

4-720-523-EX-1

**Université de Blida 1
Institut d'Architecture et d'Urbanisme**



MASTER 2- ARVITER



MEMOIRE DE MASTER

Thème :

**Attitudes de l'architecte face à l'œuvre architecturale
Entre
Conservation, restauration et actualisation**

La Villa du Bardo

Étudiant :

Abdelhakim Sahbi Hameg

Encadreur :

Dr.Arch. Mohamed Saidi

Membre du jury

Mr. Seddik Hammache, MCA : Président

Mr. Mohamed Hocine Ait Saadi, MAA : Examineur

Mme Quenza Hadji, MCB : Invitée

Résumé

Cette thèse porte sur la mise à niveau des bâtiments classés monuments historiques. Il s'agit d'intervenir avec des moyens actuels et des savoir-faire qui n'appartiennent plus au temps où se construisaient les monuments afin d'adapter le patrimoine aux exigences des futures activités contenues dans le bâti ancien. Cette opération nous mène systématiquement à réfléchir sur les limites qui nous sont imposées pour ne pas porter préjudice à l'intégrité du monument considéré comme une œuvre d'art et la mémoire vivante d'un riche passé.

Cette réflexion nous renvoie au débat qui s'est instauré depuis la fin du XIX^e siècle dans les milieux professionnels au sein de la communauté des architectes ayant eu à charge le classement et la mise en valeur des édifices anciens. Toujours dans le souci de préserver un patrimoine jugé sur ses valeurs esthétiques ou historiques, les architectes se sont toujours opposés sur la manière d'apprécier les valeurs intrinsèques des édifices ainsi que sur les approches méthodologiques allant de la pure conservation des adeptes de J.Ruskin¹ aux interventions restauratrices de E.Viollet Le Duc.²

Ce point de départ va départager la communauté des architectes et voir émerger des positions intermédiaires qui suscitent jusqu'à présent un débat sur les pratiques antithétiques, dans la prise en charge du patrimoine bâti. Il mettra tous les praticiens face à une responsabilité d'ordre éthique et les poussera jusqu'à justifier toutes les prises de position et interventions sur les édifices qu'ils ont eus à charge. Ainsi va émerger une série de chartes, indiquant à tous les professionnels du patrimoine, l'attitude à observer dans la pratique de leur métier et ce, à travers l'évolution même de ces chartes. Elles tenteront «d'obtenir un consensus international pour établir les principes qui doivent présider à la conservation et à la restauration des monuments, tout en laissant à chaque nation le soin d'en assurer l'application dans le cadre de sa propre culture et de ses traditions».

La question sera de savoir comment, à travers deux positions diamétralement opposées, peuvent se situer les interventions sur l'édifice ancien, sachant que toutes deux pensent détenir l'absolue vérité. Alors, intégrer des activités et tout ce qui leur sont attribuées comme nouvelles "technologies", dans une vision globale entre conservation et restauration, vous invite tout au long de la thèse, plus particulièrement dans notre dernier chapitre, à travers l'exemple de la restauration de la **villa du Bardo**, à vous déplacer sans cesse d'une position à une autre, mettant en évidence les bonnes conduites et les limites à ne pas franchir. Ainsi, les positions dites antagonistes, se verront servir "**le maître temps**" à travers leurs interprétations, dans l'objectif de pérenniser l'édifice et le rendre vivant, afin qu'il puisse transmettre aux futures générations toute la richesse du passé.

¹ Voir Chapitre 2.4.1

² Ibid1

Le cas d'études qui est la villa du Bardo, actuellement Musée national du Bardo, est adossée au versant d'une colline faisant partie d'un grand ensemble appelé le domaine ou *Djenanes* Mustapha-Pacha. Elle se situe au cœur du Mustapha supérieur et plus précisément au bord de l'ancienne route de Laghouat l'actuel boulevard Franklin Roosevelt.

Situé à la Latitude **36°45'37.38"N**, et la Longitude **3° 2'46.95"E**, elle a pour limite au Nord la clinique de la DGSN, le boulevard Didouche Mourad et le musée national des antiquités et des arts islamiques. Au Sud le palais du peuple avec ses jardins et ses dépendances. A l'Ouest le rondpoint, qui est le carrefour du boulevard Krim Belkacem (ex Telemly), boulevard Didouche Mourad et Franklin Roosevelt. A l'Est le centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques et les jardins du palais du peuple. De par son caractère unique tant sur le plan historique qu'esthétique il fut classé Monument historique par l'UNESCO en 1985.



Image 1 Google Earth 13/04/2017. Environs du Mustapha supérieur-Alger.

Cas d'étude : Projet de la villa du BARDO

Table des illustrations

Image 1 Google Earth 13/04/2017. Environs du Mustapha supérieur-Alger.	2
Image 2 Arc de triomphe de Timgad. Découvertes archéologiques de la colonie française.....	16
Image 3 Arc de triomphe de Timgad restauré par A.Ballu. Opération de restauration stylistique.	17
Image 4 Arc de triomphe de Timgad consolidé par E.Duthoit (opération de conservation).....	17
Image 5 Coupe sur la basilique de timgad .A.Ballu	17
Image 6 Coupe sur le capitole de Timgad. A.Ballu	18
Image 7 Mausolée de Sidi Abderrahmane. Travaux d'A.Ballu.	18
Image 8 Mausolée de Sidi Abderrahmane. Travaux d'A.Ballu. Planche de détails exprimant la documentation issu de l'école de Viollet le Duc.....	19
Image 9 Dessin de Paul Guion représentant la mixité des activités et des personnes. Image extraite du livre la casbah.....	34
Image 10 Dessin de Paul Guion qui illustre bien l'aire de pertinence près du lieu de culte. Casbah d'Alger....	34
Image 11 Aire de pertinence près de la Mosquée Ketchaoua.....	35
Image 12 Le Mustapha supérieur.....	67
Image 13 Plan du réseau hydrique du Mustapha supérieur.....	69
Image 14 Cour supérieure.	70
Image 15 Cour de marbre	70
Image 16 Fontaine authentique du côté du Palais.....	70
Image 17 Réservoir d'eau alimenté par un bassin se situant en amont près de l'espace du nouveau four.	71
Image 18 Ancien four.	71
Image 19. Anciennes parties démolies pour le déplacement des espaces et l'agrandissement du patio.....	71
Image 20 Découverte du sol de la première édification.	71
Image 21 Ancien réservoir.	71
Image 22 Canalisations traversant les bassins et les remises des écuries en contre bas.....	71
Image 23 Plan d'extension 1930.....	77
Image 24 Plan de la cour remaniée. Le réservoir transformé en bassin aquatique et la galerie de la favorite profite d'une fontaine	78
Image 25 Coupe passant par la galerie de la favorite la fontaine et les deux cours.	78
Image 26 Coupe passant par le diwan, le café maure le bassin et les deux cours.	79
Image 27 Façade intérieure de la cour face à la galerie de la favorite.	79
Image 28 Façade de la favorite et le diwan ouverte sur la cour.....	79
Image 29 Façade donnant sur le jardin, contenant les différents accès.....	80
Image 30 Quelques détails de menuiseries montrant la valeur patrimoniale.....	80
Image 31 Coupe sur les salles en enfilades et le logement du conservateur 1930 passant par la cour supérieure.	80
Image 32 La cour de Marbre.....	81
Image 33 Accès de la partie dédiée à la préhistoire.	81

Image 34 Le Diwan.....	82
Image 35 Chambre de la favorite.....	83
Image 36 Intérieur ouvert sur la cour de marbre.....	83
Image 37Galerie de la Favorite.....	83
Image 38 Aquarelle du café maure.....	84
Image 39 Salle du café maure.	84
Image 40Escalier menant aux appartements des hôtes au patio.	85
Image 41 Façade de la cour de Marbre.	85
Image 42 Salle du patio avec Kbou.	86
Image 43 Patio intérieur.	86
Image 44 Décors dans une des chambres du patio illustrant un tableau de Delacroix (les algéroises).	86
Image 45 Dinanderie et pièces en bronze.....	87
Image 46 Les accès aux appartements richement travaillés de la période coloniale.....	87
Image 47 Accès par la cour supérieure.....	88
Image 48 Le hammam	88
Image 49 Aménagement de la salle de la préhistoire période 1950.	89
Image 50 Les divers accès de la cour supérieure.	89
Image 51 Richesse singulière des faïences du Bardo faisant partie des valeurs à conserver.	90
Image 52 Intervention sur les éléments en tuf le même élément (avant pendant et après restauration).	92
Image 53 Patio avant intervention.....	93
Image 54 Patio pendant l'intervention.	93
Image 55 Opérations de conservation de la porte des pièces en enfilades de la cour supérieure.	93
Image 56 Etat de conservation des panneaux de faïences exposées aux intempéries.....	94
Image 57 Diversité du décor de la skiffa par la bigarrure des céramiques en mosaïque. (Skiffa avant les travaux).....	94
Image 58 Traitement des supports des panneaux de faïences.....	95
Image 59 Elimination des salissures et consolidation des pièces.....	95
Image 60 Consolidation par restitution partielle des parties manquantes. L'autre par la continuité de l'image.	95
Image 61 Restauration des colonnes de la cour de marbre.....	97
Image 62 Restauration de l'accès au Palais d'été sans toucher à l'intégrité de l'image de l'œuvre.....	97
Image 63 Galerie de la favorite avant l'intervention.	98
Image 64 Favorite avant l'intervention.	98
Image 65 Restitution par anastylose des parties endommagées.	98
Image 66 Travaux de dérestauration des réseaux d'évacuation des eaux pluviales.....	98
Image 67 Dérestauration des dalles de béton, du plancher.....	98
Image 68 Dérestauration des dalles de béton, du plancher de la favorite.....	98
Image 69 Galerie de la favorite restaurée y compris la conservation des colonnes et des faïences.	99
Image 70 Intérieur de la favorite restauré.	99

Image 71 Extérieur de la favorite restauré.....	99
Image 72 Eléments de la façade restaurés.	100
Image 73 Entrée 1930.....	100
Image 74 Deux motifs de deux périodes historiques qui s'affrontent.....	100
Image 77 Partie des décors conservés.	100
Image 77 Reprise à l'identique du décor.	100
Image 77 Reproduction à l'identique du motif, sur un nouveau support, dont l'original est masqué et conservé en arrière-plan.....	100
Image 78 Reprise à l'identique des chemisâtes.....	101
Image 79 Reprise à l'identique des chromatiques planchers et vitraux.	101
Image 80 Mise à niveau de la mise hors d'eau de la cour supérieure.....	102
Image 81 Dérestauration du rajout superfétatoire oblitérant la vue à partir de la cour de marbre du jardin Mustapha-Pacha	102
Image 82 Pose d'un nouveau plancher métallique compatible avec l'ancien plancher.	103
Image 83 Démontage des planchers pourris et chemisage des parties de structures.	103
Image 84 Opération de test du taux d'humidité	103
Image 85 Injection de produits pénétrant les capillaires.....	103
Image 86 Projet des revêtements des bacs de la cour supérieure.....	104
Image 87 Projet de la terrasse.	104
Image 88 Mise en lumière de la cour de marbre.....	104
Image 89 Salle des Touaregs conservée.	105
Image 90 Terrasse projet neuf.....	105
Image 91 Salle supérieure de la terrasse	105
Image 92 Salle à Kbou du patio conservée.....	105
Image 93 Salle chaude du hammam conservée.....	105
Image 94 Façade de la cour de marbre de nuit.	106
Image 95 Cour de marbre restaurée.	106
Image 96 Cour supérieure restaurée.	106

Remerciements

Au directeur de cette thèse Mohamed SAIDI pour m'avoir accepté et suivi dans ma démarche intellectuelle. À ma famille qui a su m'apporter affection et tendresse. À ma mère qui me porte une attention indéfectible. À ma femme qui m'a soutenue dans mes projets. Aux confrères Y.Ouagueni et A Lafer pour m'avoir fournis de précieux conseils aux cours des travaux de conservation-restauration et à ma sœur pour y avoir contribué par sa réflexion et son engagement.

Table des matières.

Résumé	1
Table des illustrations	3
Remerciements	6
Chapitre 1.....	9
1. INTRODUCTION AU SUJET DE LA THÈSE	9
1.1 Les Objectifs de la Thèse.....	9
1.2 Problématique.	11
1.4. Les Références Littéraires.	13
1.5. Structure de la Thèse.	15
1.6 Introduction.....	16
1.6.1 Aperçus historiques de l'environnement légal du patrimoine.	16
Chapitre 2.....	21
2. PARTIE I. « ETAT DE L'ART ET DE L'HISTOIRE ».....	21
I.1. Introduction à la Partie I du Chapitre.....	21
I.2. Pour la Construction d'une Conception Commune "le Patrimoine"	21
I.2.2. Comment Identifier et Valoriser le Patrimoine ? Les Valeurs de l'Histoire	32
I.3. Le Processus de Patrimonialisation.....	34
I.3.1 La Prise de Conscience	34
I.3.2 Mise en Valeur des Patrimoines Bâtiés	38
II.1. Introduction à la Partie II	43
II.1.1. L'intervention Contemporaine sur le Bâti Ancien	43
II.1.2. La Notion de Contemporanéité. (<i>Texte de Benedetto Croce</i>)	44
II.1.3. L'origine de la Restauration et de la Conservation Architecturales	45
II.2.4. Conservation et Restauration.....	47
II.2.5. La Synthèse de Camillo Boito.....	49
II.2.6. Aloïs Riegl, Entre Art et Histoire.	51
II.2.7 La Restauration Critique : L'œuvre d'art comme expression du monument.....	52
II.2.8 Les fondements Théoriques de la Restauration Critique.....	56
II.2.9 Trois Approches Distinctes de la Conservation-Restauration	59
II.2.10 La Conservation du Patrimoine entre Héritage et Représentation.....	64

Chapitre 3.....	66
3.INTRODUCTION AU CHAPITRE : CAS D'ETUDES.	66
3.1 La villa du Bardo	67
3.1.1. Entre histoire et vérité.....	67
3.2. Les Interventions sur l'Édifice, « <i>la nécessité de l'oubli</i> ».....	75
3.3. Mémoire Identité et Significations	75
3.4. La conservation par la préservation de l'intégrité matérielle.....	92
3.5. La restauration et la pérennité des signes figuratifs.	96
3.6. Mise à niveau et représentation des valeurs identitaires.....	102
3.7. Conclusion.....	105
Brèves biographies des principaux auteurs cités :	110
Références :.....	116

Chapitre 1

1. INTRODUCTION AU SUJET DE LA THÈSE

1.1 Les Objectifs de la Thèse.

La thèse se présente comme le résumé de nombreux travaux sur la notion du patrimoine et son environnement dans son sens le plus large. La structure de ces résumés revient souvent dans presque toutes les thèses mises à la disposition du public sur le « web » et qui tirent leurs sources des mêmes ouvrages et auteurs, à savoir Françoise Choay, Jean-Michel Leniaou, André Chastel, Stéphanie Burth-Levetto, Dominique Poulot, Nabila Oulebsir. Elle reprend aussi l'ensemble de la littérature qui traite des fondements de la prise en charge du patrimoine. Celles de Camillo Boito, César Brandi, Benedetto Croce, Aloïs Riegl, Paul Philippot ; Gustavo Giovannoni et tous ceux qui ont été à l'origine des chartes et conventions internationales. Cette reprise a pour but la compréhension d'un environnement théorique complexe et qui intéresse l'objet de notre thèse, la conservation et la restauration, avec comme thème principal, la question récurrente de « conserver ou restaurer ».

Mais l'objectif est d'illustrer l'ensemble des connaissances et théories de la conservation-restauration à travers ma propre expérience professionnelle, qui est la restauration du monument le BARDO. Elle se structurera en quatre objectifs suivants :

1. **Aboutir à la compréhension** du monument à travers les outils d'analyse théorique de la restauration. A savoir qu'il faut vérifier de façon précise qu'elles sont les valeurs pour lesquelles le monument a été classé d'une part, et d'autre part, ce qui est important de préserver à tout prix, par la confrontation des données historiques, à une étude de stratification de l'édifice; de sorte à ce que le retour d'expérience sur le monument puisse être à même de relativiser les valences qui souvent, prédominent a priori.
2. **Avoir la capacité d'interpréter** le monument en utilisant la philologie et l'herméneutique, de sorte à pouvoir saisir le sens profond du langage qu'il nous communique. C'est de cette manière que nous pourrions intervenir de façon consciente sur l'édifice à conserver ou à restaurer. L'intervention sur l'édifice pourra se faire de trois manières différentes.
 - a) Une intervention dite scientifique sur les matériaux par la conservation absolue des constituants matériels du bâti par des méthodes physico-chimiques. C'est une approche purement conservatrice d'une impossible reproduction de l'œuvre, où les interventions nouvelles sont bien distinctes et ne se soucient nullement de l'unité esthétique de l'œuvre.
 - b) Une autre pratique, serait la restauration par l'interprétation critique du monument en tant qu'œuvre d'art. Elle permet, la réintégration de lacunes par la restitution de l'image intégrale des éléments à restaurer, l'introduction des composants nouveaux identiques à l'originale communément désignée par le terme « ripristino ». Cette pratique n'exclue pas les interventions nouvelles sur le monument.

c) . Une autre possibilité est d'entrevoir les deux types d'interventions cités ci-dessus de manière distinctes, dans une intégralité de l'image totale de l'œuvre monumentale. Elle constituerait le projet de restauration critique, qui serait une véritable médiation entre l'histoire et l'art.

3. **La représentation** que nous nous faisons d'un monument dans son environnement culturel, nous renvoie à la capacité d'apprécier la profondeur des récits historiques qui lui sont rapportés. Nous revoyons à travers les yeux des dépositaires du patrimoine, la compréhension des valeurs qu'on lui attribue, par une analyse critique de leurs discours sur l'esthétique et l'histoire. Car on ne peut a priori, considérer que les choix qui ont été faits dans le but de protéger l'œuvre, sont partagés par sa communauté. Car quel que soit le niveau d'intervention, le projet de conservation reste toujours le sujet d'une interprétation qu'on offre à ses propriétaires. Par conséquent, l'interprétation du passé est une vision partagée dans laquelle nous nous faisons une représentation dans le présent, pour entrevoir un possible futur. C'est de cette altérité des cultures, mise à l'épreuve de son histoire, que naît la conscience du patrimoine. Nous pourrions enfin à travers la représentation que nous ferons du monument, entrevoir un potentiel socio-économique durable, dans un double objectif, celui de retrouver son identité et de le transmettre à la génération future.

4. **L'objectif est aussi de réaliser** qu'au 21^e siècle, nous recevons le retour d'expériences des autres sociétés, avec cette capacité d'ouverture aux autres cultures, par la mondialisation et le développement des outils modernes de communication. Cela nous permet d'avoir de la distance par rapport à nous-mêmes, favorise l'autocritique, et nous mène à produire de la connaissance. Ce regard sur nos productions à travers celui des autres, peut stimuler en nous l'envie d'apprendre et d'élargir nos connaissances sur les autres cultures, afin de façonner nos pratiques en matière de conservation.³

Cette influence non négligeable des communications et des médias instantanés, par l'apport des nouvelles technologies de communication, doit nous *engager* dans un rapport *dialectique*, entre nos expériences en matière de compréhension du patrimoine et ceux qui en sont les dépositaires. Afin qu'ils puissent à nouveau nous renvoyer leurs visions pour qu'on puisse la corriger et arriver à des positions partagées et fécondes, pour la construction des identités. Un processus dans lequel les communautés auraient conscience de la valeur du legs, et reprendraient confiance en leur propre culture, dans une mondialisation où l'uniformité et l'anonymat sont de mise. Lorsque nous introduisons des nouveautés dans un monument nous nous en approprions l'interprétation, de sorte à orienter nos choix. Ces prises de position sont capitales dans la permanence de notre patrimoine. C'est pour cela qu'il est nécessaire de bien bâtir le fond théorique de la critique historico-artistique afin de cerner de façon *holistique* la question du besoin en matière de préservation des valeurs à conserver. Ce travail contribuera à faire le lien entre la théorie et la pratique entre « *la reconnaissance des significations culturelles et les actions concomitantes nécessaires à la transmission de notre patrimoine bâti* ».⁴

³ Retour à une nouvelle phase du développement théorique et critique. *Chapitre 4 p 129 thèses M. Tanguay Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale Université de Montréal Faculté des Études Supérieures*

⁴ Ibid thèse de M. Tanguay. P239.

1.2 Problématique.

Contrairement aux archéologues qui ont une mission de recherche et de conservation, les architectes ont toujours eu un regard critique vis-à-vis du passé et du devenir des monuments. Ils affirment de façon unanime que la sauvegarde du patrimoine dépend de l'interprétation qu'ils peuvent avoir de l'histoire et des orientations de leurs actions. Cette prise de conscience renvoie à l'incessante question de Camillo Boito (1836-1914) conserver ou restaurer ? Elle montre la complexité d'une intervention sur le patrimoine au moment même du projet architectural, qui englobe d'une part tout ce qui est du passé "l'histoire et esthétique" et d'autre part les préoccupations du présent, entre l'intégrité physique et le potentiel de vie socio-économique.

Cette thèse mettra en lumière le regard critique que nous avons sur nos attitudes vis-à-vis des prises de position à chaque fois que nous sommes face à un projet. Cette situation s'est présentée à moi personnellement lors de la restauration du musée national du Bardo. L'édifice a subi des transformations majeures depuis sa construction à nos jours, et il m'a fallu beaucoup de temps pour comprendre ce qui était évident de conserver et les parties qui étaient définitivement altérées et sur lesquelles il fallait absolument intervenir. Tout au long du chantier, la question sur la responsabilité de nos choix a surgi de façon récurrente et fut plusieurs fois exposée aux architectes de la profession, entre autres M. A. Lafer⁵ et les maîtres d'ouvrage qui ont une formation de conservateur. J'ai compris que ce vieux débat reste d'actualité mais aussi en perpétuelle évolution à travers les différentes écoles de restauration dans le monde. Au vu de la richesse du patrimoine et du fait qu'il soit souvent stratifié, il nous est très difficile de prendre une seule et unique position. C'est la raison qui m'a motivé à présenter cette thèse avec l'intérêt pressant de recentrer le débat actuel sur le thème du projet architectural entre "conservation-restauration" en Algérie. Une autre raison, et pas des moindres, est celle pour laquelle nous sommes appelés à protéger le bien mobilier ou immobilier. Le pourquoi on conserve ou restaure ? Nous dirige directement vers les critères qui ont prévalu au classement du monument. La recherche nous laisse perplexe devant l'absence d'un inventaire raisonné du patrimoine qui est la matière première aux orientations d'une étude historique fiable. Cet état de fait complique encore plus le débat sur les valences qui prédominent dans le choix de l'architecte, du fait même qu'une confusion totale s'installe dans l'interprétation historique, l'identification des catégories architecturales à étudier et les lexiques propres aux édifices. Ce constat est à l'origine de la recherche et illustre un panorama complexe de la culture de la conservation.

La question fondamentale de cette thèse vise à cerner la responsabilité des acteurs de la prise en charge du patrimoine et enrichir le débat par une actualisation des approches en matière de conservation du patrimoine bâti.

⁵ Architecte algérien de la première promotion de l'indépendance a participé au classement et à la protection des sites et monuments historique au Ministère de la culture. Il initia plusieurs projets de restauration et participe à plusieurs ateliers de restauration. Il participa à la publication de l'ouvrage et le site créa la ville « La casbah d'Alger » d'André Ravéreau ainsi que le suivi des travaux de restauration de du monument du Bardo. Il fut pour nous d'un précieux conseil.

1.3 Méthodologie

La possibilité de mettre à niveau un monument classé, nous met face à une situation très embarrassante quant au résultat final de notre intervention. Le thème central de l'authenticité et l'intégrité de l'œuvre monumentale, se présente à nous comme une réalité qui surgit sans cesse, et nous questionne sur le degré de fidélité que nous pouvons offrir, dans la restitution ou pas des pertes occasionnées. Pour y répondre, nous avons pris soin de nous pencher sur les auteurs emblématiques du monde de la restauration, qui se sont posés les mêmes questions, pas nécessairement pour les mêmes raisons que nous nous les posons maintenant ; mais simplement parce qu'ils ont mis en place, une forme d'éthique dans l'attitude que nous pourrions avoir face à une intervention sur le patrimoine. Ils sont unanimes sur le fait que le monument doit être traité avec beaucoup d'égard, car chargé d'histoire et de connaissance sur notre passé. Ce dernier ne cessera de nous surprendre et de nous livrer, dans le futur, d'autres informations capitales sur nous-mêmes et notre civilisation. Par contre, là où les avis divergent dans cette prise en charge du patrimoine, en particulier sur le bâti ancien, c'est la vision du contenu sémantique des valeurs attribuées au monument. Afin de répondre aux questionnements et de cibler les acteurs de la prise en charge du patrimoine, nous nous sommes introduits au cœur du débat originel sur la restauration, celle de Camillo Boito et de Cesare Brandi, bien illustré dans leurs ouvrages respectifs, *Conserver ou restaurer*⁶ ? Et de la théorie de la restauration⁷. Un travail qui repose sur des attitudes contradictoires dans notre intime relation à l'esprit du monument, dans le but ultime de magnifier sa présence et de le préserver. Dans ce cas, **la dialectique** dans le raisonnement s'impose, de fait, comme méthodologie de travail. Elle nous pousse au dépassement de nous-mêmes, vers de nouvelles manières de penser et d'agir, afin d'élucider les contradictions de base. Elle nous oriente vers de nouvelles connaissances, celle de l'esprit critique, qui verrait les passerelles possibles entre deux vérités, celle de l'histoire et celle de l'art, par le dépassement des contradictions. Tel que l'énonce Benedetto Croce dans sa philosophie de l'esthétique, "*Elle (la pensée) reconnaît que la vie est lutte et cependant harmonie ; que la vertu est un combat contre nous-mêmes et qu'elle est cependant nous-mêmes ; que, une fois une opposition surmontée, du sein même de l'unité naît une nouvelle opposition laquelle est surmontée à son tour pour faire place à une nouvelle, et ainsi de suite, mais que c'est justement en cela que consiste la vie. Elle ignore les systèmes exclusifs.*"⁸

Alors, ce serait donc une éternelle reconstruction des systèmes de valeur, où l'un l'emporterait sur l'autre, suivant la nature des vérités que le monument nous communique. Un véritable voyage dans l'univers des intuitions où régnerait l'esprit des subtilités.

Toucher à l'édifice en le conservant ou en le restaurant pose le problème de l'expérience qui pousse à tout moment l'architecte à prendre position d'une façon toujours opposée à la première idée qu'on se fait, tout en considérant qu'a priori le monument forme une unité parfaite de sens. C'est de son altérité que le monument oppose à nous sa vérité. De sorte à ce que nous puissions être transformés nous-mêmes afin de comprendre en profondeur le langage qu'il nous communique, pour transposer son vécu dans le moment actuel qui le caractérise, afin d'en donner l'interprétation la plus fidèle aux futures générations.

⁶ Conserver ou restaurer. Le dilemme du patrimoine. Camillo Boito traduit de l'italien par Jean Marc Mandosio ; présenté par Françoise Choay ; éditions de l'imprimeur 2003.

⁷ Cesare Brandi Théorie de la restauration. Livre illustré Traduit de l'italien par Monique Baccelli. Édition Allia / 16, rue Charlemagne 75004 Paris

⁸ *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. Henry Bigot, Giard et Brière, Paris, 1904 137 Op.cit.p.13-14.

1.4. Les Références Littéraires.

La thèse est bâtie sur des lectures d'ouvrages monumentaux, de thèses et d'articles dédiés à l'univers du patrimoine.

- **Le chapitre introductif ainsi que la première partie du chapitre 2**, reposent sur les travaux récents de chercheurs algériens qui montrent bien la prise de conscience croissante de la classe intellectuelle pour la sauvegarde de notre patrimoine. Nous citons, pour cela, Nabila Oulebsir dans son édition (*Les Usages du patrimoine*), Zohra Hakimi (*Politiques urbaines 1846-1958*), Nabila Chérif (pour son travail sur *L'inventaire raisonné du patrimoine ottoman*), A. Koumass et C. Nafa sur *Le patrimoine algérien*, F. Hireche dans *Petit paradis d'Alger* mais aussi sur les travaux d'auteurs de référence en la matière tels que Françoise Choay dans *L'allégorie du patrimoine ou le patrimoine en question*), des articles de D. Poulot, T J-M Leniaud. Bien qu'ils ne traitent pas de l'objet de notre étude, il n'en demeure pas moins important de positionner notre débat, dans un contexte de patrimonialisation en pleine construction, car cette question n'échappera pas aux professionnels de la restauration ou de la conservation, lors d'une intervention sur le bâti. Reporter le débat, sous prétexte qu'il faut d'abord assainir l'environnement du patrimoine, ne serait pas justifié, car à titre d'exemple sauver un édifice d'un effondrement n'empêche pas de pratiquer la conservation scientifique des composants du bâti.
- **La deuxième partie du chapitre 2** s'inspire, des classiques de la conservation-restauration, tels que le texte de Camillo Boito à la fin du XIX^e siècle, de Cesare Brandi, d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, de John Ruskin, d'Aloïs Riegl. Il reprend, en partie, le travail de **Mathieu Tanguay**, dans sa thèse purement théorique *conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale*⁹. Cette dernière nous donne un aperçu de la complexité du débat entre conserver ou restaurer. Elle nous retrace son évolution dans le milieu des architectes italiens de la moitié du XX^e siècle. Il s'agit, bien entendu, de Gustavo Giovannoni, Roberto Pane, Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis D'Ossat, Renato Bonelli et nous plonge, tout au long de son enquête, dans une dialectique de l'œuvre architecturale, entre les valeurs historiques, esthétiques, et d'usage à travers le temps présent, riche de son passé et ouvert sur l'avenir.

⁹ Thèses Mathieu Tanguay, 2012 Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale Université de Montréal Faculté des Études Supérieures

- **Le troisième chapitre** s'appuie sur mon expérience personnelle de la restauration de la villa Bardo que j'ai menée en tant qu'architecte pour illustrer la manière dont on pourrait questionner l'œuvre monumentale. Conserver ou restaurer, nous pousse à approfondir notre recherche en s'appuyant sur les textes classiques des philosophes de l'histoire tels que Hegel, Kant, Croce, ainsi que les textes traitant de l'herméneutique. Étant donné que les valeurs attribuées à notre patrimoine s'inspirent d'une perception héritée de l'Occident. Il a été intéressant de comprendre à travers l'histoire de la pensée islamique contenue dans l'ouvrage de M. Arkoune (*Humanisme et Islam*), de quelle manière il entrevoyait la sortie d'une conceptualisation orientaliste du XIX^e siècle de l'histoire de l'Orient. Cette question fondamentale replace le patrimoine en question à des considérations d'ordre purement culturel, propre aux sociétés du Maghreb, de sorte à ce que toute valorisation ou interprétation des œuvres, proviennent de la représentation que nous nous faisons du monde d'aujourd'hui et de demain. La conclusion reprend essentiellement le traité de philosophie d'Albert Camus contenu dans son livre *l'homme révolté* qui, propose dans sa pensée de Midi, une mesure à toute chose contre la démesure que provoque l'enfermement idéologique et les dérives de la pensée Nihiliste.

1.5. Structure de la Thèse.

La thèse s'articule autour de trois grands thèmes qui constituent trois grands chapitres du mémoire.

Chapitre 1. Est un chapitre introductif au sujet de la thèse, nécessaire à la définition du thème de recherche, son intérêt et de situer le cadre de sa problématique. Il cerne d'une façon globale le champ épistémologique de la discipline de la conservation-restauration et décrit d'une façon sommaire l'environnement du patrimoine en Algérie.

Chapitre 2. Partie I : Le premier thème traite de la notion de patrimoine, de sa valorisation ainsi que des moyens de prise en charge de ce dernier. Il porte sur le thème du patrimoine en question et des définitions relatives à sa conceptualisation dans le milieu des sciences sociales et de son acceptation au sein des communautés qui en sont les héritières. Il représente les notions nécessaires à la compréhension du champ épistémologique auquel nous faisons référence, ainsi que le pourquoi nous nous posons indéfiniment la question de quand conserver ou restaurer. Il représente le thème central de la récupération de la mémoire collective des communautés pour la reconstruction de leurs personnalités et leurs particularités culturelles ainsi que de sa contribution à leur bonheur.

Chapitre 2. Partie II : Le second thème traite du champ théorique de la prise en charge des monuments, en particulier la conservation et la restauration qui en sont les actions physiques sur les œuvres patrimoniales. Autour de ces actions va apparaître le thème central, à savoir conserver ou restaurer. Il sera traité à travers des personnages emblématiques de l'univers de la conservation et de la restauration qui furent les initiateurs de théories, de chartes et de conventions dans la manière d'intervenir sur le patrimoine sans commettre l'irréparable.

Le chapitre III : Présente un exemple de restauration où nous illustrerons d'une façon plus concrète l'attitude que nous pouvons observer dans la prise en charge des monuments, ainsi que la préservation des valeurs intrinsèques propres au bien. L'exemple sera illustré sur une toile de fond faisant référence aux concepts liés à la dialectique du temps et de l'histoire, ainsi que la notion de mémoire et d'identité.

La conclusion : porte sur l'émergence d'une pensée qui sortirait d'une clôture dogmatique provoquée par la dialectique de l'œuvre architecturale entre conservation et restauration, et ouvrirait la voie aux communautés patrimoniales, à la reconnaissance de leurs propres valeurs culturelles, en opposition à l'absurdité de l'être, retranché sur ses positions, dans sa conception totalitaire du patrimoine et de la manière de le protéger. Se verrait apparaître hors des sentiers de la médiation, entre conservateurs et restaurateurs, la pensée semblable à la celle du midi d'Albert Camus. Cette pensée évite d'une part les retranchements philosophiques et le cloisonnement absurde menant à l'autodestruction des valeurs que l'homme protège dans la quête du bonheur, et d'autre part, soulage l'indéfectible mal d'angoisse de l'architecte, provoqué par la prise de décisions au moment de l'intervention sur le bien à protéger et la responsabilité tant morale qu'intellectuelle qui en découle.

1.6 Introduction.

1.6.1 Aperçus historiques de l'environnement légal du patrimoine.

Depuis la sortie de la loi n° 98-04 du 20 Safar 1419 correspondant au 15 juin 1998, relative à la protection du patrimoine culturel et en particulier la loi n° 03-322 du 9 Chaâbane 1424 correspondant au 5 octobre 2003 portant maîtrise d'œuvre relative aux biens culturels immobiliers protégés, beaucoup d'édifices ont été épargnés des ravages du temps et des interventions



Arc de triomphe de Timgad avant sa restauration en 1880. L'arc est enloui au deux tiers.
Archives photographiques. Paris. MAP.

Image 2 Arc de triomphe de Timgad. Découvertes archéologiques de la colonie française.

destructrices de l'homme. Cette prise de conscience des autorités algériennes pour le développement d'une culture de la prise en charge du patrimoine, s'est malheureusement restreinte au milieu professionnel de la culture et d'une minorité d'architectes, initiés à la conservation et la restauration des monuments et sites classés.

Riche de son passé, l'Algérie compte des milliers d'œuvres de grande valeur, témoins de l'histoire des civilisations de la Méditerranée. Le passage de différentes cultures, dans le nord de l'Afrique, a permis dès 1840, à la puissance coloniale française de trouver sur la terre conquise, le lien qui l'unirait

historiquement à la France et affirmerait de façon définitive sa prévalence sur le territoire. Après tant de mutilations et de destructions sur l'ensemble du bâti urbain existant, l'administration locale va ressentir le besoin de s'en approprier la matière ainsi que le contenu. Elle se mettra, dans un premier temps, à la recherche et la mise en valeur des vestiges appartenant à la période romaine, en quête de valeurs latinisantes, avec tout ce qu'elle véhicule comme langage et mythes, puis dans un deuxième temps, de ceux relatifs aux autres époques.¹⁰ (Figures 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6)

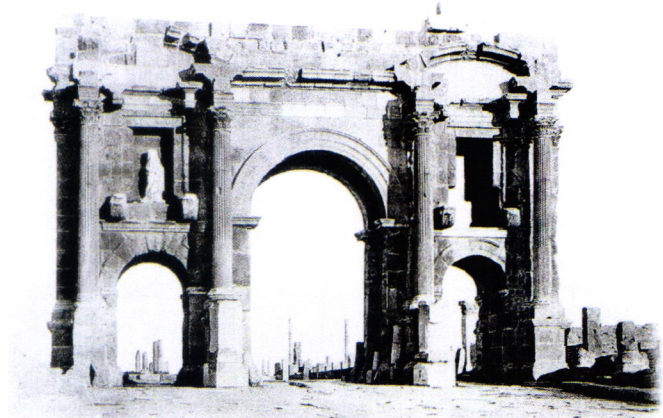
Les pionniers de la mise en valeur, vont procéder aux inventaires systématiques des sites des monuments qu'ils jugeront utile de relever et de prendre en charge, sous la direction du service des bâtiments civils créé en Algérie. Le travail exceptionnel de l'architecte Amable Ravoisié dans les «Exploration scientifique de l'Algérie » posera les jalons d'une tradition de l'inventaire patrimoniale de l'Algérie. Il fera partie du comité de classement, dont les autres membres n'étaient autres qu'Hippolyte Le Bas, professeur de l'école des beaux-arts à Paris,

¹⁰ Oulebsir, Nabila ; «La découverte des monuments de l'Algérie. ». Figures de l'orientalisme en architecture. REMMM N°73-74, Edisud, 1996. P58.,

André Marie Renier architecte chargé de la revue de plans pour les projets de la colonie. Après une ouverture aux œuvres et aux architectures dites locales, l'engouement s'est

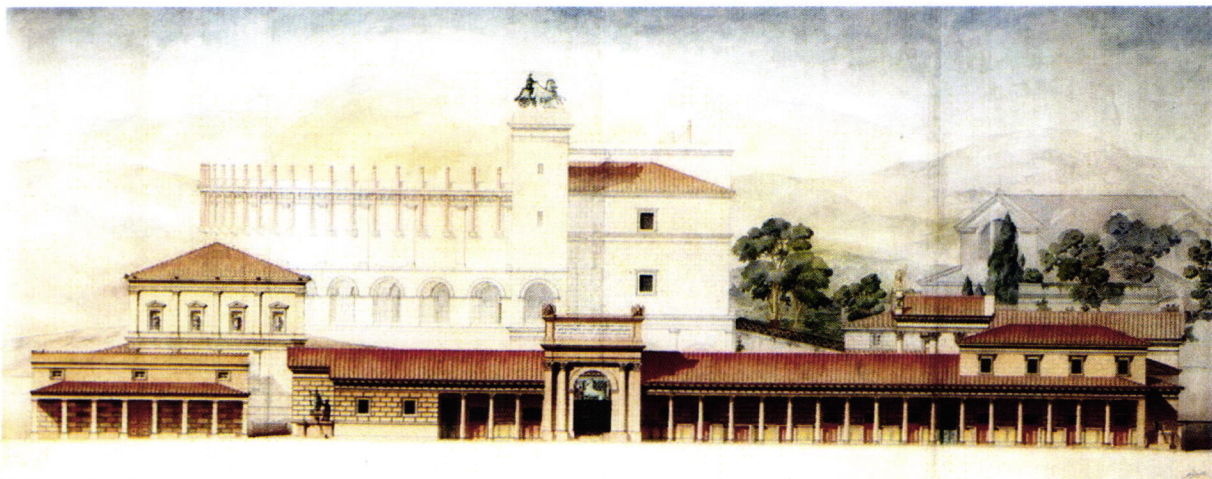


Image 4 Arc de triomphe de Timgad consolidé par E.Duthoit (opération de conservation).



Arc de triomphe de Timgad après la restauration réalisée par A. Ballu
s.c. Guéber Paris MAP
**Image 3 Arc de triomphe de Timgad restauré par A.Ballu.
Opération de restauration stylistique.**

La restauration par anastylose partielle des éléments existants sur site et la restitution des lacunes représente, une image idéalisant l'art antique.



Coupe longitudinale regardant la basilique. Timgad. dessin de A. Ballu. Paris. musée d'Orsay.

Image 5 Coupe sur la basilique de timgad .A.Ballu

généralisé à tous les monuments jugés d'intérêt artistique ou historique, sur le territoire

Magrébin¹¹. L'architecte Charles Texier, alors inspecteur général des bâtiments civils, fut chargé, en 1846, par le ministre de la Guerre, d'établir un premier inventaire patrimonial chiffré.

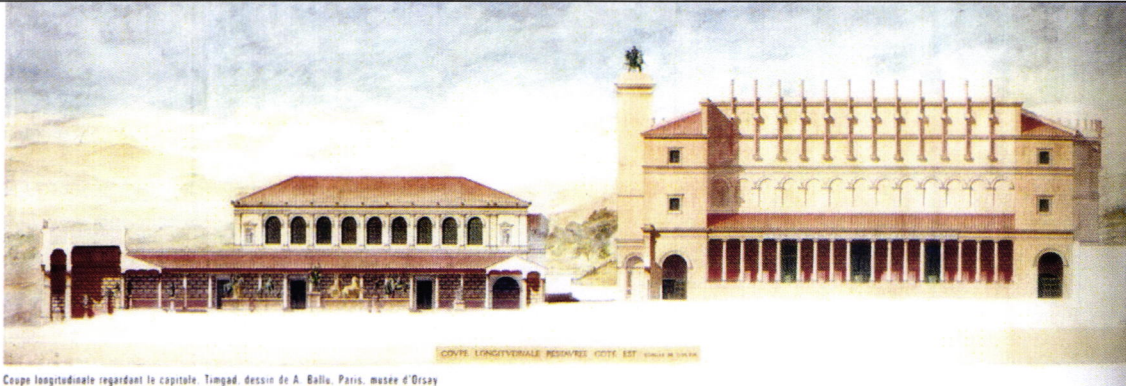


Image 6 Coupe sur le capitole de Timgad. A.Ballu

Albert Ballu a imaginé à travers ses dessins la ville de Timgad. Pour des raisons éthiques et d'intégrité historique, les restitutions ont été strictement interdites lors du premier congrès Italien des architectes ingénieurs 1879.

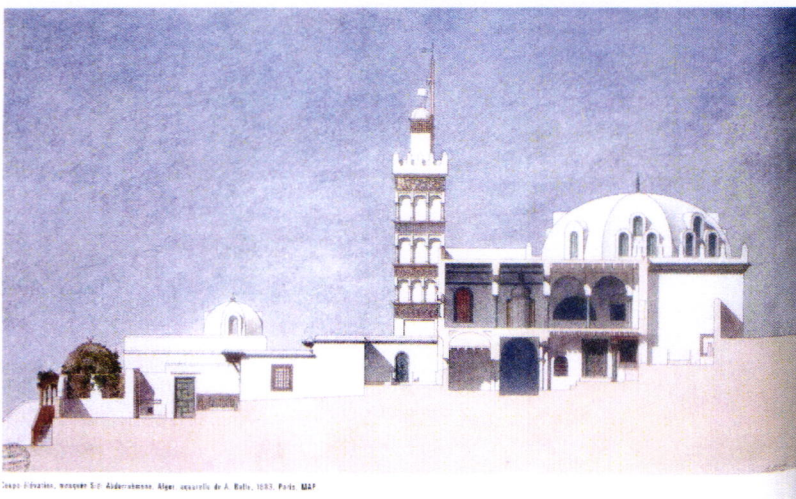


Image 7 Mausolée de Sidi Abderrahmane. Travaux d'A.Ballu.

C'est en 1872 qu'Edmond Duthoit, ancien collaborateur d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, va jouer un rôle primordial, avec son étude sur la conservation des monuments arabes¹². Il introduit une méthodologie pour l'identification et l'interprétation des valeurs historiques et artistiques des monuments, ainsi qu'un savoir-faire en matière de conservation.

Il sera nommé architecte en chef des monuments historiques et mettra en place la première

structure du patrimoine en Algérie, qui se chargera de sa prise en charge. La loi de 1887, créera un cadre juridique légal et initiera le classement de plus de quatre-vingts monuments au début de XX^e siècle. Ce poste sera confié en 1889 à Albert Ballu (1849-1939) qui établira des relevés d'une grande précision sur les monuments antiques et la période ottomane (Images de 5 à 8). Ces derniers lui permirent sur la base d'hypothèse des restaurations tel que l'arc de triomphe de Timgad (Image 3) Il va de soi que les catégories de classement feront références aux valeurs

¹¹ Ahmed Koumas-Chéhrade Nafa L'algerie et son patrimoine (dessins français du XIXe Siècle) monum, édition du patrimoine.p58

¹² Terme générique utilisé dans la littérature du XIX^e. siècle pour qualifier aussi l'architecture du Maghreb

établies par les historiens de l'époque et sont conformes à l'aspiration coloniale.¹³

Cette liste va s'étendre aux sites naturels, par la promulgation de la loi de 1930¹⁴. Puis en février 1943, une loi va introduire une nouvelle notion dans la pratique de la conservation, qui est celle du rapport du monument à son environnement. Elle encrera les fondements d'une pratique de la conservation et restauration en Algérie. C'est sur cet arsenal juridique de la protection du patrimoine, que se constituera le socle sur lequel va reposer la législation et la pratique de la conservation de l'Algérie indépendante.

Préoccupées par les urgences de la reconstruction de l'Etat démocratique algérien, les premières lois en matière de prise en charge du patrimoine ne verront le jour que par

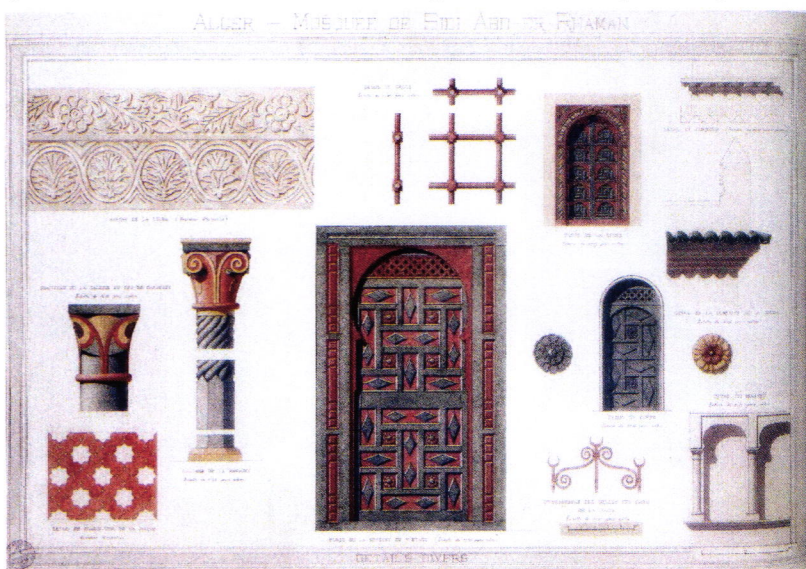


Image 8 Mausolée de Sidi Abderrahmane. Travaux d'A.Ballu. Planche de détails exprimant la méthode de la documentation issu de l'école de Viollet le Duc.

l'Ordonnance n° 67-281 du 20 décembre 1967 relative aux fouilles et à la protection des Sites et Monuments Historiques et Naturels. La conservation, telle que perçue par le monde occidental, n'était dès lors pas une pratique ancrée dans la culture de la population algérienne. Très peu de monuments et de sites se sont vus protégés par la loi de 1967. Laissés à l'abandon, ce n'est qu'au début des années quatre-vingts (1980) qu'ont été classés les sites et monuments majeurs de l'Algérie¹⁵. Cette période correspond avec l'apparition de la loi 83-03 du

fév. 1983, et la mise en place d'instruments de gestion et de contrôle de l'aménagement du territoire, tels que le SNAT (schéma national d'aménagement du territoire) et le SRAT (schéma régional d'aménagement du territoire).

La loi 98-04 du 15 juin 1998 introduira un fait novateur au patrimoine qui est la notion de bien culturel elle le définira « *comme une somme de connaissances de représentations sociales, de savoir, de savoir-faire, de compétences, de techniques, fondés sur la tradition dans différents domaines du patrimoine culturel représentant les véritables significations de rattachement à l'identité culturelle détenus par une personne ou un groupe de personnes.* »¹⁶ Article 67

¹³ Oulebsir Nabila. La découverte des monuments de l'Algérie. Les missions d'Armable Ravoisié et d'Edmond Duthoit (1840-1880). In : Revue du monde musulman et de la Méditerranée, n°73-74, 1994. Figures de l'orientalisme en architecture. pp. 57- 76

¹⁴ Zohra Hakimi ; Alger politiques urbaines 1846-1958 Editions Bouchène, 2011

¹⁵ La Kalâa des Béni Hammad (1980), Tassili n'Ajjer-1982 , Vallée du M'Zab (1982) Tipasa (1982) Djémila (1982) Timgad (1982) monuments majeurs de l'algéroise (musée du bardo, dar Essouf, dars Aziza, dar el Hamra, palais Hassen pacha, citadelle d'Alger) <http://whc.unesco.org/fr/list>

¹⁶ Loi n° 98-04 du 20 Safar 1419 correspondant au 15 juin 1998

L'introduction des contenus culturels que véhicule le patrimoine ; révélera sa diversité, tant dans sa dimension spatiale que temporelle. Il ouvrira le champ de la connaissance historique, face aux questionnements identitaires et se présentera comme un fait nouveau dans la définition de l'authenticité de l'œuvre monumentale. De sorte à ce que toutes les facettes de la mémoire collective seront mises en lumière, sans la prédominance d'une culture, d'une région ou d'une époque sur l'autre.

Mais cette nouveauté ne servira pas à grand-chose dans l'identification de l'inventaire, qui se contentera de reproduire les mêmes lacunes et incohérences, déjà observées dans les listes françaises et celle de 1967. A l'examen de cette liste des biens classés, on constatera une confusion dans la chronologie historique, qui permet de désigner, la catégorie du patrimoine architectural. Elle sera systématiquement répartie dans quatre catégories distinctes, celles de la préhistoire ; de l'antiquité ; de la période islamique, période médiévale et enfin la période moderne. L'absence de thésaurus appropriés, dans la désignation des architectures des différentes périodes de l'histoire, ne nous permettra pas de connaître réellement les fonctions remplies par le monument. Quant à l'aire géographique, elle se confondra entre celle des régions occupées par les différentes dynasties, les beyliks, les départements coloniaux et les wilayas.¹⁷

Or, pour établir des critères de classement basé sur des valeurs d'authenticité, une réforme des lexiques et des aires géographiques qui distingue les cultures, les langues et les religions d'une façon générale, est nécessaire pour une sortie de la conceptualisation orientaliste du 19^e siècle. De sorte à pouvoir repositionner le travail des historiens, par rapport à une histoire de la Méditerranée, « *inscrite dans celle de "l'Orient intégrable par ses thèmes, ses contenus, ses méthodes, ses ambitions cognitives à celle de l'Occident"* »¹⁸. La recherche historique devra cerner, définitivement, le problème du découpage chronologique, ainsi que des aires de cultures et des civilisations. Elle nous offrira un savoir encyclopédique sur l'histoire des sociétés, dans toutes leurs composantes, libérées des qualificatifs tirés des mythes et des préjugés, évitant les raccourcis directs entre religions, langue et périodes historiques. Il est certes clair qu'il n'est pas question d'une garantie de vérité, mais tout au moins d'une analyse fixant des processus de réflexion, prenant ses sources sur des contenus scientifiquement crédibles. Il s'agit de comprendre le passé à partir d'un présent en perpétuel questionnement sur son devenir. Cela représente, certes, une vision sélective des mémoires humaines, mais elle demeure la principale matière de l'historien et servirait les intérêts du présent.¹⁹

C'est sur cette idée générale qu'il serait possible d'élaborer une classification du patrimoine plus proche de la réalité culturelle des communautés à même de leur permettre d'extraire des valeurs d'authenticité. De permettre aussi, le choix à tous les acteurs sociaux de décider, en toute conscience et liberté, du devenir de leur patrimoine et du symbole qu'ils voudront lui attribuer.

¹⁷ L'inventaire du patrimoine architectural de la période ottomane en Algérie : du recensement à l'étude. . (Nabila Chérif) revue du Patrimoine de Maghreb. <https://patmagh.hypotheses.org/174>

¹⁸ Mohamed arkoune humanisme et islam. Edition barzakh, Alger 2007.P99

¹⁹ Ibid 17 ; P101-102-103

Chapitre 2

2. PARTIE I. « ETAT DE L'ART ET DE L'HISTOIRE »

I.1. Introduction à la Partie I du Chapitre

En introduisant des éléments du temps actuel dans l'œuvre architecturale venue d'un autre temps, nous juxtaposons des objets de l'histoire, ayant eu des trajectoires et des milieux de vie différents. Cet état de fait nouveau, nous questionne sur le potentiel que possède le monument ancien, à conserver son intégrité dans cette nouvelle coexistence. Suivant son état de vétusté, chaque partie de l'édifice défendra sa place suivant le jugement de ceux, qui lui permettront de s'affirmer. En amont, seront les critères de classements et les valeurs qui lui seront assignés par la communauté qui le reconnaît en tant que tel, et en aval, la capacité de l'architecte à interpréter le potentiel socio-historique du monument. Dans cette dynamique historique, l'architecte doit résoudre le dilemme entre partie à conserver ou à restaurer. Il se pose, d'une part, la question de la dialectique historique du temps entre présent/passé, qui est fondamentale à la compréhension de l'histoire du monument et le monument dans une histoire globale et d'autre part, le problème de l'hétérogénéité des épistèmes autour de la notion de patrimoine. Chaque société aborde son passé de différente manière, suivant les objectifs politiques ou socio-culturels qu'elle s'est assignés. Elle se donne le droit d'interpréter à sa guise la vérité historique. Par conséquent, la conscience du temps entre passé présent et avenir, met l'accent sur la façon que nous avons d'aborder la notion du patrimoine. Elle renvoie aussi aux conditions dans lesquelles a été pris en charge le patrimoine afin d'aboutir à sa conservation ou sa restauration.

I.2. Pour la Construction d'une Conception Commune "le Patrimoine"

Si étymologiquement, le terme patrimoine se définit comme « l'ensemble des biens et droits hérités du père », tel qu'il est expliqué dans le dictionnaire le Petit Robert, il se réfère aussi à l'héritage légué par les ancêtres d'une communauté. Dans le droit civil, le patrimoine représente l'ensemble des biens et des obligations d'une personne. Par extension, le "patrimoine" serait donc l'expression de l'identité d'une communauté qui s'exprimerait à travers sa propre histoire. Il constitue un ensemble de biens matériels, immatériels ainsi que des savoirs et des techniques ayant des valeurs intrinsèques propres à elles-mêmes. Il fait l'objet d'une reconnaissance, d'une préservation, dont la finalité est la transmission aux générations futures. Simplement, cette conception du patrimoine est contemporaine, car elle introduit la notion d'universalité du bien et d'une valorisation conçu et accepté par une tierce partie qui serait la communauté ou la Nation. Mais le mot patrimoine dans son acceptation au

sens large du terme, rattaché à ses propriétaires, se voit tributaire des modes de transmissions et des conditions légales qui diffèrent suivant les époques "civilisation "et les "aires d'influences géographiques. Aussi, l'héritage peut perdre de la consistance suivant qu'il puisse appartenir à une seule personne, l'être ensuite à plusieurs, puis n'appartenir à personne. Alors, si nous considérons le patrimoine de droit privé comme un héritage aliénable, nous nous confrontons à des questions purement légales, où le devenir de l'héritage serait tributaire de ses propriétaires. Les biens dits publics ou sacrés, inaliénables, qui n'appartiennent à personne, subissent divers sorts suivant la nature de la civilisation qui la traverse. Ils seront négligés, par le fait qu'ils ont été répartis sur une grande étendue géographique, réappropriés d'une façon singulière, pour montrer sa domination, ou bien encore par un désintérêt à la chose qui finit par être abandonnée. Le patrimoine en tant qu'objet de l'histoire, est intégré dans une Grande Histoire et transporte avec lui des contenus appartenant à des strates profondes (les savoir-faire, les pratiques de l'espace et lieux d'échanges économiques). Mais ce qui intéresse aussi le domaine de la mise en valeur de cet objet de l'*histoire*, c'est comment les communautés observent et traitent leur *héritage*. En analysant la notion de patrimoine sur une grande échelle du temps historique, nous remarquons qu'elle n'est pas perçue de la même manière par les peuples des différentes de civilisations. Pour chaque langue et culture qui sous-tendent des modes différents de transmission de l'héritage, nous nous confrontons à une hétérogénéité des épistèmes au sujet de la définition du patrimoine. Aussi cette notion rattachée au fait de l'*héritage*, se verra subir une transformation en quatre systèmes de temps, définis sous le terme de régimes d'historicité, qui ne fait pas référence à un système de linéarité temporelle mais qui peut se produire à différents moments des temps historiques, en prenant diverses trajectoires et dans différentes aires géographiques.²⁰

Il est fondamental de savoir que les régimes d'historicité ne traitent pas du patrimoine en tant qu'objet ayant une histoire propre mais d'un concept qui tend à cerner la notion de patrimoine dans des temps différents de l'histoire. Il ne s'agit en aucun cas de juxtaposer des événements historiques de natures différentes mais d'observer à travers une modélisation de l'histoire du temps, la transformation de la notion de patrimoine liée à la notion d'héritages dans diverses communautés.

- Le premier est celui de l'idée formatrice de la notion de sauvegarde comme facteur de survie de l'espèce humaine et du bien sacré à travers le mythe fondateur des civilisations.

²⁰ Réf: Conserveries mémorielles; Revue transdisciplinaire du 15 | 2014 : Les courbes du temps: trajectoire, histoire et mémoire Trajectoires conceptuelles, entre archéologie et circulation. Les trajectoires dans le temps : réflexion sur le concept de « régime d'historicité » MAXIME RAYMONDDUFOUR

Toutes les sociétés humaines ne conçoivent pas le temps de la même façon et l'expérience du temps est conditionnée par la culture. Grâce à des études qui s'intéressaient à la séquence des événements dans les discours à caractère historique à prétentions véridiques ou non, les anthropologues ont trouvé dans les sociétés humaines différentes manières d'organiser le temps, démontrant l'existence de multiples métadiscours historiques qui structurent différentes formes d'expérience du temps (HUGHES et TRAUTMANN, 1995, 1). Ainsi, l'agencement passé présent futur, très linéaire et qui nous semble évident, ne relève pas du bon sens, mais plutôt de l'évolution culturelle particulière des sociétés occidentales.

Il correspond au régime mythique et épique d'une histoire où tout est accompli. L'homme doit, dans le présent, réaliser ce qui est du passé c'est-à-dire l'idéal de l'humanité.

- Le second régime est le temps de l'attente, celui de l'homme qui, en symbiose avec la nature où tout évolue suivant un cycle naturel, doit voir son salut dans un avenir apocalyptique, le jour du jugement dernier dans un temps continu où le passé doit se réaliser dans un futur à travers un temps présent. C'est le régime eschatologique.
- Le troisième moment se produit en deux phases. La première est un régime moderne et correspond à la période de la renaissance en Europe. Elle se manifestera par la naissance d'une conscience historique due à un intérêt porté sur les œuvres de l'antiquité comme modèle à suivre et correspond aussi à un monde qui l'oppose à celui des grandes réalisations de l'empire ottoman. Cette prise de conscience va permettre de différencier le temps entre présent et passé. Le présent doit s'inspirer du passé pour se construire. La seconde phase est celle du régime futuriste, d'une prise de conscience face aux œuvres du passé. Elle se définira par une conception moderne qui naîtra avec la révolution française. Le patrimoine est conçu comme le moyen de construire les identités et les projeter dans un avenir. Il met l'emphasis sur la protection des œuvres du passé.
- Le quatrième est celui du XXI^e siècle. C'est le régime du présentisme, où le terme patrimoine subit une inflation par son étendue et sa généralisation. C'est aussi le temps accidentel, celle d'une mondialisation où Nord et Sud ne vivent pas les mêmes événements historiques de la même façon, où l'histoire ne sert pas d'expérience pour façonner le futur. Le retour à l'événementiel transmis dans un immédiat en proie à l'interprétation et à la manipulation. Le temps de l'unification des concepts patrimoniaux à travers des chartes sur fond de destructions des patrimoines mondiaux. Ceux de la Mésopotamie, de la Libye antique, du Subsaharien, du Soudan en proie à la vétusté et à la crise économique. Un régime temporel d'un éternel présent avec un futur menaçant.²¹

²¹ La notion de régimes de temporalité est décalquée sur celle de *régime d'historicité* qui provient du champ de l'épistémologie de l'histoire. On la trouve dans les écrits de Reinhart Koselleck, et spécialement *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques* (1990) et dans ceux, plus récents, de François Hartog, et surtout dans *Les régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps* (2003). Leur point de vue est globalement le suivant : il existe plusieurs manières typiques d'écrire l'Histoire qui dépendent des époques, des croyances. Ces manières privilégient des relations particulières entre passé, présent et futur ou encore entre « champ d'expérience » (relation du passé au présent) et « horizon d'attente » (relation du futur au présent). Si le point de vue de l'historien est toujours celui du présent de l'écriture, ce présent peut se tourner, en priorité – voire exclusivement – vers le passé ou s'orienter vers l'avenir. Il peut aussi étroitement articuler les deux, ou se fermer totalement sur le présent, celui de la mémoire, par exemple. On peut ainsi, selon Hartog, distinguer quatre régimes d'historicité au cours de l'Histoire.

6

Le régime mythique est celui du récit épique, celui où le passé donne la clé de tout. Les premiers sociologues l'appelaient modèle « primitif » (Durkheim) ou forme « traditionnelle » (Weber). Des grands récits mythiques tels que l'*Illiade* ou l'*Odyssée* d'Homère sont épiques parce qu'ils racontent le parcours de héros (Achille, Ulysse...) prisonniers de leur destin. Weber parle de « l'éternel hier », pour désigner cette emprise du Passé mythique, de la Tradition toute puissante, de l'Origine qui a déjà réalisé tout l'idéal de l'humanité, des relations entre les hommes, de la vie commune. Les mythes s'emploient à dire cet idéal : ils sont les Actes des dieux, au début de la création du monde et chacun doit essayer de retrouver cet esprit, de rendre et d'accomplir le destin qui est celui que les dieux ont réalisé au début du monde. Des manières d'écrire l'histoire ouvrière récente en la référant à un passé mythique de la Classe Ouvrière (Thomson, 1986) peuvent relever du même régime. Le passé est donc le cœur du rapport au temps de ce premier régime d'historicité. Tout est déjà accompli : l'Histoire est faite.

7

Le régime eschatologique, présenté par Gauchet (1990) comme le régime de temporalité spécifiquement religieux naissant à la période axiale, c'est à dire celle de l'origine des grandes religions monothéistes (judaïsme, bouddhisme...), est au cœur du christianisme. C'est un régime de Salut, celui-ci ayant déjà été acquis mais devant se réaliser complètement au terme d'une attente. Dans le cas du christianisme, le Salut est, pour tous, le fait du Christ mais il doit se réaliser, pour chacun, au Jugement Dernier. La temporalité de ce second régime d'historicité est donc eschatologique, à la fois complètement ancrée dans un événement d'hier (la résurrection du Christ) mais qui reste quand même à réaliser totalement (l'Apocalypse) dans l'avenir. Le récit historique de type chrétien ou monothéiste est de type providentiel : c'est la bonté divine (et non le Destin) qui donne sens à l'Histoire conçue comme accomplissement du plan divin.

8

Le troisième régime est moderne, futuriste. Le régime eschatologique a duré, en Occident environ 1500 ans, jusqu'au 17^e et 18^e siècle, jusqu'à l'avènement des Lumières et à l'irruption de la modernité intellectuelle (la Science), économique (l'Industrie), et politique (la Démocratie). Désormais la référence temporelle

I.2.1.1 A l'aube du patrimoine, la continuité temporelle

A. Le régime mythique et épique

Dans les découvertes archéologiques datant du néolithique, peu de matériels ont été retrouvés, donnant des indices précis sur une quelconque forme de legs. Sur les fresques rupestres du Tassili Azdjer, des scènes de la vie quotidienne et certains rituels de sacrifices ont été observés. Des tombeaux d'inhumations de bovidés, dans le site d'El Mankhor, semblent montrer un caractère sacré de l'animal. Autour de la fouille de Tinhenakaten, sur les parois d'un ancien abri préhistorique du Tassili où des restes de vanneries, poteries et graminées ont été trouvés, nous observons de multiples images de procession de bovidiens avec autour des scènes de chasse. Elles montrent bien l'importance de ce patrimoine bovidien domestiqué, rythmant les transhumances des peuples du néolithique. Sur les parois des rochers et les plafonds des abris ainsi que sur d'immenses dalles, les hommes des temps anciens, ont représenté leur univers sous forme d'iconographies rupestres. Ces dessins, d'une beauté exceptionnelle, ont immortalisé leur passage. Ils constituent pour eux le moyen le plus naturel de se représenter à travers un art qu'ils ont transmis à toute l'humanité. Leur seul souhait était de nous révéler une vérité à travers l'art du dessin. Cette tradition de la transcription des faits et des événements de la vie quotidienne à travers les peintures et les gravures, ira du néolithique aux premières civilisations, se transmettre de générations en générations et sera transportée par les hommes à travers l'histoire des civilisations. Sur les anciennes tables en argiles "ostrakons ou sur les Tripitaka et Papyrus, ont été décryptés des textes décrivant des louanges, des offrandes à leur souverain divinisé, ainsi que des descriptions de transactions commerciales, des comptes et des actes. Puis fut découvert l'un des premiers textes fondateurs d'une civilisation qui fut sans doute le récit de Gilgamesh écrit vers le début du IV^e millénaire avant Jésus-Christ. Avec les récits similaires des premières civilisations (celles des babyloniens assyriens, textes sacrés hindouistes et mythologies gréco-romaines), les textes fondateurs auront en commun l'illustration d'une scène apocalyptique du devenir de la cité s'éloignant des vertus édictées par Dieu et se verra punie par le déluge.

principale, voire unique, est l'avenir, la valeur cardinale, dans le libéralisme, comme dans le socialisme (notamment marxiste) est le Progrès. Le récit est donc progressiste ou prométhéen ; Ce sont les hommes qui ont volé le feu aux dieux et qui vont faire advenir (dans le futur) la société de l'abondance, de la justice et de la vérité. L'Histoire, comme chez Hegel, est l'accomplissement de la Raison et le règne du Droit, par le triomphe de l'État nation ou, comme chez Marx, le triomphe inéluctable du Proletariat dans la lutte des classes.

9

Le régime du présentisme est celui dans lequel nous serions entrés récemment. En s'appuyant sur la notion de « crime contre l'humanité », imprescriptible, et de la montée d'une histoire patrimoniale et mémorielle² ainsi que sur les thèses de la fin de l'Histoire, Hartog défend la thèse d'un quatrième régime d'historicité. En s'inspirant de thèses telles que celles de *La société du risque* (1986) de Ulrich Beck, certains textes d'Anthony Giddens portant sur les *Conséquences de la modernité* (1991) ou du livre d'Alain Touraine *Critique de la modernité* (1993), des sociologues, un peu partout, comme des historiens, défendent la thèse d'une crise du régime précédent de temporalité, entièrement centré sur le futur. Que ce soit la Shoah, la bombe d'Hiroshima, les menaces contre l'écologie, la crise économique ou « anthropologique » (Commaïlle, 1998, Dubar 2000), les catastrophes industrielles (Tchernobyl) ou terroristes (11 septembre 2001), ces événements imprévisibles ont précipité la fin de la modernité précédente. L'idée même du progrès s'est mutée en constats des « dégâts du progrès » (CFDT, 1974). À partir du moment où, au lieu de représenter la lumière et l'intelligibilité du présent, l'avenir commence à être associé à des risques et menaces, un changement de régime d'historicité est en cours. Comment les uns et les autres appellent-ils le nouveau régime qui caractériserait l'humanité depuis une trentaine d'années ? Certains auteurs, comme Hartog, proposent le terme de présentisme, désignant un enfermement dans le présent du fait de l'absence de toute leçon à tirer du passé et d'un futur devenu menaçant. L'histoire n'est plus un grand récit : elle devient agrégation de récits individuels, contingents, sans signification. 26/08/2016 Récits d'insertion de jeunes et régimes de temporalité <https://temporalites.revues.org/4524/13>.

De la même façon que le récit de l'arche de Noé, la fin se présente par la rédemption d'une partie du peuple de la cité et sauvegarde l'espèce humaine comme patrimoine de l'humanité. Dans « les géorgiques et les bucoliques », Virgile décrit la vie paysanne rythmée par les cycles naturels comme modèle de vie par excellence contrairement à la vie de la cité où le lieu du vice et de la corruption finira frappée par la malédiction. La condamnation des villes à leur destruction débouche sur cet incessant besoin de sauver quelque chose. Il s'agira de préserver un patrimoine jugé sur des critères de moralité et de vertu avec comme question principale, qu'est-ce que l'apocalypse? Tel que décrit dans les textes anciens, c'est l'idée d'un anéantissement total, sans pouvoir rien léguer, mais en même temps, la possibilité d'une victoire du vertueux dans le but de préserver quelque chose.

Dans l'ensemble des textes, apparaît une notion de temporalité. Celle d'un passé par la création de l'humanité, du présent par la scène du déluge, et d'un futur possible par la sauvegarde du vertueux, mais aussi par un éternel recommencement du scénario capable de se produire à tout instant. Il permet de déplacer les événements et ainsi de rendre le temps continu. A côté de ces récits, s'ajoutent les comptes et les légendes qui véhiculent les us et coutumes, les senteurs, les trajets de voyageurs avec des descriptions d'une étonnante précision et les épopées de grands soldats héroïques. Tout cela met en place un système de transmission culturelle, celui où le passé donne la clé de tout.²² Dans une vision unifiée du temps éternellement présent, continu et sans rupture. L'histoire racontée est présente dans l'esprit des gens comme une réalité qui peut se produire maintenant et peut être demain. Les textes *représentent le développement, par une société, d'un mythe historique fondateur qui donne aux biens de cette époque un caractère "sacré". La notion de patrimoine culturel se développe alors en fonction de la reconnaissance de ces témoignages comme fondement de l'identité "sociale".*²³

Du mythe fondateur à sa représentation, la plus emblématique sera la période hellénistique. Elle s'inspirera des civilisations antérieures, à travers les édifices monumentaux dédiés aux divinités. Les arts picturaux et les sculptures des temples de la Grèce antique, se caractériseront par la production d'œuvres artistiques. Cette période se verra héritière d'une ancienne époque et lui portera une totale admiration. Cette conscience va lui permettre de conserver les œuvres anciennes et d'en imiter le style, d'en reproduire des exemplaires et de les commercialiser. Rome fera de même. Elle se verra elle aussi héritière de ce patrimoine hellénistique en se l'appropriant. Cet intérêt pour cet art grec va donner lieu à des règles de protection.

On verra se développer le "*collectionnisme*", les musées, ainsi que la *systématisation des études d'art à partir de biographies (Vitruve, Pausanias, Pline)*. Par ailleurs, *l'Égypte ptolémaïque qui édifiera la bibliothèque d'Alexandrie, « une des plus importantes du monde antique » en sera un bel exemple et témoin de*

²² Christian Barrère Laboratoire Regards : www.asrdlf2013.org/.../C_-_Barrere_-_Les_quatre_temps_du_patrimoine_culturel.pdf...de C Barrère

²³ (« La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne », 2000, Damien Concé).

ce passé antique²⁴. Jusqu'au 10^e siècle et par à-coups, Rome et Byzance n'hésiteront pas, à travers les sénatus consultes, à mettre un frein aux opérations de vente d'immeubles, « aux fins de s'enrichir par la vente à haut prix de leurs ornements, en sanctionnant ces comportements par la nullité de l'acte. Elle interdira expressément le dépôt illicite des éléments somptuaires des immeubles urbains, toutes les dispositions "mortis causa" par lesquelles le testateur laissait aux légataires les pièces unies aux édifices " : ea quae aedibus iuncta sunt. Mais il fera la distinction entre les biens faisant partie d'un patrimoine privé res alicuius in bonis et ceux qui appartiennent au domaine sacré et n'ayant pas de propriétaire res nullius in bonis. L'aliénabilité des biens privés lui ôtera toute datation ou origine. Seul compte le temps présent où le bien est évalué. Quant aux biens non appropriables, non aliénables, ils seront considérés comme extrapatrimoniaux. Le temps sera celui du passé. Il symbolisera l'origine de sa création ».²⁵

Il est clair que ce régime influencera l'ensemble du bassin méditerranéen et particulièrement notre pays, largement ancré dans cette tradition, visible à travers nos découvertes archéologiques quotidiennes. Ce qui présuppose l'existence de ces régimes d'historicité à travers notre conscience spontanée, au même titre que les peuples de la Méditerranée.

B. Le régime eschatologique

L'empire érigea dans la période chrétienne des monuments dédiés aux reliques, telles que la croix et la couronne d'épines originales du Christ, objet ayant appartenu aux saints. Ce sera le haut lieu de conservation et de prétexte au pèlerinage saint et à la donation. Les fresques et les mosaïques des basiliques représenteront des scènes de la vie religieuse, illustrant la naissance, la crucifixion du Christ, la représentation des saints et le Jugement dernier. Cette représentation montre bien que le temps présent représente le passé qui sert de témoignage et prédit un futur par le jugement, mais aussi le salut que tout le monde attend depuis la résurrection à l'apocalypse. La conception d'un temps continu construit sur le régime d'une historicité eschatologique, celle décrite par François Hartog, dans les régimes d'historicité.²⁶

C'est sous Justinien I^{er}, empereur de l'Empire romain d'Orient, que sera établie la plus grande compilation du corpus juridique avec l'ambition d'être utile à ses citoyens et fidèle au droit romain. Le Corpus Iuris Civilis (CIC), à savoir le droit du Digeste justinien, avec ses compléments nécessaires, le Code et les Nouvelles, auxquels il convient de joindre le manuel des Institutes, constitue la somme à laquelle doivent se conformer toutes les manifestations juridiques officielles législatives et les recueils de la pratique juridique. Il constitue le pilier de toute la tradition juridique byzantine, du droit public et du droit privé. Jamais aboli, tout au long de l'Empire byzantin, il devient la référence constante de toute opération juridique byzantine, sur le plan pratique et sur le plan théorique. Il influencera le monde occidental dès le XII^e siècle²⁷.

²⁴ Ibid 14

²⁵ La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne », 2000, Damien Concé Page 4 arty-parade-webmagazine.

²⁶ *Les régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps (2003) p57.*

²⁷ Introduction. Acculturations juridiques Romano-Byzantine Evángelos Karabelias <https://etudesbalkaniques.revues.org/251> p. 9-25

A cette période de consolidation du droit impérial byzantin, apparaît une autre civilisation, celle de l'Islam dont les préceptes se fondent sur le Coran et la sunna. Cette civilisation va entamer la construction de son propre corpus juridique, indépendamment de toute autre considération hégémonique. « *Il fut commencé pendant la première moitié du VI^e siècle, et terminé vers la fin du IX^e siècle. L'an 300 de l'Hégire (X^e J.-C.) est considéré comme la date à laquelle a pris fin la possibilité de l'effort (idjtihâd) accompli dans un but de création législative. Dans cet intervalle, les califes abbassides Al-Mansûr, Hârûn, Al-Mâmûn ont encouragé l'étude du droit, notamment du droit public, pour des raisons d'intérêt politique. Un éveil de l'esprit scientifique musulman a été, d'autre part, provoqué par les contacts de l'Islam avec le droit romain, persan, hébraïque. Les grands savants, comme Abu Hanîfa, Mâlik, Shâfi'î, n'ont pas ignoré les systèmes législatifs des pays voisins et en ont tenu compte dans leur travail d'adaptation ; mais ce travail a été si bien fait qu'il est difficile pour ne pas dire impossible, à l'heure actuelle, d'en apercevoir les relations et les interférences. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il a donné lieu, pendant toute une époque, à une lutte longue et obstinée entre les légistes arabes représentants de la pure doctrine musulmane et les tenants de la métaphysique aryenne* ». ²⁸

Les deux mondes vont s'opposer, nier avoir recours à de quelconques influences, si bien que dans la tradition des sociétés musulmanes on réfutera tout apport externe à la pensée du Fiqh. La terminologie ne pourrait être comparée au droit romain ou byzantin usité dans le monde qui les opposent, néanmoins nous prendront comme point de départ, qu'a priori, le patrimoine aurait un sommet commun, qui serait la notion fondamentale de biens hérités.

Dans le monde musulman et en particulier au Maghreb, le bien qui viendrait du père ou de la mère serait dit *El Miratbe* ou *El Wiratha*. Il constituerait un patrimoine (Terres, biens mobilier et immobilier bijoux) légué par un système de division désigné par le terme *El-faridbab*, prévalant une part majeure aux hommes. Ce processus de transmission, étant issu du commandement divin, sera considéré comme sacré. Simplement, la sacralisation ne concernera pas le bien matériel lui-même, car en islam, « *toute doit périr sauf son visage* »²⁹. On sera, alors, plus attentif sur les aspects immatériels du patrimoine ou du legs, en particulier la transmission des savoirs, des techniques, des traditions, les contenus scientifiques des manuscrits. Dans ces sociétés, les œuvres produites par les hommes ne sont pas importantes en elles-mêmes, seul le cheminement, ainsi que le raisonnement qui les mène à la réalisation de l'œuvre, aurait une importance. Ce cheminement serait considéré comme une réalisation spirituelle, qui préparerait la place de l'homme dans son ultime demeure. Cela expliquerait la patience et la finesse du travail des maîtres constructeurs, pour les grands monuments connus pour ne citer que le palais de l'Alhambra en Andalousie, le Taj Mahal, les mosquées et grandes demeures hafside et mérinide du Maghreb. Cet exemplarité servait de modèle de comportement et constituait le moyen le plus efficace de transmission des sciences et des savoirs dans un rapport bien connu : celui « de maître à disciple ». Bien que perdue depuis

²⁸ Milliot Louis. La pensée juridique de l'Islam. In: *Revue internationale de droit comparé*. Page 445 Vol. 6 N°3, Juillet-septembre 1954. pp. 441-454.

²⁹ Sourate Al Qassas [Verset 51 à 88]

plus de six siècles, cette tradition est encore perceptible dans certains métiers de l'art tels que ceux des dinandiers, des céramistes, des staffeurs et mosaïstes du Maroc. On ne portera donc pas d'attention particulière aux objets. La réutilisation d'éléments architecturaux tels que colonnes, faïences, pièces provenant de maisons démolies, ou sites antiques, bien observée dans nos découvertes archéologiques, était monnaie courante. Dans *L'inventaire du patrimoine*, Nabila Oulebsir parle plutôt d'*Athar* dans le sens vestiges, mais elle insiste sur le fait qu'aucune importance capitale n'est portée au legs. Seul son usage et les contenus véhiculés par les hommes paraissent importants. Nous verrons par contre une attention particulière aux héritages des jardins des systèmes hydriques. Ces éléments, récurrents dans les écrits sacrés, font référence au paradis³⁰ (explication par l'apport des techniques et l'entretien) beaucoup d'entre eux étaient inventoriés, entretenus. La construction contournait ou intégrait souvent un arbre séculaire afin de lui témoigner un total respect. Souvent, les sources aménagées en fontaines constituaient un patrimoine entretenu par la collectivité au service du bien commun. Les récits des voyageurs tels *Qu'elbekri* ou *haêdo* semblent décrire des édifices de grande valeur assez bien conservés. On dénombre plusieurs mosquées, palais, grandes demeures, maisons, dans un Maghreb où il semblerait que les communautés aient été déjà habituées à la conservation par des travaux d'entretien périodiques. Pour Nabila Oulebsir dans son ouvrage les usages du patrimoine le terme *Turâth* serait l'expression arabe la plus proche la notion d'héritage matériel et immatériel. Elle considère que le fait de léguer ses biens ou patrimoine matériel au *Habous*, serait une façon de les préserver. Son usage inaliénable pousserait l'administrateur du bien au profit de la collectivité à en prendre soin. Certes, cela est vrai pour les réseaux hydriques, cimetières, mosquées et mausolées, caravansérails, fontaines et abreuvoirs, bien illustré dans les iconographies d'Esquer³¹ et de Berbrugger³², mais moins évident pour les maisons, les grandes demeures, les arbres fruitiers sur des propriétés privées, des puits isolés près de jardins particuliers. Nous en savons assez car lors de l'inventaire sur le patrimoine de la Casbah, beaucoup d'édifices avaient subi ruine parce qu'ils étaient bien *habbous*, y compris certains palais tels que celui du Palais *Hacen Pacha*. La valeur patrimoniale axée sur les significations relatives aux prescriptions de la vie du musulman se remarque, contrairement au monde chrétien, dans l'absence de représentations anthropomorphiques et d'illustrations du temps de l'apocalypse. Aucune iconographie n'est retrouvée sur les décors. Seules sont présentes des calligraphies plaquées sur les murs des grandes demeures, palais et édifices religieux reprenant des parties de versets coraniques, des louanges à Allah, le créateur, le sublime avec parfois répétés ses (99) quatre-vingt-dix-neuf attributs, des dessins aux décors floraux représentant les jardins du Paradis.

³⁰ Farid Hireche. *L'art des jardins, petit paradis d'Alger* éditions .Alternatives Urbaines.P178 ;P179 ;P180.

³¹ Gabriel Esquer est un archiviste, bibliothécaire et historien français de l'Algérie. Né à Paris le 12 avril 1876 à Caunes-Minervois et mort à Alger le 14 avril 1961 à Alger.

³² Adrien Berbrugger, de son nom complet Louis Adrien Berbrugger, né à Paris le 11 mai 1801 et mort à Alger le 2 juillet 1869, est un archéologue et philologue français spécialiste de l'Algérie.

Où se trouve donc représenté le temps du salut? Sans doute dans les emblématiques réalisations des palais. Dans leurs jardins magnifiques, le goût de l'éternel est esquissé, dans le but de montrer ce qui attend celui qui accomplira son devoir de musulman. Dans le temps présent, le tribut de ceux qui, à travers leur actes vertueux et leur travail bien réalisé, se verront récompensé par l'accès au Paradis le jour du Jugement dernier. Nous comprenons bien que dans l'accomplissement des réalisations de grandes valeurs artistiques, se cache le véritable désir de représenter l'image de la dernière demeure et donc du temps futur, une autre manière en islam d'exprimer le temps présent où se réalisent toutes les représentations, qui témoignent et prédisent en permanence un futur par la félicité au jour du Jugement dernier. C'est donc un régime d'une historicité représentée dans les significations des réalisations humaines au moment de leurs réalisations et qui s'exprime dans l'accomplissement du travail lui-même. Une autre forme d'expression du régime eschatologique exprimant la continuité temporelle sans distinction entre présent passé et futur.

I.2.1.3 Le régime moderne et futuriste

A. La rupture passé/présent

Mais l'intérêt pour les œuvres artistiques, naît, vraisemblablement, au XVI^{ème} siècle à la renaissance en Italie. A cette période, la péninsule demeure le pays le mieux placé pour recueillir l'héritage de l'Antiquité. Cet art fut une source infinie d'inspiration pour les artistes de la renaissance. L'intérêt porté à ces vestiges du passé marquera la naissance du concept de monument historique. Puis c'est au tour de la France, au siècle des lumières, que va s'affirmer ce regard sur le passé avec l'émergence d'une classe bourgeoise plus raffiné et cultivée qui dirigera son regard, encore rivé sur les monuments antiques, vers les édifices d'intérêt artistiques. Puis l'émergence d'une classe intellectuelle fondatrice des sciences sociales va développer des théories et des analyses avec comme fondement un incessant besoin d'objectivité et d'impartialité historique. Cette ferveur intellectuelle marquera le temps d'une concomitance avec le besoin de construire une identité nationale sur une vision du passé. *François Guizot (1787-1874), cité par Dominique Poulot, estime que les «monuments historiques forment un admirable enchaînement qui fait de notre sol un précieux objet de recherches et d'études». Il devient dès lors légitime de les protéger puisqu'ils permettent une intelligence du passé.»*³³.

B La naissance d'une conscience historique

La notion de patrimoine va connaître une évolution sensible au début du XX^e siècle. Elle introduira des valeurs telles que l'authenticité, l'art et l'histoire avec un regard critique sur le passé. Elle se chargera d'inventorier des monuments sites qu'elle jugera d'un grand intérêt

³³ www.chateau-guillaume-leconquerant.fr/.../service-pedagogique/.../fiche-patrimoine.p...

pour la construction des identités nationales. Cette évolution a sans doute été accélérée par la vision pittoresque des sites et monuments visitables par des amateurs d'arts et de culture. Pierre-Alain Four affirme que "*L'élargissement de la notion de patrimoine remonte au début du XX^e siècle. Elle est notamment due, selon Jean-Michel Leniaud, au développement du tourisme, qui lui-même se développe par l'intermédiaire du vélo puis de l'automobile. La création du Touring club de France et la publication de Sites et monuments attestent de ces transformations. Cet ouvrage en plusieurs volumes ne s'intéresse pas seulement aux édifices religieux, mais à l'architecture civile comme aux maisons d'habitation. Il inclut surtout des sites remarquables et des paysages. Il contribue à l'élargissement de la notion de patrimoine à l'environnement naturel et urbain*".³⁴

L'idée donc d'un potentiel riche, capable de nourrir l'histoire et la pensée humaine de mémoires et de savoir-faire oubliés, va pousser la communauté des sciences humaines, à multiplier les définitions, suivant la perspective de leur spécialité. Entre philosophes, historiens de l'art, spécialistes du Moyen Age, tous s'accordent sur le fait que la mémoire contenue dans les pierres, les murs, les objets, façonne des histoires partagées contre l'oubli. Les communautés chercheront alors à identifier ce qu'elles jugeront de plus précieux à préserver et à léguer.

*Dans son livre «L'allégorie du patrimoine », Françoise Choay, philosophe et historienne des théories et des formes urbaines et architecturales, définit le patrimoine comme étant : "un bien, l'héritage commun d'une collectivité, d'un groupe humain. Il désigne un fonds destiné à la jouissance d'une communauté élargie aux dimensions planétaires et constitué par l'accumulation continue d'une diversité d'objets que rassemble leur commune appartenance au passé, œuvres et chefs-d'œuvre des beaux- arts et des arts appliqués, travaux et produits de tous les savoirs et savoir-faire des humains.»*³⁵ Le concept va s'élargir et atteindre divers domaines où le sens attribué au terme patrimoine prendra plusieurs significations. Pour les historiens ; le patrimoine serait un moyen de mettre en scène un passé dans le but de bâtir une conscience humaine sur des valeurs authentiques communes. Le sociologue le définit comme étant le lieu où des acteurs sociaux de l'histoire façonnent leurs identités. Les économistes comme un potentiel pouvant générer des profits par leur vente où leur exploitation. Les écologistes parleront d'espèces disparues à jamais et d'autres menacées.

Ils iront jusqu'à définir comme biens communs un ensemble d'écosystèmes à préserver pour la survie des communautés humaines. Les législateurs se chargeront, avec un arsenal juridique et fiscal, de classer et de protéger les zones et propriétés jugées de grande valeur.

³⁴ Pierre-Alain FOUR 01-09-2003 Agenda métropolitain- Automne 2003- Gros plan : Quand le Patrimoine devient un ressort de la modernité

³⁵ Françoise CHOAY, l'Allégorie du patrimoine, édition du seuil 1992,1996, 1999, nouvelle édition revue et corrigé (actualisée en 2007). p.9 11

I.2.1.4. *L'altération sémantique du patrimoine, le régime du présentisme*

Le mot ne cessera d'évoluer vers des concepts classifiant par type et catégories. Toutes les activités humaines s'intéresseront à leur propre legs. Nous verrons apparaître cette notion chez les ethnologues dans les descriptions des biens, non seulement matériels, mais immatériels dans la *convention de l'UNESCO de 2003*³⁶. Les biologistes ou naturalistes dans la reconstitution des patrimoines génétiques et réserves naturelles. Il touchera à tous les espaces anthropiques en les désignant comme appartenant à des périmètres urbains protégés. On qualifiera de patrimoine toutes les réalisations humaines sur des aires de cultures particulièrement remarquables. Ce sera l'interaction « **homme-nature** » qui intéressera l'univers du patrimoine. Il comprendra les ensembles architecturaux mineurs « maisons et immeubles » ainsi que les architectures majeures, « les monuments », le tout inséré dans des paysages dits pittoresques. Toutes les diversités biologiques avec leur faune et la flore ; toutes les activités humaines produisant de la valeur ajoutée profitable aux communautés ainsi que les économies durables revalorisant les métiers séculaires, seront protégées et patrimonialisées. Cela ira jusqu'aux nouvelles technologies, au point où le mot patrimoine se verra subir **une inflation** en termes de singularité. Comme le décrit Christian Barrère dans ses trois temps du patrimoine, « *le terme même de patrimoine aura été tellement repris et utilisé qu'on pourrait se demander si l'inflation patrimoniale (Jeudy, 1990, 2001 ; Heinich, 2009) n'a pas progressivement vidé la notion de patrimoine de toute pertinence. Le risque d'une dévalorisation du contenu de la catégorie patrimoine est d'autant plus grand qu'elle a aujourd'hui un contenu polysémique : que désigne-t-on par ce terme quand on l'emploie indifféremment pour le patrimoine financier de Bill Gates et pour le patrimoine gastronomique français ? S'il y a inflation patrimonial, il y a aussi inflation de l'utilisation du terme patrimoine, de sorte que le contenu signifié est éminemment variable et tend à perdre de la consistance. On se réfère vraisemblablement à des contenus sémantiques en partie communs (l'idée d'unité du patrimoine) mais également différents* »³⁷..

En dehors du fait de l'inflation, le concept de patrimoine s'est mondialisé à travers les organes officiels des Nations unies. Malheureusement, beaucoup de pays perdent progressivement leur patrimoine classé par les effets induits de la guerre ou de la pauvreté. Aucune chance ne leur est laissée de voir un jour leur patrimoine pris en charge. En Irak, la tentative de le sauvegarder a été timide et n'a pu étendre son action sur l'ensemble des sites de la Mésopotamie. Dans une interview donnée au journal *La Croix*, Annie Caubet (archéologue, spécialiste du Proche-Orient, conservateur honoraire du musée du Louvre) a eu la possibilité de voir les efforts fournis par la communauté scientifique américaine, pour épargner les sites

³⁶ «On entend par patrimoine culturel immatériel, les pratiques, les représentations, expressions, connaissances et savoir-faire, ainsi que les instruments, objets, artefacts et espace culturel qui leur sont associés. Ce patrimoine culturel immatériel transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine ».

³⁷ Les trois temps du patrimoine Christian Barrère Laboratoire Regards, Université de Reims Champagne Ardenne, 57 bis rue P. Taittinger, 51100Reims, christian.barrere@univ-reims.fr, 03 26 91 38 01, fax : 03 26 91 38 69 P1

archéologiques des destructions, mis en échec. Elle conclut que "*La protection et la préservation de sites archéologiques ou de monuments sont un luxe de pays riche et en paix. Un avantage de plus, bien peu souvent mentionné, de la construction européenne, que ses citoyens ignorent.*" Propos recueillis par Sabine Gignoux, le 07/02/2011 à 18h11. C'est le temps de l'improbable où l'homme semble ignorer l'univers des conséquences. Un temps de l'immédiat livré aux interprétations ou à la désinformation souvent déshonorante des masses medias face à des phénomènes graves (destructions, génocides, guerres) dans le but d'inciter les sociétés à l'oubli et leur reconstruire de nouveaux souvenirs. Jean-Clément Martin dans son article³⁸ paru dans la revue de l'histoire, explique à travers la notion de l'imprescriptible de Vladimir Jankélévitch, que : *Inexprimable, Imprescriptible (et même Expliqué) indiquent que le mutisme, la parole frivole ou le discours sentencieux sont des dangers réels, auxquels, bien plus qu'à l'Oubli, Mémoire et Histoire doivent faire face, pour une fois dans un élan complémentaire.*

Hartog exprime ce moment comme étant un régime de temporalité auquel il propose le terme de **présentisme**, désignant un enfermement dans le présent du fait de l'absence de toute leçon à tirer du passé et d'un futur devenu menaçant.

I.2.2. Comment Identifier et Valoriser le Patrimoine ? Les Valeurs de l'Histoire

Il n'y a pas de réponse objective à cette question, car le processus de valorisation des héritages culturels des diverses communautés n'est pas le même. Cela est dû au fait qu'il est très difficile de cerner l'étendue des aires géographiques et des limites temporelles des patrimoines. Nous les voyons souvent remis en cause par la réinterprétation historique et la reconnaissance progressive des minorités ethniques et sociales.

La profondeur que les communautés donnent à leur propre histoire, change profondément le rapport qu'elles entretiennent avec leurs activités quotidiennes³⁹. Ces dernières les renvoient à des savoir-faire hérités, souvent mal connus ou même oubliés. Il faudrait donc qu'une communauté prenne conscience de l'importance de son legs et s'entende de façon unanime, à le préserver afin de le transmettre aux générations futures. C'est dans ce processus de patrimonialisation que les sociétés revalorisent leurs biens culturels afin de les réinvestir. Il est donc clair que la valorisation des contenus culturels d'une société varie suivant le regard qu'elle lui porte. Nous le percevons clairement lorsque nous voyons comment les Français ont opéré, à la fin du XIX^e siècle, les inventaires et les restaurations sur nos monuments. *Armal Ravoisier et Duthroit* ont su magnifier les splendides détails architectoniques que leur formation classique des beaux-arts leur a permis de voir. Le Corbusier avait trouvé à travers ses dessins,

³⁸ Jean-Clément Martin, « Histoire, mémoire et oubli pour un autre régime d'historicité », Revue d'histoire moderne et contemporaine 2000/4 (no 47-4), p. 783-804

³⁹ Le progrès de l'urbanisme pour la ville existante se trouve aujourd'hui à coïncider avec un traitement plus conscient des « mémoires » à l'intérieur des processus de planification et de conception de projets. La modernité consiste toujours davantage à savoir restituer l'épaisseur du temps et des longues durées aux modifications des lieux nécessaires à une société qui change continuellement http://www.cpcq.gouv.qc.ca/fileadmin/user_upload/biens-culturels/Memoires/ Alberto Clementi / Le traitement des mémoires

marqués par des personnages en mouvement, dans les rues de La Casbah d'Alger, les jeux de lumière et de volumétrie épurés tant recherchés dans sa vision de l'architecture moderne. En travaillant sur les villes et les architectures du Mزاب, André Ravéreau élève d'Auguste Perret, a vu le génie d'un peuple, dans sa capacité à s'adapter et à vivre en symbiose avec son environnement naturel. Il vit ce que nous ne pouvions voir, une capacité à redéfinir de nouvelles pratiques de l'architecture. Son influence sur la communauté du Mزاب a suscité en eux une prise de conscience du patrimoine architectural. *Comme le résumait André Chastel, « aucun élément patrimonial n'a de sens en dehors des sociétés intéressées ». Ce qui est considéré aujourd'hui comme ayant une valeur patrimoniale ne l'a pas toujours été, et ne le sera peut-être pas demain. Une fois un objet ou un édifice estimé digne d'être préservé, se pose la question de sa protection et si possible de sa valorisation »*⁴⁰.

*Pour Damien Concé, spécialiste en droit du patrimoine, « Certaines cultures et époques n'ont pas considéré les objets matériels comme des œuvres d'art "collectionnables". Quand ces objets ne servaient plus, ils étaient brûlés ou enterrés "in sacro" et étaient remplacés par d'autres qui avaient la même valeur fonctionnelle et qui disparaissaient à leur tour lorsqu'ils perdaient cette valeur. D'autres époques, au contraire, ont considéré le passé comme sacré (sacra vetusta) et ses œuvres comme "reliquae sacrae vetustatis", reliques de l'antiquité sacrée, comme était vu le monde gréco-romain durant l'époque humaniste ou la Renaissance. Ainsi, comme le remarque K. Badt ("Eine wissenschaftlebre der kunst geschichte", Berlin, 1971), "les objets en plus de leur valeur comme faits historiques acquièrent une valeur ajoutée, reconnue et acceptée, qui est leur historicité ce qui les transforme en objets culturels et constitue le patrimoine »*⁴¹ Pour l'ensemble des biens identifiés, des critères de valorisation leur seront attribués. Parmi eux sont les valeurs esthétiques, artistiques, historiques, et d'usages. Il sera donc légitime pour les propriétaires des biens de les préserver contre des détériorations ou destructions. Simplement avant d'établir des critères de valorisation, un inventaire raisonné du patrimoine serait primordial.⁴²

40 Vincent Cousseau. La construction patrimoniale au prisme de l'histoire. Edwige Garnier et Frédéric Serre. Patrimoine, Identité et Développement territorial, Editions La Librairie des territoires, p.35-53, 2015

41 La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne », 2000, Damien Concé) artyparade.com".

42 L'inventaire du patrimoine architectural de la période ottomane en Algérie : Du recensement à l'étude. | Patrimoines du Maghreb. Nabila Chérif

I.3. Le Processus de Patrimonialisation.

I.3.1 La Prise de Conscience



Image 10 Dessin de Paul Guion qui illustre bien l'aire de pertinence près du lieu de culte. Casbah d'Alger.



Image 9 Dessin de Paul Guion représentant la mixité des activités et des personnes. Image extraite du livre la casbah

En Algérie, une grande partie des centres anciens se sont vu paupérisés. Les pouvoirs publics ont toujours eu du mal à identifier les propriétaires des biens et en attribuer un statut juridique sain. Les biens laissés à l'abandon ou squattés par des indus occupants n'ont pas de propriétaires distincts ; Ils sont inaliénables et ne peuvent être pris en charge. Aucun système proposé n'a pu fonctionner. Jusqu'à présent, en dehors des actions sporadiques sur des édifices majeurs dont le propriétaire est souvent l'Etat ou un bien wakf, très peu d'édifices mineurs, "de grandes demeures ou partie de tissus anciens", n'ont pu trouver le salut par une sortie de crise. L'absence

d'expérience de gestion participative des biens à prendre en charge, les mécanismes de financement inadéquats au caractère des opérations de conservation, fait que l'ensemble des monuments, sites archéologiques et zones protégées de grande valeur sont détériorés. Par conséquent, ils n'ont pu constituer un véritable potentiel socioéconomique, capable de redynamiser les micro-économies, à même de les préserver. On observe très peu d'activités touristiques sur les sites, musées et monuments, y compris dans les périmètres immédiats des aires de protection. Paradoxalement, ce patrimoine est aujourd'hui partout, de l'engagement des politiques aux finances, à celle de la culture. La nécessité de conserver les biens identifiés devient un impératif

majeur avec l'ensemble des dispositifs légaux, qui ne cessent de grandir. Les pouvoirs publics, n'ayant pas de visibilité suffisante pour proposer des usages à la

mesure de ce patrimoine, se voient disqualifiés par les tentatives de muséification des monuments, qui ne trouvent aucun moyen efficace à leur pérennisation.

Néanmoins, dans les centres anciens, persiste une activité socio-économique réelle, mal organisée certes, mais tangible, avec de grandes aires de pertinence.⁴³

Ce substrat pourrait constituer le terreau d'une gestion participative, pouvant nous mener à réfléchir sur des solutions de prise en charge du patrimoine basées sur des usages à même de permettre de les conserver. A titre d'exemple, nous pouvons observer le phénomène dans le quartier de la basse Casbah d'Alger où se trouve la mosquée Khetchaoua, (Image 11) dar Aziza, (ex-rue de la Lyre et rue Randon), un très grand flux de population avec une étendue commerciale très dense. Cette image nous renvoie à celle représentée par les croquis de Paul Guion à l'avant-veille de la Seconde Guerre mondiale⁴⁴. Il illustre de façon claire la densité, la diversité **et la mixité** de la population de l'époque (Image 9-10). Il peint des hommes vêtus d'habits traditionnels, des femmes voilées en haïk, des personnages européens, petits enfants jouant ou cirant les chaussures sur un fond de volumes architecturaux qu'il tente néanmoins d'interpréter en les aseptisant de leur vétusté.



Image 11 Aire de pertinence près de la Mosquée Ketchaoua.

⁴³ *Caniggia*) Au cours des dernières décennies, les méthodes de « lecture » morphologique du milieu sont à l'origine d'une nouvelle approche pour la conception de projets en architecture et en design urbain. Elles ont également provoqué une sérieuse remise en question des idées reçues et des pratiques traditionnelles en matière de conservation et de réhabilitation du patrimoine bâti. Dans la pratique du design urbain, elles ont permis le développement d'outils cognitifs nouveaux applicables à la requalification des milieux urbains existants. Moins individualistes, les projets d'intervention fondés sur une approche historico-typologique manifestent généralement une attitude responsable au plan social et culturel. Ils sont caractérisés par le souci éthique de concilier les transformations nécessaires des contextes d'intervention avec le maintien de l'identité culturelle des lieux. http://www.cpcq.gouv.qc.ca/fileadmin/user_upload/biens-culturels/Memoires/Pierre-Larochelle_Part3.pdf.

⁴⁴ croquis N°2 p27, N°102 p229, N°103 p231 Paul Guion La casbah d'Alger éditions Publisud 1999, le croquis 103 de la rue des boucheries ex rue Desaix , Le 102 près de la mosquées Sidi Abdallah et le 02 dans les places publics près de la Mosquée Djama'a Djedid.

Pas très loin de la réalité que la France avait découvert lors de son arrivée, tel que nous l'expliquent Youcef Nacib et Larbi Icheboudène, dans le texte du livre ⁴⁵. En un siècle la population n'a probablement pas connu une transformation décisive dans les représentations collectives et les modes de vie quotidiens. Ces images persistantes de l'activité humaine nous illustrent bien un régime d'une temporalité historique, transposant le passé dans l'actualité du présent où la mémoire est toujours vivante. Nous observons le long des commerces les mêmes densités et **mixités du passé**, avec, bien sûr, des contenus différents appartenant au monde moderne. Ces phénomènes de structure nous permettent de nous rassurer quant à la capacité de la population à interpréter un lieu chargé d'histoire et d'en conserver sa signification⁴⁶. Pas plus que l'architecte restaurateur ne pourrait le faire, pour ces gens, une bonne opération de conservation leur serait amplement suffisante.

Mais aussi l'Unesco, par son classement, apporterait une plus-value qualitative non négligeable au patrimoine qui pourrait alors, devenir un enjeu majeur pour les populations qui ambitionnent de voir à travers leurs biens, des retombées économiques conséquentes. La mise en valeur du lieu où s'inscrivent les périmètres de sauvegarde, pourrait voir une fréquentation bien plus importante qu'elle ne l'est maintenant par l'arrivée de touristes étrangers et voir même la qualité des produits vendus s'élever. Certaines constructions dédiées à l'habitation pourraient se transformer en équipement d'accompagnement nécessaire à l'activité d'accueil des flux de personnes, par des hôtels, restaurants spécialisés, et des boutiques dédiées à des marques spécifiques, tout en respectant l'intégrité physique des édifices classés. Respecter les obligations édictées par les chartes, ainsi que les exigences de l'Unesco, serait une des conditions sine qua non pour une transmission aux générations futures du legs, et pourrait induire des retombées économiques importantes, que les populations ignorent.

A l'instar d'une conscience intuitive, ressentie par l'existence même de cette animation, un programme de participation et de sensibilisation des pouvoirs publics par l'information continue et des méthodes pédagogiques, pourrait pousser le citoyen à s'investir et à réinvestir son bien dans une double optique, celle de préserver les patrimoines dans le but de pérenniser l'activité, et en même temps, la rendre non seulement rentable, mais aussi durable. D'autre part, saisir la conscience spontanée d'un peuple, en marche dans son devenir, nous questionnerait sur les outils d'analyse des structures qui composent le patrimoine au sens large et qui ne le réduirait pas à des considérations purement esthétiques. Cette conception du patrimoine focalise l'attention sur des édifices, des monuments et sites emblématiques des villes, disqualifiant ainsi le substrat qui leur a donné naissance, à savoir le tissu composé

⁴⁵ Texte du livre des croquis de Paul Guion La casbah d'Alger éditions Publisud 1999. P26

⁴⁶ Tél que le souligne Yacine Ouagni (architecte enseignant EPAU d'Alger), dans rétrospective et actualité de la réhabilitation (en Algérie). Colloque international Oran, Algérie 19-21 Octobre 2008.

Il s'agit avant tout d'entendre la réhabilitation d'un bien culturel, à l'état matériel ou immatériel, en sa qualité de produit collectif mis au point pour répondre à un besoin existentiel ou spirituel, et dans lequel tout le savoir de la collectivité a été mis à contribution, comme étant un acte de reconduction des valeurs significatives de ce produit collectif auquel sont intégrés tous les aspects nécessaires en vue de son adaptation aux « exigences normatives » en vigueur.

majoritairement d'immeubles et de maisons. Bien au contraire, une rétrospective plus large sur l'histoire des villes, incluant la totalité des tissus urbains et tout ce qu'ils contiennent comme patrimoine matériel et immatériels, engloberait tout ce qui est du présent et du passé. Nonobstant que ce patrimoine urbain ancien devra, pour sa survie, s'articuler autour du développement urbain qui va en s'accéléralant. Il est possible alors d'imaginer l'avenir de nos villes, comme un ensemble qui fait cohabiter harmonieusement les anciens et les nouveaux quartiers en gardant à chacun son caractère propre.⁴⁷ La relation entre ce qui est du passé et les nouvelles cités qui poussent de façon effrénées, devrait se réaliser par la création d'articulations inspirées du modèle des villes historiques, mais avec des moyens actuels, modernes, de sorte à faire de ces innovations technologiques les puissants alliés des centres anciens. (Création de relations nodales, hiérarchisations des voies, restructurations des alignements, mise en relations par des transports, dé-densification de certaines zones, mixité des activités, intégration du potentiel naturel, intégration de paysages pittoresques, et conservation inégale du tissu ancien), sont autant d'actions que nous pouvons faire et que nous ne voyons pas, par manque de conscience urbanistique capable d'intégrer les centres anciens comme facteur d'inspiration culturelle et d'économie durable. Ainsi, les parties nouvelles (extensions des villes) pourraient servir à revitaliser le tissu ancien en évitant qu'il s'asphyxie et se nécrose en servant de réceptacle au flux émanant du tissu historique. Ce dernier deviendrait par conséquent un modèle structurant pour les mutations urbaines. Cette action qui serait contemporaine aurait un impact plus percutant dans la prise en charge des patrimoines par les communautés qui la possèdent au sens ou comme le dirait La Rochelle dans son explication sur les outils d'analyse de la méthode scientifique de la typo-morphologie : «⁴⁸ Tout objet construit est vu comme une individualisation d'un processus historique de diversification et de spécialisation des formes dans lequel le présent s'explique par le passé et conditionne le devenir. »

La prise de conscience des pouvoirs publics, encore une fois, à abouti à l'élaboration de plans de sauvegarde dont l'objectif ne toucherait qu'à des aspects techniques de conservation où la vie et l'activité humaine ne seraient présentes que par des études statistiques et sociologiques sommaires. Mais un plan de gestion pour la sauvegarde suppose une médiation entre deux

⁴⁷ G Giovannoni l'Urbanisme face aux villes anciennes Édition du Seuil mai 1998 p37

⁴⁸ " En opérant une « lecture » des milieux bâtis avec des critères morphologiques, la typo-morphologie permet d'englober dans une vision unitaire l'ensemble des objets construits, de comprendre les établissements humains de toutes les époques en tant que produit de la culture matérielle des communautés. L'approche morphologique accorde une attention égale à l'ensemble des objets construits, y compris les structures « de base », inhérentes aux besoins premiers et essentiels de l'homme. Ces structures sont le plus souvent le produit de pratiques régies par une « conscience spontanée », c'est-à-dire des pratiques gouvernées par des habits culturels qui assurent, à travers la présence active des expériences passées, la cohérence de l'ensemble des interventions. En cela, la méthode s'inscrit en rupture avec la culture architecturale traditionnelle qui a toujours, au contraire, accordé un primat absolu aux produits de la culture savante. En effet, les traités traditionnels d'architecture n'ont jamais permis d'appréhender l'ensemble des objets construits comme un tout organisé : produit des relations historiques entre les sociétés, leurs activités et des lieux particuliers. Leur validité est d'autant plus limitée que leurs prescriptions sont généralement liées à des courants stylistiques passagers et à des pratiques constructives en usage à une période particulière. De la même façon, l'histoire officielle de l'architecture et de l'urbanisme, dérivée de l'histoire de l'art, a tendance à discriminer, sur la base de préjugés esthétiques, une minorité d'œuvres exceptionnelles des autres objets, largement majoritaires, qui constituent le cadre bâti d'une société. La morphogenèse des milieux bâtis : une discipline scientifique vouée à l'étude des processus de genèse et de transformation des établissements humains notes de recherche / extraits Pierre Larochelle
http://www.cpcq.gouv.qc.ca/fileadmin/user_upload/biens-culturels/Memoires/Pierre-Larochelle_Part3.pdf

entités souvent inconciliables, à savoir la conservation intégrale initiée par la charte d'Amsterdam (1975), et la conservation absolue. La première laisserait cours à des interventions singulières et personnalisées des propriétaires des biens à des fins d'usage économique, qui souvent défigure le tissu urbain à protéger, et la seconde idée serait la conservation par l'analyse des processus de formation du tissu urbain, qui réinvestirait, une fois de plus, la conscience spontanée de la population urbaine, afin qu'elle se réapproprie son histoire et par conséquent son patrimoine. Le challenge alors serait de trouver un compromis entre la conservation du patrimoine et l'activité socio-économique ; la mise en valeur des édifices patrimoniaux et la culture locale encore vivante ; le flux de visiteurs étrangers et le maintien des populations par une meilleure qualité de vie.

I.3.2 Mise en Valeur des Patrimoines Bâti

Pour que ces conciliations soient possibles, le patrimoine doit être vu comme une entité cohérente. On entend, par-là, que les édifices émergents de la ville, ne peuvent être traités sans le milieu qui les contient. Car les édifices majeurs des villes n'ont de sens et de réalité qu'à travers les édifices de base constituant le tissu urbain. Pour les centres anciens, une telle démarche suppose l'utilisation d'outils, une gestion utilisant une méthodologie d'analyse du tissu par *l'interdisciplinarité* des sciences et des savoirs, non seulement techniques et historiques, mais élargis à l'ensemble des sciences sociales. Ainsi, le patrimoine public ou privé et particulièrement le bâti comme ensemble de biens élargis à la production actuelle constituent une valeur qui devra dans les décennies à venir, faire l'objet d'une valorisation certaine que le plan de gestion devra prendre en considération. La relation étroite avec les principaux partenaires institutionnels, à savoir la société civile, le ministère de l'Habitat par la direction de l'urbanisme (service réhabilitation), la Direction de la culturelle, le Service chargé du plan de sauvegarde et l'office de gestion des biens culturels), se doit d'être revue afin d'inscrire et pérenniser ce projet à caractère patrimonial, dont la mise en valeur passerait par la régulation d'un marché du patrimoine architectural. Il permettra de construire des compétences et des qualifications à même de se structurer, de s'autonomiser, afin d'y faire face. Mais aussi à un environnement scientifique propice aux débats intellectuels sur les questions relatives à la prise en charge du patrimoine à travers des revues spécialisées et des publications plus fréquentes de cas concrets. Françoise Choay, dans son ouvrage *L'Allégorie du patrimoine* 38, présente la mise en valeur comme une opération assez complexe, et qui souvent se confond entre diverses opérations de conservation ou de restauration. Elle dit que "*Parmi les multiples opérations destinées à mettre le monument historique en valeur et à le transformer éventuellement en produit économique, j'évoquerai, simples jalons concrets de mon propos, quelques-unes de celles qui ont l'incidence la plus directe sur les édifices et sur leur approche par le public. De la restauration à la réutilisation, en passant par la mise en scène et l'animation. La mise en valeur du patrimoine historique présente des formes multiples, aux contours imprécis, qui souvent se confondent ou s'associent.*"

D'un autre point de vue, la mise en valeur présuppose que nous donnions une valeur économique au bien culturel afin de l'y intégrer à l'activité humaine et aux valeurs édictées par la mondialisation. Comme l'explique Paul Philippot, la mise en valeur du bien culturel par la restauration tend à rajouter une plus-value à la valeur d'authenticité. On substitue la valeur

économique à la valeur culturelle du monument.⁴⁹ Replacer le concept de mise en valeur sur le terme d'authenticité propre à l'édifice tel un document historique, semble nécessaire pour une compréhension des significations du monument sous peine d'une dévalorisation lors des opérations de restauration. Ce qui, dans la valorisation des édifices patrimoniaux, nous renvoie encore au débat sur la manière de prendre en charge l'édifice, à savoir le conserver ou le restaurer. Elle nous place, à un moment de l'histoire déjà décrit dans le quatrième paragraphe, dans un régime d'historicité où le monde moderne, en rupture avec son passé, se voit marqué par la naissance d'une conscience historique. Elle considérera tout objet appartenant au passé comme un document historique à part entière.

I.3.2.1 Les institutions internationales chargées de la sauvegarde du patrimoine culturel

Cette prise de conscience envers le patrimoine va voir naître diverses organisations de sauvegarde, ainsi qu'un ensemble de chartes voulant organiser et unifier les pratiques en matière de prise en charge du patrimoine⁵⁰. Mais, jusqu'à présent, les protagonistes des différentes manières d'aborder le patrimoine restent inconciliables. Les contenus des articles des différentes chartes édictées dans un consensus n'ont pas éradiqué le débat. La notion de patrimoine se voyant en perpétuelle évolution complique la vision encore divergente. Chaque année, le patrimoine est commémoré à travers diverses manifestations artistiques et intellectuelles. Au regard de la diversité des peuples et de la multitude culturelle, la notion de patrimoine se voit différencier à la manière qu'ils ont d'entrevoir l'avenir et de quelle façon pourrait-il contribuer à leur bonheur. Au point où dans la conférence de Faro, qui est strictement réservée à la communauté européenne, la ligne de conduite s'oriente définitivement sur l'acceptation de la multiplicité des significations du patrimoine et de la question de l'authenticité au point de considérer que celle-ci n'est pas que l'apanage des sociétés savantes mais de l'aspiration des peuples engagés en faveur de leurs héritages. Depuis la fin du XX^e siècle, plusieurs politiques en faveur du patrimoine ont été examinées et revues par des séries de conférences et sommets de chefs d'Etat (Conférences des ministres à Helsinki en 1996 et à Portorož en 2001, et sommets des chefs d'Etat et de gouvernement à Vienne en 1995 et à Varsovie en 2005). Le débat sur le patrimoine ne devrait plus être centré sur les questions propres à la conservation mais sur la capacité du patrimoine à contribuer au bonheur des peuples et à la recherche de politiques intégrant une philosophie des économies durables à même d'émanciper les populations dans leurs cultures et de protéger leur patrimoine.⁵¹

La trajectoire prise par les gouvernements semble s'orienter dans ce XXI^e siècle vers la notion de communauté patrimoniale en charge de leur héritage. Des moyens sont consentis pour son utilisation durable et à une gestion raisonnée de son potentiel socio-économique, à condition que les communautés dites patrimoniales ne se voient pas exclues des voies démocratiques

⁴⁹ La théorie de la restauration à l'heure de la mondialisation (Paul Philippot) Revue annales d'histoire de l'art et d'archéologie Publication annuelle section de d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université de Bruxelles. p7-11

⁵⁰ <<Voir liste des organisations et chartes>>

⁵¹ La recherche « politique » a porté sur ce qu'un fameux document d'English Heritage a intitulé les « dividendes du patrimoine ».

dans l'expression de leurs valeurs et dans le respect de l'ensemble des autres communautés. Ceci se résume à une vision imagée d'une possible coexistence de la diversité où l'altérité aux cultures des autres, qui serait porteuse de savoirs de connaissances et d'art de vivre. Nous pouvons construire l'idée de l'existence d'une histoire profonde des peuples, par laquelle des liens existeraient et formeraient des phénomènes de longues durées. Des espaces temps où seraient tissés des rapports tant économiques que sociaux pouvant resurgir à travers une conscience spontanée, afin de nous mener à la reconstruction d'univers d'échange et d'espaces d'émancipation à même de briser les clivages culturels et les avancées technologiques qui nous divisent.

Le contenu polysémique du patrimoine ou son altération n'exclut pas le débat entre conservation et restauration qui se déplace sur fond de concept à temps variable du patrimoine, qu'il soit question d'objet à valeur patrimoniale ou de communauté patrimoniale sur une vision différente de l'authenticité rend encore plus présente la question de savoir quoi conserver ou quoi restaurer dans un monde en prise avec l'évolution rapide des techniques et des technologies.

I.3.2.2 Répertoire des institutions de protection du patrimoine

Il existe dans le monde de nombreuses organisations qui ont dans leurs champs d'intervention le patrimoine.

Le tableau ci-dessous donne les principales institutions dont la charge essentielle est la sauvegarde du patrimoine.

Organisation sigle	Dénomination	Date de création	Siège
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture	Créé le 16/11/1945 à Londres	Place de Fontenoy à Paris
ICOMOS Non gouvernemental	Conseil International des Monuments et des Sites	Créé en 1965 à Varsovie et à Cracovie (Pologne)	Paris
ICCROM Inter gouvernemental	Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels	Création par l'UNESCO en 1956	Le Centre de Rome - Italie
ICOM Non gouvernemental	L'organisation internationale des musées et des professionnels de musée.	Créé en 1946	Paris, à la Maison de l'UNESCO.

I.3.2.3 Les chartes en lien avec les domaines d'activité du patrimoine et des sites protégés

1931	Chartes d'Athènes pour la restauration des monuments historiques 1 ^{er} Congrès international des architectes et techniciens des MM
1964	Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise) Conseil international des monuments et des sites, (ICOMOS) Comité International des jardins et des sites historiques
1972	Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel UNESCO
1975	Charte européenne du patrimoine architectural (Déclaration d'Amsterdam) Conseil de l'Europe
1979	Charte de Burra [fichier pdf] ICOMOS (révisée en 1999)
1980	Recommandation concernant la formation spécialisée des architectes, urbanistes, ingénieurs du génie civil et paysagistes Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1981	Charte des jardins historiques (Charte de Florence) Comité international des jardins historiques - ICOMOS
1981	Recommandation concernant les actions à entreprendre en faveur de certains métiers menacés de disparition dans le cadre de l'activité artisanale Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1985	Convention pour la sauvegarde du patrimoine architectural de l'Europe Conseil de l'Europe
1986	Recommandation relative à la promotion des métiers artisanaux intervenant dans la conservation du patrimoine architectural Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1987	Charte internationale pour la sauvegarde des villes historiques (Charte de Washington) ICOMOS
1988	Recommandation relative à la lutte contre la dégradation matérielle du patrimoine architectural accélérée par la pollution Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1989	Recommandation relative à la protection et à la mise en valeur du patrimoine Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1989	Recommandation relative à la protection et à la mise en valeur du patrimoine archéologique dans le contexte des opérations d'aménagement urbain et rural Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1990	Recommandation relative à la protection et la conservation du patrimoine technique, industriel et des ouvrages d'art en Europe Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1990	Charte pour la protection et la gestion du patrimoine archéologique (Charte de Lausanne) ICOMOS

1991	Recommandation sur les mesures susceptibles de favoriser le financement de la conservation du patrimoine architectural Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1991	Recommandation relative à la protection du patrimoine architectural du XXe siècle Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1992	Troisième conférence européenne des ministres responsables du patrimoine culturel Résolutions de la conférence Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1992	Convention européenne pour la protection du patrimoine archéologique (révisée) Conseil de l'Europe
1993	Directives sur l'Éducation et la Formation à la Conservation des Monuments [fichier pdf, p. 43] Conseil de l'Europe – Comité des ministres
1994	Documents de Nara sur l'authenticité ICOMOS
1996	Charte internationale sur le patrimoine subaquatique (Charte de Sofia) ICOMOS
1996	Principes pour l'établissement d'archives documentaires des monuments, des ensembles et des sites ICOMOS
1999	Charte internationale du tourisme culturel (Charte adoptée au Mexique) ICOMOS
1999	Charte du patrimoine bâti vernaculaire (Charte adoptée au Mexique) ICOMOS
1999	Principes à suivre pour la conservation des structures historiques en bois ICOMOS
2003	Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel UNESCO
2003	Principes pour la préservation et la conservation / restauration des peintures murales (Charte de Victoria Falls) ICOMOS
2003	Principes pour l'analyse, la conservation et la restauration des structures du patrimoine architectural ICOMOS
2004	Charte pour l'interprétation des sites culturels (projet) [fichier pdf] ICOMOS
2004	Directives pour la conservation et la restauration des vitraux [fichier pdf] Corpus Vitrearum international de Nuremberg
2005	Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société 2005.

Partie II. DU CHAPITRE 2.

II.1. Introduction à la Partie II

II.1.1. L'intervention Contemporaine sur le Bâti Ancien

L'ensemble des lois et des chartes sur le patrimoine ont ouvert le champ aux interventions nouvelles et même à la possibilité d'extension à proximité des monuments existants. Si bien que de la complexité des travaux sur les parties anciennes à conserver, s'ajoute la problématique de la superposition des technologies et des techniques constructives, qui ne sont pas nécessairement similaires aux modes de constructions, correspondant à l'âge du monument à prendre en charge. Cette problématique fondamentale nous fait remonter aux premiers principes fondateurs de la prise en charge des édifices anciens qui furent codifiés par la charte d'Athènes de 1931. Elle favorisera les opérations de conservation avec le moins possible de restauration. Elle insistera sur la mise en évidence de la stratification historique de l'édifice avec la lisibilité de toutes les interventions nouvelles. La charte identifiera le bien à protéger comme un document historique à part entière. Elle considérera que la démarche philologique dans la lecture des édifices en tant que monument révélera, par la conservation et la documentation, toutes les strates historiques pour en assurer la survie aux générations futures. Mais l'intégration du monument aux préoccupations socio-économiques a introduit diverses exigences de conformité au temps de sa prise en charge et induit de nouvelles visions de la conservation et restauration en introduisant le concept de contemporanéité. Elle permettra de passer d'une intervention statique avec une tendance à la muséification vers des tendances plus dynamiques de conservation actives et de restauration plus critiques. L'évolution des concepts ira bien plus loin en introduisant des relations étroites entre le monument et son environnement ou plus précisément dans le territoire où il s'est construit et transformé. La charte de Venise qui sera le point de départ de cette évolution vers les positions plus critiques sur les valences qui prédominent sur le monument entre art et histoire, ne tranchera pas sur les positions antithétiques qui opposent les conservateurs aux restaurateurs. Entre intégrité et authenticité, d'une part, et histoire et arts, d'autre part, la charte ne tranchera que sur des vérités absolues du faux et de la falsification historique sur lesquels les deux parties opposées sont évidemment d'accord. Elle ouvrira le champ à l'interprétation du texte de la charte par la possibilité de prévalence de valeurs historiques, sur les valeurs artistiques ou inversement. Mais l'aspect opérationnel de ces interventions sur le monument n'exclut pas le fait de l'instant où s'opère l'intervention c'est-à-dire de la contemporanéité du fait historique de la restauration et conservation.

II.1.2. La Notion de Contemporanéité. (Texte de Benedetto Croce)

Pour Benedetto Croce, une action contemporaine qui se manifesterait par une préoccupation de la vie ne serait dans le fond pas si différente de celle qui s'est opérée de la même manière dans un temps que l'on considérera plus ancien. Car animé par les mêmes intentions, ce fait de l'histoire serait similaire et donc confondu dans une histoire compilée dite contemporaine. Par extension à cette idée, le pouvoir qui a motivé les interventions successives sur un monument dans le but de le pérenniser ou d'en conserver l'usage, se fonderait dans le présent d'une action similaire mais considérée comme contemporaine. Cette action de restaurer pour les mêmes motifs qui ont participé à faire exister l'œuvre se transformerait à son achèvement, en un véritable document de l'histoire faisant partie intégrante du monument. Dans le cas où les interventions respecteraient l'unité potentielle du monument en tant qu'œuvre et son intégrité en tant que document vivant de l'histoire, les nouvelles interventions sur l'édifice pourraient alors s'avérer une véritable histoire du passé.

« Histoire contemporaine » : ce terme désigne généralement l'histoire d'un espace de temps appartenant à un passé très proche : Les cinquante dernières années, la dernière décennie, la dernière année, mois ou jour, ou même la dernière heure ou minute. Mais si l'on voulait penser ou s'exprimer avec une extrême rigueur, on ne devrait qualifier de contemporaine que l'histoire qui prend immédiatement naissance de l'acte qui s'accomplit : la conscience même de l'acte. Par exemple, l'histoire que je fais de moi-même alors que je me mets à composer ces pages, soit l'idée que je compose ; cette idée est nécessairement liée au travail de composition. Contemporaine serait bien, en effet, le terme exact, puisque cette conscience, comme tout acte spirituel, ne se situe pas par rapport à une chronologie, mais qu'elle se forme « dans le temps » de l'acte auquel elle est liée, et qu'elle s'en distingue idéalement et non chronologiquement.

L'« histoire non contemporaine », ou « l'histoire du passé », serait au contraire celle qui a affaire à une histoire déjà accomplie, dont elle constitue nécessairement la critique, - que celle-ci soit vieille de mille ans ou d'une heure à peine.

*Toutefois, à y regarder de plus près, il se pourrait que cette histoire déjà accomplie, « non contemporaine » ou « du passé », quel que soit le nom qu'on lui donne, soit elle-même contemporaine et ne diffère point de l'autre, pour autant qu'elle soit véritablement histoire, c'est-à-dire qu'elle ait un sens et ne résonne pas comme un discours vide. Pour l'une comme pour l'autre, ne faut-il pas que le fait dont on retrace l'histoire vibre dans l'âme de l'historien ? Ou pour reprendre les termes du métier, que les documents soient là, intelligibles ? Il faut qu'un récit ou une série de récits accompagnent ce fait, que celui-ci s'en trouve enrichi, mais qu'il n'ait pas perdu l'efficacité de sa présence. Or, ce qui fut à l'origine récit ou jugement, est lui aussi devenu un fait, un document, qu'il faut à son tour interpréter et juger, car l'histoire ne se construit jamais avec des narrations, mais toujours avec des documents, ou avec des narrations réduites à l'état de documents et traitées comme telles. Et si l'histoire contemporaine surgit directement de la vie, il en va de même de celle que l'on appelle non contemporaine. Elle aussi surgit directement de la vie, car, selon toute évidence, seule une préoccupation de la vie présente peut nous pousser à faire des recherches sur un fait du passé. Dès lors, ce fait, uni à un intérêt de la vie présente, ne répond plus à une curiosité passée, mais bien à une préoccupation présente. Les formules empiriques des historiens l'ont dit et redit de cent manières, et cette observation explique le succès, sinon le contenu profond, de ce lieu commun tant ressassé : l'histoire est *magistra vitae*. »⁵²*

⁵² Benedetto Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie*, (1ère édition, 1915), Dalloz, 1968. Cité par G. Noiriel, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?* Hachette, 1998.

II.1.3. L'origine de la Restauration et de la Conservation Architecturales

Afin de cerner le champ épistémologique de la conservation et de la restauration des monuments, il me semble nécessaire de se placer dans un régime d'historicité moderne. C'est-à-dire dans une période charnière qui fut à l'origine des fondements des sociétés industrialisées. Elle débutera par la période des siècles des Lumières et du préromantisme qui ouvrira la voie à la protection et à la conservation des monuments hérités du passé et considérés comme des lieux à haute valeur historique et esthétique.

Au milieu du XIX^e siècle, le développement de l'industrie et des techniques créera un contraste flagrant, entre les productions courantes du moment, jugé pauvre en contenu artistique et celles du passé. Ce contexte suscitera la prise de conscience, pour les productions anciennes, et favorisera l'émergence de la pratique de la restauration des monuments, en la transformant en véritable institution scientifique. Une tendance va se généraliser pendant toute cette période en opérant des expériences de restauration stylistique menées par les architectes Eugène E. Viollet-le-Duc (1814-1879) en France et Sir George Gilbert Scott (1811-1878) en Angleterre⁵³.

Elle aura pour effet une réaction violente de la part des conservateurs protagonistes de l'anti-restauration que sont Jon Ruskin et William Morris, qui porteront un jugement de valeur sur la manière dont ils traiteront les œuvres du passé, considérant qu'un tel exercice stylistique est un manque de respect pour l'authenticité de l'œuvre monumentale en tant que document historique et témoin du passé des hommes.

Cette période historique sera marquée par la prise de conscience des hommes et une rupture avec leur passé, avec une empathie pour tout ce qui concerne la recherche historique et les découvertes archéologiques des anciennes civilisations. L'univers théorique de la conservation et la restauration, mettra l'accent sur tout ce qui touche à la notion d'authenticité, à travers l'histoire. Résolument en quête de vérité pour la restitution de la mémoire des peuples et des civilisations contre l'oubli, à travers le temps ; entre ce qui est du passé et du présent.⁵⁴

En dehors du débat qui oppose les puristes de la conservation aux adeptes de la restauration interprétative, se réaliseront des expériences différentes qui se réclameront d'une médiation entre les deux positions. Principalement en Italie, émergera une vision qui tire ses fondements de l'identification de différentes parties du monument suivant l'appréciation de ses qualités intrinsèques de sorte à organiser de façon distincte les interventions. Cette approche n'ignore

⁵³ Pour Jokilehto, la philosophie positiviste, le développement des sciences de la nature et de la technologie au milieu du XIX^e siècle transformera radicalement l'approche des monuments historiques. Ce contexte particulier entre valorisation du passé et développement des sciences et des technologies a eu pour résultat que la restauration des monuments historiques devient une «activité scientifique et positiviste recherchant l'unité stylistique dans l'illustration d'un idéal». Par la restauration stylistique réalisée en pratique entre autres, par Eugène E. Viollet-le-Duc (1814-1879) en France et Sir George Gilbert Scott (1811-1878) en Angleterre, les édifices historiques importants sont alors considérés comme des monuments nationaux et restaurés dans le style le plus approprié.

Aussi dans les années 1840, surtout en Angleterre, mais également dans d'autres pays, le criticisme a été dirigé contre la mode de la restauration stylistique, plus précisément, contre les reconstructions arbitraires des monuments historiques. Conséquemment, la conservation d'un patrimoine national serait développée à partir du débat entre spécialistes divisés en deux groupes ou mouvements opposés, entre restaurateurs et anti-restaurateurs, dont les deux antagonistes principaux sont Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) et John Ruskin (1819-1900). D'après Tanguay Mathieu conserver ou restaurer. Pages : 21-22-23-24.

⁵⁴ Pour Jokilehto : Le principal protagoniste du mouvement anti-restaurateur John Ruskin dénonce toutes les sortes de restauration, considérant que « le monument authentique, et non sa réplique moderne, est un patrimoine national et la mémoire de son passé. » 47. D'après Choay : Pour Ruskin, intervenir sur un édifice ancien, le restaurer en supprimant des parties existantes ou en y ajoutant des éléments neufs, copies ou restitutions, est un sacrilège : l'architecture a pour mission de transmettre la mémoire des générations passées et le travail, sacré, qui les a fait œuvrer à la réalisation progressive de notre humanité. D'après Tanguay Mathieu conserver ou restaurer. Pages : 21-22-23-24.

pas le conflit qui oppose les restaurateurs aux conservateurs et en fait même la distinction. Tel que le Vénitien Alvise Piero Zorzi (1846-1922). Il définit : La restauration présuppose innovations accordées aux besoins ; la conservation exclut de compléter. La restauration est applicable à tout ce qui n'a pas d'importance archéologique, mais purement artistique. Les objectifs de la conservation sont la sauvegarde de l'œuvre de la dégradation, pour des raisons de valeur d'antiquité et d'histoire, et a un mérite spécialement supérieur à l'art, de la symétrie, des ordres architecturaux et de bon goût. Plus que nécessaire sera la conservation, quand l'intérêt archéologique est ajouté à la valeur artistique.

Les textes des deux protagonistes entre restaurateurs et conservateurs seront lus et interprétés par leurs contemporains, mais très influencés par les développements de la philosophie et des sciences sociales et historiques, beaucoup d'entre eux figureront le monument comme un document nous révélant des pans entiers de l'histoire à un point tel que pour eux un monument partiellement détérioré serait semblable à un livre qui aurait perdu une partie de ses pages. Certains rejoindront les purs conservateurs tels que l'historien de l'art *Tito Vespasiano Paravicini* (1832-1899) et l'archéologue *Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy* (1755-1849). Mais c'est Camillo Boito, dans son ouvrage *Conserver ou restaurer*, qui marquera un tournant décisif avec sa manière singulière de penser la mise en valeur des monuments entre conservation et restauration. Il compare deux approches, celle de John Ruskin et d'Eugène Viollet-le-Duc en les critiquant, dans le but de faire émerger la vérité. En l'opposant, il finit par former une synthèse basée sur la compréhension et le respect des différentes strates du monument que les époques ont entassées, une véritable lecture philologique du monument considéré comme document. Par son discours, l'architecte et professeur Camillo Boito (1836-1914) aura été la personnalité la plus marquante de son époque en exposant clairement sa pensée synthétique basée sur les deux manières antagonistes d'intervenir sur les monuments. Il formulera des principes qu'il présentera au congrès des ingénieurs et architectes italiens à Rome (1884). *En fait, ces trois positions sont en somme représentatives de l'évolution de la pensée à la deuxième moitié du XIX^e siècle, reflet d'une logique évolutive de la pensée en trois temps, à revisiter sous forme dialectique hégélienne entre thèse, antithèse et synthèse* ». ⁵⁵

⁵⁵ Ibid Mathieu Tanguay p 25

II.2.4. Conservation et Restauration

II.2.4.1. Confrontation des Idées. La Thèse et l'Antithèse

Deux personnages emblématiques de la restauration du milieu du XIX^e siècle vont s'opposer à travers un débat théorique qui ne peut se rejoindre à aucun moment de leur discours. Ils marqueront le point de départ historique du débat entre restaurer et conserver qui se focalisera dans une controverse entre Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) et John Ruskin (1819-1900).

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) s'est forgé une formation autodidacte, influencé par le milieu artistique qu'il côtoya dans sa jeunesse. Viollet-le-Duc ne fréquenta pas l'école des Beaux-Arts malgré l'environnement bourgeois dont il fut issu, ce qui lui valut le mépris des architectes de son époque. Il se forma au métier d'architecte, par ses voyages à travers la France avec l'influence de son oncle *Étienne Delécluze* et l'Italie particulièrement avec *Aimé Millet* et son élève *Léon Gaucherel*. Il s'intéressera à tout ce qui touche aux outils de la vie quotidienne qu'il considérait comme faisant partie intégrante de l'espace architectural. Il fut nommé en 1834 au poste de suppléant puis en 1836 à celui de professeur de composition d'ornement à l'École Nationale et spéciale de dessin à Paris (rue de l'école de médecine). Il débuta sa singulière carrière par la rénovation de Vézelay sous la direction de Prosper Mérimée, inspecteur général des monuments historiques. Entre 1840 et 1870, Viollet-le-Duc émerge en tant qu'architecte par les nombreuses restaurations de monuments médiévaux emblématiques de France tels que Notre-Dame (1844), Saint-Denis (1846), Saint-Sernin de Toulouse (1845), Amiens (1849), la salle synodale de Sens (1851). Hormis ses compétences avérées d'architecte, il doit sa célébrité aux critiques qu'il suscite auprès des radicaux de la conservation. Viollet-le-Duc va opérer des restaurations par une interprétation stylistique des monuments qu'il avait à charge et s'est même permis de dé-restaurer le travail de ses prédécesseurs jugeant qu'ils n'avaient pas assez documenté le monument pour y apporter des interventions. Dans la chapelle de Saint-Denis, il fit disparaître les six colonnes noires de Jacques-Guillaume Legrand et les décorations à l'huile de François-Debret mais aussi les seules traces de polychromie médiévales authentiques de la chapelle. Sa conception trop abusive, qui visait comme il le disait, à rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment, a permis de faire réfléchir beaucoup d'architectes de l'après-guerre lorsqu'ils ont eu de grandes difficultés à restaurer les monuments et plus particulièrement à les restituer suivant des documents tels que photos ou relevés retrouvés. Ses écrits montrent bien qu'il fut un grand théoricien de l'architecture. Il fut une référence pour tout ce qui a trait aux structures de l'architecture gothique.

En bref, Viollet-le-Duc aborde son travail de restaurateur de manière scientifique et même avec une rigueur archéologique. Il écrira qu'«en fait de restauration, un principe dominant dont il ne faut jamais et sous aucun prétexte s'écarter, c'est de tenir compte de toute trace indiquant une disposition»; sinon, «c'est tomber dans l'hypothèse, et rien n'est périlleux comme l'hypothèse dans les travaux liés de restauration». Mais malgré tous ces avertissements, il réalisera de nombreux

rétablissements hypothétiques et historisants, encore décriés aujourd'hui, tels que les reconstructions de Carcassonne vers 1849 et du Château de Pierrefonds entre 1859-1870. Plus qu'à la conservation de la matière existante, il s'est intéressé aux techniques de construction traditionnelle, mais surtout l'ancien est pour lui, le lieu d'un nouveau projet. Il sera innovateur, plus encore à la fin de sa vie, lorsqu'il utilisera les nouvelles techniques de construction, dont la fonte qui augmentera les portées limitées par les techniques traditionnelles. En bref, la contribution de Viollet-le-Duc a été exceptionnelle à la connaissance des édifices anciens. Il est le père de la restauration, ainsi que d'une discipline dirigée en France et dans d'autres pays européens à la formation d'architectes du patrimoine. Son influence toujours présente a eu pour conséquence que dans les pays mentionnés, on tente encore aujourd'hui de restaurer à l'identique, et parfois jusqu'à vouloir rétablir le monument dans son état original". Mathieu Tanguay.⁵⁶

Ruskin et Morris vont défendre le monument en tant qu'œuvre des dangers qui la menace, en particulier l'action interprétative et stylistique mettant en péril son authenticité. Ils affirment que ce dernier réside dans sa matière et que toute intervention ou transformation de celle-ci reviendrait à mettre en cause son essence même.

Ruskin naquit à Londres en 1819 dans une famille riche et conservatrice pratiquant la religion anglicane. Il fut diplômé en 1842 « Bachelor of Arts » à l'Université d'Oxford et consacra sa vie à la critique de l'art et de l'architecture, ainsi qu'aux essais sur la sociologie. Son travail se base sur des écrits condamnant les changements sociaux produits par la révolution industrielle qui, par l'effet de la standardisation, uniformiserait toutes les productions humaines, et serait un des facteurs majeurs de la dévaluation de la production artistique et architecturale de son époque. L'auteur fait à travers ses écrits, l'apologie du Moyen Age et du style gothique et met en exergue la cohérence parfaite entre l'architecture, la religion et la société. Très imprégné des valeurs morales religieuses, il observe à sa manière la manifestation du divin à travers la nature. Il rend les productions artistiques et monumentales semblables aux corps humains qu'il faut laisser mourir. Pour Ruskin, l'intervention sur le monument se résume à un entretien permanent et à des dispositions préventives à toute détérioration. Il développe le concept de la conservation absolue et considère que le monument après avoir subi des transformations successives dans le temps, devient le fruit de sa propre histoire. Il considère donc que toutes les modifications successives des prédécesseurs n'ont nulle intention d'induire en erreur et que la démarche dans la conservation des monuments ou des objets anciens aurait pour finalité avant tout de prémunir la mémoire de l'humanité contre l'oubli. La conservation absolue comme thérapie à la symptomatologie de la mémoire qui passerait par la mise en valeur de l'intégrité physique du monument serait une manière pour lui de définir la notion d'authenticité de l'œuvre. Le renoncement à toute modification de la matière nous mènerait à garder intacte son essence et par là même de préserver son image au même titre qu'une relique.

⁵⁶ M. Tanguay *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale* Université de Montréal Faculté des Études Supérieures chapitre 1, p.29.

Deux visions bien distinctes vont définitivement s'opposer : L'une vise à intervenir sur le monument afin de parvenir à une œuvre synthétique et stylistique, dûment documentée, l'autre insiste sur la non intervention et la conservation totale des éléments constituant le monument tel que le temps nous l'a laissé, et seront considérés comme le document historique propre à l'œuvre. Face à cette éternelle question de savoir si il faut ou non intervenir sur les œuvres du passé, il est clair qu'aucune adjonction, reproduction ou substitution pouvant fausser la lecture et toucher l'intégrité de l'œuvre, ne doit être permise. Cette attitude, qui vise à laisser aux générations futures la possibilité de restituer les mémoires à même de mettre en valeur l'authenticité des œuvres du passé, est le point de départ de la théorie synthétique de Camillo Boito. Il dit en parlant de l'œuvre : *« ni la science ni le génie ne nous protègent des interventions arbitraires ; et l'arbitraire est un mensonge, une falsification, un piège tendu à la postérité et, souvent, aux contemporains eux-mêmes. Plus la restauration est réussie, plus le mensonge est insidieux et plus la tromperie est grande »*⁵⁷.

II.2.5. La Synthèse de Camillo Boito

Frère aîné du célèbre écrivain et musicien Arrigo Boito, Camillo Boito a étudié en Allemagne et en Pologne, avant de revenir à Padoue pour terminer à l'Académie de Venise, parrainé par l'architecte, historien et critique d'art italien Pietro Selvatico (1803-1880). Écrivain du mouvement anticonformiste la Scapigliatura, il enseigne en tant qu'architecte de 1860 à 1908 à l'Académie des Beaux-Arts de Brera et de 1865 à 1908, à l'Institut technique supérieur de Milan.

Camillo Boito sera le personnage emblématique qui marquera un tournant décisif dans la manière d'appréhender l'intervention sur le monument. Il sera au centre du débat qui opposera les architectes du patrimoine de son époque. Dans son livre, *Conservare ou restaurare, les dilemmes du patrimoine*, Boito oppose deux personnages inspirés de Viollet-le-Duc et John Ruskin. Il les fait dialoguer et construit de façon systémique un compromis sous forme d'une véritable synthèse. Comme nous le décrit si bien Georges Brunel, Conservateur général du patrimoine, honoraire (en 2014) :

« Boito commença à exercer son activité d'architecte restaurateur dans une époque où les soins à donner aux monuments du passé soulevaient partout de vives controverses. Les deux figures dont l'antithèse symbolisait celle des partis en présence étaient Viollet-le-Duc et Ruskin. Un homme aussi cultivé que Boito était familier avec les publications de l'un comme de l'autre, mais, contrairement à eux, il n'avait l'esprit de système. Aussi les textes dans lesquels il a exprimé ses vues sur la restauration brillent-ils plus par l'ingéniosité des remarques, la finesse des observations et l'élégance du style que par la charpente théorique. Son intelligence détachée et sceptique lui a permis cependant de trouver des formules originales et souvent profondes qui, tout compte fait, contiennent en germe bien des aspects de Riegl, plus encore peut-être que de Brandi. »

Comme Ruskin, Boito était un écrivain de talent ; comme Viollet-le-Duc, il avait la pratique des chantiers. Aussi occupe-t-il entre les deux une position médiane, non qu'il ait cherché délibérément des formules de compromis, mais parce qu'il a su rapprocher ce qu'il y avait de valide dans les thèses de l'un et de l'autre. Contrairement à Ruskin, Boito ne mettait pas en cause la légitimité de la

⁵⁷ Boito, Camillo, *Conservare ou restaurare : les dilemmes du patrimoine* [1893], Traduction Jean-Marc Mandosio ; présentation par Françoise Choay, Collection Tranches de villes, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2000. P. 31

restauration en face des monuments du passé. Mais, contrairement à Viollet-le-Duc, il voyait parfaitement que le zèle du restaurateur risque toujours de verser dans la falsification.

*En rupture, comme Viollet-le-Duc, avec les classiques, Boito a combattu en faveur de la restauration des édifices du Moyen Âge ; il est lui-même l'auteur d'une *Architettura del medioevo in Italia*, publiée en 1880. Son enthousiasme pour les monuments de cette époque n'allait pourtant pas jusqu'à lui faire apprécier les reconstitutions et compléments que ses contemporains apportaient aux édifices dans le dessein de recréer, et quelquefois tout simplement de créer, l'unité de style. L'enseignement de Viollet-le-Duc avait eu une grande influence en Italie, comme en témoignent, pour ne citer que quelques exemples célèbres, le complément de S. Croce et celui de S. Maria del Fiore à Florence, dont les façades gothiques furent construites respectivement par Nicolò Matas en 1857-1868 et par Emilio De Fabris entre 1876 et 1883, ou la réfection de la cathédrale d'Amalfi, dotée elle aussi d'une façade gothique par Alvino et Dalla Corte en 1880-1894. Ce genre d'opérations a été condamné par Boito ; le principe de la distinction entre les parties originales et les parties nouvelles est au contraire l'un de ceux qu'il a le plus fermement défendus.⁵⁸*

Il s'opposera farouchement aux intentionnalités des architectes innovateurs, mais permettra la restauration avec beaucoup de pragmatisme, en insistant sur la lisibilité des interventions nouvelles, ainsi que la mise en lumière de la stratification du monument. Il considérera que toute intervention devra avoir pour base une bonne documentation et que cette dernière devra mettre en lumière toutes les différenciations d'aspect et d'époques. Il distinguera pour lui trois catégories d'interventions, l'une ou l'importance archéologique domine et concerne principalement les œuvres de l'antiquité, une autres dite pittoresque sur les œuvres du moyen âge, la troisième dite architecturale et traite les édifices renaissants et ceux édifiés dans des siècles plus récents. Dans sa quête incessante de vérité, il considérera le monument tel un document à lire ; cette méthode philologique servira à conserver et distinguer, les différentes phases d'interventions humaines et plus particulièrement les nouvelles, afin d'éviter de porter préjudice à l'intégrité de l'œuvre et à son authenticité, d'éviter d'induire en erreur les futures générations. Mais au Congrès national des architectes et ingénieurs italiens de 1879, Boito insistera sur le danger de la prédominance d'une strate de l'histoire sur une autre, sous prétexte que l'une serait plus légitime, soit par son ancienneté ou sa valeur artistique. Il mettra en avant l'esprit critique de l'architecte et son honnêteté. Il dit que la vanité et l'intentionnalité de l'architecte pourraient se révéler bien funestes à l'intégrité de l'œuvre. Sept règles porteront les résolutions de ce congrès⁵⁹.

⁵⁸ Réf : sfuc.free.fr/core/core14_boito.htm

⁵⁹ Les principes établis par Boito Camillo dans la résolution de 1884 posent sept règles afin que chaque modification n'induisse pas à l'erreur. Nous citons les deux premières : La première règle vise la conservation et se base sur le principe d'Adolphe-Napoléon Didron ; en fait de monuments architecturaux, lorsqu'il sera démontré la nécessité de l'intervention, doivent être plutôt consolidés que réparés et plutôt réparés que restaurés, en évitant avec le plus grand soin d'y apporter des adjonctions et des rénovations. La seconde règle vise les adjonctions ou les rénovations, donc les compléments ou les actualisations de parties qui n'ont jamais existé ou disparu, et dont on ne connaît pas la forme originale. La recommandation est que ces adjonctions ou rénovations devront être effectuées dans un style différent de celui du monument, donc avoir une franche distinction de style, et que les formes nouvelles doivent rechercher une certaine harmonie. La troisième règle vise les parties détruites ou restées inachevées, que l'on peut identifier comme de grande lacune. L'intervention devra adopter la forme primitive des parties remplacées et exécutées dans un matériau différent, ou bien porter un signe distinctif gravé ou la date de la restauration. L'objectif étant de ne pas induire l'observateur en erreur, la distinction devra être que de détail. Cette règle accepte les restitutions analogiques offrant la possibilité d'utiliser des matériaux différents ou de réutiliser les mêmes. Elle précise que les parties restituées pour les monuments de l'Antiquité ou ceux d'importance proprement archéologique doivent se limiter aux grandes lignes simples et aux seules formes géométriques sans reproduire les figures et les ornements des parties anciennes. Cette précision découle de l'intervention sur l'Arc de Tito, d'une volonté de claire distinction entre l'ancien et le nouveau pour des raisons archéologiques, en ne reproduisant pas les ornements, car elles étaient d'une grande finesse. Une restitution n'aurait pu égaler la même qualité d'exécution ni reproduire l'usure du temps. La quatrième règle vise les monuments qui tirent leur beauté des circonstances

Elles mettront les bases d'une tradition, qui se réalisera à travers les différentes chartes sur la restauration. Dans cette approche critique des œuvres du passé, Boito orientera son discours sur les contenus historiques et artistiques, plutôt que sur les genres et les styles. Il les classera en trois catégories temporelles d'attitudes à observer vis-à-vis des œuvres. Celles de l'antiquité par une opération de conservation semblable à celle de Ruskin, du Moyen Age, selon le cas par des opérations de conservation et de restauration et celles de la renaissance où la restauration pourrait dominer. Cette vision critique imposée dans la médiation de Boito entre conserver ou restaurer, met au centre du débat le jugement critique de l'architecte et donc la grande capacité d'analyse et de synthèse qui lui est demandée. Pour lui, les sept résolutions du congrès restent insuffisantes. Il tente dans cette vision critique entre art et histoire de protéger les œuvres des méfaits de l'homme plus que de ceux du temps.

II.2.6. Aloïs Riegl, Entre Art et Histoire.

Aloïs Riegl naquit en janvier 1858 à Linz et mourut à 47 ans en juin 1905 à Vienne. Il fut, de 1886 à 1897, conservateur adjoint du musée autrichien des arts et de l'industrie. Il y dirige le département des Textiles. Il enseigne au même moment à l'Université de Vienne avec le titre de privat-docent puis d'extraordinarius en 1895. En 1897, Riegl devient ordinarius, professeur titulaire d'histoire de l'art. Il participe en tant que conservateur général aux travaux de la Commission Centrale des Monuments : l'essai sur la valeur des monuments, *Le culte moderne des monuments* (1903) sert d'exposé des motifs à un projet de loi sur leur conservation.

Il luttera contre le dogmatisme historique et plus particulièrement contre les théories historiques du style qui expliquent l'origine et l'évolution de l'art à partir de principes externes à l'art. Ce qui, de son avis, peut porter préjudice à la compréhension de l'œuvre d'un point de vue intrinsèque. Il prend conscience des phénomènes de longue durée qui traversent les différentes strates de l'histoire et remet en cause toute une chronologie à travers une reconstruction des discontinuités historiques. Il montre d'une façon surprenante comment les arts se trouvent reliés les uns aux autres, du moins par les ornements et les décors, en partant de l'art oriental du Moyen Age, aux arts de l'antiquité. Ainsi, l'art est décrit à travers sa propre durée et se voit avoir une histoire extraite de ses propres valeurs. Pour Riegl, un historien de l'art ne doit en aucun cas se préoccuper de la valeur artistique des œuvres mais des critères objectifs de l'évolution historique des arts. Il arrive alors à dissocier les valeurs historiques des valeurs artistiques des œuvres. Il introduit dans son ouvrage le *Culte moderne des monuments, sa nature, son origine* [Riegl, 1903], la notion de culte de l'ancien en recherchant des valeurs mémorielles. Sur cet aspect de l'œuvre, Riegl préconise, tel que Ruskin, la non intervention en le laissant vieillir naturellement. Mais d'un autre côté, le devoir de mémoire

pittoresques. Cette règle reprend l'œuvre de Ruskin en recommandant la consolidation réduite au strict nécessaire. La cinquième règle vise les adjonctions ou modifications qu'a subies l'édifice primitif. Elles devront être considérées comme des monuments en elles-mêmes, à l'exception qu'il soit démontré qu'elles soient d'une importance artistique et historique moindre que l'édifice lui-même et qu'elles défigureraient ou masqueraient certaines parties remarquables de ce dernier. Ainsi pour des raisons esthétiques, la règle recommande de déplacer ou de détruire ces adjonctions ou modifications. On accepte ici un jugement critique et esthétique, mais la conservation de ces parties déplacées demeure hypothétique, car difficile d'application. La sixième règle vise la documentation de tous travaux de réparation ou de restauration même minime. La septième règle vise à informer le public des travaux exécutés par l'entremise d'une plaque commémorative. Enfin, ces règles sont à la base des principes modernes et contemporains en matière de conservation du patrimoine bâti. Par le biais des chartes et des conventions internationales qui suivront, la résolution du congrès des ingénieurs et architectes italiens de 1884 sera la pierre d'angle sur lequel se fondera une véritable culture de la conservation. Mathieu Tanguay Ibid p47.

qui le lie à celui de l'histoire nous confronte à la nécessité de le préserver des effets du temps et de ralentir sa détérioration. Cette relation conflictuelle entre valeurs de mémoire et valeurs d'histoire nous renvoie toujours aux positions antithétiques souvent inconciliables des discours que suscite la prise en charge des monuments. Aussi de la même façon que Camillo Boito, Riegl s'appuie sur le jugement critique du restaurateur pour qu'il puisse de façon subtile faire l'équilibre entre les différentes valeurs que possède le monument et ce, dans des proportions variables entres (valeur utilitaire, valeur d'art et valeur d'art relative) qui auront motivé sa restauration.

II.2.7 La Restauration Critique : L'œuvre d'art comme expression du monument.

En Europe, après la Seconde Guerre mondiale, de grands centres historiques ont été détruits par les bombardements. La nécessité de reconstruire les villes sinistrées, a déterré des pratiques de la restauration longtemps oubliées et ouvert le champ, encore une fois, aux expériences similaires à celle de *Viollet-le-Duc*, en particulier sur les monuments médiévaux. Dans la ville de Varsovie, les experts prirent comme référence des images des tableaux de Bernardo Bellotto dit Canaletto et s'en inspirèrent pour consolider les images de l'ancien Varsovie à reconstruire, mais ils introduisirent aussi des innovations par des sgraffites pour donner un attrait plus socialisant. Les experts architectes et conservateurs se sont permis, sur le base de documents fiables, de faire des restitutions à l'identique de certaines images de la ville et d'édifices correspondant au 18^e siècle. Pour la majeure partie des villes d'Europe, il s'ensuivit une série de recommandations sous forme de charte dictant des principes à respecter. Le ripristino était alors toléré si l'édifice n'avait pas subi de dommages majeurs. Dans le cas contraire, où ces derniers touchaient la totalité de l'édifice, toute restitution fut abandonnée. Certains monuments, pour leurs valeurs symboliques et historiques majeures, furent restitués seulement sur des bases documentaires graphiques ou photographiques d'une grande fidélité à l'original. Souvent, en l'absence de véritable doctrine, les monuments touchés par les destructions se sont vu restaurés « dans un état antérieur » jugé plus authentique, voire complètement transformé dans un style contemporain. Cette pratique d'intervention à grande échelle semblait présenter des dangers quant à l'intégrité des œuvres du passé et fut décriée par une grande partie des architectes des monuments de l'époque. Cette opposition à ce type de pratique fut organisée par Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli et d'autres dans le même courant. Ils se sont mis à développer une théorie riche et complexe, celle de la restauration critique qui s'inspire principalement des travaux du philosophe italien *Benedetto Croce* (1866-1952). Il considère que l'esthétique, dans le cadre sa philosophie de l'esprit, représente l'activité cognitive de la conscience individuelle, c'est-à-dire l'activité intuitive. Alors que l'intellect élabore des concepts universels, qui constituent des « liens entre les choses », l'intuition se rapporte à l'activité singulière de forme immédiate, sans médiation conceptuelle⁶⁰. Dans cette forme de conceptualisation, l'esprit humain mène une démarche menant à saisir d'une façon immédiate l'unité potentiel de l'œuvre dans sa totalité avec toutes les significations qu'elle contient. Sur cette base, les protagonistes de la restauration critique appelleront à faire un équilibre entre l'instance esthétique de l'œuvre qui est perçue hors du

⁶⁰ Céline Garelli L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'Esthétique de Benedetto Croce thèse de doctorat université Paris iv - Sorbonne école doctorale v concepts et langages.

temps et celle de l'histoire qui prend en considération les dépôts successifs des hommes sur l'œuvre. Ils mettront l'emphase sur l'aspect esthétique de l'œuvre en tant qu'objet d'art et insisteront sur l'impression immédiate de l'image que dégage le monument sous l'expression « d'unités potentielles de l'œuvre » car la mise en valeur des strates de l'histoire par des interventions peut nuire à l'image esthétique de l'œuvre. Ce questionnement met en évidence le dilemme permanent du choix critique de l'architecte face à l'œuvre. Dans ce courant de pensée, l'unité potentielle de l'œuvre est perçue à travers toute une étude philologique qui permet de saisir l'œuvre à travers le décryptage de son propre langage.

Tel un livre ouvert, l'œuvre se présente à nous comme un texte, duquel nous devons extraire tous les éléments qui nuisent à sa clarté. Il s'ensuit bien évidemment que l'aspect critique de la restauration ne se contentera pas seulement de la compréhension du texte, mais développera tout un art de l'interprétation, dans le but de saisir la singularité esthétique de l'œuvre d'art. Le restaurateur peut ainsi décider de la valence qui prédomine dans sa mise en valeur, à travers une médiation qu'il tente d'établir entre « esthétique et l'histoire ». D'un autre côté, cette restauration critique, sous prétexte de conserver un sens clair à la lecture de l'œuvre d'art et le rétablissement de l'équilibre dans son aspect esthétique, peut servir de prétexte pour éliminer des éléments d'une strate historique, en choisissant des moments historiques considérés comme les plus importants et compromettre ainsi la lecture stratigraphique de l'œuvre. Mais ils seront unanimes sur le fait que l'acte de restaurer a pour but de libérer le potentiel artistique du monument en tant qu'œuvre d'art.

II.2.7.1 L'héritage de Camillo Boito.

Dans la lignée de Camillo Boito et en réaction aux pratiques de deux écoles, celles de Viollet-le-Duc et John Ruskin, vont émerger des théories de la restauration qui serviront de terreau à la formulation de la théorie de la restauration critique. Il s'agit de la restauration historique de Luca Beltrami (1854-1933) et la restauration scientifique de Gustavo Giovannoni (1873-1947).

II.2.7.1.1 *La restauration historique.*

Beltrami fréquente initialement l'*Accademia di Belle Arti di Brera* pour suivre les cours auprès du maître Camillo Boito à l'École d'architecture de l'école polytechnique de Milan où il fut diplômé en 1876. Beltrami fut imprégné des écrits et dessins de *Viollet-le-Duc* à l'école des Beaux-Arts de Paris et fit ses premières épreuves lors de la reconstruction de l'hôtel de ville de Paris partiellement détruit après le soulèvement de 1871. A partir de 1880, il se mit à la reconstruction et à la restauration des bâtiments historiques les plus emblématiques de la Lombardie tels que la forteresse de *Soncino*, la cathédrale de *Monza*, la *Certosa di Pavie*, l'abbaye de *Clairvaux* et le Palais ducal de *Mantoue*. Il participa, par son incessant travail, à la transformation du visage de la ville de Milan par la restauration de la façade du *Palazzo Marino* et les bâtiments de la Banque commerciale sur la *Piazza della Scala*, l'église de *Santa Maria delle Grazie*, le clocher de *San Gottardo* à *Corte*, le *Palazzo della Permanente*, le Palais du *Corriere della Sera* "via *Solferino*, le temple juif via *Guastalla*, la nouvelle place de l'*Orsorio* avec le Palais "Venise" de l'assurance générale et maison *Dario Biondini*. Mais la plus importante œuvre fut bien la restauration du château *Sforzesco* qui est le monument du XV^e siècle le plus symbolique de la ville de Milan, qui fut sauvé de la démolition grâce à la lutte qu'il mena au sein de la classe politique et du travail laborieux qu'il

entreprit entre 1893 et 1911. Pour Beltrami, le monument est considéré comme un document à part entière, dans lequel nous pouvons voir l'ensemble des interventions opérées tout au long de son histoire. Il tente, par une documentation élaborée, d'établir une étude approfondie de l'œuvre pour parvenir à sa connaissance. Cette preuve objective sert de base à toute intervention spécifique que pourrait subir le monument. Sur le château de *Sforzesco*, la coopération de diverses disciplines et intervenant tels que conservateurs, archivistes, chercheurs d'universités et responsables du patrimoine, ont tous apporté une pierre à la connaissance de l'œuvre entreprise par Beltrami. Mais cette démarche dite scientifique n'a pu se développer, du fait qu'à cette époque, très peu d'architectes possédaient la capacité d'interpréter les fonds documentaires, qui, souvent, étaient très idéalisant dans la représentation de la réalité. Ces deux facteurs ont écarté définitivement l'objectivité tant recherchée par Beltrami dans sa quête de vérité historique et scientifique du monument. Ils ont conduit beaucoup d'expériences de restauration vers l'interprétation stylistique semblable à celles de Viollet le Duc, ou, dans le meilleur des cas, à des restitutions de monuments à l'identique.

II.2.7.1.2 La restauration scientifique de Gustavo Giovannoni.

Bien qu'il fût ingénieur de formation, Gustavo Giovannoni axera sa réflexion sur l'histoire de l'art et l'architecture. Très influencé par la démarche anticonformiste de Camillo Boito dans la prise en charge des monuments, il travaillera à la réalisation de méthodes et de théories sur la restauration au point d'être parmi les principaux rédacteurs de la charte d'Athènes de 1931⁶¹. Nous pourrions aussi ajouter que la charte de Venise reprend aussi de façon un peu light ou (édulcorée) ses idées.⁶² Gustavo Giovannoni étend sa réflexion de la restauration des monuments sur l'ensemble de son environnement. La mise en valeur des édifices émergents qu'il nommera comme étant majeurs passerait par la mise en valeur des édifices dits mineurs, c'est-à-dire les maisons immeubles constituant la structure du tissu urbain ou le substrat dans lequel il serait contenu⁶³. C'est un des premiers qui introduisit la notion de conservation des centres historiques en conceptualisant la notion de patrimoine urbain au début du XX^e siècle, en considérant qu'un monument a été conçu essentiellement pour une communauté, et que sa compréhension passerait par la compréhension de ceux à qui elle fut destinée. La relation unique et quasi fusionnelle du monument à son environnement est une réalité à laquelle Giovannoni consacra un ouvrage entier intitulé *Vecchie città ed edilizia nuova*, de 1931. Il insista non seulement sur la relation entre le monument et son environnement dans la ville ancienne mais aussi sur l'articulation entre la ville ancienne et son extension nouvelle face au défi de la modernité. Dans le domaine de la prise en charge des édifices patrimoniaux Giovannoni axera sa démarche sur une vision dite scientifique de la restauration en mettant en évidence toutes les phases d'intervention tel que le préconisait Boito, mais avec une préférence à l'intervention minimale en favorisant au maximum l'entretien et la consolidation des structures et des matériaux, et ce afin de préserver l'image et l'intégrité physique du monument. Sa théorie scientifique de la restauration œuvre pour une fusion entre les valeurs artistiques et historiques

⁶¹ Charte d'Athènes 1931.

⁶² Dans l'introduction du livre *Urbanisme face aux villes anciennes* Françoise Choay p 28 (mai 1998, Edition du Seuil)

⁶³ Gustavo-Giovannoni *L'urbanisme face aux villes anciennes* traduit de l'Italien par ; J. M. Mandosio ; A. Petita ; C. Tandille introduction de F. Choay. Edition du Seuil mai 1998.

mises en relation avec son environnement urbain. Sa position minimaliste dans l'intervention n'exclut pas chez lui la possibilité d'une intervention savante de recomposition, de réintégration, de dégagement, bien sûr identifiable, mais qui aurait pour but de consolider l'unité artistique de l'œuvre tel que le présente les adeptes Cesare Brandi sous le terme « d'unité potentielle de l'œuvre » à la seule différence que pour Giovannoni cette unité s'étendrait à la structure de l'environnement dans lequel l'œuvre trouverait sa signification par sa dimension historique. Il présentera cette vision sous trois possibilités de perception des valeurs monumentales, celle de l'érudit, de l'architecte et du simple citoyen :

- 1). Le point de vue de l'érudit, qui ne veut pas que soit perdue la moindre trace des phases constructives et artistiques par lesquelles est passé un monument, et qui demande que les adjonctions éventuelles n'empêchent pas d'en discerner les éléments, ne créent pas de contrefaçons susceptibles d'induire en erreur les chercheurs de l'avenir ;
- 2). le point de vue de l'architecte, qui vise à l'unité architectonique (bien différente de l'unité de style), qui veut, en d'autres termes, que le monument redevienne vivant et soit rendu à sa fonction artistique;
- 3). le point de vue du simple citoyen, qui a, pour les monuments de sa ville, une affection particulière, qu'il exprime de diverses manières, tantôt en exigeant qu'un monument soit conservé tel qu'il l'a toujours connu, c'est-à-dire sous l'aspect d'un ensemble hybride ou à l'état de ruine, tantôt en demandant qu'il soit remis en valeur ou même intégralement reconstruit.

À ces trois conceptions vient souvent se mêler le point de vue de quelques administrations, ou de particuliers, désireux d'utiliser les monuments, en y apportant des modifications pratiques ; cette manière de procéder, qui peut être parfois admissible et opportune, ou tout au moins s'expliquer par la nécessité, doit, en d'autres cas, être rigoureusement rejetée⁶⁴.

Elles sembleraient souvent ambivalentes, mais à laquelle ici Giovannoni chargerait toute la responsabilité sur l'érudition et la subtilité du restaurateur. Il devra lire et interpréter le monument dans son environnement afin de lui retrouver une unité de sens, à travers la médiation suivant les trois angles de vues que G Giovannoni propose.

⁶⁴ Choay Françoise, *La Conférence d'Athènes : sur la conservation artistique et historique des monuments, 1931*, Collection Tranches de villes, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2002. P. 59 Ibid. M. Tanguay p67.

II.2.8 Les fondements Théoriques de la Restauration Critique

II.2.8.1 Benedetto Croce, l'Esthétique comme fondement à la philosophie

Nous abordons de façon succincte la philosophie de l'esprit de Benedetto Croce qui serait une émanation des aspects cognitifs de la conscience humaine. Elle se définira par la notion de l'intuition nécessaire à la compréhension du monde du réel. B. Croce assimile l'art à une première forme de connaissance qui est la connaissance intuitive. La philosophie de l'art serait donc essentielle à la compréhension de l'univers des arts figuratifs et architecturaux. Elle s'impose de fait, au centre des débats philosophiques qui opposent les différents courants théoriques des arts. Elle servira de base à la construction des fondements théoriques des écoles de la restauration des cinquante premières années du 20^e siècle, plus particulièrement celle de la restauration critique de l'école italienne. Sa portée hors des limites de l'Italie suscita l'engouement de nombreux architectes de la conservation et de la restauration. Pour B. Croce, l'art n'est pas le fait d'une activité intellectuelle mais le résultat d'une connaissance primaire issue de l'intuition et par conséquent l'art s'identifie à l'intuition. L'ensemble de l'activité cognitive intuitive (la connaissance par l'intuition) de l'homme est donc en opposition à son esprit rationnel. B. Croce l'exprime en disant :

«Qu'on fait appel dans la vie ordinaire, à la connaissance intuitive. On dit que de certaines vérités on ne peut donner de définitions : qu'elles ne se démontrent pas par syllogismes, qu'il faut l'apprendre intuitivement. La politique réprouve le raisonneur abstrait qui n'a pas l'intuition vive des situations et des conditions de fait : le pédagogue insiste sur la nécessité de développer avant tout dans l'élève la faculté intuitive : le critique se pique de mettre de côté, devant une œuvre d'art, les théories et les abstractions et de la juger par intuition directe. L'homme pratique professe de vivre d'intuition, plus que de raisonnement.»⁶⁵

Dans le Bréviaire d'esthétique de B. Croce, Gilles-A Tiberghien dit que :

« Le problème de l'art, au contraire, conduit plus facilement et plus spontanément l'esprit, non seulement à acquérir l'habitude de la spéculation, mais aussi à goûter la logique, l'éthique et la métaphysique, car sans chercher davantage, en comprenant la relation du contenu et de la forme, dans l'art, on commence à comprendre la synthèse a priori ; en comprenant la relation de l'intuition et de l'expression, on arrive à dépasser le matérialisme et en même temps le dualisme spiritualiste. »⁶⁶

Ainsi G, A. Tiberghien rajoute à la notion d'intuition la notion d'expression. Il n'y aurait donc pas de compréhension sans expression quelle que soit sa forme, tels que la langue, le trait, les formes sculptées, la gestuelle ou autres modes d'expressions et par-delà la représentation du réel et du monde qui nous entoure.

Dans cet ordre d'idées, l'activité intuitive, expressive, et esthétique n'est qu'une seule et même forme de l'activité de l'esprit de l'homme. Science de l'intuition, l'esthétique est aussi science de l'expression, c'est-à-dire linguistique. Comme l'exprime B. Croce

⁶⁵ *L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'esthétique* de Benedetto Croce. Titre d'une thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne discipline : philosophie présentée et soutenue par Céline Garelli le 20 juin 2014 p.1.

⁶⁶ *Naples, jour de l'an 1913. Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 200,

« La science de l'art et la science du langage, l'esthétique et la linguistique ne sont point deux sciences distinctes, subordonnées, coordonnées ou disparates, mais sont une seule et même science. Non pas qu'il y ait une linguistique spéciale ; mais la science linguistique dont on s'occupe, la linguistique générale, en ce qu'elle a de réductible à la science ou à la philosophie, n'est pas autre chose que l'esthétique. Celui qui s'occupe de linguistique générale, c'est-à-dire de linguistique scientifique, s'occupe de problèmes esthétiques et vice versa ; philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose. »⁶⁷

La thèse de Céline Garelli intitulée *L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'Esthétique de Benedetto Croce* résume sa philosophie de l'esthétique en mettant en évidence le sens attribué à la science de l'expression et précise comment elle est identifiée à la linguistique générale.

« Etant adversaire de l'intellectualisme et du rationalisme, Croce a éprouvé au plus profond de lui-même les questions que l'homme se pose. C'est dans l'expérience du langage que l'homme expérimente la profondeur de son existence au monde. Il s'agit de l'essence du langage comprise comme expression dans laquelle l'intuition se réalise intégralement. D'où, le langage est le résultat de la création irremplaçable de chaque expression singulière. C'est le langage non répétitif et intraduisible de l'œuvre d'art. Le langage est un art, il prend son sens dans l'art et se comprend par rapport à l'art. Philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose. C'est selon cette perspective que l'art pour Croce est expression. C'est l'expression de l'intuition comme faculté de la transposition esthétique qui occupe la première position de la vie de l'esprit. Il en sera différemment pour la place de l'œuvre d'art. Débat qui se prolongera sur la question de l'art abstrait, contemporain de l'Esthétique de Croce. »

Il démontre ainsi comment l'esthétique s'impose comme le fondement de toute philosophie. Mais ce qui intéresse l'objet de notre étude, est d'aborder le thème de la faculté d'opposer l'art qui est une forme de connaissance intuitive à l'esprit logique qui est une forme de connaissance conceptuelle et donc l'esprit scientifique, qui serait distinct de l'esprit artistique mais qui aurait pour trait d'union - l'intuition et par son expression l'esthétique qui en serait leur représentation. Ces deux aspects cognitifs de l'homme seraient en même temps distincts et conjoints. Dans ce même ordre d'idées, B. Croce opposera la critique historique par sa démarche scientifique à la critique esthétique assujettis à l'art en considérant les historiens et les esthètes comme les éternels inconciliables.

Il tente d'aborder « la reproduction des œuvres d'art, dans les rapports entre l'imagination et la logique, entre l'art et la science » en légitimant la faculté naturelle de l'homme à reproduire le passé par la recherche et l'interprétation historique.

« Dans sa contribution à la restauration critique, il formulera une définition du critique dans la distinction entre *artifex additus artifici* et *philosophus additus artifici*. *Artifex additus artifici*, car cette reproduction sous un nouveau vêtement serait une traduction, ou une variante, une autre œuvre d'art, inspirée en quelque sorte par la première, et, si c'était la même, ce serait une reproduction pure et simple, une reproduction matérielle, avec les mêmes mots, avec les mêmes couleurs, les mêmes tons : une reproduction inutile. Le critique n'est pas *artifex additus artifici*, mais *philosophus additus artifici* : son œuvre ne se réalise que si l'image reçue est en même temps gardée et dépassée ; elle appartient à la pensée, qui, nous l'avons vu, domine et éclaire d'une nouvelle lumière l'imagination, fait de l'intuition une perception, fournit la réalité de qualités, et, par-là, distingue la réalité de l'irréalité ».⁶⁸

⁶⁷ *L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'esthétique* de Benedetto Croce. Titre d'une thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne discipline : philosophie présentée et soutenue par Céline Garelli le 20 juin 2014 p137

⁶⁸ Ibid p 73 M. Tanguay

II.2.8.2 Cesare Brandi

Brandi a construit sa théorie de la restauration sur les bases de sa théorie de l'art. On pourrait dire que c'est une émanation de la théorie de l'art. Il la fonde sur la critique historique et esthétique de Benedetto Croce et les avancées de la philosophie historique et esthétique néo-idéaliste de la première moitié du XX^e siècle. En dehors des objets ordinaires fabriqués pour servir, il considère que les productions qui tentent de transmettre des images, véhiculent des objets mentaux, des pensées humaines. Et quelle que soit l'origine de la production artistique, « architecture ou art décoratif », leur fonction est mise en arrière-plan par rapport à celle de l'image qui surgit d'une façon immédiate aux yeux de celui qui la découvre. Vient ensuite l'intérêt pour les autres aspects de l'œuvre, tels que son histoire, sa valeur socio-économique et d'usage. Cette impression qui se dégage de l'œuvre et qui en extrait l'essence même de la chose à conserver, en fait le fondement de sa théorie de la restauration, qu'il désignera sous l'expression « *d'unité potentielle* ». Il développe une dialectique basée sur deux instances, celle de *l'esthétique* et celle de *l'histoire*. Il extrait de l'œuvre l'image qu'elle génère ainsi que sa propre matière en considérant que ces deux éléments seraient les seuls à pouvoir être restaurés. D'une part, il acceptera le rajout sur la matière des parties altérées, sans pour autant paraître authentique, sous prétexte que cet acte a autant de légitimité *historique* que l'acte originel. D'autre part, ne pas effacer les rides et les altérations superficielles de la matière au risque d'altérer l'intégrité et l'ancienneté de la matière afin de ne pas altérer son image et par conséquent sa valeur *esthétique*. Il résume le dilemme de la façon suivante :

« La consistance physique de l'œuvre doit nécessairement avoir la priorité, parce qu'elle représente le lieu même de la manifestation de l'image, assure la transmission de cette image aux générations futures et en garantit donc la réception dans la conscience humaine. En conséquence, si du point de vue de la reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle, le côté artistique a la priorité absolue, au moment où la reconnaissance cherche à fournir aux générations futures la possibilité de cette révélation, la consistance physique prend une importance primordiale. »⁶⁹

Résoudre les conflits, en mesurant le poids que pèse chacune des deux instances sur l'œuvre considérée, invite le restaurateur à prendre une décision évaluatrice, et par conséquent n'échappe pas à l'expérience qui le lie à l'objet de son interprétation. Dans la recherche de l'unité, il distingue clairement la différence entre le tout et les parties du tout. Il considère que l'unité de sens devrait se retrouver dans les parties constituant l'ensemble de l'œuvre, et les instances évaluatrices, dans les cas de lacunes, devront se réaliser, vue de près, par une distinction visible entre l'ancien et le nouveau. Mais à une certaine distance où elle devrait être regardée, il n'y aurait qu'une image cohérente de l'objet restauré qui apparaîtrait aux yeux de tous. Pour les œuvres architecturales, C. Brandi introduit une valeur d'échelle dans le sens où il considère le milieu dans lequel se trouverait l'édifice, comme une œuvre d'art et le monument comme un élément devant être restauré et réintégré de la même façon qu'une lacune. Beaucoup de théoriciens architectes de la conservation-restauration s'opposeront à la théorie de Cesare Brandi, parmi eux, (P. Philippot, G. Carbonara, R. Bonelli, Dezzi Bardeschi, et Bellini)⁷⁰, qui insistent sur le fait que, d'une façon générale, l'intervention qui nécessite de la

⁶⁹ Cesare Brandi *Théorie de la restauration*. Livre illustré traduit de l'italien par Monique Baccelli. Édition Allia / 16, rue Charlemagne 75004 Paris
⁷⁰ Voir Biographie.

réintégration ou des rajouts pour la mise en valeur du monument, soit clairement visible, pour que la restauration porte l'empreinte de son temps.⁷¹

II.2.9 Trois Approches Distinctes de la Conservation-Restauration

L'intérêt croissant pour la pratique de la conservation restauration par la connaissance de théories issues des écoles italiennes, s'est fait ressentir dès les années 1990. Il fut favorisé par la mondialisation et les techniques de communication en perpétuelle évolution, qui, de plus, ont permis un nouveau regard et une autocritique, sur les diverses pratiques de la prise en charge du patrimoine, par l'altérité des cultures. Elles prirent de plus en plus de place dans le débat sur le patrimoine en question, en dehors des limites de l'Italie, du fait que la restauration scientifique et la conservation versus anglo-saxon, n'ait pu résoudre l'ensemble des problèmes posés par les exigences socio-économiques des communautés patrimoniales. La communauté des restaurateurs, en particulier les architectes, a ressenti le besoin d'une confrontation d'idées dans la perspective de sortir d'une clôture dogmatique et à portée un intérêt croissant pour une construction théorique crédible dans un environnement où règne une confusion totale de la pratique de la conservation par des approches empiriques et souvent contradictoires. Les diverses approches seront représentées par trois orientations distinctes mais issues d'une culture commune de la conservation-restauration. Il s'agit du *ripristino* (reproduction à l'identique), de la conservation absolue et de la restauration critique conservatrice, toutes différentes et en opposition les unes aux autres, avec comme socle théorique commun, celui de la dialectique entre art et histoire qui serait dans le fond une reprise du débat qui fut amorcé au XVII^e siècle. Mais les trois approches tentent, au-delà du rapport dialectique brandien de l'œuvre d'art, de se déplacer vers une dialectique entre conservation et usage. Car il ne s'agit nullement d'une œuvre d'art muséale, mais d'une œuvre architecturale qui nécessite d'être utilisée par l'homme. Alors, le projet de mise à niveau des édifices patrimoniaux et l'intégration de rajout dans un contenu patrimonial, déplace la question de la conservation-restauration à la confrontation du bien au projet neuf. Les trois approches tenteront, dans ce nouveau rapport dialectique, d'apporter une réponse singulière. Toujours dans un but de conserver sa matière des effets destructeurs de la nature et du temps, ils permettront de placer dans une continuité temporelle ses significations culturelles, et de perpétuer la mémoire et l'identité de l'œuvre. L'usage, en ce sens, prendrait toute sa signification sans pour autant dominer le projet de conservation-restauration. Il restera tributaire des valeurs historiques et artistiques qu'on assignera à l'œuvre architecturale. Elles tenteront par un discours issu des théories philosophiques (brandiennes et crociennes sur l'art et l'esthétique) de construire une interprétation sur la base d'une connaissance approfondie de l'œuvre visant la permanence du bien à protéger par une relation étroite entre théorie et pratique. Ce déplacement vers l'objet-projet se concevra à travers des valences modulées par une vision dialectique de l'histoire du temps, entre temps présent, passé et futur. L'œuvre exprimera d'une part le temps de sa propre vie, celle de ses transformations et de ses mutations que la conservation tentera de maintenir et d'autre part le temps historique bien plus long. Ce dernier draine des strates

⁷¹ Celui qui fut l'un des plus grands historiens d'art du XX^e siècle et le fondateur d'une nouvelle théorie de la restauration. Cesare Brandi a en effet considérablement influencé les pratiques en matière de restauration grâce à l'enseignement qu'il a dispensé à l'Istituto Centrale per il Restauro (ICR), qu'il a fondé en 1939 à Rome, et au sein duquel de nombreux restaurateurs français ont été formés. Le livre constitue une sorte de guide méthodologique de la restauration à travers les chantiers les plus intéressants que Brandi conduisit en tant que directeur de l'ICR.

profondes de l'histoire contenue dans les savoir-faire et le vécu des hommes, qui permettent de construire des mémoires à même de donner au bien toute sa signification *dans un présent riche de son passé et ouvert sur l'avenir*.⁷²

II.2.9 1 Le ripristino (*restauration à l'identique*)

La reprise à l'identique est une approche pragmatique tirée de la tradition de la restauration stylistique initiée par E. Viollet. Le Duc et qui perdure à travers la formation d'architectes aguerris à la connaissance des techniques et des savoirs traditionnels. Cette reproduction à l'identique des parties perdues de l'œuvre, qui n'est pas nécessairement faite à partir de la même matière, a pour but de conserver l'intégrité de l'image de l'œuvre sous son aspect esthétique. Elle procède par une connaissance parfaite du bien par la documentation historique et archéologique de l'édifice en mettant l'emphase sur la signification architecturale sur celle de l'authenticité matérielle. Cette dialectique entre forme et matière est bien illustrée dans la théorie de l'esthétique de B. Croce.

« Les partisans du contenu admettraient que le contenu (l'élément constitutif du beau selon eux) pourrait trouver quelque utilité à s'orner de formes belles également, et à se présenter comme unité, synthèse, harmonie et ainsi de suite ; ceux de la forme, à leur tour, admettraient que, sinon l'art, du moins l'effet de l'art, pouvait s'accroître de la valeur du contenu, car on avait devant soi, dans ce cas non plus une valeur, mais la somme de deux valeurs. » Croce s'insurge contre ces partisans. « Ce qui dans ces esthétiques, nous intéresse, c'est précisément la dialectique qui aboutit à ce que les partisans du contenu deviennent involontairement partisans de la forme et réciproquement ; et que les uns se mettent à la place des autres. Ce qui les conduit à s'y arrêter dans l'incertitude, et à revenir à la leur, qui leur cause la même incertitude. »⁷³

Il sous-tend que si la matière se dégrade sans pouvoir la conserver, il serait alors utile d'en conserver les significations contre son propre péril. Mais il sera admis pour tous que la reproduction, si fidèle soit-elle, n'est autre qu'une reproduction imaginative à insérer dans un processus de transformation continu de l'œuvre au cours de sa propre histoire. A partir de cet instant, la notion d'authenticité serait écartée du débat qui l'oppose à la conservation pure. Décrié par les protagonistes de la conservation, le ripristino pose le problème du faux historique dans la reconstruction de l'ensemble de la partie perdue. P. Marconi, architecte restaurateur qui considère que la restauration a un objectif didactique et symbolique, vise à prioriser les significations architecturales de l'œuvre plutôt que de conserver son authenticité matérielle⁷⁴, et défend la position du ripristino par opposition à l'incapacité de la restauration scientifique à répondre à toutes les exigences de la conservation en utilisant des méthodes physico-chimiques qui n'ont pas fait preuve d'efficacité. Il dénonce un fétichisme de la matière et le retranchement dans le dogmatisme de l'authenticité au détriment de la permanence de l'œuvre. Nonobstant que l'œuvre ne peut aussi en aucun cas être reproduite dans le sens

⁷² Citation prise de la dédicace de l'auteur au dos de l'ouvrage *Si le temps de la nature est une puissance destructrice*, qui se réduit au passage des instants évanescents, le temps historique est en revanche fondé sur un présent durable riche du passé et ouvert sur l'avenir.

Ce livre retrace la genèse de la pensée hégélienne du temps, des écrits de jeunesse à l'année 1807, date de la parution de la "Phénoménologie de l'esprit" et des cours peu connus faits par Hegel à l'Université d'Iéna. Bouton Christophe, *Temps et esprit dans la philosophie de Hegel de Francfort à Iéna*, Bibliothèque d'histoire de la philosophie nouvelle série, Paris, J. Vrin, 2000.

⁷³ Bréviaire d'Esthétique p.46

⁷⁴ (Voir biographies) Paolo Marconi (1933).

matériel de la chose, et par conséquent viser l'authenticité intégrale tant recherchée par les puristes de la conservation.

La permanence des significations culturelles et plus particulièrement celles liées à la compréhension de l'œuvre par ce qu'elle nous révèle. Le ripristino tend à établir une relecture de l'œuvre dans son intégralité après que celui-ci nous est livré, lors de l'analyse, par son langage et son unité de sens.

Ce qui pourrait signifier qu'il n'y aurait pas de distinction entre la partie nouvelle et l'ancienne, les deux entités seraient intégrées dans un système monolithique, celui du projet de restauration. La question serait alors quand pouvons-nous nous permettre de réintégrer des parties de l'œuvre en pouvant autant que cela nous est permis de « manipuler » les significations et les signes figuratifs ? Car tel que le dit Cesare Brandi, chaque image renferme une multitude de pensées humaines, elle-même contenue dans une culture à même de reconnaître sa valeur identitaire par l'impression immédiate qu'elle dégage aux yeux de ses observateurs. Il est donc clair que le ripristino est une pratique qui n'exclut pas la valence ré-intégrative qui a pour but de rajouter de la matière et de pratiquer des opérations de conservation sur l'ancien. Le ripristino tente de rétablir l'expression figurative de l'œuvre dans sa totalité afin d'en assurer la permanence. « *En définitif, la continuité avec l'existant renvoie à l'idée d'une cohabitation entre le passé et le présent, en conciliant les deux cultures. Bien matériel et expression figurative oscillent alors entre la rigueur de la conservation et le désir d'intégration* ». ⁷⁵ Histoire, herméneutique, sociologie, philologie devront constituer le socle scientifique à même de nous permettre la meilleure interprétation possible de l'œuvre en vue d'une représentation significative nécessaire à la vie et à l'identité des hommes. C'est dans cette harmonie et unicité de sens, qu'il sera possible de faire coexister, dans le présent, le temps passé ouvert sur l'avenir.

II.2.9.2 La conservation pure ou absolue

La conservation pure et absolue est une opération de préservation qui tente, par des moyens scientifiques, de prolonger la durée de vie du bien à préserver sans pour autant toucher l'authenticité et l'intégrité de la matière. La conservation pure est affiliée à la tradition anglo-saxonne de l'école de Ruskin et W. Morris, n'ayant pas nécessairement de fondement philosophique ou de théories propres à elle-même. Elle se construit par opposition à la restauration, c'est-à-dire aux méthodes interprétatives et met en doute la capacité des restaurateurs à apporter de réelles significations architecturales au bien protégé. Elle considère qu'en prévalant l'image de l'œuvre, les restaurateurs donnent cours à des interventions purement formelles par leur pouvoir d'interprétation et de jugement critique. La conservation, en quête d'authenticité de la donnée matérielle, doit s'assurer que tout projet nouveau est distinct de la partie ancienne. Dès lors, la pure conservation traiterait de la question de l'éthique dans la pratique de la prise en charge du bien en se considérant très respectueuse de l'œuvre dans sa totalité, en évitant toute intention de réintégration, car toute partie altérée ne peut être retrouvée. La conservation de l'aspect matériel par l'idée d'une permanence des valeurs intrinsèques à l'œuvre constitue la seule garantie de vérité ⁷⁶. L'œuvre architecturale

⁷⁵ Ibid p229 M. Tanguay

⁷⁶ (Bellini voir bibliographie)

n'est pas qu'une œuvre d'art, c'est aussi un élément de vie pour les hommes qui l'occupent. Elle conserve non seulement une identité mais une réalité liée à sa propre histoire, comme l'explique Gadamer en parlant de l'œuvre architecturale : « *servir un mode de vie et s'adapter à des données aussi bien naturelles qu'architecturales et que sa destination pratique, qui l'insère en contexte de vie, ne peut pas lui être enlevée sans qu'il perde lui-même en réalité* ». ⁷⁷

Seule l'actualisation par l'usage qu'implique la fonction peut être acceptée dans l'esprit de la conservation absolue et permettre alors de façon distincte le rajout des parties neuves sur l'ancien. Marco Dezzi Bardeschi ⁷⁸ identifiera la conservation comme une action visant la permanence de l'œuvre et en l'a restaurant comme le fait d'une transformation ou mutation du moment. L'œuvre étant un bien unique ne peut, dans ce cas-là, être écrit de la main de l'homme, du fait que le passé ne peut être historiquement reproduit. Mais d'un autre côté, la conservation absolue acceptera le fait que tout rajout de projet, ou d'éléments nouveaux sur l'ancien bien distincts, ne pourrait apporter qu'une plus-value au monument. La juxtaposition ou l'addition de parties neuves sur des parties matériellement conservées de l'œuvre architecturale, peut toucher à l'intégrité de l'image et en compromettre considérablement l'unité potentielle. Cette approche qui découle des pratiques observées dans les périodes du XVI^e siècle, où les rajouts opérés dans le style de l'époque pouvaient s'avérer désastreux pour le monument, dans la mesure où ils perturberaient étrangement la lecture figurative de l'édifice. La fonction d'usage ferait perdre toute signification historico-artistique de l'œuvre au risque de voir s'installer une discontinuité entre passé et présent.

La conservation absolue en ce qu'elle a dans son obstination à faire reculer les effets destructeurs de la nature et du temps sur les œuvres, est de leur reconnaître une valeur mémorielle, issue d'un passé qu'elle veut absolument représenter dans notre présent, par une profonde connaissance de son contenu historique et de la curiosité qu'il suscite. Cette capacité à nous faire révéler l'authenticité des contenus de l'œuvre se pratique par des méthodes de conservation issues des sciences « empirico-analytiques ». Elles stabilisent des dégradations superficielles de matières, confortent des structures, stabilisent des couches de peintures fragilisées sur leur ancien support, révèlent les véritables teintes, maintiennent de visu, parfois, la stratification des appareillages des maçonneries sans en restituer les enduits définitivement perdus. D'autre part ; la conservation pure se permet une reconstitution de parties perdues sans imiter la forme des matières ni leurs couleurs d'origine, de sorte à ne pas rivaliser avec les parties anciennes et à conserver l'ensemble des traces, que les hommes ont déposées sur l'œuvre, dans son intégralité, dénué « selon les conservateurs » de toute interprétation, afin de porter à la connaissance de l'humanité, le témoin encore présent, d'un passé révolu, nécessaire à la construction de l'avenir.

II.2.9.3 La restauration critique conservatrice

La restauration critique conservatrice tire ses fondements de la théorie brandienne basée sur la dialectique entre art et histoire. Elle consiste à extraire les caractères singuliers tirés d'une double polarité entre esthétique et histoire suivant le degré d'importance et les valeurs spécifiques à chaque œuvre. Aucune des deux instances, celle qui oppose l'œuvre d'art en tant

⁷⁷ Gadamer, Hans-Georg [1963], *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, *L'ordre philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996. P 176 (réf cité par M.Tanguay. ibid p208).

⁷⁸ Voir bibliographie Marco Dezzi Bardeschi.

qu'objet esthétique aux significations des contenus historiques, ne doit nécessairement prédominer. Il s'agit donc de trouver un équilibre ou une voie médiane entre le jugement esthétique et celui de l'histoire. Mais la restauration critique porte un plus grand intérêt aux caractères formels essentiels du bien à protéger et vise une prévalence sur les valeurs artistiques. C'est donc une méthode d'analyse critique de l'œuvre, qui n'a pas nécessairement de fondements scientifiques. Très empirique, cette méthode fut critiquée du fait qu'elle tire ses fondements du débat théorique des années 1950-1960 encore très controversé par le fait que « *le jugement esthétique considéré incertain et subjectif, donc arbitraire, est remplacé par la confiance dans les certitudes objectives de la compréhension et de l'intelligence historique* »⁷⁹. Les restaurateurs, y compris C. Brandi, seront alors critiqués par les conservateurs par le fait que le rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre peut commettre un faux artistique ou historique. Ces conservateurs justifient leurs positions en insistant sur le fait que même C. Brandi avait expliqué que la théorie de la restauration est incapable de s'adapter au processus évolutif de l'histoire, par le manque de maturité philosophique. De cette fragilité théorique, les restaurateurs nourriront le discours des conservateurs par opposition à leurs méthodes d'analyse et la prévalence, au respect absolu de tout ce qui nous parvient du passé, en préservant l'entité physique comme la transmission intégrale d'un témoignage du passé qui servira à l'approfondissement des connaissances aux futures générations. Dans ce débat qui l'oppose à la conservation absolue, la restauration critique conservatrice réduira les deux instances (esthétique et historique) en une seule, celle de l'histoire, et donc à une plus grande tendance à la conservation, tout en laissant présent l'aspect esthétique car les valeurs qui lient l'œuvre au passé ne sont pas qu'historiques mais aussi esthétiques. Seulement, en pratiques les protagonistes de la restauration ne se sont pas aligner sur une démarche commune et proposent des nuances telles que :

Guglielmo De Angelis D'Ossat, qui différencie les architectures des œuvres d'arts par le fait qu'elles ne sont pas exclusives et sont le fruit d'une longue et lente transformation dans le temps sur le bâti. Ce qui pourrait légitimer une intervention nouvelle, comme continuité de vie ; la restauration serait une architecture sur une autre plus ancienne. Cette pensée le distancie légèrement de la théorie de l'esthétique de B. Croce.

Renato Bonelli, qui tente de faire la distinction entre l'approche intellectuelle et l'approche intuitive. Selon lui la première bloquerait la capacité critique et la sensibilité de l'architecte, et la seconde permettrait de « *passer de la philologie à la critique, de l'érudition à la vraie culture* ». Bonelli intègre de fait la philosophie italienne moderne sur l'esthétique dans la pratique de la restauration.

Paul Philippot, qui insiste sur l'irréproductibilité de l'œuvre architecturale et la nécessité de faire une distinction de la réintégration entre les parties anciennes et les parties nouvelles, mais d'un autre côté insiste sur l'obligation de reconnaître le moment d'intervention sur l'œuvre comme « *évidemment historique et reconnaît l'œuvre dans le*

⁷⁹ Ibid p94 M.Tanguay

présent, mais il la reconnaît aussi comme passé. Le respect de cette perception complexe est la condition de l'authenticité de la restauration »⁸⁰.

G. Carbonara, qui aurait une plus grande tendance à la conservation de l'aspect matériel des éléments constituant le monument. Il insiste sur le fait que les interventions scientifiques, même quasi invisibles sur l'édifice, se révéleront tôt ou tard par le fait d'une transformation naturelle. C'est pour cela qu'il parlera de compatibilité physico-chimique, des nouveaux matériaux par rapport aux anciens. L'acte créatif, par les réintégrations de lacunes, les restaurations, le rajout, est pour lui une situation exceptionnelle. Il reconnaît que l'intervention contient un aspect éminemment critique et qu'elle n'est possible que par une compréhension du texte révélé par le monument lui-même.

II.2.10 La Conservation du Patrimoine entre Héritage et Représentation.

Pour ce qui est des œuvres architecturales, la question de la valeur d'usages qui domine souvent le discours socio-politique déplace la question du jugement critique entre conservation et restauration à celle qui oppose le projet (conservation-réintégration) aux parties neuves. Le projet de restauration qui consiste, d'une part, à conserver des parties de l'édifice et d'en restaurer d'autres en réintégrant des lacunes par la restitution de l'image, et, d'autre part, à introduire le projet neuf, nécessite un jugement critique novateur vis-à-vis de la partie ancienne pour la mise en valeur des contenus historiques. Cela exige beaucoup de prudence dans l'action, et une tendance plus conservatrice que restauratrice. Ainsi, pour décider du devenir du monument, il y aurait la nécessité d'observer le passé dans le présent en vue de construire l'avenir. Une véritable dialectique du temps telle qu'énoncée par le philosophe Hegel dans sa dialectique du temps, en donnant une plus grande profondeur de l'histoire entre temps de la nature et temps historique.⁸¹

Une ligne d'horizon placée entre temps présent et passé pourra projeter le devenir de l'œuvre dans une unité dialectique du temps. Le fait d'actualisation d'un bien issu du passé mesuré par une réponse à un besoin d'usage se doit d'être compatible, non seulement par son dimensionnement mais aussi par l'esprit même du monument comme œuvre d'art et d'histoire- cette dialectique entre projet-usage confère une fois encore à l'œuvre un aspect singulier car elle est l'émanation d'une interprétation en vue d'une représentation par un acte créatif. La question de l'éthique et de la responsabilité du restaurateur vis-à-vis de l'œuvre se présente comme un grand dilemme qu'il doit nécessairement résoudre par un effort d'analyse et de compréhension, par ce que l'œuvre révélée comme vérité. L'actualisation ou la mise à niveau se présente comme une intervention authentiquement contemporaine dans le sens

⁸⁰ Paul Philippot (1925)» In *Che cos'è il restauro : nove studiosi a confronto*, (sous la direction de B. Paolo Torsello), p. 59-63, Venise, Marsilio, 2005. P. 60

⁸¹ Christophe Bouton, *Temps et esprit dans la philosophie de Hegel. De Francfort à Inea* Édition VRIN

Crocien⁸² du terme, par une action actuelle visible et distincte mais compilée dans une œuvre ayant déjà une histoire plus ancienne. Le tout sera intégré dans une histoire plus globale et qui en fera une œuvre totalement contemporaine. Dans un sens philologique, le travail qui consiste à comprendre et à interpréter, vise à introduire un nouveau texte dans le même langage que fut décrypté le monument. Cette démarche a pour but de rapprocher l'ancien du nouveau par un acte créatif. Ainsi, la valence d'actualisation tentera d'adapter l'œuvre architecturale aux exigences de la société en perpétuelle transformation. En révélant l'œuvre, par ce qu'elle contient de plus précieux à conserver et de ce qui est possible d'y rajouter, la médiation tire le trait d'union entre passé et présent en vue d'une *représentation*. Ainsi, l'œuvre *Héritée*, restaurée, livrée à sa communauté, se verra de cette manière enrichie de son passé afin de se construire un avenir.

⁸² Faisant référence à Benedetto Croce.

Chapitre 3

3.INTRODUCTION AU CHAPITRE : CAS D'ETUDES.

Dans le troisième chapitre, la question qui oppose art et histoire, se verra transposer à la problématique qui tente de faire un choix entre préserver la mémoire ou révéler l'identité. Elle s'est présentée à nous au cours de notre intervention sur la villa du Bardo, comme un fait tangible auquel il fallait répondre au moment où nous agissions sur des éléments patrimoniaux. Le travail qui nécessita une attention particulière et un choix de tout instant nous transporta dans l'univers thématique qui émane de la notion d'art et d'histoire. Vérité, mémoire et oubli nous éclairent sur les significations historiques de l'œuvre à fonction commémorative, quant à l'authenticité, l'intégrité et l'identité, elles traitent de l'image et par conséquent d'art ; donc de l'œuvre à vocation identitaire.

De plus, l'environnement théorique de la conservation restauration par sa complexité ne nous a pas nécessairement facilité le travail, mais l'a compliqué par le fait que les intervenants dans le secteur du patrimoine, ne sont pas nécessairement dans un même régime d'historicité. Par conséquent nous n'avons pas été en mesure de rendre le débat d'actualité qui oppose la théorie de la conservation à celle de la restauration intelligible. Il s'agissait alors pour nous d'être critique d'une part face à toute prise de décision sous la forme d'une médiation entre trois temps ; celle d'une valence conservatrice, ou d'une valence ré-intégrative et d'actualisation, et d'autre part face à la réaction des communautés pour nos parties pris. Cette situation a rendu obsolète le discours du temps et de l'histoire, lié aux valeurs de leur patrimoine.

Vue l'ampleur et le volume de travail fournis tout au long des dix années de conservation-restauration du monument, il nous a été impossible de restituer les événements de chantier dans leur totalité, c'est pour cela que nous les avons illustrés par des exemples les plus significatifs en rapport avec la démarche de notre thèse.

3.1 La villa du Bardo

3.1.1. Entre histoire et vérité

La nuance dans la perception de la restauration m'a servi pour une grande part à considérer d'emblée la villa du Bardo comme une sorte de reconstitution d'un tout étant lui-même formé de plusieurs entités. Cet édifice fut construit dans sa totalité par à-coups successifs marquant des périodes historiques significatives faisant appel à des pratiques de construction et des usages des espaces totalement différents⁸³.



Image 12 Le Mustapha supérieur.

MUSTAPHA SUPÉRIEUR

(au premier plan, le musée du Bardo)

Cette image montre le Mustapha supérieur encore sous son aspect naturel proche de l'original

De plus, l'analyse à une plus grande échelle des transformations de « la villa du Bardo », a permis de comprendre l'étroite relation qui existerait entre l'objet et son environnement. Non pas comme le perçoit C. Brandi qui aborde sa théorie de la restauration architecturale en lien à son environnement comme étant une lacune à réintégrer dans la structure urbaine, mais

⁸³ Paul Philippot, dans sa réflexion sur la restauration, part de la considération préliminaire qu'une « œuvre d'art n'est pas, en tant que telle, composée de parties, mais constitue une image, un tout doué de son unité qui se réalise dans la continuité de sa forme [...] Toute discontinuité, chaque interruption viendrait cependant nécessairement à compromettre la lecture de ce rythme. Mais de la même manière, puisque sa forme entière n'est pas divisible dans ses parties, chaque fragment qui en reste continu à participer à l'unité interrompue et donc, à suggérer, en proportion à la manière duquel tel fragment contient encore sa puissance [...] la reconstitution, impossible comme reprise du processus créatif reste donc concevable et même pleinement justifiée, s'il se comprend comme un acte d'interprétation critique, que l'on cherche à rétablir la continuité formelle interrompue, par des rapprochements avec ceux qui soient en effet latents dans l'œuvre mutilée, et où la reconstitution rende à la structure esthétique la limpidité de la lecture qu'elle avait perdue [...] de cette dernière, seulement une telle compréhension fournira la mesure qui permettra d'apprécier la signification des lacunes et d'élaborer les remèdes [...]. Élaborées sur ces bases, les interprétations critiques ne peuvent pas évidemment se limiter à un jugement verbal ; il faut qu'elles se concrétisent en acte, par l'exécution de la retouche qui se réalise sur le plan imaginaire où la forme est revécue intuitivement » Citation tirée de la thèse de M. Tanguay.

plutôt comme la naissance de nouvelles formes, en rapport avec la transformation de la structure du territoire dans lequel est inséré le monument.

La villa du Bardo est adossée au versant de la colline. Elle fait partie d'un grand ensemble appelé le domaine Mustapha-Pacha. Elle se situe au cœur du Mustapha supérieur et plus précisément au bord de l'ancienne route de Laghouat. Sa position dominante lui confère une vue étendue sur la baie d'Alger et sur l'ensemble des domaines alentours. C'est une demeure qu'Henri Klein décrit de la sorte : «Sur le passé de cette belle villa algéroise, sur l'homme de goût qui l'a bâtie vraisemblablement au XVIII^e siècle, et sur ses premiers occupants, nos renseignements demeurent imprécis. Le nom de Bardo qu'elle porte, déformation probable du " Prado " espagnol nous fait penser au somptueux palais que les sultans hafsides possédaient dès le XV^e siècle dans la banlieue de Tunis. Telle est peut-être l'origine de la tradition qui concerne notre villa. Elle l'attribue comme résidence à un noble tunisien exilé, que nous identifions volontiers à l'énigmatique prince Omar (ou Mustapha ben Omar, d'après la légende d'un dessin du Capitaine Longuemare, daté de 1832 et représentant le "diwan", salle ouverte de La cour) mentionné par Henri Klein dans ses Feuilles d'El-Djezaïr.»

Acquis après 1830 par le général Exelmans, le Bardo retournera entre des mains musulmanes, celles d'Ali-Bey, Agha de Biskra. Celui-ci le revendit à un Français, M. Joret, qui l'accommoda à ses besoins, l'agrémenta de plantations et ajouta notablement à la parure de ses salles et de ses cours. Ce propriétaire était fort riche. Il adjoignit à la partie basse de vastes communs, écuries et remises, qui, à la faveur de larges passages taillés dans les murs et de plafonds vitrés, purent abriter des collections de la Préhistoire. De surcroît, ce propriétaire était artiste et passionné de musique : le grand salon, où Camille Saint-Saëns se fit entendre, est devenu la salle du Sahara et du Hoggar. Ces adjonctions laissent du reste intacte la partie proprement **autochtone** de la villa. Celle-ci se présente comme un type heureusement conservé de ces maisons des champs où les citadins de la ville barbaresque aimaient à se reposer avec leur famille durant les mois d'été.

Des rares textes qui décrivent les environs d'Alger (fahs) durant la période ottomane, il est à retenir qu'au moins depuis le XVI^e siècle, le fahs algérois était organisé en jardins potagers et vergers au milieu desquels s'implantaient des djenans (villas) qui émergent par la blancheur de leur paysage. Elles étaient séparées les unes des autres par les clôtures de haies dissimulées par des arbres fruitiers. Elles constituent de nos jours pour le territoire de l'Algérois moderne un patrimoine immobilier historique et d'anciens noyaux construits aux alentours d'El Djazair.

Fromentin écrivait : «Je suis dans un endroit charmant à mi-pente des collines et en vue de la mer. Le lieu est désert, quoi qu'entouré de lieux de plaisance et de vergers. Pour seul bruit, j'entends des norias dont le moulin tourne et le roulement presque continu des corricolos sur la route d'en bas.»

«Lieux romantiques et beaux ornés de charmantes villas» écrivait en 1827 l'Américain Shaler.

Ernest Feydeau s'enthousiasmait, lui aussi : «Si j'avais la liberté de désigner un coin de terre pour y passer en paix le reste de mes jours, je choisirais ce coteau.»

Plusieurs auteurs citent la prolifération de ce type de résidences aux alentours d'Alger après l'arrivée des Ottomans. Elles appartenaient à de riches notables comptant parmi eux des commerçants, des fonctionnaires du Beylik, des patrons corsaires et même des consuls.

En ce qui concerne l'organisation d'un djenan de l'époque ottomane, Ali Khodja fait la synthèse de plusieurs anciennes maisons de campagne en se basant sur la description de

« djenans Al-Khaznadji, trésorier du dernier Dey (début du XIX^e) qui fit construire une villa sur les hauteurs de Bouzaréa. Cette ancienne résidence tombe aujourd'hui en ruine ». Il en ressort des constances que nous retrouvons au niveau du noyau originel du monument du Bardo : leur visite nous a frappés par la similitude de leur noyau central qui ne se différencie guère de celui des maisons urbaines ; cour intérieure entourée de galeries et de chambres. Dans la villa, néanmoins, venait s'ajouter à cette partie centrale : bain, chambres des hôtes et galeries. Un espace plus libre permettait cette extension répondant à un désir de confort, de repos et d'intimité dans le calme et le silence de la campagne.»

Lorsqu'il devint musée en 1930, de nouveaux bâtiments furent construits pour les besoins de l'activité tels que la villa du conservateur, l'administration, la maison d'hôte, et les réserves et laboratoires de recherches (actuellement CNRPAH (ex CRAP)).⁸⁴

Ces écrits représentent les seules monographies architecturales encore présentes à la disposition des historiens et architectes. Lorsque nous les avons confrontés aux contenus des découvertes archéologiques au moment où se réalisaient les travaux de mise hors d'eau, une toute autre réalité se révéla à nous.

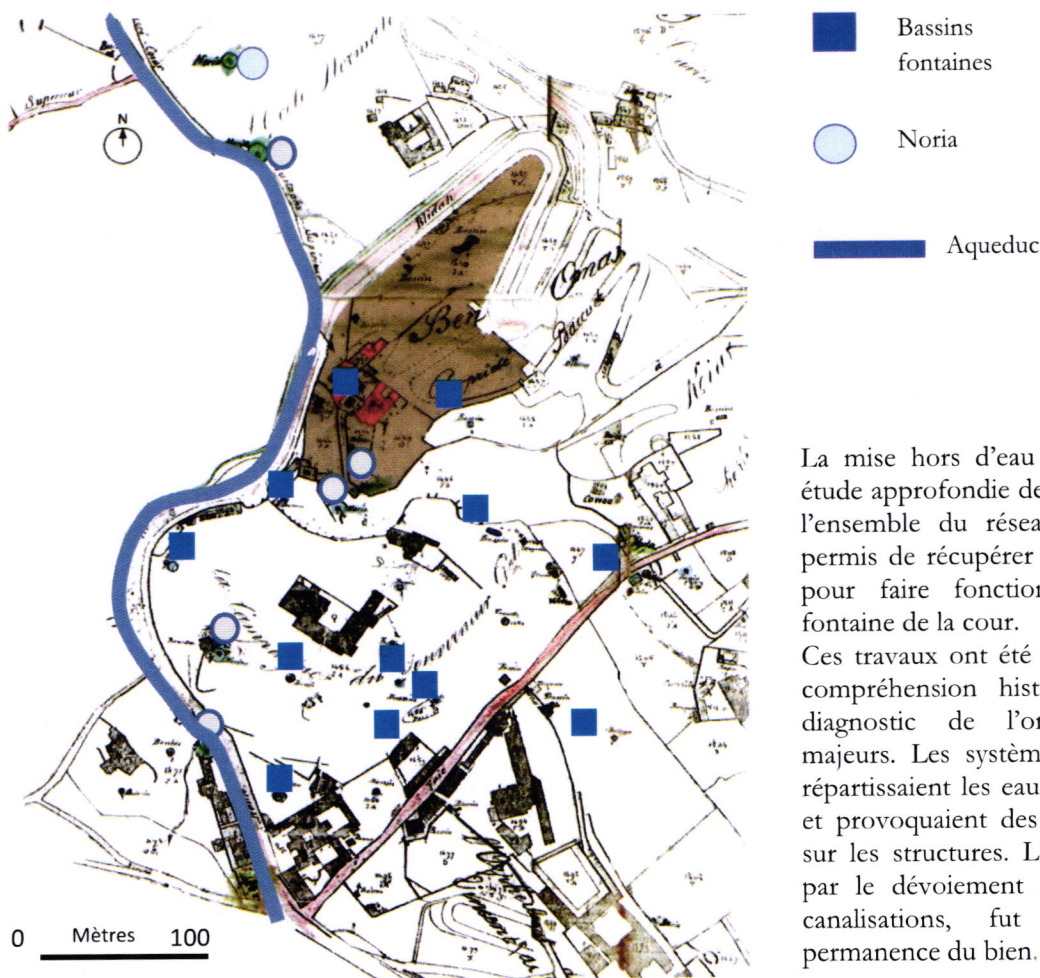


Image 13 Plan du réseau hydrique du Mustapha supérieur.

La mise hors d'eau fut réalisée après une étude approfondie des bassins versants et de l'ensemble du réseau existant. Cela nous permis de récupérer le canal d'un réservoir, pour faire fonctionner naturellement la fontaine de la cour.

Ces travaux ont été décisifs d'une part à la compréhension historique mais aussi au diagnostic de l'origine des désordres majeurs. Les systèmes hydriques obsolètes répartissaient les eaux de façon incontrôlée, et provoquaient des désordres irréversibles sur les structures. La décision de restaurer par le dévoiement et la récupération des canalisations, fut salvatrice pour la permanence du bien.

⁸⁴ Gabriel Esquer, Alger et sa région / Henri Klein

La cour supérieure fut auparavant un ancien accès menant à la route principale de Laghouat. Le rehaussement de la route supprima le chemin de treille avec son canal acheminant l'eau vers les plus bas bassins. Elle fut préservée comme relique et témoin de l'histoire des eaux du djenan.



Image 14 Cour supérieure.

La fontaine principale de la cour, bien que remaniée pendant la période coloniale, fut conservée dans sa totalité et dans sa forme et sa fonction. L'eau jaillit d'elle par la simple force gravitationnelle.



Image 15 Cour de marbre

Cette fontaine assez typique des jardins du *fabs* a été conservée simplement comme témoin d'un temps révolu mais gardant la mémoire du fait utile de son époque. Elle se situe en contrebas d'une treille ombragée contenant un canal alimentant le réservoir de la fontaine. Richement décorée, elle conserve toute sa splendeur et ses symboles d'une culture séculaire.



Image 16 Fontaine authentique du côté du Palais.

L'édifice ne fut jamais conçu directement pour des hauts dignitaires. C'était à l'origine une petite maison à cour, avec des écuries dont les traces des remises ont été découvertes lors des fouilles (figures 18-23). Elle faisait partie d'un sous ensemble de maisons inscrites dans un système complexe d'irrigation hiérarchisé, appartenant au domaine agricole, qui deviendra la propriété de Mustapha Pacha. L'édifice, suivant la façon dont sont appareillées les structures, fut



Image 20 Découverte du sol de la première édification.



Image 19. Anciennes parties démolies pour le déplacement des espaces et l'agrandissement du patio.



Image 18 Ancien four.

probablement construit au début du 18^e siècle. Il est bordé par un aqueduc celui du Telemly



Image 22 Canalisations traversant les bassins et les remises des écuries en contre bas.



Image 17 Réservoir d'eau alimenté par un bassin se situant en amont près de l'espace du nouveau four.



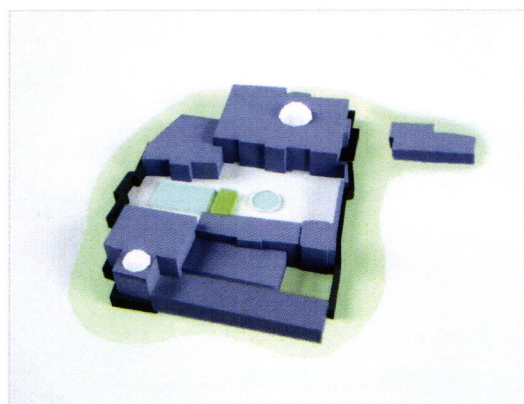
Image 21 Ancien réservoir.

qui alimente d'une part la ville d'El djazaïr (actuelle Alger) et d'autre part un réseau complexe

La recherche des causes de l'ensemble des remontées capillaires et des dévoiements des réseaux a révélé l'ensemble des substructions et des strates inférieures des premières édifications. Tout fut laissé tel quel, les murs, l'ancien four et la première citerne. Néanmoins, l'ensemble des découvertes fut documenté et photographié par les services archéologiques. Il nous sert à comprendre la genèse de l'ouvrage et ses transformations dans le temps mais n'a jamais été utilisé à des fins de restitution historique. Nous avons remis en l'état les strates telles qu'elles ont été trouvées.

d'irrigations constitué de bassins, norias et canaux, suivant les chemins de treille ombragés de ses fohs (jardins). Les premières familles qui y habitaient devaient probablement être les vassaux du Dey, chargés de sécuriser les lieux, avec un personnel dédié à l'entretien des maisons et du jardin.

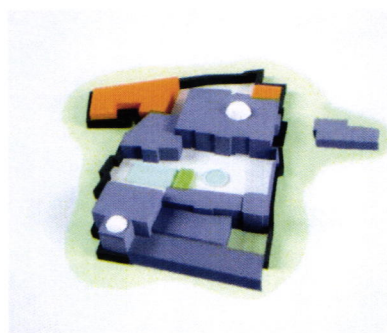
Ce n'est que vers la fin du 18^e siècle, que parurent les premières extensions. Fait confirmé par la découverte inopinée de l'ancienne façade juxtaposant l'extension, lors des travaux de consolidation d'une voûte soutenant la pièce, mettant en scène un célèbre tableau stylisant du peintre orientaliste Delacroix les *Algéroises*. Ces rajouts ont permis d'agrandir les appartements d'hôtes des niveaux supérieurs et le patio. La découverte des strates inférieures montre bien que l'édifice fut rehaussé pour construire le bain et ses dépendances en extension au-dessus du niveau existante, ce qui explique la singulière excroissance en encorbellement qui donne une régularité de forme aux espaces nouvellement construits. De plus, l'extension a permis de récupérer des espaces au sol par un jeu de dénivelé et d'agrandir la grande cour. Cette nouvelle configuration change le statut de la maison et en fait un véritable palais digne de recevoir des hauts dignitaires. Beaucoup d'hypothèses sur l'occupation furent émises quant à la nécessité de ces remaniements. «Ils peuvent aussi s'expliquer par fait que les Beys, escortés de cinq cent chevaux, faisaient une halte dans le domaine de Mustapha supérieur précédés du kheznadji (trésorier) de khodjet-el kheil (administrateur des domaines ruraux) et des officiers de la régence ; il y passait la nuit pour que le lendemain, lorsque les portes de la ville s'ouvraient, il s'y rendait pour payer l'impôt.⁸⁵ Cette maison pouvait, par son statut, recevoir alors des personnages accompagnant la cour du Bey. Un autre récit, celui de Berbrugger, raconte qu'une grande partie de ces villas fut occupée par les consulats de Hollande, d'Espagne, du Danemark et de Suède. C'est un fait qui pourrait être plausible par le caractère singulier du patio de la villa surmonté d'une coupole. Nous remarquerons là bien des pratiques de style faites par les étrangers sur ces édifices autochtones. Par la suite, beaucoup de changements et d'extensions ont été réalisés.



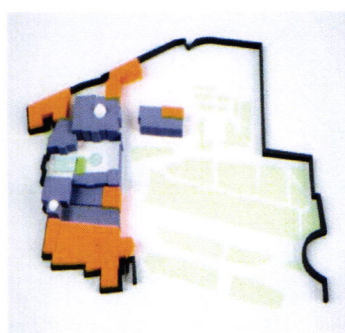
Cette image du début du XX^e siècle, illustre l'état d'évolution des composants de l'ensemble de la villa, qui n'était pas si différent de la situation de 1876 à l'arrivée de l'Agha de Biskra. Nous observons la formation des volumes évoluant en escalier, épousant le relief. Les écuries et les remises sont bien visibles dans cette image et nous servira à restituer le plancher perdu remplacé par une toiture de fortune en métal oblitérant à la galerie de la cour la vue sur les jardins du Mustapha supérieur.

⁸⁵ Farid Hireche, *L'art des jardins, petit paradis d'Alger* éditions. *Alternatives urbaines*. P59 récit de Mohamed Yucuf az-Aayyadi, et ceux de Rousseau et de De Bussy.

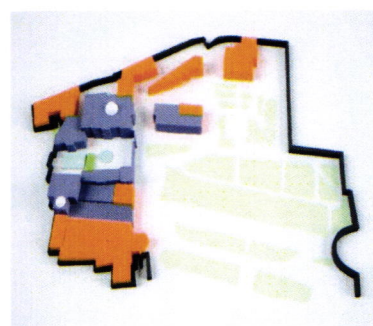
Dans un premier temps, le Bey de Tunis, Hadj Ben Omar, aménage la grande cour par la construction d'un diwan et d'une galerie couverte ouvert, munie d'ouvertures laissant percevoir les jardins du Mustapha supérieur. Il créa un espace extérieur, fermé et dédié à la villa, pouvant y jouir par de multiples activités telles que des réceptions. On y trouve aussi un café maure et à proximité une salle richement décorée de faïences faisant office de skkifa (espace d'accueil). Puis, dans un second temps, il s'ensuit ce qui est connu du public et qui fut largement documenté. Ce sont les extensions faites entre 1920 et 1940 pour en faire un Musée d'ethnographie et de la Préhistoire. (Voir les trois phases d'évolution).



Phase I



Phase II



Phase III

Les trois images montrent ce que raconte la monographie architecturale sur la Villa Bardo. Elle a été vérifiée lors des travaux de restauration où nous avons trouvé des preuves clarifiant certaines périodes et phase de construction. A titre d'exemple, dans les salles en enfilade de la cour supérieure, nous trouvâmes une planche dans le faux plafond en bois ouvragé dans laquelle était inscrit « fait par Reymond 1923 ». La date de 1930 paraît être plausible. La seconde phase correspond au réaménagement de la préhistoire, la construction de l'appartement du conservateur et des premiers travaux de restauration dans les années 1950 de l'architecte Christofle. Quant à la troisième, elle correspond aux années 1950 à nos jours.

Ces dernières transformations ont apporté des modifications majeures par la rupture du circuit des canaux d'irrigation, qui ne devenait plus nécessaires (voir figure de 17 à 23). Les réservoirs d'eau ainsi que les canalisations furent abandonnés ou parfois déviés au profit de réseaux d'alimentation en eau potable de la ville urbanisée. Le bassin de la grande cour n'irrigant plus le jardin fut relayé au rang de relique tel qu'une ornementation destinée à embellir la grande cour par un bassin aux plantes aquatiques, alimentant les récits orientalistes de femmes s'y baignant en été. L'urbanisation en pleine expansion, modifia le tracé et le nivellement de la route d'accès principale. Le mur de soutènement longeant la voie, brisa le tracé de la treille principale supérieure, en ne préservant qu'une partie comme témoignage de l'ancien accès supérieur. La villa, qui possédait une situation dominante dans le Mustapha supérieur et jouissant d'une vue imprenable sur la baie et la ville, se trouva enclavée dans la nouvelle structure urbaine au point qu'il fut nécessaire de changer complètement le parcours intérieur de la villa. Beaucoup de parties composant l'édifice, perdirent de leur signification historique, mais sans pour autant avoir été altérées dans leur image et leur identité. Il était donc clair que les valeurs avaient été conservées dans la matière et l'image mais pas dans l'usage, d'où l'objectif de retrouver, à travers les significations historiques du Bardo, l'intégrité esthétique de l'œuvre. Mais cette révélation incomplète de l'histoire de l'édifice, qu'elle fut écrite à travers les feuillets de Klein, de Berbrugger, de Feydeau, ou à travers une lecture stratigraphique partielle de découvertes archéologiques, demeure le sujet central de la pratique de la conservation. C'est donc de la considération des contenus que naît la sacralisation d'un passé révolu. Autrement, comment croire à un récit étrange rapporté par Henri Klein, qui indique, au sujet de la propriété Yusuf (djenan qui appartenait à Hassan Khodja, puis à sa fille Khdaouj el-'Amia), voisine immédiate du Bardo que : « Le général Yusuf, mort à Cannes en 1866, fut inhumé dans une kouba élevée au sein de sa propriété. Il était né en avril 1809, d'une famille de pêcheurs, à l'île d'Elbe, où à son enfance, il fut enlevé par des pirates tunisiens. Recueilli au Bardo, il y noua plus tard (en 1830), une intrigue avec la fille du Bey. Fuyant le châtimeut qui le menaçait, il vint offrir ses services au corps expéditionnaire de Sidi-Ferruch.» C'est donc une volonté délibérée de vouloir laisser paraître les multiples événements qu'entasse le monument qui nous contemple. Le passé nous rassure par son accessibilité contrairement au futur qui semble être inconnu. L'histoire est donc une affaire de présent qui se construit par la connaissance du passé pour entrevoir l'avenir. Mais qu'en est-il de l'usage de l'information historique ? Il peut illuminer le passé, faire rêver et enivrer des peuples, et même créer de faux souvenirs, une vision de la réalité observée à travers le prisme de l'interprétation, qui fait que l'histoire ne serait garante de la vérité, comme le souligne si bien le poète et philosophe français Paul Valéry dans une célèbre citation : « *L'histoire justifie ce que l'on veut. Elle n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout et donne des exemples de tout.* » Cette volonté de réécrire l'histoire ou de nous révéler des vérités sur des parties du passé par le rapprochement de la vérité au fait de l'histoire écrite, dépasse le cadre de l'historien ou de l'archéologue et engage la responsabilité de la communauté à sauver l'histoire des abus, au péril de son identité. Il n'y aurait donc pas d'objectivité effective aux sciences de l'histoire, si ce n'est que par son fétichisme, d'où la nécessité d'extraire la vérité du récit ou tout au moins de la séparer pour que les objets du passé conservent leur propre valeur d'historicité. Il y aurait dans l'histoire générale des monuments, l'histoire des hommes mais aussi l'histoire naturelle, celle des

transformations, des rajouts des actions de la nature, et donc l'histoire des choses. Il s'agit pour nous de participer à l'historicité du monument dans tout ce qu'il englobe comme histoire humaine et histoire naturelle de façon distinctes. C'est-à-dire une lecture de la stratification du monument indépendamment du vécu des personnes qui y séjournèrent.

3.2. Les Interventions sur l'Édifice, « la nécessité de l'oubli »

L'histoire comme représentation du passé fait nécessairement appelle à la mémoire. Mais si la mémoire est considérée comme une réminiscence du passé, serait-il possible de retranscrire parfaitement ou intégralement les événements historiques sans oublier ou rajouter des choses ? Les psychologues sont unanimes sur le fait que l'esprit humain ne peut restituer la mémoire dans sa totalité mais possède la capacité de la transformer ou d'en faire une reconstitution suivant sa propre cohérence ⁸⁶ « Il n'est alors plus possible de retrouver spontanément le souvenir initial. Le seul moyen est de fournir au sujet de nouvelles informations authentiques sur ce qui s'est réellement passé »⁸⁷ Pour Nietzsche, la faculté de l'homme à oublier en opposition à la remémoration, est probablement salvatrice pour l'homme qui doit, pour ainsi dire, choisir ce dont il a besoin comme mémoire, pour indéfiniment se reconstruire. Il proclame la nécessité d'un Art d'oublier. Mais hormis le fait de « l'oubli nécessaire » qui s'oppose à la mémoire totale, quel serait le but de cette sélection et pour quel usage ? La conservation, dans ce même cadre d'idée, ne saurait aussi préserver la totalité des contenus matériels, car même l'intervention, aussi scientifique soit-elle, ne pourrait-être totalement conservatrice ou totalement innovatrice.

La mémoire est certes nécessaire à la construction des identités, mais le fait de devoir par nécessité transformer l'environnement, le projet a besoin de se délester consciemment ou inconsciemment de certains souvenirs pour sa propre intégrité.« Mémoire et oubli » sont donc les deux faces d'une même chose qui nous guérit de la peur du temps et de la hantise de la mort. La responsabilité de l'architecte, à transformer insidieusement l'image sans que l'observateur ne s'en rende compte, crée le faux souvenir qui devient alors réalité par la force des choses. Il est donc légitime que les conservateurs aient tendance à ne pas ou très peu intervenir sur le monument, afin d'en conserver son authentique matière, contrairement aux restaurateurs qui devront légitimer leur intervention par le maintien de l'aspect esthétique afin de ne pas en altérer l'image dans son unité de sens. Il est donc très difficile, sinon improbable, de toucher à l'édifice, sans altérer quelque chose. Cet acte innovateur sur le monument devrait être partagé de façon collégiale et consentie par l'ensemble de la communauté patrimoniale. Il demeure souverain et responsable des choix à faire sur les valeurs mémorielles de son patrimoine à conserver contre l'oubli.

3.3. Mémoire Identité et Significations

Cette fusion entre -mémoire et oubli- montre la capacité de l'homme à transcrire l'événement du passé, par des opérations de documentation et de conservation par ce qu'elles contiennent comme significations historiques et donc par un certain jugement de valeur. On remplace en quelque sorte l'oubli par l'innovation dans lequel on se projette dans le temps. L'oubli dessinerait alors les contours de la mémoire et resterait enfui définitivement dans notre

⁸⁶ Voir *remembering à study in experimental and social psychology* de Sir Frederic C. Bartlett, Cambridge university press

⁸⁷ Propos recueillis par Pascal de Sutter rencontre avec Elizabeth Loftus revue *Science Humaines* N192-Avr 2008.

inconscient. Comme le dit Lacan⁸⁸, «l'inconscient serait la mémoire de l'oubli». C'est un syndrome paradoxal dans lequel la capacité d'oublier ou la mémoire involontaire est la seule à avoir une valeur poétique, et donc artistique, et produirait par conséquent de la connaissance, fruit du passé, et conservera par sa propre volonté tout ce qui peut produire du bonheur. Mais la sélection des mémoires ne devrait pas servir des intérêts néfastes ; Il sera donc nécessaire d'établir une éthique de l'oubli, qui éviterait tout excès fatal à l'usage de la mémoire. Mémoire et oubli devront extraire du passé toutes les significations historiques du monument, en conservant l'intégrité morale, et l'attitude éthique d'un esprit libéré de tout préjugé capable de tracer un horizon aux futures générations. Il sera alors question de savoir ce *qui est mémorable et digne à conserver dans les œuvres du passé et par conséquent de définir la vocation identitaire de l'œuvre architecturale*.⁸⁹ L'intervention sur le monument qu'est le Bardo fut le champ d'une expérimentation en quête de mémoire. Nous expliquerons sous un aspect opérationnel, comment nous pouvons à travers trois instances, celle de la conservation, de la restauration-dérestauration, et d'actualisation, évaluer le degré de conservation, le souci d'une connaissance des significations, et la capacité de représentation de la mémoire du monument dans un projet actuel ouvert sur le futur.

⁸⁸ Jacques Lacan, né le 13 avril 1901 à Paris III est mort le 9 septembre 1981 à Paris, est un psychiatre et psychanalyste français.

⁸⁹ Thèse de M. Tanguay p198

3.3.1. Le relevé comme témoignage historique

La villa du Bardo a fait l'objet d'une patrimonialisation du bien par un relevé exhaustif de son ensemble et des parties de l'ensemble. Il constitue à lui seul un instrument capital, d'une part à la documentation historique crédible dans l'évaluation des valeurs patrimoniales à identifier, et d'autre part le socle sur lequel reposent toute l'étude diagnostic et la recherche des origines pathologiques de l'édifice. Le relevé, ainsi que le rapport photographique, représente une grande partie de la mémoire du monument contre l'oubli.

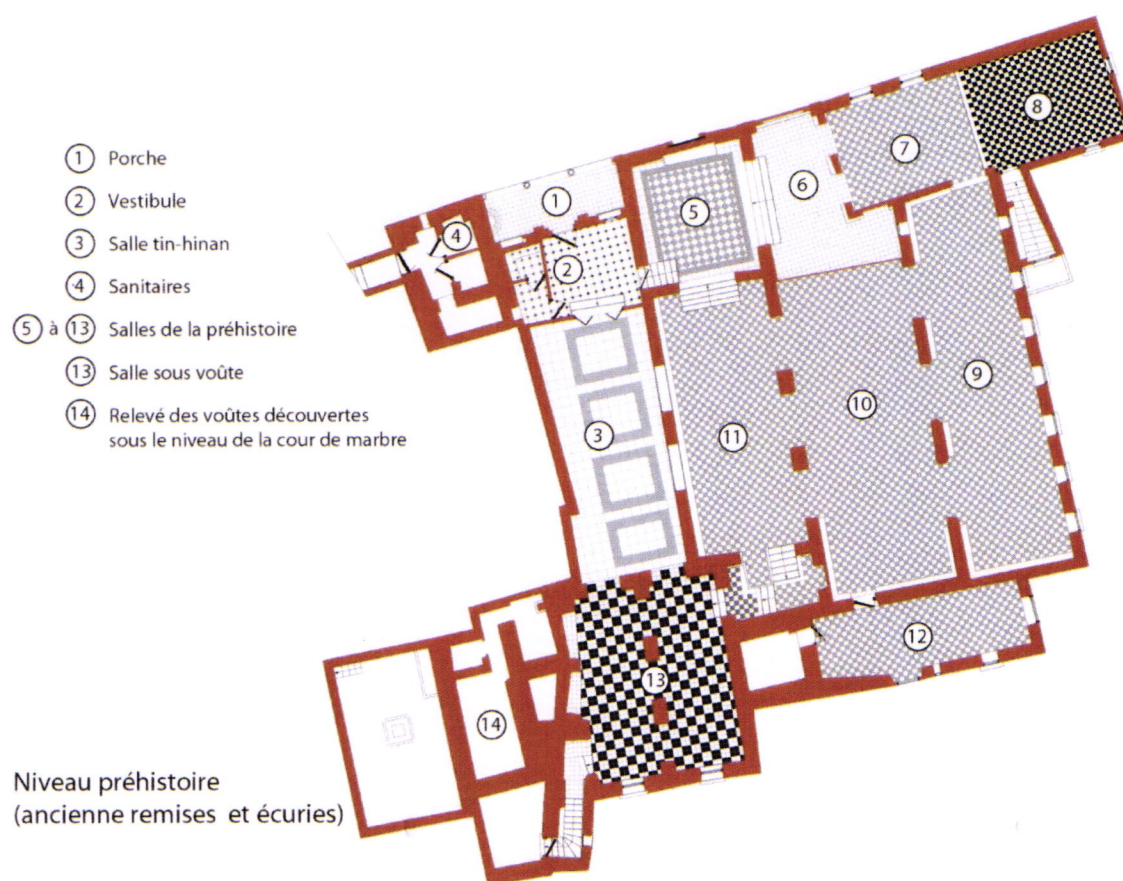
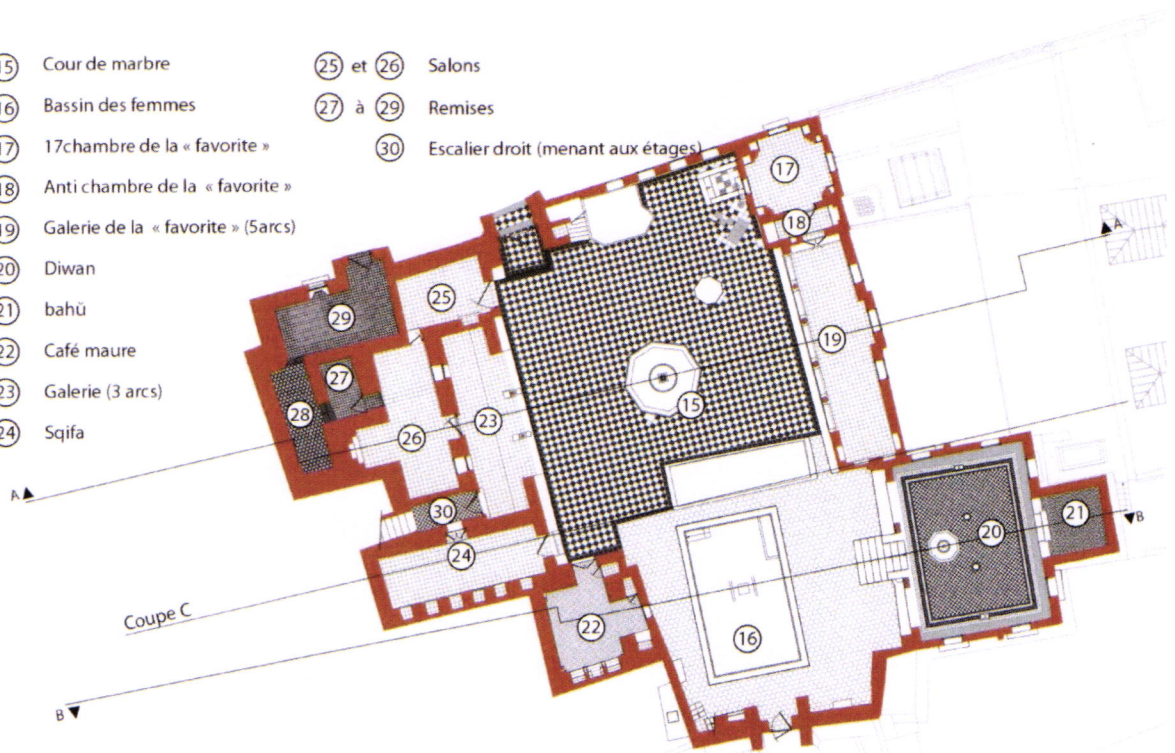


Image 23 Plan d'extension 1930.

Le relevé du monument a permis d'analyser les transformations qu'il a subies dans sa morphologie structurelle depuis la forme première, jusqu'à son état actuel. Ainsi, le relevé scientifique, s'est appuyé sur la connaissance du contexte historique ainsi que sur celle des techniques en vigueur pour la production de la construction (matériaux, systèmes constructifs et styles artistiques).

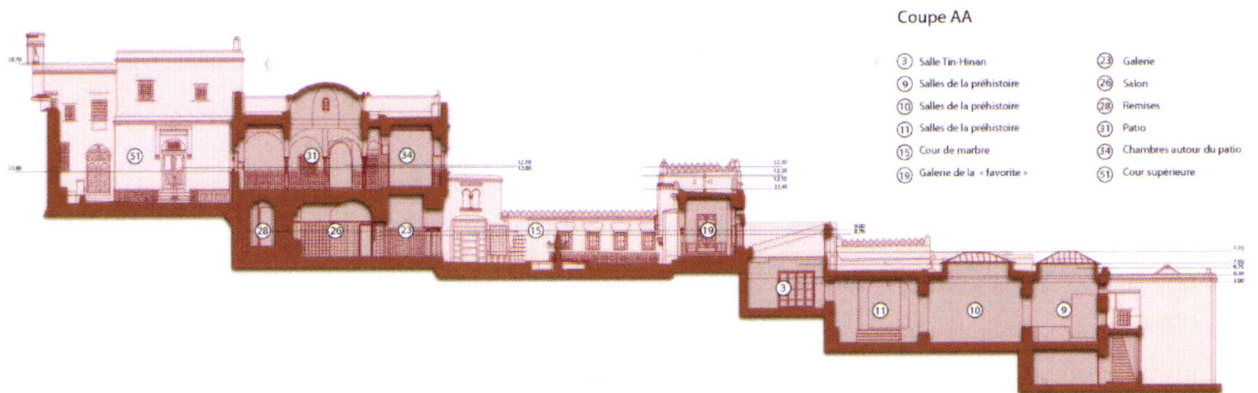
- ⑮ Cour de marbre
- ⑯ Bassin des femmes
- ⑰ 17chambre de la « favorite »
- ⑱ Anti chambre de la « favorite »
- ⑲ Galerie de la « favorite » (5arcs)
- ⑳ Diwan
- ㉑ bahù
- ㉒ Café maure
- ㉓ Galerie (3 arcs)
- ㉔ Sqifa

- ㉕ et ㉖ Salons
- ㉗ à ㉙ Remises
- ㉚ Escalier droit (menant aux étages)



Niveau cour de marbre

Image 24 Plan de la cour remaniée. Le réservoir transformé en bassin aquatique et la galerie de la favorite profite d'une fontaine



Coupe AA

- ② Salle Tin-Hinan
- ④ Salles de la préhistoire
- ⑩ Salles de la préhistoire
- ⑪ Salles de la préhistoire
- ⑮ Cour de marbre
- ⑲ Galerie de la « favorite »
- ㉓ Galerie
- ㉔ Salon
- ㉘ Remises
- ㉙ Patio
- ㉚ Chambres autour du patio
- ㉛ Cour supérieure

Image 25 Coupe passant par la galerie de la favorite la fontaine et les deux cours.

- 12 Salles de la préhistoire
- 13 Salle sous voûte
- 15 Cour de marbre
- 20 Diwan
- 21 Bahù
- 22 Café maure
- 30 Escalier droit (menant aux étages)
- 42 Galerie

- 48 Chambre (dépendance domestique)
- 51 Cour supérieure
- 55 Hall
- 58 Chambre
- 61 Chambre

Coupe BB

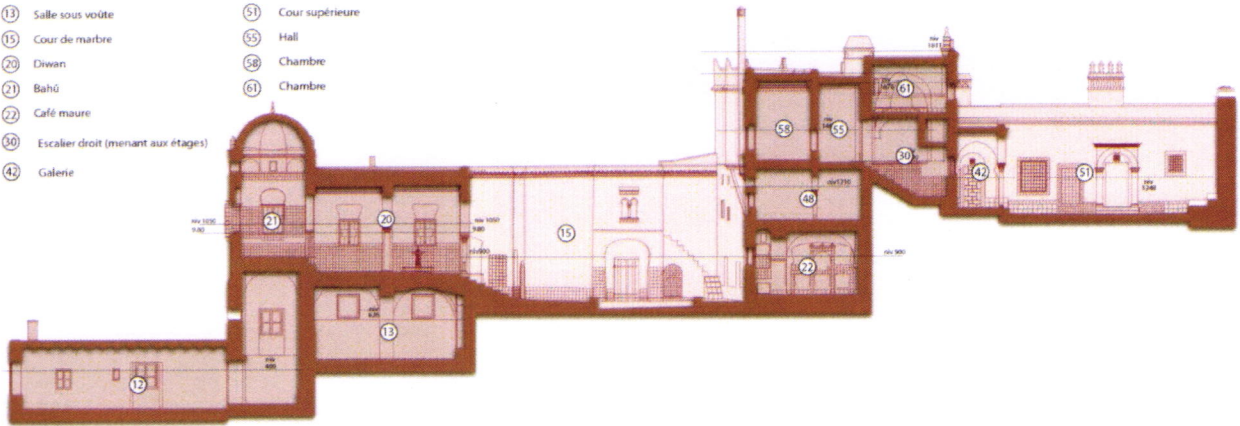


Image 26 Coupe passant par le diwan, le café maure le bassin et les deux cours.

Façade 1

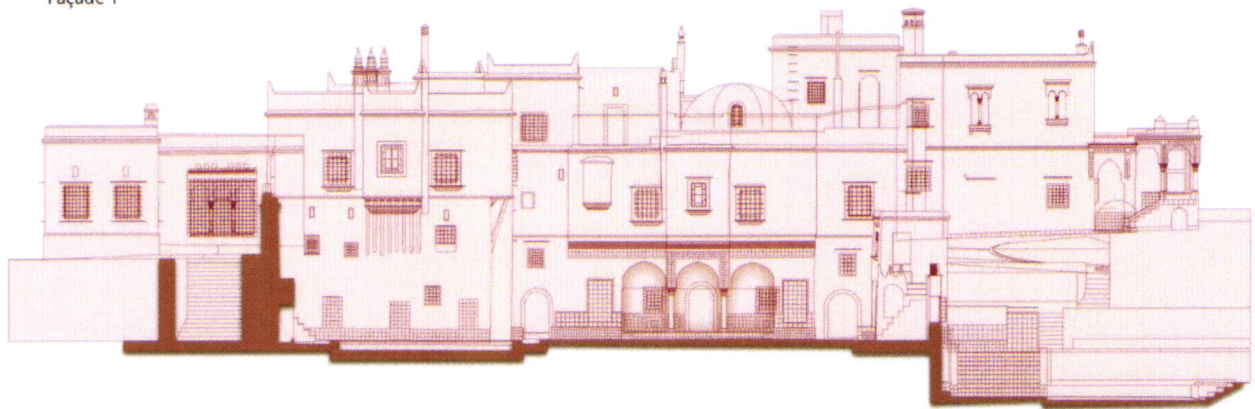


Image 27 Façade intérieure de la cour face à la galerie de la favorite.

Façade 2

- 19 Galerie de la « favorite »
- 20 Diwan

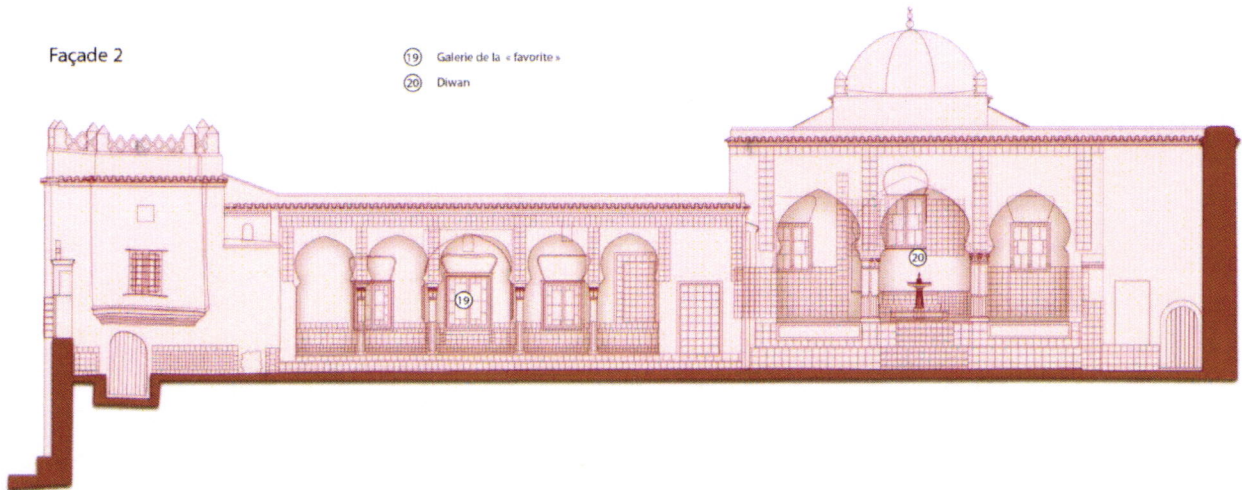


Image 28 Façade de la favorite et le diwan ouverte sur la cour.

Afin de réaliser un relevé exhaustif, nous avons fait un travail d'observation minutieux de tous les éléments constituant le cadre bâti : formes et rapports dimensionnels entre les différentes parties de l'édifice. Il y eut des allées et venues incessantes dans les différents espaces afin d'identifier et de se familiariser avec les éléments les caractérisant, en notant les irrégularités, les anomalies et les répétitions.

Façade 4

- ③ Rez de chaussée de la villa d'hôte
- ④ Chambre

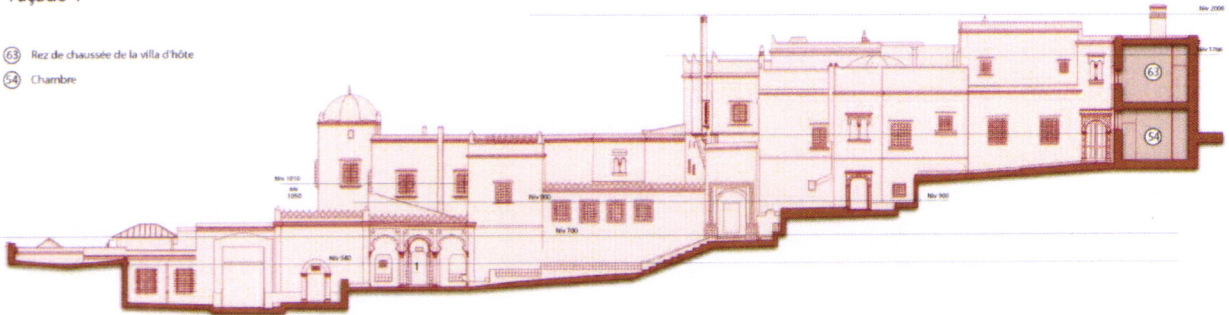


Image 29 Façade donnant sur le jardin, contenant les différents accès.

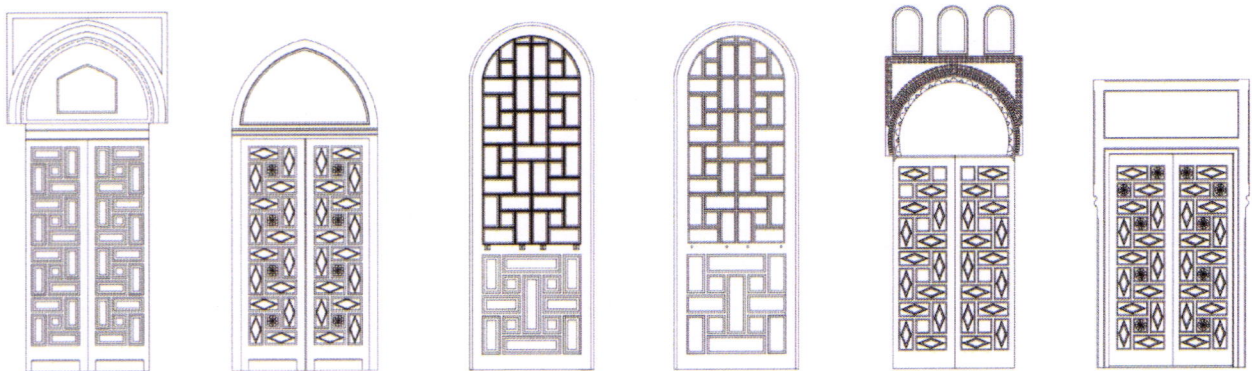


Image 30 Quelques détails de menuiseries montrant la valeur patrimoniale.

Façade 3

- ④3 Salon en enfilades
- ④4 Salon en enfilades
- ④5 Salon en enfilades
- ⑤1 Cour supérieure
- ⑥2 Chambres

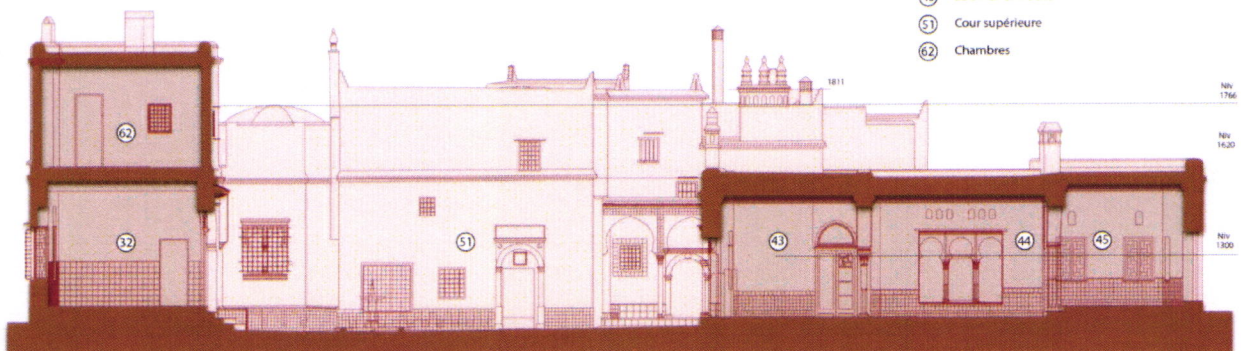


Image 31 Coupe sur les salles en enfilades et le logement du conservateur 1930 passant par la cour supérieure.

Le relevé du Bardo a été un moyen d'enquête pour procéder au diagnostic des déformations et des dégradations qui ont mené à la programmation des interventions pour la restauration. Aussi, la représentation graphique du musée a fait apparaître tous les éléments observables et ceux que l'on pouvait déduire, de sorte que l'essence de l'œuvre transparaisse dans le dessin et se révèle à nous. Tant sur son état de conservation : déformation des planchers, faux aplombs des murs, déformation des percements des portes et des fenêtres, forme et importance des fissures, que sur les ajouts et les transformations.



Image 32 La cour de Marbre.

3.3.2 La quintessence de l'œuvre « *La valeur patrimoniale* »

3.3.2.1 Aspect architectural du lieu.

On distingue dans l'ensemble des bâtiments qui constituent le musée actuel deux types de construction. L'une traditionnelle, qui compose le palais originel, et l'autre coloniale qui représente les extensions édifiées par Hadj Ben Omar et Pierre Joret depuis 1830.



Image 33 Accès de la partie dédiée à la préhistoire.

Le palais est celui qui attire le plus l'attention grâce aux décors architecturaux réalisés en marbre, pierre, céramique, plâtre sculpté, bois ouvragé et peint, et ferronnerie. Une description du palais par niveau serait inappropriée, car son noyau originel ne connaît pas une division claire entre les étages. En effet, à cause de la grande déclivité du terrain d'implantation, il existe des variations constantes de niveau dues aux différences de hauteur entre les plafonds et aux enfoncements inégaux des rez-de-chaussée. Nous ne ferons pas non plus une description linéaire, selon les itinéraires de circulation. En revanche, un classement par groupements d'espaces articulés autour de **points sémantiques**, nous semble plus adéquat. Ces derniers sont autant de lieux importants à partir desquels se développent des espaces qui laissent entrevoir.

Notamment le partage sexué et un usage plus collectif qu'individuel de l'espace familial. Notre description reproduit les divisions architecturales des constructions.

Il nous semble logique de commencer par la cour, qui, bien qu'elle ne soit pas centrale, n'en est pas moins un espace majeur. C'est un lieu de transition qui peut remplir plusieurs fonctions. C'est un espace de circulation, de convergence, de rayonnement et aussi de convivialité par la diversité de ses salons d'apparat ouverts ou fermés révélant un certain nomadisme intérieur au gré des saisons. C'est aussi un espace extérieur interne fermé où l'eau, l'air et la végétation sont présents. On y pénètre à travers une voûte en anse de panier au-



Image 34 Le Diwan.

dessus de laquelle se situe la loge du gardien. Dans le prolongement, le mur d'enceinte, percé de quatre fenêtres carrées, barreaudées et encadrées de faïences, est assez haut pour protéger la cour des regards indiscrets. Il est décoré de faïences en soubassement et couronné d'une frise de carrés posés sur une pointe en brique. Un escalier embelli de faïences et de schistes y est accolé et conduit à la loge. La porte d'accès en bois bardée de plaques cloutées en bronze est lourde et imposante. La cour est dallée de carreaux de marbre et de schiste. Elle est constituée de deux parties au centre desquelles on trouve, pour la première, un jet d'eau en marbre sculpté posé au milieu d'un bassin octogonal recouvert de faïences, et, pour la deuxième, un grand bassin rectangulaire appelé "bassin des femmes". La végétation des bacs est composée de fleurs multicolores et un grand cyprès et un palmier apportent fraîcheur et ombre.

La cour est bordée de trois galeries. L'une d'elles se situe dans le prolongement du pavillon de la favorite. Elle est composée de cinq arcs outrepassés et est exhaussée de la cour de deux marches en marbre. Elle donne accès à la chambre de la favorite dont les murs sont richement lambrissés de faïences, et présente en renforcement des quatre côtés des arcs en plâtre sculptés et peints de motifs floraux. Les murs sont percés de fenêtres carrées situées à cinquante centimètres du sol, dont les vitres en verre soufflé sont colorées. Le faux plafond est en bois peint de couleurs chatoyantes.

En le déposant pendant les travaux de restauration, nous avons découvert que le plancher haut était constitué de solives métalliques supportant un appareillage de briques creuses posées à plat. Tandis que le

plancher bas était réalisé en dalle de béton armé posée sur un faux plafond en rondin de thuya et planchettes. Ce qui nous amène à penser qu'il a subi une restauration à l'époque coloniale.



Image 37 Galerie de la Favorite.

Un sas précède la chambre de la favorite, tout décoré de faïences, et dont le plafond est constitué de solives et planchettes en bois supportant une dalle en béton armé. Dans la continuité mais en recul de la galerie de la favorite se trouve le diwan : salon en plein air surélevé de la cour d'un

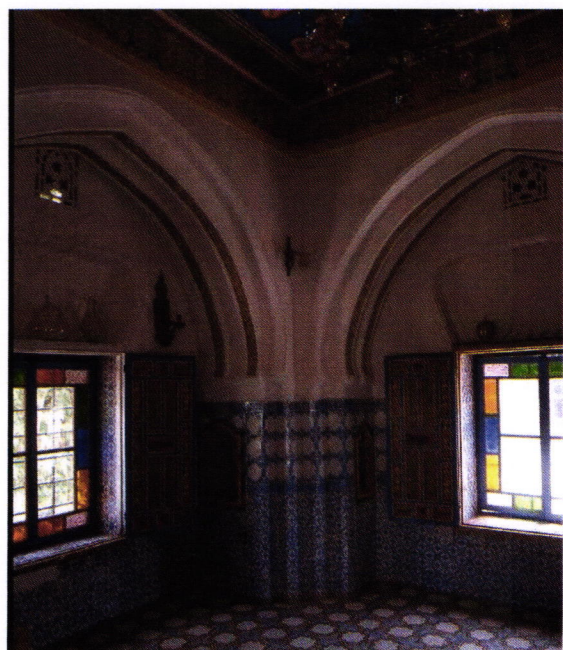


Image 35 Chambre de la favorite

mètre cinquante, qui repose sur des voûtes d'arête aux piliers massifs abritant les communs. On y accède par un escalier en marbre flanqué de deux bancs. Il est constitué de deux rangées de trois arcs



Image 36 Intérieur ouvert sur la cour de marbre.

outrépassés posés sur des colonnes qui sont en marbre au centre et en pierre en périphérie. L'entablement au-dessus des arcs est décoré de faïences encadrées par des moulures en staff en forme de frise. Le faux plafond est en bois, composé de planchettes assemblées entre elles, et posées sur des solives. Les murs qui délimitent le diwan sont recouverts, en soubassement, de faïences et sont percés de fenêtres surmontées d'arcs en accolade. En son centre, un élégant bassin octogone et un jet d'eau en marbre gris rehaussent le raffinement de la décoration et donnent une sensation de fraîcheur à cet espace qui semble être un salon d'été. En renfoncement du diwan, se détache un « bahut » surélevé par deux marches et séparé par un arc en stuc festonné. La coupole qui le couvre est peinte de motifs floraux de couleurs vives et ses murs sont recouverts, en soubassement, de faïences, et, au-dessus, de peintures du même type que la coupole. Les murs, percés de fenêtre, laissent apercevoir la baie d'Alger et le domaine Mustapha- Pacha.

Le diwan et la galerie de la favorite ont tous deux subi une restauration à l'époque coloniale, caractérisée par la réalisation d'un plancher et d'un chaînage en béton armé reposant sur les murs porteurs et les colonnes. Face au diwan et à l'espace de la favorite, s'élève un bâtiment dont les fenêtres s'ouvrent sur la cour de marbre. Elles sont protégées par un barreaudage fait de grilles métalliques entrecroisées et de deux tablettes d'ardoise placées l'une en larmier et l'autre en appui de fenêtres. Elles sont encadrées de pièces de tuf sculptées de motifs géométriques ou floraux qui protègent le cadre des fenêtres. Ce bâtiment est constitué de deux ailes : l'une en avant plan, dont le volume abrite, au rez-de-chaussée, une galerie d'accès et des salles voûtées. L'autre se déploie au-dessus du café maure, de la skiffa et du djeb, en un bâtiment de trois niveaux qui s'imbriquent les uns par rapport aux autres en suivant le dénivelé du terrain jusqu'à la cour supérieure.



Image 39 Salle du café maure.

Image 38 Aquarelle du café maure.





Image 41 Façade de la cour de Marbre.

La façade de ce corps de bâtiment présente deux kbous moulurés en encorbellement, l'un, face au diwan, soutenu par des rondins de thuyas, et l'autre, face à la galerie de la favorite, reposant sur des colonnes triples surmontées d'un arc brisé outrepassé. Une frise de carreaux de faïence en décore l'entablement et se prolonge au-dessus des deux autres arcs formant un portique ouvert. Au fond de cette galerie, deux portes apparaissent, encadrées de chambranles en tuf sculpté, arqués en plein cintres. L'une d'elles donne accès à un escalier menant aux étages supérieurs, tandis que l'autre s'ouvre sur des espaces sous voûte composés de salles en enfilade richement décorées de céramiques au sol et en soubassement des murs.

Le défoncement du mur face à la porte d'entrée de la salle centrale ménage une alcôve voûtée en plâtre, dont l'arcade est décorée d'un feston.

Trois autres salons ont un accès direct sur la cour. Ce sont le café maure couvert de sa magnifique voûte d'arête, un salon

recouvert d'une voûte, et la skiffa surmontée de deux voûtes en berceau. Dans cette dernière, on peut admirer une grande variété de faïences assemblées en panneaux muraux encadrés d'une frise en plâtre sculpté. Plusieurs niches arquées sont creusées le long d'un mur et confèrent à ce salon un charme particulier.

A ce stade de la description, on est séduit par cette demeure et on imagine la quête incessante des différents propriétaires pour rehausser le raffinement de la décoration de ce palais par des adjonctions subtiles de volumes dont nous avons découvert les traces.

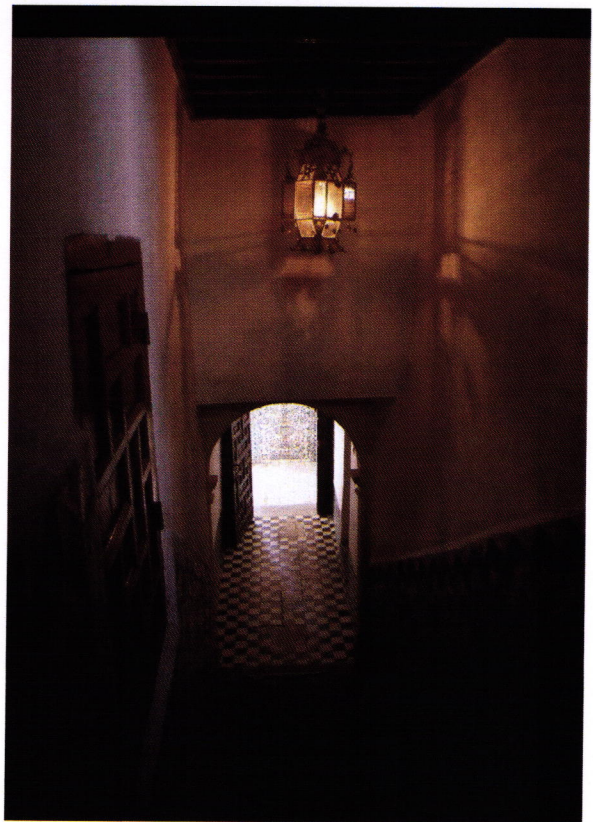


Image 40 Escalier menant aux appartements des hôtes au patio.

On accède au patio à partir de la cour de marbre par un escalier droit aux marches en schiste et aux contremarches en carreaux de céramique, dont les murs latéraux sont lambrissés de carreaux de

faïence polychromes. Ce patio est un autre espace majeur où s'articulent des chambres plus longues que larges. Il est assez atypique car, contrairement aux demeures citadines de la même époque, sa configuration n'est pas cruciforme, il n'est pas central et il est surmonté d'une coupole. On devine qu'il a été remanié au vu d'adjonctions de constructions dont on a identifié les traces et au système de caniveaux enfouis dans l'épaisseur du plancher que nous avons mis à nu lors de la dépose du carrelage et qui révèle qu'il était découvert.

Le patio est entouré d'une galerie à huit colonnes en pierre sur lesquelles reposent des arcs brisés et outrepassés dont l'entablement est décoré d'une frise de faïence. Au retour d'angle de la galerie, des arcs sont accolés aux murs. Une grande coupole à huit pans, percée de fenêtres arquées, repose sur des poutres en béton



Image 43 Patio intérieur.



Image 44 Décors dans une des chambres du patio illustrant un tableau de Delacroix (les algéroises).

armé renversées dont on voit la trace sur la terrasse. Les arcs et les quatre pendentifs de la coupole sont décorés de faïence. Sur deux côtés de la galerie s'ouvrent fenêtres et portes donnant sur des pièces plus longues que larges. Les murs face aux portes présentent en leur centre des alcôves formées d'arcs en enfilade qui encadrent une fenêtre rectangulaire.



Image 42 Salle du patio avec Kbou.

Des niches sont prises dans l'épaisseur des murs de ces chambres en autant de rangements. Le soubassement de leurs murs, ainsi que ceux du patio, sont lambrissés de faïences multicolores. Ceci nous rappelle que le mur n'est plus

le four, au-dessus duquel se trouve le hammam. On y accède par un large escalier droit richement décoré de carreaux de céramique polychromes, et recouvert d'un plafond en bois à solives apparentes. Lors des travaux de restauration, nous les



Image 45 Dinanderie et pièces en bronze.

une surface simple, mais devient un espace proprement dit. Décors et construction le décomposent en panneaux. On observe une véritable amplification de l'espace vers l'extérieur, gagnée dans l'épaisseur du mur ou dans le « kbou » qui déborde de la façade.

Un étroit couloir à partir du patio mène aux dépendances : la cuisine, où se trouve le djeb, une chambrette pour domestiques, et

avons décapés pour retrouver les anciennes patines et nous avons pu constater qu'ils étaient peints de couleurs vives que nous avons restituées.

Le hammam est constitué de deux pièces : la salle de repos est toute en longueur recouverte de voûtes d'arête, et juxtaposée à la salle chaude qui est, elle, plutôt carrée et surmontée d'une coupole à huit pans. Un serpentín réalisé en brique, où circule la chaleur du four est appareillé sous un

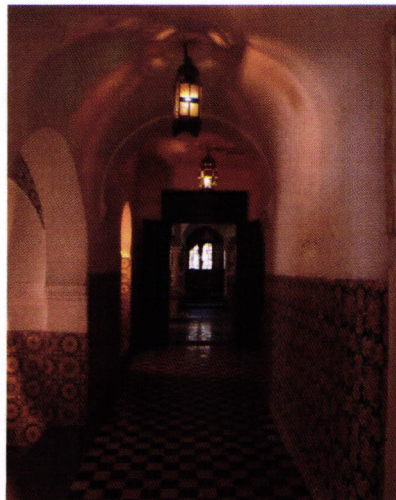
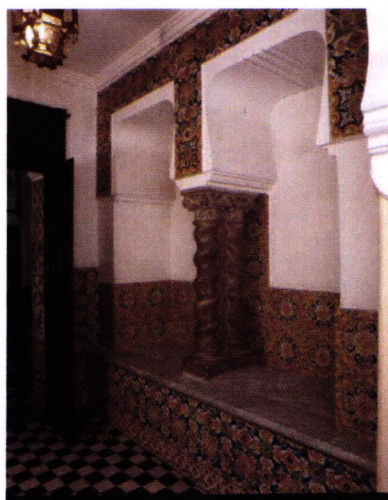


Image 46 Les accès aux appartements richement travaillés de la période coloniale.

revêtement de dalles de schiste qui diffusent une chaleur constante à l'étuve. Un magnifique « sarridje » en marbre est adossé au mur, délimitant deux citernes : l'une d'eau froide et l'autre d'eau chauffée par le foyer. L'escalier ne mène pas directement au hammam : un hall tout en longueur le sépare d'une chambre à la même configuration et décoration que les chambres du patio, excepté le sol qui est recouvert d'un damier de carreaux de céramique en noir et blanc. Ces murs, percés de fenêtres, et le kbous s'ouvrent sur la cour de marbre. Le mur séparant cette chambre du hall est fermé par une porte en bois ouvragé monumentale à deux vantaux dans lesquels sont aménagés des portillons en arc lobé qui permettent le passage d'une personne. Au-dessus de celle-ci, des chemisâtes laissent percer une lumière diffuse. De part et d'autre de la porte, des fenêtres carrées, barreaudées, encadrées de carreaux de faïence, percent le mur à la manière de ceux donnant sur le patio. Un petit escalier latéral dont les marches sont en schiste et les contremarches en carreaux de céramique colorés mène à des salons en

enfilade à hauteur de la terrasse. Le salon d'introduction se prolonge d'une chambre



Image 47 Accès par la cour supérieure

carrée surmontée d'une coupole à huit pans dont les trombes sont décorées de carreaux faïencés en noir et blanc. L'escalier, ainsi qu'une partie de ces chambres, sont des adjonctions de l'époque coloniale. Un autre escalier aux marches hautes desservait la terrasse depuis le patio. Il a été obstrué.



Image 48 Le hammam

الحمام LE HAMMAM

التقديم:
يشكل الحمام من فضاء غرفة الاستحمام، معنك أحيانا، أو أحيانا أيضا، حوضا حائضا، الحارة المصاحبة غرفة الاستحمام، والتي تكون عادة مبنية على السطح أو في الجدران، حيث يتم فيه التخلص من المياه التي يجمعها الحوض أثناء الاستحمام. يتم تصريف المياه من الحوض إلى الخارج، حيث يتم التخلص منها في الخارج.

المواد:
يتم تصنيع الحمام عادة من الحجر أو الطين أو الخرسانة، وتكون عادة مبنية على السطح أو في الجدران.

Présentation:
Le hammam est composé de deux pièces : la salle de repos ou hammam proprement dit, et la salle de repos et d'attente à la salle d'attente qui est elle-même encastrée dans le mur. Ce hammam est en fait un espace de repos où l'on se repose avant d'aller dans la salle de repos qui est elle-même encastrée dans le mur. Le hammam est composé de deux pièces : la salle de repos et la salle d'attente.

Les matériaux:
Le hammam est généralement construit en pierre ou en terre cuite, et est souvent construit sur un toit ou dans une pièce adjacente à la salle de repos.



الحمام بعد الترميم



Hammam après restauration



الترتيب الداخلي من الحجارة



Les serpents en briques peintes

Revenons au patio et empruntons la skiffa. Elle est embellie d'une niche creusée dans l'épaisseur du mur servant de banc. Elle est composée de deux arcades en accolade soutenues de deux colonnes torsadées juxtaposées. Elle se prolonge par un couloir qui bifurque vers un escalier surmonté d'une coupole à huit pans décorée d'un motif floral peint de couleurs vives à l'identique sur chaque pan. Cette décoration a été mise à nue lors des travaux de restauration et restituée sur une peau en plâtre en intrados de la coupole pour préserver le motif original qui était très dégradé. Cet escalier débouche sur une magnifique skiffa carrée couverte d'une plus grande coupole. Un banc en marbre, aménagé dans le renforcement d'un mur est surmonté de deux arcs brisés outrepassés. L'ensemble souligne le raffinement du lieu. Une lourde porte cloutée s'ouvre sur une cour intimiste, ravissement des yeux. On y distingue une rangée de bacs à fleurs le long du mur de soutènement du boulevard Franklin Roosevelt, que séparent des piliers qui s'érigent tels des I et qui sont les vestiges d'une pergola que l'on retrouve au niveau du palais du peuple. Les bacs ainsi que le



Image 50 Les divers accès de la cour supérieure.



Image 49 Aménagement de la salle de la préhistoire période 1950.

soubassement des murs d'enceinte sont recouverts de faïences polychromes encadrées de pièces de céramique noire et blanche. De beaux panneaux de céramique tunisiens représentant des motifs floraux, posés sur les murs tels des tableaux, viennent rehausser la décoration de la cour. Les portes d'accès aux différents bâtiments la cernant sont encadrées de chambranles en marbre ou pierre ciselés. Le sol est recouvert de carreaux en marbre blanc et noir dessinant un motif en étoile. Un jet d'eau en marbre blanc au centre d'un bassin octogonal recouvert de faïence apporte au lieu, avec le bruit de l'eau, un sentiment de plénitude.

Au fond de la cour, donnant sur le palais du peuple, une galerie à deux arcs posés sur des piliers torsadés en pierre marque une transition habile entre le palais originel et l'adjonction de trois salons réalisés en enfilade et séparés par des arcs posés sur des piliers en plâtre. Celui du fond est surélevé d'une marche en marbre. Le style est de type néo mauresque qui forme un ensemble cohérent avec le reste des bâtiments. Sa panoplie de faïences murales en soubassement et en encadrement de fenêtres, et sa baie vitrée au niveau de l'espace central, constituée de deux

colonnades surmontées de deux arcs, et son faux plafond en solives de bois apparent en font des salons d'apparat. Cette salle accueillait des concerts de musique. Son plancher en bois devait absorber le son du piano. Il a été déposé lors des travaux de restauration et remplacé par un carrelage en damier de marbre noir et blanc dans la continuité du revêtement des deux autres salles pour les besoins de l'exposition du musée. Un corps de bâtiment à deux niveaux, en adjonction au palais, le prolonge au niveau du patio et forme un L avec la partie adossée au mur de soutènement du boulevard Franklin Roosevelt. Au rez-de-chaussée de cet édifice, une porte donne accès au patio à partir d'une salle d'exposition dont de grandes fenêtres surmontées de niches formées d'arcs en accolade s'ouvrent sur le jardin alors qu'une grande et belle porte vitrée mène à la cour supérieure. Un couloir qui relie le jardin à celle-ci dessert une aile de ce bâtiment qui était conçu à l'époque coloniale comme habitation, et dont nous avons transformé, dans le cadre des travaux de restauration, l'aménagement et la structure pour les mettre aux normes des édifices publics. Elle sert à présent de réserve pour les collections muséales.

Une autre extension importante en surface est celle des écuries transformées pour les besoins de l'activité muséale, après 1930, en



Image 51 Richesse singulière des faïences du Bardo faisant partie des valeurs à conserver.

salles d'exposition. Elles abritent les collections de la période préhistorique et sont composées de grandes salles en enfilade décaissées les unes par rapport aux autres, reliées par des marches d'escalier. Elles sont sans décoration particulière, éclairées par des fenêtres qui percent les murs d'enceinte et ouvrent sur le palais du peuple. Des verrières posées sur les terrasses confèrent un ensoleillement trop vif, dommageable pour les collections, ce qui nous fit les supprimer lors des travaux de restauration. On y accède par un porche composé de trois arcs polylobés, menant à travers une porte en bois cloutée à un vestibule, qui est un sas d'accueil des visiteurs. Celui-ci mène, au même niveau, à la salle qui abrite la collection de Tnhinane, et, en contre-bas, par un escalier, à d'autres salles d'exposition. L'aboutissement de ces dernières se fait à travers un escalier métallique qui conduit à des salles voûtées situées sous le Diwan, reliées par un escalier étroit dont les parois sont lambrissées de faïences multicolores à la cour de marbre. Ces espaces ont été complètement remaniés afin d'y apporter plus de confort et une meilleure fluidité de circulation.



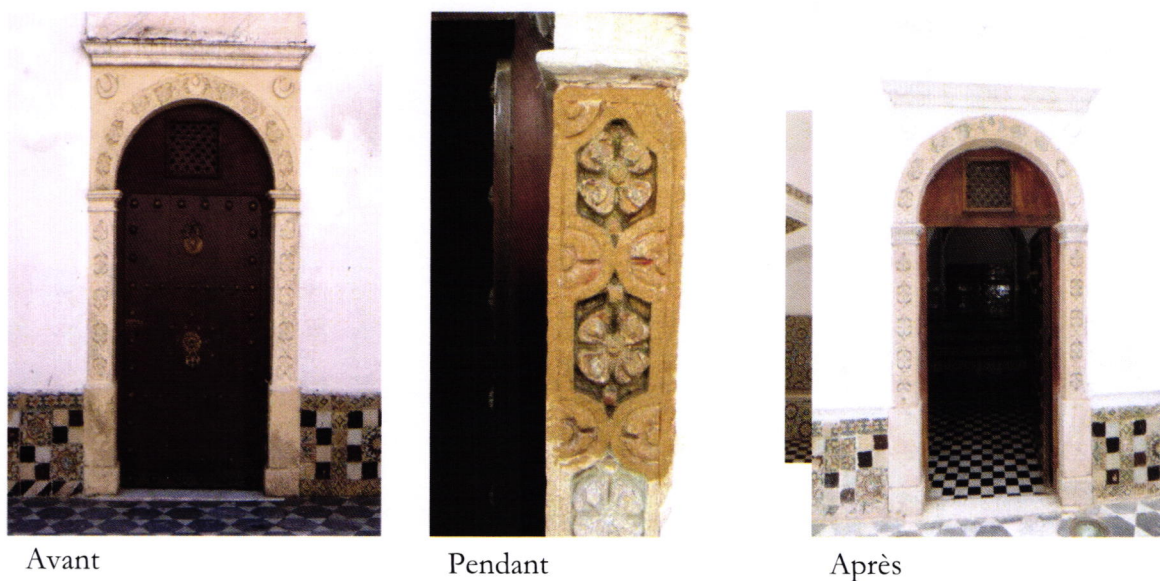
3.3.3. Authenticité/intégrité/identité.

Le discours sur l'authenticité nous renvoie encore une fois au débat qui oppose «histoire et art». Il se réduit en termes d'authenticité historique à la matière, opposée à l'authenticité formelle celle de l'image. Dans cette opposition entre deux instances, l'ensemble des chartes et conventions, ont abouti à un but commun et partagé, qui est d'éviter les restaurations qui falsifient l'histoire et créent de faux historiques ou artistiques. Les entassements des couches successives laissées par les différentes phases de transformations de la villa du Bardo, compliquent la notion d'authenticité. Car du point de vue étymologique, le terme provient du latin « authenticus » qui provient lui-même du grec ancien « authentikós » qui veut dire « se détermine par sa propre autorité ». Cela signifierait qu'il serait lui-même ; donc original, complet et total. A partir de cette définition, il est bien clair que pour parler d'authenticité du Bardo, on parlera plutôt de plusieurs origines, car on ne sait combien d'interventions il a subies et on ne connaîtra jamais son aspect d'origine. A la notion d'authenticité, on préférera alors celle de l'intégrité physique des éléments constituant le Bardo. Que ce soit à travers des entités construites, telles que le diwan ; la galerie ; la favorite ; les salles en enfilade, ou des éléments tels que colonnes ; chambranles ou faïences. Les composants possèdent tous des origines différentes, construites ou posées à des périodes différentes de leur histoire, mais forment un tout cohérent et harmonieux.

La notion d'intégrité est intimement liée à la matière elle-même, et par déduction s'intéresserait aussi à sa forme. Telle qu'une colonne ou des chambranles, qui s'ils avaient à se détériorer au point de se désintégrer, nous obligeraient à réfléchir au devenir du système qui les contient. La question, alors, est de savoir ce qu'il y aurait lieu de faire pour que sa substitution ou non, soit la plus significative pour l'identité de l'œuvre. Le cas s'est réellement posé pour les colonnes de la galerie du bâtiment principal où le choix fut le remplacement par la représentation de l'image mais pas de la matière. Le débat qui oppose l'intégrité à l'identité confronte, dans un rapport dialectique, forme et matière. Dans notre cas, la matière ne génère pas nécessairement la forme puisque les colonnes ont pu être imitées en marbre au lieu du tuf tel que l'original. Mais en ce qui concerne les pièces de thuya, par exemple, la forme importe peu, car les éléments ont un rôle porteur et constituent un élément du plancher mais ne peuvent en aucun cas être imités ou remplacés par une autre matière. En ce qui concerne le chambranle en marbre, les lacunes ont été remplacées par des éléments en un matériau différent pour restituer l'image. Dans ce cas, la forme n'a pas de lien avec la matière. Forme et matière ne sont pas nécessairement liées, mais dans certains cas, ils peuvent l'être. Ce qui fait que nous ne pouvons critiquer la prédominance de l'une ou de l'autre approche. Seule l'expérience de l'interprétation du texte et l'unité de sens que nous voulons donner à l'œuvre, décidera de la prévalence.

3.4. La conservation par la préservation de l'intégrité matérielle.

Quand faut-il comprendre que le contenu matériel des objets ou des parties du monument sont des plus significatifs ? Lorsque, par son aspect «d'irreproductibilité», une restauration transformerait à jamais l'identité de l'œuvre et pourrait être désastreuse et irréversible pour le monument. Aussi, l'information contenue dans la matière serait porteuse de connaissances aux futures générations. Et de ce fait, accorder une plus grande signification aux éléments constituant la villa du Bardo, tels que les portes avec les chambranles de marbre et de tuf, les bois ouvragés, les plafonds colorés, les colonnes de tuf, et surtout les riches panneaux de faïences qui font toute sa particularité et sa valeur. Ces composants venus d'un temps passé et révolu signifient reconnaître que ces éléments donneront de la valeur mémorielle ou une fonction remémorative et sentimentale. Nous observons à travers les images comment nous avons traité avec beaucoup de soin ces composants, maltraités et mutilés pas le temps et les hommes.



La conservation préventive et curative des chambranles et colonnes en tuf, a été réalisée pour protéger, par un produit fixant les éléments de surfaces contre les agents agressifs extérieurs, et mettre en évidence les anciennes patines de peintures. Dans cet acte de conservation, nous avons considéré l'élément comme une relique faisant partie d'un passé dont nous devons absolument respecter l'intégrité de la matière et révéler les anciennes couleurs cachées par une succession de peintures ordinaires qui les avaient niées. Ainsi, l'aspect historique prévaut du fait de l'authenticité de l'élément, vue qu'il conserve toutes les valeurs pour lesquelles il fut conçu.

Image 52 Intervention sur les éléments en tuf le même élément (avant pendant et après restauration).

Les images ci-dessous représentent les travaux de conservation des colonnes et chambranles du patio



Image 53 Patio avant intervention.

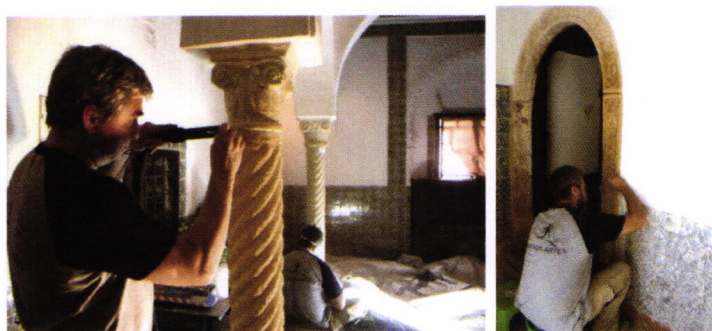


Image 54 Patio pendant l'intervention.

Conservation des pièces architectoniques

Nous avons procédé à l'élimination des causes qui furent à l'origine des désordres (fissures sur les éléments en marbre), puis nous avons conservé la porte et le chambranle en marbre tels quels.

La réparation est visible au niveau de la reprise des enduits, et du soubassement de la porte. Nous avons atteint une qualité de nettoyage exceptionnelle même sur les surfaces extrêmement fragiles avec ou sans pré consolidation. Ceci permet d'attendre la fin du nettoyage pour opérer un choix quant aux techniques et traitements à utiliser pour une conservation optimale des éléments à conserver.

Image 55 Opérations de conservation de la porte des pièces en enfilades de la cour supérieure.





Image 56 Etat de conservation des panneaux de faïences exposées aux intempéries.

Tous les espaces sont richement décorés de faïences. Mais certains espaces emblématiques le sont encore plus par la diversité des motifs uniques du répertoire de la période ottomane. Une attention particulière fut dirigée pour les protéger lors des travaux de conservation. Mais certaines faïences ont été déposées car elles furent scellées à l'aide de mortier de ciment qui les avait altérées. Nous les avons nettoyées, consolidées, puis replacées à leur place avec des mortiers appropriés.

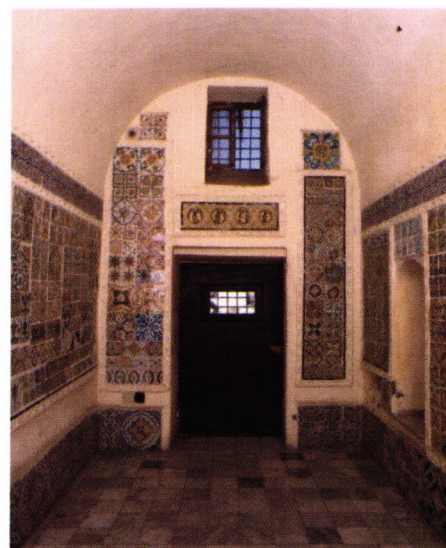


Image 57 Diversité du décor de la skiffa par la bigarrure des céramiques en mosaïque. (Skiffa avant les travaux)

Image 58 Traitement des supports des panneaux de faïences.



Travaux d'assèchement des murs et donc des supports des panneaux de faïence en cours de conservation



Skiffa avec ses panneaux de faïences conservées

Panneau de faïence conservé :
Nous observons que les parties perdues ne sont pas restituées.



Traitement des faïences :

L'émail de la céramique et des joints d'assemblage des pièces ont été nettoyés manuellement avec une brosse à poils doux et de l'eau, puis au moyen de l'emploi de bistouris et d'un crayon de pointe vibratoire. Dans un second temps, un nettoyage se fit par une application d'alcool éthylique et d'eau à 50 % suivi d'un rinçage à l'eau. Dans une troisième étape, une consolidation des panneaux de céramique présentant un état de décollement s'exécuta au moyen de l'injection d'un coulis de mortier de chaux au niveau des joints. Afin de préserver une unité de sens du panneau, et pour le protéger, nous fîmes une réintégration des lacunes existantes au niveau de l'émail de la céramique, au moyen de l'application de mortier minéral neutre, appliqué à la spatule, ainsi que des reconstitutions de motifs de manière distincte. Puis s'ensuivit la protection et la fixation de l'émail de la céramique au moyen de l'application de résine acrylique appliquée à la brosse.



Image 59 Elimination des salissures et consolidation des pièces.

Image 60 Consolidation par restitution partielle des parties manquantes. L'autre par la continuité de l'image.

L'ensemble des travaux que nous avons illustrés ci-dessus ont suscité en nous un certains nombres de questions que nous avons formulées ainsi :

- Pourquoi cette attention si particulière pour les éléments architectoniques ? C'est tout simplement parce qu'ils éveillent notre curiosité, car ils représentent des symboles vivants du passé. Par leur richesse exceptionnelle, ils nous renseignent sur les techniques utilisées et la maîtrise du métier d'artisan, sur l'origine des produits et leur provenance. Enfin pour une meilleure compréhension de cet objet venu du passé.
- Comment peut-on préserver les éléments tels que les tufs, les marbres et particulièrement les splendides panneaux de faïence ? Simplement en retardant le vieillissement par des procédés physico-chimiques que nous avons décrits ci-dessus. Ils tentent de modifier les caractéristiques de durabilité ou de fragilité par des procédés d'action proactive basés sur la connaissance scientifique des structures naturelles des matériaux.

Dans cette optique, la conservation a tenté de préserver l'intégrité matérielle des éléments existants. Quant aux parties qui ont disparu, nous les avons comblées avec des matériaux différents ou de même nature, suivant l'importance de la lacune tout en respectant le fait qu'elles soient distinguables. Pour le cas des faïences, là où il y avait une trace, nous avons procédé à la réintégration partielle avec une technique différente.

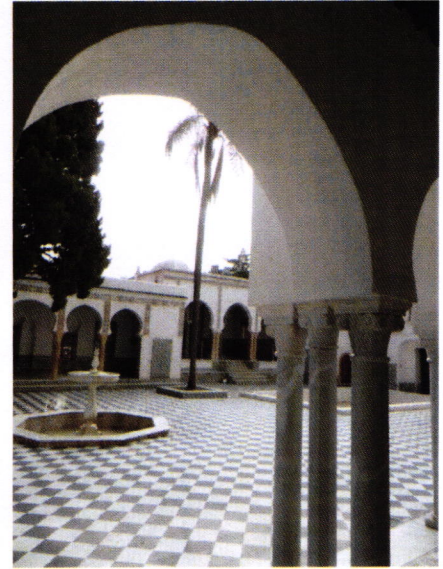
De cette façon, nous garantissons le respect du témoignage du passé afin de le transmettre intact aux générations futures. Car il demeure une source de connaissance du passé, sans lequel l'avenir ne pourrait être envisagé.

3.5. La restauration et la pérennité des signes figuratifs.

Il s'agit de maintenir l'image que dégage le monument au moment où l'on intervient sur ses composants patrimoniaux. Dans notre cas d'études les actions consolidatrices et réparatrices ont maintenu la permanence des signes figuratifs de l'expression globale du Bardo, et en ont révélé le sens. Cela signifie que les interventions sur les éléments de structure, murs et planchers par des anastyloses⁹⁰ et des remplacements d'éléments de structure de même nature, ont été réalisés tout en préservant l'image intégrale de l'œuvre telle que nous l'avons trouvée.

Nous posâmes la question de quand pouvons-nous savoir que nous sommes dans une analyse critique du monument ? La réponse fut donc lorsqu'il y a péril en la demeure, ou, plus précisément, lorsque nous sommes en train d'intervenir par nécessité méthodologique, à caractère restaurative. Nous situons la plus grande signification du Bardo, dans une prédominance à valeur identitaire, liée à l'activité des hommes. Et par conséquent, la valence ré-intégrative, dans le sens du rétablissement des structures du bâti, a été la raison principale de la restauration. Elle visait l'élimination des désordres non visibles provoqués par l'action de l'eau et du temps, et la dérestauration des éléments incompatibles avec la nature des matériaux d'origine.

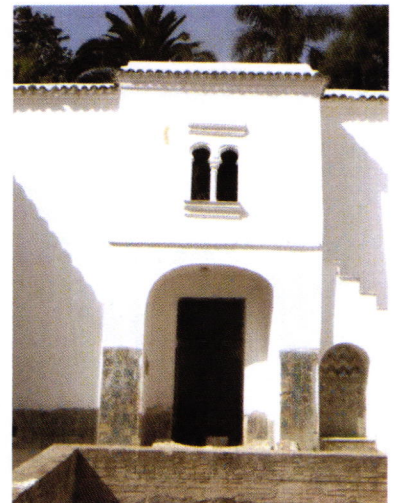
⁹⁰ Technique qui consiste à restaurer un monument avec ses propres matériaux et selon les méthodes de construction propres à lui.



Dans le cas de la galerie sous la maison principale, les colonnes de tuf étaient fissurées et ne pouvaient en aucun cas supporter indéfiniment le poids de l'édifice qui, de plus, montre des désordres structurels importants à sa base. La solution d'un renforcement des colonnes étaient entièrement invasive et hasardeuse. Nous avons procédé à la consolidation de leurs fondations en les élargissant de sorte à augmenter leur portance. Par la suite, nous avons choisi de remplacer les colonnes de tuf par des nouvelles en marbre. Les plus proches possibles des originales, de sorte à ne pas commettre un faux historique ou artistique. Ce cas de figure montre bien que nous avons été contraints de faire prévaloir l'aspect artistique par rapport à l'aspect historique par une action sur la matière de sorte à ce que l'intervention soit distincte de la partie nouvelle et qu'elle n'altère en aucun cas l'image de l'œuvre architecturale.

Image 61 Restauration des colonnes de la cour de marbre.

Le monument fut décomposé, dans sa totalité, en éléments semblables aux mots d'une langue. Une fois le texte décrypté, par l'analyse et la traduction d'une stratification du monument, ce dernier nous révéla sans cesse sa propre vérité. Son image constitue la forme du texte à interpréter, et nous fournit la possibilité d'une compréhension par le travail herméneutique, dans le but de nous guider dans la manière de réintégrer les parties à substituer ou à rajouter.



Restauration par anastylose (remontage des pièces démontées)

Après restauration

Image 62 Restauration de l'accès au Palais d'été sans toucher à l'intégrité de l'image de l'œuvre.



Image 64 Favorite avant l'intervention.



Image 63 Galerie de la favorite avant l'intervention.



Image 66 Travaux de dérestauration des réseaux d'évacuation des eaux pluviales.



Image 65 Restitution par anastylose des parties endommagées.



Image 68 Dérestauration des dalles de béton, du plancher de la favorite.



Image 67 Dérestauration des dalles de béton, du plancher



Image 69 Galerie de la favorite restaurée y compris la conservation des colonnes et des faïences.

La restauration de cette partie du monument, qui est la favorite, fut entreprise de diverses manières :

La première fut une prévalence à la conservation des éléments architectoniques irremplaçables tels que colonnes et faïences. La seconde fut une intervention par une dérestauration des éléments handicapants, structurellement incompatibles qui est le béton à forte teneur, et trop rigide, en le remplacement par des structures plus adaptées (qui seraient une intervention nouvelle).

Suivie d'une opération d'anastylose sans modification de l'aspect figuratif de l'œuvre y compris les empreintes du temps telles que les déformations des murs planchers et les systèmes d'équilibre. En respectant l'unité de sens de l'œuvre architecturale telle qu'elle fut perçue au tout début.



Image 70 Intérieur de la favorite restauré.



Image 71 Extérieur de la favorite restauré.

Illustration de la restauration à l'identique, « le ripristino »



Image 72 Eléments de la façade restaurés.



Image 73 Entrée 1930.



Image 74 Deux motifs de deux périodes historiques qui s'affrontent

Le choix fut de laisser le motif original comme témoin de l'histoire, de le protéger et de restituer le même motif sur d'autres supports, afin de restituer l'ensemble du décor.

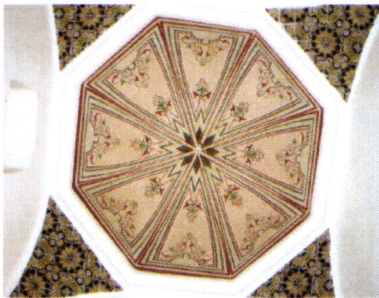


Image 77 Reproduction à l'identique du motif, sur un nouveau support, dont l'original est masqué et conservé en arrière-plan.



Image 77 Reprise à l'identique du décor.



Image 77 Partie des décors conservés.



Image 78 Reprise à l'identique des chemisâtes.

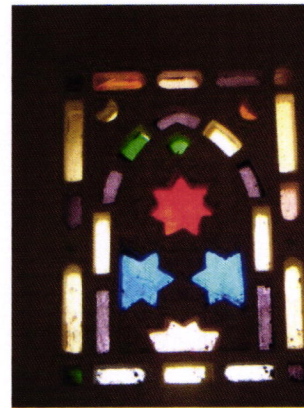
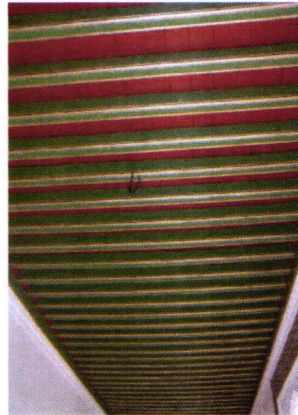


Image 79 Reprise à l'identique des chromatiques planchers et vitraux.

La restauration est un métier à part entière qui exige une éthique déontologique de la pratique qui viserait à préserver l'identité de l'œuvre architecturale. Inscrite dans la durée, car essentielle à l'activité humaine, elle demeure par sa présence une source d'interprétation fondée sur un « présent durable, riche du passé et ouvert sur l'avenir ».

3.6. Mise à niveau et représentation des valeurs identitaires.

Etant donné que la villa du Bardo est destinée à remplir la fonction de musée d'ethnographie et de préhistoire, il a été nécessaire d'introduire des équipements nouveaux et même de transformer certaines structures, afin qu'elle puisse recevoir des collections à la mesure de sa valeur. Nous nous posâmes encore une fois la question de quand peut-on être en mesure de reconnaître au monument la nécessité d'introduire ses éléments de la vie quotidienne liée aux exigences de la vie au moment de la restauration ? La réponse est qu'il doit répondre par son usage à des conditions d'utilisation en rapport à l'univers qui le gouverne. Il doit, d'une part, s'insérer dans un cycle de vie qui garantit une insertion en phase avec son temps et la possibilité de fournir un potentiel émancipatoire pour ses usagers. Il se donne le droit d'exprimer l'identité culturelle de la société qu'il symbolise.

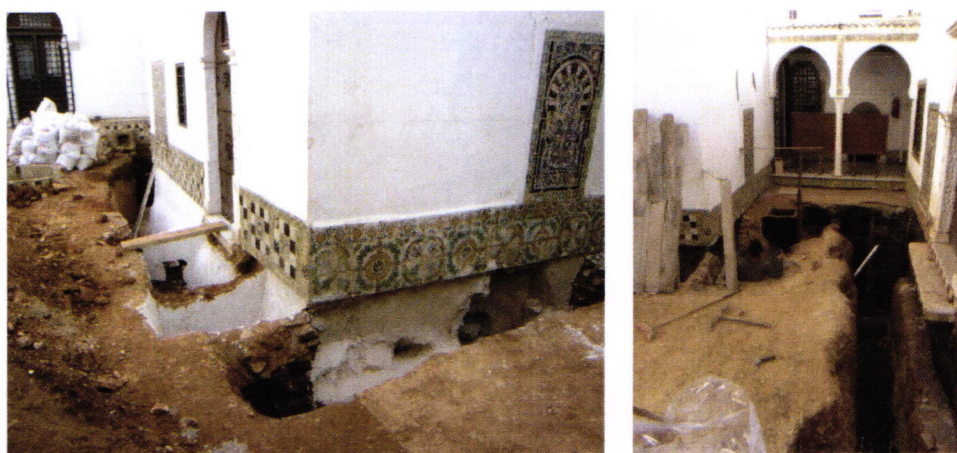


Image 80 Mise à niveau de la mise hors d'eau de la cour supérieure.

Mise à niveau des réseaux divers en sous œuvres et mise hors d'eau de l'édifice avec un projet neuf de drainage et de dévoiement des réseaux existants. Cette opération a permis de sauvegarder les structures et les revêtements des désordres dus aux remontées capillaires générées par les ruissellements d'eaux en sous œuvres.



Image 81 Dérestauration du rajout superfétatoire oblitérant la vue à partir de la cour de marbre du jardin Mustapha-

La mise à niveau, par la reprise des planchers et des parties de structures, a permis de mettre en évidence et d'une façon lisible, les extensions, de libérer les espaces et d'introduire les nouvelles technologies telles que la climatisation centralisée dédiée aux expositions.



Image 83 Démontage des planchers pourris et chemisage des parties de structures.



Image 84 Opération de test du taux d'humidité

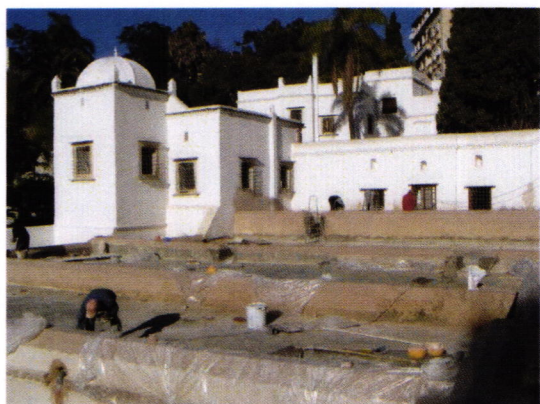


Image 82 Pose d'un nouveau plancher métallique compatible avec l'ancien plancher.



Le traitement de l'humidité ascensionnelle capillaire s'effectue donc par forage à la base de la maçonnerie puis par injection d'une solution. Celle-ci se présente comme un liquide à l'aspect proche de celui de l'eau mais qui est chargé en matières actives qui vont diminuer les tensions de surface du support. L'hydrofuge va se diffuser entre les joints de l'appareillage du mur et réaliser ainsi une barrière étanche empêchant la montée de l'eau par capillarité. Par la suite, en plus de l'utilisation de ces convertisseurs de sels, qui réalisent la diminution de la charge en sels dans la maçonnerie par réaction chimique instantanée, il convient d'utiliser des barrières anti-salpêtre qui

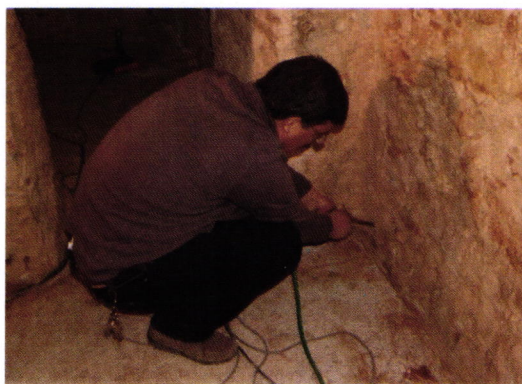


Image 85 Injection de produits pénétrant les capillaires.



Projet d'innovation



Image 87 Projet de la terrasse.



Image 86 Projet des revêtements des bacs de la cour supérieure.

Mise en lumière du monument



Image 88 Mise en lumière de la cour de marbre.

Le Bardo fut construit dans des temps anciens, et ne répond plus à l'usage futur pour lequel il est destiné. Il invite par son adéquation à réintroduire des technologies adaptées, telles que la protection incendie ; le courant faible par les divers réseaux (informatiques, télésurveillance, éclairage architectural, anti-intrusion). Cela nous donne l'occasion, encore une fois, de réinterpréter et d'imaginer l'œuvre par un acte créatif capable de le représenter sous un nouvel aspect sans toucher encore une fois à son intégrité et à son identité.

Cette opération s'est réalisée par un projet adéquat, réintroduisant dans le texte révélé du monument à travers son langage, un nouveau texte, dans une cohérence rapprochant le nouveau projet de l'ancien édifice.

La mise à niveau a été une conception nouvelle du monument, qui a exigé une attitude critique vis-à-vis de ce dernier, afin de le mettre en valeur dans le but de conserver sa mémoire et son identité des mutilations du temps et des hommes. En le réinterprétant de manière nouvelle, nous l'avons inséré dans un processus de transformation et de mutation d'une culture maghrébine présente riche de son passé ouverte sur l'avenir.

Conservation et restauration des valeurs patrimoniales du monument le Bardo.

L'unité potentielle de l'œuvre architecturale conservée. (Figures de 91 à 98).



Image 91 Salle supérieure de la terrasse

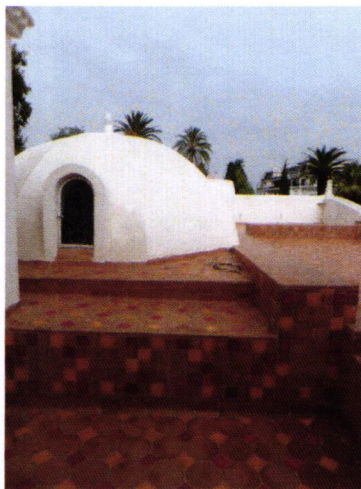


Image 90 Terrasse projet neuf.



Image 89 Salle des Touaregs conservée.



Image 92 Salle à Khou du patio conservée.

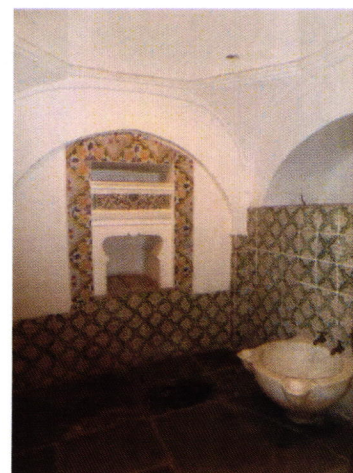


Image 93 Salle chaude du hammam conservée.



Image 96 Cour supérieure restaurée.

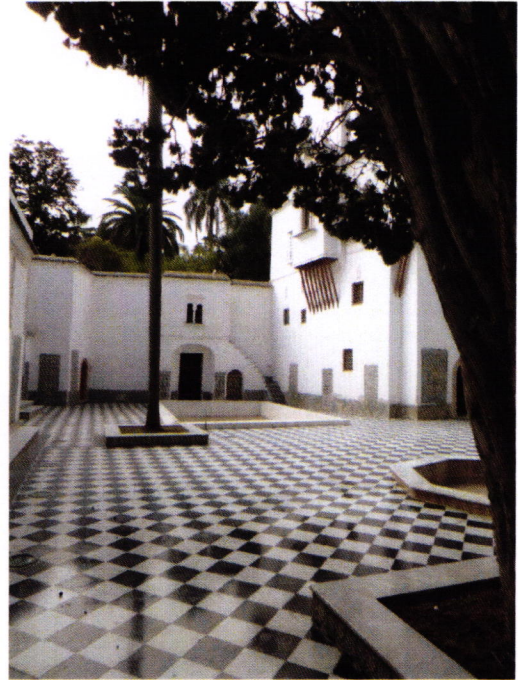


Image 95 Cour de marbre restaurée.



Image 94 Façade de la cour de marbre de nuit.

3.7. Conclusion

3.7.1. La pensée de midi «pour la sortie d'une clôture dogmatique».

Au cours de notre intervention sur la villa du Bardo, des questions récurrentes se sont posées quant au devenir de ce monument et de ses retombées socio-économiques et culturelles. Soucieux de la préserver contre l'oubli, pour en faire le témoin vivant de notre histoire, nous nous sommes vus enfermés dans une pensée dictée par la scrupuleuse idée de conserver ou restaurer. Le retour d'expérience d'une telle intervention fut la réaction assez singulière de la communauté patrimoniale. Le résultat leur inspirait, pour une majeure partie, émotions et rêveries, et pour certains l'impression qu'elle n'a jamais subi de travaux neufs ou de restauration. Hors, comme nous l'avons bien vu au cours de ce troisième chapitre, rien n'a été épargné pour la conserver. Le débat fut donc dévié du contexte de la dialectique entre conservation-restauration, durant tout le projet qui dura dix ans, et s'orienta plus sur l'étrangeté du lieu, à son aspect mythique, et sur la formation des artisans aux savoir-faire perdus. Pour l'ensemble des visiteurs, charmés par le lieu et sa singularité, la recherche du récit fantastique et du mystérieux, marque pour eux, une forme de réminiscences d'un passé, auquel ils s'identifient et leur construit une nouvelle identité. Le récit merveilleux semblable aux *Mille et une nuits* a comblé les gens, et inspiré même les metteurs en scène en quête de symbolisme. Contrairement au concept moderne du patrimoine, le patrimoine versus communauté, se veut réécrire le récit historique à sa juste mesure, par une conscience de l'histoire, située hors des sentiers battus d'une culture européenne de la conservation-restauration. Pour nous il s'en est suivi une surdité du discours entre les dépositaires des biens et ceux qui en héritent. De là, est née une **révolte** contre toute forme d'opposition au discours officiel sur la protection du patrimoine, et l'absence de débat sérieux sur la nécessité de la conservation. Cet entêtement nous confina dans nos propres convictions, et produisit l'effet inverse, celui d'un retranchement dans lequel chaque position prétend détenir la vérité. Nous nous posâmes alors la question du rétablissement du dialogue, par la compréhension de notre position, en rapport avec une pensée étrangère à la nôtre. Nous avons très vite réalisé qu'il fallait trouver une sortie par une nouvelle pensée, celle qui remettrait les choses à leurs justes mesures, et prendrait racine dans notre réalité culturelle. Cette pensée s'apparente étrangement à celle d'Albert Camus, qui traite dans son ouvrage, *L'Homme révolté*, d'un sujet purement philosophique, en rapport à la révolte de l'homme et sur sa condition. Elle le pousse à une action contraire aux principes qui ont guidé cette révolte, et l'enferme ainsi dans des retranchements idéologiques nihilistes, au point où tout devient possible et se justifie en soit.⁹¹

La pensée de midi, relativiserait l'objectif d'une révolte contre les abus commis sur le patrimoine, et l'incompréhension de la communauté à la nécessité du débat entre conservation-restauration. Cette conception de la prise en charge du patrimoine est une pensée exclusivement européenne, inscrite dans la construction du récit historique moderne,

⁹¹ *L'Homme révolté*. Auteur Albert Camus : les éditions Gallimard, 1951, 133e édition, 382 pp. collection nrf. P296.

et qui n'est pas l'apanage des peuples du Maghreb⁹². Il faut savoir que les populations ne sont pas dans un même régime d'historicité que celui de l'Europe. La question récurrente des gens était celle de retrouver des valeurs, dans la restitution des savoirs et du vécu des hommes, parce qu'ils léguaient comme bienfaits. Au point où ils considéraient préférable de jeter des pièces légèrement endommagées, et de les remplacer par d'autres. Elles pourront ensuite être fabriquées d'une façon similaire par les artisans du temps présent, de la même manière que l'auraient probablement fait les aïeux. Ils n'étaient pas très enclins aux discours historisant mais plutôt dirigés vers le récit épique et mythique du lieu. D'une hypothétique histoire d'un grand sultan, qui aurait construit cette demeure pour sa préférée, où il lui aurait consacré des espaces favoris. Elle y aurait séjourné parmi les multitudes de femmes qui composaient son harem, en s'y baignant dans le grand bassin, et y jouissant des charmes de ce coteau.

Il n'est nullement question pour nous d'opposer une telle vision de la pensée à celle d'une dialectique du temps, qui met en scène un temps fondé sur une linéarité progressive entre passé-présent-futur. Nous étions tenus de comprendre les significations du monument, en prise avec le *passé révolu*, que l'acte critique de la restauration porté sur son interprétation, serait celui d'un *présent riche du passé ouvert sur l'avenir*, et dont l'actualisation porteuse d'espoir et d'avenir pourrait garantir la représentation aux *futures* générations. Cette construction intellectuelle du temps nous a enfermés encore une fois dans une clôture dogmatique de la dialectique du temps comme moyen d'atteindre la médiane à toute chose. Son érudition à la compréhension et l'interprétation de l'objet d'études, exclut de fait la communauté patrimoniale, qui ne cherche pas nécessairement des valeurs significatives issues de la matière et de son image, mais des valeurs humaines basées sur la notion du bonheur. Elle cherche, à travers l'appropriation de son patrimoine, à recadrer ses activités quotidiennes, afin qu'elle en améliore la qualité de vie par l'ouverture sur le monde. Car elle croit fermement que le retour au passé, par un fétichisme de la matière, serait un repli sur soi, qui la fera reculer par rapport au monde qui l'observe. Elle est en quête d'une expression qui la différencie des autres cultures du monde, par l'acceptation de sa pensée et de son image, à travers le patrimoine même. La réalisation de la mise en valeur du Bardo a eu un impact médiatique important. Elle nous a confortés dans notre démarche, car elle fut l'occasion de créer des événements, faisant de ce monument un lieu vivant, chargé d'activités émancipatrices. Exposition d'ethnographie et de Préhistoire, mêlée de soirées musicales animées ; lieu de manifestations socio-culturelles, telles que défilés de mode et dégustations culinaires traditionnelles ; ateliers pédagogiques sur l'utilisation d'outillages de la Préhistoire ; exposition de collections personnelles d'objets tels que bijoux ou tableaux d'art ; lieu de décors cinématographiques stylisant modélisant des contenus éloignés de la réalité ethno-historique. Cette vision du patrimoine, nous a épargné la nécessité de se focaliser sur les contenus physiques et matériels, ou de se soucier de l'intégrité de son image. La réalité de la restauration s'est déplacée soudain de celle qui opposerait une culture de la pensée proche de l'eschatologique loin du culte de l'ancien et de la sacralisation

92 Maxime Raymond-Dufour l'explique bien dans *Les trajectoires dans le temps* : réflexion sur le concept de « régime d'historicité » où il fait allusion au fait que la conception du temps est purement anthropologique. Les anthropologues ont trouvé dans les sociétés humaines différentes manières d'organiser le temps, démontrant l'existence de multiples métadiscours historiques qui structurent différentes formes d'expérience du temps (HUGHES et TRAUTMANN, 1995, 1). Ainsi, l'agencement passé-présent-futur, très linéaire et qui nous semble évident, ne relève pas du bon sens, mais plutôt de l'évolution culturelle particulière des sociétés occidentales.

du bien, à celle d'une pensée moderne dialectique entre deux instances, celle de la restauration-conservation et projet-usage.

Malgré ce déplacement dialectique, qui nous permettait en fait de faire tout et de justifier le tout, nous nous sommes construits une éthique proche de la conservation. Mais elle ne fut pas systématique pour ce qui concerne l'intervention sur le monument du Bardo. Chaque situation se définissait d'elle-même, par la simple nécessité de son état physique. Il est certain que nous avons privilégié la conservation, et respecté l'intégrité physique des éléments constituant l'ensemble du monument. Mais la vision globale fut construite, d'une part, à partir de ce que le lieu nous inspire, et, d'autre part, par l'image qui s'en dégage à travers son unité sens. Cette démarche fut le fil conducteur, qui dessina les contours des limites à ne pas franchir, et implanta les jalons d'une culture de l'intervention sur le lieu, par le fait de l'interprétation, mais sans être éloigné des soucis et des préoccupations de la communauté patrimoniale, à qui le bien profite.

Dans la pensée de midi Albert Camus associe le nihilisme à la pensée purement historique en disant que :

« Si, en effet, ignorer l'histoire revient à nier le réel, c'est encore s'éloigner du réel que de considérer l'histoire comme un tout qui se suffit à lui-même. La révolution du XX^e siècle croit éviter le nihilisme, être fidèle à la vraie révolte, en remplaçant Dieu par l'histoire. Elle fortifie le premier, en réalité, et trahit la seconde. L'histoire, dans son mouvement pur, ne fournit par elle-même aucune valeur. Il faut donc vivre selon l'efficacité immédiate, et se taire ou mentir. La violence systématique, ou silence imposé, le calcul ou mensonge concerté deviennent des règles inévitables. Une pensée purement historique est donc nihiliste : elle accepte totalement le mal de l'histoire et s'oppose en ceci à la révolte. Elle a beau affirmer en compensation la rationalité absolue de l'histoire, cette raison historique ne sera achevée, n'aura de sens complet, ne sera raison absolue justement, et valeur, qu'à la fin de l'histoire ». Et de la sortie de l'enfermement dogmatique de la pensée du révolté il dit que :

*« Il y a donc, pour l'homme, une action et une pensée possibles au niveau moyen qui est le sien. Toute entreprise plus ambitieuse se révèle contradictoire. L'absolu ne s'atteint ni surtout ne se crée à travers l'histoire. La politique n'est pas la religion, ou alors elle est inquisition. Comment la société définirait-elle un absolu ? Chacun peut-être cherche, pour tous, cet absolu. Mais la société et la politique ont seulement la charge de régler les affaires de tous pour que chacun ait le loisir, et la liberté, de cette commune recherche. L'histoire ne peut plus être dressée alors en objet de culte. Elle n'est qu'une occasion, qu'il s'agit de rendre féconde par une révolte vigilante ».*⁹³ (p311 au-delà du nihilisme)

De là, Albert Camus tente dans cette retombée de l'histoire de l'homme révolté, d'éviter sa propre négation par l'absurdité de sa pensée, au moment de sa révolte. Il prône l'émergence de la mesure contre la démesure des actes, qui serait contraire aux convictions pour lesquelles le révolté s'insurge. Il développe le concept d'une pensée solaire, celle de midi pour se fondre aux principes universels qui replacent l'homme dans sa dimension humaine en quête du bonheur.

*« Nous savons maintenant au bout de cette longue enquête sur la révolte et le nihilisme que la révolution sans autres limites que l'efficacité historique signifie la servitude sans limites. Pour échapper à ce destin, l'esprit révolutionnaire, s'il veut rester vivant, doit donc se retremper aux sources de la révolte et s'inspirer alors de la seule pensée qui soit fidèle à ces origines, la pensée des limites. Si la limite découverte par la révolte transfigure tout ; si toute pensée, toute action qui dépasse un certain point se nie elle-même, il y a en effet une mesure des choses et de l'homme. En histoire, comme en psychologie, la révolte est un pendule dérégulé qui court aux amplitudes les plus folles parce qu'il cherche son rythme profond. Mais ce dérèglement n'est pas complet. Il s'accomplit autour d'un pivot. En même temps qu'elle suggère une nature commune des hommes, la révolte porte au jour la mesure et la limite qui sont au principe de cette nature. »*⁹⁴

⁹³ *Au-delà du nihilisme* Ibid p311

⁹⁴ *Mesure et démesure* Ibid p311

Brèves biographies des principaux auteurs cités :

Edmond Clément Marie Louis Duthoit :

Né à Amiens en 1837. Il était issu d'une famille d'artistes et de maîtres d'œuvre installés depuis le 18^e siècle à Amiens et fort renommés en Picardie. Son père Aimé et son oncle Louis Duthoit, respectivement sculpteur et dessinateur, travaillèrent, toute leur vie, à la restauration de monuments médiévaux ou, même, à la construction d'édifices modernes. Edmond Duthoit fut l'un des plus fidèles élèves d'Eugène Viollet-le-Duc avec qui Aimé et Louis Duthoit, ses père et oncle, travaillèrent également. Viollet-le-Duc, engagea Duthoit à parfaire sa formation en travaillant longtemps dans son atelier. Il le poussa à faire des voyages en Orient où il élaborait énormément de dessins et relevés notamment ceux des fortifications salomonniennes de Jérusalem. Il développa une véritable passion pour l'architecture orientale médiévale et moderne, autrement dit celle de tradition islamique. Fort de son goût pour l'Orient, Duthoit fut désigné le 14 mai 1872 comme attaché à l'inspection générale des monuments pour le territoire de l'Algérie en 1872, puis en fut désigné le chef de service en 1880. Il est décédé le 11 juin 1889 (à 52 ans à Amiens).⁹⁵

Amable Ravoisier :

Né à Paris en 1801 et décédé dans le 6^e arrondissement de Paris le 1^{er} février 1867, il fut un des membres de l'expédition scientifique de l'Algérie. La formation d'Amable Ravoisier, acquise à l'École des Beaux-Arts de Paris, va influencer sa manière de lire et représenter les monuments de l'Algérie. Élève de Pierre-Jules Delespine, il est attaché en 1829 à la mission scientifique du corps expéditionnaire français en Morée sous les ordres d'Abel Blouet, qu'il assiste dans la tâche d'élaboration des dessins et des relevés des monuments antiques de la Grèce. Pour ceux relevés en Algérie, il a puisé ses premières références chez Strabon, Tite-Live, Pline, et dans l'Itinéraire d'Antonin, qu'il complétera par des renvois à des géographes arabes comme El-Bekri (XI^e siècle) et Léon l'Africain (XV^e siècle), ou à des voyageurs modernes comme Thomas Shaw et Desfontaines (XVIII^e siècle). En Algérie à partir de décembre 1839, il n'a commencé à travailler qu'au mois de mars 1840 en raison des mauvaises conditions climatiques. Plusieurs missions ont été effectuées entre 1840 et 1842, ponctuées par des séjours de trois mois à Paris pour finaliser le travail et préparer la publication.⁹⁶

Louis Hippolyte Le Bas :

Né à Paris le 31 mars 1782, Louis Hippolyte Le Bas est un architecte français, professeur d'histoire et de théorie de l'art. Louis-Hippolyte Lebas, ancien élève de C. Percier et de son oncle A.-L.-T. Vaudoyer, a été reçu à l'Institut en 1825, puis au Service des bâtiments civils l'année suivante. Il est surtout connu pour ses chantiers de Notre-Dame de Lorette et de la prison de la Petite Roquette à Paris. Il enseigne aussi l'Histoire de l'architecture à l'école des Beaux-Arts et dirige, avec son oncle et son cousin Vaudoyer, un atelier très fréquenté. Il remplit la fonction de président de la commission spéciale des trente et une personnes, constituée par le département de bâtiments civils de France installée dès 1843 dans les locaux

⁹⁵ Biographie extraite du Web Wikipédia.

⁹⁶ Ibid. Wikipédia.

du ministère de la Guerre à Paris. Il fut chargé de superviser les travaux de recensement et de l'inventaire du patrimoine des colonies. Il mourut à Paris le 12 juin 1867.⁹⁷

Françoise Choay :

Née le 29 mars en 1925 à Paris, elle suit des études de philosophie avant d'être critique d'art. Dès les années 1950, elle se positionne comme contestatrice des pratiques de l'urbanisme en France. Dans les années 1970, elle est sollicitée par Pierre Merlin, fondateur de la section urbanisme de l'Université de Vincennes, pour y enseigner. Après la soutenance de sa thèse d'État consacrée à Léon Battista Alberti et aux utopies spatiales (notamment de Thomas More), en 1978, elle y devient professeur et y enseigne jusqu'aux années 1990. Elle opte pour une position critique vis-à-vis des aménagements urbains inféodés aux réseaux techniques et à leurs concepteurs, qui entraîne une perte de l'échelle humaine dans l'urbanisme. Elle rejoint par les traductions d'auteurs tels que Gustavo Giovannoni et le livre d'Aloïs Riegl, l'univers du patrimoine et recadre sa vision de l'urbanisme et des villes par une influence de l'école italienne de la typo-morphologie. Elle publie un ouvrage qui s'intitule *Pour une anthropologie de l'espace en 2007*, qui regroupe des textes épars qui met en valeur la cohérence de son parcours intellectuel. Elle a dirigée aux éditions du Seuil la collection «Espaces», dans laquelle paraissent plusieurs traductions de textes fondateurs de l'urbanisme. Elle est élue Membre de l'Académie des arts de Berlin en 1991. Françoise Choay a reçu le prix du livre d'architecture 2007 pour son ouvrage *Pour une anthropologie de l'espace*.⁹⁸

Mohamed Arkoune :

Né en Kabylie à Taourirt-Mimoun dans la commune de Beni Yenni. Il est docteur es-lettres professeur émérite d'histoire de la pensée islamique à la Sorbonne nouvelle. Il a développé une discipline de l'islamologie appliquée qu'il enseigne dans diverses universités en Europe et aux Etats-Unis. Mohamed Arkoune se bat pour promouvoir les recherches neuves sur l'islam. Il plaide pour une sortie des enseignements emprisonnés par les clôtures dogmatiques héritées du passé. Il y a consacré de très nombreux ouvrages dont : *La pensée islamique* (1973), *La Pensée arabe* (Paris, 1975), *Lectures du Coran* (Paris, 1982), *Pour une critique de la raison islamique* (1984), *Islam morale et politique* (1986), *Penser l'islam aujourd'hui* (Alger, 1993), ou encore *The Unthought in Contemporary Islamic Thought* (Londres, 2002). *De Manhattan à Bagdad. Au-delà du bien et du mal*. (Avec Maila, 2003). *Et Humanisme et Islam. Combats et propositions* (2005). Il mourut le 14 septembre 2010 à Paris.⁹⁹

Albert Camu :

Né le 7 novembre 1913 à Annaba, en Algérie, et mourut le 4 janvier 1960 à Villeblevin, dans l'Yonne en France. C'est un écrivain, philosophe, romancier, dramaturge. Il s'engage dans la Résistance française, fréquente le mouvement libertaire, dans les combats moraux de l'après-guerre. Après une licence de philosophie, il devient journaliste engagé (parti communiste et *Alger-Républicain*). D'une courte adhésion au parti communiste (1935-1936), Albert Camus retire une méfiance de l'endoctrinement et la certitude que la stratégie politique ne doit jamais prendre le pas sur la morale. En 1943, il rencontre Jean-Paul Sartre et travaille avec lui au

⁹⁷ Ibid. Wikipédia.

⁹⁸ Ibid. Wikipédia.

⁹⁹ Ibid. Wikipédia.

journal *Combat*. Leur complicité intellectuelle durera jusqu'à la publication de *L'Homme révolté*, en 1951, Albert Camus refusant la conception marxiste de la révolution qui légitime l'utilisation de la violence et dénonçant les perversions de 1789 et 1917. Albert Camus élabore une philosophie «**existentialiste de l'absurde**» résultant du constat de l'absence de sens à la vie. La prise de conscience de cette absurdité doit être considérée comme une victoire de la lucidité sur le nihilisme qui permet de mieux assumer l'existence en vivant dans le réel pour conquérir sa liberté. L'homme peut ainsi dépasser cette absurdité par la révolte contre sa condition et contre l'injustice. Albert Camus met à profit son talent d'écrivain pour diffuser sa philosophie en adaptant la forme au sujet. Le «**roman symbolique**» et l'œuvre théâtrale sont utilisés comme moyens d'expression pour les idées et les doutes. *La Peste* (1947) est le récit symbolique du nazisme qui envahit une ville. Albert Camus se tourne vers un humanisme sceptique et lucide pour lequel il convient avant tout d'être juste. Il est prix Nobel de littérature en 1957 et meurt dans un accident de voiture.¹⁰⁰

Biographies¹⁰¹

Mathieu Tanguay est un architecte œuvrant à la conservation, à la restauration et à la mise en valeur du patrimoine bâti. Reconnu pour ses études pré-conceptuelles, ses capacités à mettre en œuvre, à s'engager, à satisfaire les exigences des clients publics ou privés dans les délais requis. Depuis plus de deux ans, il occupe un poste en tant qu'architecte conseiller en patrimoine culturel. Son travail consiste à formuler des avis et recommandations, et à conseiller les professionnels des directions régionales quant aux autorisations de travaux sur des biens protégés en vertu de la Loi sur le patrimoine culturel du Québec. Il vise également à participer à l'élaboration d'orientations en matière de protection du patrimoine culturel, notamment pour les plans de conservation des biens patrimoniaux, à coordonner ou à participer à des comités interministériels et contribuer au développement de l'expertise ministérielle dans le domaine du patrimoine bâti.

Amedeo Bellini (1940) : architecte et historien de l'architecture italienne, théoricien de la conservation architecturale. En 1965, il est diplômé en architecture de l'École polytechnique de Milan. En 1980, il remporte le concours pour la chaire de la Restauration à l'IUAV de Venise. En 1983 retourné à l'École polytechnique de Milan où il enseigne toujours, il est directeur de l'École spécialisée de la restauration des monuments. L'approche méthodologique de l'intervention de Bellini est construite sur la base de la conservation maximale, considérée comme document et des connaissances essentielles à la construction dans son authenticité et de ses nombreuses valeurs historiques et artistiques. Ces dernières années, il a également travaillé à la conception de projet de restauration de plusieurs monuments. Il contribuera à de nombreuses publications.

Luca Beltrami (1854-1933) : architecte, il passe plusieurs années à Paris où il fréquente l'École des beaux-arts et est alors assistant de Charles Garnier. Il participe aux travaux de reconstruction de l'Hôtel de Ville et aux travaux de fondation du Trocadéro. De retour à

¹⁰⁰Biographie inspirée de www.toupie.org

¹⁰¹ Biographie tirée de la thèse de Mathieu Tanguay : *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale* Université de Montréal Faculté des Études 2012. Supérieure Pages 240-241-242-243.

Milan en 1880, il est nommé Professeur de géométrie descriptive à l'*Accademia di Brera*. Participe activement à la vie politique de l'Italie du Risorgimento et fréquente le cénacle des intellectuels de la « Scapigliatura ». Beltrami est l'auteur d'importants travaux de restauration dont ceux pour le Château *Sforza* (reconstruction de la tour de Filarete), le Palazzo Marino, Sant Ambrogio, Santa Maria delle Grazie à Milan, le Campanile de San Marco à Venise, et la chartreuse de Pavie. Il est présent dans de nombreux concours et commissions. À Rome, il est l'auteur notamment de la *Pinacothèque Vaticane* (1931). Voir la récente publication : *Luca Beltrami architetto, Milano tra ottocento e novecento*, Electa, Milan, 1997 (édité par L. Baldrighi).

Renato Bonelli (1911-2004) : architecte, théoricien et historien de l'architecture, professeur d'histoire de l'architecture aux universités de Palerme et de Rome, ancien directeur de la «Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti», a vécu et travaillé à Orvieto. Il est l'un des théoriciens majeurs de la restauration en Italie. De formation idéaliste, il a transposé les thèses de l'esthétique de Benedetto Croce et a contribué, avec Roberto Pane, à l'élaboration de la « restauration critique », en opposition avec la prétendue neutralité de la «restauration scientifique». Les fondements de la pensée de Bonelli sur la restauration dérivent de son étroite relation avec la connaissance de l'histoire de l'architecture; d'où vient l'idée de restauration comme acte de culture et acte critique. Il a poussé les orientations de la restauration critique jusqu'à ses extrêmes conséquences, en privilégiant toujours la valeur d'art (*istanza estetica*) et en insistant sur la nécessité fréquente d'un réel apport créatif de la part de l'architecte restaurateur. Voir son livre intitulé *Architettura e restauro* (Venise, 1959). Voir aussi de Bonelli, la définition de « Restauro » in « Enciclopedia Universale dell'arte », vol. XI, 1963; *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Rome, 1995.

Benedetto Croce (1866-1952) : a été philosophe, historien, écrivain et homme politique italien. Son œuvre philosophique sera influencée par Hegel, Kant, Giambattista Vico et Wilhelm Von Humboldt. Dans son œuvre immense, non seulement l'histoire mais aussi l'esthétique occupe une place centrale 179. Il faut souligner que contrairement aux autres philosophes, Croce est arrivé à la philosophie à travers l'esthétique 180. Il tentera entre autres de rapprocher l'esthétique à la philosophie du langage. Comme Henri Bergson, (1859-1941), Croce a contribué à la philosophie esthétique moderne et au développement du concept moderne d'histoire et d'historiographie, dont il concevait l'histoire comme « l'unique principe médiateur à toute période de la conscience humaine». Ainsi, l'influence de Croce s'exerça non seulement sur les philosophes, mais aussi sur des historiens de l'art. En fait, il est l'un de ceux qui ont le plus contribué au développement de l'approche de la restauration italienne moderne.

Cesare Brandi (1906-1988) : historien de l'art et théoricien de l'esthétique. A dirigé l'Institut Central de la Restauration (Rome) dès le début de sa création. A enseigné l'histoire de l'art contemporain à l'université de Palerme et à celle de Rome. Son livre intitulé *Teoria del Restauro* (1963) a apporté un éclairage fondamental et reste une référence universellement reconnue. Chez Einaudi, il a publié entre autres : *Struttura e architettura* (1975), *Teoria generale della critica* (1975), *Scritti sull'arte contemporanea* (1976-1979).

Giovanni Carbonara (1942) : architecte, il est professeur titulaire de restauration architecturale et directeur de la « Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti », à Rome, Università degli Studi la Sapienza. Élève de Renato Bonelli, il est l'un des plus brillants représentants du « *restauro critico* ». Il donne des conférences à l'École archéologique italienne d'Athènes, à l'Institut Central de la Restauration à Rome et à l'ICCROM (Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels). Il est membre du comité de rédaction de différentes revues spécialisées. Il est l'auteur de nombreuses publications sur l'histoire de l'architecture et la restauration, notamment : *La reintegrazione dell'immagine, problemi di restauro dei monumenti* (Bulzoni, Rome, 1976) ; *La philosophie de la restauration en Italie*, in « *Monuments Historiques* » (Paris, 1987, pp. 17-23) ; *Avvicinamento al restauro, teoria, storia, monumenti*, (Liguori, Naples, 1997); *Trattato di restauro architettonico*, 4 vol., (Utet, Turin, 1996).

Marco Dezzi Bardeschi (1934) : ingénieur et architecte, il est professeur titulaire de restauration architecturale à la Faculté d'architecture de l'École polytechnique de Milan où il fonde et dirige le Département pour les ressources architectoniques et environnementales. Théoricien, il est un des protagonistes de l'anti-restauration ou de la conservation absolue en Italie ; praticien, il réalise de nombreux projets d'architecture et de conservation (Palazzo della Ragione à Milan, Bibliothèque Classense à Ravenne, Palazzo Gotico à Piacenza). Il dirige la revue ANAIKH (culture, histoire et technique de la conservation). Parmi ses écrits, il faut citer : *Restauro, punto e da capo, frammenti per una (impossibile) teoria*, (Franco Angeli, Milan, 1991).

Pietro Gazzola (1908-1979) : diplômé en architecture de l'École polytechnique de Milan et en Littérature à l'Université d'État de Milan, il devient professeur à la faculté d'architecture à partir de 1942; ensuite il est nommé professeur d'analyse et de réhabilitation des centres historiques à l'École de spécialisation en restauration des monuments à Rome. Après la Seconde Guerre mondiale, il dirige de nombreux chantiers en Italie et à l'étranger en tant qu'expert de l'UNESCO et de l'ONU. Il a été nommé docteur *honoris causa* des universités de Salonique et de Cracovie, président de l'ICOMOS et consultant pour le Conseil de l'Europe pour la restauration des centres historiques. Voir de P. Gazzola : *The past in the future* (ICCROM, Rome, 1969); *Il problema di Venezia* (Rome, 1970); *Verona in evoluzione* (Verone, 1966).

Gustavo Giovannoni (1873-1947) : Ingénieur, architecte, historien, urbaniste et restaurateur italien, il est fondateur de la faculté d'architecture de Rome. Son œuvre construite et écrite est fondamentale. Il apporte un renouveau à l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme ainsi qu'à la théorie de la restauration, pour laquelle il approfondit l'oeuvre de Boito en orientant de façon décisive la pensée européenne sur la question. Il fait évoluer la notion de monument à l'échelle de la ville ancienne : *Centro Storico, ambiente*. Il est considéré comme le père de la charte d'Athènes de 1931, premier document international sur le thème de la protection et de la conservation des monuments. Voir : G. Giovannoni, *Vecchie Città ed edilizia nuova* (UTET, Turin, 1931). Traduit en français sous le titre : *La ville face à l'urbanisme* (Édition du Seuil, Paris, 1998).

Paolo Marconi (1933-) : architecte et historien de l'architecture, praticien de la restauration à travers toute l'Italie. Il est l'un des meilleurs experts de l'architecture ancienne tant d'un point de vue technique qu'historique et littéraire, accumulant les expériences de chantiers et le

travail de chercheur. Il défend en Italie une position critique à l'égard de ses confrères. Contre toute idée d'embaumement des édifices anciens, il revendique la nécessité culturelle de continuité technologique et *progettuale* ; lui-même prend exemple sur l'activité de certains de ses amis architectes en chef des monuments historiques en France. Il a enseigné l'histoire de l'architecture à Palerme et à Rome. Depuis 1980, il est professeur titulaire de la chaire de restauration des monuments à l'université de Rome La Sapienza. Depuis 1992, il est professeur titulaire de restauration architecturale à la troisième université de Rome (Degli Studi Roma Tre d'Università). Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages sur la matière, notamment : *Il restauro e l'architetto, teoria e pratica in due secoli di dibattito* (Marsilio, Venise, 1993).

Roberto Pane (1897-1987) : architecte, historien de l'art et de l'architecture. On doit à Roberto Pane une véritable somme d'ouvrages concernant principalement trois grands domaines : écrits sur l'art, sur la méthodologie de la restauration et sur l'urbanisme des centres anciens. Avec Renato Bonelli, il est considéré comme le père de la restauration critique. Outre ses monographies sur des grands architectes comme Palladio, Bernini, Vanvitelli, Gaudi, il a publié des ouvrages de référence sur la renaissance et le baroque et a dirigé la revue fondée par Benedetto Croce, *Napoli Nobilissima*.

Dans le domaine de l'urbanisme et de la théorie de la restauration voir notamment : *Città antiche edilizia nuova* (Napoli, 1959); *Attualità e dialettica del restauro*, dirigé par Mauro Civita. Sur R. Pane, voir : *Ricordi di Roberto Pane*, Napoli Nobilissima (Naples, 1991).

Paul Philippot (1925) : docteur en droit et en histoire de l'art et archéologie, il a principalement enseigné à l'Université Libre de Bruxelles de 1955 à 1995. C'est au sein de l'Institut royal du patrimoine artistique de Belgique que s'est élaborée sa pensée qui s'articule sur les questions esthétiques et les problèmes techniques, tributaire à la fois de la rigueur de pensée de la tradition allemande, mais qui s'inscrit aussi dans le prolongement de la pensée idéaliste italienne. Sa présence à Rome l'a d'autre part amené à donner des cours à la Faculté d'architecture de l'Université de Rome de 1973 à 1977. Ses relations avec les principaux restaurateurs de l'Istituto Centrale del Restauro (Rome), Paolo et Laura Mora, l'ont conduit à créer à Rome un cours international de perfectionnement sur la conservation des peintures murales, puis à la publication d'un ouvrage en 1977. Sa fréquentation avec Cesare Brandi dont il a traduit les ouvrages en français et de Giulio Carlo Argan lui a permis d'approfondir la pensée italienne pour l'esthétique et la critique d'art et de l'intégrer à sa formation basée sur la *Kunstwissenschaft* germanique pour ses publications et pour ses cours à Bruxelles, tant pour la restauration que pour l'histoire de l'art.

Benito Paolo Torsello (1934) : professeur de restauration architecturale à la faculté d'architecture de Genève, où il enseigne encore la théorie de la restauration. Il a fondé en 1994 dans la même faculté l'École de spécialisation en restauration des monuments et a créé le laboratoire MARSC (Méthodes analytiques pour la restauration et l'histoire du construit). Entre les numéros écrits et publiés, citons le livre *Restauro Architettonico : Padri, teorie e immagini* (Franco Angeli, 1984); *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche* (Marsilio, 1988); *Tecniche del restauro* (UTET, 2003).

Références :

Charte de Venise II Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, «Charte de Venise (1964) : Charte Internationale sur la Conservation et la Restauration des Monuments et des Sites», (sous la direction de ICOMOS), p. 15-16, Paris, Monuments et Sites, 2001

Mathieu Tanguay : *Retour à une nouvelle phase du développement théorique et critique*. Chapitre 4 p 129 thèses M.Tanguay Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale Université de Montréal Faculté des Études Supérieures.

Mathieu Tanguay : *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale* Université de Montréal Faculté des Études Supérieures. 2012 Introduction et problématique.

Mathieu Tanguay : *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale* Université de Montréal Faculté des Études. 2012 Supérieure Page : 21-22-23-24.

Mathieu Tanguay : *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale* Université de Montréal Faculté des Études 2012. Supérieure Page 29.

Mathieu Tanguay : *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale* Université de Montréal Faculté des Études Supérieure 2012 Page 47.

Camillo Boito : *Conserver ou restaurer : Le dilemme du patrimoine*. Camillo Boito traduit de l'italien par Jean Marc Mandosio ; présenté par Françoise Choay ; éditions de l'imprimeur 2003.

Camillo Boito : *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine* [1893], Traduction Jean-Marc Mandosio ; présentation par Françoise Choay, Collection Tranches de villes, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2000. P. 31.

Cesare Brandi *Théorie de la restauration* : Livre illustré Traduit de l'italien par Monique Baccelli. Édition Allia / 16, rue Charlemagne 75004 Paris.

Oulebsir, Nabila : «*La découverte des monuments de l'Algérie*». Figures de l'orientalisme en architecture. REMMM N°73-74, Edisud, 1996. P58..

Oulebsir Nabila : *La découverte des monuments de l'Algérie* : Les missions d'Armable Ravoisié et d'Edmond Duthoit (1840- 1880). In : Revue du monde musulman et de la Méditerranée, n°73-74, 1994. Figures de l'orientalisme en architecture. pp. 57- 76.

Yacine Ouagni (architecte enseignant EPAU d'Alger), dans *rétrospective et actualité de la réhabilitation (en Algérie)*. Colloque international Oran, Algérie 19-21 Octobre 2008.

Mohamed Arkoune : *humanisme et islam*. Edition barzakh, Alger 2007.

Benedetto Croce : *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. Henry Bigot, Giard et Brière, Paris, 1904 137 Op.cit.p.13-14.

Benedetto Croce : *Théorie et histoire de l'historiographie*, (1ère édition, 1915), Dalloz, 1968. Cité par G. Noiriel, Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ? Hachette, 1998.

Benedetto Croce : *Brevierio di estetica e Aesthetica in nuce Copertina flessibile* - 26 feb 1990 Bréviaire d'Esthétique .46.

Gadamer, Hans-Georg : [1963], *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, L'ordre philosophique, Paris, Éditions du Seuil, 1996. P 176 (réf. cité par M.Tanguay. ibid p208).

Hegel à l'Université d'Iéna. **Bouton Christophe**, Temps et esprit dans la philosophie de Hegel de Francfort à Iéna, Bibliothèque d'histoire de la philosophie nouvelle série, Paris, J. Vrin, 2000.

Françoise CHOAY : *l'Allégorie du patrimoine*, édition du seuil 1992,1996, 1999, nouvelle édition revue et corrigé (actualisée en 2007). p.9 11

Françoise Choay : *Dans l'introduction du livre urbanisme face aux villes anciennes* (mai 1998, Edition du Seuil) p 28.

Françoise Choay : *La Conférence d'Athènes* : sur la conservation artistique et historique des monuments, 1931, Collection Tranches de villes, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2002. P. 59 Ibid. M. Tanguay p67.

Nabila Chérif : *L'inventaire du patrimoine architectural de la période ottomane en Algérie* : du recensement à l'étude.

Revue du Patrimoine de Maghreb. <https://patmagh.hypotheses.org/174>.

Zohra Hakimi : *Alger politiques urbaines 1846-1958* Editions Bouchène, 2011.

La Kalâa des Béni Hammad (1980), Tassili n'Ajjer-1982, Vallée du M'Zab (1982) Tipasa (1982) Djémila (1982) Timgad (1982) monuments majeurs de l'algéroise (musée du bardo, dar Essouf, dars Aziza, dar el Hamra, palais Hassen pacha, citadelle d'Alger) <http://whc.unesco.org/fr/list>.

13 Loi n° 98-04 du 20 Safar 1419 correspondant au 15 juin 1998.

Maxime Raymond du four : *Conserveries mémorielles* ; Revue transdisciplinaire du 15 | 2014 : Les courbes du temps : trajectoire, histoire et mémoire Trajectoires conceptuelles, entre archéologie et circulation. Les trajectoires dans le temps : réflexion sur le concept de « régime d'historicité ».

François Hartog : *Les régimes d'historicité* : présentisme et expériences du temps La Librairie du XXI Siècle éditions du Seuil 12-09-2003. Récits d'insertion de jeunes et régimes de temporalité <https://temporalites.revues.org/452> 4/13.

François Hartog : *Les régimes d'historicité* : présentisme et expériences du temps (2003) p57.

Céline Garelli : *L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'Esthétique de Benedetto Croce* thèse de doctorat université paris iv - Sorbonne école doctorale v concepts et langages.

Céline Garelli : *L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'esthétique de Benedetto Croce*. Titre d'une Thèse de doctorat de l'université paris-Sorbonne discipline philosophie présentée et soutenue par : le : 20 juin 2014 p.1.

Céline Garelli : *l'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'esthétique de Benedetto Croce*. Titre d'une Thèse de doctorat de l'université paris-Sorbonne discipline : philosophie présentée et soutenue par : le : 20 juin 2014 p137

Christian Barrère : *Laboratoire Regards* :

www.asrdlf2013.org/.../C_-_Barrere_-_Les_quatre_temps_du_patrimoine_culturel.pdf

Christian Barrère : *Les trois temps du patrimoine* Christian Barrère Laboratoire Regards, Université de Reims Champagne Ardenne, 57 bis rue P. Taittinger, 51100Reims, christian.barrere@univ-reims.fr, P1

Damien Concé : « *La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne* », 2000, p14. arty-parade-webmagazine

Damien Concé : « *La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne* », 2000, Page 4 arty-parade-webmagazine.

Damien Concé : «*La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne* », 2000, artyparade.com".

Evangélos Karabelias : *Introduction. Acculturations juridiques Romano-Byzantine* <https://etudesbalkaniques.revues.org/251> p. 9-25.

Milliot Louis : *La pensée juridique de l'Islam*. In : *Revue internationale de droit comparé*. Page 445 Vol. 6 N°3, Juillet-septembre 1954. pp. 441-454.

Le Coran Sourate Al Qassas [Verset 51 à 88].

www.chateau-guillaume-leconquerant.fr/.../service-pedagogique/.../fiche-patrimoine.p...

Pierre-Alain FOUR 01-09-2003 Agenda métropolitain- Automne 2003- Gros plan : *Quand le Patrimoine devient un ressort de la modernité*

Jean-Clément Martin : « *Histoire, mémoire et oubli pour un autre régime d'historicité* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2000/4 (no 47-4), p. 783-804

Alberto Clementi : http://www.cpcq.gouv.qc.ca/fileadmin/user_upload/biens-culturels/. *Le traitement des mémoires*.

Vincent Cousseau : *La construction patrimoniale au prisme de l'histoire*. Edwige Garnier et Frédéric Serre. Patrimoine, Identité et Développement territorial, Editions La Librairie des territoires, p.35-53, 2015.

Pierre-Larochelle : *Textes de G.F.Caniggia*. http://www.cpcq.gouv.qc.ca_Part3.pdf.

Pierre Larochelle : *La morphogenèse des milieux bâtis : une discipline scientifique vouée à l'étude des processus de genèse et de transformation des établissements humains notes de recherche / extraits*

Pierre-Larochelle : [http://www.cpcq.gouv.qc.ca/fileadmin/user_upload/biens-culturels Mémoires / _Part3.pdf](http://www.cpcq.gouv.qc.ca/fileadmin/user_upload/biens-culturels/Mémoires/_Part3.pdf).

Gustavo-Giovannoni : *L'urbanisme face aux villes anciennes* traduit de l'italien par ; J.M Mandosio ; A.Petita ; C. Tandille introduction de F.Choay. Edition du Seuil mai 1998.

Paul Guion : *Croquis N°2 p27, N°102 p229, N°103 p231* Paul Guion La casbah d'Alger éditions Publisud 1999, le croquis 103 de la rue des boucheries ex rue Desaix, Le 102 près de la mosquée Sidi Abdallah et le 02 dans les places publics près de la Mosquée Djama'a Djedid.

Paul Guion : *Texte du livre des croquis La casbah d'Alger* éditions Publisud 1999. P26.

Paul Philippot : *La théorie de la restauration à l'heure de la mondialisation* *Revue annales d'histoire de l'art et d'archéologie* Publication annuelle section de d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université de Bruxelles. p7-11.

Paul Philippot (1925) : *In Che cos'è il restauro : nove studiosi a confronto*, (sous la direction de B. Paolo Torsello), p. 59-63, Venise, Marsilio, 2005. P. 60.

La recherche « politique » a porté sur ce qu'un fameux document **d'English Héritage** intitulé «*les dividendes du patrimoine* ».

Georges Brunel : *Camillo Boito (1836-1914)* sfiic.free.fr/core/core14_boito.htm.

Gabriel Esquer : *Alger et sa région* / Henri Klein.

Sir Frederic C. Bartlett : voir *remembering à study in experimental and social psychology*. Cambridge university press.

Elizabeth Loftus : *Propos recueillis par Pascal de Sutter rencontre avec Elizabeth Loftus* revue Science Humaines N192-Avr 2008.

Farid Hireche : *L'art des jardins, petit paradis d'Alger* éditions : Alternatives Urbaines.P59.

Farid Hireche : *L'art des jardins, petit paradis d'Alger éditions Alternatives Urbaines.*P178 ; P179 ; P180.

Ahmed Koumas-Chéhrazade Nafa *L'Algérie et son patrimoine (dessins français du XIXe Siècle) monum, édition du patrimoine.p58*

Albert Camus : *L'homme révolté.* Auteur : les éditions Gallimard, 1951, 133e édition, 382 pp. collection nrf. P296.

Albert Camus : *L'homme révolté.* Auteur : les éditions Gallimard, 1951, 133e Au-delà du nihilisme p311.

Albert Camus : *L'homme révolté.* Auteur : les éditions Gallimard, 1951, 133e Mesure et démesure p311.

L'ensemble des illustrations (images de 3 à 8) est extrait de l'ouvrage de l'Algérie et son patrimoine (dessins français du XIXe Siècle) monum, édition du patrimoine.de A Koumas-C.Nafa.

Les illustrations des images de 11 à 95 sont extraites de l'ouvrage Chronique d'une restauration d'A.S. Hameg et S. Hameg édition MNB.