferraillements en fibre de verre ou de carbone) ; constituent des solutions techniques à la fois plus pérennes et plus réversibles pour la réintégration des lacunes dans les maçonneries anciennes.

On observe le respect de ces principes « Venise 1964 » dans l'évocation de ces voûtes disparues que Giovanni Carbonara désigne comme réintégration de l'image par « anastylose indirecte » (Carbonara, 1997, p. 286). Dans cet exemple, l'« anastylose indirecte » est réalisée par l'intermédiaire d'une résille d'acier suspendue à un plancher en béton armé. Ici l'emplacement des nervures et des arcs doubleaux est laissé vide. Quelques fragments conservés comme des clés de voûtes ont été mis en valeur dans cet espace. Dans le travail singulier de cet architecte hongrois, il y a une forme d'acceptation de l'absence de ces voûtes. Si la lacune est ici acceptée, la ruine, l'absence de voûtes, n'est pas laissée sans traitement. La perte déclenche une vision, un désir, donc un projet. Ici, le projet de ces voûtes légères comme des filets de pêche est l'une des formes possibles de l'esthétisation du ruineux. Cet espace constitué de plusieurs strates, allant des maçonneries lacunaires du XIII<sup>e</sup> siècle à la résille métallique des années 1960, devient le musée de lui-même qui raconte à la fois ses blessures et la tentative pour les soigner, même si ce soutien-gorge en maille de fer semble un peu *old fashioned* aujourd'hui. Peut-être, néanmoins, cette solution offre-t-elle l'avantage d'être parfaitement réversible. Il est certain que face à ce même problème, les voûtes perdues d'un château hongrois, allemand ou français, 10 architectes restaurateurs apporteraient 10 réponses différentes, le premier reconstruirait les voûtes en pierre « à l'identique », le second en briques, le troisième en bois, le quatrième en béton et ainsi de suite.

La solution expérimentée par l'architecte Sedlmayr pour ces voûtes de la tour Salomon, cette tentative de réintégration par « anastylose indirecte » est probablement la limite la plus réversible de la méthode II.C dans les années 1960.

Depuis le début des années 2000, avec les progrès de l'informatique, de l'imagerie 3D et des scanners laser, il est possible de projeter, sur un édifice ancien lacunaire, une réintégration de la lacune sous une forme immatérielle. Il s'agit d'une réintégration de lacune faite de rayon laser et de lumière. C'est l'image sans la matière. L'« anastylose numérique » d'aujourd'hui est peut-être une forme d'évolution de ces essais « d'anastylose indirecte » des années 1960 ? Mais le concept d'anastylose numérique pose question par rapport aux axiomes de la théorie de Cesare Brandi, notamment quand Brandi explique qu'on restaure avant tout la matière d'une œuvre d'art et non pas son image. L'élaboration d'images 3D et la projection de ces images sur un édifice constituent des axes de recherches intéressants depuis quelques années.

Mais, l'« anastylose numérique » vendue par certains laboratoires universitaires et entreprises comme le nec plus ultra, l'outillage nécessaire qui va résoudre tous les problèmes, n'est en réalité qu'une des multiples marchandises toujours plus nombreuses et semblables dans leur variété, marchandises de notre « société du spectacle » (Debord, 1967) de notre « surmodernité » (Augé, 1992), de notre hyper-connectivité, au même titre que les téléphones portables, les réseaux sociaux, les GPS qui nous font perdre le sens de l'orientation et les voitures pilotées par Google. La « restitution virtuelle » des monuments détruits, oubliés ou disparus est parfois présentée comme une solution miracle. Les ordinateurs connectés en réseau seraient pour certains des outils capables de ranger le relevé direct sur le terrain, la recherche des sources, l'analyse historique-critique, l'étude savante des archéologues, des historiens, des architectes et des sciences humaines, dans la vitrine d'un vieux musée poussiéreux des arts et traditions populaires. Tout cela est à nuancer par des exemples.



Giuseppe Basile<sup>296</sup>, rencontré dans un colloque à Séville en 2006, m'explique que pour des fresques de Giotto à la basilique S. Francesco d'Assise, fresques réduites en plusieurs milliers de fragments par le tremblement de terre du 26 septembre 1997, la méthode de recomposition utilisée est exactement celle élaborée par Cesare Brandi entre 1944 et 1946 pour Viterbe et Padoue. A Assise, les ordinateurs, les photographies numériques, les images 3D, que Brandi n'a pas connu, sont néanmoins des outils très utiles pour le classement et la remise en place des fragments ; mais la méthode, l'approche théorique reste la même : celle du fondateur de l'ICR, celle du *maestro senese*.

Les outils informatiques en continuelle évolution constituent évidemment une aide précieuse dans l'étude des monuments, comme dans la conception de l'architecture contemporaine, du design, de l'industrie, de la médecine, etc. Les relevés de l'état des lieux d'un édifice ancien ou d'un site d'abord réalisé par la stéréophotogrammétrie dès les années 1960 et aujourd'hui par le scanner-laser 3D, sont d'une grande précision donc d'une grande utilité dans la démarche scientifique de l'étude des monuments en vue de leur conservation / restauration.

Sans nier l'intérêt évident des « restitutions virtuelles » et des « anastyloses numériques », ne fusse qu'en terme de stimulation à la compréhension, Carbonara explique que ces outils *« servent surtout à véhiculer, auprès d'un public de masse, les convictions historiques et reconstructives de la personne qui a prédisposé ces programmes [informatiques d'images 3D], mais ne servent pas à stimuler une interrogation directe et personnelle sur ces choses [les monuments historiques avec lacunes, complexité, matérialité, unité potentielle]. En outre, je ne voudrais pas qu'un excès de virtualité affaiblisse ultérieurement l'attention déjà faible, déjà insuffisante, pour le contact direct, « matériel » et « sensoriel » avec l'original ; rendant ce dernier en fin de compte inessentiel. Cela serait vraiment grave et risqué, aussi par rapport à la question tant débattue et désirée de la valorisation touristique »* (Carbonara in Gizzi, 2015, p. 14).

Néanmoins parmi les nombreuses possibilités d'applications des « restitutions numériques », des images 3D, une des pistes consiste à faire travailler des artistes contemporains sur un site ou un monument lacunaire dont la restauration éventuelle pose question ou fait débat. A titre de repère il est intéressant d'évoquer le travail d'un artiste japonais pour la mise en valeur des falaises de Bamiyan en Afghanistan, plus précisément pour les niches vides où, avant 2001, se trouvaient les trois grands bouddhas de Bamiyan. L'idée de l'artiste japonais Hiro Yamagata est de projeter des images numériques de treize statues de Bouddhas sur la falaise de Bamiyan, afin d'évoquer virtuellement les Bouddhas disparus, détruits par les Talibans en 2001. Il s'agit d'une forme contemporaine d'anastylose indirecte ou « anastylose numérique », utilisant des images virtuelles de type hologrammes, produites par ordinateurs.

<sup>296</sup> Giuseppe Basile (1942-2013), historien de l'art élève de Brandi et d'Argan, professeur à Palerme et à Rome, expert en restauration des œuvres d'art. Entre 1999 et 2006, il fait partie du comité scientifique qui dirige la recomposition des peintures murales de Giotto à la basilique S. Francesco d'Assise. En mars 2001, Giuseppe Basile organise avec son équipe un colloque international sur la restauration de la basilique d'Assise, en particulier sur les peintures murales ; les actes de ce colloque sont publiés dans *Restauri in S. Francesco ad Assisi: il Cantiere dell'Utopia*. Voir son site : <http://www.giuseppebasile.org>

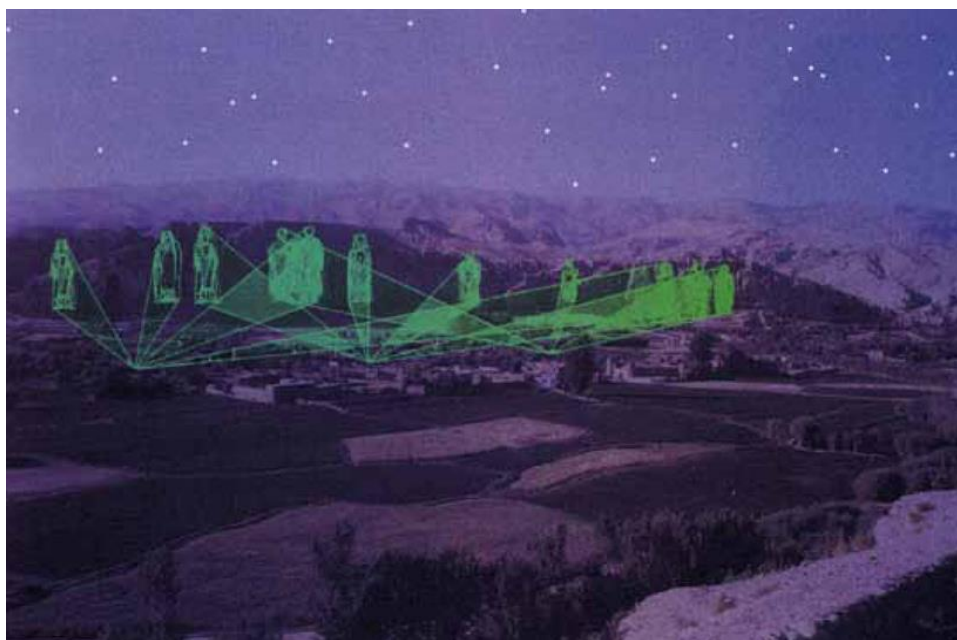


Fig. III.62. Projet de l'artiste japonais Hiro Yamagata (en 2008 ou 2009 ?).

L'idée est de projeter treize statues de Bouddhas sur la falaise de Bamiyan en Afghanistan, afin d'évoquer virtuellement les Bouddhas disparus car détruits par les Talibans en 2001.

Il s'agit d'une forme contemporaine d'anastylose indirecte ou « anastylose numérique », utilisant des images virtuelles de type hologrammes, produites par ordinateurs

Cette vallée est désormais inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO au titre de paysage culturel. L'inscription est intervenue après la destruction des grands Bouddhas de Bamiyan voulues par les Talibans le 26 février 2001, guidés dans cet acte, par leur « chef suprême » le mollah Mohammed Omar.

### III.2.2.6. Autres exemples de réintégrations des lacunes en maçonnerie, la question des matériaux

Il n'est pas nécessaire d'utiliser systématiquement, pour la réintégration des maçonneries, des matériaux différents comme du béton armé, de l'acier, du verre, ou du bois ; matériaux qui vont forcément se différencier nettement par rapport à un ancien mur en appareillage de pierre ou de brique. Néanmoins, il n'est pas inintéressant de montrer, à titre de repère, quelques restaurations de lacunes en maçonnerie, qui mettent en œuvre des matériaux « différents » parfois improprement qualifiés de « modernes ». L'architecte espagnol Antoni Gonzáles Moreno-Navarro dirige des restaurations sur de nombreux monuments historiques ou sites archéologiques à Barcelone et en Catalogne. Pour chaque projet avec son équipe pluridisciplinaire basée à Barcelone, le SPAL<sup>297</sup>, A.G. Moreno-Navarro se base sur une analyse très approfondie de l'édifice de son contexte architectural, structurel, urbain, rural, social, anthropologique, écologique, etc. De cette analyse des solutions différentes sont mises en œuvre adaptées à chaque cas. L'approche du SPAL est à la fois rigoureuse, scientifique, sans jamais renoncer à une forme intelligente de créativité. On peut citer l'exemple de l'église S.-Vicenç de Malla, située dans un petit village au Nord de Barcelone : fondée au X<sup>e</sup> siècle, sa nef est construite entre le XI<sup>e</sup> siècle et le XII<sup>e</sup> siècle. La zone Est, formée de trois absides

<sup>297</sup> Antoni Gonzáles Moreno-Navarro, né en 1943, est architecte spécialiste en restauration du patrimoine architectural, directeur, entre 1981 et 2008, du SPAL « *Servei del patrimoni Arquitectònic Local* », laboratoire de recherche basé à Barcelone, le SPAL centralise les projets pour l'étude de la conservation et la restauration du patrimoine artistique, architectural, archéologique de Barcelone et de la Catalogne.

semi-circulaires est profondément transformée par plusieurs nouveaux volumes ajoutés au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Entre 1982 et 1986, le projet conçu et dirigé par A. G. Moreno-Navarro comprend plusieurs interventions comme la « restauration typologique » du plan de l'église, l'aménagement de l'espace liturgique à l'intérieur et la création d'un nouveau cimetière municipal à l'Ouest de la façade de l'église. L'étude historique et architecturale du monument et de son contexte débouche sur le choix d'un projet de restauration critique et créative. Les volumes ajoutés à l'Est et au Sud, au XVII<sup>e</sup> siècle, ont nécessité la démolition d'une partie de l'abside centrale du XII<sup>e</sup> siècle et des nouveaux percements dans la façade latérale Sud. L'intervention du XVII<sup>e</sup> siècle est considérée comme ayant apporté des « ajouts incompatibles » (analyse, jugement critique, choix). Ces ajouts sont enlevés afin de retrouver les trois absides semi-circulaires et la façade Sud dans sa simplicité. Le projet vise donc à rétablir la typologie de l'édifice roman, d'un point de vue formel et volumétrique, tout en conservant une lecture claire de l'intervention.



Fig. III.63. Catalogne, église S.-Vicenç de Malla avant les travaux de restauration des années 1970. On note les volumes ajoutés au début du XVII<sup>e</sup> siècle, entre les deux absidioles en lieu et place de l'abside centrale côté Est ; autre volume contre la façade Sud.  
Fig. III.64. Ci-dessous, l'église S.-Vicenç après les travaux de restauration, les « ajouts incompatibles » sont supprimés, l'abside centrale est reconstruite en béton armé, la façade Sud est reconfigurée, selon le projet de l'architecte A. G. Moreno-Navarro.  
Source : Antoni Gonzàles Moreno-Navarro, 1993-98, *La restauració objectiva*, volume II, pp. 40 et 41

En démolissant cet ajout incompatible, le processus de restauration crée de nouvelles lacunes. Moreno-Navarro choisit de réintégrer ces lacunes par la mise en œuvre de maçonnerie très soignée en béton armé. Le béton est laissé dans sa teinte naturelle, gris clair, en finition lisse pour l'abside et avec traces de planches de coffrage pour la façade Sud. A cet endroit, l'ancienne porte romane, comprenant des voussoirs sculptés, est démontée en 1900 pour être installée dans le département de sculptures romanes du musée diocésain de Vic au Nord de Barcelone (fig. page suivante). Ici, l'architecte restitue la vibration formelle de la porte romane, mais pas une copie de cette porte. Avec cette porte, un mur de béton reconfigure la façade Sud qui était lacunaire car percée à plusieurs endroits lors des travaux de transformation du XVII<sup>e</sup> siècle. Une maison de ce village a été transformée en centre d'interprétation du site, pour faire le lien avec l'important musée de Vic qui est proche de



Fig. III.65. Ci-dessus, S.-Vicenç de Malla après les travaux. Côté Est, l'abside centrale est reconstruite en béton armé. La porte d'accès à l'église est rétablie à son emplacement d'origine, sur la façade Sud. La forme de cette nouvelle porte, avec arc et ses jambages, évoque la vibration formelle de la porte romane. Source : Antoni Gonzàles Moreno-Navarro, 1993-98, *La restauració objetiva*, volume II, p. 48. Source : fig. à droite, fragments de la porte romane, site internet musée diocésain de Vic, image n° 58019.

Malla. Le béton se différencie nettement des maçonneries en pierre calcaire mais pas de façon « criante ». Sur le chevet, deux fentes, presque des joints creux laissant passer la lumière, sont mises en œuvre pour séparer la maçonnerie ancienne de la nouvelle en béton. Ces joints de lumière font penser au joint creux que nous avons vu plus haut dans la méthode II.B, (*scuretto*) dans le cas des restaurations *post bellica* de Trévise et de Bologne en Italie. Il faudrait vérifier sur place pour voir si la date de la restauration est « gravée » sur l'édifice car l'apposition de la date (ou de plusieurs dates) fait partie de l'éthique de notre discipline. La restauration peut être comparée à une forme de réédition critique et scientifique d'un texte ancien, une édition est toujours datée. D'un point de vue plastique, la nouvelle abside en béton dialogue de façon harmonieuse avec le caractère de simplicité, de clarté, du roman catalan aussi avec sa matérialité : lisse, rugueux, ombre, lumière. En revanche, cette intervention pose question par rapport à la réversibilité. Le béton construit sur les murs de pierre est assez peu réversible. En outre, le béton armé a une durée de vie plus courte<sup>298</sup> que celle qu'une maçonnerie en pierre et / ou en brique hourdée au mortier de chaux, maçonnerie qui, moyennant un minimum d'entretien, peut se conserver sur plusieurs millénaires. Il faut être conscient de ces questions techniques : à partir de là, l'utilisation du béton armé en restauration de maçonnerie ancienne n'est pas interdite.

<sup>298</sup> En fonction de plusieurs critères combinés comme l'épaisseur des enrobages de l'acier, la qualité du béton, la qualité de la surface, le climat, les sollicitations mécaniques, etc, le béton armé commence à se dégrader après environ 80 ans, par des phénomènes de carbonatation, de perte de neutralité du béton qui devient acide, par l'oxydation des aciers, etc.



L'usage du béton armé est assez répandu dans le domaine de la restauration architecturale. Ce « sacré béton » entre dans des réalisations parfois banales, parfois mauvaises ; mais aussi des œuvres de très haute qualité comme les interventions conçues par Carlo Scarpa au Castel Vecchio de Vérone, celles conçues par Andrea Bruno pour le château de Rivoli près de Turin, ou encore celles de Pierre Prunet à Angers dans la restauration de la ruine de l'église de Toussaint et sa transformation en musée David d'Angers.

Du fait de son faible degré de réversibilité, il me semble que pour la restauration de maçonneries anciennes, plus que d'autres matériaux comme le bois ou l'acier, le béton armé demande une grande maîtrise technique, une connaissance des aspects théoriques propres à la restauration du patrimoine architectural et une sensibilité artistique authentique. Dans le cas de S.-Vicenç de Malla, la restauration implique le traitement de lacunes contrôlées en cours de chantier. L'architecte Antoni Gonzáles Moreno-Navarro a certainement rassemblé toutes les qualités nécessaires à ce type de projet. L'exemple de cette église romane de Catalogne est significatif de beaucoup de chantiers de restauration architecturale, avec les choix critiques qui doivent être pondérés au cas par cas ; il illustre bien le fait que la restauration n'est pas seulement de la stricte conservation (Carbonara, 2009, *Il restauro non è conservazione...*).



Fig. III.66. Ci-dessus, S.-Vicenç de Malla, entre les deux absidioles restaurées, l'abside centrale rétablie en béton armé avec un traitement de surface lisse mais dessinée. Les lésènes et les bandes lombardes ne sont pas reprises dans la partie neuve mais juste évoquées par un jeu dans le béton. A gauche, l'abside centrale en béton vue depuis l'intérieur du sanctuaire, avec l'autel. A droite, une fente laisse passer la lumière entre le voile de béton et la maçonnerie de pierre.

Source : Antoni Gonzáles Moreno-Navarro, 1993-98, *La restauració objectiva*, volume II, p. 47

Fig. III.67. Ci-contre, Angers, musée David d'Angers aménagé dans la ruine de l'église gothique de Toussaint, entre 1980 et 1984, architecte Pierre Prunet. Réintégration de la lacune dans les voûtes du bras du transept, via deux caissons en béton armé..

Source : photo N. Detry 1996 (publiée dans Prunet & Detry, 2000, *Architecture et restauration*).



Sur la figure ci-dessus, à Angers, les voûtes Plantagenêt en pierre calcaire auraient pu être reconstruites « à l'identique », en pierre calcaire, sur la base des fragments encore en place. Mais l'architecte Pierre Prunet conçoit un autre système de couverture du bras du transept, via deux caissons en béton armé. Cela permet de conserver la mémoire de plusieurs moments dans la micro-histoire de l'édifice : le moment de sa ruine, le moment de sa restauration architecturale et celui de son adaptation en musée de sculptures.

### III.2.2.7. Repère sur le bois et l'acier pour la réintégration de lacunes en maçonnerie

Le bois et l'acier sont des matériaux utilisables dans certains cas pour la réintégration de lacunes ponctuelles en maçonnerie. Mais ces deux matériaux sont majoritairement mis en œuvre pour la reconfiguration de grandes voire de très grandes lacunes, quand une partie d'un monument, quand un ou plusieurs éléments types d'un édifice ancien n'existent plus et doivent être reconstruits ou construits ex novo. Le bois et l'acier sont différents mais très complémentaires, l'un est d'abord naturel puis transformé, l'autre est issu d'un processus industriel lourd, la sidérurgie. Dans le domaine de la construction, ils vont souvent ensemble, ils sont mis en œuvre dans la filière sèche, le bois a besoin de pièces métalliques pour être mis en œuvre dans un bâtiment, une partie des pièces de bois et ou d'acier est préparée en atelier puis assemblée sur place. Tous deux sont formés de deux grands types d'éléments : des structures (profilés, poutres, madriers, solives, etc) et des habillages (panneaux, plaques, tôles, tuiles). Le bois a des caractéristiques que l'acier n'a pas ; c'est un matériau naturel et recyclable, ayant des qualités écologiques bien supérieures à l'acier, ne fusse qu'en terme d'énergie nécessaire pour sa fabrication et son transport (l'énergie grise). Le bois est aussi un bon isolant thermique, tandis que l'acier, conducteur thermique, est un mauvais isolant. Par contre, l'acier possède une résistance à la traction et à la compression supérieure au bois.

Bien plus qu'un mur en béton armé, une paroi ou une structure construite en bois et / ou en acier en liaison avec une maçonnerie ancienne constitue un élément relativement réversible. Une structure bois et / ou acier peut, en cas de nécessité, être déconstruite sans nuire à la conservation des maçonneries anciennes sur lesquelles ou à côté desquelles cette structure a été bâtie. Cela est vrai lorsque la structure est bien conçue, bien adaptée d'un point de vue formel avec l'édifice ancien à restaurer, notamment au niveau de ses lacunes, de ses parties manquantes ou nécessaires à ajouter pour répondre à un nouvel usage. Dans ce cas, une structure bois et / ou acier peut devenir un ajout compatible, parfois de très grande qualité.

Les réintégrations utilisant le bois et / ou en acier pour de petites lacunes ponctuelles dans des maçonneries anciennes sont rares, alors qu'elles sont plus fréquentes pour des réintégrations de grandes lacunes : un voûtement, une façade, une abside, etc. Un exemple d'usage du bois et de l'acier, pour la réintégration de lacunes touchant des maçonneries anciennes en briques, se trouve au château royal de Kolding, dans le Jutland au Danemark. Fondé au XIII<sup>e</sup> siècle, le château de Kolding est transformé en résidence royale au XVI<sup>e</sup> siècle et perd son système de fortifications. Durant les guerres napoléoniennes, le Danemark est en conflit avec la Suède et

l'Angleterre, c'est alors qu'un incendie ravage, en 1808, le château qui devient une ruine romantique. Grâce à un entretien et une attention pour son histoire prestigieuse, le château de Kolding conserve des restes importants de son architecture stratifiée sur plusieurs siècles : la tour carrée, la grande salle, la chapelle, des escaliers, etc. Organisée autour d'une grande cour polygonale, la construction du château est entièrement en brique, avec quelques éléments en pierre comme le soubassement et des portes au décor de type renaissance.



Fig. III. 68. Château royal de Kolding dans le Jutland, au Danemark. Le tableau de Hans Harder date de 1824, titré « Vue de la ruine du château de Kolding avec une partie de la ville et les environs, depuis le Sud, dans la lumière du soir » (en danois : *Prospekt af Kolding Slots Ruiner med en Deel af Byen og dens Omegn set fra den søndre Side, Aftenbelysning*).

Source : site internet du musée de Kolding, [www.koldinghus.dk](http://www.koldinghus.dk).

Le tableau de Hans Harder, ci-dessus, représente le château de Kolding en 1824. Harder peint une ruine romantique comme celle du château de Heidelberg ou comme les célèbres tableaux de ruines romaines peints par Hubert Robert. Une grande lacune affecte la haute tour carrée, les corps de logis sont sans couverture, donc sans protection, on est proche de la situation de Heidelberg ruiné à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Des couvertures plates provisoires sont mises en place sur les corps de logis au début du XX<sup>e</sup> siècle. La tour carrée en brique est restaurée dans les années 1950, pendant que d'autres parties du château sont protégées par des structures provisoires et des étalements. Mais il faut attendre les années 1970 pour qu'un projet de restauration de l'ensemble du site démarre et soit réalisé par étape entre 1972 et 1992. Le projet est confié à Inger et Johannes Exner, deux architectes importants pour l'histoire de l'architecture danoise au XX<sup>e</sup> siècle.

Le site, que j'ai pu visiter en 1985 alors que le chantier n'était pas totalement terminé, est converti en musée, avec parcours de visite et salle de conférences. La chapelle est également restaurée. Le parti de la restauration du château est marqué par quelques « lignes guides » qu'on peut synthétiser comme suit : couvrir le château de nouvelles toitures pour le protéger durablement et donc stopper le processus de dégradation, conserver au maximum les traces de toute son histoire y compris la mémoire de l'incendie qui ravagea le château en 1808, donner une lecture claire de l'intervention de restauration notamment par une différenciation de matériaux et de formes entre les restes authentiques du château et les ajouts compatibles, assurer une forme de réversibilité des éléments ajoutés pour la transformation du château en musée.

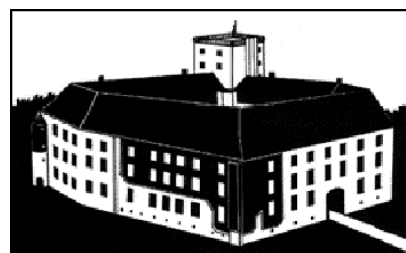


Fig. III. 69. Page précédente, schéma du château de Kolding au Danemark, en noir au milieu, évocation d'une grande lacune réintégrée en tuiles de bois, en haut en noir les nouvelles toitures en briques.  
Source : site internet du musée de Kolding, [www.koldinghus.dk](http://www.koldinghus.dk).



Fig. III. 70. Ci-contre, façades Nord et Est du château de Kolding. Les grandes lacunes dans les maçonneries de brique sont traitées avec des structures en bois, posée en ressaut en *soprasquadro* (méthode I en archéologie), habillage en tuiles de bois de type tavaillons. Les petites lacunes, au niveau des allèges et jambages de fenêtres sont réparées en briques, on le voit sur la figure ci-contre en bas. Source : photo Nicolas Detry, 1985.

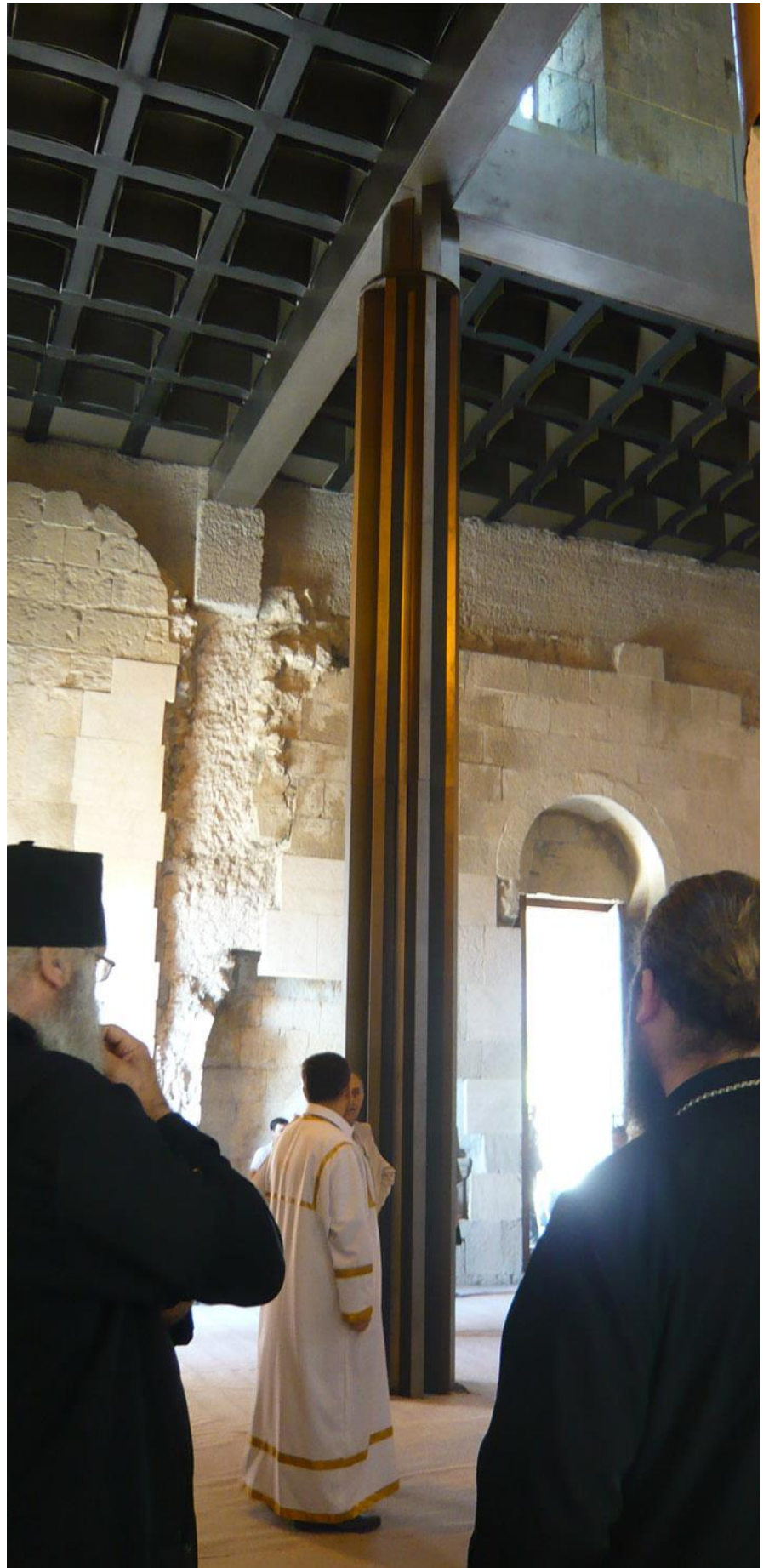
Fig. III. 71. Ci-contre, la grande salle du château avec son nouveau système de couverture porté par des poteaux arborescents en bois lamellé collé avec base en acier. Les circulations verticales et horizontales sont conçues comme des ajouts compatibles et réversibles, elles sont en acier laqué en rouge.  
Source : photo Nicolas Detry, 1985.

La cathédrale de Bagrati en Géorgie est attaquée à plusieurs reprises lors des guerres avec l'Empire ottoman. Plusieurs zones de l'édifice sont détruites ou très endommagées : les voûtes, la coupole de la croisée, la zone de l'avant nef (détruites), les façades. Plusieurs campagnes de restauration sont entreprises depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle puis dans les années 1960, et de nouveau à la fin des années 1990-début 2000 (vérifier avec AB). Les architectes et ingénieurs géorgiens utilisent du béton armé avec des solutions peu réversibles. Vers 2011, les experts de l'ICOMOS bloquent le projet de restauration qui, selon eux, n'est pas conforme au *good practice*. Après l'intervention de ces experts internationaux, le prof. arch. Andrea Bruno est chargé du projet.



Exemple de mise en œuvre de l'acier (*peltron*) dans la réintégration des lacunes. Mais dans ce cas, il s'agit de la reconfiguration de plusieurs parties de la cathédrale.

Fig. III. 72. Ci-contre, Cathédrale de Bagrarti, liée à un monastère, Géorgie, patrimoine mondial de l'UNESCO. Restauration critique et créative, entre 2012 et 2014 (vérifier ?), arch. Andrea BRUNO. Source : studio Andrea Bruno Turin, document confié par l'architecte Andrea Bruno.



### III.2.2.8. La méthode III, réintégration des lacunes en maçonnerie sans différenciation

Dans la pratique de la conservation / restauration des monuments historiques, en ce qui concerne les maçonneries anciennes de pierre et ou de brique, la distinction nette entre la partie ancienne et la partie nouvelle n'est ni un invariable, ni une nécessité systématique, ni un absolu. La différenciation ou distinction, dont le substrat théorique et historique, la signification et les méthodes sont analysés dans ce texte, doit être dosée et adaptée à chaque cas. L'architecte-restaurateur est continuellement confronté à des choix difficiles ; choix ou champ des possibles et bien souvent champ de bataille<sup>299</sup>. Cela est synthétisé à l'extrême dans la traduction française du titre d'un des ouvrages de Camillo Boito : « *Conserver ou restaurer, les dilemmes du patrimoine* » (Boito, 2000). Son texte sur la restauration en architecture commence ainsi :

- « ...il me semble que le comble de l'habileté dans la restauration d'un monument du passé consiste précisément à faire en sorte que le nouveau paraisse ancien, et que l'on ne puisse plus les distinguer. Je me rappelle la définition que donne Viollet-le-Duc... »

- « laissons là les français ».

- « et qui donc voulez-vous citer, sinon le grand historien et législateur français de l'architecture qui jouit d'une grande réputation dans les autres pays, et surtout en Italie ?... », (Boito, 2000, p. 23)

Encore aujourd'hui, 120 ans après ce texte de Boito, plus de 50 ans après la charte de Venise, les mêmes questions reviennent. Comment savoir si, face à tel édifice lacunaire et dégradé, il est juste d'appuyer la différenciation et si, face à tel autre édifice, il faut l'estomper et donc atténuer l'aspect visuel de la restauration jusqu'à ce que *le nouveau paraisse ancien*, comme l'explique cet admirateur de Viollet-Le-Duc ? La réponse à ces importantes questions se trouve dans le processus de connaissance du monument et de son contexte au sens large. C'est grâce à la phase d'étude préalable du monument lacunaire, grâce à son relevé précis, à son analyse constructive et artistique, à la connaissance fine de ses matériaux et processus de dégradation, bref, grâce à l'étude de sa micro-histoire singulière, que le meilleur projet possible en termes de restauration va pouvoir être élaboré. Entre une réintégration en béton, en brique, en pierre, en bois, avec ou sans ressaut (*sottosquadro*, *in squadra*), entre la méthode I, II.A, II.B, II.C ou III, plusieurs questionnements peuvent nous éclairer, par exemple :

- 1. Sommes-nous face à un « monument vivant » ou un « monument mort »<sup>300</sup>, quelle est sa nature, quels sont ses usages ; D'une architecture qui doit retrouver son rôle et sa fonction dans la vie de la cité ou d'un site archéologique tel qu'un temple antique ou les restes immergés dans la nature d'une abbaye détruite à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ?

<sup>299</sup> A titre d'exemple, voici ce qu'écrivait le Belge Louis Cloquet en 1901 « *Des polémiques acrimonieuses se sont élevées à ce sujet [la restauration des monuments] ; nous avons eu à repousser des attaques personnelles, à réfuter des incriminations passionnées, à faire face à des procès de tendance.* » (Cloquet, 1901, p.498).

<sup>300</sup> Sur le concept de « monument vivant » et « monument mort », voir Louis Cloquet au chapitre I.



- 2. Que représente ce monument comme « patrimoine sujet », quel lien entre sa valeur d'histoire et sa perception dans la mémoire collective ? Quel équilibre entre sa valeur d'ancienneté et de nouveauté<sup>301</sup>, quel est le degré de sa valeur symbolique, voire religieuse ?
- 3. Que représente le monument comme « patrimoine objet » quelle est sa valeur artistique ou son degré d'art, est-ce un *unicum* dans l'histoire de l'art ? Le monument, ou une partie de celui-ci, est-il lié à la *kunstwollen* d'un artiste célèbre ? Est-ce un monument voulu ou un monument devenu ? Quelle est sa valeur en tant que composition architecturale et en tant que construction ?
- 4. La lacune dans le mur en pierre est-elle le résultat d'un processus d'altération naturelle ou due à la pollution atmosphérique, deux processus combinés relativement longs et progressifs, ou est-elle le résultat subi, violent et traumatique de la guerre ?
- 5. Quel est la taille de la lacune, quelle est la proportion entre les zones anciennes conservées et les parties détruites et / ou dégradées ? La lacune dans le mur met-elle en péril la stabilité, donc la survie du monument ?
- 6. Quel type de pierres et de mortiers entre dans la construction de cette maçonnerie lacunaire ? Est-ce un fragile calcaire dit tuffeau des pays de la Loire en France ou un *tuffo* volcanique de Naples, une pierre d'Istrie comme à Venise, une *pietra serena* ou *arenaria* comme à Florence ? Est-ce un solide travertin de Tivoli, un marbre de Pise ou un basalte de Catane en Sicile ? Est-ce un fragile grès-calcaire comme à Cologne, une molasse rose et brune des Vosges et de Strasbourg, une pierre noire de Volvic ou encore une pierre de Villebois, calcaire dur formant la base des maisons de Lyon, etc ?

Dans les grandes lignes, on peut dire que les deux premières questions posées ci-dessus sont liées au concept défini au chapitre II de « patrimoine sujet », les questions, 3, 4, 5, et 6 sont principalement liées au « patrimoine objet »<sup>302</sup>. Les six questions énoncées ont toutes un lien avec le concept d'authenticité tel qu'il est d'abord défini dans la charte de Venise en 1964 et tel qu'il est ensuite remis en question en 1993 à la conférence sur l'authenticité à Nara au Japon, comme nous l'avons vu également dans les essais de définition du chapitre II. D'un point de vue objectif ou factuel, le type de réintégration des lacunes en maçonnerie et le choix possible d'utiliser la méthode III – l'intégration maximum - dépend essentiellement des questions 3, 4, 5 et 6. Si le choix de la méthode III dépend de la question 1 et 2, le projet de restauration est alors influencé par des facteurs externes au monument, des facteurs politiques, stratégiques et / ou religieux ; dans ce cas, on sort du domaine de la restauration des œuvres d'art comme discipline. Dans tous les cas, ces questionnements aident à faire des choix justes en termes de réintégration des maçonneries en pierre et / ou en brique. Dans les processus de dégradation des pierres, l'eau est l'un des principaux moteurs. La conservation des matériaux poreux<sup>303</sup>, la pollution de l'air et la résistance des matériaux aux diverses sollicitations

---

<sup>301</sup> Cf. Alois Riegl. Une œuvre architecturale de Mies Van der Rohe, par exemple le pavillon de Barcelone de 1929, possède une valeur d'ancienneté et une valeur de nouveauté, mais dans ce cas, sa valeur de nouveauté est la plus importante.

<sup>302</sup> La question 3 fait aussi partie du patrimoine objet car, à partir du moment où l'histoire de l'art est une discipline universitaire ayant sa propre démarche scientifique, et c'est le cas, la valeur d'art d'un édifice est une chose objective mesurable.

<sup>303</sup> Pour les maçonneries, on parle de matériaux poreux, formés d'un réseau de pores et de micropores ; entrent dans cette catégorie : la pierre, la brique cuite et crue, les enduits et les mortiers faits à base de plâtre, de chaux ou de ciment. Voir Torraca G., 1986, *Matériaux de construction poreux : science des matériaux pour la conservation...* Rome.

physicochimiques et mécaniques sont des questions importantes qui font partie de l'aspect technique et scientifique de la restauration. Une vaste littérature existe sur ce sujet. C'est un champ de recherche essentiel et ce champ, disons de façon réductive « technique », influe fortement sur le choix de la méthode de réintégration des lacunes en maçonnerie.

La méthode III qui consiste à réparer une lacune dans un mur de pierre avec le plus de discrétion possible, c'est-à-dire avec un minimum de différenciation entre l'ancien et le nouveau, est souvent utilisée pour les maçonneries en pierres fragiles à très fragiles. En France, c'est le cas par exemple pour les tuffeaux des pays de la Loire ou pour les maçonneries en molasse des Vosges ; en Allemagne ou en Espagne, c'est le cas pour certains grès, en Italie, c'est le cas pour la *pietra serena* grise et la *pietra arenaria* ocre, deux pierres utilisées à Florence. Si certaines pierres comme le travertin, le granit, la pierre d'Istrie et le basalte se dégradent assez lentement, quantité de pierres sont fragiles, se dégradent plus ou moins vite sous l'effet de l'eau, du vent, de la pollution, ou à cause des mauvaises réparations du passé<sup>304</sup>, comme on peut le voir sur les figures ci-dessous. Ces pierres fragiles nécessitent un entretien régulier qui consiste ni plus ni moins à remplacer les pierres « malades », par de nouvelles pierres identiques aux anciennes. Dans le cas de pierres fragiles, sans un entretien régulier, la maçonnerie se décompose, les parements s'effritent, les moulures et les sculptures s'effacent, la valeur d'art du monument s'estompe. Attaqué par le temps et la pollution atmosphérique, le document d'histoire s'efface, tel un manuscrit trempé dans l'eau.



Fig. III. 73. Exemples d'altération des pierres calcaires de type tuffeau dans l'Ouest de la France. Ci-dessus à gauche, Château-Gontier, desquamation en plaque et exfoliation liées essentiellement à une cristallisation des sels solubles dissous et véhiculés par l'eau dans le réseau poreux de la pierre.

Fig. III. 74. au milieu, hôtel de ville de Saumur, parement de pierre attaqué par les croûtes noires, il s'agit de dépôts formés par des poussières atmosphériques (suires, pollution) solidifiées par un liant gypseux qui s'accroche à la surface de la pierre ; en évoluant dans le temps et en fonction du type de pierre, les croûtes noires se détachent, laissant la surface de la pierre pulvérulente et sans cohésion.

Fig. III. 75. En haut à droite, Chatellerault, église Saint-Jacques, désagrégation sableuse, processus de dégradation lié à l'action de l'eau et du vent qui intervient souvent après la desquamation et les croûtes noires.

Source : Collectif, 1993, *Entretien et restauration des bâtiments anciens en pierre calcaire*, Nantes, pp. 14-15, images du laboratoire « Critt Matériaux ».

<sup>304</sup> Remplacer dans un mur ancien le mortier à base de chaux par du mortier de ciment, ou mettre dans un mur de pierre calcaire tendre, comme les tuffeaux de la Loire, des pierres dures sont deux actions qui vont fortement accélérer la dégradation des parties anciennes et authentiques du mur en question.

Dans le cas d'une maçonnerie dégradée comme sur les exemples de la figure ci-dessus, la nouvelle pierre, qui doit remplacer l'ancienne sans cohésion, pulvérulente, « malade », si elle n'est pas parfaitement identique, issue de la même carrière<sup>305</sup>, doit être pour le moins compatible. On parle ici de compatibilité physicochimique et mécanique entre deux matériaux, donc entre deux pierres. En restauration, deux pierres sont compatibles en fonction de critères objectifs comme la masse volumique, le réseau poreux, le degré d'absorption de l'eau, la dureté, la teinte, l'aspect, la texture. La compatibilité entre la pierre et le mortier est aussi très importante ; si certaines pierres très dures peuvent être hourdées ou réparées par des ragréages au mortier de ciment sans avoir trop à en souffrir, les calcaires tendres, les tuffeaux se dégradent rapidement au contact du ciment. Le ciment est aussi incompatible avec les enduits anciens à la chaux qui peuvent être le support de peinture murale. Est-ce que la méthode III, l'intégration maximum, le fait d'atténuer la différenciation, de ne pas mettre en œuvre un traitement de surface pour marquer la différence entre les nouvelles et les anciennes pierres, bref est-ce que cela signifie de facto une perte de l'authenticité du mur, donc une perte de l'authenticité matérielle du monument historique dont l'aspect visuel, « le support de l'image » (Brandi) est justement cette « matière », cette construction faite de pierre et de mortier ? La réponse à cette question doit être donnée au cas par cas. On observe néanmoins de grandes tendances selon les contextes géographiques et culturels, selon que la maçonnerie ainsi restaurée « à l'identique » est en Italie, en Allemagne ou en France. Pour la théorie italienne de la restauration, cette différenciation, on l'aura bien compris, est généralement ressentie comme juste et nécessaire, alors qu'en France et en Allemagne, c'est souvent plus nuancé. Derrière ces différentes appréciations qui parfois s'érigent en doctrine, il convient de distinguer l'entretien de la restauration.

---

<sup>305</sup> L'un des problèmes récurrents dans l'entretien des monuments historiques est la disparition des anciennes carrières et la fermeture des carrières en activité, mais considérée comme pas assez rentable selon la logique financière en vigueur depuis une trentaine d'années. La réouverture d'une ancienne carrière abandonnée pour restaurer tel ou tel monument, est rare.

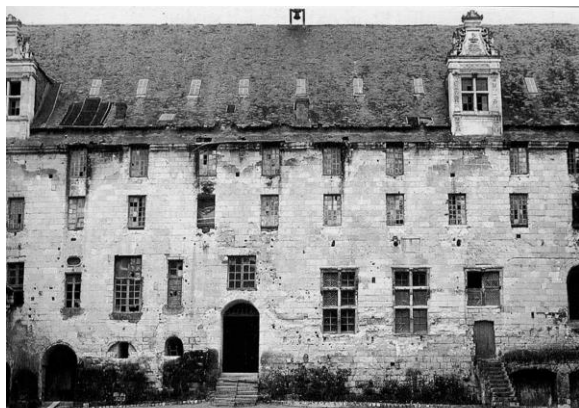


Fig. III.76. Ancienne abbaye de Fontevraud, dans l'Ouest de la France. Ci-dessus, en noir et blanc, l'aile Est du grand Moûtier au début des années 1970.

La pierre utilisée à Fontevraud est principalement le tuffeau des pays de la Loire.

En 1970, non seulement les maçonneries sont dégradées, mais l'ensemble de ce vaste complexe abbatial est très abîmé par sa transformation en prison au début du XIX<sup>e</sup> siècle.



Fig. III.77. Ci-contre, détail partie haute de l'aile Est après la restauration dirigée par Pierre Prunet, en charge de Fontevraud du début des années 1970 à la fin des années 1990. Les pierres trop fragilisées sont remplacées par de nouvelles pierres en tuffeau, sans différenciation marquée, selon la méthode M.III.

Fig. III.78. Ci-contre, à gauche, raccord entre la zone Nord de l'aile Est restaurée et la pharmacie dans son état non encore restauré (bâtiment à droite de la photo).

Source : archives de N. Detry pour la préparation de l'article de 1999, *La viva continuità dell'opera creatrice*, Rome, revue Controspazio.



Fig. III.79. Ci-dessous, à gauche, une aile du couvent Saint-Lazare à Fontevraud. Méthode de réintégration des lacunes : M.III.

On observe dans le camaïeu des tons bleus et beiges une légère différence entre les anciennes et les nouvelles pierres ; s'agit-il d'une restauration ou d'un entretien ? Selon Pierre Prunet avec qui j'ai travaillé durant 5 ans, cette légère différence ne doit pas être davantage accentuée, surtout dans le cas des maçonneries en tendre comme le tuffeau des pays de la Loire.

Source : photo N. Detry

Implantée près de Saumur, sur un site de 13 hectares, l'abbaye de Fontevraud est fondée en 1101 par Robert d'Arbrisel. D'inspiration bénédictine, elle est au départ un monastère mixte accueillant des hommes et des femmes. Les rois Plantagenets en font leur nécropole<sup>306</sup>. Le

<sup>306</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle l'abbaye est dirigée par des abbesses issues de la famille royale des Bourbons. Le grand cloître ou Grand Moûtier, est alors reconstruit sur ses bases médiévales, il est inachevé. La qualité de ce cloître, sa composition, sa symbolique, en font un témoignage important de l'architecture française de la Renaissance dont la qualité évoque l'intervention d'un architecte du calibre de Philibert Delorme.

projet de restauration de l'aile Est, comme illustré sur la figure de la page précédente, a pour objectif de rétablir l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle cachée et dégradée par l'utilisation de l'ancienne abbaye à l'époque napoléonienne. Les fenêtres des étages supérieurs sont restaurées dans leur proportion du XVI<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur les traces encore en place dans les maçonneries de l'aile Est. Durant les 25 années où Pierre Prunet est responsable de l'abbaye de Fontevraud<sup>307</sup> en tant que ACMH, son projet global répond à un choix très clair : supprimer, en continuité avec son prédécesseur Lucien Magne ACMH, la dernière grande stratification ajoutée au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour son usage carcéral et considérée comme un ajout incompatible. Pierre Prunet entend avec ce projet retrouver la cohérence architecturale, donc l'unité figurative d'une des plus grandes cités monastiques d'Europe, tout en conservant les ajouts de qualité des diverses époques allant du début du XII<sup>e</sup> siècle à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour la réintégration des lacunes en maçonnerie, Pierre Prunet utilise dans ce cas la méthode III, c'est-à-dire l'intégration douce ou l'intégration maximum selon le sens que l'on donne à cette méthode. S'agit-il d'une restauration légère ou d'un lourd entretien ? Certains parleront d'un camouflage, donc d'un mensonge, d'autres d'une restauration sensible et attentive à la qualité artistique et visuelle d'ensemble du monument ? Avec les fragiles calcaires de France, et particulier avec le tuffeau, est-il possible, même techniquement, de faire autrement ? Pourquoi accentuer la réparation des lacunes dans les murs de cette abbaye alors que ces lacunes ne sont pas le résultat d'une guerre, mais bien l'œuvre du temps qui passe, le fruit d'un saccage, d'une sape liée à un usage inadapté du monument au XIX<sup>e</sup> siècle, bref, le résultat d'une longue période de décadence ? J'ai pu recueillir l'avis de Pierre Prunet sur place à Fontevraud<sup>308</sup>. Selon lui, cette différenciation légère est suffisante, elle ne doit pas être d'avantage accentuée, surtout dans les maçonneries en calcaire tendre comme le tuffeau des pays de la Loire. Ici, la différenciation se fait naturellement puisque les pierres anciennes sont patinées, légèrement rugueuses, et les pierres neuves sont plus lisses et plus blanches. Après quelques années, la différenciation s'estompe par le vieillissement naturel de la pierre. La réintégration des lacunes n'est pas seulement une question de technique et de théorie mais c'est aussi une question sensibilité artistique, Un soir, en 1998, nous étions ensemble, Pierre Prunet et moi, à Fontevraud lors d'une nuit de pleine lune. Pierre m'a dit devant la façade de l'aile Est du grand Moûtier qu'il venait de restaurer : « tu vois, Nicolas, cette façade dans la nuit, on dirait un tableau de Piero della Francesca ».

<sup>307</sup> Sur l'histoire de l'abbaye de Fontevraud, voir notamment de l'archéologue Daniel Prigent, 2005, *L'abbaye de Fontevraud*, Moisenay, éd. Gaud. Sur la restauration de l'abbaye à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, voir Detry N. 1999 « *La viva continuità dell'opera creatrice* » et Prunet P., 1991, 1993, 1998.

<sup>308</sup> Lors de séminaire de l'école de Chaillot à Fontevraud en 1998, j'étais alors enseignant assistant du cours de projet de restauration dirigé par Pierre Prunet. J'ai travaillé de 1995 à 2000 comme architecte assistant à l'agence de Pierre et Pascal Prunet, ACMH.





Fig. III. 80. Ci-dessous, les fossés du château de Vincennes avec murs de courtine modifiés au XVII<sup>e</sup> siècle (ouverture en plein cintre, balustres). Par nécessité d'entretien, les pierres sont réparées, au fur et à mesure des besoins, par du mortier de ragréage ou par des nouvelles pierres encastrées dans le mur.  
Source : photo N. Detry, 1999.

Enfin, concernant la question classique de la nécessité de l'entretien des monuments et du caractère exceptionnel de la restauration, la charte de Venise de 1964 est très claire, indiquant que « *La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien* » (article 4) et plus loin : « *La restauration 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 et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse...* » (article 9). La différence entre entretien et restauration peut être illustrée par l'exemple du palazzo Strozzi à Florence (XV<sup>e</sup> siècle) ou du château de Vincennes à côté de Paris (XIV<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles) figuré ci-dessus. La maçonnerie de ces deux monuments est en pierres relativement fragiles ; le premier, à Florence, est en grès de teinte ocre beige, la *pietra arenaria* ; le second, à Vincennes, en calcaire plus résistant, calcaire du lutétien des carrières proches de Paris (le liais à grains fins, notamment). Sans un entretien permanent qui consiste, en plus de la nécessaire réparation des toitures, à remplacer les pierres des murs au fur et à mesure de leur dégradation, ces deux monuments ne seraient plus aujourd'hui, en forçant le trait, que deux tas de sable informes. Reste-t-il dans les façades du palazzo Strozzi, des pierres « authentiques », celles de l'origine de sa construction au XV<sup>e</sup> siècle ? Oui, il en reste quelques unes. Reste-t-il, dans les tours et les murs de courtines du château de Vincennes, des pierres « authentiques » du XIV<sup>e</sup> siècle ou du XVII<sup>e</sup> siècle ? Oui, il en reste quelques-unes, probablement plus qu'au palazzo Strozzi de Florence.

Ces deux monuments sont-ils encore « authentiques » après les campagnes d'entretien et les changements de pierres nécessaires à leur conservation ? La notion d'authenticité objective en architecture est-elle comparable à l'authenticité d'un document comme une lettre écrite de

la main de Victor Hugo ou un tableau peint de la main de Léonard de Vinci ? La réponse est peut-être dans la question puisque, sans cet entretien, l'architecture de ces monuments de pierre ne serait plus lisible, ne serait plus compréhensible, ne serait plus *fruitible*, ne serait plus qu'une ruine sans forme ; c'est justement dans cette forme unique et singulière que réside l'authenticité de l'architecture.



Fig. III. 81. Ci-contre, une tour fortifiée en Toscane, région de Sienne. Ici, il ne s'agit pas d'entretien mais bien de restauration.

Des grandes lacunes affectaient cette tour en pierre et menaçaient sa stabilité donc sa conservation dans le temps. Dans ce cas, les lacunes sont réintégrées en briques, avec la méthode II.C.

Source: photo N. Detry, 2010.

Fig. III. 82. Ci-dessous, cathédrale romane de Lérida (Esp.) construite avec une pierre locale fragile, de type molasse. Ici les pierres sont changées avec la méthode III.

Source : site web, agence architecture Jaume Fesquet Folch.

Fig. III. 83. Señales (Esp.), Ce mur du cloître est le témoin de l'histoire agitée de la cathédrale. Source : Gonzalez Morenoc-Navarro, 1998, volume, p. 42

La figure ci-dessus montre la partie Est, le chevet et les absides de la cathédrale de Lérída. Cette église romane est construite avec une pierre locale fragile, de type grès-calcaire ou molasse. Les pierres anciennes se dégradent plus ou moins rapidement. La dégradation des pierres et des matériaux poreux est fortement accélérée par la pollution atmosphérique. Pour prolonger, partout en Europe, la durée de vie des églises et des cathédrales, leurs vénérables pierres doivent être régulièrement changées, est-ce de l'entretien ou de la restauration ? Peu importe, l'essentiel est de faire ce travail en ayant la connaissance technique et théorique, la culture et la sensibilité propres à la discipline « restauration des monuments historiques » ; car à travers tous ces exemples, on comprend que le monument est à la fois document, architecture et signification.

<b>Proposition pour un tableau de synthèse des méthodes de réintégration des lacunes en maçonnerie – sachant que chaque méthode peut se décliner selon diverses variantes adaptées à chaque cas</b>				
<b>Méthodes</b>	<b>Variantes</b>	<b>Rapport avec le parement</b>	<b>Matériaux partie ancienne / partie nouvelle, textures / finition</b>	<b>Adaptations aux types de lacunes, exemples</b>
I	<b>I.A</b>	en retrait <i>sottosquadro</i>	Matériaux très proches sinon identiques à l'ancien	Est possible pour des lacunes petites et moyennes. Tivoli villa d'Hadrien, Sagunto les restaurations des années 1930
I	<b>I.B</b>	en relief <i>soprasquadro</i> .	Matériaux très proches sinon identiques à l'ancien	Est possible pour des lacunes petites et moyennes. Terracina (It.), Ephestion (Gr.)
II	<b>II.A</b>	Coplanaire <i>in squadra</i> + marquage de la date	Matériaux très proches de l'ancien (travertin et marbre ; deux types de pierre calcaire) sinon identique à l'ancien (briques et briques, pierres et pierre)	Adapté pour des lacunes moyennes à grandes. Rome : arc de Titus, Colisée et marchés de Trajan. Eglise abbatiale de Lessay (Fr.), mais sans marquage des dates.
II	<b>II.B</b>	coplanaire <i>in squadra</i> + joint creux, <i>scuretto</i> + marquage de la date	Matériaux très proches sinon identiques à l'ancien, avec une très légère différence de texture ou une légère différence dans la constitution et l'appareillage de la nouvelle maçonnerie.	Adapté pour des lacunes moyennes à grandes. Trévise (It.), Palazzo dei Trecento ; Bologne, église S. Francesco ; Persépolis (Iran), porte monumentale ; église de S. Angelo dei Lombardi (It.) ; Lessay, (Fr.)
II	<b>II.C</b>	coplanaire <i>in squadra</i>	Changement de matériaux entre ancien et nouveau brique avec pierre, béton avec pierre ou brique, bois avec brique ou avec pierre : beaucoup de variantes sont possibles.	Adapté pour des lacunes moyennes à grandes. All., Munich, Alte Pinakothek ; Cologne, Kolumba Museum ; Berlin, Neues Museum ; It. Bologne, chapelle S. Filippo Neri ; Rimini, abside du Tempio Malatestiano ; Fr. façade N-D de St-Lô ; Angers ; musée David d'Angers, etc.
III	<b>III</b>	coplanaire <i>in squadra</i>	Matériaux du nouveau presque identique à l'ancien, types de pierre très proche, très peu de différenciation dans les tailles et la texture des pierres	Adapté pour des lacunes petites et moyennes, adapté pour l'entretien des parements des édifices. Fr. abbaye de Fontevraud, château de Vincennes, Esp. cathédrale de Lérída



### III.2.2.9. Lacunes dans les maçonneries : impacts de balles, lacunes petites, moyennes et perforations

Il s'agit d'analyser rapidement une ultérieure série de lacunes dans les maçonneries ; celles qui vont des impacts de balles dans un mur en pierre à la perforation de ce mur en passant par des lacunes petites et moyennes. Ce type de lacunes formant des trous plus ou moins grands dans les murs en pierres et / en briques affectent presque toujours les monuments bombardés durant la Seconde Guerre mondiale.

Quand un bâtiment dont l'enveloppe, notamment les façades, est construite en maçonnerie de pierre ou de brique, ou encore d'un mélange pierre et brique ; les attaques dues à des fusils mitrailleurs ou à une artillerie légère provoquent des trous, parfois une myriade de petits trous dans le parement des murs de maçonnerie. Ces attaques ne traversent pas nécessairement le mur de part en part mais occasionnent des éclats de balles ou d'obus, des épaufures sur des points sensibles de la façade. La profondeur et l'importance de ces lacunes ponctuelles dans un édifice ancien dépend de la section, de la vitesse, du type de balles et / ou d'obus ; mais dépend aussi de la qualité de la maçonnerie, du type de pierre et de l'épaisseur du mur. Dans le cas d'une attaque par fusil mitrailleur, une façade en pierre peut être criblée de petites perforations. Dans le cas d'une ou de plusieurs attaques par obus d'artillerie, la lacune sera plus importante, jusqu'à ce qu'un mur ou une structure en maçonnerie soit percé de part en part. En cas de perforation, la stabilité d'une partie de l'édifice peut être compromise, comme dans de la coupole de l'église des Gerolamini à Naples transpercée de part en part.

Très fréquemment, trois types de lacunes, impacts de balles, lacunes moyennes et perforations sont coprésentes dans un même patrimoine martyr, comme c'est le cas pour la cathédrale de Benevento, détruite à 90 % dont il ne reste en 1945 que la façade mutilée.



Fig. III. 84. A gauche, Wissembourg, Alsace (Fr), façade de l'hôtel de ville (édifice CMH) vers 1945, impacts de balles et petites lacunes, résultats des combats avec fusil mitrailleur.

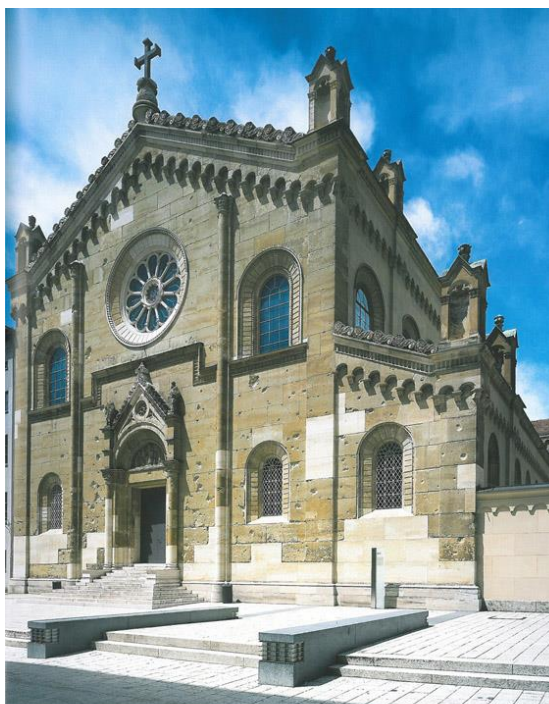
Source : MAP, Paris (Charenton-le-Pont), fond Bertrand Monnet.

A droite, Bologne (It.), piazza Franklin Delano Roosevelt. Sur cet immeuble urbain les impacts de balles de la guerre 1939-1945 sont conservés encore aujourd'hui. Source: photo N. Detry, 2011.

Ici à Provins, comme à Cologne, architecture et sculpture, peinture quand il en reste des traces, ne forment qu'une seule et même réalité artistique. Les lacunes de Provins, même si

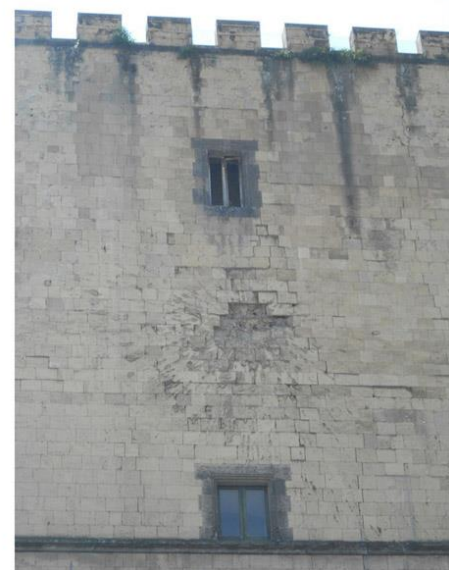
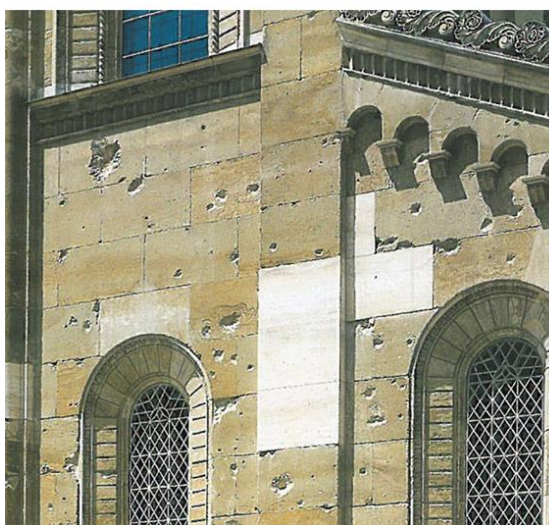
Sur les figures ci-dessous, à gauche en France, à droite en Italie, les impacts de balles dans les façades en pierre sont visibles. En plein centre de Bologne, les traces des combats urbains de 1943-1944 sont conservées sur cet immeuble situé derrière la piazza Maggiore. Dans certains cas, il me semble que la conservation des impacts de balles est une bonne chose. D'abord ces petits trous dans la pierre ne nuisent pas à la bonne conservation ni à la *fruizione*<sup>309</sup> de l'édifice, en outre ils sont la trace matérielle d'une mémoire qu'il est intéressant de conserver et de transmettre à travers le temps. Cela ne signifie pas qu'il est juste, qu'il est nécessaire de

Fig. III. 85. Deux photos ci-contre, façade de l'église palatine de Toussaint dans la Residenz à Munich, certaines pierres sont remplacées récemment (pierres plus blanches). Source : Collectif, 2011, Die münchner residenz, p.261



En haut à droite, impacts de balles conservés dans les récents travaux de restauration de l'église Notre-Dame de la Garde à Marseille (Fr.). Source : Bromblet, 2010, p. 26.

En bas à droite, Naples (It.), Castel Nuovo, château angevin de Naples, impacts d'obus sur l'une des courtines en maçonnerie de *Tufo*. Source : photo Nicolas Detry, 2012



Dans ces trois exemples, la mémoire des combats de 1939-1945 est matérialisée dans ces impacts de balles conservés dans la pierre.

<sup>309</sup> Fruizione (italien) : presque équivalent à "jouissance", mais dans le sens de la possibilité de goûter le fruit d'un artefact, d'un édifice, d'une œuvre, etc.



conserver partout, pour tous les types de bâtiments, les impacts de mitraillettes des combats urbains. Il est possible d'esquisser des principes simples, de bon sens, sur le choix de conserver ou de ne pas conserver la trace de combats, sous formes d'impacts dans la pierre.

Comme principe général, on peut dire que conserver ces impacts dans un mur, comme support de mémoire, est une démarche plus adaptée à une église, à un palais urbain ou à un musée, bref à un *monumentum*, qu'à un immeuble d'habitation. Ceci est vrai pour au moins trois raisons, d'abord une raison constructive, ensuite une raison symbolique, et enfin une raison esthétique. Le "monument" est presque toujours construit de manière beaucoup plus "solide" et durable qu'un immeuble d'habitation. Les murs sont bâtis en épaisses maçonneries de pierres et / ou de briques, de 50 à 200 cm, qui peuvent supporter quelques impacts et épaufures sans compromettre la bonne conservation du monument. Tandis que les immeubles d'habitations sont souvent formés de murs beaucoup moins épais, de 25 à 50 cm, en béton armé, en briques ou en moellons recouverts d'un enduit ; l'enduit et le mur doivent rester intègres, sans trou, pour se conserver dans le temps.

D'un point de vue symbolique, le monument est par définition la matérialisation de la remémoration. Le monument, entier ou fragmentaire, même légèrement touchés par des impacts de balles, assure la transmission dans le temps d'un ensemble de valeurs tels qu'elles furent définies par Riegl au début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment dans sa célèbre distinction entre "monument intentionnel" et "monument non intentionnel". Riegl explique en effet que : « *par opposition aux monuments intentionnels<sup>310</sup>, les monuments historiques sont "non intentionnels" ..., les producteurs des œuvres qui nous apparaissent aujourd'hui comme des monuments historiques cherchaient essentiellement à satisfaire leurs propres besoins pratiques ou leurs exigences d'idéal .... Ce n'est pas leur destination originelle qui confère à ces œuvres la signification de monuments ; c'est nous sujets modernes, qui leur attribuons. Qu'ils soient intentionnels ou non, les monuments présentent une valeur de remémoration... la valeur de remémoration n'est pas attachée à l'œuvre en son état originel, mais à la représentation du temps écoulé depuis sa création, qui se trahit par les marques de son âge.* » (Riegl, 1984, pp. 43-45). Dans le cas de notre analyse, les impacts de combats et de guerres sur la façade d'un "monument non intentionnel" font bien partie des "marques de son âge", donc du passage de l'édifice à travers le temps. Les immeubles d'habitations collectives ou individuelles ne jouent pas nécessairement le même rôle symbolique que les monuments historiques, ils ne sont pas nécessairement l'incarnation de valeurs d'art et d'histoire<sup>311</sup>. Les immeubles d'habitations, comme d'autres édifices d'équipements de type école, banque, poste, gare, bibliothèque, mairie, forment en général le tissu urbain des villes. Conserver le souvenir de combats sous la forme d'impacts de balles sur tout le tissu urbain indistinctement serait probablement insupportable pour les habitants d'une ville d'un point de vue symbolique et psychologique. Il suffit pour s'en convaincre de se remémorer les images de Beyrouth dans

<sup>310</sup> Parmi les monuments intentionnels, on peut citer par exemple : les arcs de triomphe, les tombeaux, les monuments aux morts, les totems, les obélisques, les pyramides, etc.

<sup>311</sup> Sauf dans le cas où un immeuble d'habitation devient un "monument non intentionnel" et est inscrit sur une liste de protection des monuments historiques.

les années 1970 ou de Sarajevo dans les années 1990. En outre, d'un point de vue constructif et esthétique, cet excès de traces ruinerait la durabilité et la beauté des tissus urbains. C'est pourquoi, à de très rares exceptions près, dans les périodes de paix et de reconstruction, les impacts de balles sur les façades des immeubles d'habitations sont effacés, les façades sont restaurées dans leur intégrité, avec de nouveaux enduits, de parements, de nouveau béton.

Dans le cas de la restauration exemplaire de l'Alte Pinakothek de Munich, l'architecte Hans Döllgast a voulu conserver les impacts de balles, les épaufures et les petites lacunes des façades de ce grand musée. Par la suite, après la mort de Döllgast, ces trous ont été progressivement réparés, rebouchés, pour rendre les façades plus lisses, plus entières, plus neuves. La conservation de ce type de traces - impacts, petits trous - dans un monument est en parfaite cohérence avec la restauration de patrimoine martyr tel que réalisée par Hans Döllgast à Munich ou par Yves-Marie Froidevaux à l'église Notre-Dame de Saint-Lô. Dans les deux cas, il s'agit d'accepter que les temps qui marquent une œuvre d'art comme une œuvre d'architecture, sont parfois des temps de douleur et de destruction. Les temps dramatiques des conflits armés font partie de l'histoire au même titre que les moments de paix, de développement et de progrès sociaux.

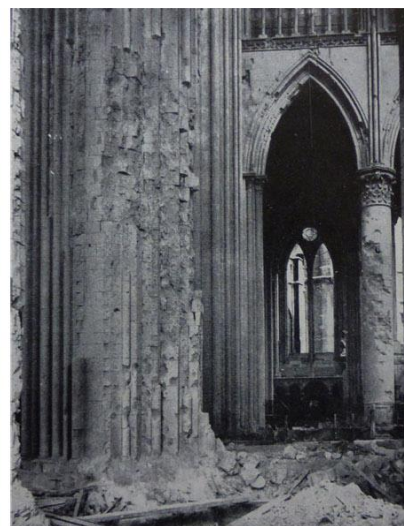
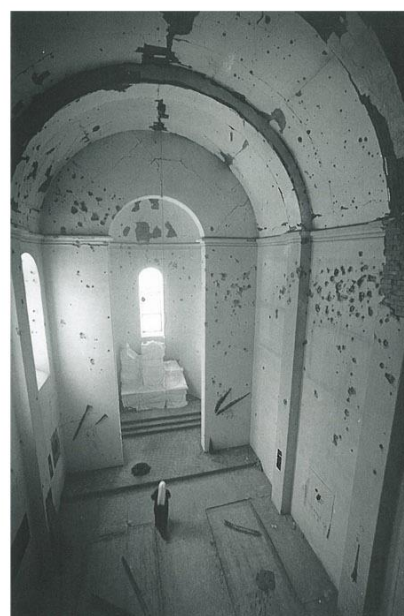


Fig. III. 86. A droite ci-dessus, Provins (Fr.), église Saint-Ayoul, ancien Prieuré, état en 1945. Le porche est orné de remarquables statues-colonnes du XII<sup>e</sup> siècle ; en plus de la dégradation par la pollution (croûtes noires), ces statues en pierre sont criblées d'impacts de balles, elles sont lacunaires.

Source: 1946 *Report of the American commission for the protection (...) historic monuments in War areas*, p. 202.

A gauche ci-dessus, Rouen (Fr.), intérieur de la cathédrale en juillet 1944, les piliers en pierre du transept Sud, support des voûtes sont comme rongés par les combats urbains et les bombardements aériens qui ont détruit le flanc Sud de la cathédrale. Source : Léon, 1951 p. 529.

Ci-contre Sarajevo, ex-Yougoslavie, vers 1994, vue de l'intérieur de l'église S.-Vinko, rue du maréchal Tito, les impacts de balles marquent jusqu'à l'intérieur d'un édifice censé être un lieu de paix, de rassemblement et de prière. Source : Collectif, 1994, *Capitales oubliées, Sarajevo*, photo Zoran Filipović, p. 48.



Enfin le choix de conserver intentionnellement, dans un projet de restauration, des impacts de balles, des épaufrures, dépend de la partie de l'édifice qui est touchée par ce type de lacunes. Le choix-projet de restauration dépend aussi du nombre, de la gravité et de l'intensité des lacunes. Si une façade d'église est à la fois criblée d'impacts de balles, transpercée et lacunaire à plusieurs endroits, le projet devra tenir compte de cette situation particulière en lien avec le monument comme entité et son contexte urbain. A Benevento, la façade de la cathédrale S.-Maria-Episcopo est tellement dégradée que la conservation éventuelle des impacts de balles dans ce pierre n'est pas une priorité ; il faut d'abord, dans ce cas, repenser le statut de ce qu'il reste de cette façade en lien avec l'église qui derrière la façade est détruite à plus de 90 %.



Fig. III. 90. Ci-dessus, Benevento (It.), la façade de la cathédrale S.-Maria-Episcopo, après les bombardements alliés de septembre 1943. Architecture romane, en pierre marbrière inspirée du *duomo* de Pise ; fragment martyrisé et méconnaissable à ce moment tragique de son histoire.

Source: 1946 *Report of the American commission for the protection and salvage of artistic...*, p. 176.

Si ces impacts concernent une zone sculptée en façade ou à l'intérieur d'un monument, comme à l'église de Provins (figure ci-dessus), la restauration devra suivre la méthode de réintégration des lacunes en sculptures ; car ces sculptures sont des œuvres d'art situées au sein d'une œuvre plus grande qu'est l'édifice dans sa globalité. Dans ce cas, il conviendra, dans le processus de restauration, de privilégier la valeur d'art, la lisibilité et la bonne conservation dans le temps et de l'œuvre, même si cette œuvre est en partie lacunaire.

Il y encore les cas assez fréquents où les impacts des combats marquent l'espace intérieur d'une église ou d'un palais urbain. Cela provient de plusieurs causes possibles : soit que les bombes larguées depuis les avions éclatent à l'intérieur de l'édifice ainsi stigmatisé, soit que les combats à la mitrailleuse ou à l'artillerie lourde se font à l'intérieur de l'édifice, soit parce que l'édifice a perdu sa façade et est ouvert à toutes les dégradations. L'église catholique S.-Vinko à Sarajevo, même vidée de l'ensemble de son mobilier et de son décor, doit encore subir ce type de dégradations avec l'usage de fusils mitrailleurs contre son espace intérieur ; un peu comme si cette architecture sacrée était un être humain dépouillé de tout, qu'il faut tuer sur un peloton d'exécution.

Contrairement à la conservation de certaines traces des combats passés sur les façades extérieures d'une église, la conservation de ces mêmes traces à l'intérieur n'est ni facile, ni évidente. L'intérieur d'un édifice sacré comme une église est un lieu de paix, de rassemblement et de prière. La présence trop voyante de traces de guerre dans une église, comme on le voit sur les figures ci-dessus (Rouen et Sarajevo) peut entrer en contradiction

avec sa fonction symbolique. C'est pourquoi en règle générale, les impacts de combats situés à l'intérieur d'une église, sont effacés dans le processus de la restauration post bellica. Dans des cas particuliers, certaines traces de combats peuvent être conservées à l'intérieur d'une église ou d'un monument comme un palais urbain, mais cela doit être étudié au cas par cas. Dans les deux restaurations post bellica du *Neues Museum* et du *Reichstag* de Berlin réalisées après la réunification de l'Allemagne, certaines traces de combats, des impacts de balles, des graffitis sont conservés de manière intentionnelle à l'intérieur ou sur les façades. Il faut donc étudier cette question au cas par cas.

Il reste encore à évoquer les situations assez fréquentes où des combats à l'artillerie lourdes - obus lancés depuis un canon, un avion ou un char d'assaut perforent toute l'épaisseur des murs et des structures en maçonnerie d'un monument historique. Dans le cadre des travaux de restauration, pour des raisons pragmatiques de stabilité, de bon fonctionnement mais aussi pour des raisons critiques et esthétiques comme la continuité plastique, la lisibilité, le principe des travées rythmiques, un mur porteur ne peut pas rester longtemps perforé de part en part. Les structures en maçonnerie interrompues par des lacunes petites à moyennes et perforantes doivent être immédiatement soutenues par des consolidations provisoires d'urgence. Cette méthode permet de se donner le temps d'analyser l'état des lieux, de faire un relevé et d'élaborer un projet de restauration adapté. Ce travail sera alors fait en accord avec les principes et les différentes méthodes de réintégration des lacunes en maçonnerie étudiée dans ce chapitre, par exemple la méthode II a, II b, ou la méthode III.

Sur la figure ci-dessous, la façade latérale de l'église S.-Maria-delle Grazie est transpercée (les bâtiments conventuels, y compris les cloîtres ainsi que le réfectoire abritant la célèbre Cène de Leonardo da Vinci sont gravement touchés par les bombardements aériens très intenses sur Milan). Cette lacune assez grave, mais ponctuelle, dans une façade composée selon un principe répétitif de travée rythmique, doit être réintégrée. Il est nécessaire également dans ce cas de rétablir la continuité constructive et architecturale de cette façade, en accord avec le projet global de restauration de S.-Maria-delle-Grazie. Sur la figure ci-dessous (III.89), la façade latérale de l'église S.-Maria-delle Grazie est transpercée (les bâtiments conventuels, y compris les cloîtres ainsi que le réfectoire abritant la célèbre Cène de Leonardo da Vinci sont gravement touchés par les bombardements aériens très intenses sur Milan). Cette lacune assez grave, mais ponctuelle, dans une façade composée selon un principe répétitif de travée rythmique, doit être réintégrée.

Il est nécessaire également dans ce cas de rétablir la continuité constructive et architecturale de cette façade, en accord avec le projet global de restauration de S.-Maria-delle-Grazie.

Pour réparer cette perforation et reconstruire les fenêtres alors perdues, il est nécessaire, comme l'explique Roberto Pane : « *graduellement, les pierres et les briques trop abîmées ou trop fracturées, ont été enlevées du mur (lacunaires), patiemment, une par une, et substituées*



*patiemment par les moyens du "cuci e scuci" (...) mais dans certains cas*<sup>312</sup>» (Collectif, 1950, RPAI, pp. 16-18). Mais dans un monument historique, chaque mur comme on le sait représente comme un témoignage, un document à respecter dans son authenticité matérielle. Pourtant, vu les dévastations de la Seconde Guerre mondiale sur ces monuments, il est très souvent nécessaire, "d'opérer à cœur ouvert", si on me pardonne cette métaphore médicale, donc de travailler directement sur le document unique, mais vivant, qu'est l'architecture, sa construction, ces matériaux.

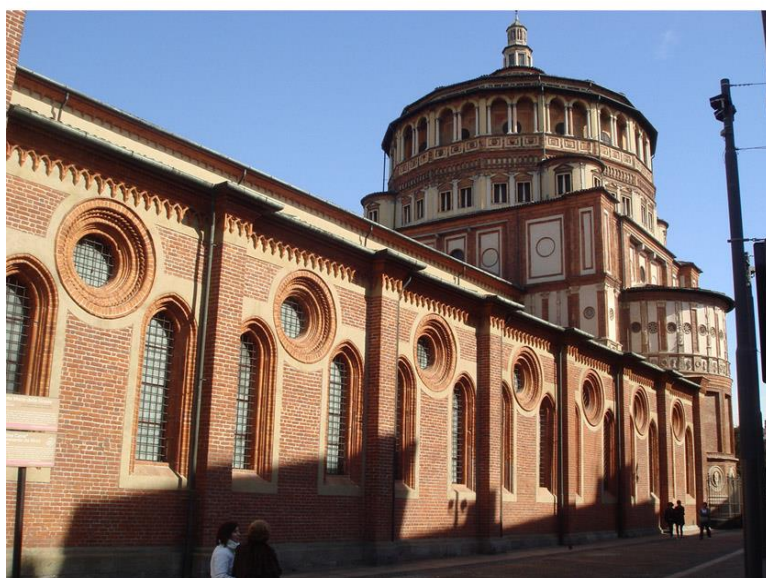
Parfois des façades entières, déformées, inclinées comme à Trévise et à Padoue, sont redressées, sans devoir préalablement les démonter pierre à pierre (voir Forlati, 1948, 1952). Mais comme l'explique encore Roberto Pane, dans certains cas, ce redressement de façade « *n'a pas été possible ; nous sommes donc arrivés à la conclusion qu'il était alors nécessaire de démonter (ces murs), pierre par pierre et de les remonter* » (Collectif, 1950, RPA, p. 18).

Dans d'autres cas, il est nécessaire de refaire *ex novo* une partie de façade disparue. Quand la façade est formée d'éléments structurants alternés avec des "zones de remplissage", soit pilastres, lésènes, bandes-lombardes, demi-colonnes, linteaux, encadrements ; alternés avec, soubassements, trumeaux, alors l'harmonisation avec les parties de murs restées en place est un objectif qui guide la réintégration de ce type de lacunes. On peut observer cela par exemple sur la coupole de l'église dei Gerolamini à Naples, l'abside de l'église de la Mangione à Palerme ou encore la nef de S.-Ciriaco à Ancône.

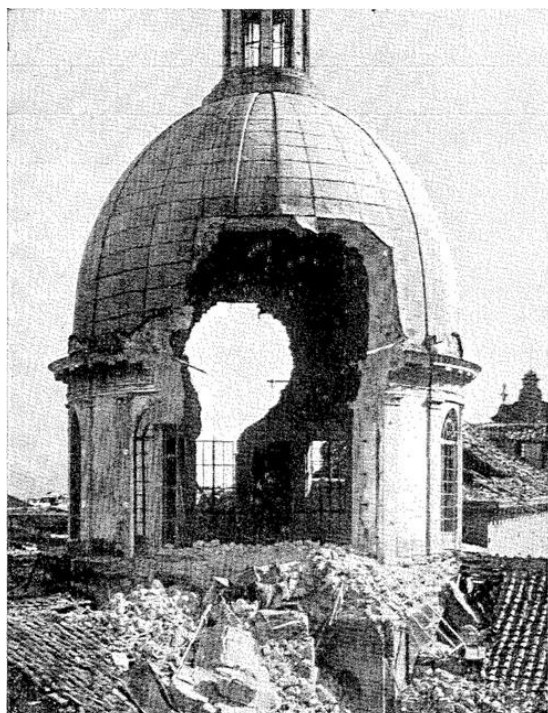


Fig. III. 89. Ci-contre, Milan (It.), église S.-Maria-delle Grazie, avec l'abside et la coupole de Bramante, la peinture du *Cenacolo* de Leonardo. En haut, façade latérale de la nef en briques et pierres en 1944, perforée de part en part.

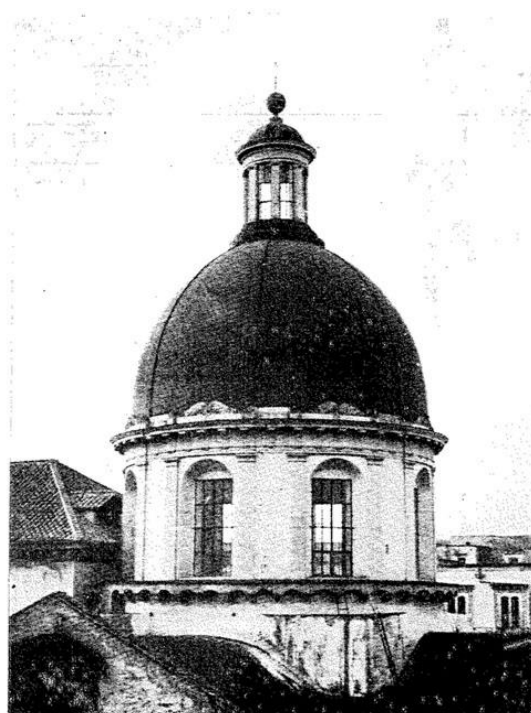
Source : Lavagnino, (dir. De) 1946, p. 42  
En bas, la même façade latérale restaurée,  
Source: photo Giovanni dall'Orto, mars 2008.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3068\\_-\\_Milano\\_-\\_S.\\_Maria\\_delle\\_Grazie](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3068_-_Milano_-_S._Maria_delle_Grazie)



<sup>312</sup> *Cuci e scuci* (coudre, découdre, recoudre), c'est la consolidation par remaillage, d'un mur en maçonnerie déformé ; plusieurs pierres et moellons sont ôtés du mur, nettoyés, parfois remplacés par de nouvelles pierre et / ou briques en recherche ; les éléments sont ensuite remis correctement en œuvre dans le mur hourdé au mortier puis jointoyé.



Napoli, Chiesa dei Gerolamini: Esterno della cupola  
dopo il bombardamento



Napoli, Chiesa dei Gerolamini: Esterno della cupola  
a restauro ultimato

Fig. III. 89. Ci-contre, Naples (It.), S. Filippo Neri, aussi dénommée *chiesa dei Gerolamini*. En 1944, le tambour et presque la moitié de la partie basse de la coupole sont transpercés de part en part par une bombe à explosif brisant, de fort calibre.

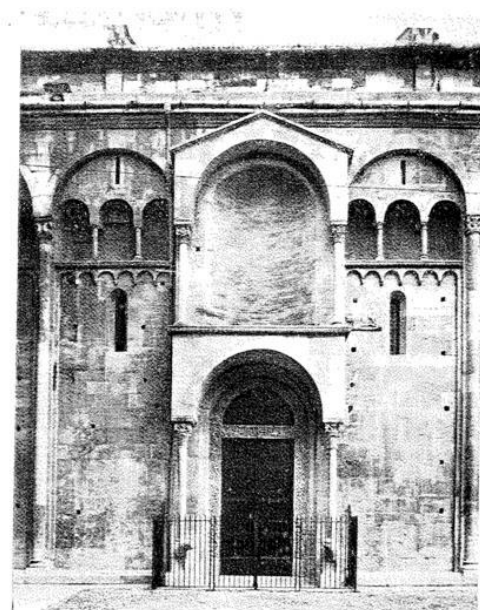
A droite, la même coupole après les travaux de restauration vers 1948-1949

Source : Collectif, 1950, RPAI, p. 21.



Fig. III. 87. Deux photos ci-contre, façade latérale de la cathédrale de Modène (It.). En 1945 une perforation affecte la zone du portail d'entrée à deux étages. En bas les protections contre les bombes (maçonnerie provisoire en briques), ont permis de sauvegarder une partie des éléments d'origine (arc, linteau sculpté, chapiteaux, colonnes).

Sources : Barbacci, 1956, *Il restauro..*, p. 365 ; à droite, : Collectif, 1950, *Restauro del patrimonio artistico italiano*, RPAI, p. 82.



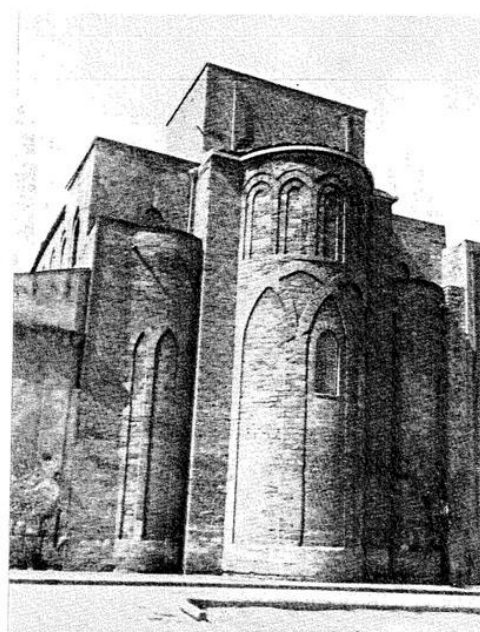
Modena, Cattedrale: Portico e portale laterale a restauro ultimato

Deux photos ci-contre en bas, Palerme, abside de l'église de la Mangione, après les bombardements et, à droite, après travaux de réintégration des lacunes.

Source : Collectif, 1950, RPAI, p. 19.



Palermo, la Chiesa della Magione dopo il bombardamento. Esterno dell'abside colpita



Palermo, la Chiesa della Magione: Esterno dell'abside a restauro ultimato

Comme on le voit sur la figure ci-dessus, la cathédrale de Modène est touchée par des bombardements aériens, notamment le 14 mai 1944. Il s'agit d'un édifice roman, bâti entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, d'importance européenne<sup>313</sup>. L'explosion détruit deux baies proches de la *porta dei Principi*, des corniches, des pierres de parements, des arcatures aveugles, et également le portail latéral. Plusieurs éléments d'architecture et de sculptures sont projetés au

<sup>313</sup> Le duomo de Modena, la Ghirlandina et la piazza Grande sont inscrits en 1997 sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité établie par l'Unesco.



sol et restent ainsi, mutilés. Dès que possible, ces fragments sont recueillis et placés dans un atelier proche du site en vue d'être réintégrés dans l'édifice. Une grave perforation affecte le portail latéral de la cathédrale de Modène. Les travaux de restauration, dirigés par Alfredo Barbacci, sont entrepris dès mars 1946. La reconstruction des voûtes en pierre, de la structure générale de la cathédrale ainsi que la réintégration des grandes lacunes sont mises en œuvre en premier pour une question de stabilité et pour rétablir la continuité de l'enveloppe spatiale du monument. En même temps, Barbacci et son équipe de la surintendance de Bologne affrontent la restauration des précieux éléments de sculpture, notamment les œuvres attribuées au sculpteur Wiligelmo<sup>314</sup>, à l'architecte Lanfranco et aux autres artistes actifs sur ce chantier après Wiligelmo, comme les *maestri campionesi*. Le principe général de cette restauration est de retrouver, à la fin des travaux, une configuration presque identique à l'état d'avant-guerre.

Fig. III. 88.  
cathédrale de  
Modène.  
Ci-contre,  
traitement de type  
"tratteggio" pour la  
réintégration d'une  
lacune en sculpture  
sur la *porta Regia*  
(tête de lion  
détruite en 1944) ;  
à droite, même  
principe pour le  
chapiteau de la  
*porta dei Principi*.



FIG. 5 - MODENA, DUOMO - CAPITELLO DELL'ARCATA CIECA A DESTRA DELLA PORTA REGIA, SCHEMATICAMENTE REINTEGRATO (Fot. Sopr. Mon.)



FIG. 6 - MODENA, DUOMO - CAPITELLO DELL'ARCATA CIECA A DESTRA DELLA PORTA DEI PRINCIPI, SCHEMATICAMENTE REINTEGRATO (Fot. Sopr. Mon.)

Ci-contre, Lutte de  
Jacob et de l'ange,  
exemple de  
réintégration d'une  
lacune en  
sculpture. A droite,  
chapiteau de la  
*porta dei Principi*,  
remis en place  
mais soutenu par  
une armature  
métallique interne.



FIG. 3 - MODENA, DUOMO - GRUPPI DEL VERIDICO E DELLA FRODE, E DI GIACOBBE CON L'ANGELO, DOPO LA RICOMPOSIZIONE (Fot. Sopr. Mon.)

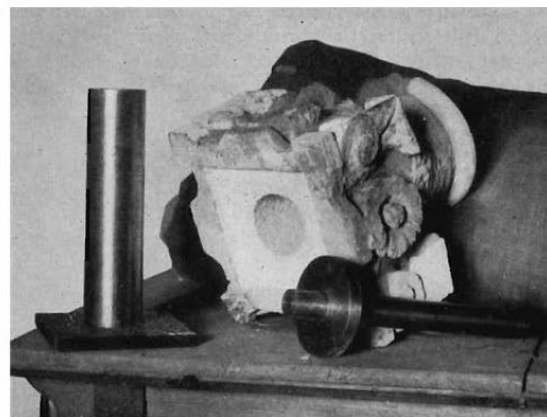


FIG. 4 - MODENA, DUOMO - CAPITELLO SINISTRO SUPERIORE DELLA PORTA DEI PRINCIPI, CON L'INTERNA ARMATURA METALLICA (Fot. Sopr. Mon.)

Source : Barbacci,  
1953, BdA, p. 275-  
276

<sup>314</sup> Wiligelmo, sculpteur italien originaire de Côme, fin XI<sup>e</sup> et début XII<sup>e</sup> siècle, serait l'un des premiers sculpteurs en Italie à signer ses œuvres, notamment à la cathédrale de Modène.



Comme on le voit sur la figure ci-dessus, des signes, dit aussi *contrasegni*, des dates gravées, ainsi qu'un traitement de la pierre de type "tratteggio" accompagnent avec soin la recomposition de chaque élément durant le chantier du duomo de Modena. Comme pour la réintégration des lacunes en peinture murale - Viterbo et Padoue, deux chantiers contemporains de celui de Modène - cette théorie mise en pratique permet d'identifier avec précision, dans une vision rapprochée, les éléments anciens et authentiques, par rapport aux parties restaurées à la fin des années 1940. La méthode utilisée pour la réintégration de ces lacunes en sculptures est comparable à la méthode II a. Dans son article, Alfredo Barbacci explique (Barbacci, 1953, BdA) les difficultés auxquelles les maçons et les sculpteurs doivent faire face sur ce type de chantier. Il s'agit de se confronter à des œuvres sculptées au début du XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, par des artistes du niveau d'un Benedetto Antelami ou d'un Nicola Pisano. Barbacci explique que sur ce chantier : *« même si les sculpteurs avaient à leur disposition des photographies et même des moulages (calchi), ils ont éprouvé beaucoup de difficultés à imiter ces formes, même de façon schématique. Je désirais avoir une forme similaire à l'ancienne, similaire en fait dans la modulation générale et dans le clair-obscur, mais néanmoins différenciée dans la superficie rude, frustre (scabra). Finalement il s'est avéré plus facile de reproduire à l'identique la sculpture disparue et ensuite de traiter sa surface avec tant de petites perforations (...). Ainsi on a obtenu une rugosité, assez régulière, et une vibration agréable dans le rapport de clair-obscur à peine visible à distance mais suffisante pour distinguer le nouveau de l'ancien »* (Barbacci, 1953, BdA, p. 274-275).

Dans une autre zone, Barbacci renonce à compléter, même schématiquement, certains bas-reliefs situés à côté de la porta dei Principi, mais trop dégradés par la guerre. Il préfère remettre en place un simple parement de pierre, sur lequel il fait graver une locution latine : *« Veridicus lingua fraudis de guttur astirpat »*, préférant ainsi une perte, un manque plutôt qu'une falsification.

Avec cette restauration exemplaire, réalisée dans les rudes années de l'immédiat après-guerre, Barbacci tend vers un équilibre entre les exigences de l'histoire, celles de l'art et les valeurs humaines liées au patrimoine architectural. Par la rigueur archéologique de ce travail, il évite toute forme de falsification, tout en redonnant à l'édifice son unité figurative et artistique. Barbacci<sup>315</sup> n'omet jamais de rendre hommage à ses collègues, à ses collaborateurs et aux artisans sur le chantier<sup>316</sup>. On reconnaît, ici encore la valeur morale et l'éthique professionnelle des pionniers de la restauration post bellica.

<sup>315</sup> Barbacci renonce à compléter même de façon schématique, certains bas-relief trop dégradés ; il a fait gravé la locution latine *« Veridicus lingua fraudis de guttur astirpat »*.

<sup>316</sup> *« J'exprime ma reconnaissance à l'ingénieur en chef du Genio civile, Ettore Vacchi (...) ; à ce travail ont collaboré l'ing. Gaetano Malaguti, inspecteur honoraire des monuments, les sculpteurs Boccolari et Semprebon, le chef de chantier Righi. En particulier je veux me souvenir du travail de l'arch. Gaetano Goldoni, de la surintendance des monuments de Bologne, récemment décédé du fait des privations subies durant la guerre et en prison. Goldoni a eu toutefois la satisfaction de voir la fin des travaux de restauration du duomo de Modena, travaux auxquels il a vaillamment participé, en prenant en charge la majeure partie du chantier »* (Barbacci, 1953, BdA, p. 276).



# Bibliographie

## Ouvrages, articles, travaux de recherches

- ABRAM Joseph, 1982, « Hiératisme et modernité: la revue *l'Esprit Nouveau* », Paris, *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, CRA, n° 12, pp. 8-22.
- ABRAHAM Pol, 1934, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*. Paris, éd. Vincent Fréal et Cie.
- ADAM l'abbé Adam, 1912, *Etude sur la ville de Valognes*, Valognes.
- ALBERTI Leon-Battista, 1485, *De re Aedificatoria*, Florence, selon « Léon-Battista Alberti, l'art d'édifier » texte traduit du Latin présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Seuil Paris 2004.
- ANATOLE-GABRIEL-VINSON Isabelle, 2014, *Essai d'histoire intellectuelle et politique du patrimoine international, 1945-1992*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Revel, EHESS, Paris. Thèse disponible sur le site SUDOC.
- ANDRIEUX Jean-Yves, 1997, *Patrimoine et histoire*, Paris, éd. Belin, 283 p.
- ANDRIEUX Jean-Yves et SEITZ Frédéric., 2002, *Le World Trade Center : une cible monumentale*, Paris, Belin-Herscher, 157 p.
- ANFRUS Julien, 2015, « La protection du patrimoine culturel en cas de conflits armés », Paris, *Universalis*, 2015, pp. 145-149.
- ANNONI Ambrogio, 1946, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Milan, Edizioni artistiche Framar.
- APPADURAI Arjun, 2007, *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation*, Paris, éd. Payot, trad. De l'américain par Françoise Bouillot, 208 p.
- ARENDT Hannah, 2002, *Les origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, éd. Etablie par Bouretz P. 1<sup>er</sup> édition en anglais, *The origins of Totalitarianism*, 3 volumes publiés entre 1951 et 1973.
- ARGAN Giulio-Carlo 1952, « La Galleria di Palazzo Bianco a Genova », Rome, revue *Metron*, n° 45, année VII, juin 1952, pp. 25-39.
- ARGAN Giulio-Carlo, 1957, *Botticelli*, Genève, Skira.
- ARGAN Giulio-Carlo, 1965, *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore.
- ARGAN Giulio-Carlo, 1964, *L'Europa delle Capitali 1600-1700*, Genève, Skira, ré. Milan, Skira, 2004, 215 p.
- ARGAN Giulio-Carlo et Brandi Cesare, 1940, « *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New-York* », Rome, revue « *Le Arti* », II, 4, avril-mai.
- ARGAN Giulio-Carlo, 1938-1939, « *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro* », Rome, revue, *Le Arti*, I, 2. pp. 133-136.
- ARNAUD Jean-Luc, 2008, *Analyse spatiale, cartographie et histoire urbaine*, Marseille, Parenthèse, MMSH, coll. « *Parcours méditerranéens* », 240 p.
- ARON Raymond 1965, *Démocratie et Totalitarisme*, Paris, Gallimard, réed. Folio, essais, 1987.
- ASHURST John, 2007, *Conservation of ruins*, Londres, éd. Butterworth-Heinemann.
- AUBAGNAC Gilles, 2010, « L'artillerie terrestre de la Seconde Guerre mondiale : quelques aspects des grands tournants technologiques et tactiques et leur héritage », pp. 43-59, article 2010/2 (n°238), site Cairn.info.
- AUBERT Marcel, 1934, *Les plus anciennes croisées d'ogives : leur rôle dans la construction*, Paris, Bulletin Monumental (BUMO), éd. Picard, 169 p.,
- AUBERT Marcel, 1929-1948, *L'Art français à l'époque romane. Architecture et sculpture*, Paris : Morancé, 4 vol.
- AUBERT Marcel et La Marquise de Maillé, 1943, *L'Architecture cistercienne en France*, Paris, éd. d'art et d'histoire.
- AUBERT Marcel, 1957, « Les enduits dans les constructions du Moyen Age », Paris, BUMO, vol.115, pp ; 111-117.
- AUGE Marc, 1992, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- AUBAGNAC Gilles, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, Paris, PUF, 2008.

- AUGE Marc, 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 150 p.
- AUGE Marc, 1997, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Payot & Rivages.
- AUROUX Sylvain, 1990, *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, PUF.
- AVETA Claudia, 2005, *Piero Gazzola, restauro dei monumenti e conservazione dei centri storici e del paesaggio*, Université de Naples Federico II, thèse de doctorat en conservation des biens culturels, sous la direction de Prof. Arch. Stella Casiello (novembre 2005).
- BAGLIONE Chiara, 1997, *Il mondo sulla soglia. L'architettura sacra di Rudolf Schwarz*, in, revue *Casabella*, 640-641, décembre 1996 -janvier 1997, pp. 34-55
- BAGLIONE Chiara, 1998, *Rudolf Schwarz: «il costruire comincia solo là dove si costruisce per Dio»*, Milan, *Casabella*, 658, luglio-agosto 1998.
- BALDINI Umberto, *Teorie del restauro, e unità di metodologia*, Nardini, Firenze, 1978.
- BARBACCI Alfredo, 1948, « Contrasegni sugli edifici monumentali restaurati », Rome, BdA, pp. 380-382.
- BARBACCI Alfredo, 1949, « La chiesa di S.-Maria Annunziata in Bologna e il suo restauro », Rome, BdA, série IV, avril-juin, fasc. II, p. 171-177.
- BARBACCI Alfredo, 1955, « Il Restauro Del Teatro Anatomico Dell'Archiginnasio Di Bologna », Rome BdA, série IV, fasc. III juillet-septembre, pp. 268-274.
- BARBACCI Alfredo, 1950, « I restauri della Mercanzia di Bologna », Rome, BdA, série IV, avril-juin, fasc. II, pp. 171-176.
- BARBACCI Alfredo, 1953, « Il restauro del duomo di Modena danneggiato dalla guerra », Rome, BdA, s.4 n° 3, juillet-sept., pp. 273-276.
- BARBACCI Alfredo, 1953, «La Basilica di S.-Francesco in Bologna e le sue vicende secolare », Rome, BdA, série IV, janvier-mars, fasc. I, pp. 69-84.
- BARBACCI Alfredo, 1955, « Sul restauro dei monumenti e del loro ambiente », in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, dir. De. Perogalli C., éd. Görlich, Milan, pp. 63-64.
- BARBACCI Alfredo, 1956, *Nuovi indirizzi nel restauro dei monumenti*, actes du VII<sup>e</sup> Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, Palerme, septembre 1950.
- BARBACCI Alfredo, 1956, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Rome, éd. IPDS, 427 p.
- BARBACCI Alfredo, 1957, « Le moderne teorie del restauro e le loro applicazioni ai monumenti danneggiati dalla guerra », actes du V<sup>e</sup> Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia, settembre 1948, Florence ed. R. Nocchioli, 1957 pp. 567-570.
- BARBACCI Alfredo, 1957, « Le milieu monumental et la nouvelle architecture en Italie », Paris, 1<sup>er</sup> *Congrès international de architectes et techniciens des monuments historiques*, Vincent Fréal, pp. 425-430.
- BARBACCI Alfredo, 1961, *Il guasto della città antica e del paesaggio*, Florence, éd. Le Monnier, 363 p.
- BARBACCI Alfredo, 1977, *Monumenti di Bologna. Distruzioni e restauri*, Bologne, éd. Cappelli, 286 p.
- BARJOT Dominique, BAUDOUÏ Rémi, VOLDMAN Danièle (dir. pub.), 1997, *Les reconstructions en Europe (1945-1949)*, Bruxelles, Éd. Complexe.
- BARTHELEMY Jean et GEERTS Marie-Jeanne, 1999, (dir. de), *Raymond Lemaire, ICOMOS – un regard en arrière, un coup d'oeil en avant*, Liège, Dossier de la CRMSF, ICOMOS Belgique, 195 p. illustrées.
- BASILE Giuseppe, 2007, (dir. de), *Restauri in S. Francesco ad Assisi. Il Cantiere dell'Utopia*. Perugia, éd. Quattroemme.
- BAUDOUÏ Rémi, 1997, « Imaginaire culturel et représentations des processus de reconstruction en Europe après 1945 », in BARJOT D., BAUDOUÏ R., VOLDMAN D. (dir.), 1997, *Les reconstructions en Europe (1945-1949)*, Bruxelles, Éd. Complexe.
- BAUDOUÏ Rémi, 1991, « La reconstruction française en Sarre, 1945-1950 », *Vingtème Siècle*, janvier-mars, p. 57-65.
- BAUDOUÏ Rémi, 2002, « L'indescriptible et l'imprescriptible. Le projet dans le fait de guerre » Paris, séminaire 1998-1999 CNAM-EHESS, Centre d'Histoire des Techniques, cahier n° 11, *Démolition, disparition, déconstruction, approches techno-économiques et anthropologiques*, pp. 45-60.
- BAUDOUÏ Rémy, 1994, « Sens et valeur de la morphologie urbaine », *Le courrier du CNRS*, n°81, *La Ville*.
- BAUMEL Jacques et KAISER Colin, 1993-1994, « Rapport d'information sur la destruction par la guerre du patrimoine culturel de Croatie et de Bosnie-Herzégovine » + Annexe « Recommandations relatives au patrimoine culturel de Mostar », Conseil de l'Europe Strasbourg.



- BELLANCA Calogero, 2003, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il governatorato*, Rome, L'Erne di Bretschneider, pp. 1-91.
- BELLANCA Calogero (dir. De), 2011, *Methodical approach to the restoration of historic architecture*, Florence, éd. Alinea.
- BELLI Gianluca, 2011, « Il dibattito sulla ricostruzione della Firenze demolita dalla guerra, 1944-1947 », Florence, in *Opus Incertum*, n° 6-7, Polistampa, *Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana*, pp.86-100.
- BELLINI Amedeo, 1993, « Alle origini del restauro critico », in *Tema*, n° 3 pp. 65-68.
- BELLINI Amedeo, 1996, « De la Restauración a la conservación; de la estética e la ética », in revue *Loggia*, Valencia, n° 9 pp. 10-16.
- BELLINI Amedeo, 2011, « Introduzione » + « La Ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teoria del restauro, questioni dei centri antichi, economia », in DE STEFANI et COCCOLI, (dir. pub.), 2011, *Guerra monumenti ricostruzione*, Venise, Marsilio, pp.11-65.
- BELLINI Amedeo, 2008, « Ambrogio Annoni: arte e scienza dell'architettura », Milano, *Annali di storia delle Università italiane*, n° 12, éd. Clueb, pp. 171-192.
- BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne, 3. Les conflits et l'après-guerre*, Dunod / Bordas, Paris 1980.
- BENJAMIN Walter, 1973, *Infanzia berlinese*, Turin, Einaudi, éd. italienne de 1973.
- BENJAMIN Walter, 1939 (version de), *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Folio+ Philosophie, trad. fr. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Seuil, 2012, dossier par Lambert Dousson, 162 p.
- BENTIVOGLIO Ginevra et OTERI Annuziata-Maria, 2005, « Tanti sottili filamenti ravvicinati. L'integrazione pittorica tra ricomposizione e ricostruzione nelle prime esperienze di Cesare Brandi: il restauro del ciclo di affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta, 1944-1949 » Venise, actes du colloque de Bressanone, *Scienza e beni culturali, sulle pitture murali*, 07/2005, pp. 570-580.
- BERCE Françoise, 2000, *Des Monuments historiques au patrimoine, du XVIIIe siècle à nos jours, ou Les égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Flammarion.
- BERCE Françoise, 1997, « Yves-Marie Froidevaux et la restauration des Monuments Historiques Normands », in *L'architecture normande au moyen âge*, Caen, Corlet-Presse, PU de Caen, pp. 337-343.
- BERENSON Bernard, 1945, « Come ricostruire la Firenze demolita ? », Florence, *Il Ponte*, 1, pp. 33-38.
- BERGEON LANGLE Ségolène et BRUNEL Georges, 2014, *La restauration des oeuvres d'art : Vade-mecum en quelques mots*, Paris, éd. Hermann, 464 p.
- BESELER Hartwig et GUTSCHOW Niels, (dir. pub.), 1988, *Kriegsschicksale Deutscher Architektur. Verluste, Schäden, Wiederaufbau*. Neumünster, éd. Karl Wachholtz, Une documentation pour le territoire de la République Fédérale d'Allemagne (*Bundesrepublik Deutschland*), avec des textes de KRETSCHMER Frauke, 2 tomes, 1524 pages.
- BIANCHI-BANDINELLI Ranuccio, 1944, « Ricostruire Firenze ? » in *La Nazione del Popolo*, I, 1944, n° 4.
- BIANCHI-BANDINELLI Ranuccio, 1945, « Come non ricostruire la Firenze demolita ? » in *Il Ponte*, I, 1945, pp. 114-118.
- BIDAUD Camille, 2014, « Des expérimentations légitimées par le traumatisme : Paul Léon à Saint-Remi de Reims », en ligne, *In Situ, revue des patrimoines*, n° 23, pp. 2-15.
- BIEGANSKI Piotr, 1957, « Problème de la protection et de la reconstruction des centres historiques », Paris, 1957, actes du 1<sup>er</sup> congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, pp. 438-448.
- BIFFI Manuella, 1996, « Alberti e il suo doppio : il restauro postbellico del Malatestiano (1945-1950) », in revue *ANAFKH*, 15, pp. 38-51.
- BLUNTSCHLI Jean-Gaspar, 1868, *Das Moderne Völkerrecht der civilisirten Staten als Rechtbuch dargestellt*, publié en allemand (1868, 1872, 1878) puis en français (1869, 1881, 1895), éd. Fr. de l'ouvrage de Bluntschli: *Le droit international codifié*.
- BOITO Camillo, 2000, *Conservare ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*, Besançon, éd. De L'imprimeur, préf. Choay F., trad. fr. Mandosio J-M, Initialement, BOITO Camillo, 1886, *I nostri vecchi monumenti, Conservare o restaurare ?* Rome, Nuova Antologia.

- BONA-CASTELLOTTI Marco, 1989, *Conversations avec Federico Zeri, Pars, Rivages*, trad. De l'Italien par Brigitte Perol, 133 p.
- BONELLI Renato, 1945, « Teoria e metodo della storia dell'Architettura », Orvieto, *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, I, pp. 2-10.
- BONELLI Renato, 1945, « Principi e metodi nel restauro dei monumenti », Orvieto, *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, III, 1947, 2, pp. 1-9.
- BONELLI Renato, 1949, « Il pavimento del Duomo di Orvieto e il suo rinnovamento », metodi nel restauro dei monumenti », Orvieto, *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, III, 1947, 2, pp. 1-9.
- BONELLI Renato, 1955, « Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico », in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, dir. De. Perogalli C., revue *Architettura – Cantiere*, éd. Görlich, Milan, pp. 26-35.
- BONELLI Renato, 1955, « Alcuni aspetti tecnico-sociali del problema della casa », Rome, in *Ingenieri-Architetti*, V, n°7.
- BONELLI Renato, 1956, « Preparazione culturale, capacità critica e metodologia delle Soprintendenze ai monumenti », Palermo, actes du VII<sup>e</sup> congrès national d'histoire de l'architecture, pp. 19-22.
- BONELLI Renato, 1956, « Progettazione integrata dei nuovi quartieri per lavoratori », Rome, *Istituto Nazionale di Urbanistica*, pp. 293-299.
- BONELLI Renato, 1956, « Architecture et urbanisme populaire », in *Chantiers coopératifs*, a.IX, n° 8bis, pp.24-31.
- BONELLI Renato, 1959, *Architettura e restauro*, Venise, éd. Neri Pozza.
- BONELLI Renato, 1959, « Edilizia economica: politica dei quartieri », in *Comunità*, fasc. 70, pp. 52-62.
- BONELLI Renato, 1963, (Restauro), *Restauro architettonico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venise-Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, vol. XI, pp. 344-351.
- BONELLI Renato, 1964, « La "Carta di Venezia" per il restauro architettonico », in *Italia Nostra*, a. VIII, fasc. 38, maggio-giugno 1964, pp. 1-6
- BONELLI Renato, 1964, « Il problema dei centri storici nel quadro della civiltà contemporanea », in, relation générale, actes du II Convegno nazionale dell'Associazione nazionale per i Centri storico-artistici (Venise 1962), Gubbio 1964.
- BONELLI Renato, 1969, *Romanico*, article du Dizionario enciclopedico di Architettura e Urbanistica, dir. De Portoghesi Paolo, Rome, *Istituto Editoriale Romano*, 1969, vol. V, pp. 298-331, tavv. XCIII-CXXIV
- BONELLI Renato, 1972, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento-Trecento* (2<sup>ème</sup> éd. revue), Rome, éd. Officina.
- BONELLI Renato, 1975, « Teoria e metodo, introduzione a Studio per il piano paesistico-territoriale della penisola sorrentina; versante settentrionale », Roma, pp. 7-14
- BONELLI Renato et CARBONARA Giovanni, 1975, « Lettura critica storico-figurale del paesaggio sorrentino », Rome, pp. 55-105.
- BONELLI Renato, 1978, « Edizione critica della "Lettera a Leone X" », essais, in *Scritti rinascimentali di architettura*, Milan, éd. Il Polifilo, pp. 459-484
- BONELLI Renato, 1975, « La cultura italiana e la tutela dei centri storici, in Enciclopedia '75, la collaborazione culturale fra i paesi della CEE », Rome, *Istituto della Enciclopedia Italiana*, pp. 398-404
- 1980
- BONELLI Renato, 1980, « Estetica, storiografia e critica nello studio storico dell'architettura », Rome, actes du XIX<sup>e</sup> Congresso di Storia dell'architettura (L'Aquila, 15-26 sept. 1975), *Centro di Studi per la Storia dell'architettura*, vol. I, pp. 23-35.
- BONELLI Renato, 1984, *Apologia della storia architettonica: pensieri e mestiere*; in SPAGNESI G., 1984, (dir. De), *Storia e restauro dell'architettura, proposte di metodo*, Rome, éd. IPZS, Treccani, pp.11-15.
- BONELLI Renato, 1986, « Archeologia stratigrafica e Storia dell'architettura », Rome, in *Saggi in onore di G. De Angelis d'Ossat*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, n° 1-10, 1983-87, Rome, Multigrafica editrice, pp. 511-516.
- BONELLI Renato, 1987, « Restauro anni'80: tra restauro critico e conservazione integrale », in *Anastilosì. L'antico, il restauro, la città*, Rome-Bari, Ed. Laterza, 1987, pp. 62-66.
- BONELLI Renato, 1987, « Restauro dei monumenti: teorie per un secolo », in *Anastilosì. L'antico, il restauro, la città*, Rome-Bari, Ed. Laterza, 1987, pp. 62-66.

- BONELLI Renato, 1987, *La Scuola di specializzazione di Roma: un trentennio di educazione al restauro*, in G. De Angelis d'Ossat - R. Bonelli, *Due lezioni di restauro*, Rome, Multigrafica editrice, 1987, pp. 31-40
- BONELLI Renato, 1987, Recensione a Françoise Choay, *La regola e il modello*, Rome, Officina ed., in *L'Architettura. Storia e documenti*, n° 1-2, pp. 185-189.
- BONELLI Renato, 1988, « Restaurare, conservare, aggiornare: revisione critica del problema », Rome, III Congrès Associazione nazionale italiana di Ingegneri sismica, *Esagrafica*, pp. 1-10.
- BONELLI Renato, 1988, « Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi », Rome, revue *Storia Architettura*, éd. Multigrafica, n° 1-2 1988, pp. 5-14.
- BONELLI Renato, 1988, «Restauro critico e conservazione integrale», Rome, *ed. Multigrafica*, pp. 510-518.
- BONELLI Renato, 1995, *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Rome, éd. Buonsignori, *Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti* (SSBAP)
- BONELLI Renato, 1997, « Lettura Storico-Critica della basilica del crocifisso nel duomo di amalfi », Naples, *Napoli Nobilissima*, Arte Tipografica, vol. XXXV-fascicolo I-VI, pp. 27-60
- BONELLI Renato, BOZZONI Corrado, FRANCHETTI-PARDOVittorio, 2009, *Storia dell'architettura medievale. L'occidente Europeo*, Bari, Laterza, Grandi Opere.
- BOGDANOVIC Bogdan, 1993, « L'urbicide ritualisé, restera-t-il dans ce pays un peu d'Urbanité ? », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 289, 10-11.
- BORRELLI Licia, 1951, « Il distacco delle tombe Golini I e II di Orvieto », Rome, BICR, n° 5-6, pp. 21-35.
- BORRELLI-VLAD Licia, 1962, « Il restauro dei mosaici di Colonia », Rome, Quadrievio, II, 2. pp. 53-60.
- BORRELLI-VLAD Licia, 1973, « La riapertura della Gliptoteca di Monaco », Rome, BART, V. I. pp. 34-39.
- BORRELLI-VLAD Licia, 1991, « Restauro e conservazione dei beni archeologici, fra passato e presente », Worms, vol. 1, pp.122-137, in *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès international d'Interlaken, Suisse, 1989.
- BORSA Davide, 2011, «Sperimentazione e metodo nei restauri dell'ICR nel primo dopoguerra », Venise, Marsilio, in de Stefani, Coccoli (dir.de), *Guerra, monumenti, ricostruzione*, pp.147-159.
- BOTTAI Giuseppe, 1938, « La tutela delle opere d'Arte in tempo di guerra », Rome, BdA, n° 10, avril 1938, fas. X.
- BOTTAI Giuseppe, 1938, « Dirietva per la tutela dell'arte antica e moderna », Rome, *Le Arti*, année I, fasc. 1, oct-nov.
- BOTTAI Giuseppe, 1939, «La nuova legislazione sulle Belle Arti », Rome, entretien dans le journal, *Il Popolo d'Italia*, 23/08/1939
- BOTTAI Giuseppe, 1939, « Discorso alla inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro », (Discours pour l'inauguration du Royal Institut Centrale de la Restauration), Rome, *Le Arti*, année IV ; fas. I. oct.-nov. 1941.
- BON-VALSASSINA Caterina, 2006, *Restauro made in Italy*, Milan, Mondadori-Electa, 275 p.
- BONIFAZIO Patrizia, PACE Sergio, ROSSO Michela, SCRIVANO Paolo, 1998, *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Milan, Franco Angeli. 368 p.
- BORSA Davide, "Gazzola e Brandi: un dialogo tra dottrina e pratica", in DI LIETO A. & MORGANTE M, 2009, *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel novecento*, Verona, éd. Cierre, pp 215-224.
- BOUDON Françoise et CHASTEL André, 1977, *Système de l'architecture urbaine, le Quartier des Halles à Paris*, Paris, éd. CNRS.
- BOUTHOU Georges., 1951, *Les Guerres, éléments de polémologie*, Paris, Payot (devenu, *Traité de polémologie. Sociologie des guerres*, Paris, Payot, 1970. Réed. 1990, 560 p.).
- BRANDI Cesare, 1946, « L'Istituto Centrale del Restauro in Roma e la Ricostruzione degli affreschi », Bâle, revue Pheobus I, *Zeitschrift für Kunst aller Zeiten*, pp. 165-172.
- BRANDI Cesare, 1946, « Mostra dei frammenti Ricostituiti di Lorenzo da Viterbo », Rome, ICR.
- BRANDI Cesare, 1951, « Il restauro dell'Adoration de l'Agneau mystique di Van Eyck », Rome, BICR, n° 5-6, pp. 9-14.
- BRANDI Cesare, 1951, « Sugli intonaci del Partenone », Rome, BICR, n° 5-6, pp. 3-8, avec anayse scientifique par Salvatore Liberi et Madeleine Hours.
- BRANDI Cesare, 1946, « Mostra dei frammenti Ricostituiti di Lorenzo da Viterbo », Rome, ICR, pp. 1-16.

- BRANDI Cesare, 1948, « Divagazione attuali sul Laocoonte », Rome, revue *l'Immagine*, II, pp.364-365.
- BRANDI Cesare, 1947-1948, « Mantegna Ricostituito », Rome, revue *l'Immagine*, n°1-10, pp.179-180.
- BRANDI Cesare, 1949, « The Cleaning of pictures in relation to patina, varnishes and glazes », Londres, BUMA, *Burlington Magazin*, 07/1949.
- BRANDI Cesare, 1950, « Some factual observations about varnishes and glazes », Rome, BICR, n° 3-4 pp.9-29, 1950
- BRANDI Cesare, 1950, « Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena », BdA, série IV, fasc. II, avril-juin 1950, pp. 160-170.
- BRANDI Cesare, 1951, « Il restauro dell'Adoration de l'Agneau mystique di Van Eyck », Rome, BICR, n° 5-6, pp. 9-14.
- BRANDI Cesare, 1950, « Il fondamento teorico del restauro », BICR, n° 1, Roma, pp. 5-12.
- BRANDI Cesare, 1950, « Principes de la restauration des œuvres d'art », revue « L'amour de l'art », Paris, XXX, pp. 21-26.
- BRANDI Cesare, 1951, « Sugli intonaci del Partenone », Rome, BICR, n° 5-6, pp. 3-8, avec analyse scientifique par Salvatore Liberi et Madeleine Hours.
- BRANDI Cesare, 1956, « Processo all'architettura moderna », in *L'architettura cronache e storia*, n° 11, 1956, pp. 356-360.
- BRANDI Cesare, 1956, *Il tempio Malatestiano*, Turin, éd. Radio Italiana, 194 p.
- BRANDI Cesare, 1963, « Restauro », Venise – Rome, ICC, définition pour l'EUA, Venise, pp. 322-332
- BRANDI Cesare, 1961, « Il trattamento delle Lacune e la Gestaltpsichologie », New-York, sept. 1961, Actes du 20<sup>th</sup> International Congress of the History of Art, p. 146-151.
- BRANDI Cesare, 1963, « Restauro », Venise – Rome, ICC, définition pour l'Enciclopedia Universale dell'Arte, pp. 322-332.
- BRANDI Cesare, 1963, *Teoria del Restauro*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, réed. Turin, Einaudi, 1977, 154 p.
- BRANDI Cesare, 1992, *Viaggi in Oriente*, Rome, editori Riuniti, préf. Magrelli V.
- BRANDI Cesare, 2000, *Théorie de la restauration*, Paris, Ecole Nationale du Patrimoine, Monum, trad. de l'it. par Colette Déroche, postface Christine Mouterde et Patricia Vergez.
- BRANDI Cesare, 2006, *Terre d'Italia*, Milan, Bompiani, préf. Vittorio Sgarbi, 637 p.
- BRANDI Cesare, 2007, *La restauration: méthode et études de cas*, Paris, Institut National du Patrimoine (INP), éd. Stratis, texte choisi par Giuseppe Basile, introductions et notes de Michele Cordaro.
- BRICHET Robert, 1965, « Une restauration originale : Notre-Dame de Saint-Lô », Paris, revue *La construction moderne*, pp. 52-57.
- BROMBLET Philippe, 2010, *Guide altérations de la pierre*, Marseille, Medistone, 29 p.
- BRUNO Andrea, 1962, « The planned and executed restoration of some monuments of archeological and artistic interest in Afghanistan », Roma, in "Eastand West", new series, vol. 13, ISMEO.
- BRUNO Andrea, 1964-1971, « Programmi per la valorizzazione ed il restauro dei monumenti in Afghanistan », in *The Monument for the men, Records of the II international congress of restoration*, mai 1964 (Charte de Venise), Venise, ICOMOS, éd. Marsilio, pp. 418-429.
- BRUNO Andrea, 1981, (dir. de), *Restoration of monuments in Herat*, Paris, UNESCO, Afghanistan, Restricted, UNDP, AFG, 75 022, Technical Report 127 p..
- BRUNO Andrea, 1983, « Techniques et matériaux. Le minaret de Jam, Afghanistan », in revue *Monumentum*, n° 3, vol. 26.
- BRUNO Andrea, 1985, *Il castello di Rivoli 1734/1984. Storia di un recupero*, Turin, Allemandi.
- BRUNO Andrea, 1987, « Rivoli un château suspendu », Paris, revue MH éd. CNMHS, n° 149, pp. 71-75.
- BRUNO Andrea, 1991, « Il castello di Rivoli, dimore sabaudie e la Cittadella di Herat in Afghanistan: restauri a confronto », Turin, SBAP, éd. Milanostampa.
- BRUNO Andrea, 1992, « Rivoli Problemi di restauro : l'esempio del castello di Rivoli adattato a Museo d'arte contemporanea », Worms, revue MH éd. CNMHS, n° 149, pp. 112-121.



- BRUNO Andrea, 2011, « When the image disappears. The near future of the Buddha's of Bamiyan », revue *Paesaggio Urbano*, n° 6, 2011, pp. 7-29.
- BRUNO Andrea, 2013, « Faire, défaire, refaire l'architecture », Paris, revue *Monumental*, S.1/2013, éd. Monum, pp. 80-85.
- BRUSCHI Arnaldo, 1984, *Problemi e metodi di ricerca storico-critica sulla architettura*, in SPAGNESI G., 1984, (dir. De), *Storia e restauro dell'architettura, proposte di metodo*, Rome, éd. IPZS, Treccani, pp.15-35.
- BUCCI Federico et IRACE Fulvio, 2006, *Zero Gravity, Franco Albini, costruire le modernità*, Milan, Electa.
- BULLOCK Nicholas et VERPOEST Luc (dir. de), 2011, *Living with History – 1914-1964. La reconstruction en Europe après la Première et la Seconde Guerre mondiale et le rôle de la conservation des Monuments Historiques*, Louvain, Leuven University Press.
- CANALI Ferruccio et MUSCOLINO Cetty (dir. de), 2007, *Il tempio della meraviglia, gli interventi al tempio Malatestiano per il Giubileo (1990-2000)*, Florence.
- CANALI Ferruccio, 2000, « Storiografie, ricerche e restauri nel Tempio malatestiano di Rimini », in « Studi Romagnoli », XLIX, LI, Ravenna, 1998-2000.
- CANALI Ferruccio, 2010, « Ricompore il monumento : Roberto Pane e il restauro Tempio malatestiano di Rimini (1947-1957) », in Stella Casiello, Andrea Pane, Valentina Russo (dir. de), *Roberto Pane tra storia e restauro, architettura, città, paesaggio*, ed. Marsilio, Venise, 2010, 604 p.
- CANALI Ferruccio, 2009, « Ricompore il monumento: i ponti di Verona e di Firenze », in DI LIETO A. & MORGANTE M., 2009, *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel secondo novencento*, Verona, éd. Cierre pp. 95-102.
- CAPDEVILA WERNING Remei, 2007, « Construing reconstruction: the Barcelona pavilion and Nelson Goodman's aesthetic philosophy », Barcelone, PhD Barcelone / MIT, juin 2007.
- CARLIER Achille, 1939, « Le respect et la protection des anciens monuments français », Paris, *Les Pierres de France*, série VII avril-juin 1939.
- CASIELLO Stella (dir. de), 2011, *Offese di guerra. Memoria, ricostruzione, restauri*, Florence, Nardini, 180 p.
- CASIELLO Stella (dir. de), 2011, *I ruderi e la guerra. Ricostruzione e restauri nel Mezzogiorno d'Italia*, Florence, Alinea, 210 p.
- CARBONARA Giovanni, 1976, *La reintegrazione dell'immagine, problemi di restauro dei monumenti*, Rome, Bulzoni, 225 p.
- CARBONARA Giovanni, 1978, « Questioni di principio e di metodo d'architettura », Rome, revue *Restauro*, éd. Multigrafica, n° 36, 1988, pp. 3-51.
- CARBONARA Giovanni, 1980, « Il restauro critico », dans Pirazzoli N. (dir. De.), *Il progetto di restauro, Interpretazione critica del testo architettonico*, Trento, pp. 27-39.
- CARBONARA Giovanni et PIETRAFITTA Franca Iole, 1987, (dir. De), *Dieci tesi di restauro 1982-1987*, Rome, édition de la SSRM, *Scuola di Specializzazione per lo studio ed il Restauro dei Monumenti*, université La Sapienza.
- CARBONARA Giovanni, 1981-1984 (dir. De), *Restauro e cemento in architettura*, Rome, AITEC, (2 voll.).
- CARBONARA Giovanni, 1987, « La philosophie de la restauration en Italie », Paris, revue MH éd. CNMHS, n° 149, pp. 17-25.
- CARBONARA Giovanni, 1988, « Restauro e colore delle città: un problema da rivedere », Rome, revue *Storia Architttura*, éd. Multigrafica, n° 1-2 1988, pp. 35-52.
- CARBONARA Giovanni, 1990, « Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo », Rome, revue *Palladio*, IPDS, III, n° 6, pp. 43-76.
- CARBONARA Giovanni et GASPAROLI Paolo, 1993, « Superficie intonacate e colore: un programma di ricerca », Rome, revue *Tema*, pp. 35-41
- CARBONARA Giovanni, 1996, « Teoria e metodi del restauro », in CARBONARA G. (dir. De), 1996, *Trattato di restauro architettonico*, Turin, UTET, volume n°1, pp. 1-107.
- CARBONARA Giovanni, 1996, *Cesare Brandi. Scritti di architettura*, Torino, Testo & immagine.
- CARBONARA Giovanni, 1997, *Avvicinamento al restauro. Teoria, Storia, Monumenti*, Naples, Liguori, 723 p.
- CARBONARA Giovanni, 2007-2008, (dir. De), *Trattato di restauro architettonico. Grandi temi di restauro*, (5 volumes), Turin, UTET.

- CARBONARA Giovanni, 2009, *Il restauro non è conservazione...*, Rome, collection Lectiones Magistrales, Faculté d'architecture, université de Rome, la Sapienza, 79 p.
- CARBONI Massimo, 10/2012, « Ornement et Kunstwollen », *Images Re-vues* (En ligne),
- CHASTEL André, 1994, *Architecture et patrimoine*, Paris, Imprimerie Nationale.
- CHASLIN François, 1993, « Sarajevo-ghetto, une ville soigneusement torturée », Paris, revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 289, p. 4-7.
- CHASLIN François, 1997, *Une haine monumentale, essais sur la destruction des villes en Ex-Yougoslavie*, Paris, Descartes & Cie, 107 p.
- CASTEX Jean, COHEN Jean-Louis, DEPAULE Jean-Charles, 1995, *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, Paris, CNRS.
- CASTEX Jean, 2004, *Renaissance, baroque et classique, histoire de l'architecture 1420-1720*, Paris, édition de la Villette, 423 p.
- CAUSSE Françoise, 2010, *La revue « L'Art Sacré ». Débat en France sur l'art et la religion (1945-1954)*, Paris, éd. Cerf, 688 p.
- CAVALCASELLE Giovanni-Battista et CROWE Joseph-Archer, 1846-1866, *A New history of painting in Italy*, Londres, éd. Murray, 1864, ensuite traduit en italien (Florence Le Monnier).
- CECCHI Roberto, 2006, *I beni culturali. Testimonianza materiale di civiltà*, Milan, Spirali.
- CERVELLATTI Pier-Liugi, SCANNAVINI Roberto et DE ANGELIS Carlo, 1977, *La nuova cultura delle Città. La salvaguardia dei centri stocrici, la riappropriazione sociale degli organismi urbani, e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna*, Milan, Mondadori.
- CERVELLATTI Pier-Liugi, 2000, *L'ex-Oratorio di San Filippo Neri Restituito alla città*, Bologna, éd. Costa, 179 p.
- CESCHI Carlo, 1970, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 225 p.
- CHALIAND Gérard, 2008, *Le nouvel art de la Guerre*, Paris, l'Archipel.
- CHAUVEL Albert, 1956, « La Cathédrale de Rouen. Sauvetage – restauration, 1939-1955 », Paris, revue MHF, n° 1, janvier-mars, pp. 49-93.
- CHASLIN François, 1997, *Une haine monumentale, essais sur la destruction des villes en Ex-Yougoslavie*, Paris, Descartes & Cie, 107 p.
- CHASTEL André et BABELON Jean-Pierre, 1994, *La Notion de Patrimoine*, Paris, Liliana Levi, repris du n° 49/1980 de la Revue de l'Art.
- CHASTEL André, 1984, *Le sac de Rome de 1527: du premier maniérisme à la contre-réforme*, Paris, Gallimard.
- CHASTEL André, 1994, *Architecture et patrimoine, choix de chronique du journal Le Monde*, Introduction de Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Imprimerie Nationale.
- CHOAY Françoise, 1992, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, éd. Seuil.
- CHOAY Françoise, 1994, « Le règne de l'urbain et la mort de la ville », Paris, éd. Du Centre Georges Pompidou, pp. 26-35, dans catalogue de l'exposition, *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, dir. de Jean Dethier et Alain Guiheux, 467 p.
- CHOAY Françoise, 1995, « L'authenticité : un concept inopérant pour la consevation du patrimoine ? », Bruxelles, revue *Nouvelles du patrimoine*, n° 61, mai, 1995 pp. 7-8, propos recueillis par Yves ROBERT.
- CHOAY Françoise et MERLIN Pierre, 2005 (dir. de), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Puf-Quadrige.
- CHOAY Françoise, 2009, *Le Patrimoine en questions*, Paris, Seuil, 214 p.
- CHIERICI Gino, (dir. pub), 1945, *I monumenti italiani e la guerra*, janvier 1945, Florence, éd. Electa, vol I-III avec trois monographie: Ferdinando Forlati et Maria-Luisa Gengaro, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Ferdinando Reggiori, *La basilica di Sant-Ambrogio a Milano*, et Gustavo Giovannoni, *L'abbazia di Montecassino*.
- CLAUSSEN Peter Cornelius, 1989, *Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei cosmati*, in *Marmi antichi*, Roma, de Luca edizione d'arte.
- CLEMEN Paul, (dir. de.), 1911, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, (KDK), Düsseldorf, éd. Von L. Schwann.
- CLEMEN Paul, (dir. de.), 1934, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, (KDK), Düsseldorf, éd. Von L. Schwann, Siebenter band, III. Abteilung. Plusieurs dizaines de volumes de l'inventaire dirigé jusqu'en 1939 par Paul Clémen, dit inventaire « KDK » sont conservés dans les archives et les bibliothèques en Allemagne, notamment sur les églises de Cologne (*Die Kirchlichen denkmäler der stadt Köln*)

- CLEMEN Paul, (dir. de.), 1916, *Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegschauplatz*, Leipzig, éd. Seemann.
- CLOQUET Louis, 1901, « La restauration des monuments anciens », Bruxelles, revue de l'Art Chrétien, pp. 499-503, 1<sup>er</sup> partie ; 2<sup>ème</sup> partie 1902, pp. 41-45.
- COGATO LANZA Elena & BONIFAZIO Patrizia, (dir. De), 2009, *Les experts de la reconstruction. Figures et stratégies de l'élite technique dans l'Europe de l'après-guerre*. Genève, Métis Press, (texte en français et italien).
- COHEN Jean-Louis, FRANK Hartmut, 1990, « Architettura dell'Occupazione : Francia e Germania, 1940-1950 », *Casabella*, n° 567, Milano, Aprile 1990.
- COHEN Jean-Louis, 2011, *Architecture en Uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hazan, Centre Canadien d'Architecture, (CCA), 447 p.
- COHEN Jean-Louis, 2012, *Architecture au futur depuis 1889*, Paris, Phaidon, 527 p.
- COHEN Jean-Louis, FRANK Hartmut, (dir. de), 2013, *Interférences, Interferenzen, architecture Allemagne-France, 1800-2000*, éditeur Musée de Strasbourg.
- COHEN Jean-Louis, 2015, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignement de l'Italophilie*, Bruxelles, Mardaga, (réédition du livre de Cohen J-L, 1984, ouvrage dactylographié publié par l'école d'architecture de Paris-Villemin, collection *In extenso*)
- COLLECTIF, 1946, *Rapporto finale sugli archivi, Commission alleata APO 394, Sottocommissione per i monumenti Belle Arti e Archivi, Rome*, IPDS, première partie: gli archivi italiani durante la guerra, BSR.
- COLLECTIF, 1938, *Istruzione sulla protezione Antiaerea*, Minisero della Guerra, Rome, Fasc.X : "Protezione del patrimonio artistico e culturale ».
- COLLECTIF, 1939, *La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre. Manuel technique et juridique*, Office International des Musées, Paris, Institut International de Coopération.
- COLLECTIF, 1944-1945, *List of Protected Monuments Italy, Restricted 1, regions of Sardenia and Sicily, 2, regions of Apulia, Calabria, Campania, and Lucania, 3 regions of Lazio and Abruzzi-Molise, 4, regions of Tuscany, Umbria and le Marche, 5 Liguria & Piedmont, 6 Emilia & Lombardia, 7 Regions of Le Tre Venezie, ...Sub-Commission for Monuments, Fine Arts & Archives*; livre contenant la liste des monuments italiens à protéger, texte de H.R Alexander et B.H. Robertson, BSR, cote 656. 2.
- COLLECTIF, 1945, *List of Works of art in Italy. Losses and survivals in the war. Complété par le "War office reports by the British committee on the preservation and the restitution of Works of Art, Archives, and other material in enemy hands"*, Londres, His Majesty's Stationery Office, price. Protected Monuments Italy, 1,s.6d.NET, BSR.
- COLLECTIF, 1946, *Report of the American commission for the protection and salvage of artistic and historic monuments in war areas*, Washington USA Government Printin Office; textes signés par Owen J. Roberts, chairman , David E. Findley, vice chairman, Huntington Cairns ; William Bell, Herbert H. Lehman, Paul J. Sachs, Francis Cardinal Spellman Francis Henry Taylor, BSR, cote 656-12., 237. p.
- COLLECTIF, 1950, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Rome, DGABA, LDS. Préface de Roberto pane et de Mario Salmi. Ce livre de 1950, est l'un des témoignages les plus importants de la restauration des œuvres d'art et d'architecture en Italie, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.
- COLLECTIF, 1957, *Premier congrès international des architectes et des techniciens des Monuments Historiques*, Paris, mai 1957, actes et exposition du congrès, éd Vincent Fréal.
- COLLECTIF, 1963, *Enciclopedia Universale dell'Arte (EUA)*, 1963, Rome-Venise, *Istituto per la collaborazione culturale*, pp. 321-354.
- COLLECTIF, 1969, *La conservation des biens culturels*, Paris, Unesco, série *Musées et Monuments*, XI.
- COLLECTIF, 1969, *La conservation des biens culturels*, Paris, UNESCO, série *Musées et Monuments* XI.
- COLLECTIF, 1972, *The monuments for the man. Records of the II international congress of restoration*, éd. Marsilio, ICOMOS, Padoue-Venise, 763 p. (acte du II<sup>e</sup> Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, réuni à Venise du 25 au 31 mai 1964 ; texte en italien, français et anglais).

- COLLECTIF, 1976, Les restaurations françaises et la charte de Venise, de l'ICOMOS, revue MH, ° hors série.
- COLLECTIF, 1977, « Les restaurations françaises et la Charte de Venise », revue Monuments Historiques, n° hors-série, Paris, acte colloque, 13 - 16 octobre 1977.
- COLLECTIF, 1978, *Lineamenti di storia dell'architettura*, Rome, Carucci, 687 p.
- COLLECTIF, 1978, *Architettura moderna in ambienti storici*, Munich, catalogue de l'exposition, Bayerische Architektenkammer, Neue Sammlung München.
- COLLECTIF, 1985, *Colore : divieti, decreti, dispute / Color : Prohibitions, Decrees, Contraversies*, 1985, revue RASSEGNA, n° 23/3 Milan (dir. Pub. Gregotti V.)
- COLLECTIF, 1987, *Centres historiques. Outils de lecture*, Paris éd. STU, 78 p.
- COLLECTIF, 1990, *Centres historiques. Méthodes d'analyse*, Paris éd. STU, 110 p.
- COLLECTIF, 1990, *Superfici dell'architettura : le finiture*, Actes du congrès de Bressanone, 26-29 juin 1990, Padova (dir. de Biscontin G. et Volpin S.)
- COLLECTIF, 1991, *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès de Interlaken, 1989, Worms, éd Wernersche Verlagsgesellschaft, Préface Paul Philippot, 157 p.
- COLLECTIF, 1993, *La ricostruzione in Europa nel secondo dopo guerra*, revue RASSEGNA, n° 54/2 Milan (dir. Pub. Gregotti Vittorio)
- COLLECTIF, 1993, *Entretien et restauration des bâtiments anciens en pierre Calcaire*, Nantes, ANHA, 28 p.
- COLLECTIF, 1994, *Egon Eiermann. Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche*, Berlin, éd. Ernst & Sohn, 86 p.
- COLLECTIF, 1995, *La conservation du patrimoine aujourd'hui. La Charte de Venise, 30 ans plus tard*, Bruxelles, revue Les nouvelles du patrimoine, n° 61.
- COLLECTIF, 1997, « La doctrine de la restauration face aux reconstructions après les guerres », in De la guerre réglée à la guerre totale, les malheurs de la guerre II, Congrès des Sociétés Historiques, Amiens, oct. 1994.
- COLLECTIF, 1997, *Mostar, urban heritage map and rehabilitation plan of stari grad*, Florence, éd. Angelo Pontecordoli, Unesco, groupe d'experts dirigé par Carlo Blasi, Jean-Louis Taupin, Edin Batlak, Radoslav Udovicic, Gaetano di Benedetto, Zijad Demirovic. 185 p.
- COLLECTIF, 2006, *Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, Milan, Skira, 325 p.
- COLLECTIF, 2008, *L'Aubette : ou la couleur dans l'architecture*, Musées de Strasbourg et association Theo Van Doesburg, Strasbourg, Guigon E., Van der Werf H., Willinge M. 224 p
- COLLECTIF, 2007, *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologne, Bononia University Press.
- COLLECTIF, 2008, *La lezione di Aldo Rossi*, Bologne, éd. Bononia University Press.
- COLLECTIF, 2009, *Restauri in Emilia-Romagna, Attività degli Istituti MiBAC nel 2008*, Bologne, éd. Minerva.
- COLLECTIF, 2009, *Atlas zur kirche in geschichte und Gegenwart, Heiliges Römisches Reich – Deutsches Länder*, Cologne, éd. Schnell & Steiner.
- COLLECTIF, 2010, *Monumental* (semestre 1), Revue scientifique et technique des Monuments Historiques, Centre des Monuments nationaux. Dossier « Achèvement / Restitution / Reconstruction », Paris, Editions du patrimoine.
- COLLECTIF, 2011, *Die Münchner Residenz. Geschichte, Zerstörung, weideraufbau*, Munich, éd. Thorbecke, 304 p.
- COLLECTIF, 2012, *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien, 1943-1945*. Cologne, éd. Böhlau, textes de Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klingen, Ralf Peters.
- COLLECTIF, 2014, *Pierre Prunet. Héritage et Création*, Angers, éd. CAUE, Imago, 209 p.
- COLLECTIF, 2015, *Conversaciones...con Paul PHILIPPOT*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Arte, Instituto Nacional de Anthropología e Historia, 128 p.
- CORDARO Michele, 1994, (dir. de), *Cesare Brandi, il restauro, teoria e pratica*, Rome, éd. Riuniti, 340 p.
- CORBOZ André, 2001, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, les éditions de l'imprimeur, prés. Sébastien Marot, 283 p.



- COREMANS Paul, 1935, *Le conditionnement de l'air dans les musées*, Bruxelles, BdMRAH, 3<sup>ème</sup> série, VII, pp. 146-148.
- COREMANS Paul, 1946, *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre. L'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Bruxelles, Laboratoire Central des Musées de Belgique.
- COREMANS Paul, 1969, *Climat et micro-climat*, pp. 29 -44, et *Organisation d'un service national de préservation de biens culturels*, pp. 77-86, dans Collectif, 1969, *La conservation des biens culturels*, Paris, Unesco, série *Musées et Monuments*, XI.
- CORNON Raymond, 1957, « La reconstruction de Saint-Malo », Paris, LMHF, vol. III, pp. 116-131
- COUTURIER Marie-Alain, o.p., 1958, *Art et liberté spirituelle*, Paris, Cerf, 166 p.
- CREMA Luigi, 1959, *Monumenti e restauro*, Milan, éd. Ceschina.
- CROCE Benedetto, 1991, *Essais d'Esthétique*, Paris, éd. Gallimard, trad. et prés. Par Gilles A. Tiberghien, 275 p. (texte original italien publié en 1900 puis en 1935)
- CULOT Maurice (dir. de), 1986, Toulouse, *Les délices de l'imitation*, Bruxelles, éd. Mordaga, 468 p.
- CULOT Maurice (dir. de), 1992, *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'ensuivit, 1695–1700*, Bruxelles, éd. AAM.
- D'ANTERROCHES Christine et MOGNETTI Elisabeth, *Pour un plan patrimoine culturel et risque majeurs, schéma directeur*, Comité Français du Bouclier Bleu, CFBB, 2013.
- DAVID Jean-Claude, 1984, « Projets d'urbanisme et changements dans les quartiers anciens d'Alep », in Métral et Mutin 1984 *Politiques urbaines dans le Monde Arabe*, 351-365.
- DAVID Jean-Claude et BOISSIERE Thierry, 2014, « La destruction du patrimoine culturel à Alep : banalité d'un fait de guerre ? », *Confluences Méditerranée*, 2014/2 ; n° 89, pp. 163-171.
- DAVID Jean-Claude et BOISSIERE Thierry (dir.de), 2014, *Alep et ses territoires. Fabrique et politique d'une ville (1868-2011)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo.
- DAWANS Stéphane et HOUBART Claudine, 2011, « Le patrimoine à l'état gazeux ou Comment le tourisme détourne notre conception de l'authenticité », Paris, ICOMOS, colloque « le patrimoine moteur de développement », pp. 592-598.
- DEBIE Franck et VEROT Pierre, 1991, *Urbanisme et Art Sacré. Une aventure du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Critérion, 395 p.
- DEBRAY Régis, 1992, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 420 p.
- DEBRAY Régis, 1999, « Le monument ou la transmission comme tragédie », Paris, dans, Debray R. (dir. de), *L'Abus monumental ? Actes des entretiens du patrimoine*, Fayard, 439 p.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1952, « Danni di guerra e restauro dei monumenti », Rome, Actes du V Congrès National d'Histoire de l'Architecture, Perugia 1948, pp. 13-28.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1955, « Danni di guerra e restauro dei monumenti », in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, dir. De; Perogalli C., revue *Architettura - Cantiere*, éd. Görlich, Milan, pp. 5-12
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1958, « Enunciati euclidei e divina proporzione delle opere dell'Alberti », in *Il mondo antico del Rinascimento*, colloque, Florence, pp. 253-263.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1971, « Studio dei monumenti dal punto di vista storico, artistico, tecnico », « Approccio allo studio dei centri storici », « Cause di deterioramento », Rome, SPSM Facoltà di Architettura, (SSBAP), ICCROM, 1970-1971.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1977, « Il restauro in Italia e la Carta di Venezia », Naples-Reavello, revue *Restauro*, n°33-34, pp. 7-16.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1978, « Norme per la redazione dei grafici di rilievo e di restauro dei beni architettonici », Rome, SPSM Facoltà di Architettura, (SSBAP), ICCROM, 1977-1978.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1978, « Restauro: architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo », Rome, revue *PALLADIO*, III, n°2, pp.51-68, IPDS.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1982, *Guide to the methodical study of monuments and causes of their deterioration*, ICCROM, Roma, (texte anglais / français).
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1995, *Scritti sul restauro dei monumenti architettonici*, Rome, Bonsignori, *Scuola di Specializzazione in restauro dei monumenti*, Université La Sapienza, série « Strumenti » n° 13.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, 1982, *Realtà dell'architettura. Apporti alla sua storia / 1933-78*, Rome, éd. Carucci, 2 vol.

- DE L'ORME Philibert, *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits frais, trouvez n'aguères par Philibert de l'Orme, lyonnais, architecte, conseiller et aulmonier ordinaire du feu roy Henri et abbé de Saint-Eloy-Les-Noyon*, 1561,
- DELL'AIA P. Gaudenzio, 1980, *Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli*, Naples, éd. Giannini.
- DEBORD Guy, 1967, *La Société du spectacle*, Paris, éd. Buchet-Chastel, réed. 1992 Gallimard.
- DEBORD Guy, 1973, *La société du spectacle*, le film de Guy Debord, éd. Gaumont.
- DEHIO Georg & RIEGL Alois, *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, Kommentar von Marion Wohleben, Braunschweig, Wiesbaden 1988.
- DELVOYE Charles, 1979, «La nouvelle présentation des frontons d'Egine à la Glypthothèque de Munich », Bruxelles, Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB, pp. 6-15
- DE MASI Domenico, (dir de), 1989, *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Bari, Laterza, grandi opere, 403 p.
- De MONTCLOS Claude, 1992, *La mémoire des ruines. Anthologie des monuments disparus en France*, Paris, Mengès, 320 p.
- DENSLAGEN Wim, 1994, *Architectural restoration in Western Europe : controversy and continuity*, Amsterdam, *Architectura & Natura Press*, 320 p.
- DENSLAGEN Wim, 2009, *Romantic Modernism. Nostalgia in the World of Conservation*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- DE SAINT-MARC Hélie & VON KAGENECK August, 2002, *Notre histoire (1922-1945)*, Paris, éd. Les Arènes, 304 p.
- DESMOULINS Christine, 2013, « Peter Zumthor à Cologne, David Chipperfield à Berlin », Paris, revue *Monumental*, S.1/2013, éd. Monum, pp. 86-90.
- DE SOLÀ MORALES Ignasi, 1985, « Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico. *From Contrast to Analogy. Developments in the Concept of Architectural Intervention* », Milan, revue *Lotus International*, n°46, *Interpretazione del passato. Interpretation of the past*.
- DESROCHES-NOBLECOURT Christiane, 1993, « La Tombe de Nofretari, grandes épouse Royale de Ramses II. Des peintures en péril », Paris, *Archeologia*, n° 291, pp. 42-53.
- DE STEFANI Lorenzo et COCCOLI Carlotta, (dir. pub.), 2011, *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venise, Marsilio, 701 p.
- DETHIER Jean & GUIHEUX Alain (dir.de), 1994, *La ville art et architecture en Europe, 1870-1993*, Paris, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, 467 p.
- DETRY Nicolas & URIBE Mauricio, 1994, « Domus Aurea, progetto conservativo e sistemazione del parco del Colle Oppio », Rome, revue *CONTROSPAZIO*, Gangemi, n° 3 mai, pp. 44-51.
- DETRY Nicolas, 1999, « La viva continuità dell'opera creatrice. Pierre Prunet e il restauro del chiostro del Grand Moûtier nell'Abbazia di Fontevraud », Rome, revue *Controspazio*, 1/99, pp.4-11.
- DETRY Nicolas et BRANCACCIO Francesca, 2000, « Andrea Bruno, l'observatoire de l'architecture », Bruxelles, A+ n° 165, architecture / urbanisme, sept. 2000, pp 64-72.
- DETRY Nicolas et PRUNET Pierre, 2000, *Architecture et restauration. Sens et évolution d'une recherche*, Paris, éd. de la Passion, préf. Max Querrien, avant-propos Giovanni Carbonara, 255 p.
- DETRY Nicolas, 2002, « Restauration, réutilisation et création dans les monuments historiques en France », dans *Quaderns científics i tècnics de restauració monumental*, Barcelona, 2002, pp 339-351.
- DETRY Nicolas, 2001-2003, *Etude méthodologique et technique pour la restauration des façades du site historique de Lyon*, 2 volumes, Lyon, DRAC / SDAP (document non publié, disponible à la DRAC Rhône-Alpes à Lyon).
- DETRY Nicolas, 2005, « Projet CAREBUK à Boukhara », Rome, revue *CONTROSPAZIO* n° 116, pp. 42-65, préface par Yves WINKIN.
- DETRY Nicolas, 2008, « L'auberge Royale des pauvres de Naples, un grand monument inachevé », Seville, Actes de la III Biental de la Restauración Monumental, sobre la des-restauración, pp. 279-301.

DETRY Nicolas et LEVY Pierre, 2012, projets et textes de l'agence d'architecture DETRY & LEVY, dans D'AMBROSIO V. & RUSSO ERMOLLI S. (dir. de, 2012), *The retrofit challenge, planning, design and management of intervention in Europe*, Alinea, Florence, pp. 129 – 203.

DETRY Nicolas, 2012, « Restauration d'un immeuble urbain, un nouvel exemple à Lyon : le 3 rue Juiverie », Lyon, revue RVL, n° 138, 06/2012, pp. 3-5.

DETRY Nicolas, 2011, « Ravalement de façades ou restauration ? », Lyon, in *Journal de la RVL* (Renaissance du Vieux Lyon), n° 136, pp. 3-6.

DETRY Nicolas 2014, « Le Patrimoine Martyr, résurrection des monuments historiques en Europe après 1945 », Paris, *Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine*, n° 30/31, éd. Du Patrimoine, pp. 67-89.

DETRY Nicolas & VESCHAMBRE Vincent, 2015, « De l'Urbicide à la réparation : le cas de la bibliothèque de Sarajevo », Paris, revue URBANITES, mai 2015, n° 5 villes et châtiments, p. 1-14.

DETRY Nicolas, 2016, « L'Alberti retrouvé. Restauration du Temple de Malatesta à Rimini après 1945 », Paris, Picard, 2<sup>ème</sup> Congrès Francophone d'Histoire de la Construction, pp.

DEWEY John, 2010, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, trad. Jean-Pierre Cometti, 1<sup>re</sup> éd. 2005 de l'original de 1934, *Art as experience*, New-York.

DI LIETO Alba & MORGANTE Michela, 2009, *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel novecento*, Verona, Regione del Veneto, éd. Cierre, 379 p.

DI RESTA Sara, 2011, « La Scaena lignea del teatro Omlipico di Vicenza (1944-1946). La vicenda delle prospettive Scamozziane, dallo smontaggio, al trasporto, alla ricomposizione », in DE STEFANI et COCCOLI, (dir. pub.), 2011, *Guerra monumenti ricostruzione*, Venise, Marsilio, pp. 671-674.

DE SOLA-MORALES Ignasi, 1985, « Dal contrasto all'analogia », Lotus n° 46, Milan, pp. 37-45.

DE SOLA-MORALES Ignasi, 1992, *Mies van der Rohe Barcelona Pavilion*, Barcelona, (avec CIRICI C. et RAMOS F.) éd. Gustavo Gili.

DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, 2003, « Lieux de mémoire et lieux de discorde : la valeur conflictuelle des monuments », Paris, éd. Somogy, compte rendu au séminaire de l'INP (Institut National du Patrimoine), « Victor Hugo et le débat patrimonial », pp. 121-144.

DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, 2010, « Patrimoine culturel et conflit : le regard de l'Europe », Paris, Museum International, éd. Unesco et Blackwell, pp. 14-20.

DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, 2011, « Histoires sans abri – abris sans histoires. La valeur historique et sociale des monuments reconstruits », dans BULLOCK et VERPOEST, 2011, *Living with History – 1914-1964*, LUP, pp. 201-215.

DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, 2006, *Mostar. Un pont suspendu dans l'histoire*, Paris, *Les Cahiers de Science et vie*, n° 91 (Sept Merveilles pour faire un monde), pp. 100-103

DONADELLO Andrea-Piero, 2011, « La Basilica Palladiana di Vicenza, la ricostruzione della carena: dal Legno al calcestruzzo armato », in DE STEFANI et COCCOLI, (dir. pub.), 2011, *Guerra monumenti ricostruzione*, Venise, Marsilio, pp. 650-662.

DROUHET Giulio, *Il dominio dell'aria* (1921, revu en 1927), trad. fr. Jean Romeyer, Général DROUHET, 1932, *La guerre de l'air*, éd. du Journal des Ailes, 190 p.

DROSTE Magdalena, 2002, *Bauhaus, 1919-1932. Bauhaus archiv, Cologne, Taschen*, 256 p.

DU ROY Nicole, « Sarajevo, la culture contre la barbarie. La résistance de l'esprit », Paris, revue Telerama, n° 2246, janvier / février 1993, pp. 8-13.

DUTHUIT Georges, 1962, *Le feu des signes*, Genève, Skira, 225 p.

DUVAL Georges, 1990, *Restauration et réutilisation des monuments anciens. Techniques contemporaines*, Liège, Mardaga, 286 p.

ECO Umberto, 1985, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, trad. de l'It. Par Myriam Tanant et Piero Caracciolo, 381 p.

ECO Umberto, 1992, *La production des signes*, Paris, Librairie générale française.

EDSEL M. Robert, 2013, *Saving Italy. The Race to rescue a Nation's treasures from the Nazis*, Londres - New-York, W.W. Norton & Co. 453 p.

EIERMANN Egon, 1994, *Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche*, Berlin, éd. Ernst & Shon, texte de Wolfgang Pehnt, Peter Haupt et Horst Gunter.

EISEN Markus, 2010, « Alte brücke in Mostar, Bosnien-Herzegowina », Munich, in coll. 2010, *Geschichte der rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, éd. Prestel, pp. 328-329 (texte traduit en français par

Marieke Hoffman, dans le cadre de la thèse à la demande de Nicolas Detry et avec l'aide financière du laboratoire EVS- RIVES de l'ENTPE).

ENAUD François, 1963, « Les fresques de Simone Martini à Avignon », Paris, revue *les Monuments Historiques de la France*, n° 3, pp. 115-180.

ERICHSEN Johannes, 2010, « Wiederaufbau und Rekonstruktion am Beispiel der Münchner Residenz », Munich, in Coll., 2010, *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, éd. Prestel, pp. 168-177 (texte traduit en français par Marieke Hoffman, dans le cadre de la thèse à la demande de Nicolas Detry et avec l'aide financière du laboratoire EVS- RIVES de l'ENTPE).

ESPOSITO Daniela, 2007, « Danni Bellici Ricostruzioni e restauri in Roma : 1943-1950 », Milan, *Storia Urbana*, n° 114-115, pp. 13-61.

FABRE Xavier & SPELLER Vincent, 1989, *Lieux communs*, Paris, albums de la jeune architecture, plaquette du Ministère de l'équipement, 16 p.

FANTOZZI MICALI Osanna, 2002, (Dir. de), *Alla ricerca della primavera, Firenze e provincia : Dopoguerra e ricostruzione*, Florence, éd. Alinea, 320 p.

FELIX DARSY P. O.P., 1971, « Lois modulaires et anastylose », in *The monument for the Man*, Venise, actes du 2<sup>ème</sup> congrès des architectes et techniciens des monuments historique, Venise, 1964, éd. Marsilio, pp. 175-185

FERGONZI Flavio, 2008, « Périodiser l'art italien du XX<sup>e</sup> siècle », revue de l'INHA, *Perspective*, Paris, n° 4.

FERRANTE Ferranti, 2005, *L'esprit des ruines*, Paris, éd. du Chêne

FIENGO Giuseppe et GUERRIERO Luigi, 2004, (dir. De.) *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Naples, *Seconda Università di Napoli, Quaderni* n°4. Arte Tipografica, 495 p.

FIENGO Giuseppe et GUERRIERO Luigi, 2011, (dir. De.) *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo novecento*, Naples, *Seconda Università di Napoli, Quaderni* n°8. Arte Tipografica, 481 p.

FIORANI Donatella, 2006, « Il pensiero sul restauro nei paesi di lingua tedesca, a cavallo sul millennio », pp. 11-40; dans Fiorani D., 2006, *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Rome, éd. Bonsignori, SSRM.

FORLATI Ferdinando, 1948, « Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova », Rome, BdA, XXXIII, I. 1948, pp. 80-84.

FORLATI Ferdinando, 1949, « Il restauro dei monumenti », préface catalogue, *Mostra del restauro dei Monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, Muraro M. (dir. De), Venise, pp. 9-14.

FORLATI Ferdinando, 1952, « Il palazzo dei Trecento di Treviso », Venise.

FORLATI Ferdinando, BRANDI Cesare et FROIDEVAUX Yves-Marie, 1951-1952, *Sainte-Sophie d'Ochrida, la conservation et la restauration de l'édifice et de ses fresques*, Paris, série

« Musées et Monuments », UNESCO, pp. 1-27, cote archives UNESCO 7.025 (497.1).

FORAMITTI Hans, 1968, « Schutz der Kulturgüter bei bewaffneten Konflikten.

III. Der Fragebogen über Grundschutzbergungsräume ». *Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, Vienne, vol. 17, n° 3/4, avril

FOUCART Bruno, 1993, « Les éternelles résurrections de l'art sacré ». In *L'art sacré au XX<sup>e</sup> siècle en France: exposition musée municipal de Boulogne-Billancourt*, janvier-mars 1993, Thonon-les-Bains, éd. de l'Albaron, p. 7-11.

FREMAUX Céline, 2005, *Construire des églises en France dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. De la commande à la réalisation. Nord-Pas-de-Calais (1945-2000)* ; thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Rennes 2, dir. de professeur Jean-Yves Andrieux.

FRODL Walter, 1963, *Denkmalsbegriffe, denkmalwerte und ihre auswirkung auf die Restaurierung*, Vienne.

FROIDEVAUX Yves-Marie, 1953, « Projet de restauration de la façade Ouest de la collégiale Notre-Dame de Saint-Lô », note du 14 octobre 1953, Fonds Froidevaux, MAP, Paris.

FROIDEVAUX Yves-Marie, 1958, « L'Abbatiale de Lessay. Les dommages, les travaux, la mise en valeur, les fouilles et les découvertes », Paris, MHF, nouvelles série, vol. IV, janv-mars, note de Jean Verrier, aperçu historique par M. Lelégard, pp. 96-149.

FROIDEVAUX Yves-Marie, 1966, « Structure de l'église Saint-Malo de Valognes (Manche) », « Eglise Saint-Malo de Valognes, le chœur », Paris, Congrès Archéologique de France, pp. 72-77, p. 115-126.

FROIDEVAUX Yves-Marie, 1968, « Notes de chantier. Structure de l'église Saint-Malo de Valognes », Paris, MHF, vol. XIV, avril-juin, 1968, pp. 72-78.

- FROIDEVAUX Yves-Marie, 1974, « La restauration de l'église Notre-Dame », Caen, Art de Basse-Normandie, n° 62, consacré à Saint-Lô, pp. 29-33.
- FROIDEVAUX Yves-Marie, 1976, « Problèmes de restauration », Paris, Collectif, *Les restaurations françaises et la Charte de Venise*, section française de l'ICOMOS, n° Hors-Série, préface de J. Sonnier, président du comité de rédaction, Y.-M. Froidevaux, pp. 95-101.
- FROIDEVAUX Yves-Marie, 1985, *Techniques de l'architecture ancienne, construction et restauration*, Liège, éd. Mardaga, 190 p.
- GADAL Serge, 2015, *Théories américaines du bombardement stratégique (1917-1945)*, Paris, Astrée, 380 p.
- GALL Ernst, 1925, *Die gotische baukunst in frankreich und Deutschland*, Leipzig, réédition Klassik Art, 2012.
- GALLERI Sandro, 2011, « Il contributo degli artisti alla Firenze della ricostruzione 1944-1955 », Florence, in *Opus Incertum*, n° 6-7., *Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana*, Belli Gianluca et Centanni Monica (dir. De), Polistampa, pp. L-LVII.
- GAMBONI Dario, 1997, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books.
- GAMBONI Dario, 2015, *La destruction de l'art. Iconoclisme et vandalisme depuis la Révolution française*, Paris, les presses du réel, traduction en français par Estelle Beauseigneur.
- GANGLER Anette et FISCHER Marion, 2012, *The Aleppo Archive*, advance Copy, GIZ, *The association of the friends of the old city of Aleppo*, (livre en anglais et en arabe)
- GARDE Paul, 2010, *Les Balkans, héritages et évolution*, Paris, Flammarion, 217 p.
- GASSEN W. Richard, 2010, *Mittelalterliche Kirchen in Köln*, Cologne, éd. Michael Imhof, 240 p.
- GAUTHIEZ Bernard, 2003, *Espace urbain, vocabulaire et morphologie. Principes d'analyse scientifique*, Paris, éd. Du patrimoine, Monum, 493 p.
- GAZZOLA Piero, 1957, « La restauration des ponts classés monuments historiques », Paris, Collectif, catalogue du *Premier congrès international des architectes et des techniciens des Monuments Historiques*, tenu à Paris en mai 1957, pp 458-476.
- GAZZOLA Piero, 1955, « La cooperazione internazionale nel campo della tutela del patrimonio monumentale », in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, dir. De. Perogalli C., éd. Görlich, Milan, pp. 36-43.
- GAZZOLA Piero, 1957, « La restauration des ponts classés Monuments historiques », Paris, 1957, actes du 1<sup>er</sup> congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, pp. 458-476
- GAZZOLA Piero, 1968, « L'opera dell'UNESCO per la salvaguardia dei monumenti e delle opere d'arte (beni culturali) », Pistoia, congrès internatioanl d'études "Il restauro delle opere d'arte", pp. 13-35.
- GAZZOLA Piero, 1951, « Il ponte di Castelvecchio », Vérone, p. 67
- GAZZOLA Piero, 1963, *I ponti romani*, Florence.
- GAZZOLA Piero, 1963, « la risurrezione di un ponte », *le vie d'Italia*, n° 5, pp. 590-601.
- GAZZOLA Piero et PANE Roberto, «Proposte per una carta internazionale del restauro», Padoue, in *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro*, Venise, 25-31 mai, 1964 Marsilio Editori, 1971, pp. 14-19.
- GAZZOLA Piero, 1978, « L'evoluzione del concetto di restauro prima e dopo la Carta di Venezia », in Bollettino del C.I.S.A., XX, Vicenza.
- GIEDION Siegfried, 1978, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 534 p. Trad. De l'allemand par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset.
- GIOVANNONI Gustavo, 1925, *Questioni di Architettura nella storia e nella vita, Edilizia - Estetica architettonica - restauri - ambiente dei monumenti*, Rome, Società editrice d'arte illustrata.
- GIOVANNONI Gustavo, 1931, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turin, UTET, 2 vol.
- GIOVANNONI Gustavo, 1936, article « Restauro », dans *Enciclopedia italiana*, XXIX, Rome, pp.127-130.
- GIOVANNONI Gustavo, 1945, *Il restauro dei monumenti*, Rome, éd. Cremonese.
- GIOVANNONI Gustavo, 1945, *L'Architettura di pensiero e Penieri sull'architettura*, Rome, Apollon, 298 p.
- GIOVANNONI Gustavo, 1997, *Dal capitello ala città*, Milan, Jaca Book, présentation de Guido Zucconi, 238 p.
- GIUFFRÈ Antonino, 1988, « Restauro e sicurezza in zona sismica, la Cattedrale di S. Angelo dei Lombardi », Rome, revue *Palladio*, n° 1/88,
- GIUFFRÈ Antonino, 1988, *Monumenti e terremoti, aspetti statici del restauro*, Rome, Multigrafica, SSRM, strumenti 7, 160 p.



- GIUFFRÈ Antonino, 1993, (dir. De), *Sicurezza e conservazione dei centri storici. Il caso Ortigia*, Bari, Laterza.
- GIUFFRÈ Antonino, 2010, *Leggendo il libro delle antiche architetture. Aspetti statici del restauro. Saggi di A. Giuffrè 1985 - 1997*, sous la direction de Caterina F. Carocci et Cesare Tocci, Rome, Gangemi.
- GIZZI Stefano, 2000, *Anastilosi e rimontaggi "infedeli", quali simbolo dei luoghi*, Rome, in *TόΠΟΣ e Progetto. Il recupero del senso*, éd. Fratelli Palombi, pp. 53-80.
- GIZZI Stefano (Dir. De), 2015, *Confronti, la lacuna nel restauro architettonico*, Naples, ed. Prismi, Artem, Quaderni di Restauro architettonico, n° 4-5., 182 p.
- GLASS Dorothy F., 1980, *Studies on Cosmatesque pavements*, Oxford, *British Archeological Report*, International Series 82, 246 p.
- GNOLI Rainero, 1988, *Marmora Romana*, Rome, ed. Elefante, 294 p.
- GOLVIN Jean-Claude, 2005, « Quelques aspects méthodologique de la restitution », Paris, études d'architecture religieuse. Les sanctuaires des Victoires de Caracalla, de Pluton et de Caelestin, éd. Ausonius, pp. 26-41.
- GOMBRICH Ernst H., 1988, *Les moyens et les fins*, Paris, Rivages, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, 97 p. (titre orig. *Means and Ends*, 1976).
- GONZALES MORENO-NAVARRO Antoni, 1998, *La restauració objetiva. Mètode SCCM de restauració monumental*, Barcelona, Memòria SPAL 1993-1998, Volume I et II, Disputació de Barcelona.
- GONZÁLES MORENO-NAVARRO Antoni, (di. De), 2001, *Quaderns científics i tècnics de restauració monumental*, Barcelona, Disputació de Barcelona. n° 12.
- GONZÁLES MORENO-NAVARRO Antoni, (di. De), 2002, *Quaderns científics i tècnics de restauració monumental. I Biennal de la restauració monumental*, Barcelona, Disputació de Barcelona. n° 13.
- GOODMAN Nelson, 1968, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols* Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company.
- GOTTARDO Michela, 2006, « L'intervento di manutenzione e di catalogazione dei frammenti della Cappella Ovetari », in Collectif, 2006, *Andrea Mantega e i Maestri della Cappella Ovetari*, Milan Skira, pp. 47-50.
- GOURBIN Patrice, 2003, « Le service des monuments historiques face à la reconstruction après la Seconde Guerre mondiale » dans POIRRIER P. & VADELORGE L. (dir.), 2003, *Pour Une Histoire des Politiques du Patrimoine*, Paris, éd. Comité d'histoire du MCC, p. 381-398.
- GOVEN François, 2013, « Création architecturale et restauration monumentale : entre innovation et confusion », Paris, revue *Monumental*, S.1/2013, éd. Monum, pp. 12-17.
- GRASSI Giorgio, 1967, *La costruzione logica dell'architettura*, Venise, Marsilio, rééd. Franco-Angeli, 2008.
- GRASSI Giorgio, 1988, *L'architecture comme métier et autres écrits*, Liège, Mardaga, 282 p.
- GRASSI Giorgio, 1985, « Scena fissa : Progetto per il teatro romano di Sagunto », Milan, Lotus n°46, pp. 7-21.
- GRASSI Giorgio, 2004, *Opere e progetti. Giorgio Grassi*, Milan, éd. Electa, documenti d'architettura, dir. De Crespi G. et Dego N., essais de Lahuerta J-J., 455 p.
- GRASSI Liliana, 1955, « L'antico, il vecchio, il nuovo nel restauro e nella sistemazione dell'Ospedale Maggiore per l'Università di Milano », in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, dir. De. Perogalli C., éd. Görlich, Milan, pp. 67-89.
- GRASSI Liliana, 2007, *Il restauro e il recupero creativo della memoria storica*, Rome, SSRM, Buonsignori, textes présentés par Maria-Antonietta Crippa et Emanuela Sorbo, 198 p.
- GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent (dir. De), 2007, « Démolitions, traves et mémoires dans les quartiers d'habitat social », dans Foret C. (Dir.), *Travail de mémoire et requalification urbaine. Repères pour l'action*, Paris, éd. De la DIV, 178 p., pp. 88-92.
- GRAVARI-BARBAS Maria & FAGNONI Édith, *Métropolisation et tourisme. Comment le tourisme redessine Paris*, Paris, éd. Belin.
- GRAVARI-BARBAS Maria, 2014, *Nouveaux défis pour le patrimoine culturel*, Paris, Rapport du groupe de travail Pa.Ter/Mondi, Université Paris I Sorbonne.
- GREGOTTI Vittorio, (dir. Pub.), 1985, « Colore : divieti, decreti, dispute / Color : Prohibitions, Decrees, Contraversies », 1985, revue RASSEGNA, n° 23/3 Milan (dossier de 80 pages illustrées).
- GREGOTTI Vittorio, 1966, *Il territorio dell'architettura*, Milan, col. *Materiali*, rééd. Feltrinelli, 2014, 184 p.

- GRILLINI Gian-Carlo, [2002 ?], « Due singolari pietre nelle architetture etensi e malatestiane : il calcare grigio di Noriglio e il marmo di Candoglia », Université de Bologne, unibo.it sur internet, non daté.
- GRODECKI Louis, 1958, *Au seuil de l'art roman. L'architecture Ottonienne*, Paris col. Henri Focillon, éd. Armand Collins.
- GRODECKI Louis, 1965, « Tendances actuelles dans la restauration des monuments historiques », Paris MHF, vol.IX, fas.4. oct-déc., pp. 201-215.
- GRODECKI Louis & GAYMARD Daniel, 1981, « La restauration de Saint-Pierre-aux-Nonnains », « aspects doctrinaux » ; Paris, revue MHF, n° 112, pp.23-43.
- GROPIUS Walter, 1919, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Weimar, Staatlichen Bauhaus.
- GUERRIERO Luigi, 1995, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Naples, éd. Liguori, 351 p.
- GUIGON Emmanuel, VAN DER WERF Hans, WILLINGE Mariet, 2008, (dir. de), *L'Aubette : ou la couleur dans l'architecture*, Musées de Strasbourg et association Theo Van Doesburg, Strasbourg, 224 p.
- HALBWACHS Maurice, 1925, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, éd. Alcan.
- HALBWACHS Maurice 1950, *La mémoire collective*, Paris, Puf ; certains ouvrages de Halbwachs sont réédités dans la collection « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité ». Paris, éd. Albin Michel, en 1994 et 1997, avec postface de Gérard Namer.
- HARTOG François, 2003, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 325 p.
- HASSLER Uta, 2010, « Ruinen und Rekonstruktionen, konservatorische Konzepte des 20. Jahrhunderts und Architekturkritik heute », Munich, in coll., *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, éd. Prestel, 2010, pp. 178-190.
- (traduit en français par Marieke Hoffman, dans le cadre de la thèse à la demande de Nicolas Detry et avec l'aide financière du laboratoire EVS- RIVES de l'ENTPE).
- HAUTECOEUR Louis, 1950, *L'architecture française. Vocation de la France*, Paris, Boivin.
- HEBRARD Ernest et ZEILLER Jacques, 1912, *Spalato, le palais de Dioclétien*, Paris.
- HEINICH Nathalie, 2009, *La fabrique du patrimoine*, Paris, éd. de la maison des sciences de l'homme.
- HEITZ Carol, 1964, « Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne », in, *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 42, fasc. 3.
- HEITZ Carol, 1980, *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, éd. Picard, 288 p., 184 ill. (Grands manuels).
- HERIN Robert, 2008, (dir. de.), *De la ville perdue à la ville retrouvée, la ville en devenir*, Caen, Actes colloques de Saint-Lô 2004, Université de Caen Basse-Normandie, UMR, CNRS 6590 « Villes et Sociétés ».
- HERNANDEZ MARTINEZ Acensión, 2010, *La Clonazione architettonica*, Milan, Jaca Book, Trad. It. Cristina Becattelli, version d'origine en espagnol 2007, *La Clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela.
- HERTWECK Florian, 2010, « Le problème de la reconstruction à l'identique. Le cas de Berlin », Paris, in Philippe Boulanger & Céline Pouyat (dir.), *Espaces urbains à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, pp. 57-64.
- HERTWECK Florian, 2010, *Der Berliner architektenstreit*, Berlin, éd. Gebr Mann.
- HERTWECK Florian, 2009, « La reconstruction de Berlin : entre enjeu identitaire et pragmatisme économique », in Ewa Bérard / Corinne Jaquand, Berlin, Varsovie, Moscou. Architectures au delà du Mur, Picard, Paris 2009, pp. 141-154.
- HERTWECK Florian, 2013, « Paris versus Berlin : image, urbanisme et tourisme », in Maria Gravari-Barbas et Édith Fagnoni, *Métropolisation et tourisme. Comment le tourisme redessine Paris*, Paris, éd. Belin, pp. 280-288
- HESEL Stéphane, 2011, *Indignez-vous !* Montpellier éd. Indigène, 32 p.
- HOBBSAWM Eric J., 2008, *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. André Versaille, *Le Monde Diplomatique*, éd. Originale Anglaise 1994.
- HÖHNS Ulrich, 1990, « Un nuovo vernacolare per la Lorena. Emel Steffann e la ricostruzione di Boust », Milan, revue, *Casabella*, n° 567, avril 1990.
- HORLER Miklós, 1971, « La Charte de Venise et la restauration des monuments historiques en Hongrie », in Bulletin de l'ICOMOS, 1971 n°1, 124 p. (openarchive, Icomos).
- HORLER Miklós, 1967-1968, « La reconstruction du centre historique de Buda », revue *Monumentum*, n° 1-2, pp. 25-52 (openarchive, Icomos).
- HOUBART Claudine, 2009, « Raymond Lemaire and Piero Gazzola : a close collaboration », in DI LIETO A. & MORGANTE M., 2009, *Piero Gazzola, una strategia per..*, Verona, éd. Cierre pp. 346-348
- HOUBART Claudine & DAWANS Stéphane, 2011, « Identical reconstruction and heritage authenticity », Naples, SAVE Heritage.

- HOUBART Claudine & DAWANS Stéphane, 2011, « Le patrimoine à l'état gazeux. Comment le tourisme détourne notre conception de l'authenticité », Paris, colloque ICOMOS, *Le patrimoine moteur de développement*, pp. 592-598.
- HOUBART Claudine & DAWANS Stéphane, 2011, « Interdisciplinary research in the field of conservation: the role of analytical philosophy in authenticity assessment In Architectural design between teaching and research », 1<sup>er</sup> congrès international *RETEVITRUVIO*, 2-6 mai 2011, éd. Claudio D'Amato, Bari, Poliba Press, pp. 635- 644.
- HOUBART Claudine & DAWANS Stéphane, 2012, « *Learning from Maasmechelen* ou la ville comme décor », Bruxelles, EURAU'12.
- HOUBART Claudine & DAWANS Stéphane, 2013, « Logique et philosophie analytique au service de l'atelier de conservation du patrimoine », in KEALY L.; MUSSO S. F., éd. *Conservation / Transformation*, Louvain, EAAE.
- HOUBART Claudine, 2012, « Raymond M. Lemaire, et les débuts de la rénovation urbaine à Bruxelles », *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine* Vol. XLI, n° 1 pp. 37-56.
- HOUBART Claudine, *Raymond M. Lemaire (1921-1997) et la conservation de la ville ancienne. Approche historique et critique de ses projets belges dans une perspective internationale*, thèse de doctorat, *Faculteit Ingenieurswetenschappen, Arenberg Doctoral School*, KU Leuven, promoteur prof. Luc Verpoest (KUL), 2 volumes, plusieurs annexes, 2364 pages.
- HOURS Madeleine et Anglade Marie, 1949, *L'Œuvre d'art et les méthodes scientifiques*, Paris, catalogue d'exposition, musée de l'Orangerie, mars-avril, éd. Musées Nationaux.
- HOURS Madeleine, 1950, « Nouveaux matériels et procédés au laboratoire du Louvre », Rome, BICR, n° 3-4.
- Hours Madeleine, 1957, *À la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, Paris, éd. Arts et métiers graphiques.
- HUGO Victor, 1832, « Guerre aux démolisseurs ! », Paris, *Revue des Deux Mondes*, tome 5.
- HUGO Victor, 1838-1840, *Le Rhin*, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo : en voyage*, tome I, Paris, éd. Ollendorff, Imprimerie nationale, 1906.
- HUGO Victor, 1840, *Le Rhin. Lettes à un ami*, Paris éd. Nelson, tome I, 1935.
- HUGO Victor, 1831, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Bibliothèque Lattès, édition de 1989, 661 p.
- HUSSERL Edmund, 1992, *Méditations cartésiennes*, Paris, éd. Vrin, trad. de l'édition allemande d'origine 1947, par Emmanuel Levinas.
- IBARGUREN Carlos, 1936, Discours d'ouverture du 14<sup>ème</sup> PEN-Club Buenos-Aires, 5-15 septembre 1936, discours et débats, sur Gallica.bnf.fr.
- IANNUCCI Anna-Maria, 2003, « Strategia della Conservazione : da Corrado Ricci al restauro attuale », in *Templum Mirabile, Il tempio delle meraviglie*, acte du colloque, (Canali F., Muscolino C., dir. de), éd. Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, 2003-2007.
- IRACE Fulvio, 2010, « The Neues Museum restoration by David Chipperfield », Milan, revue Lotus, n° 144, p. 88-99.
- JANTZING Godehard, 2010, « Le Humboldt-Forum dans la silhouette de l'ancien château des Hohenzollern », Paris, revue *Monumental* S.1, 2010, ppp. 94-97
- JÖCKLE Clemens, 2007, *Johannisberg im Rheingau, Basilika St. Johannes der Täufer*, Regensburg, éd. Schnell & Steiner, photographie Norbert Latocha
- JOKILEHTO Jukka, 1986, *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, 3 vol., these de doctorat, *University of York, Institute for Advanced Architectural Studies*, septembre 1986.
- JOKILEHTO Jukka, 1986-2005, *A History of architectural conservation*, Rome, éd. ICCROM, D. Phil. Thesis, Université de York.
- JOKILEHTO Jukka, *A history of architectural conservation*, Butterworth-Heinemann, 1999.
- JOKILEHTO Jukka, 2000, *Aspetti dell'Autenticità, "infedeli"*, Rome, in *Τόπος e Progetto. Il recupero del senso*, éd. Fratelli Palombi, pp. 117-127.
- JOUANNAIS Jean-Yves, 2012, *L'usage des ruines. Portraits obsidionaux*, Paris, Gallimard, coll. Verticales, 150 p.

- JOUNEL Pierre 1980, « Evolution de la liturgie et aménagement des églises. Réflexions historiques », in *Espace, église, art, architecture*, n° 1, pp. 4-14.
- KAISER Colin et BROOK Anthea, 1994, « Quatrième rapport d'information sur la destruction par la guerre du patrimoine culturel de Croatie et de Bosnie-Herzégovine », Conseil de l'Europe Strasbourg.
- KAISER Colin et ROBERTS Barbara. « Cinquième rapport d'information sur la destruction par la guerre du patrimoine culturel de Croatie et de Bosnie-Herzégovine », Conseil de l'Europe Strasbourg.
- KALDOR Mary, 1999, *New and Old Wars. Organized Violence in a Global Era*, Cambridge, Polity Press.
- KAMINSKI Tadeusz, 1979, « Ochrona dóbr kultury, najwyższym moralnym nakazem i obowiązkiem ». *Biuletyn informacyjny Zarządu muzeów i ochrony zabytków* [La protection des biens culturels, un devoir moral suprême], Varsovie, n° 132, janv-mars 1979, p. 115-119.
- KANTOROWICZ Ernst, 1957, *The king's two Bodies, A study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, University Press (PUP).
- KECKEMET Duško, 1993, *Vicko Andrić, arhitekt i konzervator 1793-1866*, Split, direction régionale de la culture, 235 p., 125 planches et illustrations.
- KEUSSEN Hermann, 1910, *Topographie de Stadt Köln im mittelalter*, Bonn, éd. P. Hausteins.
- KIER Hiltrud & KRINGS Ulrich, 1986, *Köln : die Romanischen Kirchen in der diskussion, 1946/1947 und 1985*, Cologne, éd. J.P. Bacherm, coll. Stadtspuren, 552 p.
- KOETZ Laurent, 2004, « La mémoire reconstruite des églises de Valognes et Saint-Lô », revue AMC, n°141, pp. 72-77.
- KOETZ Laurent, 2008, « Mémoire et architecture nouvelle dans les restaurations de Saint-Malo de Valognes et de Notre-Dame de Saint-lô », in Hérin R. (dir. de.), *De la ville perdue à la ville retrouvée, la ville en devenir*, Caen, PUC, pp. 25-38.
- KÖHLER Wolfgang, 1929, *Gestalt psychology*, New-York, Liveright; en fr., *La psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1964, trad. par Serge Bricianer.
- KOPP Anatole, 1967, *Ville et révolution. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Paris, Seuil.
- KOPP Anatole, 1982, *L'architecture de la reconstruction en France, 1945-1953*, Paris, Éd. du Moniteur.
- KOPP Anatole, 1988, *Quand le MODERNE n'était pas un style mais une cause*, Paris, Éd. ENSBA, 333 p.
- KRAUTHEIMER Richard, 1980, *Rome profile of a City 312-1308*, Princeton University Press ; trad. fr. 1999, *Rome portrait d'une ville 312-1308*, Paris, Livre de poche, *Références*, 911 p.
- KIER Hiltrud et KRINGS Ulrich, 1984, *Köln : die Romanischen Kirchen von den anfängen bis zum zweiten weltkreig*, Cologne, éd. J.P. Bacherm, coll. Stadtspuren, 714 p.
- KURRENT Friedrich et NORBERG-SCHULZ Christian (dir. de), 1978, *Architettura moderna in ambienti storici*, Munich, Die Neue Sammlung,
- KRINGS Ulrich et SCHWAB Otmar, 2007, *Köln, die Romanischen Kirchen – auferstanden aus ruinen*, Cologne, éd. J-P Bachem, coll. Stadtspuren Denkmaler in Köln, 750 p.
- LAVEDAN Pierre, 1941, *histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps moderne*, Paris éd. Laurens , 504 p. 232 fig. 32 pl.
- LAVAGNINO Emilio, 1946 (dir. de), *Fifty war-damaged, monuments of Italy*, Rome, IPS, texte de Benedetto Croce, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Charles-Rufus Morey, 132 p.
- LAVAGNINO Emilio, 1947, « Offese di guerra al patrimonio artistico dell'Italia », Rome, revue *Ulisse* I, n° 2.
- LAVAGNINO Emilio, 1950, « Il restauro del Tempio Malatestiano », BdA, série IV, fasc. II, avril-juin 1950, pp. 176-185.
- LAVAGNINO Emilio, 1964, «Il colore di Roma nel settecento » , Rome, revue *Palladio*, XIV, 1-3, p. 83-84.
- LAVAGNINO Emilio, 2012, *Offese di guerra e restauri. Al patrimonio artistico dell'Italia*, Citta di Castello, éd. Ginevra Bentivoglio, présentation d'Amedeo Bellini, *ricordo* de Enzo Bentivoglio. Réédition critique de ce *diario* (carnet), *Offese di guerra...*, *Ulisse* I, n° 2, 1947.
- LIBAL Dobroslav, 1967-1968, « Méthodes d'analyse des valeurs artistiques des villes et des villages », pp. 53-76. Revue MONUMENTUM, n° 1-2,

- LAZZARI Marino (dir. de), 1942, *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra*, DGA, Florence, éd. Le Monnier.
- LE CORBUSIER, 1923, *Vers une architecture*, Paris, éd. G. Crès et Cie, 230 p.
- LE CORBUSIER, 1937, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, rééd. Denoel / gonthier, 1983 ; 252 p.
- LE CORBUSIER, 1957, *La Charte d'Athènes*, Paris, éd. Seuil, 190 p. 1<sup>er</sup> édition anonyme en 1941.
- LECLERC M. Raoul, 1935, *Protection des populations civiles contre les attaques aériennes* Paris, Collection de la Construction Moderne.
- LECLERC M. Raoul, 1939, *L'abri dans la maison d'habitation, étude sur le renforcement des caves et sous-sols*, approuvé par la Direction de la Défense Passive, Paris, éd. La Caravelle.
- LEFEBVRE Henri, 1966, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos.
- LEFEVRE-PONTALIS Eugène, 1906, « *Les Influences normandes au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle dans le Nord de la France* », *Bulletin monumental*, Paris, Caen, Picard, Delesques, vol. 70, p. 3-37
- LEFEVRE-PONTALIS Eugène, 1908, « *Lessay et Coutances* », Caen, LXXV<sup>e</sup> Congrès Archéologique de France.
- LEMAIRE Raymond A.G. Chanoine, 1938, *La restauration des monuments anciens*, Anvers, de Sikkell.
- LEMAIRE M. Raymond M., 1966, « Restauration et réanimation des ensembles historiques », in *Principes et méthodes de la conservation et de la réanimation des sites et ensembles d'intérêt historique ou artistique. Défense et mise en valeur des sites et ensembles d'intérêt historique ou artistique, Bath, October 3-7, 1966* (Strasbourg: Conseil de l'Europe, 1967).
- LEMAIRE M. Raymond, 1995, « A propos de la Charte de Venise », *ICOMOS Scientific Journal. The Venice Charter 1964-1994*, pp. 56-57.
- LEMAIRE M. Raymond M., 1996, « La sauvegarde des villes historiques, la synthèse entre l'eau et le feu », Bruxelles, revue Les nouvelles du Patrimoine, n° 70, entretien avec Gian Giuseppe Simeone et Yves Robert
- LEON Paul, 1918, *La renaissance des ruines*, Paris, éd. H. Laurens.
- LEON Paul, 1933, « La restauration des monuments en France ». Dans *La conservation des monuments d'art et d'histoire*, Paris, Institut de Coopération intellectuelle.
- LEON Paul, 1951, *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, Paris, éd. Picard, 584 p.
- LEON Paul, 1936, « Les principes de la conservation des monuments historiques. Evolution des doctrines », dans *Congrès Archéologique de France*, Paris, XCVII<sup>e</sup> session, tenue à Paris en 1934, éd. Picard, pp. 2-52.
- LEROY Benoît, 2008-2009, *Restauration d'un édifice dans le contexte d'après-guerre. Le cas de la collégiale de Nivelles*, Institut Supérieure d'architecture Intercommunal site de Liège, Institut Lambert Lombard, TFE diplôme d'architecte, sous la direction du comité de suivi « patrimoine » 305 p. plus annexes (travail non publié, disponible à l'Université de Liège)
- LEVI Doro, 1988, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'Arte italiana*, Turin.
- LEVY Albert, 2003, *Les machines à faire croire. I. formes et fonctionnements de la spatialité religieuse*, Paris, Anthropos, 246 p.
- LEVY Pierre, 2010, *La rénovation écologique. Principes fondamentaux, exemples de mises en œuvre*, Mens, éd. Terre vivante, 318 p.
- LIBAL Dobroslav, 1967-1968, « Méthode d'analyse des valeurs artistiques des monuments historiques des villes et des villages », revue *Monumentum*, n° 1-2, pp. 53-76.
- LINSTRUM Derek, 03/1982, « Coup d'œil rétrospectif. Giuseppe Valadier et l'Arc de Titus », revue *MONUMENTUM*, vol. 25, n°1, pp. 43-72.
- LONDRES Albert, 1914, « Elle est debout, mais pantelante », Paris, Journal *Le Matin*, 29/09/1914, article à propos du martyr de la cathédrale de Reims.
- LOOS Adolf, 1994, *Paroles dans le vide (1897-1900) et Malgré tout (1900-1930)*, Paris, rééd. Ivrea, traduit de l'allemand par Cornelius Heim.
- LORAUX Nicole, 1997, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot et Rivages, 291 p.
- LOWENTHAL David, 1998, *The Heritage Crusade, and the spoils of history*, Londres, Cambridge University Press, 338 p.
- LUCAN Jacques, 2001, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories* Paris, édition Le Moniteur.
- LUCAN Jacques, 2009, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX<sup>e</sup> –XX<sup>e</sup> siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.



- MAASBERG Ute, 2001, «Le vie dell'arte passano per la natura. L'attività artistica di Bruno Taut», in, Nerdinger W. Et Speidel M., 2001, (dir.de); *Bruno Taut, 1880-1938*, Milan, éd. Electa, pp. 208-230.
- MAGIRIUS Heinrich, 2010, « Rekonstruktion in der Denkmalpflege », Munich, in coll., *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, éd. Preste, pp. 148-155. (traduit en français par Marieke Hoffman, dans le cadre de la thèse à la demande de Nicolas Detry et avec l'aide financière du laboratoire EVS- RIVES de l'ENTPE).
- MAGLIO Andrea, 2003, *Berlino prima del muro. La ricostruzione negli anni 1945-1961*, Benevento, éd. Hevelius, 214 p.
- MACHAT Christoph, 1987, *Der Wiederaufbau der Kölner Kirchen*, Cologne, *Arbeitsheft 40, Landeskonservator Rhienland*, éd. Landschaftsverband Rheinland, 167 p.
- MANTZIARAS Panos, 2012, « Qu'est-ce que la forme ? Les influences mutuelles de Ludwig Mies Van der Rohe et de Rudolf Schwarz », Paris revue CRAU, n° 11, mai, pp. 11-24
- MANISCALCO Fabio, 2007, *World Heritage and war, linee guida per interventi a salvaguardia dei Beni culturali nelle aree a rischio bellico*. Vol. 6 préf. Isadora D'Aimmo, Michael Petzet, Luigi Marino, Naples éd. Massa. 253 p.
- MARASOVIC Dusko (dir. de), 2009, *Historic core of Split*, UNESCO, Split, (texte anglais et Croate).
- MARASOVIĆ Jakša et MARASOVIĆ Tomislav, 1994, « *Le ricerche nel Palazzo di Diocleziano a Split negli ultimi 30 anni (1964-1994)* », in *Antiquité Tardive*, n° 2, 1994, p. 89-106.
- MARCHAL Roland et MESSIANT Christine, 2003, « Les guerres civiles à l'heure de la globalisation », consulté sur revue en ligne Cairn.info, 2003/1, *Presses de Sciences Po.*, (PFNSP), 20 p.
- MARCONI Paolo, 1964, *Giuseppe Valadier*, Rome.
- MARCONI Paolo, 1989, *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura*, Venise, éd. Marsilio, 234 p.
- MARCONI Paolo, 1993, *Il restauro e l'architetto*, Venise, éd. Marsilio, 235 p.
- MARCONI Paolo, 2005, *Il recupero della bellezza*, Milan, éd. Skyra, 178 p.
- MARIN Louis, 1981, *Le portrait du roi*, Paris, éd. De Minuit,
- MAROT Sébastien, 2010, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, éd. De la Villette, 142 p.
- MAUROIS André, 1965, *Histoire de l'Allemagne*, Paris, Hachette, 296 p.
- MATTHIAS Noell, 2008, « Peindre l'espace. Remarques sur la polychromie architecturale entre les deux guerres, Taut, Le Corbusier, Van Doesburg », in Guigon E., Van der Werf H., Willinge M. 2008, (dir. de), *L'Aubette : ou la couleur dans l'architecture*, Musées de Strasbourg, et association Theo Van Doesburg, Strasbourg, pp. 92-103.
- MASTROPIETRO Mario, 1996, (dir.), *Oltre il restauro, architettura tra conservazione e riuso, progetti e realizzazioni di Andrea Bruno, 1960-1995*, Milano, Lybra Immagine.
- MAZZONI Cristiana, 2013, *La Tendenza. Une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Marseille, éd. Parenthèses, 349 p.
- MAZZUCHELLI Francesco, 2009, *La memoria della città. Strategie e processi di autorappresentazione nelle trasformazioni urbane postbelliche di alcune città dell'ex Jugoslavia*, thèse de Doctorat, Univesrité de Bologne.
- MAZZUCHELLI Francesco, 2010, *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bologne, Temi Semiotici, Bononia University press, 343 p.
- MENICHELLI Claudio, 2011, « Il palazzo dei Trecento a Treviso », in DE STEFANI et COCCOLI (dir. pub.), 2011, *Guerra monumenti ricostruzione*, Venise, Marsilio, pp. 633-649.
- MERLIN Pierre et CHOAY Françoise, 2005, (dir. de), *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'aménagement*, Paris, puf – Quadrige, 843 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel, Gallimard.
- MERY E., 1840, Equilibre des voûtes en berceau. *Annales des ponts et chaussées*, p. 51-70.
- MIARELLI-MARIANI Gaetano, 1979, *Monumenti nel tempo*, Carucci, Roma 1979.
- MICHEL André, 1917, « dans les ruines des monuments historiques, conservation ou restauration », Paris, *Revue des deux mondes*, 15 nov. 1917.
- MICHEL Elisabeth et DESIRE DIT GOSSET Gilles (Dir.de), 2011, *Une renaissance au XX<sup>ème</sup> siècle. La Reconstruction de la manche (1944-1964)*, Cully, Orep éditions.

- MIERGE Maria-Pia, 1946, « L'institut Central de la Restauration des œuvres d'art à Rome », in « Formes et couleurs », Paris, Tharaud J et J. *L'art et la guerre*, n°3-1946, pp. 109-112.
- MILETO Camilla et VEGAS Fernando, 2015, « La lacuna e il restauro architettonico, il concetto di scala e le sue ripercussioni », Naples, in Gizzi 2015, *Confronti, la lacuna nel restauro architettonico*, quaderni 4-5, pp. 29-37.
- MOLINARI Paola, 1989, « La protezione antiaerea. Restauri e ricostruzioni delle chiese della provincia di Bologna danneggiate dalla guerra », Bologna, revue *Il Carrobbio*, XV, 1989, éd. Luigi Parma.
- MONEO Rafael, 1999, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Turin – New-York, U. Allemandi & C., 1er éd. 1980, trad. italien Daniele Vitale et Andrea Casiraghi, coll. D'Isabel de Miguel Zapata et de Sissi Castellano. 223 p.
- MONNET Bertrand, [1980], « L'Architecture contemporaine dans les monuments et ensembles historiques en France », pp. 1-16.
- MONNET Bertrand, 1987, « Métamorphoses de la cathédrale de Strasbourg du XIe siècle à nos jours », Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts.
- MONNET Bertrand, 1976, « Lisibilité des restaurations », les restaurations françaises et la charte de Venise, pp. 73-77.
- MONTUORI Marina, 1988, 10 Maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, Milan, Electa.
- MORA Paolo et Laura, PHILIPPOT Paul, 1977, *La conservation des peintures murales*, Bologne, éd. Compositori, Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, (ICCROM / Rome), 539 p.
- MORA Paolo et Laura, PHILIPPOT Paul, 1986, *Il restauro degli intonaci colorati in architettura : l'esempio di Roma e la questione di metodo*, Rome, BdA.
- MORA Paolo et Laura, « Les matériaux constitutifs des surfaces extérieures de la villa Médicis », Paris, revue *Monumental*, n° 19 décembre 1997, *La villa Médicis, restaurations, 1991-1997*, pp. 46-51
- MORISSET K. Lucie, *Des régimes d'authenticité, essai sur la mémoire patrimoniale*, PUR PUQ, 2009
- MOROZZI Guido, 1950, « Ritrovamenti e restauro in quattro pieve toscane danneggiate dalla guerra », BdA, série IV, fasc. II, avril-juin 1950, pp. 156-160.
- MOUSTERDE Christine et VERGEZ Patricia, 2000, « Restaurer le patrimoine, une activité résolument critique », Paris, éd. Monum, in Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, pp. 195-201.
- MULAOMEROVIC S. et MULABEGOVIC F., 2011, *Sarjevska Vijećnica još jednom, Sarajevo city hall Revisited*, Sarajevo (brochure illustrée réalisée par « Studio Urbing », en anglais et bosniaque), 53 p.
- MUMFORD Lewis, 1938, *The Culture of the city*, New-York, Hartcourt Brace; éd. Angl. Londres, Secker & Warburg 1944.
- MUMFORD Lewis, 1961, *The city in history*, trad. Fr. 1964, *La cité à travers l'histoire*, Paris, Seuil, 779 p.
- MURATORI Saverio, 1950, « Vita e storia della città », Rassegna Critica A III, 11-12, 1950, pp. 3-54.
- MURATORI Saverio, 1963, *Architettura e Civiltà in Crisi*, Rome, éd. Crisi città.
- MURATORI Saverio, 1959-1960, « Studi per un operante storia urbana di Venezia », Rome, *Palladio*, revue d'histoire de l'Architecture, 1er partie, n° II-IV, 1959 pp. 97-209; 2ème partie, n° II-IV, 1960 pp. 97-202.
- MUSCOLINO Cetty, 2000, *Il tempio Malatestiano di Rimini, Ravenna*, éd. Longo, 100 p.
- NADEAU Christian et SAADA Julie, 2009, *Guerre juste, guerre injuste. Histoire, théories et critiques*, Paris, Puf.
- NAFIYAN Alain, 2009, « La reconstruction des édifices religieux en Basse-Normandie après la Seconde Guerre mondiale », In Situ, revue des patrimoines, 11/ 2009, pp. 1-56.
- NAFIYAN Alain, 2003, « Saint-Malo de Valognes, restauration et reconstruction », Revue de la Manche, société d'archéologie et d'histoire de la Manche, fondée en 1835. T. 45, 2003, fasc. 178, pp. 9-26.
- NAFIYAN Alain, 2011, « L'architecture religieuse de la reconstruction dans la Manche » et « Urbanisme et reconstruction dans la Manche », Saint-Lô, éd. Orep, dans Collectif, *Une renaissance au XX<sup>e</sup> siècle, la reconstruction de la Manche, 1944-1964*, pp. 20-37.
- NAHLIK E. Stanislaw, 1967, *La protection internationale des biens culturels en cas de conflit armé*, La Haye, *Recueil des cours de l'Académie de droit International*, vol. 120, II.
- NERDINGER Winfried, 1996, « Hans Döllgast, ricostruzione delle Alte Pinakothek Monaco », Milan, revue Casabella n° 636, pp. 46-55.
- NERDINGER Winfried et SPEIDEL Manfred, 2001, (dir.de); *Bruno Taut, 1880-1938*, Milan, éd. Electa, 444 p ;

- NERDINGER Winfried, EISEN Markus, STROBL Hilde, 2010, (dir. de), *Geschichte der Rekonstruktion - Konstruktion der Geschichte*, Munich, Prestel-Verlag, 705 p. Catalogue d'exposition du centre d'architecture de Munich.
- NEGRI Vincent, 2014, (dir.de), *Le patrimoine culturel cible des conflits armés, de la guerre civile espagnole aux guerres du 21<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Bruylant, 270 p.
- NOBLECOURT André F., 1956, *Protection of cultural property in the event of armed conflict*, Paris, Unesco, série *Musées et Monuments* VIII, trad. angl. texte orig. en fr. 406 p.
- NOBLECOURT André F., 1964, *La protection des musées contre le vol*, Paris, Unesco, série *Museum* XVII n° 4, texte fr. 170 p.
- NOBLECOURT André F., (dir. de) 1974, *Le musée face aux vols d'objets d'art*, Paris, Unesco, série *Museum* XXVI n° 1, texte fr. 170 p.
- NORA Pierre, 1997, *Les lieux de Mémoire*, nouv. éd. 3 vol. Paris, Gallimard, Quarto, 1997
- NORBERG-SCHULTZ Christian, 1979, *Genius Loci. Paesaggio. Ambiente, Architettura*, éd. Italienne, Milan, Electa, 1992.
- NOVARA Paola, 2007, « Il reimpiego nel Matatestiano », in *Templum Mirabile*, colloque, FCRR, Rimini, pp. 81-94.
- NICHOLAS Lynn H. 1995, *Le pillage de l'Europe. Les œuvres d'art volées par les nazis*, Paris, Seuil, 560 p., trad. de l'américain par Paul Chemla.
- NICHELLI Egizio, 1955, « Il ponte di Castelvecchio a Verona: il cantiere di restauro di Piero Gazzola », in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, dir. De; Perogalli C., revue *Architettura – Cantiere*, éd. Görlich, Milan, pp. 90-102
- OHLY Dieter, 1976, *Die Aegineten*, Munich.
- OHLY Dieter, 1972, *Glyphothek München. Griechische und römische Skulpturen. Ein kurzer Führer*, Munich, C.H. Beck, pp. 47-70.
- OJETTI Ugo, 1917, *I monumenti italiani e la guerra*, Milan, *Ufficio Speciale della Marina*, éd. Alfieri e Lacroix, MCMXVII.
- OSTROWSKI Waclaw, 1976, *Les ensembles historiques et l'urbanisme*, Paris, éd. Centre de Recherche d'Urbanisme, 373 p.
- PALLOT-FROSSARD Isabelle, 2010, « La reconstruction de monuments disparus », revue *Monumental*, sept. 2010, Paris, éd. du Patrimoine, Paris, p. 86.
- PANE Andrea, 2011, *La guerra e le rovine in Inghilterra. Memoria, conservazione, restauro: da Londra a Coventry*, in Casiello S. (dir. De), *I ruderi e la Guerra*, Florence, Nardini, pp.53-76.
- PANE Andrea, AMORE Raffaele, VITAGLIANO Gianluca, 2008, *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del novecento in Italia*, Napoli, Electa. 204 p.
- PANE Andrea, 2009, « Piero Gazzola, Roberto Pane e la genesi della Carta di Venezia », in DI LIETO A. & MORGANTE M., 2009, *Piero Gazzola, una strategia per..*, Verona, éd. Cierre pp. 307-317.
- PANE Andrea, 2011, « Danni bellici, restauri e ricostruzione in Puglia, il caso di Bari, 1940-1955 », Venise, Marsilio, in de Stefani, Coccoli (dir.de), *Guerra, monumenti, ricostruzione*, pp.434-444.
- PANE Roberto, 1944, *Il restauro dei Monumenti*, Rome, revue « Aretusa », 1, pp. 68-79.
- PANE Roberto, 1943, *Architettura e arti figurative*, Venise, Neri Pozza, réed. 1959.
- PANE Roberto, 1948, « Restauri nel Tempio Malatestiano a Rimini », acte colloque national histoire de l'architecture, Pérouse, *Centro di Studi per la Storia dell'architettura*, Rome, 1955, Florence éd. R. Nocchioli, 1957.
- PANE Roberto, 1948, « Il restauro dei monumenti e la chiesa di Santa Chiara in Napoli », Rome, Revue *Aretusa*, pp. 7-20; repris dans PANE Roberto, 1987, *Attualità e dialettica del restauro*, dir. De. Mauro CIVITA, Chieti, pp. 23-37.
- PANE Roberto, 1955, « Replica alla replica », in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, dir. De. Perogalli C., éd. Görlich, Milan, pp. 65-66.
- PANE Roberto, 1959, *Città antiche, edilizia nuova*, Naples, ed. Scientifiche Italiane, 251 p.
- PANE Roberto, 1950, *Restauro dei Monumenti*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, DGABA, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma.
- PANE Roberto (dir. de), 1950, *Monuments et sites d'art et d'histoire et fouilles archéologiques. Problèmes actuels*, Paris, série « Musées et Monuments », vol. 111/n° 1, 1950, UNESCO, 100 p.
- PANE Roberto, 1967, *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze, 1967.
- PANE Roberto, 1987, *Attualità e dialettica del restauro*, Naples, a cura di Mauro CIVITA, éd. Marino Solfanelli, 317 p.

- PANERAI Philippe, CASTEX Jean, DEPAULE Jean-Charles, 1997, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Marseille, Parenthèses, rééd. 2004, 197 p.
- PANERAI Philippe, DEPAULE Jean-Charles, Demorgon Marcelle, 1999, *Analyse urbaine*, Marseille, Parenthèses, 190 p.
- PANOFSKY Erwin, 1924, *La perspective comme forme symbolique*, éd. Minuit, Paris, 1975.
- PANOFSKY Erwin, 1939, *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1967 (trad. fr. C. Herbette et B. Teyssèdre, présentation B. Teyssèdre).
- PANOFSKY Erwin, 1951, *Architecture gothique et pensée scolastique*, éd. Minuit, Paris, 1967 (traduit de l'anglais et présenté par Pierre Bourdieu)
- PAOLUCCI Antonio, 2010, « Tutti i padri del restauro moderno », Rome, l'Osservatore Romano, 01-07, p.4-5.
- PAOLUCCI Antonio 2010, (dir. pub), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, coll. Mirabilia Italiae, Bologna, Franco Cosimo Panini (texte italien et anglais).
- PAPINI Roberto, 1945, « Il nostro referendum sulla ricostruzione di Firenze ? » in *La Nazione del Popolo*, III, 1946, 2016, 114-118.
- PAQUET Jean-Pierre, 1957, « Structures des monuments anciens et leur consolidation », Paris, revue MHF, n° 4, pp. 161-182.
- PARENT Michel, 1981, « Invention, théorie et équivoque de la restauration », Revue MH, n° 112, pp. 2-13.
- PAREYSON Luigi, 1950, *L'Estetica dell'Idealismo tedesco: Kant, Schiller, Fichte*, Turin, ed. Di Filosofia.
- PAREYSON Luigi, 1954, *Estetica. Teoria della formatività*, rééd. 1988, Milan, Bompiani, éd. PAREYSON Luigi, 2007, *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, éditions rue d'Ulm, traduction et notes Gilles A. Tiberghien avec la collaboration de Rita di Lorenzo.
- PAREYSON Luigi, 1974, *L'esperienza artistica*, Milan, Marzorati.
- PAŠIĆ Amir, 1995, *The Old Bridge in Mostar*, Istanbul, Research Center for Islamic History, Art and Culture, (IRCICA).
- PAŠIĆ Amir, 2006, *The Old Bridge of Mostar*, Sarajevo, éd. bibliothèque nationale universitaire de Bosnia and Herzegovina, 108 p.
- PASCOLUTTI Federica, 2012, « Gli Attori Della Ricostruzione Del Tempio Malatestiano Di Rimini », in *Opus Incertum*, n° 6-7, *Costruzione e ricostruzione dell'identità italiana*, éd. Polistampa, Turin, pp. 139-147.
- PAYOT Jean-Pierre., 2010, *La guerre des ruines. Archéologie et géopolitique*, Paris, Choiseul, 190 p.
- PEHNT Wolfgang, 2005, *Deutsche Architektur seit 1900*, Munich, éd. DVA, 592 p.
- PEHNT Wolfgang et STROHL Hilde, 2000, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Milan, Electa, 464 p. traduction en italien du texte original en allemand de 1997, *Rudolf Schwarz, 1897-1961. Bewohnte Bilder Architekt einer anderen Moderne*, Éd. Gerd Hatje.
- PEQUEUX Gilles, BESSAC Jean-Claude et BLASI Carlo, 2000, *La reconstruction du "Stari Most" à Mostar en Bosnie et Herzégovine*, Revue Travaux, n° 762, pp. 46-51,
- PÉROGALLI Carlo, 1955, *Architettura e Restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milan, Architettura-Cantiere, éd. Görlich.
- PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, 2000, *Philibert de l'Orme, Architecte du roi, 1514-1570*, Paris, Mengès.
- PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, 1982, *L'Architecture à la française*, Paris, Picard (réimpr. 2013).
- PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, 1989, *Histoire de l'Architecture française de la Renaissance à la révolution*, Paris, Mengès (réimpr. 1995 et 2003).
- PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, 2000, *Philibert de l'Orme, architecte du Roi (1514-1570)*, Paris Mengès.
- PETZET Michael & LIPP Wilfried, 1994, *Vom modernen zum postmodernen Denk malkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts*, Munich, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 69.
- PETZET Michael, 1998, *The Bavarian State Conservation Office. Denkmalpflege Informationen*, mai, Munich, 33, p.
- PEZZATTA Edy et REBESCHINI Claudio, 2006, « Una possibile ricostruzione », in Collectif, 2006, *Andrea Mantega e i Maestri della Cappella Ovetari*, Milan Skira, pp. 13-28.

- PHILIPPOT Paul, 1959, « Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures », Bruxelles, Bulletin de l'IRPA, II, pp.5-19.
- PHILIPPOT Paul, 1966, « La notion de patine et le nettoyage des peintures », Bruxelles, Bulletin de l'IRPA, IX, pp.138-141.
- PHILIPPOT Paul, 1971, « Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes », New-York, conf. *On Conservation of stone and wood objects* (NY, juin, 1970), vol. II, pp.59-62.
- PHILIPPOT Paul, 1990, *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre, une vision humaniste*, Bruxelles, Groeninghe, 515 p. Hommage en forme de Florilège, textes rassemblés et commentés par C. Périer-D'Ieteren, B. d'Hainnaut-Zveny, ULB, section histoire de l'art et archéologie.
- PHILIPPOT Paul, 1991, « Histoire et actualité de la restauration », Worms, vol. 1, pp.7-13, in *Histoire de la restauration en Europe*, actes du congrès international d'Interlaken, Suisse, 1989.
- PHILIPPOT Paul, 1995, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », in revue *Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art*, n° 32, décembre 1995, pp. 3-9.
- PHILIPPOT Paul, 1998, *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, Rome, *Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti* (SSSRM), Bisogni, présentation de Giovanni Carbonara, 136 p.
- PHILIPPOT Paul, 2002, *la Teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione*, Rome, revue *Arkos*, n° 6, 1/2002, pp.14-17, trad. En italien et illustration par Donatella Fiorani.
- PICA Agnoldomenico, 1943, « Attualità del restauro », Milan, revue *Costruzioni* (ensuite *Casabella*), n° 182, XXI, pp. 3-6.
- PICINATO Luigi, 1947, « Ricostruire Firenze », Rome, revue *Metron*, n° 13, pp. 8-32.
- PIGAFETTA Giorgio, 1990, *Saverio Muratori architetto*, Venise, éd. Marsilio.
- PLENDERLEITH Harold J. 1943, *The preservation of museum object in war-time : proceeding of the Royal Institution of Great-Britain*, Londres, vol. 32, part. 3. 11 p.
- PLENDERLEITH Harold J. 1966, *La Conservation des antiquités et des œuvres d'art*, Paris, Eyrolles.
- PLUM Gilles, 2011, *L'architecture de la reconstruction*, Paris, éd. Nicolas Chaudun, 287 p.
- PLUM Gilles, 2011, « L'exemple de Saint-Lô », Saint-Lô, éd. Orep, dans Collectif, *Une renaissance au XX<sup>e</sup> siècle, la reconstruction de la Manche, 1944-1964*, pp. 44-48
- POIRRIER Philippe et VADELORGE Loïc. (dir. de), 2003, *Pour Une Histoire des Politiques du Patrimoine*, Paris, éd. Comité d'histoire du MCC, p. 381-398.
- PORTOGHESI Paolo & MASSOBRIO Giovanna, 1977, *Album degli anni Cinquanta*, Bari, éd. Laterza.
- PRATALI Mario (dir. de), 2000, *Guerra e beni culturali*, Actes colloque internationale de Venise, faculté d'architecture de Trieste, chaire UNESCO, 175 p.
- PRESSOUYRE Léon, 1981, « Restauration ou dérestauration : un débat d'actualité sur la conservation des monuments historiques », Revue MH, n° 112, pp. 13-23.
- PRESSOUYRE Léon, 2005, « La restauration du Stari Most, Mostar, Bosnie-Herzégovine », Paris, revue Monumental, H.1.S, pp. 92-93.
- PRESSOUYRE Léon, 2006, *Merveilles médiévales*, in *Les Cahiers de Science et vie*. No. 91 (Sept Merveilles pour faire un monde), pp. 78-81.
- PRESSOUYRE Léon, 2008, « Le pont de Mostar aléas et limites d'une reconstruction à l'identique », Paris, Bulletin archéologique du comité de travaux historiques et scientifiques, Archéologie, histoire de l'art, époque médiévale et moderne n° 24, S. pp. 187-198.
- PRINA Vittorio, 1992, *Sant'Agostino a Genova*, Gênes, éd. Sagep, 112 p.
- PRUNET Pierre, 1987 « Conservation et création », Nantes, revue 303, n° 15, pp. 64-77.
- PRUNET Pierre, 1976 « La restauration de la cathédrale Saint-Pierre de Nantes », Paris, revue *Monuments Historiques*, n° 4, pp. 5-19.
- PRUNET Pierre et HUCHARD Viviane, 1979 « Le musée des Beaux-Arts à Angers » restauration de la cathédrale Saint-Pierre de Nantes », Paris, revue *Monuments Historiques*, n° 104, pp. 35-41.
- PRUNET Pierre, 1981, « Les vitraux de la Cathédrale de Saint-Malo », Paris, Cahiers de la section Française de l'ICOMOS, n°3, pp. 53-54.
- PRUNET Pierre, 1987, « La tour de Klotz à la cathédrale de Strasbourg » et « Le chantier de la Cathédrale de Strasbourg », dans *Monuments Historiques* n° 153, pp. 45-49 et 87-93.
- PRUNET Pierre, 1991, « La réutilisation de l'Abbaye de Fontevraud, une double vocation », Paris, in actes du colloque « de l'utilité du patrimoine, abbaye Royale de Fontevraud », nov. 1991, pp. 167-180.



- PRUNET Pierre et D'ANTHENAISE Charles, 1991, « Le château du Puy-du-Fou, une image exemplaire du drame Vendée », Paris, actes des entetiens du patrimoine, « faut-il restaurer les ruines », Ministère de la Culture, pp. 266-269.
- PRUNET Pierre, 1993, « La présentation des gisants des Plantagenêt, Abbaye de Fontevraud », Paris, revue *Monumental*, n° 2, pp.51-55.
- PRUNET Pierre, 1998, « Abbaye de Fontevraud, le Grand cloître, faut-il tout conserver ? », Paris, revue *Monumental*, n° 22, éd. Monum, pp. 18-26.
- PRUNET Pierre, DETRY Nicolas et CECCARINI Patrice 1999, « La viva continuità dell'opera creatrice » et « La grande incompiuta, il restauro dell'abbazia di Fontevraud », Rome, Controspazio, n° 1/99, dossier dirigé par Marcello Fabbri, italien, français, anglais, pp. 4-41.
- PRUNET Pascal, 2013, « Deux réalisations vendéennes au cœur d'un débat récurrent », Paris, revue *Monumental*, S.1/2013, éd. Monum, pp. 44-49.
- PUTTEMANS Pierre, 2003, *Bruxelles est-elle une ville à Vendre ? Le patrimoine au pilori*, Bruxelles, éd. Le grand Miroir, 71 p.
- QUATREMERE DE QUINCY Antoine, 1796, *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie*, Paris, Imprimerie De Crapelet.
- QUATREMERE DE QUINCY Antoine, 1815, *Considération morale sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris.
- QUEYSANNE Bruno, 1986, « En histoire de l'architecture, le document c'est le bâtiment », Marseille, *La recherche architecturale, un bilan international*, Parenthèses.
- RAGHIANI Carlo-Lodovico, 1946, « Urbanistica medioevale e urbanistica d'oggi », Florence, *La Nazione del Popolo*, III, 22 septembre 1946.
- RAGHIANI Carlo-Lodovico, 1947, «Apologo storico sul vecchio e nuovo», in, *Il mondo Europeo*, Flornce, III, 13 juillet 1947.
- RAMEL Sylvie, 2005, « Reconstruire pour promouvoir la paix ? Le cas du "vieux pont" de Mostar », mémoire de maîtrise de l'Institut européen de l'Université de Genève, juin 2005, Euryopa.
- RANALDI Antonella, 2001, *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Rome, Quasar, 220 p.
- RANALDI Antonella, 2009, « Alfredo Barbacci e la ricomposizione dei monumenti danneggiati dalla guerra », in TALO Francesca (dir. De), *Alfredo Barbacci e i Soprintendenti a Bologna*, Bologne, Bonina University Press, pp. 123-146.
- RASMUSSEN Steen Eiler, 2008, *Villes et architecture*, Marseille, Parenthèse, 250 p., éd. originale danoise 1949 éd. Angl. 1951, *Towns and buildings, described in drawings and works* ; trad fr. par Maya Surduts.
- RAULET Hervé, 2012, « Yves Hémar, Henry Auffret: variations autour du phare breton », Paris *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], lha.revues.org
- REAU Louis, 1958 (1<sup>er</sup> édition), *Histoire du vandalisme, les monuments détruits de l'art français*, Robert Laffont, édition augmentée, par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris, 1994.
- REPELLIN Didier, 1997, « Le chantier de restauration de la Villa », Paris, revue *Monumental*, n° 19, décembre 1997, *La villa Médicis, restaurations, 1991-1997*, pp. 54-61,
- RICCA Simone, 2007, *Reinventing Jerusalem. Israel's Reconstruction of the Jewish Quarter after 1967* I.B. Tauris, London, New York, 2007, 258 p.
- RICCA Simone, 2016, *Khor Dubaï, a traditional merchant's harbour*, United Arab Emirates, Gouvernement of Dubaï, Dubaï Municipality, Nomination for the inscription on the World Hertiage List, Janvier 2016.
- RICCI Corrado, 1888, *Lorenzo da Viterbo*, in *Arch. Storico dell'arte*, I.
- RICCI Corrado, 1924, *Il tempio Malatestiano*, Milan-Rome, éd. Bestetti & Tuminnelli
- RICCI Corrado, (dir. de), 1935, *Monumenti, San Vitale, fascicolo sesto. Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Rome, IPS dessins de Alessandro Azzaroni et Giuseppe Zampiga.
- RICCI Corrado, (dir. de), 1999, « Dietro le Quinte : Corrado Ricci e la nascita della soprintendenza di Ravenna (1897) », Ravenna, pp. 55-77.
- RICCI Corrado, (dir. de), 2001, « Note sul periode romano di Corrado Ricci », Longo editore Ravenna, pp. 147-224.
- RIEGL Aloïs, 1903, *Der moderne Denkmalkultus*, Vienne, traduction française par Daniel Wiczorek, Seuil, Paris, 1984, introduction de Françoise Choay.

- ROBERT Yves, 1995, « l'authenticité : un concept inopérant pour la conservation du patrimoine ? Une réflexion de Françoise Choay », Bruxelles, revue *NP* n° 61, pp. 7-8.
- ROLLAND Romain, 1953, *Au-dessus de la mêlée. Les Précurseurs*, Paris, éd. Albin Michel, 345 p.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, 2003, « Etude des peintures murales romanes dans les anciens territoires de Bourgogne : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », In Situ, Revue des Patrimoine, n°22, pp. 1-17
- ROSSI Aldo, 1966, *L'architettura della città*, Padoue, Marsilio ; trad.fr. Françoise Brun 1990, *L'architecture de la ville*, Paris, Livre & communication, 295 p.
- ROSSI Aldo, 2010, *Autobiographie scientifique*, Marseille, éd. Parenthèses, trad.fr. Catherine Peyre, 141 p. (éd. orig. 1981, *Autobiografia scientifica*, MIT Press)
- ROTONDI Pasquale, GALLI Edoardo, PACCINI Riccardo, 1946, *Danni di guerra e provvidenze per le antichità, i monumenti e l'arte*, Ancona, Urbino, *Soprintendenza per le Antichità delle Marche e dell'Umbria, per le Gallerie delle Marche, per i monumenti dell'Umbria*, préface Captain F.H.J. MAXSE, *The Royal Sussex Regiment, Regional Advisor Monuments Fines Arts and Archives, - Abbruzzi, Marche Region – Allied Military Government*.
- RÜEGG Arthur, 1997, *Polychromie architecturale. Les Claviers de couleurs de Le Corbusier, de 1931 et de 1959*, Bâle, éd. Rüegg.
- RÜCKER Frédéric, 1913, *Les origines de la conservation des monuments historiques en France (1790-1830)*, Paris, Jouve & Cie.
- RUSKIN John, 1859, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, réed. Fr. Par G. Elwall, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris éd. Denoël, 1987, suivit de, *John Ruskin par Marcel Proust*. 252 p.
- RUSSO Valentina, 2009, *Giulio Carlo Argan, Restauro, critica, scienza*, Florence, Nardini, 225 p.
- RUSSO Valentina, 2011, «Ruderi di guerra nella dimensione urbana. Conservazione, integrazione, sostituzione in ambito italiano », Florence, éd. Nardini, pp.127-151.
- RUSSO Valentina, 2011, «Restauro dei monumenti, produzione e industrializzazione edilizia. Intrecci nel cantiere napoletano del secondo dopoguerra », Venise, Marsilio, in *Guerra, monumenti, ricostruzione*, pp.379-388.
- SALMAZO Alberta, SPIAZZI Anna-Maria, TONIOLO Domenico, 2006, *Andrea Mantegna e i Maestri della Cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, Milan, Skira, 325 p.
- SALMAN Muzaffar , 2015, *Alep point zéro*, Paris, éd. *La Maison des journalistes*, 60 p.
- SANDSTRÖM Sven, 1963, *Levels of Unreality. Studies in structure and construction in italian mural painting during the Renaissance*, Stockholm, éd. Uppsala, 225 p.
- SANPAOLESI Piero, 1973, *Discorso sulla metodologia générale del restauro dei monumenti*, Florence, Edam, 451 p.
- SANTELLI Serge, 2013, « La renaissance du Neues Museum à Berlin », Paris, revue *Archiscopie*, n°125, pp. 17-19.
- SEMPER Gottfried, 2007, *Du style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, éd. Parenthèses, Paris, p. 221, trad. de l'allemand Jacques Soulillou et Nathalie Neumann, 363 p.
- SCHMUCKLE-MOLLARD Christiane, 1987, « Les enduits à Rome, débats sur la patine, les couleurs et les techniques », Paris, Revue MH, éd. CNMHS, n° 149, pp. 61-66.
- SMETS Marcel, 1983, « Esquisse d'une théorie de la reconstruction », Paris, revue *Urbanisme*, n° 196.
- SNEYERS René, 1965, « In Memoriam Paul Coremans », Rome, BICR, pp. 199-200.
- SORBO Emanuela 2007, « Restauri alla Ca'Granda », in : *Liliana Grassi, il restauro e il recupero creativo della memoria storica*, Roma, Buonsignori, pp. 155-169.
- SORBO Emanuela, 2011, « Soprintendenza in guerra tra restauro e resurrezione nazionale », in DE STEFANI et COCCOLI, (dir. pub.), 2011, *Guerra monumenti ricostruzione*, Venise, Marsilio, pp. 590-599.
- SORBO Emanuela, 2011, « Treviso: codifica un modus operandi, dall'architettura minore alle eccellenze », in DE STEFANI et COCCOLI, (dir. pub.), 2011, *Guerra monumenti ricostruzione*, Venise, Marsilio, pp. 625-632.
- SORBO Emanuela, 2015, « Restauri alla Cà Granda. Liliana Grassi e la grande lacuna: il progetto e il metodo ne restauro », in Ghizzi S., 2015 (dir de), *Confronti, la lacuna nel restauro architettonico*, Napoli, Quaderni di restauro architettonico, 4-5, pp. 95-104.
- SOURIAU Etienne, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.
- SPAGNESI Gianfranco, 1984, (dir. De), *Storia e restauro dell'architettura, proposte di metodo*, Rome, éd. IPZS, Enciclopedia Italiana Treccani.

- SPAGNESI CIMBOLLI Gianfranco, (dir. De.), 1990, *Séminaire international sur Gustavo Giovannoni*, Rome, (nov. 1987), « *Bolletino del centro di Studi della Storia dell'architettura* », 1990, n°36.
- SPEIDEL Manfred & GRÄF Ulrich, (2003 ?) « Dei polychrome Farbfassung von 1906 in der evangelischen Pfarrkirche in Markgröningen-Unterriexingen », pp.118-123, (article sur la polychromie spatiale chez Bruno Taut, en lien avec ses restaurations d'églises en Allemagne au début du XXe siècle)
- SCHNELL Hugo, 1973, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Munich – Zürich, éd. Schell & Steiner
- SCHOPENHAUER Arthur, 1966, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, trad. fr. Auguste Burdeau, 1966, éd. Originales, 1818 - 1844.
- SCHWARZ Rudolf, 1949, *Von der bebauung de Erde*, Heidelberg, éd. Lambert Schreider,
- SCHWARZ Rudolf, 1938, *Vom bau der Kirche*, Würzburg, éd. Wrekbundverlag, éd. En anglais, par Henry Regeney, *The Church incarnate*, Chicago, 1958.
- SCHWARZ Rudolf, 1960, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heidelberg, éd. Kerle, réed, 2007.
- SCHWARZ Rudolf, 1963, *Denken und Bauen*, Heidelberg, éd. Kerle.
- SCHWIPPERT Hans, 1949, *Theorie und praxis. Geschriebene ende 1944*, in "Baukunst und Werkform".
- SIMMEL Goerg, 1912, « réflexions suggérées par l'aspect des ruines », Paris. in mélanges de philosophie relativiste, contribution à la culture philosophique, trad. A. Guillaïn,
- SNEYERS René, 1965, « In Memoriam Paul Coremans », Rome, BICR, pp. 199-200.
- SITTE Camillo, 1889, *L'art de bâtir les villes*, Vienne trad. fr. Paris, seuil, 1996.
- STIG SØRENSEN Marie-Louise et VEJIO-ROSE Dacia, 2015, *War and Cultural heritage, Biographies of place*. Cambridge University Press, New York.
- STOUT Goerges L., 1948, *The care of Pictures*, New-York, Columba University Press.
- STÜBBEN Joseph (dir. de), 1890, *Der Städtebau*, Darmstadt, éd. Arnold Bergstrasser
- STUDIO-URBING, 2011, *Sarajevo city hall revisited*, catalogue de l'exposition, Sarajevo, 53 p.
- SUNDERMANN Manfred, 1981, « *La reconstruction des murs. Emil Steffann architecte, 1899-1968* », Bruxelles, revue AAM, n° 21, pp. 48-76.
- TIBERGHEN Gilles, *Recherches Poïétiques*, revue, Paris, hiver 1995, n° 3, pp. 126-135 (1<sup>er</sup> traduction partielle du livre de Brandi, la Teoria del restauro (Chapitre 1 à 3).
- TINUCCIO Grisi, 2013, *Architettura e verità. Emil Steffann architetto di chiese*, Bologne, thèse de doctorat en architecture, Université de Bologne, sous la direction de R. Mingucci et R. Praderio, 224 p.
- TARALON Jean, 1980 « Le cas particulier des dommages de guerre », Paris, in La Restauration des édifices, CNDP.
- SZAMBIEN Werner, 1986, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 232 p.
- TARALON Jean, 1981, « La conservation des peintures murales, problèmes techniques » ; Paris, revue MHF, n° 112, pp.37-48.
- TEDESCHI Enrico, 1947, «La Ricostruzione in Francia», Rome, revue *Metron*, n° 13, pp. 43-53.
- TOLLEBEEK Jo et VAN ASSCHE Eline (dir.pub.), 2014, *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit*, cat. expo. M/Museum Leuven, Bruxelles, éd. Fonds Mercator, 302 p.
- TOMAN Jiri, 1983, *Le mandat de l'Unesco dans la mise en œuvre de la Convention de La Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, Paris, Unesco, 1983, 114 p.
- TOMAN Jiri, 1994, *La protection des biens culturels en cas de conflit armé. Commentaire de la Convention de la Haye du 14 mai 1954*, Paris, éd. UNESCO, collection Patrimoine Mondial, 490 p.
- TOURIA Moutia, 2014, « Patrimoine institutionnel et patrimoine vivant : le patrimoine habité », dans David et Boissière 2014, *Alep et ses territoires. Fabrique et politique d'une ville (1868-2011)*, pp. 445-479.
- TORRACA Giorgio, 1986, *Matériaux de construction poreux : science des matériaux pour la conservation architecturale*, Rome, ICCROM, trad. de l'anglais par Colette di Matteo.
- TORCELLO Paolo Benito, 2005, (dir. De.), *Che cos'è il restauro?* Venise, éd. Marsilio
- TRATNJEK Bénédicte et JACOLIN Henri, 2010, « Les Villes dans la guerre », *Cafés géographiques*, 9 p. cafe-geo.net.
- TRECCANI Gian Paolo, 2010, « Storia naturale della ricostruzione. Centri storici e monumenti della Germania del Secondo dopoguerra », Milan, in *Storia Urbana*, éd. Franco Angeli, n° 129, pp. 5-22.
- TRIPP Gertrud, 2006, «1964: Venezia e la Carta del restauro. Intervista da danièle Karasz», Milan, revue *Ananke* n° 48, mai 2006.
- TURCHINI Angelo, 2000, *Il tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon-Battista Alberti*, éd. Il Ponte Vecchio, Cesena.
- VALADIER Giuseppe, 1822, *Narrazione artistica dell'operato finora ne ristauro dell'arco di Tito. Rome*, Lettre de l'Accademia Romana di Archeologia, 20/12/1821.

- VARAGNOLI Claudio, 2002, «Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000», revue *L'industria italiana delle costruzioni*, n.° 368, pp. 4-15
- VARAGNOLI Claudio, 2002, « Gli eccessi del restauro », revue, *Parámetro*, n.° 239, pp. 68-69.
- VARAGNOLI Claudio, 2004, « Restauro una storia italiana », revue, *Progetto&Pubblico*, n.° 13, pp. 30-34.
- VARAGNOLI Claudio, 2004, «La restauración de la arquitectura industrial en Italia entre proyecto y conservación», *AR&PA Actas del IV Congreso Internacional 'Restaurar la memoria' Arqueología, Arte y Restauración*, Valladolid, 2004 (Javier Rivera ed.). Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006, pp. 251-274.
- VARAGNOLI Claudio, 2008, «Des-restauración en Italia, teoría y realizaciones», dans Actas III Bienal de Restauración Monumental, sobre la des-resturación, Sevilla, IAPH, pp. 47-64.
- VASUMI-ROVERI Elisabetta, 2008, *I Teatri di Romagna, un sistema complesso*, Bologne, éd. Compositori.
- VAUTHIER Paul, 1930, *La guerre aérienne et l'avenir du pays, (général Vauthier) traduit en allemand, italien et polonais*.
- VAYSSIERE Bruno, 1988, *Reconstruction - Déconstruction. Le hard French ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, villes et sociétés, 327 p.
- VERNANT Jean-Pierre, 1999, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, Points, 258 p.
- VERRI Pietro, 1985, « Le destin des biens culturels dans les conflits armés », Genève, *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 753, mai-juin 1985.
- VERRI Pietro, 1985, « The condition of cultural property in armed conflicts (II) : from antiquity to World War II », Genève, *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 25, pp. 127-139.
- VERRIER Jean, 1936, « Le service des monuments historiques. Son histoire. Organisation, Administration, Législation. », *Congrès Archéologique de France*, Paris, XCVII<sup>e</sup> session, tenue à Paris en 1934, éd. Picard, pp. 52-235.
- VERRIER Jean, 1946, « Les dommages de guerre aux édifices classés parmi les Monuments Historiques », Paris, Bulletin Monumental.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, 1854-1868, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, 1863, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, éd. Morel et Cie, réed. Liège-Bruxelles, Mardaga, 1986, 448 p. XXXVI pl.
- VITALE Maria-Rosaria, 2010, « I brevetti di Deneux per il c.a. e le loro applicazioni nella ricostruzione delle chiese di Reims », Naples, actes du 3<sup>e</sup> congrès national d'histoire de l'ingénierie, éd. Cuzzolin, 529-542.
- VITALE Maria-Rosaria, 2014, « Propaganda, sperimentalismo e tradizione nella ricostruzione di Reims », Milan, revue *Storia-Urbana*, Franco Angeli, n° 145, pp. 51-89.
- VITALE Maria-Rosaria & MAZZUCHELLI Francesco, 2014, « La restauration des architectures monumentales dans l'après-guerre entre conservation, transformation et effacement des traces du passé. Une comparaison entre perspectives sémiotiques et théories architecturales », dans ALONSO CARBALLES J. & D. WELLS A. (dir.de), « Traces, empreintes, Monuments. Quels lieux pour quelles mémoires ? De 1989 à nos jours », Limoges, collection Espaces Humains, éd. Pulim, pp. 13-39.
- VOLDMAN Danièle, 2003, « La reconstruction des villes après les guerres : histoire de la constitution d'un objet d'étude », dans POIRRIER P. & VADELORGE L. (dir.), 2003, *Pour Une Histoire des Politiques du Patrimoine*, Paris, éd. Comité d'histoire du MCC, p. 351-360.
- VERPOEST, Luc, 2006, « Raymond M. Lemaire (1921-1997), the Charter of Venice and Training in Conservation at the Raymond Lemaire International Centre for Conservation », Louvain, in *Proceedings of the International Conference on the Occasion of the 30th Anniversary of the Raymond Lemaire International Centre for Conservation (1976-2006)*, Leuven, Mai 2006, éd. Teresa Patricio, Koen Van Balen, Krista De Jonge.
- VESCHAMBRE Vincent, 2008, *Traces et mémoires urbaines : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, PUR, 315 p.
- VESCHAMBRE Vincent, 2007, « Le patrimoine, un objet révélateur des évolutions de la géographie et de sa place dans les sciences sociales », *Les annales de géographie*, n° 656, p. 361-381.
- VESCHAMBRE Vincent et BULOT Thierry, (dir. De) 2006, *Mots, traces et marques. Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, l'Harmattan, 246 p.

- VEZAR Christine B., 2014, « After Burckhardt and Wölfflin; was there a Basel school of Art History », Bâle, *Journal of art Historiography*, n° 11, pp.1-31
- VITRY Bernard, avril-juin 1967, « La Tour Charlemagne »,MHF, 5-16.
- [VLAD]-BORRELLI Licia, 1947, « Testa barabata del museo di Apollonia », in *Arti figurative*, III, n° 1-2, pp.112-115.
- [VLAD]-BORRELLI Licia, 1950, « Il restauro della Vittoria a Brescia », Rome, BICR, n° 1, pp. 29-35.
- [VLAD]-BORRELLI Licia, 1950, « Restauro e restauratori di dipinti in Franciadal 1750 al 1860 », Rome, BICR, n° 3-4, pp. 71-84.
- [VLAD]-BORRELLI Licia, 1958, « Il distacco delle pitture di una tomba Tarquiniese di recente scoperta », Rome, BICR, n° 34-35, pp. 71-93.
- VLAD-BORRELLI Licia, 1962, « Il restauro del mosaico di Colonia », Rome, *Quadrivio*, II, 2, pp. 53-60.
- VLAD-BORRELLI Licia, 1973, *La riapertura della Gliptoteca di Monaco*, Rome, BdA, V, LVIII, pp.34-38.
- VLAD-BORRELLI Licia, 1991, « Restauro e conservazione dei beni archeologici fra passato e presente », in pp. 122-137, acte du congrès international d'Interlakenn 1989, Worms.
- VLAD-BORRELLI Licia, 2006, « l'archeologia italiana prima e dopo la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi », in, *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Actes du colloque interbational d'étude, Viterbo, nov. 2003, dir. De Andaloro M., Florence, pp. 2015-224.
- VLAD-BORRELLI Licia, 2010, « Ricostruzioni e restauri nell'immediato dopoguerra », Florence, in *Riflessioni sulla tutela. Temi, problemi, esperienze*, dir. Cagiano de Azevedo E. Geremia Nucci R., éd. Polistampa, pp. 91-106. p.
- VLAD-BORRELLI Licia, 2010, *Conservazione e restauro delle antichità*, Rome, Viella, 325 p.
- VLAD-BORRELLI Licia, 2012, *Etica delle conservazione e tutela del passato*, Rome, Viella, 222 p., (textes de LVB rassemblés et présentés par G. Basile, G. Lauro, A. Mignosi-Tantillo) VLAD-BORRELLI Licia, 2012, « Gli Elgin Marbles e la Cleaning Controversy. Sessant'anni dopo », Rome, pp. 111-127, in *Etica della conservazione e tutela del passato*, Viella,
- VOLDMAN Danièle, 2000, *La reconstruction des villes française de 1940 à 1945, histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 488 p.
- VON BUTTLAR Adrian (dir. de), 2010, *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern - eine Anthologie*, Berlin, Basel, éd. Gütersloh.
- VON MOOS Stanislaus, 1979, *Le Corbusier - elements of a synthesis*, Boston, MIT Press, 379 p. 1<sup>er</sup> éd. en Allemand, Zurich ETH, 1968. Ed. fr. VON MOOS S. *Le Corbusier, une synthèse*, 2013, Marseille, éd. Parenthèses.
- VON SEIDLEIN Peter, 1982, « Munich Glyptothek », Londres, *Architectural Review*, pp. 33-37.
- WALASEK Helen, 2015, (dir de), *Bosnia and the destruction of Cultural Heritage*, Toronto, éd. Ashgate, contributions de Richard Carlton, Amra Hadžimuhamedović, Valery Perry Et Tina Wiketc.
- WARNOTTE Pauline, 2013, « La protection des biens culturels en cas de conflit armé : quelle efficacité ? », Bruxelles, *Action et Recherche Culturelle*, Fédération Wallonie-Bruxelles, 12 p.
- WIBIRAL Norbert, 1968, « Le dégagement des peintures murales du XI<sup>e</sup> siècle dans l'ancien chœur occidental de l'église abbatiale de Lambach (Autriche) », revue *Monumentum*, n° 1-2, 1967-1968.
- WITTKOWER Rudolf, 1996, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, les éditions de la Passion, 203 p. trad. Fr., par Claire Fargeot du texte de 1952, *Architectural principles in the age of Humanism*.
- WERNER A. et MAC LAREN N., 1950, « Some factual observations about varnishes and glazes », Londres, BUMA, 07/1950
- WIEDEMANN Josef, 1980, « Der Innenausbau der Glyptothek nach der zerstörung », Munich, in Collectif, 1980, *Glyptothek München, 1830-1980*, pp. 386-397
- WEYRES Willy, 1980, *Denkmalpflege*, Trèves (Trier), éd.
- WINKIN Yves, 1988, *Gregory Bateson : premier état d'un héritage*, Paris, Éditions du Seuil.
- WINKIN Yves, 1981, *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, rééd. 1990, 2000,
- WINKIN Yves, 1996, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université.
- WINKIN Yves, 2003, *La communication n'est pas une marchandise. Résister à l'agenda de Bologne*, Bruxelles, Éditions Labor & Éditions Espace de libertés,
- WINKIN Yves, 1981, 2005, (avec J. Dubois et P. Durand), *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de Pierre Bourdieu. Actes du colloque de Cerisy*, Liège, Editions de l'Université de Liège.



- WINKIN Yves, 2012 (avec Sonia Lavadinho), *Vers une marche plaisir en ville: boîte à outils pour augmenter le bonheur de marcher*, Lyon, Editions du CERTU
- WINKIN Yves, 2013 (avec Wendy Leeds-Hurwitz), *Erving Goffman: A critical introduction to media and communication theory*. New York: Peter Lang.
- YOURCENAR Marguerite, 1983, *Le temps ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 239 p. (l'article titre du recueil est publié en 1954)
- ZAIMOVIĆ Denis et VILDANA Jakić, 2012, *the reconstruction of the City hall*, Sarajevo, Studio-Urbing, éd. Samas, en bosniaque et anglais, 39 p.
- SONREL Pierre, 1956, *Traité de scénographie*, Paris, librairie théâtrale, 301 p.
- SPIAZZI Anna-Maria, 2006, «Il risarcimento della memoria (..) ciclo pittorico nella cappella Ovetari», in Collectif, 2006, *Andrea Mantega e i Maestri della Cappella Ovetari*, Milan Skira, pp. 29-46.
- ZACHWATOWICZ Jan et DZIURLA Henryk, 1957, «La mission de l'architecte des Monuments historiques, sa formation et son recrutement à base d'expérience en Pologne», Paris, 1957, actes du 1<sup>er</sup> congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, pp. 96-100
- ZACHWATOWICZ Jan, 1958, *Stare Miasto*, Varsovie [sur la reconstruction de la vieille ville de Varsovie après 1945] texte en anglais et en polonais.
- ZANARDI Bruno, 2010, *Il restauro, Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milan, Skira, 208 p.
- ZANDER Giuseppe, 1958, «Innovazione e restauri. Esperienze straniere», in, «Arte e fede», n° 7-8, pp. 323-342, rééd. SSRM, 1993.
- ZANDER Giuseppe, 1971, «Al di là del restauro architettonico, costatazioni e proposte», extrait du congrès international de Venise en 1964, *The monument for the man*, Padoue, éd. Marsilio, pp. 756-763, rééd. SSRM, 1993.
- ZANDER Giuseppe, 1968, *Travaux de restauration de monuments historiques en Iran*, Rome IsMEO, série «reports and memoirs».
- ZANDER Giuseppe, 1987, «Unità e chiarezza dei principi generali concernanti il restauro in architettura», Accademia Nazionale Virgiliana, Mantoue, pp. 109-125 rééd. SSRM, 1993.
- ZANDER Giuseppe, 1993, *Scritti sul restauro dei monumenti architettonici*, Rome, éd. Bonsignori, SSRM, Strumenti 10, 109 p.
- ZARGARAN Pooya, 2014, *History of Restoration in Iran. Origins and dvelopments from 1900 to 1978*, Saarbrücken, éd. Scholars' Press.
- ZERI Federico, 1953, «Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo», Rome, BdA, XXXVIII, pp. 38-44.
- ZEVI Bruno, 1947, *Gustavo Giovannoni*, Rome, revue METRON, 1947, n° 18, pp. 2-8.
- ZEVI Bruno, 1960, *Architettura in Nuce*, Venise-Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale.
- ZEVI Bruno, 1960, *Sapere vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Torino, Einaudi ; trad. fr. 2011, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe* ; Marseille, Parenthèses.
- ZIEGLER Volker, 2010, «Pianificazione urbana nelle Renania superiore dagli anni venti alla ricotruzione : Karlsruhe, Strasburgo, Friburgo», Milan, in *Storia Urbana*, éd. Franco Angeli, n° 129, pp. 171-193.
- ZUCCONI Guido 1997, *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venise, Saggi Marsiglio.
- ZUCCONI Guido 1997 (dir.), *Gustavo Giovannoni. Dal Capitello alla città*, Milan, Jaca Book, 239 p.
- ZWEIG Stefan, 1944, *Le monde d'hier. Souvenirs d'un européen*, Stockholm, Bermann-Fischer, trad. française, 1982 par Serge Neimetz Paris, Belfond, 507 p.

## Sources orales / entretiens

### Entetiens avec des experts réalisés entre 2011 et 2016

Nada AL HASSAN, à l'UNESCO à Paris juin 2015  
Francesco BANDARIN, à l'UNESCO à Paris février 2013  
Andrea BRUNO, à Turin en mai 2013 et juin 2014  
Giovanni CARBONARA, à Paris en 2013 et à Rome en 2015  
Boris CINDRIC, à Paris en mars 2013  
Gabi DOLFF-BONEKAMPER, à Paris en septembre 2013 puis à Berlin en mai 2014  
Hartmund FRANK, à Turin en 2011  
Hubert F. JOWAY à Liège en septembre 2014  
Philippe GENESTIER, à Lyon en 1013 et 2014  
Acensión HERNANDEZ MARTINEZ, à Rome en septembre 2015  
Gregor HITZFELD, à Berlin en mai 2014  
Claudine HOUBART à Louvain en mai 2013 et à Liège en septembre 2014  
Pierre LAURE, à Paris en janvier 2015  
Christophe MACHAT, à Cologne en 2012 et en 2014 et à Paris en 2013  
Ferhad MULABEGOVIC, à Sarajevo en août 2011  
Guy PERRIER, à Clermont-Ferrand en novembre 2015  
Paul PHILIPPOT, à Bruxelles en mai 2014  
Michael PETZET, à Munich en janvier 2014  
Antonella RANALDI, à Ravenne en décembre 2012, à Venise en décembre 2013  
Simone RICCA, à Paris et à Lyon, de 2012 à 2016  
Didier REPELLIN, à Lyon en mars 2014  
Viekoslava SAMKOVIC SIMCIC, à Sarajevo en mai 2014 (par skype et téléphone)  
Jean-Louis TAUPIN, à Paris en mars 2013  
Lieutenant-Colonel Denis THIEBAUT, à Lyon en aout 2014  
Maria- Rosaria VITALE, à Rome en septembre 2015  
Licia VLAD-BORRELLI, à Rome en octobre 2014 et en mars 2016