

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ÉCOLE POLYTECHNIQUE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME - ALGER

epau

MEMOIRE DE MAGISTER

POST-GRADUATION « ARCHITECTURE & ENVIRONNEMENT »
Option « Préservation du Patrimoine Bâti »

ESSAI D'APPLICATION SEMIOTIQUE
SUR LE DECOR ARCHITECTURAL MUSULMAN EN ALGERIE
CAS DE LA GRANDE MOSQUEE DE TLEMCEN

Présenté par :

Mr CHIALI Moustafa

Devant le jury composé de :

Président du jury : **Mme CHERIF Nabila,**
Maître de conférences
EPAU

Examineur : **Mme BOULKROUNE Heddy,**
Maître de conférences
Université d'Annaba

Examineur : **Mr BOUYAHIAOUI Azeddine,**
Maître de conférences
Université de Bouzareah

Rapporteur : **Mme KASSAB Tsouria**
Maître de conférences
EPAU

ESSAI D'APPLICATION SEMIOTIQUE SUR LE DECOR ARCHITECTURAL MUSULMAN EN ALGERIE : CAS DE LA GRANDE MOSQUEE DE TLEMCEEN

Présenté par :
CHIALI Mustapha

Rapporteur :
Dr Tsouria KASSAB

RESUME

Les éléments décoratifs architectoniques d'une œuvre architecturale sont des valeurs intrinsèques et constituent l'identité d'un monument. Or cette « identité » se trouve menacée par la crise actuelle de la production architecturale que ce soit avec les réutilisations impropres due en majeure partie à la méconnaissance de l'histoire en général et de l'histoire de l'art en particulier de la part des profanes ou plus grave encore de la part des architectes. Ceci conduit à un constat problématique plus profond sur l'architecture musulmane en général et le style décoratif musulman en particulier et puisque il nous est difficile de les définir précisément, et surtout scientifiquement, à la différence des styles architecturaux classiques européens. Or ces usages impropres nuisent fortement au paysage urbain et à la pérennité du patrimoine décoratif architectural.

Ceci montre donc l'importance de l'expression architecturale décorative musulmane des différentes dynasties ou civilisations en Algérie et doit être donc considéré comme un patrimoine à préserver et à transmettre. La valorisation de ce patrimoine passe avant tout par une connaissance de cet héritage. Même si nombre de travaux ont été réalisés sur le thème de l'esthétique architecturale musulmane en Algérie, il s'agissait surtout de documenter et de répertorier les éléments architectoniques. Rares sont les recherches qui ont tenté de donner des significations sur le mode d'usage de ces éléments en tant que langage architectural décoratif. Or la recherche sur la compréhension et le décodage des expressions décoratives architecturales est primordiale si l'on veut transmettre authentiquement toutes les valeurs de notre patrimoine et de permettre aussi une réutilisation éventuelle respectueuse.

La conservation de ces expressions décoratives par et pour leur réinterprétation est conditionnée en amont par leur connaissance de manière précise et exhaustive si l'on veut transmettre authentiquement ce patrimoine. Une capitalisation et une lecture des diverses sources s'avère alors nécessaire. Si nous considérons le décor architectural comme étant un langage, l'usage de la méthodologie sémiotique peut alors s'avérer essentiel pour la lecture. En effet cette discipline issue du domaine de la linguistique, a été transposée à l'architecture et l'art dès la fin des années soixante. Ses apports ont été très importants dans l'étude des processus de production architecturale et pour la compréhension des styles et fournit donc les outils nécessaires à l'examen critique des symboles et des informations. Ainsi pour comprendre un langage architectural, il faudra décomposer et segmenter ses différents constituants afin d'en établir une base théorique signifiante.

Pour expérimenter l'étude sémiotique, nous avons pris pour exemple un monument majeur de l'histoire musulmane en Algérie et la Grande Mosquée de Tlemcen qui se démarque par sa grande richesse ornementale la distinguant par rapport aux deux autres grandes mosquées d'Alger et de Nedroma construites sous le même règne. En effet, la mosquée a connu des nombreux apports et évolutions au cours des siècles notamment avec les Almoravides et les Abdalwadides. Chacune de ces dynasties avait son propre programme ornemental et architectonique de l'époque et il serait donc intéressant de voir, grâce à l'étude sémiotique, la stratification de ces différents langages.

**TESTING OF SEMIOTICS APPLICATION
ON MUSLIM ARCHITECTURAL DECORATION IN ALGERIA:
THE CASE OF THE GREAT MOSQUE OF TLEMSEN**

Presented by :
CHIALI Mustapha

Advisor:
Dr Tsouria KASSAB

SUMMARY

Decorative architectural elements of an architectural work are intrinsic values and represent the identity of a monument. But this "identity" is threatened by the current crisis of architectural production with either the improper reuse due mainly to ignorance of history in general and the history of art in particular from the profane or even worse by the architects. This leads to a deeper conclusion problem of Muslim architecture in general and Muslims decorative style in particular and as it is difficult to define precisely, especially scientifically, unlike the classical European architectural styles. But these improper practices affect strongly the urban landscape and sustainability decorative architectural heritage.

This shows the importance of the decorative architectural expression of the various Muslim dynasties or civilizations in Algeria and must be therefore considered as a heritage to be preserved and transmitted on. The enhancement of this heritage is first and foremost knowledge of this heritage. Although many works have been done on the topic of Islamic architectural aesthetics in Algeria, it was mainly to document and identify architectural elements; there are few studies that have attempted to give meaning to the mode of use of such items as decorative architectural language. However, research on understanding and decoding of decorative architectural expressions is essential if we are to truly transmit all the values of our heritage and also to allow reuse any respect.

The conservation of these decorative expressions for reinterpretation is conditioned first by their understanding of accurately and complete if we truly wants to transmit this heritage. Capitalization and a reading of various sources are then necessary. If we consider the architectural decoration as a language, the use of semiotic methodology may be essential for reading. Indeed this discipline outcome of field of linguistics has been transposed to architecture and art from the late sixties. His contributions were very important in the study of production processes and for understanding architectural styles and thus provide the necessary tools for the critical examination of symbols and information. And an architectural language to understand, it will decompose and segment its various components in order to establish a theoretical meaning.

To test the study semiotics, it would be interesting to take for example a major monument of Muslim history in Algeria and the Great Mosque of Tlemcen is probably an ideal case study because the monument is noted for its rich ornamentation on distinguished by the other two great mosques of Algiers and Nedroma built under the same kingdom of Almoravides. Indeed, the mosque has had many contributions and developments over the centuries including the Almoravids and Abdalwadides. Each of these dynasties had its own program and architectural ornament of the time and it would be interesting to see, by studying semiotics, stratification of these different languages.

اختبار تطبيق سيميائي

على الزخرفة المعمارية الإسلامية في الجزائر

: حالة الجامع الكبير تلمسان

ملخص

العناصر المعمارية الزخرفية من الأعمال المعمارية هي القيم الجوهرية ، وبالتالي الهوية المعلم التاريخي. و لكن هذه "الهوية" تتواجد مهددة من طرف الأزمة الراهنة لإنتاج المعمارية إما لغبر صالحة استخدامها ويرجع ذلك أساسا إلى الجهل بالتاريخ بشكل عام، وتاريخ الفن وخصوصا من وضع أو ما هو أسوأ من جانب المهندسين المعماريين. هذا يقود إلى تحقيق مشكلة أعمق على العمارة الإسلامية بصفة عامة و خاصة في الأسلوب الزخرفي المسلم ونظرا لأنه من الصعب أن تحدد على وجه الدقة ، لا سيما من الناحية العلمية ، على عكس الأنماط المعمارية الكلاسيكية الأوروبية. لكن هذه الإستخدامات الخاطئة تؤثر بقوة على المشهد الحضري واستدامة التراث المعماري الزخرفي المسلم.

وهذا يدل على أهمية التعبير المعماري للديكور مسلم السلالات المختلفة أو الحضارات في الجزائر وبالتالي يجب النظر إلى التراث بوصفه والحفاظ عليها و على نقلها. و تمييز هذا التراث هو أولا وقبل كل شيء معرفة هذا التراث. وقد تم القيام به على الرغم من أن العديد من الأعمال حول موضوع علم الجمال المعماري مسلم في الجزائر ، وكان أساسا لتوثيق وتحديد العناصر المعمارية ، وهناك عدد قليل من الدراسات التي حاولت أن تعطي معنى للطريقة استخدام العناصر مثل اللغة المعمارية الزخرفية. ومع ذلك ، فالبحث على فهم وفك التعبيرات المعمارية الزخرفية أمر ضروري إذا ما أردنا حقا لتمرير جميع القيم من تراثنا ، وكذلك للسماح بإعادة استخدامها بأحسن شكل.

يشترط لحفظ هذه التعبيرات الزخرفية معرفتهم دقيقة وشاملة إذا أردنا حقا أن يحيل هذا التراث. اذا ما نظرنا الى الزخرفة المعمارية كلغة ، استخدام منهجية السيميائية ضروريا للقرأة. هذا الإختصاص من مجال اللسانيات ،قد نقل إلى الهندسة المعمارية والفن في أواخر الستينات. وكانت له مساهمات مهمة جدا في دراسة عمليات الإنتاج وفهم أنماط معمارية وهكذا يوفر الأدوات اللازمة لدراسة الرموز والمعلومات. لفهم اللغة المعمارية ، يجب تحليل و تشريح مختلف مكوناته من أجل تأسيس المعنى النظري.

لاختبار الدراسة السيميائية ، سيكون من المثير للاهتمام أن تأخذ على سبيل المثال معلم التاريخي في الجزائر مسلم الجامع الكبير في تلمسان هو على الأرجح لدراسة الحالة المثالية لأنه يتميز بزخرفة الغنية على تتميز المساجد الآخرين كبير من الجزائر وندرومة بنيت في نفس العهد. في الواقع ، كان للمسجد العديد من المساهمات والتطورات على مر القرون بما فيها المرابطون وزيانين. وكان كل من هذه السلالات برنامجها الخاص وزخرفة المعمارية في ذلك الوقت ، وسيكون من المثير للاهتمام أن نرى ، من خلال دراسة سيميائية ، إنطباق هذه اللغات المختلفة.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
1. PROBLEMATIQUE	2
2. HYPOTHESES DE RECHERCHE	4
3. OBJECTIFS DE LA RECHERCHE	4
4. PRESENTATION DE LA METHODOLOGIE DE RECHERCHE	5
I. SEMIOTIQUE ET ARTS DECORATIFS ARABO-MUSULMAN.....	7
1. ART DECORATIFS.....	8
1.1. <i>Aperçu des études sur le langage et le vocabulaire architectural</i>	8
1.2. <i>Caractéristiques générales de l'art musulman</i> :.....	11
1.3. <i>Historiographie des études sur l'art arabe/musulman/islamique</i>	18
1.4. <i>L'héritage musulman andalou comme modèle de l'art islamique au Maghreb</i>	23
1.5. <i>Aperçus des études des arts décoratifs architecturaux musulmans en Algérie</i>	30
1.6. <i>Contexte historique</i>	30
1.7. <i>Comparatif des études sur l'art décoratif architectural musulman en Algérie.</i>	31
2. APPROCHES SEMIOTIQUES DE L'ART DECORATIF ARCHITECTURAL	40
2.1. <i>Aspects et fondement théoriques de la sémiotique</i>	40
2.2. <i>Développement et évolution de la discipline sémiotique</i>	45
2.3. <i>Méthodologies sémiotiques sur l'art décoratif architectural</i>	50
3. CONCLUSION.....	67
II. ESSAI D'APPLICATION SEMIOTIQUE SUR LE DECOR ARCHITECTURAL D'UN MONUMENT : CAS DE LA GRANDE MOSQUEE DE TLEMCEN.....	68
1. PRESENTATION DU CAS D'ETUDE : GRANDE MOSQUEE DE TLEMCEN	68
1.1. <i>Présentation générale du monument</i>	68
1.2. <i>Description architecturale</i>	70
1.3. <i>Aperçu historique de la Grande mosquée de Tlemcen</i>	78
2. CONTEXTE HISTORIQUE ET CARACTÉRISTIQUES ORNEMENTALES DES DYNASTIES.....	80
2.1. <i>L'art almoravide et almohade</i> :.....	81
2.1.1. <i>Contexte historique</i>	81
2.1.2. <i>Arcades</i>	83
2.1.3. <i>Formes décoratives</i>	87
2.1.4. <i>Minarets</i>	94
2.2. <i>L'art Abdalwadide</i> :.....	95
2.2.1. <i>Contexte historique</i>	95
2.2.2. <i>Arcades</i>	96
2.2.3. <i>Formes décoratives</i>	97
3. ESSAI PRATIQUE DE SEMIOTIQUE DES DECORS ARCHITECTURAUX.....	101
3.1. <i>Cas d'étude : Minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen</i>	102
3.2. <i>Echantillon comparatif : Minaret de la Kutubiyya de Marrakech</i>	111
3.3. <i>Interprétation</i>	121
CONCLUSION GÉNÉRALE	123
BIBLIOGRAPHIE	127

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Page de garde de « De Architectura » de Vitruve	9
Illustration 2 Tableau: Chronologie des dynasties islamiques	12
Illustration 3 Gravure : Relevé des mosaïques zelidj par Duthoit	14
Illustration 4 Gravure : Inscription kufique à la mosquée de Sidi bel-Hassen (Marçais)	15
Illustration 5 Gravure : Inscription cursive à la mosquée de Sidi bel-Hassen (Duthoit)	15
Illustration 6 Gravure : Détail décoratif au niveau de la coupole de la grande mosquée de Tlemcen.	16
Illustration 7 Gravure : Gravure de Pascal Coste.....	19
Illustration 8 Gravure : Détails exécutés par Girault de Prangey	19
Illustration 9 Gravures : Planches de gravures exécutés par Duthoit (Mosquée de Sidi bel-Hassen)	20
Illustration 10 Gravures : Planches exécutés par Duthoit (Grande Mosquée de Tlemcen).....	21
Illustration 11 Diagramme: Méthodologie de travail pour chacun des auteurs	36
Illustration 12 Diagramme : Décomposition des éléments signifiants par Golvin.....	37
Illustration 13 Diagramme : Décomposition des éléments signifiants par Bourouiba.....	38
Illustration 14 Diagramme : Décomposition des éléments signifiants par les frères Marçais	39
Illustration 15 : Schéma du concept triadique de Pierce	41
Illustration 16 : Les quatre classes du signe selon Hjelmslev.....	49
Illustration 17 Tableau : Procédure interprétative de la Pyramide du Louvre	52
Illustration 18 Graphe : Exemple de procédure interprétative de la Grande Arche de la Défense.....	53
Illustration 19 : L'échantillon de façades utilisé dans l'exemple.....	54
Illustration 20 : Triangle équilatéral généré par rotations et réflexions miroir	55
Illustration 21 : Principe des groupes de symétries	56
Illustration 22 : Groupe cyclique d'ordre 7 (C_7).....	58
Illustration 23 : Groupes cycliques de C_1 à C_8	58
Illustration 24 Diagramme : Reconnaissance des symétries de frise.....	59
Illustration 25 : Façade avec une symétrie bilatérale D_1 et une fenêtre générée par translations et réflexions (groupe F_2^2).....	61
Illustration 26 Graphe syntaxique : Modèle de graphe de la façade de l'illustration 25.....	61
Illustration 27 : Façade avec une symétrie générale bilatérale (D_1) et une symétrie générale de groupe (F_{11}).....	63
Illustration 28 Graphe syntaxique: Modèle de graphe de la façade de l'illustration 27.....	63
Illustration 29 : Façade avec des éléments disymétriques et asymétriques.....	65
Illustration 30 Graphe syntaxique : Modèle de graphe de la façade de l'illustration 28.....	65
Illustration 31 : Exemple de façade plus complexe.....	66
Illustration 32 Graphe syntaxique : Modèle de graphe de la façade de l'illustration 30.....	66
Illustration 33 Plan : Grande Mosquée de Tlemcen	71
Illustration 34 Tableau : Division historico-géographique des dynasties musulmanes berbères	80
Illustration 35 Carte : Rayonnement géographique de l'empire Almoravide	82
Illustration 36 Carte : Rayonnement géographique de l'empire Almoravide	83
Illustration 37 Gravure : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen.....	84
Illustration 38 Gravures: Genèse de l'amortissement serpentiforme selon Marçais. A. Kairaouain, B. Saragosse Aljaferia, C Qala Beni-Hammad, D. Grande Mosquée de Tlemcen, E. Porte des Oudaia	85
Illustration 39 Gravure : Chapiteaux de la Grande Mosquée de Cordoue.....	86
Illustration 40 Gravure : Clairevoie du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen (Duthoit)	89
Illustration 41 Gravure : Détail de la coupole an avant du Mihrab, Grande Mosquée de Tlemcen (Duthoit)	90
Illustration 42 Gravure : Décor d'acanthé (Golvin)	90
Illustration 43 Gravure: Palmes et fleurons almoravides (Golvin).....	91
Illustration 44 Gravures : les grands minarets Almohades : A : Kutubiyya, B : Giralda, C : Tour Hassan.....	94
Illustration 45 Carte : Situation géographique des dynasties entre le XIIIe et le XVIe siècle.....	95
Illustration 46 Gravure : Evolution du chapiteau mauresque.....	96
Illustration 47 Gravure : Chapiteau de la mosquée de Sidi bel-Hassen (Duthoit)	97
Illustration 48 Gravure : Coupe de la coupole a mouquarnas de la mosquée de Sidi bel-Hassen (Duthoit)	99

Illustration 49 Gravure : Coupe de la coupole à mouqarnas de la mosquée de Sidi bel-Hassen (Marçais).....	99
Illustration 50 Gravure : Palmes Abdalwadides (Bourouiba).....	100
Illustration 51 : Motif du réseau d'arc recticurviligne	105
Illustration 52 : Motifs de la colonnette et de l'arc recticurviligne	106
Illustration 53 : Merlons et registre supérieur	106
Illustration 54 Graphe syntaxique : Face ouest du minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen	107
Illustration 55 : Dispositions des groupes de symétrie de la face ouest de la Grande Mosquée de Tlemcen.	108
Illustration 56 : Dispositions des groupes de symétrie sur le lanternon de la Grande Mosquée de Tlemcen	109
Illustration 57 : Dispositions des groupes de symétrie sur le corps de la Grande Mosquée de Tlemcen	110
Illustration 58 Gravure : Lanternon de la Kutubiyya.....	111
Illustration 59 Graphe syntaxique : Face nord-est du minaret de la Kutubiyya.....	113
Illustration 60 Graphe syntaxique : Face sud-est du minaret de la Kutubiyya.....	114
Illustration 61 Graphe syntaxique : Face sud-ouest du minaret de la Kutubiyya	115
Illustration 62 Graphe syntaxique : Face nord-ouest du minaret de la Kutubiyya.....	116
Illustration 63 : Disposition des groupes de symétries sur la face nord-est du minaret de la Kutubiyya...	117
Illustration 64 : Disposition des groupes de symétries sur le décor commun aux quatre faces	118
Illustration 65 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face nord-est du minaret de la Kutubiyya	119
Illustration 66 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face sud-est du minaret de la Kutubiyya	119
Illustration 67 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face sud-ouest du minaret de la Kutubiyya	120
Illustration 68 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face nord-ouest du minaret de la Kutubiyya	120

TABLE DES PHOTOGRAPHIES

Photo 1 : Vue intérieure de la Grande mosquée de Cordoue.....	13
Photo 2 : Coupole à mouqarnas de la salle des deux sœurs, Alhambra de Grenade	16
Photo 3 : Couple omeyyade de la Grande Mosquée de Cordoue.....	24
Photo 4 : Traitement d'une des entrées de la Grande mosquée de Cordoue	25
Photo 5 : Mihrab de la Grande mosquée de Cordoue	25
Photo 6 : Minaret de la Giralda, Séville.....	26
Photo 7 : Tour Hassan inachevé, Rabat.....	26
Photo 8 : Le Palais de l'Alcazar à Séville	26
Photo 9 : Entée du Mechouar, Alhambra	28
Photo 10 : Arc à mouqarnas, Cour des lions, Alhambra	29
Photo 11 : Pyramide du Louvre, Paris.....	52
Photo 12 : Vue aérienne de la Grande Mosquée de Tlemcen.....	68
Photo 13 : Carte postale (date inconnue).....	69
Photo 14 : Vue extérieure de la Grande Mosquée de Tlemcen.....	69
Photo 15 : Arc plein cintre outrepassé du Mihrab.....	70
Photo 16 : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen	72
Photo 17 : Nef centrale en face du Mihrab	72
Photo 18 : Coupole du Mihrab	73
Photo 19 : Claires-voies du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen.....	73
Photo 20 : Coupole en avant du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen.....	74
Photo 21 : Seconde coupole sur la nef médiane a proximité de la « Sedda ».....	75
Photo 22 : Mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue	75
Photo 23 : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen.....	75
Photo 24 : Cahn de la Grande Mosquée de Tlemcen.....	76
Photo 25 : Cliché du çahn et du minaret la Grande Mosquée de Tlemcen en 1890	77
Photo 26 : Face sud du minaret.....	77
Photo 27 : Partie supérieure du minaret.....	77
Photo 28 : Arc du Palacio el Yeso, Alcazar, Séville	85
Photo 29 : Arc polylobé à la Grande Mosquée de Tlemcen	85
Photos 30 : Chapiteaux de l'Aljaferia.....	86
Photos 31 : Chapiteaux de la Grande Mosquée de Tlemcen	86
Photo 32 : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen (photo redreéssé).....	88
Photo 33 : Clairevoie du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen	89
Photo 34 : Angle de la coupole en avant du Mihrab, Grande mosquée de Tlemcen	92
Photo 35 : Détail constructif de la coupole en avant du Mihrab, Grande Mosquée de Tlemcen	92
Photo 36 : Détail la lanterne de la coupole de la Grande Mosquée de Tlemcen	92
Photo 37 : Coupole du Mihrab de la Mosquée de Tinmâl.....	93
Photo 38 : Coupole en avant du Mihrab, Grande Mosquée de Tlemcen.....	93
Photo 39 : Chapiteau de la mosquée de Sidi bel-Hassen	97
Photo 40: Coupole à mouqarnas de la mosquée de Sidi bel-Hassen	98
Photo 41 : Face ouest (photographie redressé)	103
Photo 42 : Panneau supérieur, frise et merlons	103
Photo 43 : Détail de la frise couronnant la grande tour (photographie redressé)	104
Photo 44 : Réseau losangé sur la face ouest (photographie redressé)	104
Photo 45 : Minaret de la Kutubiyya	111

Nota : toutes les photos sont issues de fond personnel hormis les photos suivantes :

- Photo 12 : ARTHUS BERTRAND, Yann. (2009). L'Algérie vu du ciel. La Martinière
- Photo 25 : Album intitulé ""Afrique"", réalisé par ""A. Beglet, photographe"" en 1890 sur l'Algérie et la Tunisie

INTRODUCTION

A mi-chemin des conquêtes d'Occident et d'Orient, l'Algérie a été brassée par de multiples civilisations, qui ont chacune légués un patrimoine matériel et immatériel caractérisant notre identité et notre culture. Cependant, la période de la colonisation et la politique postindépendance ont précipité notre identité culturelle dans une situation de crise, dans la mesure où la société vit en rupture avec son héritage. Toutes les préoccupations actuelles résident dans les moyens à mettre en œuvre pour pérenniser et transmettre cet héritage, en mettant en valeur tous les témoignages de notre histoire.

La connaissance du patrimoine dépend donc d'une part de la qualité de sa mise en valeur et d'autre part de la capacité à le connaître et à l'apprécier. Le patrimoine bâti est une ressource pour la connaissance de l'histoire de l'art et de l'architecture, il témoigne de l'évolution d'une société, la manière dont elle s'est approprié son environnement, et comment les peuples ont exprimé leur culture par la production du bâti¹ que ce soit dans l'appropriation des espaces ou dans le discours esthétique.

Le territoire Algérien peut se targuer d'avoir un riche héritage en terme d'architecture musulmane et constitue une des principales références qui inspira et inspire toujours les architectes voulant s'exprimer par un langage architectural musulman.

D'ailleurs c'est à partir du début du XXème siècle on a assisté à la production d'une architecture inédite en ce temps qu'on appellera plus tard « néo-mauresque ». Ce style est né dans un contexte particulier de fascination envers l'art musulman avec une tendance orientaliste, à tel point qu'il en devint le style officiel sous Jonnart.² Des architectes comme Ballu, Petit, etc. ont alors tenté de mettre en scène l'« art indigène » en puisant le répertoire de l'architecture musulmane dans le discours du traitement esthétique de leur édifices notamment dans les médersas, d'Alger, de Tlemcen et de Constantine, l'Hôtel des Postes (actuelle Grande Poste), la préfecture (actuelle wilaya d'Alger), la dépêche algérienne, les Galeries de France (actuel musée d'art moderne), la gare d'Oran et bien d'autres.

L'époque post indépendante a connue elle aussi des architectes tirant leurs références à l'architecture musulmane au profit de l'affirmation d'une identité locale, que ce soit avec Fernand Pouillon et ses grands projets touristiques ou il tenta d'exprimer dans chaque région les spécificités locales ou avec Abderrahmane Bouchama dans ses projets d'édifices officiels comme par exemple la Cour suprême ou le Ministère de la Justice. Cet intérêt pour le référent musulman est toujours d'actualité notamment avec les futurs projets à venir comme la Nouvelle

¹ COLAROSSO, P. SPIGAI, V. Stratification de la ville et du territoire, (1993), Rome, Centro Analisi Sociale.

² Charles Jonnart, (1857 – 1927), gouverneur général de l'Algérie de 1881 à 1884

Grande Mosquée d'Alger. L'intérêt est devenu même une volonté politique au vu du discours du chef de l'état sur la nécessité de « ... donner à notre pays visage digne de son passé et capable de susciter la fierté de nos générations présentes et futures... ».³

1. Problématique

Nous vivons actuellement dans un paysage urbain hybride et hétérogène tiraillé entre une volonté d'affirmer les spécificités locales et celui d'entrer dans la modernité avec le style international importé où il induit une sorte de standardisation de la ville produisant ainsi un cadre bâti souvent impropre aux spécificités du lieu. Quant aux productions dites de « références » tiennent plutôt de l'imitation voir même de la caricature⁴ et ne sont en fin de compte que des mosaïques d'éléments signifiants sans aucune interprétation.

Un style architectural est caractérisé par des « *aspects distinctifs de toute une époque, d'une ère historique, ou même d'une région* »⁵. Quand on parle d'aspect distinctifs cela va du mode d'appropriation de l'espace jusqu'aux détails ornementaux. En effet les expressions décoratives des monuments musulmans sont probablement les principaux éléments signifiants empruntés dans la production actuelle d'architecture d'inspiration et ce au vu des différents apports aux façades actuelles en termes d'arcades, stuc, faïences, etc.

Les éléments décoratifs architectoniques d'une œuvre architecturale sont des valeurs intrinsèques et constituent donc l'identité du monument. Or cette « identité » se trouve menacé par la crise actuelle de la production architecturale particulièrement avec les réutilisations impropres dues en majeure partie à la méconnaissance de l'histoire en général et de l'histoire de l'art en particulier de la part des profanes ou plus grave encore de la part des architectes.

Ceci conduit à un constat problématique plus profond sur l'architecture musulmane en général et le style décoratif musulman en particulier, puisque il nous est difficile de les définir précisément, et surtout scientifiquement, à la différence des styles architecturaux classiques européens. Or ces usages impropres nuisent fortement au paysage urbain et à la pérennité du patrimoine décoratif architectural.

Ceci montre donc l'importance de la connaissance et reconnaissance l'expression architecturale décorative musulmane des différentes dynasties ou civilisations en Algérie qui doit être donc considéré comme un patrimoine à préserver et à transmettre.

- *Comment alors conserver ces expressions décoratives et quelles en seraient leurs interprétations ?*

Ceci est du probablement au manque de capitalisation sur le patrimoine décoratif en Algérie : mis-a-part les travaux des explorateurs scientifiques à l'époque de la colonisation française ou quelques travaux d'historiens algériens que ce soit avec les récits des explorateurs comme Ibn Khaldoun ou encore avec des historiens et architectes français comme Golvin, Duthoit, Ballu, Marçais en passant par les travaux de Bourouiba après l'indépendance.

³ Allocution du président Bouteflika à l'occasion des assises de l'architecture en Algérie

⁴ STAMBOULI Frej, « Crise sémiotique de l'espace dans le Maghreb »

⁵ POTHORN, Herbert. (1971), « Architectural Styles ». New York, Viking Press

George Marçais⁶ a produit un travail de recherche sur le l'architecture musulmane occidentale basés sur les travaux d'histoire et d'archéologie entrepris à l'époque. Il a alors mis à jour les éléments distinctifs de l'art musulman pour chaque dynastie ou royaume. Lucien Golvin⁷ a aussi procéder à la recherche des caractéristiques de l'architecture musulmane mais cette fois religieuse qui reste surtout dans la description des décors de monuments majeurs tout comme avec Rachid Bourrouiba⁸. On peut également citer Titus Burckhardt qui a étudié les significations de la production artistique dans le monde musulman. Son principal ouvrage fut son livre « Principes et méthodes de l'art sacré⁹ » qui contient de remarquables chapitres sur la métaphysique et l'esthétique de l'Hindouisme, du Bouddhisme, du Taoïsme, du Christianisme et de l'Islam.

La valorisation de ce patrimoine passe avant tout par une connaissance de cet héritage. Même si nombre de travaux ont été réalisés sur le thème de l'esthétique architecturale musulmane en Algérie, il s'agissait surtout de documenter et de répertorier les éléments architectoniques, rares sont les recherches qui ont tenté de donner des significations sur le mode d'usage de ces éléments en tant que langage architectural décoratif.

De par l'étendue géographique de la production de l'art arabo-musulman, ce dernier n'est pas unique, Marçais estime d'ailleurs que « l'unité de l'art musulman, est indéniable, se concilie avec diversité. L'art musulman n'est ni immuable, ni partout identique à lui-même¹⁰ », à savoir qu'il existe une grande richesse et diversité du langage décoratif tout aussi bien dans le monde arabe qu'en Algérie en référence à son histoire traversé par de multiples régences et dynasties. Cependant les spécificités de chacune d'elles n'ont pas encore fait l'objet d'études approfondies afin de caractériser les différentes productions décoratives en Algérie.

Or la recherche sur la compréhension du langage décoratif architectural est primordiale si l'on veut transmettre authentiquement les valeurs architecturales de notre patrimoine et de permettre aussi une réutilisation éventuelle respectueuse.

- *Comment alors comprendre et surtout décoder ces expressions décoratives ?*

L'ornement architectural a souvent été défini comme une addition gratuite a une forme fonctionnelle. Cependant lorsqu'on observe attentivement les composantes, cela pose deux problèmes. D'une part, l'ornement joue un rôle important dans le renforcement de l'efficacité de l'impact visuel des bâtiments et dans l'articulation de leur signification; en tant que telle, elle remplit des fonctions esthétiques et sociales non moins importantes que celles qui sont utilitaristes.

D'autre part, il est impossible de dissocier entre les formes nécessaires de l'objet et celles simplement ornementale, comme par exemple, la configuration d'une fenêtre (proportions, articulation de ses composantes, détails, couleurs) est superflue par rapport à l'exercice de ses fonctions primaires. Par conséquent l'ornementation souligne toutes les formes architecturales et ne peuvent être artificiellement isolées.

⁶ MARÇAIS, George, (1954), *L'Architecture musulmane d'occident*, Paris, Art et métiers graphiques

⁷ GOLVIN, Lucien, (1979), *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, Paris, KLINCKSIEK

⁸ BOUROUIBA, Rachid, (1973), *L'art religieux musulman en Algérie*, Alger

⁹ BURCKHARDT Titus, (1997), *Principes et méthodes de l'art sacré*, Dervy

¹⁰ MARÇAIS, George, (1962), *L'art musulman*, Paris, Quadrige, p9

2. Hypothèses de recherche

La conservation de ces expressions décoratives par et pour leur réinterprétation est conditionnée en amont par leur connaissance de manière précise et exhaustive si l'on veut transmettre authentiquement ce patrimoine. Une capitalisation et une lecture des diverses source s'avère alors nécessaire.

Si nous considérons le décor architectural comme étant un langage, l'usage de la méthodologie sémiotique peut alors s'avérer essentiel pour la lecture. Ainsi pour comprendre un langage architectural, il faudra décomposer et segmenter ses différents constituants afin d'en établir une base théorique signifiante.

Néanmoins, ceci repose sur l'hypothèse que cette approche sémiotique peut éventuellement s'appliquer à l'art musulman. Même si historiquement nous savons que le décor musulman répond à des principes, encore faut-il que ce décor soit décomposable et déchiffrable par ces méthodes sémiotiques.

Les techniques d'analyse sémiotique pourraient tenter la définition et l'indentification des éléments architectoniques constituant un monument donné. La Grande mosquée de Tlemcen constitue un échantillon d'étude qui peut nous apprendre sur la production décorative de l'ère Abdalwadide en rapport avec les dynasties Almoravides et Almohades qui ont chacune intervenus sur la Grande Mosquée. Par ailleurs, l'art décoratif Abdalwadide fait partie des arts les moins documentés et représente un champ de recherche encore peu exploité.

Il existe une ambiguïté sur les phases exactes de construction de la Grande Mosquée de Tlemcen. Si la mosquée est de fondation Almoravide, la question se pose sur la paternité des différents ajouts et extensions entre Almohades et Abdalwadides. Il serait donc intéressant de savoir quelle sont les influences éventuelles de l'art Almohade sur l'art Abdalwadide dans la Grande Mosquée de Tlemcen.

3. Objectifs de la recherche

Emprunter les concepts et dispositifs méthodologiques d'une discipline conçue pour le texte pour les appliquer au décor architectural implique nécessairement le fait que celui-ci est assimilable au texte et présente des similitudes. En effet cette discipline issue du domaine de la linguistique, a été transposée à l'architecture et l'art dès la fin des années soixante. Ses apports ont été très importants dans l'étude des processus de production architecturale et pour la compréhension des styles. La méthodologie sémiotique fournit donc les outils nécessaires à l'examen critique des symboles et des informations dans des domaines divers et particulièrement dans le cadre de notre recherche.

Cette recherche également est un essai dans la définition des éléments architectoniques et décoratifs de la période Abdalwadide et ceci en rapport à l'art almoravide et almohade. Ces périodes concernent en fait l'intervalle historique de la Grande Mosquée de Tlemcen.

La finalité principale de cette recherche est l'élaboration d'un corpus ou abécédaire du programme ornemental sous forme de structure de données exploitables a des fins d'identification et de comparaison par exemple. Ceci pourrait être utile aussi bien pour des travaux de restitution dans le cadre d'opérations de restauration mais aussi éventuellement en tant que références stylistiques en vue d'une réutilisation d'éléments architectonique pour des projets contemporains.

4. Présentation de la méthodologie de recherche

La sémiotique est la discipline qui étudie les signes et leurs significations, « elle traite des modes de production, de fonctionnement et de réception des différents systèmes de signes qui assurent et permettent une communication entre individus et/ou collectivités d'individus¹¹ ».

On note dans cette discipline deux grands courants théoriques :

- Celui de Saussure¹², dyadique, où le signe peut être par exemple un mot ayant un signifiant (contenant, forme) et un signifié (contenu, sens, notion véhiculé par le signifiant).
- Celui de Peirce¹³, triadique où le signe est une relation entre *representamen* (équivalent du signifiant), objet (ce que représente ce mot) et interprétant (la définition qui renvoie à l'objet).

Pour ainsi transposer cette approche sur le langage architectural décoratif, un signe ou le matériel signifiant peut être le contenant un élément architectonique en tant que signifiant par ses proportions, son ou ses matériaux, sa forme et en tant que signifié par sa valeur et sa portée, etc. L'approche sémiotique demeure donc une discipline fondamentale indispensable pour qui veut appréhender l'architecture et l'urbanisme comme moyen de communication, comme « langage » ou, pour reprendre l'expression de Françoise Choay comme « système non verbal d'éléments signifiants¹⁴ ».

Le travail a été structuré en deux grandes parties : un chapitre cadre théorique sur la sémiotique en architecture et les arts décoratifs dans le monde arabo musulman en général puis en Algérie, et un second chapitre de mise en pratique sur le cas d'étude.

La **partie théorique** qui consiste à donner les préceptes et définitions ainsi que l'état des savoirs sur le thème considéré notamment :

- L'état des savoirs sur le langage et le vocabulaire architectural en général avec les différents traités et dictionnaires d'architecture qui ont été produits. Cette partie vise à étudier et comprendre comment l'architecture en général et les arts décoratifs architecturaux en particulier ont été abordé et transcrits sous forme de lexique ou manuels ;
- présentation du potentiel des arts décoratifs musulman en Algérie à travers l'étude du contexte historique des différentes dynasties et royaumes musulmans du bassin méditerranéen ;
- un aperçu des études sur les arts décoratif pour le cas spécifique de l'Algérie en ayant retenu trois grands auteurs en l'occurrence : George Marçais, Lucien Golvin et Rachid Bourouiba. Il a été procédé à une analyse comparative sur l'approche de chacun des auteurs concernant les arts décoratifs architecturaux.
- la présentation et explication des fondements théoriques de la sémiotique et de ses applications sur l'architecture. Cette partie a été déjà bien entamée lors du pré-mémoire et une recherche supplémentaire a été effectuée sur

¹¹ Dictionnaire LAROUSSE

¹² Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguiste suisse, reconnu comme fondateur du de la linguistique moderne et établi les bases de la sémiotique.

¹³ Charles Sanders Peirce (1839-1914) est un sémiologue et philosophe américain. Il est considéré comme le fondateur du courant pragmatiste un des pères de la sémiotique moderne.

¹⁴ CHOAY Françoise, (1972). *Le sens de la ville*. Paris. Seuil

l'approfondissement des définitions avec le traitement des ouvrages sur la sémiotique générale.

- étude et présentation de méthodologies d'analyse sémiotique d'une œuvre architecturale avec deux exemples pratiques.

La **partie pratique** qui aura pour objectif de mettre en application la procédure interprétative sémiotique sur le cas d'étude en l'occurrence la Grande Mosquée de Tlemcen. Cette partie se structure selon les étapes suivantes :

- étude de programme ornemental des principales dynasties qui ont traversé le champ historico-géographique de notre cas d'étude. Cette partie se base sur les résultats des recherches entreprises par les auteurs précédemment cités.
- présentation de la Grande Mosquée de Tlemcen en terme historique et architectural, présentation de la méthodologie d'approche spécifique sur le cas d'étude. Cette dernière se divise en deux phases : une phase documentaire où il a été procédé au recueil de données à partir des sources écrites et graphiques, de relevés sur place et de reportages photographiques. La seconde phase consistera à mettre en application les procédures de structuration sémiotique sur le cas d'étude telles que décrites en partie théorique. Cette analyse sera également porté sur un échantillon comparatif afin de ressortir les analogies ou différences entre le décor zianide et almohade.

I. SEMIOTIQUE ET ARTS DECORATIFS ARABO-MUSULMAN

Afin constituer la base théorique du thème implique deux champs d'étude, celui du langage architectural décoratif arabo-musulman et celui de la sémiotique. Avant d'arriver au traitement de l'art musulman proprement dit, il est intéressant de retracer l'histoire de l'étude des arts décoratif en général et musulman en particulier. L'intérêt de cette historiographie et de comprendre et surtout de situer le contexte historique de la mise en œuvre des études sur le décor musulman. L'Alhambra constitue dans les écrits occidentaux la référence ultime de l'art musulman occidental. Sa position géographique au sein de l'Europe lui a permis d'être étudié sur tous les plans et a donc souvent servi de modèle comparatif dans les études sur d'autres points géographiques. L'art décoratif architectural musulman en Algérie a constitué un intérêt pour nombre d'auteurs et de scientifiques ceci a donné lieu à une documentation essentielle pour constituer notre vocabulaire de base, bien que chaque auteur ait traité et abordé différemment les diverses situations.

Dans la phase théorique traitant de la sémiotique, il sera sujet avant tout de présenter cette branche de la linguistique dont ces fondements ont déteint sur d'autres disciplines qui ont pour objet la signification, la communication. Le domaine de l'architecture n'as pas été en reste que ce soit dans l'étude du processus de création architecturale ou dans l'analyse d'œuvres existantes en utilisant des outils sémiotiques.

Il est important dans un premier temps de baliser la recherche en définissant tout d'abord le champ de l'art musulman. Le terme « musulman », dans l'expression art musulman, ne désigne pas l'art particulier à une religion, mais à une culture ou civilisation dont la classe dirigeante et la majorité de la population professaient l'Islam. L'art musulman n'est pas un art religieux comme l'art chrétien ou l'art bouddhiste, mais, tout comme le gothique ou le baroque, il désigne un moment ou une époque dans l'histoire de l'art¹⁵. Chronologiquement, l'art islamique dura près de mille ans, de l'épanouissement artistique du début du VIII^{ème} siècle jusqu'à son déclin, à la fin du XVIII^{ème} siècle, alors qu'il subit de profondes transformations sous l'influence des tendances occidentales de la création artistique.

Le monde islamique développe rapidement un art riche et varié, de grande envergure. Puisant dans le passé classique, byzantin, persan et oriental des peuples conquis et utilisant des éléments et des techniques connus, les musulmans réalisent une production artistique particulière et exclusivement musulmane. Et une des grandes caractéristiques de l'art musulman est l'importance accordée à la décoration des surfaces. Les innombrables monuments et objets qui existent encore témoignent d'un goût constant pour l'abondance et la richesse du décor. Un dernier facteur qui donna aux arts musulmans leur cachet particulier est l'utilisation de l'épigraphie arabe comme élément de décoration et d'iconographie sur les monuments aussi bien que sur les objets.

¹⁵ LIEBICH, Hayat Salam. (1983). *L'art islamique*. Flammarion,

Le propre de cette recherche est justement de traiter de ces éléments de décoration des monuments de l'époque. On parle alors de « art décoratif architectural » constituant donc « l'esthétique » du monument. William et George Marçais, subdivisent cet art en trois périodes d'évolution¹⁶. Une *première période arabo-byzantine* ayant comme monument de référence la Grande Mosquée de Cordoue (786). Le style décoratif de l'époque puise fortement dans l'art byzantin. Le système constructif est encore d'influence antique. Suit une *période de transition (XI et XII siècle)* ou du détachement de l'inspiration byzantine vers l'affirmation d'un art musulman occidental « ... *plus libre et plus raffiné* »¹⁷. Les témoignages de cette époque sont rares on peut citer les Grandes Mosquée de Fès, Marakech et particulièrement Tlemcen. Enfin la *troisième période* marque l'éclosion de l'art mauresque notamment à Grenade avec l'Alhambra.

1. ART DECORATIFS

1.1. Aperçu des études sur le langage et le vocabulaire architectural

Il faut distinguer deux types de document qui ont régi l'architecture : les dictionnaires et les traités. Si l'on revient à la définition étymologique des deux termes le premier est un « *recueil des mots d'une langue ou d'un domaine de l'activité humaine, réunis selon une nomenclature d'importance variable et présentés généralement par ordre alphabétique, fournissant sur chaque mot un certain nombre d'informations relatives à son sens et à son emploi et destiné à un public défini* »¹⁸, tandis que le second « *...expose de façon systématique un sujet ou une matière* »¹⁹. Les traités sont bien des recueils de vocabulaire avec une dimension didactique afin de transmettre les règles et théories de l'architecture.

Le premier traité d'architecture connu à Vitruve avec son « *De Architectura* » en dix volumes qui remonte au 1^{er} siècle après JC (voir Illustration 1). Il énonce les bases de l'architecture gréco-romaine et a été longtemps considéré comme référence. A Félibien publié en 1676 « *Principe de l'architecture* », il s'agit du premier ouvrage en langue française contenant un lexique des termes d'art. L'italien Baldinucci publie le « *Dizionario toscano* » en 1681. Ils sont sous forme de lexique général qui concernait essentiellement à décrire l'architecture contemporaine utilisant néanmoins une terminologie empruntée à l'archéologie.²⁰ S'en suivent de nombreux lexiques ayant pour conséquence parfois des contradictions dans les définitions voir même des « inventions lexicales »²¹. Le vocabulaire différait selon que les auteurs soient des architectes classiques, des archéologues ou des architectes contemporains.

¹⁶ W et G Marçais, « Monuments Arabes de Tlemcen », p31 eux-mêmes reprennent cette division de Girault de Prangey.

¹⁷ W et G Marçais, « Monuments Arabes de Tlemcen » p33

¹⁸ TLFi : Dictionnaire en ligne Trésor de la Langue Française informatisé, Laboratoire d'Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>)

¹⁹ TLFi : Dictionnaire en ligne Trésor de la Langue Française informatisé

²⁰ Jean Marie Pérouse de Montclos « Architecture méthode et vocabulaire », Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p3

²¹ Ibid, p4

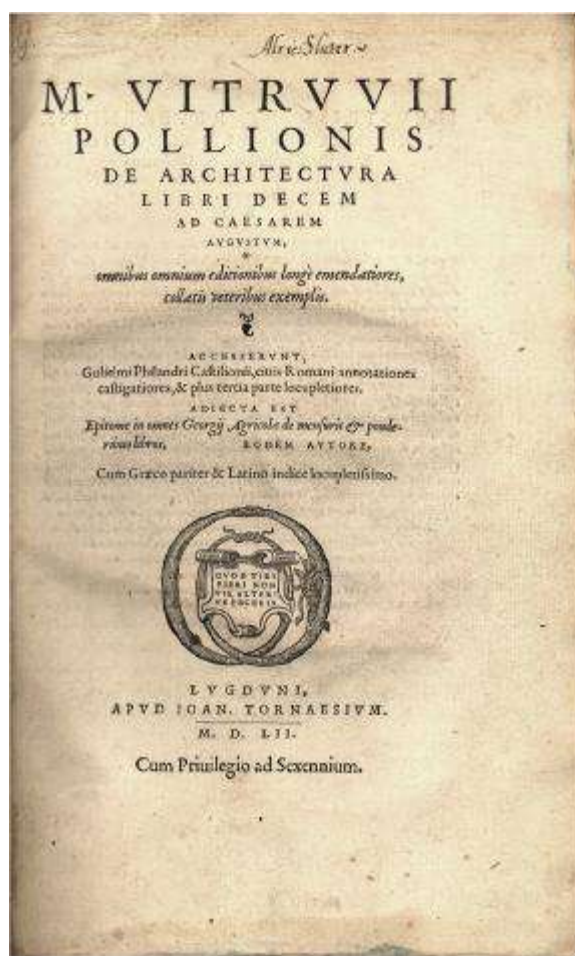


Illustration 1 : Page de garde de « De Architectura » de Vitruve

Le mouvement moderne en architecture instaura un refus quasi-catégorique de l'ornement en architecture tel qu'il s'est inscrit, pendant des décennies, dans le programme même du modernisme²². L'arrivée du post modernisme remettra à jour l'intérêt pour les références stylistiques architecturales, notamment avec des architectes comme Robert Venturi. La couleur, le motif décoratif, les ordres classiques et la citation historique firent leur apparition dans le vocabulaire d'architectes. Ce regain d'intérêt influa et éveilla également nombre d'historiens et de critiques. Cet intérêt s'est assorti de livres et d'articles dans diverses disciplines. Considéré comme un marqueur important de la vigueur d'une culture et démonisé comme fétichiste et anachronique, un lien facile avec un passé dénué de sens, l'ornement est une des trames principales du discours sur l'architecture.²³ Il en résulte que le domaine le plus actif vis-à-vis de l'ornement, sinon le premier à répondre aux tendances manifestées par la pratique architecturale ainsi que par les lettres et les sciences humaines, fut celui de la recherche sur le XIXe siècle et la première partie du XXe siècle, une période riche en publications sur le sujet.

La révolution industrielle de la fin du XIXe siècle incita à un débat sur la production industrielle sur la culture, ou comment éduquer le goût du public et former les concepteurs et designers de l'époque. Ceci est devenu une préoccupation pour les professeurs des écoles d'art ainsi que les administrations gouvernementales et conduisit à constituer des collections pour les musées, à organiser des expositions et

²² Comme par exemple avec la Charte d'Athènes 1933

²³ Alinna Payn L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe siècle, PERSPECTIVE 2010/2011, p77- p97

à créer de nouvelles écoles d'artisans, etc. ceci créa un environnement engendrant nombre de publications sur l'ornement, puisque le besoin était de répondre aux interrogations portant sur l'étendue et la nature des décorations que nécessitaient les objets destinés à la production de masse. Ces écrits allaient du simple manuel aux analyses historiques, et étaient autant destinés aux artisans et qu'aux théoriciens architectes.

Ce fait a largement contribué à l'intérêt que lui a manifesté la recherche du XIXe siècle, l'ornement s'est trouvé à l'intersection de plusieurs disciplines, comme l'anthropologie, l'archéologie, l'ethnologie et l'histoire de l'art. Le style constituait le dénominateur des divers travaux et, puisque l'ornement lui était lié, il était devenu l'indispensable instrument d'identification, de classification et d'interprétation des objets et des cultures qui les produisaient (anciennes ou contemporaines, primitives ou étrangères dans l'espace ou le temps). De plus, la réflexion sur l'ornement ne manqua pas d'influencer la critique architecturale du siècle, dans la mesure où les débats autour du style à adopter pour les nouveaux édifices de l'époque se situent actuellement entre continuité ou renouveau des styles.

Le discours sur l'architecture au milieu du XIXe exprime une réflexion sur l'histoire en tentant un recensement archéologique des richesses monumentales du passé. Le discours de l'architecte sur le style en architecture s'organise autour de deux aspects²⁴ : la constitution d'une histoire des styles, possible scientifiquement par le développement de l'archéologie, et la recherche, sinon la création, d'une combinaison des formes, des matériaux, définissant le style-type d'une époque.

L'architecture postmoderniste, avec son engouement renouvelé pour les ordres des colonnes et leurs ornements, a immédiatement laissé sa marque sur la recherche portant sur le vocabulaire classique, qu'il s'agisse des études consacrées à l'architecture antique ou bien à celle des temps modernes. La recherche scientifique sur la Renaissance avait une histoire commune avec l'essor du modernisme lui-même et la présentation de l'ornement comme un des enjeux primordiaux qui posait des problèmes de fond.

Les premières recherches sur l'ornement musulman portent sur une période qui correspond au début des temps modernes, et elles se sont attaché des travaux importants et constants, bien que ceux-ci soient restés sans écho dans les courants principaux de l'histoire occidentale de l'art. L'art musulman a invité à l'étude du motif et de l'ornement géométrique, établissant ainsi des liens avec les questions débattues lors de la réforme des arts décoratifs au XIXe siècle.

²⁴ Chantal Lecas et Jean-Pierre Martinon, Naissance d'une anthropologie du style en architecture au XIXe siècle, Arch. & Comport. / Arch. Behav., Vol. 6, no. 1, p. 63-79 (1990)

1.2. Caractéristiques générales de l'art musulman :

Dans la carte de l'histoire de l'art traditionnelle, l'art et l'architecture musulmane sont compris entre 622 après J.-C. – l'an 1 du calendrier musulman – et le XVIIe siècle, moment où commence le prétendu déclin de l'art islamique²⁵. L'art musulman a eu tendance à se développer géographiquement, avec l'extension de la religion islamique à un grand nombre de pays (voir Illustration 2), et ses limites temporelles vont désormais jusqu'à l'époque actuelle.

Avant que l'usage du terme « islamique » par les historiens d'art devienne courant, des catégories étaient plutôt « ethniques » du moment qu'au XIXe siècle, il était coutume de lier production artistique et identité ethnique²⁶. L'architecture égyptienne postérieure à la conquête musulmane fut définie comme « arabe » en la différenciant de l'art « l'art persan » ou « turc ». George Marçais choisit la définition « d'art musulman »²⁷ du moment qui ne peut être défini géographiquement, et que « le nom d'art arabe impropre ou trop étroit ». Ce choix repose surtout sur le fait que le développement de cet art se calque sur le développement de l'islam.²⁸ Pour Viollet-le-Duc : « on s'accorde à donner le nom d'art arabe à l'art qui s'est répandu dans ces pays dans les milieux de races diverses, à travers les conquêtes de l'Islam, de l'Asie à l'Espagne... »²⁹. Cette définition volontaire et arbitraire impose un nom ethnique unique à un éventail de productions visuelles qui sont le fruit de groupes sociaux différents unifiés par la seule religion et par quelques similitudes formelles. L'emploi de l'adjectif « islamique » pour se référer à l'art et à l'architecture se répandit dans les usages à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, il fut d'abord introduit par les auteurs anglophones, qui employèrent une catégorie d'inflexion britannique et d'essence religieuse. À l'aube du XXe siècle, la catégorie « art islamique » et les caractéristiques visuelles jugées les plus typiques – l'ornement, l'arabesque – furent au cœur de la façon dont les plus éminents fondateurs de l'histoire de l'art théorisèrent la discipline. Heghnar Watenpaugh approfondi cette définition « islamique » : « *Considérons à présent la sémiotique de ce mot. Cette catégorie est en apparence religieuse, mais cela ne signifie en aucun cas qu'elle se rapporte seulement à l'art et à l'architecture de nature manifestement et exclusivement religieuse. Le grand historien Marshall Hodgson créa le néologisme « Islamicate » [« islamant »] pour signifier que, dans ce contexte, le mot « islamique » ne se réfère pas exclusivement à une relation à l'islam, mais plutôt, et dans les grandes lignes, à la culture de toute société où l'islam fut la religion dominante – mais pas exclusive.* »³¹

Selon Marçais, de l'art arabe est très fortement inspirée des legs l'époque byzantine particulièrement dans les premiers siècles de l'architecture musulmane. Il subdivise l'évolution de l'art arabe en trois périodes distinctes³² : une première période « arabo-byzantine » suivi d'une période de transition pour aboutir à une période de production de l'art proprement « moresque ». Marçais note que lui-même reprend cette division de l'ouvrage de Girault de Prangey³³.

²⁵ WATENPAUGH, Heghnar. (2009). *Art et architecture islamiques : des catégories fluctuante*. Perspectives 2009, p91

²⁶ WATENPAUGH, Heghnar. (2009). *Art et architecture islamiques : des catégories fluctuante*. Perspectives 2009, p91

²⁷ MARCAIS, George. (1926). *Manuel d'art musulman*. Paris, Auguste Picard. pIII

²⁸ Ibid., p III

²⁹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. (1873). *Introduction à Jules Bourgoïn, Les arts arabes*. Paris, p 5

³¹ Heghnar Watenpaugh, *Art et architecture islamiques : des catégories fluctuantes*, p93

³² MARCAIS, George. (1903). *Monuments Arabes de Tlemcen*. Paris, Albert Fontemoig, p31,

³³ GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. (1841). *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*. A. Hauser.

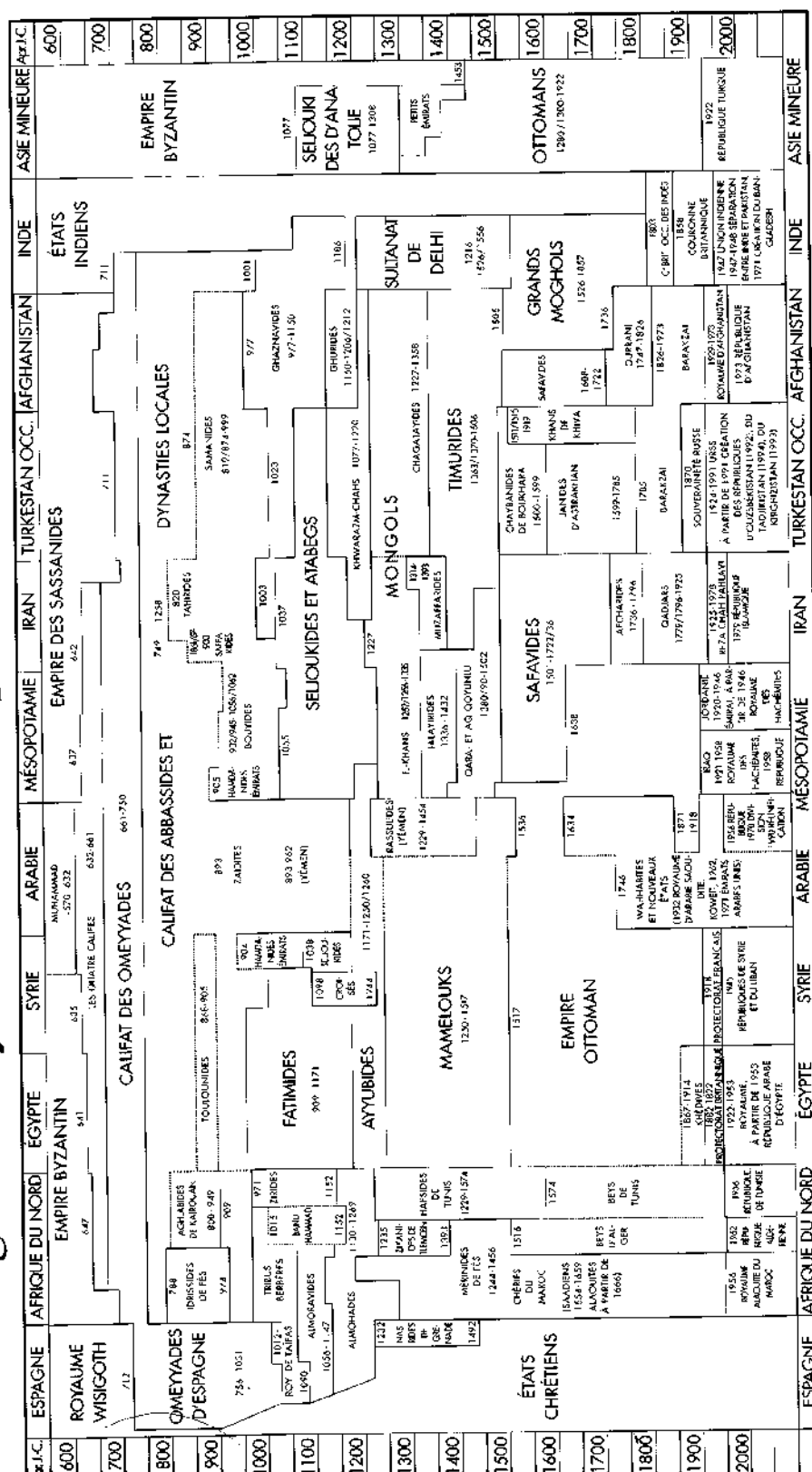


Illustration 2 Tableau: Chronologie des dynasties islamiques³⁴

³⁴ HATTSTEIN, Markus ; DELIUS, Peter. (2000) *Arts et Civilisation de l'Islam*. Cologne : Könemann, p619

La mosquée Omejade de Cordoue représente la référence de la phase « arabo-byzantine ». Cette période se caractérise par l'influence encore persistante des techniques et emplois antiques dans les systèmes de charpente, d'appareillage de brique et de pierre (voir Photo 1). Les chapiteaux sont soit de réemploi, soit largement inspirés du corinthien antique. Les décors de surfaces utilisent des éléments qu'on retrouve dans les monuments byzantins. Cette période s'échelonne de la période du règne omejade jusqu'aux almoravides et almohades qui entament une « transition » entre les emprunts byzantins encore perceptibles notamment dans les chapiteaux et des apports inédits et renouvellement de certaines formes décoratives plus raffinés se détachant peu à peu de l'influence byzantine. La Grande Mosquée de Tlemcen, la Kutubiyya de Marrakech, la tour Hassan, la tour de la Giralda etc. Enfin, la période post Almohade constitue selon nombre d'historiens l'Age d'or de l'art musulman avec comme référence l'Alhambra Nasride de Grenade. L'aspect décoratif et plus original, plus raffiné et surtout plus précis.



Photo 1 : Vue intérieure de la Grande mosquée de Cordoue

Si l'on veut comprendre le monde complexe de l'art et de l'architecture islamiques, il est essentiel de connaître une de ses clés conceptuelles : le « système proportionnel ». Les artisans musulmans médiévaux ont cherché à trouver ce que d'autres civilisations ont dénommé le « chiffre doré ». Pour ce faire ils utilisaient deux éléments géométriques de base, le cercle et le carré, à partir desquels ils développèrent de vraies compositions mathématiques, plus ou moins compliquées, en fonction du sujet, du lieu et de l'époque. A partir de ces compositions, ils pouvaient générer divers type de décorations, soit purement géométrique composant avec les lignes et polygones, soit avec l'art de l'écriture ou l'épigraphie ou encore en utilisant des motifs floraux s'inspirant de la nature.

La géométrie constitue la base de toute la décoration. En effet, elle définit les limites et les différents espaces qu'il reste ensuite à compléter avec les autres unités décoratives. La proportion joue un rôle essentiel : l'artisan conçoit le dessin en fonction de la surface disponible et des caractéristiques de la demande.

Le motif décoratif est créé de la façon suivante : à l'intérieur ou à l'extérieur d'un cercle, on trace un carré qui tourné sur lui-même formant une étoile. Cette étoile, dont le nombre de pointes peut varier (six, huit, douze, etc.), est la base ou le point de départ de tout le développement décoratif ultérieur. L'utilisation de cette méthode est

relativement évidente dans les ornements muraux de type géométrique. C'est le cas, par exemple, des panneaux de carrelage, dans lesquels la prolongation des lignes donne naissance à des nœuds ou des rubans, dont le développement forme des entrelacs ou ornements entrelacés pouvant être à leur tour des « entrelacements de huit », « de douze », etc., selon le type d'étoile.

Le cercle et le carré inscrit à l'intérieur sont les deux figures de base de tous les ornements : on tourne le carré pour former une étoile à huit, seize, vingt-quatre pointes, etc., une composition qui peut être plus ou moins complexe. Cette étoile, qui est l'épicentre de toute la décoration. En prolongeant ses lignes, on obtient des nœuds ou des rubans entrelacés qui créent à leur tour de nouvelles roues d'étoiles pouvant se prolonger à l'infini ; cet ensemble géométrique reçoit le nom de *composition entrelacée ou entrelacs*. En fonction de l'étoile centrale, les entrelacs peuvent être de huit, de seize, etc. L'intérieur des entrelacs est formé de multiples figures.

Tout cela montre l'intérêt et la maîtrise extraordinaires des mathématiques et de la géométrie dont faisaient preuve la science et la culture musulmane. Dans cette culture, ces disciplines sont la clé du symbolisme mais aussi de l'ordre, de la transcendance, du cosmos.

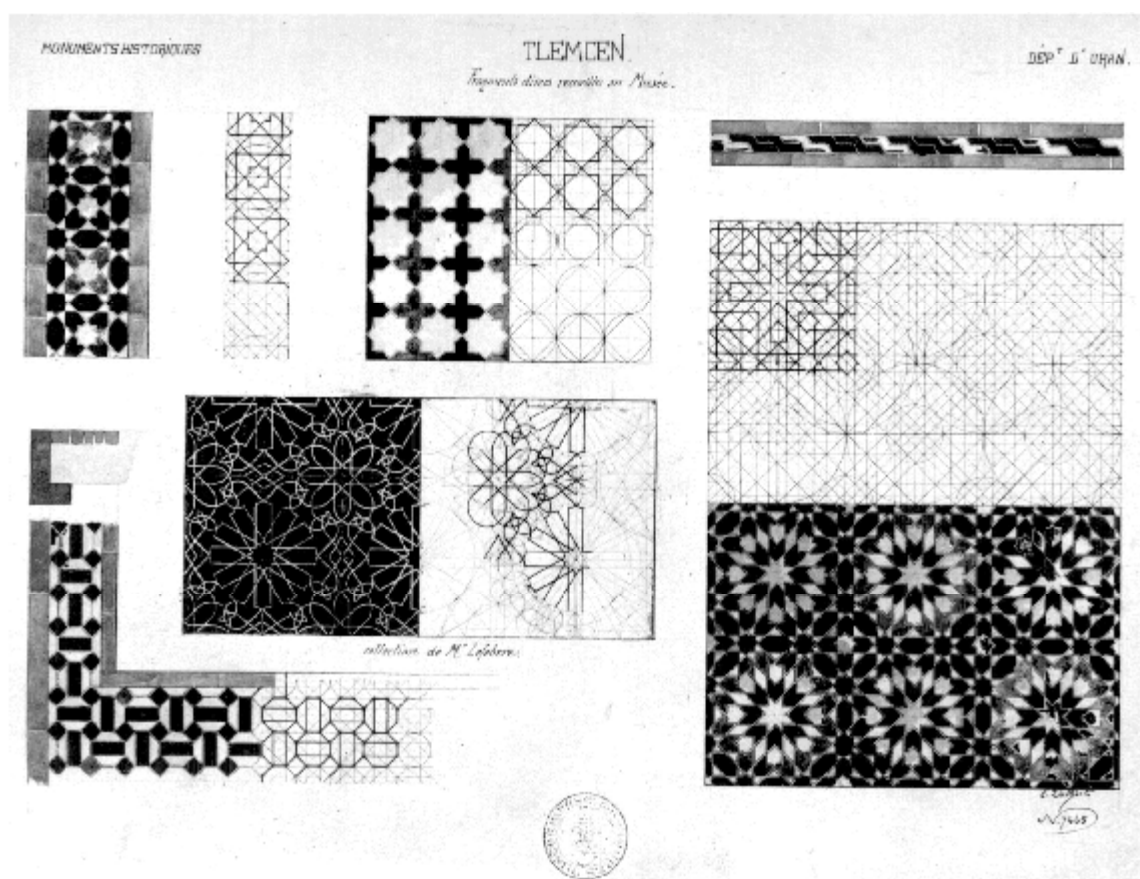


Illustration 3 Gravure : Relevé des mosaïques zelidj par Duthoit³⁵

Les ornements épigraphiques, à savoir l'utilisation de la calligraphie arabe, des lettres, dans deux de ses variantes principales : le style coufique et l'écriture cursive ou naskhi (voir respectivement Illustration 4 et 5).

³⁵ Archives département d'Architecture d'Oran, Usto

La première porte le nom de la nouvelle ville mésopotamienne de Koufa, grand centre culturel des Omeyyades qui y installèrent leur capitale vers 657 et qui est considérée comme le berceau de l'architecture islamique. Les premiers exemplaires du Coran sont calligraphiés avec ses traits rigides et rectilignes marqués par l'absence de points diacritiques qui servent à différencier beaucoup des consonnes de l'abjad.

Le coufique est ainsi considéré comme une calligraphie cryptique à tel point que de nombreux arabophones ne sont pas capables de le lire. Ceci a contribué à lui donner, surtout au début, une dimension mythique. L'usage de cette calligraphie était réservé à des devises d'ordre religieux. Avec le temps, le coufique a évolué pour se décliner en de nombreuses variantes. Ses formes anguleuses et rectilignes permettent en outre de l'utiliser comme un élément géométrique, tels des nœuds ou encadrer d'autres ornements, etc. Dans de nombreux endroits comme c'est le cas dans l'Alhambra, les artistes ont souvent alterné le coufique avec une autre variante calligraphique, le naskhi.

Également connue sous le nom d'écriture cursive, c'est elle qui est la plus couramment utilisée. Ses formes volumétriques arrondies et souples favorisent le développement des traits en spirale.

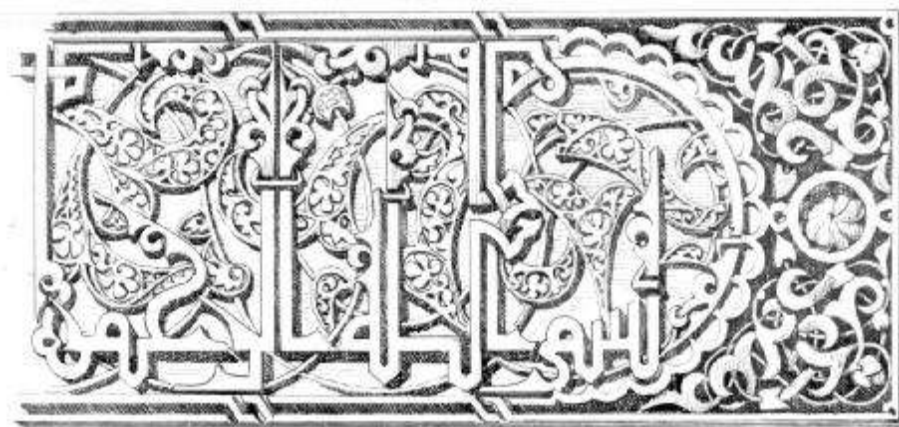


Illustration 4 Gravure : Inscription kufique à la mosquée de Sidi bel-Hassen (Marçais)³⁶



Illustration 5 Gravure : Inscription cursive à la mosquée de Sidi bel-Hassen (Duthoit)³⁷

La décoration florale reçoit le nom générique d'ataurique « توريق ». Comme son nom l'indique, elle emprunte des éléments de la nature pour développer son programme décoratif. Les thèmes sont très limités, en revanche les formes sont très variées, ce qui est très caractéristique de la culture islamique. Sans doute en raison de son caractère symbolique, à l'origine, l'élément décoratif de base était la vigne, avec ses feuilles enchevêtrées avec les pampres (voir Illustration 6). Puis ce sont les feuilles d'acanthé qui ont pris le relais, mais surtout les palmes, sous des formes très variées : la palme simple, double, digitée, accompagnée d'ornements épigraphiques, ouverte ou fermée, etc., qui ont marqué un véritable tournant.

³⁶ MARCAIS, George. (1926). *Manuel d'art musulman*. Paris, Auguste Picard, p631

³⁷ Archives département d'Architecture d'Oran, Usto

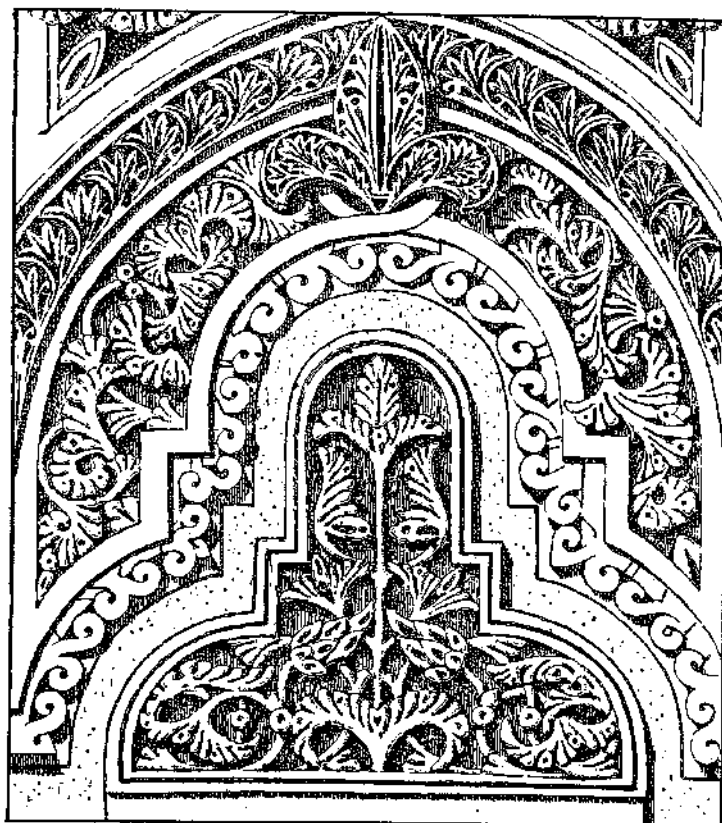


Illustration 6 Gravure : Détail décoratif au niveau de la coupole de la grande mosquée de Tlemcen

On peut citer une des formes décorative particulières : les mouqarnas (photo 2). Il s'agit d'un travail décoratif réalisé à partir de la combinaison géométrique de prismes accouplés et suspendus dont l'extrémité inférieure est coupée en surface concave et qui est utilisé pour orner les bâtiments. Les modules ou prismes s'inscrivent dans un dessin de carrés et de losanges. Leur partie inférieure est taillée et colorée alors que la partie supérieure reste cachée puisqu'elle repose sur l'une des faces d'un autre prisme. Une des règles à respecter dans la réalisation de cet ornement est que les lignes d'union de deux pièces qui joignent doivent avoir la même orientation.



Photo 2 : Coupole à mouqarnas de la salle des deux sœurs, Alhambra de Grenade

Le décor en stalactite ou « mouqarnas » est le sommet de l'art musulman en matière de calculs mathématiques et de connaissances géométriques qui avaient commencé avec les dessins de panneaux céramiques de carrelage. Dans ce cas, la représentation se fait en trois dimensions. Il apparaît au début du Xe siècle et connaît un développement rapide depuis le Turkestan jusqu'en Andalousie, néanmoins le débat perdure de nos jours pour savoir si son origine se situe en Perse ou en Afrique du Nord. L'art islamique a orné de mouqarnas une multitude d'éléments tels que des corniches, des arcs et des chapiteaux en utilisant différents matériaux, comme la pierre, la brique ou le bois. Mais les créations les plus spectaculaires sont les coupoles réalisées en plâtre. La malléabilité de ce matériau leur permet d'abandonner la rigidité des formes géométriques imposée par le bois.

En menuiserie, le muqarna est appliqué à des éléments particuliers des plafonds, depuis les corniches jusqu'à toute la toiture. Les bandes prismatiques en bois reçoivent le nom d'adarajas et peuvent avoir la forme d'un rectangle, d'un triangle ou d'un losange. Elles sont regroupées autour d'une pièce pour former la grappe. En partant d'un modèle en plan, on découpe toutes les adarajas d'un huitième de la grappe. Les faces négatives des grappes prennent donc la forme de coupoles. Construire une voûte de muqarnas en plâtre est très compliqué et exige des connaissances approfondies en géométrie. Très peu d'otages étaient capables de les construire et le titre de maître était réservé à ceux qui y parvenaient.

Même s'il ne s'agit pas d'une forme décorative proprement dit, **l'eau** est un élément essentiel pour la civilisation musulmane. Elle est empreinte de symboles et de traditions. L'eau est essentielle dans les mosquées et elle revêt différentes significations dans la culture islamique : elle est source de vie ; symbole de pureté puisqu'elle purifie le corps et l'âme ; une aumône pieuse destinée aussi bien aux personnes qu'aux animaux ; un outil pour l'hygiène, tant personnel que domestique ; et enfin, elle a une dimension poétique.

1.3. Historiographie des études sur l'art arabe/musulman/islamique

Dès le début des voyages vers l'orient et des confrontations, fortuites ou désirées, avec l'architecture musulmane, certains architectes français tentent déjà d'en fabriquer l'histoire. Ces premières études sur l'histoire de l'architecture islamique sont fortement marquées par les diverses méthodes d'interprétation historique que tentent d'imposer l'École des beaux-arts, d'une part et les architectes rationalistes de l'autre part, « les uns et les autres utilisant de plus en plus systématiquement les mêmes outils conceptuels élaborés par les sciences naturelles et les sciences humaines³⁸ ». Au début du XIXe siècle, l'architecture islamique est l'un des pans de l'histoire de l'art qui reste encore ignoré et inexploré. Les rares sources de l'époque le concernant se limitent aux récits de voyageurs.

Pour les premiers architectes, la découverte de l'architecture islamique dans des pays comme l'Égypte, en Sicile ou en Syrie n'est que la conséquence du voyage pour étudier l'architecture antique³⁹. Pour d'autres architectes, la rencontre a lieu à l'occasion d'un séjour prolongé en Orient, pendant des années passées au service de l'empire ottoman, en Égypte ou en Turquie ou lors d'une mission commanditée par les autorités françaises. De l'expérience quotidienne de l'architecture islamique naît un intérêt qui encourage certains d'entre eux à s'y intéresser avec un regard d'architecte et non plus d'étranger. C'est d'ailleurs grâce notamment à ses fonctions d'architecte et ingénieur de Mehmet Ali⁴⁰ que Pascal Coste⁴¹ obtint l'autorisation de dessiner et de mesurer les monuments du Caire (Illustration 7), puisque comme dans tous les pays musulmans à cette époque, les monuments étaient inaccessibles aux étrangers qui devaient ainsi se contenter d'étudier l'extérieur des édifices. Il fut ainsi le premier à en offrir des vues complètes et précises dans son « Architecture arabe »⁴². Jules Bourgoïn⁴³ (1838-1907) découvre à son tour l'architecture du Caire et constitue aussi un répertoire de dessin sur l'architecture islamique en Égypte.

Par la suite, l'architecture musulmane devint alors l'objectif principal des voyages. La première destination et la première architecture à exercer un tel attrait furent l'Espagne et les monuments laissés par les musulmans en Andalousie. Girault de Prangey (1804-1892) en 1832-1833 (voir Illustration 8), puis Owen Jones (1809-1874) l'année suivante passèrent plusieurs mois en Andalousie pour étudier minutieusement les principaux édifices de Séville, Cordoue et Grenade. Enfin, des architectes comme Edmond Duthoit (1837-1889) ou Henri Saladin (1851- ?) sont envoyés en mission par le gouvernement français, le premier en Algérie dès 1872, le second en Tunisie à partir de 1881, pour effectuer des relevés d'architecture islamique en vue de conserver ceux des monuments les plus menacés (voir les relevés de la mosquée de Sidi Bel Hassen Illustration 9, et ceux de la Grande Mosquée de Tlemcen Illustration 10). Les nombreuses restaurations qu'ils dirigent en tant qu'architectes des monuments historiques leur confèrent une compréhension fine des édifices, qu'ils restituent dans des rapports ou des publications.

³⁸ Decléty Lorrane. Les architectes français et l'architecture islamique : les premiers pas vers l'histoire d'un style. In: Livraisons d'histoire de l'architecture. n°9, 1er semestre 2005. pp. 73-84.

³⁹ Decléty Lorrane cite l'exemple de Jacques Ignace Hittorff (1792-1867) et Ludwig von Zanth (1789-1857), qui lors de leur voyage en Sicile en 1823-1824 pour étudier les monuments antiques.

⁴⁰ Mehmet Ali, (1769-1849) vice-roi d'Égypte (1804-1849) il est généralement considéré comme le fondateur de l'Égypte moderne.

⁴¹ Xavier Pascal Coste, (1787-1879), architecte, voyageur, artiste, orientaliste français.

⁴² COSTE, Pascal (1837). *Architecture arabe ou monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1826*, Firmin et Didot,

⁴³ Jules Bourgoïn, (1838-1908) théoricien de l'ornement, architecte et dessinateur.



Illustration 7 Gravure : Gravure de Pascal Coste⁴⁴



Illustration 8 Gravure : Détails exécutés par Girault de Prangey⁴⁵

⁴⁴ Source (<http://dome.mit.edu/handle/1721.3/65806>)

⁴⁵ GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. (1841). *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*. A. Hauser, planche 20



Illustration 9 Gravures : Planches de gravures exécutés par Duthoit (Mosquée de Sidi bel-Hassen)⁴⁶

⁴⁶ KOUMAS, Ahmed ; NAFA, Chéhrazade, (2003), *L'Algérie et son patrimoine : Dessin français du XIXe siècle*, Paris, Monum, Editions du patrimoine, p113

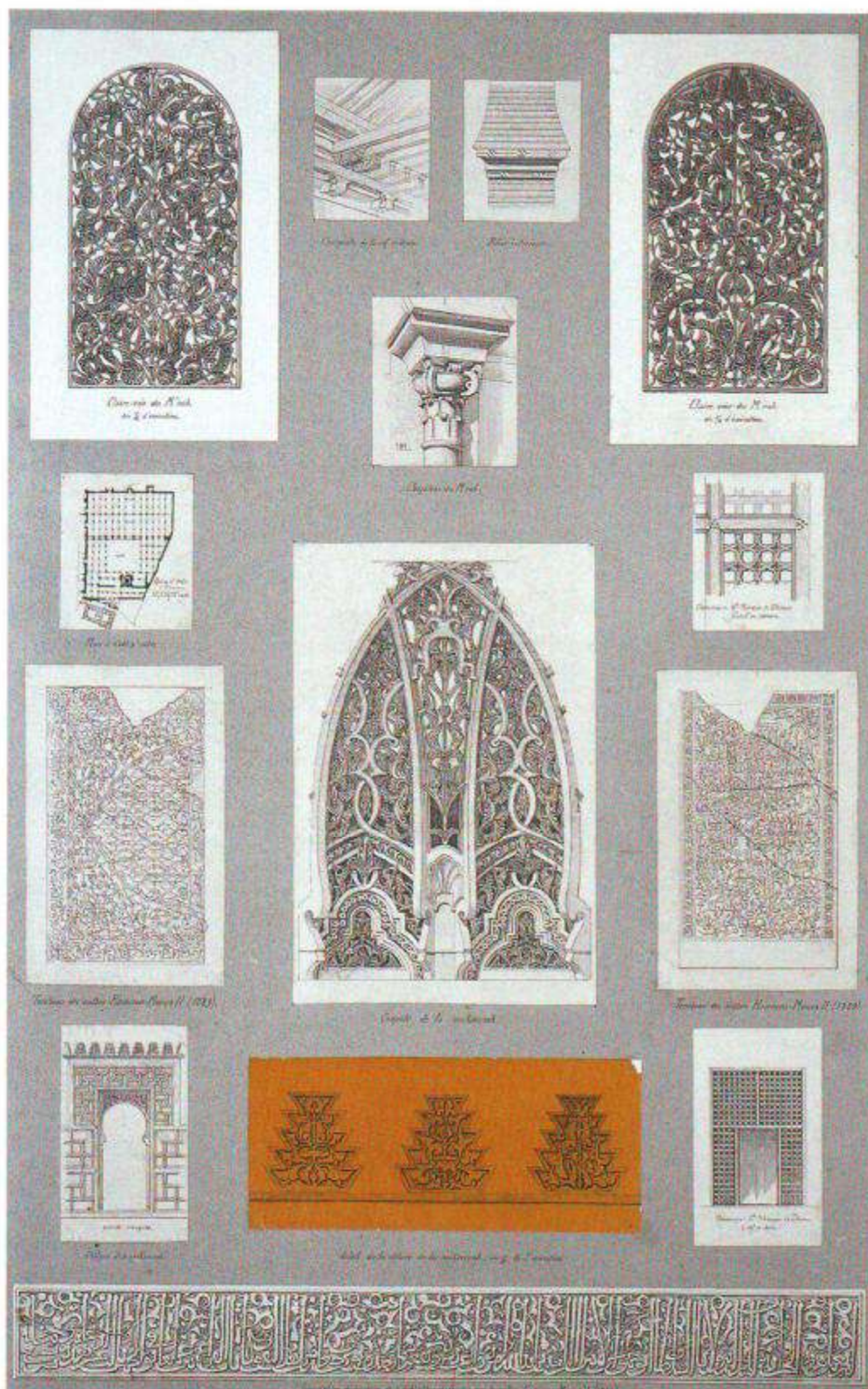


Illustration 10 Gravures : Planches exécutés par Duthoit (Grande Mosquée de Tlemcen)⁴⁷

⁴⁷ OULEBSIR, Nabila. (2004). *Les usages du patrimoine*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme., p169

A la fin du XIX^e siècle, l'écriture de l'histoire de l'architecture islamique échappe pourtant aux architectes et devient de plus en plus le domaine des théoriciens et des orientalistes-et archéologues⁴⁸. L'art musulman devient un champ d'étude scientifique et ce avec les premières collections d'objets d'art et son intégration dans l'enseignement, par conséquent les archéologues en monopolisent peu à peu le savoir. Ainsi, ce mouvement est amorcé en Orient et se poursuit dans l'Occident musulman, avec entre autre Henri Saladin, qui entreprend la rédaction du premier tome du « Manuel d'art musulman », premier exposé en français consacré exclusivement à l'architecture islamique.

L'histoire de l'architecture au début du siècle ne se fixe pas encore comme objectif d'interpréter. Il s'agit avant tout de décrire en détail chaque édifice en agrémentant le discours de quelques dates. Les premières études sur l'architecture musulmane sont toutes des monographies consacrées à une ville ou une région, les plus nombreuses étant consacrées à l'Andalousie et à l'Egypte, contrairement à la Syrie, Perse, Turquie, l'Inde ou l'Asie centrale. L'étude de l'architecture de l'Afrique du Nord constitue un cas particulier puisqu'elle dépend très étroitement de la politique coloniale⁴⁹. Les auteurs justifient cette préférence envers les architectures médiévales du Caire et de l'Andalousie par le fait qu'elles sont perçues comme les manifestations du « style arabe pur »⁵⁰. Tous ces édifices témoignent également de l'âge d'or que connut la civilisation musulmane au Moyen Age et que les auteurs comparent aux siècles obscurs de l'Europe médiévale.

Les études sur l'architecture musulmane sont menées pendant les années 1870-1880, selon une démarche analytique puisant leur source chez les rationalistes. Leurs séjours en Orient leur permettent une étude très minutieuse des monuments du Caire ou de Tlemcen qu'ils décomposent et recomposent, démontrant ainsi l'existence de règles de composition fondées sur la géométrie élémentaire qui sont autant de principes générateurs de formes architectoniques et décoratives. Bourgoin affirme ainsi que l'art arabe est « un système tout entier fondé sur l'ordre et la forme géométrique »⁵¹. Quant à Duthoit, il a découvert « les procédés utilisés par les artisans d'Algérie, procédés qui dérivent d'une application de la géométrie élémentaire ». Ces architectes organisent l'étude de l'architecture autour de l'analyse des différents « éléments caractéristiques de l'architecture arabe »⁵², mélange de procédés constructifs et de formes architecturales⁵³.

L'utilisation de plus en plus fréquente de la photographie à la fin du siècle favorise le retour à une démarche interprétative fondée sur la comparaison. L'image sert ainsi à rendre visible et à expliquer les liens entre les édifices. Ainsi, la photographie, qui ne détrône pas le dessin des plans, des détails, rend possible une synthèse de modèles de représentation et reflète une conception moderne de l'histoire de l'art.

Ainsi, le voyage, qui entraîne les architectes et archéologues bien au-delà des sites classiques de l'Italie et de la Grèce, et la politique extérieure de la France, depuis l'Expédition d'Egypte jusqu'à l'entreprise coloniale en Afrique du Nord, élargissent le champ d'exploration des architectes archéologues et, par conséquent, le domaine de la connaissance. Cet élargissement provoque également un processus de distanciation entre l'architecte et l'historien pour la connaissance des arts du passé. L'évolution radicale du discours sur cette architecture, passe d'un exposé

⁴⁸ Decléty Lorrane. Les architectes français et l'architecture islamique : les premiers pas vers l'histoire d'un style. In: Livraisons d'histoire de l'architecture. n°9, 1^{er} semestre 2005. pp. 73-84.

⁴⁹ OULEBSIR, Nabila. (2004). *Les usages du patrimoine*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme.

⁵⁰ Decléty Lorrane. Op.cit.

⁵¹ Cité dans Decléty Lorrane. Op.cit.

⁵² DUTHOIT, Edmon. Rapport de la mission scientifique archéologique

⁵³ Decléty Lorrane. Op.cit.

essentiellement descriptif, vaguement historique, à des démonstrations techniques et conceptuelles.

1.4. L'héritage musulman andalou comme modèle de l'art islamique au Maghreb

Il a été cité que l'art andalou – au côté de l'art oriental - est considéré comme une référence de l'art musulman en général, mais il est surtout l'art le mieux documenté et le plus étudié par rapport aux autres régions notamment l'Afrique du nord. Par ailleurs, Duthoit et Saladin établissent un lien entre l'architecture de l'Espagne et celle de l'Afrique du Nord, ce qui permet d'élever le rang de cette dernière à celle des édifices de l'Andalousie⁵⁴. L'histoire de l'Andalousie est le fruit de rencontres et de contacts entre cultures différentes, notamment Chrétiennes et Musulmanes, qui se sont disputés durant près de sept siècles les terres andalouses en y ancrant progressivement leur religion et culture. Son histoire est aussi intimement liée à celle du Maghreb occidental sachant que les dynasties almoravides et almohades régnèrent des deux côtés de la rive méditerranéenne. Aussi, de nombreux échanges et contacts existaient entre les nasrides de Grenade et les Abdalwadides de Tlemcen, du moment de lors de la chute de 1492, Tlemcen a accueilli nombre de réfugiés musulmans de Grenade. Ce passé commun justifie donc que l'on étudie l'Andalousie non seulement historiquement dans les rapports entre autochtones et conquérants mais aussi dans la production architecturale

Après l'invasion musulmane en 711, presque toute l'Espagne tombe sous la domination maure en moins de cinq ans. Seule la frange nord du pays reste sous domination chrétienne. Mais ce n'est que plusieurs siècles plus tard que les Chrétiens envisageront leurs conquêtes pour y restaurer leur royaume. Ainsi, après l'effondrement du califat Omeyyade de Cordoue au Xe siècle, les divisions au sein de l'espace musulman deviennent également importantes. Les Chrétiens parviennent de ce fait à rétablir au fil de victoires et de reconquêtes leur domination sur la péninsule : il s'agit de la Reconquista. Leur élan ne sera freiné que par l'intervention des Almohades qui, en 1147, dominent Al-Andalus, nom qui fut autrefois attribué par les Maures à l'actuelle Andalousie. C'est seulement le 2 janvier 1492 que les Rois Catholiques achèveront la reconquête de leur territoire en s'emparant du royaume de Grenade où règne Boabdil, le dernier souverain maure. De nos jours, la culture de l'Espagne musulmane est encore très perceptible en Andalousie et notamment au travers d'un riche héritage patrimonial et architectural. A ce titre, nous pouvons citer des constructions somptueuses telles que la Grande Mosquée de Cordoue, la Giralda et l'Alcazar de Séville ou encore l'Alhambra de Grenade et les jardins du Generalife.

La ville de Cordoue fut, dès le début de la conquête, la capitale du territoire sud de l'Espagne, autrefois nommé Al-Andalus par l'envahisseur. C'est à Cordoue que s'est installé le siège du califat indépendant de Damas. Tout au long du Xème siècle, Cordoue fut la ville la plus peuplée du Vieux Continent. Ville de diversité, de raffinement, de connaissance et de tolérance, elle resta du VIIIe au Xe siècle un véritable centre de pouvoir et un centre culturel de l'art islamique de l'Espagne musulmane.

La Grande Mosquée de Cordoue est l'un des monuments hérités de l'époque du califat Omeyyade les mieux conservés en Espagne. Elle est de nos jours un véritable symbole de contacts révolus entre deux cultures différentes. La construction de cette mosquée est le parfait exemple d'une volonté de faire valoir la supériorité de la religion et donc de la culture musulmane sur la culture chrétienne et de s'imposer de façon concrète sur un territoire conquis. À cet effet, M. Barrucand et A. Bednorz

⁵⁴ OULEBSIR, Nabila. (2004). Op.cit. p240

estiment que «c'est la Grande Mosquée de Cordoue qui offre aujourd'hui le plus beau témoignage de l'architecture du califat⁵⁵». Cette mosquée est, selon M. Barrucand et A. Bednorz, un véritable reflet de la puissance Omeyyade. Elle est le fruit d'une soif de conquête et de domination qui s'exprime au travers de tout un art architectural. Ils la décrivent ainsi, comme étant l'aboutissement d'une «volonté de créer une œuvre d'art et le désir d'ériger un monument à la gloire de la nouvelle dynastie⁵⁶».

La Grande Mosquée, qui est aujourd'hui un vestige hérité de l'époque de l'Espagne musulmane, se mêle à toute une suite d'habitations de type occidental. Sa construction imposante contraste fortement avec le paysage qui l'entoure. La puissance musulmane s'était très vite répandue et il était indispensable de soumettre le peuple chrétien à cette nouvelle culture. La construction de la mosquée a permis de concrétiser l'occupation des Maures sur les terres chrétiennes.

La façade de la mosquée (voir photo 4) comporte plusieurs portes de forme outrepassée, élément typique des constructions orientales. Elle a pour mission d'impressionner et de livrer une image témoignant de la prospérité de la culture musulmane en Al-Andalus. Une impression que l'on peut ressentir au travers de la hauteur de ses murs, de la place prépondérante qu'occupent de gros blocs de pierre taillée. Les espaces intérieurs, quant à eux, témoignent d'un savoir-faire architectural avancé (voir Photo 5). Tous les éléments indissociables du culte musulman y sont réunis : une salle de prière avec un plafond richement décoré, une véritable « forêt de colonnes » – selon l'expression de M. Barrucand et A. Bednorz – aux doubles arcades outrepassées.



Photo 3 : Couple omeyyade de la Grande Mosquée de Cordoue

Après la chute du califat Omeyyade de Cordoue, une nouvelle dynastie arabe va installer son royaume sur les terres chrétiennes : il s'agit des Almohades, en effet : « l'époque almohade correspond à la dernière tentative de stabilisation de l'Islam en Espagne⁵⁷ ». C'est à Séville que ces derniers vont décider d'établir leur capitale, ville à partir de laquelle ils ne cesseront de diffuser les nombreux fondements de leur culture durant les XIIe et XIIIe siècles. Aujourd'hui, c'est grâce à quelques œuvres architecturales que nous pouvons faire le constat d'une ville métissée, fruits d'un

⁵⁵ BARRUCAND Marianne, BEDNORZ Achim. (2007). *Architecture Maure en Andalousie*. Taschen, p68

⁵⁶ Ibid., p86

⁵⁷ Ibid., p163

mélange entre les savoir-faire respectifs aux deux cultures. À cet effet, il semble tout à fait adéquat de parler d'une part de syncrétisme entre deux religions, et d'autre part, de genèse, dans la mesure où ce sont des éléments aux origines culturelles différentes qui ont concouru à la formation d'un nouvel ensemble.



Photo 4 : Traitement d'une des entrées de la Grande mosquée de Cordoue

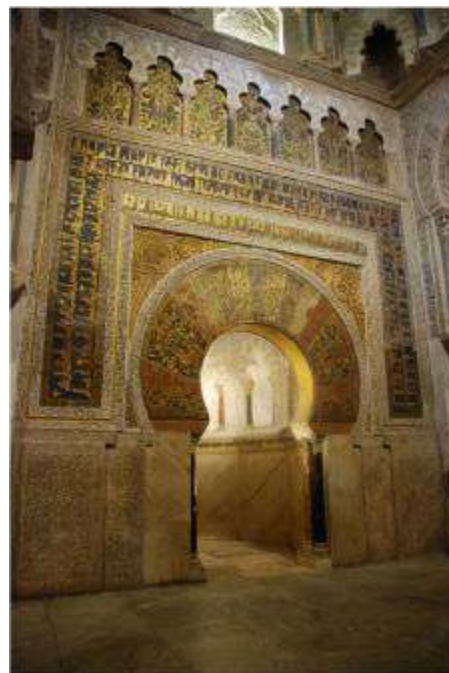


Photo 5 : Mihrab de la Grande mosquée de Cordoue

Comme en témoignent quelques monuments historiques de Séville, la rencontre entre deux cultures peut se manifester sur le plan religieux. En effet, la célèbre Giralda (Photo 6) est la preuve irréfutable d'une fusion réussie entre des éléments architecturaux appartenant à deux cultures distinctes.

La Grande Mosquée de Cordoue a permis la mise en commun de savoir-faire lors de sa construction, en ce qui concerne la Giralda de Séville, il s'agit d'une situation totalement différente. Elle est le fruit d'apports culturels différents, à des périodes différentes, issus de reconquêtes entreprises par les chrétiens sur les terres occupées par les musulmans. Sa tour n'est autre que le minaret d'une ancienne mosquée qui fut affectée au culte catholique durant la Reconquista, faisant maintenant office de cathédrale. Ainsi, pour parfaire leur appropriation de cette construction musulmane, les Chrétiens érigèrent un clocher au sommet du minaret où une statue, dite de la « foi victorieuse », tourne au gré du vent et donne le nom de Giralda – qui signifie « girouette » en espagnol – à cette tour. A Séville comme à Cordoue, on constate que les Musulmans ont introduit leur culture et qu'ils l'ont manifestée par l'intermédiaire de la construction d'édifices religieux en l'honneur de l'Islam.

L'Andalousie a donc été une terre où ont eu lieu des contacts conflictuels entre deux religions. De la même façon qu'ils expliquent la succession entre les représentants religieux des deux cultes, la Giralda met en avant cette idée de changement de confession religieuse puisqu'après avoir été le minaret d'une mosquée, elle est devenue la tour d'une cathédrale. La Giralda a été édifiée dans la même intention que la Grande Mosquée de Cordoue, à savoir celle de mettre en relief l'emprise qu'exerce la religion sur la communauté. À l'époque où elle n'était encore qu'un minaret, on peut penser que la Giralda ne se contentait pas uniquement d'assumer sa fonction

religieuse. Elle était également le moyen pour la communauté musulmane de s'affirmer, en terrain conquis, et de refléter toute l'influence dont pouvait faire preuve leur culture. Ce rôle symbolique d'une certaine affirmation de l'identité culturelle semble être spécifique à la construction de tours arabes ainsi «La tour est d'abord signe et symbole de prestige, et ensuite seulement le lieu de l'appel à la prière ; elle est l'affirmation orgueilleuse, visible de loin, du pouvoir⁵⁸». La Giralda, qui constitue aujourd'hui avec la tour Hassan de Rabat (Photo 7) et la Kutubiyya de Marrakech le groupe dit des Trois Sœurs.



Photo 6 : Minaret de la Giralda, Séville

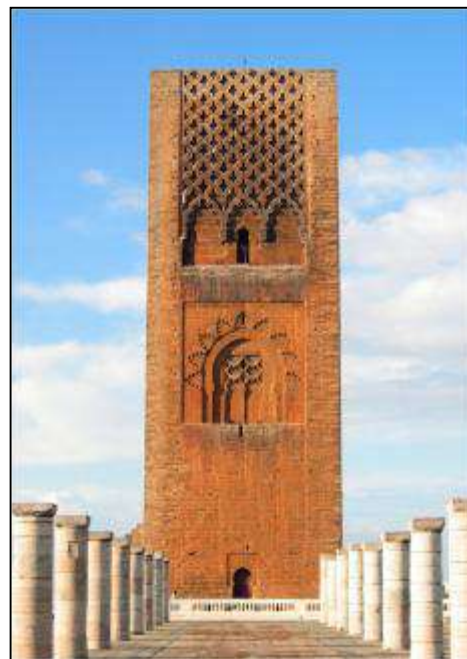


Photo 7 : Tour Hassan inachevé, Rabat



Photo 8 : Le Palais de l'Alcazar à Séville

⁵⁸ BARRUCAND Marianne, BEDNORZ Achim. (2007). *Architecture Maure en Andalousie*. Taschen, p154

Le palais de l'Alcazar à Séville a été fondé par les Almohades et transformé par les premiers monarques chrétiens, il illustre aujourd'hui à merveille la genèse architecturale entre ces deux communautés (voir Photo 8). Les caractéristiques architecturales du palais de l'Alcazar mêlent ainsi les cultures chrétienne et musulmane. L'édifice est un témoignage historique des contacts entre les deux cultures puisque chacune d'entre elles est présente dans l'ensemble de la construction. Cet édifice est une ancienne forteresse arabe qui a été transformée en palais royal par un roi chrétien. On y retrouve des portes aux arcades outrepassées sculptées dans le stuc avec une fontaine en leur centre. Les murs sont gravés d'inscriptions arabes. L'intérieur mauresque du Salon des Ambassadeurs avec ses arcs outrepassés et tout un décor oriental contraste vivement avec l'intérieur chrétien des appartements constitués d'un décor voûtes caractéristiques des monuments catholiques. Comme le souligne : M. Barrucand : «un processus d'échanges et de fécondation mutuelle est le cadre dans lequel les éléments arabes et espagnols sont venus se fondre pour former d'inégalables chefs-d'œuvre⁵⁹». Ce palais, mélange d'éléments architecturaux empruntés aux deux cultures, fait donc la preuve d'une fusion culturelle et qui a donné naissance à ce qu'on appelle actuellement par art Mudéjar. Cet art désigne celui des « musulmans continuant à vivre et à travailler sous le joug du vainqueur chrétien » comme le précise Marçais. Le mudéjar vient d'ailleurs prendre sa source du mot arabe « moudajjan », à savoir, le musulman qui est resté en terre chrétienne.

Au XIV^e et XV^e siècles, l'Andalousie est un territoire convoité par une nouvelle dynastie arabe: les Nasrides. Ces derniers vont très rapidement installer leur royaume dans la ville de Grenade et y ancrer leur culture. Cependant, avec l'avancée chrétienne, les souverains musulmans essuient plusieurs échecs et les villes capitales de l'Islam espagnol tombent les unes après les autres. Seul un triangle musulman subsiste autour de Grenade. C'est ainsi que, durant la reconquête, Boabdil, dernier souverain arabe résidant à Grenade, sera obligé d'abdiquer le 2 janvier 1492 et de quitter son royaume, sous la pression des Rois Catholiques, Isabelle et Ferdinand, marquant ainsi la fin de l'occupation musulmane en Espagne. De nos jours, Grenade est classée ville du patrimoine mondial. Ses lieux historiques hérités de l'époque de l'Espagne musulmane, tels que l'Alhambra – de l'arabe Al-Hamrâ, signifiant « La Rouge » – ou les jardins du Generalife – de Gennat al-Harif, le « Paradis du Prince » - révèlent toute la beauté et la richesse de la décoration et des traditions orientales.

L'Alhambra met en évidence tous les savoir-faire et les traditions architecturales propres à la culture orientale. Ainsi, au travers de sa construction, les Musulmans ont trouvé le moyen de recréer une partie de leur environnement culturel sur une contrée qu'ils dominent depuis quelques siècles déjà et de s'affirmer aux yeux des chrétiens comme étant une communauté luxuriante et puissante. L'Alhambra est l'un des «palais qui témoignent d'un art de vivre raffiné, avec la fraîcheur de leur passion, le murmure de leurs jeux d'eau et le parfum des fleurs⁶⁰». Outre le fait d'être la résidence des derniers sultans arabes en Al-Andalus, le palais de l'Alhambra était également une forteresse qui leur permettait de se défendre et de résister aux attaques chrétiennes.

Après des siècles de cohabitation entre les deux communautés et d'une prospérité culturelle musulmane, la violence conduit à l'installation progressive du communautarisme. La masse imposante qu'occupent les fortifications et les tours de l'Alhambra témoigne d'une volonté de la part des Musulmans de se protéger de conflits éventuels avec les Chrétiens. De ce fait, les Musulmans se replient sur eux-mêmes, se privant de tout contact avec le monde extérieur. Vivant dans des

⁵⁹ BARRUCAND Marianne, BEDNORZ Achim. (2007). *Architecture Maure en Andalousie*. Taschen, p18

⁶⁰ Ibid., p11

conditions autarciques, ils vont participer à un certain épanouissement de leur culture au coeur de l'Alhambra. Grenade devient donc un véritable refuge pour tout Musulman qui fuit la menace chrétienne. À ce titre, M. Barrucand explique que : «l'afflux des musulmans fuyant les régions reprises par les chrétiens vint également augmenter la population de Grenade⁶¹». Les contacts sociaux entre les deux communautés ont changé de nature. Si, au début, les Chrétiens étaient soumis à une domination musulmane et essayaient de s'adapter à une nouvelle culture imposée – tel avait été le cas à Cordoue – ils tentent désormais à Grenade de reprendre les terres qui leur avaient été dérobées et montrent de ce fait leur détermination à reconquérir leur territoire.



Photo 9 : Entée du Mechouar, Alhambra

La dimension religieuse est présente dans le palais de l'Alhambra mais aussi dans les jardins du Generalife qui lui sont voisins. En réalité, on peut assister à la reproduction authentique du paradis musulman tel qu'il est décrit tout au long des versets qui composent le Coran. Cette représentation sur terre du paradis islamique a permis aux Musulmans d'ancrer à jamais leur religion et donc leur culture au sein du territoire andalou, rivalisant ainsi avec les valeurs propres à la culture occidentale chrétienne. H. et A. Stierlin évoquent qu'« au Generalife, on discerne donc une volonté délibérée de recréer sur terre, dans l'ultime royaume des sultans arabes d'Espagne, un monde paradisiaque incarnant toutes les aspirations des croyants. Ainsi, dans la dense végétation dispersée avec art par les jardiniers arabes, le concept du Paradis terrestre trouvait sa plus merveilleuse matérialisation, rejoignant les images véhiculées dans tous les imaginaires par les sourates du Coran».

⁶¹ BARRUCAND Marianne, BEDNORZ Achim. (2007). *Architecture Maure en Andalousie*. Taschen, p180

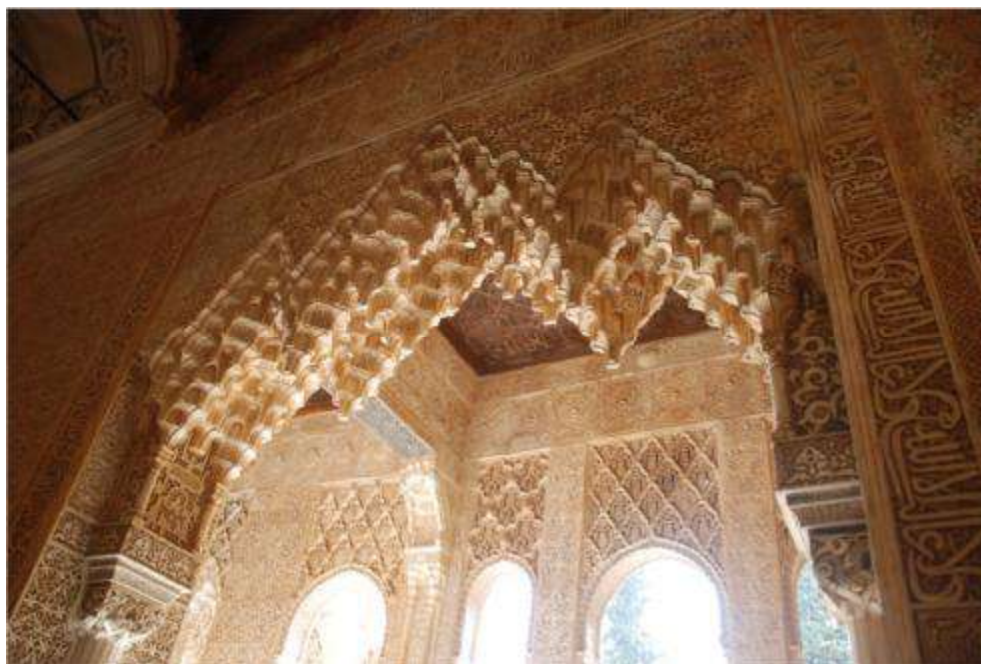


Photo 10 : Arc à mouqarnas, Cour des lions, Alhambra

D'autre part, toute la reproduction de ce paradis coranique est également associée à une volonté de faire entrer la lumière. En effet, la lumière était considérée par les Musulmans comme une source divine. Ainsi, P. Guichard explique qu'« il n'est pas de symbole plus parfait de l'unité divine que la lumière ». Cette unité divine représente en réalité l'unité religieuse islamique qui apparaît comme un pilier principal sur lequel est fondée la culture musulmane. Il s'agit donc une nouvelle fois pour les Musulmans d'exprimer leur sentiment d'appartenance aux terres andalouses.

Outre les jardins du Generalife, l'Alhambra et ses divers patios répondent eux aussi à une réplique incontestable du paradis musulman sur terre. Ces cours somptueuses sont dotées de points d'eau tels la célèbre fontaine des douze Lions Hiératiques ou le bassin central de la cour des Myrtes.

L'eau, élément fondamental des écrits du Coran, est donc omniprésente au cœur des plus prestigieux monuments de Grenade hérités de la présence musulmane. Elle rappelle que les Musulmans étaient attachés à leur religion, au point de concrétiser à Grenade des idéaux coraniques. Aussi, cela montre bien qu'il était important pour eux de laisser dans cette ville une empreinte témoignant de la prospérité de leur culture.

Les grandes villes andalouses sont alors devenues des foyers incontestables témoignant de rencontres fécondes entre l'Occident et l'Orient. Tout d'abord, c'est Cordoue, et notamment au travers de la Grande Mosquée, que l'on assiste à la splendeur du califat Omeyyade. En effet, l'art de Cordoue correspond à un début de détachement de l'art oriental, le style décoratif commença à se caractériser jetant les bases d'un art musulman occidental. À ce titre, M. Barrucand estime que les raisons sont éventuellement géographiques en raison de l'isolement de région ibérique⁶². Ensuite, Séville, une ville métissée, parfait symbole d'une fusion culturelle et religieuse dont la Giralda et l'Alcazar demeurent les exemples les plus concrets. Enfin, l'Alhambra et les jardins du Generalife, deux sites grenadins qui marquent à jamais la fin de la prospérité culturelle musulmane sur les terres espagnoles.

⁶² BARRUCAND Marianne, BEDNORZ Achim. (2007). *Architecture Maure en Andalousie*. Taschen, p217

1.5. Aperçus des études des arts décoratifs architecturaux musulmans en Algérie

La production de l'art musulman se caractérise par une couverture géographique qui s'étendait du Maroc et de l'Espagne, à l'ouest, jusqu'en Asie centrale, à l'est site aux conquêtes musulmanes. Ceci a eu pour conséquence de brasser nombre de nations et d'ethnies très différentes mais unifiés par la prédominance de la langue arabe ce qui a produit une identité propre, un mode de pensée et d'action commun et un art distinctif⁶³. Même si les créations artistiques ont des traits communs qui les caractérisent, Il ne faudrait cependant pas en déduire une uniformisation de l'art musulman, car à travers cette unité apparente il y a une diversité née de caractéristiques locales et régionales.

Le territoire Algérien est bien au cœur du rayon géographique de la production artistique musulmane, et nombre de monuments en témoignent clairement. Notons qu'avant le XI^{ème} siècle, la production décorative ne présente qu'un faible intérêt⁶⁴. L'essentiel de la production décorative architecturale de valeur se situe plutôt à partir des Zirides en passant par les Hammadides, Almoravides, Almohades, jusqu'aux Abdalwadides et Mérinides.

1.6. Contexte historique

L'arrivée de l'islam au VII^e siècle est un des faits les plus considérables de l'histoire du Maghreb notamment en l'an 681, avec l'arrivée de Sidi-Okba. Au III^{ème} siècle de l'Hégire, IX^{ème} siècle de notre ère, L'Afrique du Nord, toute entière, était conquise par l'Islam.

La carte politique de l'Afrique du Nord qui va de l'actuelle Lybie à l'Océan Atlantique, présente au IX^{ème} siècle, la division que nous connaissons encore. Trois royaumes se juxtaposent Tunisie, Algérie et Maroc. Au Maghreb central, L'Algérie est gouvernée par la dynastie des Rustumides, qui règnent dans Tahert, près de l'actuel Tiaret.

La civilisation musulmane atteint son apogée avec les Fatimides qui rayonnèrent pendant trois siècles (du X^e au XII^e siècles) avec les Zirides puis les Hammadides. De cette époque date par ailleurs le mosquée de Sayyidi Abu Marwan à Annaba, la mosquée du Vieux Ténès, la Mosquée d'Achir et bien entendu la Qalaa des Beni-Hammad classée comme patrimoine mondial à l'UNESCO. Erigée sur une pente, elle est dominée par des hauteurs rocheuses qui lui servent d'observatoire et l'alimente en eau. Aujourd'hui, le minaret de la mosquée se dresse au milieu de ruines où les fouilles ont dénombré trois palais. L'architecture de ces demeures de l'Orient, de l'Irak et de la Perse. L'art Hammadide est une branche de l'art fatimide. Moins raffiné que celui des Zirides, il atteste cependant d'un goût du luxe favorisé par l'abondance de ressources. Néanmoins il reste que peu de témoignages de leurs productions architecturales après le passage destructeur des invasions hilaliennes.

L'ouest algérien connu à la même époque l'émergence des Almoravides sous la coupe de leur chef, *Youssef ben Tachfin*. Ils s'emparent de Sidjilmasa, poste important sur la «route de l'or», fondent Marrakech, renversent les Idrissides de Fès, et passent en Andalousie afin de rétablir la situation militaire après la perte de Tolède (1085). Les Almoravides étendent leur domination sur le Maghreb central jusqu'à l'émergence des Almohades, sous la conduite d'Abd el Moumen, qui prend le titre de

⁶³ TERRASSE, Michel. (2001). *Islam et Occident méditerranéen*. (CTHS), p252

⁶⁴ BOUROUIBA, Rachid. (1983). *L'art religieux musulman en Algérie*. SNED, p4

calife, puis de Yacoub el *Mansour*. Au fil de leur avance sur le Maghreb central, les Almoravides y construisent trois Grande Mosquée : Alger, Nedroma et surtout Tlemcen dont le mihrab a été richement décoré. Ils introduisent en effet des éléments de décor d'influence andalouse surtout dans l'ornement du stuc, du bois et dans la forme des arcades.

De 1150 à 1250 environ, le Maghreb sera unifié. Cette époque marque l'apogée de l'art et de la culture islamiques, de Séville à Tunis. Les siècles suivants voient le déclin. L'Algérie orientale est gouvernée par les *Hafsides* résidant à Tunis, et les *Abdalwadides* qui règnent à l'ouest avec comme capitale Tlemcen. Ces derniers se confrontent aussi aux attaques des Mérinides qui ont marqué leur règne sur l'extrême ouest du Maghreb après la prise de Marrakech en 1269. Les Mérinides assiègent Tlemcen par deux fois, ou ils y règnèrent de 1337 à 1348 puis de 1352 à 1359, date à laquelle ils se retirent vers le Maroc et où commence leur déclin progressive.

Les Abdalwadides font de Tlemcen un foyer de la civilisation hispano-mauresque, ainsi maintenue après la chute de Grenade (1492). Les réfugiés andalous, accueillis sur la côte algérienne à Tétouan, à Salé ou à Tunis, font bénéficier les pays du Maghreb de leurs connaissances et les maîtres andalous permettent un nouvel épanouissement des sciences, des arts et de la pensée en Algérie.⁶⁵ Ce brassage entre a permis par ailleurs de léguer une architecture particulièrement riche et raffinée comme en témoignent les minarets des trois grandes mosquées ainsi que celle d'Agadir, la mosquée du Mechouar, de Sidi bel-Hacen et de Sidi Brahim avec sa Madrasa Yaquoubia. Le décor Zianide, enrichie grâce à l'apport des andalous, donne une place importante aux mosaïques de céramique, travail de stuc très développé, voûtes de mouqarnas, décor épigraphique, etc.⁶⁶ Ce riche décor se retrouve également chez les Mérinides dans l'ornementation des Mihrabs, arcs et des salles de prières. Ils se démarquent néanmoins par les entrées monumentales de leurs mosquées comme celle de Sidi Boumediene, Sidi el-Haloui et de Mansourah.⁶⁷

Oran est prise en 1509 par les Espagnols et les Portugais, qui ont mené à bien leur «Reconquista» en profitant des dissensions entre leurs adversaires. Elle devra rester sous la domination espagnole pendant deux siècles. Face à l'invasion espagnole et l'appel des autochtones algériens, les ottomans investissent l'Algérie en 1516 sous le commandement des frères «Barberousse» et eurent raison des Abdalwadides en 1556. L'Algérie restera alors sous la régence ottomane jusqu'à l'arrivée de la colonisation française.

1.7. Comparatif des études sur l'art décoratif architectural musulman en Algérie.

Il a été vu précédemment que les arts décoratifs architecturaux antiques ou « classiques » sont abondamment documentés contrairement à la production des civilisations ou dynasties musulmanes. L'intérêt pour ce type de décor architectural ne s'est réellement manifesté que tardivement. Les explorations puis les conquêtes européennes du XIX^{ème} siècle ont permis de découvrir et de faire découvrir les vestiges des monuments des différentes civilisations arabes.

Avant les explorations scientifiques, la seule documentation disponible sur l'Algérie était sous forme d'iconographies ou de récits de voyageurs racontant soit les us et coutumes des autochtones soit de manière sommaire des monuments majeurs. Les premières représentations détaillées des monuments algériens viennent avec les explorations scientifiques françaises entreprises vers 1840 dans le but de documenter

⁶⁵ TERRASSE, Michel. *Op.cit.*, p204

⁶⁶ BOUROUIBA, Rachid. (1983). *L'art religieux musulman en Algérie*. SNED, p150

⁶⁷ Ibid, p203

le plus possible le territoire à conquérir. Ce sont ces officiers du génie-militaire, archéologues, architectes qui vont être les premiers à effectuer des relevés, fouilles sur des monuments musulmans. Parmi ces premiers documentalistes, on peut citer l'officier du génie-militaire Delamare (1793-1861), des architectes Ravoisier (1801-1870), Duthoit (1837-1889), et Ballu (1849-1939) et enfin de l'archéologue Gsell (1864-1932).⁶⁸

En effet au XIX siècle, on ne connaît que très peu sur l'art musulman occidental en général et en Algérie en particulier. En France, c'est dans un contexte de conflit entre les architectes classiques, puisant toutes leur références dans la production de la Rome antique, et ceux dits « modernes »⁶⁹ ou « rebelles » que naît un certain intérêt pour la connaissance et la découverte de cet art méconnu, principalement afin d'enrichir les sources d'inspirations se libérant ainsi d'une architecture encore sous la réglementation stricte de l'académie des beaux-arts. C'est l'Egypte qui connut pour la première fois un nouveau genre d'expédition alliant science et art⁷⁰ et qui fournis une profusion de descriptions et de relevés d'une précision et d'une rigueur scientifique. Il s'agissait à l'époque d'une initiative inédite, fournissant ainsi une des premières documentations sur l'art arabe/musulman puis s'en suivent plusieurs autres missions vers la Syrie, Palestine et l'Asie mineure, allant donc plutôt essentiellement vers la découverte de l'art oriental. L'exposition universelle de 1867 à Paris a été justement l'occasion de mettre en scène cet art venu d'Orient sous le thème de « l'ouverture au monde extérieure »⁷¹. La particularité de cette exposition et le fait d'avoir limité chronologiquement la production de l'art arabe/musulman jusqu'à la chute de Grenade⁷² avec la présentation d'échantillons représentatifs de l'appréciation de l'art musulman à cette époque par les français en grande partie influencé par l'art oriental des missions d'Egypte.

C'est en 1872 qu'Edmond Duhtoit a été missionné par la Commission des Monuments Historiques pour étudier, documenter et restaurer si nécessaire les monuments arabes d'Algérie⁷³. Ce disciple de Viollet-le-Duc avait déjà été à la tête de missions en orient, plus exactement à Jérusalem, Syrie, Malte, Egypte, Beyrouth, l'île de Chypres etc. il s'intéressa plus particulièrement aux vestiges présent au département d'Oran, précisément à Tlemcen où il travaillait sur l'étude de l'évolution de l'ornementation musulmane. Même si certaines de ses positions ont été controversées – il s'est notamment prononcé favorable au projet d'alignement⁷⁴ de la Municipalité de Tlemcen⁷⁵ - il participa aussi à bon nombre de restaurations de monument qu'ils soient antique ou musulmans. Duthoit produit ainsi une documentation sur les éléments décorative constituant les monuments algériens – principalement les mosquées – mais aussi des essais de restitution comme avec la mosquée de Mansourah. Duthoit adopte « ... une démarche analytique » du décor architectural des mosquées en le décomposant et étudiant les tracés géométriques et les proportions ainsi que l'étude des polychromies de faïences et zelij.

Ces documents, qui consistent essentiellement en de gravures, croquis et dessins et descriptions ont servi de base à des chercheurs qui se sont passionnés à pour l'architecture musulmane. A ce titre trois grands auteurs se démarquent dans l'étude

⁶⁸ OULEBSIR, Nabila. (2004). *Les usages du Patrimoine*. Editions de la Maison des sciences de l'homme

⁶⁹ Ibid, p141

⁷⁰ Ibid, p142

⁷¹ Ibid, p146

⁷² Ibid, p147

⁷³ Ibid, p148

⁷⁴ Le projet d'alignement fait référence au projet de percement et de réaménagement de la ville de Tlemcen par les autorités françaises

⁷⁵ Ibid, p150

de l'art musulman en Algérie en particulier et dans le bassin méditerranéen en général, il s'agit de Lucien Golvin, George et William Marçais et Rachid Bourouiba.

William Marçais (1872-1956), et son frère Georges (1876-1962) ont été de savants orientalistes, linguiste pour le premier, archéologue et historien d'art pour le second. Tous deux furent élus à l'institut de France.

William Marçais est diplômé en 1905 de l'Ecole pratique des hautes études. Il entreprend alors une carrière en Afrique de Nord. Il est successivement conservateur du Musée d'art musulman de Tlemcen, directeur de la Médersa de cette ville, puis de celle d'Alger (1904), directeur de l'Ecole supérieure de langue et littérature arabe à Tunis. Professeur d'arabe au Collège de France en 1927, il est élu en 1942 à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Ses publications sur l'arabe littéral et sur la littérature arabe classique font autorité. Il est mort à Paris en 1956, laissant derrière lui une œuvre de tout premier plan. En janvier 1946, il avait été président d'honneur de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine.

Georges Marçais, né à Rennes quatre ans après son frère William, a d'abord été élève de l'Ecole des Beaux-arts de Rennes, puis de Paris, avant de travailler à l'Académie Julian. Sous l'influence de son frère, il se tourne vers les études arabes et prépare une licence d'histoire et de géographie à la Faculté des lettres de Rennes. En 1914, il soutient en Sorbonne une thèse de doctorat en lettres sur Les Arabes en Berbérie du XI^e au XIV^e siècle, puis il étudie la langue arabe à la Faculté d'Alger. Il enseigne de 1914 à 1918 à Constantine, avant d'être nommé en 1919 professeur d'archéologie musulmane à la Faculté d'Alger. En 1925, il prend la direction du Musée des Antiquités algériennes et d'art musulman et dirige à partir de 1935 l'Institut d'études orientales de l'Université d'Alger. Correspondant de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres en 1931, il est élu à l'Institut en 1940. Historien d'art de haut niveau, il ne renoncera jamais au dessin et à la peinture. Il est mort à Paris en 1962, ayant écrit une trentaine d'ouvrages et plus de 150 articles.

La vocation scientifique de Georges Marçais présente une particularité peu ordinaire. A l'origine il s'intéressait plutôt à la peinture pour laquelle il avait des dispositions remarquables. C'est son frère William, devenu un maître de l'orientalisme, qui le dirigea vers l'étude du monde musulman ancien d'Afrique du Nord. Il apprit l'arabe, l'histoire et l'archéologie, de manière à se familiariser avec une civilisation pour lui toute nouvelle. Il acquit bien vite une expérience qui lui permit, pendant plus de cinquante ans, de publier des études variées sur l'histoire,

Parmi leurs œuvres majeures sur l'Algérie notons « *Les monuments Arabes de Tlemcen* » écrit conjointement par William et George en 1903. George Marçais publie en 1926-27 le « *Manuel d'Art Musulman* » faisant suite à Henri Saladin⁷⁶. Notons également « *L'Architecture Musulmane d'Occident* » en 1954 et enfin « *L'Art Musulman* » en 1962.

Lucien Camille GOLVIN (1908) est un universitaire français qui se spécialisa dans l'étude de l'artisanat des pays du Maghreb. Après avoir obtenu son Brevet Supérieur, il est nommé enseignant en Tunisie en 1929. Il est nommé Directeur régional des Arts et traditions populaires à Sfax. L'étude des arts traditionnels lui offre l'occasion de découvrir la société des artisans et les riches traditions du patrimoine de la Tunisie. Sa connaissance de la langue arabe et ses qualités humaines lui permettent de mieux découvrir l'âme de ce pays et d'en faire connaître la culture traditionnelle populaire. Son rôle est de veiller à la diffusion des connaissances dans ce domaine et à la

⁷⁶ H Saladin publia en 1907 le premier « Manuel d'Art Musulman »

préservation de ces traditions. De 1946 à 1957 Lucien Golvin est directeur des Services de l'Artisanat au Gouvernement général de l'Algérie. Ces années seront la poursuite à plus grande échelle de l'action commencée en Tunisie. Il crée les musées ethnographiques d'Alger, de Constantine et d'Oran. Ici encore ses travaux font découvrir les hommes et les traditions d'un autre grand pays du Maghreb. Sa rencontre avec Georges Marçais éveille en lui un vif intérêt pour l'histoire médiévale de l'Algérie. Il entreprend des recherches archéologiques à la Qalaa' des Banou Hammad et sur le site du palais de Ziri à Achir. En 1954 il soutient sa thèse d'état à l'université d'Alger. De 1957 à 1962, il est professeur à la faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Alger et occupe la chaire d'Art et civilisation de l'Islam. De 1962 à 1977 il est professeur à l'Université d'Aix-Marseille où il occupe la Chaire d'Art et d'Archéologie Musulmanes.

Son œuvre la plus importante traitant de l'architecture musulmane est son « Essai sur l'Architecture Religieuse Musulmane » publié en 1979. S'intéressant à l'art hispano-mauresque, le quatrième tome de son essai couvre non seulement l'Espagne musulmane mais aussi des dynasties de la partie occidentale du Maghreb.

Rachid Bourouiba (mort en 2007) est un licencié d'arabe de l'université d'Alger, enseignant à Khemis Miliana, syndicaliste et dirigeant du SCAF, il a été professeur d'arabe au collège moderne de Boufarik. Le 1er janvier 1963, il est enseignant à l'université d'Alger, section d'histoire. Pourvu de la licence d'arabe et voulant toujours étudier, il a préparé deux certificats d'Orient musulman et d'Occident musulman, et a obtenu son doctorat de 3^{ème} cycle sous la direction de Lucien Golvin à Aix-en-Provence. Le sujet : Inscriptions commémoratives des mosquées d'Algérie. Il enseigna l'histoire du Moyen-âge et l'archéologie. Il écrit sur la Qalaa des Bani Hammades, l'histoire des villes d'Algérie, des mosquées, des cités disparues. Il a aussi écrit L'histoire de l'Algérie, de la conquête musulmane à la naissance de la dynastie Hammadide et sur L'Architecture en Algérie jusqu'à la conquête musulmane notamment dans son ouvrage « L'Art Religieux Musulman en Algérie » publié en 1973.⁷⁷

Même si le champ géographique étudié est sensiblement le même, les trois auteurs ont chacun abordé la production artistique et architecturale à leur façon.

Pour Marçais, il classifia son étude par chronologie historique, géographique et dynastique. Il dérogea à la règle dans son œuvre sur les « Monument Arabes de Tlemcen » où il privilégia une classification par monument sans ordre chronologique précis. L'étude engloba également tous les types de monuments allant des ouvrages militaires, civils, religieux et d'utilités publiques. Bourouiba étant disciple et contemporain de Golvin, leur approche est sensiblement similaire. Ils partagent le mode de classification avec Marçais mais se limitent uniquement aux monuments religieux.

Il est évident que si l'on veut affiner ou approfondir un cadre de recherche il faut en décomposer les composantes afin de mieux les cerner. Chaque auteur commence par une étude planimétrique du monument en analysant et comparant la forme, les dimensions, les accès, les entités et l'évolution de la construction. Cependant dans le détail, le monument est abordé différemment par chacun des auteurs.

Marçais par exemple aborde les coupoles et mihrabs à part entières, idem pour les charpentes. Le décor lui est étudié sous plusieurs aspects en débutant par les **matériaux** utilisés pour comme la brique, le bois, la céramique, le plâtre et la peinture.

⁷⁷ Larbi Oucherif, Journal El Watan (08-04-2007)

Ces matériaux composent les **grandes formes décoratives** à savoir les arcs, consoles et corbelets, chapiteaux et Mouqarnas. Le décor des minarets est lui traité à part entière. Enfin, Marçais regroupe l'ornementation en cinq formes d'**éléments décoratifs** : le décor linéaire, épigraphique, floral et géométrique.

Golvin décompose le monument en « **Masses architecturales** ». Il commence par décrire le monument par entités volumétriques : toits, charpentes, arcatures, mihrab, minaret ainsi que les matériaux utilisés. Le **décor** est subdivisé en trois formes : géométrique, floral et épigraphique. Comme avec Marçais, on retrouve le principe des **formes décoratives** incluant les supports et arc, coupes et Mihrab

Bourouiba, reprend quelque peu les principes de Golvin bien qu'il ne parle pas de masses architecturales. Il donne une certaine importance aux **organes de support** des monuments comme les colonnes, les piliers et les arcs. Le **décor** est traité soit selon les **matériaux**, les **formes décoratives** (colonnes, chapiteaux, arcs, niches, claustras, ...etc.), selon qu'il soit végétal, géométrique ou épigraphique. Il introduit une partie sur les **ensembles décoratifs** composés des éléments précédents.

Ces diverses classifications ont été résumées sous formes d'organigrammes (Illustrations 11, 12, 13 et 14) et nous renseignent sur les différentes approches de historiographie de l'art et surtout du mode de classification des diverses formes décoratives que peut exprimer un monument. Ceci peut être donc considéré comme un préalable pour la compréhension d'un langage et ce en décomposant les éléments distinctifs ou signifiants.

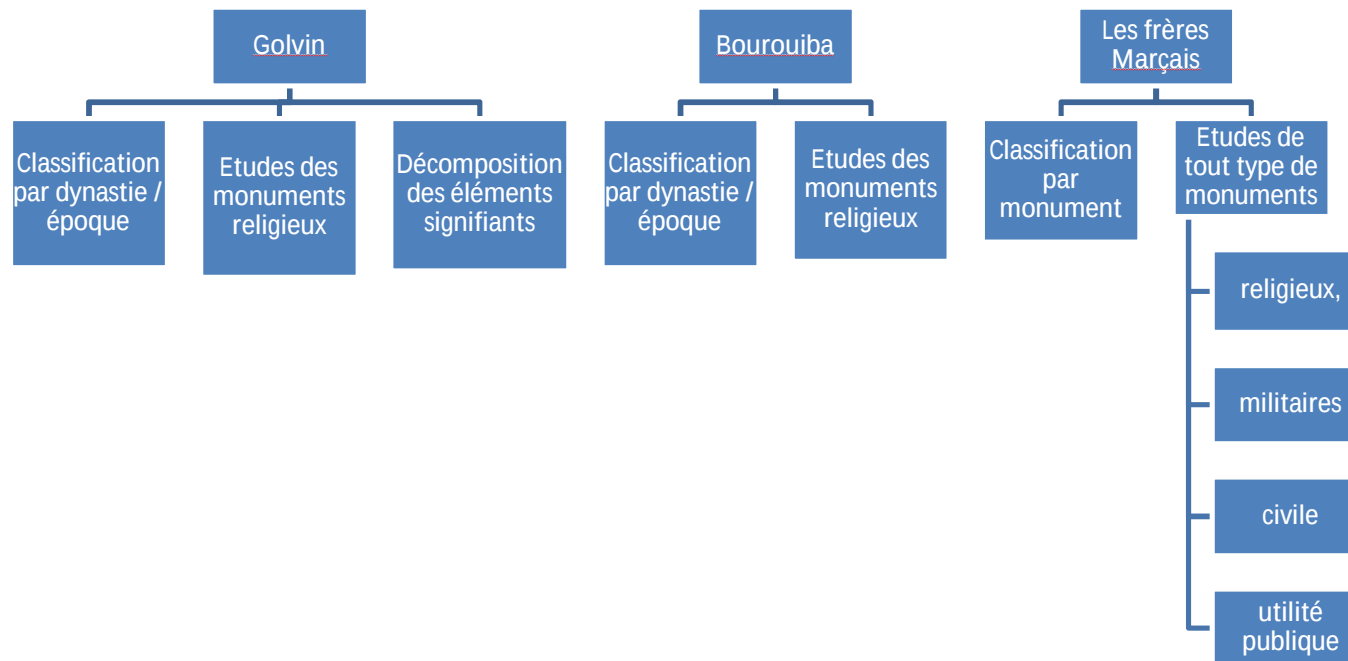


Illustration 11 Diagramme: Méthodologie de travail pour chacun des auteurs

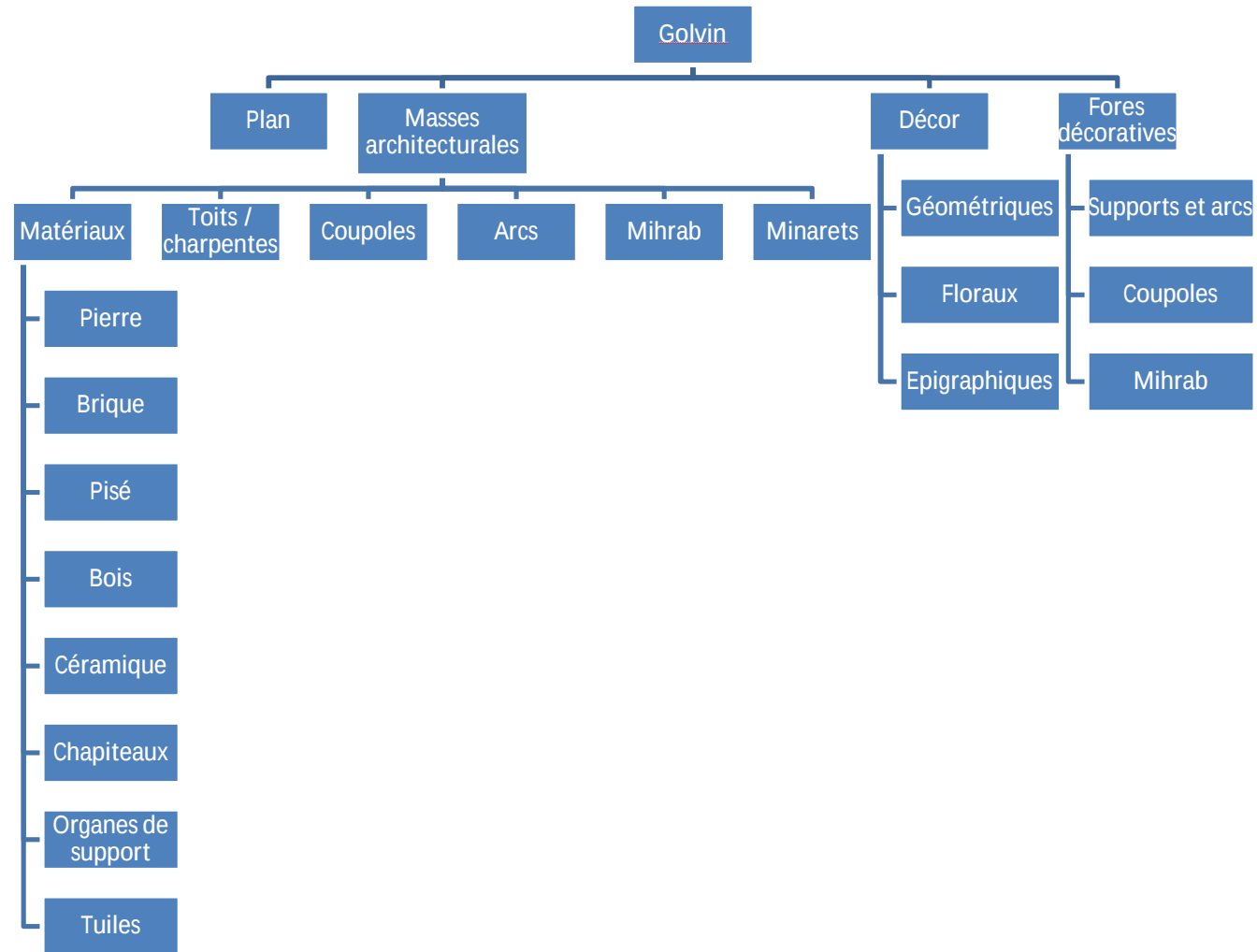


Illustration 12 Diagramme : Décomposition des éléments signifiants par Golvin

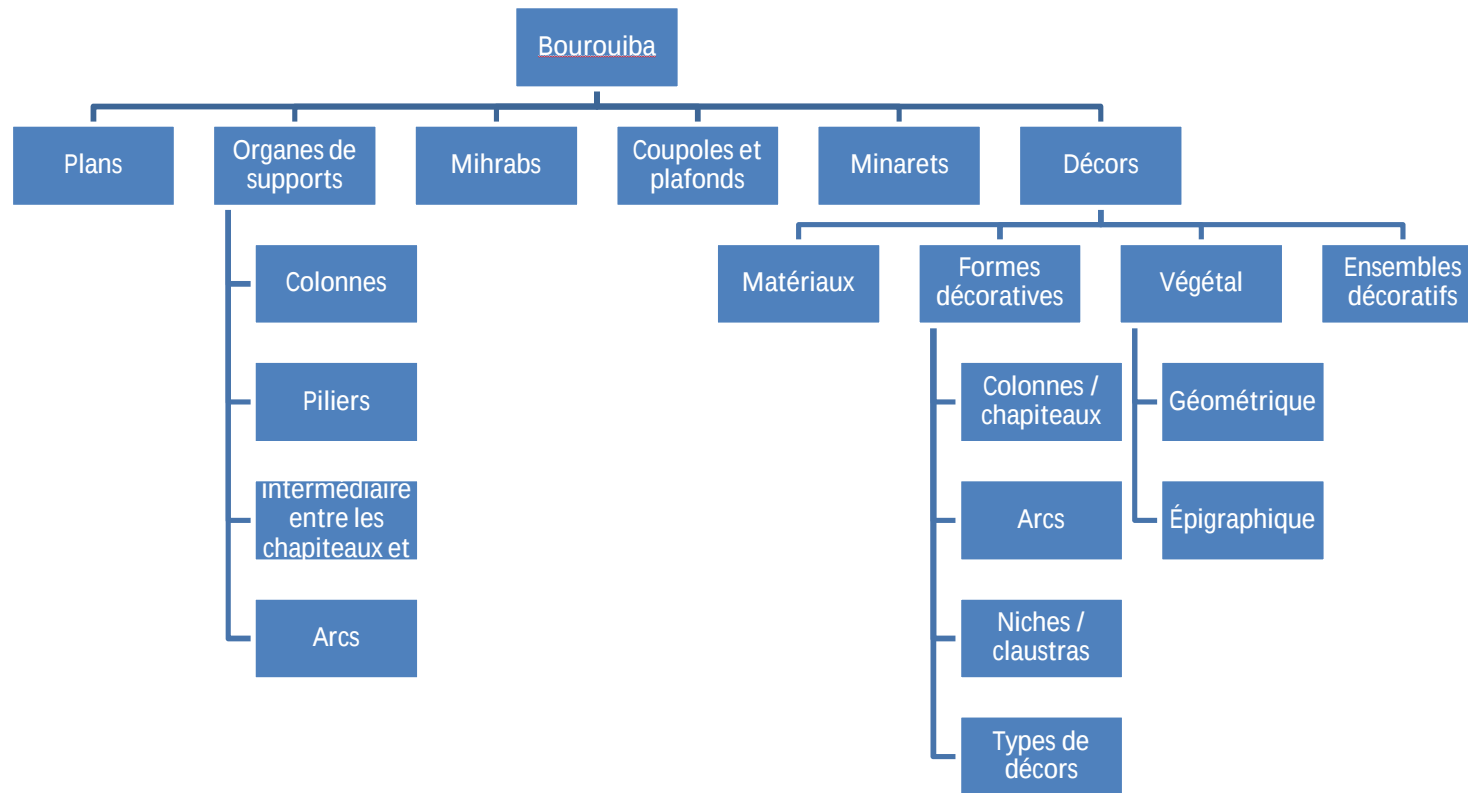


Illustration 13 Diagramme : Décomposition des éléments signifiants par Bourouiba

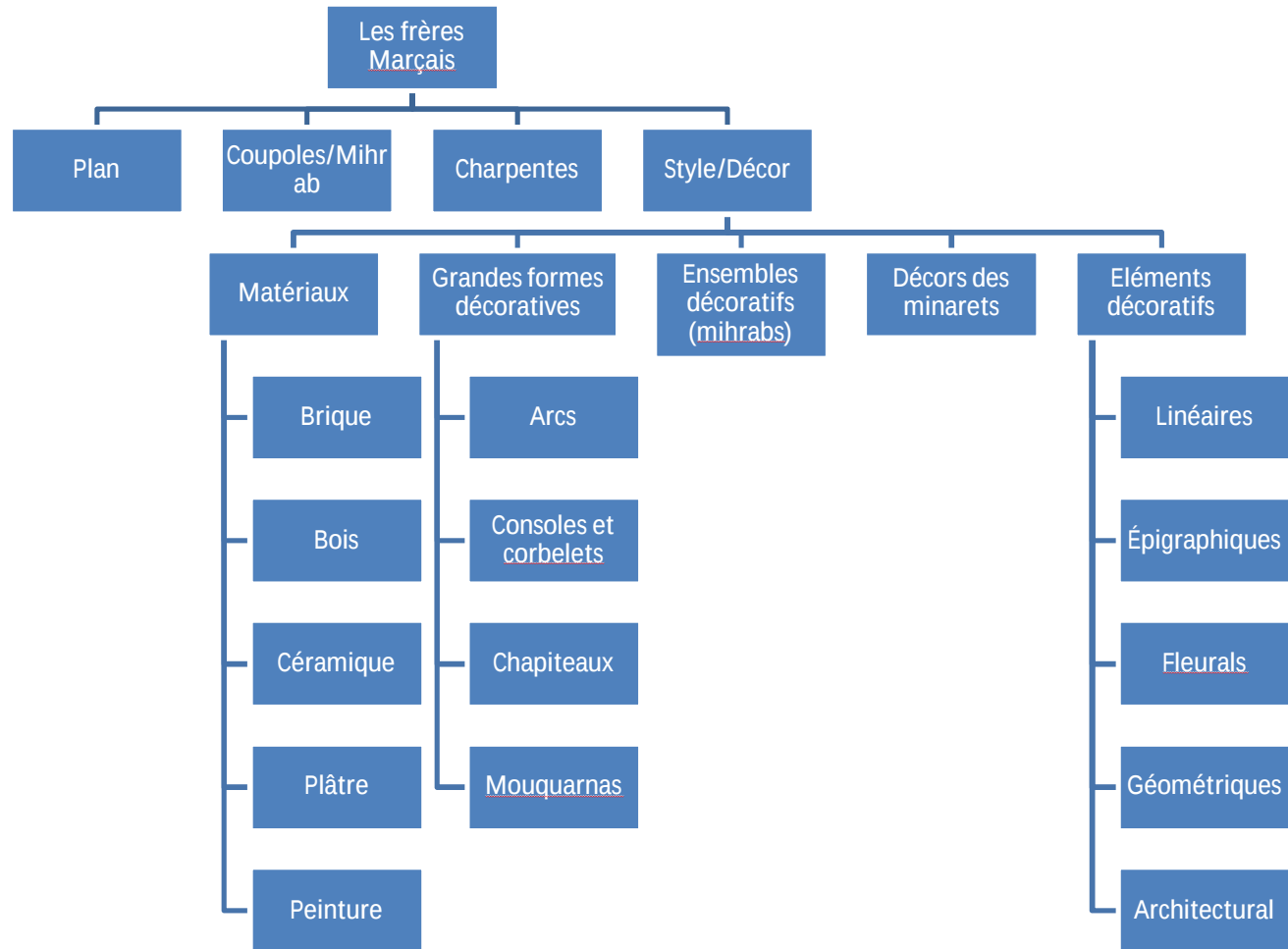


Illustration 14 Diagramme : Décomposition des éléments signifiants par les frères Marçais

2. APPROCHES SEMIOTIQUES DE L'ART DECORATIF ARCHITECTURAL

L'ornement architectural a souvent été défini comme une addition gratuite à une forme fonctionnelle. Cependant lorsqu'on observe attentivement, cela pose deux problèmes. D'une part, l'ornement joue un rôle important dans le renforcement de l'efficacité de l'impact visuel des bâtiments et dans l'articulation de leur signification; en tant que telle, elle remplit des fonctions esthétiques et sociales non moins importantes que celles qui sont utilitaristes. D'autre part, il est impossible de dissocier entre les formes nécessaires de l'objet et celles simplement ornementales, comme par exemple, la configuration d'une fenêtre - ses proportions, l'articulation de ses composantes, les détails et les couleurs - est superflu par rapport à l'exercice de ses fonctions primaires. Par conséquent l'ornementation souligne toutes les formes architecturales et ne peuvent être artificiellement isolés.

Par ailleurs, le décor architectural, tout style confondu, a acquis à travers le temps une richesse et par conséquent une complexité, et ce suivant le savoir-faire et génie des artisans. Dans le cadre d'expressions décoratives peu documentées, comme celles du Maghreb occidental par exemple, un décodage et une interprétation peut-être nécessaire afin de mieux comprendre ces formes décoratives, et ce que ce soit sur plan purement formel ou sur un plan plus symbolique. Pour la lecture de ce dernier plan, cela nécessite l'utilisation d'outils scientifiques qui ont déjà fait leur preuve dans le cadre d'autres disciplines d'interprétation et de décodage notamment dans la linguistique et plus précisément de la « sémiotique ».

2.1. Aspects et fondement théoriques de la sémiotique

La sémiotique – du grec *semeion* qui veut dire *signe* – est définie par le Larousse comme « la science ... qui cherche à inventorier les systèmes de signes existants et d'en donner une théorie générale »⁷⁸. On peut parler de sémiotique ou de sémiologie, les deux termes étant en concurrence⁷⁹ : on rattache davantage le premier à la tradition européenne et le deuxième à la tradition anglo-saxonne. En effet, au début du XXe siècle, deux hommes vont, chacun de leur côté, travailler sur une science générale des signes : en Europe, Ferdinand de Saussure fondait la sémiologie, tandis qu'aux Etats-Unis, Charles Sanders Peirce donnait naissance à la sémiotique. Cependant l'usage de "sémiotique" tend à se généraliser notamment avec le premier congrès de l'Association Internationale de Sémiotique en 1969.⁸⁰

Ferdinand de Saussure est considéré comme le père de la linguistique moderne qui, selon lui, n'est qu'une partie d'une discipline plus vaste : la sémiologie. Il expose sa théorie dans son célèbre *Cours de linguistique générale*, transmis oralement et publié après sa mort (1916). Pour F. de Saussure, « *la langue est un système de signes exprimant des idées et, par-là, comparable à l'écriture, l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; (...) nous la nommerons sémiologie (...). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent.* » F. de Saussure décompose alors le signe en deux faces :

⁷⁸ Larousse

⁷⁹ Larousse

⁸⁰ Association internationale de sémiotique, fondée en 1969 par T.A. Sebeok, A.J. Greimas, R. Jakobson, J. Kristeva, E. Benveniste, ou encore Y. Lotman, et qui compte aujourd'hui plus de 1 500 membres dans 65 pays.

- un **signifiant** (la mémoire d'une forme observable, un son, une image, ...etc.)
- un **signifié** (le contenu lui est associé).

Parallèlement, aux Etats-Unis, le philosophe **Charles Sanders Peirce** fonde la sémiotique et conçoit une théorie du signe : elle étudie la façon dont l'esprit traite les données de l'expérience. Selon Pierce, le signe est constitué d'un rapport triadique entre :

- un « **representamen** » (équivalent du signifiant chez F. de Saussure),
- d'un **réfèrent** (objet du discours),
- reliés par un **interprétant** (signifié ou, plus exactement ce par quoi le representamen renvoie à l'objet et permet au signe de faire son sens).

Par exemple, la définition d'un mot dans le dictionnaire est un interprétant de ce mot, parce que la définition renvoie au réfèrent ou objet (= ce que représente ce mot) et permet donc au representamen (= le mot) de renvoyer à cet objet (illustration 15).

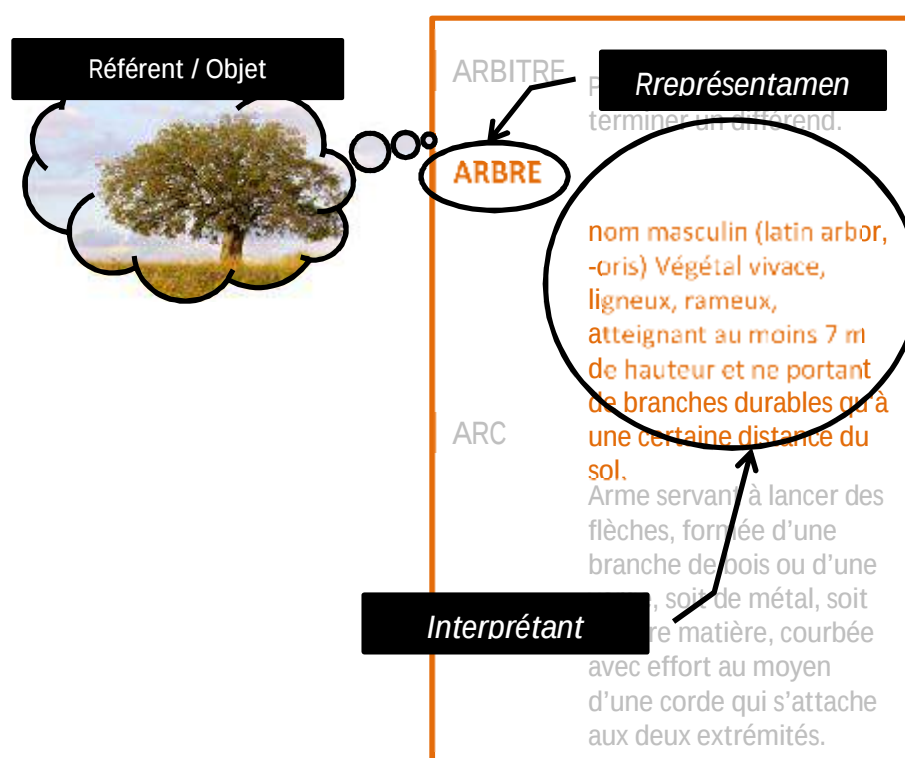


Illustration 15 : Schéma du concept triadique de Pierce

Pierce affine encore un peu plus la définition du réfèrent et de l'interprétant. Pour le réfèrent il distingue l'objet dynamique : l'objet tel qu'il est dans la réalité, et l'objet immédiat : l'objet tel que le signe le représente. De même il distingue interprétant immédiat, c'est-à-dire un sens probable, susceptible de venir spontanément à l'esprit de n'importe quel récepteur qui connaît le code, un interprétant dynamique, le sens particulier formé dans l'esprit d'un récepteur particulier à chaque instance de réception

(qui peut résulter en une action), et un interprétant final, sens sur lequel tous les récepteurs peuvent s'accorder, ou, si l'on peut dire, sens «correct» ou «autorisé».⁸¹

Chacun de ces termes se divisent selon trois catégories philosophiques :

- la **priméité** « est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre »⁸²,
- la **secondéité** « est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit »⁸³
- et la **tiercéité** « est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, en mettant en relation réciproque un second et un troisième »⁸⁴.

En combinant ces deux concepts, Pierce décrit alors neuf types de sous – signes :

a. Pour le representamen on peut distinguer trois types de signes :

- un « **qualisigne** » (priméité du representamen) une simple qualité ou perception qui est un signe par exemple : la beauté ;
- un « **sinsigne** » (secondéité du representamen) une chose ou un événement singulier spatio-temporellement déterminé, qui fonctionne comme un signe par exemple : un portrait ou une photo ;
- et un « **légisigne** » (tiercéité du representamen) un signe conventionnel, une loi, qui est un signe par exemple : un mot, une figure géométrique.

b. En ce qui concerne le réfèrent, un representamen renvoie à celui-ci selon trois façons :

- « **iconique** » (priméité du réfèrent) : il est en relation de ressemblance ou d'analogie avec cet objet qu'il représente par exemple : une peinture, un diagramme ;
- « **indice** » (secondéité du réfèrent) : il est en connexion dynamique avec cet objet par exemple. : une photo de reportage, un pronom personnel, la fumée d'un feu ;
- ou « **symbolique** » (tiercéité du réfèrent) : il renvoie à l'objet en vertu d'une convention, d'un code par exemple : un nom commun, un signe conventionnel.

c. Enfin, au plan de la manière dont l'interprétant opère le renvoi du representamen à l'objet, un signe peut être:

- « **rhématique** » (priméité de l'interprétant) : il renvoie, pour son interprétation, simplement à lui-même et ne nécessite pas de recourir à autre chose par exemple : l'explication du concept d'"arbre" au moyen d'un dessin de cet arbre ;

⁸¹ FISETTE Jean, PEIRCE, Charles Sanders, (1996). « Pour une pragmatique de la signification ». XYZ Publishing

⁸² PEIRCE, Charles Sanders (1978). *Ecrits sur le signe*. Paris, Seuil, p 22/24

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

- « **dicent** » (secondéité de l'interprétant) : il renvoie, pour son interprétation, aux éléments du contexte qui le déterminent par exemple : l'explication du concept d'«arbre» en indiquant une situation concrète dans laquelle figure un arbre réel ;
- ou « **argumental** » (tiercéité de l'interprétant) : il renvoie, pour son interprétation, à un ensemble de règles ou de propositions logiques par exemple : l'explication du concept d'"arbre" en évoquant des mots connus et appartenant au même champ sémantique que le signe «arbre».

	Representamen	Référent	Interprétant
Priméité	Qualisigne	Icône	Rhème
Secondéité	Sinsigne	Indice	Dicisigne
Tiercéité	Légisigne	Symbole	Argument

La sémiotique se décompose en plusieurs sous-domaines⁸⁵ notamment la *syntaxe* qui étudie la combinaison des signes (domaine du *representamen*), la *sémantique* qui étudie les signifiés et les rapports et distribution entre les signes (domaine de l'objet), la *pragmatique* qui traite les dépendances contextuelles et l'énonciation des signes (domaine de l'interprétant).

Pour mieux comprendre ces concepts on peut citer l'exemple de l'empreinte d'un pied sur le sable :

« *Considérons un phénomène l'empreinte d'un pied sur le sable*

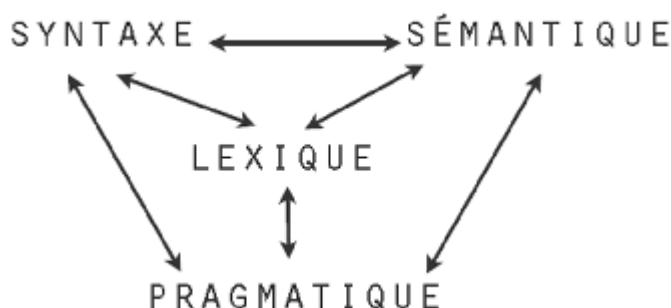
1. *Il s'agit d'un phénomène spatialement localisé (un sinsigne), dont la forme ressemble à un pied (icône) ; nous y reconnaissons les qualités, les traits pertinents de n'importe quel pied (rhème). Une telle interprétation se situe dans le moment présent.*
2. *Nous pourrions éventuellement nous absorber dans la contemplation intemporelle de cette forme inscrite dans la matière (qualisigne iconique rhématique) et exprimer, peut-être, par le biais d'une photographie, une émotion plastique.*
3. *Plus probablement, nous prendrons en considération le passé, le contexte de production du phénomène : cette empreinte a été réellement causée par quelqu'un qui est passé là (indice). Notre interprétation mettra alors en relation deux faits concrets : cette empreinte et un pied particulier qui l'a produite (dicisigne).*
4. *Mais supposons un détective sur la piste d'un assassin... Il reconnaît dans cette empreinte une réplique d'un modèle (légisigne) qu'il a repéré précédemment. Ce qui intéresse le détective, c'est de savoir où se trouve effectivement celui qu'il recherche, et pas seulement de constater qu'il est*

⁸⁵ Nicole Everaert-Desmedt (2006), « La sémiotique de Peirce », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>.

passé là. Donc l'objet auquel renvoie l'empreinte est localisé dans le futur : l'empreinte devient alors, pour le détective, un symbole de la direction à suivre ; grâce à l'empreinte, il peut prédire la direction dans laquelle il lui convient de poursuivre sa recherche. Pour que le phénomène puisse fonctionner comme symbole, il faut tout d'abord que son aspect iconique et indiciel ait été perçu ; il faut ensuite le considérer comme la réplique d'un modèle, et faire appel, pour l'interpréter, à un argument. Il s'agit ici d'une abduction : « Ceci est l'indice du passage de l'assassin ; on peut supposer que celui qui est passé là a continué dans cette direction ». Le détective adopte alors un comportement conforme à cette hypothèse : il continue dans la même direction.

Notons que la situation du détective diffère de celle d'un jeu de piste, où des flèches sont utilisées comme autant de répliques d'un légisigne, symbole de la direction à suivre, selon un code établi a priori, dont l'interprétation se fait par déduction, car les répliques ont été placées intentionnellement pour indiquer la piste. »⁸⁶

Eco et Morris⁸⁷ déterminent et distinguent trois catégories de perception du signe selon : **sémantique**, **syntaxe**, et **pragmatique**.



La **Sémantique** « traite de la signification des signes dans tous les modes de signifier⁸⁸ ». Elle traite du sens dans une langue, un code ou autre forme de représentation. La sémantique est tout au sujet de la signification. Elle est l'étude du sens des unités significatives. Dans la sémiotique Peircienne, la sémantique étudie le rapport entre le signe (representamen) et la chose signifiée (denotatum)⁸⁹. Elle s'intéresse :

- à l'analyse componentielle (l'analyse des sèmes constitutifs d'un signifié)
- aux prototypes et aux stéréotypes
- aux relations sémantiques (la synonymie, l'antonymie, l'hyponymie, etc.)
- à la polysémie et à la monosémie
- aux changements de sens (la métaphore, la métonymie, etc.)

La **syntaxe** « traite de la combinaison de signes, sans égard à leurs significations spécifiques ou les relations au comportement dans lequel ils se produisent⁹⁰ ». La syntaxe est l'étude des règles, ou relations qui régissent la façon dont les mots se combinent pour former des phrases. C'est l'étude des procédés linguistiques de

⁸⁶ EVERAERT-DESMEDT, Nicole. (2006), *La sémiotique de Peirce*, Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>.

⁸⁷ Charles W. Morris (1903 - 1979) sémioticien et philosophe américain.

⁸⁸ MORRIS, Charles. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago University Press, p13-71

⁸⁹ Synonyme du « signifié » en linguistique

⁹⁰ MORRIS, Charles. Op.cit.

combinaison des unités significatives. Elle a pour objet la description des relations formelles entre les signes

La **pragmatique** « traite des origines, les usages et les effets des signes dans le comportement dans lequel ils se produisent⁹¹ ». C'est l'étude de l'utilisation (littérale, figurée ou autre) des énoncés dans les actes d'énonciation. La pragmatique est tout au sujet d'utilisation. Elle implique le sujet parlant et se préoccupe de combler l'écart entre les sens de la phrase explicative et la signification du locuteur.

On peut citer aussi la lexicologie qui est l'étude du **lexique**, c'est-à-dire du sens des unités d'une langue donnée du point de vue des relations qu'elles entretiennent entre elles.

<i>Objet / Utilisation</i>	<i>Pragmatique</i>	<i>Social</i>
<i>Sens / Signification</i>	<i>Sémantique</i>	<i>Lexique/logique</i>
<i>Utilisation des mots</i>	<i>Syntaxe</i>	<i>Grammaire</i>

2.2. Développement et évolution de la discipline sémiotique

Les applications de la sémiotique ne se limitent pas seulement à la linguistique, ses théories et méthodologies sont utilisés pour analyser et de décrypter les images et les messages dans des domaines très variés de la vie sociale et l'architecture n'est pas en reste. En effet, c'est au cours des années soixante qu'on commence à développer cette discipline sur l'étude de la production spatiale architecturale⁹² notamment en termes de compréhension des modes d'appropriation de l'espace. Parallèlement la sémiotique a aussi fait évoluer les recherches sur l'histoire de l'art en apportant de nouvelles procédures interprétatives pour les œuvres artistiques. Parmi ceux qui ont exploré ce champ de la sémiotique nous pouvons citer Giovanni Klaus Koenig et par la suite Umberto Eco⁹³ qui ont étudié le lien entre la sémiotique et l'architecture. Ce dernier s'intéresse aux aspects fonctionnels de l'architecture. Françoise Choay dirige et publie un travail collectif regroupant des historiens et théoriciens de l'urbain⁹⁴ Ou encore avec Kevin Lynch⁹⁵ qui entreprit d'analyser l'apparence des villes, où il parle de – sémiologie de la ville – et d'en déduire leur qualité visuelle, en s'appuyant sur la perception visuelle qu'en ont les habitants, afin de dégager une méthode de modification de la ville vers la meilleure forme urbaine, celle d'une plus grande clarté. Roland Barthes quant à lui prononce une conférence qui aura un grand retentissement ou il déclare que : « *La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage* »⁹⁶. Christian Norberg Schulz va publier une série de travaux sur la problématique d'élucidation sémiotique de l'architecture et des lieux d'ailleurs il déclare que : « ...pour transmettre des signifiés, l'architecture doit être un langage ; or élucider la nature des langages relève de la sémiologie.⁹⁷ ». L'école normale supérieure d'architecture de Lyon intègre le « Laboratoire d'Analyse des Formes » ou il consacre ses recherches à l'étude des caractérisations morphologiques d'ensembles architecturaux et urbains et à l'élaboration de ses méthodes spécifiques.

⁹¹ MORRIS, Charles. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago University Press, p13-71

⁹² Dominique PAGES, Nicolas PELISSI. (2000). *Territoires sous influence*. L'Harmattan

⁹³ Sémiologue, philosophe, romancier, essayiste italien

⁹⁴ CHOAY Françoise. (1972). *Le sens de la ville*. Seuil.

⁹⁵ LYNCH, Kevin, (1969), *L'image de la cité*, Dunod

⁹⁶ BARTHES, Roland. (1985) *Sémiologie et urbanisme, conférence 1963, l'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, p. 265

⁹⁷ NORBERG SCHULZ, Christian. (1997), *L'art du lieu*. Le Moniteur, p102

Umberto Eco est un Sociologue et romancier italien, né à Alessandria, ville du Nord de l'Italie, le 5 janvier 1932. Il entreprend des études supérieures à Turin où il soutient en 1954 une thèse sur l'esthétique chez Saint Thomas d'Aquin. De 1955 à 1958, il travaille comme assistant à la télévision et à partir de 1956, collabore à la Rivista di Estetica. Umberto Eco a également enseigné successivement dans les universités de Turin (esthétique), de Milan et de Florence (communication visuelle) et enfin de Bologne (sémiotique) où il reçoit en 1971 la chaire de sémiotique mais ses conférences le mènent régulièrement dans de grandes universités américaines. En 1992, il devient titulaire de la chaire européenne du Collège de France. Il dirige également l'Institut des disciplines de la communication et préside l'International Association for Semiotic Studies.

Le travail théorique d'Umberto Eco sur l'analyse des signes et des systèmes de signification influença considérablement les milieux universitaires. En 1960, il dirige une collection d'essais philosophiques. En 1962, l'Oeuvre Ouverte expose ses théories de la sémiotique, approfondies plus tard en 1975 dans le Traité de Sémiotique Générale. C'est entre temps dans La Structure Absente (1968) que Umberto Eco développe ses idées sur l'esthétique.

En 1973 est publié à Milan Le Signe portant sur le concept de signe et sur les problèmes philosophiques qu'il pose et proposant un panorama des différentes théories du signe.

Dans son œuvre « La structure absente » Umberto Eco entame directement son œuvre en précisant le but et la raison d'être de celle-ci : la recherche des limites et des lois de la sémiotique. Cependant cette entreprise n'étant pas évidente à mener, elle nécessite avant toute chose que l'on s'interroge sur l'existence éventuelle d'une structure, unifiée ou fragmentable, de la sémiotique. La première hypothèse de l'auteur pourrait donc être formulée en ces termes : la sémiotique est-elle homogène et n'a-t-elle qu'un but précis ou regroupe-t-elle différents « intérêts » ?

Selon l'auteur si la sémiotique se définit comme une discipline indivisible, il devrait en exister un « modèle élémentaire », sorte de code pour accepter ou refuser les diverses recherches exercées dans le domaine sémiotique.

L'auteur débute sa recherche en commençant par énoncer une des particularités les plus essentielles de la sémiotique : elle consiste en l'étude de la culture en tant que communication. Umberto Eco nous présente et nous définit ensuite diverses recherches de codes et de manières de communiquer effectuées dans des disciplines autres que la sémiotique. On y trouve la communication tactile et les communications de masse étudiées par la psychologie, la sociologie et la pédagogie, les codes du goût présents dans la pratique culinaire ainsi que la kinésique (étude de la gestuelle) et la proxémique (étude de l'occupation de l'espace dans la communication) examinées par l'anthropologie culturelle, les langues écrites, alphabets inconnus et codes secrets relevant de la cryptographie, les langues naturelles analysées par la linguistique, les codes et messages relatifs à l'esthétique, les codes musicaux de la musicologie, la sémiotique médicale vue par la psychanalyse, la paralinguistique s'appuyant sur des critères prosodiques ainsi que la rhétorique.

La sémiotique générale axe davantage ses recherches sur l'étude des signaux comme les signaux olfactifs étudiés comme indices chez Peirce, les langages formalisés, les communications visuelles présentes sous la forme d'icônes, le système des objets (objets architectoniques, signes-fonction), les structures du récit et les codes culturels.

Le thème de l'existence éventuelle d'une structure de la sémiotique est un des plus récurrents de l'œuvre. Il apparaît dès les premières lignes de l'introduction à travers plusieurs suppositions et hypothèses de l'auteur. Eco s'interroge sur les caractères à attribuer à la sémiotique. Peut-on la qualifier d'homogène et ne lui accorder qu'un but précis ou doit-on la considérer comme hétérogène car elle s'assimilerait à « un répertoire d'intérêts non unifiés » ? Dans le premier cas, si la sémiotique se définit comme une discipline, il faudrait, selon Eco, qu'il en existe un « modèle élémentaire », sorte de code pour accepter ou refuser les recherches exercées dans le domaine sémiotique.

Selon Eco, si la vision du signe par Peirce est plus élargie que celle de Saussure, les deux savants s'accordent néanmoins pour considérer le signe comme la combinaison d'un signifiant et d'un signifié. Cependant, pour Saussure, les signes transmettraient toujours les idées d'un émetteur à son destinataire tandis que la notion triadique de Peirce s'applique également à des phénomènes naturels n'ayant pas d'émetteur et qui sont perçus par l'humain comme des symptômes, par exemple l'accélération du pouls qui est un symptôme de la fièvre. Pour déchiffrer des phénomènes naturels on s'appuie sur des conventions interprétatives (codes).

Eco nous présente deux phénomènes culturels à la base de toute culture ayant valeur de phénomènes de communication et qui ont fait l'objet d'études sémiotiques et anthropologiques. Il s'agit de la fabrication d'objets par l'homme qui tend à transformer le rapport homme-nature et l'échange parental, première forme du rapport social institutionnalisé. Ces exemples visent à ne percevoir la culture que comme communication et à n'envisager l'« humanité » et la « société » que « là où s'établissent des rapports de communication ». Ils entraînent également la formulation de deux hypothèses fondamentales : la première étant que la culture doit être étudiée comme phénomène de communication, la seconde que tous les aspects d'une culture peuvent être étudiés comme contenus de la communication.

Pour Eco, la naissance de la culture réunit trois conditions :

- un être pensant établit la nouvelle fonction d'un objet de la nature
- il nomme ensuite cet objet sans forcément prononcer le mot
- il reconnaît cet objet par la fonction qu'il lui a attribué et le nom qu'il lui a donné

Ces trois conditions peuvent avoir lieu même lorsque l'individu est seul, il est simplement essentiel que l'homme puisse transmettre son acquisition par le biais de sa mémoire. Ainsi comme le dit Peirce, « même les idées sont des signes ». Dès qu'il y a deux individus on ne parle plus d'idées mais de véhicules observables de signes. Eco affirmant ainsi que « les lois de la communication sont les lois de la culture. La culture peut être étudiée entièrement sous l'angle sémiotique. La sémiotique est une discipline qui peut et doit s'occuper de toute la culture⁹⁸ ».

Umberto Eco traite dans son œuvre « La structure absente » de l'ensemble des problèmes de la sémiotique et apporte un soutien non négligeable à la recherche sémiotique grâce à l'exposition de ses divers phénomènes, l'auteur désignant même son livre comme un « recueil d'essais qui peuvent être lus séparément ». Comme nous le suggère le titre de l'œuvre, l'auteur y pose les bases du structuralisme et présente également les théories de différents savants tels que Peirce, Saussure ou Hjelmslev, ce qui nous permet d'avoir plusieurs opinions concernant la définition à attribuer à la sémiotique. L'intérêt principal de ce livre réside néanmoins en ce qu'elle analyse et qu'elle justifie le champ d'investigation essentiel des recherches

⁹⁸ ECO, Umberto. (1984). *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*. Mercure de France., p52

sémiotiques : la culture en tant que communication. L'auteur nous définit les processus de communication puis identifie la notion de culture. Eco évoque aussi celui de la transformation d'un objet de la nature par l'homme, signe de la transformation du rapport homme-nature. Ceci peut renvoyer au concept philosophique de nature et culture : c'est en dominant et en maîtrisant la nature que l'homme donne naissance à la culture. En se remémorant et en reconnaissant la fonction qu'il attribue à un objet, car c'est sur la mémoire que le langage se constitue et devient communicable, que l'homme effectue les premiers actes de communication et crée peu à peu la société, reposant sur la maîtrise technique de la nature par l'homme.

Dans son principal ouvrage, *Prolégomènes à une théorie du langage*⁹⁹, le **Danois Hjelmslev**¹⁰⁰ affine le modèle de Saussure en distinguant, sur le plan de l'expression (le signifiant) et du contenu (le signifié), la forme — ce qui structure — et la substance — ce qui est structuré. Issue du mouvement structuraliste européen¹⁰¹, Hjelmslev considère avant tout la sémiotique comme une hiérarchie.¹⁰²

Linguiste danois, Louis Hjelmslev se situe dans la perspective structurale issue de l'enseignement de Ferdinand de Saussure. Sa théorie « glossématique » constitue un approfondissement et une tentative de formalisation de la plupart des concepts de ce dernier. Les théories de Hjelmslev se sont très peu répandues dans le monde en raison principalement du fait d'avoir écrit dans une langue de faible diffusion, le danois. Ainsi, son ouvrage fondamental fut publié initialement en 1943 mais n'a été traduit en anglais que dix ans plus tard. Il faudra attendre 1968 pour le lire en français.

Le structuralisme est un courant de pensée postérieur à la seconde guerre mondiale, qui suppose des structures à la base des faits linguistiques, psychiques, sociologiques, etc. La structure est un agencement d'éléments entre eux, tel que « la totalité des éléments et de leur relation forme un système autonome¹⁰³ ». La notion de structure signifie en général l'ordre selon lequel les parties d'un élément quelconque sont arrangées entre elles et ne prennent sens que par leur relation avec les autres. Mais le structuralisme se fonde sur la linguistique moderne mise en place par Ferdinand de Saussure qui considérait que la langue devait être étudiée comme un système où les signes, c'est-à-dire les mots, ne seraient définis que par leur relation aux autres. Cette méthode linguistique a inspiré le structuralisme qui a pour but d'expliquer un phénomène à partir de la place qu'il occupe dans le système et en le définissant par des relations d'opposition et de ressemblance.

Hjelmslev retient, en effet, du Cours de linguistique générale les deux postulats suivants : la langue est à la fois expression et contenu suivant la citation de Saussure : « La langue est une forme et non une substance ».

La glossématique dégage par commutation les unités linguistiques au niveau, d'une part, de l'expression, et d'autre part, du contenu. Dans le TLF¹⁰⁴ est définie comme « un système capable de décrire l'ensemble des langues naturelles ». La distinction que Saussure fait entre signifiant et signifié est reprise comme opposition entre deux plans, celui de l'expression et celui du contenu, chacun de ces plans ayant une substance et une forme. Le plan de l'expression et le plan du contenu sont organisés sur les mêmes règles. Sur le plan de l'expression, la substance est constituée par la

⁹⁹ HJELMSLEV, Louis. (1984). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Minuits.

¹⁰⁰ Prononcer yem-sleu

¹⁰¹ BRONCKART, Jean-Paul. *Théories du langage: une introduction critique*.

¹⁰² BADIR, S. *La hiérarchie sémiotique*, Fonds national belge de la recherche scientifique / Université de Liège, <http://www.signosemio.com/>

¹⁰³ HJELMSLEV, Louis. Op.cit. p66

¹⁰⁴ TLF : Dictionnaire en ligne Trésor de la Langue Française informatisé, Laboratoire d'Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>)

gamme infinie des sons que peut émettre la voix humaine, la forme est un réseau d'oppositions distinctives. Sur le plan du contenu, la substance est constituée par la pensée informe, la forme est le réseau des catégories grammaticales et des parties du discours.

En résumé on obtiendra donc les quatre classes distinctes¹⁰⁵ (Illustration 16) :

- la substance de l'expression: la substance communicante, la matière à l'état brut, non-fonctionnelle et non-articulée, telle qu'elle apparaît en dehors de toute organisation signifiante; en ce qui concerne le langage verbal, on considérera l'univers des manifestations phoniques possibles;
- la forme de l'expression: l'organisation formelle des signifiants, selon les règles et les conventions (paradigmatiques et syntaxiques) du système;
- la forme du contenu: l'organisation formelle des signifiés entre eux, réalisée dans une organisation langagière particulière (langue, énoncés);
- la substance du contenu: tous les aspects sémantiques, émotifs, phénoménologiques, cognitifs et idéologiques nés du rapport de l'homme à son environnement et à la vie sociale; autrement dit, il s'agirait de la pensée même, considérée comme une entité non organisée, celle-là même qu'articule et structure chacune des langues selon son système propre.



Illustration 16 : Les quatre classes du signe selon Hjelmslev¹⁰⁶

¹⁰⁵ PERAYA, D. TECFA, Université de Genève

¹⁰⁶ DOMERC, Jean. (1969). *La glossématique et l'esthétique*. Langue française. N°3, pp. 102-105.

2.3. Méthodologies sémiotiques sur l'art décoratif architectural

L'art décoratif ou l'ornementation architecturale a fait l'objet de nombreuses études toujours dans l'objectif de tenter de donner une dimension scientifique sur l'étude de la production ornementale architecturale.

Dans notre recherche le choix a été de retenir deux études abordant chacune d'elles l'analyse sémiotique appliquée langage architectural décoratif. A noter que ces études ont expérimenté leurs résultats sur des échantillons architecturaux occidentaux.

2.3.1. Procédure méthodologique interprétative de la médiation sémiotique sur une œuvre architecturale de Pascal SANSON

Pascal SANSON¹⁰⁷ transpose la procédure méthodologique interprétative de la médiation sémiotique¹⁰⁸ sur une œuvre architecturale en utilisant les préceptes théoriques de la sémiotique peircienne ou « ... un système d'élucidation du sens basé sur la décomposition analytique du signe global¹⁰⁹ ». Cette procédure passe par deux phases :

- Phase 1 : « sémiose¹¹⁰ adductive et objet immédiat » : il s'agira d'identifier de manière adductive ou proposition de plusieurs hypothèses de regroupement de qualisignes (representamen) et ce suivant le principe de cohérence-unicité des triades initiales ou sémiose. Cette démarche passe par la lecture des objets ou « éléments signifiants » constitutifs de l'architecture.

Le raisonnement adductif consiste en un processus permettant d'expliquer un phénomène ou une observation à partir de certains faits, événement ou lois.

- Phase 2 : « sémiose inductives ou déductives et objet final » : il s'agira de compléter la sémiose en dégagant les interprétants (immédiats, dynamiques, ultimes) et les référents ou objets (immédiats et dynamiques) et ce par induction ou déduction.

Le raisonnement inductif tente d'inférer une règle générale à partir de l'observation de cas particulier. Le raisonnement déductif peut être considéré comme l'inverse de l'inductif : la mise en lien de lois générales et éventuellement d'un cas particulier permet de déduire des propriétés ou caractéristiques elles-mêmes générales ou particulières, découlant des conditions de départ.

Pascal SANSON propose alors l'exemple d'interprétation de la médiation sémiotique de la Pyramide du Louvre de Pei (Photo 11) et de son atrium central. Il dégage en première étape les groupes de representamens parmi eux :

- édifice pyramidal
- parements ou surfaces apparentes
- parement et surfaces intérieurs

¹⁰⁷ Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-III – Architecte et Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication, chercheur au CREM

¹⁰⁸ SANSON Pascal, « La sémiotique des langages architectoniques, conditions d'une médiation des arts de la ville » p7

¹⁰⁹ SANSON Pascal, « La sémiotique des langages architectoniques, conditions d'une médiation des arts de la ville » p7

¹¹⁰ Ensemble de signes indissociable, C'est la transmission triadique d'une information – et donc d'un objet – par un signe dûment interprété.

Il s'agira ensuite en seconde étape de ressortir les interprétants pour en déduire ou induire les référents respectifs :

« 1. Le representamen R1 est le qualisigne «édifice pyramidal», dont l'interprétant immédiat est «pyramide de verre ». Les interprétants dynamiques sont :

- «mur rideau» qui convoque l'interprétant final «transparence parfaite».
- «charpente à fermes fines et souples» qui conduit à l'interprétant final «construction d'une grande légèreté». (tiercété)
- «pièces d'assemblage en acier inoxydable» qui entraîne l'interprétant final «édifice high-tech»

1. Le representamen R2 est le groupement des qualisignes représentant les «parements et les surfaces intérieures». L'interprétant immédiat est «traitement en harmonie avec la pierre blanche».

- Le premier interprétant dynamique «plafonds à caissons pyramidaux » conduit à l'interprétant final: «rappel des plafonds Renaissance et continuité avec la pyramide».
- Le second interprétant dynamique convoque un aspect du contexte interprétatif «coffrages en pin de l'Oregon», choisi par Pei pour ses «très fines veinosités»
- Le dernier interprétant dynamique, souligne «la qualité des placages et du béton blanc».

«L'harmonie entre ce béton architectonique et la pierre blanche de Bourgogne» est l'interprétant final.

2. Le representamen R3 est «parements ou surfaces apparentes » dont l'interprétant immédiat est «verre et granit ». Les interprétants dynamiques (secondété) sont :

- «parois revêtues de verre blanc poli et à la transparence parfaite»,
- «bassins aux parements en granit poli».

Ils conduisent aux interprétants finals «pureté et richesse des matériaux» et «traitement tout minéral, asiatique, du thème des Jardins à la Française»¹¹¹.

« L'objet dynamique global (Illustration 18) : la médiation sémiotique du langage architectonique élaboré par leoh Ming Pei au Louvre. On peut donc énoncer la synthèse de ces procédures interprétatives : «Espace central dit Cour Napoléon, organisé du point de vue de la partition de l'espace, au moyen d'un parti architectonique de géométrisation très poussée : une pyramide en verre, constituée d'une charpente à fermes souples, de traitement high-tech, la conception de pyramidions en résonance avec la pyramide et l'imbrication en quadrature de bassins ...Enfin le traitement des parements et des surfaces intérieures crée une harmonie entre la pierre blanche de Bourgogne et le béton architectonique utilisé notamment pour les plafonds à caissons pyramidaux dont les coffrages, réalisés en pin de l'Oregon, laissent à présent apparaître de délicates veinosités. Ces plafonds constituent un rappel de la Renaissance et s'inscrivent en continuité avec la pyramide».¹¹²

¹¹¹ SANSON Pascal, « La sémiotique des langages architectoniques, conditions d'une médiation des arts de la ville »p11

¹¹² Ibid., p12

Suivant cette même logique, ce sont cinq graphes (Illustration 19) qui vont nous permettre d'aborder un autre exemple qui est celui de la Grande Arche de la Défense à Paris et de formaliser le discours interprétatif suivant : « Arche ou portique monumental à ébrasement, découpant un vaste vide qui est le support d'une symbolique de la lumière. L'aspect mégalithique est renforcé par des parois d'une grande simplicité, mais d'un matériau précieux, le marbre blanc poli, renforçant l'effet de profondeur. Un nuage suspendu crée un contraste : souplesse/aspect immuable. Les tours d'ascenseurs à pylône d'une grande légèreté sont dotés de cabines transparentes et ovoïdes d'une grande recherche plastique.¹¹³»



Photo 11 : Pyramide du Louvre, Paris

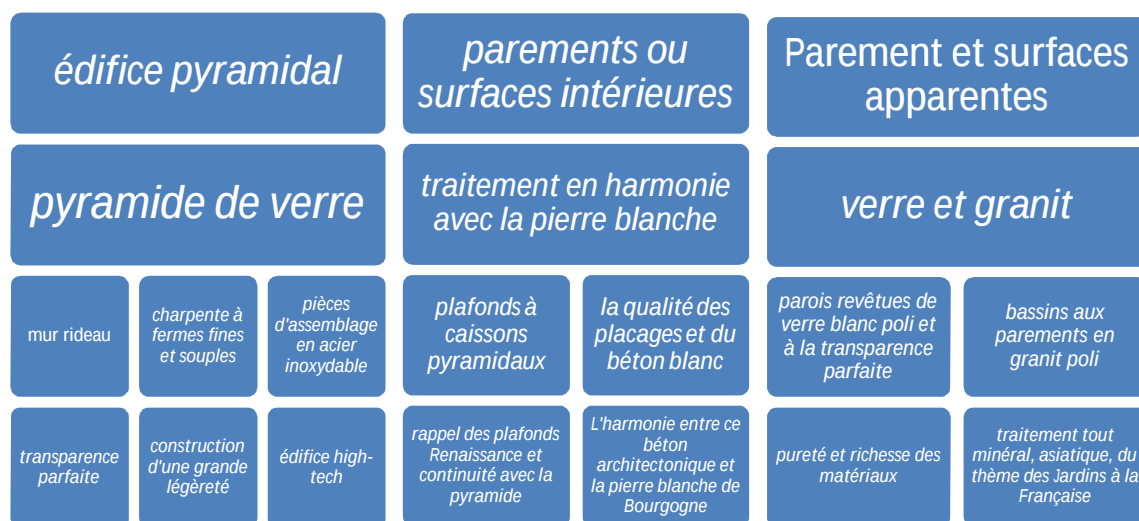


Illustration 17 Tableau : Procédure interprétative de la Pyramide du Louvre

¹¹³ SANSON, Pascal. *La redécouverte du sens des espaces de la ville*. PAYSAGES EN VILLES

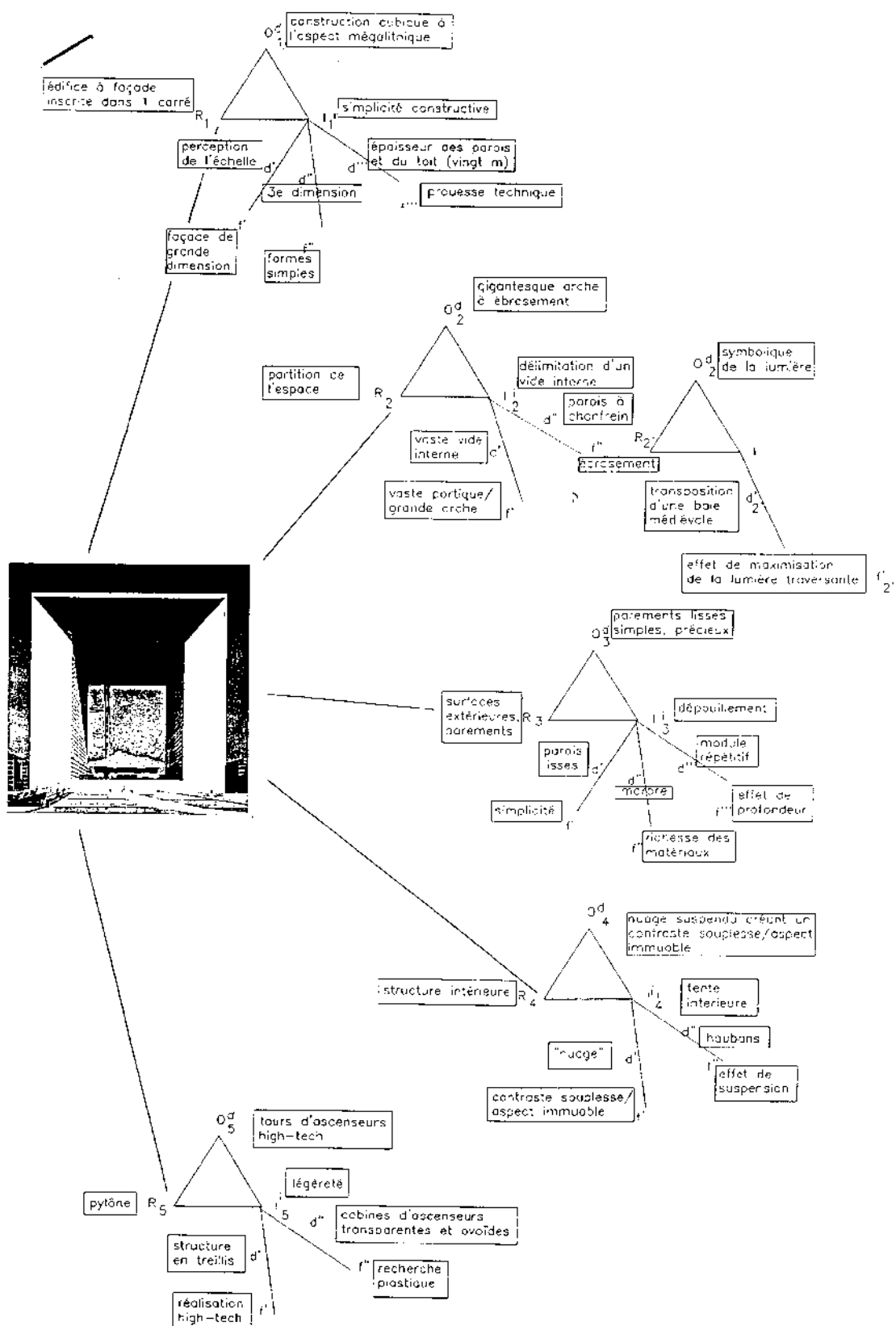


Illustration 18 Graphe : Exemple de procédure interprétative de la Grande Arche de la Défense¹¹⁴

¹¹⁴ Support de conférence de Mr Pascal SANSON « Architecture et communication de la sémiotique visuelle à l'élucidation du sens de l'architecture » du 15/02/2009 à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts – Alger.

2.3.2. Méthodologie d'analyse sémiotique du décor architectural de Naomi S.Neumann

Naomi S.Naumann propose une autre méthodologie d'analyse sémiotique du décor architectural « ...comme mode d'identification et d'appropriation spatiale »¹¹⁵. Cette analyse repose sur l'utilisation de méthodes mathématiques – à savoir la théorie des groupes de symétrie – afin de décomposer et structurer l'agencement des éléments d'une façade selon un code syntaxique. Elle repose également sur le modèle sémiotique de Hjelmslev.

La nature de l'ornement est particulièrement significative dans les façades résidentielles, parce qu'en tant qu'interface entre les domaines privés et public, il joue un rôle majeur dans la l'expression d'une «façon d'habiter». C'est donc une clé de pour la sémiotique architecturale. Ces façades forment un système d'expression liées aux codes sociaux et culturels dans lesquels formes de communication collectives et individuelles peuvent être articulées.

L'échantillon d'essai de façades résidentielles a été choisi dans un environnement socialement et architecturalement homogène. Il se compose d'un bloc de 31 maisons limité par deux voies et deux rues dans un quartier urbain à Québec (Illustration 19). Le secteur contient une vingtaine de blocs similaires de trois étages des immeubles. Environ un tiers des rez-de-chaussée de ces bâtiments sont occupés par des services commerciaux, notamment sur les coins de rue et le long des avenues. La majorité des maisons dans ce quartier ont été construites au cours des années vingt et début trente. Plusieurs de leurs caractéristiques formelles peuvent être attribués à des règlements de construction ainsi qu'à l'artisanat de la main d'œuvre locale.

Un relevé photographique a recensés chaque façade et ses détails. Des données supplémentaires telles que les couleurs des différents éléments de construction, leurs matériaux, leur distance de la ligne de propriété et de leur état d'entretien ont été aussi relevés.



Illustration 19 : L'échantillon de façades utilisé dans l'exemple¹¹⁶

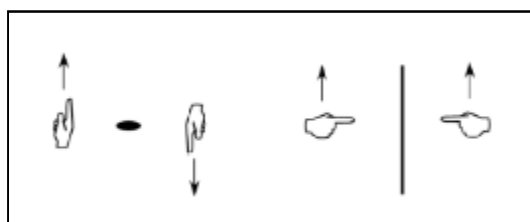
La méthode d'analyse présentée dans cette étude est basée sur le fait que la forme architecturale peut être considérée comme un ornement complexe. Comme telle, elle constitue un ensemble de formes génériques analogue à des motifs ornementaux, à laquelle un ensemble de règles combinatoires est appliquée. Cette caractéristique de la forme architecturale est due à plusieurs facteurs influant au processus de conception et de réalisation, notamment les exigences programmatiques, les intentions esthétiques, les contraintes structurelles et les considérations économiques et techniques, qui ont tendance à favoriser la répétition des pièces au sein de l'ensemble architectural. Pour cette raison, les formes architecturales peuvent être

¹¹⁵ NEUMANN, Naomi S. « Sémiotique of architectural Ornament », Arch & Comport., Vol. 3 n°1 P. 37-53

¹¹⁶ Ibid., p39

modélisées par la théorie des groupes de symétrie. L'application des groupes de symétrie pour l'analyse de l'ornement a longtemps été démontrée par des mathématiciens¹¹⁷. Ils ont également été appliqués à l'analyse de plans architecturaux.¹¹⁸

On désignera ici par opération (ou élément) de symétrie d'un objet, toute transformation (par exemple une rotation ou un miroir) qui superpose l'objet sur lui-même¹¹⁹. La symétrie de l'objet est l'ensemble des transformations qui le laissent invariant. On appelle ces transformations des opérations de symétries. Les opérations de symétries les plus simples, celles qui sont immédiatement perceptibles visuellement, sont celles que présentent les objets de la nature. On en distingue deux types, celui des rotations (opérations propres) et celui des miroirs (opérations impropres).



Si l'on prend l'exemple de deux mains dans la figure précédente, dans les deux cas de la figure suivante Une même main droite est transformée

- à gauche en une copie obtenue par une rotation de 180° autour d'un axe perpendiculaire au plan du dessin ;
- à droite en une copie obtenue par un miroir vertical.

Dans le premier cas, la main transformée est toujours une main droite et est donc superposable à la main initiale, dans le second elle devient une main gauche et donc non superposable à l'original. On observe en outre que si la main initiale se déplace vers le haut, sa copie par rotation se déplace inversement vers le bas alors que sa copie par miroir se déplace parallèlement vers le haut.

Ces deux types d'opérations de symétrie se rencontrent très fréquemment ensemble. Prenons le cas du triangle équilatéral. Ce triangle est invariant par des rotations de 120° et 240° autour du centre de gravité et par les trois miroirs passant selon les bissectrices des angles au sommet.

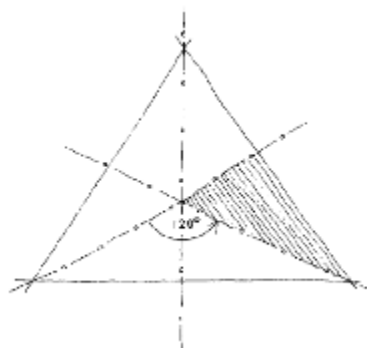


Illustration 20 : Triangle équilatéral généré par rotations et réflexions miroir

¹¹⁷ Neumann cite Shubnikov (1974), Speiser (1945) et Weyl (1952)

¹¹⁸ Neumann cite Mars et Steadman, 1971

¹¹⁹ GRATIAS, Denis. *Les symétries*, LEM-CNRS/Onera, p1

Les opérations des groupes de symétrie sont des transformations qu'on appelle des permutations. Pour comprendre ce concept nous considérons le cas du triangle équilatéral. Convenons de représenter ses trois sommets par trois cases numérotées 1, 2 et 3. Cette numérotation est fixe : la case 1 correspond au sommet supérieur, la case 2 au point gauche de la base et la case 3 au point droit. On pose ensuite une boule numérotée sur chaque sommet, la boule 1 au sommet 1, la 2 au sommet 2 et la 3 au sommet 3. Ceci revient à placer la boule 1 dans la case 1, la 2 dans la case 2 et la boule 3 dans la case 3. Nous écrirons cette configuration en effectuant la liste des numéros de boules dans chaque case : (1, 2, 3). Écrivons maintenant l'effet du miroir passant par le sommet 1. Cette opération consiste à échanger les boules 2 et 3 en laissant la boule 1 invariante. La configuration correspondante est donc maintenant (1, 3, 2) où l'on voit que la seconde case est occupée par la boule 3 et la troisième case par la boule 2. Globalement, l'opération miroir est caractérisée par $(1, 2, 3) \rightarrow (1, 3, 2)$.

Considérons maintenant la rotation de 120° dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (qu'on appelle le sens trigonométrique). On trouve que la boule 1 se place au sommet 3, la boule 2 vient au sommet 1 et la boule 3 au sommet 2. La configuration finale est donc (2, 3, 1) soit la boule 2 dans la case 1, la boule 3 dans la case 2 et la boule 1 dans la case 3. Cette opération est donc $(1, 2, 3) \rightarrow (2, 3, 1)$.

On observe que les opérations ainsi définies sont indépendantes de la configuration initiale choisie. Ainsi, l'opération miroir précédente consiste à échanger les boules des cases 2 et 3 quels que soient leurs numéros respectifs ; l'opération de rotation consiste à effectuer une permutation circulaire des boules de la case 1 vers la case 3, de la 2 vers la 1 et de la 3 vers la 2. Ceci va nous permettre de définir le produit de deux permutations. Désignons par m_1 l'opération miroir et C_3 l'opération de rotation. Le produit de ces deux opérations ainsi que nous l'avons dit plus haut est le résultat de l'application consécutive de m_1 puis C_3 . On obtient ainsi la permutation associée au produit $m_1 \times C_3$ qui donne $(1, 2, 3) \rightarrow (3, 2, 1)$. Notons ici une propriété importante de ces produits : le produit $a \times b$ n'est, en général pas équivalent au produit $b \times a$ (on dit qu'ils ne commutent pas). Un ensemble d'opérations de symétrie forme un groupe si elle contient une opération d'identité, l'inverse de chacune et le produit de deux de ses opérations.

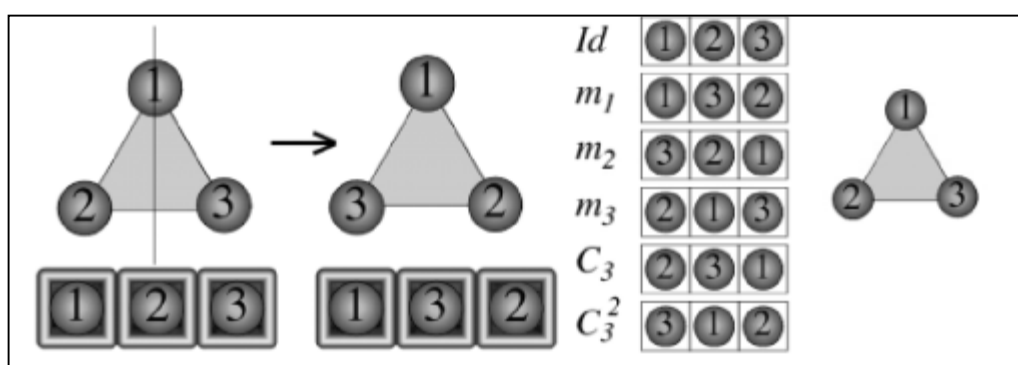


Illustration 21 : Principe des groupes de symétries

Le théorème de classification des isométries planes nous affirme que les symétries sont toujours des réflexions, translations, rotations ou réflexions glissée. Une isométrie est une transformation qui conserve les distances (donc elle conserve aussi les angles, l'orthogonalité et le parallélisme).

Il y a quatre isométries planes différentes :

- les translations : pas de point fixe (identité si le vecteur est nul)
- les rotations : un point fixe, le centre (identité si l'angle est nul, demi-tour ou symétrie centrale si l'angle est 360°)
- les réflexions (pures) : une droite de points fixes (l'axe)
- les réflexions glissées ou glissements : composées d'une réflexion et d'une translation

Par conséquent, nous pouvons identifier systématiquement toutes les symétries d'une figure plane donnée. Une isométrie du plan est la composée d'au plus trois réflexions ; les translations (composées de deux réflexions d'axes parallèles) et les rotations (composées de deux réflexions d'axes non parallèles) préservent l'orientation, et les réflexions pures et glissées la changent (un glissement est la composée de trois réflexions avec au moins deux axes non parallèles).

Il y a exactement cinq classes types de groupe de symétrie¹²⁰ :

1. les modèles asymétriques, qui ne présentent aucune symétrie dans leur forme
2. les modèles avec seulement une symétrie bilatérale reproduisant le même objet ou dessin de part et d'autre d'un axe, d'un plan ou d'un point,
3. les rosettes ou rosaces, qui sont des symétries ne contenant aucune translation (et donc aucune réflexion glissée). Les Rosaces sont de deux types: Le premier type n'a pour symétries que des rotations. Celles-ci peuvent être en nombre quelconque. Le second type a pour symétries des rotations et des miroirs en nombre égal.
4. les frises sont des symétries de translation qui reproduisent plusieurs fois le même objet en le déplaçant à chaque fois de la même distance. Usuellement, une frise est représentée par un motif se répétant périodiquement dans une direction donnée.
5. les motifs de pavage sont à la fois des motifs des symétries de translation et de rotations.

Il existe aussi sept types de symétrie de frises et dix-sept types de symétrie des motifs de pavage et un nombre infini types de symétrie de rosaces. Le groupe de frise est une symétrie contenant des translations suivant une direction. Celui de rosette est une symétrie qui ne contient aucune translation. Le groupe de pavage est une symétrie contenant des translations suivant deux axes indépendants.

Plusieurs systèmes de notation différents sont actuellement utilisés pour nommer les groupes de symétrie. Avec les notations de Fejes Toth¹²¹, chaque groupe de symétrie est représentée par une lettre suivie par un indice et, éventuellement, un exposant. On représente le groupe de symétrie de rosette qui n'a pas de réflexions par C_n (groupes cycliques), tandis que D_n (groupes diédriques) représente le groupe de symétrie de rosette qui a des réflexions. L'ordre n représente le nombre de fois que la rosace coïncide avec sa position d'origine après un tour complet autour du centre.

¹²⁰ BOSSARD. (1977). *Rosaces, frises et pavages*. Cédic Paris 1977, p84

¹²¹ László Fejes Tóth (1915 - 2005) mathématicien hongrois spécialisé en géométrie.

La symétrie bilatérale peut être notée par D_1 . Par ailleurs pour illustrer le groupe cyclique, on peut prendre l'exemple des sept jours de la semaine: 0 pour dimanche, 1 pour lundi, ..., 6 pour samedi. Après le samedi on retombe sur dimanche, c'est-à-dire $7=0$. Les jours de la semaine se comptent donc dans un groupe cyclique (C_7) d'ordre 7 (Illustration 22). Le groupe cyclique (C_1) d'ordre 1 peut être considéré comme une asymétrie ou identité (absence de symétrie).

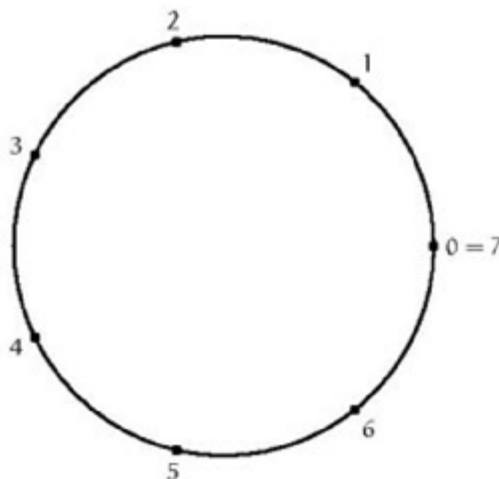


Illustration 22 : Groupe cyclique d'ordre 7 (C_7)¹²²

C_1	C_2	C_3	C_4	C_5	C_6	C_7	C_8

Illustration 23 : Groupes cycliques de C_1 à C_8 ¹²³

Les sept types de symétrie de frises sont notés suivant l'orientation de l'axe de symétrie, du type de translation et de l'existence ou pas d'un point de symétrie. La détermination du type de frise peut être résumée sous forme d'organigramme (Illustration 24).

¹²² BOSSARD. (1977). *Rosaces, frises et pavages*. Cédic Paris 1977, p92

¹²³ Groupe cyclique. (2011, août 30). Wikipédia, l'encyclopédie libre. http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Groupe_cyclique&oldid=69032947.

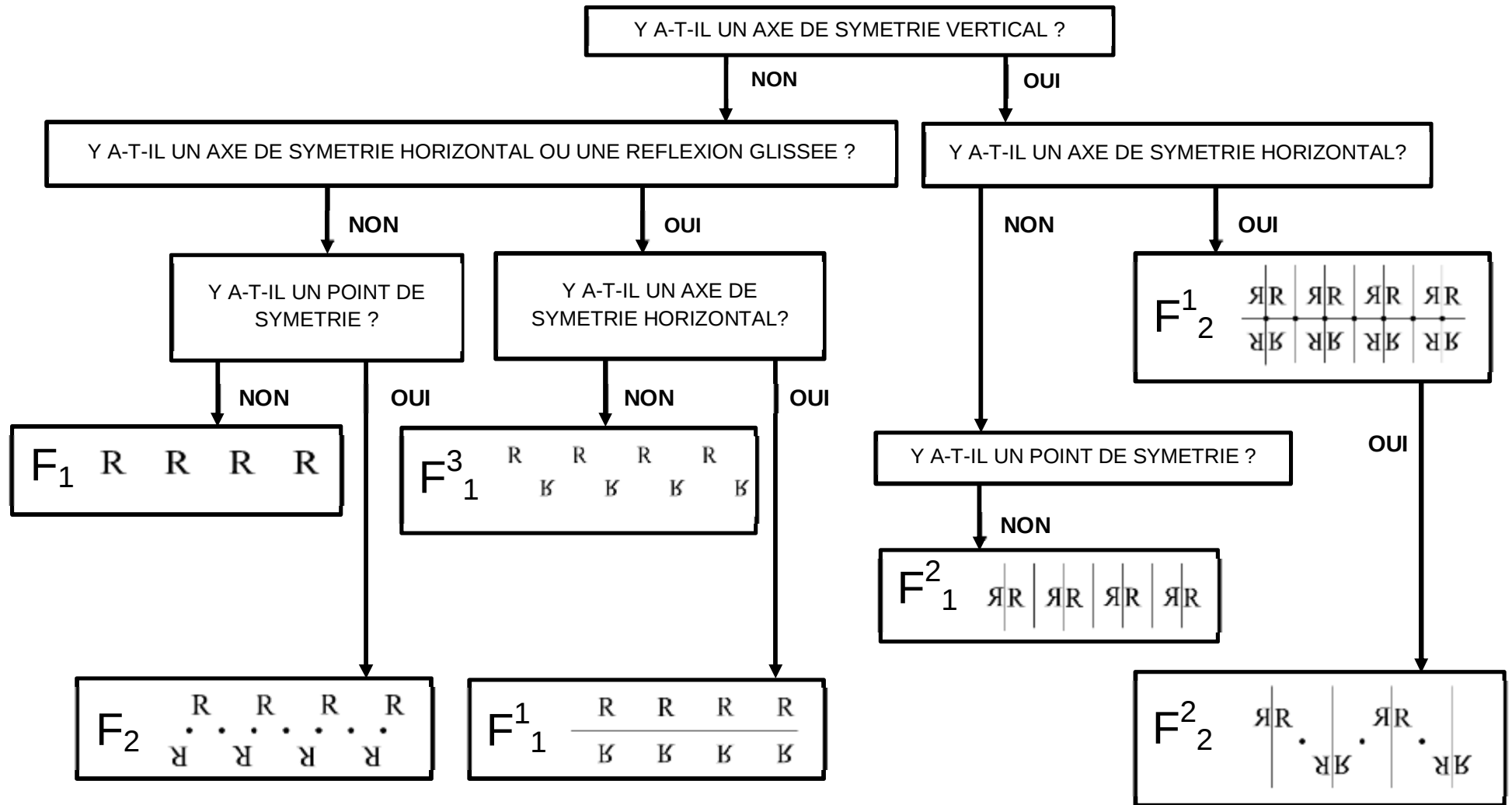


Illustration 24 Diagramme : Reconnaissance des symétries de frise¹²⁴

¹²⁴ COXETER, (1989). *Introduction to Geometry*. John Wiley & Sons, p50

Alors que les composantes architecturales (portes, fenêtres, etc.) peuvent-être décomposé en leurs motifs génériques, elles constituent elles-mêmes des motifs dans la composition de la façade entière. Toutefois, les façades ont un degré élevé de complexité par rapport aux simples figures géométriques. Cela est dû à la superposition de divers niveaux d'échelle ainsi que de l'interférence souvent subtile et ambiguë des modèles dans la même composition architecturale. Ces caractéristiques spécifiques et complexes peuvent être modélisées à travers un graphique linéaire qui peut représenter précisément la relation entre les groupes de symétrie identifiées. Pour le modèle étudié, les sommets du graphe peuvent représenter des groupes de symétrie tandis que ses arêtes peuvent représenter la relation entre les deux groupes, par exemple, la concordance entre les deux groupes peut être indiquée par un axe de liaison, et l'absence d'axe indique une relation d'interférence entre deux modèles. Un graphique peut également être divisé en sous-graphes contenant des sous-ensembles de ses sommets. Un **graphe** est un ensemble de points et de lignes reliant certains de ces points. Un **sommet** du graphe est un point du graphe. Une **arête** du graphe est une ligne reliant deux sommets.

L'analyse de l'expression conduit à la définition d'unités invariables ou uniques qui composent l'espace ou champ architectural étudié et dont les propriétés caractéristiques peuvent être systématiquement modélisées. Dans l'étude de Neumann, ces unités sont appelées «éléments» et définis comme des composants de façade qui conservent leur définition d'origine quand ils sont isolés de leur contexte, comme dans le cas de la corniche, du mur, des fenêtres, portes, etc. En référence au modèle de Hjelmslev qui divise chaque niveau du signe en forme et en substance, Neumann l'applique à son analyse comme suit :

- substance de l'expression sont les configurations géométriques spécifiques des éléments architecturaux,
- et la forme d'expression constitue les règles de combinaison qui composent la façade.

Autant la substance et la forme des éléments d'architecture peuvent donc être codées par des groupes de symétrie, la structure la façade entière elle peut être modélisée par un graphe linéaire. Ce graphique linéaire se compose de deux sous-graphes: un sous-graphe « supérieure » qui modélise la composition spatiale des éléments au sein de la façade et un sous-graphe « inférieur » qui modélise les combinaisons de motif de chaque élément.

Le **graphe** se compose de sommets étiquetés représentant des éléments ainsi que les groupes de symétrie, et d'arêtes¹²⁵ représentant les relations entre les groupes de symétrie et les éléments. Les sommets sont disposés sur trois échelles distinctes (sous-graphes):

- la première échelle contient les groupes de symétrie se rapportant à la composition de la façade entière,
- la seconde contient des groupes qui composent les motifs de chaque élément,
- et la troisième échelle contient les éléments eux-mêmes.

L'exemple suivant illustre la hiérarchisation des sommets et la procédure de les relier avec les axes.

¹²⁵ Connexion entre deux sommets

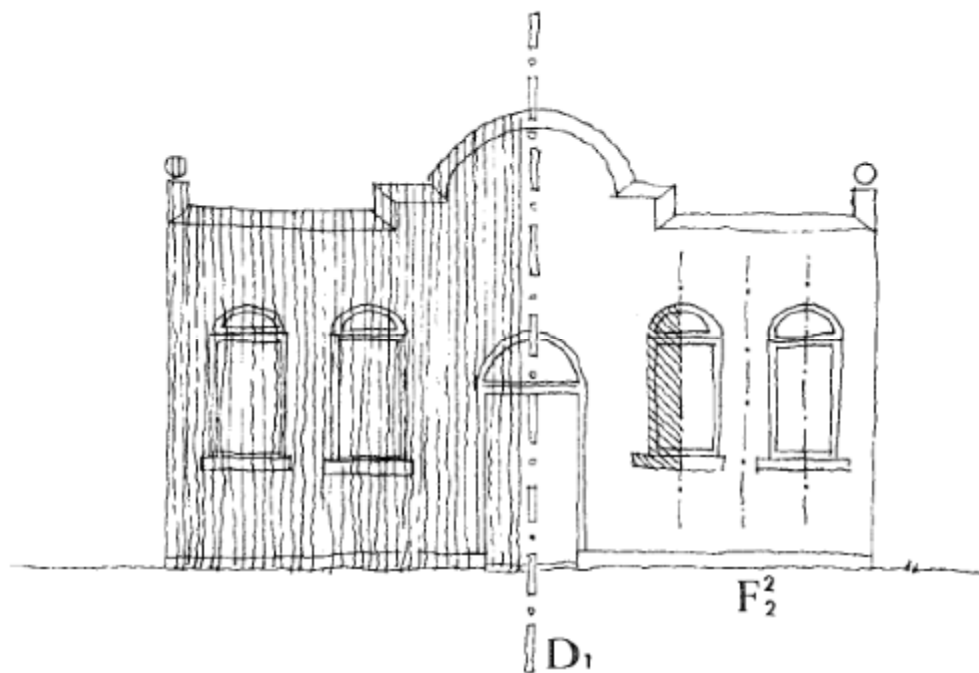


Illustration 25 : Façade avec une symétrie bilatérale D_1 et une fenêtre générée par translations et réflexions (groupe F_2^2)¹²⁶

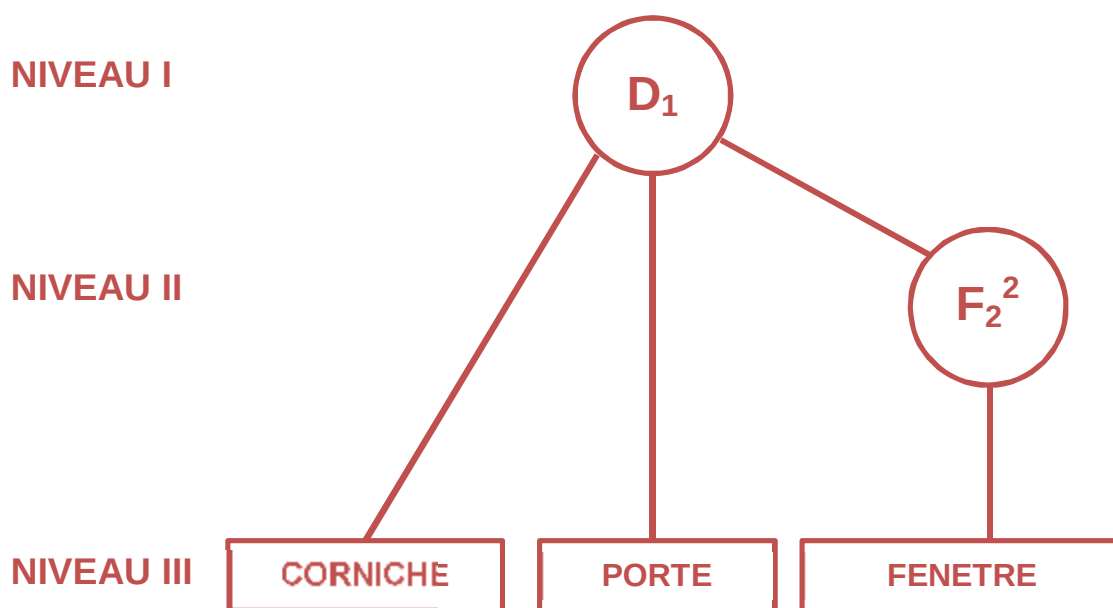


Illustration 26 Graphe syntaxique : Modèle de graphe de la façade de l'illustration 25¹²⁷

La façade sur l'illustration 25 est modélisée par le graphe de l'illustration 26, où le sommet D_1 sur la première échelle représente le groupe de symétrie bilatérale dont le motif se compose de la moitié de la façade (partie en hachures verticales dans la l'illustration 25). Le sommet F_2^2 sur la seconde échelle désigne une groupe de « frise » constitué de translations et de réflexions perpendiculaire, qui compose les

¹²⁶ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p41

¹²⁷ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p41

éléments de la fenêtre (hachures diagonale montre les motifs de la fenêtre). Dans cet exemple, l'axe bilatéral de la façade entière coïncide avec l'axe de la corniche et des éléments de la porte, par conséquent ces éléments sont directement connectés à l'échelle 1 du sommet D_1 . Toutefois, le groupe constitué par le sommet D_1 , ou la moitié de la façade, inclut les modèles de fenêtres générés par le sommet F_2^2 . Ainsi, l'élément fenêtre est connecté au sommet F_2^2 en seconde échelle. On peut considérer que l'élément fenêtre a été généré par deux séries d'opérations successives: d'abord par le groupe de « frise » F_2^2 , puis consécutivement par D_1 . Par conséquent le sommet F_2^2 est également relié par une arête au sommet D_1 .

Neumann traite ensuite des différents cas de figures particuliers et plus complexes de la modélisation. En effet, la codification de la première échelle implique deux problèmes fondamentaux. Premièrement, il est nécessaire de définir dans quelles conditions une façade peut être considérée comme ayant un groupe de symétrie globale. Dans l'échantillon de maisons étudiées par Neumann, la corniche est un des éléments les plus répandus et parce qu'elle limite l'espace verticalement et définit également la largeur de chaque maison individuelle, elle est considérée comme un élément majeur dans la détermination du groupe de symétrie globale de la façade. En l'absence d'une corniche symétrique, la façade est considérée comme symétrique uniquement si au moins deux éléments distincts, tels que des portes et fenêtres, sont distribués par groupe de symétrie le même ou par groupes de symétrie connexes (groupes et leurs sous-groupes). Une façade ne contenant pas une corniche symétrique ou un minimum de deux motifs de l'élément lié ne dispose pas d'un groupe de symétrie globale à l'échelle I, on donc peut affirmer qu'elle possède une seule opération, à savoir l'identité. Le deuxième problème lié à l'échelle I concerne l'existence de deux ou plusieurs groupes simultanés déterminant la symétrie de la façade entière.

La façade représentée dans l'illustration 27 a une symétrie bilatérale (D_1), sur l'échelle I dont le module est la moitié de la façade (hachures verticales). Cependant, la façade peut également être générée par le groupe F_1^1 dont le motif, constitue une demi-élévation d'un niveau (hachures diagonale). F_1^1 est un groupe de frise qui se compose de translations et d'une réflexion parallèle. Dans cet exemple, l'axe de réflexion F_1^1 coïncide avec D_1 . Le graphe de cette façade prend la forme représentée dans l'illustration 28. Du moment que le motif de D_1 contient le motif de F_1^1 , le sommet D_1 précède le sommet F_1^1 sur l'échelle I. Les deux groupes étant liés (D_1 est un sous-groupe de F_1^1), ils sont reliés par une arête. Les éléments reliés par une arête au sommet D_1 ou F_1^1 , selon qu'ils soient simplement reflétés comme avec la corniche, ou reflétés et traduits comme dans le cas des portes. Le motif fenêtre, cependant, bien que généré par le groupe F_1^1 , n'est pas situé sur son axe de réflexion comme le sont les portes et les balustrades. Par conséquent, l'élément de fenêtre a son propre groupe de symétrie D_1 sur l'échelle II. Le codage de l'échelle I est donc basé sur la taille relative des motifs, ou des unités répétitives des groupes de symétrie se rapportant à l'ensemble de façade. Le codage d'échelle II permet la distinction entre les éléments dont les opérateurs de symétrie (exemple l'axe de réflexion) coïncident avec les opérateurs du groupes à l'échelle I et celles avec des opérateurs situés ailleurs dans la façade.

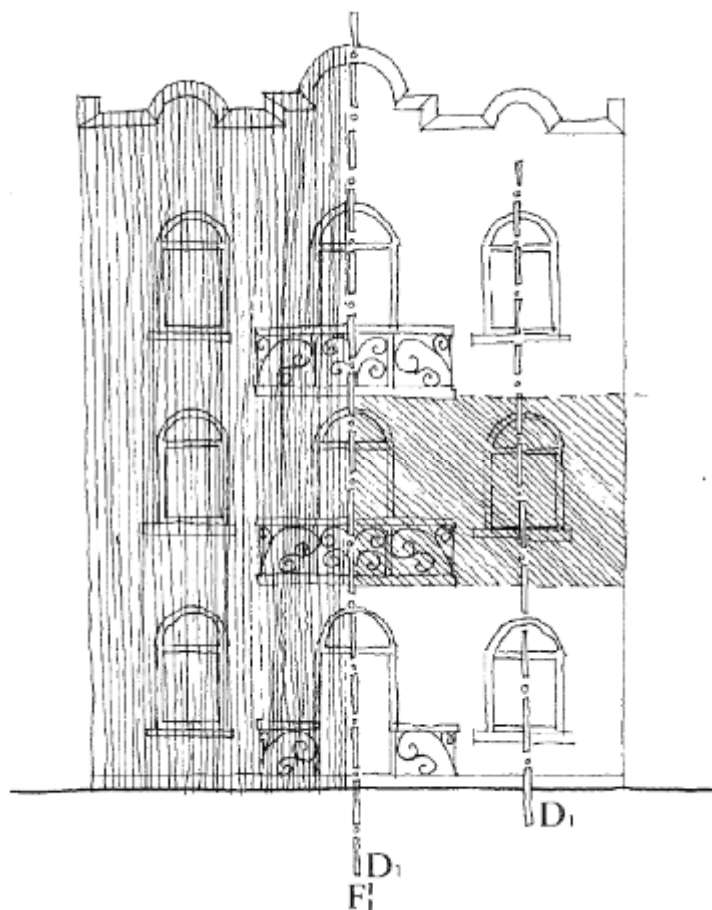


Illustration 27 : Façade avec une symétrie générale bilatérale (D_1) et une symétrie générale de groupe (F_{11})¹²⁸

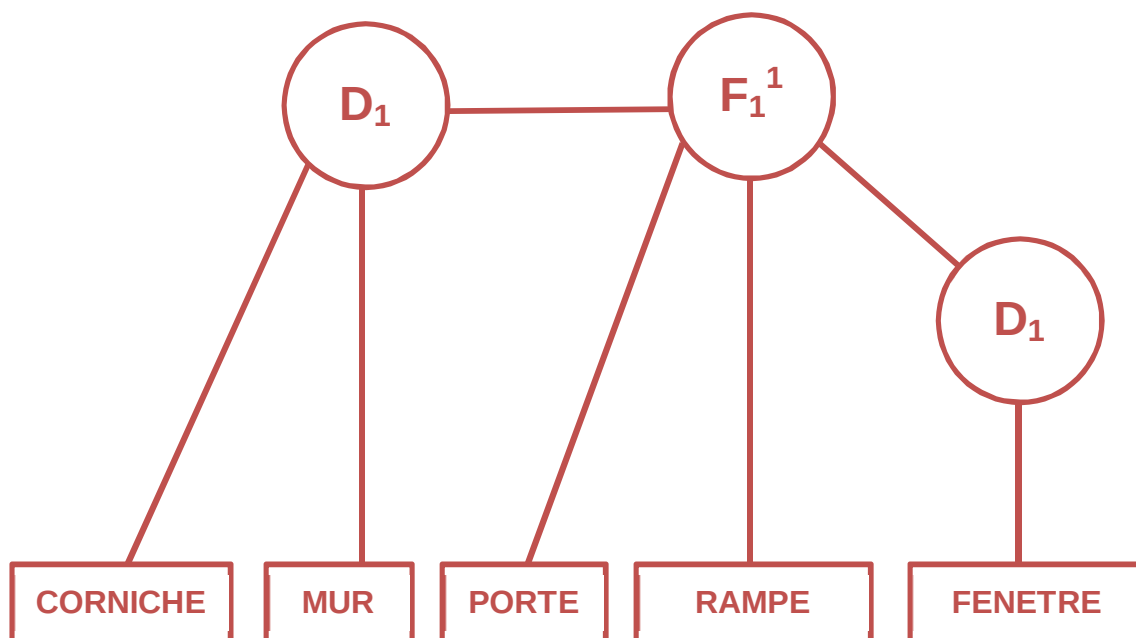


Illustration 28 Graphe syntaxique: Modèle de graphe de la façade de l'illustration 27¹²⁹

¹²⁸ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p43

¹²⁹ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p43

Les éléments architecturaux sont rarement asymétriques, ou totalement dénué de symétrie. Toutefois, un élément peut être dissymétrique par rapport à un axe de réflexion donnée, ou il peut être dissymétrique par rapport à une translation ou à une rotation. Afin de différencier ces deux cas, ce dernier sera appelé asymétrique. Ces deux possibilités sont représentées dans l'illustration 29, où la porte « a » est dissymétrique par rapport à l'axe de réflexion de F_1^1 et la porte « b » reflété dans l'axe, se distingue formellement des éléments de porte répétitives dans les étages supérieurs et est donc asymétrique par rapport au vecteur de translation de F_1^1 .

Le problème de la codification des asymétries et des dissymétries dans le graphe est résolu en introduisant deux types de liens entre les sommets: les arcs (arêtes dirigés) et des arêtes simples. Les premières servent à coder la symétrie conforme entre deux sommets tandis que le second désigne les relations asymétriques et dissymétriques. Par convention, les arcs sont toujours dirigés vers les échelles inférieures. L'autre moyen de distinguer entre asymétrie et dissymétrie est montrée dans le graphe. La porte « a » connecté deux fois au sommet F_1^1 : une fois par un arc dénotant que la porte « a » située sur l'axe et générée par le groupe F_1^1 ; une fois par l'interposition du sommet D_1 à l'échelle II qui est le groupe approprié la « porte a » dissymétrique au rez-de-chaussée de la façade. L'arête simple liant le sommet D_1 à l'échelle II et le sommet F_1^1 à l'échelle I signifie que leur opérateurs, dans ce cas deux axes de réflexion, ne coïncident pas. Cette arête simple distingue entre le codage porte « a » dissymétrique et celui de l'élément fenêtre. En effet, bien que l'élément fenêtre ne soit pas situé sur l'axe de F_1^1 il est néanmoins généré (par réflexion et translation) par celui-ci. Ainsi le sommet D_1 de l'élément fenêtre à l'échelle II est connecté par un arc au sommet F_1^1 . Finalement la porte « b » asymétrique est directement connectée par une simple arête au sommet F_1^1 indiquant qu'elle – la porte – est située sur l'axe mais n'est pas générée par les translations du groupe F_1^1 . Avec cette codification, le modèle de graphe peut exprimer la distinction entre les singularités de forme et de positionnement des éléments de façade.

Le graphe codifie les positions spatiales relatives des éléments au sein d'une façade. Ce type de graphe permet d'analyser le répertoire lexical de chaque élément et la distinction syntagmatique¹³⁰ entre les éléments ainsi que leur éventuelle codification grammaticale et syntaxique dans la façade.

Une fois toutes les façades modélisés, leur graphes sont regroupés par rue et convertis en une série matrices tridimensionnelles. L'analyse peut alors procéder avec la compilation de la fréquence des éléments et leur combinaison dans la façade.

La procédure de modélisation décrite par Neumann présente une méthode d'analyse de l'expression architecturale. Elle est basée sur la décomposition des façades en un certain nombre de d'éléments architectoniques dont les variations formelles et combinatoires des motifs sont codifiées à l'aide de groupes de symétries et de graphes linéaires.

¹³⁰ Syntagme : Combinaison de morphèmes ou de mots qui se suivent et produisent un sens acceptable (TLFI)

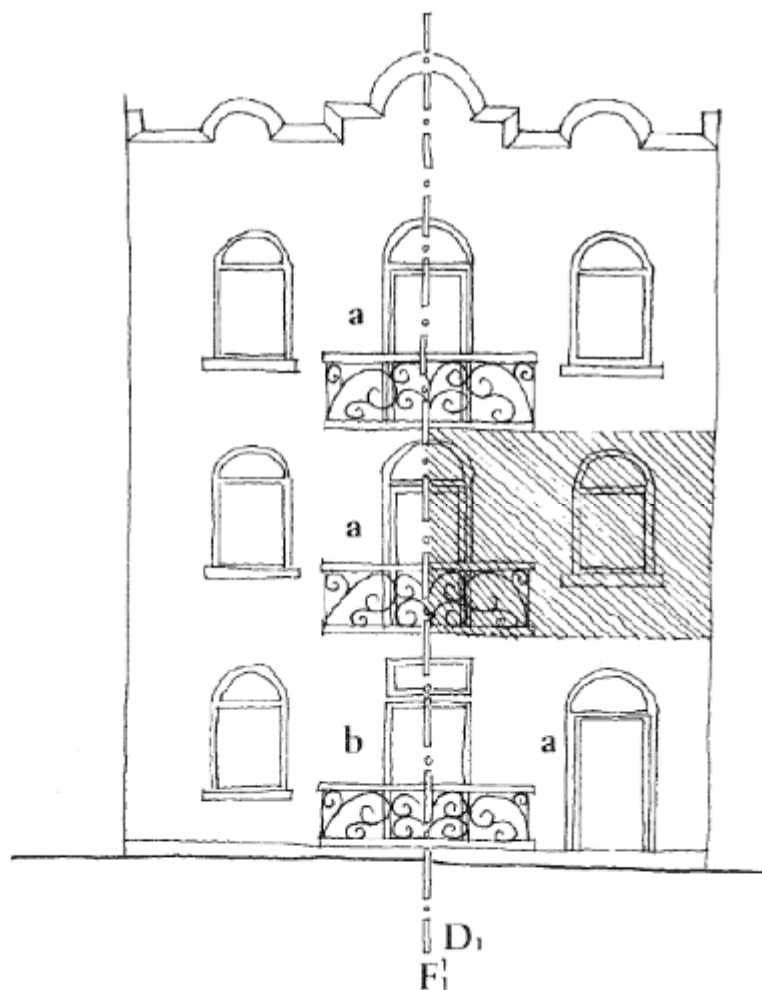


Illustration 29 : Façade avec des éléments disymétriques et asymétriques¹³¹

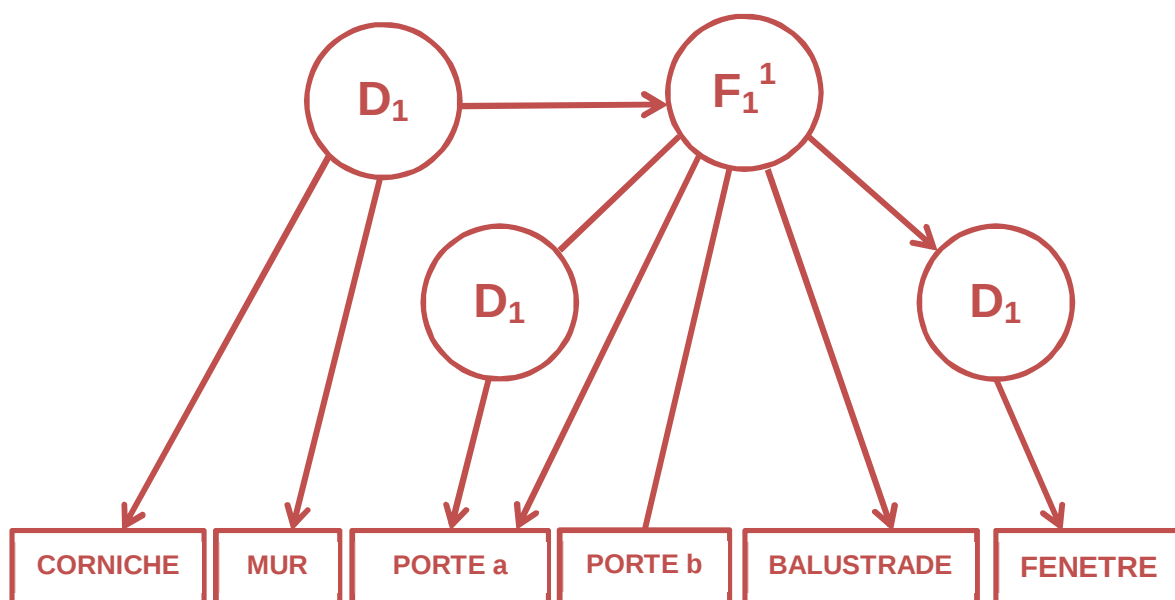
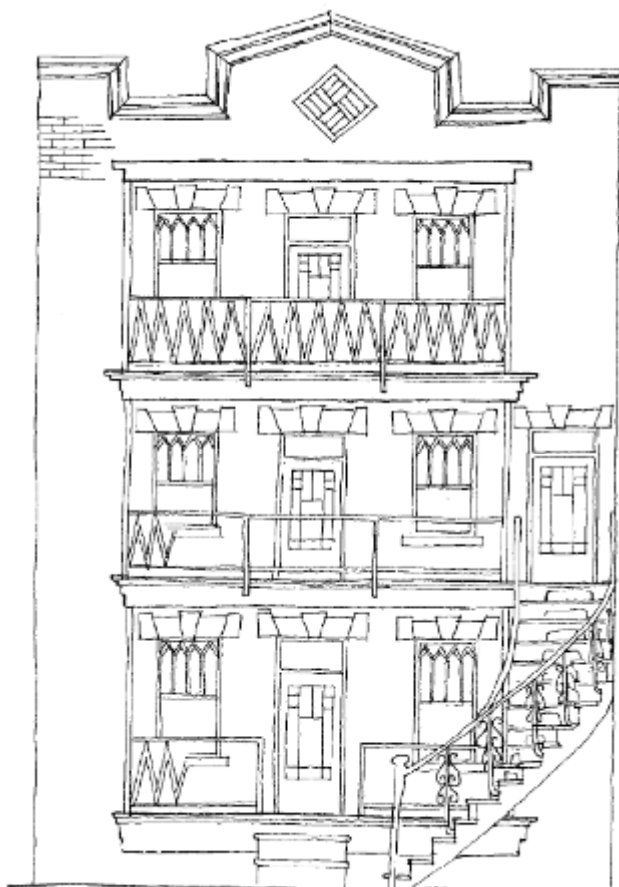


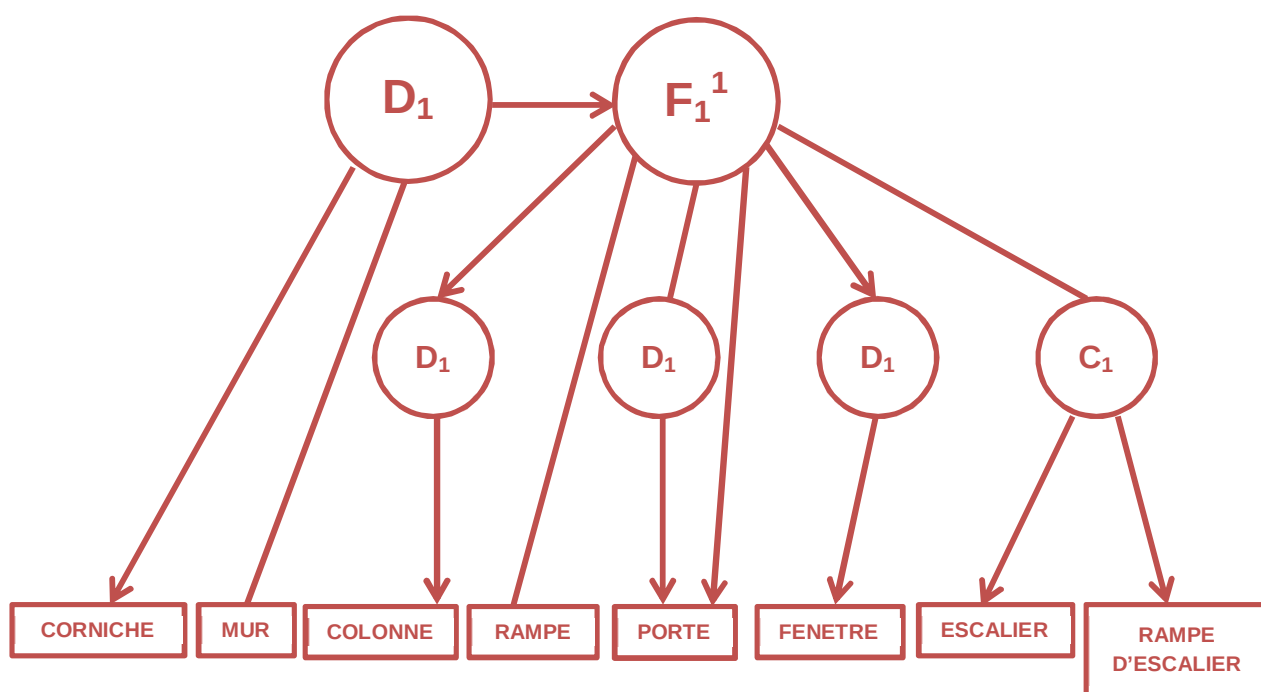
Illustration 30 Graphe syntaxique : Modèle de graphe de la façade de l'illustration 28¹³²

¹³¹ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p44

¹³² NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p45



*Illustration 31 : Exemple de façade plus complexe*¹³³



*Illustration 32 Graphe syntaxique : Modèle de graphe de la façade de l'illustration 30*¹³⁴

¹³³ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p46

¹³⁴ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p46

3. CONCLUSION

Les deux exemples précédemment présentés nous montrent comment l'approche de la sémiotique ou des théories du langage sur l'ornementation architecturale peut être différente. Alors que Pascal Sanson utilise le volet purement philosophico-historique de l'interprétation stylistique des façades et ornementation, Neumann verse dans une démonstration clairement mathématique.

Le travail de Pascal Sanson est expérimenté sur des exemples d'architecture relativement récents et largement documenté et dont certains de leurs concepteurs sont même encore vivants. En effet le résultat de la médiation sémiotique a impliqué la parfaite connaissance non seulement de l'histoire générale mais surtout de l'histoire de la construction. Ceci peut s'avérer difficile concernant le langage ornemental de l'architecture musulmane au regard de la faible documentation. Sanson affirme lui-même que ce travail est une expérimentation¹³⁵, et qu'il faudra multiplier les techniques afin de perfectionner le travail.

La démarche de Neumann a l'avantage de formaliser la configuration particulière de chaque élément ainsi que sa position contextuelle et, comme tel, il représente « la structure expressive de la façade »¹³⁶. L'application de la méthode pour façades résidentielles montre que le plan de l'expression possède sa propre syntaxe morphologique qui, comme en linguistique, pourrait conditionner le contenu signifié de l'élément individuel expressif. En outre, l'analyse de la structure formelle de la façade révèle qu'une certaine quantité de sens clairement décodables est inhérente à l'expression architecturale, ou à son processus de production, par exemple, la relation entre l'échelle spatiale et la position des éléments et le nombre de leurs variations paradigmatiques. Neumann précise aussi que l'analyse décrite ci-dessus peut être complétée par une analyse supplémentaire de la composition des couleurs et des contrastes et des diverses données physiques telles que le type de matériau.

Bien que la procédure de modélisation décrite dans ce travail a été élaboré dans le but spécifique d'analyser la structure formelle de façades vernaculaire, Neumann estime que la méthode a un certain potentiel d'application dans d'autres domaines d'étude architecturale, notamment, dans l'histoire de l'architecture et de l'art, où il pourrait contribuer à l'identification et la différenciation des styles, que ce soit d'un architecte particulier ou d'une période spécifique.

¹³⁵ Conférence de Mr Pascal SANSON « Architecture et communication de la sémitique visuelle à l'élucidation du sens de l'architecture » du 15/02/2009 à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts – Alger.

¹³⁶ NEUMANN, Naomi S, Op.cit., p52

II. ESSAI D'APPLICATION SEMIOTIQUE SUR LE DECOR ARCHITECTURAL D'UN MONUMENT : CAS DE LA GRANDE MOSQUEE DE TLEMCEN

1. PRESENTATION DU CAS D'ETUDE : GRANDE MOSQUEE DE TLEMCEN

Pour expérimenter l'étude sémiotique, il serait intéressant de prendre pour exemple un monument majeur de l'histoire musulmane en Algérie. La Grande Mosquée de Tlemcen en est probablement un cas d'étude intéressant en raison de sa richesse stratigraphique mise au profit de la mise en application de notre étude.



Photo 12 : Vue aérienne de la Grande Mosquée de Tlemcen

1.1. Présentation générale du monument

La Grande mosquée de Tlemcen fut achevée entre 1135 et 1138¹³⁷ selon G.Marçais et plus exactement en avril 1136 selon Duthoit¹³⁸ sous l'ère des Almoravides, dynastie fondée par Youcef Ibn Tachfin qui édifia également les Grandes Mosquées de Nedroma et d'Alger. Duthoit la considérait, à l'époque, comme la mosquée la plus vaste d'Algérie¹³⁹. Les Almohades ont quelque peu réaménagé l'édifice mais c'est surtout aux Abdalwadides – sous le règne de Yaghmoracen – qu'on doit la construction du minaret¹⁴⁰ des extensions et

¹³⁷ G.MARÇAIS, Monuments arabes de Tlemcen, p141

¹³⁸ E.DUTHOIT, rapport sur les monuments historiques de l'Algérie, Architecture musulmane dans la province d'Oran p33

¹³⁹ Ibid., p33

¹⁴⁰ Ibid., p35 faisant lui-même référence à l'historien Tenessi

aménagements au nord. Depuis, la Grande Mosquée n'a subi aucunes transformations majeures sous l'empire Ottoman jusqu'à l'arrivée de la colonisation française avec les percements réalisés aux abords de la Grande Mosquée et la démolition de la Médersa Tachfiniya d'époque Abdalwadide construite juste en face modifiant ainsi définitivement sa situation urbaine. Actuellement, la Grande Mosquée se situe en plein centre-ville bordant la Place Emir Abdelkader – ex Place Saint Michel (voir Photo 12). Sa façade principale Sud (photo 13 et 14) est la continuité de l'alignement du vieux centre commercial de la médina ; la kissaria. De plus, cette façade se trouve en face de l'ex mairie séparée d'elle par la place Emir Abdelkader.



Photo 13 : Carte postale (date inconnue)



Photo 14 : Vue extérieure de la Grande Mosquée de Tlemcen

Le monument se distingue par sa grande richesse ornementale qui le démarque par rapport aux deux autres grandes mosquées d'Alger et de Nedroma construites sous le même règne almoravide. En effet, la mosquée a connu des nombreux apports et évolutions au cours des siècles notamment avec la succession Almohades et les Abdalwadides. Chacune de ces dynasties avait son propre programme ornemental et architectonique de l'époque.

1.2. Description architecturale

Comme on peut le remarquer sur le plan dans l'illustration 33, la grande mosquée de Tlemcen est une mosquée à cour centrale présentant une forme pentagonale est d'une surface moyenne de 2700 m². Sa partie ouest est tronquée. Les murs périphériques, probablement réalisés en pisé présentent des épaisseurs allant jusqu'à 1,00 m. Cinq portes donnent accès à la salle de prière. Trois se trouvent du côté Est. Les deux autres se trouvent du côté Nord. Nous pouvons diviser la mosquée en plusieurs parties constitutives.

1.2.1. La salle de prière

La salle de prière est d'une architecture simple et d'une décoration très riche au niveau du mihrab (photo 15 et 16). La salle de prière principale de la grande mosquée – qui correspond au noyau d'origine almoravide – est d'une superficie d'environ 900 mètres carrés et d'une hauteur maximale de 6.50 m comporte 13 nefs perpendiculaires à la qibla et 06 travées.

La nef médiane est plus grande que les autres. Sa largeur est de 4.60 m alors que celle des autres est de 3 mètres 20. Les travées forment deux groupes de 03 travées chacun, que sépare une suite d'arcs parallèles au mur du mihrab. Les cintres de ces arcades transversales sont découpés en lobes au nombre de sept, neuf et onze lobes. Sur les piliers, qui sont de forme carré ou en cruciforme, reposent des arcs en fer à cheval plein cintre ou bien à peine déformés au sommet comme ceux de la partie Sud-Est.



Photo 15 : Arc plein cintre outrepassé du Mihrab

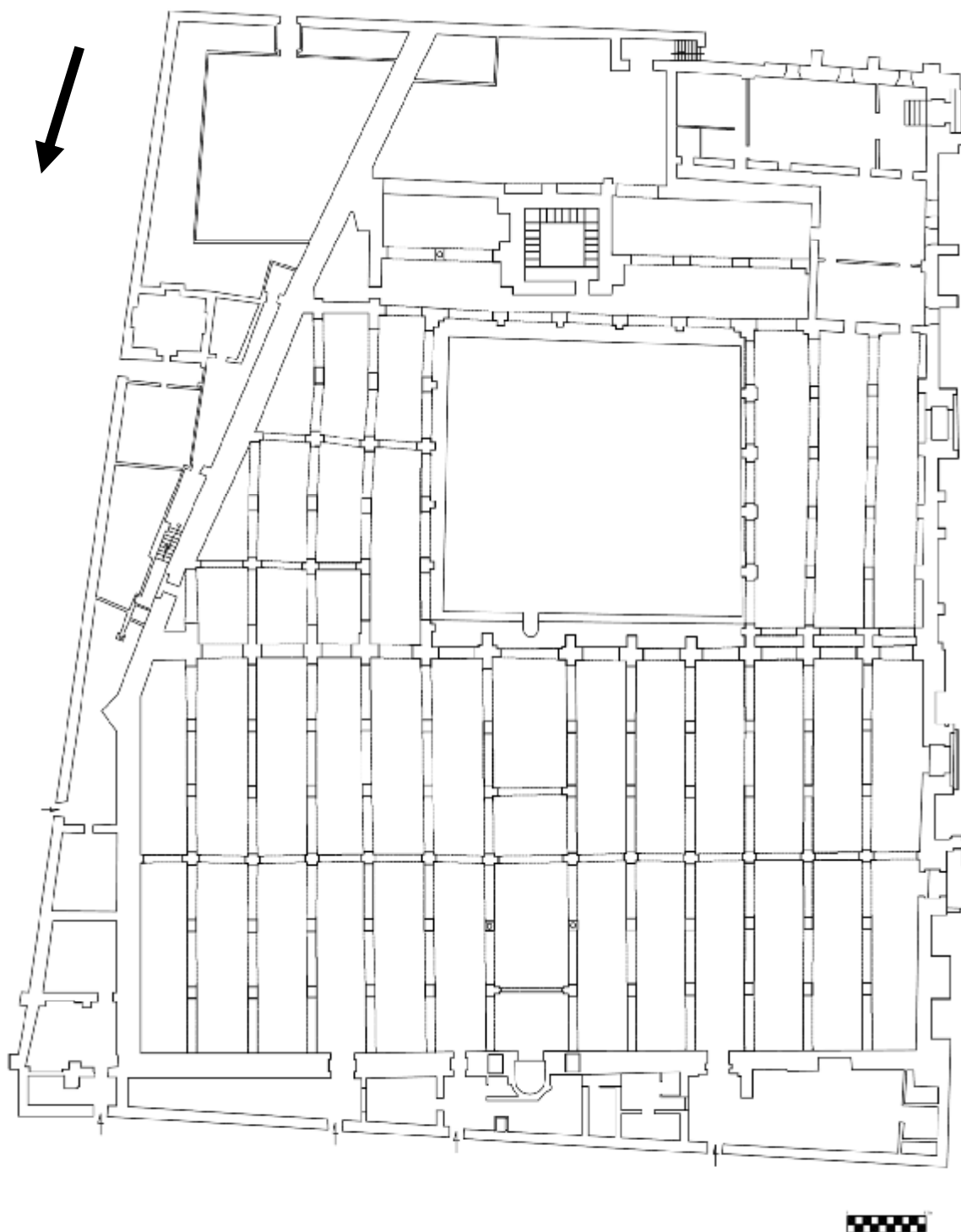


Illustration 33 Plan : Grande Mosquée de Tlemcen



Photo 16 : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen

Deux arcades transversales se limitent exactement à la nef médiane, de la 4^{ème} travée sans se continuer par une travée complète parallèle au mur de fond (photo 17). Ces arcades délimitent les deux coupoles situées dans le grand axe, l'une richement décorée précèdent le mihrab, la seconde au centre de la salle, derrière la sedda.



Photo 17 : Nef centrale en face du Mihrab

Enfin, la salle de prière est séparée de la cour par une autre ligne d'arcs parallèles au mur du mihrab de types différents, arcs brisés, plein cintres, à lobes et même recticurvilignes.

La coupole du mihrab est entaillée de grosses cannelures ; elle repose sur un polyèdre à huit pans (photo 18). Cinq d'entre eux forment la niche ; ils sont interrompus à la hauteur de la naissance de l'arc par une inscription coufique. Au fond de cette niche, trois claustras en plein cintre percent le mur (photo 19). A l'arrière du mihrab, se trouvent cinq salles, une pour le minbar et les autres sont réservées à l'imam.



Photo 18 : Coupole du Mihrab



Photo 19 : Claires-voies du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen

Au niveau de cet espace, existent 06 portes. Deux grands portes du côté Est situées respectivement au niveau de des 3^{ème} et 5^{ème} travées à partir du mur Sud qui lui-même comporte 04 portes. Deux petites portes de part et d'autre du mihrab font communiquer avec la salle de l'imam et deux autres portes plus écartées, au niveau des nefs 04 et 10, à compter du mur Est, permettent d'entrer par ce mur du fond.

La salle de prière se prolonge autour du çahn et se divise en deux parties. La partie « Est » est le prolongement des 03 nefs latérales de la salle de prière formant 05 travées et arrivant à l'extrémité Nord de la cour. Ces nefs latérales s'ouvrent d'ailleurs par 05 baies sur cette même cour. Une porte principale se trouve sur le côté Est au niveau de la 4^{ème} travée de cet espace. Tous les arcs de cet espace sont en plein cintre. La partie ouest est similaire à la précédente, elle est constituée par le prolongement des 04 nefs latérales Ouest de la salle de prière. Les deux dernières nefs sont de longueurs plus petites que les 02 autres du fait de la déformation du mur Ouest de la grande mosquée. Aussi, ces nefs latérales s'ouvrent par 05 baies sur la cour. Une petite porte, sans doute créée bien après, mène aux ablutions. Tous les arcs de cet espace sont en plein cintre, sauf un seul qui est brisé.

Une galerie longe la façade Nord formée de 05 nefs, 03 à l'Ouest du minaret et 02 à l'Est, et de deux travées enveloppant le minaret. Au pied gauche du minaret se trouve une porte d'entrée. Cet espace est généralement réservé aux femmes pour la prière du vendredi.

Le mihrab perce le mur du fond Sud et présente un arc d'ouverture en plein cintre outrepassé. Il est encadré par deux colonnes. Deux coupoles se trouvent au niveau de la salle de prière, l'une en avant du mihrab richement décorée (photo 20) et l'autre à la quatrième travée de la nef centrale (photo 21). De plus le mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen présente des similitudes avec celui de la Grande Mosquée de Cordoue (Photo 22 et 23).

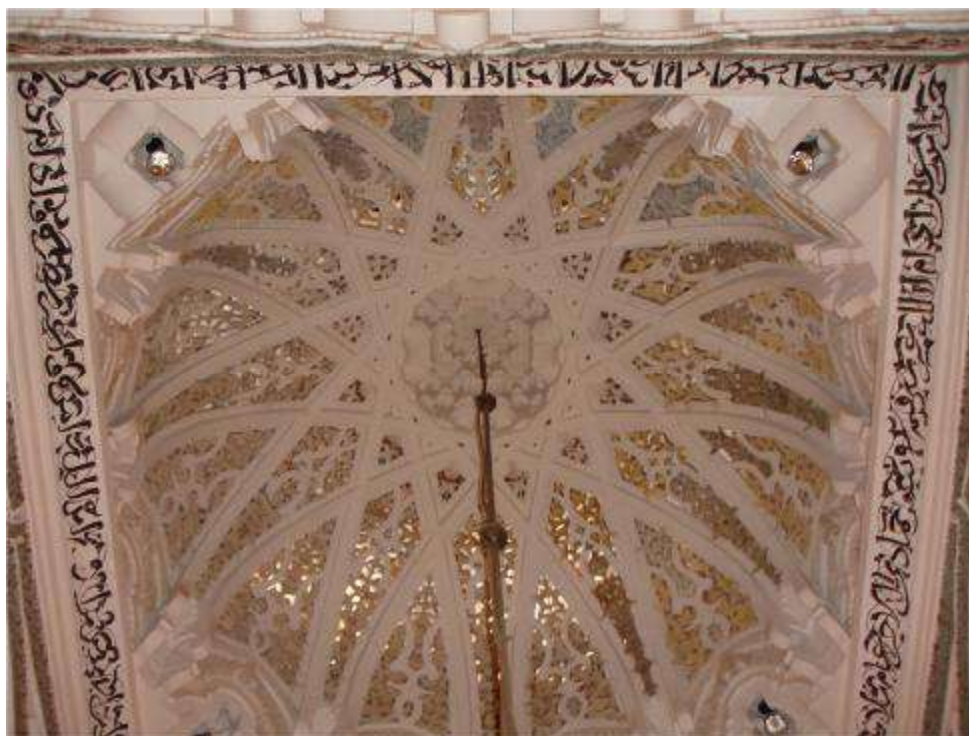


Photo 20 : Coupole en avant du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen



Photo 21 : Seconde coupole sur la nef médiane a proximité de la « Sedda »



Photo 22 : Mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue



Photo 23 : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen

1.2.2. Cahn

Cahn (voir photo 24) ou la cour centrale sur laquelle la salle de prière s'ouvre directement.. C'est un carré d'environ 20 m de côté. Cinq nefs de la salle de prière (de la 4^{ème} à la 8^{ème}) donnent sur cette cour du côté Sud et sur ses côtés Est et Ouest elle est encadrée par deux galeries nommées. On remarque que cette cour est désaxée par rapport au mihrab. Durant les années quatre-vingt, le revêtement sol a été remplacé par du marbre de type onyx, il en est de même pour les bassins d'ablution.



Photo 24: Cahn de la Grande Mosquée de Tlemcen

1.2.3. Minaret

Le minaret (Photos 25 et 26) se dresse dans le côté Nord légèrement désaxé vers l'Est de l'axe du mihrab. Cet édifice d'environ 30 m de hauteur et de section carrée d'environ 6.20 m de côté est couronné par une plateforme à laquelle on y accède par des escaliers de 1.0 m de largeur tournant autour d'un noyau central carré de côté 2.80 m et composé de 133 marches. Ces escaliers sont couverts de berceaux encadrés par des voûtes d'arêtes. Chaque volée comprend en moyenne 06 marches. Au centre de cette plateforme se trouve le lanternon de côté 3.0 m et de hauteur totale de 7.60 m.

L'extérieur du minaret se trouve richement décoré sur ses quatre faces. Chaque face peut être divisée en trois panneaux rectangulaires. Le premier, à partir du bas, est un panneau très simple sans décoration. Dans le côté Sud est percée une ouverture permettant l'accès à la terrasse. Le deuxième panneau de hauteur plus ou moins importante est un panneau à réseau losangé reposant sur des arcs. Les faces Nord, Ouest et Sud, le panneau losangé repose sur quatre arcs à lambrequins ayant deux têtes. La face Est, le panneau losangé repose sur trois arcs toujours à lambrequins avec deux têtes.



Photo 25 : Cliché du çahn et du minaret la Grande Mosquée de Tlemcen en 1890¹⁴¹



Photo 26 : Face sud du minaret

La partie supérieure des losanges change d'une face à une autre. Pour les faces Est et Ouest, ce sont des losanges en forme d'arcs à lambrequins à une tête alternant avec des losanges en forme d'arcs à lambrequins à 02 têtes. Le troisième panneau est plus large que haut. Il est orné par cinq arcs à sept lobes.

La tour principale du minaret est crénelée de merlons en trapèze dentelés. Le lanteron se trouvant au centre de la plateforme haute de la tour est décoré d'un panneau rectangulaire encadré par un liseré de mosaïques de faïences et est surmonté d'une coupolette d'où émerge un épi de faîtage (photo 27).

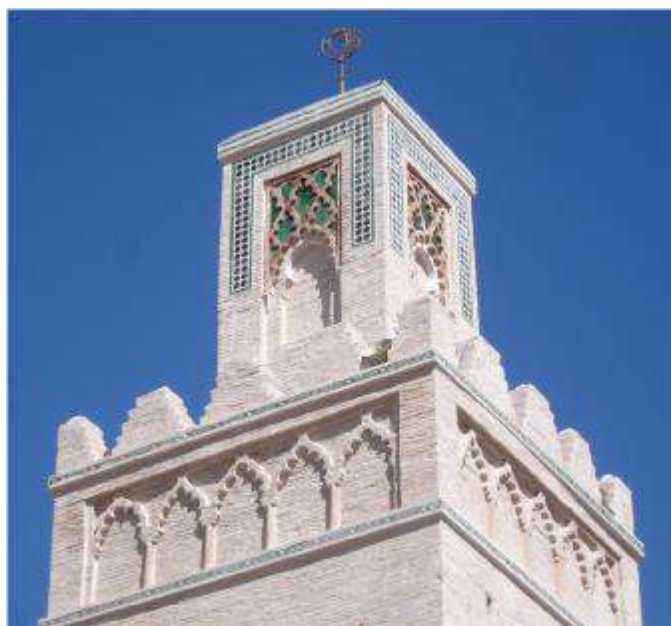


Photo 27 : Partie supérieure du minaret

¹⁴¹ Album intitulé "Afrique", réalisé par "A. Beglet, photographe" en 1890 sur l'Algérie et la Tunisie

1.2.4. Dépendances

La grande mosquée est entourée d'autres dépendances comme les latrines, ablutions et l'ex-tribunal actuellement utilisé comme salle d'archives dépendante du palais de la justice. Apparemment, autrefois elle faisait office de la salle du Cadi.

1.3. Aperçu historique de la Grande mosquée de Tlemcen

En 1079, Youcef Ibn Tachfin souverain Almoravide, se dirigea vers Tlemcen – Agadir et fonda un campement-ville connu sous le nom de Tagrart qui, après la chute d'Agadir. Ce dernier fit construire un palais, qu'on retrouve dans les écrits sous le nom de « Qsar El Qdim »¹⁴² ou « Qaṣr el-Bâli »¹⁴³, comme étant le siège de commandement de la ville¹⁴⁴. Attenant à ce palais, et en analogie avec la structure des citadelles musulmanes de la région, une mosquée à usage royal aurait été construite¹⁴⁵.

C'est sur ces bases que la construction du noyau d'origine de la mosquée, dite publique, remonte à l'époque du règne Almoravide 1136¹⁴⁶, plus exactement sous Ali Ben Yousof (1106-1142)¹⁴⁷. Cette affirmation repose principalement sur l'inscription courant au-dessus du mihrab ou bien que la date y soit mentionnée, le nom du souverain a été effacé vraisemblablement par les Almohades¹⁴⁸. La grande mosquée de Tlemcen est donc, chronologiquement la dernière grande mosquée à avoir été construite après celle d'Alger et de Nedroma. Le fait qu'Agadir à l'époque avait déjà un oratoire peut expliquer cette construction tardive¹⁴⁹.

L'évolution constructive exacte de la Grande Mosquée de Tlemcen est soumise à plusieurs hypothèses développées par des historiens tels que Golvin, Marçais et Bourouiba. Les seules certitudes sont que la mosquée date bien de l'époque Almoravide et que le minaret a été construit sous le règne Abdalwadide¹⁵⁰. Les avis divergent également sur le commanditaire de la construction de la Grande mosquée, à savoir soit Yusuf Ibn Tachfin du moment que les Grandes mosquées d'Alger et de Nedroma lui reviennent, soit Ali Ben Yusuf si l'on s'en tient à la date de l'inscription cursif sur Mihrab.

Pour G.Marçais¹⁵¹ la mosquée d'origine almoravide ne constituait que les 6 premières travées avec une cour rectangulaire axée au centre occupant sept nefs et trois travées au nord ce vers 1102 sous Yusuf Ibn Tachfin ayant déjà à son compte les deux autres grandes mosquées d'Alger et de Nedroma. La date de 1136 inscrite en haut du mihrab correspondrait plutôt à des travaux d'embellissement qui « ...marquerait une évolution de la culture des Africains influencés par l'Andalousie »¹⁵², c'est-à-dire plus exactement sous l'inspiration décorative de la Grande Mosquée de Cordoue¹⁵³. Les Abdalwadides, sous Yaghmoracen, auraient ensuite vers 1236 bâtis les extensions nord en déplaçant la cour et en agrandissant la salle de prière¹⁵⁴.

¹⁴² GOLVIN, Lucien, « Essai sur l'architecture religieuse musulmane : l'art hispano-musulman » p181

¹⁴³ G.MARCAIS, Architecture musulmane d'occident, p197

¹⁴⁴ Du moins jusqu'à l'époque Abdalwadide où le siège fut transféré vers l'enceinte de la citadelle d'El Mechouar

¹⁴⁵ KASSAB, Tsouria, « Antagonismes entre espaces historiques et développement urbain : Cas de Tlemcen », Thèse de Doctorat, EPAU

¹⁴⁶ Plus exactement entre le 7 mars et le 4 avril 1136 correspondant au jumâda II 530

¹⁴⁷ BOUROUIBA, Rachid, « L'art religieux musulman en Algérie », SNED, p72

¹⁴⁸ GOLVIN, BOUROUIBA et MARCAIS

¹⁴⁹ BOUROUIBA, Rachid, Op.cit., SNED p72

¹⁵⁰ BOUROUIBA, Rachid, et MARCAIS, George citent Al-Tanasi et Yahia Ibn Khaldoun

¹⁵¹ BOUROUIBA, Rachid, Op.cit. p72

¹⁵² G.MARCAIS, Op.cit., p196

¹⁵³ Ibid., p197

¹⁵⁴ Ibid., p197

L.Golvin¹⁵⁵ soutient une autre hypothèse selon laquelle même si la construction de la mosquée aurait commencé à l'époque de Yusuf Ibn Tachfin, elle aurait été achevée en 1136 sous Ali Ibn Yusuf. Elle se serait étendue jusqu'aux limites nord du çahn. Les Almohades n'auraient effectuées que légers travaux d'embellissement et de décoration « ...mais qui n'auraient altéré ni le plan ni les formes architecturales¹⁵⁶ ». La coupole support du lustre, l'extension de la partie nord et le minaret seraient d'époque Abdalwadide.

R.Bourouiba¹⁵⁷ rejoint les conclusions de L.Golvin au sujet de la construction de la mosquée sous Ali ben Yusuf, argumentant par le fait que des écrits auraient forcément mentionnés sa construction antérieurement si c'était sous le règne de Yusuf Ibn Tachfin. La non-contemporanéité la grande mosquée de Tlemcen avec celles d'Alger et de Nedroma s'explique du fait qu'à l'époque de Yusuf Ibn Tachfin existait déjà l'oratoire d'Agadir contrairement aux autres.

Il existe également une troisième hypothèse¹⁵⁸, selon laquelle le patio ses abords auraient été plutôt construit sous les almohades. En effet, le Dr Kassab soutient l'idée que suivant l'expansion démographique et urbaine de Tlemcen à l'époque almohade, on peut supposer que le souverain almohade Abd el Mumin aurait pu ordonner des travaux d'agrandissement de la Grande Mosquée afin d'accueillir plus de fidèles. Cette extension se serait effectuée par « ... l'agrandissement de la salle de prière en occupant le patio qui se déployait sur sept nefs et trois travées. Un nouveau patio est alors bâti au nord de la première emprise et a été bordée de trois nefs à l'est et à l'ouest¹⁵⁹ ».

Vers 1872, soit dix ans après la prise de Tlemcen par la colonisation française, la municipalité de Tlemcen décide mettre à exécution le projet d'alignement et de percement de la ville détruisant ainsi nombre de mosquée dont certaines parties de la Grande Mosquée de Tlemcen. La population musulmane de l'époque et certains responsables français se sont élevés contre ce projet. Au final une grande partie de la mosquée a été préservée au profit de l'étude de l'histoire et l'art¹⁶⁰. Néanmoins la Madrasa Tachfinya située juste en face de la mosquée au sud n'y a pu échapper au projet de réaménagement. En 1877, la commission des monuments historiques de France lance un programme de restauration de la Grande Mosquée¹⁶¹.

¹⁵⁵ GOLVIN, Lucien, « Essai sur l'architecture religieuse musulmane : l'art hispano-musulman », p189

¹⁵⁶ Ibid., p189

¹⁵⁷ BOUROUIBA, Rachid, « L'art religieux musulman en Algérie », SNED

¹⁵⁸ KASSAB, Tsouria, « Antagonismes entre espaces historiques et développement urbain : Cas de Tlemcen », Thèse de Doctorat, EPAU, p213

¹⁵⁹ Ibid.,

¹⁶⁰ N.OULEBSIR, Les usages du patrimoine, p150-p151

¹⁶¹ Ibid., p152

2. CONTEXTE HISTORIQUE ET CARACTÉRISTIQUES ORNEMENTALES DES DYNASTIES

Nonobstant d'avoir déjà donné un aperçu historique du de l'Afrique du nord, cette étape vise à donner des éclaircissements sur les phases historiques des dynasties (voir illustration 34) ayants régné sur la région de Tlemcen depuis l'édification de la Grande Mosquée ainsi que leurs productions architecturales et décoratives.

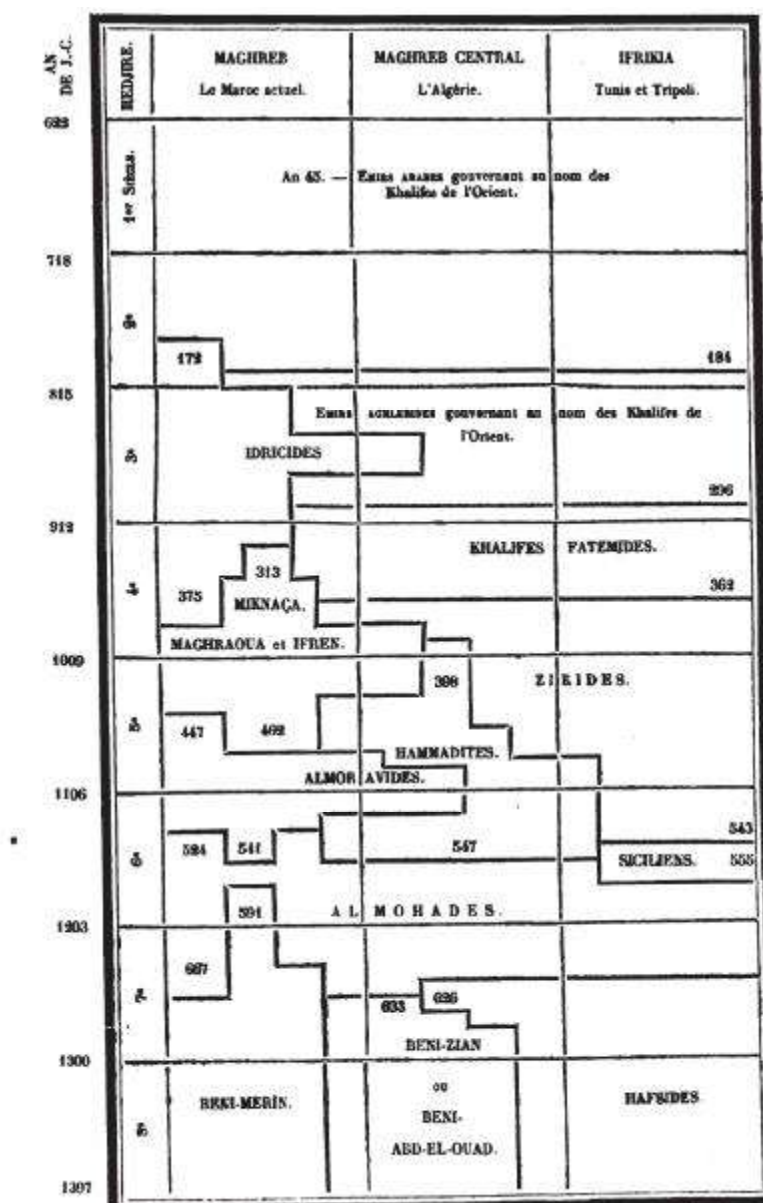


Illustration 34 Tableau : Division historico-géographique des dynasties musulmanes berbères¹⁶²

On classifera les divers éléments et formes décoratives afin d'en ressortir un lexique général pour chaque dynastie ayant eu rapport avec la Grande Mosquée de Tlemcen. Cette classification des entités des éléments signifiants se réfère au comparatif d'études établis dans le chapitre précédent, on peut donc proposer une synthèse entre les différentes classifications suivant notamment le cas spécifique de la grande mosquée de Tlemcen utilisé dans l'essai d'application sémiotique.

¹⁶² Ibn Khaldoun, traduit par le Baron de Slane, Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes, pX

On distinguera dans un premier temps les différentes formes d'arcades en tant qu'organes de supports décoratifs avec leurs constituants : formes de l'arc, colonnes et chapiteaux. En second lieu, on distinguera les diverses formes de décoration comme le géométrique, le floral ainsi que les décors épigraphiques. On inclura également dans ce registre les formes décoratives particulières comme les mouqarnas, ou les matériaux de décoration comme le zélidj. Enfin, et en rapport à notre cas d'étude, une attention particulière sera donnée aux minarets et leurs décorations étant aussi les rares formes d'expressions extérieures musulmane à l'échelle urbaine.

2.1. L'art almoravide et almohade :

Marçais dans son étude ne dissocie pas l'art almoravide et almohade les considérant proches dans l'espace et le temps. Même s'il existe des caractéristiques communes, quelques nuances restent perceptibles dans leur programme ornemental.

Il y a peu de monuments importants almoravides en Andalousie contrairement au Maroc et en Algérie occidentale¹⁶³. Les palais almoravides de Fès et de Tlemcen n'existent plus, seules les mosquées sont témoins de leur production.

Consécutivement aux techniques utilisés par le califat de Cordoue, pierre, plâtre, terre cuite, bois sont toujours les matières utilisés.¹⁶⁴ La polychromie n'est plus aussi utilisée (mis à part les claveaux du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen)¹⁶⁵. On note la Disparition de la mosaïque byzantine et le début de l'essor de la céramique¹⁶⁶ (ou zélidj) importée d'Orient¹⁶⁷ ainsi que l'évolution du décor sculpté en plâtre¹⁶⁸ notamment avec la Qoubba Almoravide et la Grande Mosquée de Tlemcen. Les couleurs utilisés en zélidj à l'époque almohade sont le vert et blanc.

Le décor de l'ère almohade est de nature généralement austère « *...sobro sans être indigent, large et clair, d'allure peu exceptionnelle dans cet art musulman occidental*¹⁶⁹... ». La doctrine ascète Almohade influa fortement le puritanisme de leur ornementation architecturale, Ibn Tumart par exemple était opposé à tout art musical¹⁷⁰.

2.1.1. Contexte historique

Au Maghreb les **almoravides** furent d'abord des bâtisseurs de forteresses et des fondateurs de villes, puis se mirent peu après à édifier aussi des mosquées et des palais.

Leur œuvre débute en 1070 par la création d'une ville nouvelle, Marrakech. Le règne de Ali Ibn Yusuf marqua l'essor d'une ville à l'andalouse où travaillaient parfois aux côtés d'ateliers locaux bien des ateliers venus d'Europe. Au centre de la médina de Marrakech s'éleva une mosquée, détruite par les Almohades dont les vestiges un minaret de plan carré à double escalier et un petit édifice à coupole nervée renvoie aux créations de Cordoue. L'attaque almohade de 1125, conduisit l'émir à protéger sa ville d'une enceinte en pisé munie de portes qui se situent en

¹⁶³ BARRUCAND, Architecture Maure, p143

¹⁶⁴ G. MARÇAIS, Manuel d'art Musulman, p361

¹⁶⁵ Ibid., p361

¹⁶⁶ Ibid., p362

¹⁶⁷ G. MARÇAIS, L'architecture musulmane d'occident, p228

¹⁶⁸ Ibid., p228

¹⁶⁹ Ibid., p228

¹⁷⁰ G.MARÇAIS, Manuel d'art Musulman , p302

rupture avec les techniques de l'architecture militaire maghrébine mais plutôt dans le droit fil de la fortification andalouse.

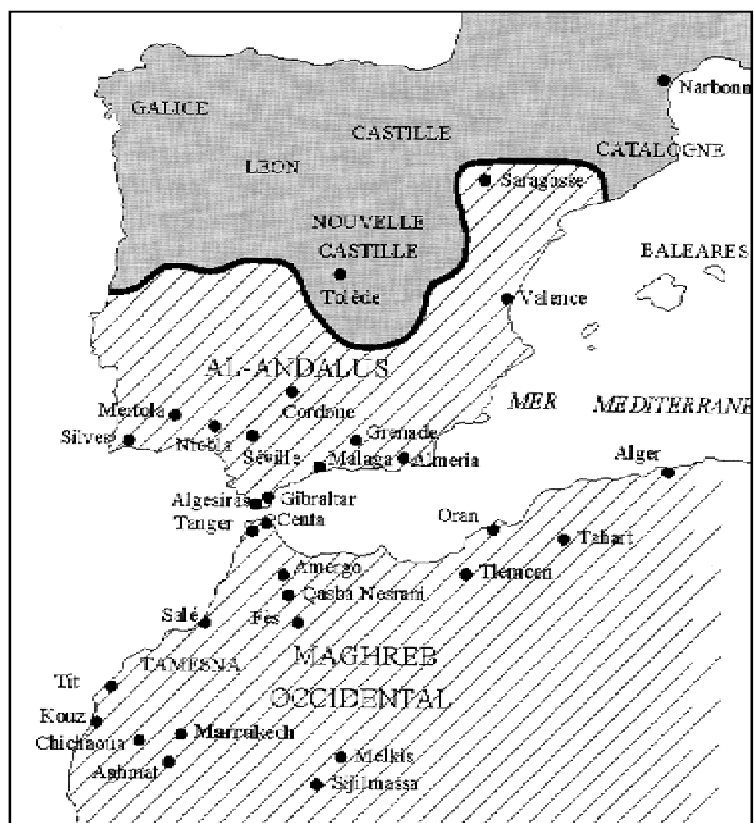


Illustration 35 Carte : Rayonnement géographique de l'empire Almoravide¹⁷¹

Mais l'une des grandes particularités des almoravides est la place que tient la construction des mosquées dans leur conquête¹⁷². Ibn Tachfin allait même jusqu'à reprocher aux habitants autochtones l'absence de mosquée dans leurs rues.

Les almoravides ont eu le mérite d'encourager les échanges artistiques entre les deux rives de la méditerranée ce qui a permis de promouvoir l'art andalou du X et XI siècle en Afrique du nord.¹⁷³ D'ailleurs, les formes de détail de l'architecture et du décor innoveront dans l'inspiration de l'art andalou. La qubba de Marrakech reprend le thème de la coupole nervée massive d'inspiration de Cordoue¹⁷⁴, les mouqarnas ou stalactites qui apparaissent dans la mosquée du quartier des Kairouannais à Fès.

Il y a donc un développement de l'art musulman de la période des *Reys de taifas* comme dans la Madinat al-Zahra, les almoravides ont été sensibles aux décors de l'époque le transposeront dans leurs monuments contemporains. Ils ont aussi introduit la création de l'art hispano-mauresque que les Almohades ont développé jusqu'à son apogée.¹⁷⁵

Les origines de la dynastie des **Almohades** reviennent à la tribu berbère sédentaire des Masmuda du grand atlas marocain, sous la houle d'Ibn Tumart (1080-1130)¹⁷⁶.

¹⁷¹ M.TERRASSE, Islam et Occident méditerranéen p140

¹⁷² G.MARÇAIS, Manuel d'art musulman p 299

¹⁷³ Ibid., p 301

¹⁷⁴ M.TERRASSE, Op.cit., p 144, p148

¹⁷⁵ Ibid., p185

¹⁷⁶ M.HATTSTEIN, Arts et Civilisations de l'Islam, p248

Il s'est avéré comme étant un opposant à l'empire Almoravide les considérants comme étant en décalage par rapport aux doctrines musulmanes.

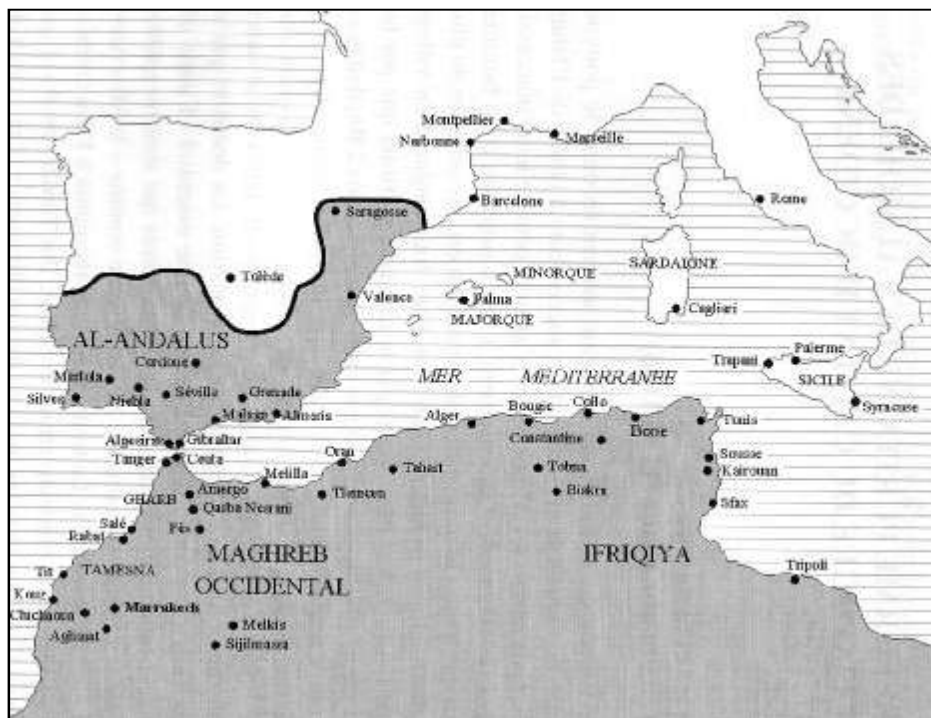


Illustration 36 Carte : Rayonnement géographique de l'empire Almoravide¹⁷⁷

Les Almohades ont dans un premier temps effacé les traces de leurs ennemis – principalement almoravides – dans les villes nouvellement conquises. A la Qarawiin de Fès, les autochtones firent masquer le décor des coupoles à stalactites Almoravides afin de les préserver avant l'arrivée des Almohades. Quoique, de par leur rayonnement géographique, ils ont le mérite d'avoir pu faire lier les arts d'Afrique septentrionale berbère et d'Espagne andalouse.

Les almohades sont aussi des constructeurs de remparts et de fortifications notamment à Fès, Marrakech, Rabat, ainsi que la construction des remparts d'Agadir et élévation des fortifications de Tagrart/Tlemcen.

La plus ancienne mosquée almohade a été édifiée à Taza en 1135 par Abd al-Mumin qui fit également construire la première Kutubiyya de Marrakech (1147) en tant que symbole de victoire sur les almoravides et la mosquée de Tinmal en 1153-1154 en hommage au fondateur Ibn Tumart, considérée comme un archétype de la mosquée almohade ou nous retrouvons tous les éléments décoratifs et architectoniques notamment ceux qu'on a retenu selon la classification des décors suivante.

2.1.2. Arcades

L'arc découpé en lobes circulaires, existant déjà à l'époque du califat de Cordoue a été perfectionné. On remarque la reprise de l'arc recticurviligne, ayant déjà été utilisé à l'époque des taifa (Aljaferia), qui consiste en un arc lobé dont les lobes sont entrecoupés par des angles droits. Ce type de traitement a reçu le nom par les artisans marocains (même de nos jours) de « ktef ou dorj » ou épaule et marche

¹⁷⁷ M.Terrasse, Islam et Occident méditerranéen p162

d'escalier¹⁷⁸. On le trouve à la Grande Mosquée de Tlemcen et à Tinmal. Autre variante, l'arc festonné¹⁷⁹ ou polylobé, où un grand lobe est formé par trois ou d'avantage de petits lobes. Ce spécimen est remarquable dès l'époque almoravide à la Qarawîn et aussi à l'époque almohade à Tinmal. Les colonnes sont, dans les œuvres almoravides, toujours de réemploi et située dans des points privilégiés comme les mihrabs ou portes. L'arc plein cintre outrepassé, prenant son origine depuis l'époque des califats de Cordoue¹⁸⁰, sera toujours utilisé dans de multiples fondations almoravides « ... sous les coupes des vieux bains, dans les portes, nefs des mosquées ou mihrabs » (notamment celui de la Grande Mosquée de Tlemcen). Sauf rares cas, on note aussi l'utilisation de l'arc brisé outrepassé à Tlemcen et à Alger.

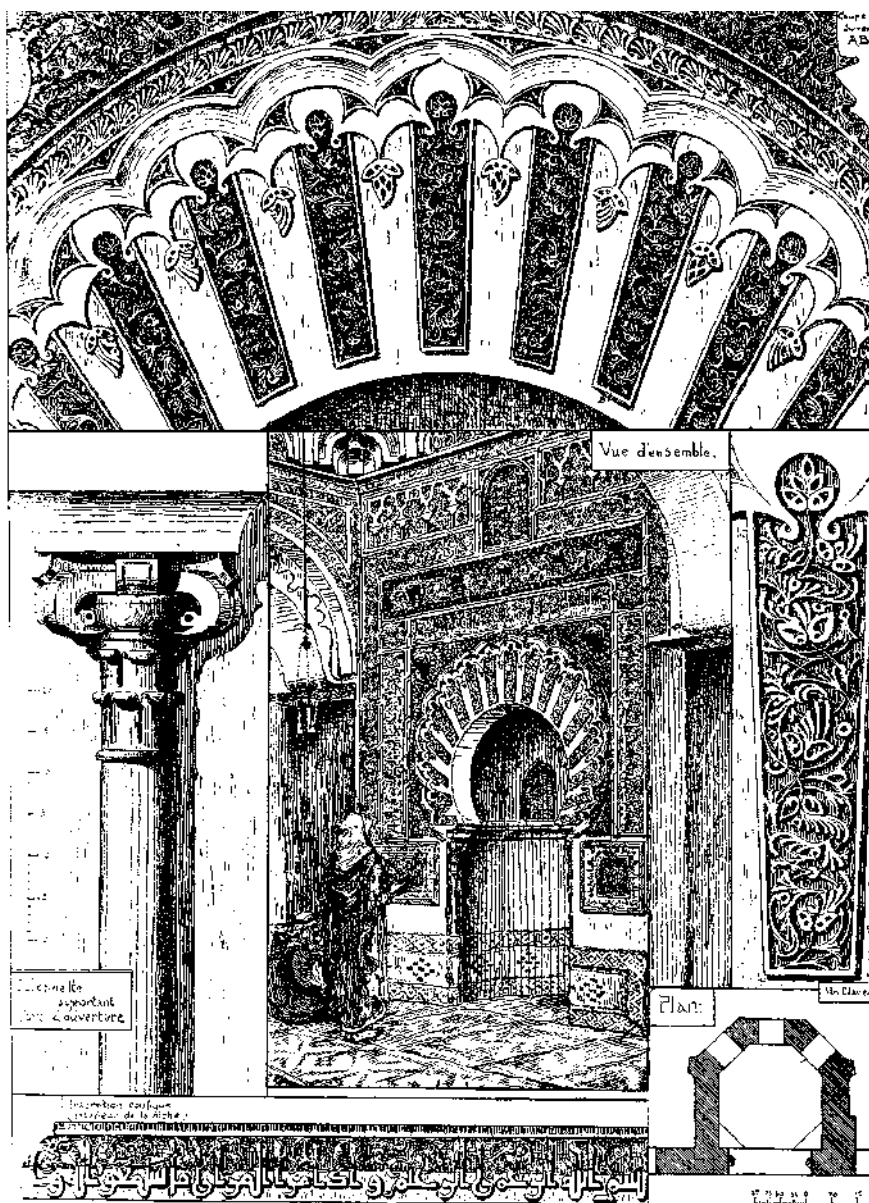


Illustration 37 Gravure : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen¹⁸¹

¹⁷⁸ M.Terrasse, Islam et Occident méditerranéen, p232

¹⁷⁹ Ibid., p232

¹⁸⁰ Ibid., p232

¹⁸¹ Archives département d'Architecture d'Oran, Usto

Les artisans almohades abandonnent progressivement l'arc plein cintre outrepassé reste sauf exception l'arc des Mihrabs¹⁸². On remarque également une autre variante de l'arc lobé, l'arc à lambrequin, où les lobes de forme outrepassée brisée sont séparés par des « pendentifs » d'orientation verticale. On peut citer comme exemple le Patio del Yeso (Alcazar, Séville, Photo 28).



Photo 28 : Arc du Palacio el Yeso, Alcazar, Séville



Photo 29 : Arc polylobé à la Grande Mosquée de Tlemcen

G.Marçais estime que la forme de la naissance d'arc a du préoccuper les artisans musulmans¹⁸³, car le passage de la concavité des lobes vers une forme rectiligne posait des problèmes esthétiques. Les naissances d'arc ont donc évolué en adoptant un raccord de forme concave convexe donnant lieu au motif serpentiforme. Marçais insiste sur le fait que malgré le nom, le motif n'a rien avoir avec les reptiles et note une certaine analogie avec la « console prothyride » de Vitruve avec un « habillement végétal »¹⁸⁴. Marçais fait remarquer néanmoins que ce type de naissance d'arc n'est pas d'invention almoravide ou almohade et qu'on le trouve déjà dans des décors de l'époque Hammadide (Qalla des beni hammad) et même Fatimide (Kairaouan)¹⁸⁵, il en dresse d'ailleurs une genèse (voir illustration 38).

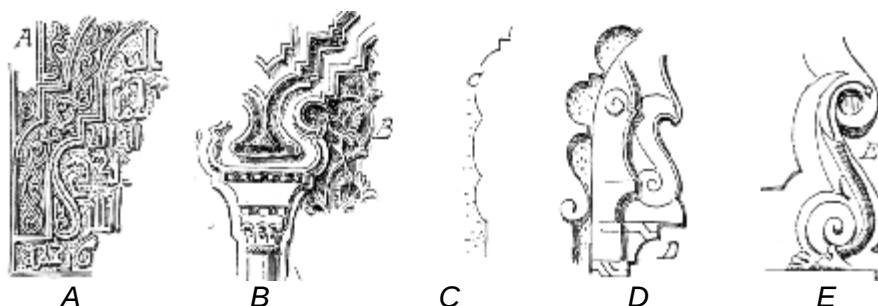


Illustration 38 Gravures: Genèse de l'amortissement serpentiforme selon Marçais. A. Kairaouain, B. Saragosse Aljaferia, C Qala Beni-Hammad, D. Grande Mosquée de Tlemcen, E. Porte des Oudaia¹⁸⁶

¹⁸² M.TERRASSE, Islam et Occident méditerranéen, p232

¹⁸³ Ibid., p233

¹⁸⁴ G. MARÇAIS, L'architecture musulmane d'occident, p234

¹⁸⁵ Ibid., p233

¹⁸⁶ Ibid, p233

Dans une moindre mesure, on peut citer aussi l'utilisation des arcs brisés outrepassés (Grande Mosquée de Tlemcen et d'Alger, Tinnal, Marakech), que Marçais fait remonter l'origine à l'Ifrqiya Fatimide. Les arcs brisés et plein cintres non outrepassés ne sont que rarement utilisés.

Si les **chapiteaux** des époques musulmanes précédentes étaient essentiellement de réemploi (grecs, romains, byzantins), ceux de l'ère Almoravide et Almohade ont vu leur évolution s'inspirant des ordres dit classiques. Ainsi, Marçais fait remarquer que la grande mosquée de Cordoue nous révèle deux types de chapiteaux de son époque (Illustration 39), l'un dérivé du corinthien, et l'autre du composite¹⁸⁷. Selon Marçais, ils vont inspirer les artisans musulmans durant le moyen-âge¹⁸⁸. Le chapiteau dérivé du composite est orné d'un quart de rond, dont on retrouve un exemple almoravide à la Grande Mosquée de Tlemcen (Photos 31), tandis que celui issu du corinthien en est dépourvu. Ces deux types de chapiteaux se retrouvent toujours sous les fondations almohades, notamment avec la Kutubiyya et Tinnal, mais l'influence antique sur les chapiteaux s'estompa peu à peu annonçant la genèse d'un chapiteau typiquement musulman¹⁸⁹.



Photos 30 : Chapiteaux de l'Aljaferia

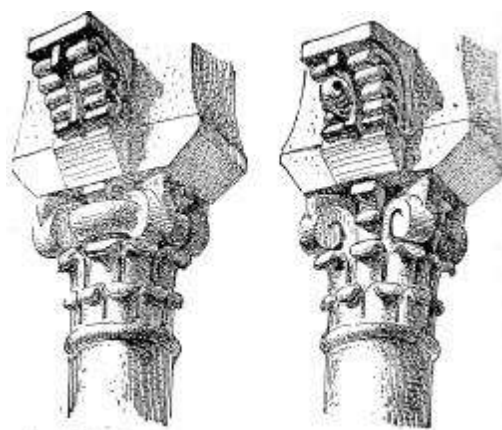


Illustration 39 Gravure : Chapiteaux de la Grande Mosquée de Cordoue¹⁹⁰



Photos 31 : Chapiteaux de la Grande Mosquée de Tlemcen

¹⁸⁷ G. MARÇAIS, L'architecture musulmane d'occident, p235

¹⁸⁸ Ibid., p235

¹⁸⁹ Ibid., p234

¹⁹⁰ Ibid., p164

2.1.3. Formes décoratives

Dans le registre du décor épigraphique, Marçais note l'apparition de l'écriture cursive aux côtés du coufique, que ce soit en terme d'ornementation architecturale ou dans l'épigraphie monétaire. L'inscription historique sous la coupole de la grande mosquée de Tlemcen est en cursive. Epuré à l'époque des califats de Cordoue, l'épigraphie se trouve ornée à l'époque almoravide/almohade, en comblant les vides de motifs floraux et en enrichissant les branches des lettres¹⁹¹. Néanmoins, l'épigraphie reste rare dans les monuments almohades si ce n'est quelques inscriptions cursives à la Kutubiyya.

En matière de décor floral, Marçais distingue deux groupes : les palmes et les fleurons éléments d'inspiration végétale proprement-dit, et la tige élément d'épure structurant sur laquelle viennent s'attacher les palmes¹⁹². La tige almoravide et almohade est sous la forme d'un filet simple, contrairement à l'époque de Cordoue ou des omeyyades qui était une tige refendue. Avec les almohades, la tige tend dans certains décors à disparaître donnant un décor floral compact. Le tracé régulateur de la tige est soit symétrique ou asymétrique¹⁹³. Dans le mihrab de la grande mosquée de Tlemcen (photo 32), le décor floral des claveaux ou du claustra présentent un ordonnancement asymétrique tandis que les panneaux en étoile du cadre sont symétriques (illustration 40 et photo 33).

Le XII siècle almoravide affirme un décor floral luxuriant où s'affirme l'utilisation de la palme— simple ou double souvent nervée de digitations elle envahit et transforme le chapiteau aux formes d'ensemble héritées par les Omeyyades des modèles issus des chapiteaux corinthiens ou composites à bandeau de la Bétique romaine. En épigraphie c'est surtout le kufique qui est utilisé. Enfin les historiens notent un développement des décors géométriques peints dont les tracés régulateurs comme ceux des arcs. Ceci induit donc une grande maîtrise de la géométrie déjà développée par les artistes corduans. La référence du décor floral almoravide consiste surtout dans celui du mihrab de la grande mosquée de Tlemcen. La palme et l'acanthé almoravide deviennent des éléments d'ornementation très utilisés durant cette époque dont Golvin en dressa une nomenclature¹⁹⁴ (illustration 42 et 43). Golvin soutient l'idée d'un transfert de main d'œuvre de l'Andalousie aux fiefs almoravides, Tlemcen, Marrakech et Fès, cette hypothèse est soutenue par l'analogie apparente des décors entre les deux rives¹⁹⁵. Le décor floral almohade est retrouvé aussi essentiellement dans les coupoles à mouqarnas ainsi que dans des claustras à Tinmal¹⁹⁶.

Le **décor mouqarnas**¹⁹⁷ ou stalactite fait partie du registre ornemental almoravide et almohade. On le trouve par ailleurs dans la coupole almoravide de la Grande Mosquée de Tlemcen, au niveau des angles et de la lanterne seulement (photos 34 et 36). Les artisans almohades ont encore poussé l'utilisation des mouqarnas pour ainsi couvrir entièrement les coupoles de la Kutubiyya de Marrakech et de Tinmal, voir même des intrados d'arc et autre surfaces (Photos 37 et 38).

¹⁹¹ G.MARÇAIS, L'architecture musulmane d'occident, p251

¹⁹² Ibid., p113

¹⁹³ Ibid., p252

¹⁹⁴ L. Golvin, Essai sur l'architecture religieuse musulmane, Tome 4 l'art hispani-musulman, p237

¹⁹⁵ Ibid., p239

¹⁹⁶ Ibid., p290

¹⁹⁷ Ibid., p293



Photo 32 : Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen (photo redreéssé)

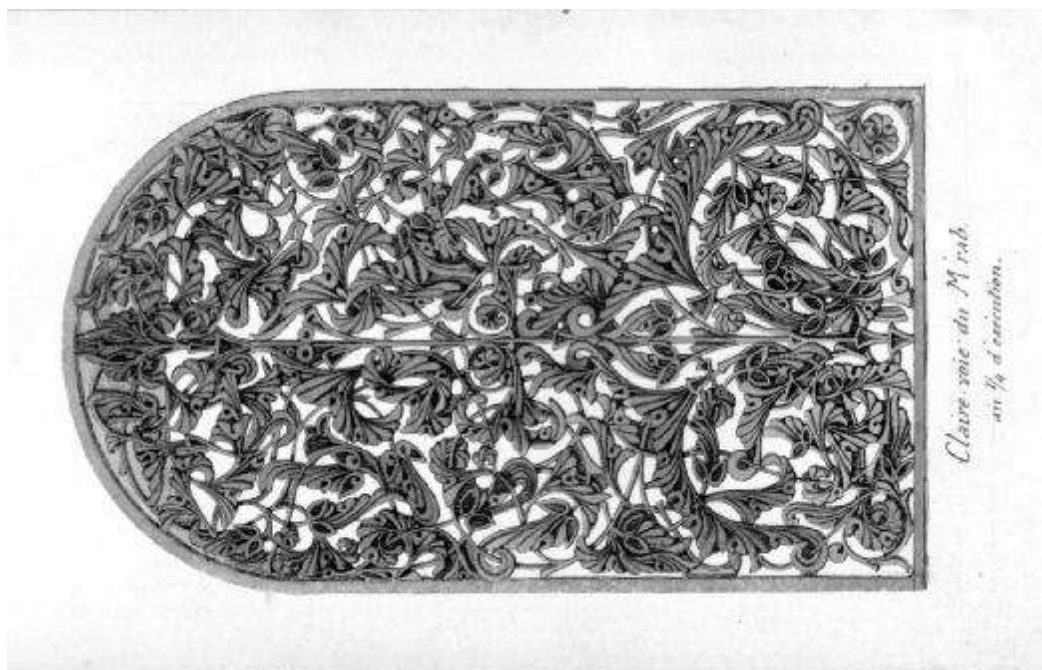


Illustration 40 Gravure : Clairevoie du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen (Duthoit)¹⁹⁸



Photo 33 : Clairevoie du Mihrab de la Grande Mosquée de Tlemcen

¹⁹⁸ Archives département d'Architecture d'Oran, Usto

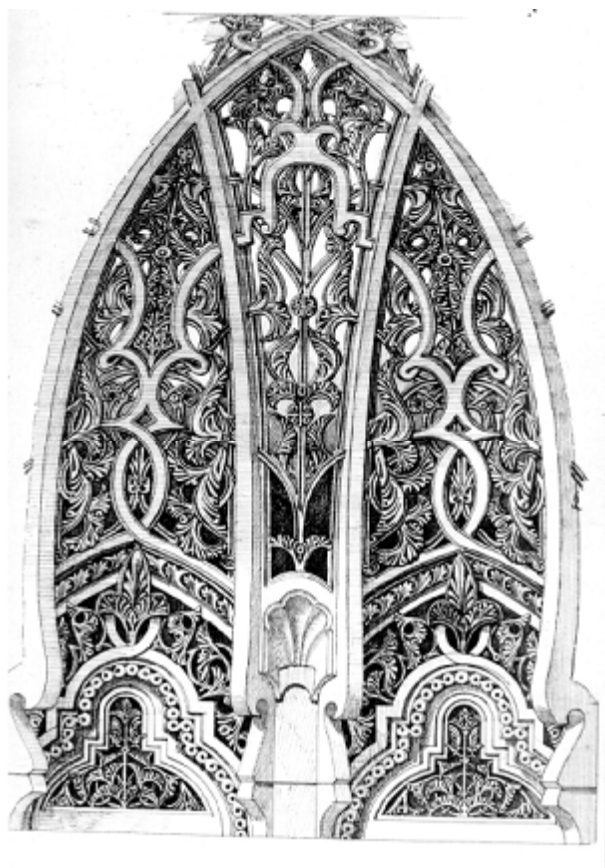


Illustration 41 Gravure : Détail de la coupole an avant du Mihrab, Grande Mosquée de Tlemcen (Duthoit)¹⁹⁹



Illustration 42 Gravure : Décor d'acanthé (Golvin)²⁰⁰

¹⁹⁹ Archives département d'Architecture d'Oran, Usto

²⁰⁰ L.GOLVIN, Essai sur l'architecture religieuse musulmane, p227

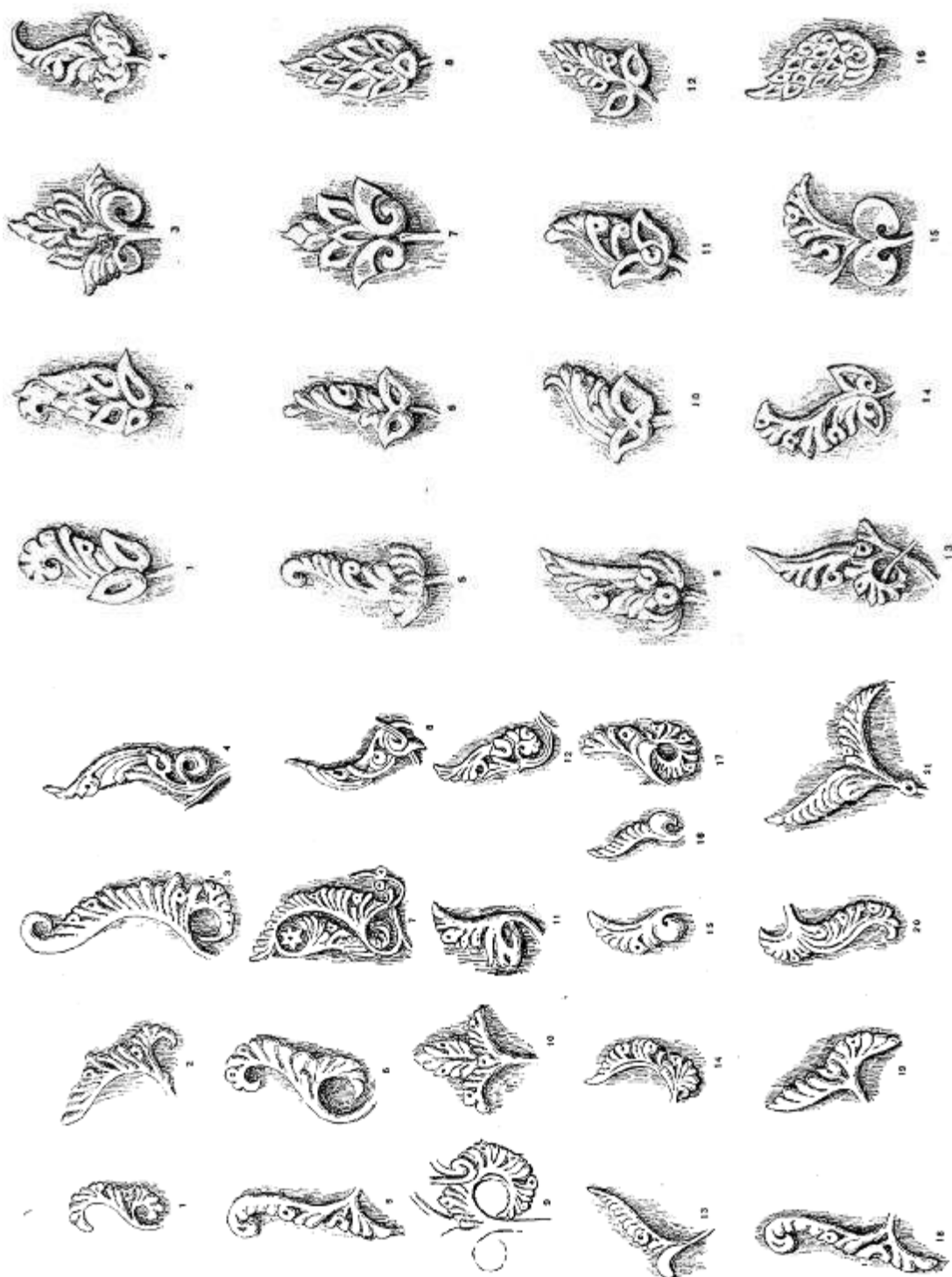


Illustration 43 Gravure: Palmes et fleurons almoravides (Golvin)²⁰¹

^{201 201} L. GOLVIN, Essai sur l'architecture religieuse musulmane, Tome 4 l'art hispani-musulman, p226, p227



Photo 34 : Angle de la coupole en avant du Mihrab, Grande mosquée de Tlemcen



Photo 35 : Détail constructif de la coupole en avant du Mihrab, Grande Mosquée de Tlemcen



Photo 36 : Détail la lanterne de la coupole de la Grande Mosquée de Tlemcen



Photo 37: Coupole du Mihrab de la Mosquée de Tinmâl



Photo 38 : Coupole en avant du Mihrab, Grande Mosquée de Tlemcen

2.1.4. Minarets

On considère que les minarets de la Giralda, de la tour Hassan et de Kutubiyya constituent les références dans le programme ornemental almohade. Le décor des faces des minarets semble emprunter certaines compositions des mihrabs notamment la frise de l'arcature à lobes en haut des Mihrabs. Ceci constitue avec les entrelacs les principaux registres décoratifs des minarets. Le lanternon de la Kutubiyya constitue un premier exemple d'entrecroisement des arcs²⁰² ou réseaux losangés, il est généralisé particulièrement dans les minarets de la tour Hassan et de la Giralda. Un traitement qui deviendra invariable des futurs minarets.

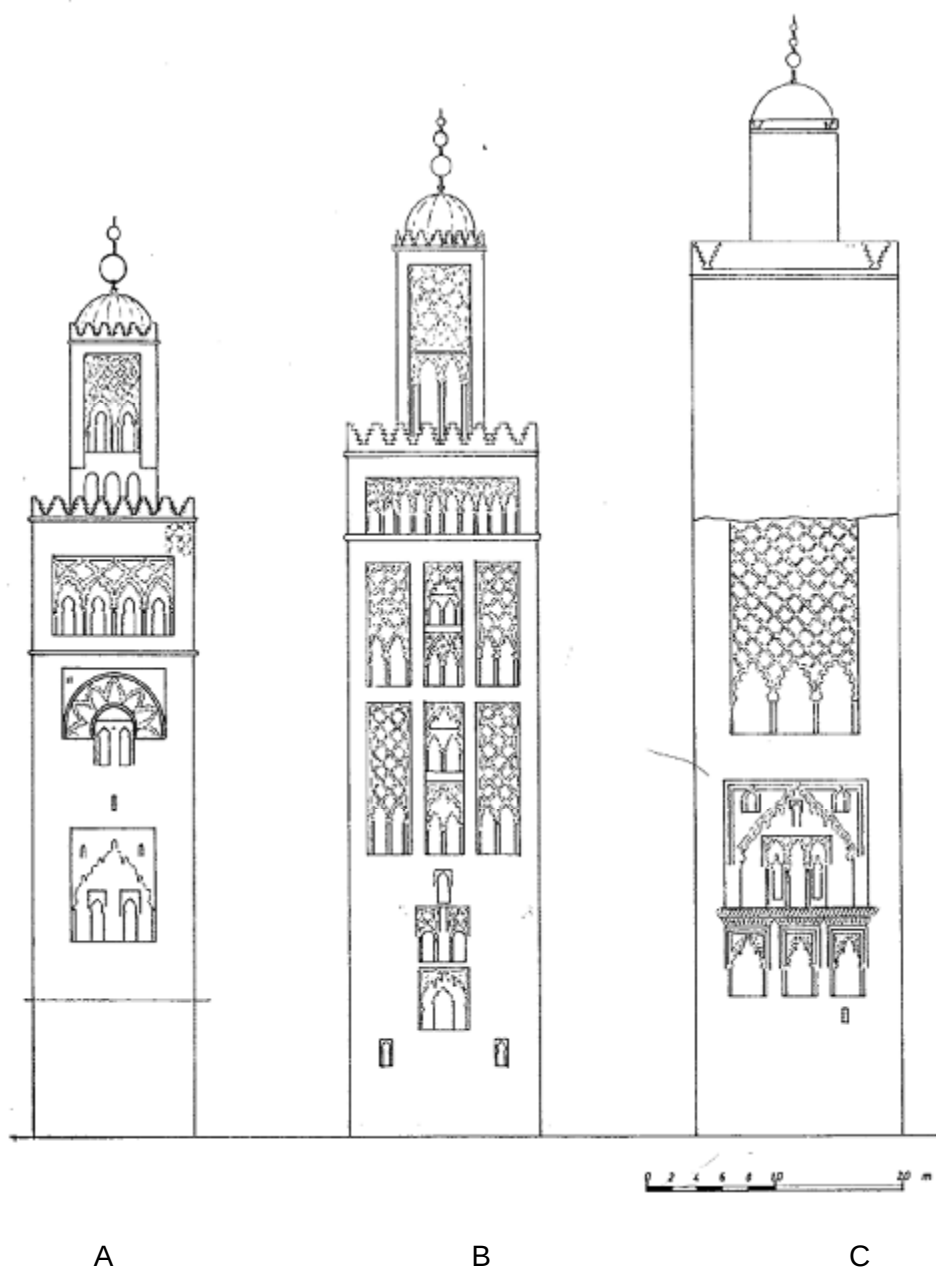


Illustration 44 Gravures : les grands minarets Almohades : A : Kutubiyya, B : Giralda, C : Tour Hassan²⁰³

²⁰² G. MARÇAIS, L'architecture musulmane d'occident, p244

²⁰³ L.GOLVIN, Essai sur l'architecture religieuse musulmane, p277

2.2. L'art Abdalwadide :

2.2.1. Contexte historique

La chute de l'empire Almohade donna suite à l'émergence de plusieurs dynasties berbères dont la dynastie des Abdalwadides est fondée par Yaghmoracen ben-Ziyan le chef de la tribu Zénète des Abd-al-Wad. Originaire du Sahara ou elle fut refoulé par les hilaliens, cette tribu était sous la suzeraineté des Almohades. Les Abdalwadides ont même combattu à leur côté pour repousser l'avancée des Mérinides, jusqu'à la mort du dernier souverain almohade en 1269. A cet effet, Yaghmoracen conclut la paix avec les Mérinides et prit son indépendance afin de se consacrer à d'autres luttes frontalières. Yaghmoracen régna pendant quarante-huit ans, durant lesquels il essuya nombre de conflits avec ses voisins d'est en ouest.

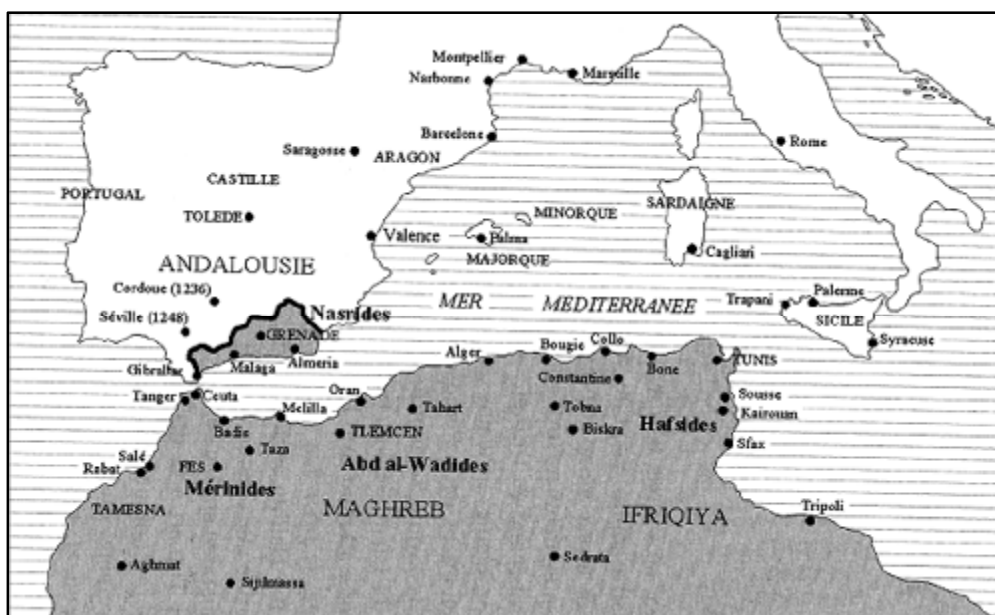


Illustration 45 Carte : Situation géographique des dynasties entre le XIIIe et le XVIe siècle²⁰⁴

De part de son histoire, on note les conditions d'insécurité et d'instabilité du territoire Abdalwadide, la région étant en constant conflits en plus des dissensions au sein même du royaume. Ceci n'a pas empêché les souverains zyanides d'édifier nombre de monuments. C'est par exemple à Yaghmoracen qu'on doit le minaret de la Grande mosquée de Tlemcen et celui d'Agadir²⁰⁵ ainsi que la fondation de l'enceinte du Mechouar. Après le décès de Yaghmoracen, son successeur Abu Said Uthman 1^{er} fit construire la mosquée de Sidi bel-Hassen²⁰⁶ deux ans avant le début du premier siège mérinide. Peu après la fin de ce dernier, c'est sous Abu Hammou Moussa 1^{er} qu'on édifie la medersa, la zawya et la mosquée d'Ouled-el-Imam²⁰⁷. C'est aussi à cette époque qu'on fit construire la mosquée et un des palais du Mechouar²⁰⁸. Sous le règne d'Abu Tachfin 1^{er} quant à lui fit édifier trois autres palais dans l'enceinte du Mechouar à savoir dâr-es-soroûr, dâr-abî-fihr, dâr-el-mouk²⁰⁹. La médersa Tachfiniya fut construite à la même époque. La mosquée de Sidi-Braham, ainsi que le mausolée, la zawya et la médersa furent construits

²⁰⁴ M.TERRASSE, Islam et Occident méditerranéen p162

²⁰⁵ R.BOURIBA, l'art religieux musulman en Algérie, p110 ; G.MARÇAIS, Monuments arabes de Tlemcen p19

²⁰⁶ R.BOURIBA, l'art religieux musulman en Algérie, p109

²⁰⁷ G.MARÇAIS, Monuments arabes de Tlemcen p20

²⁰⁸ Ibid., p20

²⁰⁹ Ibid., p21

sous Abu Hammou Moussa II²¹⁰. Sous Abu el-Abbas on retrouve le minaret de Sidi Lahcen ainsi que la mosquée de Sidi-Senoussi²¹¹.

Tlemcen intramuros n'as pas connu de grands legs mérinides durant leur règne de 1337 à 1352. Marçais estime qu'ils auraient peut-être réaménagés l'ancien palais royal ou « Qsar El Qdim »²¹². Leurs grandes fondations sont situées extramuros. La Mansourah qui fut construite durant le premier siècle laissant des ruines de remparts de de la mosquée avec son minaret tous témoins des conflits Abdalwadides et Mérinides. C'est surtout le complexe religieux de Sidi Boumediene et la mosquée de Sidi el-Halwi qui représentent leurs œuvres remarquables.

2.2.2. Arcades

Les arcs en grand lobes circulaires et recticurvilignes ont disparus si ce n'est en usage décoratif des plâtres ou minarets. On remarque plutôt l'utilisation du plein cintre (dans des claustras de Sidi bel-Hassen), le plein cintre outrepassé, le brisé outrepassé et le festonné.

Les chapiteaux constituent l'aboutissement de son évolution depuis des origines antiques (illustration 46). Suivant l'évolution, la forme du chapiteau sera conditionnée par des dispositions constructives étant un organe de transition entre le fût de la colonne et la retombée de l'arc²¹³.

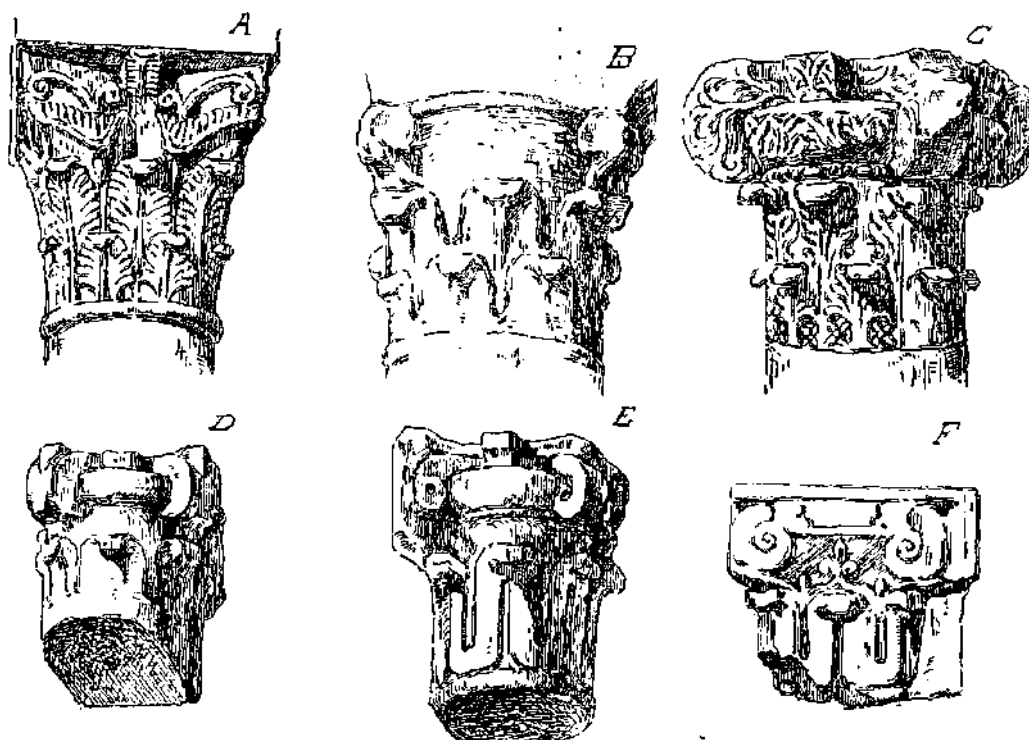


Illustration 46 Gravure : Evolution du chapiteau mauresque²¹⁴

²¹⁰ G.MARÇAIS, Monuments arabes de Tlemcen p25

²¹¹ Ibid., p26

²¹² Ibid., p22

²¹³ G.MARÇAIS, Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman, Tome I Articles et conférences de George Marçais, 1957, P111

²¹⁴ G.MARÇAIS, Monuments arabes de Tlemcen, p71

Consécutivement, la forme volumétrique du chapiteau passa d'un fût en biseau, ou « cloche²¹⁵ » à une superposition d'un parallélépipède sur un cylindre. Ceci imposa par conséquent une forme précise au chapiteau, qui elle-même s'imposa sur la décoration. On remarque également une évolution du traitement des feuilles d'acanthes autour du cylindre du chapiteau, passant de deux à une série de couronnes de feuilles devenant ensuite un ornement de frise continu «...comme un grand méandre dressé et incurvé à sa partie supérieure²¹⁶ ».

Le parallélépipède supérieur du chapiteau reste quant à lui relativement fidèle aux précédents, à savoir l'utilisation des voulûtes d'angle, du quart de rond et les caulicoles à double feuilles²¹⁷ (Illustration 47 et photo 39). Marçais fait remarquer la substitution de la « rose » du chapiteau corinthien par une sorte de tasseau ou emblème rectangulaire.²¹⁸

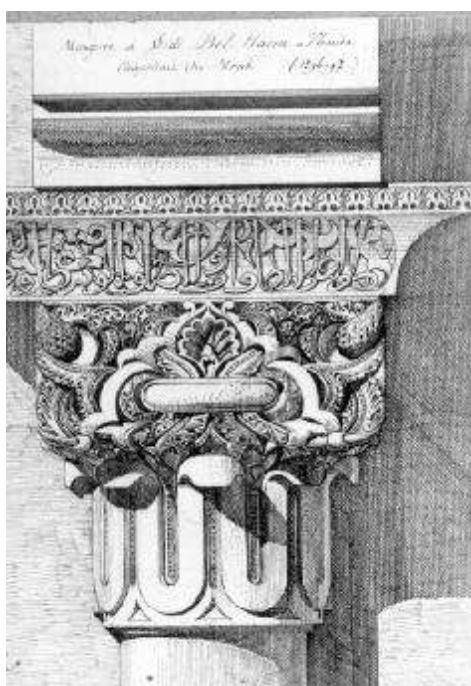


Illustration 47 Gravure : Chapiteau de la mosquée de Sidi bel-Hassen (Duthoit)



Photo 39 : Chapiteau de la mosquée de Sidi bel-Hassen

2.2.3. Formes décoratives

Les matériaux utilisés pour le décor dans les fondations des dynasties précédentes ont été reconduits par les artisans abdalwadides. On note l'utilisation du marbre pour les colonnes et chapiteaux, plus particulièrement le marbre d'onix abondant à l'époque dans la région de Tlemcen²¹⁹.

La mosaïque de céramique, ou zelij, atteint un perfectionnement particulier, la palette de couleur s'est élargie : vert, blanc, brun noir de manganèse, jeune ocreux à l'oxyde de fer et plus rarement le jaune de chrome, le bleu de sombre et le bleu

²¹⁵ G. MARÇAIS, Les monuments arabes de Tlemcen, p237

²¹⁶ G. MARÇAIS, L'architecture musulmane d'occident, p237

²¹⁷ Ibid., p244

²¹⁸ Ibid. p244

²¹⁹ Précisément à Takbalat, dans la région de Bensekrane.

clair. La maîtrise est telle que le lanternon du minaret de la mosquée de Sidi Bel-Hassan est orné de petit chapiteau en céramique.

Les décors en plâtre sculpté reçoivent aussi une polychromie allant du rouge vermillon, bleu clair, vert au doré. Ces colorations se sont estompées à l'heure actuelle mais Marçais avance une théorie sur la distribution de ces couleurs : « il semble que les défoncements vigoureux soient plutôt colorés en rouge ; les défoncements faibles en bleu. L'or, maintenant tourné au vert sombre, rehaussait les reliefs. Le blanc crème du stuc n'était pas exclu : il figure dans les palmes larges, qui découpent quelques détails peints en noir ou en or. ».

Le décor géométrique prend aussi une place importante dans les divers types de décors notamment avec les plafonds de bois, les caissons de plâtres, les revêtements de bronze des portes, les claires-voies et surtout les mosaïques de faïence. Les tracés régulateurs de ces géométries s'articulent en générale autour d'étoiles à seize, à vingt-quatre et la primitive à huit branches²²⁰. Cette dernière se retrouve presque exclusivement dans les frises de plâtre.

Le décor en mouqarnas revient également dans les édifices Abdalwadides, on le retrouve notamment dans la coupole du Mihrab de la mosquée de Sidi bel-Hassen (illustration 48 et 49 et photo 40). Si elle présente des ressemblances avec les coupoles andalouses, Marçais n'y retrouve pas le « rectangle recourbé », un des éléments de composition des mouqarnas pourtant présent à Grenade et Séville. La coupole est de forme octogonale et repose sur une niche de forme hexagonale en plan. Bourrouiba fait remarquer que cette disposition formelle est retrouvée dans la coupole à seize cannelures du mihrab de la Grande mosquée de Tlemcen²²¹ dont le passage entre les deux formes se fait par des pendentifs sans décor. Il fait rappel aussi que les mihrabs des mosquées de la Qarawiyyin de Fès, de Tinmal et de la Kutubiyya de Marrakech étaient déjà surmontés de coupoles à mouqarnas. A noter que le décor à Mouqarnas orne aussi la coupole du Mihrab de la mosquée de Ouled sidi-el-Imam.



Photo 40: Coupole à mouqarnas de la mosquée de Sidi bel-Hassen

²²⁰ G. MARÇAIS, Les monuments arabes de Tlemcen, p96

²²¹ R. BOUROUBA, L'art religieux musulman en Algérie, p115

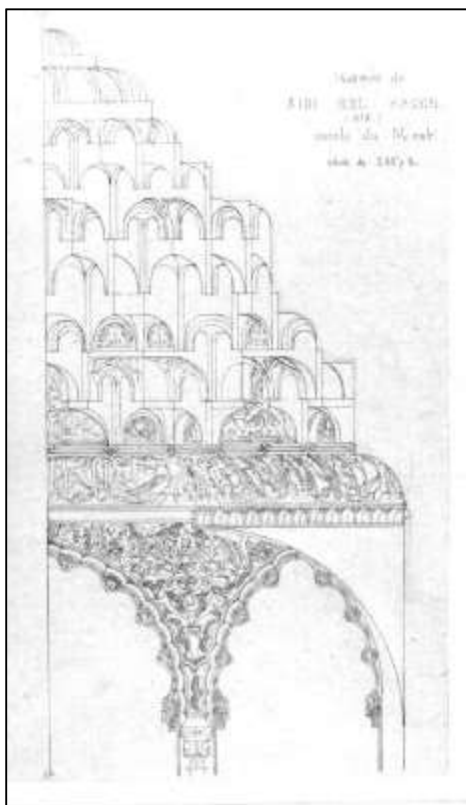


Illustration 48 Gravure : Coupe de la coupole à mouquarnas de la mosquée de Sidi bel-Hassen (Duthoit)²²²

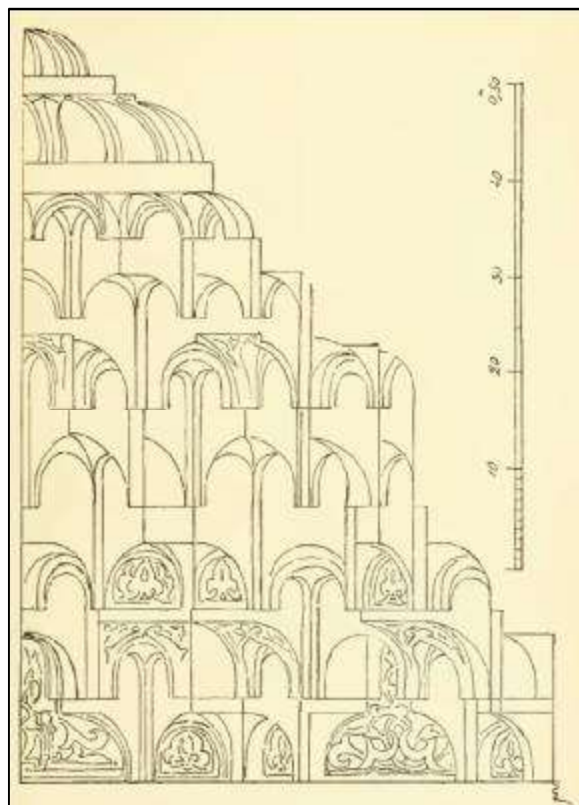


Illustration 49 Gravure : Coupe de la coupole à mouquarnas de la mosquée de Sidi bel-Hassen (Marçais)²²³

Dans le décor floral, l'acanthé disparaît au profit de la palme sous ses différentes formes tel que l'on peut le voir dans les relevés de Bourrouiba (illustration 50). On note aussi l'utilisation des palmes lisses, inexistantes à l'époque almoravide, en contraste avec les palmes nervurés dans les décors floraux. Les tiges, qui s'étaient légèrement effacées avec les almohades réapparaissent avec les Abdalwadides de nature toujours très fines en forme de spires ou de rinceaux²²⁴. On retrouve également l'asymétrie des rinceaux dans les écoinçons et les arcs²²⁵.

Marçais distingue deux modes de construction du décor floral à cette époque et qu'on retrouve dans la mosquée de Sidi bel-Hassen : « l'entrelacs symétrique se développant de part et d'autre d'un axe ²²⁶ » utilisé notamment dans les écoinçons ou claustras ; et « le décor à répétition avec raccord en diagonale ²²⁷ » qu'on retrouve particulièrement dans le décor des parements de murs. Ce sont d'autant de preuve qu'une logique symétrique stricte ordonnait le décor floral.

La graphie cursive prend de plus en plus d'ampleur, ce qui relègue l'usage du coufique à de rare exception notamment dans les cimaises de Sidi bel-Hassen. Ce dernier est plutôt réservé aux formules religieuses.

²²² Archives département d'Architecture d'Oran, Usto

²²³ G. MARÇAIS, Les monuments arabes de Tlemcen, p177

²²⁴ R. BOUROUIBA, L'art religieux musulman en Algérie, p140

²²⁵ G. MARÇAIS, L'architecture musulmane d'occident, p352

²²⁶ Ibid, p353

²²⁷ Ibid, p353

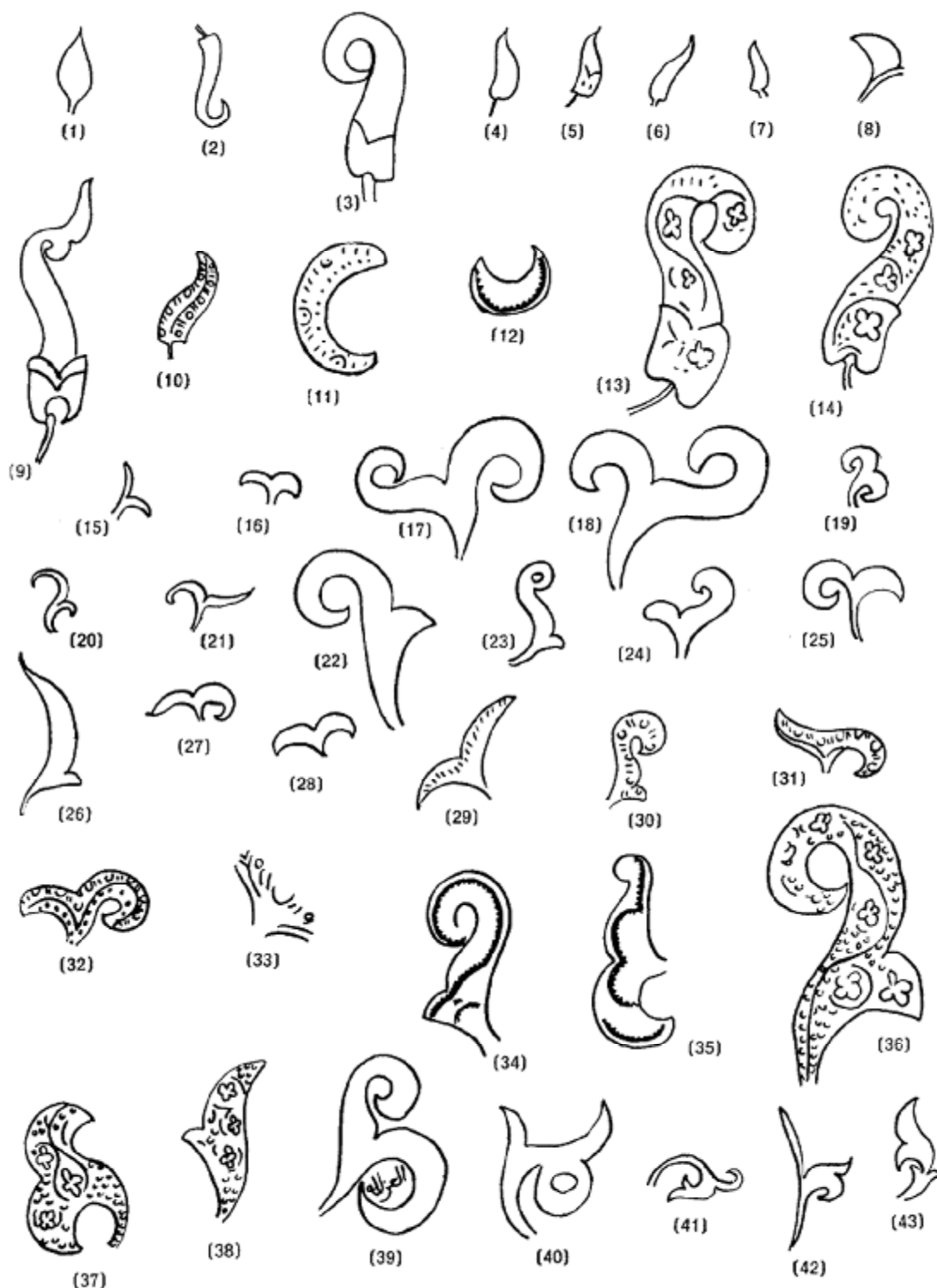


Illustration 50 Gravure : Palmes Abdalwadides (Bourouiba)²²⁸

²²⁸ R. Bourouiba, L'art religieux musulman en Algérie, planche LXXVII

3. ESSAI PRATIQUE DE SEMIOTIQUE DES DECORS ARCHITECTURAUX

Il a été conclu dans le chapitre précédent que parmi les deux exemples d'analyse, on retiendra celle de Neumann partant du principe qu'elle s'accorde mieux à notre cas d'étude. On retiendra pour l'expérimentation de notre analyse trois grandes entités décoratives distinctives de la Grande Mosquée de Tlemcen :

- Les différentes typologies d'arcatures
- La nef centrale du Mihrab englobant le mihrab lui-même ainsi que le décor des arcatures
- Décor des faces du minaret et de son lanternon

Il faut noter que cette liste n'est pas limitative, elle représente les formes les plus significatives.

Par ailleurs et dans la ligne d'une des hypothèses de recherches proposés selon laquelle ce type d'analyse peut nous permettre d'identifier ou de détecter les spécificités ou analogies entre les échantillons étudiés.

Parmi les grandes applications des méthodes d'analyse sémiotique, et particulièrement celle utilisée dans le mémoire, est l'utilisation pour la distinction des styles architecturaux par la détermination des spécificités entre, par exemple des périodes historiques. Par rapport à notre cas d'étude, la Grande Mosquée de Tlemcen se caractérise par une « ambiguïté » sur la stratification historique exacte entre les périodes almoravides, almohades et zianides, et ce que ce soit d'un point de vue spatial ou décoratif. La seule partie qu'on peut clairement qualifier d'époque zianide, est le minaret.

Cependant, dans le groupe des minarets abdalwadides de Tlemcen, le minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen partage avec celui d'Agadir une particularité par rapport aux autres oratoires de Tlemcen : ce sont les seuls qui ont été édifiés sur des mosquées de fondation existante. Dans les autres mosquées zianides, Sidi belHasen, Ouled el Imam, Sidi Braham, et celle du Mechouar, les minarets sont contemporains de la mosquée. Le minaret de Nedroma est un cas particulier, il est celui qui a été le dernier à être construit en plus du fait qu'il soit initié par la population autochtone et non pas par un souverain zianide.

La question que l'on peut se poser est de savoir si la construction, et donc le décor du minaret ont été influencés par la ceux de type almohade ou almoravide. On peut citer par exemple l'arc polylobé en tant qu'organe de support très utilisé à l'époque almoravide/almohade mais presque abandonné par les zianides, pourtant on retrouve ce type d'arc très utilisé sur les façades du minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen.

En plus de l'application sémiotique sur le minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen, il serait peut-être intéressant utiliser cette application un échantillon comparatif de minaret d'époque almohade, on peut citer les trois plus connus : la tour Hassan de Marrakech, le minaret de la Kutubiyya et celui de la Giralda à Séville.

A première vue, le minaret de la Kutubiyya se distingue des autres esthétiquement (le réseau losangé n'est que sur le lanternon), alors que celui de la tour Hassan est esthétiquement proche de celui de la Grande Mosquée mais inachevé. La Giralda de Séville a subi elle de profondes modifications après la reconquête espagnole particulièrement au niveau du lanternon. Le minaret de la Kutubiyya est donc le plus intègre des trois échantillons almohades en plus du fait qu'il soit

chronologiquement le premier du minaret achevé, on portera donc notre choix sur ce dernier.

Le principe de l'analyse consiste préalablement à déterminer les motifs décoratifs afin de constituer le « lexique » utilisé. Ces motifs ou modules constituent suivant les notions de Hjelmslev la « substance », alors que la « forme » elle constitue les règles de combinaison entre les différents éléments du lexique. Ce lexique sera donc structuré sous forme de graphes syntaxiques reliant les éléments décoratifs avec les groupes de symétries qui les régies.

3.1. Cas d'étude : Minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen

A ce stade, il a été recueilli un certain nombre de données historiques sur notre cas d'étude ainsi qu'une historiographie des formes décoratives du monument. En plus des divers relevés et gravures anciens opérés pour la plupart par Duthoit et Marçais, on s'aidera de relevés graphiques et photographiques sur site.

Il est à rappeler que le minaret s'inscrit historiquement dans un registre ornemental Abdalwadide au même titre que ceux d'Agadir, Sidi bel-Hassen, Sidi-Baraham et Ouled-Imam. On procédera au départ par l'énumération des principaux « modules » ou éléments constitutifs décoratifs du minaret. Volumétriquement parlant, le minaret est un double parallélépipède à base carré : le premier constituant la grande tour principale décoré sur les quatre faces, le second constatant le lanternon surmonté d'une coupole. On peut décomposer les registres du minaret selon les syntagmes suivants:

- a. Le « Lanternon » (photo 41) constituant le registre A
 - o Encadrement mosaïque
 - o Arc plein cintre outrepassé
 - o Panneau
 - § Arc plein cintre outrepassé
 - § Ce dernier est inscrit dans un arc à neuf lobes
 - § Réseau losangé d'arcs lobés
 - o Double frise supérieure (photo 43)
 - o Coupole
 - o Parement de mur en brique
- b. Le registre B intègre tous les éléments n'appartenant pas un registre à part entière de la « Grande tour » ou du « corps »
 - o Frise de mosaïque
 - o Merlons ou Crénelage : notons le merlon complet et le merlon d'angle
 - o Parement de mur en brique
- c. Registre C : Galerie d'arcades lobées (photo 42)
 - § Arcs à cinq lobes
 - § Colonnnettes
- d. Registre D : Panneau de brique à réseau losangé (photo 44)
 - § Réseau de losangé d'arc à recticurviligne
 - § Arcade recticurviligne à deux têtes
 - § Colonnnettes



Photo 41 : Face ouest (photographie redressé)



Photo 42 : Panneau supérieur, frise et merlons



Photo 43 : Détail de la frise couronnant la grande tour (photographie redressé)

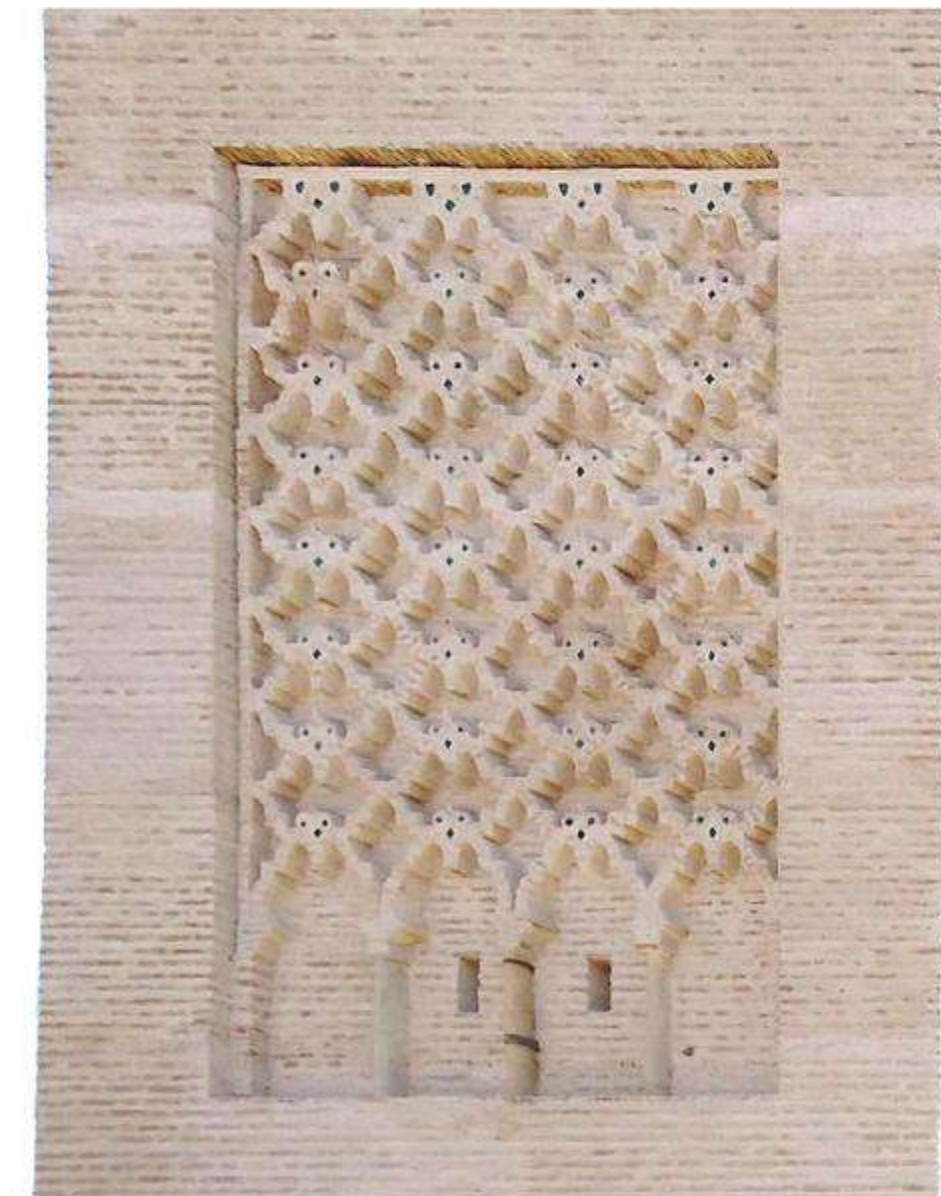


Photo 44 : Réseau losangé sur la face ouest (photographie redressé)

Ce qui été énuméré précédemment constitue le lexique décoratif du minaret. Un lexique ne fait que répertorier le vocabulaire, l'étape suivante consiste à schématiser la syntaxe du vocabulaire propre au cas. On utilisera pour cela la méthodologie de Neumann pour modéliser ce schéma sous forme de graphe organisant les éléments selon leur groupe de symétrie. Pour rappel le graphe se décompose en trois niveaux : le premier englobe les groupes de symétrie généraux, le second les groupes de symétrie de chaque élément respectif et le dernier contient les éléments eux-mêmes.

Il existe certaines différences entre les quatre faces du minaret notamment avec le réseau d'arc losangé. Si les faces nord et ouest sont identiques avec un réseau se terminant par quatre arcs recticurvilignes, la face sud a un de ces arcs plus grand que les trois autres. La face nord elle ne contient que trois arcs. Dans cet essai nous utiliserons comme référence les faces ouest et nord.

La modélisation de la syntaxe de la façade en graphe peut revêtir plusieurs formes selon qu'on simplifie les constituants ou pas. De façon générale, la façade du minaret est régie par un axe de symétrie centrale D_1 .

Cependant cette modélisation reste simplifiée au regard de la complexité de certains motifs comme le panneau de réseau losangé, il y a donc lieu de développer un graphe plus précis en recherchant les groupes de symétrie de chaque motif. Dans ce cas, la paroi en brique (12)²²⁹ demeurera générée par le groupe de symétrie D_1 régissant toute la façade. Ce groupe de symétrie régènera quasiment tous les autres motifs vu la symétrie bilatérale complète de la face du minaret.

Une analyse détaillée permet de ressortir le motif du réseau de losangé d'arc à recticurviligne (02). Ce dernier se distribue suivant une symétrie en frise de type F_1^2 à savoir une translation et une réflexion comme le montre l'illustration 51. Cette opération ne permet que de générer le motif horizontalement, la distribution verticale est achevée par un le groupe de symétrie de type F_1^1 . Ce groupe partage son axe générateur avec le groupe D_1 ils partageront donc le niveau 1 du graphe.

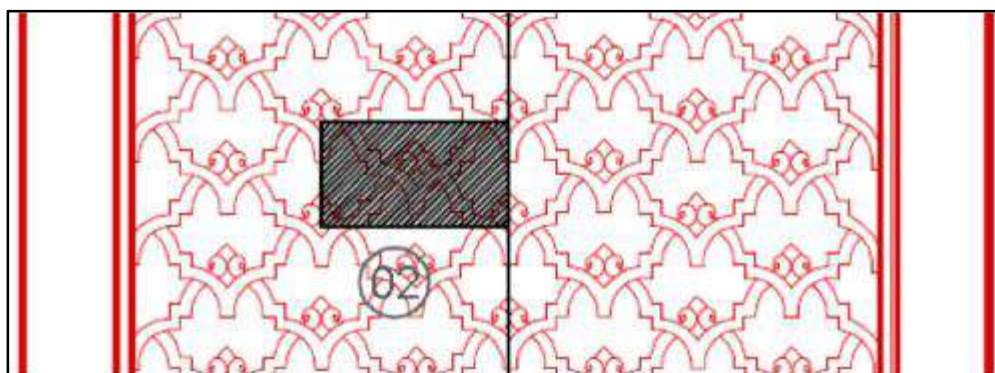


Illustration 51 : Motif du réseau d'arc recticurviligne

Le réseau losangé se termine sous la forme d'arcs recticurviligne (15) (illustration 52) reposant sur des colonnettes (16) tous deux générés par des translations réflexions symétriques linéaires de type F_1^2 , et distribué dans la façade par le groupe D_1 .

²²⁹ Les chiffres entre parenthèses correspondent aux éléments décoratifs numérotés dans les illustrations

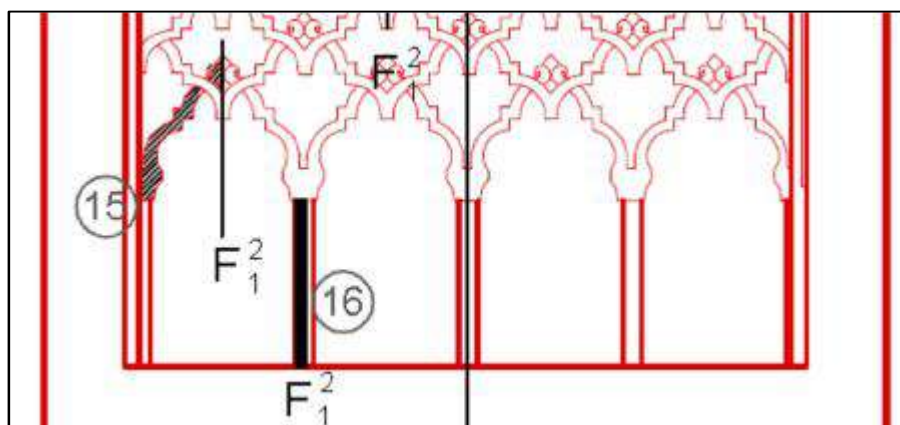


Illustration 52 : Motifs de la colonnette et de l'arc recticurviligne

Les merlons (10) du minaret sont générés par un autre groupe de symétrie F_1^2 (illustration 53). Ils seront distribués dans la façade par le groupe D_1 . Les merlons d'angles (11) appartiennent eux directement la symétrie bilatérale générale D_1 . Les colonnettes (14) surmontés d'arcs à cinq lobes (13) du panneau supérieur suivent la même logique.

Enfin la tour est couronnée par deux frises de mosaïque (01) (Photo 43) qui sont générés par le groupe de symétrie de type F_1 . Les frises sont ensuite distribuées dans la façade par le groupe de symétrie F_1^1 .

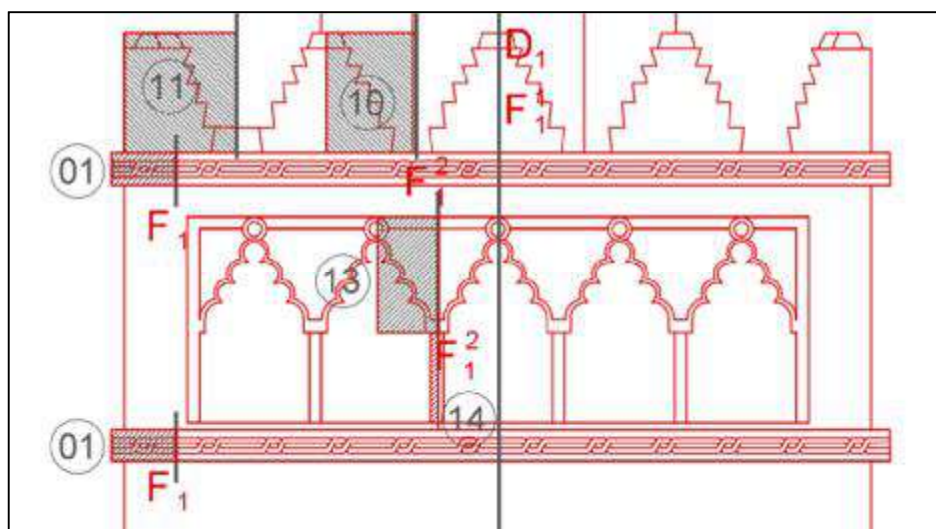


Illustration 53 : Merlons et registre supérieur

Le graphe du lanternon utilise les mêmes groupes de symétries généraux de la tour principale à savoir le D_1 et F_1^1 . Le premier génère directement le parement en brique (09), l'arc à neuf lobes (08), et l'arc plein cintre outrepassé (07). Le lanternon est aussi décoré d'un réseau losangé d'arc lobé (03) généré par le groupe de symétrie F_1^2 et distribué en façade par le groupe F_1^1 . Le double frise de mosaïque supérieure (05) est généré par le groupe F_1 puis par la symétrie globale D_1 . Enfin l'encadrement par le groupe de symétrie F_2^1 , mais sa distribution se fait en deux parties : par groupe général F_1^1 verticalement et par le groupe D_1 bilatéralement.

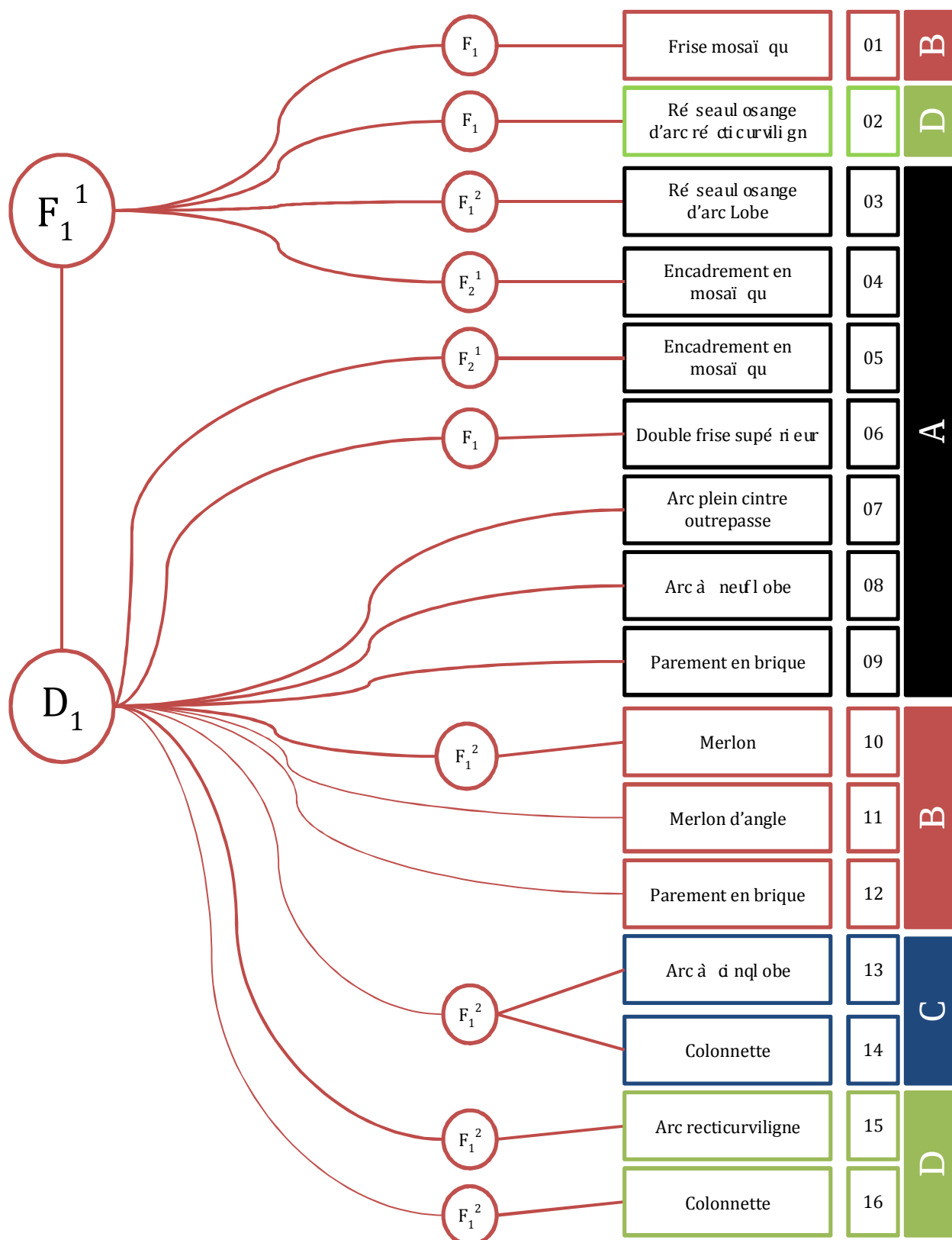


Illustration 54 Graphe syntaxique : Face ouest du minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen

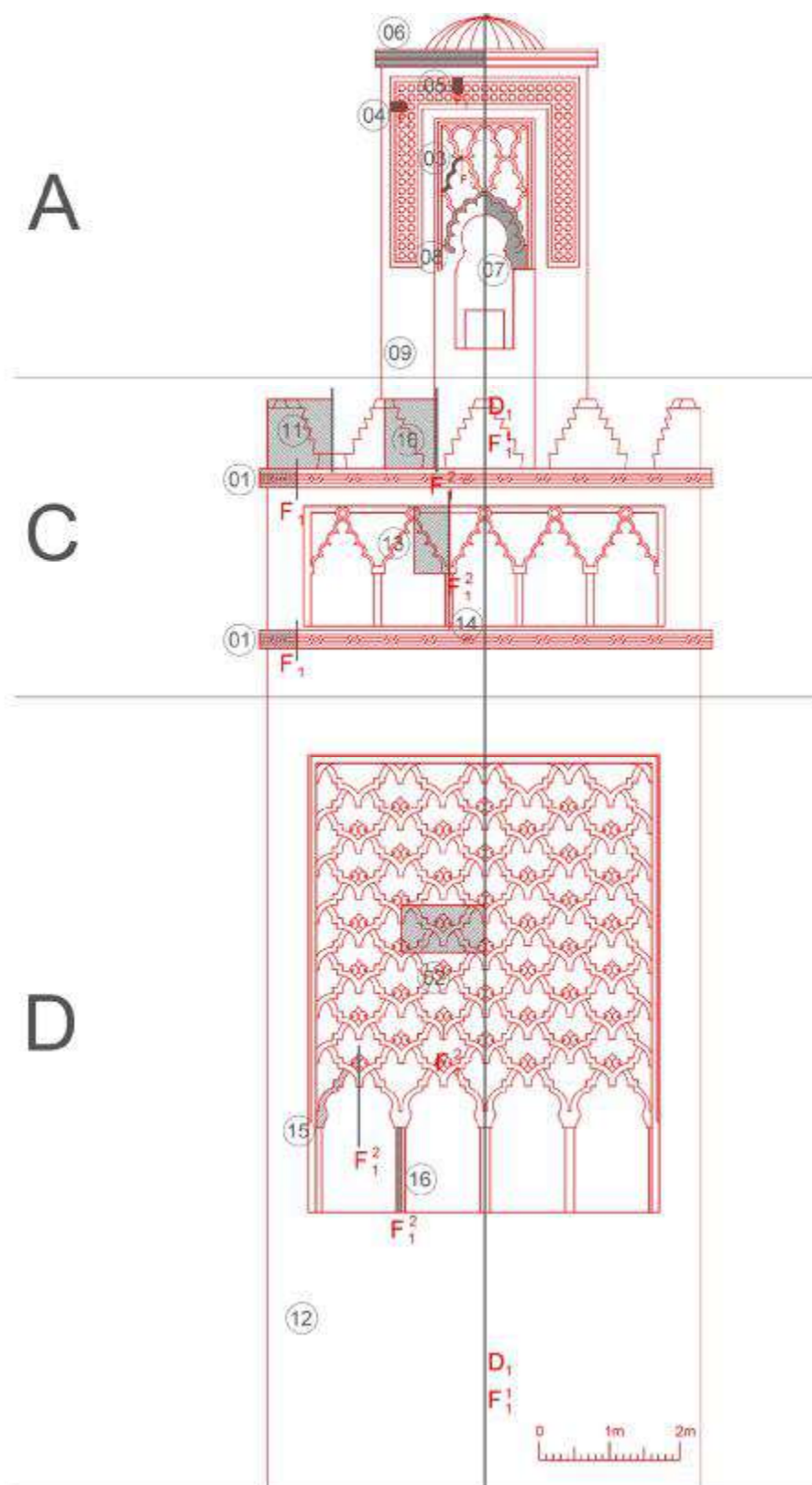


Illustration 55 : Dispositions des groupes de symétrie de la face ouest de la Grande Mosquée de Tlemcen.²³⁰

²³⁰ Le registre B intègre les éléments décoratifs n'appartenant pas à un registre à part entière. C'est pour cette raison qu'il n'apparaît pas sur l'illustration

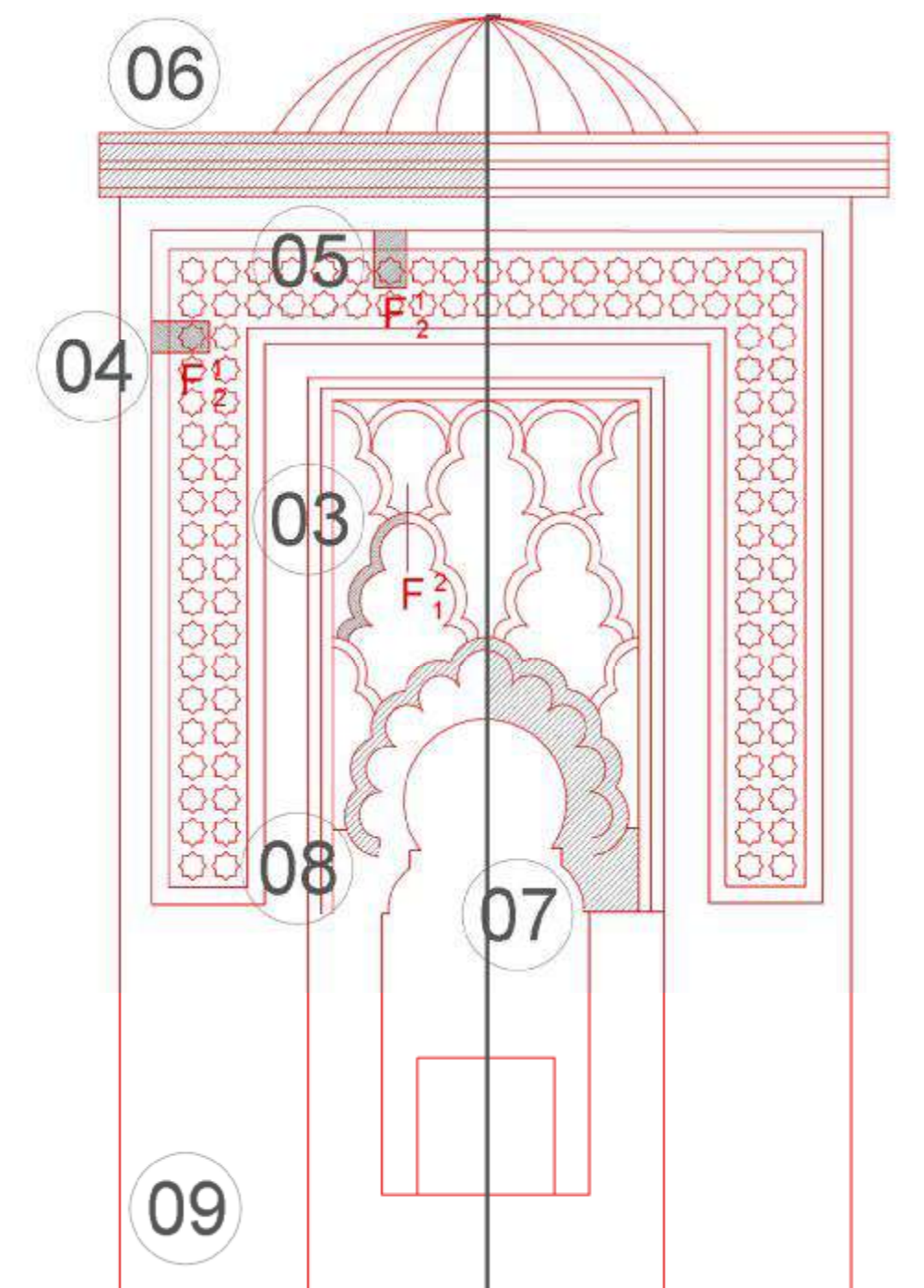


Illustration 56 : Dispositions des groupes de symétrie sur le lanternon de la Grande Mosquée de Tlemcen

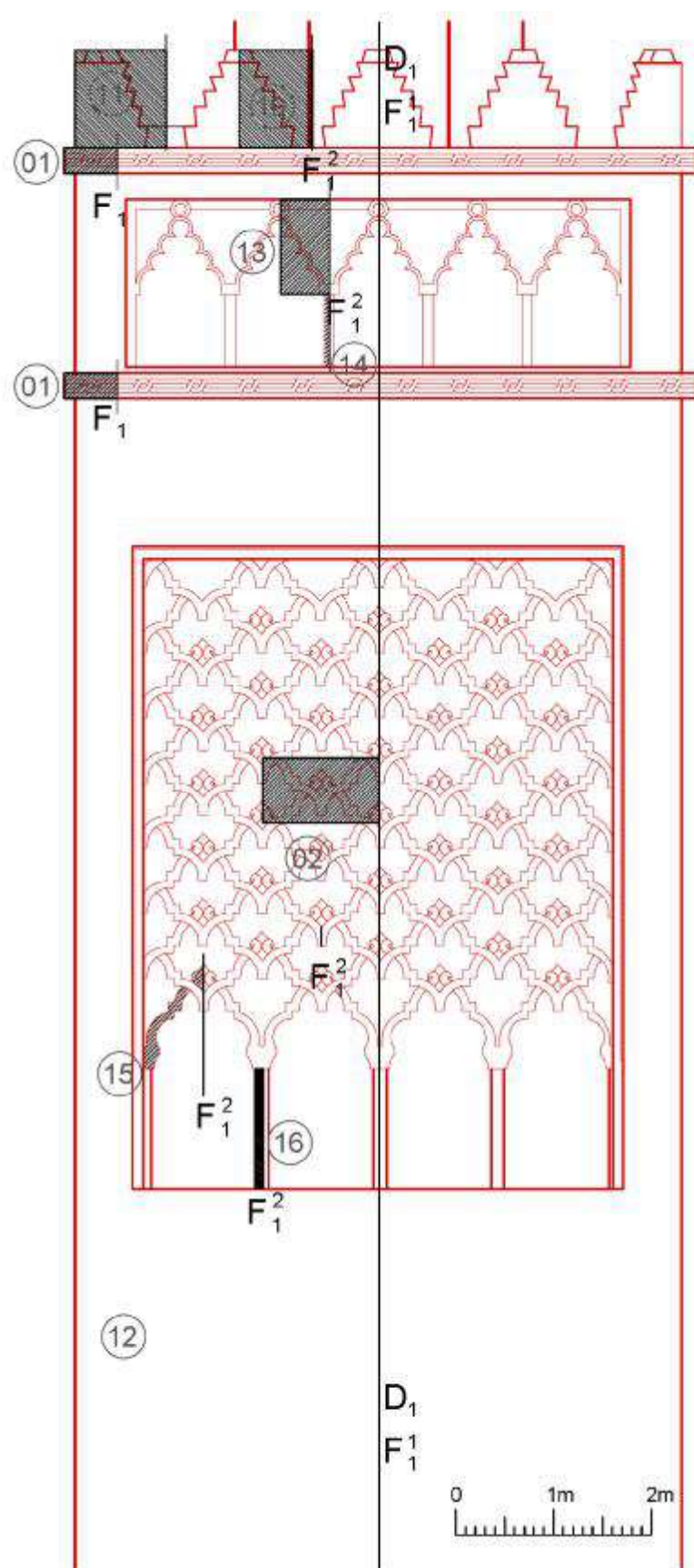


Illustration 57 : Dispositions des groupes de symétrie sur le corps de la Grande Mosquée de Tlemcen

3.2. Echantillon comparatif : Minaret de la Kutubiyya de Marrakech

Construite par les Almohades à la fin du XII^e siècle, La Kutubiyya est considérée comme l'un des plus beaux monuments du Maroc. Le nom de la Kutubiyya semble dériver de « kutubiyyun », en référence à un souk de libraires qui existait à proximité du site de la mosquée. C'est un joyau de l'art des almohades, date du XII^e siècle qui s'élève sur le site d'un palais almoravide, Ksar El Hajar, « Palais des pierres », détruit par les nouveaux maîtres de Marrakech en 1147.

La mosquée la Kutubiyya est le monument religieux le plus célèbre de Marrakech. Cette mosquée d'une grande allure architecturale et d'une richesse décorative a une histoire complexe. Elle s'agit en réalité d'un double sanctuaire muni d'un minaret.

La Kutubiyya est construite en deux phases par Abdelmoumen en 1157 et 1163. Son érigé en pierre de taille, comporte à l'intérieur, non pas un escalier, mais une rampe qui permet d'accéder à des salles couvertes de coupes ainsi qu'à son sommet. Sa hauteur est de 77 m. La mosquée à une forme carrée de 218 m comportant 7 travées.



Photo 45 : Minaret de la Kutubiyya



Illustration 58 Gravure : Lanterion de la Kutubiyya²³¹

²³¹ GALLOTI, 1923. Le lanterion de la Kutubiyya. Hespéris, p 65

En reprenant la logique utilisée avec le minaret de la grande mosquée de Tlemcen, nous pouvons ressortir le lexique et syntagmes du minaret de la Kutubiyya. Cette dernière se distingue par le fait que les faces sont différentes, néanmoins le lanternon et la partie supérieure du corps sont identiques et forment les syntagmes qui suivent.

- a. Le lanternon
 - o Entrelacs géométriques
 - o Réseau losangé d'arc recticurviligne
 - o Couplete godronnée
 - o Merlon d'angle
 - o Merlons
 - o Arc recticurviligne
 - o Frise mosaïque
 - o Arc plein cintre outrepassé
 - o Arc à sept lobes
 - o Parement en pierre
- b. Le corps du minaret
 - o Merlons
 - o Merlon d'angle
 - o Parement en pierre
- c. Le panneau supérieur
 - o Colonnnette
 - o Arc lobée
 - o Arc plein cintre

Les quatre différentes faces forment à leur tour les syntagmes suivants :

	Face nord-est	Face sud-est	Face sud-est	Face nord-est
Registre D	- Arc plein cintre outre passé - Arc recticurviligne - Arc plein centre outrepassé	- Arc à sept lobes - Arc plein cintre outre passée	- Colonnnette - Demi-Colonnnette - Arc recticurviligne - Arc plein cintre	- Arc recticurviligne - Arc à sept lobes - Arc plein cintre outrepassé
Registre E	- Arc à 17 lobes - Arc à 7 lobes - Arc brisé outrepassé	- Arc plein cintre outrepassé - Arc à lambrequin - Arc brisé outrepassé	- Arc plein cintre outre passé - Arc recticurviligne - Arc plein centre outrepassé	- Arc plein cintre - Arc à lambrequin - Arc brisé outrepassé
Registre F	- Arc plein cintre outrepassé - Arc brisé outrepassé	X	X	X

Les graphes résultants et les dispositions des groupes de symétries sont illustrés dans les illustrations suivantes.

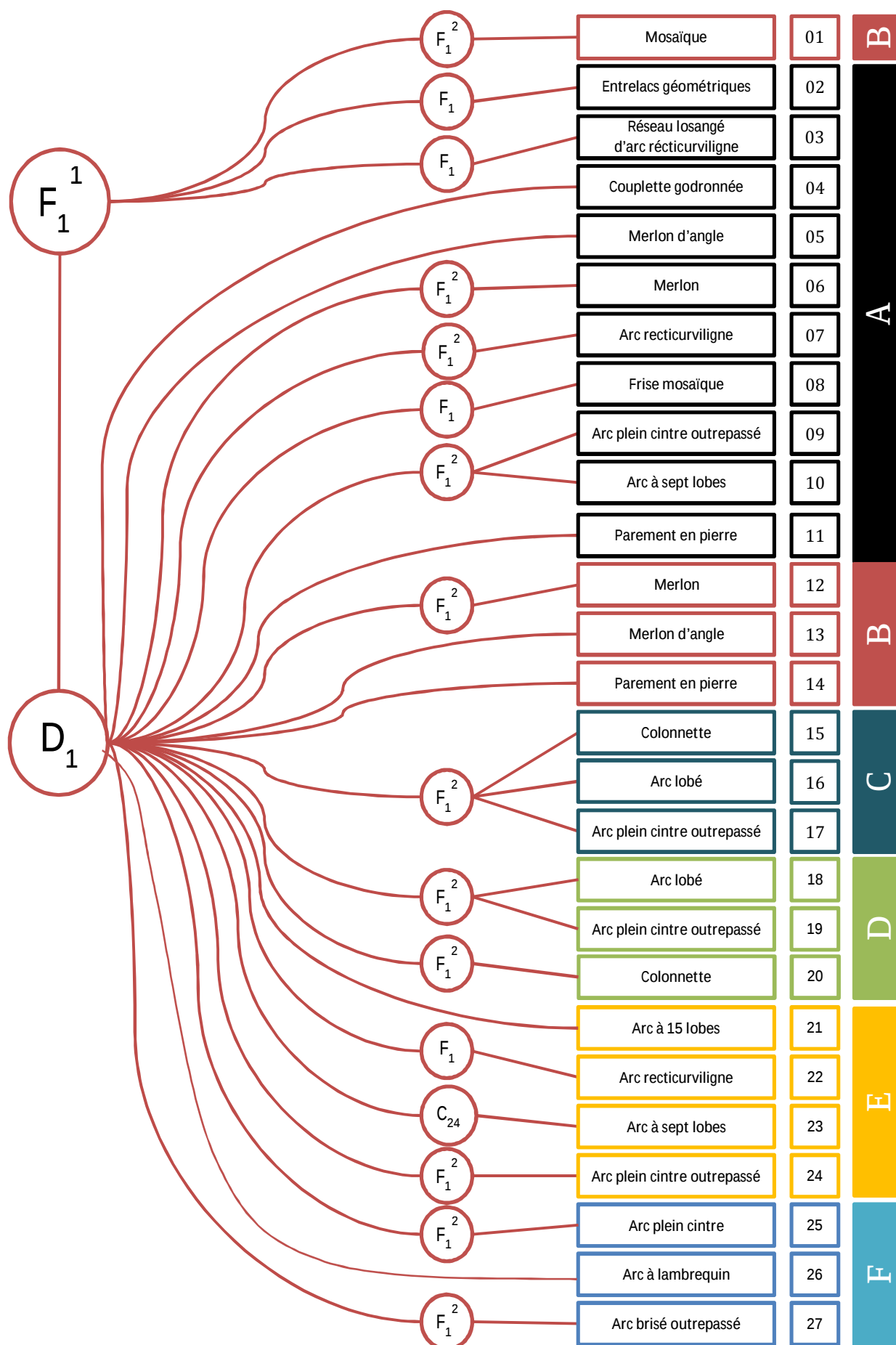


Illustration 59 Graphe syntaxique : Face nord-est du minaret de la Kutubiyya

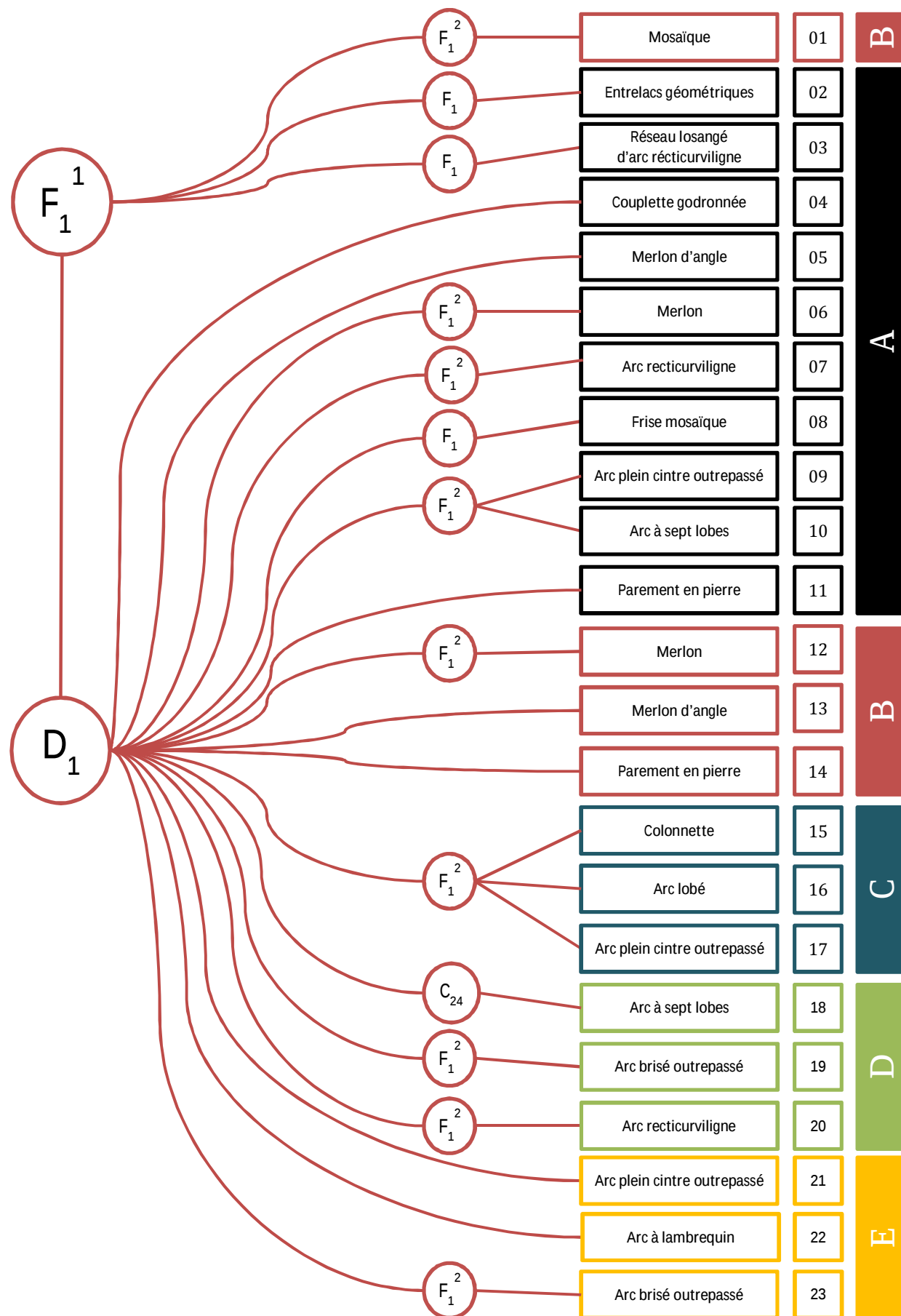


Illustration 60 Graphe syntaxique : Face sud-est du minaret de la Kutubiyya

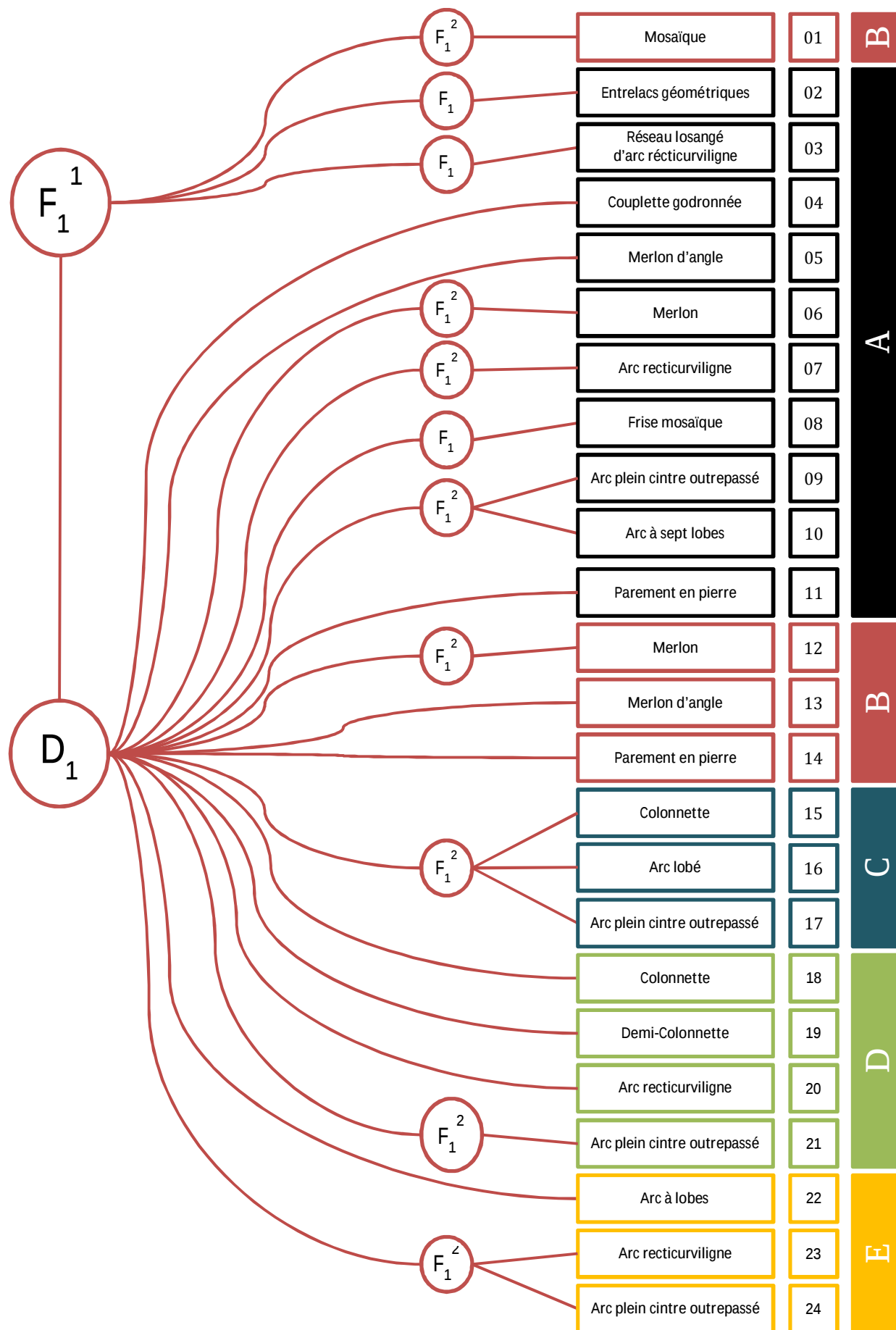


Illustration 61 Graphe syntaxique : Face sud-ouest du minaret de la Kutubiyya

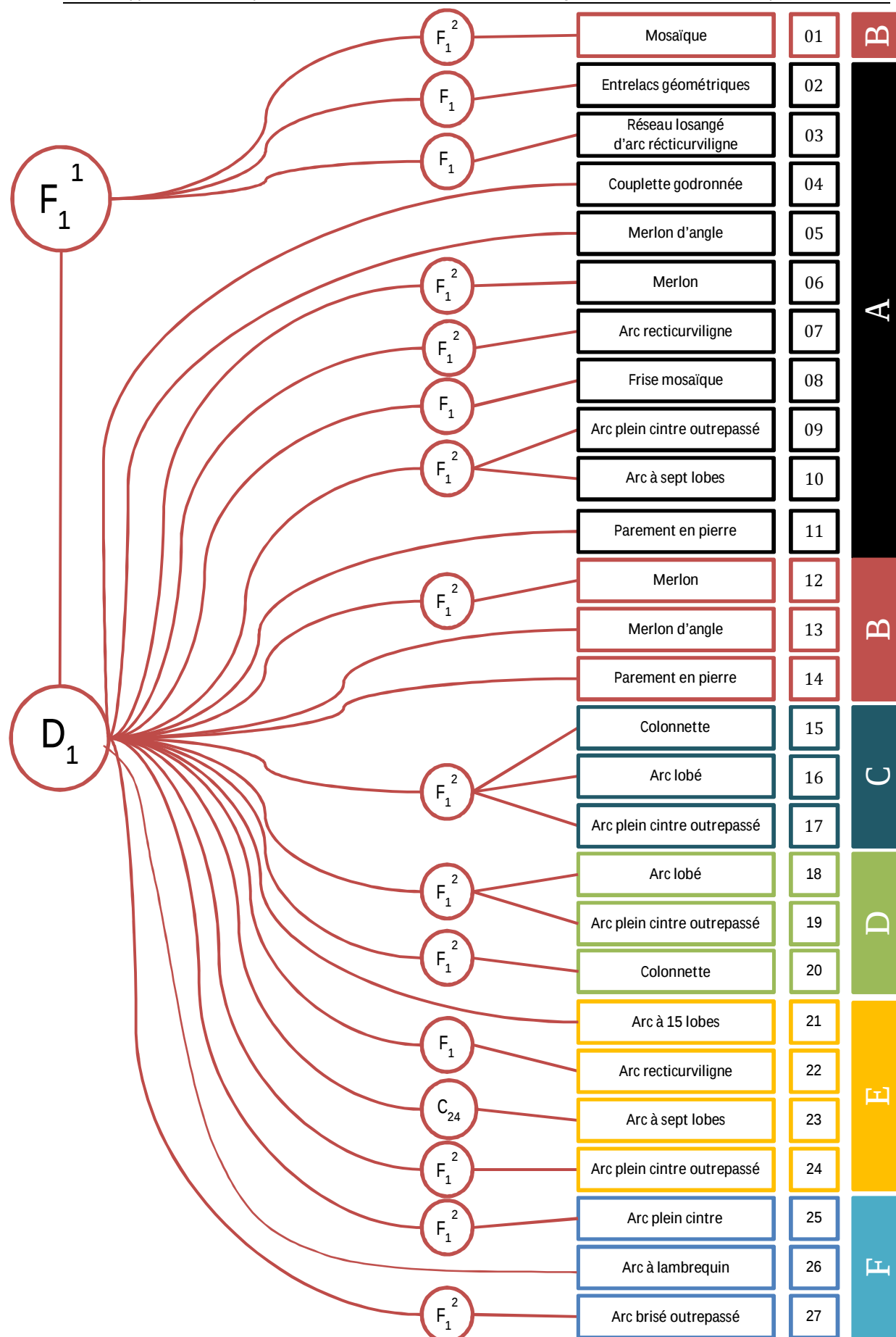


Illustration 62 Graphe syntaxique : Face nord-ouest du minaret de la Kutubiyya

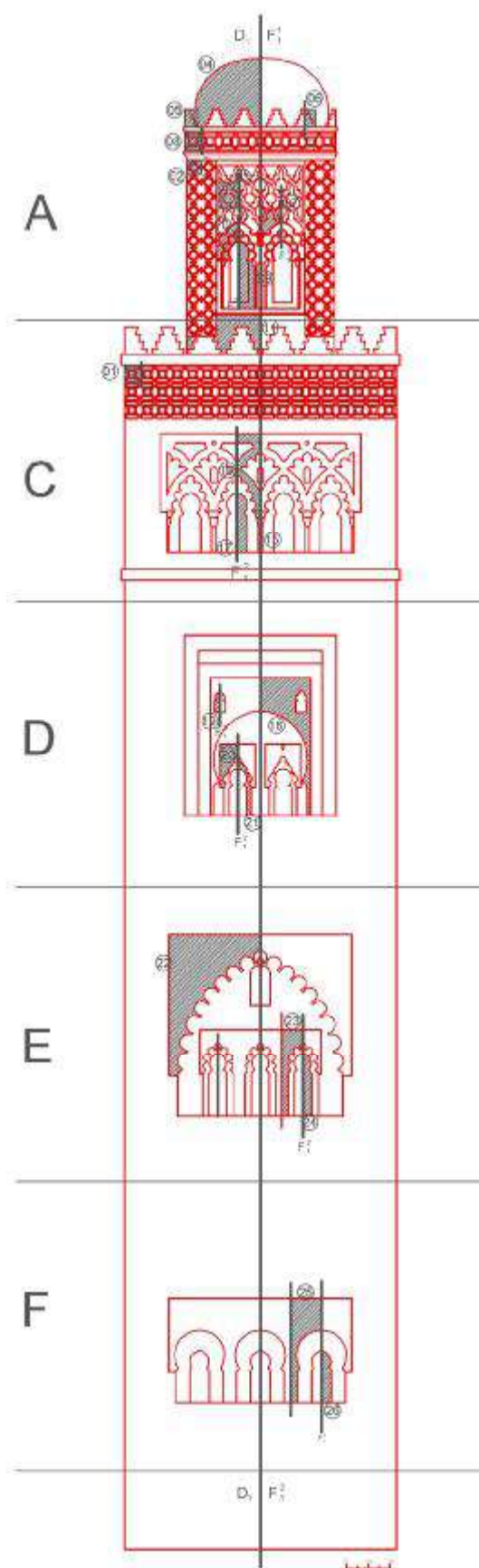


Illustration 63 : Disposition des groupes de symétries sur la face nord-est du minaret de la Kutubiyya

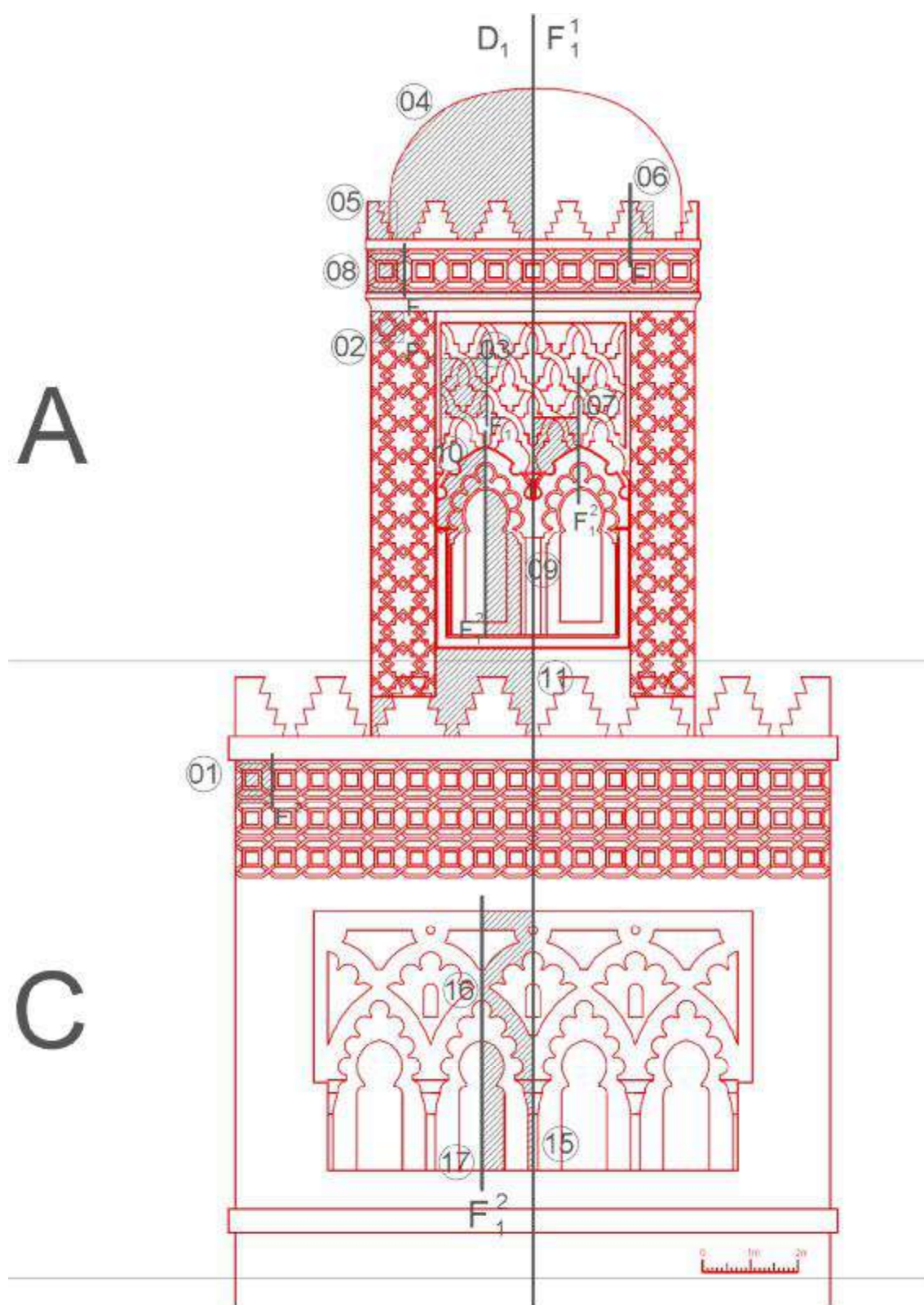


Illustration 64 : Disposition des groupes de symétries sur le décor commun aux quatre faces

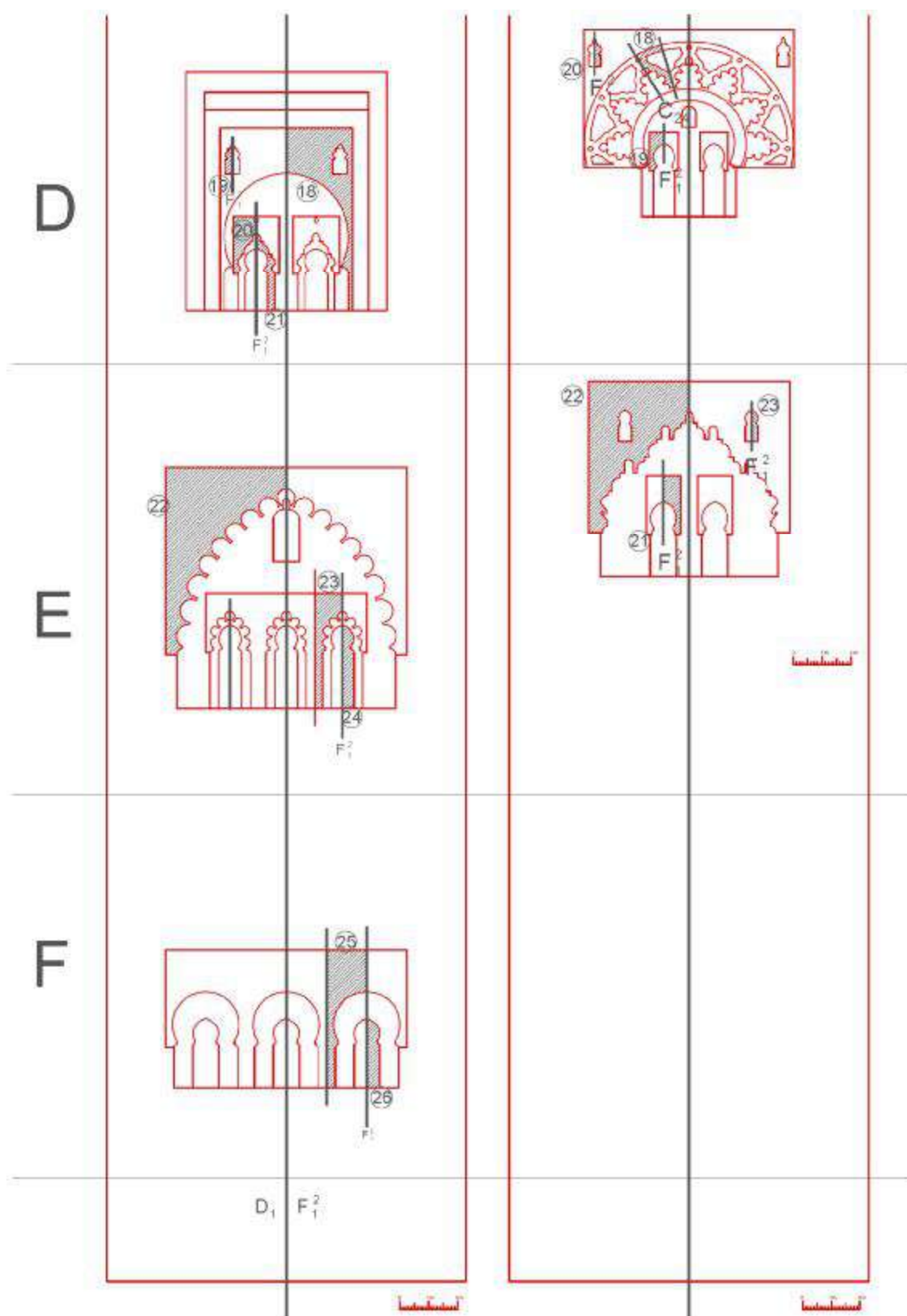


Illustration 65 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face nord-est du minaret de la Kutubiyya

Illustration 66 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face sud-est du minaret de la Kutubiyya

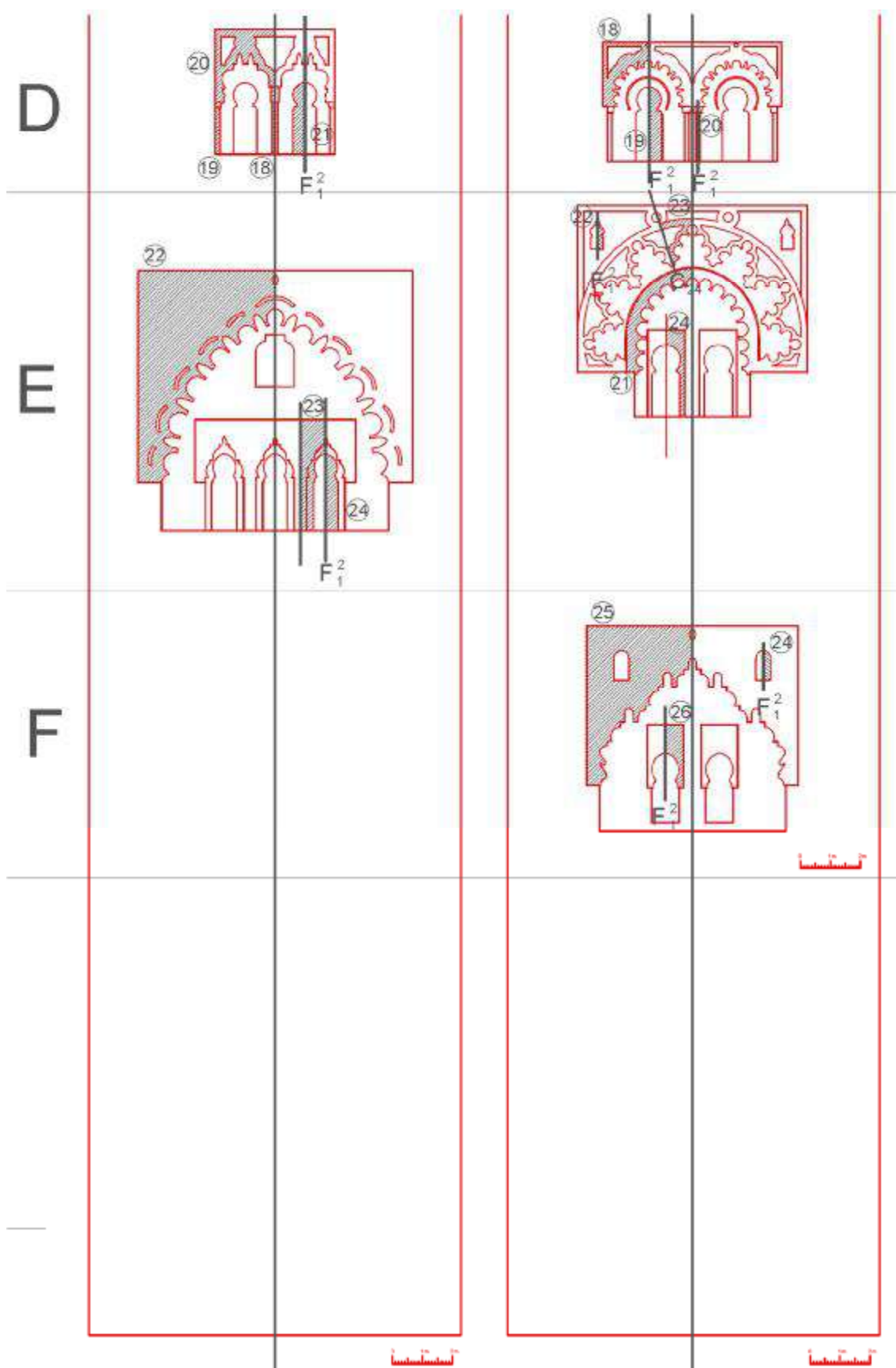


Illustration 67 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face sud-ouest du minaret de la Kutubiyya

Illustration 68 : Disposition des groupes de symétries sur la partie inférieure de la face nord-ouest du minaret de la Kutubiyya

3.3. Interprétation

Sur le plan purement lexical, le tableau 1 résume tous les éléments décoratifs des faces étudiées. Parmi les différences, on note la disparition des arcs brisés outre passé et de l'arc plein cintre ainsi que les entrelacs géométriques. Les parements sont aussi différents : pierre pour la Kutubiyya et brique pour la Grande Mosquée de Tlemcen. A l'inverse, on observe la réutilisation d'un certain nombre d'éléments. En regroupant les arcs lobés, le minaret de la Kutubiyya compte 13 éléments décoratifs distinctifs, le Minaret de Tlemcen en réutilise 11 comme le réseau losangé, l'arc recticurviligne, les merlons, le plein cintre outrepassé, les colonnettes et le décore en mosaïque. On peut en conclure que le lexique utilisé reste donc très similaire entre le minaret almohade et celui zianide.

TABLEAU 1		
Décor	Kutubiyya	Grande Mosquée
Couplette godronnée	x	
Arc lobé	x	x
Arc plein cintre	x	
Entrelacs géométriques	x	
Arc brisé outre passé	x	
Parement en pierre	x	
Double frise supérieure		x
Réseau losangé d'arc Lobé		x
Réseau losangé d'arc recticurviligne	x	x
Merlon d'angle	x	x
Merlon	x	x
Arc recticurviligne	x	x
Arc plein cintre outrepassé	x	x
Arc à lambrequin	x	
Parement en brique		x
Colonnette	x	x
Mosaïque	x	x

D'un point de vu syntaxique, les graphes précédents nous montrent que le décor des deux minarets obéit aux distributions symétriques bilatérales, sous le groupe de symétrie D1 et verticales F11 représentant une translation suivant un axe.

Si les deux minarets sont similaires lexicalement, les graphes des faces du minaret de la Kutubiyya énumèrent entre 22 et 26 motifs décoratifs contre 16 pour le minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen. Quand on remarque le rapport entre le corps du minaret et son lanternon, on s'aperçoit que l'équilibre est respecté dans les deux cas de figures comme le montre le tableau 2. Il se peut donc qu'il ait toujours un souci d'équilibre entre le lanternon et le corps.

TABLEAU 2					
	Kutubiyya face NE	Kutubiyya face SE	Kutubiyya face SO	Kutubiyya face NO	Grande Mosquée Tlemcen
Nombre de motifs appartenant au Lanternon	11	11	11	11	9
Nombre de motifs appartenant au Corps	15	12	13	13	7
Total	26	23	24	27	16
Rapport	0,73	0,91	0,84	0,84	1,28

Les deux minarets ne se rejoignent pas dans le traitement vertical du décor. Dans le cas du corps de la Kutubiyya, seul le décor de mosaïque est régi à l'échelle I (soit l'échelle de la façade entière) contrairement à son lanternon où les entrelacs et le réseau losangé sont distribués verticalement. En comparaison avec le Minaret de la Grande mosquée de Tlemcen, c'est non seulement la mosaïque qui se distribue verticalement mais surtout le réseau losangé du grand panneau.

Suivants les remarques précédentes, on peut donc éventuellement déduire que les « artisans » du minaret zianide ont voulu réaffirmer d'avantage l'élancement du minaret en donnant plus d'importance aux décors distribués verticalement notamment avec le réseau losangé. Le lanternon de la Kutubiyya correspond à une sorte de tentative de ce qu'aurait pu être le décor du minaret entier puisque l'on retrouve tout le lexique et syntaxe du lanternon Kutubiyya dans le minaret complet de la Grande Mosquée de Tlemcen.

On ne peut affirmer pour autant qu'il s'agisse de spécificités décoratives zianide du moment qu'il faudra d'avantage d'échantillons pour confirmer ou infirmer ce fait. De plus, les minarets de la Giralda et la Tour Hassen semblent utiliser ce type de décor vertical sur leur grande tour. Mais vu que leurs deux lanternons sont inexploitables, on ne saurait quel aurait été le rapport entre lanternon et le corps.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'étude des arts d'époques et de civilisations anciennes permet de reconstituer le processus de développement architectural apportant des clefs de lecture nécessaires à l'élaboration d'une architecture contemporaine. Cela représente aussi une source et un soutien à la pratique architecturale. Dans les premières décennies du XXème siècle, les auteurs ont surtout cherché à combler une lacune dans la connaissance de l'architecture universelle, participant ainsi au vaste mouvement d'élargissement du savoir. Dans la deuxième moitié du siècle, en revanche, l'étude n'échappe plus à sa finalité utilitaire et les auteurs formulent clairement le souhait que leurs découvertes contribuent au renouvellement de l'architecture et des arts décoratifs contemporains notamment avec la tendance post-moderne .

Ce n'est qu'avec le développement de l'archéologie en Orient et au Maghreb au tournant du siècle, que l'étude de l'architecture islamique devient un objet d'étude en soi, libéré de toutes finalités utilitaires. Historiens et théoriciens semblent prendre conscience des limites de l'appareil théorique et interprétatif à leur disposition et aspirent à dépasser des modèles qui, chacun à leur manière, avaient contribué au développement de la connaissance mais se révélaient désormais dépassées. De plus, ils acceptent peu à peu qu'une œuvre d'art puisse posséder une valeur esthétique propre qui échapperait à l'analyse rationnelle. Enfin, les connaissances qu'exige de plus en plus l'étude de l'architecture islamique (linguistique, archéologique) accélèrent l'entrée de ce savoir dans le monde universitaire qui finira par l'absorber entièrement. Le Manuel de Saladin, par sa forme et son contenu, correspond à la première manifestation de ce changement : les considérations morales, raciales ou sur la civilisation en sont absentes et les architectures sont considérées sans être hiérarchisées. Ainsi, tout en utilisant les méthodes positivistes (utilisation des disciplines auxiliaires de l'histoire, étude minutieuse et comparaison des bâtiments datés), lui et ses successeurs n'expliquent désormais rien d'autre que la formation progressive et la diffusion des styles.

Lorsque l'on parle de l'art sous toutes ses formes, on utilise un vocabulaire lié au langage : la musique est constituée de « phrases », se « déchiffre », « s'écrit », fait « dialoguer » deux instruments ; il existe différentes « lectures » possibles d'un tableau ; ou encore nous parlons du langage corporel de la danse. Sans compter que certaines formes d'art telle la poésie et la littérature en général font explicitement usage du langage. Dès lors, peut-on dire que l'art est un langage ? Nous avons tenté de répondre à ce questionnement par notre recherche, où nous avons essayé aussi bien de décoder le langage que l'art qui s'en dégageait. En effet, si l'art est langage, c'est-à-dire faculté d'entrer en communication et de créer une signification en organisant un système de signes, alors cela implique qu'il dépend de certaines règles, de certains codes établis au préalable et qui font de l'art avant tout une prouesse technique.

Cependant, le langage n'est pas que communication, il est aussi signification. Le but du langage n'est pas seulement de savoir imiter l'autre, mais de savoir ce qu'il

signifie en lui. Or, la signification ne peut naître qu'à la condition que le langage soit un système de signe, cela seul peut permettre de saisir la signification comme un tout. Néanmoins, l'assemblage de signes linguistiques ne peut être arbitraire. Pour être véritablement signifiant et compris de tous, le langage doit respecter une certaine grammaire, une certaine logique d'assemblage des signes. L'utilisation du langage est donc au préalable codifiée.

Principaux résultats

Les graphes syntaxiques constituent un essai d'une des nombreuses applications de la discipline sémiotique à l'architecture. Ces graphes ont permis de donner un exemple de syntaxe décorative d'échantillons architecturaux Almohade et Abdalwadide. Il a été donc possible d'utiliser ces résultats à des fins analytiques et comparatives. Suivant l'étude qui a été menée sur les faces des minarets, les graphes ont permis de servir de base pour définir les similitudes et spécificités des deux oratoires. Il a été remarqué que tout le langage du lanternon de la Mosquée de la Kutubiyya se trouve repris dans le minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen. Il se peut donc que le lanternon du premier minaret soit une « tentative » se généralisant par la suite sur d'autres minarets ultérieurs historiquement.

L'utilisation des groupes de symétries, dans la hiérarchisation des signes ou éléments décoratifs, on permet également de détecter le mode de distribution du décor notamment avec une plus grande distribution verticale et donc une plus grande affirmation de l'élancement du minaret de la Grande Mosquée par rapport à celui de la Kutubiyya.

Aussi, ceci implique qu'il est possible d'appliquer des méthodes sémiotiques, plus particulièrement vis-à-vis de la démarche d'analyse choisie (à savoir graphes et groupes de symétrie), sur le décor architectural musulman. La lecture lexicale a permis de montrer que les deux minarets sont similaires, alors que les graphes syntaxiques ont permis de mettre à jour des spécificités.

Enfin, par rapport à la finalité de conservation des expressions décoratives, les graphes exécutés sont une étape dans les travaux d'identification ainsi que l'élaboration de base de données.

Limites de l'étude

Certains arts ont semblé plus aptes pour les sémioticiens comme champs d'application de l'analyse sémiotique. L'étude de l'architecture sous l'angle sémiotique peut être considérée comme toujours en débat, son potentiel pour fournir de nouvelles connaissances semble de loin être épuisé.

L'essai d'application sémiotique utilisé dans cette étude constitue un pas dans le domaine du décor architectural musulman, et une généralisation requiert l'étude de plusieurs cas ressemblants. En effet, il a été conclu précédemment qu'il n'a pas été possible d'affirmer avec précision les composantes spécifiques de l'art Abdalwadide. Pour arriver à cette finalité, une étude plus quantitative avec bien plus d'échantillons pourrait constituer un travail à approfondir.

La sémiotique peut être analogiquement appliquée à l'architecture, c'est-à-dire qu'il est possible de déduire des analogies de la syntaxe, sémantique et pragmatique dans l'architecture. En surface, un bâtiment pourrait nous présenter un visage qui ne révèle pas clairement ses propriétés syntaxiques. L'analyse pragmatique d'un bâtiment peut avoir tendance à détourner notre attention de l'importance de la syntaxe.

Perspectives de recherches

Avec une compréhension de la syntaxe d'un monument il est possible que l'on puisse commencer à apprécier une architecture qui n'a pas forcément une dimension pragmatique-sémantique positive. En d'autres termes, et contrairement à la superficialité d'une étude purement pragmatique de l'architecture, si on ne cerne pas la composante syntaxique de l'architecture on ne pourra jamais être en mesure de comprendre ou d'apprécier.

La compréhension de l'architecture est tributaire du monde sensible. Parmi les cinq sens, on est surtout dépendants de la vision et du toucher. Comme il est un art visuel, il implique différents systèmes de perception et d'organisation pour comprendre / l'étudier, tout comme avec les autres arts visuels à savoir la peinture, la sculpture, etc. Il est possible que, dans l'acte même de percevoir un objet, nous sommes forcément exposés à sa dimension pragmatique, ainsi nos systèmes de perception et de nos propres valeurs esthétiques ont souvent tendance à conditionner notre littérature ainsi. En raison de la dimension pragmatique enracinée dans la documentation, il est également possible que les études s'apparentent plus à une «analyse descriptive», qui consiste en la description de la syntaxe fonctionnelle et des différents systèmes dans le bâtiment ainsi que de leur composante pragmatique.

Par ailleurs, une description des différents systèmes utilisés dans un décor donne une idée de l'échelle de la diversité culturelle et technologique (savoir-faire, matériaux de construction, techniques de construction) le développement de la population et de leur structure économique. L'analyse descriptive est absolument essentielle afin de réaliser une analyse supplémentaire sur le bâtiment. Cependant, cette «analyse descriptive» doit être considérée comme moyen d'étude et non comme sa conclusion. Ce n'est que par une analyse plus approfondie qu'il est possible d'aller au-delà des modes classiques de la compréhension.

L'aboutissement de ce travail serait l'élaboration une banque de données relationnelle qui regroupera les différents éléments signifiants du décor architectural en établissant une collection ou un inventaire des « signes » ou éléments du langage à partir des sources bibliographiques (ouvrages, manuscrits, archives, etc.), des descriptions historiques, des relevés architecturaux (établis ou à établir) et des reportages photographiques. Ceci permettra éventuellement l'élaboration de corpus ou abécédaire du programme ornemental sous forme de banque de données structurée. Elle serait utile aussi bien pour des travaux de restitution dans le cadre d'opérations de restauration mais aussi éventuellement en tant que références stylistiques en vue d'une réutilisation d'éléments architectonique pour des projets contemporains dans le souci de l'affirmation de l'identité et d'une meilleure connaissance du patrimoine qualifié d'arabo-musulman ou architecture islamique d'orient en occident, ce qui permet aussi de tenter d'établir une mise au point sur la définition ou les définitions du style architectural arabo-musulman au vu des confusions actuelles. Il est clair qu'il n'existe pas un seul modèle architectural musulman mais plusieurs typologies liées à des traditions ou à des climats différents voir des aires géographiques différentes.

Aussi, en marge du volet sémiotique de la présente recherche, nous pouvons ouvrir également une piste sur la typologie formelle des minarets par rapport à notre cas d'étude. Un des aspects concerne un hypothétique décor sur la base du minaret de la Grande Mosquée de Tlemcen en comparaison avec d'autres minarets du même ordre notamment celui d'Agadir, Nedroma par exemple où un registre décoratif

inférieur est présent. Des fouilles ou sondages, sur la face nord, pourraient infirmer ou confirmer ces interrogations. En rapport avec la sémiotique, ceci pourrait modifier la syntaxe architecturale décorative du minaret.

La capitalisation du langage du décor architectural et de sa syntaxe pourrait amorcer la recherche des impacts et l'évaluation des usages et appropriations des références architecturales musulmanes que ce soit à l'époque coloniale (notamment avec le style néo-mauresque) mais aussi dans la production architecturale actuelle. En effet si l'on prend l'exemple d'application utilisé dans cet essai, il est possible d'exploiter les graphes résultant en les confrontant avec les exemples de réutilisation des divers décors architecturaux musulmans dans les œuvres contemporaines ou néo-mauresques. Ainsi on pourrait potentiellement détecter des syntagmes issus de décors d'anciens monuments dans les œuvres récentes.

La sauvegarde du langage architectural implique aussi la préservation de l'image de notre paysage urbain. On parle alors « d'identité urbaine ». Ce travail peut alors servir aussi de base pour ouvrir la recherche sur de nouvelles méthodes d'identification des valeurs spécifiques pour une identité urbaine ou comment la spécificité d'un langage architectural peut servir dans la recherche des termes de références d'une identité urbaine d'un site suivant une stratification de valeur et de savoir-faire à travers le temps.

BIBLIOGRAPHIE

Sémiotique et langage architectural

- BARTHES, Roland, 1970, *Éléments de Sémiologie*, Gonthier, coll. Médiations, Paris.
- BARTHES, Roland, 1985, *Sémiologie et urbanisme*, conférence 1963, l'aventure sémiologique, Paris, Seuil,
- BRONCKART, Jean-Paul, 1977, *Théories du langage: une introduction critique*. Editions Mardaga.
- CARANI, Marie, 1992, *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Paris : Les éditions du Septentrion.
- Dominique PAGES, Nicolas PELISSI, 2000, *Territoires sous influence*. L'Harmattan
- DOMERC, Jean, 1969, *La glossématique et l'esthétique*. Langue française. N°3., pp. 102-105.
- ECO, Umberto, 1984, *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*. Mercure de France.
- EVERAERT-DESMEDT Nicole, 2006, *La sémiotique de Peirce*, dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), [http ://www.signosemio.com](http://www.signosemio.com).
- FISETTE Jean, PEIRCE, Charles Sanders, 1996, *Pour une pragmatique de la signification*. XYZ Publishing
- HÉBERT, Louis. *Éléments de sémiotique*. Signo : Site internet de théories de sémiotique, Université du Québec à Rimouski, de <http://www.signosemio.com/lasemiotique.asp>.
- HJELMSLEV, Louis, 1984, *Prolégomènes à une théorie du langage*. Minuits.
- MORRIS, Charles, 1938, *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago University Press,
- MARTINICH, 1996, *The Philosophy of Language*, Oxford University Press.
- NEUMANN, Naomi S. *Sémiotique of architectural Ornament*, Arch & Comport., Vol. 3 n°1 P. 37-53
- NORBERG SCHULZ, Christian, 1997, *L'art du lieu*. Le Moniteur
- PAYN, Alinna, 2010, *L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe siècle*, PERSPECTIVE 2010/2011
- SANSON, Pascal, 1997, *Les langages de la ville*. Marseille : Éditions Parenthèses.
- SANSON Pascal, 2004, *la sémiotique des langages architectoniques, condition d'une médiation des arts de la ville*, Actes de colloques, n° 1, pp. 1-16.
url : http://persee2.univ-lyon2.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/actes_semio_2004_act_1_1_2088
- SANSON, Pascal, 1997, *La redécouverte du sens des espaces de la ville*. PAYSAGES EN VILLES
- STAMBOULI, Frej. *Crise sémiotique de l'espace dans le Maghreb contemporain*.

- TRILLING, James, 2001, *The Language of Ornament*. Londres : Thames & Hudson
- ZEVI, Bruno, 1991, *Langage moderne de l'architecture*. Paris : Dunod.

Histoire de l'art musulman

- BARRUCAND Marianne, BEDNORZ Achim, 2007, *Architecture Maure : En Andalousie*. Taschen
- BERQUE, Augustin, 1930, *Art Antique et Art Musulman en Algérie, Cahiers du Centenaire de l'Algérie Tome VI*. Alger : Publications du comité national métropolitain du centenaire de l'Algérie.
- BOUROUIBA, Rachid, 1983, *L'Art religieux musulman en Algérie*, Alger : SNED.
- BOUROUIBA, Rachid, 1986, *L'apport de l'Algérie à l'architecture religieuse*, Alger : OPU.
- CHAMPDOR, Albert, 1952, *L'Alhambra de Grenade*. Guillot.
- DUTHOIT, Edmon. *Rapport de la mission scientifique archéologique*
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, 1841, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*. A. Hauser.
- GOLVIN, Lucien, 1979, *Essai sur l'architecture religieuse musulmane, Tome 4 : L'Art Hispano-musulman*. Paris : Editions Klincksieck
- GALLOTI, 1923. *Le lanternon de la Kutubiyya*. Hespéris
- HATTSTEIN, Markus ; DELIUS, Peter, 2000, *Arts et Civilisation de l'Islam*. Cologne : Könemann
- LIEBICH, Hayat Salam, 1983, *L'art islamique*. Paris, Flammarion,
- LORRANE, Decléty. *Les architectes français et l'architecture islamique : les premiers pas vers l'histoire d'un style*. Livraisons d'histoire de l'architecture. n°9, 1er semestre 2005. pp. 73-84.
- KOUMAS, Ahmed, 2003, *L'Algérie et son patrimoine : Dessins français du XIXe siècle*. Paris : Monum - Editions du Patrimoine
- MARÇAIS, George, 1962, *L'art musulman*, Presses Universitaire de France.
- MARÇAIS, George, 1954, *L'architecture musulmane d'occident*. Arts et métiers graphiques
- MARÇAIS , George, 1957, *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman, Tome 1*, Articles et Conférences de George Marçais. Gouvernement Général de L'Algérie, Sous-Direction des Beaux-Arts
- TERRASSE, Michel, 2001, *Islam et Occident méditerranéen*. CTHS
- WATENPAUGH, Heghnar, 2009, *Art et architecture islamiques : des catégories fluctuante*. Perspectives 2009.

Divers

- ARCADE Tlemcen, Direction de la culture de la Wilaya de Tlemcen, 2003, *Etude Préliminaire de restauration de la Grande Mosquée de Tlemcen*.
- BOSSARD, 1977, *Rosaces, frises et pavages*. Cédic Paris.
- BOUCHAMA, Abderrahmane, 1966, *L'arceau qui chante*. Alger : SNED
- CHOAY, Françoise, 1999, *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Éditions du Seuil.

- CHOAY, Françoise, 1980, *La règle et le modèle*. Paris : Éditions du Seuil.
- CHOAY Françoise, 1972, *Le sens de la ville*, Seuil,
- COLAROSSO, Paolo. SPIGAI, Vittorio, 1993, *La stratification de la ville et du territoire*. Rome : Centro Analisi Sociale
- COXETER, 1989, *Introduction to Geometry*. John Wiley & Sons
- LECAS, Chantal, MARTINON Jean-Pierre, 1990, *Naissance d'une anthropologie du style en architecture au XIXe siècle*, Arch. & Comport. / Arch. Behav., Vol. 6, no. 1, p. 63-79
- GRATIAS, Denis. *Les symétries*, LEM-CNRS/Onera
- KASSAB, Tsouria, 2007, *Antagonismes entre espaces historiques et développement urbain : Cas de Tlemcen*, Thèse de Doctorat, EPAU
- LYNCH, Kevin, 1976, *L'image de la cité*. Paris : Dunod.
- NORBERG SCHULZ, Christian, 1997, *L'art du lieu*, Dunod
- NORBERG SCHULZ, Christian, 1997, *Système logique de l'architecture*, Dunod
- OULEBSIR, Nabila, 2004, *Les usages du patrimoine*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- PEROUSE DE MONTCLOS, Jean Marie. *Architecture méthode et vocabulaire*, Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux.
- POTHORN, Herbert, 1971, *Architectural Styles*. New York, Viking Press
- SPIGAI, Vittorio, 1995, *Sémiotique d'une architecture urbaine: La maison a patio d'Alger*. Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre 1-2: 54-65.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, 1873, *Introduction à Jules Bourgoïn, Les arts arabes*. Paris
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-