

## Faut-il privilégier une approche scientifique ou artistique du monument ?

Réflexions à propos de l'analyse de Dehio quant au rôle de l'architecte et de l'historien de l'art dans la conservation des monuments

C'est en 1901 que Georg Dehio publia son célèbre texte polémique *Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden ?* (Que va-t-il advenir du château d'Heidelberg). Dans le cadre du débat de l'époque autour de la conservation ou de la restauration de la ruine du château, il y faisait observer à propos de la principale différence entre les méthodes de travail des architectes et des historiens de l'art :

*« Un architecte est à la fois un technicien, l'homme des mathématiques et de la physique appliquées, et un artiste, qui exprime son imagination créatrice. Envers les œuvres d'art du passé, il ne peut en revanche se comporter qu'en chercheur, en faisant preuve d'empathie, et non en tant que créateur. À partir du moment où il entre dans cette relation, il endosse, consciemment ou non, le rôle d'un érudit de l'art dans le cadre de sa mission ; ce qu'il pense, dit ou fait sur ce terrain ne peut se mesurer qu'au regard de l'ensemble des connaissances de l'histoire de l'art. L'antagonisme, si souvent évoqué, n'existe donc théoriquement pas. En pratique en revanche, il se révèle lorsque l'architecte est appelé pour intervenir sur un monument historique, afin de le préserver, le compléter ou le reconstruire. Dans cette situation, l'expérience montre que de très nombreux architectes sont incapables de distinguer leur fonction scientifique de leur fonction artistique. Ils considèrent comme vérité historique ce qu'ils se représentent en tant qu'artiste ».<sup>1</sup>*

Cette analyse, qui s'efforçait de définir l'activité sans parti pris, revêtit une importance considérable dans les débats ultérieurs en tant que position provocatrice (et certainement partisane). L'héritage persistant d'une vision idéalisante du monument, telle qu'elle fut forgée par Viollet-le-Duc, devait être définitivement dépassé par un concept moderne et scientifique du monument. Les monuments, considérés dorénavant comme des documents authentiques du passé, ne devaient dès lors pas uniquement être protégés de l'abandon et de la décrépitude, mais également d'une appropriation présente se traduisant par une dénaturation profonde. Le mérite de Dehio dans la réorientation de la conservation des monuments allemande en une discipline scientifique ne fait aucun doute.

Et pourtant, force est de constater aujourd'hui que par la suite, la différenciation établie autrefois par Dehio a abouti à une confusion des différents rôles tenus par l'architecte et l'historien de l'art face au monument bâti. En effet - une fois transposée, dans un souci de généralisation, de la conservation muséale d'alors aux missions actuelles élargies de la conservation des monuments - la conception bien intentionnée, invitant à ne demander en ce domaine que l'avis du scientifique<sup>2</sup>, et non celui du « créateur » concepteur, a abouti à ce que l'architecte dépourvu de talent artistique serait compétent dans le domaine de la conservation des monuments, alors que celui qui en est doté devrait en être écarté.<sup>3</sup> Cela transparait nettement dès la période de formation des architectes. Dans cet ordre d'idée, on retrouve la thèse répandue, mais aujourd'hui rejetée, selon laquelle le principal ennemi d'une conservation circonspecte des monuments serait « l'architecte-artiste », Érostrate moderne subordonnant tout respect du document historique à la possibilité de s'exprimer subjectivement dans le projet. Certains architectes majeurs, mais parfois impétueux sont connus pour cela.

Par rapport à ce portrait faussé de l'ennemi, le rôle et l'influence des architectes actuels a néanmoins été largement surestimé. En effet, très peu de processus de modernisation sociétaux importants, qui portent une responsabilité majeure dans la disparition progressive de la substance historique bâtie, ont été pilotés par des architectes. Et lorsque certains d'entre eux, figurant parmi les plus sérieux et les plus doués sur le plan artistique, tels Karl-Josef Schattner ou Aurelio Galfetti, ont veillé à adopter un comportement rigoureux envers chacun des monuments sur lesquels ils sont intervenus, il semble que l'on ait malgré tout le droit d'adopter une attitude de refus. L'on n'entend en effet pas, à travers une intervention architecturale isolée - dès lors peu représentative sur le plan social et plutôt déroutante - servir d'alibi historique à la totalité du travail de sape pratiqué alentour.

A travers cette critique adressée aux productions individuelles créatives, ne reporte-t-on pas la responsabilité du fiasco sur celui qui se borne à le signaler ? La problématique semble être la même avec de nombreuses œuvres du domaine de l'art plastique, dans lesquelles la profanation moderne de la nature est thématisée de manière provocatrice et douloureuse (Josef Beuys, Nils Udo, etc.). Les rappels à l'ordre sont prompts une fois l'auteur du forfait identifié.

Il ne s'agit pas en l'occurrence de défendre une attitude provocatrice et implacable qui, dans l'intérêt de la vérité artistique, est parfois prête à accepter le manque de respect ou la perte de substance. Mais nous

nous devons de signaler que les efforts qui s'évertuent, depuis l'époque de Dehio jusqu'à nos jours, à débarrasser la conservation des monuments de toute composante artistique peuvent également conduire à des alliances néfastes avec le clan opposé. La méthode issue des sciences (physiques et naturelles) tente d'exclure le sujet du processus d'identification. Mais, étant donné que le véritable artiste s'obstine dans sa subjectivité, il doit par définition être éloigné du monument.<sup>4</sup> En revanche, le monument historique est volontiers confié à la recherche et à la conservation sous les auspices d'un esprit scientifique, mais aussi d'un formalisme méthodique dénué d'esprit, aussi longtemps qu'il se borne à renoncer à toute vision créatrice propre<sup>5</sup> Ainsi, la réparation, au lendemain de la guerre, architecturalement impressionnante et historiquement juste, du sanctuaire de l'Allerheiligen-Hofkirche de Munich par Hans Döllgast dut au cours de ces dernières années accepter une reconstruction des voûtes garantie sur le plan scientifique, mais dont la légitimité historique et constructive est des plus douteuse.

La majorité des scientifiques rejettent, avec Dehio, ce type de reconstruction dans le domaine de la conservation des monuments. Mais les acteurs qui étaient si nettement départagés entre les bons et les méchants dans le débat autour de la restauration du château de Heidelberg peuvent également se présenter dans des rôles inversés, en recourant à des méthodes scientifiques sérieuses mises au service d'une reconstruction qui falsifie l'histoire, un acte d'« imagination conceptrice » dans la vieille tradition de l'historisme.

De nos jours, on entend souvent que cette opposition entre intervention reconstructrice et créatrice n'est plus d'actualité dans le domaine de la conservation des monuments scientifique moderne puisque, en règle générale, il n'y aurait plus aucune raison pour intervenir de manière « créatrice » sur le monument. La mission de sauvegarde de la substance n'exigerait par principe ni aménagement créatif, ni restauration ou reconstruction scientifique.

Plus le monument est ancien, moins il existe de motifs plausibles pour intervenir de manière constructive ou artistique sur sa substance. Cependant, lorsque la valeur d'ancienneté, qui finit par anoblir et légitimer la dégradation, n'est pas encore dominante, une telle retenue charitable est souvent dangereuse pour la substance. Nos monuments les plus récents, les édifices des années 1950, en sont les meilleurs exemples. Pour eux, la nécessité de procéder à des modifications est souvent indiscutable, du fait que le mode de construction et la mise en œuvre des matériaux lors de la réalisation ont entraîné des dommages sérieux. Rares sont ceux qui souhaitent aux bâtiments d'Egon Eiermann ou de Rudolf Schwarz une fin accélérée, quoique authentique, sous forme de ruine. Les monuments plus anciens, en particulier les vestiges « intemporels » anonymes de l'architecture, ont déjà connu ce processus de sélection et d'adaptation ; seuls y ont survécu ceux qui dès le début avaient été construits selon les règles ou qui furent modifiés par les générations suivantes pour bénéficier d'une meilleure capacité de conservation.

#### UNE SEPARATION DES CONCEPTS ET DES ROLES

Dehio établit d'une part une distinction entre le travail scientifique et le travail artistique (de l'architecte), et d'autre part entre l'étude du monument et sa préservation, voire sa modification due à une intervention. Alors qu'il classe résolument l'étude et l'évaluation du monument dans le domaine de la science, pour que tous ceux qui en ont la charge deviennent « des érudits de l'art dans le cadre de leur mission », il n'accepte en aucun cas la différenciation des sphères de travail – présentée en premier lieu dans le texte cité – pour le second domaine, celui de l'intervention portant sur la préservation pratique de la substance. Étant donné que l'architecte généralement chargé de cette tâche confond aisément les deux attributions et tente de résoudre les questions de l'analyse, relevant du domaine scientifique, avec le point de vue de l'artiste et tient ensuite souvent sa vision artistique pour une « vérité historique », Dehio réclame également pour la conservation pratique du monument un architecte qui se limite à un savoir archéologique et technique sans capacités artistiques. (Il ne précise pas si cet architecte des monuments idéal est totalement dépourvu de telles capacités ou si, au mieux, il en possède – pour ainsi dire, par mesure de sécurité, dans le cas où la science atteindrait ses limites – mais renonce à y avoir recours.)

Dehio rejette la responsabilité artistique du « créateur » concepteur dans le domaine de la conservation des monuments. Au regard du contexte de l'époque, il peut le faire d'une manière très convaincante, puisqu'il renvoie aux « falsifications historiques », qui ont été commises au cours du XIX<sup>e</sup> siècle en vue d'une rénovation des monuments imaginative-artistique, mais « irrespectueuse ». À partir de cette position moralement fondée, il souhaite voir la pratique de la sauvegarde des monuments rangée essentiellement dans le « domaine de la pensée historique-critique » (!).<sup>6</sup>

Le savoir et la pensée, et non les capacités et la production créative, devraient garantir la préservation des monuments en tant que témoins historiques ?

Dans ce cas, Dehio ne s'exprime évidemment plus en tant que scientifique, mais en tant que défenseur, partisan, convaincu et convaincant, d'une idée fondée essentiellement sur l'éthique, mais ayant par la suite

une influence sur l'esthétique : « conserver, et non restaurer ». Il place la « conservation » sur le même plan que le travail scientifique et la « restauration » (selon l'ancienne acception du terme) sur le même plan que le travail artistique, une classification imprécise quoique plausible du point de vue macroscopique de celui qui juge – et qui n'exécute lui-même ni l'une ni l'autre de ces tâches. Tout bien considéré, les choses sont loin d'être aussi simples, comme nous en a fait prendre conscience un cas particulier célèbre.

La présentation moderne des statues des Éginètes dans la glyptothèque de Munich, le montage scientifique-conservateur qui les présente comme des fragments détachés en suspension dans l'espace – opération qui correspond précisément à la fragmentation artificielle de l'expérience esthétique moderne – n'incarna pas une prestation moins artistique que les compléments « restauratifs » réalisés par Thorvaldsen au XIX<sup>e</sup> siècle. Les deux mesures poursuivaient le même objectif, celui de présenter les fragments des sculptures conformément au goût esthétique de l'époque, dans les deux cas en lien avec un souci scientifique sincère de rendre justice aux frontons d'Égine.<sup>7</sup>

L'intransigeante mainmise de Dehio sur les monuments bâtis pour les placer sous la protection de la science resta sans influence dans la pratique. Elle trouve cependant jusqu'à aujourd'hui un écho dans la réflexion théorique.

Une répartition des rôles moins apodictique, qui ne satisferait pas l'autoévaluation sociale des participants, mais plutôt leur participation effective à la théorie et à la pratique, se présente lorsqu'on conduit l'analyse de Dehio jusqu'à sa fin ultime et qu'on accepte le raisonnement a contrario dès lors implicite : dès qu'il s'agit de « manipulation », l'architecte - non seulement lui, mais également l'historien - ne peut se comporter qu'en « artiste » face au monument. Dès lors, il ne se comporte plus en scientifique (précisément dans le sens conceptuel restreint, selon lequel, pour Dehio, l'architecte étudiant le monument n'est pas un artiste mais un érudit de l'art).<sup>8</sup>

A partir du moment où il se confronte à la pratique, où il prend part à l'intervention concrète sur le monument, il devient créateur, et donc artiste au sens le plus large. Même une décision « scientifique », élaborée à partir de l'interprétation de données obtenues par un processus analytique, portant sur une intervention dans l'œuvre bâtie se transforme, que cela soit volontaire ou non, en une décision créatrice. Elle le demeure toujours, même si elle est soutenue sur le plan verbal en vue d'une légitimation scientifique et si elle est décrite avec un niveau de rationalité identique à celui de toute autre science.<sup>9</sup> Quiconque prend une telle décision, qu'il soit historien d'art, architecte, artisan, scientifique ou maître d'ouvrage, doit également en prendre la responsabilité en tant que créateur. Ainsi, la conservation pratique des monuments n'exige en aucun cas la compétence unique et absolue de l'architecte, un historien de l'art sensible étant dans de nombreux à privilégier par rapport à un architecte insensible.

Il devra seulement être conscient du fait que, lorsqu'il prendra une décision, par exemple au sujet d'une couleur ou du remplacement spécifique d'un vantail de porte disparu, il devra revenir à son rôle d'historien – et cela même s'il n'est pas en premier lieu un artiste créatif. En effet, même lorsqu'il se charge de l'inventaire en tant que conservateur des monuments, il sélectionne les témoins de l'histoire à protéger, il intervient de manière interprétative, en procédant à un jugement « discriminatoire » et en participant dès lors à la constitution du fonds patrimonial qu'une société consent à sauvegarder. Il prend ainsi part à la création d'une sorte de vaste composition qui se constitue peu à peu à partir des nombreuses œuvres ou témoins de l'histoire individuels existants. Il se retrouve ici en compagnie de l'artiste moderne qui travaille avec des « objets trouvés » empruntés au monde réel. On pense ainsi aux premiers montages dada ou aux travaux contemporains de Christian Boltanski, Nikolaus Lang ou Raffael Rheinsberg.

Il peut sembler superficiel de comparer le travail scientifique du conservateur des monuments, qui agit de manière responsable pour la postérité, à une recherche formelle artistique ludique. Beaucoup séparent ces deux domaines, et en particulier le rôle de pur gestionnaire qui incombe au conservateur des monuments, qui ne peut prétendre au droit de disposer de la propriété des objets auxquels il est attaché.

Et pourtant, à un certain niveau de son intervention, le conservateur des monuments se rapproche dans les faits de l'artiste qui étudie les structures du monde réel avec une méticulosité scientifique, avec pour objectif de créer un « événement » nouveau à partir des objets trouvés qu'il a sélectionnés. En effet, alors que la responsabilité envers la société et la postérité ne peut se passer de jugement esthétique, « l'arbitraire » ludique du véritable artiste cache à l'inverse un travail consciencieux.

Il est vrai que l'effet de distanciation, important pour l'artiste, obtenu à travers la décontextualisation et le nouveau regroupement des objets trouvés, est suspect et déplacé chez le conservateur des monuments et ses objets. On peut en revanche se demander si ce dernier est toujours conscient de tous les effets qui peuvent en découler, s'il endosse également la responsabilité conceptuelle de cette distanciation – et qu'il doit être prêt à accepter. En effet, chaque monument protégé, du fait même de cette mesure, est au fil du temps clairement détaché de l'évolution « normale » de son contexte architectural ; ainsi distancié, il entretient une relation spécifique et totalement artificielle avec d'autres monuments et son environnement en mutation permanente.

D'autres paires de concepts peuvent être catégorisées en fonction de cette distinction entre production scientifique et production (artistique) créatrice : structure / évènement ; diagnostic / thérapie ; perception / interprétation. La seconde activité de chacun de ces couples implique toujours l'interprétation subjective, l'évaluation et la prise de décision. Des qualités telles que la modestie et le respect sont prépondérantes dans tout travail de conservation des monuments. Erwin Panofsky a, à ce sujet, affirmé à propos de l'histoire de l'art que la recherche archéologique était aveugle et vide sans reproduction esthétique, et que la reproduction esthétique était irrationnelle et conduisait souvent à l'erreur... sans recherche archéologique ». <sup>10</sup> L'architecte italien Vittorio Gregotti évoquait le même aspect en relation avec son travail de concepteur dans un contexte historique : « ... l'histoire se présente comme un merveilleux instrument : sa connaissance est indispensable, mais une fois qu'elle a été acquise, elle ne peut pas être utilisée ; une sorte de passage qui doit être franchi, mais qui ne nous enseigne rien sur l'art de marcher. » <sup>11</sup> La nécessité de l'intervention pratique, qui se présente régulièrement face au monument, s'accompagne toujours d'un glissement de la responsabilité du scientifique vers celle de l'exécutant créatif. La connaissance et la recherche sur les monuments élaborent la compréhension de base, même si la conservation des monuments ne doit pas se limiter à la simple application de ces connaissances. Même l'analyse scientifique poussée à son degré ultime ne garantit en aucun cas une solution juste (?), voire correcte (?), <sup>12</sup> comme le démontrent de nombreux exemples.

Pour la réparation extérieure d'une maison bourgeoise, le diagnostic indique une version originale gothique de la façade, de teinte rouge sombre, qui a été très partiellement préservée sous une nouvelle couche de crépi qui s'écaille. Le bâtiment est situé dans un ensemble fermé de maisons similaires, qui ont cependant été remaniées dans le style baroque ; la couleur claire de leurs façades a été en partie préservée dans son état original. Une restauration du bâtiment tenant compte de la phase gothique (retraçable) serait ici problématique du fait de l'effet d'ensemble ; aucune version baroque (historiquement vraisemblable) n'a été démontrée et la surface en crépi existante est techniquement mauvaise (adjonction de ciment) et ne peut par conséquent être conservée.

On comprend rapidement que dans ce cas, le diagnostic scientifique seul ne peut aider le monument, mais permet uniquement d'offrir une aide à la prise de décision pratique et, en fin de compte, également artistique. Cet exemple peut sembler insolite, même si, fondamentalement, dans le domaine de la conservation des monuments, une multitude de décisions de détail présentent ce type de problématique. Un diagnostic de l'état historique nous révèle les différentes strates et leur succession, mais ne nous dit rien sur les motivations qui les fondent. La version originale d'une façade classique a peut-être été considérée par le maître d'ouvrage ou son architecte comme un mauvais choix et transformée – alors que nous la restaurons aujourd'hui en tant que version originale de l'époque d'édification sur la base de la seule analyse scientifique.

Pour prendre un dernier exemple, lorsqu'un linteau de porte monolithe brisé doit être remplacé du fait qu'il est indispensable du point de vue statique, il est peut-être possible d'imiter correctement la forme et le matériau de l'élément d'origine sur le plan scientifique. Quant à savoir si cette copie occulte la véritable histoire du monument, si le linteau ne devrait pas être remplacé par un linteau en béton armé plus résistant, qui témoignerait des dommages subis et pourrait empêcher d'autres dégradations – toutes ces questions ne sont pas exclusivement scientifiques mais relèvent bien de la pratique créatrice, déterminée selon des critères économiques, sociaux et, principalement, éthiques et esthétiques. Comme dans tous les autres domaines pratiques (politique, médecine, etc.), la connaissance scientifique, l'expérience et l'intuition sont tout aussi importantes, mais ne suffisent pas. Schinkel, cofondateur de la conservation des monuments en Allemagne, avait un jour souligné le rôle subsidiaire des sciences fondamentales en faisant remarquer : « Il y a beaucoup d'élus pour porter un jugement, mais très peu pour assurer la réalisation – c'est pourquoi il faut rendre honneur à cette faculté » <sup>13</sup>. Wolfgang Bröner évoque, quant à lui, la nécessité d'une interaction équilibrée : « Si les concepts ne sont pas estompés et que chaque méthode d'estimation agit à bon escient, alors les deux types d'intérêts, scientifique et émotionnel (artistique) peuvent agir conjointement pour le plus grand bénéfice du monument. L'analyse de la signification historique conduit à la reconnaissance du monument et à la démonstration de la nécessité de préserver tant son existence que son apparence. L'empathie émotionnelle provenant de l'intuition esthétique aide à préserver le monument en tant que tel. » <sup>14</sup>

OU PLUTOT UN RAPPROCHEMENT ?

Tentons donc de ne pas brouiller les concepts de recherche scientifique et de production créative, sans pour autant les classer exclusivement dans une catégorie professionnelle précise, voire même dans un cursus de formation. Mais peut-on alors seulement les distinguer clairement, au-delà de leur définition théorique ? Ne sont-ils pas interdépendants ? Les préoccupations de l'artiste et du scientifique ne sont-elles pas en grande partie les mêmes ?

Dehio nous avait avertis du risque de confusion : « Ce qu'ils (les architectes) voient avec l'esprit de l'artiste

leur apparaîtra comme une certitude historique, une confusion psychologiquement très compréhensible... » - à laquelle les historiens peuvent également succomber, lorsque ce qu'ils perçoivent à partir de la substance, en tant que donnée scientifique, ne leur apparaît tout aussi facilement comme une certitude historique. Il ne s'agit dans ce cas de rien de plus que d'interprétations plus ou moins plausibles. (L'objection voulant que le degré de véricité des résultats scientifiques puisse être vérifiable, contrairement aux estimations artistiques, résisterait difficilement face à une analyse plus approfondie.)

À ce sujet, Otto Borst a cité la Frankfurter Allgemeine Zeitung, qui exprimait de manière lapidaire, mais correcte : « Par ailleurs, l'écriture de l'histoire n'est pas une science objective », ajoutant : « L'histoire en tant que telle est ce qui est passé, ce qui est mort, qui ne reste vivant que dans notre imagination. Ce n'est que par l'intermédiaire de notre potentiel de création intellectuel que l'histoire existe, ce à quoi nous ajouterons, du moins entre parenthèses, qu'entre la pensée et la parole existe un lien indissociable. Même l'image, en tant que source d'histoire, nécessite d'être réinterprétée sous forme d'un traitement intellectuel et linguistique. »<sup>15</sup>

En revanche, la définition de Dehio considérait, selon l'acception qu'on lui attribuait au XIX<sup>e</sup> siècle, avant la venue de Nietzsche, l'écriture de l'histoire comme une science rationnelle, objective, considérée comme productrice de vérité et ce, en opposition au pouvoir artistique qui produisait la beauté d'une manière irrationnelle et subjective. Vint ensuite Riegl qui franchit un pas de plus : « ... Leur signification et leur importance en tant que monument ne proviennent pas de leur destination d'origine, mais elle leur est attribuée par les sujets modernes que nous sommes. »<sup>16</sup>

Avec la poursuite du développement des sciences au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la conception suivante (en rien nouvelle) s'est progressivement imposée : il serait trop restrictif de considérer la représentation (occidentale) du travail scientifique comme l'unique tradition de la connaissance qui soit exacte et valable. Par la suite, la « théorie critique » a dévoilé l'aspect discuté d'une telle prétention à l'objectivité. Enfin, il a été mis en évidence, notamment à travers le travail de Thomas Kuhn, de quelle manière la formation des théories des sciences « exactes » s'effectue en partie aussi à travers l'intuition. L'analyse scientifique est une méthode (efficace et privilégiée), mais non exclusive, pour extraire de la matière et de l'histoire des connaissances utilisables. Sa supériorité fondamentale n'est plus à justifier aujourd'hui, que ce soit sur le plan empirique ou logique.

Même au sein des sciences, des formes de questionnements variées et des méthodes de découvertes différentes coexistent, aussi longtemps du moins que la prétention largement répandue à l'universalité d'une pensée exclusivement issue de concepts rationnels semble encore problématique. De cette pensée scientifique, dans un sens très restreint du terme, se soustraient par exemple de nombreuses informations qui ne relèvent pas du domaine du discours, mais peuvent uniquement être saisies à travers les images. Alors que la pensée conceptuelle traite ses données à travers la synthèse du jugement (Kant), donc selon un déroulement linéaire, la pensée visuelle perçoit le matériau informatif à travers la comparaison, qui s'effectue de manière complexe. « Dans un processus de pensée rationnelle, les résultats de la réflexion sont dépourvus de toute ambiguïté. Selon que les règles de l'association linéaire ont été respectées ou pas, le jugement est juste ou faux. Dans un système de pensée visuel, les résultats sont ambigus. Ils ne peuvent pas être justes ou faux, mais significatifs ou non significatifs. »<sup>17</sup> Jacob Burckhardt, l'un des fondateurs d'une histoire de l'art systématique a, dans la tradition de la « faculté intuitive de porter un jugement » de Goethe, étudié très attentivement les interpénétrations entre les travaux scientifiques et les travaux intelligibles à travers l'image – ses écrits sont tout autant des œuvres relevant du domaine de la science que de celui de l'art.

Les résultats scientifiques sont des interprétations. Garanties par les règles et les traditions de la discipline, ils peuvent obtenir durant un certain temps le statut de paradigme contraignant, ou du moins de « fait » largement accepté. À sa manière, l'artiste délivre également des interprétations reconnues de la vérité historique. Pourquoi historien et artiste devraient-ils se tenir réciproquement éloignés de l'objet de leurs recherches, par exemple le matériau historique, avec la prétention de connaître l'unique chemin menant à l'interprétation vivante de la vérité historique ?

On pourrait ici objecter que le scientifique de l'histoire n'effectue qu'une interprétation théorique, donc sans perturbation de la substance historique, alors que l'artiste, à travers son interprétation pratique, intervient sur directement sur elle. À cela, je rappellerai ce que j'ai déjà dit : dans la recherche architecturale pure, « l'artiste » qui cherche n'intervient pas non plus sur la substance<sup>18</sup>, alors que, dans la pratique de la conservation des monuments, « l'historien » ou le « scientifique », jouant dans ce cas un rôle créatif, le fait.

La différenciation établie par Dehio entre l'artiste et le scientifique fait partie d'une théorie de la conservation des monuments qui n'a plus aujourd'hui de sens que dans son contexte historique ; dans la pratique, elle n'était déjà valable à l'époque que de manière restrictive.<sup>19</sup> Dans la poursuite de l'approche de Dehio, selon laquelle l'architecte est en premier lieu un scientifique face au monument, il est temps de ne pas appliquer cette différenciation aux catégories professionnelles, aux formations ou aux affiliations partisans, mais plutôt au travail effectif. Il est temps d'abandonner les clichés relatifs à une définition corporative des fonctions d'artiste et de scientifique. Dans le cadre des investigations conduites sur le monument, comme le réclamait Dehio, les

lois de la science s'appliquent d'une manière étroite ou large, en fonction du degré de pénétration au niveau du détail. En revanche, lorsque le conservateur des monuments intervient de quelque manière que ce soit, (par exemple à travers également un acte administratif), qu'il soit architecte ou historien d'art, il quitte le terrain de la science balisé par les conventions et entre dans le champ ouvert de la réalisation de « ce qu'il entrevoit dans sa pensée ».

#### REMARQUES

1. Cit. selon : Georg Dehio, Alois Riegl ; *Konservieren nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900.* Braunschweig/Wiesbaden 1988, pp. 34-41, ici p. 36 — Les autres concepts et passages sont également extraits de ce texte sauf mention contraire.
2. « Seuls les savoirs archéologiques et techniques, et non artistiques, entrent en ligne de compte ici... », *ibid.*
3. Il n'en a en aucun cas toujours été ainsi, mais le concept était pratiquement universel pour les architectes de l'époque moderne, je pense notamment à Loos ou Le Corbusier chez qui le point de vue de Dehio se retrouve sous forme polémique.
4. Cf. au sujet de cette tendance scientifique radicale, par ex. : Gert Thomas Mader, *Aus- und Fortbildung von Architekten für Aufgaben der Denkmalpflege*, in : *Das Baudenkmal in der Hand des Architekten, Umgang mit historischer Bausubstanz, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz*, vol. 37, Bonn, sans année (1988/89). L'histoire est ici présentée comme pouvant être exclusivement représentée à travers l'analyse scientifique de la substance matérielle. La plausibilité des méthodes de recherche exactes vantées ici, dont les conséquences et la profondeur sont par ailleurs admirables, souffre de cette exigence fondamentaliste.
5. En anthropologie, on a, jusque dans notre siècle, étudié, mesuré, classifié, interprété les objets d'intérêt avec une distance disciplinaire identique – mais les artistes, peintres, conteurs ne nous ont-ils pas autant appris pour ce qui est du monde et de la valeur des « sauvages » ?
6. Dehio, *ibid.* et : *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert*, Discours de Strasbourg 1905, ici cit. selon Dehio/Riegl, *id. rem.* 1, p. 101.
7. — Même lorsque, dans le cas de la présentation de Ohly, la justification était différente. Cf. Kurt W. Forster, *Monument/Memory and the Mortality of Architecture*, dans : *Oppositions* 15, 1981, pp. 11-13
8. Fondamentalement, sur ce point, Antonio Hernandez, *Gedanken zum Wissenschaftsverständnis des Bauhistorikers*, in : *Arcus* vol. 1, *Wissenschaft, Zum Verständnis eines Begriffs*, Cologne 1988, pp. 47-55 et, plus proche de la pratique, Georg Mörsch, *Erforschen und Erhalten oder die Wissenschaftlichkeit der Denkmalpflege*, in : Johannes Cramer, éd. *Bauforschung und Denkmalpflege*, Stuttgart 1987, pp. 11-15.
9. Un principe de la logique formelle implique que le Devoir ne doit jamais découler de l'Être. Dans le passage de la description technique et de l'analyse scientifique à la proposition de manipulation s'insinuent toujours des prescriptions de valeur axiomatiques, sous la forme par exemple de principes esthétiques. Au lieu de les masquer dans une déduction présumée scientifique, il convient de les divulguer et de les motiver (car ils ne sont pas démontrables).



1. RaffaelRheinsberg, Scherbenwörter, Reims 1985

- 10 *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*, in : *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Cologne 1975 (version originale angl. 1957), p. 22.
- 11 *Il territorio dell' architettura*, Milan 1966, p. 133
- 12 Cf. à ce sujet la représentation fondée et équilibrée d'Andreas Arnold, *Naturwissenschaft und Denkmalpflege*, DKD 1/1987, pp. 1-11
- 13 Lorsque les architectes, face au monument, utilisent les modèles du maître, par ex. d'un Scarpa, plutôt que les résultats de l'étude architecturale, cela tient peut-être justement au fait que l'œuvre du « maître » fournit une aide pour un problème qui, dans la pratique, se situe au-delà des connaissances scientifiques. Quiconque estime que la forme d'une intervention nécessaire pourrait être exclusivement le résultat d'une analyse scientifique refoule ces problèmes. Étant donné que, dans la pratique, ils ne lui échapperont en revanche pas, il se retrouvera prisonnier de clichés formels, dont le caractère faussement inévitable sera encore renforcé par le fait qu'ils ne devront pas être avoués. Cf. à ce sujet : Denise Scott-Brown : *On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects*, in : *Oppositions* 5, 1976, pp. 99-112.
- 14 *Geschichte als Grundlage und Kategorie des heutigen Denkmalbegriffs*, *Die alte Stadt*, 1986, p. 184
- 15 *Vom Nutzen und Nachteil der Denkmalpflege für das Leben*, *Die alte Stadt*, 1988, N° 1, p. 7.
- 16 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkuhus, sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne 1903, (Trad. française : *Le Culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, éditions L'Harmattan, 1<sup>er</sup> oct. 2003). Ici, cit. selon Dehio/Riegl, cf. rem. 1, p. 47. (pour la version fr., p. 60) - Cf. également la critique sévère de Riegl concernant la volonté contradictoire de Dehio de considérer d'une manière purement scientifique la conservation des monuments, dans : *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*, Vienne 1905, réimpression . id. rem. 1, p. 117
- 17 Hans Daucher, *Künstlerisches und rationalisiertes Sehen*, Munich 1967, p. 11
- 18 En corrélation avec ce qui précède, cette affirmation imprécise peut être admise ; il est bien connu que l'examen analytique modifie déjà l'objet de son étude, et ce non pas uniquement indirectement, en ce qu'il influence sa réception, mais également directement, dans le sens où l'analyse influe à travers ses résultats sur le cadre de l'intervention. Cela s'applique tout particulièrement à la conservation des monuments, et ce également lorsque sont employées les méthodes de diagnostic en grande partie non destructrices développées ces dernières années.
- 19 Dehio lui-même était plus souple dans la pratique et plaidait, en toute loyauté avec ses principes, dans des cas isolés, pour la reconnaissance d'autres motivations à côté des raisons scientifiques. Cf. à ce sujet l'avant-propos de Marion Wohlleben dans Dehio/Riegl, id. rem. 1, pp. 13 et 17.
- PS. Je remercie Tilmann Breuer, Norbert Huse et Josef Wiedemann pour leurs remarques amicales.