

AGIR SUR L'ŒUVRE VIVE

Conscience et connaissance pour comprendre les autonomies d'une restauration architecturale

Arch. Gianfranco Gritella

Les ruines, notamment celles qui témoignent des grandes œuvres architecturales perdues, ont toujours poussé à réfléchir sur l'histoire, sur le caractère éphémère de la vie, sur la dimension spirituelle de l'homme et sur le passage du temps, devenant une source d'inspiration littéraire, artistique et architecturale.

Plongée dans ses mémoires, désagrégée par les siècles, située au cœur d'un environnement naturel, violée par la nature jusqu'à en prendre possession, la ruine a été l'âme première, métaphore attractive qui a poussé les voyageurs du monde à visiter l'Italie grâce au Grand Tour.

Aujourd'hui, dans l'éthique contemporaine, l'archéologie de l'architecture devient une source de réflexion aussi pour définir un parcours cohérent de récupération philologique qui l'implique dans une vision renouvelée, au-delà des limites de la restauration à visée de conservation.

L'approche systémique d'un édifice réduit à l'état de ruines, comme dans le cas du site archéologique de la Fontaine d'Hercule, entraîne donc inévitablement toute une série de considérations et d'évaluations de provenance différente, sédimentées sur les valeurs propres à la conscience historique contemporaine, imprégnée par la coexistence de multiples valeurs historiques et culturelles et de nouveaux facteurs d'influence.

Les concepts de vulnérabilité et de conservation des sites ramenés à la lumière introduisent par conséquent la nécessité, pour l'architecte restaurateur, d'être conscient de prendre des décisions essentielles et sans retour, parfois courageuses mais indispensables ; il s'agit **d'agir sur une œuvre vive** afin de permettre de contenir les procédés de dégénération qui, le cas échéant, seraient irrémédiables et porteraient à la disparition totale des vestiges.

*La vision future du lieu comme il apparaîtra après l'intervention devient comme toujours durable si elle est soutenue par la conviction que **la restauration que l'on réalisera est la vision d'une conscience historique méditée** et équilibrée, dérivée de notre « expérience de voyage » culturelle et technologique passée, pas seulement en ce lieu spécifique. Le résultat final est le distillat d'une expérience mentale et spirituelle, qui s'est formée comme une sorte de mosaïque où chaque tesselle de la connaissance et de la conscience s'unissent peu à peu jusqu'à donner forme à une idée, presque une peinture mentale du lieu animé par son histoire.*

Des procédures de conservation et des méthodes de recherches liées entre elles ont contribué à focaliser l'approche culturelle de la restauration et à définir le langage formel du nouvel apport architectural sur la ruine, afin qu'ils soient tous deux en dialectique réciproque et mènent à un résultat conforme aux principes de défense et de valorisation. La conclusion des fouilles archéologiques avait mis en lumière les derniers éléments qui demeuraient encore indéterminés pour la compréhension complète du « mécanisme » architectural et fonctionnel de la fontaine démolie au XVIII^e siècle : la découverte de la base de la statue du colosse Hercule, les structures de fond du périmètre du bassin alentour, les différentes phases d'utilisation des locaux intérieurs avec les traces des anciennes canalisations hydrauliques, la structure de base précise des escaliers et des pavillons d'angle.

À travers une profonde phase d'étude, il a été possible de tracer un cadre assez clair de la façon dont pouvait se présenter le complexe architectural aux alentours de 1671-1672, c'est-à-dire au terme du chantier de construction et décoration.

À la fin du « **chantier de la connaissance** », première phase du travail de restauration, les caractères d'une « *peinture mentale* » étaient devenus assez clairs, nous permettant, aveugles de l'histoire qui nous a précédés, d'entrevoir les principales caractéristiques de la scène architecturale ancienne et de nous identifier à elle pour la comprendre, nous en remettant ainsi à la possibilité de **décrire une scène nouvelle, cette dernière pas en mimesis de la précédente, désormais perdue, mais évocatrice de celle-ci dans des formes contemporaines et contextuelles aux ruines acquises.**

Pour décrire l'approche mythologique utilisée dans le projet architectural, l'on peut penser à une sorte de représentation de la connaissance, *selon le langage informatique, comme méthode dans laquelle les différents schémas sont combinés dans une structure de données contenant toutes les entités importantes et leurs relations dans un seul domaine, qui comprend justement les multiples aspects fondamentaux desquels sont issues les solutions technologiques et esthétiques.*

Cette dynamique ne souhaite pas être intellectuelle, mais concerne plutôt le centre d'orientation de la sphère émotionnelle. **L'architecture se compose d'espaces physiques, de lumière, de couleur, de matériaux, de perceptions qui sont en premier lieu des manifestations de l'émotion.**

Deux requêtes principales sur lesquelles miser : *la nécessité de protéger les ruines des événements météorologiques et la possibilité d'exploiter cette exigence pour définir des formes visant à évoquer, dans la mesure du possible, la spatialité originaire perdue...*

Et les 4 objectifs principaux que l'on a tenté d'atteindre :

A. La restauration à visée de conservation des ruines et des décors

Les structures en ruine ont été restaurées selon une approche archéologique, conservant, en substance, leur aspect morphologique inaltéré, avec les maçonneries qui présentent le système de construction apparent avec d'importantes parties de surfaces en maçonnerie, en caractérisant l'opacité terne, due à des siècles d'enterrement.

À l'intérieur des « grottes » du nymphée, l'on a restauré les mosaïques avec des centaines de coquillages, en utilisant une partie du matériel d'origine découvert lors des fouilles et une partie issue de calques et d'empreintes réalisés avec les coquillages encore présents sur le site.

Les parties les plus importantes du nymphée du point de vue architectural ont été reconstituées à l'aquarelle, en recomposant dans des couleurs sous ton les décors perdus là où l'on disposait de traces et de résidus permettant de comprendre le dessin perdu.

B. Les œuvres en acier

Les restes architecturaux des deux hémicycles, à l'endroit où se dressaient les escaliers monumentaux, avec les grottes au-dessous, ont suggéré la solution de développer des couvertures plates en acier en mesure d'en suivre l'évolution sinusoïdale. La disposition en rayon des piliers en acier fait que leur encombrement est nettement moindre par rapport à toutes les autres solutions technologiques, permettant d'alléger l'impact formel. La profondeur et le rythme de chaque marche, avec des secteurs curvilignes identiques entre eux pour les deux « tenailles » correspondent à la division marches/paliers qui caractérisait les deux escaliers du dix-septième.

L'acier a permis de résoudre des problèmes structurels et surtout formels décisifs : éviter l'emploi du béton, difficilement compatible avec les découvertes archéologiques ; rapidité de montage au moyen d'éléments préassemblés en atelier ; légèreté et donc finesse structurelle ; rapidité d'exécution ; réversibilité totale. Là où cela a été possible, les

fondations des piliers ne touchent pas les murs des ruines, libres de toute contrainte structurelle sans renforcer les poids.

C- Les voûtes en cintres de bois

Avec une approche résolument nouvelle mais avec le même principe philologique ont été repropoées les voûtes en cintres de bois du nymphée (un bois *okoumé*, tout particulièrement stable dans le temps, léger et peu fibreux) qui reprennent l'évolution des anciennes voûtes en brique perdues.

La reconstruction des voûtes avec une abstraction contemporaine a permis de redonner au lieu une dimension « héroïque » propre à son origine et reconfigurer une spatialité architecturale perdue sans perdre l'individualité historique et donc figurative de la ruine, restée indépendante et dûment restaurée.

Les cintres, compte tenu de leur différence de forme, ont requis d'être redessinés un par un et, via un système de gabarits en acier spécialement découpés au laser, ils ont été ensuite réalisés de façon artisanale en menuiserie et assemblés exclusivement avec des emboîtements à vis et des broches en bois, en réalisant plus de 400 entre les arcs et les bandeaux curvilignes, qui ont nécessité plus de 24 m³ de bois.

D. Les calques des « télamons » et la façade du nymphée

La grande façade principale du nymphée était une œuvre architecturale unique pour son époque. Entièrement réalisée en marbre blanc de Frabosa, elle présentait trois grandes ouvertures en architrave, s'achevant par un puissant entablement soutenu par quatre « télamons » (synonyme d'Atlantes qui, dans la mythologie grecque, soutenaient les piliers du ciel). Ces gigantesques statues furent sculptées par les sculpteurs Giovanni Battista Casella et Carlo Pagano entre 1669 et 1670. Retirées au dix-huitième siècle durant les travaux de démolition de la fontaine, elles furent offertes par Victor-Amédée III de Savoie au comte de Govone qui les plaça, non sans les avoir modifiées, comme support de l'escalier extérieur de son château où elles se trouvent encore à l'heure actuelle avec de nombreux autres marbres et statues provenant de Venaria.

En affrontant le thème de la restauration de façon nouvelle et en partant des documents iconographiques d'époque, l'on a pu reconstruire le dessin d'origine de la façade qui, à travers un travail technique complexe, composé de moules grandeur nature, et une reconstruction informatisée en 3D, a permis de réaliser des matrices artisanales à partir desquelles retrouver chaque partie et dalle qui composent le secteur ici proposé.

Des quatre statues ont été réalisées des copies grandeur nature. Grâce aux moules en silicone réalisés en calquant les originaux, l'on a ensuite obtenu des matrices à partir desquelles l'on a réalisé les copies ici installées, conçues avec un composé spécial à base de résine acrylique et de sulfate de calcium. C'est avec la même technique que l'on a réalisé les deux hippocampes situés dans la grotte centrale au pied de la statue de Neptune. Les statues originales des hippocampes se trouvent actuellement au château Costa Canalis de Cumiana, le grand coquillage au château de Govone.

Les deux statues de Bernardo Falconi représentant Neptune et Éole sont en revanche du château de Racconigi.

Quelques chiffres :

Premier projet historique de la fontaine, commandité par Christine de France en 1650-1654 environ

Second projet définitif, par volonté de Charles-Emmanuel II : 1666-68

Conception : architecte Amedeo di Castellamonte avec la collaboration de Michelangelo Garove

Chantier historique : 1669-1672

Statues et sculptures réalisées : 54 statues sur les balustrades, environ 32 dans les grottes ainsi que des centaines d'éléments architecturaux en marbre.

Coquillages achetés sur le littoral français et ligure : 65.000, environ 67 caisses

Concrétions de calcite (« mursi ») creusées à Foresto et Chianocco pour les grottes artificielles : 29 charrettes (environ 16 tonnes).

Statue du colosse Hercule : 3,24 m de haut, taillée dans un seul bloc de marbre de Frabosa, d'un poids de 34 tonnes environ ; érigée sur son piédestal, aujourd'hui perdu, le 30 avril 1670 ; transportée de Turin à Venaria en 3 jours en utilisant 12 couples de bœufs.

Démantèlement de la fontaine : après 1693, pour commencer après le siège de 1706 et continuant à plusieurs reprises jusqu'en 1751-53.

Démolition des maçonneries en 1703 avec 10 charges d'explosif.

Premières fouilles archéologiques : 2005-2007 ; seconde campagne de fouilles 2016-2020

Projet de restauration : 2015-2016

Chantier en deux lots : première tranche 2016-2017 ; seconde tranche 2018-2022

Entreprises : première tranche lot CO.GE.FA S.p.A. Turin – seconde tranche Costruzioni Generali Gilardi S.p.A.

Restauration des sculptures : Fondation Centre Conservation et Restauration des Biens Culturels La Venaria Reale.

Œuvres hydrauliques et de fontainier : Piero Bianchi, Turin

Reproduction des statues et réalisation de l'entablement du nymphée : Gipsoteca Mondazzi Paolo, Turin

Restauration artistiques des œuvres de maçonnerie et des mosaïques : Coopérative De La Ville - Aoste

Volume d'eau utilisé dans les fontaines : 860 mètres cubes

Bassin souterrain d'accumulation de l'eau et centrale de pompage avec 13 pompes à contrôle électronique

Fontaines et jeux d'eau réactivés : 62

Projet de restauration et direction des travaux : Studio Architetto Gianfranco Gritella & Associati avec les architectes Stefania Giulio et Vincenzo Scuderi.