

**QUADERNS
CIENTÍFICS
I TÈCNICS
DE RESTAURACIÓ
MONUMENTAL**

**BIENNAL DE LA RESTAURACIÓ MONUMENTAL
L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONA),
DEL 23 AL 26 DE NOVEMBRE DEL 2000**

*Article de Nicolas PÉTRY, text de la
conférence de la 1^{re} Biennale de restauration
des monuments, Barcelone 2000,*



**Diputació
Barcelona**
xarxa de municipis

Àrea de Cooperació
Servei de Patrimoni Arquitectònic Local

DIPUTACIÓ DE BARCELONA. ÀREA DE COOPERACIÓ
SERVEI DE PATRIMONI ARQUITECTÒNIC LOCAL
C/ Comte d'Urgell, 187. Edifici del Reilotge. 08036 BARCELONA
Telèfon: (34) 93.402 21 73. E-mail: s.patrimonial@diba.es

QUADERNS CIENTÍFICS I TÈCNICS DE RESTAURACIÓ MONUMENTAL, 13 (estiu 2002)
I Biennial de la Restauració Monumental

Direcció

Antoni González

Coordinació

Marisa Díez

Documentació

Rosa Maria Cantero, Dolors Forés

© Diputació de Barcelona, 2002
Producció: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
Disseny de la coberta: Arte-facto
Preimpresió: Foletra SA
Impressió: Grup Gràfic SA
ISBN: 84-7794-883-6
Dipòsit legal: B-15608-2002

**I BIENNAL DE LA RESTAURACIÓ MONUMENTAL
L'HOSPITAL DE LLOBREGAT (BARCELONA)
DEL 23 AL 26 DE NOVIEMBRE DEL 2000**

Globalización y monumentos <i>Antoni González Moreno-Navarro</i>	7	El trazado y la construcción de armaduras de pares. Casos estudiados en la Comunidad Valenciana <i>Liliana Palaia Pérez</i>	107
La restauración como recuperación del sentido <i>Mario Manieri Elia</i>	23	Morir de éxito. La segunda desamortización <i>Ricardo Sicluna Lietget, Arturo Zaragoza Catalán</i>	115
La restauración monumental en España en el umbral del siglo XXI. Nuevas tendencias: De la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia <i>Javier Rivera Blanco</i>	29	Historia de un futuro incierto: patrimonio restaurado y abandonado <i>Raquel Lacuesta Contreras</i>	119
Sobre historia y restauración del monumento (o de la diferencia entre San Juan de Baños y el Taj Mahal) <i>Luis Caballero Zoreda</i>	41	Los estudios científico-técnicos en el proceso de restauración monumental. Estado de la cuestión <i>José Luis González Moreno-Navarro</i>	131
Arqueología y restauración. El <i>oppidum</i> del Turó del Montgròs (El Brull, Barcelona) <i>Alberto López Mullor</i>	53	El modelo 3D fotogramétrico: obtención, manipulación y aplicaciones <i>Leandro Cámara Muñoz, Pablo Latorre González-Moro</i>	141
El monumento como documento histórico. Intervención en la cartuja de Escaladei <i>Pere de Manuel González</i>	67	Monumento: uso y lectura de la arquitectura <i>Carlos Campos González</i>	153
L'anastilosi tra restauro architettonico e restauro archeologico <i>Stefano Gizzi</i>	79	Los procesos de transformación de la arquitectura en el tiempo. Consecuencias teóricas y metodológicas en el proyecto y la obra de restauración <i>Pablo Latorre González-Moro, Leandro Cámara Muñoz</i>	161
La documentación de construcciones antiguas <i>María Isabel Mayorga Hernández</i>	99		

La ciudad histórica como proyecto <i>Concepción Fontenla San Juan</i>	177	Restauración del Palacio Episcopal de Orihuela (Alicante). Conselleria de Cultura y Conselleria d'Obres Públiques de la Generalitat Valenciana <i>Luis López Silgo</i>	275
Las ciudades varadas. (Hacia una rehabilitación sostenible en las ciudades históricas) <i>Javier Ramos Guallart</i>	189	Consolidación y restauración del muro de Alafia, parte integrante del conjunto fortificado de Xivert (Castellón) <i>Vera Hofbauerová</i>	283
El Valle Salado de Salinas de Añana (o donde la Historia se hace paisaje) <i>Juan Ignacio Lasagabaster Gómez</i>	197	El castillo de Alcalá en la Puebla de Mula (Murcia): una actuación por emergencia <i>Francisco Javier López Martínez</i>	289
Lectura estratigráfica y restauración de fábricas. De la teoría general a la práctica concreta <i>Fernando Cobos Guerra</i>	209	Intervención de emergencia en una torre que se movía: la de la iglesia de Alcolea de Cinca (Huesca) <i>Joaquín Naval Mas</i>	297
Reflexiones en torno a la conservación de los bienes culturales en el siglo XXI <i>Julián Esteban Chaparría</i>	221	Restauraciones en la catedral del Salvador de Orihuela y el castillo de la Atalaya de Villena <i>Santiago Varela Botella</i>	303
Investigación sobre la puerta de Porto Pí y rehabilitación de una torre de la muralla musulmana <i>Juana Roca Cladera</i>	231	Restauración de fachadas en el casco histórico de Sevilla <i>María Dolores Robador González</i>	311
Intervención en dos torres aragonesas: la del Trovador de la Aljafería y la de la Seo en Zaragoza <i>Luis Franco Lahoz, Mariano Pemán Gavín</i>	247	La restauración de los esgrafiados barrocos en Barcelona: la casa de la calle Escudellers 44 <i>Joan Casadevall Serra</i>	321
La puesta en valor de las estratificaciones históricas: la restauración del monasterio de San Miguel de los Reyes para sede de la Biblioteca Valenciana <i>Julián Esteban Chaparría</i>	259	Restauración de la parroquia de la Natividad en Valdetorres de Jarama, Madrid <i>Pablo Latorre González-Moro, Leandro Cámara Muñoz</i>	327
Trabajos previos: Elaboración de la obra «Guía de arquitectura de la provincia de Alicante» <i>Gaspar Jaén Urban</i>	267	Restauration, ré-utilisation et création dans les monuments historiques en France: ancienne abbaye de Saint-Vincent à Nieul-sur-l'Autize en Vendée et abbaye Notre-Dame à Acey dans le Jura <i>Nicolas Detry</i>	339



Sobre a intervenção no património em Portugal: uma questão de identidade <i>Luis Miguel Correia</i>	353	¿Restauración o hiperintervención? La importancia de los estudios previos <i>Miguel Luis Cereceda, Yolanda Spairani Berrio, Raúl Prado Govea</i>	383
Uma Ponte para a reabilitação do Edifício do Aljube, antigo Convento de Santa Clara. Porto (Portugal) <i>Victor Mestre</i>	359	De la indiferencia a una cultura de la conservación: ¿Cuánto nos falta? <i>Hubén Omar Montero</i>	389
La restauración en Italia, hoy <i>María Margarita Segarra Lagunes</i>	369	Rehabilitación de vivienda en el casco urbano de Zorita de los Canes (Guadalajara) <i>Pilar Oteiza Sanjosé</i>	395
El patrimonio arquitectónico en Navarra: su protección desde la legislación urbanística <i>José Luis Franchez Apezetxea</i>	375	Programa de la I Biennial de la Restauración Monumental	403

**RESTAURATION, RÉ-UTILISATION ET CRÉATION
DANS LES MONUMENTS HISTORIQUES EN FRANCE :
ANCIENNE ABBAYE DE SAINT-VINCENT À NIEUL-SUR-L'AUTIZE
EN VENDEE ET ABBAYE NOTRE-DAME À ACEY DANS LE JURA**

Nicolas Detry*

1. Avant-propos

Les deux projets présentés ici sont en apparence de natures très différentes. L'un représente une opération de restauration et d'aménagement muséographique, c'est à dire un complexe d'actions ayant pour objectif de conserver et de révéler un espace construit, ancien dorénavant d'une abbaye romane. L'autre représente une pure création, un ensemble de vitraux conçu par un artiste. Les deux projets ont en réalité des liens visibles et d'autres sous-jacents. Tout d'abord tous deux s'attachent clairement à la mise en valeur d'une architecture monastique. Les deux édifices sont classés « monuments historiques », ce qui a, bien sûr, une signification importante¹ pour leur utilisation, leur entretien, leur restauration...

Je souhaite avant-tout évoquer les intentions communes aux deux projets; ainsi on rencontre dans les deux cas: un profond respect de l'histoire et du caractère du lieu, une capacité d'écoute et d'observation préalable à l'intervention, une volonté de révéler certaines valeurs perdues ou cachées, un regard à la fois critique et créatif sur le lieu et sur le programme et un attachement à une démarche artistique singulière qui passe par une épuration du langage et une abstraction des formes. En somme, il existe dans la démarche des deux projets, autant d'écoute et d'attention au lieu que d'affirmation d'un langage spécifique : celui de l'architecte et celui du peintre.

1.2. La question de l'utilisation des monuments historiques

Le premier exemple est celui de l'abbaye de Saint-Vincent à Nieul-sur-l'Autize, fondée au XI^e siècle. Vendu comme « bien national » en 1791, l'ensemble des bâtiments monastiques est par la suite sécularisé. L'abbaye est devenue aujourd'hui « ancienne abbaye » : la vie monastique n'existe plus, seule l'église abbatiale est restée consacrée au culte comme église paroissiale du village. Le tourisme culturel a pris le relais de la vie spirituelle, pour justifier une continuité d'utilisation de cet ensemble. Ce cas est d'ailleurs emblématique d'un grand nombre d'architectures monastiques en Europe. Comment « utiliser » aujourd'hui un monastère désormais abandonné ou ayant perdu la fonction pour laquelle il a été conçu et construit? Cette question risque d'être toujours plus aiguë en Europe au fur et à mesure de la désertion et de l'abandon des églises et des monastères. Cette réalité entraîne en effet une perte de sens et de savoir pour les générations futures par rapport à l'héritage chrétien pourtant intimement lié à l'histoire de l'Europe. La question du « programme », donc de la ré-utilisation des monuments est fondamentale, sans tomber toutefois dans une préoccupation purement utilitariste. Il faut citer à ce propos l'analyse lucide faite récemment par Giovanni Carbonara sur les concepts émergents de ré-utilisation, ré-appropriation, réhabilitation (*recupero*). Nous partageons cette idée, simple en apparence, selon laquelle la restauration n'est pas une stérile momification mais chaque restauration pertinente « exige de doter le monument d'une fonction compatible avec sa nature ».²

Cette compatibilité doit être jugée au cas par cas. Avant chaque restauration il faut se poser ces questions: comment une architecture qui a été conçue hier pour accueillir la vie peut de nouveau abriter la vie aujourd'hui et demain? Quelles sont les nouvelles fonctions qui peuvent être compatibles avec cette architecture ancienne? Dans le cas d'édifices religieux dé-consacrés, la question de la compatibilité d'une nouvelle fonction est étroitement liée au « sens », à la signification, à l'ensemble des valeurs que représentent ces édifices en relation avec

l'histoire vivante du christianisme, avec la foi comme démarche et engagement. Les enjeux sont symboliques autant que politiques.

Le musée peut-il être la réponse adaptée à tous les cas de figure? On assiste au niveau international, en particulier depuis les années 1980, à une véritable « muséofolie »:³ des musées se construisent aux quatre coins du globe, tandis que ré-utilisation des monuments historiques passe souvent par leur adaptation en musée. Aujourd'hui, les gestionnaires du patrimoine cherchent des produits dérivés du musée, surtout lorsqu'il n'y a pas de collection à exposer. La liste des « muséotypes » est longue : centres d'interprétations, musées vivants, musées interactifs...

Les générations futures devront donner de nouvelles réponses à cette question de société : n'y a-t-il pas d'autres enjeux pour le patrimoine architectural que celui du tourisme culturel et de son corollaire, les musées?

Le second exemple dont je veux parler est celui de l'abbaye cistercienne d'Acey dans le Jura. Il constitue un cas assez rare aujourd'hui, car l'ensemble continue à abriter une communauté de moines cisterciens. Le projet est donc une réponse claire à une demande précise formulée par cette communauté.⁴ Le programme de création de nouveau vitraux pour l'église, lieu central, véritable âme de la vie monastique, a la force de l'évidence. D'autant que les anciens vitraux mis en place entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle avaient été en grande partie détruits par une violente tempête en 1986. Nous sommes ici dans la tradition séculaire de la commande d'art sacré par une communauté vivante à un artiste de son temps. Il me semble important de souligner, au-delà de toute dissertation sur la qualité des vitraux de Jean Ricardon, une idée simple : leur présence est là, évidente, inattaquable car ils traduisent le désir spirituel d'une communauté d'hommes. La force de cette oeuvre est également dans ce cas précis et rare : celle de la continuité d'usage d'un même édifice.

Il serait d'ailleurs intéressant de se pencher sur cette question de la continuité d'usage de l'architecture sacrée dans d'autres religions et de

voir les conséquences du religieux sur l'approche des hommes chargés d'entretenir et de restaurer ces édifices.⁵ C'est alors qu'on comprend que la « théorie de la restauration », mise au point en Europe depuis deux siècles est, dans certaines de ses formulations, une construction intellectuelle impeccable, raisonnée, logique, sensible, raffinée,⁶ mais qui peut difficilement être une invariante culturelle à leur universelle. En restauration architecturale, on parle volontiers de « doctrines » diverses et contradictoires, le débat est très ancien. Tant qu'il reste ouvert et vivant, des solutions peuvent émerger. Si elle ne se fige pas sur une doctrine, la restauration architecturale peut être selon la belle définition de Paul Philippot une « hypothèse critique non exprimée verbalement mais concrétisée en acte ».⁷

1.3. La question de la réversibilité en restauration architecturale

En architecture, la réversibilité peut être assimilée à une forme d'éthique de l'intervention. Il semble effectivement sage que l'architecte qui intervient sur un monument ancien prenne en compte cette « exigence » de modestie et de légèreté. S'il est amené à ajouter des éléments nouveaux (planchers, escaliers,...), ces éléments ajoutés sont conçus en vue d'une utilisation précise du lieu à une époque donnée. Les conditions d'utilisation peuvent changer avec le temps et impliquer la dépose d'éléments ajoutés. Il y a donc un lien direct entre réversibilité et utilisation. En somme, on peut dire que moins le programme d'utilisation d'un monument est « solide » et plus la restauration doit être réversible. En peinture murale la réintégration des lacunes avec la technique du « *tratteggio* » est exécutée avec une peinture à l'eau, réversible. La partie restaurée ou réintégrée peut être enlevée le cas échéant. Il y a là aussi l'idée que l'évolution de la science et des techniques peut avec le temps permettre d'approfondir la connaissance de l'œuvre d'art restaurée.

Le concept de réversibilité entre dans l'idée du respect que l'on devrait avoir naturellement à l'égard d'une œuvre du passé, marquée par des périodes d'abandon ou d'utilisation non adéquate. Dans le cas de

Nieul-sur-l'Autize, le dortoir roman avait été profondément modifié par des phases de destructions / reconstructions et une utilisation comme dépôt agricole. L'architecte a alors conçu son intervention comme réversible, soucieux d'un possible changement d'utilisation, et attentif à ne pas atourdir une structure en maçonnerie déjà fragilisée. Ceci pose la question du rapport solide / durable des édifices anciens, et léger / périssable des interventions dans ces mêmes édifices. Si l'on prend le cas du travail du maître slovène Josè Plečnik au château Hračany de Prague, la réversibilité n'a plus de sens. Le travail de Plečnik est intimement lié à l'histoire du château et à celle de la nation tchécoslovaque,⁸ son œuvre est devenue monument c'est à dire oeuvre d'art et de mémoire. En somme, l'exigence de la réversibilité d'une restauration ne peut pas être érigée en dogme absolu. Sinon sous prétexte de réversibilité, pourrait-on dé-restaurer les remparts de Carcassonne, dé-restaurer le château de Prague?⁹ Comme chaque concept en matière de restauration architecturale, la question de la réversibilité doit être adaptée à chaque cas et guidée par une analyse critique de l'édifice, de son histoire, du programme et des enjeux du projet.

1.4. La question de la création dans les monuments historiques: les vitraux

Après la seconde guerre mondiale, des religieux, en particulier des pères dominicains,¹⁰ lancent un « appel aux peintres » pour faire des carreaux de vitraux. Un grand nombre d'églises et de cathédrales ont perdu leurs vitraux soufflés par les bombardements. En même temps que la reconstruction des édifices endommagés par la guerre, on assiste à un élan créateur dans le domaine du vitrail qui était resté enlisé dans des poncifs anciens même si pseudo-abstrait. Cette aventure permet le dépassement de la querelle stérile entre art abstrait et art figuratif. Un grand mouvement de création libéré de l'imitation est amorcé, il trouvera ces interprètes à travers des peintres comme Chagall, Braque, Rouault, Léger, Bazaine, Manessier... Mais l'enthousiasme est parfois sans contrôle. Dans certains chantiers, on fait appel à trop d'artistes différents, le lieu (églises, cathédrales) devient une vitrine de l'art sacré

d'une époque. Aujourd'hui la création de nouveaux vitraux passe par l'appel à des peintres « reconnus », elle est soutenue en France par la « Délégation aux Arts Plastiques » (DAP). Parallèlement, les chantiers de restauration de vitraux classés au même titre que les édifices, sont dirigés par les Architectes en Chefs de Monuments Historiques (ACMH) qui s'entourent des compétences de spécialistes (historiens, maîtres verriers...). Création et restauration¹¹ sont clairement définies, l'une et l'autre peuvent répondre au besoin des édifices en fonction de chaque cas. Les techniques spécifiques de la création et de la restauration des vitraux peuvent s'enrichir mutuellement, si les acteurs acceptent ce dialogue fécond.

L'histoire récente du vitrail en France depuis 1983, sous l'impulsion de Jack Lang, se calque sur celle de la commande de l'état, François Barre écrit à ce propos : « l'état est ainsi devenu, par ses clercs agissant en communauté spirituelle active, le principal recours de l'art sacré. Certains s'en réjouiront; d'autres y déceleront perte et substitution ». ¹² L'état choisit le plus souvent ses artistes élus. ¹³ Très peu d'architectes ont conçu des vitraux contemporains dans des monuments classés. Le cas des vitraux conçus par Pierre Prunet (ACMH) dans la salle gothique de l'hôpital Saint-Jean à Angers¹⁴ est exemplaire à bien des titres.

Catherine Brisac¹⁵ estime que dans le domaine de la création artistique, la situation du vitrail est encore trop marginale. L'art du vitrail reste relativement méconnu. Pour le grand public il s'agit d'une technique ancienne, voire oubliée. Le vitrail profite peu (mis à part quelques cas récents) du grand développement du verre comme matériau de construction dans l'architecture contemporaine. L'exemple que je vais illustrer, les vitraux d'Acey, bien que peu reconnu par les milieux officiels ou volontairement ignorés, ouvre des voies nouvelles pour l'architecture et l'art du vitrail.

2. Ancienne abbaye de Saint-Vincent à Nieul-sur-l'Autize en Vendée. Projet de restauration et aménagement muséographique de l'aile Est 1995-1998¹⁶

Maîtres d'ouvrage : Ministère de la Culture et Conseil Général de la Vendée

Maîtres d'œuvre : Pascal Prunet, ACMH¹⁷ –mandataire

Architecte assistant : Nicolas Detry

Architecte muséographe : agence TETRARC de Nantes

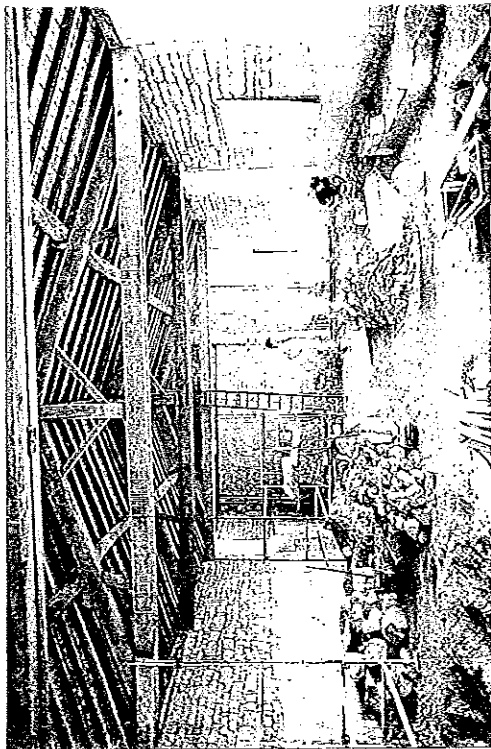
Concepteur lumière : François Magos

Chantier 1997-1998

La nouvelle fonction pour cet ancien dortoir a évolué au fur et à mesure des découvertes archéologiques. En 1996, se confirme l'idée d'aménager un petit musée de sculptures romanes évoquant le cycle de la genèse. Les œuvres présentées étant des calques d'un arc sculpté¹⁸ de l'église romane Sainte-Eulalie à Benet, proche de Nieul-sur-l'Autize. La restauration de l'aile Est, constitue la première phase d'un grand projet de restauration et de mise en valeur de l'ensemble de l'ancien monastère; projet qui avec celui en cours de réalisation sur l'abbaye voisine de Saint-Pierre de Maillezais,¹⁹ entend évoquer la vie monastique dans le Sud de la Vendée.

2.1. Repères historiques

L'abbaye fut fondée en 1068; les bâtiments conventuels sont construits en grande partie durant le XI^e siècle. Après le Concile de Latran, les moines suivent la règle de Saint-Augustin. En 1339 on trouve la trace d'une protection de l'abbaye et de ses biens par le roi de France Philippe VI, de cette époque remonte la construction de chapelles et d'enfeus. L'ensemble de l'abbaye subit des destructions importantes à partir de 1568. L'aile orientale est, avec le cloître, la seule partie des



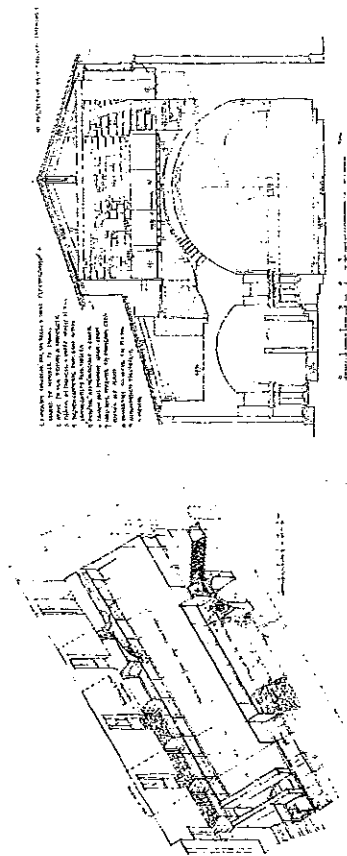
Vue intérieure du dortoir lors des premiers sondages archéologiques. Photo: N. Detry, 1995.

bâtiments conventuels encore debout. Les ravages des guerres de Religions ont porté un coup fatal à l'abbaye de Nieul-sur-l'Autize qui comme bien d'autres édifices religieux de l'Ouest de la France, n'a cessé de décliner à partir du XVII^e siècle pour arriver dans un état de ruine au début du XIX^e siècle. Les campagnes de reconstructions du XVII^e siècle ne (voûte de la salle capitulaire en 1646) et d'entretien du XVIII^e siècle ne parviendront pas à rétablir le prestige de l'Abbaye royale qui sera sécularisée en 1715 et vendue à la commune en 1791. En 1862 l'abbaye est classée au titre des monuments historiques. Entre 1865-1870, l'église fait l'objet d'une campagne importante de travaux : restauration stylistique de la façade occidentale, de la façade latérale Nord et du chevet. V-A Loué et M. Segrétain, architectes diocésains, préfèrent alors démolir le clocher gothique, pour reconstruire une nouvelle façade « selon le style qui lui est propre » en construisant un nouveau clocher néo-roman.

En 1995, lors du départ de l'étude préalable, l'étage supérieur de l'aile Est se présente comme une grange au caractère rural, détruit et reconstruit à l'économie. Dans la partie Sud du dortoir, subsistent, à un niveau inférieur, deux pièces et un couloir, l'une d'elle est couverte par une voûte transversale de facture très frustre. Le niveau de sol de cette zone est proche du niveau roman du dortoir des moines.

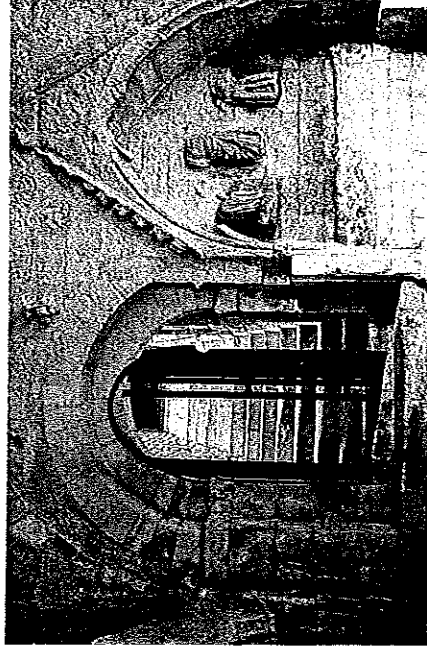
2.2. Recherches et observations préliminaires

Suite à la demande de Pascal Prunet, ACMH chargés du projet, une première campagne de sondages archéologiques débute en 1995. Suivent deux autres campagnes de fouilles ponctuelles sur les ailes Sud (ancien réfectoire) et Ouest, toutes deux détruites en grande partie au moment des guerres de Religions. Une étude de dendrochronologie est effectuée sur les charpentes du dortoir et des galeries hautes du cloître. Des relevés d'ensemble des bâtiments conventuels, sont établis ainsi que des relevés pierre à pierre de certaines maçonneries, réalisés par les archéologues en collaboration avec l'architecte et son équipe.²⁰ Un recueil des documents disponibles dans les archives est

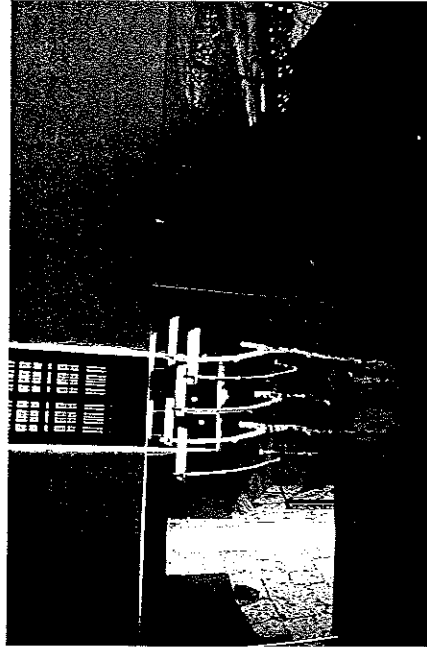


Coupe de l'état projeté. Dessin: N. Detry, agence Prunet, 1996.

Axonométrie de l'état projeté. Dessin: N. Detry, agence Prunet, 1996.



Niveau cloître, nouvelle porte d'accès à l'escalier du dortoir. Photo: N. Detry, 1999.



Détail du plancher en bois, des garde-corps et de la présentation muséographique. Photo: N. Detry, 1999.

réalisé par une historienne qui établit ensuite une synthèse historique en collaboration avec les archéologues²¹ et l'ACMH.

De ces recherches préliminaires découlent certaines observations. Le sol du dortoir, situé au-dessus de la salle capitulaire, est à un niveau rehaussé d'environ deux mètres par rapport au niveau de l'époque romane. Ceci est la conséquence de la voûte en berceau plein cintre réalisée en 1646 et construite d'une seule portée entre les murs Est et Ouest: la ligne de clef de la voûte en plein cintre étant située plus haut que les clefs des quatre voûtes d'arêtes du XI^e siècle. Cette disposition a modifié profondément le schéma spatial et structurel de l'ancien dortoir roman.

Les murs romans d'une épaisseur de 162,5 cm (5 pieds) ont été dérasés au niveau de la naissance des archivoltes des baies romanes et reconstruits en décalage vers l'Est avec une épaisseur réduite (environ 65 cm = 2 pieds). Ces deux murs gouttereaux Est et Ouest sont percés de fenêtres rectangulaires (XVII^e siècle) dont le rythme est sans rapport avec les baies romanes sous-jacentes. Ce rythme de baies semble indiquer une division du dortoir en cellules, même si aucune trace n'en a été retrouvée. En 1995, les baies romanes n'étaient pas visibles depuis l'intérieur, noyées dans les débris de maçonnerie remplissant le rein de la voûte. Elles étaient cependant visibles à l'extérieur et on peut supposer que leur partie haute (archivolte) est le fruit de travaux de restauration. Nous avons cependant découvert différentes traces archéologiques qui nous ont permis de comprendre les dispositions du dortoir roman qui était couvert par une grande voûte en berceau brisé avec arcs doubleaux. Cette hypothèse est confirmée par:

- des traces de départ de voûte encore perceptibles dans le mur gouttereau Ouest,
- une assise filante sur le gouttereau Ouest, bûchée sur toute sa longueur qui correspond exactement au niveau de la naissance de la voûte,

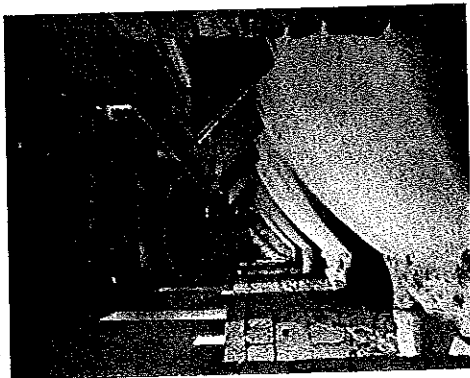
– l'épaisseur du mur roman conforté à l'extérieur par une série de contreforts.

L'escalier d'accès au dortoir est en place, il a été évidemment modifié dans sa partie haute. On constate aux deux tiers de la volée un phénomène d'usure des marches qui pourrait indiquer un ancien accès dans l'axe Nord-Sud du dortoir, abandonné après la reconstruction de la voûte au ^{xvii}^e siècle. L'espace qui correspond à cette partie usée était probablement voûté en berceau rampant dont on trouve des traces dans les murs. La charpente très simple est composée en partie de bois de réemploi (^{xv}^e siècle) avec des remaniements récents.

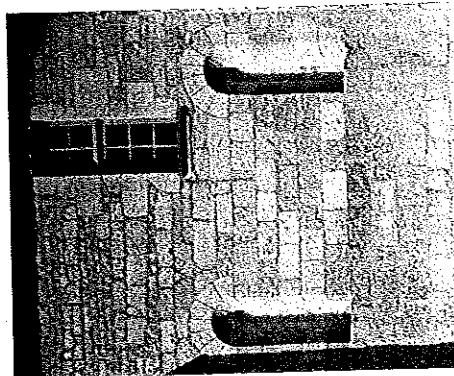
2.3. *Parti de restauration*

Au vu de l'état très lacunaire, fruit de multiples transformations, il est évident que tout retour à un état antérieur est ici impossible. Nous sommes face à un monument qui est avant tout un document d'histoire. La valeur d'art ayant été très altérée, il nous incombe de mettre en lumière la valeur d'histoire tout en retrouvant par le projet architectural un espace harmonieux. C'est la valorisation du lieu, l'explication d'éléments jusque là illisibles et la conservation de l'intégrité matérielle du monument qui sont les guides de cette intervention. Les travaux réalisés sur le dortoir sont donc des travaux de pure conservation. Toutes les maçonneries du ^{xiii}^e siècle sont conservées, des consolidations ponctuelles en moellons sont effectuées, sans changement de pierre. Les maçonneries plus récentes (^{xvii-xx}^e siècles) sont couvertes d'un enduit lissé à la chaux, ceci afin d'exprimer les stratifications historiques de la construction et mettre en valeur de façon poétique le rapport brutal entre la strate du ^{xii}^e siècle et la strate du ^{xvii}^e siècle. Les reins de la voûte sont vidés, les baies romanes réouvertes et équipées de plaques d'albâtre (translucide) afin de rendre lisible la structure romane imbriquée dans les transformations du ^{xvii}^e siècle dans une vision commune.

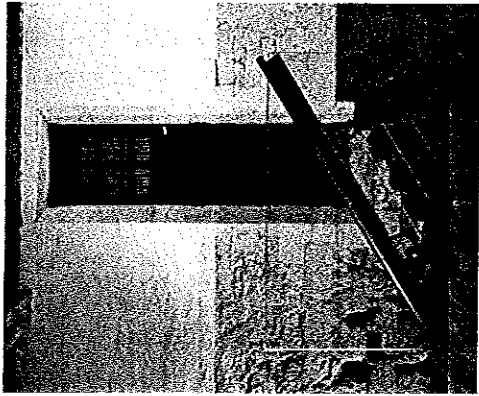
Les parties ajoutées à l'existant sont réalisées essentiellement en bois et conçues comme un mobilier réversible, sorte de « tiroir abstrait » se



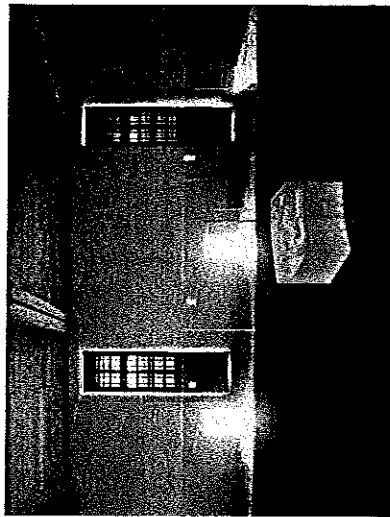
Nouveau plancher posé sur la voûte du ^{xvii}^e siècle. Photo: P. Ruault, 1999.



Façade Est du dortoir, fenêtres romanes avec plaques d'albâtre. Photo: P. Ruault, 1999.



Départ du nouvel escalier, accès vers les galeries hautes du cloître, limite zone maçonnerie enduite et zone de maçonnerie romane en grand appareil. Photo: B. Renoux, 1999.



Plancher en bois avec une stèle en verre en avant-plan. Photo: P. Ruault, 1999.

glissant dans le volume de pierre. Ainsi, le plateau central qui accueille la présentation muséographique est dissocié des murs et constitue une promenade architecturale à travers l'histoire et l'archéologie de l'édifice. L'aménagement intérieur, par son caractère de grand dépouillement, rappelle au visiteur qu'il se trouve dans un monastère. Le tracé géométrique des parties ajoutées (plateau, escalier, caissons, garde-corps) est réglé sur l'architecture romane : le rythme des baies distantes d'environ 10 pieds, donne la trame de composition et donc de construction. Le plateau est conçu comme une structure lisse et abstraite, avec des jeux de volumes et des transparences dans l'espace : plein dans le sens Est-Ouest (caisson bois) et vide dans le sens Nord-Sud (garde-corps en verre). Au Sud, dans les deux pièces situées au niveau roman, un nouveau sol coulé en « cocciopesto » est mis en place en intégrant des restes de pavement romain. Un nouvel escalier en bois sur ossature métallique permet de relier les deux niveaux du cloître et d'accéder aux galeries hautes du cloître.

2.4. Techniques

L'extrados de la voûte a été consolidé par une chape au mortier de chaux légèrement armée intégrant un système de chauffage (à basse température). Les parties ajoutées à l'existant sont conçues comme étant réversibles. Le plateau est construit sur des « cintres » en panneaux de bois contre-plaqué (multiplex) moisés, eux-mêmes posés sur une série de plots réglables appuyés sur la voûte. Le sol est en bois de Wengé (bois foncé qui accuse le caractère abstrait), ainsi que les caissons fonctionnels qui abritent les équipements techniques (traitement de l'air, sonorisation, alimentation électrique, détecteur incendie, vol...). Les garde-corps sont en verre feuilleté, sans main courante. Les baies hautes (XVII^e siècle) sont obturées par des volets ajourés en Wengé, tandis que les baies romanes sont équipées de plaques d'albâtre, qui donnent une lumière très douce. C'est la valorisation du lieu, l'explication d'éléments jusque là illisibles et la conservation de l'intégrité matérielle du monument qui ont été les guides de notre intervention.

3. Acey (Jura), abbaye Notre-Dame: création de vitraux pour l'église abbatiale

Maître d'ouvrage : communauté cistercienne d'Acey, Père Abbé Hervé Briand

Maître d'ouvrage délégué : DRAC²² de Besançon

Artiste : Jean Ricardon

Maître-verrier : Pierre-Alain Parot

Réalisation : 1991-1999



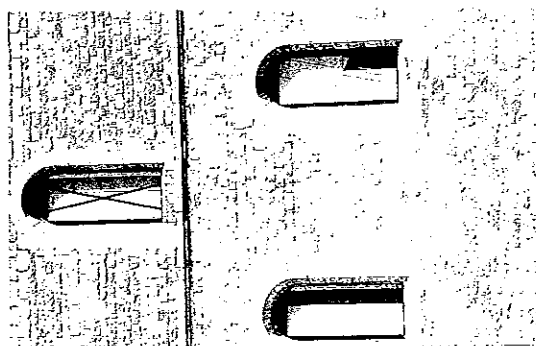
Fabrication des vitraux dans les ateliers de Pierre-Alain Parot. Photo: atelier Parot, 1996.

3.1. *Bref aperçu historique*

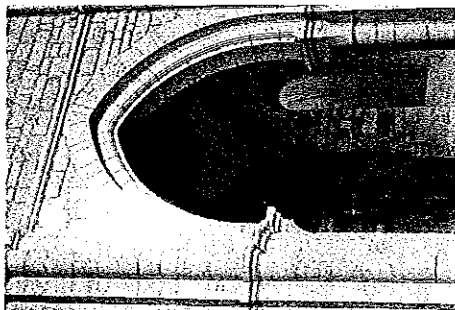
Acey dans le Jura est une abbaye cistercienne fondée au début du XII^e siècle, sa construction se poursuit sur plusieurs siècles. En 1650 les voûtes de l'avant nef s'écroulent, l'église reste amputée de sa partie Ouest. Entre 1763 et 1769 les ailes du couvent sont reconstruites, par la suite, l'ensemble est vendu puis abandonné. En 1873, l'évêque de Saint-Claude refonde le monastère avec un groupe de moines Cisterciens. A partir de 1938 l'abbé Don Eugène Court donne un nouvel élan à la vie de l'abbaye: campagne importante de restauration, création d'une turbine électrique et d'une centrale d'électrolyse thermique. A partir de 1971 le service des monuments historiques prend en charge la reconstruction de la couverture de l'avant nef: une structure en béton armé avec murs diaphragmes à la place des doubleaux et une charpente en bois remplacent les voûtes disparues en 1650. Aujourd'hui, le monastère d'Acey abrite une communauté de moines cisterciens. Entre *orare et laborare*, la vie des moines est réglée selon les principes du fondateur Saint-Bernard de Clairvaux.

3.2. *Les anciens vitraux, le concours*

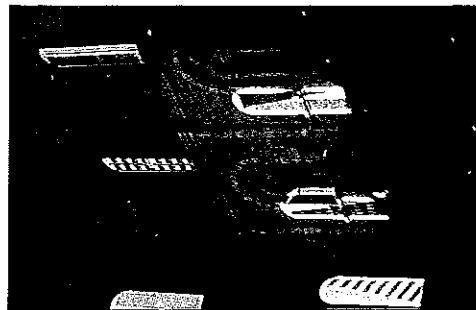
En 1986 une forte tempête détruit la quasi-totalité des vitraux de l'église. Se pose alors la question: que faire, comment restaurer? Les vi-



Façade Ouest, vitraux de Jean Ricardon vus depuis l'extérieur. Photo: atelier Parot, 1999.



Vue intérieure, bas côté. Photo: atelier Parot, 1999.



Vue intérieure, transept. Photo: atelier Parot, 1999.

traux détruits remontent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle; ce sont des vitraux simples à motif de losanges pour la plupart. L'architecte en chef des monuments historiques est appelé pour donner une première expertise. Il soumet à l'avis de la communauté trois solutions:

- 1) restauration « archéologique » des vitraux en place, restitution à l'identique des vitraux disparus,
- 2) vitraux neutres simples avec un réseau de losanges et des verres de Saint-Just,
- 3) proposer une recherche contemporaine sur le principe cistercien.

Les moines choisissent la troisième solution, et décident d'organiser un concours qui sera soumis au vote de la communauté monastique. Le concours ne donne pas de résultats satisfaisants. Les moines redéfinissent alors plus précisément le cadre théorique et les exigences de cette création :

- 1) ne pas contenir de symbole ni de figuration
- 2) utiliser des couleurs qui vont du noir au blanc (cf. l'habit cistercien)
- 3) perception partielle de l'extérieur depuis l'intérieur de l'église et image lisible des vitraux depuis l'extérieur
- 4) chaque vitrail doit être différent et unique.

C'est alors Yves-Loïc Girard (conseillé aux arts plastiques à la DRAC de Besançon) qui présente aux moines l'artiste Jean Ricardon, professeur à l'école des Beaux-Arts de Besançon. Jean Ricardon se rend souvent dans le monastère, assistant aux offices, à différentes heures du jour et de la nuit. Il propose une esquisse qui touche les moines par sa justesse. La communauté est convaincue. La DRAC demande à Jean Ricardon et au maître verrier Pierre-Alain Parot de faire 20 ma-

quettes en verre à l'échelle 1 / 5 ème, celles-ci sont présentées dans l'église.

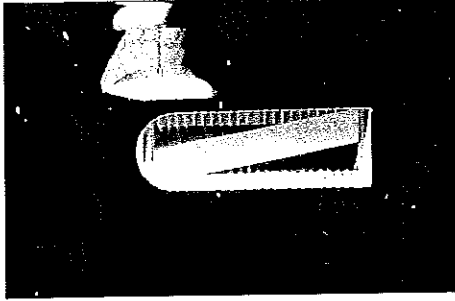
3.3. *Débat préalable à la réalisation*

Il faudra quatre ans pour obtenir l'autorisation d'exécuter les vitraux. Les Inspecteurs Généraux des Monuments Historiques (IGMH) alors en charge du dossier ont peur que la « modernité » des vitraux de Jean Ricardon choque dans une abbaye du XII^e siècle. Ils opposent d'abord un refus, pour ensuite proposer des « solutions » alternatives; par exemple réaliser les vitraux de Ricardon seulement dans une partie de l'église, le reste étant traité avec des vitraux *in stile* cistercien;²³ ou encore construire une nouvelle église pour installer les vitraux de Ricardon.

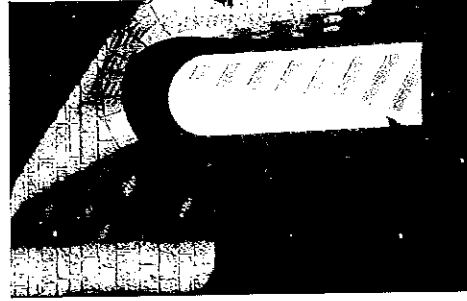
Devant l'opposition du service des Monuments Historiques, le dossier, sur décision politique est transféré vers la « Délégation aux Arts Plastiques » (DAP), ce changement de pouvoir décisionnel permet après quatre ans de discussions, de mettre en marche le financement et la réalisation de cette oeuvre majeure de l'art sacré du XX^e siècle.

3.4. *Caractéristiques des vitraux de Jean Ricardon*

Tout en respectant fidèlement les critères proposés par les moines, les vitraux de Jean Ricardon répondent à des concepts nouveaux et originaux. L'artiste ici se libère de la trame traditionnelle, au lieu des petits morceaux de verres²⁴ assemblés par un réseau de plomb, il crée des vitraux autoportants en un seul pan de verre (évolution technique rendue possible aujourd'hui par l'industrie du verre) de façon à traiter librement toute la surface des baies. Il se libère aussi des armatures de fer (barlotières, pannetons, vergettes...); son graphisme est parfaitement lisible de l'extérieur comme de l'intérieur, il trouve dans son dessin abstrait un dialogue fécond avec l'architecture, rythme lent mais incisif, un seul angle aigu régit chaque figure, toujours le même, ce qui confère une grande unité à l'ensemble.



Détail d'un vitrail. Photo: atelier Parot, 1999.



Détail d'un vitrail. Photo: atelier Parot, 1999.

Le maître verrier Pierre-Alain Parot a su traduire dans la matière, dans la lumière, cette création. Sa grande maîtrise du métier, son engagement dans une recherche encore inexplorée ont permis la réalisation de l'œuvre de Jean Ricardon. Le dialogue entre l'artiste et le maître verrier est intense, respectueux, fécond durant tout le processus de fabrication et de montage des vitraux. La cuisson de verres de plus de 3 mètres se heurte à la dimension réduite des fours existants en France. Pierre-Alain Parot se rend alors en Hollande d'où il importe un four destiné à la cuisson des verres d'automobiles, suffisamment grand pour cuire les pans de verre « monolithes ». Lors de la cuisson à 600°C de verre de grande taille (jusqu'à trois mètres de long), les risques de casse sont importants et l'opération constitue un exploit technique notable. Pour le travail graphique, Pierre-Alain Parot utilise conjointement la technique traditionnelle séculaire de la « grisaille »²⁵ et la technique moderne de dépolissage du verre avec projection à haute pression d'oxyde d'alumine.

Il faut souligner encore la démarche sensible, humaine, de l'artiste pour l'élaboration de cette œuvre qui passe par l'écoute du lieu et l'écoute de chaque moine de la communauté. Jean Ricardon est venu très souvent sur les lieux, il y a séjourné longtemps pour comprendre le rythme de la vie des moines, leurs parcours dans l'abbaye, l'attente du père abbé et de sa communauté, la lumière à toutes les heures du jour et de la nuit, à chaque saison...

C'est seulement de cette profonde observation qu'a pu naître une création qui distille, comme un chant Grégorien, ses harmonies lumineuses dans l'espace, un rythme d'écoute visuelle, libéré de toute représentation, en accord parfait avec le caractère essentiel de l'architecture et la dimension spirituelle du lieu.

* Nicolas Detry, architecte, Lyon (France).

Nieul-sur-l'Autize (NSL)

1. En France, l'intervention de restauration sur un édifice classé « monument historique », entre dans un cadre distinct de la maîtrise d'œuvre pour la conception d'un édifice nouveau ou pour la réhabilitation d'un édifice non classé ou encore inscrit sur la liste de l'inventaire supplémentaire. Il existe en France un corps particulier: les Architectes en Chef des Monuments Historiques. Les ACMH sont recrutés sur la base d'un concours national. Ils sont environ 50 et sont responsables de la conservation, de la restauration et de la mise en valeur de l'ensemble des édifices classés « monuments historiques ». Sur cette question, je renvoie au texte de Eduardo GONZALEZ FRAILE, dans ce volume. Voir encore le livre de PRUNET P. et DETRY N., *Architecture et restauration, sens et évolution d'une recherche*, les éditions de la passion, Paris, 2000.
2. « ...Un'altra interpretazione sbagliata è quella secondo cui il restauro soffrirebbe del limite di occuparsi esclusivamente della perpetuazione materiale delle opere, delle sole 'pietre', mentre il recupero riserverebbe la giusta attenzione alle esigenze della 'vita', alla funzionalità e all'uso dei monumenti. Il restauro, in altre parole, non sarebbe altro che sterile mummificazione. In realtà ogni buon restauro comporta l'esigenza di dotare il monumento di una fusione che sia però compatibile con la sua natura, non induca modifiche violente o indiscriminate »; CARBONARA G., in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, articolo, *Le tendenze attuali del restauro in architettura*, Istituto Geografico di Agostini, Novara, 2001, p. 534.
3. L'expression est de Jean Lacouture, citée par J-P Fouillon dans « *Architecture et musée* », actes du colloque de Mairmont, La Renaissance du livre, Tournai, 2001, p. 11.
4. « Vingt-sept frères mènent sous la conduite du Père Abbé, les diverses occupations du couvent, et font notamment fonctionner une petite usine de technologie avancée sur le traitement des métaux par électrolyse », Germain Viatte in, *Ficardon. Les verrières d'Accey*, Néo éditions, Besançon, 1999, p. 5.
5. Il serait intéressant de se pencher sur l'influence de la religion sur la restauration des édifices sacrés dans les pays musulmans. La perception du temps en terre d'Islam entraîne une vision différentes de l'histoire.
6. Je pense en particulier à la contribution de Cesare BRANDI notamment dans *Teoria del restauro*, Roma, 1953. Ce texte fondamental a été traduit en français cette année par Colette Déroche (BRANDI C., *Théorie de la restauration*, Paris, éditions Monum, 2001); des extraits choisis de ce texte ont été traduits et commentés en 2000 par l'auteur du présent article dans le livre, *Architecture et restauration*, cit. pp. 57-67.
7. Cité par CARBONARA G., *op cit*, p. 534.
8. Cette opération de grande ampleur est engagée dès 1920, peu après l'élection de Thomáš G. Masaryk, comme président de la jeune République. La restauration prend une dimension symbolique et politique et marque un moment particulier de l'histoire du pays. Elle est le fruit de la rencontre entre un président philosophe éclairé et un grand artiste. Voir à ce propos l'article de Damjan PRALOVŠEK, « Le métier et la vie d'un homme », in *José Plečnik architecte, 1872-1957*, Editions du Centre Pompidou, CCI, Paris, 1986, pp. 51-68.

9. La question des dé-restauration est trop délicate pour être abordée ici. Un exemple important est celui de l'église Saint-Sernin de Toulouse. Voir Y. BOIÉF, « Les métamorphoses de Saint-Sernin », in *Monumental*, n°22, sept. 1998.
10. Dans ce renouveau, il faut souligner les rôles du Père dominicain Couturier (peintre lui-même) et du père Régamey qui dirigent à l'époque la revue « l'art sacré ».
11. Voir la revue « Monumental », n° 03, Paris, Direction du Patrimoine, 1993; numéro entièrement consacré à la restauration des vitraux en France et en Europe.
12. In, *Architecture de lumière, vitraux d'artistes - 1975-2000*, ouvrage collectif, sous la direction de A-M Charbonneau et N. Hillaire, éditions Marval, Paris, 2000, p. 11.
13. La conception de vitraux a été confiée à des artistes contemporains pour des Monuments Historiques classés, notamment Pierre Soulages (à Conques), Jean-Pierre Raynaud (à Noirlac), Gérard Garouste. (à N-D de Talant).
14. Voir l'illustration de ces vitraux dans le livre « *Architecture et restauration* », *op cit*, pp. 185-192.
15. Voir le livre de BRISAC C., *Le vitrail*, cerf fides, Paris 1990.
16. Voir l'article de FABRI M., *Saint-Vincent à Neul-sur-l'Autize, un'abbazia romanica in Vandea*, in « *Controspazio* », n° 5/1999, pp. 40-47; 56-57.
17. Pascal Prunet est architecte (diplômé de l'Ecole Polytechnique de Zurich), il est Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH) concours de 1992, actuellement il est responsable des départements suivants: Vendée, Loire Atlantique, Doubs et territoire de Belfort.
18. Cette œuvre, sculptée dans un calcaire très tendre, se dégrade rapidement, d'où l'intérêt d'en faire des calques.
19. Auteurs du projet: Pascal Prunet, ACMH, mandataire (architectes assistants: A. Belvedere, N. Detry et S. Ricca).
20. Voir Pascal PRUNET, « *Neul-sur-l'Autize, abbaye Saint-Vincent, restauration et mise en valeur des bâtiments abbatiaux* », étude préalable, juin 1997; architectes assistants Nicolas Detry et Simone Ricca, étude historique par Claire Giraud-Laballe.
21. Les sondages archéologiques ont été dirigés par Jérôme Pascal, archéologue de l'AFAN.
22. DRAC: Direction Régionale des Affaires Culturelles.
23. Un exemple de vitraux *in stile* sont ceux mis en place, lors d'une restauration, à l'abbaye cistercienne de Fontenay en Bourgogne.
24. Limite de dimension des verres au moyen âge.
25. Oxydes métalliques + fondant-oxyde de plomb et « rocaille » (fondant).