

**Chantier ouvert au public. Le tournant émotionnel aux travaux de récupération patrimoniale de la Cathédrale de Santa María (Vitoria, Espagne)**

IGNACIO DIAZ BALERDI  
*Departamento de Historia del Arte*  
*Fac. Geo. e Historia*  
*Universidad del País Vasco*  
*Av. Universidad, 5*  
*01006 Vitoria-Gazteiz (Spain)*  
[i.diazbalerdi@ehu.es](mailto:i.diazbalerdi@ehu.es)

**Abstract.** Usually, cultural heritage conservation and management have focused on heritage rescue and cost-effectiveness (related with number of visits, resources, financing, sponsorship and balance sheets), whereas dialogue with visitors, democracy and involvement of community have been marginalized as secondary tasks. So, the emotional values can be lost in the process.

This paper deals on those proceedings, discusses about dilemmas –and, above all, those related with recognition and emotional variables- cultural politics face with, particularly analyzing results in the case of restoration works in Vitoria’s Santa Maria Cathedral (Spain), where the strategy was focused by a meaningful slogan: “Opened by works”.

**Le patrimoine: entre l’économie et la valeur émotionnelle**

La deuxième moitié du XXe siècle a été témoin d'un intérêt croissant à la conservation et mise en valeur des biens patrimoniaux. Quand la II Guerre Mondiale a été finie s’est généralisé un accord sur l'importance du patrimoine, qui était unique et irremplaçable, et sur sa conservation. Le patrimoine méritait d’être abordé avec des stratégies sérieuses et rigoureuses, et non à la manière éventuelle et aléatoire qui avait été l'habituel jusqu'alors. Germain Bazin (1969: 265) disait qu’il est propre des guerres d’accélérer brusquement le cours de l'histoire, de marquer une rupture entre le présent et le passé, et de provoquer une prise de conscience sur les nouveaux temps. Il en résulte que, avec la normalisation économique, sociale et politique, une nouvelle conscience s’est installé un peu partout: le patrimoine perdu

impliquait une diminution dans les possibilités d'ancrer le souvenir, la mémoire, l'Histoire, dans quelques objets qui étaient de documents uniques pour la connaissance du passé et du présent. On a ouvert des musées -presque le 90 % des institutions réparties dans le monde ont à peu près 50 ans (Boylan : 2001)-, on a récupéré des monuments, on a réparé de villes historiques dégradées, etc. Même, à la fin du XXe siècle le patrimoine devient un affaire à la mode.

Les paradigmes habituels commencent à changer: 1) au lieu de concepts tels que patrimoine ou musée, entendus comme de lieux ou d'objets limités, on passe à un univers plus ample: contexte, paysage ou territoire d'intervention patrimoniale ou muséologique; 2) des paroles tels que pièce, objet patrimonial ou collection, portent vers de contextes plus générales et sont considérées comme de références patrimoniales; 3) le travail spécialisé est substitué -avec nuances- par de stratégies pluridisciplinaires; et 4) on cherche l'implication active des usagers à qui les biens patrimoniaux étaient destinés, en substituant le concept de public visiteur, condamné à la perception passive, par celui d'interlocuteur actif et agent multiplicateur dans les travaux relatifs au patrimoine (Brunó: 2004).

Au début des années 90 on trouvera un panorama différent : le temps a décanté une partie des choses durables, en la séparant de quelques accents éphémères, et il l'a fait sous l'ombre diffuse de cela qu'on a appelé globalisation. Et, parallèlement, on revendique le singulier. Et cela est d'une importance capitale dans le domaine du patrimoine. Les systèmes productifs, les canaux de distribution de marchandises, la consommation de la télévision, les modes, les systèmes de transport, etc., peuvent être comparables entre un pays et un autre, entre une région et une autre, mais les biens patrimoniaux ont dans chaque lieu et moment de caractéristiques propres qui les font différents des autres.

Les pays développés avaient déjà assumé que les biens patrimoniaux étaient susceptibles d'être traités non comme passifs onéreux mais comme actifs générateurs de richesse (Monreal et Torre: 1982; Myerscough: 1989). La poussée néolibérale, d'un marqué caractère technocratique penché sur l'économie a assumé cette prémisse et a commencé à traiter les biens patrimoniaux comme des variables dans la comptabilité économique. Son intérêt, sa viabilité, se rapprochaient de la rentabilité, de l'obtention de revenus, de l'équilibre financiers. On a laissé dans un plan secondaire d'autres affaires peu quantifiables -pour les nouveaux hérauts de la gestion- tels que la

fonction éducative, la discussion sur les formes de recréer la mémoire et d'articuler les discours sur l'Histoire, ou les processus d'identification des collectifs humains avec les témoignages matériels ou intangibles de son passé et de son présent. Les méthodes d'action se sont altérées, particulièrement sous la forme d'obsession pour les appuis financiers privés, les sponsorisations et les mécénats. Et, d'autre côté, le penchant spectaculaire a été primé comme l'un des ressorts les plus effectifs pour attirer de nouveaux visiteurs à ces nouvelles initiatives économique-culturelles qui, certes, ont substitué très tôt le concept de visiteur par celui-là de client.

Cela provoque quelques déséquilibres. Il est vrai que les publics des musées et de lieux patrimoniaux sont de plus en plus nombreux. Mais aussi il est vrai que ces flux croissants se concentrent là où il y a une attention médiatique soutenue et, parallèlement, un approvisionnement financier abondant. Néanmoins, la majorité des institutions culturelles restent là où elles avaient toujours été: dans une zone d'ombres, marginal, lointaine de la majorité de la population. C'est vrai, le "tourisme culturel" a augmenté, mais c'est vrai aussi que la consommation réelle de biens patrimoniaux est revêtue de vitesse et cherche la légitimation d'autres consommations. Maurizio Maggi (2005: 5) dit, "l'attraction du marché touristique est de plus en plus grande et avance vers la banalisation des spécifications locales et vers la promotion du lieu en suivant la logique régularisée dans le marketing territorial, tout en imitant les modèles qui ont connu le succès ailleurs et ont transformé en clichés les éléments qui caractérisent ces endroits"

Il y aura d'agents actifs (les politiques, les conseillers, les programmeurs, les techniciens et les conservateurs), alors qu'on réserve un rôle passif, celui de voyeur des trésors conservés, à la grande majorité. Carol Duncan (Duncan 1995 : 8-9) disait que contrôler le musée -donc, le patrimoine- signifie contrôler la représentation d'une communauté et ses plus hautes valeurs et vérités, donc, contrôler qui constitue la communauté et qu'est ce que définit son identité. Et c'est ici où se posent quelques défis non résolus encore par les stratégies de développement culturel à l'usage, lesquelles travaillent avec d'optiques numériques et envisagent le phénomène presque exclusivement avec d'échelles financières.

Vu le panorama, la possibilité de décider ce qu'il faut faire avec le patrimoine -et comment doit-on le faire- touche seulement à une sorte de race des élus, à ceux qui ont été investis de tel honneur

par le pouvoir. Les autres doivent se conformer à percevoir -d'une manière purement visuelle, épidermique- ce que l'on lui offre. Le visiteur occupe toujours une place secondaire. Il n'aura jamais la possibilité d'altérer les discours revêtus d'une auréole de légitimité. Jusqu'à un certain point, cette allure est logique, puisque les arcanes de la conservation ne sont pas à la portée de n'importe qui. Mais cela provoque aussi un éloignement et une renonce, quand, en citant de nouveau les paroles de Maurizio Maggi, personne, ni le conservateur ni le public à qui le conservé est destiné, se situe en dehors; il n'y a pas d'agents actifs et passifs: tous sont actifs (le discours sur la mémoire est un discours sur nous), bien qu'en général on enlève les uns de la possibilité d'agir et l'on pratique une conservation rhétorique de la mémoire (Maggi 2005 : 4).

On parle beaucoup d'une démocratisation des pratiques culturelles, mais on pratique peu la participation, la démocratie culturelle authentique. Une participation capable d'investir le patrimoine d'un signifié d'identification personnelle, territoriale, subsidiaire et portant sur le développement (Varine 2005b : 12-13). On peut penser que ces propos sont utopiques ou naïfs tant donné qu'aujourd'hui on préfère plutôt la délégation dans d'autres instances publiques ou privées pour traiter les biens patrimoniaux. Une délégation qui implique perpétuer un status quo où la capacité de décision sera toujours aux mains des autres, de ces instances-là qui agissent sans impératifs de nature émotive. Et il est bien connu qu'on soigne mieux les biens pour lesquels on estime ou l'on éprouve de la passion, tandis que ceux qui nous semblent indifférents ou étrangers peuvent rester plus négligés.

Il y a une relation directe entre les concepts "patrimoine" et "propriété". Le propriétaire peut attribuer à son patrimoine de valeurs objectives -morphologie, état de conservation, possibilités d'usage, etc.- et, en même temps, il sera capable d'y rencontrer d'autres valeurs de nature subjective -curiosité, proximité, identification, fétichisme, etc.-. De la synthèse des deux échelles de valeur on déduira en grande partie la relation entre le propriétaire et son patrimoine. Le patrimoine sera, pour son propriétaire, la matérialisation d'une stratégie pour le développement de sa personnalité la plus profonde et pour bâtir une culture et une authenticité possessive (Clifford 1985 : 238). Il deviendra son portrait objetuel. Et, parallèlement, le propriétaire prendra soin de son patrimoine avec une intensité marquée par ses

propres désirs personnels: il pourra l'entourer des soins propres aux princes ou l'abandonner, l'oublier et, même, se débarrasser de lui.

La majorité des objets du monde sont d'objets étrangers, distants, pour ce sujet. Mais il y aura certains sur lesquels, par des diverses raisons, le sujet sera capable de projeter un revêtement émotif qui altérera ses processus de perception et d'identification, en transformant ces objets en mécanismes de signifié (Csikszentmihalyi et Rochberg-Halton: 1981). Le revêtement émotif manque entre la plupart d'objets conservés aux musées et à d'autres centres patrimoniaux. Dans beaucoup de cas, par le fait de les déraciner de son contexte: ils sont arrachés de son environnement naturel et dépouillés, donc, des liens contextuelles, référentiels, allégoriques, métaphoriques, seulement susceptibles d'être trouvés dans son lieu d'origine. Un lieu, de sa part, dépourvu de l'un de ses éléments constitutifs si nous déplaçons l'objet vers une destination différente (Desvallées 1991 : 27).

Si l'objet est déplacé à un nouveau contexte, sa perception changera d'une manière évidente. La sensation de distance entre l'objet et le sujet s'accentuera, vu son nouveau placement artificiel. Non seulement ça: après être sélectionné et conservé, il sera, peut-être, exposé et communiqué, mais dans un contexte proche à l'asepsie, à la congélation des possibilités émotives, après avoir primé les vecteurs rationnels et quantifiables -humidité, température, lumière, systèmes d'exposition, etc.- sur ceux-là de caractère plus émotif, subjectif et relationnel (Schouten: 1998).

D'abord, une attitude passionnée semble préférable à une autre plus froide, à l'heure de projeter de stratégies patrimoniales. Les collectionneurs, et particulièrement les collectionneurs passionnés, sont, en général, ceux qui mieux soignent sa collection. D'autre côté, ce sont les villageois, ceux qui ont eu une relation vive avec d'objets patrimoniaux du coin, qui mieux évaluent sa portée et transcendance -psychologique ou sociale-, indépendamment du jugement des spécialistes.

### **Le cas de Vitoria et sa cathédrale**

Vitoria-Gasteiz, c'est la capitale de la province de l'Alava et, à son tour, la capitale administrative de la Communauté autonome du Pays Basque, au nord de l'Espagne. Ville de croissance accélérée dans les 50 dernières années, tant à sa population (plus de 200.000 habitants

actuellement) comme à l'industrie et les services, elle a comme centre urbain un quartier médiéval que, même en se comptant entre les mieux conservées de l'Espagne, il présente des graves problèmes d'accessibilité, de communications et de conditions d'habitabilité.

Au cœur du dit centre historique se lève l'édifice médiéval qui a été en principe une église paroissiale, collégiale à partir de 1498 et cathédrale de Sainte-Marie dès 1861. Elle faisait partie du premier périmètre entouré des murailles de la ville, et sur ses murs à l'Est et au Sud ont été ajoutés plusieurs demeures qui ont dessiné le tracé des rues, ce que, d'un côté, a fini pour cacher une partie de l'enceinte entourée de murailles et, de l'autre a protégé sa verticalité. L'église, produite de phases constructives successives, de problèmes et de réparations, présentait de graves problèmes de conservation, un processus accéléré de détérioration -bien elle ne finissait jamais de s'écrouler- et une perte de fonctionnalité qui augurait de noirs présages pour l'avenir et qui avait déjà provoqué sa fermeture en vue de ses faibles conditions de sûreté.

Aux tours du temps elle était devenue un bâtiment inutile et même dangereuse, un accident auquel seulement ceux qui l'avaient utilisée -par sa fonction religieuse- octroyaient une valeur émotive. L'autre valeur qu'on lui assignait était l'artistique- historique, mais cela était l'affaire de certains spécialistes et initiés. Au reste, semblait-il, la destination de la cathédrale restait indifférente.



La cathédrale de Santa Maria.

En 1996 on a proposé d'altérer d'une manière radicale les la restauration à l'usage, proposition qui a provoqué des scepticismes, des méfiances et des polémiques de salon entre ceux qui devaient

décider sur la viabilité du projet –réaction habituelle à l’univers du patrimoine espagnol, où par règle général on a placé les initiatives culturelles à un plan secondaire-. Finalement, on a chargé la rédaction du Plan Directeur de Restauration, lequel venait précédée par un Congrès International sur la Restauration de Cathédrales Gothiques.

Le Plan analysait d'une manière exhaustive tous les points importants techniquement -planimétrie tridimensionnelle pour la connaissance de l'état structural de l'édifice, géodynamique du sous-sol, études sur le bois et la pierre, analyse des pathologies biologiques, endoscopie, thermographie et radiologie des murs, étude archéologique, identification d'étapes constructives et relation entre déformations et restaurations successives-, ainsi que d'études complémentaires de caractère interdisciplinaire –archives documentaires et historiographiques, études historiques et artistiques, etc.- (Azkarate et Lasagabaster, 2001 : 11). Et, en plus, on insérait la cathédrale dans son contexte -la trame urbaine du quartier médiéval.- et on était pour une intervention respectueuse envers la propriété et les usages des demeures et des locaux qui étaient devenus une partie du bâtiment.



La visite traditionnelle : l'église, fermée

En même temps, le Plan introduisait d'éléments nouveaux pour l'impact public que les dits travaux pouvaient provoquer. L'équipe de travail considérait d'abord la communication comme l'un des axes

basiques des actions à entreprendre. Jusqu'alors la responsabilité de la conservation patrimoniale concernait presque en exclusivité aux institutions publiques, dans une mécanique où on devait rendre compte seulement à ses pairs -les techniciens aux techniciens, les chercheurs à d'autres chercheurs, les politiques à d'autres politiques-, et seulement à ceux-ci. Pourtant, dans l'avenir on ferait publiques toutes les activités, et ses détails seraient mis à la disposition de quelconque à fin de réintégrer le bâtiment au domaine public.

On cherchait ainsi le lien avec la mémoire collective. Non comme un produit récupéré du passé, mais comme un résultat global auquel confluent le passé et l'actualité, la construction et la restauration, les solutions originales et les interventions, les techniques médiévales et les nouvelles technologies. On envisageait une nouvelle manière de récupérer l'édifice historique pour le monde moderne, celui qui demande d'information et des connaissances, pour une société qui n'accepte pas déjà que les monuments, chers à conserver, soient l'objet de jouissance des seuls connaisseurs et de quelques visiteurs informés (Diputación Foral de Alava, 2001: 75).

Si jusqu'alors l'accès à un chantier archéologique avait été restreint, et même interdit à la majorité de la population par de plusieurs raisons -spécialisation exigée, des ennuis susceptibles d'être occasionnés par les curieux, des mesures de sécurité, création d'une atmosphère de travail favorable à la concentration et à l'élimination d'interférences, etc.-, désormais tous les travaux seront ouverts au public, comme le témoigne la devise inventée à l'effet: Chantier ouvert au public. La cathédrale pourra être visitée-en respectant les protocoles de sûreté- dans tous les lieux d'intervention, et la transparence sera cherchée aux buts et aussi aux mécaniques et formes de travail. Tour à tour, on ouvrira d'espaces jusqu'alors non visitables -la galerie sur les nefs, le pas de ronde de la muraille, etc.-, de façon que le visiteur récupérât non un produit final mais chacun des pas ou d'étapes constructives qui portaient à ce produit final et, de plus, que ce visiteur fût un participant des travaux qui le faisaient possible, au moyen des stratégies didactiques et de communication.

D'une certaine manière, et bien que limitée et avec certaines restrictions, on rendît au visiteur, au citoyen, un rôle qu'on lui avait enlevé depuis longtemps. Il pouvait savoir combien et pour quoi on dépensait une partie de l'argent de ses impôts, et ainsi comment on le faisait, quel étaient les buts de l'opération et qu'est ce qu'on pouvait obtenir et quelles étaient les conséquences de cette initiative. Le

visiteur devenait un acteur –actif, pas seulement un voyeur- dans la mécanique patrimoniale. Il n'était pas le protagoniste absolu, mais on ne lui dépouillait pas non plus de la capacité de penser et, indirectement, d'agir.



Aujourd'hui : le chantier est ouvert au public

La réponse a été: le flux de visiteurs a augmenté exponentiellement et son haut degré de satisfaction est constatable dans tous les études et statistiques. De plus, dans une planification stratégique très soignée, on a invité scientifiques, historiens et, surtout, écrivains à visiter le chantier et à en parler dans les médias.

Mais, peut-être, la conséquence la plus intéressante de cette allure a été la transformation expérimentée par le public visiteur dans sa perception du bien patrimonial. Déjà il ne s'agit pas d'un patrimoine hérité des autres, conservé par les autres et expliqué dans un langage érudit, lointain, des autres, mais une réalité un peu plus proche, plus propre, quelque chose qui était sur le point de disparaître et qui est récupéré pour être utilisé de nouveau. Et cela, tout en faisant compatibles les fonctions religieuses propres du temple avec d'autres dérivées de sa valeur culturelle. Capable de provoquer des valeurs émotives qui restituent le signifié à un bâtiment en train de le perdre, s'il ne l'avait pas certainement perdu déjà. Ouvert au public. Même pendant les travaux. La cathédrale de Sainte-Marie n'est plus la propriété de l'Église ou cet édifice sombre, fermé et dépourvu de

fonctionnalité, mais un patrimoine du visiteur, des habitants de Vitoria-Gasteiz et, surtout, des habitants de son quartier médiéval.

## **Bibliographie**

Azkarate, Agustín, et Juan Ignacio Lasagabaster. 2001. La catedral de Santa María. Análisis constructivo. Dans *La Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Primer Congreso Europeo sobre Restauración de Catedrales Góticas*: 11-24. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

Azkarate, Agustín, Leandro Camara, Juan Ignacio Lasagabaster, et Pablo Latorre. 2001. El Plan Director para la restauración de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Dans *La Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Primer Congreso Europeo sobre Restauración de Catedrales Góticas*: 25-60. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz.

Brunó, Cristina. 2004. *Museologia e os Novos Patrimônios - políticas e diretrizes* (conferencia au X Taller Internacional del MINOM, Rio de Janeiro, 17 septembre de 2004 (en procès de publication).

Clifford, James. 1985. Objects and Selves - An Afterword. Dans *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (G.W. Stocking Jr., ed.): 236-246. History of Anthropology, vol. 3. Madison: University of Wisconsin Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly, et Eugene Rochberg-Halton. 1981. *The Meaning of Things*. Cambridge University Press.

Desvalées, André. 1991. À propos de scénographie et de muséographie. Dans *Le futur antérieur des musées* (M. Simonot, dir.): 25-30. Paris: Éditions du Renard.

Diputación Foral de Alava. 2001. *Catedral de Santa María. Vitoria-Gasteiz. Plan director de restauración*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava.

Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London and New York: Routledge.

Maggi, Maurizio. 2005. *El perfil cultural de la sostenibilidad: el papel de la nueva museología*. Communication au XI Taller Internacional de Nueva Museología. Molinos, Teruel.

Monreal, Luis, et Marta de la Torre. 1982. *Museums: An Investment for Development*. Paris: ICOM.

Myerscough, J. 1989. *The Economic Importance of Arts in Britain*. London: Policy Studies Institut.

Schouten, Frans. 1998. Profesionales y público: un acercamiento necesario. *Museum*, 200: 27-30.

Varine, Hugues de. 2005. *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*. Lusigny-sur-Ouche: Asdic Editions.