

L'AVENIR DES JARDINS HISTORIQUES :
RESTAURATION OU RECONSTRUCTION ?

Réflexion sur les questions de principes et de méthode

par Cristina Iamandi⁽¹⁾

Résumé

L'INCLUSION relativement récente des paysages culturels dans le champ patrimonial pose de nouvelles interrogations sur les modalités de leur évaluation, conservation et protection. À l'intérieur de ce débat, il y a une évidente préoccupation pour la définition des critères et méthodes propres à ce type de biens culturels.

Cet article veut apporter une contribution spéculative à ce débat, en s'attardant sur les questions théoriques de la conservation d'un cas de figure précis : les jardins et les parcs historiques, paysages créés intentionnellement par l'homme à travers un projet, pour des raisons esthétiques, souvent en association avec des édifices ou ensembles architecturaux.

L'embaras méthodologique propre à la discipline est compliqué par la nature duelle de ce patrimoine –à la fois objet «vivant», soumis aux lois biologiques et génétiques du monde végétal, et bien culturel, obéissant aux principes généraux de la sauvegarde– qui réclame des modalités opératoires diverses, voire contradictoires. D'une part, l'appartenance au monde végétal appelle la *restitution* ou la *reconstruction*, alors que sa deuxième qualité, en tant qu'œuvre d'art, exclut ces types d'intervention, et renvoie à un jugement critique propre à la *restauration*.

Adoptant une approche «catholique» au sens laïque du mot, c'est-à-dire tolérante et ouverte aux diverses perspectives théoriques, nous examinerons l'argument à la lumière des principales positions théoriques. Selon la voie empruntée –philologique ou analogique– l'intervention privilégie soit les valeurs historiographiques et l'authenticité, soit l'original et les valeurs constitutives. La discussion se concentrera sur la question de la validité de la *reconstruction*, le type d'intervention le plus répandu mais aussi le plus controversé. La pertinence des notions d'authenticité et d'identité en relation avec le cas spécifique des jardins et des parcs historiques sera également abordée dans cet article.

1 - Chercheur au Laboratoire EPPPUR (Évaluation des pratiques des projets et des paysages urbains). Institut d'urbanisme, Université de Paris-Val-de-Marne. E-mail : iamandi@ere.umontreal.ca

2 - UNESCO, Convention du Patrimoine mondial, 1972, art. 1

3 - Point 39 des Critères relatifs à l'inscription de biens culturels sur la Liste du patrimoine mondial.

L'inclusion relativement récente des paysages culturels –«*ouvrages combinés de la nature et de l'homme*»⁽²⁾– dans le champ patrimonial a posé de nouvelles interrogations sur les modalités de leur évaluation, conservation et protection. À l'intérieur de ce débat autour de la définition des critères et des méthodes propres à ce type de biens culturels, je m'attarderai sur les questions théoriques de la conservation d'un cas de figure précis : les jardins et les parcs historiques.

Ce corpus patrimonial constitue l'une des trois catégories adoptées par l'UNESCO en 1992 lors de la réunion de La Petite-Pierre, en France, qui ont été reprises dans les «*Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial*», de mars 1999⁽³⁾. Selon ce dernier document officiel, les paysages culturels se divisent en trois catégories majeures :

- 1 : Les paysages clairement définis, conçus et créés intentionnellement par l'homme à travers un projet, soit les paysages de jardins et de parcs créés pour des raisons esthétiques, qui sont souvent associés à des constructions ou des ensembles religieux.
- 2 : Les paysages évolutifs.
- 3 : Les paysages associatifs.

Avant d'entamer toute discussion une précision terminologique s'impose. Entre parcs et jardins les frontières sont plutôt équivoques. Le parc désignait, dans le passé, un site boisé et giboyeux, entouré de murs ou de palissades, un enclos rempli de bois et de terrains de culture ou bien tout simplement un jardin d'une étendue considérable... alors que le jardin se définissait comme un espace clos, d'ordinaire planté de végétaux utiles ou d'agrément. Les deux ont perdu, graduellement, leurs fonctions utilitaires originaires (parc de chasse, jardin potager, jardin de plantes médicinales, etc.) pour gagner un usage social, d'agrément, de jouissance, de contemplation, de rêverie. Employé en général pour des choses moins dessinées et composées, le mot «parc», d'ailleurs d'origine anglo-saxonne, se distingue du jardin principalement d'un point de vue quantitatif, donc d'échelle, et parfois qualitatif, la différence résidant dans un traitement plus soigné, plus détaillé –à l'exception du jardin paysager anglais, le parc-jardin, «contracted forest» ou «extended garden» (Walpole, 1760), le jardin brownien en étant le meilleur exemple. Pour alléger le texte qui suit, nous emploierons, dans l'esprit de la Charte de Florence, la dénomination de *jardin historique* pour désigner «aussi bien des jardins modestes» que les «parcs ordonnancés ou paysagers»⁽⁴⁾, le qualificatif «modeste» référant ici à la taille uniquement. Il s'agit donc des «paysages exceptionnels» en considérant la distinction que la récente Convention européenne du paysage opère entre paysages exceptionnels et ordinaires.

Cet article tend à clarifier les fondements théoriques que sous-tendent les divers choix méthodologiques de conservation des jardins historiques. L'embaras méthodologique propre à la discipline est compliqué par la nature duelle de ce patrimoine –à la fois objet «vivant», soumis aux lois biologiques et génétiques du monde végétal, et bien culturel, obéissant aux principes généraux de la sauvegarde– qui réclame des modalités opératoires diverses, voire contradictoires. D'une part, l'appartenance au monde végétal appelle la *restitution* ou la *reconstruction*, alors que sa deuxième qualité, en tant qu'œuvre d'art, exclut ces types d'intervention, et renvoie à un jugement critique propre à la *restauration*. En outre, la spécificité des jardins historiques réside aussi dans le fait qu'ils contiennent, pour la plupart, des œuvres d'art –des statues, des fontaines, etc– et des éléments architecturaux, soit des abris, des clôtures, des pavillons, constituant ainsi un site patrimonial «mixte».

Parcourant la littérature relative à ce sujet, on constate la généralisation de la *reconstruction* comme type privilégié d'intervention. Pourtant, ce choix méthodologique vient à l'encontre de tous les chartes, recommandations et autres documents à portée internationale du fait de créer un faux historique; la reconstruction étant admise seulement dans des cas extrêmes. Pourquoi alors cette tendance généralisée à la reconstruction? La discussion qui suit se concentrera donc sur la question de la validité de la *reconstruction*, ce type d'intervention le plus répandu mais aussi le plus controversé.

La restauration des jardins historiques en tant qu'œuvres d'art

La Charte de Florence, le document normatif de référence en la matière, définit le jardin historique comme étant «une composition architecturale et végétale

4 - Charte de Florence, Article 6

qui, du point de vue de l'histoire ou de l'art, présente un intérêt public. Comme tel, il est considéré un monument». Cette définition nous place tout de suite dans un cadre conceptuel précis, qui est celui de la théorie traditionnelle de la restauration. Vouée à la préservation de l'historicité et de l'*artisticité*, elle trouve sa systématisation achevée dans la *Teoria del restauro* de Cesare Brandi⁽⁵⁾, «conclusion originale de la réflexion moderne sur l'argument, greffée sur la plus actuelle spéculation esthétique, et point ferme de référence pour tout approfondissement ultérieur».⁽⁶⁾

Dans les années 1950, Cesare Brandi introduit une esthétique critique valide pour toute l'aire de l'expression artistique, en rapport direct avec le problème des fondements théoriques de la restauration. Selon Brandi, l'œuvre d'art est telle «à la suite d'une reconnaissance particulière par la conscience individuelle», acte qui la détache définitivement de l'ensemble des produits de l'activité humaine. En conséquence, l'intervention de restauration est déterminée et conditionnée par le regard qui distingue les œuvres d'art de la masse des produits de l'activité humaine. Autrement dit, la sémantisation du terme *restauration* circonscrit clairement le milieu où se produit une telle activité, qui est le champ de l'art.

Reportée à l'architecture des jardins, cette assertion postule que la restauration s'applique au corpus des jardins historiques reconnus comme étant des œuvres d'art. Mais tandis qu'à l'époque de la formulation de la théorie de Brandi, le corpus des œuvres d'art coïncidait avec le corpus des monuments historiques, aujourd'hui les œuvres d'art n'en constituent qu'une partie. En l'occurrence, nous ne pouvons plus affirmer que l'*objet* de la restauration, en tant que type particulier d'intervention, est le monument historique, mais seulement une partie de ce corpus qui est formé par les œuvres d'art.

Une fois établi le concept d'œuvre d'art, Brandi est en mesure de définir la dialectique entre exigence historique et exigence esthétique qui lui permettra d'affronter le nœud conflictuel de la restauration. Cette dialectique est déduite de la qualité artistique de l'œuvre, mais reste sensible en même temps aux valeurs historiques stratifiées sur elle, du moment de sa création par son concepteur à celui de l'impact avec la conscience. Ces stratifications se manifestent à travers d'irréversibles transformations physiques de la matière dues aux mutations d'ordre culturel (modes) et à la sensibilité perceptive des observateurs (goût), ce qui rend inacceptable la tentative de rétablir «l'état originel»; tout ce qu'on peut obtenir à travers une restauration est «l'état actuel de la matière».

Cependant, Brandi n'exclut pas la légitimité de la conservation, dans le sens de sauvegarde, pour le reste du champ «non monumental». Ainsi, l'auteur va jusqu'à autoriser même la reconstitution sous la forme de la copie, pourvu qu'il ne s'agisse pas d'œuvres d'art; la notion de faux et en général le concept d'authenticité étant conditionné, selon Brandi, par la qualité d'œuvre d'art. Donc les biens culturels privés de la qualité d'œuvre d'art, mais constituant des monuments en raison d'autres valeurs dont ils sont investis, exigent, voire permettent, d'autres types d'intervention, soit l'entretien, la conservation, la reconstruction ou la restitution philologique.

Revenons sur la double polarité de l'œuvre d'art : l'instance esthétique, qui correspond au caractère artistique, et l'instance historique, acquise en tant que produit de l'activité humaine, dans un lieu et dans un temps déterminé. Entre l'instance esthétique et l'instance historique se posent, sous l'aspect opérationnel, des exigences montrant même une contradiction objective, qui laissent entrevoir le nœud dialectique sur lequel s'articule la réflexion en restauration. Ainsi, si un point de vue historique exige de conserver les adjonctions de l'œuvre à restaurer, en raison de sa valeur historique en tant que document, indépen-

5 - BRANDI, C. : *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963; seconde édition, G. Einaudi, Torino, 1977.

6 - CARBONARA, G. : «*Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*», in *Restauro*, n° 36, 1978, pp. 3-51.

damment de sa valeur artistique, une optique esthétisante tente, par contre, de déceler la beauté du monument, cachée et occultée par des altérations et modifications ultérieures, pouvant exiger la suppression de ces adjonctions. Le conflit qui s'en suit, devra être résolu en faveur de l'«instance qui a plus de poids». Ce «poids» sera apprécié suite à un jugement de valeur, individuel et subjectif sans doute, mais non arbitraire, d'où le caractère critique et pas seulement empirique de la restauration.

Autour de ce pivot que Brandi avait décelé –l'adaptation réciproque des deux instances– tourne, depuis ses origines, la problématique de la restauration. À travers l'histoire, on a vu privilégier parfois le caractère historique des œuvres, avec la conséquente prévalence des scrupules documentaires et philologiques; d'autres fois, leur caractère esthétique, avec les conséquentes attitudes «re-créatives», visant l'intégration des aspects formels et de l'image qui qualifient le monument même.

Ainsi, la vision purement conservatrice (ou la *conservation intégrale*) est reliée à l'idée d'architecture ou de paysage en tant que *document historiographique*, somme de stratifications et modifications successives (adjonctions et suppressions, lacunes et patine). Elle préconise une intervention qui consiste en la reconnaissance et l'acceptation de ces modifications morphologiques, avec l'arrêt du processus de dégradation en cours. La conservation considère donc *a priori* l'artefact comme étant un corps inanimé qu'il faut embaumer pour empêcher sa décomposition, contrairement à l'entretien, par exemple, qui l'assimile à un organisme vif qui doit survivre au développement de son cycle biologique. La conséquence directe de ce parti pris est la remise en question du jugement de valeur, considéré «dangereux» et «arbitraire» en vue de l'établissement d'une sélection et d'une hiérarchie des sites à conserver, au regard de l'efficacité opérationnelle de l'histoire en tant que guide de la restauration. Évidemment, cette approche n'est pas pertinente aux jardins historiques et en général aux paysages culturels, à l'exception des jardins archéologiques ou des paysages reliques (ou fossiles), des repères qui ne peuvent plus être reportés à leur unité potentielle.

Mais la reconstruction repose, elle aussi, sur l'idée d'architecture ou de paysage en tant que document. Pourtant, il s'agit de distinguer entre *document historiographique* et *document historique*, à partir de la double articulation de la valeur historique. Selon Aloïs Riegl⁽⁷⁾ cette deuxième valence de la valeur historique se rattache à un monument qui témoigne, dans un premier temps, «d'un stade particulier, en quelque sorte unique, dans le développement d'un domaine de la création humaine». Riegl souligne que la valeur se révèle «dans un état originel et achevé du monument, tel qu'il se présentait lors de sa création». En conséquence, du point de vue de la valeur historique, les symptômes de dégradation, ayant un rôle perturbateur, «doivent être supprimés à tout prix». L'auteur assimile le monument à un *document historique* reconstitué par l'historien, vision correspondant à la *reconstitution*. Cependant, il apporte, dans un deuxième temps, une clarification essentielle : «ce traitement ne peut être appliqué au monument lui-même; il devra être appliqué sur une copie ou encore on effectuera une simple reconstitution écrite ou orale. Ainsi, la valeur historique, elle aussi, considère par principe le monument original comme intouchable» –une affirmation d'extrême importance qui a été souvent occultée.

La reconstruction

Dans le champ de la restauration et non pas dans l'acception commune du terme, la reconstruction désigne une conception qui postule la recomposition de la condition morphologique originelle d'une œuvre dotée d'une spatialité spécifi-

7 - RIEGL, A. : *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Le Seuil, Paris, 1984; (trad. française de *Der moderne Denkmalkultus*, Vienne, 1903).

que, soit une architecture ou un paysage. Cette intervention, qui abolit le temps correspondant à la vie même du monument, est pourtant supposée faite sur des bases philologiques, éliminant ainsi –au moins dans la théorie– l'arbitraire et l'hypothétique dont l'histoire a fait tort au grand restaurateur français Viollet-le-Duc. Impliquant les facteurs matériels mais aussi typologiques, cette attitude suppose, de ce fait, un choix, ce qui pourrait nous faire croire que la reconstitution se définit comme un acte critique, de par les confrontations avec la morphologie du bâtiment, site, ville ou paysage. Mais en fait, le choix dont il s'agit n'est pas un choix critique car il n'exige pas des jugements de valeur et surtout, il n'admet pas d'alternative quant au résultat d'une intervention, préfiguré déjà *a priori*. Le passage de l'œuvre dans le temps, identifié avec le temps écoulé entre le moment de sa création et sa réception par notre conscience, est effacé délibérément. Ce parti pris est, selon nous, inacceptable dans le cas des jardins historiques, car incompatible avec l'acte même de conservation.

Cette vision vient à l'encontre des principes de la restauration critique, raison pour laquelle elle a été vivement combattue. La reconstruction est vue par les tenants de l'approche critique-conservatrice comme une orientation «*qui veut rapporter à l'efficacité hypothétique et illusoire, l'œuvre d'art*», attitude «*dangereuse*» de par «*les répercussions complexes et risquées qu'elle comporte en pratique*». Cesare Brandi définit cette approche comme étant une «*illusion atroce, féroce et stupide*», soulignant qu'en tant que reviviscence de l'ancienne culture et pratique du XIX^e siècle, la reconstruction «*a déterminé un retour en arrière aux pires illusions de la restauration*». Ignorant l'axiome de l'irréversibilité du temps, la reconstruction, «*veut atteindre quelque chose que l'œuvre d'art n'a plus et qu'elle ne peut plus avoir, à savoir un état d'origine*». ⁽⁸⁾

La conservation des jardins en tant que sauvegarde des manifestations d'une culture matérielle

La conscience de la nouvelle dimension des problèmes de la conservation est une conséquence du fait que le concept même de patrimoine culturel s'est élargi énormément et comprend non seulement les «objets» d'archéologie et d'art que l'ancienne tradition historiographique avait définis et privilégiés, mais aussi d'autres témoignages de la vie culturelle, depuis ceux de la «culture matérielle» jusqu'à ceux de l'archéologie industrielle et du design industriel, ou au témoignages de l'environnement dans le sens plus vaste : le milieu urbain et rural, et les paysages culturels et naturels.

Il est à considérer, à ce propos, comme étant particulièrement significatif le fait que, même sur le plan terminologique, on préfère aujourd'hui parler moins d'*objets* ou d'*œuvres d'art*, mais plutôt de *biens culturels*; ce fait consiste principalement dans la reconnaissance du *système de relations* qui s'est créé historiquement entre ces biens dans le temps et dans l'espace. Autrement dit, il consiste dans la reconnaissance du *contexte*, au sein duquel les différents témoignages de civilisation se sont accumulés au cours de l'histoire, comme un tout unitaire. Les problèmes de la conservation, par conséquent, ne se limitent plus aux œuvres singulières, mais s'étend à une action programmée qui vise à garantir l'intégrité de la physionomie culturelle des contextes, du moins pour ce qui nous est parvenu.

Cette nouvelle perspective est aussi alimentée par la crise de sens engendrée par la post-modernité qui a entraîné la disparition des repères et, notamment, la dissolution des critères traditionnels qui, jusqu'à maintenant, fondaient la démarche patrimoniale. Par conséquent les principes de la conservation ont été remis en question, ses concepts fondamentaux ont été réexaminés et le système de valeurs traditionnellement associé au patrimoine bâti s'est vu élargi, sans

8 - D'autres auteurs viennent confirmer cette idée. L'architecte Giancarlo DE CARLO, par exemple, affirme, qu'un objet architectural est comme un corps où «*tous les signes de croissance sont importants. On ne peut pas "restituer" une personne à l'état d'enfant sans en faire un monstre, ainsi il est nécessaire de conserver tous signes de croissance*». J. LOACH : «Urbino ou le sens de la durée. Un entretien avec Giancarlo de Carlo», *Architecture d'Aujourd'hui*, no. 331, 1980, p.93.

pour autant résoudre les difficultés engendrées par un cadre théorique et un décret patrimonial devenus inopérants.

Cette nouvelle vision amène à établir la valeur patrimoniale d'un paysage non plus en fonction de la rareté et de l'unicité des artefacts exceptionnels –des monuments– mais plutôt en fonction de sa continuité historico-civile⁽⁹⁾. Cela suppose la prise en compte de l'identité du lieu et des mémoires qui lui sont associées, dans le contexte des changements rapides et dramatiques actuels, qui devrait guider dorénavant les pratiques de conservation de ce corpus patrimonial élargi. Intimement corrélée aux notions de mémoire et de signification selon un mécanisme que Bergson, Freud et Proust, entre autres, ont mis en évidence, l'identité est l'essence de la relation qui s'institue entre les hommes et les choses. Elle pourra être créée, restituée ou conservée à travers le changement pourvu que toute nouvelle intervention soit compatible avec le maintien des «*permanences structurales*», de la «*structure de permanences*» du lieu⁽¹⁰⁾. Cela pose, évidemment, des questions à caractère méthodologique et opératoire d'ordre général, et tout d'abord la question de la connaissance et de la conservation du patrimoine en tant qu'ensemble unitaire du *système de relations* que l'histoire a déterminé dans un milieu spécifique.

Dans le but de combler ces carences cognitives, un nouveau champ de recherche, la morphologie urbaine, naît et se développe à partir des années 1950, en Italie, grâce à la contribution inestimable de Saverio Muratori. Le principal résultat de ces études consiste dans l'affirmation de la nécessité d'ancrer les pratiques d'architecture, d'urbanisme et respectivement de conservation, dans la connaissance objective des processus de transformation à travers la reconstruction des caractères structuraux d'un lieu, sédimentés avec le temps. Cette lignée de pensée a été continuée et affinée, entre autres, par Gianfranco Caniggia qui définit la typologie processuelle, méthode basée sur la reconnaissance et la compréhension des valeurs historico-formatives dérivées de la continuité processuelle des mutations⁽¹¹⁾. La *typologie processuelle* explique aussi comment ces valeurs contribuent à la production des connaissances qui informent le projet.

Eprouvée initialement pour le bâti résidentiel, humble, produit par des non-architectes, cette méthode prétend s'appliquer également au bâti spécialisé, soit les édifices non résidentiels, qui impliquent nécessairement un processus planifié, dans toutes les aires culturelles et à toutes les échelles du cadre bâti, incluant les paysages culturels.

Dans cette optique, la restauration/récupération d'un paysage –soit-il exceptionnel, issu d'un projet, évolutif ou associatif– s'inscrit comme un stade actuel et transitoire dans la logique du processus formatif. Comme telle, son adaptation structurale et fonctionnelle prend la forme d'une activité programmée et continue d'un entretien conscient. Pour maintenir et préserver l'identité culturelle des lieux, toute nouvelle intervention devrait confirmer le processus typologique qui a déterminé l'évolution de l'artefact dans le temps. Il faut d'abord identifier les limites de transformabilité en dehors desquelles un type de paysage culturel perd ses caractères reconnaissables et, par conséquent, son identité culturelle. Une reconstruction diachronique et analogique des différentes phases de transformation révèle la succession chronologique et la dérivation des types de bâti reconnaissables. Le processus peut être représenté à travers les différents stades de développement.

Règles de transformation des milieux bâtis au regard des prescriptions et interdits de la doctrine de la conservation

9 - «[...] un territoire, une municipalité ou une partie d'une municipalité (étaient) désignés comme étant patrimoniaux... en raison de la concentration de monuments ou de sites historiques qu'on y trouve». (Loi sur les biens culturels, Québec, 1972).

10 - CLEMENTI, A. : «Il trattamento delle memorie» in Clementi, A. (a cura di). *Il senso delle memorie in architettura e urbanistica*. Roma-Bari, Laterza, pp. 5-36.

11 - CANIGGIA, G. «La struttura del luogo come costruzione processuale» in Maffei, G. (ed.), Caniggia, G. : *Ragionamenti di tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura*, Firenze, Alinea, 1997.

L'approche de la conservation des paysages culturels basée sur la connaissance des processus de formation et la lecture des transformations diffère donc fondamentalement, dans ses fins et dans sa méthode, de l'approche traditionnelle de la conservation, soit le corpus de positions théoriques qui alimentent la plupart des législations, chartes et recommandations au niveau national et international.

Ainsi, on trouve, d'une part, les règles de transformation des milieux bâtis, propres à chaque lieu et, d'autre part, la série de prescriptions et d'interdits de la doctrine de la conservation, jugements moraux guidés par des idéologies et des parti-pris esthétiques mouvants et contradictoires : deux orientations intellectuelles fondées sur deux conceptions distinctes, voire opposées, de l'histoire et du temps.

Prétendant à l'universalité de ses préceptes, la théorie de la conservation transpose, dans les pratiques d'entretien, conservation, restauration et restitution, des critères développés pour la restauration des objets d'art. L'accent mis sur les aspects visuels, sur l'apparence⁽¹²⁾, dérive du principe général de l'unité méthodologique appliqué à toutes les formes d'expression artistique de toutes les époques. Les objets qui se qualifient pour la conservation sont choisis parmi les produits de l'activité humaine selon des critères imprégnés de préjugés esthétiques où l'unicité et la rareté ont toujours été privilégiées dans l'évaluation. L'acte de sélection est conditionné par une reconnaissance préliminaire des qualités artistique et historique⁽¹³⁾ qui distingue clairement le «conservable» du «non-conservable». Sujette à l'interprétation personnelle et aux fluctuations du goût, cette approche est difficilement applicable à la conservation et à la gestion des structures de grande échelle, graduellement admises dans le champ favori, soit aux paysages évolutifs et associatifs.

Transposée du monde des objets d'art à l'architecture, la discipline de la restauration a hérité de la conception de l'histoire, plus précisément de l'histoire de l'art, sur laquelle elle fut fondée au XIX^e siècle. Il s'agit de l'histoire rattachée à une perception du temps linéaire et cumulative, une histoire tournée vers les événements uniques, qui procède par mise à distance, instituant un rapport au passé qui dissocie le présent du passé. Dans les pratiques actuelles de conservation, cette culture historique se traduit par l'inertie de privilégier les manifestations exceptionnelles ou, d'une manière encore plus restrictive, les chef-d'œuvres et d'autre part, dans l'application de mesures de conservation à outrance qui entravent le processus normal de transformation des villes et des paysages. Ces mesures de protection par mise en réserve des monuments, ensembles et sites, ont sans doute permis la sauvegarde de ce patrimoine. Néanmoins, une telle approche a eu aussi certains effets pervers dans la mesure où elle a soustrait ces paysages culturels à la dynamique urbaine et territoriale en raison de leur strict intérêt patrimonial.

À cette position épistémologique s'oppose une conception de l'histoire qui vise à comprendre le caractère processuel de l'architecture, la continuité de l'activité humaine à travers les discontinuités momentanées et caduques. Il s'agit de l'«histoire opératoire» (*storia operante*), concept fondateur du système théorique muratorien, tributaire de l'impact de l'histoire dite «nouvelle». Elle permet de découvrir un élément de structure –des faits qui, pendant une très longue période, restent constants, ou n'évoluent que d'une manière presque imperceptible (les «permanences structurales»)– et d'identifier la limite de transformabilité –l'ensemble de contraintes, de limites, ou de barrières, qui interdisent aux différentes variables de s'élever au-dessus d'un certain seuil (Braudel). Interprétée aussi comme une révolution de la mémoire la nouvelle histoire implique le renoncement à une temporalité linéaire au profit d'un point de vue ethnologique ou anthropologique. Sa transposition à la conservation relève d'une atti-

12 - POMIAN, K. «Musée et patrimoine», in H.P. Jeudy (éd.) : *Patrimoines en folie*, 1990, pp. 177-198. «La constitution du patrimoine culturel consiste en une transformation de certains déchets en sémiophores, [...] et en un changement de finalité et de signification de certains sémiophores. Le choix d'objets qui entrent ainsi dans le patrimoine culturel tient à leur capacité de recevoir des significations liées, principalement, à leur histoire antérieure, à leur rareté, à leur apparence externe»

13 - Article 1 de la Charte de Florence.

tude non discriminatoire, intégrante et unitaire à l'égard de tous les contextes d'intervention, qui exige un projet de connaissance préliminaire permettant l'identification des permanences structurales qui fondent l'identité du lieu.

Une autre conséquence qui découle de cette dernière position, sur les plans spéculatif et pratique, est l'affirmation d'une approche du faux historique qui met en question un critère fondamental de la théorie de la conservation : l'authenticité. Interprétée à travers ce dernier cadre théorique, la réintégration d'une lacune dans un jardin historique réalisée de manière distincte, contemporaine, est considérée comme une ré-écriture arbitraire et étrange, qui contredit le devenir naturel de l'artefact ; elle constitue un faux historique. La substitution analogue d'un élément, qu'il soit végétal, construit ou décoratif, avec un autre similaire mais neuf, utilisant la même technique d'antan sans aucune intention de tromper, est considérée comme un acte légitime d'un point de vue historico-architectural car il assure la cohérence vitruvienne entre solidité, utilité et beauté; alors que d'un point de vue documentaire, il s'agirait d'un faux. Voilà donc pourquoi on a de plus en plus recours à la reconstruction : on transpose en plan opérationnel cette vision de l'histoire et d'une conséquente nouvelle historiographie de l'architecture, non plus en tant qu'un chapitre de l'histoire de l'art vouée à l'étude de l'exceptionnel, mais à partir de la norme dont les émergences n'en sont que l'exception. Mais si la méthode s'applique bien au bâti et au paysage dits «de base», où les processus typologiques sont clairs, elle est moins efficace pour les «émergences». La mécanique des transformations subies par les monuments-émergences n'est pas la même : importation des expériences étrangères, intentionnalités bien évidentes en vue d'un résultat exceptionnel qui contredit la norme afin de bien marquer la hiérarchie.

Conclusion

La discussion antérieure conduit à la conclusion que la théorie de la conservation –codifiée par la Charte de Venise, et respectivement par la Charte de Florence, pour le cas spécifique des jardins historiques– convenait bien à une époque où le champ patrimonial, bien délimité dans le temps et dans l'espace, était constitué d'«événements» bâtis. Aujourd'hui elle ne représente plus, à mon avis, un cadre théorique pertinent à la conservation et à la gestion de l'ensemble des paysages culturels, des villes et des territoires. Sa validité est restreinte au corpus des émergences, créations exceptionnelles qui ont acquis le statut d'œuvres d'art. Par conséquent, il n'est pas nécessaire de définir une nouvelle méthodologie propre à ce patrimoine. La conservation des jardins et des parcs historiques obéit aux mêmes principes et méthode établis pour les monuments-œuvres architecturales exceptionnelles. De ce fait, la seule intervention légitime dans le cas de ces œuvres est celle de la restauration.

Pour le reste des artefacts patrimoniaux entrant dans la catégorie des paysages culturels, tout effort de mise à jour de cette théorie est inefficace sur le plan opérationnel. Par contre, l'approche qui tente de récupérer la continuité historico-culturelle à travers l'identification des règles grammaticales et syntaxiques de longue durée qui ont agi dans le passé pour constituer les villes et les paysages culturels, semble être en mesure de répondre plus efficacement aux impératifs actuels de sauvegarde et d'intégration des paysages dans les politiques d'aménagement du territoire et d'urbanisme. Elle s'est avéré, du moins dans le cas du patrimoine bâti, l'instrument apte à orienter et à contrôler les transformations futures ainsi qu'à fournir la connaissance indispensable pour comprendre le sens de l'existant. De futures recherches devraient se développer dans cette direction : vérifier la validité de cette méthode dans le cas des paysages culturels et tenter d'affiner ses instruments.