

TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES *EN ET SUR L'ARCHITECTURE* [LBARC2200]

DECLARATION DE DEONTOLOGIE à intégrer aux documents du TFÉ

Considérant que le plagiat est une faute inacceptable sur les plans juridique, éthique et intellectuel ;

Reconnaissant que le Règlement Général des Etudes et Examens de l'UCLouvain précise la notion de plagiat et décrit les procédures et sanctions liées à sa pratique : <https://uclouvain.be/fr/etudier/reglement-general-des-etudes-et-des-examens.html>

Notant que les étudiant·e·s sont sensibilisé·e·s aux questions d'intégrité intellectuelle durant leur parcours académique et que le site web de l'UCLouvain met à disposition des ressources spécifiques sur le sujet : <https://uclouvain.be/fr/etudier/lutter-contre-le-plagiat.html>

Je déclare sur l'honneur que ce travail de fin d'étude a été écrit et dessiné de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (dessins, maquettes, idées, phrases, graphes, tableaux, ...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur.

Notant qu'un travail universitaire est le fait d'une production personnelle, réflexive et critique, je déclare en outre avoir fait l'usage suivant des outils d'intelligence artificielle de type agent conversationnel et/ou de production graphique :

	Oui	Non
J'ai utilisé l'IA	X	
J'ai utilisé l'IA pour produire/retravailler des images, auquel cas une mention explicite est indiquée en légende desdites images ;		X
J'ai utilisé l'IA pour retravailler/traduire mon texte, auquel cas une mention explicite est indiquée en préambule ;	X	
J'ai utilisé l'IA pour récolter/compiler des données, auquel cas une mention explicite des requêtes formulées et des réponses reçues de l'IA est indiquée dans la section présentant la méthode de recherche ;	X	
J'ai utilisé l'IA pour synthétiser/analyser de l'information, auquel cas la réponse produite par l'IA est utilisée comme source secondaire faisant l'objet d'une analyse critique personnelle explicite, impliquant que je reconnais comme miens les éléments présentés dans le travail et prends toute responsabilité à leur égard.		X

Fait à Bruxelles

Le 02 juin 2025

Signature de l'étudiant·e





Master en architecture à finalité spécialisée

TFE « En et Sur L'architecture ».

AGIR SANS EFFACER : intervention sur le château de Grimbergen et le bois des princes

Comment raviver une mémoire oubliée ?

Dimension : HERITAGE.

Dossier de recherche théorique

Farhat Christelle

MOTS CLES : Communauté - murs – ruine -château – paysage – boîte – kintsugi –
imperfections

Expert : *Alain Malherbe*

Co-promoteurs : Mr Christophe GILLIS
Mr David VANDENBROUCKE & Mme Cécile MAIRY .

Année académique 2024-2025



REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de ce mémoire. Leurs échanges, leur soutien et leur expertise ont permis d'enrichir et d'approfondir les réflexions qui y sont développées.

Mes remerciements les plus sincères vont à Monsieur Alain Malherbe, mon co-promoteur expert, pour sa passion communicative, ses conseils avisés et ses corrections toujours constructives, qui ont grandement nourri mon travail.

Je remercie également chaleureusement mes co-promoteurs de l'Atelier Héritages — Monsieur David Vandenbroucke, Madame Cécile Mairy et Monsieur Christophe Gillis — pour leur encadrement attentif, leur regard critique, et leur soutien constant tout au long de cette année de recherche.

Ma reconnaissance va à Monsieur Steven De Waele pour la visite du Château de Grimbergen et le généreux partage de ses connaissances historiques et archéologiques, qui ont été essentielles à la compréhension du site et à l'élaboration du projet.

Je remercie l'agence d'architecture architecten beeck & hermans, et tout particulièrement Madame Lize Leys, pour leur collaboration précieuse et la mise à disposition de ressources clés liées au Château de Grimbergen.

Enfin, je souhaite remercier de tout cœur mes amis et ma famille au Liban, pour leur présence constante, leurs encouragements et leur soutien indéfectible tout au long de mon parcours universitaire.

Un mot tout particulier à Luka, pour sa présence rassurante et bienveillante dans les moments de doute.
Et pour finir merci à vous, lectrices – lecteurs.

Table des matières

Préface.....	2
Introduction.....	4
État de l'Art.....	6
Méthodologie.....	8
Chapitre 1 La Ruine.....	10
1 La ruine à travers les siècles.....	12
1.1 Antiquité & Moyen Âge : fonction, emploi, mémoire implicite.....	12
1.2 Renaissance : redécouverte et valorisation esthétique.....	14
1.3 Lumières et Révolution : naissance de la notion de patrimoine.....	18
1.5 XXe siècle : ruines traumatiques (guerres, catastrophes).....	22
1.6 XXIe siècle : ruine vivante, réappropriée, réinventée.....	24
2 La ruine médiévale – entre présence et potentiel.....	26
2.1 La force paysagère de la ruine.....	26
2.2 Typologies : du militaire au religieux.....	28
2.3 L'obsolescence du bâti.....	34
3 La valeur immatérielle de la ruine.....	38
3.1 Le devoir de mémoire et préserver une identité.....	38
3.2 Le pouvoir du symbolisme.....	40
4. Synthèse.....	42
Chapitre 2 Agir sans effacer.....	44
1 Les forces d'activation de la ruine.....	46
1.2 La communauté responsable.....	46
1.2 Les contextes bâti et paysager :.....	50
1.3 Le corps de la ruine : les murs.....	52
1.4 L'authenticité de la matérialité.....	56
1.5 La mise en lumière comme outil patrimonial.....	58
- Synthèse -.....	60
2 Une approche poétique : le kintsugi architectural.....	62
2.1 La Philosophie et Symbolisme du <i>kintsugi</i>	62
2.2 Exalter les stigmates d'une ruine.....	64
2.4 L'innovation matérielle comme clef de revalorisation.....	64
3 (Re)bâtir le cadre d'une ruine.....	68
3.1 L'existant comme "enveloppe".....	68
3.2 L'existant fragmenté.....	72
3.3 L'existant inachevé :.....	72
3.3 L'existant fragmenté : :.....	74

Oubliée

Transformée

4 La Coexistence : la « boîte dans la boîte ».....	76
4.1 La boîte physique : l'espace architectural contenu.....	76
4.2 La boîte mentale : mémoire, perception et imagination.....	78
4.3 Le double encadrement.....	78
- Synthèse -.....	80
Chapitre 3 Etude de cas : le château de Grimbergen - Histoire et Communauté.....	82
1 Histoire de Grimbergen et de son territoire.....	86
1.1 Le Prinsenkasteel : la ruine au cœur du parc (Boîte 1).....	86
1.2 Le Prinsbos : une boîte mentale.....	88
1.3 Boîte dans la boîte :.....	92
1.4 Diagnostic sensible : opportunités et menaces du site.....	92
2 Démarche conceptuelle.....	96
2.1 Le Prinsbos : (<i>boîte mentale</i>).....	96
2.2 Le Prinsenkasteel : (<i>boîte physique</i>).....	98

Réinventée

SYNTHESE

BIBLIOGRAPHIE

ICONOGRAPHIE



Figure 1 Farhat Christelle, Ruine d'un bâtiment au Liban, vestige silencieux de la guerre.

Préface

Tout a commencé en 2006, lorsque j'étais encore une enfant. Cette année-là, la guerre a bouleversé le Liban, laissant derrière elle des immeubles éventrés et des rues marquées par la destruction. Grandir dans un pays où la ruine fait partie du paysage m'a appris à voir au-delà des apparences : là où certains ne voient que des bâtiments abandonnés, j'y vois des fragments d'histoires, des vestiges porteurs de mémoire. Le peuple libanais, lui, a toujours su trouver une beauté dans les imperfections, transformant chaque épreuve en une nouvelle opportunité de renaître.

Avec le temps, mon regard sur l'architecture et les ruines s'est affiné. En arrivant en Belgique, j'ai découvert un autre type de vestiges, différents de ceux de mon enfance, mais tout aussi fascinants. Ici aussi, des bâtiments oubliés, des structures laissées à l'abandon témoignent d'un passé révolu. Ce contraste entre mon pays natal, marqué par des destructions forcées, et ces ruines belges, vestiges du temps et des évolutions industrielles, a éveillé en moi une curiosité encore plus grande.

J'ai voulu comprendre ces lieux, les explorer, m'imprégner de leur atmosphère et imaginer ce qu'ils étaient autrefois. Pourquoi certains bâtiments sont-ils laissés à l'abandon ? Comment redonner un sens à ces espaces oubliés ? Ces questions m'ont guidée dans mon travail, nourrissant mon envie de redonner une voix à ces ruines et de leur offrir une nouvelle vie.

Introduction

La ruine est un paradoxe. Elle incarne à la fois la fragilité et la résistance, la perte et la possibilité de renouveau. Elle nous invite à réfléchir sur notre rapport au temps, sur ce que nous choisissons de préserver et ce que nous laissons disparaître. Ce qui frappe dans une ruine, ce n'est pas seulement ce qu'elle raconte, mais aussi ce qu'elle laisse deviner. Son incomplétude nous interpelle, nous poussant à imaginer ce qu'elle fut autrefois et ce qu'elle pourrait encore devenir. Elles sont les témoins silencieux d'un passé révolu, des vestiges d'un temps qui semble suspendu entre mémoire et oubli.

Au Liban, les ruines sont omniprésentes, qu'elles soient issues des conflits successifs ou simplement abandonnées par le temps. Mais ce qui est fascinant, c'est la manière dont la société les perçoit : loin d'être uniquement des cicatrices du passé, elles deviennent des espaces de résilience, de réinvention.

En Belgique, où les ruines relèvent davantage d'un héritage industriel ou historique, le regard porté sur elles diffère, mais la question reste la même : comment leur redonner un sens, une nouvelle existence ? Cette recherche tentera d'explorer comment notre perception des ruines influence notre manière d'intervenir sur elles et de les transformer. Comment peut-on préserver leur essence tout en leur insufflant une nouvelle vie ?

Comme le souligne Augustin Berque, « La ruine n'est pas seulement ce qui reste du passé, elle est aussi ce qui ouvre sur l'avenir ».¹

¹ Berque, Augustin (2013), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin.

État de l'Art

Les ruines ont toujours occupé une place particulière dans l'histoire de l'architecture et de la pensée humaine. Depuis l'Antiquité, elles sont perçues tantôt comme des symboles de grandeur passée, tantôt comme des témoignages de la fragilité du bâti face au temps. À travers les époques, elles ont nourri des réflexions philosophiques, esthétiques et patrimoniales, et leur étude s'est enrichie grâce aux travaux de nombreux chercheurs.

Un premier axe de recherche s'intéresse à l'évolution du regard porté sur les ruines et aux grandes théories qui en ont découlé². De la fascination romantique du XIXe siècle à l'analyse contemporaine de leur rôle dans la mémoire collective, ces travaux montrent comment les ruines oscillent entre mélancolie et espoir, entre perte et renaissance. Certains auteurs soulignent leur capacité à évoquer des récits disparus, tandis que d'autres y voient des espaces de réinvention et d'appropriation culturelle³.

Un autre aspect essentiel concerne les approches architecturales face aux ruines. De nombreux ouvrages et études se penchent sur les différentes méthodes d'intervention, qu'il s'agisse de conservation, de réhabilitation ou de réinterprétation⁴. Loin d'être figées, les ruines sont parfois intégrées dans des projets contemporains, donnant naissance à des hybridations surprenantes entre passé et modernité. Ces interventions posent cependant des questions éthiques : jusqu'où peut-on transformer une ruine sans en trahir l'essence ?

Enfin, plusieurs recherches récentes mettent en avant la diversité des ruines selon leur contexte d'origine. Qu'elles soient industrielles, urbaines ou issues de conflits, leur perception varie en fonction des circonstances de leur abandon et de l'histoire qu'elles portent.⁵ Certaines, dites « ruines symboliques », sont conservées comme témoins du passé, tandis que d'autres deviennent des espaces expérimentaux pour de nouvelles formes architecturales.⁶

À travers cette étude, il s'agira d'explorer ces différentes approches afin de mieux comprendre le rôle des ruines dans notre société contemporaine et la manière dont elles peuvent être réinvesties pour leur donner une nouvelle existence.

Enfin, les principes établis par le Conseil International des Monuments et des Sites, ainsi que certaines théories⁷, constituent des repères fondamentaux pour guider les interventions sur les ruines. Ils permettent non seulement d'évaluer les enjeux liés à la conservation, mais aussi d'anticiper les impacts d'une transformation sur l'identité du site. Ces réflexions offrent une grille de lecture essentielle pour préserver la valeur historique d'un lieu tout en envisageant son potentiel d'évolution.

² Choay Françoise (1992), *L'Allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris.

³ Augé Marc (2003), *Le temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris.

⁴ Viollet-le-Duc Eugène (1866), *Entretiens sur l'architecture*, A. Morel, Paris.

⁵ Hellmann Marie (2017), *Ruines modernes : architecture et destruction*, Éditions MetisPresses, Genève.

⁶ De Silguy Claire (2019), *Les ruines contemporaines : une esthétique du désastre*, Éditions Hermann, Paris.

⁷ ICOMOS (1964), *Charte de Venise* ;

ICOMOS (1994), *Document de Nara sur l'authenticité* .

Méthodologie

Ce mémoire a pour objectif d'explorer la thématique des ruines, comment ils façonnent nos paysages et nourrissent notre imaginaire. Il s'agit d'analyser non seulement leur évolution à travers le temps, mais aussi la manière dont elles sont perçues et investies par les sociétés.

Dans un premier temps, une étude approfondie de la ruine sera menée afin d'en comprendre les multiples dimensions : son statut dans différentes époques, son impact culturel et esthétique, ainsi que les courants de pensée qui ont influencé notre regard sur ces structures fragmentées. Cette phase sera conclue par une définition personnelle de la ruine qui établira une grille d'évaluation pour former un projet architectural.

Une deuxième partie s'intéressera aux différentes pratiques architecturales qui peuvent être mis en œuvre pour intervenir sur une ruine. À la suite d'une analyse de ces différents procédés, ils pourront être classés de manière à définir les plus pertinents dans le cas d'une ruine médiévale en particulier.

Enfin dans un troisième chapitre, une analyse du site du Prinsenboos et du Prinsenkaastel à Grimbergen sera établi pour formuler le programme architectural et cadrer les interventions envisagées sur la ruine.

« Les ruines, témoins silencieux du temps, nous rappellent que toute construction humaine est vouée à la transformation, mais jamais à l'oubli. »⁸

⁸ Citation de l'auteur, inspirée par Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2009), 9–10

Chapitre I

La Ruine



1

La ruine à travers les siècles

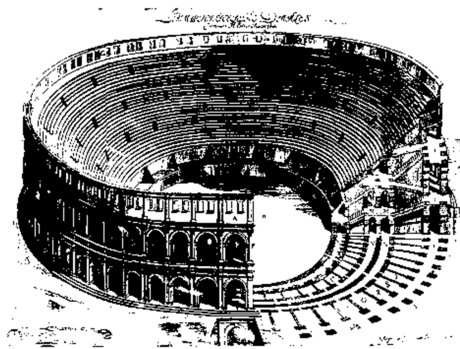


Figure 2 Jacques Peytret, *L'Amphithéâtre d'Arles comme il était autrefois*, gravure, 1666.

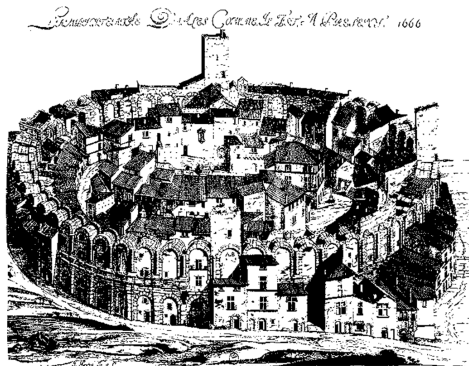


Figure 3 Jacques Peytret, *L'Amphithéâtre d'Arles comme il est devenu*, gravure, 1666.

La perception des ruines a considérablement évolué au fil du temps. Ce qui était autrefois perçu comme de simples vestiges d'un passé révolu est aujourd'hui envisagé sous un prisme plus large, mêlant mémoire, histoire et imagination. Ce chapitre retrace cette transformation en mettant en lumière les changements majeurs qui ont influencé la manière dont nous appréhendons ces témoins du passé.

1.1 Antiquité & Moyen Âge : fonction, emploi, mémoire implicite

Dans l'Antiquité, les ruines ne sont pas encore perçues comme les stigmates d'un monde effondré. Elles participent au contraire d'une conscience du temps long. L'homme ancien, lucide face à la finitude de toute chose, bâtit non seulement pour glorifier un pouvoir, mais pour inscrire son œuvre dans la durée. Les inscriptions lapidaires, les structures colossales, les plans monumentaux témoignent d'une volonté de traverser les siècles. Il s'agit moins de résister au temps que de cohabiter avec lui.

À Rome, cette conception est manifeste dans l'organisation de la ville elle-même. Comme le souligne Pierre Gros, l'architecture romaine publique s'inscrit dans une logique d'accumulation et de transformation, jamais d'effacement : les édifices se superposent, s'intègrent, se répondent dans une même trame historique¹⁰. Ainsi, l'urbanisme antique articule une mémoire vivante, où chaque pierre parle autant du présent que du passé.

Cette mémoire se prolonge au Moyen Âge, mais selon une logique différente : les ruines antiques deviennent des gisements de matériaux, mais aussi de sens. À Pise, Barcelone ou Tolède, les chantiers religieux médiévaux réemploient des colonnes antiques, des dalles sculptées ou des chapiteaux, intégrant ainsi des fragments de l'Antiquité dans le langage architectural chrétien¹¹. Ce geste, loin d'être purement utilitaire, manifeste une forme d'appropriation symbolique : l'Église, en réinvestissant la matière antique, se place en héritière — voire en rédemptrice — d'un monde païen en ruine.

9

⁹ L'usage comparatif de ces deux gravures est inspiré d'une analyse visuelle présentée dans le mémoire universitaire : Gilles Jacquemin, *Travail de fin d'études en et sur l'architecture* [LBARC2200] (mémoire de Master, Université catholique de Louvain, année académique 2022–2023), 56–57.

¹⁰ Pierre Gros, *L'architecture romaine*. 1 : Les monuments publics (Paris : Picard, 1996), p. 28–32.

¹¹ Jean-Claude Golvin, *L'Antiquité retrouvée* (Arles : Actes Sud, 2008), p. 117–120.



Figure 4 Cornelis van Poelenburgh, *Ruines de la Rome antique*, ca. 1630. La ruine devient paysage idéalisé et support de méditation esthétique.

Un exemple frappant de cette dynamique se trouve à Arles. L'amphithéâtre romain, jadis dédié aux jeux et à la gloire impériale, est peu à peu transformé en habitat fortifié au fil des siècles. Des maisons viennent occuper les gradins, une église s'érige en son centre, et l'arène devient citadelle. Deux gravures de Jacques Peytret, (Fig. 2 et 3) datées de 1666, montrent cette mutation avec force : l'une illustre l'édifice dans son état antique, l'autre dans son état médiéval, habité et sacralisé¹². Ces images soulignent combien la ruine n'est pas seulement résiduelle, mais productive — porteuse de continuités sociales, politiques et spirituelles.

Ce type de transformation incarne ce que Georges Didi-Huberman nomme une « *survivance* » : la ruine devient une forme persistante, à la fois visible et altérée, faible mais active, comme ces lucioles qui brillent encore faiblement dans la nuit du monde¹³. Cette image poétique traduit une résistance : celle des formes, des idées, des mémoires qui refusent de disparaître entièrement. Ce n'est pas la ruine en tant que fin qui fascine, mais sa capacité à traverser les régimes de sens et à renaître sous d'autres usages.

Dans les monastères médiévaux, les érudits, nourris de textes antiques, bibliques et hagiographiques, contemplent les ruines avec un regard empreint de réflexion morale et théologique. Elles deviennent le support d'une méditation sur la fragilité humaine, sur la vanité des empires, mais aussi sur la possibilité d'une grandeur renouvelée. Oscillant entre admiration et mélancolie, elles incarnent une tension essentielle : celle entre effondrement et transmission.

1.2 Renaissance : redécouverte et valorisation esthétique

Au tournant du XVe siècle, les ruines antiques cessent peu à peu d'apparaître comme des décombres du passé et deviennent les traces d'une civilisation à admirer, à étudier, voire à restaurer. L'humanisme, en pleine expansion, invite à regarder l'Antiquité non plus comme une époque définitivement révolue, mais comme un modèle de sagesse, d'art et d'harmonie qu'il faut faire renaître. Dans cette perspective, les ruines prennent une importance nouvelle. Elles ne sont plus seulement des amoncellements de pierres, mais les restes éloquents d'un âge d'or dont il faut tirer des leçons. Les artistes, les architectes et les lettrés multiplient alors les relevés, les dessins, les études de proportions, dans le but non seulement de conserver, mais aussi de comprendre les principes qui sous-tendaient les grandes constructions romaines¹⁴.

À Rome, les chantiers de reconstruction lancés par les papes - notamment sous Nicolas V - exploitent les vestiges disponibles tout en cherchant à restaurer la grandeur visuelle de la cité. Mais cette entreprise s'accompagne d'un basculement intellectuel : les ruines, par leur état fragmentaire, deviennent elles-mêmes objets de contemplation esthétique. Comme l'écrit Michel Makarius, leur puissance évocatrice tient à leur incomplétude, à leur capacité à suggérer plus qu'à montrer¹⁵. Cette sensibilité nouvelle se traduit aussi dans la peinture, où les

¹² Jacques Peytret, *L'Amphithéâtre d'Arles comme il était autrefois, et comme il est devenu*, gravures, 1666.

¹³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2009), p. 9–11.

¹⁴ Peter Burke, *The European Renaissance : Centres and Peripheries* (Oxford : Blackwell Publishers, 1998), p. 45–49.

¹⁵ Michel Makarius, *Ruines* (Paris : Hazan, 2004), 25.

paysages de ruines, baignés d'une lumière douce et mélancolique, deviennent des motifs en soi. La Renaissance donne ainsi naissance à une première forme de "conscience patrimoniale" (Fig.4) On ne se contente plus de puiser dans les ruines, on commence à les regarder, à les valoriser et, parfois, à vouloir les préserver¹⁶.

¹⁶ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : Des origines aux Lumières* (Paris : Seuil, 2020), p. 310–314.

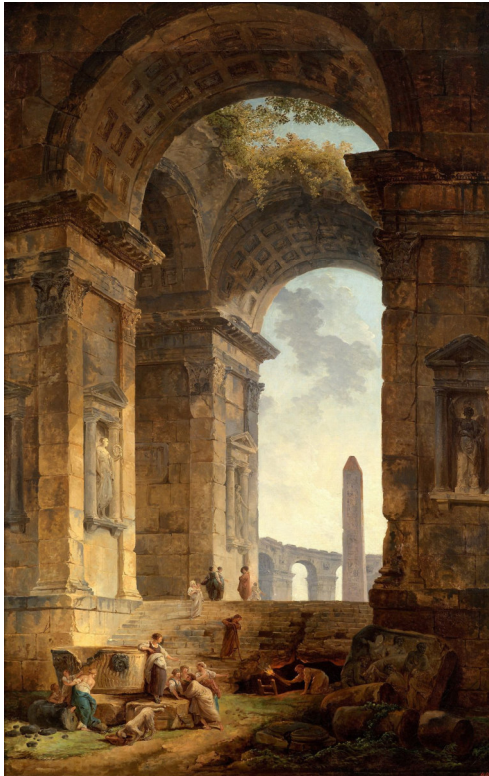


Figure 5 Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, huile sur toile, 1796, Musée du Louvre, Paris.

1.3 Lumières et Révolution : naissance de la notion de patrimoine

Le XVIII^e siècle marque une inflexion décisive dans la manière dont les sociétés européennes envisagent les ruines. Portée par l'élan intellectuel des Lumières, la réflexion sur le passé ne se limite plus à une admiration contemplative : elle s'accompagne d'une volonté de comprendre, de classer et de transmettre. Les ruines ne sont plus vues uniquement comme des vestiges émouvants ou des curiosités esthétiques, mais comme les fragments tangibles d'un héritage collectif, porteurs d'une valeur en soi, indépendamment de leur usage d'origine. Ce changement s'opère dans un contexte de diffusion élargie du savoir, où académies, sociétés savantes et publications participent à une relecture historique et critique des civilisations passées.

Cette nouvelle sensibilité se reflète dans les arts, et notamment dans l'œuvre de peintres comme Hubert Robert (Fig.5), dont la célèbre toile *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (1796) résume avec force l'ambivalence du regard porté sur les vestiges à cette époque. L'artiste y représente une ruine projetée dans l'avenir : le Louvre, pourtant en pleine rénovation, y est imaginé comme un monument effondré. Cette vision volontairement anachronique traduit à la fois l'inquiétude face au passage du temps et la fascination romantique pour la grandeur déchue. En ce sens, la ruine devient un miroir critique, où se superposent mémoire historique, méditation esthétique et conscience politique.

La Révolution française vient radicaliser cette évolution. Alors même qu'elle détruit certains symboles de l'Ancien Régime, elle suscite une prise de conscience inédite : certains édifices, même issus d'un passé contesté, méritent d'être préservés au nom de leur valeur historique. Le patrimoine n'est plus affaire de prestige royal ou religieux, mais devient une affaire publique, nationale, voire universelle. C'est dans cette dynamique que naît, à la fin du XVIII^e siècle, la notion de monument historique. Le terme n'est pas encore institutionnalisé, mais l'idée se diffuse : il faut conserver les ruines, non seulement pour ce qu'elles racontent du passé, mais pour leur pouvoir symbolique dans une société en mutation. Cette nouvelle attitude préfigure les grandes entreprises patrimoniales du XIX^e siècle, en mettant l'accent sur la valeur intellectuelle, politique et émotionnelle des ruines. Comme le souligne Alain Schnapp, c'est à ce moment que la ruine commence à « entrer dans l'Histoire » – non plus comme simple survivance, mais comme objet d'un projet culturel et civique de mémoire¹⁷.

¹⁷ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : Des origines aux Lumières* (Paris : Éditions du Seuil, 2020), p. 484–486.



Figure 6 Caspar David Friedrich, *L'abbaye dans la forêt de chênes*, huile sur toile, 1809–1810, Alte Nationalgalerie, Berlin.

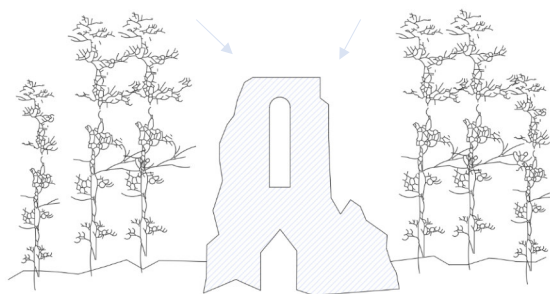


Figure 7 Farhat Christelle *accentuation de la ruine par rapport au paysage*, 2025

1.4-XIXe : débat sur la restauration et préservation consciente

Le XIXe siècle marque une inflexion décisive dans notre rapport aux ruines. Jusque-là, elles étaient souvent réutilisées comme carrières ou reconstruites sans souci patrimonial. Mais peu à peu, une nouvelle idée prend forme : la ruine devient un objet en soi, digne d'être conservé non pas malgré son incomplétude, mais à cause d'elle — en tant que témoin sensible de l'histoire¹⁸.

Ce changement s'incarne particulièrement dans l'esthétique romantique. Des artistes comme Caspar David Friedrich illustrent ce basculement : dans *L'abbaye dans la forêt de chênes* (1809–1810), (Fig.5) il ne peint pas seulement une architecture en ruine, mais une présence spirituelle suspendue dans le silence. La ruine devient un lieu de méditation, une porte vers le passé et vers soi-même¹⁹. De même, Théophile Gautier évoque dans ses récits la puissance émotionnelle des ruines, entre fascination, deuil et admiration.

Mais à la beauté succède l'urgence. Avec la Révolution industrielle, les villes s'étendent, les monuments anciens disparaissent, et l'idée de conservation prend un tour politique. En France, Prosper Mérimée, inspecteur général des monuments historiques, s'engage en faveur de leur sauvegarde. La loi de 1837 marque une étape décisive : elle officialise une volonté de protéger les témoins matériels du passé, indépendamment de leur utilité ou de leur style²⁰.

Très vite, un débat profond divise les milieux patrimoniaux. John Ruskin, figure britannique du mouvement anti-restauration, s'oppose à toute intervention : selon lui, restaurer un monument, c'est en trahir l'histoire, en effaçant les marques du temps. « *Mieux vaut une pierre manquante qu'un mensonge élégant* », affirme-t-il en substance²¹. À l'opposé, Eugène Viollet-le-Duc défend une restauration « *idéale* », reconstruisant les édifices tels qu'ils auraient dû être, même si cela signifie imaginer des parties disparues²². Ces deux visions, radicalement opposées, nourriront tout le XIXe siècle — et continuent de structurer nos choix patrimoniaux aujourd'hui.

Ainsi, le XIXe siècle ne se contente pas de regarder les ruines avec poésie : il les organise, les défend, les débat, et les inscrit dans un projet culturel. La ruine devient un sujet politique, artistique et moral, à la croisée de la mémoire, de l'identité et de la création.

¹⁸ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : Des origines aux Lumières* (Paris : Éditions du Seuil, 2020), p.495–496.

¹⁹ Ibid., 497

²⁰ Jean-Michel Leniaud, *La création des monuments historiques en France* (Paris : CNRS Éditions, 2002), p. 43–45.

²¹ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (London : Smith, Elder & Co., 1849), p. 233–240.

²² Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (Paris : Morel, 1858), p. 14–16.



Figure 8 Farhat Christelle le contour du port de beyrouth avant et après , 2025

Avant

Après

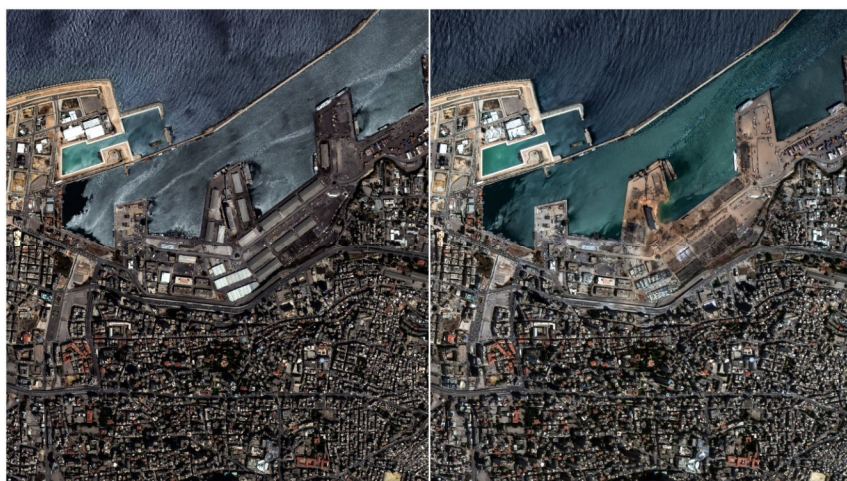


Figure 9 Port de Beyrouth avant (à gauche) et après (à droite) l'explosion du 4 août 2020.

Images satellites montrant la transformation radicale du paysage urbain suite à l'explosion. L'îlot industriel des silos à grain, autrefois infrastructure logistique ordinaire, est devenu une ruine chargée de mémoire traumatique.

1.5 XXe siècle : ruines traumatiques (guerres, catastrophes)

Au XXe siècle, la manière dont on perçoit les ruines change profondément. Elles ne sont plus seulement vues comme les traces lointaines d'un passé révolu, mais comme les témoins directs de violences récentes. Une ruine ne représente plus uniquement le temps qui passe : elle devient souvent la preuve d'une destruction brutale, encore proche, encore douloureuse²³.

Les deux guerres mondiales en sont les exemples les plus frappants. Après 1918, des villes entières sont en ruines. Ypres, Verdun, Oradour-sur-Glane : autant de lieux où l'on choisit de ne pas reconstruire, afin de garder ces ruines comme mémoriaux. Elles deviennent des marqueurs visibles d'un drame collectif, qu'on ne veut ni oublier ni effacer²⁴.

Après 1945, cette question devient centrale : faut-il reconstruire ou conserver ? À Coventry, en Angleterre, après le bombardement de la cathédrale, on décide de conserver les ruines de l'ancienne église à côté du nouveau bâtiment²⁵. Le choix est symbolique : garder une trace du passé, même douloureuse. À Hiroshima, le Dôme de Genbaku est laissé tel quel, au cœur de la ville reconstruite. Il devient un symbole mondial de paix et de mémoire, visible par tous²⁶.

Ce rapport aux ruines évolue encore avec les catastrophes plus récentes. L'explosion du port de Beyrouth en 2020 n'a pas seulement laissé des ruines visibles ; elle a aussi modifié durablement la géographie urbaine et la manière dont les habitants perçoivent cet espace. Ce qui était auparavant un simple ensemble de silos fonctionnels est devenu en quelques secondes un site marqué par le deuil, la colère et la mémoire collective (fig.8) La photographie comparative avant/après révèle cette transformation physique, mais elle suggère aussi une reconfiguration du paysage mental. La ruine, ici, n'est pas seulement un reste matériel : elle devient une cicatrice urbaine, un lieu où le traumatisme a littéralement redessiné les contours de la ville. (Fig. 9)

Ces ruines modernes ne renvoient pas à une époque lointaine : elles sont directement liées à un traumatisme actuel. Elles posent à nouveau la question : faut-il effacer les traces, ou les préserver pour ne pas oublier ce qui s'est passé²⁷ ?

C'est dans ce contexte que des principes internationaux sont posés. La Charte de Venise, en 1964, insiste sur la nécessité de respecter l'état actuel des bâtiments abîmés : on peut les consolider, mais pas les reconstruire entièrement. L'idée, défendue notamment par Cesare Brandi, est que la ruine doit rester ce qu'elle est : un témoin, même incomplet, d'un moment précis de l'histoire²⁸.

²³ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : Des origines aux Lumières* (Paris : Éditions du Seuil, 2020), 507.

²⁴ Ibid., p. 509–510.

²⁵ Ibid., p. 511.

²⁶ Ibid., p. 512.

²⁷ Ibid., p. 515–516.

²⁸ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, trad. Anne-Marie Bataille (Paris : Seuil, 2001), 58–61 ; voir aussi Charte de Venise, art. 9.

1.6 XXI^e siècle : ruine vivante, réappropriée, réinventée

Notre manière d'envisager les ruines continue d'évoluer. Elles ne sont plus seulement perçues comme des traces à préserver ou à restaurer, mais comme des lieux ouverts à la réinterprétation. Dans un monde en mutation rapide, marqué par les crises environnementales, les transformations urbaines et les changements d'usages, la ruine devient un point de départ plutôt qu'un point final. Elle n'est plus pensée uniquement en termes de perte, mais aussi de possibilité.

Aujourd'hui, de nombreux projets architecturaux choisissent de travailler avec l'existant, même incomplet. Plutôt que de reconstruire à l'identique ou de figer le passé, ils cherchent à proposer des usages contemporains en dialogue avec la structure en place. Un exemple emblématique est celui du couvent des Jacobins à Rennes (fig.10) : cet ancien ensemble religieux, partiellement ruiné, a été transformé en centre de congrès. Le projet n'a pas effacé les traces du temps : il a maintenu les volumes gothiques visibles, et introduit des éléments contemporains qui cohabitent avec l'ancien sans l'imiter ni le masquer. Cette approche donne à voir une nouvelle manière d'intervenir : ni pastiche, ni rupture, mais composition entre mémoire et fonction²⁹.

Pour les architectes, ce type de démarche ouvre de nouvelles possibilités. Travailler sur une ruine aujourd'hui, c'est souvent naviguer entre respect du site, contraintes techniques, attentes sociétales et imagination constructive. Cela implique de considérer la ruine non plus comme un problème à résoudre, mais comme un cadre vivant, capable d'accueillir de nouveaux récits.

Dans ce contexte, chaque intervention devient une prise de position. Il ne s'agit pas de simplement réparer ou protéger, mais de choisir ce qu'on garde, ce qu'on transforme, et pourquoi.

Cette évolution du regard porté sur les ruines n'est pas, pour moi, une simple construction intellectuelle. Elle prend racine dans une réalité vécue. Avoir grandi dans un pays marqué par la guerre m'a confrontée très tôt à la question de ce qui reste — matériellement, symboliquement. Là-bas, les ruines s'imposent. Ici, en Belgique, elles se laissent découvrir, souvent silencieuses, presque oubliées. Ce contraste a façonné mon regard d'architecte. Aujourd'hui, ce regard ne cherche plus à opposer ces deux expériences, mais à les faire dialoguer. La ruine, qu'elle soit le fruit d'un conflit ou du passage du temps, pose toujours la même question essentielle : que fait-on de ce qui reste ? Comment intervenir sans effacer ? Comment redonner vie sans trahir ? Ces interrogations, traversées tout au long de ce travail, m'ont conduite à m'intéresser aux ruines médiévales dont l'état fragmentaire ne m'effraie pas — au contraire. Il me semble être le type de ruine idéal pour explorer, à travers le projet, ce lien intime entre mémoire, matière, et transformation.



Figure 10 Couvent des Jacobins à Rennes, réhabilitation contemporaine.

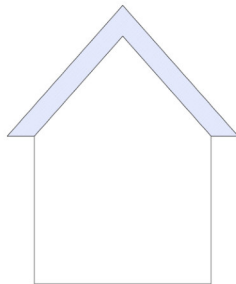


Figure 11 Farhat Christelle, 2025 schéma qui montre la connexion entre ancien et nouveau du projet jacobins à Rennes

²⁹ Nathalie Heinrich, "Patrimoine et architecture contemporaine : le cas du Couvent des Jacobins," Revue de l'architecture, no. 14 (2018).

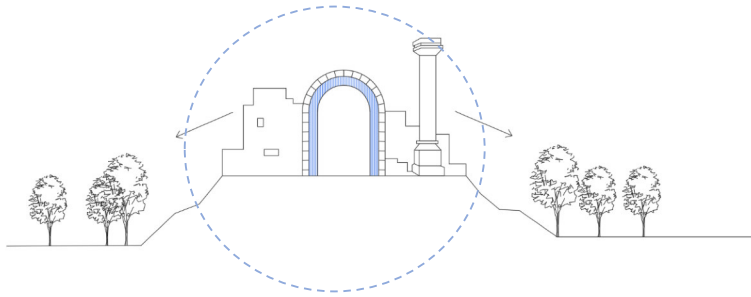


Figure 12 Farhat Christelle, de l'ancrage paysager d'une ruine médiévale., 2025

2.1 La force paysagère de la ruine

Les ruines médiévales sont intrinsèquement liées à leur environnement. Leur implantation n'est jamais neutre : elles occupent des hauteurs, bordent des axes ou structurent des lisières, révélant des logiques défensives, spirituelles ou symboliques. (fig. 12) Même fragmentée, la ruine définit une lisibilité spatiale et structurelle qui marque son emprise sur un site.

Ce concept de ruine comme acteur paysager est particulièrement manifeste dans les châteaux des Croisés au Liban, comme le château de Gibelet (Jbeil / Byblos) (fig. 13) ou la forteresse de Beaufort. Leur implantation, en surplomb de la mer ou au cœur de reliefs escarpés respectivement, fait de la ruine une forme façonnée par le territoire, mais aussi un repère qui façonne le paysage lui-même. La pierre locale, l'érosion, la végétation spontanée – tous ces éléments participent à cette fusion entre architecture et nature. La ruine dépasse ainsi sa matérialité et devient "une force paysagère" à part entière.

Loin d'être un simple vestige, elle devient un point de bascule entre passé et imaginaire. Dans la peinture romantique, notamment chez William Turner avec *Tintern Abbey* (fig. 13), dépeignant une abbaye galloise gothique du XVI^e siècle tombée en ruine. La ruine apparaît immergée dans un paysage brumeux, presque fluide, où le bâti semble se dissoudre dans la lumière et l'atmosphère – la ruine prend une forme décidément organique et dessine les traits d'une nouvelle forme de nature, se détachant de son passé anthropique.

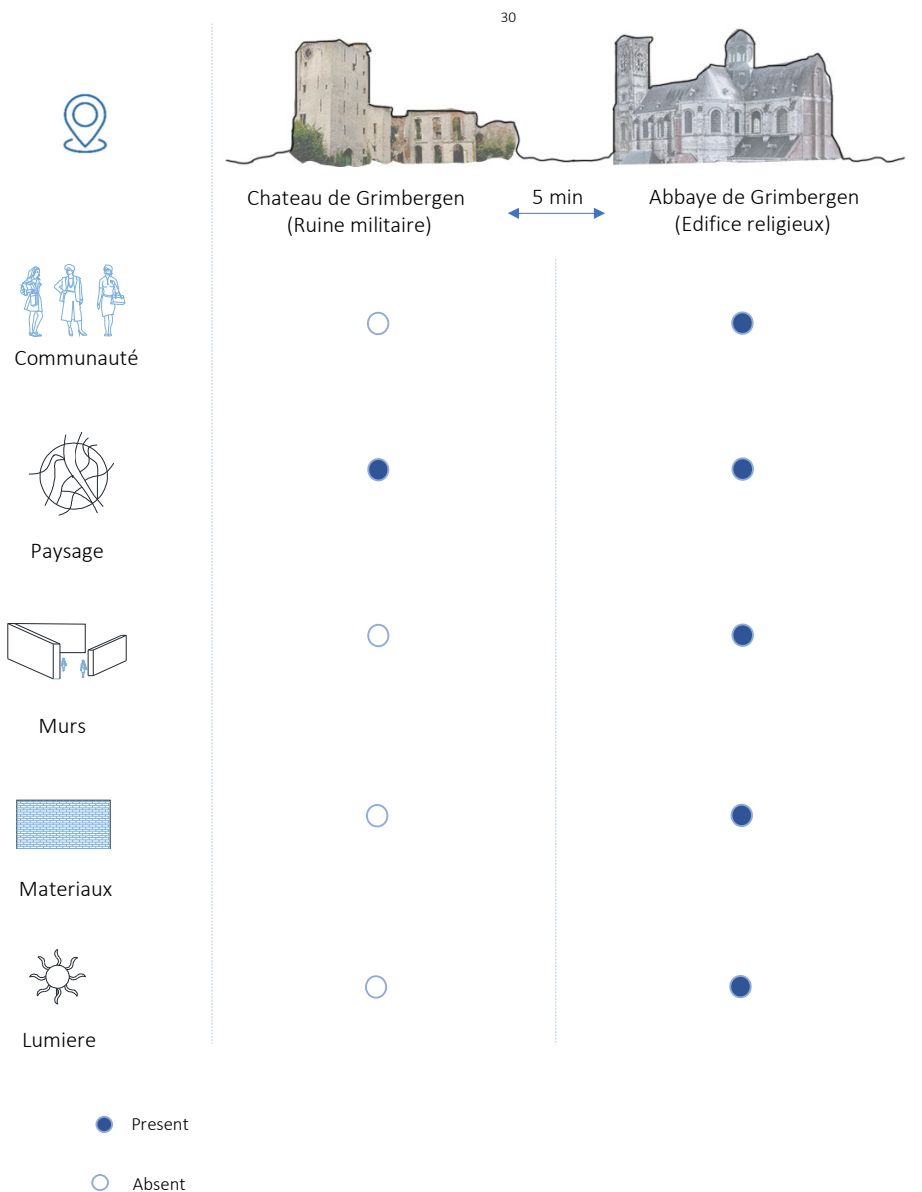
Cet aspect organique est exacerbé plus la ruine est ancienne, où les différentes forces d'érosion ont eu le temps de les sculpter. Dans les ruines médiévales telles que les châteaux forts des Croisés : l'ampleur des vides, les masses déchiquetées et la patine du temps transforment le site en espace sensible, presque sacré. C'est cette dimension que l'on peut désigner comme « force paysagère » : la capacité d'un fragment architectural à structurer l'espace, la mémoire et l'imaginaire. Ainsi composer avec une ruine implique de prolonger cette relation sensible au paysage. À la manière des impressionnistes, qui captaient les variations de lumière et les tensions entre solide et vaporeux, l'architecte peut travailler par touches discrètes : cadrer une ouverture, souligner une trace, révéler un alignement.



Figure 13 William Turner Tintern Abbey,



Figure 14 le chateau de Gibelet , jbeil , liban.



2.2 Typologies : du militaire au religieux

Ce n'est pas par hasard que les châteaux des Croisés figurent parmi les ruines les plus iconiques du Liban. L'architecture médiévale, dans son état fragmentaire, nous laisse entrevoir deux grandes familles de ruines : les militaires et les religieuses. Ces typologies ne désignent pas seulement des fonctions passées ; elles traduisent des formes distinctes de rapport au pouvoir, à la mémoire et au sacré.

Les ruines militaires occupent souvent des points clés dans le paysage, qu'il s'agisse de hauteurs ou d'espaces stratégiques, des carrefours ou des zones frontalières. Construites pour surveiller ou défendre, ces forteresses et châteaux médiévaux témoignent d'un passé stratégique marqué par les conflits. Aujourd'hui encore, leur implantation imposante et leur forme massive traduisent une volonté ancienne de contrôler le territoire. Pourtant, malgré leur force visuelle et leur intérêt historique, ces ruines sont souvent négligées dans notre société. Elles reçoivent moins d'attention que les ruines religieuses, qui suscitent davantage l'intérêt des communautés, des institutions patrimoniales ou des visiteurs. Par exemple, l'abbaye de Grimbergen, en Belgique, bien qu'en grande partie reconstruite après sa destruction, conserve encore certains vestiges visibles de son passé médiéval, ce qui contribue à lui donner un pouvoir évocateur fort. Elle continue d'attirer des visiteurs et bénéficie de projets de valorisation culturelle. À quelques centaines de mètres de là, le château de Grimbergen, (fig. 15) pourtant antérieur et témoin d'un passé important, reste dans un état de ruine moins connu et bien moins mis en valeur. Cette juxtaposition illustre clairement la différence de traitement entre les ruines religieuses, souvent perçues comme porteuses de spiritualité et de patrimoine sacré, et les ruines militaires, plus discrètement intégrées dans les discours patrimoniaux contemporains. Les ruines militaires, trop liées à l'image de la guerre ou du pouvoir, peinent parfois à trouver une place dans les récits patrimoniaux valorisés. Leur matérialité brute, leur implantation stratégique et leur fermeture les lient fortement à la logique de guerre, à la peur et au conflit.

À l'opposé, les ruines religieuses, ouvertes sur le ciel, ajourées par l'effondrement, rayonnent autrement. Elles inspirent plus qu'elles n'intimident. Dans l'effacement partiel de leurs murs, dans la lumière qui traverse les arcades, elles deviennent des lieux de méditation. Alain Schnapp souligne que les ruines militaires, par leur implantation, continuent de structurer visuellement l'espace environnant, participant à une mémoire paysagère forte³¹. Schnapp souligne qu'elles ont souvent été réappropriées symboliquement, « transformées par la prière »³². Elles échappent plus facilement à la violence de leur temps pour entrer dans une dimension de paix postérieure.

Cette distinction se retrouve dans les usages qui ont été faits de ces ruines. Les édifices religieux ruinés, deviennent des étapes contemplatives, des cadres pour la mémoire ou la culture. Les ruines militaires, elles, restent souvent associées à une mémoire de la force brute, à l'histoire des dominations.

³¹ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : des origines aux Lumières* (Paris : Éditions du Seuil, 2020), p. 291.

³² Ibid., 294–295.

³⁰ Figure 15. Farhat Christelle, *Comparaison entre l'abbaye de Grimbergen (ruine religieuse) et le château de Grimbergen (ruine militaire), illustrant la différence de perception, de fréquentation et de valorisation culturelle entre ces deux types de ruines*, 2025

Mais Schnapp rappelle que les deux types de ruines ont en commun leur capacité à être investies : par les récits, les rituels, les regards. Dans les textes de Wibald ou de Theodulf, les ruines religieuses deviennent les supports d'un travail de recomposition, de « christianisation » des formes païennes. Agnellus de Ravenne, quant à lui, s'efforce de croiser les sources visuelles et textuelles pour restituer le sens d'un lieu. Ce qui est en ruine n'est jamais perdu : cela peut être réinterprété, réintégré, resacralisé. La typologie des ruines médiévales n'est pas qu'une affaire d'architecture. Elle dit aussi ce que les hommes ont voulu garder, transmettre, oublier ou convertir. La ruine militaire évoque une autorité qui s'épuise ; la ruine religieuse, un espoir de transformation. Et dans les deux cas, une capacité à traverser les âges en changeant de rôle, de sens et d'usage.

« La destruction la plus totale qu'un Bâtiment puisse subir : une destruction dont aucun vestige ne peut être recueilli une destruction accompagnée d'une fausse description de la chose Détruite. » [...] « nous n'avons pas le Droit de les toucher. »

JOHN RUSKIN

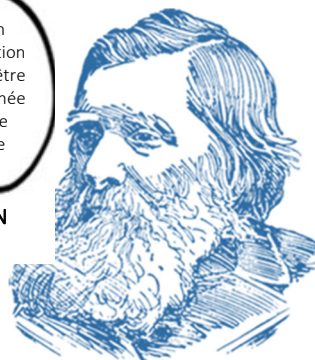


Figure 16

« Un ajout à une œuvre d'art n'est rien d'autre qu'un nouveau témoignage de l'activité humaine et, par conséquent, fait partie de l'histoire Par conséquent, la conservation d'un ajout est la norme, la suppression de l'exception [...] toute restauration ne doit pas empêcher, mais plutôt faciliter, d'éventuelles restaurations futures ».

CESARE BRANDI



³³ John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'Architecture*, trad. Marcel Proust (Paris : Hachette, 1904 [1849]), p.48–50.

³⁴ Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, trad. fr. Dominique Chateau, *Théorie de la restauration* (Paris : Éditions du Seuil, 1963), p. 55–63.

Figure 17

« Il faut mettre la protection à la place de la restauration, pour éviter la dégradation par des soins quotidiens, étayer un mur périlleux ou réparer un toit qui fuit par des moyens qui sont manifestement destinés à soutenir ou à couvrir, et qui ne font pas semblant d'être d'un autre art, et à résister à toute altération de la structure ou de l'ornementation du bâtiment tel qu'il se présente ».

WILLIAM MORRIS

« Le patrimoine était conçu comme s'étendant des monuments aux zones historiques, et des caractéristiques naturelles significatives aux paysages entiers... »

ADOLF LOOS



Figure 19

Figure 18



Karl Marx

« Restaurer un édifice, ce n'est ni l'entretenir, ni le réparer, ni le re construire ; c'est le rétablir dans un état achevé, qui n'a peut-être jamais existé à un moment donné. »

EUGENE VIOLLET LE DUC



³⁵ William Morris, *Manifeste de la Société pour la protection des bâtiments anciens*, 1877, dans *Manifestes artistiques et politiques*, éd. Pierre Wat (Paris : L'Harmattan, 2003), p. 103–107.

³⁶ Adolf Loos, *"Architektur"* (1907), dans *An Arts Council Exhibition : Adolf Loos (1870–1933)*, catalogue d'exposition (Londres : Arts Council of Great Britain, 1985), p. 25–27.

³⁷ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVII^e siècle, t. VIII, article « Restauration »* (Paris : B. Bance, 1866), p.14–34.

Figure 20



Figure 21 l'église de Sérifontaine , France.

2.3 L'obsolescence du bâti

L'obsolescence architecturale désigne la perte de pertinence d'un bâtiment par rapport à son usage, son contexte ou ses normes, indépendamment de sa stabilité physique. Un édifice peut être structurellement sain mais considéré comme obsolète si son programme ne répond plus aux besoins contemporains, si ses performances techniques sont dépassées, ou encore si son image ne correspond plus aux attentes sociales ou esthétiques d'une époque. À la différence de la détérioration, qui est un processus matériel et prévisible, l'obsolescence est souvent contextuelle et subjective. Elle survient lorsque le cadre dans lequel un bâtiment a été conçu n'est plus d'actualité, ce qui peut mener à son abandon, sa dévalorisation ou sa réinterprétation.

Une définition de l'obsolescence est proposée par Ashworth dès 1999³⁸, rappelant qu'il s'agit autant d'une affaire de regard que de réalité matérielle.

Les critères d'obsolescence qu'il décrit peuvent être classés en six grandes catégories : technologique, fonctionnelle, économique, sociale, juridique et esthétique :

- L'obsolescence technologique survient lorsque les infrastructures ou matériaux deviennent incompatibles avec les normes actuelles ou les innovations (chauffage, accessibilité, sécurité).
- L'obsolescence fonctionnelle touche les bâtiments dont l'organisation spatiale ne permet plus une utilisation efficace. Sur le plan économique, le coût de fonctionnement ou d'adaptation peut devenir dissuasif.
- L'obsolescence sociale intervient lorsque l'usage ou la symbolique d'un lieu ne répond plus aux attentes des habitants.
- Juridiquement, les changements de réglementation peuvent rendre un bâtiment inutilisable.
- Enfin, l'obsolescence esthétique est perceptible lorsque le style d'un édifice est perçu comme daté ou dévalorisé.

Les édifices médiévaux illustrent ces processus d'obsolescence. Les églises romanes, par exemple, bien que souvent solides, peuvent être perçues comme obsolètes en raison de leur accès limité pour les personnes à mobilité réduite ou encore et de leur éclairage limité, contrastant avec les attentes contemporaines en matière de confort et de luminosité. De nombreuses communes françaises sont confrontées à la détérioration de ces structures et aux coûts élevés de leur restauration. Par exemple l'église de Sérifontaine (fig. 21) datant du XIV^e siècle, fermée en janvier 2023 pour cause de dangerosité, exemplifie ces défis. La restauration est estimée à 2 millions d'euros, alors que le budget annuel de la ville est de 3

³⁸ G. J. Ashworth. Conservation as preservation or as heritage: two paradigms and two answers. (Built Environment, vol. 2, 1997, pp. 92-102)

millions d'euros. Cette situation reflète une obsolescence fonctionnelle et économique, où la charge financière dépasse les capacités locales, menaçant la pérennité de ces édifices. Face à cette pluralité de facteurs, l'obsolescence n'est pas simplement une crise fonctionnelle : elle marque souvent le début d'un glissement vers la ruine. Lorsqu'un bâtiment perd son utilité sociale, sa pertinence économique ou son ancrage symbolique, il devient vulnérable à l'abandon. Le manque d'entretien accélère la dégradation physique, mais l'obsolescence – ce décalage entre le bâtiment et son temps – amorce la rupture. Ainsi, comme l'écrit Liliane Wong, « un bâtiment obsolète n'est pas nécessairement une ruine ; c'est une œuvre sans fonction, en attente d'un nouvel usage »³⁹ – mais si cette attente se prolonge, la ruine devient inévitable. Cette bascule est visible dans de nombreuses églises rurales ou maisons médiévales, que le désintérêt, les normes contemporaines ou les coûts d'adaptation ont condamnées à l'effacement progressif. Comprendre cette transition, c'est aussi saisir que la ruine n'est pas une fin, mais un processus lent, souvent amorcé par une forme d'oubli systémique.

³⁹ Liliane Wong

3.1 Le devoir de mémoire et préserver une identité

Les ruines façonnent les paysages autant qu'elles structurent les mémoires. Dans leur silence apparent, elles agissent comme des réservoirs de récits collectifs, des catalyseurs de mémoire partagée. Ancrées dans la matière du territoire, elles incarnent les discontinuités de l'histoire : guerres, effondrements politiques, transformations sociales ou catastrophes naturelles. Elles sont souvent ce qu'il reste lorsqu'un monde disparaît, et ce à partir de quoi un nouveau monde peut être pensé.

Cette puissance mémorielle leur confère une valeur identitaire profonde. Les communautés, en s'appropriant ces fragments, projettent sur eux leurs douleurs, leurs espérances, mais aussi leur désir de transmission. La ruine devient alors un miroir collectif : elle ne reflète pas seulement un passé, mais fonde une appartenance. Préserver une ruine, c'est maintenir un dialogue entre générations, entre histoire vécue et histoire à construire.

Parmi les ruines, certaines acquièrent une valeur mémorielle particulièrement forte. Elles ne sont pas seulement anciennes ou spectaculaires : elles deviennent emblématiques par ce qu'elles racontent d'un drame collectif, et par le rôle symbolique qu'elles assument dans la reconstruction d'un tissu social ou national.

Par exemple, L'explosion du 4 août 2020 au port de Beyrouth (fig.22) a ravagé une partie de la ville, transformant les silos à grain en une ruine imposante et chargée de signification. Très vite, la population libanaise s'est mobilisée pour que ces silos, au lieu d'être démolis, soient conservés comme un monument à la mémoire des victimes et comme un avertissement pour l'avenir. Ce site, banal avant la catastrophe, est devenu un lieu de recueillement, de contestation, et de recomposition identitaire. La ruine ici n'est pas glorifiée ; elle est douloureuse, mais elle fédère.

Préserver les ruines, ce n'est pas figer le passé, c'est en maintenir la lecture possible. La ruine agit comme un support narratif qui aide les générations futures à comprendre les traumatismes, les continuités et les métamorphoses d'un lieu. Elle porte en elle les tensions d'un territoire, ses usages oubliés, ses imaginaires enfouis.

Mais cette mémoire est fragile ; face aux menaces de disparition — par dégradation naturelle, par démolition ou par désintérêt — il est essentiel de penser une mémoire résiliente. Cela implique de documenter, d'interpréter, mais aussi de transmettre autrement : par l'art, par l'architecture, par les récits. La mémoire portée par une ruine n'est jamais définitive ; elle doit être relayée, réactivée, même dans l'éventualité de la disparition physique du site.

Ainsi, préserver une ruine, c'est aussi préparer son effacement. C'est inscrire la mémoire dans un cycle plus large où le matériau peut disparaître, mais où le sens peut se prolonger. Pour les architectes, cela suppose une posture humble mais engagée : intervenir non pour corriger, mais pour révéler et accompagner les récits silencieux d'un lieu.



Figure 22 port de Beyrouth , Liban.



Figure 23 Le Colisée de Rome, Italie.

3.2 Le pouvoir du symbolisme

Certaines ruines parviennent à transcender leur mortalité en devenant des symboles en parvenant à la fois d'entretenir une mémoire collective, une histoire partagée, mais aussi en étant capable à surpasser leur propre époque. Ce pouvoir symbolique pérennise et magnifie la fonction identitaire d'une ruine. Le Colisée de Rome (fig.23) illustre ce concept de ruine devenu symbole. Ancienne arène impériale dédiée aux jeux de gladiateurs notamment, il était au départ un espace de domination politique et de divertissement violent. Mais son incomplétude actuelle, sa monumentalité persistante et sa centralité au cœur de Rome en ont fait au fil des siècles un important symbole : rappel de la grandeur impériale de la Rome Antique, manifeste du passage du temps, lieu important dans la culture chrétienne (lieu de martyr), et aujourd'hui, symbole de paix et des droits de l'Homme, puisqu'il est illuminé chaque fois qu'une condamnation à mort est annulée dans le monde. Cette symbolique multiple est possible précisément parce que la ruine est ouverte, lacunaire et permet des réinterprétations successives. Sa charge symbolique repose donc sur sa capacité à accueillir des récits nouveaux sans effacer les anciens.

Ainsi, le potentiel symbolique d'une ruine ne tient pas seulement à son âge ou à sa beauté, mais à un ensemble de conditions qui allie mémoire, visibilité et usage collectif :

Une mémoire originelle issue d'un passé conflictuel ou traumatique. La douleur ou la gloire deviennent motrices d'interprétation contemporaine. Ainsi qu'une appropriation par une communauté, qui transforme la ruine en lieu vivant : par la commémoration, la protestation ou la contemplation. Une incomplétude lisible, qui autorise la réinterprétation. La ruine, parce qu'elle est fragmentée permet à de nouveaux sens et récits de murir et un usage ou fréquentation régulière, qui la stabilise dans le temps comme repère collectif.

Ainsi, la ruine qui devient symbole ne se contente pas de rappeler un événement ou un style : elle devient un emblème, c'est-à-dire un condensé de valeurs portées collectivement.

Ce pouvoir symbolique n'est pas contradictoire avec sa fonction mémorielle ; il en est l'intensification. Là où la ruine mémorielle tisse un lien avec le passé, la ruine symbolique inscrit ce passé dans un présent politique, culturel ou éthique. En cela, elle oblige l'architecte à penser son intervention comme un acte critique. Travailler sur une ruine symbolique, c'est entrer dans une histoire plus large que celle du lieu : c'est faire dialoguer la matière, les récits, et les attentes sociales.

4. Synthèse

L'analyse des différentes typologies de ruines et des forces qui les animent nous permet de proposer une définition de la ruine, l'objectif étant de mieux cadrer les plans d'action d'un architecte contemporain travaillant sur les ruines.

Comme établi précédemment, la ruine ne peut être réduit ni à un fait architectural, ni à une simple manifestation du temps. Les ruines sont dans un état hybride où l'architecture n'est plus dans sa pleine fonctionnalité, mais pas encore dissoute dans l'oubli. La ruine est un équilibre entre l'édifice qui persiste dans le paysage, et effacé dans les consciences. Cette situation n'efface pas pour autant sa présence : au contraire, elle active une mémoire silencieuse, pourvu qu'elle dispose d'une visibilité permettant à une communauté de se l'approprier. Comme décrit par, la ruine émerge entre existence et effacement ce qui lui procure ce pouvoir symbolique.

Ce symbolisme propre à chaque ruine se développe selon différents critères : sa mémoire originelle, son appropriation par une communauté, la lisibilité de sa fragmentation et son usage courant. Le symbolisme d'une ruine lui procure une puissance d'évocation, qui est en fin de compte un appel à l'interprétation et à la projection. Enfin, la ruine ne cesse d'être affectée par le présent : envahie par la végétation, fragmentée, contournée par les usages contemporains, elle interroge la façon dont une architecture oubliée peut réémerger. Elle subsiste dans une temporalité architecturale propre à elle, non linéaire, où passé et avenir se matérialisent dans un corps fragile. La ruine devient ainsi lieu de potentiel, non comme programme à activer, mais comme trace à écouter.

En synthétisant les concepts précédents cette définition permet de définir ce qu'est une ruine :

La ruine est un ouvrage architectural dans un état transitoire, entre existence matérielle et effacement symbolique ; et où la perte d'usage ouvre un espace de mémoire, d'interprétation et de projection. Une ruine est caractérisée par sa visibilité, la lisibilité de sa fragmentation, son ancrage dans une mémoire collective et sa capacité à être réappropriée.

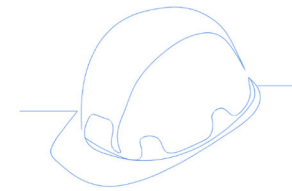
Il doit être noté que selon cette définition personnelle de la ruine, une ruine peut ne pas répondre à toutes les caractéristiques. Par exemple, la fragmentation peut être plus ou moins avancée ; une ruine peut également être entièrement isolée de toute communauté tout comme elle peut rayonner sur un plan international, etc.

Cette définition agit comme grille d'évaluation qui permet à un architecte contemporain de définir les points sur lesquelles il peut intervenir pour bénéficier à une ruine.

Chapitre 2

Agir sans effacer

« Encore plus beau, encore plus résistant, encore plus précieux, encore...la. »⁴⁰



⁴⁰ Céline Santini, Kintsugi : L'art de la résilience (Paris : First éditions, 2018), p. 14.

La communauté

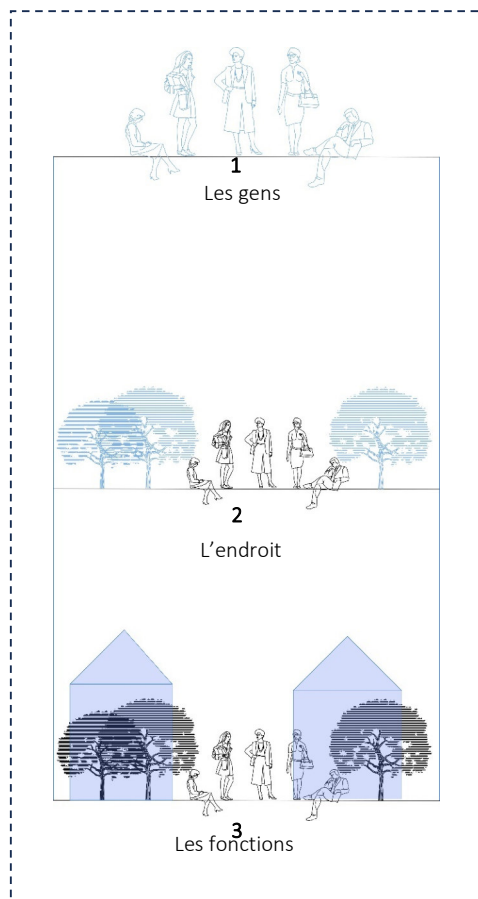


Figure 24 Farhat Christelle, les trois éléments qui font une communauté, 2025

1

Les forces d'activation de la ruine

1.2 La communauté responsable

Une ruine n'a pas de sens si elle reste isolée, sans lien vivant avec celles et ceux qui l'entourent. Elle n'est pas seulement un fragment du passé, mais une possibilité de ré ancrage dans le présent, par l'usage, la mémoire, ou le regard que lui porte une communauté. C'est bien ce que défend la Charte de Nara sur l'authenticité : la valeur patrimoniale ne peut exister sans que la communauté concernée ne la reconnaisse et ne s'en empare, en fonction de sa mémoire, de ses pratiques ou encore de ses rites propres⁴¹. La ruine, dans cette perspective, est un point de départ plus qu'un vestige, elle est un lieu d'inscription vivante.

« Faire communauté » ne s'agit pas uniquement d'un groupe d'individus vivant dans un même espace, mais d'un ensemble de personnes partageant des repères communs, une langue, une histoire, voire un imaginaire symbolique. La mémoire collective et les valeurs affectives associées au lieu deviennent alors des moteurs puissants pour activer une archéologie vivante.

Dans cette logique, le rôle de l'architecte n'est pas de reconstruire mais d'écouter, d'interpréter, et de tisser avec le déjà-là. Le patrimoine en ruine devient ainsi un support de narration partagée. Cela suppose aussi une ouverture aux usages vernaculaires, aux récits ordinaires, et à la diversité des modes d'habiter. Comme l'énonce la Charte de Nara sur l'authenticité, la connaissance, la compréhension et le respect des différentes cultures et des diverses formes d'expression sont essentiels à la préservation de l'authenticité⁴², et l'on doit tenir compte de la diversité des sources d'information que mobilise chaque communauté pour attribuer une valeur au patrimoine⁴³.

En se basant sur des mémoires antérieures⁴⁴, on peut souligner que la communauté ne se limite pas à une simple cohabitation dans l'espace, mais à une manière d'être et de vivre ensemble qui façonne le patrimoine. Ainsi, Jean-François Médard, professeur de science politique, définit la communauté comme étant « à la fois un endroit, des gens vivant dans cet endroit, la vie commune qu'ils partagent et les institutions qui règlent cette vie »⁴⁵. (Fig. 24) Le patrimoine, ici, n'est pas seulement ce que l'on hérite, mais ce que l'on choisit de continuer ensemble.

⁴¹ ICOMOS, *Charte de Nara sur l'authenticité*, 1994, art. 5-11.

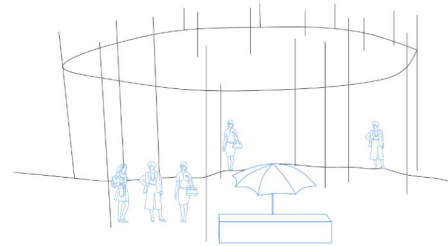
⁴² Ibid., art. 5, 11.

⁴³ Ibid., art. 11.

⁴⁴ Gilles Jacquemin, *"Ruines : la réappropriation par une communauté comme moteur de la préservation"*, mémoire de fin d'études, UCLouvain, 2023, 20.

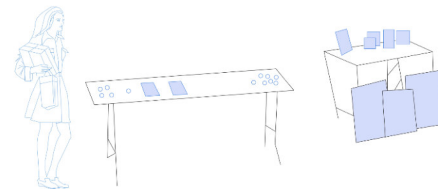
⁴⁵ Claude Jacquier, « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? », *Vie sociale*, no 2 (2011), 39.

1



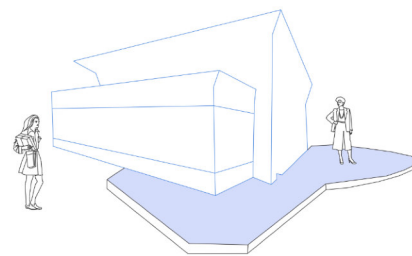
Appropriation spatiale légère et réversible (structures temporaires)

2



Diversité des usages

3



Valorisation de l'existant plutôt que reconstruction

Figure 25 Le projet des Grands Voisins (Paris) 2015-2020

Figure 26 Farhat Christelle, la réutilisation souple et participative d'un lieu désaffecté., 2025

Le projet des Grands Voisins à Paris Installé sur l'ancien site de l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul (fig. 25), ce projet temporaire, mené entre 2015 et 2020 par plusieurs collectifs (Yes We Camp, Plateau Urbain, Aurore), a transformé un espace désaffecté en un véritable quartier de vie. À travers une approche participative, ce lieu a accueilli des logements d'urgence, des ateliers, des jardins partagés, des expositions et des événements culturels. Loin d'une restauration classique, il s'agissait ici de réactiver un lieu à partir de ses usages, en co-construisant avec les habitants une nouvelle manière d'habiter la ville. Ce type d'expérience démontre que l'architecture abandonnée peut retrouver du sens par l'action collective ⁴⁶.

La communauté est très importante pour faire revivre une ruine, mais encore faut-il qu'elle puisse y accéder facilement. Quand la ruine se trouve dans un endroit difficile, c'est le paysage autour qui peut aider à la rendre intéressante, en mettant en valeur son ambiance ou son histoire.

⁴⁶ Plateau Urbain, "Les Grands Voisins – Laboratoire Urbain Temporaire," consulté en mai 2025, <https://www.lesgrandsvoisins.org>.



Figure 27 John Constable, *Old Sarum*, 1834, aquarelle sur papier, Victoria and Albert Museum, Londres, consulté en mai 2025, <https://www.vam.ac.uk/articles/john-constable-old-sarum>.

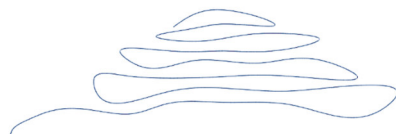


Figure 28 Farhat Christelle, diagramme montrant camouflage de la ruine dans son environnement, 2025



Figure 29 The Cloud Collective, *Temporary Ruins*, installation présentée lors du festival Horizons « Arts-Nature » en Sancy, Saint-Nectaire, 2015.

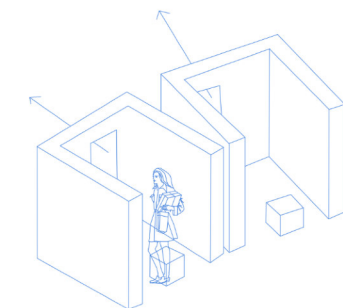


Figure 30 Farhat Christelle, diagramme de l'installation, 2025.

1.2 Les contextes bâti et paysager :

Le lien entre ruine et paysage est ancien, mais il évolue fortement au XIXe siècle. À cette époque, la ruine cesse d'être seulement un objet isolé dans la nature pour devenir une part du paysage lui-même. Selon Alain Schnapp et Pierre Wat, on assiste alors à un glissement : la ruine n'est plus toujours visible, elle est parfois absorbée, enterrée, comme si le paysage lui-même devenait une ruine silencieuse⁴⁷.

Le tableau *Old Sarum* de John Constable est un bon exemple (fig. 27) : il montre une colline herbeuse où paissent des moutons. Rien ne laisse deviner qu'il s'agit d'une ancienne ville fortifiée, sinon le titre de l'œuvre. Le vestige s'efface dans le décor naturel, mais il continue de raconter une histoire⁴⁸.

Ce type de représentation influence notre façon de voir les ruines aujourd'hui. Elles ne sont pas toujours spectaculaires ou visibles : elles peuvent être discrètes, intégrées, presque oubliées. Et pourtant, elles structurent encore nos paysages, comme des repères invisibles que l'on apprend à lire. La BnF le souligne dans son exposition récente : la ruine est aussi une trace dans l'espace, un souvenir inscrit dans le sol⁴⁹.

Quand la ruine se trouve dans un endroit isolé, escarpé ou peu visible, le paysage devient un allié essentiel. C'est lui qui guide le regard, façonne l'approche, et rend l'expérience possible. Dans certains projets, l'aménagement paysager devient même un outil de médiation : il aide à lire le lieu, à l'apprécier, voire à y accéder physiquement. Ainsi l'installation *Temporary Ruins* du collectif The Cloud Collective (fig. 30), réalisée en 2015 dans le cadre du festival Horizons « Arts-Nature » en Sancy, en est une démonstration contemporaine. Deux pavillons temporaires y encadraient visuellement des éléments historiques – l'église romane de Saint-Nectaire et le château de Murol – sans les toucher, mais en les réintégrant dans une expérience sensible du paysage. Le dispositif, composé de polycarbonate et de bois, proposait une relecture du site par le regard, soulignant que ce n'est pas seulement la ruine en tant qu'objet qui importe, mais le dialogue qu'elle entretient avec son environnement.⁵⁰

Mais au-delà du paysage qui encadre la ruine, ce sont ses murs eux-mêmes qui racontent, par leur matière, leur usure et leurs vides, les transformations du lieu et les usages oubliés.

⁴⁷ Alain Schnapp et Pierre Wat, *La tragédie du paysage ou l'histoire en ruines*, conférence au musée du Louvre, 2014, <https://www.louvre.fr/louvreplus/video-la-tragedie-du-paysage-ou-l-histoire-en-ruines-55>.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Bibliothèque nationale de France, « *L'art des ruines – Les ruines en art* », consulté en mai 2025, <https://www.bnf.fr/fr/lart-des-ruines-les-ruines-en-art>.

⁵⁰ The Cloud Collective, *Temporary Ruins*, installation présentée dans le cadre du festival Horizons « Arts-Nature » en Sancy, Saint-Nectaire, 2015, <https://www.thecloudcollective.org/temporary-ruins>.

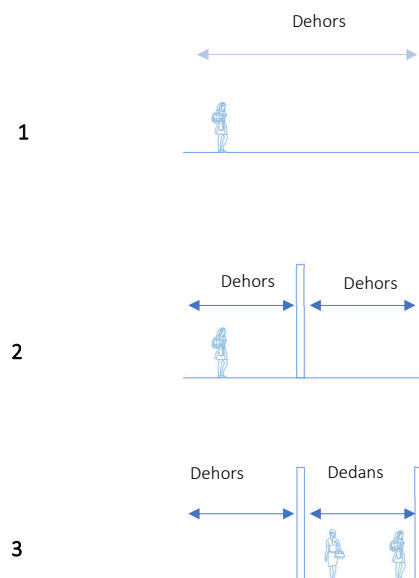


Figure 31 Farhat Christelle, *différence entre dehors et dedans*, 2025



Figure 32 Farhat Christelle, *les murs dans l'espace*, 2025

1.3 Le corps de la ruine : les murs

Le mur est sans doute l'élément le plus emblématique de la ruine. Lorsque l'usage disparaît, lorsque les fonctions se dissolvent, ce sont souvent les murs qui restent. Ce sont eux qui fixent la mémoire dans la matière. Le terme « mur » désigne ici plus qu'une simple paroi : il inclut aussi les colonnes, les poutres, les voûtes, tout ce qui constitue le corps porteur de l'édifice, ce qui reste debout et résiste à l'effondrement. Comme le rappelle Alain Schnapp, « le vestige est bien ce qui reste, ce qui est arraché à la chaîne des choses et des usages. Il devient un objet archéologique ou un bijou historique. Ce qui est hors d'usage devient visible »⁵³. Les murs, dans cet état de suspension, rendent tangible une mémoire sans narration et une présence sans fonction.

Ce que l'on voit dans ces murs, ce sont aussi des couches, des cicatrices. Liliane Wong l'exprime clairement lorsqu'elle évoque « des plaques visibles de matériaux de construction variés, telles des cicatrices sur la façade, qui témoignent d'une lente transformation opérée au fil du temps »⁵⁴. Ces traces matérielles inscrites dans le mur témoignent du passage du temps, mais aussi de l'adaptation de l'architecture à de nouveaux usages. Dans le champ de l'adaptive reuse, le mur n'est donc pas seulement un vestige ; il devient un support actif de sens, un espace de relecture, il ne sépare plus, il relie. Il fait dialoguer les époques, les usages, les sensibilités.

Cette relecture s'inscrit dans une logique de continuité authentique. La Charte de Nara rappelle que « l'authenticité est à apprécier au regard de divers critères, notamment la forme et le dessin, les matériaux et la substance, l'usage et la fonction, les traditions et techniques, la situation et le cadre, l'esprit et le sentiment »⁵⁵. Ainsi, un mur ruiné — même partiellement détruit — peut conserver une valeur patrimoniale forte.

Mais le mur, au-delà de sa matérialité, joue un rôle structurant dans la genèse même de l'espace. Il ne fait pas que délimiter, il crée un lieu. Isolé, un mur vertical divise l'espace en deux fragments, sans générer de véritable intériorité. Ce n'est qu'à partir du moment où un second mur vient lui répondre, à une certaine distance, qu'un dedans émerge.⁵⁶ (fig. 31) Ce « dedans », fondé sur la verticalité protectrice, a toujours été essentiel dans les constructions humaines, en particulier dans les édifices culturels, où l'on recherche le retrait, la sacralité, la mise à l'écart. Dès lors, la paroi devient bien plus qu'un obstacle : elle est un seuil, une frontière, un symbole. Sa forme, sa hauteur, son ouverture ou sa fermeture participent à son expressivité. Dans les ruines, où les murs sont souvent fragmentaires, cette dynamique se réactualise. Par l'ajout ou la reconstruction partielle de parois stratégiques, les communautés peuvent redéfinir un espace intérieur, relancer une appropriation.

⁵³ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines* (Paris : Seuil, 2020), p. 25.

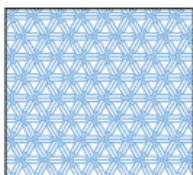
⁵⁴ Liliane Wong, *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings*, in *Texto 08*, (Basel : Birkhäuser Verlag GmbH, 2017), chap. 9, p. 140.

⁵⁵ ICOMOS, *Charte de Nara sur l'authenticité*, 1994, art. 13.

⁵⁶ VAN DER LAAN, *L'espace architectonique : quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine*. (E.J. Brill Hans 1989), p. 15.

⁵¹ Le diagramme de ces murs est inspiré d'une analyse visuelle présentée dans le mémoire universitaire : Gilles Jacquemin, *Travail de fin d'études en et sur l'architecture* [LBARC2200] (mémoire de Master, Université catholique de Louvain, année académique 2022–2023), 92-93.

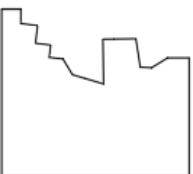
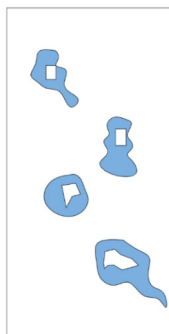
⁵² Ibid.



Mur expressif



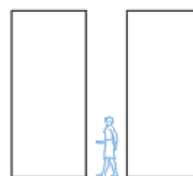
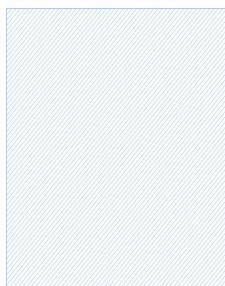
Figure 33Jad Khoury, photographie d'intervention artistique sur façade urbaine, Beyrouth, Liban 2015.



Mur mémoriel



Figure 34 Façade conservée de Beit Beirut, ancien immeuble Barakat, Beyrouth.



Mur fonctionnel



Figure 35 Façade conservée de l'ancienne école d'Essômes-sur-Marne reconverte en logements, France, 2017.

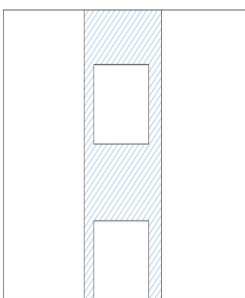


Figure 36Fig X: Farhat Christelle, intervention sur les murs, 2025

Des pratiques contemporaines comme le « design par couches » ou les interventions légères permettent de mettre en scène la présence du mur sans la figer. Ils existent ainsi différents types de murs qui peuvent valoriser une ruine comme les murs **expressifs** : ils montrent leurs cicatrices, leurs ruptures, et deviennent des surfaces chargées de sens (fig 34)⁵⁷ L'artiste Jad El Khoury, par exemple, recouvre certains murs abîmés de Beyrouth avec des dessins colorés, en faisant ressortir les traces de la guerre tout en leur donnant une nouvelle vie.

D'autres qui portent une dimension mémorielle : ils portent les traces d'événements violents et deviennent un support de mémoire collective (fig. 33) comme le projet de Beit Beyrouth Le mur y devient un témoin muet, chargé de ce qui ne se dit pas : les pertes humaines, les divisions urbaines, l'histoire encore brûlante. Lieu de mémoire, d'exposition et d'archives, le bâtiment refuse l'oubli en laissant le mur parler à la place des récits officiels.⁵⁸

Et d'autres ils deviennent un mur fonctionnel, réinscrit dans un usage contemporain tout en conservant sa présence historique (fig 35) ⁵⁹comme dans le projet de reconversion de l'ancienne école d'Essômes-sur-Marne en logements, réalisé par ACBS Architectes, montre comment un mur existant peut être valorisé sans être figé. Les architectes ont conservé la structure d'origine, avec ses murs en pierre, ses ouvertures régulières, ses marques d'usure. Ces murs ne sont pas effacés ni dissimulés : au contraire, ils deviennent les témoins visibles du passé du bâtiment. L'ajout d'une entrée en acier corten, bien identifiable, marque clairement l'intervention contemporaine. Mais au lieu d'écraser l'ancien, elle crée un dialogue subtil entre les différentes strates du bâtiment

Ce type de démarche rejoint l'esprit de projets présentés dans le livre *Converted: Reinventing Architecture*. L'ouvrage montre que la réutilisation de bâtiments anciens passe souvent par la mise en valeur des murs existants, non pas comme de simples contraintes techniques, mais comme des supports d'histoire, d'émotion, et de transformation.

Après avoir exploré le rôle structurant, symbolique et sensible des murs dans la ruine, il devient essentiel d'interroger ce qu'ils transmettent à travers leur matière même. Car au-delà de la forme, c'est souvent dans la matérialité que réside la véritable authenticité du vestige.

⁵⁷ Juliana Neira, « Jad el Khoury ajoute des gribouillis colorés aux cicatrices de guerre de Beyrouth », Designboom, 28 décembre 2015, <https://www.designboom.com/art/jad-el-khoury-war-peace-art-attack-beirut-12-28-2105/>.

⁵⁸ Spent Shell: Museum of Beit Beirut, Lebanon renovated by Youssef Haidar », The Architectural Review, <https://www.architectural-review.com/buildings/spent-shell-museum-of-beit-beirut-lebanon-renovated-by-youssef-haidar>.

⁵⁹ Agata Toromanoff, *Converted: Reinventing Architecture* (Tilt : Lannoo, 2020), 156.



Figure 38 Vue extérieure du Castell de la Tossa (Moià, Espagne) après restauration.

L'intervention contemporaine de Meritxell Inaraja restitue l'usage originel de la tour d'observation en réinsérant un escalier et une plateforme en matériaux différenciés. Le projet met en valeur la matérialité historique tout en rendant la structure accessible.

Photo : Adrià Goula, 2020. Source : ArchDaily.

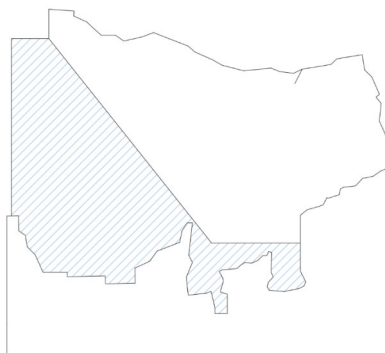


Figure 37 Farhat Christelle, intervention sur les murs avec la matière, 2025

1.4 L'authenticité de la matérialité

La matérialité est un élément fondamental dans la compréhension et la conservation du bâti ancien. Elle conserve les traces des transformations successives, des usages passés et des dégradations, offrant ainsi un support concret à l'analyse historique et architecturale. Dans une ruine, ce ne sont pas seulement les formes qui subsistent, mais la matière elle-même, avec sa texture, ses altérations, ses absences. Cette matérialité authentique est au cœur de la réflexion sur la restauration et la réutilisation des édifices anciens.

La Charte de Venise de 1964, texte fondateur de la conservation moderne, insiste sur le respect intégral de la substance matérielle d'un monument, affirmant que « la conservation d'un monument implique celle d'un ensemble » et que toute intervention doit « s'appuyer sur des données authentiques »⁶⁰. Trente ans plus tard, la Charte de Nara sur l'authenticité (1994) vient élargir cette notion en reconnaissant que l'authenticité n'est pas uniquement matérielle, mais peut aussi être spirituelle, contextuelle ou fonctionnelle⁶¹. Cependant, la matérialité reste une composante essentielle : elle est à la fois preuve, mémoire et support.

C'est cette authenticité matérielle que l'architecte Meritxell Inaraja a su mettre en valeur dans son intervention sur le Castell de la Tossa, en 2020. Cette ancienne tour de guet, abandonnée puis ruinée, a été restaurée avec un soin particulier pour faire réapparaître des éléments disparus, comme l'escalier initial, autrefois intégré dans l'épaisseur des murs.

L'architecte utilise des matériaux différenciés — béton blanc, acier et bois — qui contrastent volontairement avec la pierre d'origine, rendant l'intervention à la fois visible et respectueuse. Ce choix matérialise une distinction claire entre l'ancien et le nouveau, sans nuire à l'harmonie de l'ensemble. L'intervention permet ainsi de réactiver l'usage défensif de la tour tout en valorisant les strates historiques de sa matérialité⁶².

Le livre Adaptive Reuse insiste lui aussi sur cette capacité qu'a l'architecture contemporaine à dialoguer avec la matière existante. Dans le chapitre « Sited Interventions », il est question de

projets qui s'ancrent dans les qualités physiques du lieu. On y lit que « l'art d'installation s'appuie entièrement sur les conditions préexistantes de l'espace », créant des interactions sensibles avec ses murs, ses volumes et ses matériaux⁶³. Cela rejoint la stratégie de projets qui choisissent de révéler, plutôt que masquer, les traces du bâti antérieur.

L'approche recommandée par la Charte de Venise s'y retrouve : « les éléments nécessaires à la consolidation d'un monument doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, mais être reconnaissables »⁶⁴. On retrouve dans cette pratique une manière d'honorer l'ancien tout en

⁶⁰ ICOMOS, Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise), 1964, art. 3 et 9.

⁶¹ ICOMOS, Charte de Nara sur l'authenticité, 1994, introduction et art. 9.

⁶² Meritxell Inaraja, "Restoration of Castell de la Tossa," ArchDaily, 12 novembre 2020, <https://www.archdaily.com/951752/restoration-of-castell-de-la-tossa-meritxell-inaraja>.

⁶³ Liliane Wong, Adaptive Reuse, in Texto 08, chap. 12 « Sited Interventions », p. 179–180.

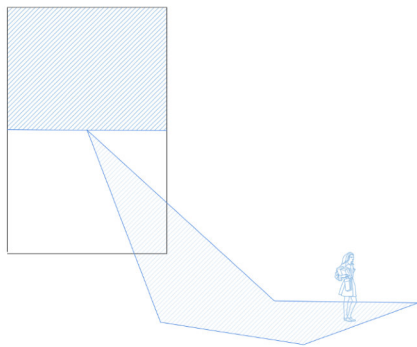
⁶⁴ Charte de Venise, art. 12.



Figure 39 Farhat Christelle, *Ma visite à l'Oude Kerk d'Amsterdam*, 2025



Figure 40 Farhat Christelle, *lumière accentuant les ruines*, 2025



Lui redonnant sens par l'usage, en respectant son épaisseur matérielle. Ainsi, la matérialité devient le lieu d'un compromis : ni fétichisée ni négligée, mais révélée dans sa complexité. Donc, **réhabiliter une ruine, c'est aussi préserver une certaine vérité de la matière**. C'est accepter les vides, les fissures, les ajouts, comme autant de signes du temps.

1.5 La mise en lumière comme outil patrimonial

"A room is not a room without natural light."
— Louis I. Kahn

La lumière joue un rôle essentiel dans la manière dont on perçoit une ruine. Elle ne sert pas seulement à éclairer ; elle peut aussi mettre en valeur, guider le regard et raconter une histoire. La lumière permet de montrer les détails d'un mur ancien, de souligner des absences, ou encore de créer une ambiance. C'est donc un véritable outil patrimonial.

La Charte de Nara rappelle que l'authenticité d'un lieu ne dépend pas seulement de ses matériaux, mais aussi de son qu'on y ressent⁶⁵. La lumière peut renforcer ce lien sensible : elle ne change pas la matière, mais elle permet de la révéler.

Lors de ma visite à l'Oude Kerk d'Amsterdam (fig.40) : ce qui m'a intéressé c'était les vitraux colorés. Ces derniers projettent des lumières sur le sol en formant des couleurs vives. Ces effets lumineux attirent le regard sur les pierres du sol, les inscriptions anciennes, et donnent au lieu une atmosphère unique. Ici, la lumière est transformée par un matériau (le verre), ce qui donne encore plus de valeur à l'architecture.

L'architecte Louis Kahn disait : « La matière est de la lumière épuisée. La lumière est ce qui donne une présence »⁶⁶. Cela veut dire que la lumière est à l'origine de tout ce que nous percevons dans un bâtiment. Elle en est la première qualité.

⁶⁵ ICOMOS, Charte de Nara sur l'authenticité, 1994, art. 13.

⁶⁶ Louis I. Kahn, *Between Silence and Light*, New York : Van Nostrand Reinhold, 1979, p. 29.

Synthèse

Les forces d'activation de la ruine

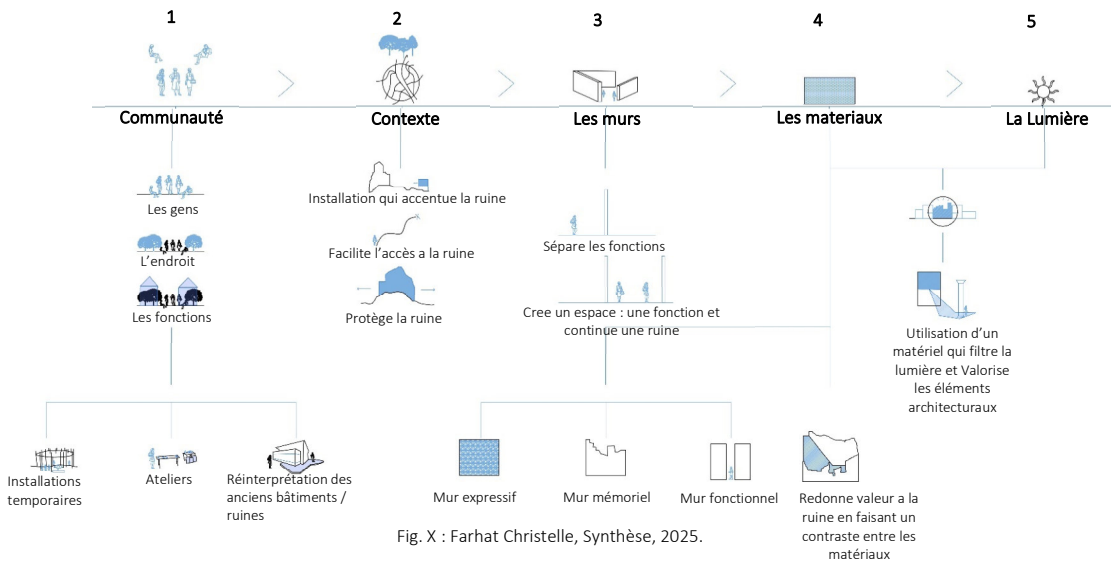


Fig. X : Farhat Christelle, Synthèse, 2025.

- Synthèse -

Donner une nouvelle vie à une ruine ne passe pas par une seule méthode, mais par plusieurs éléments qui se complètent. D'abord, une ruine n'a de valeur que si des personnes s'y attachent. Elle prend du sens quand une communauté l'adopte, la protège, l'utilise ou y projette ses souvenirs. Ce lien humain permet à la ruine de continuer à exister autrement. Ensuite, le paysage joue aussi un rôle important : quand une ruine est difficile d'accès ou peu visible, c'est l'environnement autour qui peut la rendre intéressante. Un chemin, une vue dégagée, une mise en scène discrète peuvent aider à mieux la comprendre ou à y accéder. Il y a aussi les murs eux-mêmes, qui gardent des traces du passé : fissures, matériaux différents, parties manquantes. Ces murs racontent une histoire à travers ce qu'ils montrent, même s'ils ne sont plus utilisés. Certains murs peuvent servir à nouveau, d'autres deviennent des symboles ou des supports de mémoire. La matière est un autre aspect essentiel : les pierres, le bois, le béton ancien portent en eux le temps, l'usage, l'usure. Travailler avec la matière d'une ruine, c'est respecter ce qu'elle a vécu tout en y ajoutant quelque chose de nouveau, sans la dénaturer. Enfin, la lumière a aussi un rôle à jouer. Elle met en valeur ce qu'on ne verrait pas autrement : un relief, une inscription, un vide. Parfois, elle passe à travers un matériau comme le verre et transforme complètement notre regard. Ces cinq éléments — les gens, le paysage, les murs, la matière, la lumière — sont autant de façons de redonner sens à une ruine. Ce sont des moyens d'agir sans effacer, d'habiter sans reconstruire, de faire vivre un lieu sans le figer. Ainsi Cette mise en valeur des traces du passé, loin d'effacer les blessures, rappelle une autre approche symbolique : celle du kintsugi, où réparer signifie aussi révéler.

...



Figure 41 Bol en céramique réparé selon la technique du kintsugi, mettant en valeur les fissures dorées. Photo publiée dans l'article « Kintsugi Pottery: Mending Imperfection with Gold » sur Magnifissance. ©Photos by Naoko Fukumaru

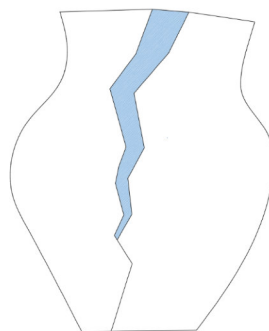


Figure 42: Farhat Christelle, 2025

2.1 La Philosophie et Symbolisme du *kintsugi*

S'il est une tradition qui incarne l'art de réparer sans dissimuler, c'est bien celle du *kintsugi*. Cette pratique japonaise, née à la fin du XVe siècle, consiste à réparer des céramiques brisées avec une laque saupoudrée de poudre d'or. (Fig.41) Loin de chercher à effacer la fracture, elle en fait un motif visible, parfois éclatant, qui magnifie la blessure au lieu de la nier. Dans une logique profondément poétique, la faille devient ce qui rend l'objet unique, porteur d'histoire et de résilience. Comme le souligne Céline Santini, cette approche nous invite à apprendre à s'apprécier comme on est, avec nos qualités, et sans oublier nos défauts ⁶⁷. Elle encourage à percevoir les cicatrices, qu'elles soient physiques ou émotionnelles, non comme des stigmates à dissimuler, mais comme des marques de résilience et de singularité.

Le *kintsugi* repose sur une vision du monde où la beauté n'est pas synonyme de perfection, mais de transformation assumée. Cette approche rejoint les principes du *wabi-sabi*, qui valorise l'impermanence, la modestie et la trace du temps. Le fragment n'est pas perçu comme une perte, mais comme la promesse d'un renouveau enrichi de mémoire.

Selon Céline Santini, il s'agit d'abord **d'éprouver la chute** — l'imprévu, la rupture, le choc. Puis, **accepter** : rassembler les morceaux, faire face à la réalité du bris sans chercher à l'annuler. Vient ensuite **la décision** : donner une nouvelle vie à ce qui semblait perdu, choisir de réparer plutôt que de jeter. Ce processus fait appel à des gestes concrets autant qu'à un état d'esprit. Il ne s'agit pas seulement de restaurer un objet, mais de s'autoriser une métamorphose. ⁶⁸

Dans cette dynamique, la réparation devient un acte créatif. L'individu est invité à choisir une technique de réparation et à imaginer une nouvelle forme à partir des fragments.

Le *kintsugi*, dans cette perspective, est bien plus qu'une restauration : il est une reconstruction lucide, où chaque éclat retrouve sa place, non pas malgré la rupture, mais grâce à elle.

Enfin, l'ultime étape de ce processus est celle de **la visualisation** : se représenter l'objet non comme il était avant, mais tel qu'il est désormais, enrichi de ses blessures et de leur réparation.

⁶⁹

⁶⁷ Céline Santini, *Kintsugi : L'art de la résilience* (Paris : First éditions, 2018), p. 44.

⁶⁸ Ibid., p. 19.

⁶⁹ Ibid.



Figure 43 Ruines du Château de Fagnolle, Belgique.

2.2 Exalter les stigmates d'une ruine

À l'image des poteries brisées restaurées par les lignes dorées du kintsugi, certaines ruines architecturales tirent leur puissance expressive de leurs blessures mêmes. Le mur fissuré, la pierre effondrée ou la voûte effritée deviennent autant de signes visibles du passage du temps mais aussi de la résilience du bâti. Au lieu d'effacer les traces du temps ou des destructions, certaines restaurations choisissent de les montrer, de les valoriser.

C'est souvent le cas pour les ruines médiévales. Comme elles sont anciennes, leurs formes abîmées deviennent parfois encore plus intéressantes visuellement. Quand une partie s'écroule, elle laisse apparaître des ouvertures, des jeux de lumière ou des contrastes de matière qu'on ne verrait pas autrement. Comme dans la ruine du Château de Fagnolle, Belgique (Fig. 43) Ces éléments peuvent être mis en valeur au lieu d'être reconstruits, pour montrer la beauté dans ce qui est resté incomplet.

Cette approche du bâti rejoint plusieurs manières de faire du kintsugi architectural. Il y a d'abord l'esthétique de la cicatrice : souligner la fracture plutôt que la dissimuler, à travers un matériau contrastant ou une jointure visible. Il y a aussi la réparation créative, où l'ajout contemporain transforme la blessure en une nouvelle forme, inédite, comme un prolongement vivant de l'histoire. D'autres projets s'inscrivent dans une logique d'impermanence et d'évolution, acceptant que le bâtiment continue de changer, d'être incomplet, de se reconfigurer dans le temps. Enfin, certains choisissent de faire de la faille un lieu de mémoire : une trace assumée de ce qui a été, et qui mérite d'être regardé non comme une ruine à restaurer, mais comme une page d'histoire à contempler.

2.4 L'innovation matérielle comme clef de revalorisation

L'approche du kintsugi passe ainsi par le choix des matériaux, par une manière de faire dialoguer le neuf et l'ancien à travers des interventions visibles, assumées, mais respectueuses. Cette logique s'incarne notamment dans des projets où la matière moderne comme le béton brut, verre, métal, gabion, acier patiné n'est pas utilisée pour effacer le passé, mais au contraire pour en souligner les fractures.

C'est le cas du projet Beit Beyrouth,⁷⁰ (fig. 45) situé sur l'ancienne ligne de démarcation de la guerre civile libanaise. Le bâtiment, également connu sous le nom de Maison Jaune, a été profondément marqué par les combats. Au lieu d'une reconstruction complète, l'architecte Youssef Haidar, également mon enseignant à l'Académie libanaise des Beaux-Arts, a choisi de conserver les stigmates de la guerre : impacts de balles, murs perforés, façades endommagées. Des structures métalliques gris viennent ceinturer et soutenir l'existant, dans une tension entre stabilité et mémoire. Ici, le matériau contemporain devient un outil de

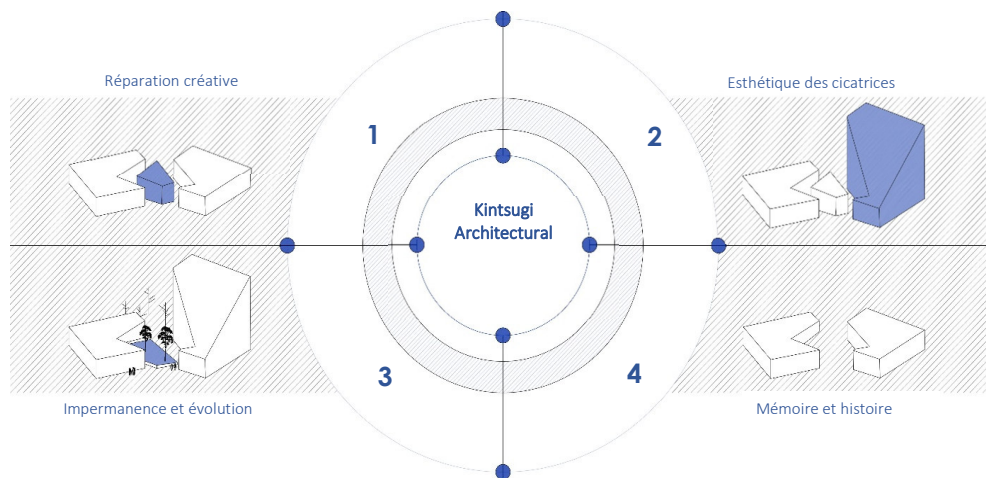


Figure 44 Farhat Christelle, 2025

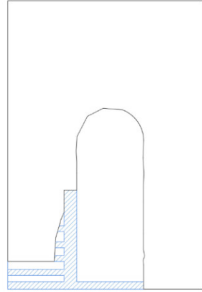
⁷⁰ « Spent Shell : Museum of Beit Beirut, Lebanon renovated by Youssef Haidar », The Architectural Review, consulté le 21 mai 2025, <https://www.architectural-review.com/buildings/spent-shell-museum-of-beit-beirut-lebanon-renovated-by-youssef-haidar>.



Figure 45 Figure X. Beit Beirut (Maison Jaune), projet de restauration par Youssef Haidar.



Figure 46 Farhat Christelle, Schéma interprétatif du bâtiment Beit Beirut, illustrant l'approche du kintsugi en architecture. Les ajouts contemporains marquent et soutiennent les blessures du bâti sans les dissimuler. 2025



lecture du passé, sans maquiller la violence subie, mais en l'encadrant avec justesse et sobriété. Un autre exemple fort de cette logique se trouve à Barcelone⁷¹, (fig. 47) avec le Civic Center Planell, conçu par le cabinet H Arquitectes. Construit sur le site d'une ancienne cristallerie, le projet combine des briques récupérées de la structure d'origine avec des ajouts en béton et acier. Le bâtiment assume clairement ses différentes strates temporelles, et refuse toute restitution fictive. Comme dans le kintsugi, la trace de la rupture devient un motif lisible, visible dans l'assemblage même des matériaux.

Ces deux exemples, bien que très différents dans leur contexte, ont un point commun : ils utilisent la modernité constructive pour mettre en valeur ce qui a été perdu, abîmé ou détruit. Ils ne rejettent ni le passé, ni le présent, mais les font coexister, à travers un langage architectural clair et profondément signifiant.

Après avoir exploré la manière dont les cicatrices peuvent être valorisées à la manière du kintsugi, il s'agit maintenant de comprendre comment l'architecture contemporaine s'empare de l'existant — non pas pour le corriger, mais pour le révéler, le prolonger ou le transformer. C'est ainsi que s'ouvre une réflexion sur les multiples façons d'habiter, de réinventer ou d'amplifier la ruine, sans jamais l'effacer.



Figure 47 Planell Civic Center à Barcelone, sur le site d'une ancienne cristallerie. Projet par H Arquitectes.

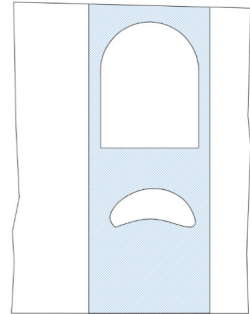
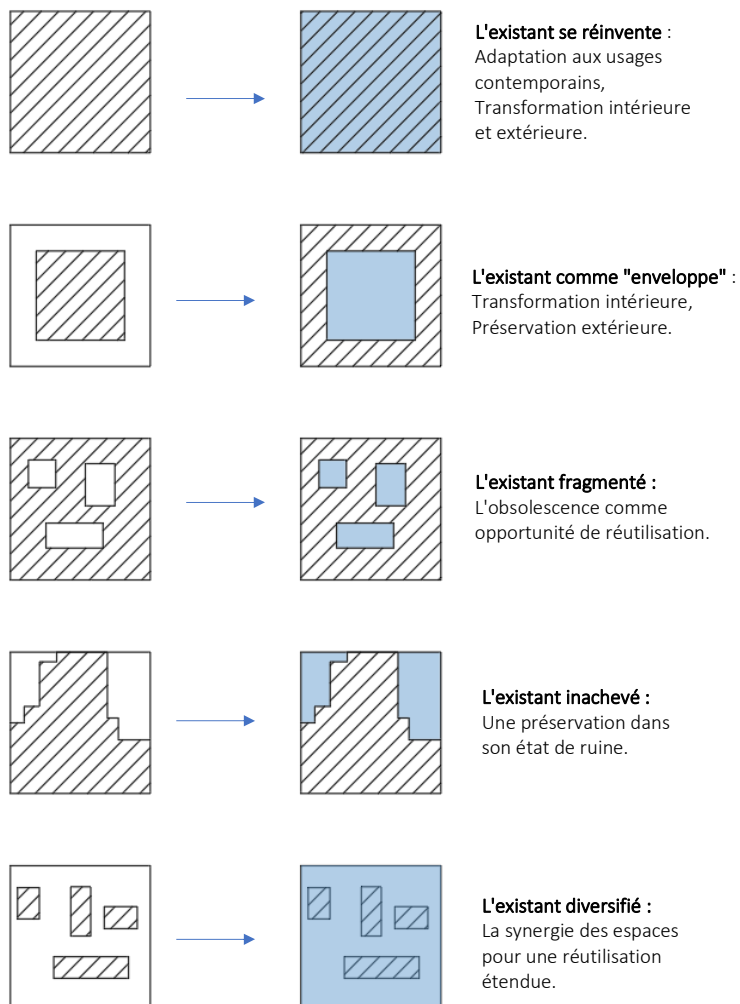


Fig. X : Farhat Christelle, Schéma interprétatif du bâtiment Beit Beirut, illustrant l'approche du kintsugi en architecture. Les ajouts contemporains marquent et soutiennent les blessures du bâti sans les dissimuler. 2025

⁷¹ Agata Toromanoff, *Converted: Reinventing Architecture* (Tielt : Lannoo, 2020), p.80.



⁷² Farhat Christelle, Diagramme inspiré de :

– Liliane Wong, *Adaptive Reuse*, in *Texto 08*, chap. 7 « Hosts and Guests », p. 106.

– Donovan Delaunay, Miquel Peiro (dir.), *Réutilisation Adaptative (mémoire de master)*, Rennes : ENSA Bretagne, 2022, p. 48.

(Re)bâtir le cadre d'une ruine

Réutiliser un bâtiment ancien, c'est souvent comme investir une enveloppe laissée vacante, à l'image du bernard-l'ermite qui trouve refuge dans une coquille abandonnée. L'architecture de réemploi repose sur ce même principe : habiter l'existant sans le nier, adapter une structure imparfaite à un usage nouveau, tout en respectant ses formes, ses limites et son histoire. Cette démarche implique des choix : faut-il transformer en douceur, juxtaposer, marquer la rupture, ou au contraire s'effacer ?

Le bâtiment hôte devient alors un support actif, un partenaire architectural avec lequel il faut composer. Ce chapitre explore les différentes façons dont les architectes cadrent, prolongent ou réinterprètent la ruine — entre mémoire, invention et transformation⁷³.



3.1 L'existant comme "enveloppe"

Certaines interventions architecturales choisissent de ne pas transformer radicalement un bâtiment existant, mais plutôt de le préserver dans son intégralité extérieure, en y intégrant de nouveaux usages depuis l'intérieur. Dans cette approche, le bâti ancien devient une enveloppe, une sorte de coquille protectrice dans laquelle s'inscrit une nouvelle fonction. Le geste architectural se veut respectueux du volume d'origine, tout en assumant une transformation programmatique.

Le projet de la Tate Modern à Londres (fig. 1) incarne parfaitement cette stratégie. L'ancienne centrale électrique de Bankside, vaste bâtiment industriel de brique, a été transformée par les architectes Herzog & de Meuron en musée d'art contemporain. Ils ont gardé presque entièrement la structure extérieure, notamment les grands murs de briques, qui rappellent l'histoire industrielle du lieu. Ces murs jouent un rôle essentiel : ils forment une enveloppe solide qui protège les nouveaux espaces intérieurs, tout en gardant visible la mémoire du passé. Le bâtiment a donc changé de fonction, d'un lieu de production d'énergie à un espace culturel, mais en conservant son apparence d'origine, ce qui crée un lien fort avec la communauté et l'identité du quartier.⁷⁴

À l'intérieur, les architectes ont utilisé des matériaux modernes comme le béton, l'acier et le verre pour créer de grandes salles d'exposition, des espaces ouverts et des lieux de rencontre. Le bâtiment est ainsi devenu un lieu vivant, où se croisent art, culture et vie sociale. En conservant l'enveloppe ancienne et en l'adaptant à de nouveaux usages, la Tate Modern montre comment on peut valoriser une ruine ou un bâtiment abandonné en respectant son passé, tout en le rendant utile et ouvert à tous aujourd'hui.

⁷³ Liliane Wong, *Adaptive Reuse*, in *Texto 08*, chap. 7 « Hosts and Guests », p. 104–106.

⁷⁴ Rowan Moore, « *Architecture in Motion* », dans *Tate Modern : The First Five Years*, dir. Martin Gayford, John Holden, Chris Smith, Jon Snow et Tony Travers (Londres : Tate Publishing, 2006), p. 17–21.

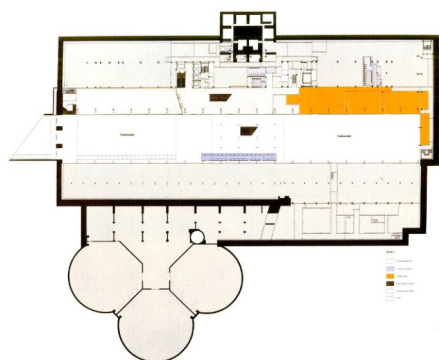


Figure 49 Plan de réaménagement intérieur de la Tate Modern.

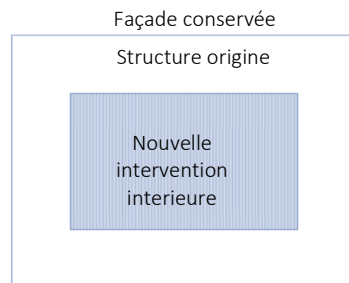


Figure 48 Farhat Christelle Schéma interprétatif de la Tate Modern à Londres, illustrant l'approche de l'« enveloppe » : conservation de la structure extérieure et insertion d'espaces contemporains à l'intérieur. 2025



Figure 51 Vue intérieure de la Turbine Hall, ancien cœur de la centrale électrique reconverti en espace d'exposition monumental.

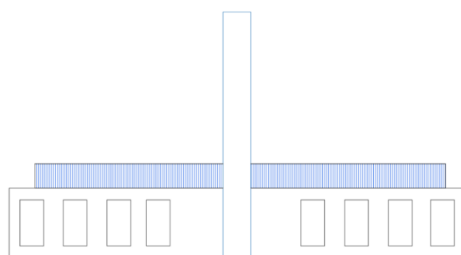


Figure 50 Fig. X : Farhat Christelle Schéma interprétatif de la Tate Modern à Londres, 2025

Cette logique de transformation « contenue » est largement analysée dans l'ouvrage *Adaptive Reuse* de Liliane Wong, qui décrit le bâtiment hôte comme une structure capable d'accueillir de nouveaux usages sans altération majeure de sa forme. On y retrouve l'idée d'une relation d'hospitalité entre l'ancien et le neuf⁷⁵. De manière complémentaire, le mémoire dirigé par Donovan Delaunay à l'ENSA Bretagne souligne que cette manière d'intervenir suppose une compréhension fine des qualités spatiales existantes, mais aussi une capacité à insérer des dispositifs contemporains sans effacer les traces du passé⁷⁶.

⁷⁵ Liliane Wong, *Adaptive Reuse*, in *Texto 08*, chap. 7 « Hosts and Guests », p. 104–106.

⁷⁶ Donovan Delaunay, Miquel Peiró (dir.), *Réutilisation adaptative : mémoire de recherche de master 2*, Rennes : ENSA Bretagne, 2022, p. 49.

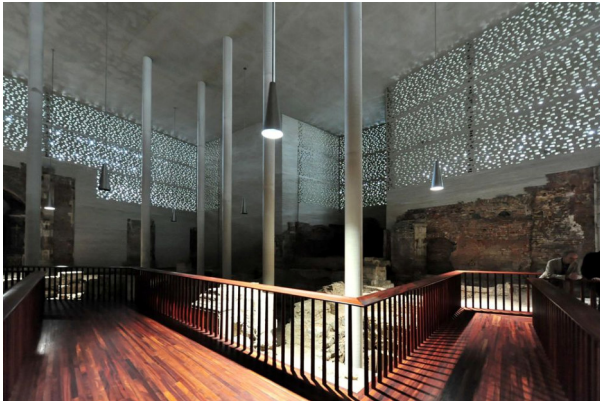


Figure 52 Vue intérieure du Kolumba Museum à Cologne. Les ruines intégrées à l'espace muséal coexistent avec les murs en briques grises conçus par Peter Zumthor.

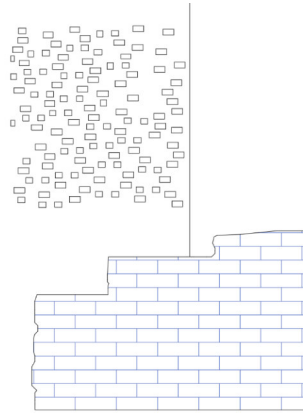


Figure 53 Farhat Christelle. Schéma interprétatif du Kolumba Museum de Cologne, montrant la distinction entre les matériaux anciens (vestiges de l'église Saint-Columba) et les nouveaux volumes construits en brique grise poreuse. d'après le projet de Peter Zumthor



3.2 L'existant fragmenté

Parfois, il ne reste presque rien. Une ruine partielle, une structure brisée, ou même un simple mur, devient pourtant le point de départ d'un projet architectural. Dans ces cas-là, l'existant est fragmenté, mais il conserve une force évocatrice. La transformation ne cherche pas à combler le vide, mais à reconnaître la mémoire portée par ces restes, et à construire autour, sans les effacer.

C'est le cas du Kolumba Museum à Cologne, conçu par Peter Zumthor. (fig. (52)) Le musée s'élève autour de quelques fragments de l'église Saint-Columba, dont il ne reste qu'un mur et une statue. Plutôt que de reconstruire l'édifice, Zumthor a imaginé une architecture qui célèbre la ruine : les murs partiels sont intégrés dans un nouveau volume fait de briques grises et poreuses, légèrement translucides, qui laissent passer la lumière et créent une atmosphère presque sacrée. La ruine n'est pas une base, c'est une présence, une trace habitée avec soin⁷⁷.

Ainsi, le fragment n'est pas perçu comme un manque à combler, mais comme un point d'ancrage poétique et symbolique. Il attire le regard, nourrit la mémoire, et surtout, il rassemble. Les visiteurs, la communauté, le quartier, tous sont invités à se reconnecter à ces lieux anciens à travers une architecture qui ne cache rien, mais qui compose avec l'absence.



3.3 L'existant inachevé :

Lorsque l'édifice existant est dans un état partiel, délabré ou structurellement incomplet, il ne peut pas être restauré comme tel. Et pourtant, ce caractère d'inachèvement devient parfois une force poétique, un point d'appui pour des interventions respectueuses, et pleines de sens. L'architecture ne cherche alors pas à remplir les vides, mais à composer avec eux, en reconnaissant que la ruine peut aussi être un mode de conservation.

Ainsi, lorsqu'un bâtiment n'est plus capable de porter de charges nouvelles, ou lorsque sa structure est trop dégradée pour être intégrée, il devient une présence fragile, presque archéologique. Le geste architectural doit alors se faire discret, et s'appuyer sur une conception nouvelle qui ne nie pas les lacunes, mais les accompagne⁷⁸.

Le Neues Museum à Berlin, restauré par David Chipperfield entre 2003 et 2009, incarne cette logique. Détruit en grande partie pendant la Seconde Guerre mondiale, le bâtiment est resté à l'état de ruine pendant des décennies. Plutôt que de reconstituer intégralement les

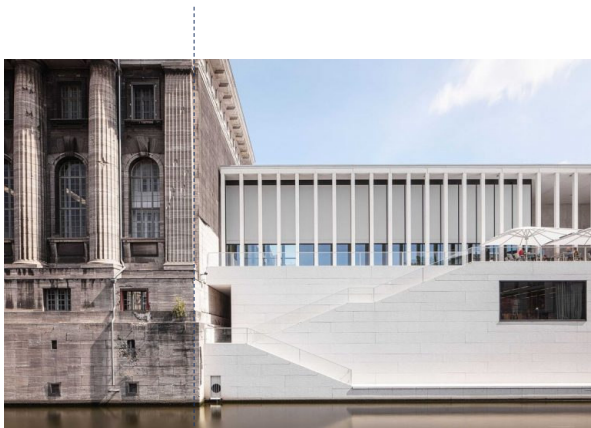


Figure 54 Vue extérieure du Neues Museum à Berlin, montrant le contraste entre les figures d'origine conservées et les ajouts contemporains en briques et béton clair.

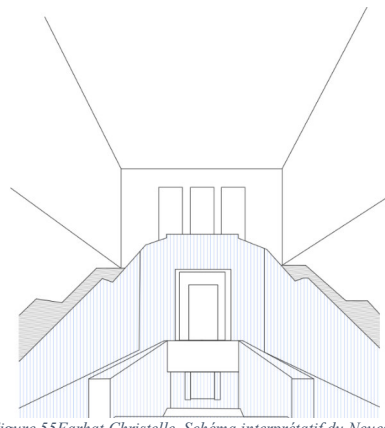


Figure 55 Farhat Christelle. Schéma interprétatif du Neues Museum à Berlin. Le dessin met en évidence l'intégration d'un escalier contemporain dans la structure existante, soulignant le dialogue entre le bâti ancien conservé et l'intervention contemporaine d'après

⁷⁷ Liliane Wong, *Adaptive Reuse*, in Texto 08, chap. 7 « Hosts and Guests », p. 119.

⁷⁸ Donovan Delaunay, Miquel Peiró (dir.), *Réutilisation adaptative : mémoire de recherche de master 2*, Rennes : ENSA Bretagne, 2022, p.51.

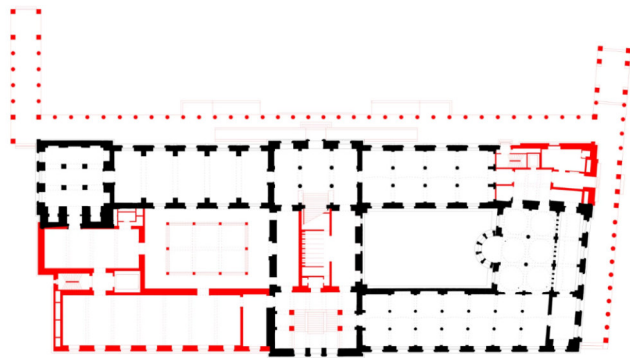


Figure 56 Plan du Neues Museum montrant les interventions contemporaines (en rouge) intégrées à la structure existante.



Figure 57 Vue de la Foire internationale de Tripoli montrant la relation entre les différents bâtiments du site. Chaque structure — pavillon, dôme, tour — participe à une composition spatiale cohérente imaginée par Oscar Niemeyer.

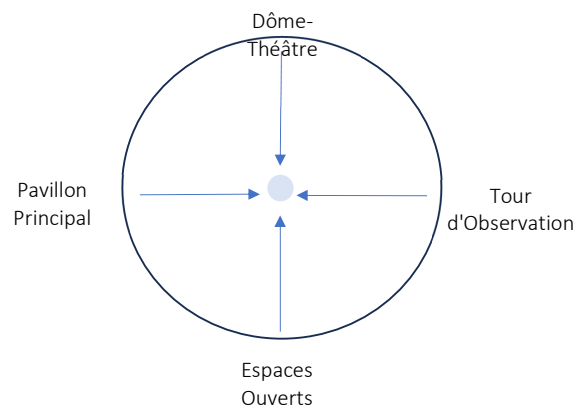


Fig. X : Farhat Christelle. Schéma conceptuel de la Foire de Tripoli, illustrant l'articulation entre les différents bâtiments : pavillon principal, dôme-théâtre, tour d'observation, et espaces ouverts, pensés comme un ensemble unifié. d'après le projet d'Oscar Niemeyer (1960s).2025

volumes manquants, l'architecte a choisi de travailler avec les absences. Les murs d'origine ont été consolidés mais laissés visibles, et les ajouts sont marqués par des matériaux contemporains : béton clair, terre cuite, verre. Chaque intervention est lisible. Les couches de temps s'imbriquent sans s'effacer.

Le musée redevient un lieu de mémoire non pas parce qu'il est restauré à l'identique, mais parce que son état inachevé est assumé, habité, partagé. Les visiteurs ne se contentent pas de regarder les objets exposés : ils lisent les murs, leurs blessures, leur texture, leur silence. Cette ruine partiellement reconstruite raconte autant l'histoire du bâtiment que celle de la ville. Elle devient un support d'émotion collective, une coquille fissurée mais debout, que la communauté peut s'approprier à nouveau.



3.3 L'existant fragmenté :

Un bâtiment n'existe jamais seul. Il s'inscrit toujours dans un ensemble plus vaste, un tissu urbain, un récit collectif. C'est exactement ce que révèle la Foire internationale de Tripoli, conçue par Oscar Niemeyer dans les années 1960. (Fig. 57) Ce projet visionnaire, pensé comme un complexe moderniste intégré, allait bien au-delà d'un simple aménagement architectural : il proposait une organisation fluide et complémentaire des espaces, où chaque structure répondait à une autre.⁷⁹

Malheureusement, la guerre civile libanaise a interrompu le chantier, laissant le site dans un état inachevé. Pourtant, ce qui frappe aujourd'hui, c'est la manière dont ces fragments survivants forment un tout. Le pavillon principal, long et sinueux, agit comme une colonne vertébrale. Le dôme-théâtre, à la fois vide et enveloppant, ouvre un espace propice à la rencontre. La tour d'observation, fine et tendue vers le ciel, symbolise un regard collectif. Et les vastes esplanades, laissées à l'abandon, gardent leur rôle de liens souples entre les volumes.

Ce que ce projet inachevé raconte, c'est la puissance d'un espace où chaque partie est pensée en relation avec les autres. L'importance c'est de ne pas isoler les éléments bâtis, mais de considérer leur articulation dans le temps et dans l'espace. Le fragment devient porteur de sens dès lors qu'il dialogue avec d'autres formes, d'autres vides, d'autres usages⁸⁰.

Cette idée est aussi au cœur du concept d'hôte diversifié chez Liliane Wong : lorsque l'existant forme un ensemble éclaté mais cohérent, l'architecture de réutilisation doit composer avec cette diversité, accepter les dissonances, et produire une lecture unifiée sans effacer les écarts⁸¹. La Foire de Tripoli, figée mais vivante, silencieuse mais habitée, est un exemple fort de cette cohabitation des formes, des mémoires et des possibles.

⁷⁹ Rory Stott, « See Oscar Niemeyer's Unfinished Architecture for Lebanon's International Fair Grounds », ArchDaily, 17 avril 2016, consulté le 22 mai 2025, <https://www.archdaily.com/793154/see-oscar-niemeyers-unfinished-architecture-for-lebanons-international-fair-grounds>.

⁸⁰ Donovan Delaunay, Miquel Peiró (dir.), *Réutilisation adaptative* : mémoire de recherche de master 2, Rennes : ENSA Bretagne, 2022, p. 53.

⁸¹ Liliane Wong, *Adaptive Reuse*, in *Texto 08*, chap. 7 « Hosts and Guests », p. 115.

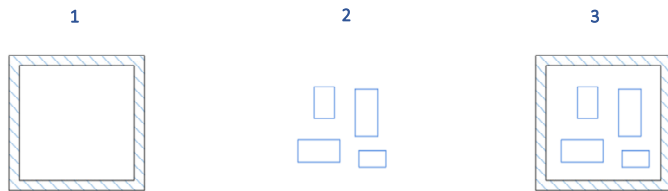


Figure 58 Farhat Christelle. Schéma conceptuel de la « boîte dans la boîte » Inspiré du mémoire de Donovan Delaunay (Réutilisation adaptative, ENSA Bretagne, 2022). 2025



Figure 59 Vue perspective du musée des Beaux-Arts de Zibo.

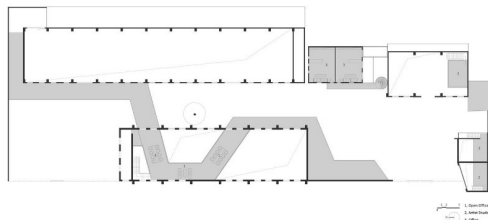


Figure 61 Plan du musée des Beaux-Arts de Zibo.

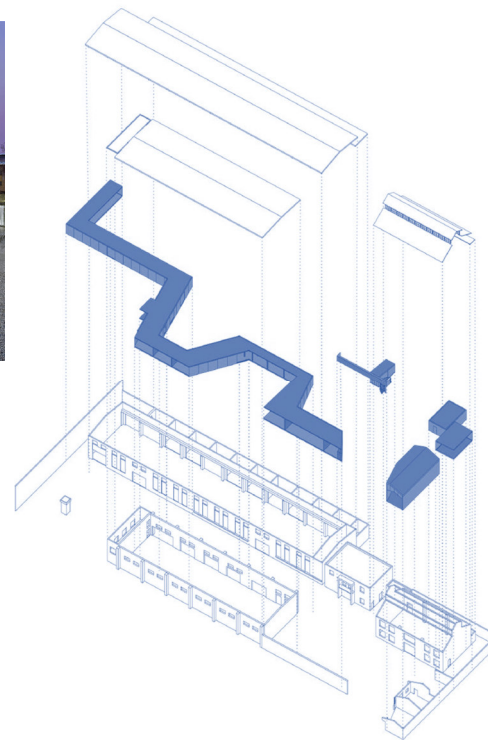


Figure 60 Axonométrie du projet du musée des Beaux-Arts de Zibo.

Après avoir exploré les différentes manières dont les architectes interviennent sur l'existant — qu'il soit conservé comme enveloppe, laissé fragmentaire, assumé inachevé ou intégré dans un tout diversifié — il devient évident qu'une logique plus profonde traverse toutes ces approches : celle de la coexistence. La ruine n'est plus simplement préservée ou réparée, elle devient un cadre habité, dans lequel le neuf s'insère sans effacer, et où l'ancien continue de vivre autrement. (fig 58)

C'est dans cette tension entre passé et présent que s'inscrit l'approche dite de la « boîte dans la boîte ». Elle condense, à sa manière, toutes les stratégies précédentes : elle respecte l'enveloppe, met en valeur les traces, assume la distance, et surtout, elle crée un espace à double lecture — à la fois physique et mentale. Car cette boîte n'est pas qu'un volume architectural : elle est aussi une structure perceptive, un dispositif qui permet de faire cohabiter la mémoire, l'usage, et l'imaginaire.



4.1 La boîte physique : l'espace architectural contenu

Certaines interventions choisissent de ne pas transformer une ruine, mais d'y insérer un nouveau volume autonome, comme une capsule dans une enveloppe vide. Cette stratégie, souvent appelée « boîte dans la boîte », permet une cohabitation respectueuse entre le bâti ancien et la fonction contemporaine. Le geste architectural se fait retrait volontaire, mais aussi révélation de la ruine par contraste.

Le projet du musée des Beaux-Arts de Zibo, en Chine, conçu par Archstudio (fig.59), en est une illustration remarquable. Le bâtiment, une ancienne usine pharmaceutique, a été conservé presque tel quel. Les architectes y ont inséré une structure neuve en béton clair, qui définit un parcours muséal fluide, indépendant des murs d'origine. Le visiteur se déplace dans un nouvel espace — clair, lisse, minimal — tout en restant immergé dans la présence de la ruine. Les murs existants, bruts et marqués par le temps, ne sont pas restaurés mais révélés, visibles depuis l'intérieur du nouveau dispositif⁸². (fig. 60)

Cette séparation nette entre ancien et nouveau (fig 61) crée une double lecture : le lieu devient à la fois un cadre de mémoire et un contenant d'usage. Ce type d'intervention repose sur « une disjonction assumée entre l'existant et la nouvelle spatialité, où la boîte permet de filtrer

⁸² Archstudio, « Zi Bo The Great Wall Museum of Fine Art », Divisare, consulté le 22 mai 2025, <https://divisare.com/projects/296874-archstudio-zi-bo-the-great-wall-museum-of-fine-art>.

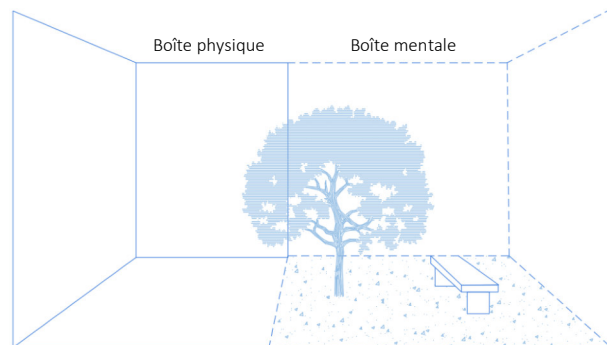


Figure 62 Farhat Christelle. Schéma conceptuel de la « boîte mentale, 2025

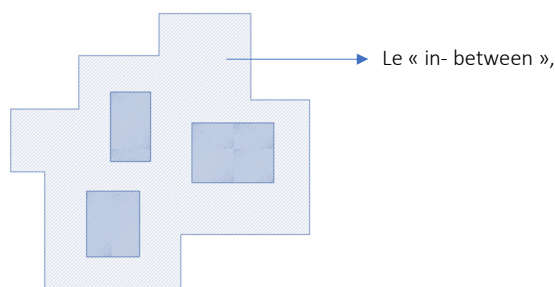


Figure 63 Farhat Christelle. Schéma conceptuel du double encadrement 2025

la mémoire sans la dissoudre⁸³». On parle alors d'espace contenu, mais porteur de sens élargi.

Cette logique est aussi analysée par Liliane Wong dans *Adaptive Reuse*, lorsqu'elle évoque les « interventions contenues » comme une forme de respect spatial et temporel. La boîte dans la boîte, dit-elle, permet d'insérer des fonctions modernes sans trahir le cadre d'origine. C'est une façon de vivre dans la ruine sans la reconstruire, en maintenant un équilibre entre présence et distance.⁸⁴

4.2 La boîte mentale : mémoire, perception et imagination

La « boîte mentale » n'est pas un objet construit. C'est un espace perçu comme distinct, sans forcément être physiquement délimité. Elle existe par la manière dont on l'habite, dont on le traverse, ou dont on le ressent. Ce qui la définit, c'est sa différence par rapport à ce qui l'entoure — une séparation subtile mais signifiante, qui peut venir de la fonction, de la végétation, de la lumière, ou même de la topographie.

Elle est souvent marquée par un changement d'ambiance ou d'usage, qui crée une limite mentale, perçue par l'utilisateur comme un passage d'un monde à un autre, même s'il n'y a aucune cloison. On parle alors d'un espace différencié, non parce qu'il est fermé, mais parce qu'il porte une autre identité.

Comme le souligne Liliane Wong dans *Adaptive Reuse*, ces interventions "ne dessinent pas nécessairement de murs", mais elles créent des "zones de perception" où l'ancien et le nouveau coexistent sans se confondre⁸⁵. La boîte mentale agit alors comme un filtre spatial et symbolique : elle isole sans enfermer, elle cadre sans figer. Elle permet de faire exister un usage contemporain tout en respectant les silences du passé.

4.3 Le double encadrement

Parfois, ce n'est pas une seule boîte qui est créée dans un projet, mais deux types de « cadres » qui se superposent. On parle alors de double encadrement. Cela arrive quand une intervention architecturale combine à la fois une boîte physique (un volume construit dans la ruine) et une boîte mentale (un espace ressenti comme différent, même s'il n'est pas fermé). Ces deux niveaux permettent d'intensifier l'expérience du lieu.

Ce genre d'approche met souvent en valeur la ruine comme enveloppe visible, tout en créant à l'intérieur un nouvel espace, autonome, avec sa propre fonction. Entre les deux, il y a un espace de transition, le « in- between ». Ce type de mise en scène est très présent dans les projets évoqués par Liliane Wong, où la boîte dans la boîte devient aussi une manière de raconter une histoire avec l'espace⁸⁶. Le visiteur n'est pas seulement dans un bâtiment, il vit une expérience sensible, entre mémoire et usage.

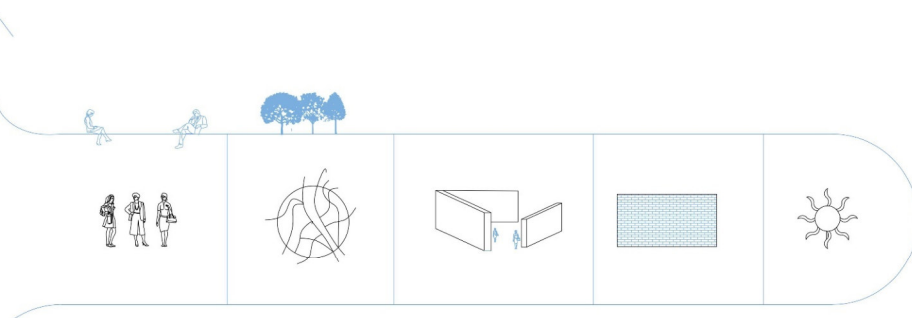
⁸³ Donovan Delaunay, Miquel Peiró (dir.), *Réutilisation adaptative : mémoire de recherche de master 2*, Rennes : ENSA Bretagne, 2022, p. 71.

⁸⁴ Liliane Wong, *Adaptive Reuse*, in *Texto 08*, chap. 7 « Hosts and Guests », p. 106.

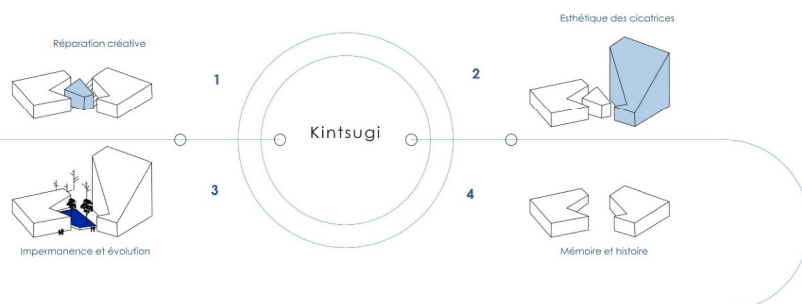
⁸⁵ Ibid. p. 109.

⁸⁶ Ibid. p. 111.

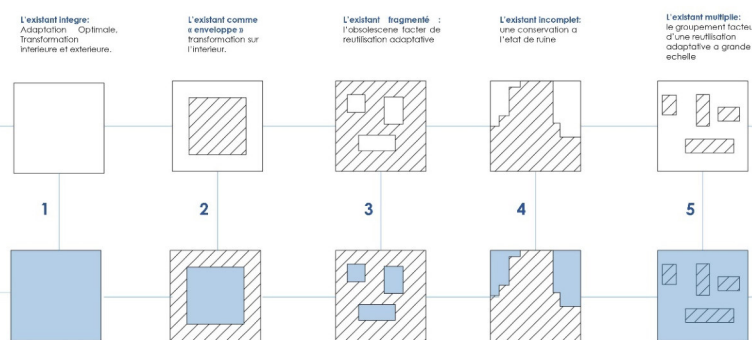
01



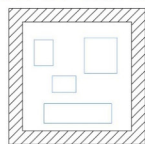
02



03



BOX IN THE BOX



04

Donovan Delaunay, Miquel Petro (dir.),
"Réutilisation Adaptative" (mémoire), 2022,
Rennes (France), ENSA - Graphique adapté de
« Rêve structuré » typique, Adaptive
Reuse Liliane Wong - Types de structure hôte -
stratégies d'interventions

- Synthèse -

Activer une ruine, c'est bien plus que la restaurer : c'est lui permettre de redevenir un lieu habité, par une mémoire, un usage, un regard.

Loin de toute nostalgie figée, la ruine porte en elle une puissance silencieuse : celle de relier le passé à ce qui peut advenir. Elle n'est pas uniquement ce qui subsiste d'un édifice effondré, mais ce qui continue de faire trace, de faire sens, pour celles et ceux qui l'entourent.

Une ruine n'a de valeur que si elle entre en relation : avec une communauté qui s'y reconnaît, avec un paysage qui l'accueille, avec des matériaux qui gardent en eux les marques du temps. Le patrimoine ne se limite pas à ce que l'on conserve ; il se construit aussi dans ce que l'on choisit de réactiver ensemble.

L'architecte, ici, n'est pas un restaurateur au sens strict. Il devient interprète, médiateur, artisan d'une réécriture sensible. Le geste contemporain ne cherche pas à corriger le passé, mais à le révéler. Parfois, cela prend la forme d'un volume discret inséré dans l'existant — une boîte dans la boîte. D'autres fois, c'est une simple variation de lumière ou de matière qui suffit à créer une nouvelle lecture.

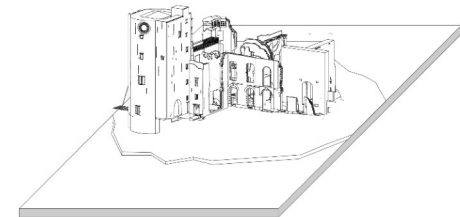
La ruine, dans ce cadre, devient un support d'émotions et de récits. À l'image du kintsugi, cette pratique japonaise qui sublime les fractures au lieu de les masquer, certaines interventions choisissent de montrer les blessures plutôt que de les gommer. Ces cicatrices deviennent alors les points d'ancrage d'une esthétique nouvelle, profondément humaine, où l'histoire est assumée, partagée, transmise.

Réutiliser une ruine, ce n'est pas tourner le dos à ce qui fut détruit. C'est au contraire faire le pari que ce qui reste suffit pour bâtir à nouveau — autrement, mais en continuité. C'est reconnaître que la beauté d'un lieu ne vient pas de sa perfection, mais de sa capacité à continuer à faire sens, malgré, ou grâce à, ses failles.

« Une ruine n'est jamais un pur vestige : elle est aussi un appel, une ouverture vers autre chose. »
— Alain Schnapp⁸⁷

Chapitre 3

Etude de cas : le château de Grimbergen - Histoire et Communauté



⁸⁷ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, 2020, p. 585.



Figure 64 Farhat Christelle. Château de Grimbergen, 2025

Quand je suis arrivée à Grimbergen pour la première fois, ce n'est pas seulement le château en ruine qui m'a interpellée, mais l'ambiance générale du lieu. Ce qui m'a marquée, c'est le calme, la persistance du site, et surtout la manière dont les habitants continuaient à vivre autour de cette ruine sans qu'elle ne disparaisse complètement. Le château est là, abîmé, mais encore debout. (fig. 64) Il n'est plus trop utilisé, il est en partie effondré, mais il reste présent. On sent qu'il a eu une vie longue, faite de transformations, d'abandons, de réparations. Il n'a jamais été totalement oublié.

Ce rapport au temps m'a beaucoup touchée. Il m'a rappelé ce que j'ai connu au Liban. Là-bas, les ruines sont partout, mais elles ne sont pas seulement des restes. Elles font partie du quotidien. Elles sont parfois habitées, parfois détournées. Surtout, elles sont le témoin d'une capacité à continuer malgré tout. Ce que j'ai retrouvé à Grimbergen, c'est cette idée de résilience. Une ruine qui n'est pas totalement morte, une structure qui tient encore, malgré les blessures du temps.

J'ai donc choisi ce château comme cas d'étude parce qu'il représente bien cette tension entre passé et présent. Il n'est pas un monument figé : il est incomplet, fragile, mais il peut encore accueillir quelque chose. Il est situé dans un parc, au cœur d'un espace encore utilisé, fréquenté. Il a une place dans la vie locale. C'est ce qui m'a donné envie d'imaginer un projet qui ne cherche pas à le reconstruire, mais à lui redonner un rôle.

Ce lieu me permet de poser des questions concrètes : que peut-on faire d'une ruine comme celle-là ? Comment intervenir sans effacer ce qui fait sa valeur ? Et surtout, comment faire en sorte que les gens s'y reconnectent, non pas à travers une mise en scène historique, mais par un usage nouveau, adapté à aujourd'hui ? Ce château est devenu pour moi un terrain idéal pour explorer toutes ces idées.

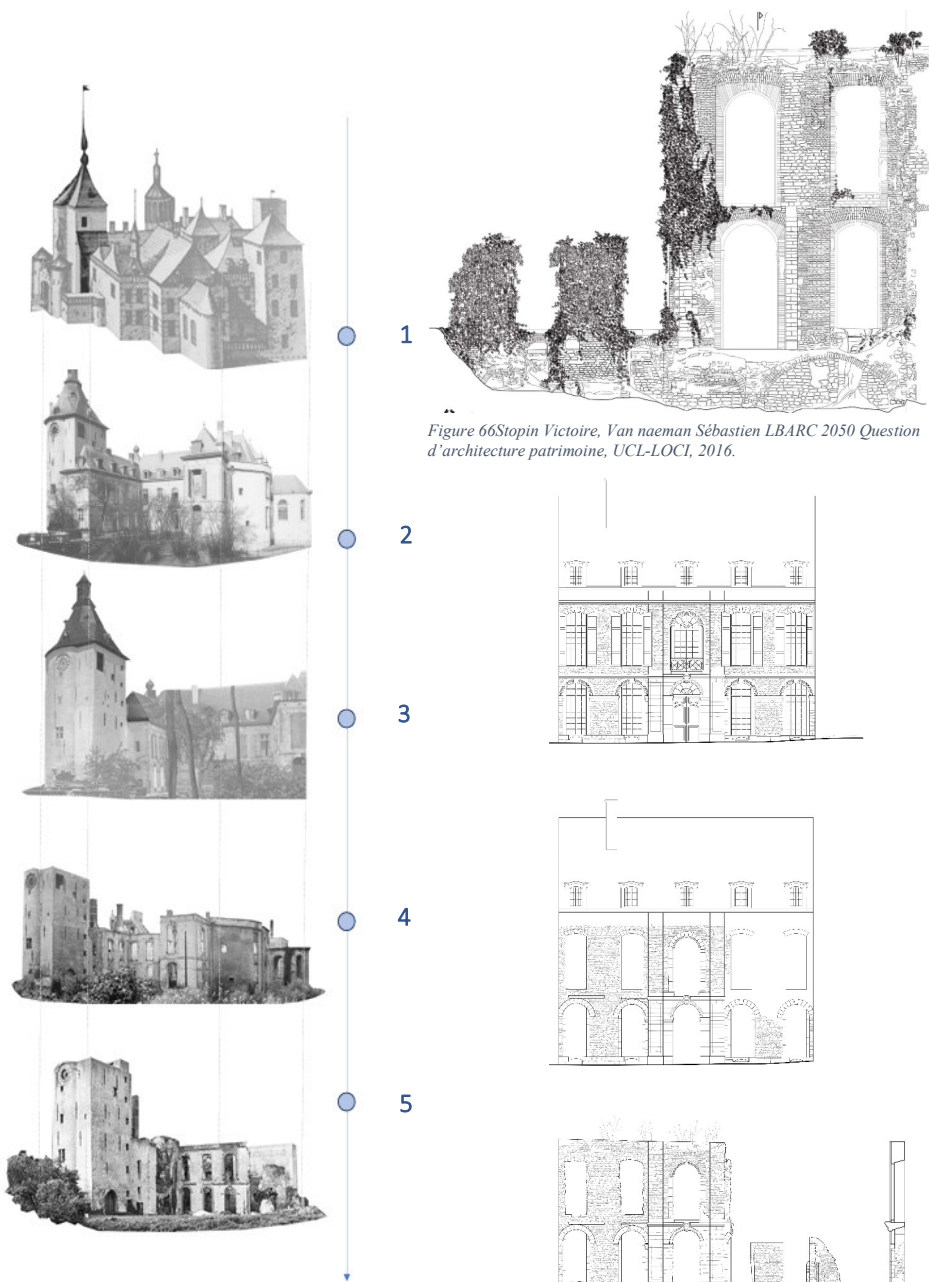


Figure 66 Stopin Victoire, Van naeman Sébastien LBARC 2050 Question d'architecture patrimoine, UCL-LOCI, 2016.

Figure 65 Farhat Christelle. Hypothèse de la reconstitution, 2025

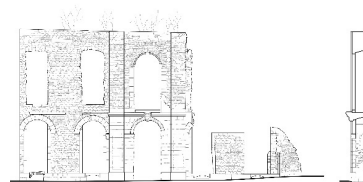
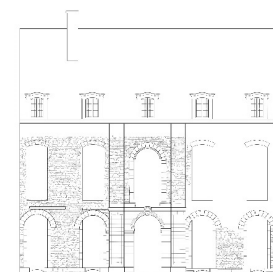


Figure 67 De heptinne Emile, Fontaine Emilie - LBARC 2050 Question d'architecture patrimoine, UCL-LOCI, 2016.

1

Histoire de Grimbergen et de son territoire

Grimbergen est une commune située juste au nord de Bruxelles, dans un paysage mêlant nature, patrimoine et histoire. Depuis le Moyen Âge, elle a été le théâtre de nombreuses évolutions : guerres, constructions religieuses, développement agricole. Elle faisait partie du duché de Brabant et a souvent été au centre d'enjeux politiques et territoriaux importants⁸⁸. Grimbergen est aussi connue pour son abbaye et sa tradition brassicole, mais aussi pour ses jardins historiques et ses bois qui ont marqué l'histoire locale. Aujourd'hui, elle fait partie de la Ceinture verte de Bruxelles, un ensemble de zones naturelles protégées autour de la capitale, où nature et mémoire sont mises en valeur⁸⁹.

1.1 Le Prinsenkasteel : la ruine au cœur du parc (Boîte 1)

L'histoire du château de Grimbergen remonte au Moyen Âge, à l'époque de la guerre des Grimbergen (1141–1159). Il s'agissait initialement d'un édifice défensif, attesté par un document daté de 1217. Construit comme un château fort de plaine, il était entouré de douves et constitué d'un donjon relié par une courtine à une tour, dans une logique militaire médiévale clairement affirmée⁹⁰.

Au fil des siècles, le château change de fonction. Dès le XVe siècle, des traces de burin sur les pierres témoignent de son adaptation à un usage plus résidentiel. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, il est profondément remanié et transformé en maison de plaisance, avec jardin à la française, chapelle, donjon, et façade en U autour d'une cour intérieure. La toiture, les lucarnes et les baies participent alors à une esthétique raffinée, influencée par la Renaissance flamande⁹¹.

Au cours du XVIIIe siècle, il subit de nouveaux dommages lors de la guerre de Succession d'Autriche, puis il est restauré partiellement par la famille de Mérode, et plus tard transformé sous l'impulsion de l'architecte Pierre Langerock au début du XXe siècle. (Fig. 65) Celui-ci supprime certaines extensions et introduit un portail en ogive, une deuxième entrée, ainsi qu'un escalier en colimaçon visible encore aujourd'hui⁹².

Mais en 1944, les troupes allemandes, lors de leur retraite, incendient le site. Le château est gravement endommagé : les charpentes s'effondrent, la toiture disparaît, et la nature commence à reprendre ses droits. Un gardien y demeure un temps, mais le site est peu à peu

⁸⁸ Grimbergen, Meise – *La religion, la science et le pouvoir* (s.l. : s.n., s.d.), 475.

⁸⁹ Thierry Demey, *La Ceinture verte de Bruxelles : histoire, patrimoine, nature*. Guide Badeaux (Bruxelles : Badeaux, 2012), 15.

⁹⁰ Moschou Christina, Pauwels Eleonore, *LBARC 2050 Question d'architecture patrimoine*, UCL-LOCI, 2016, p. 1.

⁹¹ Ibid., p. 2.

⁹² Ibid., p. 3–4.

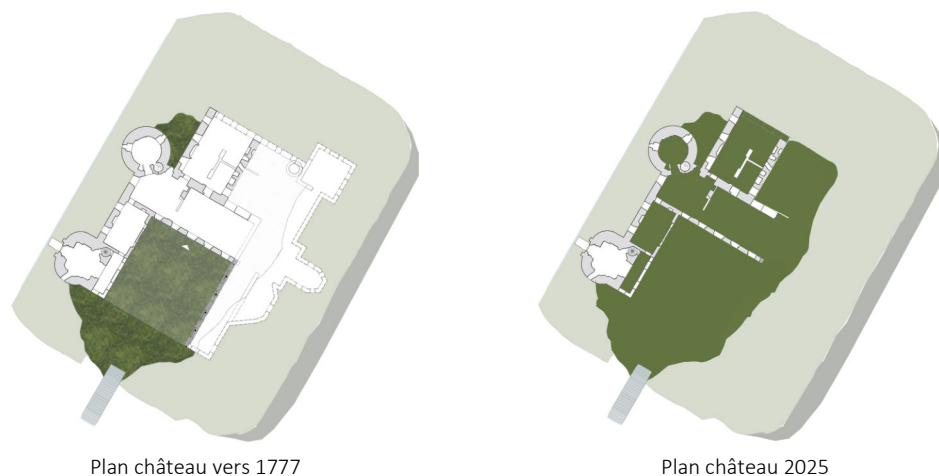


Figure 36 Farhat Christelle. Hypothèse de la reconstitution, 2025



Figure 37 Farhat Christelle. Les couches, 2025

abandonné. La végétation envahit les façades, (fig. 67) les murs se dégradent, des pierres disparaissent. Le château devient une ruine à ciel ouvert⁸⁷. (Fig. 68)

Dans les années 1990, la commune tente de consolider certaines parties, sous la direction de l'architecte Paul Dom. Un étage est ajouté dans le donjon, des marches restaurées, des baies partiellement renforcées. Mais la ruine conserve sa présence suspendue, entre stabilisation et effacement.⁸⁸

Aujourd'hui, le Prinsenkasteel est une boîte vide, (fig. 68) mais habitée par la matière. La lecture stratigraphique révèle la superposition des époques et des usages. C'est une ruine lisible, expressive, à la fois structurelle et symbolique.

Mon projet s'inscrit dans cette histoire stratifiée du château de Grimbergen. Après la construction, l'incendie, la dégradation naturelle et les tentatives de restauration, (fig. 65) il s'agit aujourd'hui d'ajouter une nouvelle couche. Cette intervention contemporaine ne cherche pas à restaurer l'image d'un passé figé, ni à réparer chaque blessure visible. Elle propose au contraire une manière d'habiter la ruine telle qu'elle est, en reconnaissant sa fragilité et sa valeur. C'est une approche qui assume le temps, qui accepte les vides, les arrachements, les cicatrices, et qui les transforme en ressources pour un nouvel usage. La ruine n'est plus seulement un objet patrimonial : elle devient un espace actif, capable d'accueillir de nouvelles pratiques sans trahir ce qu'elle a traversé. Ce qui compte désormais, ce n'est pas ce qu'elle fut, mais ce qu'elle peut encore devenir.

Ce château est un palimpseste bâti, une matière vivante qui n'a jamais cessé d'évoluer.

Dans cette perspective, le château agit comme une "boîte physique", un contenant architectural au sein duquel pourrait être inséré un volume contemporain, sans contact destructif, selon le principe de la "boîte dans la boîte". Il ne s'agit pas de combler le vide, mais de l'habiter, de le rendre à nouveau signifiant. Le geste architectural moderne pourrait s'y inscrire comme une strate en suspension, révélant l'épaisseur du temps sans la trahir.

1.2 Le Prinsbos : une boîte mentale

À proximité du château, le parc du Prinsbos forme un écrin végétal aux multiples couches historiques. Jadis organisé selon un ordonnancement de type jardin à la française (fig. 70), le domaine paysager a progressivement évolué vers une nature plus libre, moins maîtrisée, où la végétation spontanée reprend ses droits⁸⁹. (fig. 74) Cette transformation paysagère, loin d'être anodine, modifie la manière dont les habitants et les visiteurs perçoivent et s'approprient le lieu.

Mais comment rendre ce parc plus visible, plus vivant, plus inclusif ? Comment faire en sorte qu'il devienne un levier pour activer la ruine ? C'est là que le contexte prend tout son sens. Le parc est ceinturé par plusieurs types d'usages qui appartiennent à des générations différentes (fig. 72) une abbaye, des écoles, des logements, un musée, un terrain de sport et une plaine de

⁸⁷ Ibid., p. 5-7.

⁸⁸ Cuhadar Alparslan, Kuzu Satki, *Relevés Grimbergen – Hypothèses de reconstitution*, UCL-LOCI, 2016, p. 7-9.

⁸⁹ Thierry Demey, *La Ceinture verte de Bruxelles*, Badaux, 2003, p. 493.

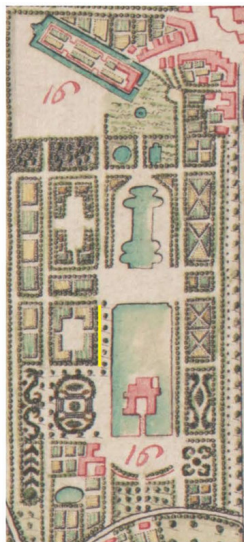


Figure 70 Plan Ferrari Le Prinsenbos 1777

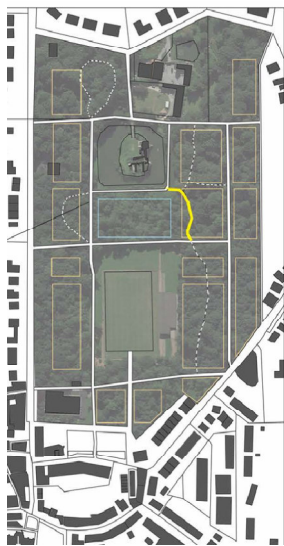


Figure 71 Desveaux Marine & Van Tuycom - Plan aujourd'hui, LBARC 2050 Question d'architecture patrimoine, UCL-LOCI, 2016.

jeux. Il existe plusieurs accès piétons, cyclables et routiers qui facilitent la circulation et renforcent l'accessibilité du site pour tous. (Fig. 73) Ce tissu fonctionnel varié inscrit le parc dans un usage communautaire permanent et multigénérationnel.

Le Prinsenbos agit aujourd'hui comme une "boîte mentale". Non matérialisée par des murs ou des limites physiques, cette boîte se définit par une ambiance particulière, une rupture d'échelle et de temporalité par rapport à l'environnement urbain proche. (Fig. 74)

L'espace semble suspendu, propice à la contemplation, et constitue un cadre sensoriel fort pour redécouvrir la ruine. Selon la Charte de Nara, l'authenticité d'un lieu ne repose pas uniquement sur sa forme matérielle, mais aussi sur l'expérience vécue par la communauté⁹⁶. Le Prinsenbos permet cette activation sensible du patrimoine : c'est un lieu de passage, de mémoire, mais aussi de projection. Il crée autour de la ruine un halo perceptif, un filtre naturel qui accentue sa charge poétique.

Mon projet s'appuie sur cette complexité pour proposer des zones d'ancrage adaptées à tous : enfants, adolescents, adultes, personnes âgées. Il ne s'agit pas simplement d'aménager un parc, mais de le rendre opérant dans l'activation de la ruine. Le Prinsenbos devient ainsi le vecteur d'une réappropriation collective, un support d'interaction entre passé et présent.

Communauté :

Fonctions :

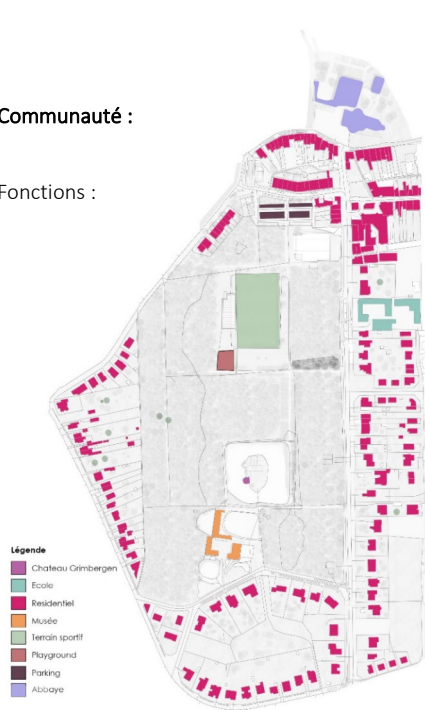


Figure 72 Farhat Christelle. Plan des fonctions, 2025

Endroit :

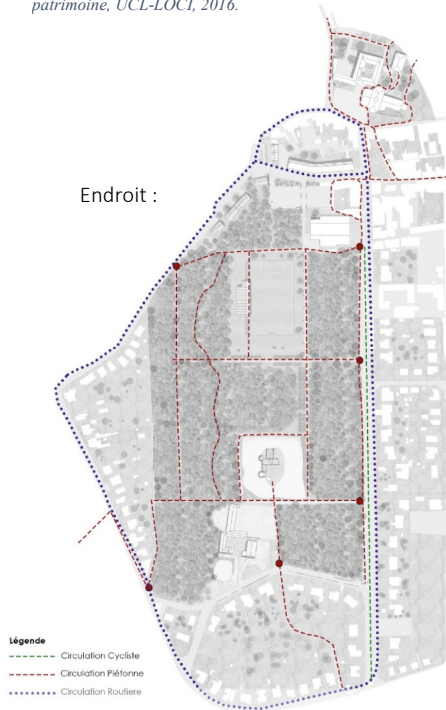


Figure 73 Farhat Christelle. Plan Mobilités, 2025



Figure 74 Farhat Christelle. Plan Biodiversité existante, 2025

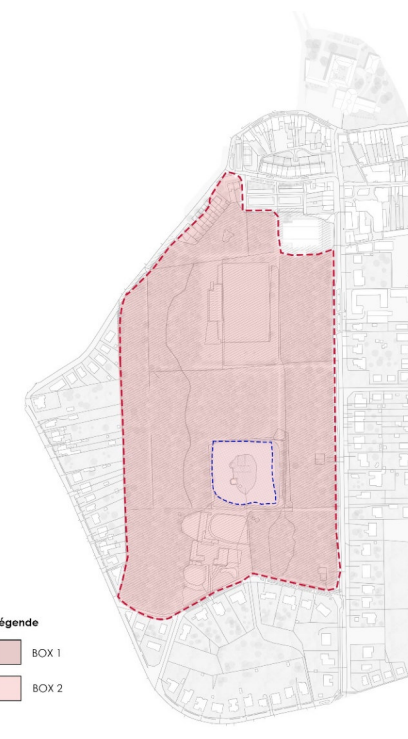


Figure 75 Farhat Christelle. Plan Box in the Box, 2025

⁹⁶ ICOMOS, Charte de Nara sur l'authenticité, 1994, article 11.

1.3 Boite dans la boîte :

Enfin, l'ensemble formé par le parc et le château constitue une parfaite "boîte dans la boîte" : (fig. 75) une structure mentale et physique imbriquée, où le paysage encadre la ruine, et la ruine intensifie le paysage.

1.4 Diagnostic sensible : opportunités et menaces du site

Le territoire du Prinsenbos et du château de Grimbergen présente un ensemble de tensions et de potentiels. Comprendre ces dynamiques est essentiel pour inscrire tout projet dans une approche réaliste. Cette lecture croisée permet de révéler les éléments latents qui peuvent guider une stratégie d'intervention.

Les opportunités et menaces du Prinsenbos

Le parc du Prinsenbos bénéficie d'une situation urbaine favorable : il est accessible depuis plusieurs entrées piétonnes, cyclables et routières, ce qui favorise une grande porosité avec le tissu environnant. Il est également encadré par des fonctions publiques et collectives variées – musée, écoles, abbaye, plaine de jeux, terrain de sport – qui garantissent une fréquentation continue et diversifiée. Cette pluralité d'usages offre une base solide pour penser des interventions intergénérationnelles.

L'organisation spatiale historique du parc, notamment lisible sur les cartes anciennes comme celle de 1777, révèle une trame rationnelle basée sur des repères clairs, une symétrie, des axes, des figures de pleins et de vides. Ce schéma offre une opportunité de relecture contemporaine, en utilisant par exemple des installations légères ou temporaires pour réactiver ces éléments sans figer le paysage.

Cependant, cette structure est aujourd'hui partiellement effacée. La végétation spontanée, non maîtrisée, a brouillé les repères historiques. L'absence de lisibilité réduit la valeur de mise en scène de la ruine et rend sa perception plus aléatoire. Le parc, bien qu'accessible, manque d'aménagements qualitatifs qui valoriseraient l'expérience de la promenade et la relation avec le bâti ancien. Sans orientation ni narration, le Prinsenbos risque de rester un espace traversé, plutôt qu'un espace habité.

Les opportunités et menaces du château

Le château de Grimbergen, malgré son état de ruine avancé, conserve une force de présence remarquable. Sa situation à proximité immédiate du musée, au sein d'un domaine boisé et historique, en fait un repère patrimonial de premier plan. L'édifice lui-même, avec ses murs encore en élévation, ses percements lisibles et ses volumes clairement identifiables, constitue une matrice puissante pour une intervention architecturale respectueuse.

Son isolement relatif au sein du parc permet d'envisager des usages autonomes, ou à programmation variable. En tant que fragment bâti, le château offre l'opportunité

d'expérimenter de nouvelles formes d'occupation, de redonner une fonction à un lieu silencieux, et de faire dialoguer passé et présent dans une logique de stratification.

Toutefois, le château souffre d'une déconnexion fonctionnelle : peu d'activités s'y déroulent aujourd'hui. Hormis une petite partie consolidée abritant un musée, la majorité de la structure reste inaccessible. Son état matériel – pierres descellées, murs affaiblis, végétation envahissante – limite les usages possibles sans travaux de stabilisation. Le risque d'effondrement ou de détérioration supplémentaire rend urgente une intervention pensée, progressive, mais engagée.

Par ailleurs, l'absence d'un récit partagé autour du château empêche son appropriation collective. Il est perçu comme un vestige passif, alors qu'il pourrait devenir un acteur culturel et social du territoire, au même titre que les équipements contemporains alentour.

Ces constats permettent de penser l'ensemble du domaine comme une double entité à réactiver : un paysage (Prinsenbos) et une structure (château), à considérer dans leur complémentarité. C'est dans cette articulation que se joue la pertinence du projet à venir.

2

Démarche conceptuelle

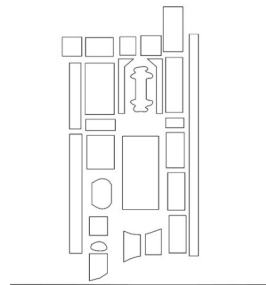
2.1 Le Prinsenbos : (boîte mentale)

La démarche conceptuelle de mon projet s'est d'abord ancrée dans une observation fine du Prinsenbos. En analysant la carte du parc datant de 1777, j'ai remarqué une organisation rigoureuse de l'espace : des points de repère précis, une symétrie nette et un jeu subtil entre pleins et vides et un axe central marquant la profondeur du domaine (fig 1) Deux bandes végétales latérales encadraient l'axe principal, où un bassin d'eau agissait à la fois comme repère visuel et élément de mise en scène.

Aujourd'hui, cette structuration a largement disparu, effacée par l'évolution naturelle du paysage et l'installation progressive d'une végétation spontanée. Les repères se sont dilués, la lisibilité de l'espace s'est atténuée. Pourtant, ces couches anciennes continuent de marquer l'identité du lieu. J'ai voulu les révéler, sans pour autant les restituer à l'identique. Pour cela, je me suis inspirée de la carte de 1777 et l'ai traduite en négatif, à la manière des cartes de Nolli. (fig 1) Cette méthode m'a permis de reconstituer symboliquement la structure du parc sans intervenir lourdement sur le végétal existant.

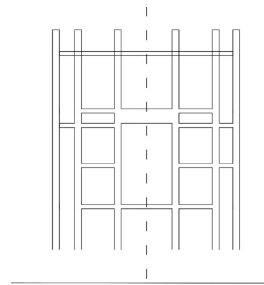
Ce plan inversé est devenu un outil de projet. Là où se trouvaient autrefois des masses végétales, j'ai imaginé des installations légères: structures en bois, textiles, ou repères visuels qui permettent au visiteur de s'orienter dans le parc. Ces éléments n'imposent rien, mais dessinent une trame lisible, qui réveille la mémoire du lieu. Pour réinterpréter la présence de l'eau, j'ai utilisé le miroir comme matière réflexive : posés au sol, les miroirs redonnent un axe central perceptible en reflétant le ciel et la canopée. Cette intervention poétique agit comme un rappel discret du passé, sans recréer la forme d'origine.

Enfin, cet axe central redessiné se prolonge symboliquement jusqu'au château, (shema 6 fig 1) comme un chemin perceptif guidant le regard et les pas. Il relie la boîte mentale du parc à la boîte physique de la ruine. À partir de cette connexion, s'est ensuite développée une seconde démarche, spécifique au château, qui s'inscrit dans une logique complémentaire.



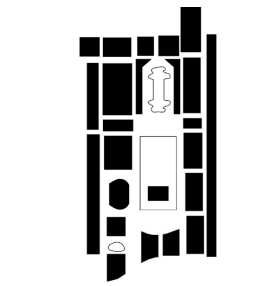
1

POINTS DE REPÈRES



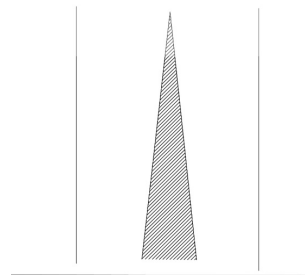
2

SYMETRIE



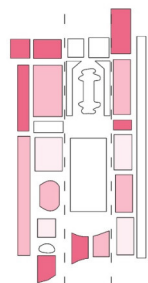
3

PLEIN ET VIDE



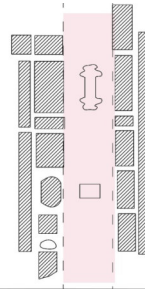
4

AXE CENTRALE



5

Réinterpréter les pleins et les vides par des installations éphémères qui reprennent les formes historiques des jardins, sans empiéter sur l'espace naturel du parc.



6

Réinterpréter l'espace central et reconstituer l'axe historique, autrefois marqué par l'eau, en utilisant des miroirs qui reflètent le ciel, comme une réinterprétation poétique de l'élément aquatique.

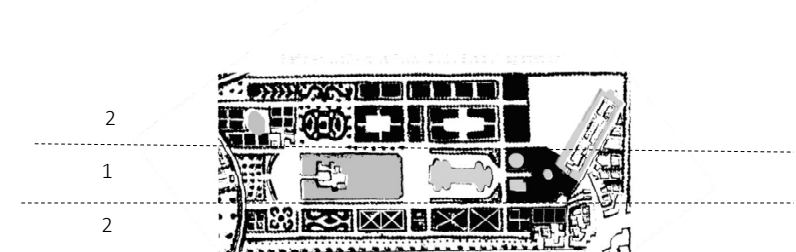
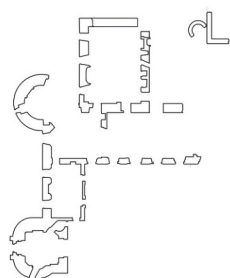
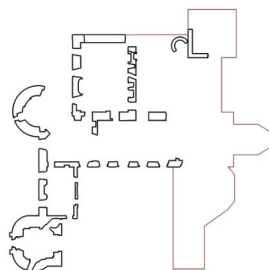


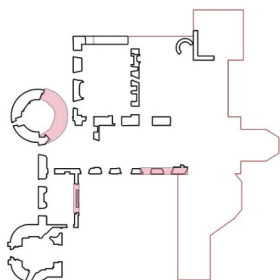
Figure 76 Farhat Christelle. Plan 1777 négatif, 2025



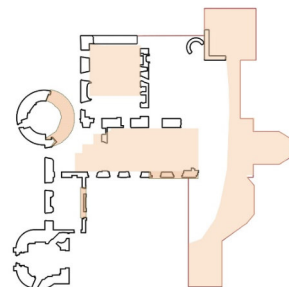
1
PLAN ACTUEL



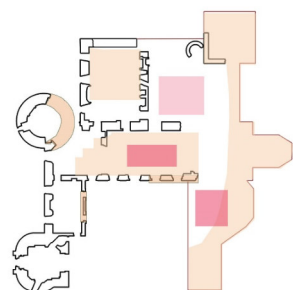
2
Faire réapparaître les
empreintes du château dans
sa configuration d'origine.



3
Réparer l'enveloppe telle
qu'il existait autrefois.

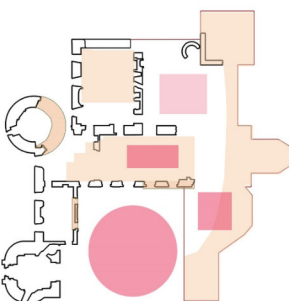


4
Aménager un sol stable afin
de garantir l'accessibilité
pour tous.



5
Intégrer des modules
fonctionnels au sein de la
ruine, chacun répondant à
un besoin spécifique

97



6
Mettre en place des
installations temporaires au
sein de la ruine afin d'animer
le lieu et favoriser le retour

2.2 Le Prinsenkasteel : (boite physique)

Pour rester dans la continuité du travail amorcé dans le Prinsensbos, j'ai abordé le château selon une démarche similaire. Là encore, c'est le plan de 1777 qui a servi de point de départ. Ce document historique m'a permis de comprendre la forme originelle du Prinsenkasteel, sa silhouette, ses proportions, et l'organisation des espaces autour d'une cour centrale.

J'ai commencé par retracer cette silhouette perdue, en identifiant ce qui pouvait encore être lu dans les murs existants. Mais très vite, il ne s'agissait plus seulement de dessiner ce qui avait été, mais de réparer ce qui avait disparu. En écho à la philosophie du kintsugi, évoquée plus tôt dans mon travail, j'ai choisi de rendre visibles les absences : certaines parties manquantes du château ont ainsi été réinterprétées par des structures en treillis métallique, qui ne cherchent pas à imiter la pierre, mais à compléter la mémoire du lieu par une matérialité contemporaine et légère.

Puis, la question de l'accessibilité s'est posée. Si l'on veut redonner une fonction vivante à la ruine, il faut d'abord permettre d'y entrer, d'y circuler. J'ai donc envisagé la stabilisation du sol et des points d'appui sûrs pour rendre l'ensemble accessible à tous les publics. Le château ne doit pas rester une image figée ; il doit se réactiver au contact de la communauté.

C'est dans cette logique que j'ai intégré le principe du "box in the box". En insérant dans la ruine des volumes autonomes, réversibles, le projet permet au château d'accueillir différents usages, à différents moments. Ces « boîtes » peuvent devenir des petits cafés, des ateliers, des espaces pour les enfants, des lieux de lecture ou de création. Elles n'altèrent pas la structure existante, mais viennent l'habiter temporairement, comme des invités respectueux.

Enfin, j'ai souhaité réinvestir l'espace central du château, la cour autrefois structurante, aujourd'hui vide. J'y ai proposé l'installation d'une scène ouverte, un espace partagé qui peut accueillir des spectacles, des rencontres, ou simplement permettre de s'asseoir, de se retrouver. Ce geste simple permet de réactiver l'architecture, non pas par la restauration complète, mais par la vie qu'on y remet.

Ainsi, à l'image du parc, le château devient un lieu en transformation, ouvert, modulable, et capable de renouer avec sa communauté.

98

SYNTHESE

Grimbergen est un territoire chargé d'histoire, où se croisent patrimoine, paysage et vie quotidienne. Mon projet se concentre sur deux éléments clés : le château en ruine (le Prinsenkasteel) et le parc qui l'entoure (le Prinsenbos). Ces deux lieux sont très liés, mais ils fonctionnent différemment : l'un est un bâtiment vide, l'autre un espace vert vivant.

Ensemble, ils forment un cadre riche pour penser une intervention contemporaine. Le château est une ruine marquée par les siècles, les guerres, les transformations, puis l'abandon. Ce n'est plus un lieu habité, mais il reste très présent, très lisible. Plutôt que de chercher à le reconstruire, je propose de le stabiliser et d'y insérer des volumes légers et temporaires, sans toucher aux murs. Ces structures peuvent accueillir des petits usages : rencontres, ateliers, temps de pause. L'idée est d'occuper la ruine sans la figer, en respectant ce qu'elle est devenue.

Le parc, lui, fonctionne comme une « boîte mentale ». Il n'a plus la forme stricte qu'il avait autrefois, mais il garde une ambiance particulière, une respiration dans la ville. J'ai voulu y réintroduire une certaine lecture du lieu, à travers des repères simples inspirés des anciennes cartes. Des éléments légers comme des structures en bois ou des miroirs permettent de redonner du sens à l'espace sans le dénaturer. On peut s'y promener, s'y poser, redécouvrir le site avec un autre regard.

Ce travail repose sur une idée simple : valoriser ce qui existe déjà, sans reconstruire ni effacer. Le château et le parc forment une sorte de « boîte dans la boîte » : un espace architectural dans un cadre paysager. Ensemble, ils peuvent accueillir de nouveaux usages, adaptés aux habitants et aux visiteurs. Le projet cherche à rendre ce lieu à nouveau vivant, en douceur, en dialogue avec son histoire et son environnement.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Augé, Marc. Le temps en ruines. Paris : Éditions Galilée, 2003.
- Berque, Augustin. Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains. Paris : Belin, 2013.
- Brandi, Cesare. Théorie de la restauration. Traduit par Anne-Marie Bataille. Paris : Seuil, 2001.
- Brandi, Cesare. Teoria del restauro. Traduit par Dominique Chateau. Paris : Éditions du Seuil, 1963.
- Burke, Peter. The European Renaissance : Centres and Peripheries. Oxford : Blackwell Publishers, 1998.
- Choay, Françoise. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- De Silguy, Claire.
- Les ruines contemporaines : une esthétique du désastre . Paris : Éditions Hermann, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. Survivance des lucioles. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.
- Demey, Thierry. La Ceinture verte de Bruxelles : histoire, patrimoine, nature*. Bruxelles : Badaux, 2012.
- Golvin, Jean-Claude. *L'Antiquité retrouvée*. Arles : Actes Sud, 2008.
- Gros, Pierre. L'architecture romaine. Tome 1 : Les monuments publics*. Paris : Picard, 1996.
- Hellmann, Marie. *Ruines modernes : architecture et destruction*. Genève : Éditions MetisPresses, 2017.
- Jacquemin, Gilles. Travail de fin d'études en et sur l'architecture [LBARC2200]. Mémoire de Master, Université catholique de Louvain, 2022–2023.
- Leniaud, Jean-Michel. La création des monuments historiques en France. Paris : CNRS Éditions, 2002.
- Makarius, Michel. Ruines*. Paris : Hazan, 2004.
- Ruskin, John. The Seven Lamps of Architecture. London : Smith, Elder & Co., 1849.
- Ruskin, John. Les Sept Lampes de l'Architecture. Traduit par Marcel Proust. Paris : Hachette, 1904 [1849].

Schnapp, Alain. Une histoire universelle des ruines : Des origines aux Lumières*. Paris : Éditions du Seuil, 2020.

Santini, Céline. Kintsugi : L'art de la résilience. Paris : First Éditions, 2018.

Viollet-le-Duc, Eugène. Entretiens sur l'architecture Paris : A. Morel, 1866.

Viollet-le-Duc, Eugène. Entretiens sur l'architecture. Paris : Morel, 1858.

Wong, Liliane. Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings. Basel : Birkhäuser Verlag GmbH, 2017.

Articles

Ashworth, G. J. "Conservation as Preservation or as Heritage: Two Paradigms and Two Answers." Built Environment 2 (1997) : 92–102.

Heinich, Nathalie. "Patrimoine et architecture contemporaine : le cas du Couvent des Jacobins." Revue de l'architecture, no. 14 (2018).

Chartes

ICOMOS. Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise), 1964.

ICOMOS. Charte de Nara sur l'authenticité, 1994.

Ressources en ligne

Bibliothèque nationale de France. « L'art des ruines – Les ruines en art ». Consulté en mai 2025. <https://www.bnf.fr/fr/lart-des-ruines-les-ruines-en-art>.

Plateau Urbain. "Les Grands Voisins – Laboratoire Urbain Tempora ire." Consulté en mai 2025. <https://www.lesgrandsvoisins.org>.

The Cloud Collective. Temporary Ruins*. Installation présentée dans le cadre du festival Horizons « Arts-Nature » en Sancy, Saint-Nectaire, 2015. <https://www.thecloudcollective.org/temporary-ruins>.

Schnapp, Alain, et Pierre Wat. La tragédie du paysage ou l'histoire en ruines*. Conférence au musée du Louvre, 2014. <https://www.louvre.fr/louvreplus/video-la-tragedie-du-paysage-ou-l-histoire-en-ruines-55>.

Figure 1 Ruine d'un bâtiment au Liban, vestige silencieux de la	1
Figure 2 Jacques Peytret, L'Amphithéâtre d'Arles comme il était autrefois, gravure, 1666.	11
Figure 3 Jacques Peytret, L'Amphithéâtre d'Arles comme il est devenu, gravure, 1666.	11
Figure 4 Cornelis van Poelenburgh, Ruines de la Rome antique, ca. 1630. La ruine devient paysage idéalisé et support de méditation esthétique.	13
Figure 5 Hubert Robert, Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines, huile sur toile, 1796, Musée du Louvre, Paris.	17
Figure 6 Caspar David Friedrich, L'abbaye dans la forêt de chênes, huile sur toile, 1809–1810, Alte Nationalgalerie, Berlin.	19
Figure 7 Farhat Christelle accentuation de la ruine par rapport au paysage, 2025	19
Figure 8 Farhat Christelle le contour du port de beyrouth avant et après , 2025	21
Figure 9 Port de Beyrouth avant (à gauche) et après (à droite) l'explosion du 4 août 2020.	21
Figure 10 Couvent des Jacobins à Rennes, réhabilitation contemporaine.	23
Figure 11 Farhat Christelle, 2025 schéma qui montre la connexion entre ancien et nouveau du projet jacobins a rennes.	23
Figure 12 Farhat Christelle, de l'ancrage paysager d'une ruine médiévale., 2025	25
Figure 13 William Turner Tintern Abbey,	25
Figure 14 le chateau de Gibelet , jbeil , liban.	25
Figure 15. Farhat Christelle , Comparaison entre l'abbaye de Grimbergen (ruine religieuse) et le château de Grimbergen (ruine militaire), illustrant la différence de perception, de fréquentation et de valorisation culturelle entre ces deux types de ruines, 2025.	27
Figure 16 John Ruskin, vintage illustration 13603369 Vector Art at Vecteezy	31
Figure 17 :::AACB::: Bibliografia sull'opera di Cesare Brandi	32
Figure 18 Eugène Viollet-le-Duc French 1814 - 1879.	32
Figure 19 Eugène Viollet-le-Duc French 1814 - 1879.	32
Figure 20 William Morris	33
Figure 21 l'église de Sérifontaine , France.	33
Figure 22 port de Beyrouth , Liban.	37
Figure 23 Le Colisée de Rome, Italie.	39
Figure 24 Farhat Christelle, les trois éléments qui font une communauté, 2025.	45
Figure 25 Le projet des Grands Voisins (Paris) 2015-2020	47
Figure 26 Farhat Christelle, la réutilisation souple et participative d'un lieu désaffecté., 2025	47
Figure 27 John Constable, Old Sarum, 1834, aquarelle sur papier, Victoria and Albert Museum, Londres, consulté en mai 2025, https://www.vam.ac.uk/articles/john-constable-old-sarum .	49
Figure 28 Farhat Christelle, diagramme montrant camouflage de la ruine dans son environnement, 2025.	49
Figure 29 The Cloud Collective, Temporary Ruins, installation présentée lors du festival Horizons « Arts-Nature » en Sancy, Saint-Nectaire, 2015.	49
Figure 30 Farhat Christelle, diagramme de l'installation , 2025.	49
Figure 31 Farhat Christelle, différence entre dehors et dedans, 2025	51
Figure 32 Farhat Christelle, les murs dans l'espace, 2025	51
Figure 33 Jad Khoury, photographie d'intervention artistique sur façade urbaine, Beyrouth, Liban 2015 Jad El Khoury – DISPLACEMENT: Uncertain Journeys .	53
Figure 34 Façade conservée de Beit Beirut, ancien immeuble Barakat, Beyrouth. Beit Beirut - Museum and Urban Cultural Center	53

Figure 35 Fig X: Farhat Christelle, Différents types de murs, 2025.	53
Figure 36 Fig X: Farhat Christelle, intervention sur les murs, 2025	53
Figure 37 Farhat Christelle, intervention sur les murs avec la matière, 2025	55
Figure 38 Vue extérieure du Castell de la Tossa (Moià, Espagne) après restauration.	55
Figure 39 Farhat Christelle, Ma visite à l'Oude Kerk d'Amsterdam, 2025	57
Figure 40 Farhat Christelle, lumière accentuant les ruines, 2025	57
Figure 41 Bol en céramique réparé selon la technique du kintsugi, mettant en valeur les fissures dorées. Photo publiée dans l'article « Kintsugi Pottery: Mending Imperfection with Gold » sur Magnifissance. ©Photos by Naoko Fukumaru	61
Figure 42: Farhat Christelle, 2025	61
Figure 43 Ruines du Château de Fagnolle, Belgique.	63
Figure 44 Farhat Christelle, 2025	63
Figure 45 Figure X. Beit Beirut (Maison Jaune), projet de restauration par Youssef Haidar.	65
Figure 46 Farhat Christelle, Schéma interprétatif du bâtiment Beit Beirut, illustrant l'approche du kintsugi en architecture. Les ajouts contemporains marquent et soutiennent les blessures du bâti sans les dissimuler. 2025.	65
Figure 47 Planell Civic Center à Barcelone, sur le site d'une ancienne cristallerie. Projet par H Arquitectes.	65
Figure 48 Farhat Christelle Schéma interprétatif de la Tate Modern à Londres, illustrant l'approche de l'« enveloppe » : conservation de la structure extérieure et insertion d'espaces contemporains à l'intérieur. 2025	69
Figure 49 Plan de réaménagement intérieur de la Tate Modern.	69
Figure 50 Fig. X : Farhat Christelle Schéma interprétatif de la Tate Modern à Londres, 2025	69
Figure 51 Vue intérieure de la Turbine Hall, ancien cœur de la centrale électrique reconverti en espace d'exposition monumental.	69
Figure 52 Vue intérieure du Kolumba Museum à Cologne. Les ruines intégrées à l'espace muséal coexistent avec les murs en briques grises conçus par Peter Zumthor.	71
Figure 53 Farhat Christelle. Schéma interprétatif du Kolumba Museum de Cologne, montrant la distinction entre les matériaux anciens (vestiges de l'église Saint-Columba) et les nouveaux volumes construits en brique grise poreuse. d'après le projet de Peter Zumthor	71
Figure 54 Vue extérieure du Neues Museum à Berlin, montrant le contraste entre les façades d'origine conservées et les ajouts contemporains en briques et béton clair.	71
Figure 55 Farhat Christelle. Schéma interprétatif du Neues Museum à Berlin. Le dessin met en évidence l'intégration d'un escalier contemporain dans la structure existante, soulignant le dialogue entre le bâti ancien conservé et l'intervention contemporaine d'après	71
Figure 56 Plan du Neues Museum montrant les interventions contemporaines (en rouge) intégrées à la structure existante.	73
Figure 57 Vue de la Foire internationale de Tripoli montrant la relation entre les différents bâtiments du site. Chaque structure — pavillon, dôme, tour — participe à une composition spatiale cohérente imaginée par Oscar Niemeyer.	73
Figure 58 Farhat Christelle. Schéma conceptuel de la « boîte dans la boîte » Inspiré du mémoire de Donovan Delaunay (Réutilisation adaptative, ENSA Bretagne, 2022). 2025	75
Figure 59 Vue perspective du musée des Beaux-Arts de Zibo.	75
Figure 60 Axonométrie du projet du musée des Beaux-Arts de Zibo.	75
Figure 61 Plan du musée des Beaux-Arts de Zibo.	75
Figure 62 Farhat Christelle. Schéma conceptuel de la « boîte mentale, 2025	77
Figure 63 Farhat Christelle. Schéma conceptuel du double encadrement 2025	77
Figure 64 Farhat Christelle. Château de Grimbergen, 2025	83
Figure 65 Farhat Christelle. Hypothèse de la reconstitution, 2025.	85

Figure 66Stopin Victoire, Van naeman Sébastien LBARC 2050 Question d'architecture patrimoine, UCL-LOCI, 2016.....	85
Figure 67De heptinne Emile, Fontaine Emilie - LBARC 2050 Question d'architecture patrimoine, UCL-LOCI, 2016.....	85
Figure 68Farhat Christelle. Hypothèse de la reconstitution, 2025.....	87
Figure 69Farhat Christelle. Les couches, 2025.....	87
Figure 70Plan Ferrari Le Prinsenbos 1777	89
Figure 71Desveaux Marine & Van Tuycom - Plan aujourd'hui, LBARC 2050 Question d'architecture patrimoine, UCL-LOCI, 2016.	89
Figure 72Farhat Christelle. Plan des fonctions, 2025	89
Figure 73Farhat Christelle. Plan Mobilités, 2025	89
Figure 74Farhat Christelle. Plan Biodiversité existante, 2025	90
Figure 75Farhat Christelle. Plan Box in the Box, 2025	90
Figure 76Farhat Christelle. Plan 1777 négatif, 2025	96