

●
Conférence internationale
ICOM DEMHIST-ARRE

L'AUTHENTICITÉ

DANS LA CONSERVATION DES DEMEURES HISTORIQUES ET CHÂTEAUX-MUSÉES



*“The Truth is rarely pure
and never simple.”*

OSCAR WILDE



Palais de Compiègne et château de Versailles, musées nationaux, France
7-11 octobre 2014

Conférence internationale ICOM DEMHIST-ARRE

**L'AUTHENTICITÉ
DANS LA CONSERVATION
DES DEMEURES HISTORIQUES
ET CHÂTEAUX-MUSÉES**

Palais de Compiègne et château de Versailles, musées nationaux, France

7-11 octobre 2014

Actes du colloque international

L'AUTHENTICITÉ DANS LA CONSERVATION DES DEMEURES HISTORIQUES ET CHÂTEAUX MUSÉES

AUTHENTICITY IN THE CONSERVATION OF HISTORIC HOUSES AND PALACE-MUSEUMS

ICOM

Comité international DEMHIST

Historic House Museums – Demeures historiques Musées – Residencias Históricas-Museos

et

ARRE

Association des Résidences Royales Européennes

Association of European Royal Residences

Palais de Compiègne, 7-11 octobre 2014

Cet ouvrage rassemble les présentations des intervenants du colloque international qui a eu lieu au Palais de Compiègne du 7 au 11 octobre 2014.

Cette publication a été réalisée grâce à la contribution et au travail de

ICOM (Comité international ICOM pour les demeures historiques et musées)

ARRE – Association des Résidences Royale Européennes (ARRE)

Musées et domaine nationaux de Compiègne et Blérancourt

Comité de sélection

John Barnes, ICOM DEMHIST and Historic Royal Palaces

Céline Delmar, Association des Résidences Royales Européennes

Peter Keller, Museum Kirchen

Bertrand Rondot, Etablissement Public du Château, du Musée et du Domaine national de Versailles

Emmanuel Starcky, Musées et domaine nationaux de Compiègne et Blérancourt

Marie-Amélie Tharaud, Musées et domaine nationaux de Compiègne et Blérancourt

Luc Vanackere, Kasteel Van Gaasbeek

Comité éditorial

Elena Alliaudi, John Barnes, Céline Delmar, Juliette Rémy, Bertrand Rondot, Aysen Savas et Ann Scheid

Traducteurs

Alia Corm, Kathie Berger

Publication Design

Tania Hagemeister

© DEMHIST and ARRE. ISBN 978-92-9012-419-1

© photos couverture : Palais de Compiègne, Marc Poirier / Fondation Le Corbusier, ADAGP, Olivier Martin-Gambier /

Zamek Królewski w Warszawie, Lech Sandzewicz / Thomas Garnier

SOMMAIRE

Compiègne, la notion de restitution et ses nuances • EMMANUEL STARCKY	9	La restitution des états historiques à Fontainebleau dans la deuxième moitié du XX ^e siècle. Retour à l'authenticité • JEAN-PIERRE SAMOYAUULT.....	87
La reconstruction du Château royal de Varsovie • PRZEMYSŁAW MROZOWSKI.....	17	Le château de Chambord doit-il rester vide ? De l'aménagement historique au remeublement raisonné • LUC FORLIVESI	93
La recherche d'authenticité dans le projet de restauration de Champs-sur-Marne : le château des Cahen d'Anvers • RENAUD SERRETTE • SÉBASTIEN BOUDRY	25	L'authenticité dans les châteaux-musées : Versailles entre l'idéal et le possible • BÉATRIX SAULE	101
L'authenticité dans les demeures-musées modernes : portée et lisibilité des interventions • ROBERTA GRIGNOLO.....	31	Anastylose numérique : élaboration d'une méthodologie de conservation virtuelle des demeures historiques et des intérieurs • JONATHAN GRATION • DOUGLAS CAWTHORNE.....	107
Les demeures-musées en Italie : une nouvelle frontière pour la conservation Considérations historiques et critiques • SILVIA CECCHINI.....	41	Le « septième sens » : l'authenticité – ses conséquences pour le « Gesamtkunstwerk Neues Palais » à Potsdam ? La restauration du bâtiment • GABRIELE HORN.....	115
Habiter, entretenir et mettre en valeur une demeure historique • LANFRANCO SECCO SUARDO.....	47	La restauration des intérieurs • SAMUEL WITTWER	119
L'évolution de la perception de l'authenticité : vingt-cinq ans d'expérience • JURN A.W. BUISMAN	51	Reconstruire l'authenticité : le musée d'art et d'archéologie Erimtan dans la citadelle d'Ankara • PROF. DR. AYŞEN SAVAS.....	123
L'esprit du lieu, fil rouge de la gestion des lieux historiques • SARAH STANFORTH.....	59	Science ou foi ? Vérités incertaines dans les demeures-musées • LINDA YOUNG.....	131
Raviver l'esprit du lieu : l'histoire de Temple Newsam • IAN FRASER	65	Atelier : Développement durable et authenticité • EDWARD R. BOSLEY	139
L'authenticité retrouvée du Löwenburg à Cassel : reconstruction et restitution d'une ruine artificielle. Possibilités et limites • ASTRID ARNOLD-WEGENER.....	73	Atelier : « Ils ont foulé ces pierres » • AILEEN PEIRCE • DANIEL JACKSON	143
Authenticité, identité et muséographie sont-elles compatibles ? Les monastères de l'Escorial et de Yuste comme paradigmes de la reconstitution et de l'authenticité • PAZ CABELLO-CARRO	79	Biographies	151

AVANT-PROPOS

Organisée conjointement par le Comité International pour les Demeures Historiques-Musées (ICOM DEMHIST) et l'Association des Résidences Royales Européennes (ARRE), la conférence « L'authenticité dans la conservation des demeures historiques et châteaux-musées » s'est déroulée du 7 au 11 octobre 2014 au palais de Compiègne (France).

Pluridisciplinaire et internationale, cette conférence a permis de débattre sur l'authenticité dans la conservation des demeures historiques et châteaux-musées, d'échanger sur la définition de cette notion ayant évolué au fil du temps et de participer à la diffusion de bonnes pratiques.

Pour explorer ce thème, le programme était composé de deux journées de colloque au palais de Compiègne, les 7 et 9 octobre et de trois journées de visites des résidences parmi les plus emblématiques d'Île-de-France, les 8, 10 et 11 octobre.

Le palais de Compiègne, conçu par Jacques-Ange Gabriel pour Louis XV, achevé par Louis XVI, puis remeublé par Napoléon I^{er}, illustre parfaitement la complexité de la notion d'authenticité dans la conservation liée, notamment, aux multiples strates historiques. Les interventions du colloque étaient assurées par des spécialistes internationaux de divers horizons, chercheurs, praticiens et acteurs culturels. Des ateliers ont également constitué un forum de discussion consacré à plusieurs problématiques relevant du thème.

Des visites exceptionnelles des anciennes résidences de la monarchie, Compiègne, Fontainebleau et Versailles, des châteaux du duc d'Aumale à Chantilly et des Cahen d'Anvers à Champs-sur-Marne, de la forteresse de Pierrefonds restaurée par Viollet-Le-Duc pour Napoléon III et de la demeure privée du Fayel, ont permis aux participants de discuter *in situ* de cas significatifs.

La rencontre s'adressait aux professionnels, acteurs de la conservation des demeures historiques et châteaux-musées mais aussi à un public plus large désireux de se former.

Les interventions en français ou en anglais ont été traduites simultanément dans ces deux langues ; de même, la version numérique des actes est disponible en français et en anglais.

COMPIÈGNE, LA NOTION DE RESTITUTION ET SES NUANCES

Emmanuel Starcky

Au palais de Compiègne fut mise en œuvre, dès la Seconde Guerre mondiale, la conception de « restitution » d'états historiques, visant à présenter dans une salle les objets, meubles, tentures, ayant figuré ensemble à une date donnée dans cet espace, à l'exclusion de tout autre objet. Cette conception se fondait sur une aspiration à une authenticité très pure, allant parfois jusqu'à la destruction de décors existant pour éviter l'anachronisme ! Aujourd'hui, ces notions ont évolué ; rigueur et respect de ce qui nous a été transmis, exigence et volonté de rendre perceptibles les strates du temps guident nos restaurations. Il nous paraît donc important d'accepter une lecture à plusieurs niveaux de cette déontologie de l'authenticité et de prendre en compte trois paramètres essentiels : le regard de la postérité, celui du public d'aujourd'hui et la conciliation entre la mise en valeur du patrimoine et des intérêts du public.

•• Restitution • authenticité • Premier Empire • Second Empire ••

Les raisons d'une « vérité rarement pure et jamais simple »

Il m'a été demandé d'intervenir en guise d'introduction à ce colloque afin d'essayer de poser d'emblée les termes d'une problématique de l'authenticité en utilisant Compiègne non comme un lieu exemplaire mais comme un champ d'expériences.

À l'origine de ce vif intérêt en faveur de l'authenticité dans les demeures historiques et les châteaux-musées il y a, sur un plan personnel, une forte admiration pour la Grande-Bretagne. Waddesdon Manor, cette demeure Rothschild où triomphe le mobilier français du XVIII^e siècle, ou d'autres lieux magiques comme Stourhead et son magnifique parc ou encore Kedleston Hall, bien connu grâce au film *The Duchess* avec Keira Knightley, témoignent de l'attrait international exercé par ces demeures.

Conserver depuis des siècles un parc, une demeure dotée d'une admirable architecture avec ses décors d'origine, son mobilier et éventuellement ses collections, et si possible la patine du temps, semble à beaucoup de Français une opportunité rare pour mieux comprendre l'histoire et l'art, l'art de vivre étant comme une composante des deux. De plus, le palais de Compiègne vise par sa politique de restauration et d'acquisition à associer l'authenticité la plus grande possible à la mise en valeur des strates de l'histoire, qu'elles soient fonctionnelles, événementielles ou esthétiques.

La formule d'Oscar Wilde, « la vérité est rarement pure, et jamais simple », une sorte d'aphorisme de notre sujet, a le mérite de souligner que nul ne peut prétendre détenir la vérité en la matière. Les notions de vérité, d'honnêteté et d'authenticité semblent d'ailleurs devoir être si bien rapprochées au fil des siècles qu'elles nous invitent à évoquer la notion d'« honnête homme » si appréciée en France.

En fait, comme tout terme, celui d'« honnête homme » peut être dévoyé de son étymologie. Il semble bien que les enjeux d'être un « honnête homme » au XVIII^e siècle disparaissaient derrière le désir de briller en société. L'honnêteté ne céderait-elle pas au paraître ? La notion d'authenticité ne risque-t-elle pas, elle aussi, d'être détournée de son sens premier ? C'est peut-être une réflexion de ce type qui peut nous guider pour mieux apprécier les enjeux de l'authenticité dans le cadre de notre colloque.

Les questions que nous souhaitons poser pourraient se résumer à une interrogation : préférez-vous le film *Orgueil et Préjugés* au dernier *Marie-Antoinette* ? Bien sûr, par-delà la fidélité à l'histoire, l'on peut poser la question de la fidélité au texte, et de la fidélité aux décors d'une époque, l'harmonie parfaite pour ce type de film s'incarnant sans doute dans le *Guépard* de Visconti. S'agit-il d'une opposition entre pure authenticité et décor factice ?

Alors posons l'équation d'une façon différente : convient-il d'animer un lieu avec des figurants ou bien d'utiliser les nouveaux médias pour faire vivre une histoire ? Si à Compiègne l'on souhaite dresser le portrait de Napoléon I^{er}, pour évoquer sa première rencontre avec Marie-Louise, nous ne présenterons pas un mannequin, mais nous chercherons à dresser, *via* des écrans tactiles, un portrait à la « Saint-Simon » qui retrace aussi ses rapports avec l'Autriche, avec l'Europe, son intérêt pour la lecture – d'où ses deux bibliothèques –, sa passion à construire un nouvel État, sans oublier son besoin de conquêtes et enfin sa façon de voir une politique artistique et ses goûts dans ce domaine. Bien sûr, la façon chaleureuse avec laquelle cet homme accueillait cette jeune femme de 18 ans ne serait pas oubliée !

L'authenticité soulève donc à nos yeux de nombreuses questions et face à elle divers positionnements nous semblent possibles. Il y a ceux qui regardent avec ironie et dérision cette notion d'authenticité : elle n'intéresserait que les réactionnaires, les nostalgiques du passé qui ne comprennent rien aux attentes des publics, à l'industrie culturelle ! Ils se joignent aux adeptes de la restitution-destruction d'états antérieurs. Il y a ceux qui à l'inverse s'affichent comme attachés à cette notion d'authenticité mais qui n'hésitent pas à rester vagues et parfois à mystifier le public. Une troisième attitude consiste à aspirer sincèrement à l'authenticité la plus grande possible, en respectant ses nuances, en respectant

les strates et la patine du temps, si possible dans le cadre d'une déontologie qu'il convient de fixer.

La politique des musées nationaux du Palais de Compiègne

Dès la Seconde Guerre mondiale, la conception de Pierre Verlet sur la notion de « restitution », sous la responsabilité de Jean Vergnet-Ruiz, de Max Terrier puis de Jean-Marie Moulin, fut mise en œuvre. Il s'agissait de présenter dans une salle déterminée les objets, meubles, tentures, ayant figuré ensemble à une date donnée dans cet espace, à l'exclusion d'aucun autre objet. Les archives et les objets qui nous étaient parvenus constituaient des éléments décisifs dans le choix de la période retenue. Elle devait être en correspondance avec le décor mural subsistant. On réfutait bien naturellement l'idée de reconstituer un ameublement anachronique par rapport à un décor mural postérieur à l'ameublement. Cette conception de la restitution, qui fut mise en œuvre pendant toute la seconde moitié du XX^e siècle, se fonde sur une aspiration à une forme d'authenticité peut-être un peu abstraite ; elle suscite aujourd'hui de nombreuses questions qui peuvent se résumer à : où commence et où s'arrête l'authenticité ?

Il apparaît que cette notion de restitution avait certainement pour origine les ventes révolutionnaires. Les demeures royales françaises ont perdu en effet presque tout leur mobilier au moment de la Révolution. Le Premier Empire puis le Second Empire ont remeublé certaines d'entre elles mais la III^e République semble avoir eu une doctrine très floue concernant le mobilier de ces résidences. La politique de travaux de restitutions entrepris après la Seconde Guerre mondiale avait de nombreux mérites, notamment celui de faire revenir sur place des meubles souvent dispersés dans des ambassades ou ministères. Le Mobilier national a joué alors un rôle fondamental et extrêmement positif. À Compiègne les appartements de l'Empereur et de l'Impératrice, l'appartement double de Prince ont alors bénéficié de restaurations qui permettent aujourd'hui de dire que ce sont les appartements Premier Empire les plus complets en France. La démarche était très rigoureuse, Jean-Marie Moulin, alors directeur, exigeant par exemple que les papiers peints fussent découpés en rectangle, comme ils l'étaient sous le Premier Empire.

Toutefois, il faut accepter de voir le revers de la médaille : la recréation de certains espaces s'est parfois faite au détriment d'espaces existants. Ainsi, à Compiègne, des états Second Empire, alors méprisés, furent littéralement détruits.

Ce fut le cas de la salle des Gardes. Lors de la restitution des années 1960, les décors Second Empire disparurent et même le N de Napoléon III dans le médaillon au-dessus de la porte a été supprimé. Il devait être remplacé par un L, pour Louis XVI, et comme on n'en connaissait pas la forme, le médaillon est resté vide. Pour justifier cette démarche qui associait conservateurs et architectes des monuments historiques, Moulin écrivit que « la pièce avait été très dénaturée » au Second Empire !



Vue ancienne de la salle des gardes, dans son état Second Empire



Vue de la salle des gardes après restitution dans son état XVIII^e siècle

De telles analyses ne doivent pas faire oublier qu'un énorme travail a été réalisé, après la guerre principalement, et que la notion de restitution a malgré tout permis de reconstituer des pièces du Second Empire, tout comme un salon dans son état du XVIII^e siècle, le salon des Jeux de Marie-Antoinette. Toutefois, ces magnifiques restitutions avaient aussi leurs limites : certains aspects semblent avoir moins retenu l'attention, comme les tapis ou les tableaux,

sans doute aussi en raison des difficultés à les faire revenir. Ainsi, des retissages des tapis des Grands Appartements sont-ils entrepris, alors même que les originaux existaient.

Aujourd'hui nous essayons de mettre en œuvre une politique où les restaurations sont menées avec rigueur par rapport à cette aspiration à l'authenticité. Nous visons au respect le plus grand possible de ce qui nous a été transmis, avec la volonté de rendre palpables les strates du temps.



*Le salon de Thé de l'impératrice Eugénie après restauration.
La restauration des espaces s'est faite sous la maîtrise d'œuvre d'Eric Pallot,
architecte en chef des monuments historiques.*

Tout ceci constitue les fils conducteurs qui nous ont guidé pour la restauration du salon de Thé de l'impératrice Eugénie ou celle d'espaces beaucoup plus simples comme les deux appartements d'invités que nous ouvrons au public à l'occasion de ce colloque.

Le salon de Thé de l'impératrice Eugénie n'avait sans doute pas été restauré dans son état Second Empire, car sa restitution signifiait que l'on recouvrit les sièges réalisés pour Marie-Antoinette à Saint-Cloud comme l'impératrice Eugénie l'avait fait, c'est-à-dire avec un damas vert émeraude capitonné, ce qui était peut-être choquant pour les amateurs exclusifs du XVIII^e siècle. Le textile du canapé, un broché de soie réalisé chez Grand Frère à Lyon en 1856, avait été brûlé par la lumière et nous avons eu la chance d'en retrouver un exemple intact en 2013, chez Tassinari et Chatel. Le lustre a été électrifié mais nous avons aussi remis les lampes carcel que l'on voyait apparaître sur des gravures.

Dans le salon de Famille, ancienne chambre du roi, les rideaux d'origine, réalisés avec un damas de soie jaune ont pu être conservés et restaurés. Le même damas a été retissé par Prella pour remplacer celui qui était sur deux meubles, le confident et l'indiscret. Mais le travail n'est pas encore terminé... Nous sommes parfois aidés dans notre démarche par des photographies du Second Empire. On constate qu'il manque aujourd'hui des sièges : les deux chauffeuses dites chaises anglaises, tandis que l'autre fauteuil, capitonné, dit confortable genre anglais qui se trouve sur la photo, est encore à identifier. Une autre photographie montre aussi un tapis aujourd'hui à l'ambassade de France à Ottawa ; le Mobilier national



Kilburn brothers, Vue stéréoscopique du salon de Réception de l'Empereur



Vue du salon de Famille dans son état actuel

nous aide à en négocier le retour. Nous nous retournerons aussi vers le Mobilier national pour le lustre, car il est possible que l'on puisse le retrouver...

Pour ce qui est des appartements d'invités, des recherches avaient été entreprises pour y réinstaller le mobilier qui s'y trouvait mais le papier peint datait du XX^e siècle et il n'y avait plus de rideaux. Le travail entrepris par les équipes de Compiègne a donc visé à retrouver l'état le plus exact possible. Marc Desti a découvert les papiers peints d'origine ; nous les avons fait restaurer, en cachant le mieux possible les manques et en ne négligeant pas

les lieux dédiés aux domestiques. Lorsque cela s'avérait impossible nous avons fait refaire un papier peint à l'identique. Les rideaux ont aussi été refaits à l'identique, tout comme la moquette qui recouvrait intégralement l'appartement (sauf les chambres des domestiques) ; les ciels de lit ont également été retrouvés. Des traces sont gardées de toutes nos démarches. Nous avons bien sûr cherché à traiter la lumière de façon à ce que le visiteur n'ait pas un éclairage de musée mais puisse imaginer la pénombre lumineuse que découvriraient les invités à leur retour après le dîner en compagnie de l'Empereur et de l'Impératrice.



*Vue des appartements d'invités 33 et 34.
La restauration des espaces s'est faite sous la maîtrise d'œuvre d'Eric Pallot,
architecte en chef des monuments historiques.*

Pour les rapports avec la lumière extérieure, nous nous heurtons parfois, avec l'architecte en chef des monuments historiques, à de véritables dilemmes. Nous souhaiterions garder les verres anciens avec leurs impuretés, leur flou, leurs couleurs parfois. En face de cela il y a les questions de sécurité, de rayons UV et les questions calorifiques... Ainsi, certains compromis semblent nécessaires et nous serions heureux qu'une sorte de code de bonne conduite soit élaboré. En ce qui concerne la lumière artificielle, c'est un domaine où nous avons encore des progrès à faire et des essais à mener. Si le Second Empire a mélangé l'éclairage aux bougies et l'éclairage aux lampes carcel, il conviendrait de restituer cette association. Toutefois nous ajouterons que, comme les appartements d'invités n'étaient pas tous décorés de la même façon, nous pensons indispensable, un jour, de pouvoir en restaurer d'autres de façon à montrer au public la variété, la richesse du goût dans le domaine des arts décoratifs du Second Empire. Il est aussi vivement souhaitable que dans le cadre du redé-

ploiement du musée du Second Empire, un appartement d'invités soit aussi reconstitué *in situ*. Nous comptons enfin réaliser un multimédia qui permettra au public de visualiser les personnages illustres qui logèrent dans ces appartements.

L'avenir de l'authenticité

On l'a compris, pour nous le terme d'authenticité bénéficie d'un spectre de compréhension très large, dans le temps comme dans l'espace.

En ce qui concerne les strates du temps, nous sommes partisans d'accepter, pour une restauration ou dans une même pièce, la coexistence de différents états historiques dans la mesure où ils s'harmonisent et se justifient. Pour illustrer cette position prenons deux exemples très différents, l'un concernant une restauration, l'autre une pièce et son décor.

Le lit de l'impératrice Eugénie à l'Élysée a été restauré entre 2007 et 2013. Le tissage du damas vert émeraude réalisé à l'origine par la maison lyonnaise Mathevon et Bouvard pour les sièges du salon de Thé nous a encouragé à lancer la restauration de ce lit. Toutefois nous avons tenu à conserver la tête et le ciel de lit dans leur



Vue du lit de l'impératrice Eugénie à l'Élysée après restauration

capitonnage original, en les restaurant. Altéré, brûlé par la lumière, le textile à ces endroits était néanmoins restaurable mais nous devions accepter alors une autre couleur que celle du damas retissé par la maison Le Manach de Tours.

Un autre exemple de cette problématique peut être illustré avec la pendule de la salle à manger de l'Empereur. Elle avait été déposée au Louvre parce qu'elle ne se trouvait pas dans cette pièce sous le Premier Empire. La théorie de la restitution restait donc « pure » : le décor Louis XVI ayant été gardé sous l'Empire, la restitution prenait comme référence l'état Napoléon I^{er}. Or cette pendule Premier Empire représentait une allégorie de Napoléon s'unissant à Marie-Louise sous la forme de Mars et Vénus. Elle avait été achetée par Napoléon III et placée sur cette cheminée ; elle s'harmonisait parfaitement avec le mobilier. Nous avons donc pensé qu'il était préférable de la faire revenir, à condition d'expliquer au public qu'elle fut placée ici par le second empereur des Français.

Spatialement, la notion d'authenticité signifie aussi que l'on cherche à prendre en compte tous les aspects de la vie d'une demeure, qu'il s'agisse de la bibliothèque de l'Empereur ou de celle des invités, des appartements impériaux ou des chambres des domestiques, et bien sûr des cuisines et des caves. Je souhaite aborder le sujet des bibliothèques, car c'est pour la compréhension de la vie intellectuelle un enjeu majeur. Curieusement c'est une difficulté pour toutes les résidences royales et impériales françaises. Or nous avons souvent les inventaires, les livres n'ont pas disparu pendant la Révolution et ils se trouvent souvent dans les bibliothèques publiques. De même, si les cuisines sont l'objet de tous les soins dans certaines résidences étrangères, la France est quelque peu en retard sur ce sujet. Nous avons à Compiègne toute l'aile de la bouche qui est pratiquement intacte et si nous arrivons à transférer le musée de la Voiture dans les Grandes Écuries, cela permettra justement de restituer



Vue de la salle à manger de l'Empereur avec une table dressée (Second Empire)

les cuisines et leur fonctionnement. Afin que les visiteurs sentent combien ces demeures étaient des lieux de vie, nous dressons aussi à Compiègne, de temps en temps, une table, soit dans la salle à manger de l'Empereur, soit dans la salle à manger de l'Impératrice. Dans la mesure où, pour le moment, nous n'avons pas suffisamment de pièces du Premier Empire nous optons pour une table Second Empire puisque ces lieux ont aussi eu cette fonction à cette époque. Toutes les pièces qui se trouvent sur la table, à l'exception des couverts qui sont des copies, se trouvaient à Compiègne sous le Second Empire.

Après cette évocation des champs concernés par la notion d'authenticité, revenons à ce qui invite à la reléguer au second plan. Pour certains responsables de demeures historiques ou de châteaux-musées, la prise en compte

des attentes des publics prime sur d'autres paramètres et finit parfois par s'opposer à cette démarche vers plus d'authenticité.

Faire du chiffre avant de penser à transmettre, à former, à éduquer n'est-ce pas là un vrai dilemme de notre époque ? Une telle question peut sembler déplacée si l'on accepte de dire que le choix ne se pose pas en terme de quantité de public mais par rapport à ce que l'on dit au public. Toutefois, présenter les choses ainsi constitue déjà un parti-pris...

En conclusion, et afin d'essayer de concilier la réévaluation de la notion d'authenticité et la prise en compte des publics, nous proposons de privilégier deux pistes de travail. La première piste consiste à tenir les questions d'authenticité en matière de restauration qu'il s'agisse d'une œuvre, d'une pièce, d'un bâtiment ou d'un domaine, comme essentielle à nos responsabilités. Lorsque nous restaurons une pièce, nous devons effectuer des recherches sur les peintures, les papiers peints, les textiles en poussant le plus loin possible les interrogations, en se demandant quels étaient les modes d'éclairage, l'épaisseur de la literie, la nature des draps, des objets de toilette, etc. Ce qui signifie qu'il s'agit aussi de prendre en compte toutes les strates d'activité d'une demeure. La façon dont était logé le personnel nous semble tout aussi importante que la façon dont étaient logés les souverains. La façon dont fonctionnait le service de la bouche avec les différents contrôles est essentielle dans les grandes demeures. De même cette déontologie qui vise à la recherche et à la prise en considération d'états anciens peut être mise en œuvre dans le traitement des parcs ou jardins dont nous avons la responsabilité.

La seconde piste de travail consiste à faire coexister la restitution d'une pièce ou d'un ensemble de pièces, en visant à l'authenticité maximum, avec son inscription dans un scénario explicatif et narratif. Rapprocher le public de l'histoire et de l'art en faisant vivre les lieux n'est pas incompatible avec la mise en valeur de l'authenticité. Affirmons fortement qu'une éthique de l'authenticité signifie non seulement que l'on accorde beaucoup d'importance à la patine du temps mais que celle-ci peut aussi correspondre aux attentes des publics ! À l'heure où le numérique s'introduit jusque dans les expositions temporaires, l'on peut se faire l'avocat d'une authenticité générale, narrative, qui contribue à mieux faire comprendre

à travers la grande et la petite histoire les demeures qui restent en fait si proches de nous.

C'est dire que nous souhaitons que cette conférence permette d'augmenter la prise de conscience que la situation de la culture dans le monde nécessite l'affirmation, par les pouvoirs publics de nos pays, d'une manière de procéder, d'une déontologie qui soit non seulement respectueuse des différentes strates historiques mais qui vise à les mettre en valeur. Par rapport au patrimoine dont nous avons la charge, par rapport aux publics vis-à-vis desquels nous avons des responsabilités, la façon dont nous abordons cette notion d'authenticité se trouve sans doute au cœur d'une politique patrimoniale essentielle à l'avenir de notre société.



LA RECONSTRUCTION DU CHÂTEAU ROYAL DE VARSOVIE

Przemysław Mrozowski

On ne pourrait parler de restitution du Château royal de Varsovie sans la présence d'éléments authentiques réinsérés. Dans la doctrine de l'école polonaise de restauration, l'enjeu de la conservation des fragments authentiques est devenu primordial après la Seconde Guerre mondiale et les destructions très importantes subies par la Pologne. Cette doctrine n'était pas, en effet, aussi clairement formulée avant 1939 et le principe d'authenticité aussi fondamental.

Le Château royal de Varsovie, rasé en 1944 à cause de sa symbolique, a été reconstruit pour la même raison. Les milliers d'éléments authentiques insérés lors de sa reconstruction attestent de son caractère historique. Dans certaines salles, les éléments sauvés ont permis une restitution quasi intégrale. Pour d'autres intérieurs, les éléments originaux ont servi de modèle. Mais en général, une partie des visiteurs oublie qu'ils admirent une reconstruction, ce qui confirme que leur perception du Château royal de Varsovie est celle d'une résidence authentique.

• • Authenticité • Château royal • destruction • Seconde Guerre mondiale •
reconstruction • restitution • Varsovie • •

Le Château royal de Varsovie est-il un monument historique ou seulement une maquette à l'échelle composant une scénographie pour une narration historique ? Cette question est naturellement une provocation, surtout dans la perspective d'une réflexion approfondie sur le rôle de l'authenticité de tous les éléments essentiels des demeures historiques.

Le Château royal est sans aucun doute un monument remarquable. Il a du reste été inscrit, avec la Vieille ville de Varsovie, sur la liste du patrimoine mondial par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) – pas comme monument en tant que tel, mais comme un chef-d'œuvre de la restauration [1] : il s'agit en effet d'une reconstruction totale, qui a permis de redonner à la ville son cœur historique. Peut-on dire que le château de Varsovie témoigne de l'im-

portance de l'authenticité pour un spectateur cherchant l'évocation du passé ? Sans doute, car bien qu'il s'agisse d'une reconstruction des années 1970, il renferme en ses murs non seulement une centaine d'œuvres d'art provenant de son aménagement d'origine, mais aussi plusieurs milliers d'éléments de son architecture originelle [Lorentz 1986, 28-32]. Ce sont, du reste, non seulement des fragments authentiques, mais aussi de véritables reliques, qui redonnent au château un sens historique très important : sans eux, il ne serait qu'un simulacre, une simple mise en scène d'une tragédie historique. Un certain nombre de paradoxes s'inscrivant dans l'histoire du château au siècle dernier ont contribué à son sort singulier. En premier lieu, si l'on peut certainement considérer le Château royal de Varsovie comme l'une des plus remarquables réalisations dans l'histoire mondiale de la restauration, il faut bien

admettre que celle-ci fut réalisée à l'encontre des doctrines de l'époque [2] – mais ces théories n'étaient sans doute pas en mesure d'envisager la situation dans laquelle allait se trouver le patrimoine artistique de plusieurs pays d'Europe après la Seconde Guerre mondiale. Deuxième paradoxe : sa reconstruction fut entreprise en dépit de toute logique économique par un pays pauvre totalement ravagé par la guerre. Il s'agissait d'une décision politique forte, puisqu'elle a dû obtenir l'approbation de la population contre le pouvoir communiste. Lorsque le château a commencé à fonctionner comme institution muséale, à partir de 1980 [3], la Pologne était en effet plongée dans le tourbillon de *Solidarność* qui, en s'opposant au régime communiste, changerait par la suite le visage de la Pologne puis de l'Europe de l'Est.

La reconstruction du château et de la Vieille ville de Varsovie a été dirigée par de remarquables historiens d'art et de l'architecture, spécialistes de la restauration, qui connaissaient parfaitement les tendances en cours avant-guerre. La nécessité de reconstruire la Vieille ville, détruite à 80 %, a pourtant nécessité l'élaboration de nouvelles bases théoriques. Jan Zachwatowicz, l'un des « pères fondateurs » de la reconstruction, a déclaré en janvier 1946 : « La science de la restauration connaît de profondes mutations, certaines très simples, et d'autres plus subtiles. Avant la guerre, nous avons pour principe de très peu toucher aux monuments historiques (...) La notion de restauration se limitait à une non-ingérence dans le monument (...) Après la reconstruction de nos monuments, je redeviendrai moi-même partisan de ces principes et je défendrai la théorie de ne pas les toucher. Mais à présent, il nous faut être plus souples avec ces règles (...) Nous sommes obligés de protéger et de rendre lisible (...) tout ce qui est un témoignage de notre culture » [Rottemund 2010, 59].

Ce sont les réflexions d'un théoricien qui s'est trouvé être à la base de l'élaboration des règles appelées parfois « l'école polonaise de restauration », à savoir : sauver les éléments authentiques et les réinsérer dans les parties reconstruites en signalant leur authenticité. Cette règle n'était pas une obligation avant-guerre. En effet, la restauration du Château royal de Cracovie, après le départ de la garnison autrichienne, avait suscité un vif débat. Max Dworzak indiquait par exemple « qu'il était nécessaire de débarrasser tout ce qui a été ajouté pour raison utilitaire

mais qu'il fallait éviter toute reconstruction plus développée » [Stepień et Ostrowski 2010, 75]. Adolf Szyszko-Bohusz, qui a dirigé les travaux entre 1916 et 1938, a respecté cette règle mais a redonné au château sa forme de l'époque du dernier Jagellon – c'est-à-dire du milieu du XVI^e siècle – sans tenir compte de l'authenticité des détails conservés [*ibid.*, 73-79]. Suite à ces travaux, le château de Cracovie a repris son apparence somptueuse inspirée de la Renaissance italienne, mais la plupart des détails sculptés, notamment dans les arcades de la cour, ont été des créations et ont remplacé les éléments originaux.

À Varsovie, après 1945, les vestiges des bâtiments ont été traités avec piété, comme des reliques d'un passé qu'on avait voulu enlever aux Polonais ; il fallait sauver tout ce qui restait, redonner à ces vestiges leur signification et les replacer dans le lieu pour lequel ils avaient été réalisés. Cette attitude provoqua une controverse même parmi les spécialistes internationaux très renommés qui avaient été appelés comme consultants en septembre 1946 par le Conseil général de la reconstruction de Varsovie afin de juger la conception de restitution de la Vieille ville. Les opinions étaient partagées, mais la plupart des spécialistes ont opté pour la reconstruction. André Lurçat, architecte français travaillant aux reconstructions et à l'urbanisme d'après-guerre, écrivit : « Vous pensez trop à respecter les plans des quartiers historiques détruits et à la reconstruction des monuments ravagés. Je comprends votre douleur à la vue de presque tous les monuments historiques de la capitale détruits, et l'importance que vous attachez aux vestiges conservés. Il ne faut pas cependant aller trop loin en respectant ces reliques et en regardant le passé » [Rottermund 2010, 60].

Les historiens soulignent que les communistes polonais souffraient d'un « complexe de polonité » latent. C'est ce complexe qui a fait prendre la décision de reconstruire la Vieille ville, conformément à la volonté de presque toute la population. La reconstruction du château, décidée par le parlement en 1949, a été reportée pour des raisons idéologiques ; on est revenu sur ce projet en janvier 1971 [Lorentz 1986]. On disposait alors de l'enthousiasme de la population, de plans, d'une riche documentation iconographique – principalement photographique – d'avant 1939, mais également de quelques centaines d'œuvres provenant des aménagements intérieurs, ainsi que plusieurs milliers d'éléments architecturaux du château

[Zachwatowicz 1979, 3-18]. Ceux-ci n'ont pas été sauvés par la négligence des nazis, mais par le très grand mérite d'un cercle d'historiens, restaurateurs et employés des musées qui, au péril de leur vie, commencèrent à sauver le château dès septembre 1939.



L'incendie de la salle de Bal le 17 septembre 1939

La première bombe s'abattit sur la résidence royale le 17 septembre 1939. Le feu enflamma la toiture et la tour de l'Horloge. Le toit de la Grande Salle s'effondra, entraînant la destruction du plafond de Marcello Bacciarelli. Suite à l'appel lancé par le président de Varsovie, les habitants de la Vieille ville et les employés du Musée national se pressèrent au secours du bâtiment, malgré les pilonnages de l'aviation allemande. Plusieurs personnes trouvèrent la mort dans cette action, comme le conservateur du château, Kazimierz Brokle. Après la maîtrise de l'incendie et malgré des bombardements importants, on entreprit la sauvegarde systématique des œuvres et du mobilier du château. Ainsi, au moment de la reddition de

la ville, le 29 septembre 1939, on avait réussi à déplacer dans les caves du Musée national une large partie des œuvres : les tableaux de Bernardo Bellotto, les toiles de la salle des Seigneurs de Bacciarelli, mais aussi des sculptures et du mobilier qui, malgré les réquisitions ultérieures, ont pu être sauvés [Król 1971, 193-195 ; Lorentz 1986, 28-31]. C'est pendant l'occupation allemande que le château a été détruit. Les travaux de sauvegarde ont été arrêtés en octobre 1939 ; une équipe spéciale, dirigée entre autres par un historien de l'art autrichien, le professeur Dagobert Frey, arriva alors, et commença à systématiquement dévaster les intérieurs. Au début du mois de novembre 1939, un groupe de sapeurs commença à faire des trous au rez-de-chaussée du bâtiment afin d'y insérer des charges de dynamite [Lorentz 1986, 14-15 et 17-20]. Le journal tenu par Hans Frank, gouverneur de la province créée pour la population polonaise après le partage du pays entre le Reich et l'Union soviétique, montre que cette décision d'anéantir le Château royal de Varsovie avait été prise dès le 4 novembre 1939 [Król 1971, 223, note 9 ; Lorentz 1986, 14-15]. Une tâche encore plus difficile attendait les employés du Musée national et autres historiens d'art : sauver un maximum d'éléments de décor. Au péril de leur vie et par une température de moins 20 degrés, l'hiver 1939-1940 ayant été particulièrement rigoureux, ils entreprirent de démonter sculptures, lambris, portes et même des peintures murales, qui devaient servir plus tard pour la restitution des intérieurs. Il me faut ici évoquer le nom de ces véritables héros : Stanislaw Lorentz, directeur du Musée national, qui a dirigé toute cette action, Jan Zachwatowicz, Józef Grein, Bohdan Marconi, Stanislaw Pawlowski, Zygmunt Miechowski, Maria Friedel-Bogucka, Michal Walicki et Jan Morawiński [4] [Lorentz 1986, 17].



Stanislaw Lorentz et ses collaborateurs devant un fragment de fresque sauvé

Le château dévasté était encore debout lorsque l'insurrection de Varsovie éclata le 1^{er} août 1944 ; les combats qui se déroulèrent dans la Vieille ville le ruinèrent une fois de plus, mais ses murs tenaient encore debout. Après la chute de l'insurrection, la sentence prononcée par Hitler fut exécutée : fin 1944, on dynamita l'ancienne résidence royale qui devait disparaître à jamais.



Les ruines du château après la guerre

Le tournant politique de décembre 1970, suite aux manifestations ouvrières de Gdańsk, a ouvert la voie pour la reconstruction et, en janvier 1971, la décision finale était prise. L'idée générale présidant à la reconstruction du bâtiment était de lui redonner sa forme d'avant-guerre en utilisant tous les éléments qui avaient pu être sauvés.

Des ruines du château dynamité, on a récupéré plusieurs milliers de morceaux susceptibles d'être réinsérés dans les murs. Sur chaque mur du château, on peut ainsi remarquer des éléments taillés dans la pierre : cartouches,



Un des portraits de la salle des Chevaliers encadré d'une décoration en stuc original et reconstruite

panoplies, chambranles des portails et des fenêtres alliant d'importants fragments originaux plus sombres à des éléments plus clairs reconstruits. Mais on peut aussi voir l'inverse, c'est-à-dire des éléments en large partie recréés et seulement complétés par des vestiges authentiques. Un des meilleurs exemples en est le portail de la tour Ladislas, avec son beau cartouche sauvé à l'automne 1939, qui, dans sa quasi-totalité, est composé d'éléments originaux.

Des fragments de décors authentiques ont été insérés très harmonieusement dans les intérieurs historiques du château, surtout dans le Grand Appartement qui comprend les salles de représentation. Ils sont même parfois très difficiles à distinguer. La Grande Salle ou salle de Bal fut la première victime dès le 17 septembre 1939. En octobre de la même année, on sauvegarda les décors de l'abside de l'entrée, réalisés par André Le Brun et son atelier, à savoir les statues de marbre d'Apollon, figuré sous les traits du roi Stanislas Auguste, et de Minerve, figurée sous ceux de Catherine II, mais aussi les parties de la porte et du relief en partie supérieure, avec le profil du roi dans un médaillon soutenu par les allégories de la Paix et de la Justice.

Dans la salle des Chevaliers, antichambre de la Grande Salle, l'aménagement et la décoration sont composés presque en totalité d'œuvres originales réalisées par les artistes qui ont travaillé pour le dernier roi de Pologne :



Le portail de la Tour Ladislas

les six grands tableaux et les dix portraits d'hommes illustres par Bacciarelli, les statues et bustes de Le Brun et de Giacomo Monaldi, les dessus-de-porte dessinés par l'architecte Dominico Merlini. Parmi les bras de lumière en forme de branches de laurier, réalisés selon un projet de l'architecte Jan Chrystian Kamsetzer, trois sont originaux. Ils ont servi de modèle pour réaliser les copies, qui contrastent discrètement avec les originaux. De même, presque tous les stucs qui encadrent les portraits des hommes d'État, de plume et d'épée ayant mérité de la nation, ont pu être sauvés et ont été complétés ; leur teinte plus sombre témoigne de leur caractère original.

Dans la salle du Trône, le fauteuil surmonté d'un cartouche et dessiné par François Boucher à la demande de Mme Geoffrin a pu échapper à la destruction. Ce n'est en revanche pas le cas de son dais, décoré de 96 aigles brodés de fils d'argent, qui ont été découpés à l'automne 1939, offerts par Frank à de hauts officiers et ont aujourd'hui disparu. Après plusieurs années de recherches, un exemplaire a été retrouvé en 1989 aux États-Unis et a servi de modèle pour la reconstruction. Dans cette même salle, plusieurs fragments de lambris ont été sauvegardés, notamment des éléments de moulures maintenant les tentures, qui ont naturellement servi de modèle pour la reconstruction avant d'être remontés à leur place d'origine. La tonalité de la dorure, mais aussi la subtilité de leur finition permet de voir la différence entre les parties authentiques et reconstruites.

Dans le cabinet de Conférences où Stanislas Auguste emmenait ses invités officiels après l'audience publique, les portraits des souverains contemporains du dernier roi de Pologne sont originaux, de même que le célèbre guéridon en porcelaine de Sèvres par Charles Dodin, ainsi qu'une grande partie des fresques réalisées par Jan Bogumil Plersch ; leur authenticité se remarque à la légèreté de leur facture et au fond doré à la patine atténuée.

Dans l'ancienne salle d'Audience plusieurs éléments sont là encore des originaux. Malheureusement, le plafond de Bacciarelli, représentant l'apothéose du développement des Arts, des Sciences et de l'Économie sous le règne de Stanislas Auguste, n'a pas pu être sauvé : il était déjà déposé lorsque les Allemands l'ont réquisitionné et est à ce jour perdu [Król 1971, 201-202]. Sa reconstruction par Jerzy Strzalecki et Urszula Brzozowska-Strzalecka, en 1981-1984, cache un cryptoportrait contemporain, témoignage émouvant de son époque. Il y a quelques années en effet, le château a fait l'acquisition des journaux tenus par les époux Strzalecki : ces derniers ont noté qu'après la proclamation de l'état de guerre en décembre 1981, sous le coup d'une très vive émotion, ils avaient décidé de donner les traits de Lech Walesa, alors emprisonné, au personnage du Turc du plafond qu'ils étaient en train de peindre [Archives royales de Varsovie, cote AZK Rek. I]. Ainsi, les événements dramatiques de l'époque se sont-ils inscrits dans l'histoire de la reconstruction du château royal de Varsovie.



Fragment du plafond de l'ancienne salle d'Audience avec un cryptoportrait de Lech Walesa



La salle Canaletto avec son parquet reconstruit de façon erronée

L'antichambre des Sénateurs est appelée plus communément la salle Bellotto – ou salle Canaletto, parce que Bellotto aimait se référer à son célèbre oncle. Les murs de la salle sont recouverts par des vues de Varsovie. À vrai dire, ici, presque tout est authentique, mais cette antichambre porte pourtant le témoignage d'une erreur dans la reconstruction. Le parquet, conformément aux décisions qui avaient été prises, a été refait d'après une photographie d'avant-guerre. Cependant, les recherches ultérieures ont démontré que cette création néo-rococo – du reste réussie – avait été installée à la demande du gouverneur russe à la fin du XIX^e siècle. À l'époque de Stanislas Auguste, le parquet était réalisé en damiers de couleur sombre et claire avec une bordure en spirale [Lewandowski 2001, 174-175] [5].

La salle du Sénat est la reconstruction la plus controversée du château royal. Il s'agit d'un lieu particulièrement important pour l'histoire du pays. C'est en effet ici que fut proclamée la première constitution d'Europe le 3 mai 1791. C'est également ici qu'en janvier 1831, lors de l'insurrection, la diète a détrôné le tsar Nicolas I^{er}. Les empereurs russes portaient en effet le titre de roi de Pologne depuis 1815, car le Congrès de Vienne avait créé un royaume de Pologne placé directement sous l'autorité du tsar. Après la défaite de l'insurrection, Nicolas I^{er} exigea la destruction de la salle du Sénat. Elle fut alors divisée en plusieurs pièces et devint un hôpital pour la garnison. Après la Première Guerre mondiale, on enleva les séparations mais elle resta vide. Lors de la reconstruction, on décida de s'inspirer de dessins faits sous le règne

d'Auguste III aujourd'hui conservés à Dresde [Oborska 2001, 92]. On ne trouve donc aucun élément authentique dans cet espace, si ce n'est le trône et certaines parties de son dais, mais c'est l'histoire de la pièce qui donne le sens de sa reconstruction.



La salle du Sénat reconstruite d'après des dessins du XVIII^e siècle

Le château royal de Varsovie est-il seulement une copie ou est-il authentique ? Je laisse finalement cette question sans réponse. Il fonctionne aujourd'hui depuis 30 ans et paraît tellement authentique que nous avons dû ouvrir une nouvelle exposition rappelant sa destruction et sa reconstruction, car le public, et surtout les jeunes, a oublié qu'il visite une œuvre reconstruite. Cependant, une chose me semble certaine : aucune doctrine, même de restauration, ne peut limiter par des règles strictes la façon de traiter l'héritage du passé, car l'Histoire est parfois pernicieuse et peut lancer de nouveaux défis ne pouvant être résolus qu'au cas par cas.

Notes

1. La Vieille ville de Varsovie et le Château royal ont été inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO en 1980 selon les critères II et VI, c'est-à-dire en tant qu'ensemble architectural aux valeurs humanitaires importantes restant en relations directes avec la tradition locale.
2. Après guerre, les règles de restauration en vigueur avaient été formulées dans la Charte d'Athènes de 1931, dont le postulat fondamental était d'éviter la reconstruction afin de préserver au maximum l'authenticité du monument.
3. Le château royal de Varsovie, en tant qu'institution muséale, a été créé par décision spéciale du Conseil des ministres le 5 novembre 1979, mais il a commencé à fonctionner réellement avec la nomination de son premier directeur, Aleksander Gieysztor, au mois de juillet 1980.
4. Naturellement la liste des personnes engagées à sauvegarder les œuvres et aménagements du château au tournant de 1939-1940 est beaucoup plus longue.
5. Dans l'inventaire de 1769, on a noté pour cette salle un parquet « en carreau ». Selon l'opinion des chercheurs d'avant 1939, le parquet était original et datait de l'époque de Stanislas Auguste. C'est pour cela qu'il a été reconstruit sur la base d'une photographie d'avant-guerre.

Références bibliographiques

- CENTRONI Alessandra (dir.), 2010, *Restauro e ricostruzione : l'esempio della Polonia*, Rome, Gangemi Editore, Collection « *Restauro. Storia e tecnica. Quaderni ARCo* ».
- KRÓL Aleksander, 1971, *Zamek Królewski w Warszawie : od końca XIII wieku do roku 1944*, Varsovie, PIW.
- LEWANDOWSKI Henryk, 2001, « Henrykowskie posadzki w warszawskim Zamku Królewskim » dans POLAK 2001, p. 170-185.
- LORENTZ Stanisław, 1986, *Walka o Zamek 1939-1940*, Varsovie, Zamek Królewski w Warszawie.
- OBORSKA Irena, 2001, « Zamek Królewski w Warszawie – od koncepcji do realizacji » dans POLAK 2001, p. 76-100.
- POLAK Tadeusz (dir.), 2001, *Restytucja Zamku Królewskiego w Warszawie*, Varsovie, Wydawnictwo Projekt.
- ROTTERMUND Andrzej, 2010, « Aspetti politici della ricostruzione del Castello Reale di Varsovia » dans CENTRONI 2010, p. 57-67.
- STĘPIEN Piotr, OSTROWSKI Jan, 2010 « 100 anni di restauri al Castello Reale di Wawel (Cracovia) », dans CENTRONI 2010, p. 73-79.
- ZACHWATOWICZ Jan, 1979, « Problemy restytucji Zamku Królewskiego w Warszawie », *Ochrona Zabytków*, n° 1, p. 3-18.

LA RECHERCHE D'AUTHENTICITÉ DANS LE PROJET DE RESTAURATION DE CHAMPS-SUR-MARNE : LE CHÂTEAU DES CAHEN D'ANVERS

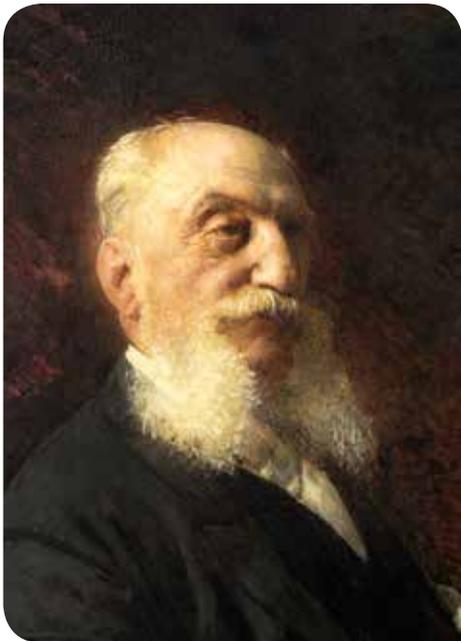
Renaud Serrette • Sébastien Boudry

Le château de Champs est fermé au public en 2006 suite à d'importants désordres structurels. La restauration envisagée nécessite alors une réflexion sur l'authenticité de l'état historique proposé au visiteur : évocation d'un château du XVIII^e siècle ? Aménagements des années 1960 sous la présidence du général de Gaulle ? Dispositions au moment de la donation en 1935 ? D'importantes recherches ont permis de considérablement documenter ces différents états historiques, et de se demander quel était celui qui pouvait être le plus juste par rapport à l'authenticité du monument. L'état de la résidence de la famille Cahen d'Anvers (1898-1935) est apparu comme le plus pertinent, grâce à la préservation des décors d'origine et des collections constituées par la famille. L'ensemble a ainsi été restauré de 2009 à 2013 selon la documentation scientifique rassemblée sur cette époque.

•• Restauration • arts décoratifs • Belle Époque • XVIII^e siècle • esprit du lieu ••



Façade sur cour du château de Champs-sur-Marne



Portrait de Louis Cahen d'Anvers (détail) par Léon Bonnat, 1901

Construit de 1703 à 1708 par l'architecte Jean-Baptiste Bullet de Chamblain pour un riche financier de Louis XIV, le château de Champs devint très vite le modèle du château de plaisance du XVIII^e siècle, imité en France comme à l'étranger. Le duc de La Vallière en fut propriétaire à partir de 1739, et le loua à son amie Mme de Pompadour de 1757 à 1759. Dénaturé à la Révolution puis au début du XIX^e siècle, le château fut acheté en 1895 par le banquier Louis Cahen d'Anvers (1837-1922), qui confia sa restauration à l'architecte Walter-André Destailleur (1867-1940) et celle du parc au paysagiste Henri Duchêne (1841-1902). Collectionneurs avertis, Louis Cahen d'Anvers et son épouse Louise dotèrent la demeure d'un mobilier du XVIII^e siècle de grande qualité. Leur fils Charles fera don de l'ensemble à la France en 1935 afin que le château serve de palais national. L'ameublement fut alors modifié et restauré afin de l'adapter à cette nouvelle fonction. Depuis son ouverture à la visite dans les années 1970, les collections furent présentées de manière à évoquer un ameublement et une distribution du XVIII^e siècle, contemporains du cadre architectural du monument. En conséquence, tous les meubles et objets d'art postérieurs à cette période furent peu à peu relégués en réserve, tandis que les aspects modernes de la demeure, tels que les salles de bains ou l'électricité, étaient dissimulés.

En septembre 2006 le plafond du salon chinois s'écroula, victime d'un champignon lignivore dénommé méréule. Une ambitieuse campagne de restauration fut alors envisagée par l'architecte en chef des monuments

historiques, visant à éliminer cette méréule, mettre aux normes le réseau électrique, restaurer les décors du château et rendre le monument accessible aux personnes à mobilité réduite. Ce chantier d'importance fut alors l'occasion de réfléchir à la pertinence du parcours de visite proposé au public.

La présentation des années 1970 fut vite jugée peu satisfaisante. L'évocation d'un château du XVIII^e siècle semblait illusoire et trompeuse pour les visiteurs. Cette présentation occultait en effet l'histoire ultérieure du monument, et créait un désaccord avec le parc et les communs recréés vers 1900.



Vue de la chambre d'honneur vers 1925, par Gustave-William Lemaire

Un important travail de recherche permit de documenter l'histoire du château, de ses décors et de son ameublement, grâce au dépouillement des documents d'archives. Paradoxalement, l'aménagement du château dans les années 1960 était l'état le plus récent, mais aussi le plus mal documenté. Au contraire, les dispositions voulues par les derniers propriétaires privés, les Cahen d'Anvers, étaient parfaitement connues. Un inventaire de l'ameublement du château, dressé en 1934 par Pierre Verlet et Carle Dreyfus, conservateurs au département des Objets d'art du musée du Louvre, dévoilait le contenu précis de chaque pièce et renvoyait à une numérotation apposée sur chaque meuble et objet, permettant une identification aisée des collections et de leur répartition dans la demeure alors. Une importante collecte de photographies anciennes révélait leur disposition dans les pièces principales, ainsi que des détails d'importance tels que les motifs des étoffes des sièges et des rideaux. De même, les descendants de la famille Cahen d'Anvers, sollicités,



Portrait de Charles Cahen d'Anvers dans le salon chinois de Champs-sur-Marne, vers 1930

ont bien voulu communiquer des photographies privées révélant bien des détails méconnus, ainsi que des documents d'importance sur son histoire.

Très vite, le choix de restituer cet état historique fut retenu, en accord avec l'architecte en chef pour la restauration des décors. Les boiseries furent ainsi repeintes selon les couleurs choisies par les Cahen



Vue de la salle à manger des enfants en 2013

d'Anvers, et les rideaux retissés selon les échantillons conservés et d'après les photographies anciennes. Cette présentation permit aussi d'ouvrir de nouvelles pièces à la visite, comme les salles de bains ou la salle à manger des enfants, fermées jusqu'à présent.

Avant la fermeture du château pour travaux, les collections avaient bénéficié de campagnes régulières de restaurations menées par le conservateur des Monuments historiques territorialement compétent.

En 2012, dans le cadre de la restauration générale du bâtiment, un chantier des collections a englobé l'ensemble des objets du parcours de visite et des réserves. Il a permis de réaliser notamment un dépoussiérage et des interventions légères de conservation.

De ce chantier ont été extraits les œuvres et objets nécessitant une restauration fondamentale. Afin de restituer l'état des ensembles décoratifs décrits en 1935, il est en effet apparu qu'un travail important sur les textiles anciens ou à restituer était essentiel. Le redéploiement des collections selon l'inventaire de 1935 impliquait de reformer des ensembles de sièges, de rapprocher des objets depuis longtemps séparés et de restituer des décors textiles importants comme les rideaux et garnissages de sièges notamment.

La campagne a porté sur l'ensemble du rez-de-chaussée et sur une partie du 1^{er} étage.

À titre d'exemple, le fumoir au rez-de-chaussée du monument comptait un ensemble de sièges « confortables » garni de damas vert en 1935. Les sièges avaient été recouverts dans les années 1960 d'un damas vert plus clair à petits motifs. Ce tissu très usé et décoloré devait être changé. Le motif du damas ancien n'était que peu visible sur quelques rares photographies anciennes en noir et blanc des années 1940, présentant une vue d'ensemble de la pièce. Des essais de dégarnissage partiel ont permis de retrouver le tissu original, sous le coussin de l'assise d'un des sièges, un fragment du damas dans son vert vraisemblablement peu changé car préservé de la lumière. Le choix de l'étoffe de couverture s'est donc orienté vers un damas de couleur très proche, mais à motif plus classique. Il s'agit d'un grand motif de palmes présent à Champs sur d'autres objets textiles. On retrouve par ailleurs à la même époque des sièges similaires garnis d'un damas à même motif dans des intérieurs réalisés par la décoratrice Elsie de Wolfe (1865-1950) pour son amie Anne Morgan (1873-1952) ou pour Adélaïde Frick (1859-1931).



Vue du Fumoir avant restauration en 1991



Vue du Fumoir après restauration en 2013

Le Salon rouge à Champs présente une recherche analogue dans le choix des textiles. Le lampas ornant ses murs, initialement tendu pour Louise Cahen d'Anvers dans cette pièce qui était autrefois sa chambre, a été conservé lors de la transformation de cette pièce en salon-bureau par Charles Cahen d'Anvers dans les années 1920. Il a été retissé à l'identique dans le cadre de la restauration des décors. Les rideaux replacés dans cette pièce sont dans un tissu proche de celui d'origine. Les sièges conservant leur velours gaufré rouge ancien ont été restaurés. Ce même motif de velours gaufré rouge se retrouve sur de nombreux sièges de Champs, comme dans le salon de musique au 1^{er} étage notamment. Tous les sièges conservant leur textile d'origine ont été restaurés. Le tissu était en relativement bon état. Seule sa couleur avait changé de manière significative. La question s'est donc posée pour le regarnissage des sièges ayant perdu leur velours ancien. Fallait-il les regarnir avec un velours frappé de couleur « faussement passée » ou dans la couleur d'origine ? Le parti de les regarnir en velours rouge identique à celui

d'origine (visible par les parties anciennes protégées de la lumière sous la passementerie) s'est rapidement imposé.

La restauration des décors des pièces du 1^{er} étage pose d'autres interrogations. La chambre d'honneur est tendue d'un lampas autrefois vert et or. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un remploi de textiles anciens du XVIII^e siècle. En 1935, ce tissu, déjà décoloré, est décrit comme jaune. La question de l'authenticité du décor des Cahen se pose sur la préservation de ces remplois malgré leur état de conservation.

La restitution des salles de bains, notamment des sanitaires se pose également. Dans la salle de bain de la chambre d'honneur, le tissu blanc tendu sur les murs est encore en place. La pièce est la seule à avoir conservé son lavabo du début du XX^e siècle. En revanche la baignoire a disparu. Tous les sanitaires ont été changés dans les années 1960. Selon des témoignages contemporains, les salles de bains étaient dotées de baignoires à griffes sur estrade.

Le Château de Trévarez (département du Finistère), construit par Destailleur pour James de Kerjégu (1846-1908), a été construit à partir de 1893. Bombardé en 1944, le château conserve pourtant la presque intégralité de ses baignoires, lavabos, et vestiges d'aménagements de confort intérieur. Le modèle de baignoire est très sûrement proche, voire identique, de celui de Champs à l'origine.

Il est intéressant de signaler que quoique Trévarez présente un parti architectural très différent de Champs, leurs mises en chantier par Destailleur sont contemporaines. Si les aménagements modernes sont proches ou identiques : salles de bains, pièces de services (argenterie, passe-plat, chauffe-serviettes, etc.), leurs décors sont toutefois sensiblement différents. L'architecture néo-renaissance de Trévarez abrite des pièces aux styles et mobilier variés, comme un salon de compagnie aux boiseries peintes néo-Louis XVI ou l'appartement de James de Kerjégu dans un style Art nouveau.

À Champs, à l'inverse, l'esprit d'authenticité de la demeure historique du XVIII^e siècle se voulait respecté. Les décors et le mobilier ont intégré de manière très réfléchie des objets de collections anciens d'époque Louis XIV, Régence ou Louis XV, avec en complément des objets dans les mêmes styles. Les modifications de certains de ces objets ont été mises en évidence grâce aux restaurations : agrandissement de tableaux pour les insérer dans les lambris, restaurations anciennes et patine du mobilier

tels que pouvaient les pratiquer les antiquaires de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

La recherche d'authenticité dans le projet de restauration a été au cœur de la réflexion. Dans un premier temps, le respect de l'authenticité des œuvres et des décors conservés a été privilégié. Ensuite, les restitutions ont été faites à l'identique dans le cas où les modèles d'origine existaient encore. Enfin, dans les cas où les sources faisaient défaut, la recherche d'authenticité s'est orientée vers ce qui pouvait exister de plus proche dans les décors contemporains.

Ces restaurations achevées, les meubles purent retrouver leur place d'origine selon la documentation rassemblée. Lorsque cette dernière faisait défaut, notamment pour les pièces secondaires, l'observation attentive des modes de vies et d'agencement des meubles dans les pièces principales (sièges confortables devant les cheminées, bureau devant les fenêtres...) permettait de les remeubler avec vraisemblance. Le souci de véracité motiva la restitution de détails de l'ameublement et de l'agencement, comme par exemple les socles en bois recouverts de velours qui servaient à présenter les porcelaines et les pendules, refaits d'après des originaux conservés, ou encore la répartition dans différentes pièces de sièges d'un même ensemble comme les occupants en avaient l'habitude.

Malgré tout, quelques compromis s'avéraient indispensables. Certains meubles durent être retirés du parcours de visite ou déplacés afin de permettre le passage

du public. D'autres, manquants, furent remplacés par des équivalences prélevées dans les réserves du château.

Enfin, le même parti de restitution fut appliqué aux espaces non visitables du second étage et des entresols afin de rendre perceptibles toutes les composantes du château (appartements familiaux, chambres d'amis, chambres de domestiques...). Au total, ce sont près de deux cents meubles et objets qui furent ainsi sortis des réserves pour être remis en situation.

Ainsi restauré, le château présente dorénavant un nouveau parcours de visite qui permet au visiteur d'appréhender le domaine dans toutes ses composantes. La restitution de l'état Cahen d'Anvers permet en effet d'admirer de riches collections d'art décoratif d'Ancien Régime dans un authentique cadre du XVIII^e siècle revisité par amateurs cultivés de la Belle Époque. Si l'architecture et la distribution d'origine restent parfaitement visibles, le mode de vie du début du XX^e siècle met en scène une modernité insoupçonnée et remarquable pour l'époque, grâce aux salles de bains et à la présence de l'éclairage électrique. Enfin, l'ouverture au public d'espaces réservés aux domestiques, ou de la salle à manger des enfants, distincte de celle des adultes, révèle les usages et les codes sociaux de l'époque qui replacent le château dans un contexte vivant et humain.



Vue du Salon rouge après restauration en 2013

L'AUTHENTICITÉ

DANS LES DEMEURES-MUSÉES MODERNES :

PORTÉE ET LISIBILITÉ DES INTERVENTIONS

Roberta Grignolo

La question de l'authenticité dans la conservation des demeures-musées représente un véritable défi dans le cas des demeures modernes. Depuis que les architectes, dans les années 1980, ont commencé à se préoccuper de la survie du patrimoine moderne et contemporain, on peut identifier une tendance générale à se focaliser davantage sur l'authenticité matérielle. Ceci bien que cette approche puisse être fortement influencée par le contexte culturel, social et juridique national, ainsi que par le moment pendant lequel les travaux de restauration se déroulent. Cette contribution considère différentes approches à la conservation de demeures du *xx*^e siècle par le biais de l'analyse de différents cas d'étude. Elle aborde également la question de la lisibilité des interventions, en étudiant et en interrogeant la manière dont on informe les visiteurs sur les travaux de restauration qui ont été entrepris.

• Architecture du *xx*^e siècle • conservation • restauration • reconstruction • authenticité • lisibilité •

L'authenticité apparaît comme une question particulièrement épineuse dans les demeures-musées modernes. La conservation du patrimoine du *xx*^e siècle est un domaine relativement récent. Jusque dans les années 1980, lorsque la nécessité de prendre en compte le patrimoine récent est apparue évidente, sa conservation incombait aux architectes plutôt qu'aux spécialistes de la conservation. Dans de telles circonstances, des interventions ayant pour but principal de rendre aux bâtiments leur état d'origine ont été entreprises et ont été menées avec peu de considération pour l'authenticité des matériaux. Les conservateurs et spécialistes ont pris position contre cette pratique [Dezzi Bardeschi 1984], mais elle a continué à se perpétuer dans les années suivantes, profitant de l'élargissement des champs offerts par les documents officiels. En 1994, le *Document de Nara sur l'authenticité* a mis l'accent sur les valeurs culturelles des sites du patrimoine plutôt que sur leur matérialité, multipliant ainsi les dimensions de l'authenticité. Au vu des faiblesses matérielles et

techniques de l'architecture récente, une telle ouverture a vite été incorporée dans la conservation du patrimoine du *xx*^e siècle. En 1997, le Docomomo (groupe de travail pour la DOcumentation et la COnservation des bâtiments du MOuvement MOderne) a rédigé un rapport pour l'ICOMOS concernant le Mouvement Moderne et la liste du patrimoine mondial [Docomomo International 1997], suggérant une révision de la hiérarchie de l'authenticité pour les bâtiments du *xx*^e siècle qui donnerait la priorité à l'authenticité des idées, des formes, des espaces et de l'apparence avant celle de la construction et des matériaux. Depuis lors, plusieurs théoriciens ont préconisé la conservation des matériaux authentiques, demandant à ce que les principes de restauration, partagés au niveau international, s'appliquent également au patrimoine plus récent [Kuipers 2005]. Cela a entraîné un certain nombre de professionnels à entreprendre des interventions exemplaires qui conservent les matériaux et les techniques du passé récent.

Aujourd'hui, en se penchant sur la courte histoire de la conservation du patrimoine au XX^e siècle, on peut remarquer une tendance générale à accorder une attention plus importante à l'authenticité des matériaux, mais cette tendance n'est guère linéaire et son progrès n'est pas systématique. Cette tendance est en réalité influencée par plusieurs facteurs : le contexte culturel et social de la nation dans laquelle l'objet patrimonial est situé, le statut plus ou moins iconique attribué au bâtiment dans l'histoire de l'architecture, ainsi que les propriétaires et institutions en charge de sa gestion.

Cette tendance se retrouve dans la conservation et la muséification des demeures-musées modernes. Cette contribution analyse une série d'interventions, présentées de manière chronologique, en accordant une attention particulière aux questions d'authenticité et à ses nombreuses déclinaisons.

La Maison Schröder. Reconstruire l'authenticité de la conception (1974-1987)

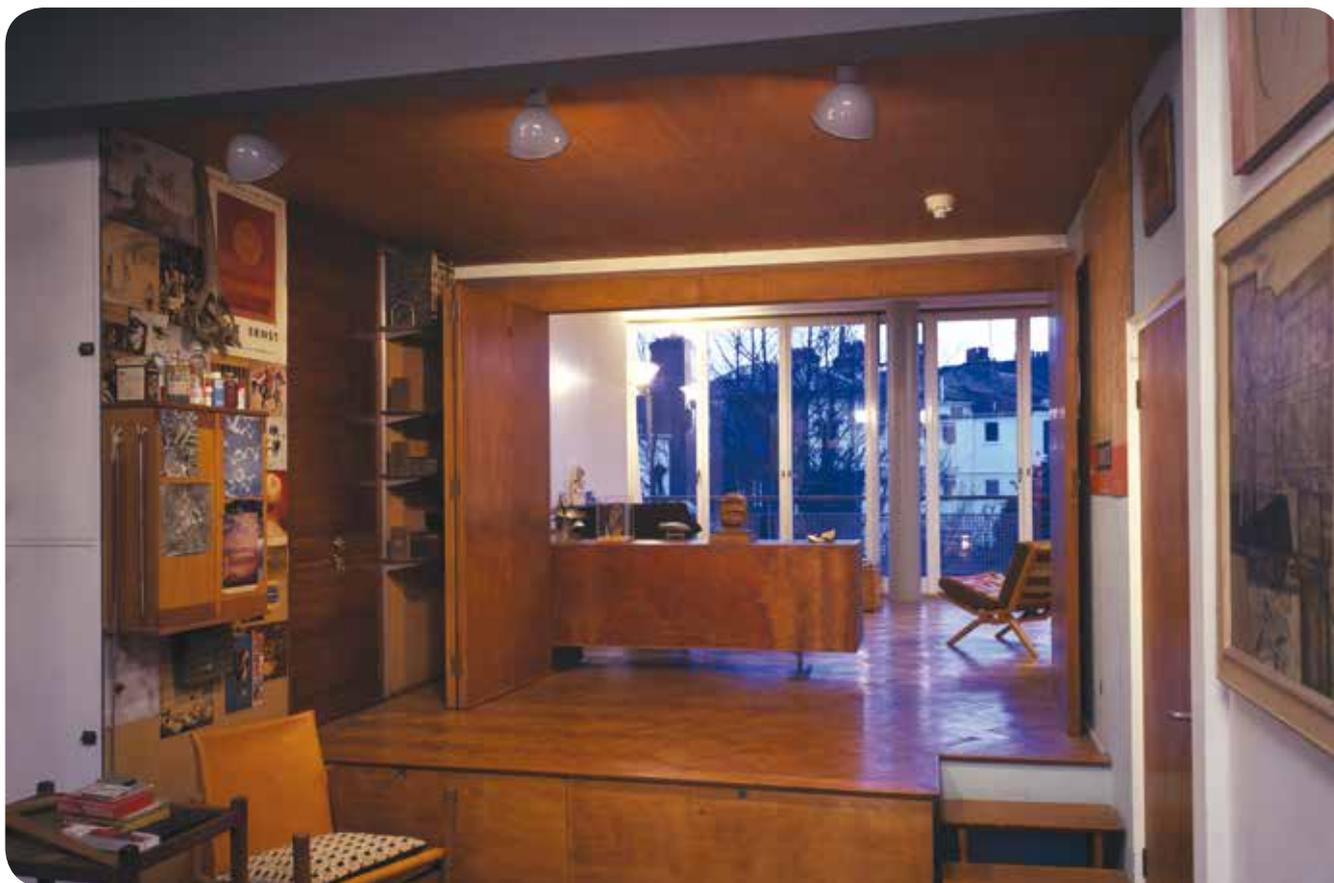
La Maison Schröder à Utrecht, construite par Gerrit Rietveld en 1924-1925 pour Truus Schröder, représente l'un des exemples les plus manifestes de la « thérapie rajeunissante » [Kuipers 2005, 210] fréquemment employée au cours des années 1970 et 1980 dans la protection et la conservation de « monuments jeunes ». La maison, une composition asymétrique en trois dimensions, a été conçue pour donner à la propriétaire une liberté totale d'utilisation. Le premier étage pouvait être utilisé soit comme un espace de vie vaste et ouvert, soit être divisé en plusieurs salles grâce à un système de cloisons mobiles.

La propriétaire y a vécu pendant 50 ans, tout d'abord en tant que veuve et mère de trois enfants, puis avec Rietveld qui devint son compagnon, et enfin, seule. Pendant cette période, la maison a subi plusieurs modifications, dont la plupart ont été mises en place par Rietveld en collaboration avec Mme Schröder, « pour faire face aux exigences pratiques de la vie quotidienne, à l'évolution des idées et au désir d'expérimenter » [Mulder et Van Zijl 1999, 34]. Par exemple, « la grande cloison entre les chambres des enfants était difficile à manier en raison de sa taille ; elle a donc été découpée en deux parties pour la rendre moins lourde » [*ibid.*] ; la cuisine,

à l'origine au rez-de-chaussée, a été déplacée au premier étage, etc.

Rietveld décède en 1964 et en 1970 Truus Schröder crée la Fondation Maison Schröder de Rietveld, qui avait pour but de définir les lignes directrices de la conservation de la maison. Considérant la maison comme l'apothéose de la contribution de Rietveld au mouvement De Stijl, et son statut iconique au sein de l'architecture du XX^e siècle, l'objectif défini pour l'intervention a été celui de restaurer la maison en fonction du concept d'origine de Rietveld. Le système des cloisons mobiles a été reconstitué et l'ameublement intérieur a été recréé par l'un des collaborateurs de Rietveld, qui avait fait la plupart des pièces originales. La maison qui a été ouverte au public en 1987 est une reconstitution de la création de Rietveld, mais les intérieurs ne racontent pas la genèse complexe de la maison, dont la singularité réside aussi dans la collaboration extraordinaire de deux personnes ayant partagé une vision particulière et originale du rôle de l'architecture dans leur vie.

Situer dans le temps cette intervention, qui a eu lieu entre 1974 et 1987, peut aider à comprendre en partie sa logique sous-jacente. La restauration-reconstruction a été promue par Mme Schröder elle-même qui craignait que l'importante contribution de Rietveld au Mouvement Moderne ne soit menacée si son œuvre la plus importante n'était pas préservée telle qu'elle était décrite par les historiens de l'architecture. Néanmoins, l'objectif de restaurer l'authenticité de l'idée de sa conception s'est avérée être extrêmement délicate. La maison n'a pas été ramenée à une date donnée ; au lieu de cela, chaque partie a été ramenée à la solution qui, suivant l'architecte de la restauration, ancien collaborateur du maître, présentait le mieux l'intention de la conception de Rietveld. Dans une telle situation, la frontière entre la reconstitution scientifique et l'interprétation personnelle peut être facilement franchie et ce même sans le savoir, de sorte que le résultat final et ses différents degrés d'authenticité risquent d'induire en erreur s'ils ne sont pas expliqués au public.



Ernö Goldfinger, 2 Willow Road House, Londres (1938). La maison a été restaurée par les architectes Avanti (1992 - 1996), elle est maintenant propriété du National Trust

2 Willow Road. Conservation du modernisme habité (1994-1996)

Une décennie plus tard et dans un autre contexte culturel une attitude radicalement différente a été adoptée. La maison située au 2 Willow Road à Londres a été conçue par l'architecte Ernő Goldfinger en 1938-1939 pour lui et sa famille. La maison était la résidence permanente de Goldfinger. Les œuvres d'art, le mobilier et les effets personnels que l'architecte avait accumulés pendant plus de 50 ans offrent un témoignage vivant de la vie de l'architecte et de son milieu. La configuration d'origine a changé au fil du temps avec, parmi les changements, une cuisine créée au premier étage et la transformation de la buanderie en chambre à coucher.

Le National Trust a acquis la maison après les décès de l'architecte et de sa femme, dans le but d'ouvrir un musée en 1996.

Cette décision plutôt que d'être motivée par l'intérêt de cette maison pour l'histoire de l'architecture, a été basée sur le fait qu'elle représentait un exemple rare de modernisme

habité ; la décision était aussi intimement liée à la stratégie de conservation. Le National Trust ainsi que les architectes restaurateurs ont argumenté que comme Goldfinger avait entrepris lui-même les changements, ces derniers devaient être considérés comme le témoignage de l'évolution du style de vie de la famille et de la flexibilité de la conception d'origine. À cet égard l'année 1987, année du décès de Goldfinger, mais également l'année durant laquelle l'un de ses arrière-petits-enfants a documenté minutieusement la maison avec des photographies, est devenue la date de référence pour présenter la maison. Les images apportaient non seulement des documents sur la collection d'art ou le design des meubles, mais aussi les « menus détails de la vie domestique » [Sparke *et al.* 2006, 160]. Ainsi, pour maintenir la qualité d'habitation de la maison, le National Trust a décidé de préserver tout le contenu de la maison jusqu'au dernier trombone ou cure-dent, « atténuant ainsi l'atmosphère plutôt statique qui aurait autrement pu être imposée » [*ibid.*]

La stratégie adoptée ici semble être étroitement liée à la mission et aux pratiques du National Trust. Sa connaissance du patrimoine d'avant le XX^e siècle, où les principes

de restauration sont appliqués depuis longtemps, et où la question de l'habitat est considérée comme essentielle, ont permis que les stratégies de conservation employées pour des bâtiments plus anciens soient utilisées pour la conservation de « cet exemple plus récent », établissant ainsi un précédent important dans la gestion des demeures-musées modernes.

Donner la priorité à l'authenticité des matériaux par rapport à l'idée de la conception d'origine et conserver les strates du temps a été justifié *a posteriori* par les commentaires des visiteurs. Des employés ont en effet reporté que plusieurs visiteurs déclaraient qu'ils avaient l'impression de faire une visite furtive, tandis que les Goldfinger seraient sortis. Ceci a offert un caractère supplémentaire à l'expérience de la visite et a contribué à la popularité de l'exposition.

Sonneveld House. Restaurer l'authenticité de la forme et la rendre lisible (1997-2001)

Quelques années plus tard, la Sonneveld Huis à Rotterdam, conçue par les architectes Brinkman et Van der Vlugt, a été transformée en musée. La propriété a été construite en 1933 pour M. Sonneveld, l'un des directeurs de l'usine Van Nelle et a été conçue comme une machine à habiter personnalisée. Les architectes ont également conçu le mobilier et les décors intérieurs, en utilisant des meubles en acier, principalement ceux du designer hollandais Willem Hendrik Gispen, ainsi que des tissus et des tissus d'ameublement des collections Metz & Co. Documentée dans les magazines de décoration d'intérieur et dans le catalogue Gispen, la maison est rapidement devenue un modèle pour la décoration d'intérieur de la classe moyenne aisée hollandaise.

La famille Sonneveld a vécu dans la propriété jusqu'aux années 1950, date à laquelle la maison a été achetée et occupée par le consul de Belgique jusque dans les années 1990. Plusieurs meubles ont été enlevés par les propriétaires d'origine et d'autres ont été perdus, mais de nombreux meubles d'origine fixes sont restés intacts.

La maison a été inscrite sur la Liste du patrimoine national en 1984 et a été acquise en 1997 par la Fondation Volkskracht pour être gérée par l'Institut d'Architecture

des Pays-Bas situé à proximité (NAi). À ce moment, les modalités de sa restauration et de son usage n'étaient pas encore clairement définies. Les débats sur la stratégie à adopter étaient centrés sur le statut de la maison : était-elle suffisamment unique pour être respectée et restaurée plutôt que d'être modifiée pour un nouvel usage en tant que musée du design de l'ameublement moderne ? Finalement, le fait que la maison ait été complètement réalisée par les architectes pour leur riche client et meublée avec la première série produite de meubles et luminaires en acier tubulaire par Gispen et des textiles de Metz & Co, a été considéré comme un argument convaincant de la singularité du design d'intérieur et des meubles, légitimant ainsi l'option de la restauration.

De telles considérations ont dicté les objectifs de conservation. Le projet s'est déroulé de 1997 à 2001. La maison a retrouvé son état originel de 1933, « comme si le temps s'était arrêté » [Molenaar, Pajmans 2001, 153] ; elle a été par la suite présentée comme un objet-musée appartenant à la collection du NAi.

L'on pourrait soutenir que cette intervention a donné la priorité à l'authenticité de la forme d'origine au détriment des matériaux, mais cela est-il vrai ? Les architectes en charge de la restauration ont accordé une importance capitale aux matériaux d'origine : partout où des matériaux d'origine étaient présents et pouvaient être préservés, ils l'ont été, y compris les appareils sanitaires, les chromes et les appareils d'éclairage. Seuls les matériaux d'origine manquants ont été remplacés par des neufs. Le choix de ces matériaux neufs a résulté d'une recherche archéologique méticuleuse, qui a mené à des découvertes extraordinaires concernant l'histoire de la maison et du Mouvement Fonctionnaliste hollandais. Par exemple, la palette de couleurs de chaque pièce a été identifiée grâce à l'interrogation des archives, aux recherches *in situ* et aux stratigraphies, et elle a été restaurée. La même méthode rigoureuse a été adoptée pour les textiles et tissus d'ameublement.

En ce qui concerne le mobilier, les deux tiers des pièces sont d'origine (prêtées par la famille Sonneveld), tandis que le reste est constitué par des meubles d'époque datant des années 1930 qui n'étaient pas dans la maison à l'origine, ou des répliques (comme la coiffeuse) afin de combler les lacunes. Bien sûr il aurait été possible de repositionner les seuls meubles restants, mais cette

option a été jugée comme défigurant les proportions et entraînant un manque de « densité » [Thornton 1984, 8] entre les parties meublées et non meublées [Laan et Wierda 2001]. À cet égard, la complétude – soit l'authenticité de la forme – a été considérée comme étant plus importante que l'authenticité matérielle de chaque élément exposé.

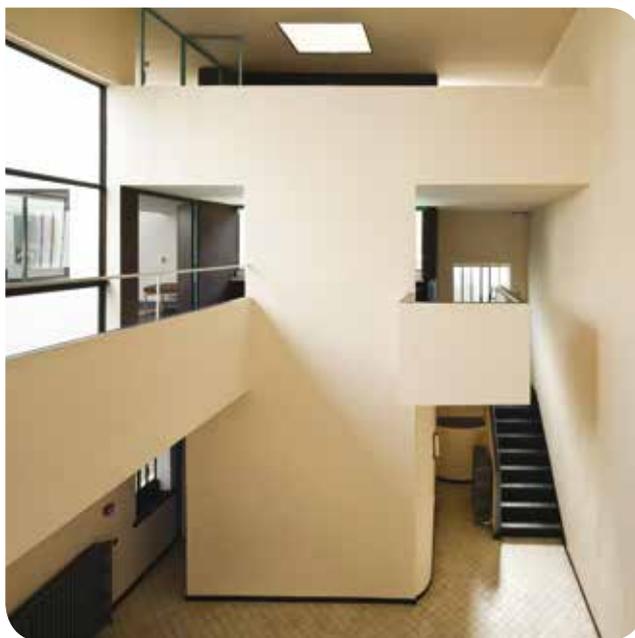
Sachant cela, les intérieurs de la maison Sonneveld peuvent être considérés comme prêtant à confusion. Néanmoins, en les observant plus attentivement d'un œil averti, on se rend compte que les architectes et conservateurs ont donné aux visiteurs les moyens de différencier les matériaux et éléments authentiques de ceux qui ne le sont pas. Tout d'abord, une exposition et un film montrés dans l'ancien garage retracent l'histoire de la maison et de sa restauration ; par ailleurs, la nature de chaque élément de mobilier est expliquée au visiteur dans la brochure. De plus, pendant la visite, l'authenticité matérielle de chaque élément est rendue lisible, quoiqu'indirectement, puisque les visiteurs sont autorisés à s'asseoir sur les nouvelles répliques, mais pas sur les meubles d'origine. À ces considérations s'ajoute que l'intérêt des répliques est aussi qu'elles rendent l'expérience du visiteur plus poussée. En effet, en s'asseyant sur les chaises du salon, le visiteur peut comprendre directement et physiquement que les fauteuils sont étroitement liés au parapet du salon qui était bas afin de permettre d'avoir une vue sur l'extérieur, même dans la position assise. Cette combinaison équilibrée des éléments d'origine, des pièces d'époque et des répliques actuelles et utilisables permet aux visiteurs de comprendre rapidement des notions complexes, telles que la relation étroite entre l'architecture et l'architecture d'intérieur, rendant les explications superflues.

Maison La Roche. *Redécouvrir et restaurer* *les couleurs, les teintes et les* *textures originelles (2005-2010)*

Une décennie plus tard, la Maison La Roche, construite à Paris par Le Corbusier en 1923-1924, a subi une restauration. Les principales caractéristiques de la maison, conçue pour accueillir la collection d'art du banquier suisse Raoul La Roche, sont constituées par « la promenade architecturale » et le célèbre espace de la galerie à



Le Corbusier, Maison La Roche, Paris (1925). Le hall principal.



Maison La Roche. Le hall principal après la restauration de Pierre Antoine Gatier (2005-2010).

double hauteur, par la suite modifiée deux fois par son auteur (tout d'abord en 1927-1928 puis en 1936).

Avant sa mort, La Roche a légué la maison à Le Corbusier pour y accueillir sa fondation, ouverte au public en 1970. Plusieurs modifications ont été apportées dans les années suivantes, y compris l'annexion de la chambre de La Roche, de la cuisine et de l'appartement du concierge à la Maison Jeanneret adjacente, qui a accueilli les bureaux administratifs de la Fondation Le Corbusier.

En 2005, la Fondation a décidé d'entreprendre une restauration de la maison. Cette intervention, en quête d'un degré plus élevé d'authenticité de cette icône moderne, a rétabli le plan de 1924 de la maison (ré-annexant ainsi les salles détachées), à l'exception de la galerie. Pour cette

dernière, l'année 1936 est devenue la date de référence, car la volonté était de conserver les changements entrepris par Le Corbusier lui-même.

On pourrait penser que l'on a donné la prééminence à l'authenticité de la forme sur celle des matériaux, mais en réalité, ici aussi, les architectes ont accordé une grande importance aux caractéristiques originelles ayant survécu, telles que les fenêtres, le sol et les dispositifs techniques. En témoigne la démarche méticuleuse adoptée par la Fondation et les architectes en charge de la restauration pour l'analyse préliminaire et la restauration des couleurs d'origine.

L'analyse historique approfondie, les sondages et les tests stratigraphiques sur les murs intérieurs ont révélé une variété inattendue de couleurs et de teintes naturelles, aussi bien que des différences dans les liants utilisés dans les pièces principales et les pièces de service. Sur cette base, chaque surface a retrouvé sa teinte et saturation d'origine, mais aussi son liant d'origine, ce qui a ainsi permis de restaurer sa texture et transparence, tout en respectant les différences entre les surfaces, et ce avec une peinture mate à la colle dans les pièces principales, et une peinture à l'huile plus brillante et lavable dans les pièces de service. Aujourd'hui, les textures et couleurs restaurées enrichissent la perception de l'espace en le rendant plus crédible, et l'on peut à nouveau profiter de la maison en tant qu'« œuvre d'art à l'échelle architecturale ».

Cela dit, aujourd'hui les matériaux des surfaces intérieures ne sont pas ceux d'origine, si ce n'est les essais stratigraphiques laissés bien en vue. La décision de les laisser visibles doit être notée : ces derniers ont été utilisés pour déterminer la couleur et la composition exacte de la peinture d'origine pendant les travaux de restauration et auraient dû être recouverts, cependant les conservateurs ont décidé de laisser certains de ces essais en vue, car ils informent subtilement les visiteurs que le bâtiment a été restauré. Cette intervention minutieuse et réfléchie montre bien les difficultés liées à la conservation des surfaces intérieures du XX^e siècle.



Maison La Roche. Un des essais stratigraphiques laissé en vue dans la salle à manger.

Villa Necchi-Campiglio. Conserver les couches historiques et les objets de la vie quotidienne (2003-2008)

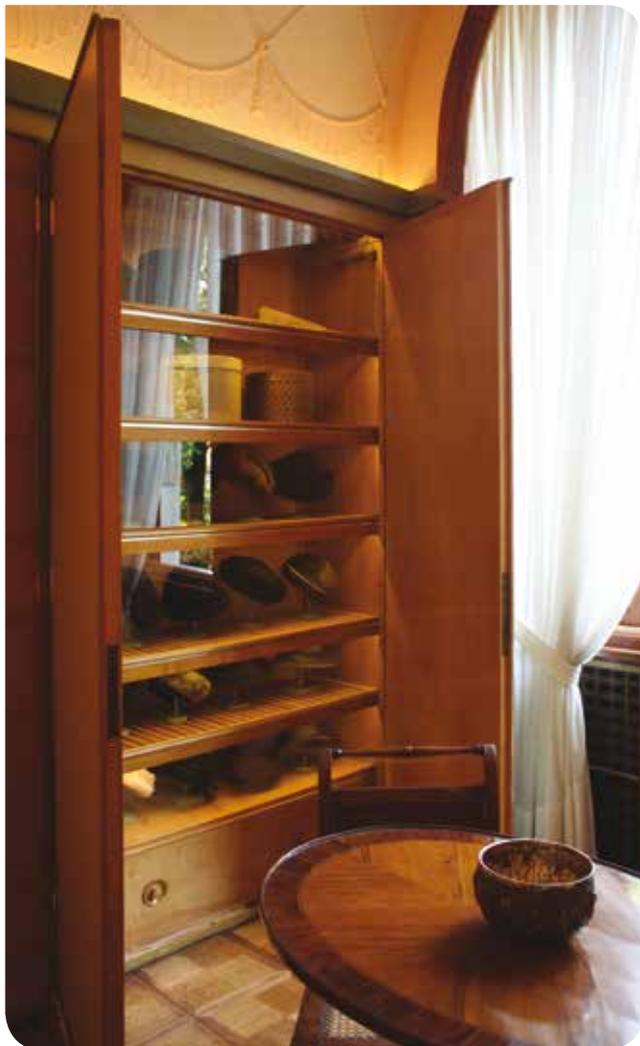
Plus ou moins dans les mêmes années, la Villa Necchi Campiglio à Milan a fait l'objet d'une donation au Fondo Ambiente Italiano (FAI) par l'une de ses propriétaires d'origine, qui souhaitait qu'elle devienne « un musée en lui-même ». Cette somptueuse résidence, avec ses salons en enfilade d'une grande hauteur sous plafond, a été construite pour une famille d'industriels par Piero Portaluppi (1933-1935), qui a non seulement conçu le bâtiment mais aussi ses éléments décoratifs et son ameublement.

Les Necchi ont fui pendant la guerre et après leur retour à la fin des années 1940, ils demandèrent à l'architecte Tomaso Buzzi de rénover et de redécorer la maison, en « lissant » l'audace initiale de la conception de Portaluppi. En conséquence, certains designs modernes ont été remplacés par une série de meubles plus classique, répondant au goût pour les antiquités alors en vogue à Milan.

Quand le FAI a reçu la maison en donation, elle a reconnu dans la Villa un projet clé dans le développement stylistique de Portaluppi, mais il a aussi réalisé qu'elle renfermait également l'histoire, les rituels, les plaisirs mondains et la vie quotidienne de la haute société milanaise et son évolution pendant la première partie du XX^e siècle. Dès le début de la restauration (qui a duré 5 ans, de 2003 à 2008), l'objectif n'a pas été celui de retrouver la configuration audacieuse originelle de Portaluppi, mais plutôt celui de préserver l'état dans lequel la maison avait été léguée, y compris les modifications moins innovantes de Buzzi, avec quelques exceptions. Les différentes couches de la maison sont rendues visibles de différentes manières, y compris par le biais des explications des guides et par la brochure qui peut être achetée dans la boutique de souvenirs du musée.

Comme dans le cas de Willow Road et du National Trust, l'expérience du FAI avec le patrimoine pré-moderne a permis à l'institution d'attribuer une valeur primordiale à l'habitat. Le mode de vie de la famille est non seulement transmis grâce à la conservation de l'architecture et de l'équipement intérieur – les grands

salons et les différents appartements avec leur mobilier – mais aussi grâce aux photos de famille, au linge de maison et à la porcelaine, qui offrent au public des témoignages évidents de la vie de la haute société et des nombreuses réceptions ayant eu lieu dans la Villa.



*Piero Portaluppi, Villa Necchi Campiglio, Milan (1932-1935).
La villa a été restaurée (2003-2008) et ouverte au public par le FAI.
La collection de chapeaux de l'une des sœurs Necchi, exposée à l'intérieur de la Villa*

À cet égard, le mobilier et les accessoires – les ustensiles de cuisine et les œuvres d'art de la Goldfinger House, ainsi que la collection de chapeaux ayant appartenu à l'une des sœurs Necchi dans la Villa Portaluppi à Milan – n'ont pas uniquement une valeur anecdotique. Tout au contraire, en fournissant une contextualisation chronologique et culturelle pour les espaces de la maison, ils offrent une compréhension immédiate de l'usage et de l'atmosphère d'une salle, ce qui réduit au minimum le besoin d'explications.

Villa Cavrois. Reconstruire les intérieurs disparus (2001-2015)

Une approche différente en ce qui concerne les strates historiques a été adoptée en France quelques années plus tard pour la Villa Cavrois, où les travaux de restauration viennent d'être achevés.

La Villa à la périphérie de Lille a été conçue par Robert Mallet-Stevens en 1932 pour l'industriel Paul Cavrois. Sa composition n'est pas sans rappeler un château du XVIII^e siècle, composé d'un bâtiment central et deux ailes latérales ; à l'intérieur, les dispositifs d'éclairage conçus par l'éclairagiste André Salomon sont savamment intégrés à l'architecture de chaque salle.

Après la guerre, le propriétaire a décidé d'adapter la résidence à l'évolution des besoins de sa famille et a demandé à l'architecte Pierre Barbe de créer trois appartements pour ses enfants. Suite au décès des propriétaires dans les années 1980, la Villa a été abandonnée et largement pillée pendant plus de 10 ans jusqu'à ce que l'État décide de l'acheter (2001), de la restaurer et de l'ouvrir au public.

En combinant de façon scientifique les données fournies par les vestiges du site, les photographies originales, etc., l'architecte en charge de la restauration s'est employé à définir la géométrie originale des bâtiments, ainsi que les matériaux, couleurs, et peintures initialement utilisés. Un grand soin a été accordé à la préservation de la matière d'origine encore présente, mais peu de choses restaient en l'état.

Au départ, le projet de transformer la Villa en une demeure-musée a suivi une stratégie multiple ; dans certaines parties, une approche plus conservatrice avait été jugée possible, compte tenu de la plus grande quantité de matériaux et éléments subsistants, tandis que dans d'autres parties où moins d'éléments de témoignages subsistaient, la quête d'authenticité matérielle avait suggéré de laisser ces espaces nus, dénués de mobilier ou de décor. Cependant, au final, considérant comme capitale la nature d'œuvre d'art totale de la Villa et prenant en compte la gestion économique de la propriété, il a été décidé que toutes les salles retourneraient à leur configuration datant de 1932 élaborée par Mallet-Stevens ; elles seraient restaurées en suivant leur forme authentique et

en recréant les meubles « immeubles par destination », c'est-à-dire les meubles encastrés et les appareils d'éclairage intégrés à l'architecture ; resterait exclu le mobilier mobile. Dans certaines salles, une telle approche a montré ses limites, car il est difficile dans une œuvre d'art totale de définir où se termine le décor et où commence le mobilier. Ce qui a été le cas, par exemple, dans la chambre De Stijl.

En outre, en suivant cette approche, une fois la restauration terminée, on ne verra plus que les différentes parties de la maison n'étaient pas toutes dans le même état avant le début du projet de conservation. Si une telle approche permet de montrer l'aspect et les qualités spatiales des intérieurs d'origine, il est important que les différents degrés d'authenticité soient explicites. Si ce n'est pas le cas, la chambre De Stijl – dont une grande partie a été reconstruite d'après photos – paraîtra paradoxalement beaucoup plus « complète » que les autres espaces où de plus nombreux matériaux authentiques subsistent.

Une dernière annotation sur l'intéressante solution proposée par le directeur de la maison pour informer le public que la Villa a subi d'importants travaux de restauration : une pièce a été laissée dans la condition dans laquelle elle se trouvait avant que les travaux n'aient commencé, afin de permettre aux visiteurs d'observer jusqu'à quel point la propriété avait été vandalisée, et par conséquent combien elle a nécessité de travaux avant qu'elle puisse être montrée au public. Le public peut ignorer une exposition ou un film, mais ici, la pièce fait partie du parcours des visiteurs qui sont ainsi contraints de la traverser, ce qui fait qu'un tel espace peut effectivement inciter les visiteurs à demander plus d'informations sur la maison et son histoire.

Conclusions

La présentation chronologique de ces cas souligne à la fois une tendance générale vers un degré plus élevé d'authenticité, bien que celle-ci ne soit pas linéaire ou systématique. Elle montre aussi que les choix de restauration sont influencés par de nombreux aspects, y compris bien évidemment les conditions préalables du bien, mais aussi le contexte culturel, les politiques des institutions concernées et les stratégies de valorisation.

Naturellement, les institutions telles que le NAI et la Fondation Le Corbusier se focalisent sur l'architecture et visent avant tout à la restauration de la configuration spatiale d'origine et de la décoration d'intérieur. Cependant, les expériences du National Trust et d'autres institutions similaires, tels que le FAI, ont défini des précédents importants en considérant les bâtiments comme des documents culturels et sociaux, et ce en préservant les traces de la vie de leurs occupants.

Certains changements sont inévitables : quand on restaure une maison moderne et qu'on la transforme en musée, on empiète forcément sur l'authenticité – que ce soit dans les matériaux utilisés, la conception ou l'espace. Toutefois, il est essentiel que les interventions rendent compte de façon claire de la portée et de la nature des travaux de restauration. Je pense que cela doit être fait même si les explications à fournir deviennent plus complexes. Il est également essentiel que l'on ne trompe pas les visiteurs et, ce qui est encore plus important, que le public ne devienne pas une excuse pour minimiser le contenu scientifique et les connaissances transmises. En effet, les récits doivent être adaptés aux différents publics et basés sur leur degré d'intérêt et leur connaissance. Il est donc également indispensable que les découvertes faites au cours des interventions de restauration soient mises en lumière et rendues accessibles au public intéressé.

Outre la remarquable valeur pédagogique des intérieurs magistralement restaurés, qui deviennent d'extraordinaires musées reflétant la culture et la sensibilité de leur passé, les interventions de restauration peuvent en effet devenir des sources précieuses des nouvelles connaissances historiques et matérielles. Les recherches préliminaires en vue d'interventions de restaurations et les tests sur les matériaux d'origine, ainsi que les découvertes sur le site, ouvrent tous de nouveaux horizons de recherche pour l'histoire en général et pour l'histoire de l'architecture en particulier, introduisant de nouvelles analyses détaillées essentielles et inimaginables auparavant. Par exemple, la restauration de Sonneveld House a mis en lumière les nombreuses couleurs naturelles des intérieurs d'origine : une palette très différente de celle que les historiens pensaient typique des intérieurs hollandais des années 1930. Il en va de même dans la maison La Roche où l'analyse de la couleur a révélé non seulement l'absence de blanc, mais aussi une

palette inattendue de couleurs naturelles. Compte tenu de l'étroite corrélation entre intérieur et extérieur dans l'architecture de Le Corbusier, ces résultats ont conduit à une recherche scientifique sur les surfaces extérieures. La restauration récemment achevée des façades a permis de retrouver le *ton pierre* jaunâtre d'origine de l'enduit, qui était beaucoup plus proche de celui des hôtels particuliers voisins qu'on ne le croyait. Cela a servi à invalider l'idée « canonique » de l'architecture blanche de Le Corbusier, aussi bien que l'appareil historique et critique qui avait été élaboré à partir de cette hypothèse.

En conclusion, vu les conditions matérielles de la plupart des architectures du ^{xx}e siècle avant restauration, la conservation de l'authenticité des matériaux n'est pas toujours possible et/ou économiquement viable ; en conséquence, elle ne représente pas toujours l'objectif de la restauration. Ceci étant dit, les professionnels semblent aujourd'hui accorder plus d'importance à l'utilisation de matériaux authentiques, permettant à ces vestiges précieux de devenir parlants d'abord aux spécialistes et ensuite, espérons-le, aux non-professionnels et au grand public.



Références

- ADRIAANSZ Elly, *et al.*, 2001, *Brinkman & Van der Kugl The Sonneveld House: an Avant-garde Home from 1933*, Rotterdam, NAI Publishers.
- DEZZI BARDESCI Marco, 1984, « Conservare, non riprodurre il Moderno », *Domus*, 649, p. 10-13.
- KUIPERS Marieke, 2005, « Fairy Tales and fair Practice », dans J.-Y. ANDRIEUX et F. CHEVALLIER, *La Réception de l'architecture du Mouvement Moderne : Image, usage, héritage*, septième conférence internationale de DO.CO.MO.MO (Paris, 16-19 septembre 2002), Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, p. 204-213.
- LAAN Barbara, WIERDA Sjoerd, 2001, « The Interior of the Sonneveld House, then and now », dans E. ADRIAANSZ, *op. cit.*, p. 128-144.
- « The Modern Movement and the World Heritage List », 1997, rapport rendu par un comité d'experts de DO.CO.MO.MO International.
- MOLENAAR Joris, PAIJMANS Willem Jan, 2006, « A modern Villa from 1933 in 2001 as if nothing has happened » dans E. ADRIAANSZ, *op. cit.*, p. 152-159.
- MULDER Bertus, VAN ZIJL Ida, 1999, *Rietveld Schröder House*, New York, Princeton Architectural Press.
- « The Preservation and Presentation of 2 Willow Road for the National Trust », 2006, dans P. SPARKE, B. MARTIN et T. KEEBLE, (dir.), *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, Londres et New York, Routledge, p.154 à 164.
- THORNTON Peter, 1984, *Authentic Décor. The Domestic Interior 1620-1920*, New York, Viking.

LES DEMEURES-MUSÉES EN ITALIE : UNE NOUVELLE FRONTIÈRE POUR LA CONSERVATION

Silvia Cecchini • Lanfranco Secco Suardo

Depuis son unification en 1860, l'Italie a développé une culture de la conservation et mis en place une législation reposant sur la notion d'authenticité.

Cette notion est le fil conducteur des théories sur la conservation et la restauration développées par Cesare Brandi dans les années 1960. Elle a pourtant été mise en doute dès les années 1970 et, si elle orientait jusqu'à présent la conservation des monuments et des œuvres, on assiste toutefois à des changements importants depuis quelques années.

La demeure-musée historique est souvent devenue un lieu où se développent de nouvelles approches de la gestion du musée qui, centrées sur la valorisation et la communication, ont un impact sur la conservation des œuvres. Les conservateurs doivent choisir entre la conservation d'objets considérés comme des spécimens uniques et la préservation de l'esprit du lieu. Que reste-t-il donc des idées de Brandi ? Peuvent-elles être appliquées aux demeures-musées historiques ? Quelques exemples récents illustrent l'évolution actuelle de notre approche de la conservation.

•• Conservation • restauration • authenticité • demeure historique ••

CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES ET CRITIQUES

par Silvia Cecchini

En Italie

En Italie, nous ne disposons pas d'une liste officielle des demeures historiques approuvée par le ministère italien des Biens et activités culturelles et du tourisme. Selon l'Associazione delle dimore storiche italiane (Association des demeures historiques italiennes), il existe environ 45 000 à 50 000 demeures historiques privées en Italie, et il existe des centaines de demeures supplémentaires possédées par le gouvernement. Un grand nombre d'entre elles

sont ouvertes au public, et seulement une partie sont des demeures-musées historiques à proprement parler. C'est pourquoi ces demeures représentent une catégorie importante du patrimoine culturel de l'Italie [Monti 2015].

L'objectif de cette conférence est d'examiner le rôle et l'importance de l'authenticité comme point de départ de la discussion sur les stratégies actuelles de conservation pour les demeures-musées ; et ce, cinquante ans après la publication de la *Théorie de la restauration* de Cesare Brandi.

Ceci pris en compte, il est utile d'examiner les racines de la notion d'authenticité dans la culture de la conservation en Italie. Cette culture s'est développée au fil des siècles avec des stratégies différentes de conservation pour différents types d'artéfacts dans les demeures historiques : de l'architecture aux tableaux, et des meubles aux objets ménagers. Compte tenu de ces différences, il semble opportun de se pencher à la fois sur la théorie et la pratique.

Racines historiques

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'Italie était en train de réaliser son unité nationale et posait également les premiers jalons de l'élaboration d'une législation visant à protéger et préserver les monuments historiques et artistiques. Depuis lors, le mot d'authenticité est entré dans le vocabulaire de la conservation pour désigner quelque chose qui ne soit « pas faux », c'est-à-dire qui ne soit pas le résultat d'une intention frauduleuse.

À cette époque, dans le contexte du positivisme, des écrits ont été utilisés pour définir de nouveaux critères de conservation des œuvres figuratives. Les tableaux étaient considérés comme semblables aux contenus des manuscrits anciens, et la comparaison entre les deux différents types de documents – textuels et figuratifs – est certainement l'explication la plus fréquente des critères de restauration reconnaissables et de non-réintégration. C'est alors que le terme « authenticité » est devenu le principe directeur du lexique de la conservation en Italie, trouvant son origine dans le traitement de tableaux [Cecchini 2005 ; Cecchini 2012, 141-160].

Sur le marché des antiquités, comme dans le domaine des études archéologiques, le nombre de faux augmentait. Basé sur une idée qui a commencé à circuler au début du XIX^e siècle, à savoir que les œuvres restaurées ont moins de valeur que celles que le restaurateur n'a pas touchées, l'approche de la conservation préconisée par les autorités gouvernementales italiennes visait à protéger l'authenticité. La législation cherchait à limiter la qualité et la quantité des travaux de restauration tout en tentant d'encourager l'entretien. L'entretien régulier représentait une tâche difficile dans une nation qui n'avait pas encore de structure administrative fiable [Cecchini 2012, 83-140]. En ce qui concerne les travaux de restauration, la procédure correcte a été décrite par l'expert Camillo Boito

comme étant la suivante : « faites-en le moins possible ». En d'autres termes, il est préférable d'avoir des œuvres incomplètes plutôt qu'entièrement reconstituées [Boito 1884].

Le résultat dans les années 1890 et au début du XX^e siècle a été que certains travaux de restauration, cherchant à retrouver l'œuvre authentique sous les couches de peinture et les retouches, ont conduit à des résultats désastreux. Ainsi, l'objectif a été un peu ajusté avec le choix d'une voie médiane, celle d'une intervention limitée. N'étant plus à la quête du matériau authentique, souvent au prix d'une image incomplète, des mesures sélectives ont été introduites : retirer le matériau uniquement quand une telle approche s'avère indispensable et porter une attention particulière à la lisibilité de l'œuvre.



Antonello da Messina, saint Grégoire (détail du Polyptyque de saint Grégoire)

La restauration réalisée par Luigi Cavenaghi sur le chef-d'œuvre d'Antonello da Messina, un polyptyque où l'image de saint Grégoire, quasiment perdue, mais connue par des gravures et des dessins, représente un exemple d'application de ces mesures. Elle a été restaurée en laissant les lacunes apparentes et en suggérant les volumes du corps avec un trait linéaire (un contour légèrement dessiné). Dans la même œuvre, la Vierge de l'Annonciation, dont le visage a souffert de moins de pertes, a été laissée tel quel, sans l'aide d'un traitement similaire [Brandi 1994, 77-81].



Lorenzo da Viterbo, chapelle Mazzatosta, église Santa Maria della Verità, Viterbe

C'est à partir de cette double attention portée au matériau et à l'image que Brandi a commencé à développer sa théorie. En 1942, il a annoncé son soutien à la proposition avancée par Cavenaghi telle que décrite ci-dessus. Par la suite, comme on peut le noter dans sa *Théorie de la restauration*, Brandi a adopté des solutions révisées pour la restauration de la chapelle de Mazzatosta à Viterbe, endommagée par des bombardements pendant la Seconde Guerre mondiale. Ici, les fragments réassemblés des fresques ont été d'abord traités avec le modèle des traits linéaires, comme Cavenaghi l'avait fait, puis réintégrés avec la technique du *tratteggio* (légères hachures), utilisée ici pour la première fois [Brandi 1946 ; Catalano 1998, 47-54].

La Théorie de la restauration de Brandi ne doit pas être considérée comme un manuel pratique de la restauration,

mais doit être comprise comme un traité sur l'esthétique, comme un mode de raisonnement lié à deux de ses œuvres antérieures : *Carmine o della pittura* [*Carmine ou de la peinture*] et *Eliante o dell'architettura* [*Eliante ou de l'architecture*] [Petraroia 1986 ; Catalano 1998 ; Carboni 2004, 137-155 ; D'Angelo 2006, 127-142].

Dans sa *Théorie*, Brandi perçoit les falsifications comme une intention de tromper l'observateur sur « la période, la texture des matières et l'auteur » [Brandi 1977, 66]. Dans le même temps, il définit l'authenticité comme étant ce qui n'est « pas faux », la considérant comme étant une condition préalable aux travaux de restauration. Cependant, l'authenticité doit être vérifiée par l'analyse philologique (c'est-à-dire la recherche et l'étude des documents, et l'observation des matériaux) et une analyse scientifique (tests de diagnostic) réalisée sur les matériaux de l'œuvre. Si une telle authenticité ne peut pas être prouvée, les critères qu'il a élaborés pour la restauration des œuvres d'art et des documents historiques ne pourraient plus être appliqués.

Brandi, diplômé en droit, a créé une carte élaborée des concepts théoriques de la restauration, tout en soutenant que tous les travaux de restauration devraient être soumis à une analyse au cas par cas. Au lieu d'imposer des règles, il propose une méthode de raisonnement.

Après Brandi

La méthode de Brandi est basée sur les œuvres d'art, initialement les tableaux ; puis elle a été appliquée aux monuments et à l'architecture, Brandi affirmant que l'architecture est également une œuvre d'art. L'application de cette méthode à l'architecture et aux sites archéologiques a conduit à une critique substantielle [Carbonara 1976 ; Carbonara 2001 ; Melucco Vaccaro 1989]. Bien que l'analyse théorique de Brandi constitue encore un élément essentiel de l'approche italienne de la restauration de tableaux et soit considérée comme la meilleure des pratiques dans de nombreux pays dans le monde, des méthodes critiques diverses pour la restauration de l'architecture ont été émises dans les années 1970 en Italie : des solutions conservatrices, visant à produire une œuvre visiblement restaurée [Dezzi Bardeschi 1991 ; Bellini 2005] à des compensations mimétiques des éléments perdus [Marconi 1999].

C'est dans ce contexte que la proposition de « conservation planifiée », développée par Giovanni Urbani, a conduit à une méthodologie plus évolutive qui met l'accent sur la pratique de l'entretien. Urbani, élève de Brandi, a souligné dans les années 1970 la nécessité de repenser les stratégies de conservation des objets historiques et artistiques par rapport aux théories de Brandi. Il considérait que les travaux de restauration effectués sur des éléments individuels n'étaient pas efficaces, puisque la mission essentielle était de transmettre aux générations futures le patrimoine historique et artistique de l'Italie, réparti à travers le pays, et donc d'étendre cette conservation à l'ensemble du territoire. Par cette approche critique, Urbani a récupéré la pensée systématique de Brandi sur la conservation, en particulier la notion de « restauration préventive » et il a élaboré à partir de ce point de vue le nouveau projet de conservation planifiée [Zanardi 2009 ; Cecchini 2011 ; Cecchini 2012].

Cette approche est basée sur des plans stratégiques reliant différents aspects – urbains, environnementaux, sociaux, politiques et économiques – aux études technologiques, techniques et scientifiques appliquées à l'échelle urbaine et territoriale. Cette proposition inclut également l'étude et la transmission des techniques historiques de construction, une connaissance nécessaire à la restauration des structures architecturales dans leurs fonctionnalités. C'est pourquoi ceux qui ont proposé une restauration mimétique des bâtiments historiques ont été sensibles à cette approche [Marconi 2007] [1].

Il s'agit de la direction que certaines personnes en Italie tentent de suivre, une approche désormais soutenue par une nouvelle législation pour la protection et la promotion du patrimoine culturel et du paysage, [2] ainsi qu'un chemin également suivi de diverses façons par des projets universitaires de recherche.

Un plan de conservation a besoin de l'interaction entre les institutions (municipales, régionales, et les centres de recherche) et les professionnels (architectes, conservateurs, historiens d'art et archéologues) pour définir des stratégies et plans communs. Ces interactions prennent du temps à être créées, et entre temps, dans certaines parties de l'Italie, des propriétaires privés et des associations font la promotion d'expériences telles que le projet établi par l'Association Giovanni Secco Suardo (AGSS) pour l'entretien des bâtiments historiques qui se focalise sur les toitures.

Le ralentissement de la dégradation des bâtiments au fil du temps représente l'objectif principal des tâches quotidiennes d'entretien. Le résultat est de retarder le plus longtemps possible l'intervention de restauration.

L'expérience acquise par l'Association fournit une nouvelle voie à suivre.

Politiques et pratiques au musée Pietro Canonica à Rome

Au regard de la conservation des demeures historiques, la question qui se pose est la suivante : à quelle authenticité faisons-nous référence ? Est-ce que la notion d'authenticité définie par Brandi par rapport aux œuvres figuratives (les tableaux) est toujours pertinente aujourd'hui, pour une culture habituée à gérer une manipulation extrême des images, et pour des yeux habitués aux couleurs saturées et brillantes des écrans ? Si l'on considère l'authenticité sous un nouveau jour, comme l'esprit du lieu, pouvons-nous être sûrs que l'esprit du lieu peut être transmis par l'usage de matériaux nouveaux et brillants ?

Le musée Pietro Canonica est situé dans la maison où le célèbre artiste Pietro Canonica a vécu depuis 1932 quand, quittant ses ateliers de Venise et de Turin, il est finalement venu s'installer à Rome [Santese 2014].

Des exemples de restauration proches de la notion d'authenticité de Brandi sont offerts par quelques objets du musée Canonica, une demeure historique située au milieu des jardins de la Villa Borghèse à Rome. Au début du xx^e siècle, Rome était le nouveau centre culturel de la nation. En 1927, en tant qu'artiste établi, Canonica a demandé à la municipalité de Rome d'avoir le privilège d'occuper un grand ensemble du xviii^e siècle appelé Fortezzuola, afin de réunir une collection de ses sculptures et de le convertir en un atelier et une résidence. Il a choisi cet endroit pour son contexte culturel et artistique fourni par la Villa Borghèse voisine, la Villa Strohl Fern et Valle Giulia. Afin d'obtenir l'utilisation du bâtiment dans le grand ensemble monumental de Fortezzuola et pour y résider de façon permanente, Canonica a accepté de le restaurer à ses propres frais, et de faire don de sa collection dans son ensemble. Dans les années 1930, Canonica a construit un ajout au bâtiment en suivant les plans dessinés par l'architecte Raffaele De Vico.

Au cours de sa vie, Canonica a exprimé le souhait que les parties les plus intimes de la demeure, à savoir la chambre à coucher, l'atelier, la salle de musique et la salle à manger, soient maintenues « comme il les laisserait ». [Santese 2014, 157]. En 1969, sept salles de la demeure historique-musée ont été arrangées pour l'exposition organisée par Carlo Pietrangeli selon les critères typologiques suivants : portraits, œuvres religieuses, monuments commémoratifs et funéraires, œuvres allégoriques. Pietrangeli n'a pas touché aux espaces les plus intimes que l'épouse de Canonica a continué d'habiter pendant toute sa vie jusqu'au 6 mars 1987.

Quelques exemples



Demeure historique-musée de Pietro Canonica (1869-1959) : l'atelier.

La conservation des objets d'art tels que les tableaux, sculptures, tentures et tissus représente un sujet particulièrement récurrent dans les demeures historiques-musées. Quelques exemples concrets peuvent illustrer ce point.

Le choix établi au musée Canonica par la directrice Bianca Maria Santese a été d'entretenir régulièrement les sculptures, plâtres et marbres. Cela s'est concrétisé par des vérifications périodiques de l'état de conservation et des conditions environnementales, ainsi que par l'époussetage, le nettoyage et de petites consolidations quand cela s'est avéré nécessaire.

Cette approche retarde de manière efficace, pendant de longues périodes, les travaux de restauration majeurs.

Le programme d'entretien est également composé de lignes directrices, en ce qui concerne les choix esthétiques, tout comme lorsqu'il faut rénover ou réparer des murs, les couleurs et les matériaux sont harmonisés en fonction du contexte général. Afin de montrer ces choix esthétiques, de nombreuses sculptures présentant une patine liée au temps sont exposées dans l'atelier.

La détérioration d'un accrochage décoratif peut atteindre un point qui ne peut plus être acceptable. Notre objectif est de retarder l'intervention aussi longtemps que possible, tout en s'assurant que les remplacements sont conformes à l'original, du point de vue de la philologie.

La restauration d'un tapis, selon la théorie de Brandi, montre comment la partie perdue est reconnaissable et comment le retissage est intégré à la partie authentique du tapis.

Dans la chambre à coucher, la tenture murale derrière le lit montre une oxydation de la couleur rougeâtre qui se dégrade vers le jaune. Comme il s'agit d'un tissu fait main, qui n'est pas disponible dans le commerce, il est impossible de le remplacer ni de restaurer sa couleur d'origine. Pour cette raison, le conservateur du musée a choisi de respecter l'authenticité du matériau au détriment de l'authenticité de l'image.

Ce choix est dicté par une des hypothèses de Brandi, qui dans ce cas est encore considérée comme valable, à savoir l'idée du temps. Selon Brandi, le temps est divisé en trois phases : le moment de la création (A) et le moment où l'objet est perçu de manière consciente (C). Il existe une troisième phase (B) entre ces deux phases, correspondant à l'intervalle de temps qui sépare le processus de création de l'appréciation consciente de l'œuvre ; il s'agit

du laps de temps composé de toutes les traces laissées sur le corps de l'œuvre.

Nous sommes face à une question urgente : avec nos yeux, dans notre contexte historique, à la recherche de l'esprit du lieu, sommes-nous toujours en mesure d'accepter et de lire les signes du temps qui passe ?



Demeure historique-musée de Pietro Canonica : la chambre à coucher

HABITER, ENTREtenir ET METTRE EN VALEUR

UNE DEMEURE HISTORIQUE

Par Lanfranco Secco Suardo

Une demeure historique

J'essaierai ici d'illustrer mes deux rôles en lien avec le thème de la conférence. Je m'exprime en tant que propriétaire et « gestionnaire » d'un bâtiment historique, mais aussi en tant que président de l'AGSS.

Le château de Lurano où j'habite et travaille appartient à ma famille depuis plus de cinq cents ans ; depuis une trentaine d'années je m'efforce de le préserver et d'en faire la promotion.



Le château de Lurano en 2014

Au fil des années, ce sujet est devenu de plus en plus important compte tenu du grand nombre de demeures privées historiques. Quelle est la valeur d'une demeure historique-musée lorsque des gens y habitent ? Lorsque la même famille y vit depuis de nombreuses années ? Comment peut-on promouvoir cette valeur ?

Le château comporte des œuvres d'art et un large éventail d'objets acquis par les membres de ma famille au fil des générations. La galerie des peintures, qui regorgeait auparavant de tableaux, a vu sa collection en partie dispersée par les héritages partagés et le vol, tandis que plusieurs tableaux ont été donnés à des musées publics en Italie, avec une régularité traditionnelle jusqu'à il y a quelques années.

Le château a également été la maison et le lieu de travail de Giovanni Secco Suardo dont les œuvres ont eu une grande influence sur l'histoire de la restauration italienne, établissant pour la première fois les bases d'un concept éthique de restauration et de promotion de la connaissance et de l'enseignement de cette discipline.

Ces dernières années, la politique a été de continuer la vie de famille aux côtés du Centre d'études et de projets de l'AGSS, basé au château. Les vastes archives historiques de la famille, incluant des documents remontant au XIV^e siècle, ont nécessité des années de travail pour les archivistes. Elles sont actuellement ouvertes aux experts et étudiants.

Bien sûr, dans ce cas aussi, la conservation est affectée par la politique adoptée vis-à-vis de l'utilisation du bâtiment et des visites. En d'autres termes, pouvoir connaître une demeure historique soit par le biais de quelques visites approfondies (expérience personnelle) soit par des visites courtes pour un grand nombre de personnes. Il s'agit de deux moyens et deux politiques différents et dans notre cas le choix s'est définitivement arrêté sur le premier.

En conséquence, le château accepte uniquement de petits groupes de visiteurs et accueille quelques artistes et experts sur de courtes périodes. En ce qui concerne les liens avec le territoire environnant, nous avons organisé pendant quelques années des activités pédagogiques pour des classes d'enfants et des élèves des écoles locales. Ces activités ont abouti à des expositions des œuvres produites. Aucune autre démarche commerciale n'a été entreprise. Bien entendu, un tel choix comporte des risques élevés pour la viabilité économique sans l'aide des autorités publiques locales. Il s'agit d'un sujet difficile car il implique l'évaluation des investissements et de leurs rendements, ce qui se fait presque toujours en termes de quantité.

Pour la conservation du château, et compte tenu de l'absence totale de financement public, les documents

d'archives ont non seulement été continuellement étudiés, mais il y a aussi eu un engagement de tous les jours à résoudre aussi rapidement que possible les causes des problèmes les plus graves (toitures, portes et fenêtres, cadre structurel, matériel de chantier technique, etc.), ainsi que l'engagement à conserver tous les artéfacts par le biais d'un entretien régulier. Une attention particulière est accordée à la compréhension des techniques et à l'utilisation de matériaux traditionnels.



Problèmes structurels sur la tour

La conservation appropriée et régulière d'un bâtiment historique exige une tournée quotidienne des travaux d'entretien, ce qui rend les visiteurs plus conscients des problèmes et accroît leur intérêt pour la conservation des artéfacts du château. Nous avons également constaté qu'une telle approche engendre un grand intérêt et une participation du public pendant sa visite quand il peut voir et comprendre le travail qui est en train d'être réalisé.

Un grand nombre de salles et de chambres sont sans chauffage et quand elles ne sont pas visitées, l'exposition à la lumière du jour est limitée autant que possible en gardant les salles dans l'obscurité.

Naturellement, la présence de l'AGSS a conduit à des choix de critères de méthodologie. Dans le même temps, les problèmes de conservation d'une demeure historique ont incité l'Association à mener des recherches et d'autres projets.

Projets et expériences d'entretien

En plus des cours pour les travailleurs qualifiés sur les techniques traditionnelles et les matériaux, l'AGSS a décidé de collecter les informations concernant l'organisation de l'entretien dans les demeures royales en Europe. Ce qui a conduit à une conférence internationale intitulée « De la restauration à l'entretien. Demeures royales en Europe », durant laquelle nous avons écouté des expériences diverses à bien des égards (historiques, géographiques, techniques, économiques et culturelles), mais qui pouvaient être liées par le facteur commun d'une culture et d'une pratique de l'entretien et de la restauration [Farina, 2003]. Suite aux résultats de cette première rencontre internationale, l'AGSS a continué ses études et recherches avec d'autres projets, sondages, enquêtes approfondies et publications au cours des années suivantes [Cecchini 2012 ; Cecchini et Secco Suardo 2014].

Face à la détérioration généralisée des bâtiments historiques, à la fois publics et privés, et afin d'éviter des projets ambitieux et à risque de restauration du cadre structurel, que ce soit celle des décorations d'intérieur ou des éléments amovibles présents dans le bâtiment ; il est aujourd'hui de plus en plus urgent d'élaborer un plan d'entretien quotidien pour chaque site historique, un plan qui soit réalisable, clair, économiquement viable et applicable, pour être mis en œuvre suivant un échéancier préétabli.

L'objectif est d'encourager un changement dans la politique de conservation de notre patrimoine historique, de sensibiliser les organismes publics, les propriétaires privés et gestionnaires de bâtiments historiques, afin qu'ils envisagent l'entretien quotidien en tant que premier niveau de protection. Le but est d'introduire l'habitude et les meilleures pratiques d'une attention constante et d'une inspection quotidienne, l'étude et la surveillance du site, avec des travaux de conservation planifiés basés sur la notion d'« entretien » plutôt que celle de « restauration ».

L'AGSS a participé à divers projets européens sur la conservation préventive et planifiée des toitures, ce qui



Comprendre les techniques et l'utilisation des matériaux traditionnels

a conduit à l'établissement de lignes directrices communes. Après avoir établi un profil professionnel et aussi un cours de formation pour les artisans qualifiés traitant de ces sujets, l'AGSS a initié des projets de recherches, des séminaires d'étude et des conférences sur l'entretien et la conservation des toitures. Des projets ont ensuite été réalisés sur des bâtiments historiques particuliers, ainsi que des cours spécialisés pour les architectes, ingénieurs, géomètres, fonctionnaires et travailleurs qualifiés afin de diffuser et de promouvoir la culture et l'application de pratiques fondamentales de l'entretien régulier des toitures qui constituent une partie d'un bâtiment dont par définition elle est la première dans l'échelle hiérarchique. Ces projets ont été menés au château de Lurano [Farina *et al.* 2011], à l'église Santa Maria à Bressanoro [Sarta *tecta* 2013] et au château de Pandino.

Cette activité unique est en train de devenir un secteur spécifique de notre organisation, qui s'adresse aux propriétaires privés, publics et religieux des bâtiments historiques. L'objectif est d'assurer la préservation des bâtiments historiques en réactivant une pratique continue d'entretien. Ceci est rendu possible uniquement par le

bias d'une connaissance approfondie des techniques et matériaux, une étude attentive du bâtiment et la participation des équipes de professionnels et travailleurs qualifiés. Dans notre expérience, il a été possible de réaliser une réduction des coûts d'environ 35 %.



Travaux d'entretien sur le toit du château de Lurano

Notes

1. Cependant Paolo Marconi l'a jugée irréalisable autant pour des raisons économiques que du fait de l'absence d'une culture de la restauration architecturale en Italie, qui accepterait la reconstitution des éléments perdus.
2. Loi du 26 mars 2008, N. 62.

Références bibliographiques

- BELLINI Amedeo, 2005, « Che cos'è il restauro ? », dans B. P. TORSELLO, *Che cos'è il restauro ? Nove studiosi un confronto*, Venise, Marsilio, p. 21-24.
- BRANDI Cesare (dir.), 1946, *Mostra di frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, Rome, ministère de l'Instruction publique.
- BRANDI Cesare, 1977 [1963], *Teoria del restauro*, Turin, Einaudi.
- BRANDI Cesare (édité par M. Cordaro), 1994, *Il restauro: teoria e pratica*, Rome, Editori Riuniti.
- BOITO Camillo, 1884, *I restauratori*, Florence, G. Barberà
- CARBONARA Giovanni, 1976, *La reintegrazione dell'immagine*, Rome, Bulzoni.
- CARBONARA Giovanni, 2001, *Restauro architettonico e impianti*, Turin, UTET.
- CARBONI Massimo, 2004, *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell'arte*, Milan, Jaca Book.
- CATALANO Maria Ida, 1998, *Brandi e il restauro: percorsi del pensiero*, Florence, Nardini.
- CECCHINI Silvia, 2005, « Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia », dans M. ANDALORO (dir.) *La teoria del restauro nel Novecento dal Riegl a Brandi*, actes du colloque international (Viterbe, 12-15 novembre 2003), Florence, Nardini, p. 81-94.
- CECCHINI Silvia, 2011, « L'«apertura sul futuro» della *Teoria del restauro*: la lezione da letta de Brandi di Giovanni Urbani » dans M. I. CATALANO et P. MANIA, *Arte e memoria dell'arte, actes des journées d'études* (Viterbe, 1-2 juillet 2009), Pistoia, Gli Ori, p. 235-248.
- CECCHINI Silvia, 2012, *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Rome, Gagemi Editore.
- CECCHINI Silvia, SECCO SUARDO Lanfranco, 2014, « Conservazione preventiva e programmata. Un racconto e cinque interviews per una prima ricognizione delle recenti esperienze sul territorio italiano », dans R. BOSCHI, C. MINELLI et P. SEGALA, *Dopo Giovanni Urbani: quale cultura per la durabilità del patrimonio dei territori storici*, Florence, Nardini, p. 158-196.
- D'ANGELO Paolo, 2006, *Cesare Brandi, critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet Studio.
- DEZZI BARDESCHI Marco, 1991, *Restauro: punto e da capo*, Milan, Franco Angeli.
- FARINA Paolo Maria, 2003, *Dal restauro alla manutenzione: dimore reali en Europa*, Actes de la conférence internationale (Milan, 12-15 octobre 2000), Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo - il Prato.
- FARINA Paolo Maria, TONGINI FOLLI Roberta, BARBÒ Stefano, et al., 2011, *Per la tutela dell'edilizia storica: guida alla manutenzione delle coperture*, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo - il Prato.
- MARCONI Paolo, 1999, *Materia e significato: la questione del restauro architettonico*, Rome, Laterza.
- MARCONI Paolo, 2007, « Progettare il restauro architettonico: mestiere per architetti, non per conservatori », dans *Ricerche di storia dell'arte*, n° 93, p. 742.
- MELUCCO VACCARO Alessandra, 1989, *Archeologia e restauro*, Milan, Il Saggiatore.
- MONTI Luciano, 2015, « Il patrimonio storico e artistico privato nel contesto dell'economia della cultura: una concreta opportunità di sviluppo », intervention à la XXXVIII^e assemblée des Soci A.D.S.I. - Associazione Dimore Storiche Italiane, sur le thème « Beni culturali: oneri o risorse ? L'impatto economico del patrimonio storico-architettonico sull'economia del Paese », <<http://www.adsi.it/wp-content/uploads/2015/05/Qu%C3%AC-lintervento-Prof.-Luciano-Monti.pdf>> (consulté le 6 juin 2015).
- PETRAROIA Pietro, 1986, « Genesi della *Teoria del restauro* », dans L. RUSSO (dir.), *Brandi e l'estetica*, Palerme, Università de Palerme, p. 77-86.
- SANTESE Bianca Maria, 2014, « Un originale esempio di casa-atelier e raccolta di opere d'artsita: il Museo Pietro Canonica (1869 – 1959) a Villa Borghese in Roma », dans M. GUDERZO (dir.), *Abitare il museo: le case degli scultori*, actes du troisième congrès international sur les galeries de moulage (Possagno 4-5-mai 2012), Trévise, Terra Ferma Edizioni.
- *Sarta tecta: Santa Maria in Bressanoro un Castelleone, una cura innovativa per la conservazione delle coperture degli edifici storici*, 2013, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo.
- URBANI Giovanni, 2000, *Intorno al restauro*, Milan, Skira.
- ZANARDI Bruno, 2009, *Il restauro: Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milan, Skira.

L'ÉVOLUTION DE LA PERCEPTION DE L'AUTHENTICITÉ : VINGT-CINQ ANS D'EXPÉRIENCE

« Pour s'améliorer, il faut changer. Donc, pour être parfait, il faut avoir changé souvent »

WINSTON CHURCHILL, 1925

Dr. Jurn A.W. Buisman

Cette contribution retrace l'histoire du changement progressif des idées sur la nature de la présentation d'une demeure historique au public. Pendant un quart de siècle, le concept du musée Geelvinck Hinlopen Huis à Amsterdam, un musée privé situé dans un hôtel particulier le long d'un canal dans le quartier des canaux d'Amsterdam et datant de 1687, a d'abord été déterminé par ses collections. Le concept a ensuite changé pour se recentrer sur une présentation basée principalement sur l'esprit du lieu. Ces dix dernières années, le musée a tenté de concilier l'histoire des habitants de ce palais urbain dont l'apogée est situé au XVIII^e siècle avec ses intérieurs datant principalement du XIX^e siècle et avec les collections du musée, s'étendant du XVII^e au XIX^e siècle. Ces collections ont principalement été assemblées au cours du XX^e siècle et n'ont aucun rapport avec l'histoire de la demeure elle-même. L'auteur conclut sur la possibilité de relier les habitants d'aujourd'hui et leurs collections aux récits de l'histoire de la demeure.

• • Authenticité • demeure historique • collections • esprit du lieu • •

« Pour s'améliorer, il faut changer. Donc, pour être parfait, il faut avoir changé souvent ». Cette citation célèbre de Winston Churchill est devenue la devise de mon père. Il n'était pas seulement un brillant industriel, mais aussi – tout comme son père – un fervent collectionneur, et assez célèbre au sein des cercles des marchands d'art pour sa collection de porcelaines néerlandaises réunie dans les années 1970 et 1980. À cette époque, plusieurs collections ancestrales étaient apparues sur le marché. Elles ont été accaparées par les antiquaires, qui ont par la suite vendu les objets petit à petit, se débarrassant aussi de leur histoire intrinsèque. En ces temps-là, les musées étaient pour la plupart étouffés par les lourdeurs des procédures administratives et donc dans l'incapacité de prendre une décision d'achat pendant les ventes.

Contexte

Pourquoi cette longue introduction ? Vous ne vous trouvez pas face à un historien, mais face à un économiste. Mon père avait espéré que je prendrais sa suite à la tête de l'entreprise familiale, dans l'activité de commerce de broyage des herbes et épices, ainsi que dans les produits pharmaceutiques. Au lieu de cela, j'étais beaucoup plus intéressé par sa collection de porcelaines. Après mes années d'université, en tant qu'économiste, j'ai imaginé le concept d'un fonds reconstituable d'investissement pour la sauvegarde des collections, comblant le fossé entre les collectionneurs privés et les musées. Cela a entraîné la création du Fonds Maecenas. Aujourd'hui nous pourrions l'appeler fonds d'investissement à impact culturel. En 1989, nous avons acheté un prestigieux immeuble

de bureaux à Amsterdam où les collections du Fonds pouvaient être exposées et j'ai moi-même par ailleurs prévu de vivre dans une partie de l'hôtel particulier le long du canal. Le bâtiment était délabré ; nous l'avons complètement restauré grâce aux propriétaires précédents, notamment des banques, et à mon père qui a fourni généreusement les moyens financiers d'une complète restauration.

Pour vous donner une idée de combien le concept de fonds d'investissement à impact culturel était novateur, il a fallu à la Banque centrale néerlandaise près de deux ans pour se décider à donner le feu vert à notre effort. Malheureusement, à cette époque, l'Europe a été plongée dans une grave crise économique, et il fallait restructurer le Fonds Maecenas avec les collections qui, à cette époque, avaient déjà été rassemblées. C'est ainsi qu'il est devenu la base de ce qui est aujourd'hui le musée Geelvinck Hinlopen Huis.

Premières années



Blason de la famille Geelvinck-Hinlopen (1687). On note la présence d'un chardonneret jaune, geelvinck en néerlandais.

À cette période, au début des années 1990, la demeure elle-même était uniquement considérée comme un cadre élégant. Les salles d'époque, que nous avons reconstruites, devaient simplement fournir un décor adapté aux collections du Fonds, qui concernaient principalement les arts appliqués des XVII^e et XVIII^e siècles. Étant donné que mes parents avaient déménagé à l'étranger à peu près au même moment, nous avons également décidé que la collection de tableaux hollandais du XVII^e siècle de mon père serait exposée de manière permanente dans ce tout nouveau musée. Quand, en 1991, le musée a ouvert ses portes au public, sa présentation n'avait rien à voir avec l'histoire de la demeure : le musée Geelvinck a organisé des expositions d'art appliqué, de gravures à l'eau forte

de Rembrandt, d'art précolombien, etc. Au fil des années, nous avons commencé à prendre conscience que la grande majorité des visiteurs de notre musée était plus attirée par la demeure elle-même que par ces expositions.

Le premier changement stratégique



Salle chinoise du musée Geelvinck Hinlopen Huis

Donc, une dizaine d'années après l'ouverture de notre musée, nous avons décidé de supprimer les vitrines modernes des salles d'époque et d'améliorer l'intérieur avec du mobilier ancien de la collection de mon père. Nous avons offert aux visiteurs une brève introduction sur les différents styles de chacune des salles d'époque. Ensuite, ils pouvaient visiter les salles d'exposition modernes au sous-sol où nous avons poursuivi l'organisation d'expositions, principalement sur les arts appliqués. En 2003 par exemple, nous avons monté une exposition d'assiettes de porcelaine chinoise de différentes provinces destinées à l'exportation, avec des objets prêtés par des collectionneurs privés, le Rijksmuseum et d'autres musées partout en Europe, et bien sûr, la collection de mon père [1]. Il n'y avait jamais eu auparavant (et probablement depuis lors) autant d'assiettes de provinces présentées ensemble. Cette exposition a été saluée par nos collègues du musée. Les collectionneurs d'assiettes de porcelaine chinoise de différentes provinces destinées à l'exportation sont venus de toute l'Europe pour visiter spécialement cette exposition à Amsterdam. Cependant, ces collectionneurs ne représentent qu'un nombre très restreint de personnes. Le public habituel du musée n'a pas manifesté d'intérêt pour l'histoire politique oubliée de ces assiettes de province, pas plus que pour regarder les rangées d'assiettes

très colorées. Au lieu de cela, les visiteurs ont continué à demander qui habitait réellement dans cette demeure.

Le deuxième changement stratégique

En conséquence, nous avons décidé de changer radicalement notre stratégie : après avoir été axés sur la collection, nous avons décidé de mettre l'accent sur la demeure elle-même comme centre d'intérêt. Dans les années suivantes, nous avons finalement dissous le fonds Maecenas, mettant fin à notre relation avec la plupart des collections en son sein. À la place, nous nous sommes concentrés sur l'histoire de la demeure et de ses habitants durant son apogée au XVIII^e siècle, quand ce « palais urbain » était dirigé par la famille Geelvinck et ses héritiers.

Questions d'authenticité

Ce changement d'orientation semble être une décision logique ; toutefois, y parvenir en respectant une certaine éthique ne s'est pas avéré aisé. Pour commencer, nous nous sommes questionnés sur ce qui était authentique et significatif de cette période. Les caractéristiques formulées par Steward Brand dans son ouvrage *How Buildings Learn* [Brand 1997] m'ont été d'une grande utilité : Site, Structure, Peau, Commodités, Plan de l'espace et Objets.

Site



Jardin du musée, dessiné en 1990 par R. Broekema

Le site, l'îlot urbain où notre musée est maintenant situé, s'est matérialisé dans le cadre du développement majeur de la ville survenu dans les années 1662-1670, développement aujourd'hui connu comme la quatrième

extension du quartier des canaux d'Amsterdam. Les bâtiments de cet îlot devaient être construits sur des parcelles standardisées soumises à des règles strictes de taille et de fonction. L'espace entre la demeure principale et la remise à calèche a été exclusivement conçu comme un jardin. Ces réglementations urbaines sont encore valables aujourd'hui. Il s'agissait, au XVII^e siècle, d'une conception innovante de développement urbain. C'est pour cette raison que cette zone est maintenant un site classé au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Structure

Le Geelvinck Hinlopen Huis est constitué d'une demeure principale, construite vers 1687 sur le canal Herengracht, et d'une remise à calèche datant de la même année, le long du canal Keizersgracht adjacent. C'est pourquoi il est appelé « palais urbain ». La demeure principale est construite sur deux parcelles, c'est une maison de canal dite « double ». Quelque 110 maisons doubles subsistent encore, mais beaucoup d'entre elles ne présentent plus qu'une façade abritant des immeubles d'habitation, voire des immeubles de bureaux complètement modernes ou des hôtels. Les remises à calèches ne sont plus que rarement encore connectées à la maison principale. Dans notre cas, la « structure » est presque entièrement la même que celle de 1687.

Peau

La « peau », qui est l'extérieur du bâtiment a cependant changé : la façade de la maison principale a été modifiée de manière importante vers 1750 par la deuxième génération de la famille Geelvinck et, malheureusement, la balustrade supérieure ornée a été perdue dans les années 1900. La remise à calèche a été réaménagée pour un usage résidentiel vers 1865, bien que l'on puisse encore reconnaître ses origines par la porte d'entrée exceptionnellement grande.

Les Commodités

Les « commodités », toilettes, chauffage, canalisations d'eau, etc. ont nécessairement été maintes et maintes fois modifiées de façon très substantielle à travers les siècles, bien que presque toutes les cheminées des deux premiers étages du bâtiment soient toujours visibles. Ici, je constate que tout l'éclairage a été rénové, ce qui modifie

considérablement l'impression du visiteur quand il entre dans une salle. Imaginez à quoi la salle ressemblerait si vous pouviez voir les revêtements muraux à la lumière du jour, ou le soir à la lumière des chandelles.

Plan de l'espace

De façon remarquable, le « plan de l'espace » dans la plupart des parties de la demeure principale est resté inchangé, même si les fonctions des salles ont été régulièrement modifiées suivant la progression de son usage, résidentiel, de bureau puis de musée.

Les éléments fixes

Ici, je tiens à m'écarter du système de Brand et présenter les « éléments fixes », que je différencie des objets réels amovibles. Par « fixes » je veux dire, par exemple, les ornements en stuc, le papier peint, les ornements des portes, les lambris, les textiles des revêtements muraux etc. À l'étage principal, l'étage « noble », vous pouvez encore voir des ornements datant de la première, deuxième et troisième génération de la famille Geelvinck. Dans les années 1830, les panneaux de bois des murs existant dans les salles de la façade ont été repeints selon la mode prédominante, et ceux-ci sont restés en l'état. Dans l'ensemble, vous pouvez assez facilement repérer les différentes strates de décoration d'intérieur remontant à la période des Geelvinck et des habitants ultérieurs.

L'environnement sonore



Visite guidée en musique : Kaoru Iwamura jouant sur un forte-piano du XVIII^e siècle

Plus immatériel que les choses amovibles, il existe un « environnement » sonore au sein de la maison. Je mentionne cela précisément parce que depuis quelques années maintenant, nous avons exposé dans la maison la collec-

tion Sweelinck de plus de 90 piano-forte. En organisant des concerts sur ces instruments historiques, nous avons fait résonner la musique de la période Geelvinck dans la maison. Cela améliore assurément l'expérience du visiteur, mais est-ce vraiment authentique ?

Les objets

Rien ne subsiste des meubles et autres « objets » de la période Geelvinck. Nous pourrions retrouver la trace de quelques peintures qui ont dû orner les murs pendant cette période, comme le portrait de la famille par Gabriel Metsu, maintenant à la Gemäldegalerie de Berlin, un autre de Metsu maintenant au Metropolitan Museum de New York, et un grand tableau de Rembrandt maintenant au musée Pouchkine à Moscou. Mais, comme vous le comprendrez, il est impossible de les rapatrier dans la demeure. Nous sommes très satisfaits d'un prêt à long terme du Rijksmuseum d'un portrait fait par Lodewijk van der Helst, mais c'est le portrait le plus approchant que nous avons pu obtenir. Très peu d'effets personnels de la famille Geelvinck nous sont parvenus, et si certains subsistent, la plupart n'ont pas été archivés comme tels.

L'histoire ne correspond pas à la présentation

À présent, cela entraîne un problème majeur d'authenticité : nous racontons aux visiteurs l'histoire des habitants de la maison pendant le XVIII^e siècle et nous montrons des salles décorées et meublées avec beaucoup de choses plus ou moins de cette même période. Cela peut donner au visiteur qui parcourt rapidement les salles l'impression qu'il a vu l'intérieur d'origine de la maison où la famille Geelvinck a vécu, mais ce n'est évidemment pas le cas.

Concernant les « éléments fixes », la restauration des salles d'époque, entreprise il y a un quart de siècle maintenant, n'avait pas l'intention d'être une reconstitution. À l'époque peu d'éléments de la période ont été ajoutés pour valoriser le décor somptueux des salles d'époque, comme d'impressionnants revêtements muraux peints par le célèbre peintre néerlandais Egbert van Drielst, trouvés par mon père dans une vente aux enchères à Londres (ils avaient apparemment précédemment orné les murs d'un luxueux loft à New York). La famille Geelvinck possédait bien des revêtements muraux peints par Egbert

van Drielst, mais ils n'étaient pas les mêmes que ceux actuellement à Geelvinck Hinlopen Huis ; en fait, ceux d'origine détenus par l'un des Geelvinck se trouvaient dans une autre grande demeure sur le canal, juste à un pâté de maisons de la nôtre.

Donner une image exacte



Salle à manger du musée Geelvinck Hinlopen Huis

Pour être plus honnête vis-à-vis du visiteur, nous disons maintenant que ce qui se trouve ici a été ramené par la famille Buisman. Toutefois, la plupart du temps, le visiteur ne l'accepte pas ou ne veut même pas l'accepter, préférant garder l'idée d'avoir vu une maison authentique d'un riche marchand du XVIII^e siècle. Ou bien le visiteur obtient une image floue de l'histoire de la maison, mêlant ma famille à celle des Geelvinck. La plupart des visiteurs ne connaissent pas vraiment, voire pas du tout, la différence entre les styles des époques ; ils veulent juste entendre une belle histoire dans une maison historique décorée de manière intéressante, pour pouvoir un peu s'extraire de leur vie quotidienne et rêver en s'imaginant être transporté dans un autre temps et dans une histoire de vie plus riche. À cet égard, le Geelvinck Hinlopen Huis n'est pas si différent du château fantastique de Disneyland, sauf que le site et la structure de notre maison sont réels.

Comment concilier l'histoire de la demeure avec les temps présents ?

La solution évidente consiste à effacer les objets de périodes ultérieures de la maison, mais vous vous retrouveriez alors avec une maison vide, comme la maison de Benjamin Franklin à Londres, laissant le soin au visiteur

d'imaginer les objets qu'il y avait jadis à l'intérieur. À la place, nous avons décidé d'associer l'histoire de la famille Geelvinck avec celle des habitants actuels de la maison, soit mon épouse Dunya Verwey et moi-même. Nous avons donc disposé quelques photos de nous, et les gens peuvent lire sur la vie de Dunya et la mienne. Néanmoins, en toute honnêteté, il s'agit encore une fois d'un simulacre. Bien que nous utilisions parfois la bibliothèque pour y prendre un verre lorsque nous séjournons à Geelvinck Hinlopen Huis, nous vivons en réalité dans l'appartement-loft moderne en haut de l'édifice. Il existe également une certaine contradiction entre nos histoires et l'image de l'étage principal (l'étage « noble »). Par exemple, Dunya a été l'une des quatre fondatrices de « Dolle Mina », un mouvement féministe célèbre et influent au début des années soixante-dix. Cependant, il n'existe aucune connexion dans les grandes salles d'époque avec ce mouvement activiste. À l'avenir, afin de résoudre ce problème nous voulons aussi montrer au public l'appartement-loft moderne en haut de l'édifice ; bien qu'il reste quelques problèmes d'ordre pratique à résoudre, comme la question de notre vie privée. Bien qu'il n'y ait rien de vraiment remarquable dans cet appartement-loft, nous pensons que cela pourrait intéresser le public de voir les quartiers privés, et cela donnerait aussi une image beaucoup plus réaliste de l'utilisation actuelle du bâtiment.

Concilier un passé glorieux et controversé



*Offrande aux esprits
le jour de Tula
(17 août 2013),
au musée Geelvinck
Hinlopen Huis*

Ayant à présent travaillé pendant environ dix ans sur l'histoire des habitants de cette maison, nous avons progressivement réalisé qu'il y avait d'autres points de vue à étudier. De prime abord, l'histoire de la famille Geelvinck semble évidente : nous savons exactement qui a vécu dans la maison, quand et comment les personnages sont

liés à l'arbre généalogique ; nous connaissons leur fonction officielle, leur maison de campagne, leur richesse et juste un soupçon de leur histoire personnelle. Comme la famille Geelvinck est étroitement liée aux autres riches familles d'oligarques qui régnaient sur Amsterdam pendant cette période, nous pouvons facilement la replacer dans le contexte de l'histoire locale et occidentale dans son ensemble. Les Geelvinck étaient liés par mariage à la plupart des familles vivant dans les grandes demeures voisines le long du canal, et leurs filles ont été mariées aux nobles familles néerlandaises qui sont restées influentes jusqu'au ^{xx} siècle. On peut s'imaginer cette histoire, en mettant l'accent sur le luxe et la gloire de la nation.

Il existe néanmoins un autre aspect de cette histoire. À l'instar de la plupart des familles d'oligarques de l'époque, les Geelvinck ont également été fortement impliqués dans des investissements importants dans les plantations, aussi bien dans les Indes orientales que plus particulièrement dans les Antilles. L'ensemble des cinq générations qui ont vécu dans la maison entre 1687 et 1813 était directement lié à la société du Surinam, qui s'appellerait aujourd'hui la « Société de développement pour la colonie de plantation du Surinam ». Ces plantations de canne à sucre, de fèves de cacao, de graines de café et de feuilles de tabac étaient économiquement viables uniquement en raison de leur main-d'œuvre bon marché, au départ des esclaves noirs importés d'Afrique de l'Ouest, et après l'abolition de l'esclavage au ^{xix} siècle, des ouvriers bon marché du Nord de l'Inde et de Java. Après une interruption due à la crise provoquée par la Révolution française et les guerres napoléoniennes qui ont suivi, un membre de la dernière génération Geelvinck était en fait le véritable initiateur et le premier président de la *Nederlandsche Handel-Maatschappij*, (« Société nationale de développement pour les colonies néerlandaises »). Elle survit encore aujourd'hui sous le nom de Banque ABN Amro. Après que le Surinam est devenu indépendant des Pays-Bas en 1975, environ un tiers de sa population a émigré aux Pays-Bas, en particulier à Amsterdam, et aujourd'hui il existe une minorité assez importante originaire du Surinam avec des racines noires-africaines. En 2013, eut lieu une commémoration nationale du cent-cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage au Surinam et aux Antilles néerlandaises. À cette occasion, nous avons organisé une exposition retraçant l'histoire de la demeure et du quartier

d'Amsterdam en général, en relation avec les produits de l'esclavage des noirs et établissant des liens entre cette histoire commune et les évolutions d'aujourd'hui [2]. Cette exposition a été reçue de manière très positive par la minorité du Surinam aux Pays-Bas. En conséquence, nous avons pris part au *Black Heritage Tour* (le Tour du patrimoine noir), et cette histoire commune a été intégrée dans notre exposition permanente.

Pertinence pour le visiteur d'aujourd'hui

Utiliser approximativement ou, si l'on préfère, détourner l'histoire des habitants de la maison, aussi bien ceux de la période Geelvinck que les « actuels », offre une multitude d'opportunités pour la critique sociale en situant l'histoire parallèlement à des thèmes qui sont pertinents aujourd'hui. Par exemple, le travail forcé de la production de fèves de cacao en Afrique de l'Ouest est aujourd'hui lié au rôle d'Amsterdam en tant que plus grand port de fèves de cacao dans le monde ; nous avons associé ce thème à notre exposition pour commémorer l'abolition de l'esclavage il y a 150 ans. Notre prochaine exposition « Dans l'esprit de Geelvinck » [3] fera le lien entre l'histoire de la famille Geelvinck « horriblement » riche et ses idées novatrices sur l'inégalité des richesses entre les couches de notre société mondialisée actuelle, tels que le mouvement *Occupy*. Bien que cela puisse sembler plutôt étrange, les Geelvinck étaient en réalité en grande partie républicains d'esprit, c'est-à-dire des adversaires farouches de l'élite régnante héréditaire, la maison d'Orange. Le dernier Geelvinck mâle a même fini dans l'entourage du Marquis de la Fayette à Paris, après avoir été banni des Pays-Bas quand, en 1786, lui et certains de ses riches amis oligarques d'Amsterdam avaient tenté de remplacer le règne de la maison d'Orange par une forme plus démocratique de gouvernement, celle d'une cité-État. De la même manière, nous relierons les histoires plutôt indépendantes des dames Geelvinck avec l'activisme féministe aujourd'hui. Ainsi, des parallèles sont en train d'être tracés entre les Geelvinck et les résidents actuels, réconciliant le passé avec le présent. Selon notre expérience, les visiteurs peuvent de la sorte plus facilement imaginer comment vivaient les habitants de ces hôtels particuliers le long du canal, et comment cela a influencé

et façonné la société aujourd'hui. Pour autant, qu'en est-il de l'authenticité : est-il possible de tracer de tels parallèles dans l'histoire ? Le débat reste à cet égard ouvert.

Conclusion



Nuit des musées 2012 : des acteurs costumés dansant avec des visiteurs pour célébrer le bicentenaire de 1812

En conclusion, les visiteurs sont attirés par notre manoir le long du canal et par ses intérieurs richement décorés. Plutôt que de faire semblant que ces salles d'époque font juste partie de l'histoire, nous présentons la demeure comme étant habitée aujourd'hui. Nous montrons des strates multiples, en présentant les opinions des habitants actuels de la demeure sur des thèmes appropriés qui peuvent être mis en parallèle avec le contexte historique de la période Geelvinck. Dans notre musée, le visiteur est autorisé à s'asseoir sur les chaises, à grignoter des biscuits historiques et à vivre l'expérience d'un invité d'honneur. L'invité peut écouter de la musique classique et contemporaine jouée sur des piano-forte d'époque. Par le biais de nos expositions, nous relierons le contexte de l'âge d'or de l'histoire de la demeure à la société d'aujourd'hui ; en utilisant à la fois des objets historiques et des choses ordinaires de la vie quotidienne pour relier l'authenticité du site et la structure de la demeure à des thèmes contemporains pertinents. Aujourd'hui, notre musée retrace les histoires liées au passé et au présent de la demeure, sous différents angles et points de vue, qui font sens pour le visiteur d'aujourd'hui. Nous espérons que cela pourra inciter les visiteurs à considérer le passé comme faisant partie du présent, et de potentiellement reconsidérer leur point de vue sur des questions actuelles.

Cependant, s'agit-il de la fin du processus continu de changement de notre point de vue conceptuel sur la façon

d'aborder le public avec un récit pertinent, ou bien allons-nous un jour placer à nouveau la collection au centre de la présentation de la demeure ?



L'auteur annonçant un concert lors du Festival Geelvinck de forte-piano 2014, musée Geelvinck Hinlopen Huis

Notes

1. Exposition « Provincieborden, een culturele dialoog tussen twee beschavingen » (Les assiettes de province, un dialogue culturel entre deux civilisations), Museum Geelvinck Hinlopen Huis, Amsterdam, 22 mai – 22 juin 2003.
2. Exposition « Swart op de Gracht. Afro-American Slavery traced on the Amsterdam Canals », Museum Geelvinck Hinlopen Huis, Amsterdam, 23 avril – 30 septembre 2013.
3. Exposition « In de Geest van Geelvinck » (Dans l'esprit de Geelvinck), Museum Geelvinck Hinlopen Huis, Amsterdam, 5 mars – 15 décembre 2015.

Références

- BRAND, Stewart, 1997, *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*, 2^e édition révisée, Londres, Phoenix Illustrated.
- CHURCHILL Winston S., 1922-1928, 1974, *His Complete Speeches*, 1897-1963, édités par Robert Rhodes James, Londres, éditions Chelsea House, vol. 4.

L'ESPRIT DU LIEU, FIL ROUGE DE LA GESTION DES LIEUX HISTORIQUES

Sarah Staniforth

La valeur ou l'esprit du lieu sont depuis longtemps des notions fondamentales à la compréhension et à la préservation des sites historiques ou naturels. Adoptée par l'ICOMOS en 2008, la Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu a notamment servi à définir « l'esprit du lieu » (ou *genius loci*) en faisant référence à l'unicité et à la particularité d'un lieu ainsi qu'à l'attachement qu'il suscite. Un bref mémoire sur l'esprit du lieu a alors été rédigé pour chaque propriété du National Trust à partir du résultat d'une enquête qui définit ce qui est unique et particulier à chaque lieu, et ce que les visiteurs y apprécient tout particulièrement.

Cette compréhension de l'esprit du lieu oriente toutes les actions visant à améliorer la qualité de la conservation, de la présentation et de la médiation du lieu, ainsi que le marketing et les activités commerciales. C'est le fil rouge qui permet la bonne gestion des biens en s'assurant que toutes les actions respectent les caractéristiques du lieu et s'y adaptent.

•• Esprit du lieu • National Trust • conservation • médiation ••

La valeur ou l'esprit du lieu est depuis longtemps une notion fondamentale à la compréhension et à la préservation des sites historiques ou naturels. Les chartes d'Athènes (1931), de Venise (1964), puis de Burra (1979) ont influencé et codifié nos pratiques de conservation.

En tant que professionnels de la conservation, historiens de l'art ou de l'architecture, conservateurs ou restaurateurs, nous sommes accoutumés à identifier les valeurs des lieux historiques. Ces valeurs peuvent être historique, architecturale, artistique, archéologique, scientifique ou technique, et s'appliquer aussi aux jardins, parcs et paysages. Elles relèvent du domaine du réel, sont authentiques et peuvent être définies en utilisant une approche de la recherche basée sur des données factuelles ; il s'agit de valeurs tangibles et invariablement liées à la culture matérielle.

Voici Kedleston Hall, exemple presque parfait de demeure néo-classique, et qui figure parmi les meilleures réalisations de la fin du XVIII^e siècle ; il a été acquis par le National Trust en 1987. Il s'agit d'un tout : architecture, paysage, intérieurs et mobilier, agencés en quelques années par un seul homme, Nathaniel Curzon, 1^{er} Lord Curzon, grâce aux talents d'un des plus grands architectes



Kedleston Hall, Derbyshire. Vue de la façade nord

et décorateurs de l'Angleterre, Robert Adam. Kedleston est un monument architectural d'importance nationale et internationale. Pour un œil averti, sa valeur formelle est évidente. Pourtant, de nombreux visiteurs entrant dans le Marble Hall trouvent l'endroit froid et austère, peu révélateur de l'échelle ou la splendeur des conceptions d'Adam. Afin de remédier à cette absence d'implication émotionnelle, le National Trust a élaboré une stratégie visant à présenter les demeures dans un état qui se rapproche davantage de celui dans lequel elles étaient lorsqu'elles étaient habitées. Le Trust a nommé cette initiative « donner vie à ces lieux ». C'est un sujet que j'ai abordé lors de la Conférence ICOM DEMHIST/ICOM-CC à Los Angeles en 2012.



La salle de marbre à Kedleston, conçue par l'architecte Robert Adam sur le modèle d'un atrium de villa romaine

La présente contribution vise à expliquer comment l'esprit du lieu peut être utilisé pour donner les clés de lecture que possèdent les experts à un maximum de visiteurs.

La charte de Burra, élaborée par ICOMOS Australie, répond à une approche basée sur la valeur immatérielle d'un lieu. Lors de travaux de conservation menés en Australie sur des paysages, la valeur et la signification de lieux sacrés aborigènes ont permis une approche dépassant l'opinion « experte » sur la valeur des sites, en reconnaissant les valeurs immatérielles des lieux historiques et naturels. Il a alors été reconnu que la gestion de ces lieux est bien plus efficace lorsque la communauté locale s'associe aux professionnels de la conservation.

En octobre 2008, lors de la Conférence internationale de l'ICOMOS au Québec, une déclaration sur la conservation de l'esprit du lieu a été adoptée : « L'esprit du lieu se réfère à l'unicité et à la particularité d'un lieu

ainsi qu'à l'attachement qu'il suscite. Ainsi, il se retrouve autant dans la culture immatérielle (récits, art, mémoires, croyances, histoires etc.) que dans les aspects matériels d'un lieu (monuments, rivières, forêts, style architectural, chemins, vues etc.) ou dans ses aspects interpersonnels (la présence de la famille, des amis, des âmes sœurs). »

Dans la religion romaine classique, le *genius loci* désignait l'esprit protecteur du lieu. Dans l'usage contemporain, le *genius loci* se réfère en général à l'atmosphère particulière d'un lieu, ou à « l'esprit du lieu », plutôt qu'à un esprit protecteur.

Alexander Pope (1688-1744) a fait du *genius loci*, un principe essentiel de l'architecture du paysage et des jardins avec le texte suivant contenu dans *l'Épître IV* à Richard Boyle, Comte de Burlington :

Consultez en tout le génie du lieu :

Il vous dira faites jaillir ces eaux ou faites-les retomber;

Aidez cette montagne ambitieuse à s'élever jusqu'aux cieux,

Creusez ce vallon en amphithéâtre,

Donnez à ce terrain un air champêtre, ouvrez-vous ici une vue,

Joignez ces arbres qui cherchent à s'unir,

Diversifiez ces ombres par d'autres ;

Coupez ou continuez ces allées qui se prêtent à vos desseins.

Ces vers de Pope ont posé les bases de l'un des principes les plus communément admis de l'architecture paysagère, à savoir que les conceptions du paysage devraient toujours être adaptées au contexte dans lequel elles se situent.

Les jardins de Stourhead furent conçus par Henry Hoare II et agencés entre 1741 et 1780 autour d'un grand lac créé par le barrage d'un petit ruisseau, dans un style clas-

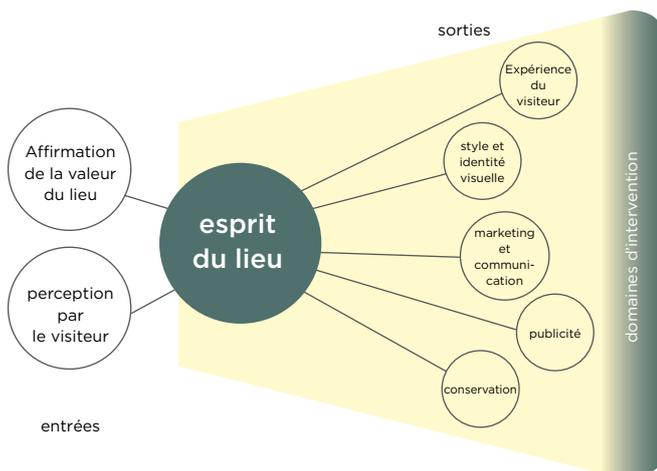


Les jardins de Stourhead, Wiltshire. Vue sur le lac et le temple d'Apollon.

sique du XVIII^e siècle. Leur conception a énormément été influencée par les idées d'Alexander Pope sur le *genius loci*.

Le National Trust a adopté ces concepts et a reconnu l'importance du *genius loci*, ou esprit du lieu, en définissant les fondements non seulement de la conception du paysage, mais aussi de toutes les activités entreprises au sein des biens qu'il gère, ce afin d'améliorer la qualité de la conservation, de la présentation et de l'interprétation du lieu, ainsi que le marketing et les activités commerciales dans les boutiques et salons de thé.

L'esprit du lieu associe la compréhension experte du lieu aux points de vue d'un large éventail du public qui le visite ; il s'agit d'une compréhension partagée de ses qualités durables qui le rendent unique. C'est une synthèse des raisons pour lesquelles un lieu est particulier, unique et typique aux yeux des personnes qui y sont attachées.



Le concept d'« esprit du lieu » tel que développé par le National Trust

Ceci est vraiment important pour une organisation de l'envergure du National Trust, possédant plus de 300 demeures et jardins, avec une gestion à la fois locale et centrale. Le danger de voir apparaître un certain style de demeure existe, et Simon Jenkins, notre actuel président l'a identifié dans ses écrits. Le directeur de chaque bien endosse la responsabilité de gardien de l'esprit du lieu et doit s'assurer que toutes les actions sont respectueuses de l'esprit du lieu et s'y accordent.

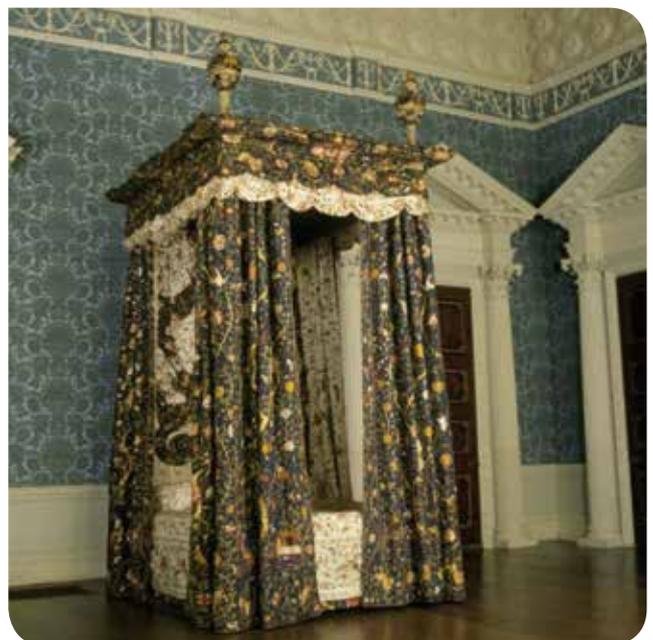
Le processus de description de l'esprit du lieu débute avec l'élaboration d'une déclaration concernant la valeur du lieu et sa perception par le public. J'utiliserai ici comme exemple Calke Abbey, un bien pris en charge par le National Trust en 1985.

Renseignée par des études approfondies, la déclaration de valeur a été rédigée par les équipes de professionnels de la conservation et gestion du lieu. Elle est régulièrement mise à jour quand de nouvelles recherches sont menées ou lorsque les circonstances changent.



Vue de l'abbaye de Calke, Derbyshire.

À Calke Abbey, la demeure du début du XVIII^e siècle est présentée en tant qu'exemple d'une demeure de campagne en déclin au XX^e siècle. Le mobilier et l'agencement des salles ont très peu changé depuis les années 1880, exposant les différentes collections successives regroupées par de nombreuses générations de la famille Harpur Crewe. Le lit d'apparat du XVIII^e siècle est en parfait état, ce qui est assez étonnant. La famille a été intimement liée à ce lieu pendant près de 400 ans, vivant recluse, passionnée par les chevaux et fascinée par l'histoire de la nature. Le parc est ancien et fragile ; en partie classé comme



Lit d'apparat du XVIII^e siècle, abbaye de Calke.

« réserve naturelle nationale et site d'intérêt scientifique ». De nombreux éléments témoignent de sa valeur archéologique comme les traces d'extraction de chaux, de fabrication de briques et de poteries, ainsi que de leur transport, de labours en billons, d'un établissement monastique et de tentatives paysagères dans le parc. Ce lieu est une oasis de paix et de beauté, mais les pressions du monde extérieur s'y manifestent de manière constante.

Grâce à des méthodes simples on peut comprendre ce que les gens apprécient le plus à Calke Abbey. On peut par exemple utiliser les cartes de commentaires remplies par les visiteurs, les données sur le site TripAdvisor et sur Facebook, des enquêtes réalisées auprès des visiteurs à qui il est demandé de noter sur des tableaux noirs ce qu'ils apprécient le plus. Des nuages de mots peuvent également aider à repérer les thèmes récurrents.

La déclaration sur l'esprit du lieu de Calke Abbey est la suivante :

Calke Abbey est, et a toujours été, une maison cachée, aujourd'hui conservée en tant que survivant rare et remarquable d'une époque disparue.

Aujourd'hui, les visiteurs se demandent ce qu'ils vont trouver au-delà, le parc se révélant à la fin de Lime Avenue qui ressemble à un tunnel, avant que les espaces du parc ne soient dévoilés. Strate après strate, au cours de chaque visite, quelque chose de nouveau à explorer et à découvrir les attend.

Les murmures et échos de la famille Harpur Crewe et de la vie du domaine résonnent dans la demeure et dans l'écurie, conférant au lieu sa singularité.

Calke Abbey est un domaine de contrastes avec ses branches délabrées gisant sous de vieux arbres. Les vestiges industriels des techniques innovantes de jardinage et les terrains enduits à la chaux sont entourés d'une rare vie sauvage, ainsi que de fleurs multicolores. La majesté du lit d'apparat trône au sein de salles abandonnées dont la peinture s'écaille et où des animaux empaillés apparaissent. De la pénombre de la demeure en ruine, le visiteur sort respirer l'air frais dans les espaces de détente.

C'est « bizarre, suranné, vieillot : un lieu entre douce négligence et franc abandon ». Dans toute sa splendeur fanée, il représente un morne souvenir et un mémorial aux manoirs anglais, disparus par centaines dans le courant du XX^e siècle.

L'expression « un lieu calme entre douce négligence et franc abandon » est apparue pour la première fois en 1985, quand la gestion du domaine a été reprise. Elle s'est avérée très utile dans la direction des travaux de conservation. Pour la première fois, le National Trust a conservé le lieu tel qu'il avait été trouvé, plutôt que de le restaurer à ses heures de gloire au XVIII^e siècle. Ceci a constitué un travail de longue haleine, étant donné que toute la demeure était criblée de pourriture brune, de vrillettes et d'autres problèmes liés à l'humidité. Le toit n'avait pas été réparé depuis les années 1920 et tous le bois, y compris la charpente et les linteaux des fenêtres, ont dû être enlevés et remplacés. Toute la demeure a été vidée de sa vaste collection (la réputation de la famille étant celle de ne jamais rien jeter), les travaux de conservation du bâtiment ont été menés et tout a été remis en place d'après les photos qui avaient été prises.



Détail d'une façade à l'abbaye de Calke, « entre douce négligence et franc l'abandon ».



La chambre de Sir Vauncey Harper Crewe à l'abbaye de Calke. « La famille avait la réputation de ne rien jeter ».

Allier cet esprit du lieu à l'ouverture du domaine au public qui visite à présent Calke Abbey (environ 250 000 personnes) constitue un véritable défi du point de vue de sa gestion. La demeure est l'endroit où l'esprit du lieu est le plus fragile, pourtant il semble y survivre le plus intensément. Près de la moitié du public visite la demeure. Le domaine est vaste, et un réseau de promenades a été conçu dans l'ancien parc. Il est possible d'influencer de manière subtile le temps que les visiteurs y passent afin de préserver l'esprit du lieu, et de leur permettre de profiter de sa beauté aussi bien dans le parc que dans la demeure, véritable oasis de paix. La famille qui vivait dans la demeure était de nature recluse. Les installations pour les visiteurs sont cachées dans les écuries, mais la demande toujours croissante pour plus de place de parking, des toilettes, des couverts supplémentaires dans le salon de thé n'est pas sans conséquences, bien que chaque aménagement soit étudié avec soin. C'est pourquoi, éviter l'érosion de l'esprit du lieu constitue une constante bataille.

L'esprit du lieu a également été central pour définir un important projet à Knole ; celui de la demeure Sackville à Sevenoaks, dans le Kent. Siobhan Barratt a présenté ce projet de conservation lors de la conférence ICOM DEMHIST/ICOM-CC, qui s'est déroulée il y a deux ans à Los Angeles. Situé dans un cadre historique, Knole est un évêché médiéval et une grande demeure jacobéenne, abritant de remarquables collections et d'importantes associations historiques. Les aspects particuliers qui contribuent à la valeur exceptionnelle de son patrimoine sont les suivants :



Vue de l'extérieur de Knole House, Sevenoaks, Kent.

- l'intérêt et l'importance de son évolution architecturale ;
- la superbe qualité et le type de sa décoration d'intérieure ;
- la diversité et la qualité de ses collections, notamment le mobilier royal Stuart du XVII^e siècle et les portraits royaux et de famille ;
- les connexions exceptionnelles de la demeure avec le monde littéraire et artistique ;
- la longue continuité dans la possession de la demeure par la famille Sackville ;
- enfin, l'importance historique du bien dans le développement du début du tourisme rural.

La demeure est un monument classé pour son intérêt architectural et historique au sein d'un parc et d'un jardin également classé possédant le statut de site présentant un intérêt scientifique.

La déclaration sur l'esprit du lieu a été puisée dans les écrits de nombreux auteurs depuis le XVIII^e siècle, notamment *Orlando* de Virginia Woolf, et *Inheritance* de l'historien Robert Sackville-West, actuel Lord Sackville habitant à Knole, publié en 2010. Le mot qui a sans doute été le plus utile et que nous avons utilisé pour résumer l'esprit du lieu de Knole est « mélancolie », que l'auteur Anne Rushout a employé dans son journal pour décrire sa visite à Knole le 10 juillet 1795 :

« Nous avons parcouru le parc de Knowle qui se situe seulement à environ un kilomètre de Bradburne. Le domaine est magnifique et les arbres extrêmement beaux. Nous sommes entrés ensuite dans la demeure qui est très mélancolique... les appartements sont les plus tristes que j'ai jamais vus, bien qu'ils soient très cossus. »

Knole – un lieu de beauté – un lieu de mélancolie.

C'est cet esprit que nous utilisons pour guider le projet qui prévoit l'ouverture aux visiteurs de plus du double des espaces d'ici à 2019. Outre les treize salles meublées ouvertes actuellement au public à l'étage principal, un atelier de conservation sera construit dans l'ancienne grange. L'appartement d'Eddy Sackville-West datant des années 1930, situé dans le pavillon d'entrée, sera également ouvert au public. Certaines parties des espaces de l'attique, y compris la galerie des domestiques au-dessus de la galerie des dessins, l'un des lieux à l'atmosphère la plus particulière de Knole, fera partie des quatre nouveaux

parcours proposés aux visiteurs. Les travaux urgents de conservation des collections seront effectués, pendant que le chauffage sera introduit dans les salles, mais on insistera sur la stabilisation plutôt que sur la restauration, afin de ne pas perdre cette mélancolie si caractéristique du lieu.



La Galerie des domestiques, une partie de l'attique incluse dans l'un des quatre nouveaux parcours de visite à Knole House.

En conclusion, les déclarations sur l'esprit du lieu sont élaborées pour chaque bien du National Trust, à la campagne aussi bien qu'à la ville, en veillant à ce que chaque action entreprise le soit en respectant le caractère propre de chaque lieu. Elles pourraient être décrites comme étant « la marque » propre à chaque lieu. Bien que nous ayons tenté d'éviter l'emploi de ce mot, il constitue un raccourci qui a aidé certain de nos collègues ayant une expérience du marketing et du commercial à comprendre ce à quoi leurs collègues conservateurs font référence lorsqu'ils évoquent l'importance de l'esprit du lieu. L'esprit du lieu associe la compréhension experte du lieu aux points de vue d'un large éventail de son public, et nous pensons qu'il s'applique à tous les lieux d'importance. À cet effet, il s'agit bien du fil conducteur qui sous-tend la gestion des lieux historiques.



Références

- ICOMOS, 1979, « Charte de Burra », [en ligne] http://www.icomos.org/charters/burra1999_fre.pdf (consulté le 23 février 2016)

RAVIVER L'ESPRIT DU LIEU : L'HISTOIRE DE TEMPLE NEWSAM

Ian Fraser

Temple Newsam House, monument historique classé, est à la fois une grande demeure du Royaume-Uni et la plus importante à être régie par une collectivité locale.

Lorsque la municipalité de Leeds rachète la demeure en 1922, la plupart de ses collections historiques ont déjà été vendues. Elle est transformée en musée d'art dans les années 1940 et tous ses intérieurs historiques, sauf un, sont alors détruits. Au début des années 1980, à la suite de nouvelles recherches, un programme de restauration est lancé pour revenir à des états anciens ; la politique d'acquisition est modifiée afin de pouvoir évoquer l'ameublement de la demeure lorsque celle-ci était encore une propriété privée et rapatrier, dans la mesure du possible, les objets provenant de Temple Newsam. C'est une expérience aussi riche et authentique que possible qui est désormais proposée au public, s'appuyant sur des recherches approfondies, la préservation des témoignages, la restauration ainsi que sur les moyens employés par les équipes de conservation, restauration, médiation et éducation, pour faire renaître l'histoire de Temple Newsam.

• • Esprit du lieu • papiers peints • intérieurs restaurés • arts décoratifs •

archéologie du bâti • conservation du bâti • •

Temple Newsam House est marquée par ses origines de l'époque Tudor et par une histoire extrêmement riche. Elle reflète, peut-être plus encore que la plupart des demeures de campagne, les goûts éclectiques et changeants de ses propriétaires et de leur destin. Les Templiers possédaient une commanderie à proximité de l'emplacement où la demeure a été construite et y ont travaillé la terre jusqu'en 1308, date à laquelle leur ordre a été supprimé en Angleterre et partout ailleurs, suite à leur excommunication par le pape Clément V.

Thomas, Lord Darcy, fut le premier à construire une demeure sur ce site vers 1520. Cette demeure possède quatre côtés construits autour d'une cour centrale. Darcy fut exécuté pour trahison en 1537 pour le rôle principal qu'il joua dans le pèlerinage de Grâce – révolte catholique

du nord de l'Angleterre contre la réforme anglaise – et c'est ainsi que Temple Newsam devint propriété de la Couronne. Henri VIII donna le domaine à Marguerite Tudor, comtesse de Lennox. La demeure fut à nouveau confisquée sous Élisabeth I^{ère}, et fut finalement acquise en 1622, dans un état de semi-délabrement par Sir Arthur Ingram, un entrepreneur, financier et homme politique. Pendant près d'une vingtaine d'années, Sir Arthur entreprit les réparations nécessaires et modifia sa demeure suivant ses goûts, sa fortune et son statut. En 1636, un incendie dans l'aile est aboutit à sa démolition complète, ramenant la demeure à son plan de cour ouverte. Les descendants de Sir Arthur y vécurent pendant 300 ans, ils acquièrent le titre de vicomtes Irwin après la restauration de Charles II, en récompense de leur soutien à la cause royaliste.



Temple Newsam, vu du sud-est

La demeure devint propriété publique en 1922, et Temple Newsam House connut une période durant laquelle elle fut transformée en musée d'art ; pendant cette période, la plupart de ses intérieurs historiques furent détruits. Son caractère et « l'esprit du lieu » qui y était attaché [1] étaient alors confus ; cette période est décrite dans la section suivante. Les intérieurs de la demeure tels qu'on peut les voir aujourd'hui sont des reconstitutions, le bâtiment ayant été méticuleusement restauré à l'intérieur et à l'extérieur, suite aux recherches approfondies sur les témoignages. Les descriptions contemporaines, les inventaires, les factures, les comptes, les vestiges matériels, l'archéologie du bâtiment sont fréquemment tout ce qui reste, en particulier de l'agencement d'origine. Les premiers documents photographiques datent des années 1860, et de plus nombreux ont survécu en tant que témoignages des configurations ultérieures des salles. Ce retour à l'esprit du lieu a été rendu possible en grande partie grâce à la vision, au dévouement et au *leadership* du conservateur Anthony Wells-Cole, aujourd'hui à la retraite, éminent spécialiste des revêtements muraux historiques. Le projet de restaurer l'identité de Temple Newsam n'est pas encore achevé, mais il est bien avancé. [2]

Temple Newsam propriété publique : 1922-2009

Edward Wood (plus tard Lord Halifax, ministre des Affaires étrangères sous le gouvernement Chamberlain, de 1938 à 1940) a hérité Temple Newsam de sa tante, Emily Meynell Ingram. Wood a été le dernier propriétaire privé de cette demeure. En 1922, il a vendu le parc de 312 hectares à l'établissement municipal de Leeds pour un montant de 35 000 £. La demeure a été vendue vide et les objets qu'elle contenait ont été proposés à l'établissement municipal de Leeds pour 10 000 £ ce qui, en 1922, représentait une somme importante. La demeure abondait en trésors, y compris des tableaux de Rubens et du Titien. Avec le recul, l'offre proposée représentait une véritable aubaine, mais que l'établissement municipal de Leeds déclina. Par conséquent, la plupart des objets ont quitté la demeure lors d'une vente qui a duré sept jours, et la demeure a été montrée au public plus ou moins comme une coquille vide jusqu'en 1938. Son développement en tant que musée d'art d'une demeure de campagne peut être daté de l'époque durant laquelle Temple Newsam fut placé sous l'autorité de Philip Hendy (directeur de la galerie d'art de la ville), lequel s'attaqua à l'organisation

d'une exposition pionnière sur les beaux-arts et les arts décoratifs du Yorkshire [Hendy 1938]. Les fondations pour l'achat d'œuvres d'art pour la demeure eurent lieu en 1939 avec le rapatriement à Temple Newsam de la série de meubles confectionnés en 1746 par James Pascall pour la galerie des peintures [Gilbert 1978-1998]. Cette politique fut renforcée plus tard en 1948 avec le don de Lord Halifax de nombreux tableaux qui avaient été accrochés dans la galerie des peintures [3]. En 1945, chaque intérieur, à l'exception de la salle chinoise, avait effectivement été détruit par Hendy, qui devint en 1946 le directeur de la National Gallery de Londres.

Les intrusions dans les espaces historiques ont suivi une tendance similaire dans l'ensemble de la demeure, et les récits des découvertes et travaux entrepris à l'intérieur et à l'extérieur après 1922 ont été conservés [Connell 1992]. Ces derniers, additionnés aux recherches supplémentaires faites par d'autres [2], [Wells-Cole 1983 ; Gilbert, Lomax, Wells-Cole 1985, 1987 et 1992], relatent l'histoire de la plupart des salles ayant vu leurs schémas décoratifs d'avant 1922 supprimés ou écartés. De nombreux manteaux de cheminée ont été supprimés ou vendus, remplacés dans d'autres salles ou modifiés d'une manière ou d'une autre. D'autres éléments architecturaux comme les alcôves et les embrasures de portes ont été recouverts ou transformés en vitrines. En 1939, des carreaux de liège ont été collés sur les revêtements du sol en bois tendre, et la demeure a été raccordée au réseau électrique. De nombreuses salles ont perdu leurs plinthes et coussièges quand un nouveau système de chauffage avec des convecteurs puissants de chaleurs a été installé en 1968 ; des panneaux durs et du contre-plaqué ont été utilisés pour encastrer les radiateurs et le tuyautage. Ces radiateurs ont été la cause probable de beaucoup de dégâts sur les vernis et dorures des objets en bois des collections.

La création d'espaces accueillant un musée d'art à Temple Newsam s'est fait en partie en réponse au bombardement de Leeds durant la Seconde Guerre mondiale, lorsque le musée d'art situé au centre de la ville fut évacué. Par ailleurs, la perception d'une demeure historique, sa conception et son artisanat, n'était pas encore appréciée et valorisée en tant qu'œuvre d'art en soi dans la culture populaire. L'établissement par le gouvernement d'une liste de bâtiments significatifs n'a en effet débuté qu'au début des années 1950.

La nécessité d'évacuer la galerie d'art de Leeds n'était pas la seule justification des grands changements à l'intérieur de Temple Newsam. Les intrusions avaient déjà commencé avant la Seconde Guerre mondiale, et à partir des témoignages, il semble assez clair que de nombreux intérieurs de la fin des années 1930, après des décennies de négligence, n'étaient pas en bon état. Mais le zèle avec lequel Hendy détruisit les intérieurs apparaît dans les citations qui suivent et reflète son attitude (et peut-être même les attitudes prédominantes) : « Un grand nombre d'excroissances ont été supprimées comme les lourdes corniches sur les fenêtres et les fantastiques obélisques sur les grandes portes » (en référence aux caractéristiques victoriennes ajoutées quand Emily Meynell Ingram possédait Temple Newsam) ; la salle 7, une chambre à coucher pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, a été « beaucoup améliorée par la suppression de l'alcôve du lit du début du XIX^e siècle » ; et en ce qui concerne les salles de l'aile sud, il écrivait qu'elles « n'ont jamais contenu quelque chose d'un important intérêt historique ou artistique » [3].



Dans les années 1940, Temple Newsam servait de lieu d'exposition pour l'art contemporain : des artistes tels qu'Henry Moore y ont exposé leurs œuvres.

Dans les décennies suivant 1938, dans un processus démarré par Hendy, une collection de beaux-arts et d'arts décoratifs a été rassemblée à Temple Newsam, une des meilleures collections d'art public de Grande-Bretagne en dehors de Londres [Cornforth 1995] et considérée comme étant d'importance nationale par le ministère de la Culture, des Médias et des Sports [4]. Le début des années 1980 a été le témoin de changements dans la politique de la direction, les attitudes, et les politiques d'acquisitions. Au lieu d'acquisitions sur la seule base

esthétique, la politique d'acquisition a évolué pour refléter un éventail beaucoup plus large. Les collections existantes ont commencé à être réexposées et de nouveaux objets ont été acquis en fonction de la signification de leur pertinence pour chaque type de salle : chambres à coucher, vestiaires, bibliothèque, chambres des domestiques... Temple Newsam n'a plus été considérée comme l'arrière-plan servant à l'exposition des œuvres d'art, mais comme un lieu d'interprétation des objets replacés dans le contexte dans lequel ils avaient été utilisés, et comme une œuvre d'art à part entière. Ce qui impliquait un ameublement en accord avec les inventaires et, si possible, le rapatriement des objets ayant appartenu à Temple Newsam. C'est vers cette époque, au début des années 1980, que la reconstitution des intérieurs authentiques a débuté, après beaucoup de recherches effectuées dans le bâtiment par Wells-Cole. Il lança et dirigea cette phase du projet jusqu'à sa retraite en 2008. Pendant cette phase, trente-six salles ont été restaurées en fonction de leur configuration d'avant 1922, sur une période de temps s'étendant des années 1740, jusqu'au début du ^{xx}e siècle.

Entre l'automne 2001 et le printemps 2004, Temple Newsam a été fermée dans le cadre d'un projet considérable de réparation de la structure du bâtiment. Ce projet a été financé par le Conseil de la ville de Leeds et le Heritage Lottery Fund. Son principal objectif était d'inverser les 80 années de négligence et de mauvaise réparation de la structure du bâtiment, établissant ainsi Temple Newsam sur des bases structurelles solides pour les décennies à venir. Que ce projet d'envergure soit devenu une réalité témoigne de l'expertise, de la vision et du *leadership* de Wells-Cole, et de la reconnaissance dans le secteur du patrimoine du statut de Temple Newsam comme l'un des grands musées d'art du Royaume-Uni.

Pourquoi restaurer l'esprit du lieu de Temple Newsam ?

Les questions visant à savoir pourquoi restaurer Temple Newsam et quelle période en particulier choisir pour restaurer ses salles sont les questions de conservation qu'il convient tout naturellement d'examiner. La réponse à la question « pourquoi ? » n'est pas simple, et la façon dont on commença à restaurer le bâtiment peut sembler avoir eu

lieu dans le désordre – à savoir commencer par l'intérieur, quand l'extérieur se trouvait dans un piteux état. L'effort et les dépenses ont été et continuent d'être considérables. Dans un sens, ce qu'il nous reste des témoignages de ce que Temple Newsam fut autrefois, est conservé en grande partie, si ce n'est aussi présenté et interprété. Mais les témoignages de ce qu'avait été Temple Newsam sont irréfutables, idéalement replacés dans le contexte de l'histoire du Yorkshire. L'enrichissement de la vie culturelle et l'identité de la région de Leeds et du Yorkshire sous-tendent la question « pourquoi ? » en racontant le récit historique de Temple Newsam, et en préparant le terrain pour que le récit de Temple Newsam puisse être partagé avec tous les visiteurs. Des projets tels que ce dernier peuvent comporter de nombreux avantages d'un point de vue social. En effet, l'histoire et l'identité partagées contribuent à la cohésion sociale et au renforcement du sentiment d'appartenance à la communauté. Une discussion plus approfondie sur ces avantages dépasse le cadre de cette contribution. D'un point de vue pratique, cela signifie effectivement de recréer les intérieurs de Temple Newsam en y apportant des soins continus aux biens du patrimoine immobilier et mobilier.

Il y eut également d'autres raisons impérieuses, car au début des années 1980, le bâtiment était en mauvais état tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Ceci était le résultat de décennies de manque d'entretien de la structure du bâtiment, en l'absence de programmes organisés et planifiés de réparations et d'entretiens basés sur les relevés d'architecture. Il fut très difficile de plaider en faveur d'un tel programme. L'équipe chargée de la conservation, et dirigée par Wells-Cole, a commencé simplement en recréant les intérieurs de Temple Newsam, entreprenant les réparations et restaurations, malgré le fait que l'enveloppe du bâtiment était loin d'être en bon état. De fil en aiguille, chaque petite réussite a contribué à la dynamique de succès.

Les revêtements muraux ont constitué la découverte la plus importante pendant les travaux de restauration à Temple Newsam. Sans eux, nous n'aurions pas entrepris la restauration de l'intérieur de la demeure. Grâce à eux, nous avons été en mesure de restaurer la plupart des salles importantes au regard de leur qualité historique ; travail qui a permis à Temple Newsam d'acquérir une renommée internationale.

De manière générale, chaque salle a été restaurée en fonction de la période pour laquelle il restait les plus importants témoignages. Il était effectivement impossible de restaurer la demeure suivant une datation spécifique en raison de l'absence de témoignages. De ce fait, des anomalies subsistent. Par exemple, dans certaines salles, coexistent maintenant des configurations qui n'étaient pas présentes pendant une même période historique. La galerie des peintures est la première salle pour laquelle nous allons expliquer la logique ayant sous-tendu les décisions prises dans le cadre de l'aménagement actuel de quelques salles.

Salle 36, galerie des peintures

La restauration de la galerie des peintures en 1996 a été le plus grand projet de restauration des salles à Temple Newsam. La salle a été créée entre 1738 et 1746 quand la longue galerie jacobéenne a été divisée et décorée en suivant un motif de couleur verte. En 1826, elle a été

décorée d'un papier peint cramois. En 1940, elle a été recouverte d'un coton rouge damassé. Les recherches effectuées sous les lattes du plancher de la galerie au début des années 1980 ont mis au jour des pièces de papier peint cramois. Contre toute attente, des fragments de papier peint vert ont également été retrouvés, mais son modèle complet n'a été confirmé qu'en 1992 au cours de la restauration d'une autre salle, lorsque des matériaux réutilisés de la galerie des peintures furent trouvés.

La plupart de l'ameublement réalisé par James Pascall en 1745 avait déjà été ramené à Temple Newsam, et la plupart des tableaux qui y avaient été accrochés à la fin du XVIII^e siècle étaient déjà dans la salle. Grâce aux analyses de la peinture et du papier peint, toutes les preuves pour restaurer la galerie des tableaux sous sa première apparence étaient réunies. Bien que le rouge devienne plus tard la couleur préférée pour les tentures de cette galerie, le vert avait été un choix populaire au milieu du XVIII^e siècle, et la restauration avec un papier peint vert a servi à illustrer un goût et une mode antérieure.



La salle 36, la galerie des peintures, se trouve au 1^{er} étage de l'aile nord. Elle a été restaurée en 1996 pour retrouver son état 1745.

Quand tous les matériaux d'après les années 1922 furent enlevés, la salle ainsi mise au jour a été archivée par la Commission royale des monuments historiques. Sur une période de cinq mois, des travaux de réparation, restauration et de décorations furent entrepris, et le papier peint vert accroché. La grande suite de mobilier rococo du XVIII^e siècle a été exposée à nouveau dans l'intérieur pour lequel il avait été prévu. L'effet sensuel du papier peint est saisissant, confirmant la lecture du conservateur de la salle comme tentative de ramener un paysage verdoyant à l'intérieur.

Salle 50, salle de stockage

La salle de stockage a été créée en 1739 dans le quartier des domestiques. Il s'agit de l'endroit où les domestiques faisaient et rangeaient les conserves, les fruits en bocaux, les confitures, etc. Les caractéristiques d'origine de la salle comprennent le manteau de cheminée, deux fragments de papier peint de différents motifs, et un agencement important de placards en chêne pour le stockage des conserves. Dans les années 1930, les placards avaient été installés et considérablement réagencés dans une autre salle, devenant des vitrines d'exposition de céramiques. Jusqu'à présent, il s'agit de la restauration la plus difficile, en raison du peu de témoignages contenus dans les archives. Comprendre l'aménagement d'origine des placards a été un élément essentiel dans la restauration de cette salle et a nécessité de nombreuses études sur la menuiserie. La décision prise a été celle de restaurer l'apparence de la salle comme au XIX^e siècle, avec son papier peint imitation de bois.



La salle 50, la salle de stockage, est située au rez-de-chaussée, au centre de l'aile ouest, et a été restaurée en 2007 dans son état de la fin du XIX^e siècle.

La salle de stockage est très populaire auprès des visiteurs et sert à expliquer plus en détail les espaces fonctionnels de la demeure, où le personnel domestique effectuait ses travaux. Cette salle fournit également un excellent espace d'exposition pour certains bons exemples de mobilier vernaculaire qui ont été collectés au cours des années.



La salle 27, le vestiaire aux rayures bleues, se trouve au 1^{er} étage de l'aile ouest. Elle a été restaurée en 1994 dans son état de la fin du XIX^e siècle.

Salle 27, vestiaire aux rayures bleues

Cette salle représente un bon exemple des types d'intrusions qui ont eu lieu. Le papier peint avait été enlevé, l'alcôve recouverte, le manteau de cheminée déplacé dans une autre salle, son trumeau et une armoire ont été transformés en vitrines.

Les travaux de restauration ont révélé des éléments de plâtre jacobéens, ainsi que trois papiers peints du XIX^e siècle. Les éléments architecturaux manquants ou déplacés ont été remis à leur place, et le papier peint de 1886, par Watts and Co., également appelé génois, a été réimprimé à partir des blocs de bois dans leurs couleurs d'origine.

Salle 29, Salle gothique

Cette salle était l'une des principales chambres à coucher du début de l'époque Tudor de la demeure et elle a gardé sa fonction au fil des siècles. La plus ancienne photographie qui nous soit parvenue date de 1904 et montre la chambre avant qu'elle ne soit modifiée au début des années 1940 et que son papier peint du XIX^e siècle ne soit retiré et remplacé par un revêtement mural damassé de coton bleu. Certaines caractéristiques de la chambre comme une porte cachée à gauche du manteau de cheminée ont été obstruées. La porte ouvrant sur le couloir en chêne a été transformée en vitrine. Au départ, nous avons décidé de restaurer cette chambre, comme toutes les autres dans cette partie de la demeure, en respectant son apparence de la fin du XIX^e siècle.

Cependant, le hasard d'une découverte faite au cours de la restauration nous a fait changer d'avis. Une fois le conduit de la cheminée repoussé, on a découvert un revêtement mural en bois du XVIII^e siècle encollé avec des fragments de ce qui aurait pu être appelé du papier peint en « stuc » de style néo-gothique. Accroché dans la salle en 1759, celui-ci a été remplacé en huit ans. N'ayant pas à disposition l'ensemble du motif pour en faire une copie, nous avons réimprimé un papier très similaire d'Allyson McDermott provenant d'une demeure londonienne.



La salle 29, la salle gothique, se trouve au 1^{er} étage de l'aile ouest et a été restaurée en 1994 dans son état 1759.

On peut considérer que ce que nous avons créé ici constitue une anomalie. La logique ayant précédé ce choix était de décrire le goût et la mode qui avaient été temporairement populaires. La réaction habituelle des visiteurs est qu'ils n'aiment pas le papier peint, mais nous nous efforçons toujours de présenter le récit de Temple Newsam de manière intéressante.

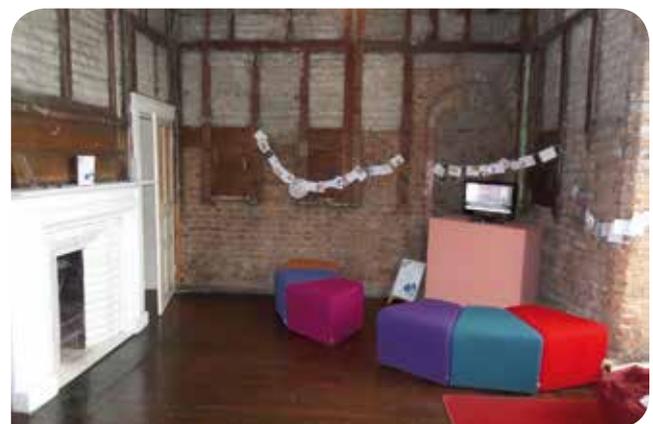
Salle 12, Chambre de Miss Aston



La salle 12, la chambre de Miss Aston, se trouve au 2^e étage de l'aile ouest. L'exposition temporaire de la saison 2014-2015 commémore le centenaire de la Première Guerre mondiale, pendant laquelle Temple Newsam fut utilisé comme hôpital pour les soldats blessés.

Cette chambre, à l'origine une chambre à coucher, sert actuellement pour les expositions temporaires. Ce n'est pas une salle que nous pouvons totalement restaurer pour le moment comme nous n'avons pas pu trouver l'ensemble du motif du papier peint de chinoiserie bleue des années 1760. Mais pour le moment nous avons fait de notre mieux, et pendant les fouilles un fragment du papier peint antérieur a été découvert, en fait retrouvé à Temple Newsam et datant du début du XVIII^e siècle. Il a été laissé *in situ* et il est exposé derrière un écran en plexiglas. Les fragments du papier peint des années 1760 ont été conservés et rattachés aux mêmes emplacements où ils avaient été retrouvés, avec le papier peint fait par McDermott. Ce papier peint ne possède pas de motifs, mais dispose du même fond bleu que le papier peint de chinoiseries.

Salle 15



La salle 15 est située au 2^e étage de l'aile ouest et est présentée sans ses ajouts d'après 1922. On voit sur cette image un couloir de l'époque Tudor muré au XVI^e siècle ; un manteau de cheminée datant du début du XVIII^e siècle, avec des carreaux d'époque victorienne, lorsqu'on commença d'utiliser le charbon plutôt que le bois ; un lambris du XVIII^e siècle, l'ancêtre du papier peint ; dans le coin droit, des vestiges d'un papier peint du XIX^e siècle attribué à William Morris et nommé Acanthe.

Nous avons laissé exprès cette salle dans l'état d'excavation et non restaurée comme nous l'avons trouvée suite aux fouilles, avec les intrusions d'après 1922 supprimées. On peut voir dans cette salle les témoignages du début du XVI^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

La dernière phase de restauration de Temple Newsam

Il reste encore beaucoup à faire avant que le projet ne parvienne à sa conclusion naturelle et que l'esprit du lieu de Temple Newsam ne soit ravivé. Les espaces des domestiques, comme la cuisine, le cellier, l'office du majordome, ainsi que la chapelle victorienne, et d'autres espaces intérieurs doivent encore être récupérés ; il faut aussi reconstruire la cloche dans la coupole. Il s'agit d'espaces et de fonctionnalités qui, une fois restaurés, développés et utilisés, aideront à rendre la demeure vivante.

Il y a de nombreuses conclusions que nous pouvons tirer de ce que nous avons appris en restaurant Temple Newsam : les copies des papiers peints historiques transforment les intérieurs historiques ; potentiellement, aucun fragment de preuve n'est trop petit pour être utile ; il faut tout archiver.

Pour atteindre les objectifs de la réhabilitation maîtrisée de cette fascinante demeure, les éléments suivants ont été essentiels ; une curiosité insatiable ; du temps pour l'exploration, la recherche et la réflexion ; une approche souple pour faciliter les changements dans les plans de restauration.

La spirale de la détérioration et du manque d'entretien peut être inversée grâce à de petites réussites successives reliées entre elles et cumulatives.

Avons-nous réussi à rendre une expérience authentique du récit de Temple Newsam ? Le temps nous le dira, mais l'auteur pense que cela a été accompli, et jusqu'à présent les commentaires et réactions des visiteurs et des principales parties prenantes de ce projet vont bien dans ce sens.

Remerciements

J'exprime ma gratitude à tous mes collègues, et en particulier à mes collègues à la retraite Anthony Wells-Cole et James Lomax.

Notes

1. Définir « l'esprit du lieu » d'une propriété fait partie des six principes clés du National Trust, sous le premier principe, l'« Importance », cité ici en partie :
Nos propriétés sont des lieux d'une grande complexité, importants pour de nombreuses raisons, culturelles et naturelles, tangibles et intangibles. Tous ces aspects constituent « l'esprit du lieu » de la propriété.
Ils contribuent à la spécificité locale et beaucoup sont protégés par des appellations nationales et internationales. Saisir cette essence dans les Déclarations d'importance, en définissant les raisons d'acquisition et ce que nous souhaitons préserver, est placé au cœur de nos plans de gestion des propriétés, plans de gestion de conservation ainsi que des acquisitions et des politiques de dessaisissement. Ceci est fondamental afin d'assurer que toutes les décisions que nous prenons maintiennent et mettent en valeur nos propriétés, prévenant les dégâts et assurant ainsi que leur importance est maintenue.
2. Les informations historiques sur Temple Newsam peuvent être trouvées dans différents ouvrages, surtout dans de nombreux articles du Leeds Arts Calendar, 1946-1995 ; ainsi que dans les guides, livres, articles, thèses et catalogues. Ils se trouvent à la bibliothèque de conservation de Temple Newsam. Les autres sources d'archives principales sont les documents de Temple Newsam au service des archives de West Yorkshire ; les documents du marquis de Hertford au bureau des archives du comté de Warwick ; les documents du comte de Halifax à l'Institut de Borthwick, Université de York ; et les documents de la famille Meynell au bureau des archives de Staffordshire.
3. Notes et photographies de Philip Hendy, bibliothèque de la conservation, Temple Newsam House.
4. Le ministère de la Culture, des Médias et du Sport (DCMS) est un ministère du Royaume-Uni, responsable de la culture et du sport et de certains aspects des médias, <https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport>

Références bibliographiques

- CONNELL David, 1992, *The Collection of Paintings Made by the Ingram Family at Temple Newsam House from the 17th to the 20th centuries*. Ph.D., Leeds, University of Leeds.
- CORNFORTH John, 1995, « England in America », *Country Life*, 17 août 1995.
- GILBERT Christopher, 1978-1998, *Furniture at Temple Newsam House and Lotherton Hall*, Londres, National Arts Collections Fund et Leeds, Art Collections Fund.
- GILBERT Christopher, LOMAX James, WELLS-COLE Anthony, 1985, *The Fashionable Fireplace : Temple Newsam Country House Studies Number 2*, Leeds, Leeds City Art Galleries.
- GILBERT Christopher, LOMAX James, WELLS-COLE Anthony, 1987, *Country House Floors 1660-1850 : Temple Newsam Country House Studies Number 3*, Leeds, Leeds City Art Galleries.
- GILBERT Christopher, LOMAX James, WELLS-COLE Anthony, 1992, *Country House Lighting 1660-1890 : Temple Newsam Country House Studies, Number 4*, Leeds, Leeds City Art Galleries.
- HENDY Philip, 1938, *Treasures from Yorkshire Houses*, Leeds, Leeds City Art Gallery and Temple Newsam House.
- WELLS-COLE Anthony, 1983, *Historic Paper Hangings from Temple Newsam and other English Houses: Temple Newsam Country House, Studies Number 1*. Leeds, Leeds City Art Galleries.

L'AUTHENTICITÉ RETROUVÉE DU LÖWENBURG À CASSEL : RECONSTRUCTION ET RESTITUTION D'UNE RUINE ARTIFICIELLE POSSIBILITÉS ET LIMITES

Astrid Arnold-Wegener

L'article évoquera les différentes conceptions possibles de revalorisation d'une ruine artificielle de style néo-gothique largement modifiée depuis sa construction.

Faut-il garder l'état actuel pour visualiser l'histoire du monument ou retrouver l'aspect de 1800 tout en reconstruisant le donjon des années 1860 et en remeublant l'intérieur ? L'exposé vise à présenter les différentes alternatives et décrira le concept choisi pour respecter au mieux l'authenticité du monument.

•• Reconstruction • reconstitution • ruine néo-gothique • muséologie ••



Cassel (Allemagne), Château de Löwenburg en 2012

Rares sont les occasions de pouvoir participer à la reconstruction et restitution partielle d'un château historique à partir de sources documentaires considérables. C'est le cas pour le Löwenburg de Cassel, en Allemagne, situé au nord du land de Hesse, dans le parc de Wilhelmshöhe – qui, avec ses jeux d'eau et sa fontaine baroque, a été inscrit en 2013 sur la Liste du patrimoine mondial par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). Conçu à l'origine comme une simple tour en ruine non habitable, le Löwenburg fut commandé en 1788 par le landgrave Guillaume IX de Hesse-Cassel, qui devint le prince-électeur Guillaume I^{er} en 1803. Le projet n'était pas d'une grande originalité car ce genre de fausse ruine était très à la mode à cette époque.

À titre d'exemple, Guillaume avait déjà fait construire entre 1779 et 1781 à Wilhelmsbad près de Hanau une tour extérieurement en ruine, qui était, à l'intérieur, entièrement décorée dans un style Louis XVI. Au Löwenburg l'idée initiale évolua pour devenir celle d'un château en ruines complètement meublé. C'est ainsi que fut édifié, entre 1793 et 1801, l'un des premiers châteaux en ruines pseudo-médiévaux sur le continent européen. Le Löwenburg fut bâti comme point de vue panoramique du parc dans les axes du monument baroque dédié à Hercule et du château Wilhelmshöhe, vaste bâtiment néoclassique dont la réalisation débuta juste après la nomination du prince Guillaume comme nouveau landgrave en 1786.

Le Löwenburg fut également conçu comme une évocation d'un château ancestral dont le blason montre la date fictive de création en 1495 et comme sépulcre pour le futur prince électeur Guillaume I^{er}, qui fut enterré dans le caveau de la chapelle en 1821. Il fut richement doté d'objets anciens provenant de différents châteaux et églises de Hesse. L'architecte Heinrich Christoph Jussow et le peintre Johann Heinrich Tischbein le Jeune, inspecteur de la galerie des peintures des landgraves à Cassel, y avaient rassemblé depuis 1798 des œuvres anciennes, telles que des peintures de qualité variable, portraits médiocres d'ancêtres, mais aussi de grande qualité d'Anthonis Mor, des lits de parade, des sculptures, des verres à la façon de Venise, des tapisseries, des cuirs dorés et des armures. Une sorte de musée habitable fut ainsi constitué pour affirmer la tradition dynastique. Cet ensemble unique resta inchangé jusqu'en 1860. C'est alors qu'en raison de graves problèmes structurels, le donjon construit par Jussow – qui com-



Château de Löwenburg, tour Dehn-Rothfelser, 1860-1943

prenait trois pièces de représentation : la salle à manger et la bibliothèque, couronnées par la salle des Chevaliers avec sa majestueuse coupole – dut être remplacé. Bien que l'architecte Heinrich von Dehn-Rothfelser (1825-1885) ait rebâti le donjon tout en réutilisant les boiseries, les anciennes fenêtres et les planchers de l'époque de Jussow et tout en respectant les dimensions de l'ancienne tour tant en hauteur qu'en diamètre, il y apporta toutefois quelques changements. Le principal fut la consolidation des fondations ; des pierres de taille furent également employées en parement au lieu des moellons et un décor de remplage gothique fut inséré dans les fenêtres ogivales de la salle des Chevaliers au deuxième étage, que l'on peut voir sur une photo ancienne de la tour.

À la différence de la salle à manger et de la bibliothèque, où l'architecte a minutieusement respecté le décor d'origine en réutilisant le matériel de l'ancien donjon tels que les planchers et les boiseries ainsi que les fenêtres, aujourd'hui en partie conservées, il modifia l'intérieur de la salle des Chevaliers. Étant donné que c'est cette transformation qui est le point crucial dans l'argumentation de la reconstruction et reconstitution du donjon, elle mérite que nous la décrivions plus précisément.

La salle des Chevaliers de Jussow, témoignage élégant de l'époque Louis XVI, avec sa coupole et sa décoration



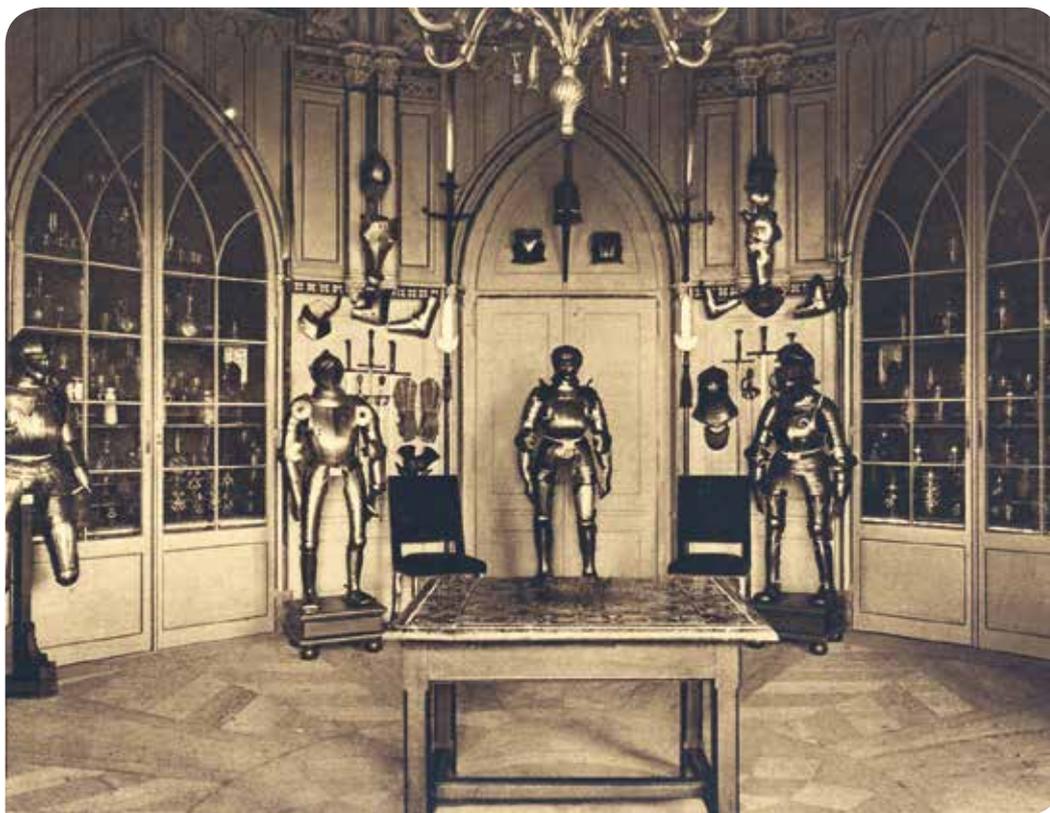
Dessin de la décoration d'un mur, salle des Chevaliers, d'après Jussow

murale néoclassiques, ne pouvait plus être acceptée à l'apogée de l'historicisme archéologique porté par Dehn-Rothfelser, auteur d'une publication en plusieurs volumes, parus entre 1862 et 1866, sur les monuments médiévaux de Hesse [Dehn-Rothfelser, 1862]. Ainsi, l'architecte changea les fenêtres du côté est en équipant les fenêtres ogivales de remplages gothiques ; les vitrines ogivales du côté ouest par contre restèrent en l'état « Jussow », comme en témoigne une carte postale.

Ensuite, tout en respectant les dimensions et la forme de la coupole réalisée par l'architecte Jussow entre 1793 et 1801, Dehn-Rothfelser y intégra une voûte à nervures rayonnantes. Les arcs-formerets se trouvant respectivement dans l'axe de chaque fenêtre et vitrine, soit en tout six arcades ogivales, étaient entourés par des nervures à profil de poire, reposant sur une colonne engagée dotée d'un chapiteau à feuillages, soit deux colonnes engagées par panneau entre les arcatures. Les colonnes engagées se terminaient au niveau du sommier. Les panneaux gothiques ont remplacé les anciens panneaux à décor de blason. Chaque fenêtre et vitrine ogivale est entourée par un cadre regroupant sept arcades en lancette. Les blasons ont été repoussés dans les murs boucliers et les coiffes.

C'est en 1866, quelques années après la réalisation de la nouvelle tour, que Cassel devint province prussienne. L'ensemble resta tel quel jusqu'en 1913, lorsque des changements furent à nouveau engagés, cette fois dans l'ameublement. C'est le dernier empereur allemand, Guillaume II (1859-1941) qui, appréciant Cassel comme résidence d'été, modifia l'intérieur selon ses propres goûts, ce dont témoigne une dizaine de cartes postales historiques.

En 1943, pendant la Seconde Guerre mondiale, cette ruine artificielle devint une ruine véritable et le donjon fut presque complètement détruit. Pour ces raisons, l'état actuel montre un Löwenburg sans le donjon qui, autre-



*Château de Loewenburg,
Donjon, Salle des Chevaliers,
aujourd'hui détruite*

fois, constituait un élément important des perspectives du parc et regroupait les salles les plus importantes de l'appartement de représentation.

Depuis les années 1950, l'intérieur du Löwenburg a subi des altérations importantes à la faveur du renouvellement de la muséographie.

Des décorations murales furent déplacées, telles que les décors peints sur toile représentant des vues du parc et un tournoi de chevaliers – autrefois au rez-de-chaussée – qui se trouve aujourd'hui à l'étage noble. Un nouveau parcours de visite ne respectant plus les anciennes hiérarchies baroques des enfilades de pièces fut mis en place, avec pour résultat l'érection d'un escalier reliant l'ancienne salle des hôtes au rez-de-chaussée avec l'ancienne chambre à coucher de la maîtresse du landgrave, Caroline von Schlotheim, qui se trouvait à l'étage noble.

L'essentiel des pièces est meublé d'une manière muséographique qui ne respecte guère leur ancien agencement. Par exemple, la majorité des meubles de la partie dédiée aux dames étaient placés dans la bibliothèque qui se trouvait à l'étage noble du donjon. Pendant ce parcours, les visiteurs doivent passer par des espaces vides qui furent, avec le donjon, les salles les plus importantes du Löwenburg. Il s'agit de l'ancienne galerie, autrefois décorée des cuirs dorés toujours conservés et du cabinet de travail du landgrave, autrefois tendu de précieuses tapisseries.

Après cet aperçu de la destinée du Löwenburg, passons à la présentation du projet de revalorisation. En raison de l'importance du Löwenburg, l'idée de sa valorisation est déjà ancienne. Afin de pouvoir trouver un concept satisfaisant, une commission d'experts européens s'est rassemblée une fois par an depuis 2006 pour discuter des différentes possibilités qui permettraient de retrouver un monument plus authentique.

1. Faut-il principalement garder l'état architectural actuel pour visualiser l'histoire du monument, tout en meublant quelques salles suivant le goût prussien et une salle conformément au goût de l'époque de sa construction ? Des explications historiques auraient complété cette approche muséologique.
2. Faut-il retrouver l'aspect de 1800 en reconstituant le donjon et en le remeublant d'après l'inventaire de cette époque ?

Pour pouvoir répondre à ces questions, des recherches approfondies dans les inventaires ont dû être entre-

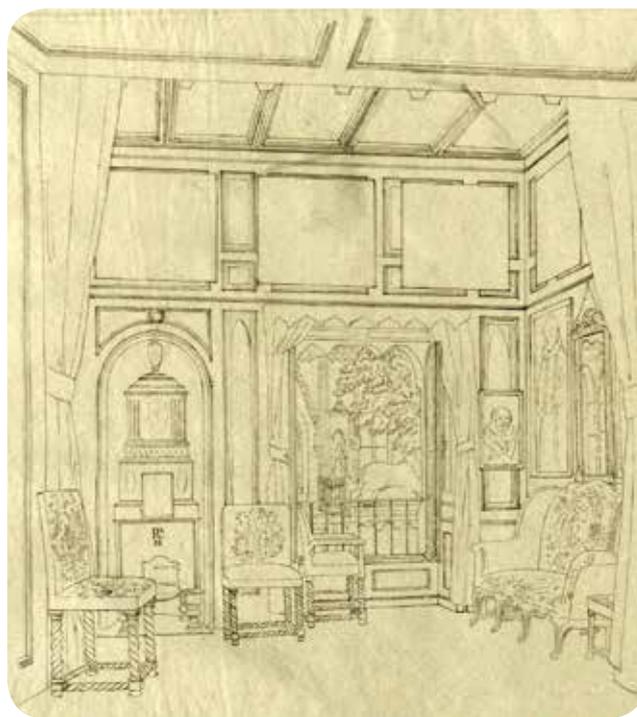
prises : les inventaires entre 1799 et 1984 ont été comparés avec le mobilier conservé provenant du Löwenburg. Ces recherches ont fourni un résultat extraordinaire, puisqu'elles ont montré que plus de 80 % du mobilier présenté dans le Löwenburg à l'époque du prince électeur Guillaume I^{er}, en 1816, a survécu.

Réponse 1 :

La première possibilité, à savoir garder plus ou moins l'état actuel, aurait été plus la plus simple et la moins coûteuse. Or, étant donné que l'idée était de rendre plus visible la vocation du donjon comme élément de point de vue dans le parc (affirmée par l'UNESCO en 2013), et que la compréhension de l'intérieur avec ses enfilades de pièces décorées suivant un système hiérarchique devait être retrouvée, on s'est rapidement détourné de cette option. En outre, on aurait dû dans ce cas laisser la plupart du mobilier dans les réserves.

Réponse 2 :

Une fois la ligne directrice choisie, il restait toutefois à décider d'un élément crucial : la reconstitution et reconstruction du donjon devait-elle être faite selon l'état Jussow ou l'état Dehn-Rothfelser ? La reconstruction du donjon selon l'état de 1860 était impérative, car sa construction avait alors été suscitée par les graves problèmes structurels du donjon antérieur. Pour l'intérieur, on a décidé de reconstruire les enfilades de pièces avec leur ameublement. Pour cette raison, il a été décidé de remeubler



Julius Eugen Ruhl, dessin de l'antichambre de l'appartement des hôtes, 1832



Canapé Louis XVI, milieu du XVIII^e siècle

là l'étage noble les bâtiments des dames et des hommes (*Damen- und Herrenbau*), le donjon regroupant d'après l'inventaire de l'année 1816 les salles de représentation après sa reconstitution ainsi que la chapelle et le cabinet des armes et des harnais d'apparat.

Cet inventaire illustre bien que la décoration et l'ameublement des appartements étaient soumis à un système baroque respectant la hiérarchie de représentation entre les pièces. En outre, grâce à un dessin datant de l'année 1832, on a une idée de la manière dont les pièces devaient être meublées. Les meubles figurant sur ce dessin sont tous conservés, y compris un canapé de l'époque Louis XV. Le résultat est qu'une partie importante de mobilier et du décor mural originel comme des boiseries ou des cuirs dorés ont pu réintégrer des lieux pour lesquels ils avaient été rassemblés entre les années 1798 et 1816.

Reconstruction d'après Jussow ou Dehn ?

Le point crucial qui subsistait, et qui a fait l'objet de débats passionnés entre experts, était de savoir si l'on pouvait reconstituer la salle des chevaliers qui avait été transformée lors de la « restauration » et « l'amélioration » gothique des années 1860.

Faut-il reconstituer la salle des Chevaliers selon les plans de Jussow ou ceux de Dehn-Rothfelser ? Peut-on accepter une salle des Chevaliers d'après Jussow dans une tour reconstituée d'après Dehn-Rothfelser ? Est-ce que la reconstitution de la tour d'après Dehn-Rothfelser devait impérativement aboutir à une reconstitution de la salle des Chevaliers d'après Dehn-Rothfelser ?

La décision, prise en 2013, est de finalement reconstituer l'état Jussow dans une tour reconstituée d'après Dehn-Rothfelser.

Les arguments sont les suivants :

1. La reconstitution d'après Dehn causerait une disharmonie avec les autres salles qui doivent être reconstituées d'après l'inventaire de 1816. Il y avait déjà un mélange entre Dehn et Jussow dans le décor.
2. Selon une expertise, il y avait d'évidence plus de sources pour la reconstitution de la coupole et des décors Louis XVI que pour le voûtement à nervures rayonnantes. Le seul élément néo-gothique à l'intérieur reste le remplage gothique dans les fenêtres ogivales.

Par contre, pour la réalisation, il reste encore des questions de détail à résoudre.

Ce long processus de discussion, sur des conflits qui paraissaient presque insolubles, illustre de façon saisiss-

sante le sujet du colloque à Compiègne : « La vérité est rarement pure, et jamais simple ».

Bien que l'on doive accepter des compromis – comme l'absence d'harmonie entre les fenêtres « Dehn-Rothfelser » et la salle des Chevaliers « Jussow » – nous croyons pouvoir aboutir à un état plus authentique du Löwenburg, dont la symbolique et le message politique que le landgrave Guillaume IX et son architecte Jussow avaient envisagés à l'époque de sa construction, peuvent être mieux saisis par le visiteur. Les recherches ont montré que l'état du Löwenburg à l'époque de sa construction et de son ameublement peut être mieux illustré que pour les autres époques. La reconstitution et la reconstruction partielle de la tour signifient de revenir à son aspect d'élément de point de vue dans le parc, ce qui rend l'héritage culturel encore plus authentique. En outre, elle permet de retrouver l'architecture de l'appartement de représentation, élément indispensable dans des appartements princiers.



Bibliographie sélective

- ARNOLD Astrid, 2014, « Im Reich des Ritters Roland. Erste Überlegungen zur Rekonstruktion und Deutung einer Leinwandtapete aus der Löwenburg », *Jahrbuch der Museumslandschaft Hessen Kassel 2013*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, p. 134-139.
- BRUNCKHORST, Friedl, 2012, « Das Innere der Löwenburg », dans B. KÜSTER (dir.), 2012, *Die Löwenburg, Mythos und Geschichte*, cat. exp. (Château Wilhelmshöhe, Cassel, 14 sept. 2012-13 janv. 2013), Petersberg, Michael Imhof Verlag, p. 80-107.
- DEHN-ROTHFELSER, Heinrich von, 1862-1866, *Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen*, Cassel, s. n.
- DITTSCH EID Hans-Christoph, 1987, *Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime. Charles De Wailly, Simon Louis Du Ry und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloß und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785-1800)*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft.
- DÖTSCH Anja, 2006, *Die Löwenburg im Schlosspark Kassel-Wilhelmshöhe. Eine künstliche Ruine des späten 18. Jahrhunderts*, Ratisbonne, Verlag Schnell et Steiner, 2 vol.

AUTHENTICITÉ, IDENTITÉ ET MUSÉOGRAPHIE SONT-ELLES COMPATIBLES ?

LES MONASTÈRES DE L'ESCURIAL ET DE YUSTE COMME PARADIGMES DE LA RECONSTITUTION ET DE L'AUTHENTICITÉ

Paz Cabello-Carro

Depuis sa construction par Philippe II au XVI^e siècle, le monastère de l'Escorial a été rénové à plusieurs reprises. Le public d'aujourd'hui l'identifie à son commanditaire et s'attend à le croiser dans les salles de l'édifice. Pour autant, ces dernières sont-elles authentiques ou le simple produit d'une muséographie consolidée au fil du temps ?

Le musée-bibliothèque, dont le projet a débuté dans un contexte de nationalisation des propriétés de la Couronne en 1868, est devenu au XX^e siècle un projet muséographique visant à soutenir une monarchie qui venait de perdre l'empire de Philippe II. En revanche, les salles de la dynastie des Bourbons, situées dans le monastère, n'ont pratiquement pas subi de modifications depuis l'exil du dernier roi en 1931.

•• Escorial • Yuste • Philippe II • Florit • reconstitution muséographique ••

Expropriation, révolution et nationalisation

Lorsque l'empereur Charles Quint abdique en faveur de son fils Philippe II, il se retire au monastère de Yuste, où il construit un petit palais, qui n'a jamais fait partie des propriétés de la Couronne. Philippe II édifie le monastère de l'Escorial avec son palais adjacent, sa bibliothèque, et son mausolée royal dans le cadre des biens faisant partie de la Couronne.

Avec l'expropriation des biens monastiques au cours de la révolution bourgeoise de 1837, Yuste est abandonné et laissé en état de délabrement, tandis que les moines hiéronymites étaient expulsés de l'Escorial. En tant que propriété royale, ce dernier n'a pas été mis aux enchères, bien qu'aucun moine n'y ait vécu jusqu'en 1885, date à

laquelle l'ordre des Augustins y emménagea. Après son occupation par la nouvelle dynastie des Bourbons en 1700, plus aucune trace des Habsbourg n'a subsisté dans le palais de l'Escorial, alors imprégné du goût français, et du besoin d'établir sa propre personnalité.

Au lendemain de la révolution de 1868 et de l'exil de la Reine Isabelle II, les propriétés de la couronne furent nationalisées. Cette même année, Vicente Poleró, le restaurateur du musée du Prado, alors possession royale, avait conduit des travaux de restauration à l'Escorial, publiant une brochure en faveur du rassemblement des collections royales et de celles de l'État dans un seul musée. Sa proposition ne sera réalisée que des années plus tard [Cabello, 2010].

Gregorio Cruzada Villaamil, conservateur des collections de l'État au musée Trinidad, de tendance libé-

rale, a également défendu la création d'un musée ouvert au public à partir de la collection de l'État et des biens royaux du Prado. En 1869, Francisco Serrano, président du Conseil des ministres, nomme une Commission d'administration de l'Escorial pour la création du musée de la Tapisserie, avec Cruzada Villaamil comme secrétaire. La Bibliothèque royale a immédiatement été placée sous l'autorité de la Commission pour transformer l'Escorial en musée-bibliothèque, et pour empêcher ainsi qu'elle passe sous le contrôle de la Bibliothèque nationale de Madrid [1]. Après la disparition de la Première République à la fin de l'année 1874, la reine exilée abdique en faveur de son fils Alphonse XII, ce qui conduisit à la Restauration.

Les sites et palais royaux retournèrent alors à la Couronne. Bien que le but de la muséographie entreprise à l'Escorial par la Commission ne soit pas connu, la restauration du monument n'est pas apparue comme étant une priorité. L'attention s'était alors plutôt portée sur l'Armurerie attenante au Palais royal de Madrid, dont la délocalisation au Musée national d'archéologie a été évitée grâce au président Serrano [Valencia 1898, 11]. Le roi, âgé de 18 ans, avait visité les armureries à Vienne et à Londres, guidé par le marquis d'Alcañices, son tuteur, conseiller financier et architecte de la Restauration. Après son intronisation, Alphonse XII nomme Alcañices Grand Chambellan, poste à partir duquel ce dernier dirigea la Maison du Roi, jusqu'au décès prématuré du monarque en 1885.

La muséographie au service de la Couronne

En 1878, une commande a été passée auprès du comte de Valencia de Don Juan, l'un des amis d'Alcañices pour cataloguer et classer la splendide collection de l'Armurerie, restée dans un état précaire depuis l'invasion française [*ibid.*]. Le bâtiment érigé par Philippe II a dû être démoli après un incendie en 1884 et remplacé par la structure actuelle. Il a finalement été ouvert vers 1896, et la version définitive du catalogue, publiée en 1898, est encore rééditée aujourd'hui. Ce catalogue, et celui de la collection des Tapisseries royales, établis par le comte, ont favorisé sa nomination en 1902 à l'Académie royale. Comme les tapisseries les plus importantes de la Couronne ont été présentées à l'Armurerie dans le cadre de sa conception muséographique, son établissement à Madrid a neutralisé le musée de la Tapisserie de l'Escorial, créé par le gouvernement révolutionnaire.

Juan Crooke y Navarrot, comte de Valencia de Don Juan, membre d'une famille prospère de marchands de Malaga, a travaillé de manière altruiste pour le ministère public [Cabello 2014]. Il a catalogué et sélectionné toutes les œuvres montrées dans des expositions historiques à Madrid : les expositions d'art et rétrospectives américanistes de 1881 et une exposition qui s'est tenue en 1892, à l'occasion du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique [2]. Il a été commissaire et



La Commission royale espagnole pour l'Exposition Universelle de 1900 à Paris : 1, Crooke y Navarrot, comte de Valencia de Don Juan ; 2, Alcañices, duc de Sesto

vice-président de la Commission royale espagnole pour l'Exposition Universelle de Paris en 1900, présidée par son ami Alcañices, devenu par la suite duc de Sesto [3].

Les expositions étaient alors délibérément utilisées comme moyen de consolider et de mettre en avant la personne du roi et le rôle de la monarchie. En 1885, après la mort d'Alphonse XII, la reine régente a continué d'utiliser la muséographie comme outil politique, présentant les collections royales en suivant les conseils du duc. Au vu de la prolifération des expositions, la reine régente a désigné le marquis d'Alcañices, ou duc de Sesto alors déchu, pour présider la Commission permanente des expositions, de 1885 à 1902, date de sa clôture [4].

Vers 1890, le comte a embauché un assistant, José María Florit, officiellement secrétaire de la Commission pour l'exposition de l'Armurerie, ce qui a permis de lui verser un salaire. Par les soins du comte, Florit a été formé pour devenir conservateur des collections du palais. Crooke tenait tellement à la continuité de son œuvre, qu'en 1894, lorsque le contrôleur du palais a retiré Florit du budget, le comte s'y est opposé avec tant de véhémence que le fonctionnaire a dû s'excuser et rétablir Florit dans sa fonction [5]. Crooke est également intervenu dans la nomination du nouveau personnel, approuvée en 1896, quand Florit fut nommé conservateur de l'Armurerie [6].

Florit a dépeint sa relation avec Crooke dans un dessin où il habille le comte en chevalier, et lui-même en roi/conservateur (Florit, 1904). La correspondance de Crooke avec la cour devait permettre à Florit de se rendre à Paris, où le comte travaillait sur l'Exposition Universelle de 1900. Ceci démontre combien ces hommes tenaient à s'assurer de l'usage de la muséographie pour soutenir la Couronne.

En 1900, le comte qui avait soixante-et-onze ans et qui devait mourir quatre ans plus tard, a dû s'accorder avec Florit et très probablement avec Alcañices, alors directeur de la Commission permanente des expositions, pour que la prochaine tâche à entreprendre soit la muséification de l'Escorial. Cela avait pour but de reprendre le projet du gouvernement révolutionnaire, paralysé depuis 1869. Une nouvelle ère commençait, le fils posthume d'Alphonse XII approchait de l'âge légal, et le moment était venu de répéter la stratégie déployée pendant le règne de son père, à savoir initier un projet muséographique qui serait identifié à Alphonse XIII.



Caricature de Florit et du comte [Florit 1904, 2]

Muséfier Philippe II à l'Escorial

Dans un document daté de 1902, quand Alphonse XIII, alors âgé de 15 ans, reçoit la Couronne, Florit propose un projet de rénovation de l'Escorial et rédige un rapport sur les travaux précédemment effectués [7]. Le projet était déjà « décidé et en attente de l'approbation royale » ; le travail avait même commencé. Ceci représente une indication claire de l'implication du comte, car il était le seul à oser entreprendre un projet sans permission écrite et avec le seul consentement du marquis d'Alcañices, président de la Commission permanente des expositions. Avant 1902, la muséographie avait surchargé les salles capitulaires de peintures, et installé une armoire aux portes vitrées avec des ornements liturgiques, précédemment exposés dans la sacristie, dans



« La salle de Philippe II avant la rénovation de 1902 », montrant l'armoire avec les portes vitrées et l'agencement de son contenu attribué à la Commission révolutionnaire

la cellule basse du prieuré, « de manière inadéquate et pour nuire à leur réputation », comme Florit l'avait décrit, faisant référence de manière à peine voilée à la Commission révolutionnaire. Ces changements n'ont duré que quelques décennies.

Florit a débuté son projet en citant la clause du testament de Philippe II, stipulant que les salles et leur contenu devaient être conservés. Alors que celles-ci étaient déjà en partie rénovées, et leur agencement approuvé, Florit expliqua qu'il fouillerait « des sous-sols aux greniers », à la poursuite d'objets d'intérêt de la période de Philippe II, ou qui avaient appartenu au roi pour « habiller » le palais des Habsbourg, « conformément à l'époque », tout en valorisant sa « valeur esthétique ». Comme le palais des Habsbourg avait perdu son mobilier d'origine en raison de « l'invasion du goût néoclassique du XVIII^e siècle », Florit a proposé sa « reconstitution ». À leur arrivée en 1700, les Bourbons avaient besoin de leur propre espace dynastique et de leur esthétique, ils ont donc laissé le palais des Habsbourg aux princes et princesses et à leurs familles. Les mosaïques ont été recouvertes de panneaux de bois, les tapisseries du XVIII^e siècle ont été accrochées, et les portes ont été remplacées et peintes [Pérez de Tudela, 2015, 117-118]. Bien que trop évidente pour être mentionnée par Florit, une salle connue comme la cellule de Philippe II a été conservée en raison de son austérité [Martinez 1927, 17].

À la fin de son rapport, Florit mentionne l'objectif politique sous-jacent de la reconstitution qui « serait à la gloire de notre roi S. M. Alphonse XIII ». En 1898, pendant l'enfance du roi, l'Espagne avait perdu ses dernières colonies. Le but était de le rendre innocent de tout développement négatif pendant cette partie de son

règne, et de l'associer, par la muséographie, au bâtisseur de l'Escorial, son prédécesseur qui avait régné sur les plus vastes possessions jamais connues. Comme les Bourbons étaient arrivés deux siècles auparavant, ils n'avaient plus besoin de supprimer l'art des Habsbourg, mais plutôt de s'en démarquer.

La reconstitution historique de Florit était conforme à la tendance, prévalant alors, de créer une ambiance dans les musées commémorant des personnages historiques. Benigno Vega Inclán, ami personnel d'Alphonse XIII, et nommé par ce dernier Commissaire royal pour le tourisme, a été le plus éminent défenseur de cette tendance. Florit et Vega Inclán ont réhabilité une période oubliée en secourant les quartiers de Philippe II et les demeures et musées d'El Greco et de Cervantes. Tous deux faisaient partie du noyau interne de Crooke-Alcañices ; Vega Inclán était proche d'un autre administrateur du tourisme, le duc de San Pedro Galatino, orphelin élevé par son oncle, Alcañices.



Les salles de Philippe II ca. 1912 et en 2011

La muséification des salles de Philippe II continue encore aujourd'hui. Les archives photographiques du palais [8] montrent les salles au début du ^{xx}e siècle qui, à l'exception de la salle du trône, supprimée au milieu du siècle, sont restées pour l'essentiel inaltérées. Pour répondre à une forte densité de visiteurs, certains meubles ont été repoussés le long des murs opposés ou déplacés dans des salles attenantes. Le respect de l'agencement de cette muséographie pendant un siècle a mené des générations d'Espagnols à associer cette invariabilité à une preuve d'authenticité. L'imaginaire collectif a identifié le monastère à Philippe II, alors que le personnel et le public ont tous deux tendance à oublier que le véritable héritage du roi se situe dans la belle et magnifique galerie des Batailles et dans la bibliothèque, rarement visitées.

La reconstitution de Florit évoque à peine l'image de Philippe II : roi puissant et raffiné, qui a énormément investi dans ses palais pour les rendre dignes de la position de la monarchie espagnole dans le monde. Il avait acquis d'innombrables peintures et livres, et s'habillait richement de noir pour attester de l'étendue de ses domaines : le noir rappelait le bois de campêche américain et l'indigo. Florit et ses contemporains ont vécu dans une période d'empire perdu, d'autocritique nationale et de faible estime de soi. Durant cette période, l'apparition de teintures synthétiques a permis de varier énormément les couleurs, en rendant leur interprétation populaire, le noir étant associé au deuil. L'interprétation erronée par cette génération de la simplicité et de la clarté des contrastes dans les portraits royaux, tels que l'austérité et son pendant muséographique, ont favorisé l'association des vêtements noirs de Philippe II au deuil et à l'obscurantisme.

En 1912, pour inviter le grand public à associer le monastère au roi, Florit a organisé un « tournoi de l'époque de Philippe II » comprenant un défilé auquel l'armée et les dignitaires de l'époque ont participé dans le cadre d'une reconstitution historique qui était à la mode dans la deuxième moitié du ^{xix}e siècle. Florit a lui-même joué le rôle de Philippe II, imitant les poses du roi dans ses portraits, comme le montrent les photos de l'événement, désigné comme « pittoresque » par la presse [Martínez Olmedilla 1912].

Le Palais Bourbon, un intrus à l'Escurial de Philippe II



Le palais Bourbon, « El Choricero » Salle de la Tapiserie en 1931 et en 2011

Décoré au ^{xviii}e siècle avec des ajouts au ^{xix}e siècle, et recouvert de tapisseries et de rideaux de qualité, le palais Bourbon contraste fortement avec les salles reconstituées et dépouillées de Philippe II. Souvent fermé au public, il est rarement visité, méconnu et non relié à ce dernier. Le voir dans le cadre de la visite du musée semble étrange et non approprié. La conclusion est que d'autres palais royaux constituent des lieux plus à même d'exposer des décors des ^{xviii}e et ^{xix}e siècles.

Cependant ces appartements ont largement été conservés en l'état où Alphonse XIII les avait laissés lors de son exil en 1931, grâce à l'inventaire des photographies, entrepris cette même année par le gouvernement républicain. L'authenticité du palais Bourbon contraste avec la reconstitution des quartiers des Habsbourg. La préférence du public, des gestionnaires et des conservateurs par rapport à l'original est frappante. L'identification de

l'Escorial à Philippe II a eu pour conséquence d'exclure les appartements plus authentiques des Bourbons, perçus comme une intrusion.

Ce qui est encore plus intéressant, c'est que pendant le règne d'Alphonse XIII, ce palais a dû sembler démodé et peu pratique, comme de nombreux autres qui étaient rarement utilisés. On préférait des résidences plus modernes comme le palais Magdalena à Santander, voire des hôtels. Que les appartements de l'Escorial aient été utilisés témoigne de leur authenticité et de la longévité de leur usage pendant les XVIII^e et XIX^e siècles ; bien que leur adoption par la famille royale ait été appréhendée avec moins d'enthousiasme.

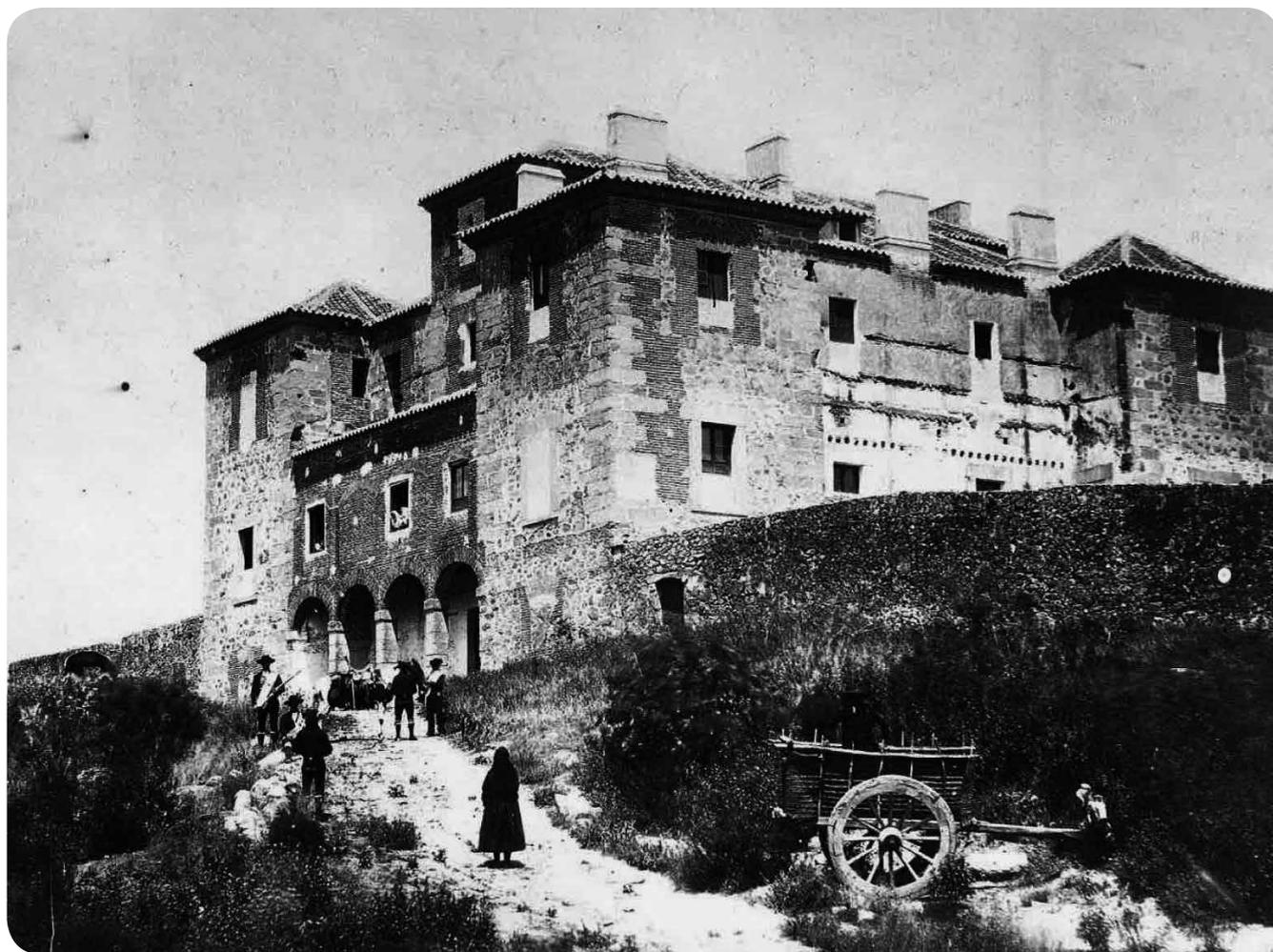
Le palais de Yuste

Il n'y a plus de bâtiments existants en Europe pouvant être associés à Charles Quint. Détruite par l'invasion française et l'expropriation, en 1858, la résidence de l'empereur dans le palais de Yuste a été occupée par des

paysans, comme Charles Clifford l'a montré dans une photographie prise cette même année. Le monastère avait été acheté par le marquis de Miravel, en hommage à la mémoire du roi, selon un récit de Pedro Alarcón, qui visita la région en 1873. En 1919, après que Florit a rénové l'Escorial, Vega Inclán a utilisé la Commission royale des fonds du tourisme pour rééditer l'ouvrage d'Alarcón, y ajoutant des photographies des ruines et suscitant ainsi l'intérêt pour la conservation de ce monument, classé en 1931 par la République.

Dans les années cinquante, durant la dictature, la Direction générale des Beaux-arts a restauré et réédifié une assez grande partie de l'enceinte, qui a été ouverte au public avec le palais de Charles Quint reconstruit et rénové. À la fin du XX^e siècle, sous le régime démocratique, il a été affecté au Patrimoine de la monarchie qui administre tous les biens de l'ancienne Couronne, y compris l'Escorial.

La résidence de Yuste et le monastère fondé par la royauté n'ont jamais appartenu à la Couronne, mais



Photographie de Charles Clifford [1861] du palais de Charles Quint en 1858

Philippe II, respectant les volontés de son père, a ordonné que les salles soient conservées. Pour la restauration du ^{xx}^e siècle, l'avis d'Alarcón a été suivi en ce qui concerne l'agencement, plutôt que l'inventaire des possessions de Charles Quint, conservé dans les Archives de Simancas. Des peintures historiques de la fin du ^{xix}^e siècle, décrivant des récits apocryphes de Charles Quint à Yuste, ont fortement influencé cette décision. La muséographie de Florit à l'Escorial a constitué une des sources majeures de cette restauration.

Des reproductions du mobilier de l'Escorial, disposées entre des murs nus et des copies de certains tableaux que l'empereur gardait à Yuste, sont toujours exposées, avec de spectaculaires rideaux noirs dans la chambre à coucher – peut-être apocryphes – le bureau et la salle à manger, dont la structure rappelle les habitations de la classe moyenne du milieu du ^{xx}^e siècle. Tout comme à l'Escorial, l'architecture et la beauté du cadre environnant, visibles depuis les salles, introduisent les visiteurs éblouis dans ce qu'ils considèrent être un musée et une demeure authentiques.

Malgré son emplacement éloigné, le lieu a été associé à Charles Quint et fait partie de l'imaginaire collectif de l'Espagne et de l'Europe, car aucun autre monument ne peut être identifié à l'empereur. Il tire son authenticité de ses similarités avec le style décoratif utilisé par Florit pour restituer les salles de Philippe II à l'Escorial. Comme la muséographie date d'une période précédant l'entrée de la résidence de Yuste dans le Patrimoine de la monarchie, personne, depuis, n'a osé la modifier. Le passage du temps a consolidé son authenticité. Le succès de cette muséographie pendant plus d'un siècle, dans le cas de Philippe II, et pendant soixante-quinze ans pour Charles Quint, semble résider dans sa capacité à dépeindre les deux rois d'une manière compréhensible et admissible par le public espagnol.

Conclusion

Affecté par la dissolution et l'expropriation des monastères, aussi bien que par la nationalisation des biens de la couronne en 1868, le monastère de l'Escorial a été conservé par le gouvernement révolutionnaire, lequel a muséifié le monument en y abritant le musée de la Tapisserie et une bibliothèque. Avec le retour de la dynastie des Bourbons en 1875, le comte de Valencia de Don Juan et le marquis d'Alcañices ont conçu un plan pour remettre en état l'Armurerie afin de renforcer la Restauration en soutien au jeune roi Alphonse XII.

En 1896, le comte a réussi à obtenir un poste de conservateur pour son assistant Florit, avec qui il reprend le projet muséographique du gouvernement révolutionnaire à l'Escorial, exposant à nouveau des peintures et des objets pour renforcer une monarchie qui, en 1898, avait perdu les dernières colonies de l'Espagne.

Quand, en 1902, Alphonse XIII atteint la majorité, Florit entreprend la deuxième partie de son projet, la reconstitution des salles de Philippe II, avec une muséographie généralement acceptée et qui perdure encore aujourd'hui, correspondant aux attentes du public identifiant l'Escorial à Philippe II. La même approche a été adoptée au milieu du ^{xx}^e siècle au monastère de Yuste, où Charles Quint vécut ses dernières années.

Les décors datant du ^{xviii}^e siècle et du début ^{xix}^e siècle, dans les quartiers des Bourbons de l'Escorial, sont restés les mêmes, et ont gardé leur authenticité depuis l'exil d'Alphonse XIII en 1931, et la nationalisation permanente des possessions de la Couronne. Pourtant, ils ne suscitent pas l'intérêt du public car, dans l'imaginaire collectif, ils se situent au mauvais emplacement.



Abréviations

BL = Bibliothèque royale, Palais Royal, Madrid

GPA = Archives générales du palais

Graceta = *Graceta de Madrid*

Notes

1. Gaceta, 10 juillet 1869 ; 19 octobre 1869
2. BL. ARB/18, CARP/1, doc. 22 ; BL. ARB/21, CARP/2, doc. 36 et 37
3. Gaceta, 21 novembre 1896
4. Gaceta, 17 août 1895 ; 1^{er} février 1902
5. Documents de février, 1894, GPA. Boîte 16920, Doss. 32
6. 14, 5, 1895 (14 mai 1895 ?). BL. ARB/22, CARP/2, doc. 380 ;
Folio sans date, AGP. Boîte 16920, Doss. 32
7. GPA, Boîte II 4056, N° 61
8. GPA, FODI, boîtes 216, Doss. 3 et 99, Doss. 3

Références bibliographiques

- ALARCÓN Pedro Antonio, 1883, *Una visita Al Monasterio de Yuste*, Madrid, Viajes Por España.
- CABELLO CARRO Paz, 2010, « El patrimonio cultural como Bien Público en los siglos XVIII y XIX : una sistematización de la historia de su protección », *Patrimonio Cultural y Derecho*, n° 14, p. 65-99.
- CABELLO CARRO Paz, 2014, « Del Patrimonio de la Corona hasta el actual Patrimonio Nacional », *Patrimonio Cultural y Derecho*, n°18, p. 249-285.
- CLIFFORD Charles, 1861, *A photographic scramble through Spain*, Londres, A. Marion.
- FLORIT José María, 1904, *Recuerdo de la tertulia dominguera del Conde de Valencia de Don Juan : arqueólogos, anticuarios y bibliófilos más o menos chiftados*, Madrid, Hanset y Menet fototipia.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA Augusto, 1912, « Evocación de Felipe II en el Monasterio del Escorial », *ABC*, 25, 9, p. 16-18.
- PÉREZ DE TUDELA Almudena, 2015, « Las intervenciones historicistas de José María Florit en los Capítulos y Palacio de los Austrias del Real Monasterio de El Escorial », *Además de Revista on line de Artes Decorativas y Diseño*, [en ligne] n°1, p. 115-136. <http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo_aperez.pdf> (consulté le 29 septembre 2015).
- VALENCIA DE DON JUAN Comte de [Juan Crooke y Navarrot], 1898, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Éd. Rivadeneira & Hauser y Menet.

LA RESTITUTION DES ÉTATS HISTORIQUES À FONTAINEBLEAU DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE. RETOUR À L'AUTHENTICITÉ

Jean-Pierre Samoyault

La question de la restitution des appartements des anciens châteaux royaux ou impériaux français ne s'est posée qu'en raison des vicissitudes qu'ils ont connues depuis la chute de Napoléon III. La III^e République avait tout fait pour dénaturer leurs aménagements, si bien que ces châteaux étaient devenus, du moins en partie, des musées d'art décoratif répondant au goût des conservateurs successifs.

Des travaux scientifiques attirèrent l'attention sur cette dérive et suggérèrent de recréer le cadre de vie de tel ou tel souverain à un moment donné de la manière la plus authentique possible, pour faire comprendre au public ce qu'était autrefois une résidence. La politique de restitution devait se fonder sur l'histoire, le décor intérieur et les collections conservées.

À Fontainebleau, après 1965, il a paru nécessaire d'établir des principes qui ont déterminé des choix réfléchis, visant à la recherche de la vérité historique la plus exacte possible.

• • Authenticité • restitution • vérité historique • Premier Empire •
appartements historiques • XVIII^e siècle • Second Empire • •

Entre la chute de Napoléon III en 1870 et le milieu du xx^e siècle, les intérieurs du château de Fontainebleau ont subi de grands changements. Au lieu de conserver l'aspect qu'avaient connu les derniers souverains, de nombreuses salles des principaux appartements ont été démeublées et remeublées pour des raisons diverses : volonté d'oblitérer le souvenir du Second Empire, sorties de meubles pour le Mobilier national, goût des conservateurs successifs désireux de créer des ensembles décoratifs sans souci de la vérité historique.

Les Grands Appartements sur la cour ovale, devenus appartements de Réception à partir de Louis-Philippe, comportent sept pièces. Vers 1950, seules trois d'entre elles avaient conservé leur ameublement du temps de Napoléon III. Parmi les autres, le salon dit François I^{er}, en raison de l'envoi de ses sièges vers 1900 au Mobilier

national, était devenu un salon meublé en style Premier Empire. Il en était de même du salon voisin dit des Tapisseries, cette pièce ayant perdu non seulement ses sièges mais aussi ses tapisseries, évacuées en 1914 et remplacées par d'autres en 1920.

Dans les appartements de l'Empereur et de l'Impératrice sur le jardin de Diane, moins atteints par les mouvements, la situation était plus conforme à l'histoire. Toutefois, dans certaines salles, l'état Napoléon III avait disparu ou avait été transformé. Les sièges Louis XVI du Grand Salon de l'Impératrice étaient sortis en 1889 pour l'exposition universelle et remplacés par du mobilier Empire. Dans la Chambre de l'Impératrice, au lieu des commodes de Beneman, renvoyées à Paris pour une exposition en 1883, on voyait les serre-bijoux de Joséphine et de Marie-Louise qui n'avaient jamais figuré



Le salon des Tapisseries vers 1950

à Fontainebleau avant la III^e République. Le boudoir avait été remeublé en 1903 avec un petit ensemble de sièges pris dans l'aile des reines mères et recouverts d'un tissu créé à l'imitation du décor mural dans un souci d'unification contestable. Dans la chambre de Napoléon était présenté le berceau du roi de Rome, incongruité qui ne pouvait que fausser les idées du public. Le Premier Salon de l'Empereur avait perdu toute signification en devenant un sanctuaire napoléonien où voisinaient une statuette équestre, un chapeau, une mèche de cheveux de l'Empereur et des reliques de Sainte-Hélène. Dans

l'appartement des reines mères ou du pape, divisé en deux appartements appelés sous le Second Empire appartement Louis XIII et appartement Louis XV, les transformations dans le mobilier avaient été si radicales que toute notion d'appartement avait disparu. Le premier salon de l'appartement Louis XIII était devenu en 1903 une chambre à coucher en style Louis XVI, la grande chambre à coucher avait été transformée en salon en mêlant le style Empire et le néo-Louis XIV, le premier salon de l'appartement Louis XV avait été également remeublé en chambre à coucher Premier Empire et appelée chambre du cardinal Pacca en souvenir de ce prélat de la suite de Pie VII, qui n'avait en réalité jamais couché dans cette pièce.

Un remeublement fondé sur l'histoire commença à être envisagé en 1965, en relation avec les travaux scientifiques de Pierre Verlet, à l'occasion d'un changement de conservateur et de la restauration du gros œuvre dans le cadre d'une loi-programme voulue par André Malraux. Déjà étaient entrés en 1961 sous forme de dépôts deux meubles insignes, le secrétaire à cylindre et la table à ouvrage de Marie-Antoinette par Riesener, identifiés par Verlet, que l'on avait remis en place dans le boudoir en les faisant cohabiter avec les sièges de 1903. En 1965, un échange avec le Louvre permit de récupérer les deux com-



Le premier salon de l'appartement Louis XIII transformé en 1903 en chambre à coucher de style Louis XVI

modes de Beneman du salon des Jeux de la Reine et les deux commodes de la chambre de l'Empereur. Le retour des premières incita la conservation à tenter la restitution du Grand Salon de l'Impératrice dans son état Marie-Antoinette. Pour ce faire, six pliants de la série originelle furent retirés de la salle du Trône, rechampis et dorés pour se conformer à l'inventaire de 1787 et couverts d'un satin peint à la main exécuté d'après le modèle original conservé sur le paravent d'origine appartenant à un particulier qui l'offrit généreusement au château en 1966. Des rideaux furent refaits sur le même dessin. Mais l'état du mobilier restant incomplet malgré tous ces efforts, la rigueur historique ne fut pas entièrement respectée. Pour éviter une impression de vide furent ajoutés un tapis de Savonnerie du XVIII^e siècle et quelques objets d'art. Le résultat était intéressant mais à demi-satisfaisant et critiquable.



Le salon des Jeux de la Reine après restitution dans son état Louis XVI en 1985

Au même moment, la conservation prit une option différente concernant la salle du Conseil qui avait conservé la majeure partie de son mobilier Second Empire. Située entre la salle du Trône et la chambre de Napoléon où demeurait le mobilier du Premier Empire, il fut décidé de restituer l'état Premier Empire de la pièce afin de constituer un ensemble continu de même époque. Prévalait aussi l'idée qu'il fallait restituer le plus ancien état possible quand on possédait le mobilier. C'est ainsi que le salon François I^{er}, dont le mobilier du Premier Empire était dispersé dans le château, fut à son tour reconstitué sans frais en salle à manger de l'Empereur. Mais était-ce raisonnable ? Une réflexion approfondie fut menée sur un point essentiel. Pouvait-on remeubler une pièce dans un état antérieur au décor mural ? Celui du salon François I^{er}

avait été fortement restauré sous Louis-Philippe et les tapisseries installées dans les boiseries sous Napoléon III. Reconstituée en salle à manger, il y avait ainsi discordance et erreur historique. On en arriva donc à formuler un principe essentiel, à savoir que le décor fixe devait toujours primer sur le mobilier. D'autre part, l'opération salle du Conseil, faite au nom de la continuité topographique, permit de réfléchir, au-delà du remeublement d'une pièce, à celui d'un appartement tout entier dans un état historique donné. N'était-ce pas plus évocateur et plus compréhensible pour le public quand cela était réalisable ?



La salle du Conseil, restitution dans son état Premier Empire

Après ces premiers tâtonnements, de grandes décisions ont été prises suivant ces deux axes, c'est-à-dire primauté du décor mural et primauté de l'appartement sur la salle isolée. Les Grands Appartements de réception sur la Cour ovale ayant été considérablement restaurés et transformés sous Louis-Philippe et entièrement remeublés sous Napoléon III, on ne pouvait revenir en arrière : l'état Second Empire s'imposait ; on ne conserva donc pas la salle à manger de Napoléon I^{er}. L'aide du Mobilier national fut alors déterminante. Les sièges néo-Louis XIV des salons François I^{er} et des Tapisseries revinrent au bercail en 1979 ainsi que les tapisseries de l'Histoire de Psyché de ce dernier salon. Les meubles néo-Boulle, concédés à une institution culturelle qui occupait une partie du château depuis

1921, les Écoles d'art américaines, reprirent leur place dans les deux pièces. L'enfilade retrouva sa cohérence et forme aujourd'hui un des ensembles les plus remarquables du Second Empire.



Le salon des Tapisseries après restitution dans son état Second Empire en 1979

Du côté du jardin de Diane, l'option Premier Empire l'emporta, mais de manière moins systématique en raison de la reconstitution récente du salon des Jeux de Marie-Antoinette et de la présence dans le boudoir des extraordinaires meubles en nacre de la reine. Pour cette petite pièce précieuse, on prit même le parti de faire copier en deux exemplaires le seul fauteuil subsistant conservé à la Fondation Gulbenkian à Lisbonne. En revanche, dans l'aile des reines mères, on pouvait être à nouveau plus systématique. Le décor mural, en grande partie remanié dans la partie dite Louis XIII, et la sortie de la majorité des meubles antérieurs au Second Empire ne permettaient pas de faire un choix entre plusieurs solutions. On ne pouvait espérer retrouver un état historique exact que postérieur aux travaux de 1859. La reconstitution s'est faite par étapes et par regroupement des meubles dispersés dans le château, sans procédure d'échange. Chaque salle des deux appartements reprit sa signification et son appellation historique : antichambre, premier salon, grand salon, chambre à coucher, cabinet de toilette. La grande chambre de l'appartement Louis XIII a retrouvé en 1976 son mobilier de Fourdinois, les premiers salons sont redevenus des salons. Il reste beaucoup à faire, les retissages de soieries tardent à venir, mais un cer-

tain nombre de renvois récents du Mobilier national, notamment celui des tapisseries de la série de la Galerie de Saint-Cloud, ont permis d'améliorer la physionomie de cet ensemble [1].



Le boudoir de la Reine, restitution dans son état Louis XVI

La politique de restitution des ameublements historiques à Fontainebleau entraîna une réflexion sur le sort des anciennes soieries. Le décor fixe étant restauré, pouvait-on conserver *in situ* les anciennes tentures murales et couvertures de sièges arrivées à un état de délabrement avancé tant sur le plan de la solidité que des coloris ? Une commission présidée par Verlet conclut à la nécessité des retissages, sauf cas particulier. Des moyens d'arrêter la dégradation ne pouvaient en aucun cas rendre leur aspect et leurs couleurs à des tissus exposés à la lumière depuis près de deux siècles. De plus, en obligeant les fabricants à renouer avec leur passé, on faisait en sorte qu'ils passent le relais. On a donc mené à bien entre 1966 et 1985 le retissage de la soierie brochée de la chambre de l'Impératrice accompagné de la broderie du fond de lit, de la courtepointe et des sièges – travail considérable qui a été jugé à juste titre comme exemplaire. Ont été également réalisés les retissages des tissus et passementeries de la salle du Conseil, de la chambre de l'Empereur (opération extrêmement difficile), de la petite chambre à coucher de l'Empereur et du salon de l'Abdication. La même politique a été suivie à Compiègne et a permis de redonner à ces deux anciennes résidences tout leur éclat.



La chambre de l'Impératrice, après restitution dans son état Premier Empire en 1986

Le dernier point que je souhaite évoquer est la proposition que nous avons faite de présenter par roulement dans une pièce déterminée des états historiques successifs de mobilier quand ils subsistent. Nous avons vu à propos du salon des Jeux de la Reine qu'il était très difficile, du moins en France, de reconstituer des ensembles du XVIII^e siècle satisfaisants. De plus, l'état Marie-Antoinette de ce salon empêchait de reconstituer parfaitement la

chambre voisine dans son état Premier Empire, car les deux commodes que la Reine avait dans son salon des Jeux étaient celles que Joséphine avait connues dans sa chambre. Pour pouvoir les montrer dans cette chambre reconstituée dans son aspect du temps de Joséphine, il fallait reconstituer le salon tel qu'il avait été meublé pour elle, au moins temporairement. Ce qui fut réalisé en 1986, après avoir récupéré quelques éléments dispersés au Louvre et au Mobilier national et fait refaire tissus et passementerie. Toutefois il nous a paru indispensable de pouvoir remettre régulièrement le salon dans son état Marie-Antoinette, même si celui-ci était incomplet, pour que le public puisse juger de l'accord voulu entre le décor mural de style arabe et les deux commodes. Le boudoir de la Reine pourrait lui aussi connaître une même alternance, en présentant à intervalles réguliers le mobilier qui s'y trouvait à l'époque de Napoléon. Si elle était suivie, cette proposition, dont le seul défaut est d'être onéreuse, serait d'un grand enseignement pour comprendre l'évolution du goût et le cadre de vie des différents souverains.



Le salon des Jeux de la Reine, reconstitution en 1986 en Grand Salon de l'Impératrice

Note

1. Un même souci de retour à l'authenticité historique a présidé à la reconstitution du musée Chinois et des salons du rez-de-chaussée du Gros Pavillon, achevée en 1991.

Références bibliographiques

- SAMOYAULT-VERLET Colombe, 1986, « Restitution de la chambre de l'Impératrice », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 3, p.174-178.
- SAMOYAULT-VERLET Colombe, 1996, « Fontainebleau, l'appartement intérieur de Napoléon : aménagement et restauration », *La Revue du Louvre, la Revue des Musées de France*, n° 2, p.66-76.

LE CHÂTEAU DE CHAMBORD

DOIT-IL RESTER VIDE ?

DE L'AMÉNAGEMENT HISTORIQUE AU REMEUBLEMENT RAISONNÉ

Luc Forlivesi

Si l'on s'en tient à une opinion commune, le château de Chambord serait vide et cette situation ajouterait à son charme... Il me semble utile de revenir sur cette « vacuité » en analysant plusieurs éléments. Quelle part de cette situation ressortit à l'histoire du château ? Quelle part relève de la volonté des gestionnaires successifs ? Cette question touche également à la médiation : comment construire un discours pour les publics, si les bases de réflexion ne sont pas sûres et ont fluctué au fil des décennies ? Il est une autre donnée à ne pas oublier : l'œuvre d'art initiale, c'est le château et son architecture dont la puissance et la singularité ont incité les occupants successifs à respecter le choix initial de François I^{er} pour ne le corriger ou le parachever qu'à la marge. Autant de points sur lesquels une position équilibrée et claire est attendue, au moment où le Domaine national de Chambord met en œuvre son projet scientifique et culturel.

• • Château • Renaissance • architecture • aménagement intérieur • remeublement • •



Château de Chambord, façade nord

L'intérieur est une forêt de pièces vides, une caserne royale et romantique. Le prince exilé auquel il confère son titre n'a pas les moyens d'entretenir les 400 pièces : il se contente d'en préserver l'immense enveloppe...

Henry James, *Voyage en France*, 1877

Nous nous sommes promenés le long des galeries vides et dans les chambres abandonnées où l'araignée tisse sa toile sur les salamandres de François I^{er}. Ce n'est pas la ruine de partout, avec le luxe de ses débris noirs et verdâtres, la broderie de ses fleurs coquettes et ses draperies de verdure ondulant au vent comme des lambeaux de damas. C'est au contraire une misère honteuse qui brosse son habit râpé et fait la décente.

Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves. Voyages et carnets de voyage*, 1886

Si l'on s'en tient à une opinion commune et depuis longtemps ancrée dans les esprits, le château de Chambord serait vide et cette situation ajouterait à son charme... Plusieurs arguments permettent de discuter cette affirmation et de mettre en perspective cette « vacuité » ressentie.

Au-delà de la vision romantique que nous livre Flaubert d'un château léthargique, il faut garder à l'esprit la question du statut du monument et de son usage par le pouvoir depuis le XVI^e siècle. Chambord est un lieu de passage d'une cour nomade, campement temporaire de luxe pour François I^{er} et sa « petite bande », séjour de chasse et de distraction pour Louis XIV avant d'être, presque contre nature, séjour durable du maréchal de Saxe et offrande faite au XIX^e siècle au dernier Bourbon, héritier du trône. C'est sans doute ce qui le différencie des autres résidences royales dont l'aménagement et l'occupation quasi permanents conditionnent notre perception. Est-ce pour autant une « résidence de fantômes » comme l'écrivait Jean-Pierre Babelon [Chatenet 2001] ? La réponse n'est pas si simple. Quelle part de cette situation ressortit à l'histoire du château, de sa construction au XVI^e siècle à son acquisition par l'État en 1930 ? Quelle part relève de la volonté des gestionnaires successifs de présenter des salles vides ou d'en aménager certaines pour répondre à une attente du public ?

Cette question, qui ne pourrait être que scientifique, touche également à la médiation patrimoniale. Comment construire un discours pour les publics, si les bases ont varié au fil des décennies en laissant dans les salles des traces visibles de ces choix ? Il faut ajouter l'attente des visiteurs qui ont un intérêt prononcé pour « la vie de château ». La visite d'un monument royal fait appel à l'imaginaire de chacun, sous le charme de « l'indiscrétion permise »

qui laisse voir des espaces historiquement réservés à la cour. Il faut alors transcender la doctrine mise en œuvre à Chambord après 1945 par l'inspection générale des Monuments historiques : « un visiteur veut voir un salon avec quelques sièges, une chambre où il y a un lit, une salle à manger avec un couvert et une cuisine » [Anthenaïse et Kagan 1994]. En 1947, un premier rapport de l'inspecteur des Monuments historiques, Pierre-Marie Auzas, énonce les principes qui vont régir l'aménagement des châteaux pendant au moins trente ans : « aménager de façon vivante et instructive les diverses pièces visitables des châteaux appartenant à l'État... »

Il ne faut pas oublier que l'œuvre d'art initiale de François I^{er}, c'est le château au cœur de son domaine dont la singularité de l'architecture a incité les souverains et les occupants successifs à respecter le choix initial du commanditaire sans pour autant s'interdire des aménagements intérieurs. Autant de points sur lesquels une position équilibrée et claire est attendue, entre éclectisme et convenance, recherche historique et esprit du lieu, dans le cadre défini par le projet scientifique et culturel du Domaine national de Chambord validé en novembre 2014.

Le difficile retour au temps de François I^{er}

Si « la plupart des logis des princes demeurent déserts » comme l'écrit le médecin et chroniqueur Louis Guyon [Guyon 1604], c'est à la suite du départ d'un souverain qui ne cesse de changer de résidence. L'état meublé et décoré reste un moment exceptionnel pour Chambord lié au séjour de François I^{er} qui n'y passe que 73 jours sur 32 ans de règne... Les recherches de Monique Chatenet sur la

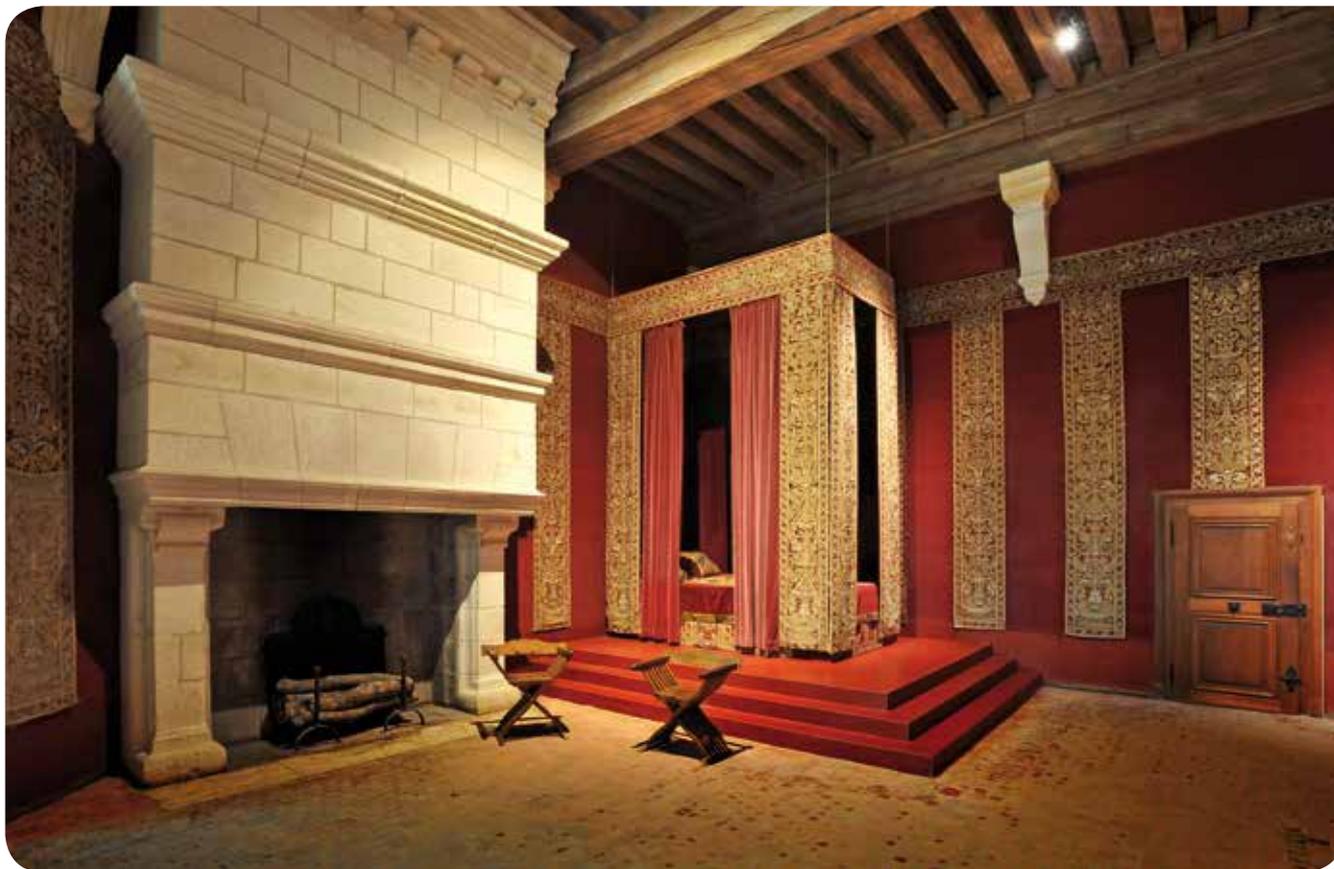
vie de la cour au XVI^e siècle précisent l'usage des pièces les unes par rapport aux autres et l'ordre dans lequel on les traverse, conformément à une étiquette royale qui apparaît. La notion de parcours prend aujourd'hui tout son sens dans ces salles demeurées vides au gré des vicissitudes du temps et des dispersions mobilières. L'architecture seule, dépourvue de tout élément de décor qui permet au visiteur de retrouver un élément familier, n'est pas facile à présenter. À Chambord, le roi fait aménager à partir de 1539 un nouveau logis au premier étage de l'aile est. Seuls les murs et quelques portes anciennes du XVI^e siècle témoignent aujourd'hui de la distribution intérieure de ce logis. La limite entre la compréhension abstraite d'un monument et la perception de sa vie quotidienne, dans toute son épaisseur matérielle, se situe là. Même avec une imagination féconde et des connaissances solides, il est impossible de reconstituer mentalement la chambre du roi à partir des murs et des ouvertures.

Deux solutions sont alors envisagées, non sans prise de conscience des risques inhérents, même s'ils se limitent au seul décor et sont réversibles.

La chambre de François I^{er} est restée longtemps fermée après l'acquisition du château par l'État en 1930.

L'attente du public pousse en 1963 Jacques Dupont, inspecteur général des Monuments historiques et Jean Féray, inspecteur territorialement compétent, à envisager une restauration du bâti et un aménagement pour dépasser le simple accrochage de tapisseries. Dans un compte rendu de visite du 10 septembre 1969, adressé au ministre des Affaires culturelles, Dupont rappelle qu'une chambre de François I^{er} vraisemblable paraît nécessaire : « C'est ce qu'attend le public, un peu étonné d'avoir rencontré Louis XIV où il attendait le galant roi Valois ».

Dès 1967, en l'absence de tout vestige mobilier ou textile des collections royales du XVI^e siècle, la restauration est programmée après l'acquisition par l'État de tentures murales d'époque Renaissance (34 rouleaux de soie brodée de fils d'or, provenant probablement d'une cathédrale espagnole). Le sol carrelé, la cheminée monumentale, les menuiseries de portes et fenêtres à volets intérieurs sont rétablis. Un velours rouge est tendu sur les murs pour recevoir les tentures verticales. La chambre ouverte au public en 1971 est une restitution, faite pour évoquer le souvenir de François I^{er}, personnage historique essentiel de l'histoire du monument. Le mobilier de cette chambre est constitué par des dépôts et acquisitions : des sièges



Chambre de François I^{er}, état restitué

déposés par le Musée national du Moyen Âge, un coffre banc des collections d'Alain de Rothschild, le lit du premier gentilhomme acquis par le domaine en 2003. Si le positionnement du lit royal dans un angle, à proximité de la cheminée et à distance des fenêtres n'a pas posé de problème dans la mesure où les sources concordent, la fixation de la hauteur du ciel de lit a été dictée par la hauteur des précieux brocards qu'on ne pouvait ni couper ni plier. La hauteur de l'estrade, également improbable, est conditionnée par le décor textile.

Dans le cadre des programmes de recherches du château de Chambord, un groupe de travail réfléchit à une reconstitution expérimentale d'une partie du décor textile et de l'ameublement de la chambre de François I^{er} à partir de l'état des connaissances scientifiques. À terme, le public verrait la chambre prête avant l'arrivée du roi, après son aménagement par les fourriers. Le projet s'inscrit à moyen terme sur la période 2015-2019/2020 pour coïncider avec l'année du 500^e anniversaire du début de la construction de Chambord. Un retissage au sein des

dans le cadre du partenariat scientifique engagé avec le musée national de la Renaissance et le Mobilier national depuis 2014.

La perception des autres espaces du XVI^e siècle reste difficile. En 1992, dans un rapport interne à la Caisse des monuments historiques, Christian Trezin, conservateur du monument, pose avec pertinence la question du « vide » et du « plein » dans le château, comme dimension « historique » et diachronique du lieu. Il préconise de laisser vides les salles des bras de croix et au moins un appartement « témoin » au deuxième étage, pour faciliter la découverte de l'architecture.

La réalité augmentée, née du progrès des technologies numériques permet d'exaucer partiellement les souhaits des visiteurs en conservant une légitime exigence scientifique. Dans le cadre d'une coproduction, un outil technologique innovant, une tablette de visite immersive appelée HistoPad, a été développé par une jeune entreprise française innovante, Histovery, pour répondre par la virtualité aux questions précédentes.



Salle du roi, vue immersive

Ateliers de la manufacture de Beauvais d'un décor textile inspiré de la seule tapisserie emblématique de Louise de Savoie et de François I^{er}, conservée au Musée des Beaux-Arts de Boston, datée des années 1510-1514 a été évoqué. Une étude de faisabilité est en cours à la direction de la production des manufactures du Mobilier national,

À l'exception de tout personnage, le décor et l'ameublement de huit salles sont restitués par des images recomposées. La démarche repose sur une interaction permanente entre les développeurs et le comité scientifique établi en collaboration avec le Musée national de la Renaissance (château d'Écouen), Monique Chatenet et la

conservation de Chambord. La contribution déterminante de ces spécialistes de l'histoire de l'art, de l'architecture et de la vie de cour consiste à proposer puis valider des orientations d'aménagement, de distribution et d'usage des pièces du château royal. L'essentiel du travail, débuté en septembre 2014, a consisté à regrouper les sources iconographiques, archivistiques et architecturales qui permettent de restituer un aménagement plausible des espaces Renaissance à Chambord ainsi que l'organisation de la vie d'un souverain. Les restitutions se fondent sur une connaissance précise des collections patrimoniales conservées dans divers châteaux et musées en France ou à l'étranger, en particulier le mobilier et les objets d'art.



Tablette HistoPad

Salle par salle, objet par objet, tout est recréé dans le respect des pratiques de l'époque avec une volonté d'exactitude scientifique et d'authenticité. Les graphistes intègrent ensuite les images numériques dans les salles et leur donnent une texture et un aspect homogènes. Les créations 3D de l'application HistoPad sont évolutives : les « restitutions » pourront être mises à jour au gré des nouvelles découvertes scientifiques. Le visiteur franchit les portes du temps et découvre à travers la tablette le décor d'une salle à 360°.

Les métamorphoses de l'appartement de parade

Au premier étage du château, l'appartement de parade illustre les difficultés à déterminer un état de décor et à s'y tenir au fil des restaurations et des modes. Ces pièces en enfilade, encore appelées « appartement du roi » ou « de Louis XIV », sont restées vides de tout mobilier après les ventes révolutionnaires. On trouve successivement une



Chambre de parade, état avant 1986

salle des gardes devenue « salle de café » où est conservé l'un des grands poêles du maréchal, une première antichambre utilisée comme salle à manger, une seconde antichambre ou salon de compagnie, la chambre de parade, une chambre privée et une pièce de garde-robe. Les antichambres et l'alcôve de la chambre de parade servent de salles d'exposition dès 1845-1850 pour les collections d'œuvres d'art du comte de Chambord.

Le programme de développement rédigé par l'inspecteur général Dupont dans les années 1950 propose à Chambord « d'évoquer [le] passé de façon concrète, sans aller trop loin pourtant dans l'illusion romantique de la reconstitution du passé... ». Les efforts se concentrent sur cet appartement dont l'époque de reconstitution choisie est le règne de Louis XIV, même si les vestiges du décor en place datent de la première moitié du XVIII^e siècle... Après une première restauration en 1959, la première antichambre retrouve son usage initial et l'on y tend un tissu de damas cramoyse avec un portrait du roi Soleil et des tapisseries. Un tissu vert y est tendu dans les années 1980 puis à nouveau un rouge au début des années 2000 tandis que l'on ôte à cette époque le billard Restauration qui y avait été installé pour évoquer la destination de la pièce au XVII^e siècle.

La question des collections se pose de façon secondaire à cette époque et l'archéologie du bâti et du décor ne fait pas partie des critères d'aménagement. Le château « royal » devient le support privilégié d'une leçon d'histoire en trois dimensions. Les premiers legs ou donations n'arrivent qu'à partir de 1960 et la donation Hertz, qui fait entrer à Chambord des collections conservées par les donateurs au château de Rosny, date de 1998. Les acquisitions faites par





Chambre de parade, état remeublé, 2015

la Caisse des monuments historiques dès 1960 viennent conforter les travaux d'aménagement entrepris [Féray 1961]. Selon les choix opérés par les services en charge des Monuments historiques, on aboutit à la juxtaposition totale ou partielle de trois approches, historique, muséographique ou décorative [Anthenaise et Kagan 1994].

Deux rapports du Centre des monuments historiques rédigés 1992 et 1999 sont révélateurs des interrogations du moment. Le premier, déjà cité, rappelle que le premier étage se compose d'appartements qui recréent « de façon chaleureuse, vivante et fidèle l'atmosphère de la vie de chaque époque concernée ». S'ensuit la présentation des possibilités d'ameublement ou d'évocation par période.

Il souligne la distinction faite entre l'esprit « XVII^e siècle » de l'appartement de parade et le décor en place qui date du maréchal de Saxe. La proposition de recréation de la cloison qui permettait la continuité des appartements du premier étage témoigne d'un engagement scientifique original et d'une perception fine des espaces. L'ensemble est défini par l'auteur comme la recherche d'une « muséographie d'atmosphère », mettant en avant le cadre de vie des occupants au fil de l'histoire.

Daté du 31 mai 1999, un rapport du directeur de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites propose une vue synthétique des perspectives à travers le prisme de l'histoire de France alors que c'est l'histoire des occupants du domaine qui aurait pu être le fil conducteur d'une présentation des salles. Le principe de cohérence chronologique et stylistique des pièces est combiné à l'évocation des grandes périodes de l'histoire du château. L'auteur conclut sur la nécessité de fermer certains appartements du XVIII^e siècle, « qui n'évoquent aucun état précis du monument » dans leur état de l'époque. Le sort de l'appartement de parade est scellé : il faut restituer un appartement Louis XV à partir de documents fiables, s'il en existe.

Désormais, le but clairement affiché est de se rapprocher de l'état de la pièce décrit par l'inventaire après décès du maréchal de Saxe en 1750-1751.

Pour limiter l'analyse à la seule chambre de parade, il convient de considérer ses états successifs de décor et de mobilier. Les changements de tissu sur les murs et la dorure très récente des boiseries (1992-1996) ont induit des distorsions de perception par rapport à ce que révèle l'inventaire. La « royalisation » abusive de cette

pièce a conditionné son aménagement et il restera compliqué de revenir en arrière. Les dernières restaurations et acquisitions de mobilier permettent d'esquisser un retour à un état historique. Une paire de bergères de Jean-Baptiste Cresson déposées par le Mobilier national début 2014 et un ensemble de douze chaises en bois naturel, partiellement estampillées de Cresson, acquises grâce au mécénat de Jacques Boisseaux, ont été recouvertes de velours d'Utrecht vert. Avec l'importante commode de Christophe Wolff, offerte par le même mécène, la chambre de parade reprend meilleure allure, même s'il est encore impossible de disposer d'une niche à chien en bois recouverte de velours vert et piquée de clous dorés... comme le révèlent les archives.



Pièces de surtouts de dessert du maréchal de Saxe, bronze doré, 1720-1730

Les limites de la restitution par équivalence sont assez claires : ne pas inventer et s'en tenir à une interprétation plausible des sources. L'absence de marque d'appartenance des meubles, contrairement aux autres résidences royales, donne tout à la fois une certaine latitude de choix du mobilier mais limite la satisfaction de remettre en place un décor disparu. Il n'y a pas de quête à entreprendre pour ramener *in situ* des meubles dispersés au gré des ventes. Il n'y a pas non plus d'illusion qui ferait croire au visiteur que ce qu'il voit se trouvait bien à Chambord au XVIII^e siècle, sauf exception comme les deux pièces d'orfèvrerie provenant de surtouts de dessert du maréchal de Saxe, décrits dans l'inventaire et préemptés en mars 2015.

La *via media* qui permet de réaménager ou de remeubler un monument n'est pas aisée à tracer. Il faut avec humilité se baser sur le corpus documentaire connu et poursuivre les recherches dans l'épaisseur des archives tout en connaissant les limites de cette démarche. La valeur

primaire de ces sources doit être prise en compte pour ne pas surinterpréter ce qu'elles nous disent de l'état d'un décor ou d'un mobilier dans le cadre du règlement d'une succession, au fil d'un inventaire après décès. Le dialogue avec les restaurateurs d'art, les conservateurs spécialisés d'autres institutions et les chercheurs est primordial.

Au sein de la conservation du domaine, le repérage des éléments de mobilier qui pourraient correspondre par leur forme, leur estampille ou leur attribution aux descriptions des textes est permanent. Les acquisitions sont décidées à la majorité des voix des membres de la commission des collections, de façon à se prémunir de toute dérive... Il en va de même pour la médiation. Les dispositifs informatifs, cartels ou tablette numérique expliquent que les aménagements sont le résultat d'un choix, d'une vision des aménagements du château à une époque donnée.

Ces préventions de méthode et de discours attestent de la prudence que requiert la recherche d'authenticité dans un monument. Il en va de même dans le domaine du décor, des objets et du mobilier, plus facilement réversible et adaptable au changement, comme dans le domaine de la restauration du bâti, aux conséquences plus lourdes à amender : il faut éviter les « dérives monumentales », fustigées par Claude Mignot [Mignot 1999] et bien se garder d'une faute de concordance des temps, du « plus-que-parfait » au « conditionnel antérieur ».



Références bibliographiques

- ANTHENAISE Claude d' et KAGAN Judith, 1994, « Petite histoire des grands châteaux : la politique d'aménagement des demeures appartenant à l'État, affectés à la direction du Patrimoine », *Monumental*, septembre 1994, n° 7, p. 52-77.
- CHATENET Monique, 2001, *Chambord*, préface de Jean-Pierre Babelon, Paris, Monum-Éditions du patrimoine.
- GUYON Louis, 1604, *Les diverses leçons de Loys Guyon, sieur de La Nauche, ... suivans celles de Pierre Messie et du sieur de Vauprivaz...*, Lyon, impr. C. Morillon.
- MIGNOT Claude, « Dérives monumentales », *Revue de l'Art*, n° 123/1999-1, p. 5-12.
- RANJARD Michel, 1961, « Château de Chambord : travaux depuis 1945 », *Les Monuments historiques de la France*, nouvelle série, vol. VII, fascicule n° 1, janvier-mars 1961, p. 1-12.
- FÉRAY Jean, 1961, « Château de Chambord : la restauration du grand appartement », *Les Monuments historiques de la France*, nouvelle série, vol. VII, fascicule n° 1, janvier-mars 1961, p. 13-21.

L'AUTHENTICITÉ DANS LES CHÂTEAUX-MUSÉES : VERSAILLES ENTRE L'IDÉAL ET LE POSSIBLE

Béatrix Saule

L'authenticité est liée à l'identité. À travers son histoire, Versailles a connu plusieurs vocations – celle de résidence royale, celle de musée, celle de palais national – qui ont entraîné bien des transformations. Sans renier aucune de ces identités, celle de la résidence royale est privilégiée depuis les études de Pierre de Nolhac. La définition d'états idéaux à retrouver ainsi que la méthode fondée sur la connaissance historique pour les atteindre se sont précisées durant le xx^e siècle. Mais ce passage de la recherche historique au projet laisse tout un champ d'interrogations qui tiennent à l'interprétation des sources, à l'état réel du patrimoine et des collections, à la nécessité de les protéger et à la volonté de faire comprendre l'identité des lieux à une grande diversité de publics... De ce fait, l'authenticité matérielle originelle s'enrichit d'autres formes d'authenticité, par équivalence de provenance et de matériau, par identité de forme et d'esprit : quelles peuvent-elles être ? Et quels sont les moyens de leur mise en œuvre ?

•• Identité • conservation • restauration • restitution • remeublement • strates historiques • Versailles ••



Vue générale du château de Versailles

Versailles est heureusement un site très préservé et également très regardé. Très préservé dans son environnement et dans les grandes lignes de sa composition : côté ville, des écuries au château et, côté parc, de la grande perspective et de l'étagement des parterres et bosquets jusqu'aux châteaux de Trianon. Et très regardé : la problématique de l'authenticité nourrit des débats où tout un éventail d'avis nous assaillent, émis, dans leurs extrêmes, tant par ceux qui veulent que rien ne change que par ceux pour qui, Versailles étant historiquement un lieu de création et de perpétuel renouvellement, les œuvres d'art contemporain n'y seraient pas déplacées.

La notion d'authenticité est sujette à diverses définitions, cependant, je retiendrai celle de la direction générale des Patrimoines pour laquelle l'authenticité est le « degré selon lequel l'identité d'un bien correspond à celle qui lui est attribuée » (*Termes relatifs aux interventions sur les monuments historiques*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013). Dès lors se pose la question de l'identité ou des identités que l'on attribue à Versailles et ensuite celle de savoir quelles valeurs d'authenticité privilégier en matière de conservation pour que la réalité restitue au mieux cette ou ces identités.

Quelle identité ou quelles identités ?

Cette question identitaire, fondatrice de l'authenticité, ne peut s'examiner *in abstracto*, indépendamment des vicissitudes que Versailles a connues à travers son histoire.

La création de Louis XIV s'est, comme toutes les résidences, d'abord transformée sous les règnes suivants, principalement dans les intérieurs. Et c'était dans l'ordre des choses, à ceci près que déjà une notion d'authenticité de conservation perce dans les années 1770 quand Ange-Jacques Gabriel sauve les plafonds des Grands Appartements de la reine contre la volonté de Marie-Antoinette ou quand Louis XVI, lors de la replantation du parc, refuse la transformation des jardins de Le Nôtre en parc à l'anglaise.

Après le départ de la Cour et la chute de la royauté, la Convention vide la résidence de ses meubles, l'ampute des emblèmes de la « ci-devant féodalité », mais la préserve en l'affectant à diverses utilisations dont un premier musée, le musée spécial de l'École française.

Rattachée à la Couronne sous l'Empire, puis à nouveau sans destination, elle redevient musée, un musée original, consacré par Louis-Philippe à toutes les gloires de la France, un musée d'histoire rassemblant des collections iconographiques constituées de deux fonds, l'un ancien, l'autre créé de toutes pièces par des artistes contemporains.

C'est l'occasion de bouleversements considérables, un véritable traumatisme pour le bâtiment, détruisant tous les appartements des ailes du Nord et du Midi et altérant bien des décors du corps central comme le montrent les relevés de Frédéric Nepveu, l'architecte de Louis-Philippe.

Soulignons toutefois qu'un scrupule d'authenticité amène le roi des Français à illustrer le règne de Louis XIV dans les Grands Appartements et à remeubler la chambre du Grand Roi, tout en respectant la galerie des Glaces comme chef-d'œuvre.

Enfin, après la guerre de 1870, Versailles renaît à la vie politique pour une dizaine d'années, abritant très temporairement gouvernement et administrations et durablement les chambres parlementaires, non sans inconvénient pour les décors demeurés en place et pour le musée, mutilé, oublié, végétant, critiqué tant pour ce qu'il expose que pour ce qu'il efface. Depuis sa création, Versailles est ainsi l'objet d'incessants travaux de transformation et de restauration menés partout – dans les châteaux, les jardins, les dépendances –, pour suivre l'évolution du goût, mais surtout pour s'adapter à de nouvelles fonctions. Versailles, menacé à trois reprises de destruction totale, fut par-là sauvé mais au prix d'une confusion d'identités que traduisent en cette fin du XIX^e siècle l'imbrication de salles de musée, d'ensembles décoratifs anciens et modernes, de logements, d'administrations, et un parc dans un grand état de vétusté.

Face à ce disparate, Pierre de Nolhac, nommé conservateur en 1892, fait redécouvrir la vraie histoire de la maison des rois, démontrant que les recherches en archives permettent d'accéder à une connaissance précise de l'histoire des lieux. C'est le moment d'une prise de conscience de la question que pose l'identité de Versailles et de celle qui en découle : doit-on conserver Versailles comme les créateurs l'ont voulu ou tel que le temps l'a transformé ? La réponse de Nolhac est sans équivoque et dans son sillage, les architectes commencent à démonter le musée de Louis-Philippe pour retrouver d'anciennes distributions.

Il est à noter que, dans ses écrits, Nolhac n'évoque pas le remeublement, mais dans une convergence d'idées, Pierre Verlet révèle, dans son article fondateur de la *Gazette des beaux-arts* de 1936 [Verlet 1937], la méthode d'identification du mobilier royal qui fonde l'espérance d'un Versailles remeublé.

Il s'ensuit que nos réflexions d'aujourd'hui, celles du XXI^e siècle, s'inscrivent dans une continuité, prenant en compte un triple héritage :

- des lignes de force définissant les états historiques de référence ;
- une méthodologie, fondée sur la recherche historique, valable dans tous les domaines d'intervention ;
- des réalisations opérées tout au long du XX^e siècle, avec des points de non-retour et une obligation de poursuivre dans la même logique, sur le long terme.

Après des décennies d'études et de réalisations, les états historiques de référence se sont précisés :

- un état « fin du règne de Louis XIV » dans les jardins et le parc de Versailles, au moment où ils étaient les plus beaux ;
- un état « fin d'Ancien Régime », fixé au jour où la cour quitte Versailles en 1789 dans le corps central du château ainsi que dans les bâtiments et jardins du Petit Trianon ;
- un état d'ameublement « Premier Empire » au Grand Trianon (qui, sans nul doute, se serait étendu à Versailles, si Versailles, à l'instar de Trianon, avait été remeublé alors).

En marge de la résidence royale, le musée Louis-Philippe continue à exister ; ses plus beaux ensembles décoratifs ont toujours été préservés, comme la galerie des Batailles.

Il est admis que les ailes du grand château sont vouées au redéploiement des collections des galeries historiques ; dans l'aile du Nord entre la Chapelle et l'Opéra comme c'est déjà le cas, et dans l'aile du midi en sa totalité depuis la remise en dotation des espaces occupés par le Parlement autour de la salle du Congrès.

Pris selon l'état de conservation des architectures et des décors, selon également les possibilités de remeublement, ces choix rendent compte des multiples strates historiques qui ont affecté différemment les nombreuses composantes du domaine. Cette coexistence, nous l'assumons, tout en prenant deux précautions qui permettent de pallier cette

complexité au regard du public : par l'explication d'une part, c'est l'objet des onze salles de la galerie de l'histoire du château nouvellement créées, et d'autre part, par le soin que l'on met à éviter le plus possible la co-visibilité, la confrontation brutale d'esthétiques, ce qu'heureusement la disposition des lieux favorise : de la chambre de la Reine, on n'aperçoit pas les salles des Croisades.

Face à l'immense diversité de cette œuvre d'art totale qu'est Versailles, face à la diversité d'époques, d'esthétiques, de matériaux, des objets qu'elle recouvre et qui sont de nature à complexifier la question d'authenticité qui lui est attachée, il est essentiel d'avoir ainsi des axes forts d'intervention, partagés par tous les acteurs, même s'ils souffrent beaucoup d'exceptions. Il est non moins essentiel d'avoir la même approche méthodologique : celle de la recherche historique qui est à la base de tout projet.

En dépit de lacunes (parfois très pénalisantes comme celle provenant de la disparition des papiers du Garde-Meuble de la reine Marie-Antoinette), les sources de connaissance de Versailles sont exceptionnellement abondantes et précises : des inventaires jusqu'aux fouilles archéologiques. Soumises à des recoupements et à des analyses critiques rigoureuses, elles nous renseignent sur ce qui était conforme à l'état de référence, et ce sont elles qui doivent nourrir les projets. Parallèlement s'opèrent les diagnostics critiques d'authenticité sur l'état réel des lieux, des décors ou des collections.

Ces deux démarches de connaissance, confrontées l'une à l'autre, déterminent le mode d'intervention (conservation, restauration, restitution). Tous ces travaux d'étude, d'élaboration du projet, de suivi de réalisation, et enfin de rapport d'intervention s'exercent de plus en plus en collégialité, par des comités de spécialistes constitués *ad hoc* dès les premières approches du sujet, avant que le projet ne soit enfin débattu au sein du conseil scientifique de l'établissement ou en Commission nationale des monuments historiques.

Quelles valeurs d'authenticité privilégier ?

Dans cette seconde partie, nous nous interrogerons sur les valeurs d'authenticité à privilégier en matière de conservation (au sens large) pour que la réalité restituée au mieux l'identité de la résidence royale.

Après plus de trente ans de carrière, je ne connais pas de projet versaillais qui n'ait donné prise à la discussion. Et, sans que le terme d'authenticité soit utilisé, c'est bien de cela qu'il s'agit. Durant ces débats, selon les objets auxquels elles s'appliquent, diverses qualités d'authenticité sont implicitement prises en considération. Quelles sont-elles ?

L'authenticité liée à l'origine

A priori, elle s'impose comme le plus haut niveau d'authenticité et dicte le principe général de déontologie : entretenir et protéger plus que restaurer et restaurer plus que remplacer. Elle peut être matérielle ou immatérielle.

L'authenticité est matérielle dans certains intérieurs du château que Louis XVI a pu connaître tels quels, comme la chapelle, les plafonds des Grands Appartements, les voûte et décor de la Galerie, l'escalier de la Reine, les Petits Appartements, à savoir des ensembles décoratifs qui n'ont pas bougé et que l'on restaure à peu près tous les 50 ans.

Ce niveau d'authenticité matérielle originelle s'accroît grâce au retour d'œuvres un temps exilées et que l'on a le bonheur de remettre à leur emplacement d'origine, tels les dessus de porte de l'antichambre des Chiens pour évoquer une opération en cours, tels les nombreux meubles et objets d'art.

À l'exception de quelques pièces de mobilier qui avaient été réservées par les conventionnels pour des besoins divers et qui, de ce fait, n'ont jamais quitté les collections publiques, dont la plus célèbre est le bureau du roi revenu en 1957, l'énorme majorité a été dispersée lors des ventes révolutionnaires et s'est trouvée éparpillée à travers le monde. La quête de ces vestiges et le rachat pièce à pièce ont été le fruit du travail de générations de conservateurs et l'on en perçoit le résultat. Toutes ces acquisitions permettent d'approcher cet idéal du « bon meuble à la bonne place ».

L'authenticité originelle peut être immatérielle. L'authenticité dans la conservation s'applique également à la conception, dans le respect du génie créateur. Prenons l'exemple du parc. Autrefois menacée comme il vient d'être rappelé, l'œuvre de Le Nôtre, dans sa conception générale, dans son tracé, paraît aujourd'hui intouchable, et le site très préservé. C'est vrai.

Pourtant la sauvegarde de l'écrin végétal à 180 degrés et celle de la grande perspective portant le regard jusqu'à

l'horizon, ces deux caractéristiques essentielles de la composition de Le Nôtre, bien que juridiquement protégées, exigent de notre part une grande vigilance que nous exerçons notamment dans le dialogue avec les élus locaux, portés à être de nouveaux bâtisseurs.

Mais, comme le souligne la publication de la direction générale des Patrimoines déjà citée, le concept d'authenticité ne se confond pas avec celui d'originalité.

Selon l'objet auquel elle s'applique, l'authenticité peut se trouver, par nature ou par nécessité, dans d'autres qualités – comme la forme, la provenance, l'ancienneté, l'usage, la fonction – ces qualités jouant seules ou en faisceaux.

L'authenticité liée à la forme

D'abord, ce qui est l'objet d'un renouvellement perpétuel, par nature comme les végétaux, matériaux vivants, ne peut prétendre à une authenticité d'origine, mais seulement de forme : ici, conserver, c'est renouveler.

Quoique composés de matières inertes, les toitures, les maçonneries, les marbres de parement, les parquets sont également soumis aux actions du temps et d'autres agents de dégradation, et sont sans cesse repris : ici, conserver, c'est réparer.

En revanche, les statues du parc, tout comme celles qui ornent les façades, qu'elles soient en marbre ou en pierre, ne peuvent être traitées pour rester *in situ*. En effet, il s'avère que les restaurations de l'épiderme ne tiennent pas durablement en extérieur. Se pose alors la question : vaut-il mieux laisser en place l'original tellement altéré qu'il en est devenu illisible ?

Très tôt une réponse a été apportée : ainsi Henri Chapu, célèbre artiste, prix de Rome, est-il chargé en 1869 de sculpter des répliques des œuvres de Girardon et Marsy du fronton de la cour de marbre, trop dégradées. Mais cette mesure ne prend en compte alors aucun souci de conservation des originaux qui sont sciés, débités sans état d'âme.

Aujourd'hui, au souci de lisibilité se superpose le souci de conserver préventivement les sculptures originales, ce qui amène à les mettre à l'abri, avant qu'il ne soit trop tard, et à la remplacer par des répliques. C'est le sens de toute la campagne en cours de préservation des chefs d'œuvre de la statuaire des jardins.

Ici conserver, c'est remplacer ; ici, l'impératif de conservation d'un élément de l'ensemble porte atteinte à l'authenticité matérielle originelle de l'ensemble.

Le remplacement par des répliques peut cependant permettre de restituer un état historique d'origine qui avait disparu. Ainsi en témoigne la récente mise en place, à l'entrée du Tapis vert, des moulages des deux chefs-d'œuvre de Puget, le *Milon* et le *Persée*, qui, depuis leur transfert au Louvre dans les années 1850, avaient été remplacés par des groupes qui n'avaient rien à y faire.

L'authenticité liée à la provenance et à l'ancienneté

Il est encore des domaines où, plutôt que de recourir à la réplique et à son authenticité formelle, nous privilégions l'œuvre ancienne, œuvre équivalente mais non d'origine. Et ce, pour de nombreuses raisons, l'une d'entre elles étant que nous avons toujours refusé que Versailles devienne le temple de la réplique ; notre volonté est que la copie demeure l'exception.

Ainsi, les tableaux des grands maîtres français, italiens ou flamands, autrefois en dessus-de-porte dans les appartements de Versailles et aujourd'hui au Louvre, s'y trouvent-ils remplacés par des œuvres décoratives dues aux peintres employés dans les maisons royales sous Louis XIV, que ce soient Vouet à Saint-Germain ou Corneille et Coypel à Meudon.

Mais c'est dans le domaine du mobilier que l'on a le plus recours à cette forme d'authenticité par rapprochement, liée à la provenance et l'ancienneté, lorsque « le bon meuble » est hors de portée (que sa destruction soit avérée ou fortement probable, qu'il soit entré dans une collection dont on sait qu'il ne sortira pas, ou qu'il n'ait pas encore été repéré).

Prenons l'exemple du salon des Jeux de Louis XVI. La grande majorité du mobilier provient de la pièce : les encoignures de Riesener, les chaises de Boulard, les bras de lumière, la pendule. Sur les encoignures, les girandoles ne sont que des saisies d'émigrés, mais elles constituent des équivalences acceptables par le modèle, les dimensions, l'ancienneté et la qualité.

Ceci, pour souligner qu'il existe toute une échelle d'équivalences, que leur approche doit être nuancée et que, dans ce domaine ou rien n'est irréversible, notre souci est de toujours améliorer, de toujours nous rapprocher de l'état idéal.

Dans cette pièce, seul le paravent est une copie, une copie de l'original conservé au musée Nissim de Camondo,

et donc sans retour possible. Pourquoi avons-nous finalement opté pour cette solution plutôt que de recourir à une équivalence ? Pour sauvegarder l'unité d'ameublement de la pièce, qui est ici particulièrement remarquable, mais aussi pour tester la capacité des métiers d'art d'aujourd'hui à reproduire des œuvres au même niveau de qualité dans le respect absolu des techniques anciennes.

L'authenticité liée à la fonction et à l'usage des lieux

L'essence même de Versailles est d'être un lieu de pouvoir où les fonctions des espaces intérieurs et extérieurs étaient hiérarchisées, et leur usage régi par une stricte étiquette. Ces fonctions et ces usages ont dicté la distribution des espaces, le degré de richesse et l'iconographie des décors, ainsi que le type d'ameublement.

Aujourd'hui, où Versailles accueille des millions de visiteurs de cultures et d'horizons différents, il est important de le donner à voir et de le faire comprendre. Un château ne se visite pas comme un musée : le visiteur y cherche, au-delà de la découverte et du plaisir esthétique, l'explication des lieux et de la vie qu'ils abritaient.

L'absence d'un élément peut compromettre toute la lecture d'un lieu. Une restitution s'avère parfois indispensable comme support du discours. Je prendrai deux exemples, l'un tiré du patrimoine mobilier, l'autre de l'immobilier.

Ce qui identifie la fonction d'une pièce comme étant une chambre, c'est la présence d'un lit. Considérant que les lits d'origine disparus étaient suffisamment renseignés par les archives, des restitutions ont pu être menées dans les grandes chambres royales, récemment chez Mesdames, et actuellement une opération similaire est en cours dans la petite chambre du Roi. L'exercice de restitution est très exigeant.

Contrairement à la copie où tout est donné, la restitution requiert une analyse critique extrêmement poussée à tous les stades d'étude et de réalisation, menée en commun par les conservateurs historiens et les gens de métier et praticiens.

Le deuxième exemple porte sur un sujet qui a fait polémique en son temps : la restitution de la grille de la Cour royale. Fondée sur une documentation extrêmement détaillée confirmée par une campagne de fouilles, cette réalisation permet de comprendre le fonctionnement des

cours de Versailles. Séparant les extérieurs des intérieurs du château elle marque la véritable entrée du logis du roi.

Elle a également permis de replacer les groupes sculptés de *La Paix* et de *L'Abondance* à leur emplacement d'origine et ainsi de redonner toute sa signification au programme iconographique sculpté qui accompagne le visiteur depuis la grille de l'avant-cour jusqu'au fond de la cour de Marbre.

Trois maîtres mots me paraissent essentiels en matière de restitution :

- L'exactitude : dont la recherche doit accompagner tous les projets, depuis la fidélité envers les sources jusqu'aux informations communiquées au public.
- La qualité : dans la réalisation, que ce soit celle des matériaux, celle du savoir-faire, avec, pour corollaire, l'importance pour nous de soutenir les métiers d'art.
- La cohérence : qui permet d'avoir une vision globale et de dépasser les positions de principe concernant l'état de vieillissement à conserver, restaurer ou restituer – entre un état parfait et une brillance d'origine et un état imparfait respectant la marque du temps ; la cohérence, fruit de pondération de critères où se conjuguent harmonie et vérité historique.



Références bibliographiques

- Ministère de la Culture et de la Communication - Direction générale des Patrimoines, 2013, «Termes relatifs aux interventions sur les monuments historiques» [en ligne], 2012-022_Glossaires_termes_MH.pdf (consulté le 1^{er} avril 2016).
- VERLET Pierre, 1937, «L'ancien mobilier de Versailles, son étude et ses méthodes», *Gazette des beaux-arts*, t. 17, p. 179-183.

ANASTYLOSE NUMÉRIQUE : ÉLABORATION D'UNE MÉTHODOLOGIE DE CONSERVATION VIRTUELLE DES DEMEURES HISTORIQUES ET DES INTÉRIEURS

Jonathan Gration • Douglas Cawthorne

Le présent projet est une coopération entre le Buccleuch Living Heritage Trust et l'Université De Montfort, qui s'intéresse particulièrement à Boughton House et aux possibilités d'associer la théorie de la conservation aux techniques les plus récentes de modélisation numérique 3D. La conservation et la restauration virtuelles offrent plusieurs avantages qui valent la peine d'être pris en compte lors de l'étude des options de conservation. Un aspect essentiel dans cette approche réside dans le fait que les problèmes liés à la réversibilité et à l'intervention matérielle n'entrent pas en jeu. Un autre aspect important est l'impact financier, minime comparé à celui d'un projet de conservation traditionnel de cette échelle. La reconstitution virtuelle issue de la recherche est un produit flexible qui peut être ajusté et mis à jour au fil du temps, à mesure que de nouveaux faits sont découverts. C'est aussi un outil utile pour développer des actions à destination des publics, et qui tire profit de ce que les progrès actuels en technologies mobiles ont à offrir.

•• Restauration numérique • reconstruction • esprit du lieu • conservation préventive •

Charte de Venise • Charte de Londres • patrimoine • architecture ••

Quel que soit le degré de catégorisation dans une intervention donnée sur le patrimoine historique – qui est le sujet de cette publication – nous sommes nécessairement confrontés à la nature sisyphe de la tâche que nous entreprenons. Qu'il s'agisse de restauration, de conservation, de préservation ou de reconstruction à part entière, les personnes impliquées dans ces projets se retrouvent toujours confrontées à des interventions antérieures. La transformation qu'une œuvre d'art subit dans son processus de vieillissement et dans les interventions de conservation ultérieures – telles que décrites dans un récent article par Ségolène Bergeon Langle – est une transformation qui s'applique tout autant, sinon plus encore, aux types de patrimoines examinés ici [Bergeon Langle 2015].

Bergeon Langle décrit ce processus comme un voyage de l'œuvre depuis l'époque de sa conception jusqu'à l'état dans lequel elle se trouve lorsqu'elle nous parvient. L'état initial de l'objet, ou premier état, diffère de sa condition quand il arrive dans le laboratoire de conservation, ou son second état. L'incertitude et le doute concernant la nature exacte de ce premier état sont déjà présents à ce stade. Indépendamment de l'école de restauration suivie, le traitement est destiné à sauvegarder l'objet pour les générations futures, à travers une série de traitements, entraînant ainsi l'objet dans son troisième état, naturellement différent de son second état, mais également fondamentalement différent de son premier. La conscience du rôle inéluctable que le restaurateur joue dans la transmis-

sion de l'objet dans le temps pour atteindre les générations futures a mené au développement de codes et pratiques éthiques, aussi bien qu'au principe de réversibilité dans la restauration [*ibid.*, 18]. Bien que nous nous astreignons à cet idéal, il est admis que dans la plupart des cas, une réversibilité totale n'est pas possible, ni même souhaitable [Muñoz Viñas 2005, 183-188]. La consolidation de surfaces délicates en est un exemple. Le consolidant le plus réversible ne pourra peut-être pas procurer un effet de consolidation sur une longue période, et le consolidant peut ne pas être entièrement réversible. Dans ce cas, le restaurateur est en présence d'un choix entre des interventions répétées mais réversibles, qui impliqueront plus de risque de dommages mécaniques, et l'option la moins réversible qui prolongera la durée de la période entre les différentes interventions.

dans les années 1970 avec l'octroi croissant de la priorité aux considérations commerciales est une évolution inquiétante que souligne Schädler-Saub. La tendance qui résulte de l'érosion mentionnée par Schädler-Saub est l'attention sélective portée aux cas célèbres ayant un statut prééminent lorsqu'il s'agit de mécénat et de participation du public ; une tendance fort différente de l'approche démocratique précédente de préservation de toutes les formes de patrimoine bâti.

Reconstitutions numériques des intérieurs historiques

Le projet de recherche présenté dans cette contribution envisage une possibilité de remplacement des interventions matérielles dans les intérieurs historiques à des fins d'interprétation, à savoir le numérique.



Exemple d'un intérieur historique numérique créé sur la base de documents d'archives

Indépendamment des considérations éthiques concernant des objets, il existe une pression croissante pour justifier la dépense financière souvent considérable des projets de restauration de grande envergure. Ursula Schädler-Saub ébauche la manière dont les attitudes ont changé à cet égard en Allemagne, mais l'exemple pourrait être appliqué à la plupart des pays touchés par les récentes difficultés économiques [Schädler-Saub 2015]. L'accroissement de l'érosion des idéaux de préservation du patrimoine bâti qui ont émergé

Traditionnellement, une seule lecture de l'authenticité d'un intérieur est présentée au public, afin d'éviter d'entrer dans la complexité, l'incertitude et la contradiction présentes dans les témoignages des multiples phases et les récits auxquels ils peuvent donner lieu. L'application conventionnelle d'authenticités multiples peut créer un palimpseste intéressant, mais cela ne facilite pas toujours l'interprétation à destination des publics. La reconstitution virtuelle peut aider ici en fournissant plusieurs

visualisations, en fonction des époques, de la même pièce, sur des périodes successives de son histoire, qui sont chacune authentiques. Un tel éventail de développement narratif peut s'articuler de manière plus complète sans avoir recours à des compromis requis par une interprétation des témoignages, unique ou hybride. Les reconstitutions virtuelles de ce type offrent l'occasion de faire participer le public aux résultats des recherches davantage que par le passé, avec tous les bénéfices d'une compréhension plus large et du soutien apporté aux musées et demeures historiques qui en découlent.

Les technologies numériques de réalité augmentée peuvent atteindre ce résultat sans intervention matérielle. L'utilisation des nouvelles lunettes LCD légères qui superposent des images numériques en couleur sur le champ naturel de vision du visiteur peut créer des expériences interactives, et des expériences d'immersion totale à caractère optionnel, qui véhiculent la même information, non seulement pour un seul objet ou pour un groupe d'objets, mais pour un intérieur dans son ensemble avec toutes ses parties constitutives. Ceci permettrait non seulement aux conservateurs de restaurer virtuellement le concept originel ou l'équilibre d'une pièce, mais cela pourrait également servir à éduquer et impliquer le public dans les défis de la conservation et de l'entretien. Cela pourrait également être utile dans les projets de conservation et de restauration où l'intervention matérielle ne peut pas être menée jusqu'au bout en raison de contraintes financières, logistiques ou autres. Le projet 3D du Trianon est un exemple réussi d'une telle approche ; dans ce projet, les intérieurs du Petit Trianon sont en train d'être reconstruits numériquement, permettant l'intégration d'éléments dispersés dans diverses collections dans le monde [Renaudin *et al.* 2011].

Contrairement aux intérieurs historiques traditionnels, un modèle numérique peut être remontré de manière flexible, et réinterprété pour traiter les questions d'authenticité, d'altération et d'utilisation. Il n'est pas encombrant et on peut difficilement affirmer qu'il s'agit d'une méthode d'interprétation démodée. De plus, il peut générer de nouveaux publics. Les recherches récentes associant le virtuel au matériel au sein d'une même exposition se sont également avérées encourageantes en ce qui concerne l'expérience du visiteur et sa volonté de participation [Lischke *et al.* 2014].

Château de Heeswijk : comparer les authenticités

Un récent projet de recherche a fourni une bonne occasion et une étude de cas permettant d'expérimenter des reconstitutions numériques d'intérieurs historiques [Gratton 2014]. L'intérieur en question est un petit cabinet situé dans une tour du château de Heeswijk aux Pays-Bas. L'intérieur a été créé dans les années 1870 pour Jonker Louis van den Bogaerde van Terbrugge. Le petit espace rond a été conçu comme une pièce richement décorée d'inspiration asiatique. Une imitation de laque dorée, sur un fond noir et rouge, a été utilisée comme finition pour les boiseries. Le plafond est l'un des aspects les plus remarquables de cet intérieur. Sur le plafond circulaire, 81 éléments de porcelaine chinoise ont été disposés dans des tailles variables, entourés de plâtres abondamment ornés de décorations en or sur un fond noir lustré. La recherche dans cette salle a révélé des informations sur des éléments qui ont disparu depuis longtemps, tels que le papier peint original dont il n'y n'avait plus aucune trace dans les archives. Comme si l'intérieur n'était pas suffisamment remarquable, l'étude a dévoilé encore un autre ajout insoupçonné. L'étude approfondie du matériel visuel historique de l'extérieur de la tour a révélé que la salle de la tour possédait un balcon en forme de pagode de style chinois. La balustrade en fer forgé à motifs géométriques provenait d'exemples de chinoiseries, et le balcon était surmonté d'un toit en forme de pagode.

Cet ensemble inhabituel a été démonté par étapes au cours du xx^e siècle : le balcon pagode a été la première victime et le dernier élément *in situ*, le plafond, a été retiré en 1974. Seuls les panneaux laqués, la porte et les 81 pièces

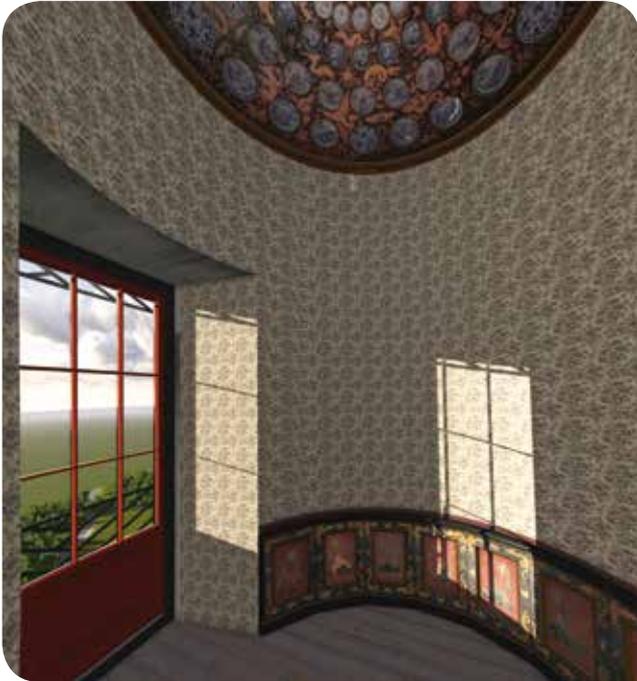


La chambre de la tour du château de Heeswijk avant le récent projet de réinterprétation

de porcelaine ont subsisté de ce décor originel avant que la fondation qui gère le château en tant que musée n'exprime son intérêt pour la possible reconstruction de son intérieur. Toutes les découvertes ont été incorporées dans une reconstitution numérique de l'apparence originelle,

du moins aussi proche de l'approximation qui peut être établie d'après les témoignages.

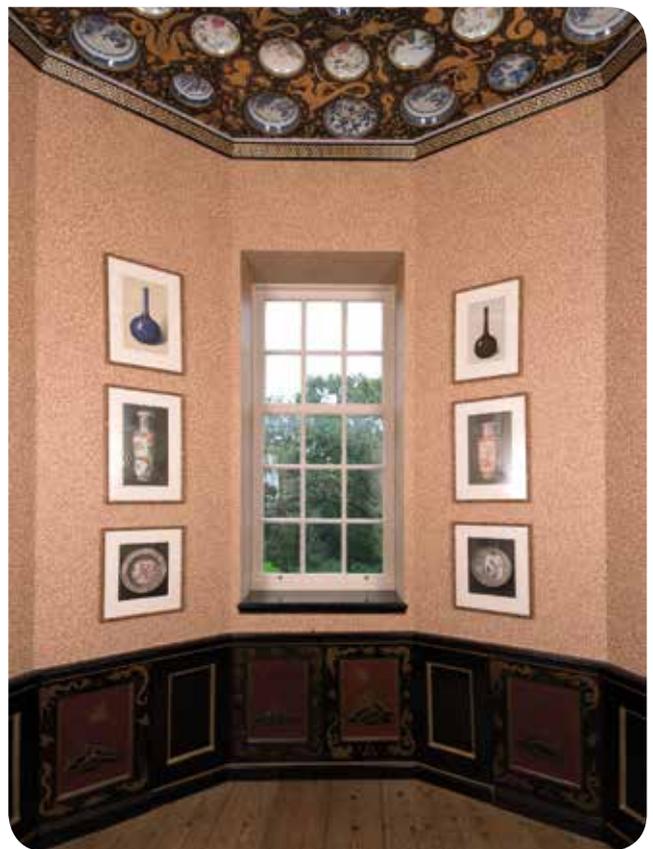
L'intérêt généré par cette recherche a produit un vif désir de restaurer les intérieurs du château qui avaient perdu la plupart des collections impressionnantes qu'ils avaient jadis contenues par différentes ventes, et qui avaient été également altérées de manière méconnaissable par des restaurations et plans de rénovations contestables. Les fragments originaux restants de la salle de la tour ont été conservés et ont récemment été rassemblés dans une interprétation qui cherche à évoquer l'intérieur d'origine. Bien qu'elle soit clairement inspirée du plan original, elle s'en éloigne d'une manière significative sur plusieurs points. Tout d'abord, la salle était jadis circulaire mais elle a maintenant été altérée en une forme polygonale, et la distribution des panneaux a été ajustée et augmentée avec des panneaux blancs. Le plafond est considérablement plus bas qu'il ne l'était à l'origine, la construction présente implique que les pièces de porcelaine chinoise se situent à un niveau plus bas dans l'espace. Le motif du papier peint original n'a pas été reproduit, mais plutôt utilisé comme une inspiration du motif de William Morris Willow qui a



Reconstitution numérique de l'apparence de la salle de la tour vers 1878 basée sur la recherche, vue vers la fenêtre



Reconstitution numérique de l'apparence de la salle de la tour vers 1878 basée sur la recherche, vue vers la porte



La salle de la tour après la récente réinterprétation

été utilisé, en omettant la bordure. Le balcon en forme de pagode d'origine et la porte y menant n'ont pas été réinstallés, bien qu'il soit possible de le faire dans le futur. Il en résulte une salle contenant des fragments de la salle d'origine avec des quantités considérables d'interprétations et d'altérations ajoutées, qui sont néanmoins présentées au public en tant que restauration de la salle d'origine [1]. Dans une recherche pour restaurer l'intérieur authentique du château, le résultat est inverse : la reconstitution numérique est plus proche des témoignages matériels et d'archives de l'intérieur d'origine [2].

Défis pour les interprétations numériques

Il y a encore du chemin à parcourir pour que les reconstitutions numériques se généralisent dans ce domaine. D'autres domaines tels que l'archéologie ont rapidement adopté de manière enthousiaste ces technologies, et leur expérience peut être très instructive. Néanmoins, les possibilités technologiques qu'elles offrent et leurs limites, bien qu'elles soient des pistes importantes pour la recherche et le débat, dépassent le cadre de cette contribution. L'authenticité, thème fortement lié à la conférence, est un aspect important à souligner ici pour ceux qui adopteront à l'avenir des méthodologies numériques.

Invariablement, toutes les technologies utilisées pour créer des représentations du patrimoine n'ont pas été mises au point spécifiquement pour le domaine de la conservation, mais plutôt pour l'industrie cinématographique, l'architecture, la conception de produits et de jeux, entre autres. La représentation de l'authenticité, ou la distinction entre ce qui est authentique et ce qui est neuf, on le comprend bien, n'est pas une préoccupation majeure de ces secteurs. L'utilisation première des reconstitutions numériques du patrimoine en tant qu'outil développé par les services marketing ne cherchait pas à développer son potentiel en tant que moyen immersif et participatif de transmettre les résultats complexes de la recherche. Trouver les moyens de décrire l'authenticité et la précision d'une interprétation numérique constitue un défi important pour la génération actuelle de chercheurs [Vitale 2015, entre autres]. Quelques recommandations sont proposées par les chartes d'Ename et de Londres qui fournissent une première série de cadres dans un champ

où il existe très peu de restrictions techniques [Denard 2009 et ICOMOS 2008]. En cela, elles reflètent dans une certaine mesure le processus par lequel la profession de conservateur a développé ses chartes directives, c.-à.-d. la Charte de Venise [ICOMOS 1964]. L'élaboration des stratégies, les raisons et les techniques opérationnelles pour transmettre des degrés de certitude dans les restitutions numériques du patrimoine restent une question centrale entourant le progrès dans ce terrain de recherche.

L'avenir de ce projet de recherche

Une fois testées les possibilités techniques et les limites, la prochaine étape de ce projet est l'élaboration d'une méthodologie pour la reconstitution numérique des intérieurs historiques basée en partie sur la méthodologie de la conservation. L'objectif est de proposer et de tester des solutions pour les défis que posent les reconstitutions comme celle décrite ci-dessus. Le but est d'assurer que les résultats de cette recherche sont applicables à un groupe d'intérieurs historiques aussi large que possible. Montrer des degrés de certitude dans une reconstitution numérique d'une manière qui peut être facilement comprise par un large public est l'un des principaux domaines où la recherche proposera une nouvelle contribution à la connaissance. Une première approche qui a été choisie est une méthode de reconstitution virtuelle basée sur les théories de Brandi, en particulier en ce qui concerne la technique du *tratteggio* [Brandi 1981 ; Casazza 2007 ; Carrozzino *et al.* 2014]. Trouver une manière appropriée de montrer des intérieurs qui possèdent de nombreuses strates d'altérations et d'interventions qui ont besoin d'être interprétées, constitue un autre défi à relever.

La recherche d'une étude de cas, suffisamment complexe pour tester de façon adéquate les hypothèses du projet de recherche, incorporer les différents degrés de certitude concernant les preuves historiques et matérielles de l'apparence passée et poser les défis des différentes versions et multiples couches du même intérieur, nous ont mené au Grand Hall de Boughton House à Northamptonshire.

S'inscrivant dans la tradition des plus grandes pièces des maisons de campagne anglaises, le Grand Hall a toujours été au centre de Boughton House. Son origine



Boughton House Northamptonshire, vue du Great Hall

est d'époque Tudor, et des éléments significatifs de cette période ont survécu, bien que cachés par des interventions ultérieures. Une importante période de l'histoire du Grand Hall est sa transformation spectaculaire, à la fin du XVIII^e siècle en goût baroque français [Murdoch 1992]. Puis il y eut une longue période pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, marquée par peu de changements structurels apportés à l'intérieur, bien que les collections aient changé de place. Ayant manqué d'entretien en faveur d'autres résidences pendant une longue période, le Grand Hall semble avoir souffert de dommages structurels qui ont nécessité la suppression des boiseries. Le remplacement qui a été créé au début du XX^e siècle est de manière générale approprié dans son style, bien qu'il ne soit pas fidèle aux panneaux d'origine. Saisir le sens des étapes de ces changements, en utilisant les archives de la propriété et d'autres sources, et identifier les phases clés des reconstitutions possibles est un processus familier à tous ceux qui ont été impliqués par le passé dans des projets de conservation ou de restauration. Cependant, la différence significative ici est qu'il n'y a pas d'obligation de choisir uniquement une période pour l'interprétation finale ; dans

un contexte virtuel, elles peuvent toutes coexister. Après la création de différentes reconstitutions des diverses couches historiques de l'intérieur et du bâtiment, basée sur les découvertes d'une récente enquête de l'ICOMOS [ICOMOS 2014], les techniques de reconstitution numérique, seront soumises à des analyses quantitatives et qualitatives minutieusement structurées. Leur efficacité sera évaluée dans un contenu détaillé et représentatif, transmettant des idées complexes (y compris les questions d'authenticité) et apportant une connaissance – basée sur les témoignages – de leur impact potentiel sur le débat plus large concernant la restauration.

Les reconstitutions numériques ne prendront jamais la relève ni ne remplaceront le besoin constant de la préservation de notre patrimoine matériel – c'est même plutôt le contraire. Reconstitutions radicales, interprétations simultanées, rectification des couleurs effacées mais matériellement intactes, tout doit être considéré d'un point de vue philosophique différent quand il s'agit d'une réalisation dans le domaine numérique. Cela s'avère particulièrement pertinent quand les productions impliquent un corpus conséquent de connaissances matérielles et techniques qu'il est intéressant de transmettre à un public large et diversifié.

L'un des aspects par lequel les reconstitutions virtuelles peuvent venir en aide aux objectifs généraux de préservation du patrimoine matériel réside dans leur utilité dans la levée de fonds des organisations qui font face à des situations financières de plus en plus difficiles. Internet et l'usage généralisé des appareils mobiles signifient que les reconstitutions virtuelles possèdent une portée projective et transmissible qui est inégalée en conservation, mais cette dernière n'a pas encore été totalement exploitée. La valeur principale des reconstitutions virtuelles transmises par ces réseaux mondiaux pourrait être d'alerter et d'informer un public distant sur le patrimoine de ces intérieurs, et ce faisant, d'encourager les visites et les aides financières par un éventail de possibilités. Ceci est tout à fait indépendant des possibilités d'interprétation de leur utilisation sur site dans les demeures et musées eux-mêmes.

Nous pensons qu'il est maintenant important pour les chercheurs et les conservateurs travaillant sur des bâtiments historiques et des intérieurs de prendre en

considération l'adoption des techniques numériques au sein de leur propre boîte à outils techniques et méthodologiques. Les reconstitutions numériques ne sont pas immunisées contre l'effet décrit par Bergeon Langle au début de cette contribution ; néanmoins, ils représentent un troisième état qui est distinct de l'état existant. Par ailleurs, ce qui reste le plus important, c'est qu'ils n'interfèrent pas matériellement sur ce dernier, laissant la possibilité de le garder dans son second état [Bergeon Langle 2015]. De plus, alors que la reconstitution numérique n'est pas un remède miracle pour ce domaine, nous pensons qu'il peut fournir une méthode efficace d'enquête et de reconstruction pour certains bâtiments et intérieurs, nous permettant de créer une pause provisoire dans les cycles sisyphesques de l'intervention matérielle et de la réinterprétation.

Remerciements

La nature collaborative de ce projet de recherche signifie qu'il y a des personnes à remercier. Tout d'abord les partenaires de cette recherche, le Buccleuch Living Heritage Trust, et en particulier le Duc de Buccleuch pour avoir ouvert les portes de Boughton House à la recherche, Gareth Fitzpatrick, et Crispin Powell pour leurs précieuses contributions et suggestions. Nous remercions également Tessa Murdoch du Victoria and Albert Museum pour son fervent soutien à cette recherche, et au sein de notre institut, nous tenons à remercier Steffan Davies et Nick Higgett pour leurs aide, soutien et conseils. Les recherches de l'étude de cas au château de Heeswijk n'auraient pas pu être possibles sans Jacqueline Kerkhoff et Elly Verkuylen, ainsi que le soutien financier de la fondation Daniel Marot.

Notes

1. La nouvelle construction a été exécutée de manière à permettre dans le futur un démontage facile.
2. Il ne faudrait pas déduire de cette énumération de ces variations que les intentions étaient mauvaises. Le résultat final a été influencé par les différents facteurs auxquels sont confrontés la plupart des organismes de patrimoine tels que les contraintes financières, les délais, et les facteurs externes.

Références bibliographiques

- BERGEON LANGLE Ségolène, 2015, « L'Éloge du doute en restauration des œuvres d'art », *CeROArt*, <<http://ceroart.revues.org/4627>> (consulté le 08 juin 2015)
- BRANDI Cesare, 1981 [1963], *Teoria Del Restauro*, Milan, Einaudi.
- CARROZZINO Marcello, EVANGELISTA Chiara, BRONDI Raffaello *et al.*, 2014, « Virtual Reconstruction of Paintings as a Tool for Research and Learning », *Journal of Cultural Heritage*, 15/3, p. 308-312.
- CASAZZA Ornella, 2007, *Il Restauro Pittorico nell'unità di Metodologia*, Florence, Nardini.
- DENARD Hugh, 2009, *The London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage*, <<http://www.londoncharter.org/introduction.html>> (consulté le 17 septembre 2015)
- GRATION Jonathan, « Jonkheer Louis' Tower Room », dans J. KERKHOFF (dir.) *Closer to China: Porcelain, Fans and Interiors*, cat. exp. (Heeswijk Dinther, Stichting Kasteel Heeswijk 2014), p. 27.
- ICOMOS, 1964, « Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise) », [en ligne] <<http://www.ICOMOS.org/Charters/venice-e.pdf>> (consulté le 10 juin 2015)
- ICOMOS, 2014, « Survey on Professional Attitudes toward Physical and Virtual Reconstructions of Monuments and Sites »
- « Charte ICOMOS pour l'interprétation et la présentation des sites culturels patrimoniaux, 2008, [en ligne] <http://www.international.icomos.org/charters/interpretation_e.pdf> (consulté le 17 septembre 2015)
- LISCHKE Lars, DINGLER Tilman, SCHNEEGASS Stefan *et al.*, 2014, « Parallel Exhibits: Combining Physical and Virtual Exhibits », dans H. GOTTLIEB et M. SZELAG, *Engaging Spaces, Interpretation, Designs and Digital Strategies*, p. 149
- MUÑOZVIÑAS Salvador, 2005, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Elsevier Butterworth Heinemann.
- MURDOCH Tessa Violet, 1992, *Boughton House : The English Versailles*, Londres, Faber & Faber.
- RENAUDIN Noémie, RONDOT Bertrand et DE LUCA Livio, 2011, « Le Petit Trianon à Versailles: The Virtual, an Historic Reality », dans *VAST: International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage - Short and Project Papers*, <<http://diglib.eg.org/handle/10.2312/PE.VAST.VAST11S.037-040>> (consulté le 17 septembre 2015)
- SCHÄDLER-SAUB Ursula, 2015 « Please: Don't Spruce up Built Heritage but Preserve It as an Authentic Historic Document! », *CeROArt*, <<http://ceroart.revues.org/4744>> (consulté le 08 juin 2015)
- VITALE, Valeria, 2015, « The Iseum in Pompeii: A Case Study on the Use of an RDF Ontology to Document 3D Visualisation of Archaeological Heritage », dans *CAA 2015 Keep the Revolution Going*, actes du colloque (Sienne, 30 mars – 3 avril 2015), à paraître

LE « SEPTIÈME SENS » : L'AUTHENTICITÉ – SES CONSÉQUENCES POUR LE « GESAMTKUNSTWERK NEUES PALAIS » À POTSDAM ?

Gabriele Horn • Samuel Wittwer

Le mot « authenticité » est très souvent utilisé pour justifier les décisions prises au cours d'une restauration ou d'une reconstruction. Il décrit, dans notre monde occidental moderne, notre éthique de préservation, légitime nos décisions et nous éloigne d'autres éthiques de restauration et concepts de reconstruction. Cette contribution traite de l'ensemble des bâtiments (intérieurs et extérieurs) du Neues Palais (Nouveau Palais) dans le parc de Sans-Souci à Potsdam, en Allemagne. Que veut-on dire aujourd'hui lorsqu'on le décrit comme un *Gesamtkunstwerk* (une œuvre d'art totale) ? Le Nouveau Palais est un méli-mélo de styles, ce qui en fait un témoignage authentique non pas d'une seule et même époque, mais de tout un processus historique particulier. Les visiteurs veulent connaître l'histoire d'une demeure à travers une sorte de voyage dans le temps, mais ils peuvent également avoir envie de profiter d'une expérience esthétique, de sentir l'atmosphère d'un lieu, d'avoir la nostalgie d'une autre époque ou de simplement visiter un site incontournable.

Le Nouveau Palais est ici pris comme exemple pour étudier le conflit de l'authenticité entre les architectes, les restaurateurs et les conservateurs, entre archives et attentes, entre matière et perception, entre limites techniques et idéologiques d'une restauration.

• • Nouveau Palais • Fondation des châteaux et jardins prussiens de Berlin-Brandebourg •
authenticité • architecture • restauration • entretien • reconstruction • esthétique • •

LA RESTAURATION DU BÂTIMENT

par Gabriele Horn

Avant-propos : la Fondation des châteaux et jardins prussiens de Berlin-Brandebourg

La Fondation des châteaux et jardins prussiens de Berlin-Brandebourg (SPSG) est organisée en vertu de la loi allemande, mais fonctionne comme un trust. Elle est

propriétaire de bâtiments, tels que des châteaux, y compris leurs intérieurs et jardins. Elle est responsable de leur entretien, restauration, conservation et reconstruction. La plupart des châteaux et bâtiments connexes sont gérés comme des musées. La SPSG a été créée par le gouvernement fédéral allemand et les deux Länder du Brandebourg et de Berlin, le 23 août 1994 en tant que

fondation indépendante. Avant la mise en place d'une fondation unique, Berlin et le Brandebourg géraient administrativement les châteaux et les jardins d'une manière distincte depuis 1947. Avec la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945 et la dissolution de la Prusse le 25 février 1947, la période d'administration conjointe des châteaux et jardins prussiens prend fin. Les fonctions d'administration sont alors prises en charge par les différents États de la République fédérale d'Allemagne (RFA), par Berlin et par la République démocratique d'Allemagne (RDA), ou par des entités qui n'appartenaient plus à ces deux États allemands.

La SPSG est, dans l'ensemble, financée par les Länder de Berlin et du Brandebourg et par le gouvernement fédéral allemand. La SPSG administre les parties principales du site inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO « Châteaux et parcs de Potsdam et de Berlin » (inscrit en 1990 et étendu en 1992 et 1999) et elle est maintenant responsable des châteaux et des jardins comprenant environ 800 hectares à Berlin, Potsdam, Caputh, Königs Wusterhausen, Paretz et Rheinsberg, avec un château-musée supplémentaire à Oranienburg.

La structure organisationnelle de la SPSG comprend une direction générale et sept départements (administration, palais et collections, gestion des palais, jardins, construction, restauration et marketing). Après des études scientifiques minutieuses, les travaux de restauration ont été effectués sur les bâtiments, jardins, et œuvres d'art avec l'aide des efforts conjugués des employés, d'entreprises externes et de spécialistes.

Cette contribution précise comment le temps, l'état de conservation, les différents matériaux, les éthiques de restauration variées et les goûts, ainsi que le manque de financement font obstacle à la rénovation complète des bâtiments et des intérieurs restaurés. Le résultat est une invention des parties prenantes et des décideurs se situant quelque part entre vrai et faux ; entre documentaire et scène d'époque. En effet, quand ils doivent prendre des décisions concernant l'apparence d'un bâtiment ou d'un intérieur les conservateurs, architectes et restaurateurs se retrouvent chaque jour pris entre l'enclume et le marteau.

Description et histoire du Nouveau Palais dans le parc de Sans-Souci, Potsdam, Allemagne [Friederisiko, 2012]



Nouveau Palais de la Klausberg, Potsdam (Allemagne)

Le Nouveau Palais et ses bâtiments environnants (les communs avec les colonnades et la porte de la Victoire ainsi que les logis de la porte nord et sud) dans le parc de Sans-Souci à Potsdam ont été construits entre 1763 et 1769 à l'extrémité ouest de l'ancienne avenue principale du parc de Sans-Souci. Le palais était destiné à montrer à l'ensemble du monde la puissance restée intacte de la Prusse après la guerre avec l'Autriche, et a été construit comme une demeure pour les hôtes du roi de Prusse Frédéric II le Grand, qui y faisait référence en parlant de « fanfaronnade », de vitrine extravagante. La conception originale du complexe a été élargie (1766-1769) avec l'ajout des communs reliés par des colonnades à la porte de la Victoire qui, après des décennies de manque d'entretien a été ré-ouverte en 2014 suite à sa restauration. Tout l'ensemble est symétrique le long d'un axe central.

La conception des jardins environnants découle du principe de la fin du XVIII^e siècle, avec quelques adaptations à la fin du XIX^e siècle. Au XX^e siècle, après la Seconde Guerre mondiale, de nouveaux bâtiments (l'Université RDA – aujourd'hui l'Université de Potsdam) ont été construits dans le parc de Sans-Souci à l'ouest des colonnades, mais n'affectent pas la composition des alentours immédiats.

La façade du Nouveau Palais, avec deux étages principaux et une mezzanine, est structurée et connectée le long de trois étages par de gros pilastres en grès, des encadrements de fenêtres alternés par des surfaces enduites de plâtre qui sont peintes pour imiter la brique. Le bâtiment est couronné par un dôme, surmonté par le groupe de sculptures des Trois Grâces récemment doré en 2014. De petites ailes à un étage ont été ajoutées au nord et au sud,

et un grand nombre d'artistes ont participé à la décoration abondante des façades et des sculptures en face des pilastres et le long des balustrades du toit [Göres 2003].

La cour d'Honneur est séparée par une clôture en fer forgé, ponctuée de lampadaires. Côté jardin, la terrasse d'origine, uniquement délimitée par des marches d'escalier, a été ensuite parée de balustrades à partir de 1889-1894.



*Nouveau Palais,
parc de Sans-Souci,
Potsdam, Allemagne*

Toutes les façades du Nouveau Palais, les communs avec leurs colonnades et les loges ont été construites avec différents matériaux, y compris la pierre, le plâtre, le métal et le bois. Dans de nombreux cas, le plâtre et le métal ont été utilisés en tant que matériaux de remplacement de la surface d'origine érodée au fil des siècles.

Historique de la restauration

À l'origine, les façades du Nouveau Palais, les communs, les colonnades et les loges étaient peints. Durant les périodes baroque et rococo, le concept de matériaux apparents n'existait pas, ainsi, les pilastres, qu'ils soient constitués de pierre ou de plâtre, étaient peints en ocre rougeâtre. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, cette couleur était appelée *Steinfarbe*, « couleur de la pierre », ce qui signifiait que la peinture et la couleur dépendaient de la région où on se trouvait. L'ornementation en plâtre du Nouveau Palais était peinte en rouge sombre afin d'imiter la brique et certaines parties de la façade ont été dorées. Les fenêtres dans le corps de logis (cour d'Honneur) sont dorées [Fritsche et Dorst 2012].

Ce concept principal de couleur et de matérialisation, ainsi que les substituts trouvés sur toutes les parties des constructions et façades des bâtiments précités, visent à montrer un concept totalement cohérent et harmonieux. Les dômes en cuivre du Nouveau Palais et ceux des communs, ainsi que le dôme en cuivre de la porte de

la Victoire dans les colonnades, caractérisant les alentours proches, étaient également visibles de loin dans le paysage culturel de Potsdam. Les dômes eux-mêmes étaient hiérarchiquement organisés pour montrer leurs degrés d'importance et étaient peints à l'origine suivant le style rococo. Lors de la restauration des communs nord, nous avons été surpris de constater la présence de peinture, qui était facilement visible après un nettoyage attentif et nous avons donc décidé de ne pas peindre par-dessus. Nous avons choisi de doré la sculpture au sommet du dôme, celle sur le commun sud et, comme mentionné précédemment, celle sur le dôme principal. La question soulevée était de savoir s'il était satisfaisant de doré la sculpture quand les dômes eux-mêmes n'étaient pas peints, et que la sculpture en pierre sur les balustrades n'était pas nettoyée ou colorée de manière appropriée.

Au cours des XIX^e et XX^e siècles, la propriété a lentement changé d'aspect et son caractère esthétique a aussi commencé à changer. À la fin du XIX^e siècle, les éléments en pierre et même les sculptures n'étaient plus peints. Au début du XX^e siècle, la *Steinfarbe* avait été remplacée par la couleur de la pierre elle-même et les sculptures ont été soigneusement nettoyées à l'aide de méthodes abrasives.



*Nouveau Palais, colonnades, parc de Sans-Souci, Potsdam (Allemagne),
les travaux de restauration*

Le nettoyage des sculptures s'est arrêté après la Seconde Guerre mondiale, bien que les résultats soient encore visibles aujourd'hui. De nombreuses sculptures sont noires – n'appellez pas cela patine ! – et elles ressemblent à des silhouettes [Fritsche et Dorst 2012]. Notre atelier de restauration de la pierre fait de son mieux, mais les résultats ne sont pas très satisfaisants dans l'ensemble.

Les raisons de son opposition à la peinture des pierres sont parfois techniques, mais surtout esthétiques. Depuis le début du *xx^e* siècle, le *Materialästhetik* (esthétique du matériau brut) a servi de ligne directrice pour de nombreux architectes, historiens d'art et restaurateurs [Thiele 2013], mais les colonnades et les communs offrent un bon exemple de comment cette esthétique peut être préjudiciable à l'architecture. Le manque de financement représente un facteur déterminant, car il n'est pas facile d'entretenir un bâtiment peint au fil des décennies. La loge sud a été le seul bâtiment qui a été traité comme un bâtiment dans son ensemble et dont la pierre a été colorée dans un ton rose clair.

Si l'on décide de ne pas peindre sur les différents matériaux, comme la pierre ou le métal, comme on le fait avec les ornements de plâtre, l'on doit alors répondre de cette décision et trouver une solution esthétiquement satisfaisante pour l'ensemble de l'architecture. Il n'est pas possible de peindre les ornements de plâtre d'un pilastre dans sa couleur retrouvée, ni une cartouche métallique. En outre, on doit se demander si on peut retrouver la couleur des ornements d'une façade dans son ensemble.



Nouveau Palais, parc de Sans-Souci, Potsdam, Allemagne

À mon avis, tout cela n'est pas possible, et à cet égard, le *Gesamtkunstwerk* sera abandonné. On devrait rejeter l'utilisation des couleurs retrouvées et peut-être trouver un nouveau concept qui suive le même canon. Ce qui, dans l'ensemble, représente le seul moyen de ne pas négliger l'architecture, et ce même si le résultat se préoccupe moins de sa version originale, que de l'authenticité – qui est une invention récente. Si on commence à négliger l'apparence d'un élément à sa date d'origine, il faut en

tenir compte dans toutes les décisions prises ensuite pendant le processus de restauration.

Conclusion

Mike Chopra-Gant [Chopra-Gant 2008, 8], a fait une remarque pertinente sur les films qui peuvent s'appliquer également aux demeures historiques : « Les longs métrages sont créés au sein de la matrice de pressions concurrentielles ; y compris le désir d'être fidèle aux faits historiques, ainsi qu'aux considérations narratives, aux pressions économiques, aux conventions de genre, aux pressions politiques et réglementaires et ainsi de suite qui peuvent augmenter leur vulnérabilité face aux inexactitudes historiques quand ils sont comparés aux histoires écrites savantes. »

Nos restaurations sont façonnées par nos normes culturelles et nos idées communes sur le traitement de nos résultats d'archéologie du bâti, notre évaluation du sujet et la notion d'achèvement et d'altération. Les demeures historiques font avant tout partie de notre culture actuelle. Elles permettent le dialogue sur l'histoire d'une demeure historique au sein de la société, tout en changeant et en manipulant la prise de conscience de l'histoire par le visiteur. À cet égard, cela n'a quasiment rien à voir avec la notion d'authenticité.



LA RESTAURATION DES INTÉRIEURS

Samuel Wittwer

Le Nouveau Palais à Potsdam, situé près du parc de Sans-Souci, a été construit dans la seconde moitié des années 1760 par Frédéric le Grand. Sa fonction principale était d'accueillir et de recevoir des invités de haut rang, un mois par an.

Le Nouveau Palais est l'un des châteaux allemands les mieux préservés de cette période. Il a été transformé en musée juste après la fin de la monarchie en 1918 et il n'a pas souffert de graves dégâts pendant la Seconde Guerre mondiale. Son drame principal a été la perte de centaines d'œuvres d'art – dont plus de la moitié des sièges d'époque du XVIII^e siècle – en raison des confiscations à titre de trophées des brigades soviétiques en 1945-1946. Près de soixante-dix ans plus tard, ces œuvres semblent être définitivement perdues.

Durant ces dernières années, ayant débuté sous la direction de mon prédécesseur, j'ai commencé à travailler sur le Nouveau Palais. Trois salles, qui avaient été fermées au public pendant près de vingt-six ans, ont été restaurées et rouvertes en 2012. Plusieurs ateliers de restauration de notre Fondation ont participé à ces travaux et ont agi de manière plus ou moins indépendante.

Ces salles sont les suivantes :



Potsdam,
Nouveau Palais,
la salle des Galons
(Tressenzimmer),
détail

1. La salle dénommée « Tressenzimmer », d'après les galons fixés sur une damassure de soie rouge



Potsdam, Nouveau Palais,
la salle des Galons
(Tressenzimmer), détail,
Potsdam, Allemagne

Cette salle possède encore sa décoration murale d'origine datant du XVIII^e siècle, les rideaux et les housses des sièges sont perdus, et depuis la Seconde Guerre mondiale plus de la moitié des meubles d'origine.

Les travaux effectués ont été les suivants :

- le plancher a été réparé et traité avec un nouveau vernis à base d'huile ;
- les boiseries, ainsi que les surfaces dorées à la fin du XIX^e siècle ont uniquement été nettoyées et retouchées ;
- les sièges d'époque restants, datant du XVIII^e siècle, et qui avaient été redorés autour de 1900, étaient couverts d'un damas de soie tissée, la couleur et le motif suivant précisément le tissu du XVIII^e siècle, donnant un aperçu de ce à quoi il ressemblait alors. Ce nouveau tissu a également été utilisé pour les rideaux ;
- la tenture murale en soie de 1769 a été préservée et fixée avec une méthode spéciale, développée pour ne pas perdre un seul fil, ce qui a représenté un effort important et constitué un chef-d'œuvre en matière de restauration ;
- les galons du XVIII^e siècle avec leur surface dorée de la fin du XIX^e siècle (ils avaient noirci par oxydation) ont seulement été dépoussiérés et arrangés ;
- enfin, des copies très onéreuses tissées à la main de ces galons ont été fixées aux nouveaux rideaux.

2. La deuxième salle, ou la salle de Concert

Pendant la Seconde Guerre mondiale, cette salle avait perdu ses meubles à l'exception de deux fauteuils.

Les travaux effectués ont été les suivants :

- le vernis foncé des revêtements muraux a été supprimé et les peintures restaurées ;
- les boiseries ont été repeintes et revernies à nouveau ;
- la dorure a seulement été nettoyée et laissée telle quelle ;
- le tissu de brocart utilisé pour les rideaux a été retissé, à nouveau de façon très proche des couleurs qui avaient dû être utilisées en 1769.



Potsdam, Nouveau Palais, la salle de concert, 1930 et 2014

3. La troisième salle, ou la salle appelée

« Tassenkopf-Kabinett » (cabinet en treillis)

Cette salle a conservé sa série exceptionnelle et célèbre de peintures illustrant le *Roman comique* de Scarron par Jean-Baptiste Pater, ainsi que l'un des deux seuls lustres restant au monde en porcelaine de Meissen, et datant des années 1750. Les sièges ont été perdus pendant la Seconde Guerre mondiale. Il y a une trentaine d'années, les restaurateurs avaient commencé à retirer le vernis sali, obscur et jauni des boiseries peintes. C'est uniquement lorsque la moitié de la salle a été nettoyée, qu'ils ont découvert qu'ils étaient en train de supprimer le vernis du XVIII^e siècle, inventé par un fils des frères Martin, qui travaillait pour Frédéric le Grand. Ce vernis est clair lorsqu'il est appliqué, mais jaunit au bout de six à huit mois, donc l'effet jaune – ou patine artificielle – est voulu. Le choc de cette découverte a entraîné l'arrêt des travaux pendant plus de vingt ans.

Les travaux effectués ont été les suivants :

- il a été décidé de nettoyer légèrement le reste du vernis d'origine du XVIII^e siècle, de l'analyser, de le refondre et d'en couvrir à nouveau la partie qui en avait été dépouillée ;
- les peintures originales de Pater pouvaient être accrochées à nouveau sur les crochets du XVIII^e siècle, ainsi que le lustre authentique de Meissen datant de 1765. La garniture des sièges d'un château oublié de Frédéric le Grand a été ajustée pour remplacer les garnitures d'origine perdues.

Quels commentaires pouvons-nous faire à présent concernant ces restaurations au regard de l'authenticité ?

L'expression « authenticité » est issue de la rhétorique et désigne le phénomène de la parole qui convainc, semblant totalement réelle et fidèle à la réalité, et nous fait oublier qu'il s'agit d'une construction artificielle (intellectuelle). Georg Dehio, en quelque sorte le « père » allemand de la conservation et restauration des bâtiments historiques a utilisé l'expression pour le développement organique de situations, ce qui signifie un développement sans grandes interruptions ou ruptures.

Mais il y a plusieurs façons d'aborder cette expression difficile grâce à l'utilisation de mots opposés.

L'authenticité peut vouloir dire :



Potsdam, Nouveau Palais, le cabinet à la Treille (Tassenkopf Kabinett)

- l'évolution naturelle opposée au discontinu/à l'artificiel ;
- les éléments d'origine opposés aux éléments renouvelés ou remplacés ;
- l'original opposé au faux ;
- l'honnête opposé au trompeur.

Pour nous qui travaillons dans les bâtiments historiques, cette expression est très souvent utilisée pour légitimer des modifications. Il est important de comprendre que l'on peut se référer à trois niveaux différents d'authenticité.

L'authentique peut en effet se référer à :

- a. la matière et aux matériaux
- b. au processus d'actions
- c. une impression

a• La matière

Si nous considérons à nouveau le Tressenzimmer, l'objectif de la restauration était de préserver autant de matériaux/surfaces d'origine que possible, pour garder leur caractère « authentique ».

Le résultat peut être d'avoir la conscience tranquille parce que nous avons compris la matière utilisée au

XVIII^e siècle. Et cela peut représenter une bonne solution, parce que chaque visiteur peut différencier l'ancien du nouveau. Mais l'œil ne se concentrant pas sur les détails et, regardant l'ensemble de la salle, juge différemment : le contraste entre la matière utilisée et les nouveaux ajouts tend à transformer l'échelle de valeurs tout autour, les éléments anciens authentiques sont perçus comme étant miteux, sales, et délabrés. Le processus de vieillissement est perturbé, et nous connaissons les conséquences de ce processus par des exemples de lifting de la chirurgie esthétique.

b• Le processus d'action

Si nous avons suivi le deuxième niveau d'authenticité, le processus d'action, nous aurions évité cette impression, car à l'époque royale, les tissus dictaient le rythme de la rénovation, et quand les tissus étaient changés, presque tout dans une salle était redoré, repeint, changé. Mais je suis heureux que nous n'ayons pas respecté cet aspect de l'authenticité.

c• L'impression

À mon avis, pour les demeures historiques, l'impression est peut-être le niveau le plus important, pour atteindre l'authenticité. Nous allons donc étudier la salle de Musique.

Ici, nous sommes confrontés à une impression de perturbation évidente. Ne montrer que les éléments, les meubles ou les décorations d'une salle qui ont survécu aux aléas du temps, est honnête, donne une impression de changements historiques – mais évoque rarement l'impression d'une salle authentique. La raison est que nous ne recherchons pas un intérieur de 2014 lors de la visite d'un château des années 1760. Encore une fois, les parties manquantes dominant, l'attention se concentre sur un aspect de l'histoire de la salle (ce qui est perdu) et non sur son unité : l'impression visuelle de la salle est déséquilibrée. Encore une fois, l'impression n'est pas authentique sauf bien sûr si l'information fournie au visiteur se concentre sur les conséquences de l'histoire du XX^e siècle. Cette dernière exclut l'obtention d'une impression des périodes précédentes, parce que les endroits vides attirent l'attention.

En revanche, le petit cabinet voisin est maintenant aussi proche que possible de son aspect historique, il

semble « authentique », et donne une impression du XVIII^e – XIX^e siècle. Néanmoins l'enclenchement de l'éclairage permet de souligner la modernisation du début du XX^e siècle, ou les meubles remplacés (ou copiés) peuvent donner des informations sur le problème des pertes causées par les actions de l'Armée rouge. C'est parce qu'elle a été traitée comme un tableau que cette salle évoque le sentiment d'authenticité : les aspérités et dommages de la surface, qui ne sont pas – et ceci est fondamental – le résultat d'un moment historique important (comme par exemple la marque d'un couteau d'un soldat lors d'une guerre), mais uniquement le résultat du temps qui passe, quand ces aspérités sont réparées/restaurées, pour laisser place à une perception complète et qui ne distrait pas le regard.

Dans le cas de la salle Tressenzimmer, un exemple de traitement similaire pourrait être l'utilisation d'un tissu avec une patine artificielle, comme dans le cas de la salle de Concert où des canapés « bricolés » des années 1950 ont été introduits avec les fauteuils d'origine ; nous devons encore travailler sur cette salle en copiant deux fauteuils manquants et en cherchant des consoles.

Les salles du Nouveau Palais n'ont jamais été par le passé considérées comme une accumulation d'objets, mais comme une unité, un « tableau » et elles doivent être traitées de la sorte.

L'authenticité ne doit ne pas être confondue avec une machine à remonter le temps, nous offrant une impression du passé, mais plutôt comme une ligne directrice. C'est le sentiment qui en découle quand une salle possède une apparence équilibrée. Elle évoque alors une image du passé et offre une impression d'historicité – sentiment qui pourrait être appelé « septième sens ».

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Astrid Fritsche et Robert Graefrath, Andreas Liebe et Detlef Röper.

Références bibliographiques

- CHOPRA-GRANT Mike, 2008, *Cinema and History : The Telling of Stories*, Londres, Wallflower.
- *Friederisiko : Friedrich der Grosse*, 2012, Munich, Hirmer (2 vol.).
- FRITSCHÉ Astrid, DORST Klaus, 2012, *Ensemble Neues Palais im Park Sanssouci, Potsdam: Denkmalpflegekonzept Fassaden und Kuppeln. Einzelobjekte: Neues Palais, Commons mit den Remisen, Kolonnade, Wach-/Kastellanshaus und Hofgärtnerhaus (sogenanntes Süd- und Nordtorgebäude)*, Potsdam, MS Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.
- GÖRES Burkhard, 2003, *The New Palace at Sans-Souci*, Potsdam, éd. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.
- THIELE Volker, 2013, *Die Kolonnade am Neuen Palais im Park Sanssouci: ein Sandsteinbauwerk des 18. Jahrhunderts. Konservatorische Probleme und Lösungsansätze*, thèse de doctorat, Berlin, Université Technique.



RECONSTRUIRE L'AUTHENTICITÉ : LE MUSÉE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE ERIMTAN DANS LA CITADELLE D'ANKARA

Prof. Dr. Ayşen Savaş

Cette contribution retrace l'histoire de la transformation de trois demeures modestes délabrées à l'intérieur de la citadelle d'Ankara datant de la fin du XVII^e siècle en un musée, le musée d'art et d'archéologie Erimtan. L'objectif principal des interventions architecturales de ce projet était la préservation des qualités historique et matérielle des demeures existantes et du cadre des bâtiments historiques environnants. Si les anciennes demeures ont été conçues comme « authentiques », leur version reconstruite s'appuie sur un corpus d'informations prenant en compte l'aménagement fonctionnel d'origine, les détails architecturaux et les matériaux. Cet effort pour préserver les demeures historiques souligne les problèmes spécifiques liés à l'authenticité. La préservation, comme démontré dans cet exemple, peut entraîner un processus évolutif, tout comme la signification même du terme « authenticité » qui change selon qu'il s'applique à la reconstruction d'un bâtiment ou à la création d'un objet architectural dans un contexte muséologique. Cette étude s'intéresse tout particulièrement à cette transformation. Les aménagements muséographiques du musée Erimtan témoignent des changements qui affectent la notion d'authenticité dans l'architecture des musées.

• • Musée • architecture • muséographie • reconstruction • authenticité •
transformation fonctionnelle • pratique • •



Vase assyrien du XIX^e siècle avant notre ère, musée des civilisations anatoliennes, Ankara

Ce vase assyrien fragmenté datant du XIX^e siècle avant J.-C., objet de musée peu commun, peut servir d'introduction à cette discussion.

À première vue, ce à quoi nous assistons est le témoignage intact d'un passé connu. Néanmoins, après un examen plus approfondi, nous comprenons que ce que nous voyons en réalité représente l'un des tout premiers exemples de restauration d'un objet de musée. L'or, en tant que matériau précieux et malléable a été utilisé dans un acte d'amélioration technique et esthétique de cet objet de la vie quotidienne, vieux de quatre mille ans. Je souhaiterais ici m'intéresser au rôle comparable que nous, architectes, pouvons jouer en muséographie. Au fil des années, nous avons développé une habilité à garder nos interprétations créatives, tout aussi manipulatrices, indétectables à première vue, et à les dévoiler après un examen plus approfondi, essentiellement à un connaisseur ou à un œil exercé. Le principe directeur passé sous silence est celui des choix esthétiques que nous faisons et que nous essayons de dissimuler afin ne pas entrer en concurrence avec la nature documentaire des objets historiques. En fin de compte, les termes très répandus de restauration, conservation, adaptation, et reproductions ne font que reconnaître la nécessité d'interpréter les objets architecturaux, afin de prolonger leur existence. Cependant, ils définissent un seuil matériel et esthétique au-delà duquel l'intervention est considérée comme pouvant miner l'authenticité de l'objet d'origine. Ce seuil esthétique marque la frontière entre l'affirmation et la négation des traces de l'histoire [Foucault 1970].

Yüksel Erimtan, ingénieur en génie civil et collectionneur, président de l'Association des collectionneurs de

patrimoine culturel en Turquie, a annoncé son intention de transformer ses collections privées d'art et d'archéologie en un organisme à but non lucratif au début des années 1990. Il a acheté trois demeures historiques de la citadelle d'Ankara. Ces modestes demeures possèdent un emplacement unique entre les deux murs de fortification ; elles sont entourées par un important patrimoine architectural appartenant principalement à la période ottomane et comprenant le musée des civilisations anatoliennes, la place historique à l'intérieur de la citadelle, la tour horloge et trois caravansérails. Bien que les demeures soient datées de la fin du XVII^e siècle, elles ne faisaient pas partie des bâtiments inscrits sur la liste du patrimoine de la citadelle et elles ont été retrouvées dans un état de délabrement suite à un violent incendie et des années de négligences.

Nous, les architectes en charge de la transformation de ces demeures historiques en musée, avons fait face à un processus de prise de décisions ordinaire, mais également très stimulant. Les demeures existantes étaient dans un état de délabrement et la création d'un musée devait prendre en compte des objets de grande valeur qui nécessitaient des conditions environnementales particulières et l'ajout de fonctions de support pour le musée. Suite à une enquête sur les demeures, avec des spécialistes et des ingénieurs, la décision de démolir et de reconstruire s'est avérée inéluctable.

Néanmoins, les architectes ne furent pas convaincus par la proposition de « reconstruction », essentiellement en raison de l'absence de documentation historique nécessaire. Les exemples de reconstruction et de reproduction représentent la norme et non l'exception en architecture. Même si le démontage et la reconstruction complète ne



Les trois demeures historiques, façade ouest

sont pas si fréquents, il existe des témoignages de ces procédés dans l'histoire de l'architecture. Si la reproduction suggère en définitive la production d'une « réplique » identique, cela était impossible dans ce cas. Les demeures n'avaient jamais été documentées, mis à part par deux photographies en noir et blanc prises par un photographe inconnu.

La proposition de la Commission de préservation du patrimoine culturel et naturel, préconisant la démolition des anciennes demeures et soutenant la construction « d'un projet architectural contemporain avec de nouveaux matériaux », a été jugée tout aussi inacceptable. Les architectes du musée débutèrent alors leur « odyssée », en partant du principe qu'il est possible de concevoir l'architecture par opposition à une simple construction, comme un « acte d'interprétation, critique ». Nous considérons que l'architecture, en tant qu'activité et connaissance, représente avant tout une entreprise liée au contexte historique, social, économique et politique. L'architecture possède donc un caractère discursif, différent du caractère pratique de la construction. « Un bâtiment [est] interprété », selon Beatriz Colomina, « lorsque la rhétorique de ses mécanismes et de ses principes est révélée ». [Colomina 1988, 7].

La recherche sur ces demeures a donc été définie en tant que documentation sur les caractéristiques historiques et matérielles visant à révéler ses principes architecturaux. Afin d'élaborer une nouvelle méthode, nous avons cherché et vérifié les preuves documentaires de toutes les caractéristiques techniques et architecturales offertes par et sur les demeures. Comme les demeures « authentiques » ont été conçues comme celles « d'origine », leurs versions reconstruites ont été traitées comme des documents dévoilant des informations sur l'échelle, la qualité de l'espace, les détails de constructions et les matériaux. La matérialité fait référence ici aux éléments palpables qui forment les compositions matérielles d'un bâtiment. Hormis la brique, le mortier et la pierre, la matérialité désigne aussi « la substance de l'intégrité architecturale », qui a été interprétée comme étant « la manifestation des qualités formelles, structurelles, spatiales, matérielles et pour finir esthétiques » d'un produit architectural.

Dans ce cas, il était encore possible d'identifier certains des éléments architecturaux distincts, tels que les arcs, clés de voûte et la structure des parois, mais la véracité

architecturale des demeures historiques, leur intégrité architecturale, avait complètement disparu. Lors du démantèlement des parties des demeures existantes ayant survécu, l'objectif était de suivre les traces historiques et de rester dans les limites de ce champ académique de recherche, défini par la discipline de préservation. Les théories connues d'intervention dans la préservation de l'architecture sont encadrées par les points de vue opposés de deux érudits majeurs du XIX^e siècle. Il s'agit de John Ruskin, adepte du maintien du *statu quo*, et de son contemporain Viollet-le-Duc, défenseur d'une restauration complète pouvant créer un état qui n'avait jamais existé auparavant. La muséologie contemporaine a approfondi ces théories dans le cadre de débats concernant l'espace muséal, critiqué comme accueillant des « déplacements complets » [Damisch 2001]. C'est-à-dire qu'une fois transportés dans un musée, les objets soumis aux analyses auraient déjà été soustraits à leurs contextes fonctionnel et historique. Ils sont inévitablement séparés de leurs contextes « d'origine » [Arrhenius 2014].

Pourtant, cet argument intellectuel, quelle que soit sa force de conviction dans son propre paradigme post-structuraliste, n'a pu faire ombre aux enseignements durables et à la sagesse du champ de la préservation, non seulement dans le cadre de la construction, mais également dans celui de l'intégrité architecturale de l'environnement immédiat. La muséologie qui s'est élaborée au cours du début du XIX^e siècle parallèlement aux débats mentionnés plus haut était sous l'influence d'un discours qui lui était favorable, généré par le champ émergent de l'historiographie. Les architectes en charge de la transformation des trois demeures ont proposé une méthodologie inspirée de l'historiographie de la fin du XX^e siècle.

« À l'origine d'un acte essentiel, il y a un processus de destruction, de dissolution, et de désintégration d'une structure. Sans une telle désintégration de l'objet soumis à l'analyse, une réécriture plus détaillée de l'objet est impossible. De plus, cela va de soi qu'il n'existe pas d'analyse critique qui ne retrace le processus ayant donné naissance à l'œuvre et qui ne redistribue les éléments de l'œuvre dans un ordre différent... Mais ici, l'analyse critique introduit ce qui pourrait être appelé le “doublement” de l'objet soumis à l'analyse » [Tafuri 1973, 272].

Manfredo Tafuri (1935-1994), l'un des historiens de l'architecture et critique le plus éminent des années post

1970, a souligné l'importance de l'interprétation critique dans le domaine de l'architecture. Pour Tafuri, l'acte critique nécessite la « désintégration » de l'objet soumis à l'enquête, la dernière étape étant celle de la réintégration de ces éléments dans une complétude plus approfondie. Ce procédé est appelé le « doublement » de l'objet. Notre objectif était de suivre les traces de Tafuri en tentant d'élaborer une méthode desservant à la fois la compréhension et la reproduction des demeures existantes. Le projet réductionniste, qui aurait consisté en un mélange entre les outils de l'architecte et ceux de l'historien, aurait été soumis à la réprobation de Tafuri. Pourtant, l'objectif n'était pas de transcender les limites entre les deux disciplines, mais de comprendre la critique de leur « montage intellectuel ».

La première étape de cet exercice a consisté en la désintégration des éléments architecturaux des demeures, de manière littérale et métaphorique. Les demeures pouvaient devenir des entités autonomes détachées de leur contexte. Une fois leur autonomie déclarée, elles pouvaient alors être étudiées individuellement et réassemblées en une nouvelle configuration, l'œuvre finale dépassant son existence d'origine. La déconstruction matérielle des demeures historiques a débuté et a été accompagnée par une documentation méticuleuse. L'interprétation architecturale de cette documentation était perçue comme la première étape de cet « acte critique ». Cette analyse sémantique a déconstruit, à sa manière, un certain nombre d'éléments architecturaux et a dévoilé « la rhétorique de leurs mécanismes », afin qu'ils puissent être étudiés de manière autonome.

« L'histoire est perçue en tant que “production”, dans tous les sens du terme : production de sens, à commencer par les “traces significatives” des événements... un instrument de déconstruction des réalités vérifiables. » [Tafuri 1987, 2]

Afin de découvrir les traces significatives, nous avons pris en compte une série d'éléments architecturaux dans, autour, et sur les édifices existants et dans leurs alentours immédiats. Comme aucun document ne subsistait, l'unique source d'information provenait des demeures elles-mêmes.

Traces significatives : fondations, toit, murs, ouvertures

Les premières traces étaient les fondations où les demeures se rencontraient au sol. Dans l'ensemble, les projets de restauration dans le quartier de la citadelle ont démontré, après une série de projets de maintenance des routes, que les demeures, et en fait tous les bâtiments autour de la place de la citadelle, y compris l'entrée principale et les caravansérails, étaient enfouis approximativement à 50 centimètres du sol. C'est une mesure qui aurait pu paraître minime dans tout autre cas, mais qui est devenue un sujet majeur pour ces bâtiments publics et ces unités d'habitations à un seul étage. Cette transformation continue du niveau du sol change non seulement la masse de la place de la citadelle et des constructions environnantes, mais dès lors, elle les déplace en altérant leur identité historique.

La déclivité en cascade des toits des maisons individuelles faisait référence à la fois à différents propriétaires et à différentes strates historiques. La hauteur des demeures représentait approximativement la moitié de la taille des murs de la citadelle, trois mètres de plus que les maisons les plus proches et un mètre de moins que les bâtiments publics faisant face à la place. Cet ajustement méticuleux de l'échelle était obtenu grâce à l'alignement délicat des toitures. Elles façonnaient le contour où les bâtiments rencontrent le ciel et créent une lisibilité visible de loin.





Les murs des demeures, avant et après restauration

Reflétant les murs des fortifications du château, la maçonnerie formait une surface de mur homogène dès le premier regard. Une analyse plus détaillée a néanmoins permis de montrer que chaque demeure possédait ses propres techniques de maçonnerie pour disposer les pierres et produire une agrégation de mortier entre elles. Ces éléments mineurs d'architecture représentent de fortes lignes de division distinguant les demeures individuelles et indiquant leurs différentes époques de construction.

Les ouvertures des façades représentent aussi une autre trace. Les fenêtres et les portes ont été identifiées avec des pierres de taille et des clés de voûte en haut des arcs. D'autres ouvertures perçaient au hasard la surface de la façade produisant des trous irréguliers. Ces dernières, ainsi que d'autres

traces comme la profondeur des cadres de fenêtres, l'ordre des tuiles des toits, ou l'épaisseur des pierres des portes, ont commencé à produire du « sens » pour les architectes ; et elles ont été finalement utilisées en tant que sources d'inspiration pour les propositions architecturales. Comme ces traces n'étaient que le résultat de sources d'inspirations, la reconstruction des éléments architecturaux historiques a été consciemment évitée dans la proposition et lorsqu'il n'existait plus de traces, les espaces extérieurs et intérieurs étaient confrontés à des réalités passées incertaines.

Outils architecturaux – pratiques : poutres en I, poutres du toit



Poutre en I

Par définition, la pratique se réfère à la sémantique ou aux caractéristiques représentatives des éléments architecturaux et rejette la possibilité de toute pratique sans théorie. Des éléments architecturaux spécifiques utilisés dans la conception du musée dissimulent des couches d'interprétation matérielles, conceptuelles et théoriques, qui transforment en fin de compte l'ensemble des traces spatiales et structurelles en une entité sémantique. Les éléments architecturaux ou ce que nous préférons appeler « outils pratiques », utilisés pour la réinterprétation des traces historiques et matérielles des demeures ont représenté les principaux éléments du montage précédemment mentionné. La poutre en I, placée à la limite où les demeures rencontrent le sol, constitue le premier



Les spolia

outil. La lourde charge des murs de pierres est atténuée par une forte coupe du sol, érigée sur une ligne invisible, pour recadrer les demeures afin qu'elles puissent être perçues comme une seule masse. Cela a été un outil de déplacement complet du fait que, le sol restant le même, son interprétation, c'est-à-dire la reconstruction des demeures qu'il avait abritées, a déjà déplacé la présence symbolique du sol. Cette ligne a également contribué à « replacer » les demeures dans une nouvelle situation, où elles ne peuvent plus être enterrées au-delà de leurs limites.

Le système structurel du toit fait office de deuxième outil. La charge supportant les poutres séquentielles était conçue pour diviser l'extérieur de la surface du toit en trois unités principales et l'intérieur était conçu pour être perçu comme un espace unique fait à partir d'éléments identiques. Ces éléments étaient visuellement identiques et altérés de manière paramétrique pour créer une illusion d'optique s'atténuant vers le point de fuite et élargissant l'espace du musée dans une infinité construite.

Les façades ont été conçues pour améliorer l'échelle modeste des fortifications de la citadelle existantes et pour maintenir l'effet initial de continuité des murs de pierre.

Façade orientale du musée Erimtan



Les ouvertures d'origine des fenêtres et de la porte des demeures historiques ont été interprétées d'un point de vue contemporain, soulignant les valeurs intemporelles de l'histoire incarnées dans la vieille tour de l'Horloge. À première vue, venant du haut de la colline vers le musée des Civilisations anatoliennes, les surfaces en verre restent cachées derrière les cadres en pente des ouvertures des fenêtres. Ils se dévoileront uniquement à partir de l'intérieur, permettant de cadrer différentes vues de la tour de l'horloge à chaque point de fuite. Ces ouvertures symboliques reflètent également l'idée de *spolia* sur les fortifications de la citadelle, qui a été considérée comme à l'origine des expositions d'archéologie, sans mentionner la muséologie en Turquie. Le phénomène de *spolia* offre une profondeur historique aux murs de la citadelle tout comme l'ouverture des fenêtres dans le musée.

La forte ligne divisant la pierre et les surfaces de béton de la façade occidentale du musée représente la tension entre l'ancien et le nouveau. Les façades modestes des demeures historiques ont été conservées dans leur état d'origine et les ouvertures des portes et fenêtres d'origine ont été interprétées comme des vitrines. La surface du béton a été texturée avec le système de moulure de bois naturel pour représenter la masse solide, utilisée dans les fondations des demeures historiques

Le concept de « murs étendus » a représenté un autre outil, conçu spécifiquement pour recadrer le musée et pour abriter les services et infrastructures techniques requis. La façade principale a été élargie pour accueillir les fonctions de support du musée, y compris la boutique de souvenirs, le comptoir d'information, les casiers et l'ascenseur au niveau de la mezzanine. Ce mur accueille également l'entrée principale du musée. Lorsque l'on s'approche par la route escarpée entre le musée des Civilisations anatoliennes et le musée

Erimtan, la façade nord crée une forte impression de l'existence d'une institution publique derrière les épais murs de pierre. Ce message est non seulement transmis par le signe du musée inscrit sur le mur, mais aussi par l'illusion perspective créée par la pente et la statue antique située à la fin du point de fuite en regardant en arrière par la fenêtre la plus haute. Les dimensions des pierres formant la maçonnerie de la façade diminuent vers la ligne de toiture pour soutenir cette illusion de perspective. Ce mur qui s'étend vers l'intérieur assure l'espace destiné aux archives et à la bibliothèque spécialisée.

En s'approchant par la place principale, l'entrée du musée est indiquée avec une porte en cuivre et un texte en bas-relief sur le mur. La relation entre les murs du musée et les textes a été l'une des considérations majeures dans la conception du musée. La rédaction de textes sur les murs d'un musée est une pratique muséographique connue, utilisée pour contextualiser les objets des musées. Les textes muraux expliquent la trajectoire historique d'un objet archéologique et ils ont le pouvoir de « modifier sa réception à l'état brut ». Étymologiquement, le terme « texte » s'enracine dans le mot « textiles ». Les écrits sur les murs font référence à l'ancien et au nouveau, à l'architecture et à l'archéologie.



Entrée principale du musée

Conclusion

Comme l'état contemporain des anciennes demeures a été conçu comme étant celui d'« origine », leurs versions reconstruites ont été traitées comme des documents dévoilant des informations sur l'échelle, la qualité de l'espace, les détails de constructions et les matériaux. Les interventions se devaient d'être suffisamment invisibles pour ne pas rivaliser avec l'expérience de l'œuvre, mais suffisamment visibles pour ne pas disparaître complètement, car un pur auto-effacement aurait été totalement indiscernable et serait donc apparu comme une falsification de l'original. Ce qui demeure caché derrière ces actes érudits, ce qui reste non dit derrière tout acte de muséographie, c'est cet idéal esthétique d'auto-effacement que nous avons essayé de maîtriser. Tout en essayant de légitimer cette opération, nous sommes conscients du fait qu'au bout du compte, nous étions en train de transformer le statut de ces vieilles demeures, de « documents d'histoire en monument contemporain » ; néanmoins, à une échelle très modeste, nous avons cherché à transformer de simples sources d'informations historiques en une structure aux qualités symboliques [Savas 1994]. Ce changement a aussi modifié l'interprétation du processus de préservation. Cette intervention pourrait être perçue à la fois comme une « reproduction » documentant les demeures d'origine et comme une architecture défendant ses droits à sa propre préservation.

Références bibliographiques

- ARRHENIUS Thordis et al. (dir.), 2014, *Place and Displacement: Exhibiting architecture*, Zurich, Lars Müller publishers.
- COLOMINA Beatriz, 1988, *Architecture production*, New York, The Princeton University Press.
- DAMISCH Hubert, 2001, « A Very Special Museum » dans *Id., Skyline: the Narcissistic City*, Palo Alto, Stanford University Press, p. 49-67.
- FOUCAULT Michel, 1970, *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*, New York, Random House.
- SAVAS Aysen, 1994, *Between Document and Monument: Architectural Artifact at the Age of Reproduction*, Thèse de doctorat, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- TAFURI Manfredo, 1973, *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza.
- *Id.*, 1987, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Trad. de l'italien par P. d'Acerno et R. Connolly. Cambridge, MIT Press.

SCIENCE OU FOI ? VÉRITÉS INCERTAINES DANS LES DEMEURES-MUSÉES

Linda Young

N'importe quelle personne sensée peut être déconcertée en examinant avec attention les critères d'authenticité dans les demeures-musées. En effet, si l'on regarde les résidences des personnes célèbres, on y trouve de nombreuses incohérences entre le bâtiment actuel et l'époque à laquelle y résidaient ces grands personnages. Depuis, ces demeures ont souvent été considérablement transformées ; toutefois elles sont jugées bonnes pour la muséification. Certaines personnes célèbres sont en outre mises à l'honneur dans de nombreuses demeures-musées, ce qui amplifie à coup sûr l'impact d'une demeure sur le personnage, ou le degré d'importance de ce dernier.

Cette contribution passe en revue l'histoire d'un certain nombre de demeures-musées dédiées à des personnes célèbres au Royaume-Uni et aux États-Unis. Les témoignages laissent entendre que le concept d'authenticité possède un éventail de sens dans plusieurs contextes, allant de la foi à la science. De fait, ce qui compte, ce n'est pas vraiment une norme absolue « d'authenticité », mais plutôt une compréhension des attentes des visiteurs envers chaque site. Au regard de pratiques incohérentes, la notion d'authenticité n'est-elle pas plus esthétique que raisonnée ?

•• Demeure-musée • authenticité • personnages célèbres • muséification ••

Je suis honorée d'être la dernière intervenante officielle du programme, même si je sais bien que la discussion ne s'arrêtera pas là.

Mon intervention propose un aperçu de certains cas de conscience liés aux notions de véracité, de sincérité et bien sûr d'authenticité, que l'on peut rencontrer en retraçant l'histoire d'une catégorie particulière de musée : la demeure-musée. Je m'intéresse en effet à l'histoire des demeures-musées au Royaume-Uni et aux États-Unis et mes recherches ont révélé certaines constatations troublantes sur ce qu'est la vérité dans notre domaine. Je parlerai de plusieurs demeures-musées, principalement à partir d'exemples bien connus, et je pense que la notion d'authenticité qui peut s'y appliquer vous laissera

tantôt amusés, tantôt perplexes, voire embarrassés. Je vous exposerai plusieurs idées – qui me sont personnelles – sur ce qui rend une habitation digne de muséification. Elles ébranleront peut-être votre confiance en l'idée que l'authenticité est une clé de voûte de la catégorie des demeures-musées.

Les demeures-musées dédiées à des personnages célèbres – auxquels je fais référence en termes anthropologiques de « héros de la culture » – ou les commémorant, sont souvent établies sur des preuves douteuses. Je commencerai par l'exemple du dieu incontesté de la littérature anglaise : Shakespeare. Il est le sujet, ou l'habitant, de la troisième plus ancienne demeure-musée de Grande-Bretagne. Stratford-upon-Avon, où Shakespeare naquit et

mourut, était déjà un lieu de pèlerinage lorsque le bicentenaire de la naissance du poète y a été célébré en 1769 et le tourisme à Stratford n'a dès lors plus jamais cessé.



Cette demeure est l'une des trois à Stratford ayant appartenu à John Shakespeare, le père de William ; c'est la seule qui ait subsisté. La longue carrière du père de Shakespeare a connu des hauts et des bas ; à un moment donné, deux de ses trois maisons ont été vendues. Je vous donne ces détails car ils montrent qu'il est incertain – car en fait on n'en sait rien – que William et ses sept frères et sœurs soient nés précisément dans cette maison, rue Henley. C'est un point de départ gênant pour commencer à réfléchir sur l'authenticité d'une demeure-musée, non ?

Qu'elle soit ou non la véritable maison, la tradition selon laquelle elle aurait été le lieu de naissance de Shakespeare et la maison où il a passé son enfance s'est durablement établie au milieu du XVIII^e siècle. La tradition constitue une source précieuse d'informations culturelles et c'est souvent le seul point d'entrée sur certains champs de la connaissance historique. Elle a tellement cru en cette maison qu'une chambre à l'étage est reconnue pour avoir été l'emplacement précis de la naissance de William Shakespeare. Aujourd'hui, étant donné l'incertitude essentielle quant à la maison, il faudrait être naïf pour ne pas repérer dans ce type de savoir un récit symbolique qui nourrit lui-même sa propre véracité. Un auteur s'intéressant à « l'industrie de Shakespeare » a observé un petit garçon suivant sa mère à l'étage vers ce que l'on appelle « la chambre natale » et qui demandait : « Maman, est-ce que nous allons voir l'enfant Jésus ? » [Hogdon 1998, 195-7]. Ceci est une belle preuve de la manière dont les êtres humains cautionnent les mythes de nos cultures...

– inutile donc ne serait-ce que de songer à aborder la question de l'authenticité.

Mais revenons à notre histoire. Quand la maison a été mise en vente en 1847, un comité de gentilshommes l'a achetée pour 3 000 £. Suivit une série de travaux, afin que cette maison, une bâtisse délabrée, soit transformée en une demeure bourgeoise d'époque Tudor.

Les propriétés adjacentes ont été achetées et démolies pour éviter les risques d'incendie et attirer l'attention du public sur la maison elle-même. Il a fallu près de vingt ans pour rembourser l'investissement initial et remettre le bâtiment en état et ce n'est qu'en 1880 environ que la maison a commencé à être rentable. Cette histoire de coûts exorbitants et de travaux qui ont pris beaucoup plus de temps que prévu rappellera sans doute des choses à quiconque a été impliqué dans la transformation d'une demeure en musée...

La maison était en grande partie dépourvue de meubles, comme l'on pouvait s'y attendre pour un endroit laissé aux mains de locataires pendant au moins deux cents ans. La « chambre natale » était tout simplement vide. Un pseudo-musée, appelé bibliothèque, avait été installé au rez-de-chaussée. Il présentait des objets et des œuvres de Shakespeare, comme une chaise de la Grammar School de Stratford, sur laquelle William aurait pu s'asseoir, plusieurs éditions de ses poèmes et pièces de théâtre, et un nombre croissant de portraits de Shakespeare, principalement publiés dans des journaux ou des illustrations de livres.

Seuls deux portraits de Shakespeare, dont la provenance a été définitivement établie, sont officiellement reconnus par la National Portrait Gallery. L'un est la gravure qui apparaît sur la couverture du Premier Folio (1623) et l'autre est la sculpture sur son Mémorial à Stratford-upon-Avon. Plusieurs peintures de la période pourraient représenter Shakespeare ; et bien d'autres encore ont été réalisées depuis lors. Dès les années 1870, il y avait un très large éventail d'images disponibles et le fait de les montrer peut-être interprété comme un hommage rendu au grand homme : cela produisait l'illusion d'authenticité, notamment en l'absence de tout autre élément.

C'est aussi de là que vient le rituel de monter à la chambre natale, où le visiteur laissait son graffiti sur le mur comme une manière d'honorer l'endroit et de marquer son attachement à l'esprit du lieu. Les murs

étaient repeints de temps à autres, et le rituel recommençait à nouveau. À partir du début du XIX^e siècle, certains visiteurs, moyennant des frais supplémentaires, ont été autorisés à graver leurs noms sur la fenêtre ; on y trouve beaucoup de noms célèbres. Cette pratique s'est perpétuée jusque dans les années 1950. Cela nous fait frémir, mais il faut reconnaître que la tradition du graffiti est endémique chez les touristes et pèlerins depuis l'Antiquité, et qu'elle continue là où il n'y a pas de contrôle, par exemple dans la maison d'Elvis Presley à Graceland.

Grâce à la transformation de la maison de Shakespeare en musée accessible au public depuis 1847, nous pouvons retracer l'histoire d'une demeure-musée sur une très longue période. Il est particulièrement intéressant d'aborder ici la question de l'ameublement. En 1899, un buste de Shakespeare et deux coffres datant de la fin du Moyen Âge ont été introduits dans la chambre natale.

En 1950, un nouveau directeur a cherché à apporter plus de chaleur et de vérité historique à la maison. Il s'est basé sur les éléments des inventaires des commerçants de la classe moyenne de Stratford et la chambre natale a donc progressivement été meublée avec un cadre de lit de la période Tudor, un berceau et des broderies (et même des fleurs sur la table de chevet !). Par la suite, la maison a été remeublée en 2000, à l'occasion d'une nouvelle interprétation de l'organisation du bâtiment, avec en bas l'atelier, des articles de commerce et des lieux de stockage, et une grande salle commune -- l'étage supérieur étant dédié au logement de la famille. C'est cette année-là qu'apparut la dernière interprétation en date du décor du XVI^e siècle, plus coloré et avec des motifs, très différente de la précédente, moderniste et aux murs blancs. Des comédiens costumés ont également rejoint le personnel du musée. Cette évolution constante d'une intrusion minimale dans un espace sacré vers des représentations de plus en plus explicites de la vie du poète suit les tendances muséologiques modernes de l'interprétation.

Alors, que cela nous dit-il ? Voit-on apparaître davantage d'authenticité à chaque nouvelle époque d'ameublement ? Pour ma part, j'aime la présentation la plus récente : même si le degré d'authenticité n'a pas vraiment augmenté, ces installations permettent certainement une meilleure compréhension de la vie au XVI^e siècle, comme Shakespeare pourrait l'avoir connue. Voici mon compromis personnel avec la notion d'authenticité.

Mais poursuivons, car ce n'est pas fini. Le Shakespeare Birthplace Trust est aujourd'hui le plus grand propriétaire de Stratford. Au fil des années, il a acquis des biens et des terrains entourant la maison natale, ainsi que dans toute la ville et les villages voisins, afin d'empêcher tout développement inapproprié. Entre 1875 et 1949, le Trust a acquis six maisons supplémentaires avec le concours d'associations dédiées à Shakespeare (plus précisément cinq maisons et un site archéologique).



Ce site, fouillé puis remblayé, est celui de la dernière demeure de Shakespeare, New Place, qui avait été démolie dans les années 1750. Depuis les années 1930, c'est un jardin, mais un projet est en cours pour la valorisation des fondations. Puis il y a les maisons : celle de la famille de la mère de Shakespeare ; celle de la famille de sa femme ; celle que William Shakespeare a donné à sa fille, Susannah Hall (Hall 's Croft, 1949) ; et celle de sa petite-fille, la fille de Susannah, Elizabeth Nash. Il y a même un épilogue savoureux à cette collection frénétique de demeures authentiques. On a en effet découvert en 2002 que la demeure supposée de Mary Arden appartenait en réalité à quelqu'un d'autre, et que le Trust avait acquis sans le savoir en 1968 la véritable propriété de la famille Arden, à l'occasion d'une exposition sur les fermes shakespeariennes. Il semble donc que la recherche d'authenticité dépasse la réalité !!!

Un tel nombre de demeures, quelle que soit leur association à un héros suprême de la culture tel que Shakespeare, doit évidemment poser question. Conceptualiser la demeure en tant que corps de l'habitant illustre (même si cette perspective fait abstraction de toute autre personne qui y a habité) est une méta-

phore commune. C'est comme si les générations d'habitations représentaient la lignée du héros, de ses ancêtres à ses descendants. Plutôt étrange, non ? J'admets que ma question trahit des considérations actuelles, et que les mentalités étaient différentes aux XIX^e et XX^e siècle. Ainsi, les liens du sang étaient à l'époque extrêmement importants ; ils incarnaient ce qu'est la génétique pour nous aujourd'hui. Il est un peu gênant de le formuler de la sorte, mais la vénération des ancêtres du héros relève en quelque sorte de modèles religieux primaires. De nombreuses personnes au XVIII^e siècle considéraient ainsi leurs visites à Stratford comme des pèlerinages, ce qui a perduré au cours du XIX^e siècle, plus scientifique, et même pendant le très rationnel XX^e siècle ! La foi est souvent décrite comme la suspension volontaire de l'incroyance. Il en va de même du goût des XVIII^e et XIX^e siècles pour les romans et la poésie, qui peuvent être compris comme une pratique hédoniste à travers l'expérience de l'imagination. Et qu'en est-il aux XX^e et XXI^e siècles ?

Je pense qu'aujourd'hui nous sommes encore plus des consommateurs de rêves, même si nous sommes conscients des propres illusions que nous choisissons – ce qui est très ironique. Je peux paraître dénigrer ces goûts, mais le fait est que moi aussi, j'aime m'imaginer dans des lieux et des temps que je connais au travers de la lecture ou de la télévision. Alors, qu'est-ce que l'authenticité veut dire dans ce scénario ? Est-ce que ma foi, ou mon plaisir, sont compromis par ma connaissance des nombreuses demeures-musées de Shakespeare et de leurs manipulations évidentes des formes de religion pour crédibiliser le héros, c'est-à-dire pour crédibiliser « l'authenticité » ? Hum...

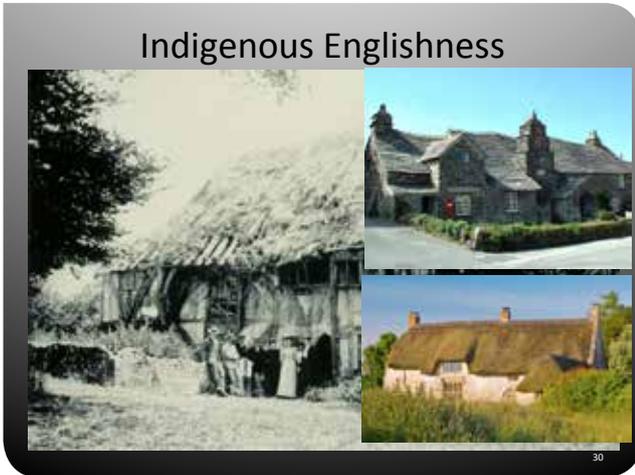
Il existe d'innombrables exemples d'histoires auxquelles on ne peut se fier, de traditions mystiques, d'impostures assumées et de restaurations romantiques dans l'histoire de la muséification des demeures des héros, comme celles de George Washington, de Freud à Londres, d'Henry Thoreau, de John Lennon ou de George Harrison. Les demeures des héros sont particulièrement sujettes à ce genre de mystifications, mais elles ne sont pas les seules.

Il existe par exemple le même genre de fantasmes dans des demeures transformées en musée pour leur conception architecturale ou leur décoration intérieure. J'appelle cette catégorie les « demeures-œuvres d'art », parce qu'elles sont transformées en musée pour des motifs esthétiques. C'est en effet la volonté de montrer que le caractère national peut être représenté sous une forme architecturale, à la base un édifice du patrimoine vernaculaire, qui a inspiré les premières musées « demeures-œuvres d'art ».



Ce fut le cas pour la première acquisition d'un bâtiment par le National Trust anglais : la maison du Prêtre à Alfriston dans l'est du Sussex. Décrite à l'époque comme « petite, mais jolie », elle a été achetée en 1896 pour 10 £. Considérant les acquisitions des cinquante premières années du Trust, un auteur affirma que cette maison, et une cohorte d'autres cottages, constituaient la preuve visible du caractère anglais incarné en architecture. Il écrivait : « elles semblent indigènes, et elles le sont » [Oliver 1946, 78]. Bien sûr, à cette même période, le mouvement Arts and Crafts attribuait la plus haute valeur aux éléments du patrimoine vernaculaire de l'époque médiévale, ses formes sans prétention et son artisanat modeste,

destiné à la sphère domestique et privée. Sur le plan historique, on pourrait même dire qu'au tournant du XIX^e siècle, le goût du National Trust pour l'architecture vernaculaire se trouvait être l'expression de la sensibilité du mouvement Arts and Crafts revenu à ses intentions premières.

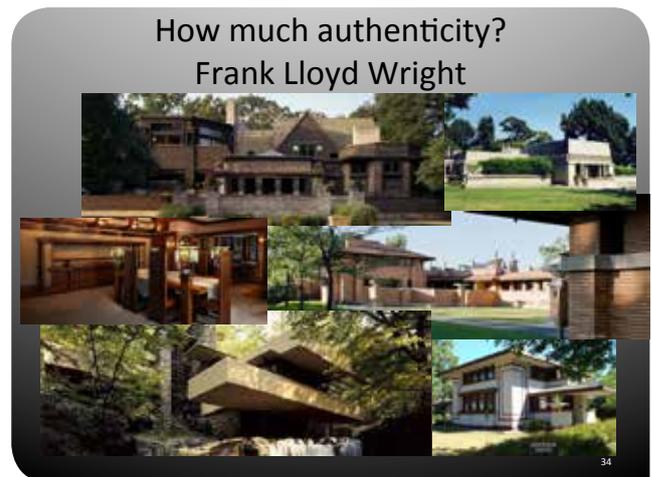


L'exemple d'Alfriston montre un cas concret de conservation et de restauration. De nombreuses maisons médiévales ont à présent été réhabilitées, après avoir été fouillées et dégagées des maisons postérieures qui s'étaient construites autour d'elles – ce qui nécessite évidemment des interventions fondamentales pour retrouver leur état originel (oserais-je dire authentique?).

Il s'est globalement passé la même chose aux États-Unis pour les premiers projets de muséification architecturale. Certains érudits de Nouvelle Angleterre se plaisaient ainsi à sauvegarder des demeures du XVIII^e siècle, preuves que l'Amérique trouvait ses racines dans l'Angleterre de la fin du Moyen Âge. Ainsi, en 1910, l'Institut d'Essex à Salem (Massachusetts) déplaça la maison de John Ward sur le site de l'Institut, la reconstruisit et la remeubla pour la montrer au public. Cette demeure, qui avait été construite en 1684, puis agrandie vers 1730, avait subi de nombreuses modifications aussi bien intérieures qu'extérieures. Des interventions majeures furent donc nécessaires pour la restaurer aux normes d'un musée de l'époque. Elle fut meublée dans un style début XVIII^e siècle, avec des objets anciens et des reproductions ; les visites guidées étaient assurées par un gardien en costume folklorique. Qu'est-ce que l'authenticité dans ce cas ? Qu'est-ce qui est reproduction ? Qu'est-ce que la réalité ? À l'époque, la demeure de John Ward avait été précédée à l'Institut d'Essex par ce qui se trouvait possiblement être

les premières *period-rooms* des États-Unis : trois alcôves en verre, aménagées en 1907 pour présenter des intérieurs de l'époque coloniale. Je trouve que nous voyons ici qu'un peu de « réalité » peut être dangereuse, car elle entraîne l'imagination historique vers une recherche d'authenticité toujours plus complète...

Ceci dit, je ne peux pas remettre en cause les motivations ou le style de muséification de la plupart des « demeures-œuvres d'art » modernistes – qui sont devenues un véritable phénomène à partir des années 1990. Il y a à partir de ce moment-là une plus grande prise de conscience du principe de conservation basé sur l'observation de toutes les étapes de modifications d'un bâtiment, qui sont autant de témoignages de l'histoire de son utilisation. De plus, les demeures modernistes sont souvent assez jeunes pour avoir été habitées par seulement une génération ; les modifications ont donc tendance à être plus conformes à la conception initiale.



Mais je pourrais tout autant me moquer de la multiplicité moderniste que des demeures de la dynastie Shakespeare. L'exemple le plus frappant est celui des maisons de Frank Lloyd Wright. J'avais compté 22 maisons-musées pour Frank Lloyd Wright ; un ami a récemment rectifié le chiffre à 25 – et c'est sans compter toutes celles à venir ! Je suis un peu cruelle dans cet exemple, car Wright est certainement le héros suprême de l'architecture américaine, comme Shakespeare est le héros suprême de la littérature anglaise. Il a construit environ 430 maisons, dont 260 sont encore debout ; ce qui veut dire que près de 10 % de la production de Wright ayant survécu a été transformée en musée ! Il semblerait que chaque ville ou banlieue possédant des maisons de Wright se flatte de

convertir au moins une maison en musée, grâce à leur réputation d'œuvre d'art unique et avec tout le prestige qu'apporte une collection d'art. L'œuvre d'art authentique fait honneur à la ville, à la région et au microcosme de la nation.

Pour apprécier pleinement l'œuvre d'art, il est souvent nécessaire d'entreprendre des restaurations considérables – et restaurer une demeure historique, ce n'est pas restaurer le premier tableau venu ! Les maisons les plus prestigieuses ont parfois été passablement dénaturées avant qu'on y reconnaisse l'œuvre de la superstar Wright, et des interventions fondamentales, voire des recréations, ont parfois été nécessaires pour retrouver le génie du maître. L'une des célèbres maisons de la Prairie, la Maison Darwin Martin à Buffalo (New York) est ainsi en restauration depuis 1996. Celle-ci et d'autres maisons incarnent certainement les idées authentiques de Wright, mais les nouveaux travaux qui y sont réalisés posent la question de leur authenticité matérielle.

En réalité, il paraîtrait même que de nombreux propriétaires de maisons construites par Wright les trouvaient tellement invivables que la muséification se trouva être le seul moyen de les conserver. C'est peut-être en partie vrai, mais l'idée que plus de vingt-cinq maisons méritent la vie éternelle en tant que demeures-musées témoigne plus largement du mythe de Wright devenu l'esprit créatif transcendant de l'Amérique. Cela infirme également l'idée d'une suprématie de l'ancien monde dans le domaine culturel. Ce genre d'authenticité est certainement un geste de politique culturelle !

Je conclurai mon exposé par quelques mots sur les maisons de collectionneurs des demeures de collectionneurs, le plus petit sous-groupe des maisons-musées, mais dont on parle beaucoup, paradoxalement. Parfois l'activité du collectionneur est mue par une vision personnelle, qui fait alors de sa maison un élément de l'ensemble créatif. La maison devient en soi une œuvre d'art totale, un *Gesamtkunstwerk* ; c'est ainsi que le talentueux Charles Paget Wade envisageait Snowhill Manor. Il est plus fréquent que collectionner les œuvres d'art soit d'abord le moyen de briller en société, en exposant chez soi de magnifiques tableaux comme le faisait Isabella Stewart Gardner. Dans ce cas, l'implication du collectionneur est variable, et c'est parfois plutôt le goût du marchand qui transparaît dans les achats. Enfin ce qui m'intéresse dans

les maisons-musées de collectionneurs, c'est leur seconde vie comme musée, lorsque leurs propriétaires sont passés, dans la mémoire collective, du statut de milliardaires influents à celui de mécènes avertis.



Je suis récemment tombée sur l'expression « ego-seum » pour décrire le phénomène actuel de collectionneurs d'art contemporain qui développent des musées privés. *Ego-seum* est un mot formidable qui explique aussi le but des maisons de collectionneurs plus vénérables : la collection est une extension de l'ego du collectionneur, qui peut survivre longtemps après sa mort et transformer sa réputation.



Henry Clay Frick en est un excellent exemple : la Frick Collection est souvent citée lorsqu'on demande aux gens quel est leur musée préféré à New York. Frick était un homme d'affaire absolument impitoyable qui connut un immense succès. Il prépara son futur musée avec un but avoué d'auto-commémoration. Cela prit forme au moment de la construction de sa maison de New York,

dans les années 1912-1914. Frick s'était retiré des affaires en 1899 et fit une entrée fracassante dans le monde des collectionneurs en acquérant son premier Rembrandt (depuis réattribué) et son premier portrait du XVIII^e siècle anglais. Pendant vingt ans, il acheta des toiles de maîtres et du mobilier français. Frick mourut en 1919 et le musée ouvrit ses portes en 1935, après la mort de Mme Frick. Aujourd'hui, tout le monde l'aime ; personne d'autre que les historiens du monde ouvrier ne se souvient de sa réputation de « baron voleur » de l'âge d'or. On pourrait dire que ça a toujours été comme ça, que la puissance fait l'argent, que le capital financier peut être converti en capital culturel. C'est vrai, l'argent peut se transformer en art, en des musées remplis d'œuvres d'art. Mais, comme nous modérons aujourd'hui notre admiration pour les antiquités ou trésors ethnographiques issus de pillages qui ornent les musées consacrés aux empires d'hier, nous pourrions avoir la même démarche et ouvrir les yeux, avoir une vision *authentique*, sur les maisons-musées de nombreux merveilleux collectionneurs...

Je crois avoir vu des sourires – et aussi des grimaces en réaction à mes petites provocations... J'espère en tout cas vous avoir laissés moins confiants concernant la notion d'authenticité dans les Maisons-musées

L'histoire de Peter Pan, le garçon qui ne voulait pas grandir [Barrie 1911] m'inspire une image peut être un peu osée sur la contingence de l'authenticité : Peter et son amie, la fée Clochette, rencontrent une fillette pré-nommée Wendy et ils vivent de merveilleuses aventures, jusqu'à ce que Clochette, qui sacrifie sa vie pour Peter, soit sauvée par Wendy parce qu'elle croit aux fées. L'histoire nous dit que la foi dans l'invraisemblable peut être une chose précieuse et Peter Pan invite ainsi tous les lecteurs à aider à sauver la fée Clochette en manifestant aussi leur croyance. Comme il le dit : « Si vous croyez aux fées... » – et je vous offre maintenant le dilemme : si vous croyez en l'authenticité, applaudissez !

Références bibliographiques

- BARRIE James Matthew, 1911, *Peter and Wendy*, Londres, Hodder & Stoughton.
- HOGDON Barbara, 1998, *The Shakespeare Trade: Performances and Appropriation*, State College, UPenn Press.
- OLIVER Basil, 1946, « Country Buildings » dans J. LEES-MILNE, *The National Trust: a record of fifty years achievement*, Londres, Batsford.



ATELIER :

DÉVELOPPEMENT DURABLE ET AUTHENTICITÉ

Edward R. Bosley

En 2013-2014, la ville de Los Angeles a connu son hiver le plus sec depuis le début des enregistrements des données météorologiques à la fin du XIX^e siècle. Le gouverneur de Californie a déclaré une situation d'urgence en ce qui concerne l'eau, qui a été suivie par d'autres mois sans pluie, des incendies et des niveaux élevés de pollution de l'air. Entre les mois de mai et d'octobre 2014, seulement vingt-cinq millimètres de pluie sont tombés sur la ville de Pasadena (à 14,5 km au nord-ouest de Los Angeles). À la fin de cette période, l'accumulation de neige dans la chaîne de montagnes de la Sierra Nevada, qui fournit à la région le pourcentage le plus élevé d'eau, était 18 % de la normale.

Le changement climatique et la dégradation de l'environnement entraînent la nécessité et la responsabilité d'identifier des méthodes de gestion plus durables des sites historiques. Cet atelier vise à susciter le débat sur l'équilibre entre les agendas conflictuels de l'authenticité et de la protection de l'environnement tout en s'appuyant sur trois thèmes :

- 1• En ce qui concerne l'eau, est-ce que par exemple, les paysages culturels dépendant de réserves abondantes par le passé, en particulier dans des régions surpeuplées et sujettes à la sécheresse, peuvent être perçus comme authentiques, et conservés de manière durable ?
- 2• En ce qui concerne l'efficacité énergétique, est-ce que notre désir d'interpréter de manière précise les intensités d'éclairage d'origine dans un environnement domestique est surpassé par la nécessité de mieux économiser l'énergie ?
- 3• En ce qui concerne les matériaux et procédés de conservation, est-ce que l'authenticité des finis architecturaux peut être fidèlement représentée et interprétée

quand les composés organiques volatiles (COV) sont moins présents, étroitement réglementés, et dégradent l'environnement ?

Pour résumer, comment notre souci d'authenticité peut entraîner une dégradation de l'environnement, et *vice versa* ? Cet atelier, avec comme point de départ Gamble House à Pasadena en Californie, cherche à étudier comment les contraintes environnementales affectent notre tolérance vis-à-vis des notions traditionnelles d'authenticité.

L'eau : une ressource rare et précieuse

Quand l'aqueduc de Los Angeles a été terminé en 1913, c'était l'un des projets d'ingénierie les plus ambitieux du monde, conçu pour fournir l'eau à la majeure partie d'une région – à près de 14 mètres cubes par seconde – sur plus de 370 km, depuis la vallée de l'Owens, sous le flanc des montagnes reculées mais spectaculaires de la Sierra Nevada, jusqu'aux plaines semi-arides du bassin de Los Angeles. L'aqueduc a été présenté aux contribuables comme une nécessité urgente ; mais en réalité le projet a été conçu en partie par un petit groupe de promoteurs désireux de stimuler la croissance et d'augmenter la valeur des terrains. En 1970, un deuxième aqueduc a été construit, augmentant la capacité à 21,9 mètres cubes par seconde. Ce qui n'avait *pas* alors été prévu, c'est la demande que des millions de nouveaux utilisateurs d'eau créeraient au cours des années suivantes. Bien entendu, la demande en eau ne décroît pas de manière automatique quand cette dernière est moins disponible. Après trois années de sécheresse, et face aux preuves archéologiques

de sécheresse en Californie pendant plusieurs décennies, les notions traditionnelles de conservation des paysages historiques importants doivent être remises en question. Bien que cela puisse sembler relativement superflu en comparaison de problèmes écologiques et humanitaires plus graves, la pénurie d'eau implique de sérieuses conséquences pour les sites historiques et les valeurs culturelles qu'ils représentent. En tant qu'administrateurs de site, comment devrions-nous réagir à ces changements ?

En octobre 1908, quand la construction de l'aqueduc de Los Angeles venait de commencer, Gamble House se rapprochait de son achèvement. David et Mary Gamble, et des centaines de milliers d'autres personnes, pourraient, en principe, se sentir rassurés ; l'approvisionnement en eau serait abondant, écartant toute question de pénurie de leur vivant. C'était la promesse implicite d'une existence dans la région de Los Angeles ; qui a influencé la manière dont les résidents ont aménagé leurs paysages. En bref, l'eau devient un protagoniste presque indispensable dans l'interprétation d'un site historique de l'époque. Dans les décennies qui suivirent, l'extension urbaine et le réchauffement climatique ont tellement changé la donne, qu'interpréter les paysages datant du siècle précédent est aujourd'hui perçu comme étant de nature irresponsable. Le paysage d'origine de Gamble comprenait une étendue luxuriante de gazon entourant presque toute la demeure, de nombreux arbres et buissons, ainsi que des roses que Mary Gamble a répertoriées avec soin dans son petit carnet noir. Un bassin à poissons avec des plantes aquatiques a été conçu pour la terrasse côté ouest. Son alimentation en eau se déversait de manière continue dans la rue par les canalisations. Cette situation a perduré jusqu'à récemment, quand une pompe de circulation a finalement été installée en 1993. Assurément, le paysage, planté de manière plus luxuriante sous la gestion de Mary Gamble, a changé au fil du temps. Pour rendre les choses plus complexes, les jardins contiennent aujourd'hui de vieux arbres, qui ne proviennent pas de la période concernée, mais qui sont néanmoins protégés par la réglementation locale. Un rapport récent sur le paysage culturel recommande le rétablissement des caractéristiques historiques et des plants. À présent, nous devons décider comment procéder dans un contexte incertain en ce qui concerne les ressources en eau.

Discussion : La discussion qui a suivi s'est appuyée sur l'étude de l'exemple australien. L'Australie a connu des décennies de sécheresse durant lesquelles fermiers, législateurs et citoyens ordinaires ont consenti d'importants sacrifices et se sont transformés en gestionnaires d'eau plus efficaces. Des stratégies comme celles de l'installation de citernes souterraines pour retenir l'eau de pluie, ou la mise en œuvre de l'irrigation des eaux usées où cela était possible, ont permis à l'Australie de se placer à l'avant-garde de la préservation de l'eau, et ce au niveau mondial.

Intensité de l'éclairage historique et efficacité énergétique : à la recherche d'un équilibre grâce aux nouvelles technologies

Les nouvelles technologies dans l'éclairage d'intérieur ont confronté les administrateurs de sites historiques à des choix parfois en conflit avec l'authenticité, mais qui favorisent une efficacité énergétique responsable. Comme l'eau, la lumière joue également un rôle narratif important à Gamble House et dans de nombreux sites historiques de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle, où des ampoules de style, couleur et intensité variable étaient utilisées. Le maniement de la lumière, à la fois naturelle et artificielle, joue un rôle essentiel dans l'ambiance de l'intérieur de Gamble House et les architectes Greene & Greene ont fourni beaucoup d'efforts pour manier la lumière afin de susciter une réponse émotionnelle au sein de leurs espaces intérieurs. D'un point de vue historique, nous avons utilisé une reproduction d'ampoules à filament de carbone comme celles alors disponibles sur le marché, quand la famille Gamble occupait la demeure en 1909. Celles-ci produisent une belle lumière, « faible, voire religieuse », et les visiteurs se plaignent parfois d'une lumière trop faible à l'intérieur de la demeure. Dans certains espaces, des ampoules plus lumineuses sont utilisées pour des raisons de sécurité. La lumière artificielle avait pour but de jouer un rôle complémentaire important avec les vitraux, qui transmettent la lumière naturelle au sein des mêmes espaces. Avec les lampes fluorescentes compactes (LFC) et les lampes à diode électroluminescentes (LED) émettant maintenant des nuances améliorées de couleurs, il existe plus de choix pour interpréter de manière précise les intensités d'éclairage des différentes époques, tout en améliorant l'efficacité énergétique.

Discussion : La discussion animée qui a suivi a démontré comment la question de l'éclairage peut être abordée de manière différente dans les sites historiques. Les conservateurs de demeures-musées souhaitant interpréter l'éclairage d'avant l'époque du gaz se sont plaint de l'incapacité à interpréter sans danger les différentes intensités d'éclairage des intérieurs avec des chandelles ; mais ils ont également noté que la qualité des bougies artificielles s'est améliorée ces dernières années. Les sites du XIX^e siècle qui dépendaient initialement de l'éclairage au gaz, ont généralement conservé leurs installations électriques malgré la nécessité, pour ce faire, de s'éloigner de leur période spécifique. Des sites électrifiés dès le début, comme Gamble House (1908), ont longtemps été confrontés au choix entre l'authenticité et l'efficacité énergétique. La révolution de l'éclairage aux LED et ses améliorations continues ont créé de plus nombreuses possibilités pour équilibrer l'expression authentique des intensités d'éclairage et de la gamme de couleur, tout en réalisant de notables économies d'énergie. Grâce aussi à la basse température des LED, les arts lumineux décoratifs peuvent être à présent éclairés avec plus de sécurité pour l'interprétation de la lumière transmise, sans le souci de la dégradation par la chaleur ; ce qui représente un avantage important pour la conservation.

Matériaux de conservation et toxicité

En 2004, une équipe composée de restaurateurs, consultants en conservation préventive, conservateurs, historiens, architectes et administrateurs ont terminé un projet de restauration des extérieurs de Gamble House ; sélectionnant des matériaux et des méthodes pour répondre à un objectif esthétique basé sur les recherches d'archives et les codes applicables d'éthique. La restauration, y compris le choix des finis architecturaux, dépendait de la disponibilité de matériaux appropriés et abordables. Les garanties environnementales et de santé ont été basées sur les meilleures pratiques et inspirées par notre sens moral. Comme avec n'importe quel projet de restauration, nous savions que nous serions jugés par les générations présentes et futures ; la première probablement plus sympathique à notre égard que la dernière ; en supposant que les technologies progresseront et que de meilleures méthodes ainsi que de nouveaux

matériaux apparaîtront. Il y avait à Gamble House un élément existant non d'origine. Il s'agit d'une épaisse couche de peinture au plomb, appliquée dans les années 1930. Dans les années 1980, un essai pour décaper la peinture par hydro-pression a été effectué, produisant des résultats laissant à désirer. Dans les années 1990, un décapage chimique de la peinture par produit caustique a été testé, produisant également un résultat malheureux. Dans certains endroits, la peinture avait si bien adhéré qu'elle résistait au décapage, dans d'autres elle s'effritait au toucher. En fin de compte, nous avons décidé de ne pas décaper la peinture d'origine, mais plutôt de l'encapsuler à l'aide d'un conservateur adapté. Ceci a été entrepris en partie pour éviter l'énorme coût du décapage et le stockage sur le long terme d'une substance toxique, mais surtout pour éviter une manipulation mécanique des bardeaux, ce qui modifierait leurs caractéristiques physiques et esthétiques de manière inévitable. Enfin, nous savions aussi qu'en évitant d'envoyer dans le désert les déchets d'une peinture au plomb, nous préserverions l'environnement du cauchemar d'un déchet toxique. En collaborant avec le Département des produits forestiers du Service national de la Forêt de Madison, dans le Wisconsin, nous avons identifié un conservateur avec une teneur en COV conforme aux normes, et qui ne laissait pas de résidu, caractéristique importante quand on anticipe une future réutilisation. Bien sûr, cette décision n'a pas produit de traitement original ou de fini architectural authentique. Elle a néanmoins servi trois objectifs : l'esthétique, l'exigence fonctionnelle (atténuant une dégradation supplémentaire), et la responsabilité environnementale.

Comme les bardeaux, la situation des chevrons a également fourni une leçon instructive sur les matériaux. Plusieurs chevrons étaient tellement pourris qu'il était à craindre que nous ayons à remplacer la structure historique d'origine avec de nouveaux éléments en bois. Nous avons cependant finalement utilisé des produits *LiquidWood* et *WoodEpoxy* de la marque Abraton ; des composés époxy modifiés avec des fibres de cellulose, nous permettant de reconstituer les profils d'origine des chevrons et des poutres. Pour aider à prévenir la pourriture, on a pris soin de traiter le bois avec de l'acide borique avant d'appliquer le composé époxy. Par le passé, le pentachlorophénol était l'un des biocides les plus utilisés pour traiter le bois. En 1992, l'Agence de Protection

de l'Environnement a jugé que le risque pour la santé publique de ce produit chimique était trop grave ; il a été réglementé et retiré du marché aux États-Unis. L'agent conservateur finalement utilisé sur les chevrons et sur les poutres était le même que celui utilisé sur les bardeaux en séquoia à l'extérieur : TWP 500 par Amteco, Inc. ; depuis reformulé et commercialisé aux États-Unis sous le nom de TWP 1500. Encore une fois, ces produits n'ont pas rendu un fini exact et historiquement précis, mais dans la mesure du possible, ils s'en sont le plus rapprochés. Le résultat a été reconnu à plusieurs reprises par les professionnels de la conservation pour son intégrité esthétique et fonctionnelle.

Discussion : Les contraintes de temps ont abrégé la présentation sur les matériaux toxiques, ne laissant malheureusement pas le temps à la discussion.



« ILS ONT FOULÉ CES PIERRES » :

LA PERCEPTION DE L'AUTHENTICITÉ

PAR LES VISITEURS

AU PALAIS DE HAMPTON COURT

Aileen Peirce • Daniel Jackson

Cette contribution résume les récentes études menées par l'organisme Historic Royal Palaces sur les perceptions des visiteurs concernant l'authenticité dans les bâtiments historiques. Un forum public d'une journée a été organisé au palais de Hampton Court regroupant quarante membres du public. Les participants ont été invités à discuter des éléments d'authenticité à l'aide de quatre études de cas. Cette contribution résume les résultats du forum en dix points-clés qui soulignent la compréhension de l'authenticité par les participants et met l'accent sur certains défis et questions soulevés par le forum. Cette recherche a été présentée lors d'un atelier de la Conférence DEMHIST en 2014 à Compiègne et cette contribution expose les discussions qui ont suivi.

• • Authenticité • évaluation • étude des publics • palais de Hampton Court •
conservation, interprétation • Historic Royal Palaces • •

Introduction

L'authenticité est une question qui a été âprement débattue entre les professionnels du patrimoine depuis la présentation par William Morris de son manifeste pour la Society for the Protection of Ancient Buildings (Société pour la protection des bâtiments anciens) en 1877. Bien que le terme soit initialement ancré dans l'authenticité matérielle de l'objet, la mondialisation des professions du patrimoine, en particulier au cours du dernier demi-siècle, a conduit à l'adoption d'une définition beaucoup plus large de l'authenticité. Bien qu'il y ait eu une discussion académique importante sur le sujet, il y a peu d'études sur la manière dont les publics perçoivent l'authenticité lors de la visite des monuments historiques.

L'authenticité est régulièrement utilisée comme argument de vente dans le marketing du patrimoine à destination des publics, que ce soit pour offrir une expérience authentique ou la possibilité de voir des objets histo-

riques authentiques. Nos visiteurs nous disent fréquemment dans les enquêtes qu'ils accordent de l'importance à l'authenticité. Ceci prouve qu'ils ont conscience du concept d'authenticité dans sa relation avec le patrimoine ; toutefois, jusqu'à présent, aucune initiative n'avait été prise pour interroger la compréhension de ce terme par le public. Est-ce que les visiteurs accordent de l'importance à la stricte authenticité matérielle d'un objet, ou à un élément culturel plus subtil ? Est-ce que leur compréhension de l'authenticité historique est figée ou nuancée ? Est-ce que l'une ou l'autre des techniques d'interprétation utilisées dans les demeures historiques affectent les perceptions de l'authenticité par les visiteurs ?

Cette étude explore la manière dont les visiteurs du palais de Hampton Court comprennent l'idée d'authenticité : ce qu'elle signifie pour eux, si elle a de l'importance pour eux lors de la visite d'une attraction historique et comment leur point de vue pourrait enrichir notre propre pratique professionnelle. La première phase de cette

étude a été présentée lors d'un atelier de la Conférence DEMHIST à Compiègne. La centaine de participants a écouté un exposé de dix minutes avant d'être séparée en groupes d'environ dix personnes pour discuter des résultats et échanger les points de vue. Cette contribution présente un résumé de l'étude initiale et des discussions qui ont eu lieu pendant l'atelier.

Définir l'authenticité

En 1964, la Charte de Venise a exposé une vision traditionnelle et eurocentrée de l'authenticité, déclarant que l'objectif de la conservation est « de préserver et de révéler la valeur esthétique et historique du monument, et se fonde sur le respect des matériaux d'origine et des documents authentiques » [ICOMOS 1964]. Afin de réaliser l'objectif de rendre aux sites « toute la richesse de leur authenticité » [*ibid.*, 1], la préservation de la structure du bâtiment d'origine était la principale préoccupation. La restauration était tolérée, mais pas au-delà du réassemblage des matériaux d'origine (anastylose) et la reconstitution était jugée comme tout à fait inacceptable.

Au fur et à mesure que la Liste du patrimoine mondial s'est élargie au-delà des bâtiments en pierre d'Europe, cette définition est devenue plus en plus problématique : comment répertorier un bâtiment en bois où le matériau nécessite un renouvellement continu et où sa signification peut ne pas se trouver dans sa matérialité mais dans son usage, dans les pratiques artisanales utilisées pour le renouveler ou dans sa signification spirituelle ?

Après trente ans de débats au sein des communautés universitaires et du patrimoine, le Document de Nara de 1994 [ICOMOS 1994a] a redéfini l'authenticité comme étant inscrite dans un contexte culturel. Il est maintenant reconnu que l'authenticité ne se limite pas uniquement à la matérialité d'un objet ou d'un site, mais peut être « liée à une variété de sources d'informations... conception et forme, matériaux et substance, usage et fonction, tradition et techniques, situation et emplacement, esprit et expression » [*ibid.*].

La déclaration de San Antonio [ICOMOS 1994b] a poussé le débat plus loin, en se concentrant particulièrement sur les sites américains, dont beaucoup ont été continuellement utilisés par les peuples autochtones depuis des siècles, et a reconnu que l'authenticité est à la

fois objet et sujet. Le site est une priorité pour l'identité culturelle et les jugements sur l'authenticité sont inextricablement liés à cette identité. Le rôle que les gardiens actuels et les utilisateurs des sites jouent dans la détermination de la valeur du patrimoine a également été retenu, comme « l'authenticité des sites du patrimoine se trouve intrinsèquement dans leur structure physique et extrinsèquement dans les valeurs qui leur sont attribuées par les communautés qui y sont parties prenantes » [*ibid.*].

Étude de public

En 2014, l'Historic Royal Palaces a établi un projet d'étude au palais de Hampton Court pour enquêter sur la manière dont nos visiteurs perçoivent l'authenticité. La première étape de l'étude était une enquête qualitative portant sur quarante personnes invitées à participer à une journée d'atelier. Le groupe de participants était constitué d'un mélange de visiteurs se rendant pour la première fois sur le site et de visiteurs qui s'étaient déjà rendus sur le site. Les visiteurs étaient divisés en groupes et invités à visiter sans médiation des parties sélectionnées du palais. Leurs réponses et discussions ont été filmées à des fins d'analyse ultérieure.

Une présentation faite par un conservateur a suivi la visite, révélant une partie des problèmes de conservation et de présentation rencontrés dans chaque étude de cas. On a montré aux visiteurs des clichés d'avant et d'après, en fournissant des détails sur les processus de conservation/restauration/reconstitution entrepris dans chaque espace et les recherches qui ont sous-tendu ces processus. Une discussion animée a suivi et les groupes ont été filmés pendant qu'ils discutaient de ces questions.

Quatre études de cas ont été choisies pour examiner des questions spécifiques d'authenticité. Pour chaque étude de cas, on a demandé aux visiteurs d'émettre leurs opinions générales sur la visite. Ils devaient ensuite débattre sur la manière dont l'espace était authentique et dire quels éléments de l'espace ou de leur visite avaient eu un impact sur leur jugement. Après la présentation du conservateur, on leur a posé des questions plus précises, détaillées ci-dessous, liées à des aspects particuliers de l'authenticité dans chaque étude de cas.



La Grande Salle, palais de Hampton Court

Étude de cas 1 : *La Grande Salle*

Le palais de Hampton Court expose des objets dans leur contexte d'origine, ce qu'un musée ne peut pas faire. Voir les tapisseries d'Abraham d'Henri VIII où elles se trouvaient accrochées à l'origine dans la Grande Salle représente une expérience unique mais qui comporte des problèmes importants de conservation. D'un côté, les mettre dans une pièce sombre à la température contrôlée préserverait plus longtemps leur authenticité mais pourrait détruire l'expérience authentique de la Grande Salle. En revanche, si les tapisseries restent dans la Grande Salle, non protégées, leur contexte est préservé mais elles sont exposées à un risque de dégradation et de décomposition plus important.

Après la présentation du conservateur attirant l'attention sur les tapisseries, on a demandé aux visiteurs leurs opinions sur les modalités d'exposition des tapisseries et comment en prendre soin.

Étude de cas 2 : *La salle des Pages*



*La salle des Pages,
palais de Hampton Court*

Dans les appartements d'Henri VIII, la salle des Pages a été meublée et remplie d'objets du XVI^e siècle ; néanmoins, ils ne se trouvaient pas à l'origine dans cet espace et dans de nombreux cas ils n'appartenaient pas au château. Ce qui soulève des questions relatives aux valeurs d'authenticité du contexte et de la provenance par rapport à l'authenticité matérielle des objets.

Après la présentation du conservateur, en mettant l'accent sur les objets présents dans la salle, nous avons demandé aux visiteurs de débattre pour savoir si cette information a changé leur opinion sur l'authenticité de cet espace et si l'âge de ces objets était plus important que leur association au château de Hampton Court.

Étude de cas 3 : La salle Chocolat



La salle Chocolat,
palais de Hampton Court

La salle Chocolat est un exemple de reconstitution d'un espace de stockage d'une cuisine aux standards de prestige du début du XVIII^e siècle. Elle a été ouverte au public en 2014. Les étagères ont été réintégrées dans leur emplacement d'origine dans un design copié sur la cuisine Chocolat située à proximité. La salle a été remplie d'objets reconstitués à l'aide de techniques et de matériaux traditionnels, sur la base de recherches documentaires et archéologiques, en reliant chacun d'entre eux très précisément au palais de Hampton Court.

Après la présentation du conservateur, qui a expliqué le processus de reconstitution, on a demandé aux visiteurs s'il était possible d'obtenir une « reconstitution authentique » et s'il était important d'expliquer le processus de reconstitution et d'étude sur le site afin de valider l'expérience.

Étude de cas 4 : Les médaillons de Da Maiano



Médaillon de Da Maiano représentant l'empereur Tibère, avant et après restauration

Les médaillons de Da Maiano au palais de Hampton Court ont fait l'objet d'un projet de restauration important au cours des dix dernières années. Après une longue période d'analyse minutieuse et d'expérimentation, les médaillons ont été stabilisés et les éléments manquants ont été remplacés pour prévenir d'autres pertes.

Les visiteurs ont vu des images des médaillons avant et après la restauration et ont écouté une présentation du conservateur expliquant le processus de restauration. On a ensuite demandé aux visiteurs si la restauration des médaillons avait été plus ou moins authentique.

Résultats

Toutes les réponses des visiteurs et les discussions au cours de l'atelier ont été analysées et peuvent être résumées en dix points clés. Ces points soulignent la compréhension actuelle de l'authenticité par nos visiteurs et apportent des éléments intéressants à étudier dans le futur.

1• La plupart des visiteurs

sont ouverts à la persuasion

« Je pense que ce qu'ils ont fait est remarquable, s'ils ont essayé de reconstituer tout de la même façon que cela l'avait été à l'origine ».

Peu de visiteurs avaient des idées figées, et les opinions changeaient de manière significative quand les visiteurs bénéficiaient d'un aperçu des difficultés rencontrées par l'Historic Royal Palaces concernant l'authenticité. Cependant, la plupart des visiteurs n'auront pas la possibilité de bénéficier de ces connaissances « en direct », notre défi est alors de trouver des manières différentes de leur fournir cet aperçu.

2• Les perceptions de l'authenticité

sont relatives...

...notamment par rapport à l'expérience préalable des visiteurs du patrimoine en général et par rapport au site spécifique qu'ils visitent. La motivation des visiteurs pour voir les sites (sociale, intellectuelle, affective, spirituelle) et le niveau de leurs connaissances actuelles au sujet de l'objet en question ont également une influence. La perception des visiteurs est aussi liée à leur réaction par rapport au site d'une manière intellectuelle et rationnelle ou

ressentie et émotionnelle. Par exemple, les visiteurs venus avec des objectifs d'apprentissage spécifiques étaient plus susceptibles d'être intéressés par la manière dont les espaces/objets ont été restaurés, conservés ou reconstitués et étaient plus centrés sur l'authenticité matérielle.

3• Les perceptions sont vagues :

l'authentique apparaissant ancien

Il y a ici une dissonance : si quelque chose garde son apparence d'origine, il ne semble pas ancien. Certains visiteurs l'ont fortement ressenti : afin d'être authentiques, les objets et bâtiments devraient sembler anciens. Mais d'autres visiteurs étaient heureux de voir des objets restaurés et reconstitués qui présentaient une apparence semblable à celle d'origine.

« C'est dommage que les médaillons semblent nouveaux et ne puissent pas avoir l'air anciens »

« Je préfère voir la version restaurée et colorée »

Sur la salle Chocolat, nous avons eu des réactions diamétralement opposées, en résonance avec la description de David Lowenthal du désir d'un passé conforme aux stéréotypes modernes sur la vie par le passé [Lowenthal 2004].

4• La plupart des visiteurs pensent que l'authentique est lié à son objectif premier

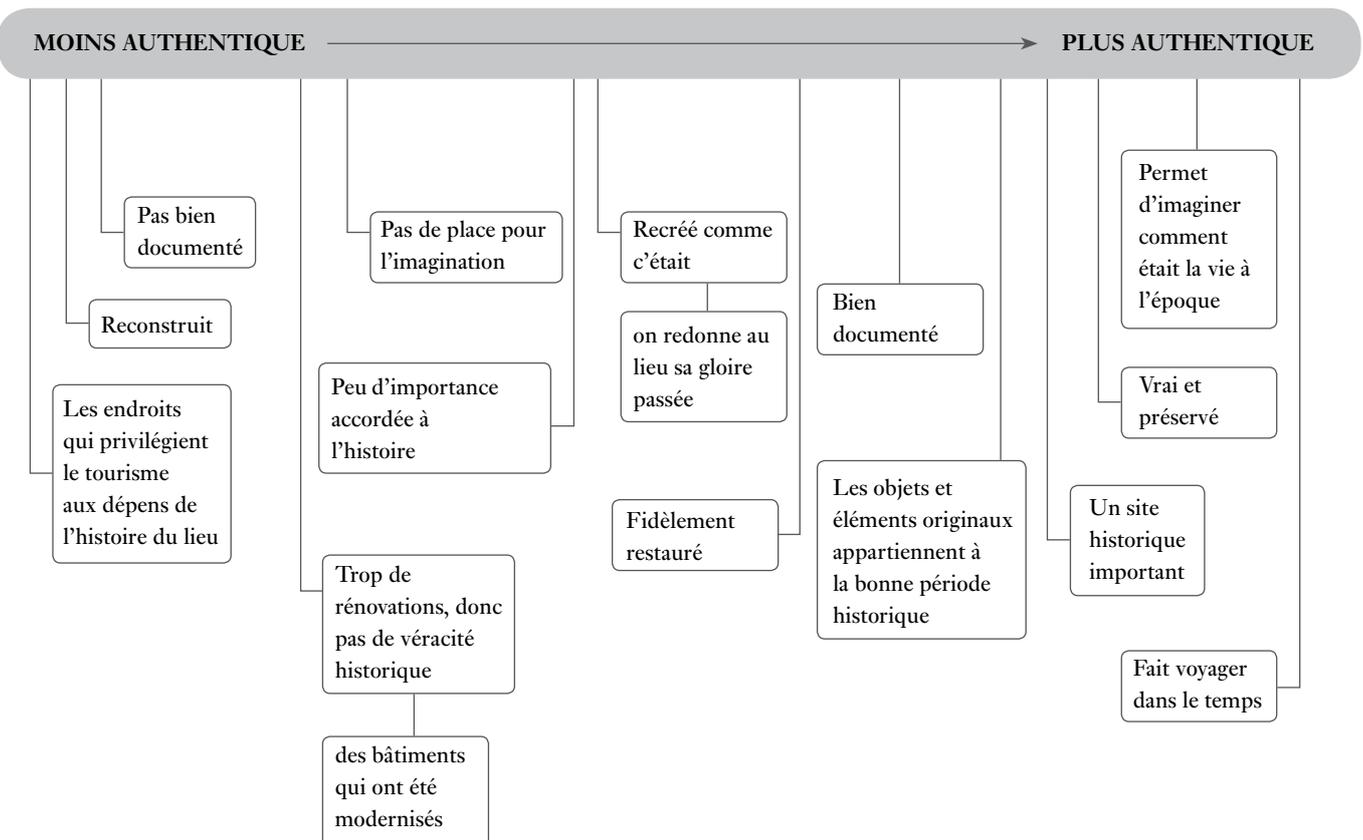
Les visiteurs nous ont dit qu'une expérience authentique est celle qui est fixée à un moment donné dans le temps : une salle présentant plusieurs périodes ou un palimpseste architectural semble moins authentique pour les visiteurs. Il s'agit d'un défi particulier au palais de Hampton Court comme des parties du palais datant des XVI^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e et même XX^e siècles sont toutes authentiques, alors que la majorité des visiteurs considèrent que la « véritable » présentation du palais de Hampton Court est celle du XVI^e siècle.

5• La première réponse des visiteurs concernant l'authenticité est une réponse émotionnelle

« Il est très important d'avoir ce sentiment d'authenticité ».

Toute discussion sur l'authenticité matérielle était secondaire par rapport à leur réponse émotionnelle. La réponse émotionnelle était la mesure du spectre d'authenticité la plus claire définie par nos visiteurs. La matérialité

Qu'est-ce que qui rend un site patrimonial plus ou moins authentique ?



représente un intérêt situé au milieu du spectre, mais pour eux, les lieux les plus authentiques sont ceux qui déclenchent l'imagination, une réponse émotionnelle et un « voyage dans le temps ».

6• *L'interprétation compte – la narration importe plus qu'une approche puriste de l'histoire*

Ceci est très lié au cinquième point : les visiteurs sont à la recherche d'une mise en relation émotionnelle avec le passé pour déclencher une expérience authentique, ce qui est tout autant fourni par la narration que par le bâtiment physique. Il est clair que ces déclencheurs émotionnels varient considérablement par rapport à des facteurs similaires, expliqués dans le deuxième point.

« Ils ont foulé ces pierres »

7• *Une expérience humaine et multisensorielle est ressentie comme étant plus authentique*

Les visiteurs ont signalé que les gens humanisent les espaces, les ramenant à la vie. La vue, les sons, les odeurs, l'atmosphère créent des signaux sensoriels qui permettent aux visiteurs de « voyager dans le temps ». Alors que l'impact de l'interprétation en direct ne figurait pas explicitement dans les études de cas, et comme le sujet a été jugé trop vaste et potentiellement conflictuel, les groupes l'ont observé en rencontrant certaines interprétations en direct de la vie quotidienne. Il est intéressant de noter que cette exposition très courte a été suffisante pour provoquer une réponse dans les discussions qui ont suivi.

« J'aime les acteurs en costume d'époque. Cela apporte vraiment au lieu un sentiment d'authenticité ».

8• *Les informations sur l'authenticité ne devraient pas entraver la « magie »*

La plupart des visiteurs veulent une expérience immersive. Certains s'intéressent à la recherche et aux processus de reconstitution, mais d'autres ne veulent pas briser le charme. Ce qui nous ramène au deuxième point : ces visiteurs qui viennent dans le palais avec des objectifs d'apprentissage particuliers étaient plus intéressés par les informations sur les processus de conservation et de restauration. Néanmoins, de plus nombreux visiteurs sont venus chercher une mise en relation émotionnelle avec le

passé. Ici, le défi consiste à trouver un équilibre entre les attentes de ces différents publics.

« Les gens viennent dans de tels lieux pour une vision romantisée du passé... on ne veut pas vraiment savoir comment cela a été arrangé ».

« Comment les revêtements muraux ont-ils été documentés ? » « Est-ce que je peux voir des documents ? »

9• *Le contexte est important*

Il a été frappant de constater comment les visiteurs pouvaient expliquer leur opinion selon laquelle il était important de voir les objets dans leur contexte d'origine. Plusieurs ont admis que cela pouvait être « égoïste » parce que les objets pouvaient se détériorer mais, malgré ces réserves, la plupart pensaient que l'opportunité de voir ces objets dans leur contexte l'emportait sur les considérations de préservation des matériaux pour les générations futures.

« Quel est l'intérêt d'avoir entreposé [les tapisseries] ailleurs derrière des vitrines ? » « Vous perdriez tout »

« Je pense que si elles vont dans un musée, elles ne voudront rien dire ». « Elles perdront ce qu'elles sont réellement. »

10• *La confiance est importante*

Les premiers visiteurs (ceux qui n'avaient jamais visité le palais de Hampton Court auparavant) nous ont dit qu'ils portaient du principe que l'Historic Royal Palaces ferait bien les choses, entreprendrait les recherches nécessaires et prendrait des décisions éclairées sur la conservation et la présentation. Les visiteurs revenant sur le site ont signalé qu'ils savaient que cela arriverait parce qu'ils en avaient fait l'expérience. Il était important que les espaces et les objets aient une authenticité « crédible » et les visiteurs ont accordé leur confiance à l'Historic Royal Palaces à cet égard.

« Ils connaissent très bien les moindres détails... Je ferai confiance à l'Historic Royal Palaces pour le gérer entièrement ».

Débat lors de l'atelier de la conférence

Après la présentation de l'étude, un débat animé a eu lieu lors de l'atelier. Une des questions-clés soulevées était de savoir si les résultats de l'étude au palais de Hampton

Court pourraient être transposés à d'autres pays, ou si la réponse pouvait dépendre de facteurs culturels et être différente sur le plan international ; peut-être qu'un public français, russe ou mexicain pourrait répondre à la question de l'authenticité d'une manière complètement différente. Depuis, plusieurs institutions sont entrées en contact avec l'Historic Royal Palaces pour discuter de cette méthodologie, afin de la tester dans leur propre pays. L'Historic Royal Palaces est très désireuse de collaborer avec d'autres institutions afin d'élargir la base et la portée de cette étude.

Suite à la discussion sur le contexte culturel, un groupe s'est interrogé sur les résultats pour savoir s'ils pourraient être également influencés par le type de site et d'expérience. Un site industriel est-il différent si la motivation du visiteur est d'échapper à la réalité plutôt que d'échapper à l'imagination ? Il y a aussi eu des discussions pour savoir si différents visiteurs et des segments des non-visiteurs pourraient réagir différemment aux questions d'authenticité.

Il y a eu un consensus sur le fait qu'il existe un fossé entre les opinions du public et celles des professionnels en ce qui concerne l'authenticité. Néanmoins, aucun consensus n'a été trouvé (en fait, des débats très animés ont eu lieu) pour savoir si cela devait avoir des répercussions sur la pratique des professionnels et de quelle manière. Certains considéraient que les visiteurs venaient pour avoir une expérience et ressentir l'esprit du lieu plus que pour l'authenticité et que nous devons prendre cela en compte dans notre gestion des bâtiments historiques, raconter des histoires en utilisant différentes méthodes, en incluant les compréhensions différentes et en répondant aux besoins des visiteurs. Cependant, d'autres ont souligné que le musée est une institution scientifique et a pour objectif l'éducation : nous pouvons demander l'avis du public, mais nous devons être conscients du nivellement par le bas et de la « Disneyfication ». Il peut arriver que pour les visiteurs, ce soit l'histoire humaine qui importe, mais il faut trouver un équilibre entre l'opinion du public et celle des professionnels. Certains ont estimé qu'il y avait une tension entre le désir des visiteurs d'être éduqués et divertis en même temps.

Enfin, un groupe a estimé que nous devons continuer à demander au public ce qu'il pense, les opinions changeant en fonction des publics.

Conclusion

Cette étude a constitué un pas en avant vers la compréhension des conceptions de l'authenticité par les visiteurs de sites patrimoniaux en Angleterre. Cette étude montre que la définition de l'authenticité par les visiteurs est plus subjective, car elle est associée à leur propre réponse émotionnelle face à un site, qu'objective, à savoir axée sur la matérialité d'origine des objets et la structure du bâtiment, bien qu'ils reconnaissent et comprennent l'importance de ces dernières. Elle a démontré que les visiteurs font confiance aux organisations du patrimoine et sont réceptifs pour en apprendre plus sur ce qui passe en coulisses, mais non au détriment de l'expérience dans son ensemble. Les résultats montrent également que les organisations du patrimoine ont la possibilité d'influencer les opinions des visiteurs sur ce sujet important et que certains défis majeurs, comme par exemple l'interprétation de sites complexes aux multiples périodes, sont liés au fait de pouvoir fournir une expérience authentique. En entreprenant cette étude qualitative, il a d'abord été possible d'identifier de nombreuses questions-clés qui seront utilisées dans le cadre du projet qui se développera dans le futur.

Aller plus loin

Il s'agissait de la première étape de l'étude entreprise par l'Historic Royal Palaces sur les perceptions de l'authenticité par le public. Nous avons mené depuis une enquête quantitative en ligne avec un échantillon de 2072 personnes pour tester les conclusions de l'étude qualitative qui a été présentée à la Conférence DEMHIST. Cette deuxième phase de l'enquête a interrogé des visiteurs qui ont déjà visité une des propriétés de l'Historic Royal Palaces. Ce large échantillon nous a permis d'analyser comment différents types de visiteurs ont répondu aux questions d'authenticité. L'analyse est toujours en cours et les résultats seront publiés plus tard au cours de cette année. Elle a fourni beaucoup de données détaillées et a révélé des conclusions fascinantes pour certaines (et dans certains cas, surprenantes !).



Remerciements

Les auteurs aimeraient remercier Zoe Roberts, Jay Teunis, John Barnes et Michael Day de l'Historic Royal Palaces pour leur contribution à l'étude. Nos remerciements vont également à Sian Knight et Erica Roscoe de Morris Hargreaves McIntyre pour avoir organisé le forum des visiteurs et en avoir donné un compte-rendu. Enfin, les auteurs ont énormément apprécié les discussions intéressantes qui ont eu lieu pendant la conférence à Compiègne, et tiennent à remercier tous ceux qui y ont participé et l'équipe qui a organisé cet événement passionnant.

Références bibliographiques

- ICOMOS 1964 « Charte internationale sur la conservation, la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise), [en ligne] http://www.ICOMOS.org/Charters/venice_e.pdf (consultée le 10 juin 2015).
- ICOMOS, 1994 a, « Document de Nara sur l'authenticité », [en ligne] http://www.ICOMOS.org/Charters/venice_e.pdf (consulté le 10 juin 2015)
- ICOMOS, 1994 b, « Déclaration de San Antonio », [en ligne] <http://www.ICOMOS.org/en/Charters-and-Texts/179-Articles-en-francais/ressources/Charters-and-standards/188-the-Declaration-of-San-Antonio> (consulté le 10 juin 2015)
- LOWENTHAL David, 2004, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MORRIS HARGREAVES McINTYRE, 2014, « They Trod These Stones: An Exploration of audience perceptions of Authenticity at Hampton Court Palace », rapport interne pour l'Historic Royal Palaces, non publié.

BIOGRAPHIES

ASTRID ARNOLD-WEGENER a étudié l'histoire de l'art, l'archéologie classique et la littérature française au sein des universités de Bonn (Allemagne), de Paris IV-Sorbonne (France) et de Fribourg (Allemagne). Elle termine ses études en 2001 avec une thèse sur *La Villa Kérylos. La demeure historique comme réappropriation de l'antiquité*. Elle a ensuite travaillé au Musée historique de Bâle et s'est occupée des collections de la forteresse de Cobourg. Depuis 2010, elle est conservateur au Museumslandschaft Hessen Kassel où elle est en charge des collections du Löwenburg, du Wilhelmsthal, de l'aile Weissenstein du château de Wilhelmshöhe et du Musée allemand du papier-peint.

SÉBASTIEN BOUDRY, historien de l'art spécialisé en mobilier et objets d'art, est titulaire d'un DEA (master II) à l'université de Paris IV-Sorbonne. Ses sujets de recherche portaient sur « Henri Jacob, menuisier en sièges et ébéniste » (maîtrise, 2000), et sur « Louis-François Chatard et les peintres doreurs du Garde-Meuble de la Couronne sous Louis XVI » (DEA, 2001). Chargé d'études au Centre des monuments nationaux (CMN) depuis 2003, il devient en 2009 chargé de restauration de collections au sein du même établissement, dans le domaine des arts décoratifs. Depuis 2014, il est référent collections au sein de la direction de la conservation des monuments et des collections du CMN.

EDWARD BOSLEY est le directeur de la Gamble House, administrée par l'école d'architecture de l'université de Californie du Sud (USC). Il est l'auteur de publications telles que *Greene & Greene* (Londres, Phaidon Press, 2000), ainsi que de livres et articles sur les Greene, sur le mouvement Arts and Crafts aux États-Unis, et autres sujets connexes. Il donne de nombreuses conférences et enseigne la gestion des sites historiques au sein du programme de master de conservation du patrimoine à l'USC. Il a un Bachelor of Arts en histoire de l'art de l'université de Californie, Berkeley, ainsi qu'une maîtrise en administration des affaires (MBA) de l'université de Californie Los Angeles (UCLA).

J. A. W. BUISMAN a conduit entre 1988 et 1992 la rénovation du musée Geelvinck Hinlopen Huis (conservation et reconstruction partielle de l'étage noble et de ses *period rooms*, création d'un nouveau jardin) ; il est depuis le directeur du musée. Il a également créé et dirigé la Maecenas World Patrimony Foundation, qui vise à conserver les objets d'art historiques des bâtiments des Nations Unies. Il a été conseiller pour plusieurs importants projets muséographiques à l'échelle internationale. Il a récemment développé la présentation novatrice de la Collection Sweelinck, constituée de 90 instruments à clavier anciens. Il est également Consul honoraire de Biélorussie, Secrétaire général de l'ICOM Pays-Bas, membre de différents comités de l'ICOM, expert au Comité Scientifique International des Paysages Culturels à l'ICOMOS, et membre de nombreuses autres institutions.

PAZ CABELLO-CARRO est docteur en histoire de l'art et appartient au corps des conservateurs des musées depuis 1974, date à laquelle elle rejoint le Museo de América à Madrid, comme conservateur des collections précolombiennes et directrice adjointe. Elle organise en 1994 la réouverture au public du musée dont elle est la directrice de 1992 à 2008. De 2008 à 2014, elle est conservateur en chef au Patrimonio Nacional. Spécialiste de la gestion publique et commissaire de plusieurs expositions, elle a publié de nombreux articles et ouvrages sur les collections du Museo de América, les collections américaines, la muséologie et l'histoire du patrimoine.

DOUGLAS CAWTHORNE est un architecte agréé britannique et universitaire avec vingt ans d'expérience dans l'enseignement et la recherche. Il a obtenu plusieurs licences à l'université de Dundee avant de poursuivre avec un doctorat à Peterhouse, université de Cambridge (1996). Depuis 1999, au sein de l'École d'architecture de Leicester, il se spécialise dans les projets de réutilisation adaptative impliquant des bâtiments historiques. Il y développe ses compétences en impression 3D pour la fabrication de modèles architecturaux, en numérisation laser 3D des bâtiments, de leurs composants et artefacts, ainsi qu'en modélisation de la réalité virtuelle d'anciens bâtiments pour des applications patrimoniales. Depuis 2010, il dirige le Digital Building Heritage, groupe de recherche multidisciplinaire.

SILVIA CECCHINI est professeur d'histoire de la muséologie et d'histoire et théorie de la conservation à l'École doctorale d'Archéologie de l'université Federico II de Naples. Elle a obtenu son doctorat en histoire et conservation de l'objet d'art et de l'architecture auprès de l'université de Roma Tre. Elle est diplômée en restauration du patrimoine culturel de l'Istituto Superiore per la conservazione ed il restauro (Institut supérieur pour la Conservation et la Restauration). Elle collabore actuellement avec le Museo di Roma-Palazzo Braschi et le musée Missionnaire-Ethnologique du Vatican. Elle est membre de l'association Giovanni Secco Suardo depuis 2000.

LUC FORLIVESI, archiviste paléographe et conservateur général du Patrimoine, a commencé sa carrière aux Archives nationales, dans l'hôtel de Soubise, où il s'est notamment intéressé à la dimension patrimoniale des bâtiments, leur histoire, celle de leurs occupants et de leur cadre de vie. Il a ensuite exercé aux Archives départementales d'Indre-et-Loire, et depuis mars 2011, il est directeur du Patrimoine et des Publics du domaine national de Chambord. En 2013, il a été commissaire de l'exposition *Les Lys et la République. Henri, comte de Chambord (1820-1883)*.

IAN FRASER a travaillé comme menuisier et technicien dans une galerie d'art de l'Ontario, avant de revenir au Royaume-Uni. En Angleterre, il étudie la conception, la fabrication et la restauration du mobilier. Depuis 1989, il travaille pour les musées et galeries de Leeds. Établi à Temple Newsam House, il assure la restauration des œuvres en bois, développe des méthodes de conservation préventive, conçoit et conduit des chantiers de restauration de salles et d'aménagements muséographiques à Temple Newsam, comme dans d'autres sites de Leeds. En 2008 et 2012, il est intervenu dans deux conférences organisées par la fondation Stichting Ebenist à Amsterdam.

JONATHAN GRATION est diplômé en histoire de l'art de l'université de Leyde, avec pour spécialité les intérieurs historiques. Il a ensuite étudié la conservation et la restauration des intérieurs historiques à l'université d'Amsterdam. Il a travaillé pour l'Institut de conservation de Limbourg (Stichting Restauratie Atelier Limburg) ainsi que comme chercheur indépendant et restaurateur de décors intérieurs. De 2008 à 2013, il est coordinateur adjoint du groupe de travail Sculpture, polychromie et décoration architecturale d'ICOM-CC. En collaboration avec English Heritage, il prépare actuellement une thèse sur Kirby

Hall, dans le Northamptonshire, au sein du groupe Digital Building Heritage à l'université De Montfort.

ROBERTA GRIGNOLO est professeur adjoint de « Restauration et réutilisation de l'architecture du xx^e siècle » à l'Académie d'architecture de Mendrisio, université de la Suisse italienne (USI) depuis 2009. Elle a obtenu son diplôme d'architecte à l'École polytechnique de Turin en 2000, puis a effectué en 2003 un DEA en « Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain » à l'Institut d'Architecture de l'Université de Genève. En 2006, elle obtient un doctorat conjoint de l'École polytechnique de Milan et de l'Institut d'architecture de Genève (2006). De 2009 à 2012, elle co-dirige le projet de recherche « Encyclopédie critique pour la restauration et la réutilisation de l'architecture du xx^e siècle », un partenariat entre l'USI, l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), l'École polytechnique fédérale de Zurich (ETHZ), et la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI).

GABRIELE HORN est responsable, depuis 1999, de la protection et préservation des monuments et jardins historiques à la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG, Fondation des châteaux et jardins prussiens de Berlin-Brandebourg), en Allemagne. Au sein de la SPSG, elle administre l'ensemble inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO des « châteaux et parcs de Potsdam et Berlin ». Membre de l'ICOM depuis 1992, elle a rejoint l'ICOMOS en 2003.

DAN JACKSON est le conservateur du palais de Hampton Court à Surrey. Il y supervise tous les projets de conservation et d'archéologie, des projets de conservation les plus prestigieux aux nouvelles étagères de bureaux (et tout ce qui se situe entre). Titulaire d'une licence d'archéologie de l'université de Bradford, et d'un master d'archéologie du paysage de l'université de Birmingham, Dan débute sa carrière en tant qu'archéologue au service de différents organismes privés au Royaume-Uni. Ayant rejoint l'organisation Historic Royal Palaces en 2012, il travaille sur une série de grands projets de conservation et d'infrastructure. Dan dirige une équipe de conservateurs adjoints tout en étant responsable de la planification stratégique et de l'obtention de projets archéologiques. La compréhension de la perception de l'authenticité chez les visiteurs des sites historiques, l'étude du potentiel archéologique des palais Tudor disparus, et la gestion des modifications au sein des bâtiments historiques font partie de ses recherches actuelles.

PRZEMYSŁAW MROZOWSKI est historien et historien de l'art. Il travaille au château royal de Varsovie depuis 1989, à partir de 1993 comme conservateur en chef et depuis 2010, comme directeur scientifique. Il enseigne également l'histoire de l'art médiéval à l'université Cardinal Stefan Wyszyński de Varsovie. Médiéviste, il est l'auteur de nombreux articles consacrés à la culture artistique et au langage symbolique du Moyen Âge et de l'époque moderne.

AILEEN PEIRCE est diplômée d'histoire médiévale et a obtenu un master en études du patrimoine culturel à l'University College de Londres. Elle a travaillé pendant 9 ans comme gestionnaire de fonds et analyste financier avant de décider de vivre de sa passion pour l'histoire. Elle intègre alors l'équipe des Historic Royal Palaces, d'abord à la Tour de Londres, où elle dirige la nouvelle présentation du palais médiéval, ainsi que plusieurs projets d'interprétation sur le rôle de la Tour comme forteresse et prison. Elle rejoint ensuite Hampton Court en 2009 comme directrice de la programmation et de l'interprétation. Elle y a conduit plusieurs projets de mise en valeur de la partie Tudor du palais et notamment la toute récente reconstitution de la Cuisine Chocolat du XVIII^e siècle.

JEAN-PIERRE SAMOYVAULT, archiviste-paléographe, a été conservateur du musée national du château de Fontainebleau de 1970 à 1994 puis administrateur général du Mobilier national, des manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie de 1994 à 2003. Avec son épouse Colombe Samoyault-Verlet, il a mené à bien à Fontainebleau la restauration des grands appartements et du Musée chinois, ainsi que l'installation d'un musée consacré à l'empereur Napoléon I^{er} et à sa famille dans l'aile Louis XV (inauguré en 1986). Ses principales publications traitent d'André-Charles Boulle, des collections du château de Fontainebleau (bronzes, meubles) et du mobilier Consulat-Empire.

BÉATRIX SAULE est conservateur général du patrimoine. Elle intègre l'équipe de conservation du château de Versailles en 1976. Directrice des publics et des services culturels, du développement et de la diffusion en 1995, elle devient directrice du Centre de recherche du château de Versailles en 2003 et directrice du musée national des châteaux de Versailles et de Trianon en 2009. Elle a été commissaire de plusieurs expositions au château de Versailles parmi lesquelles *Quand Versailles était meublé d'argent* (2008), *Sciences et Curiosités à la cour*

de Versailles (2010) et *André Le Nôtre en perspectives. 1613-2013* (2013). Elle est secrétaire générale de l'Association des Résidences Royales Européennes depuis 2001.

AYSEN SAVAS, diplômée de la Middle East Technical University, Turquie, et de la Bartlett School of Architecture, Royaume-Uni, obtient son doctorat du Massachusetts Institute of Technology, États-Unis. Depuis vingt ans, elle transforme des édifices historiques en musées, organise des expositions, enseigne la muséologie et travaille comme concepteur et consultante pour des musées privés et publics. Elle a reçu de nombreux prix internationaux tels que le prix AIA (American Institute of Architects), le prix AAUW (American Association of University Women) dans le domaine de la recherche, le prix Schlossman pour la recherche historique, ainsi que des bourses du John Soane Museum et du Canadian Centre for Architecture. Le Pavillon de la Turquie, qu'elle a conçu pour l'Exposition universelle de Shanghai, a remporté une médaille d'argent.

LANFRANCO SECCO SUARDO est président du Centro Studi e Progetti « Associazione Giovanni Secco Suardo », dont le siège se trouve dans la résidence historique du château de Lurano, où vécut et travailla au XIX^e siècle Giovanni Secco Suardo, personnalité éminente de l'histoire de la restauration, en Italie et à l'étranger. Initiateur et directeur de projets nationaux et internationaux relatifs aux questions de conservation et de restauration de la propriété culturelle, Lanfranco Secco Suardo est notamment impliqué dans la formation de conservateurs-restaurateurs, dans la préservation du patrimoine architectural, ainsi que dans les projets visant à protéger et conserver le patrimoine dans les pays en voie de développement.

RENAUD SERRETTE, diplômé du second cycle de l'École du Louvre avec pour spécialité le décor, l'ameublement et l'architecture des résidences royales françaises, se spécialise dans le domaine des arts décoratifs en passant une maîtrise à l'université de Paris IV-Sorbonne, avec pour sujet les décors et le mobilier du château disparu de Choisy-le-Roi, puis avec un DEA (master 2) sur les collections du duc de Penthièvre (1725-1793). Depuis 2001, il est chargé d'études et de gestion des collections au Centre des monuments nationaux (CMN). Depuis 2014, il est référent collections au sein de la direction de la conservation des monuments et des collections du CMN.

SARAH STANIFORTH est présidente de l'IIC (Institut international pour la conservation des œuvres historiques et artistiques). De 1985 à 2014, elle a travaillé pour le National Trust, dernièrement comme directrice des musées et des collections. Elle a étudié la chimie à l'université d'Oxford ainsi que la restauration des peintures au Courtauld Institute of Art. Elle s'intéresse notamment à la conservation des bâtiments et des collections, à la gestion muséale et patrimoniale, et aux moyens de redonner vie aux lieux historiques en s'appuyant sur des principes rigoureux de présentation et de médiation.

EMMANUEL STARCKY est conservateur général du patrimoine. Conservateur au Cabinet des Dessins du musée de Louvre de 1985 à 1991, où il a la charge des Écoles du Nord, il est également directeur du musée Magnin à Dijon, qu'il rénove, à partir de 1989. Nommé en 1991 directeur du musée des Beaux-Arts de Dijon, il y met en œuvre une politique d'expositions d'envergure internationale comme *Prague 1900-1938, capitale secrète des avant-gardes* (1997), et lance le projet de rénovation du musée. En 2003, il est nommé adjoint au directeur des musées de France, avant de prendre en 2005 la direction des musées et du domaine nationaux de Compiègne et de Blérancourt. Il y assure le commissariat de plusieurs expositions, dont *Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne* (2006) et *Napoléon III et Victoria* (2008).

SAMUEL WITTWER, né en Suisse, a commencé comme conservateur des collections de céramiques en 1999 à la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Fondation des châteaux et jardins prussiens de Berlin-Brandebourg, SPSG), en Allemagne. Depuis 2008, il est directeur des châteaux et des collections de la Fondation. Il est membre du conseil d'administration de plusieurs fondations en Allemagne et en Suisse ainsi que du conseil scientifique de la Klassik Stiftung Weimar. Toutes ces fondations traitent des arts décoratifs et des intérieurs.

LINDA YOUNG enseigne l'étude du patrimoine et des musées à l'université de Deakin à Melbourne (Australie). Autrefois conservateur de demeure-musée et consultante, elle mène depuis une réflexion sur la finalité des demeures-musées, donnant lieu à de nombreuses publications. Historienne de formation, son livre intitulé *The nation at home: A history of historic houses as museums*, sur l'histoire de la muséification des demeures au Royaume-Uni, aux États-Unis et en Australie, sera publié en 2016 par AltaMira.

