

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Revêtement en céramique et architecture domestique à Tunis : une analyse comparative

Par

Leïla Tissaoui

Faculté de l'Aménagement

Mémoire de Maîtrise présenté à la Faculté des Etudes Supérieures
en vue de l'obtention du grade de maître ès sciences appliquées en
Aménagement (M.Sc.A)
(Option Aménagement)

Décembre, 2007

© Tissaoui, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Revêtement en céramique et architecture domestique à Tunis :
Une analyse comparative

Présenté par :
Leïla Tissaoui

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Tiiu Poldma, directrice de recherche
M. Rabah Bousbaci, président - rapporteur
M. Jacques Lachapelle, membre du jury

Résumé

Cette recherche aborde les différents aspects et significations du rapport de l'ornement en céramique à l'architecture domestique de la ville de Tunis. Face à une absence manifeste de référentiel épistémologique concernant les spécificités culturelles, architecturales et esthétiques, nous proposons une approche compréhensive et interprétative de la céramique comme ornement dans l'habitat tunisois.

Cette étude suggère que l'ornement céramique tire son sens d'une esthétique syncrétique, sens qui n'est plus évident aujourd'hui. Susceptible de relever les principes de compositions qui interrogent le sens de l'ornement céramique, cette recherche ambitionne de rassembler les données référentielles nécessaires à la lecture de ce dernier et d'en dégager les différentes significations et interprétations.

Notre démarche s'appuie sur une approche comparative du revêtement en céramique dans son usage et sa conception à la fin du 19^e siècle (marquant la dernière époque de l'empire musulman) et à notre époque.

Le cadre théorique traite des données historiques ainsi que des concepts esthétiques de base de l'ornement islamique. La méthode d'analyse utilisée empreinte deux types d'outils méthodologiques, l'un apparenté aux sciences sociales et humaines faisant usage de questionnaires auprès des principaux acteurs du projet, l'autre relatif à la géométrie et aux questions de symétrie.

Le corpus est constitué d'une première partie qui présente des photographies du revêtement céramique intérieur et extérieur d'habitations représentatives des deux époques choisies et d'une seconde qui présente le résultat de questionnaires adressés aux architectes, aux propriétaires de villas et aux artisans de la céramique.

L'analyse de contenu est double : une première analyse descriptive des images s'appuie sur les concepts esthétiques définis dans le cadre théorique et une seconde

concerne les questionnaires et interroge les formes d'usage et de conception de l'ornement céramique.

L'objectif de cette recherche consiste à mettre en valeur les différentes significations de l'usage du revêtement en céramique dans l'architecture domestique tunisoise.

Mots clés : ornement céramique, architecture domestique, esthétique musulmane, Tunis.

Abstract

The present study assesses the current vision and multi dimensional aspects of ceramic ornamentation within interior environments in domestic architecture in Tunisia. Due to an absence of epistemological referencing of ceramic ornaments in regards to the cultural, architectural and aesthetic significance, this study proposes understanding and interpreting the use of ceramic materials as ornamentation in the Tunisian residence.

This research proposes that compositional principles that govern ceramic ornamentation has cultural significance, but that in contemporary residential materiality this is not as evident. The study examines the cultural and historic significance of the compositional principles that govern ceramic ornamentation. The study presents and gathers referential data that is necessary to read the aesthetic code of Tunisian architecture, presenting grids and interpretations that create understanding about the geometric symbolism underscoring Tunisian Islamic ornamentation in ceramic patterns.

The study begins with a comparative study of ceramic ornaments in its use and design between the end of the nineteenth century, which marks the last period of the Moslem empire in Tunisia, and the current period.

The theoretical framework treats historical data, aesthetics and mathematics, presenting Moslem aesthetic and thoughts that constitute a conceptual base for all forms of Islamic art. The analytical methods used in this study borrow methodological tools from both the fields of social sciences and mathematics, and contribute to building the analysis of the data collected. The data collected consists of visual photography of homes with ceramic tiles used both inside and on the exterior of the building, and of interviews with various actors involved in creating ceramic installations along with the users of the interiors. The analysis is performed first using interviews, followed by an analysis of the symmetry of the studied designs. This analysis of symmetry verifies our observations on

the one hand, and raises the issue of contemporary use of Islamic aesthetics in ceramic ornaments during the Ottoman period, on the other.

The results include understanding new issues and dimensions that integrate the actual context in Tunisia.

Keywords: ceramic ornament, domestic architecture, islamic aesthetic, Tunis.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	v
Introduction.....	20
chapitre I. Problématique et méthodologie de recherche.....	23
I.1. Mise en contexte et problématique.....	23
I.2. Méthodologie de recherche	27
I.3. Méthodes d'analyse et collecte des données.....	29
I.3.1. Méthode d'analyse du revêtement en céramique par rapport à sa dimension esthétique.....	29
I.3.2. Méthode d'analyse du revêtement en céramique dans son rapport à l'architecture domestique tunisoise	29
I.3.3. Collecte des données visuelles et déroulement de l'enquête	30
I.3.3.1. Choix des terrains d'investigations.....	30
I.3.3.2. Déroulement de la collecte de données	31
I.3.4. Outils d'analyse : la symétrie.....	31
I.3.4.1. Opérations de symétrie élémentaires	31

chapitre II. Formation et spécificités de l'art et de l'ornementation en Islam.....	34
II.1. Concepts techniques	35
II.1.1. Le terme de <i>hadith</i>	36
II.1.2. Le terme de <i>sonna</i>	36
II.2. Interdit de l'image : un point de départ d'une esthétique musulmane	37
II.3. Influence de la philosophie antique	38
chapitre III. Typologies architecturales et présentation du corpus	46
III.1. Architecture et ornement des 18 et 19 ^e siècles	46
III.1.1. Corpus A1 : Dar Lasram.....	48
III.1.1.1. Aperçu historique de la demeure.....	49
III.1.1.2. Description de la demeure	50
III.2. Typologie architecturale contemporaine.....	59
III.2.1. Corpus A-2 Les cités Ennasr et El Menzah 9.....	63
chapitre IV. L'art de l'ornement céramique en Tunisie	66
IV.1. La céramique au 19 ^e siècle : céramique <i>Qallaline</i>	69
IV.1.1. La technique du décor	69
IV.1.2. Le décor de <i>Qallaline</i>	70
chapitre V. Analyse plastique de l'ornement céramique du corpus défini.....	75
V.1. Analyse plastique : corpus du 19 ^e siècle	75

V.1.1.	Le rapport céramique – architecture (corpus 19 ^e siècle)	75
V.1.2.	Analyse du panneau et de l'espace mural (corpus 19 ^e siècle)	79
V.1.3.	Analyse du carreau (corpus 19 ^e siècle).....	85
V.2.	Deuxième analyse plastique : corpus actuel.....	87
V.2.1.	Premier regard : maisons des cités Ennasr et El Menzah 9	87
V.2.1.1.	Analyse du carreau (corpus actuel).....	87
V.2.1.2.	Analyse du panneau et de l'espace mural (corpus actuel).....	89
V.2.1.3.	Le rapport céramique- architecture (corpus actuel).....	91
V.2.1.3.1.	Présence de la céramique à l'extérieur	91
V.2.1.3.2.	Présence de la céramique à l'intérieur	95
V.2.2.	Deuxième regard : maisons repensées	100
V.2.2.1.	Notions de couleur et géométrie	101
V.2.2.2.	Notion de récupération	102
chapitre VI. Le recours à la céramique comme ornement architectural : identité culturelle ou formalisme		105
VI.1.	Le point de vue des architectes	105
VI.1.1.	Rapport symbolique et ornement.....	105
VI.1.1.1.	Le rapport d'échelle.....	105
VI.1.1.2.	Rapport à la disposition : une mémoire visuelle de l'objet.....	107

VI.1.1.3. Rapport à la symbolique sociale : une mémoire de l'image	108
VI.1.2. Conception commune du projet et de ses motivations :	109
VI.1.2.1. Politique	109
VI.1.2.2. Pratique fonctionnelle	109
VI.1.2.3. L'usage de la céramique : une question complexe.....	110
VI.2. Du point de vue des habitants.....	111
VI.3. Du point de vue des artisans	111
Conclusion.....	116
Bibliographie.....	121
Annexe A : Groupes de symétrie.....	131
A-1 Groupes de rosace	131
A-2 Groupes de frise.....	132
A-3 Les 17 groupes de pavage	133
A-4 Translation d'un pavé	136
Annexe B1 : Réponses architecte 1	137
Annexe B2 : Réponses architecte 2.....	143
Annexe B3 : Réponses architecte 3.....	149
Annexe B4 : Réponses architecte 4.....	155
Annexe B5 : Réponses architecte 5.....	161

Annexe C: Questionnaire artisans.....	167
1- Présentation de la recherche.....	167
2- Questionnaire artisan.....	168
Annexe C 1 : Réponses artisan 1.....	170
Annexe C 2 : Réponses artisan 2.....	173
Annexe C 3 : Réponses artisan 3.....	175
Annexe D : Questionnaire habitants.....	177
Annexe E : Lexique.....	179
Annexe F Rappel chronologique.....	180

Liste des figures

Figure 1 : Translation.....	32
Figure 2 : Rotation.....	32
Figure 3 : Réflexion.....	33
Figure 4 : Réflexion glissée.....	33
Figure 5 : Plan de situation, Dar asram.....	49
Figure 6 : Organisation d'un noyau résidentiel de la médina.....	53
Figure 7 : Vue aérienne de la médina de Tunis.....	53
Figure 8 : Impasse, médina de Tunis.....	53
Figure 9 : Plan du rez-de-chaussée, Dar Lasram.....	54
Figure 10 : Plan des 1 ^{er} et 2 ^e étages, Dar Lasram.....	55
Figure 11 : Dar Lasram, 1 ^{er} étage, aménagement actuel.....	56
Figure 12 : 2 ^e étage aujourd'hui, Dar Lasram.....	57
Figure 13 : Patio central, Dar Lasram (maison des maîtres).....	57
Figure 14 : Patio central, Dar Lasram (maison des hôtes).....	58
Figure 15 : Tunis, structure urbaine, 1914.....	62
Figure 16 : carte de Tunis et ses environs.....	64
Figure 17 : organigramme d'une villa tunisienne de standing.....	65
Figure 18 : carreaux à décor quadrilobé.....	71
Figure 19 : carreaux « fleur de soleil ».....	71
Figure 20 : carreaux aux palmes.....	71

Figure 21 : carreau à l'oiseau.....	71
Figure 22 : carreaux aux rosaces en étoile.....	72
Figure 23 : coupelle à rosace centrale.....	72
Figure 24 : écuelle.....	72
Figure 25 : coupe à décor cruciforme.....	72
Figure 26 : plat au grand bouquet asymétrique.....	73
Figure 27 : Pot à beurre à couvercle.....	73
Figure 28 : Panneau à décor de tapis.....	73
Figure 29 : Panneau à décor de mosquée.....	73
Figure 30 : Patio central, rez-de-chaussée, Dar Abassi.....	76
Figure 31 : Sortie vers le patio et salle de bain, Dar Abassi.....	76
Figure 32 : Chambres, étage et rez-de-chaussée, Dar Abassi.....	77
Figure 33 : Patio couvert, 1 ^e étage, Dar Abassi.....	77
Figure 34 : Escalier menant au 1 ^e étage, Dar Abassi.....	78
Figure 35 : Couloir Dar Abassi.....	78
Figure 36 : Chambre latérale en T : superposition : céramique, stuc et bois, Dar Lasram.....	80
Figure 37 : Effets de rapprochement, de profondeur et de densité.....	81
Figure 38 : Ensemble de panneaux, Dar Lasram.....	82
Figure 39 : Reconstitution d'ensemble 1 : analyse de la symétrie.....	83
Figure 40 : Ensemble 2 : analyse de la symétrie.....	83

Figure 41 : Ensemble 3 : analyse de la symétrie.....	84
Figure 42 : Analyse de mouvement, dynamique en arabesque suggérée par les couleurs.....	85
Figure 43 : Analyse de la couleur.....	85
Figure 44 : Analyse symétrie et variation de tempo.....	86
Figure 45 : Analyse : reproduction de carreaux traditionnels : « Pattes de lion ».....	88
Figure 46 : Analyse de la couleur : reproduction du motif « Pattes de lion » avec changement de couleur.....	88
Figure 47 : Nouvelle interprétation : changement de couleur sur un même tracé traditionnel.....	88
Figure 48 : Analyse de la symétrie : frise d'étoile à huit branches.....	89
Figure 49 : Salle de bain avec recouvrement total de céramique, maison 3, banlieue de Tunis.....	89
Figure 50 : Cuisine avec frise, maison 4.....	90
Figure 51 : Alternance bois et céramique, maison 10.....	91
Figure 52 : Contour de fenêtres, maisons 1,2.....	92
Figure 53 : Contours de fenêtres, maison 3.....	92
Figure 54 : Niches extérieures, maison 4.....	92
Figure 55 : Frise céramique extérieure, maison 5.....	93
Figure 56 : Panneaux extérieurs, maison 8.....	93

Figure 57 : Entrée, maison 10.....	93
Figure 58 : Entrée, maison 11.....	94
Figure 59 : Mobilier extérieur, entrée, maison 9.....	94
Figure 60 : Revêtement murs et terrasse extérieure, maison 10.....	94
Figure 61 : Escalier et mobilier extérieur, maison 12.....	95
Figure 62 : Cuisine, maison 10.....	96
Figure 63 : Revêtement céramique, cuisine, maison 8.....	96
Figure 64 : Revêtement céramique, salle de bain, maison 8.....	97
Figure 65 : Revêtement céramique, salle de bain, maison 9.....	97
Figure 66 : Revêtement céramique, salle de bain et cuisine, maison 10.....	98
Figure 67 : Revêtement céramique, salle de bain, maison 10.....	98
Figure 68 : Revêtement céramique, salon, maison 11.....	99
Figure 69 : Revêtement céramique, salon, maison 11.....	99
Figure 70 : Niche intérieure, maison 11.....	100
Figure 71 : Chambre et escaliers menant à l'étage, Dar Driss, Médina de Tunis.....	101
Figure 72 : Cour intérieure, Dar Daoud, médina de Tunis.....	101
Figure 73 : Fresque, récupération de carreaux de céramiques.....	103
Figure 74 : Translation d'un pavé.....	136

À mes parents,

À Paul,

Remerciements

Mes premiers remerciements vont tout naturellement à ma directrice de recherche, Mme Tiiu Poldma, professeure agrégée à la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal, pour sa confiance, son soutien et l'encadrement de qualité qu'elle m'a apportés tout au long de ma recherche.

Je tiens spécialement à remercier M. Rabah Bousbaci, professeur adjoint à la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal, de m'avoir offert de son temps, pour son expertise et ses précieux conseils dans la structuration de mon analyse. Que ce mémoire soit à la hauteur de ses attentes.

Je remercie l'ensemble des membres de mon jury, pour sa patience et sa générosité que la lecture d'une première version inachevée de ce mémoire n'a cependant pas découragé.

Ma gratitude va également à Mme Marie Bouazzi, professeur de mathématiques à l'Ecole d'architecture de Tunis, qui m'a grandement aidée dans l'analyse de la symétrie.

Je remercie M. Alain Findeli, professeur titulaire de la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal, pour son écoute et ses encouragements enthousiastes. Ses cours et séminaires n'auront cessé de nous stimuler et de nous inciter à une réflexion personnelle toujours plus grande.

Merci aux professionnels (architectes, artisans) de Tunis et Nabeul, aux propriétaires et familles des maisons, pour leur collaboration, leur gentillesse et leur disponibilité.

Merci à la Mission Universitaire de la Tunisie à Montréal, pour son soutien financier sans lequel cette recherche n'aurait pas eu lieu.

Merci à ma famille et aux amis, pour leur affection et l'intérêt qu'ils ont su porter à ce projet.

Merci à Paul, pour son soutien constant. Sans lui, cette version finale n'aurait sans doute jamais abouti.

Introduction

La présente recherche porte intérêt à l'évolution et au sens attribué au rapport du revêtement en céramique à l'architecture domestique tunisoise actuelle. Ce contexte se caractérise par une crise de la production et de l'usage du bâti qui, n'étant pas limité à la Tunisie, au Maghreb, voire à l'ensemble du monde arabo musulman, y apparaît cependant sous des formes spécifiques (Bompart, 1995).

Dans le monde musulman, l'architecture est le reflet aussi bien de la mémoire collective que du système normatif des musulmans, c'est-à-dire d'une mentalité dominante. L'organisation et la grammaire spatiales sont le produit de la culture sociale des peuples et répondent à un ordre architectural et urbanistique codifié par une structure sémiotique, à l'image de norme dominante (Stambouli, 1996).

Aujourd'hui, la rupture du système normatif et de la tradition historique transmise par la mémoire collective a conduit à une crise de sens et de valeurs posant un profond problème d'identité culturelle et se lisant aisément dans l'environnement bâti (Bompart, 1995 et Serageldin, 1995). Le caractère et le rythme de ces facteurs de rupture varient énormément d'un lieu à un autre ; il suffit d'en observer la disparité dans les agglomérations du grand Tunis pour s'en rendre aisément compte.

Par le fait d'une longue déchéance historique et de la colonisation, le Maghreb actuel est témoin d'un appauvrissement des cultures locales et d'une déstabilisation profonde qui touche à son environnement bâti. Plusieurs témoignages récents existent sur ce syndrome de la rupture des repères identitaires et culturels du Maghreb avec son passé. M. Arkoun (Le monde diplomatique, 1994) parle d'une surévaluation d'un passé arabo musulman, de rivalités internes régressives, d'un champ intellectuel rétréci et explique les conséquences de cette rupture :

«Un populisme pulvérise « l'éthos fondateur » de ces sociétés qui seul pouvait conférer un sens à leur avenir. Du point de vue pédagogique, les programmes de philosophie et de la pensée islamique sont déphasés par rapport au savoir nouveau dont nous avons besoin. La modernité actuelle est expulsée par une généralisation d'une langue arabe populiste sans références doctrinales maîtrisées, sans ouverture sur la production plus dense, plus diversifiée et plus novatrice des chercheurs dans les grandes langues modernes.»

On atteste alors un manque, pour ne pas dire une absence manifeste de référentiel épistémologique concernant les spécificités culturelles, architecturales et esthétiques¹. Car si la transmission d'une culture se fait essentiellement à travers le vécu et la mémoire collective, il est non moins vrai qu'un phénomène de déperdition de l'essence et de confusion progressive doit être sérieusement pris en considération afin d'en annuler – ou tout du moins d'en réduire – les effets appauvrissants².

Face à cette crise, plusieurs réflexions portant sur la dialectique tradition et modernité laissent apparaître dans les attitudes et l'interprétation au niveau de l'architecture au Maghreb une radicalisation par rapport à une universalité qui assimile le passé à l'archaïsme, ou au contraire, par rapport à la préconisation d'un «retour aux sources», à une référence au passé transfiguré par une mémoire sélective et qui opère des parenthèses historiques romaines, carthaginoises ou françaises.

La confrontation de ces deux tendances – la première au nom d'une recherche identitaire, la deuxième au nom du développement – ouvre un débat dans lequel l'un des principaux enjeux traite de l'architecture (Mechta, 1990). Par rapport aux nouvelles interprétations architecturales, les critiques dénoncent principalement une incompréhension du sens de l'architecture traditionnelle.

Une imitation appauvrie et une confusion qui réduisent le décor à l'architecture et le pastiche au modèle enraciné sont dénoncées par Stambouli (1996), alors que Grabar (1994) qualifie l'un des résultats apparent à cette crise dans le monde musulman de reproduction de formes « exotiques » qui ne développent pas un contexte intellectuel et esthétique qui aurait éventuellement pu permettre une continuité dans le monde de l'environnement bâti.

Crise sémiotique en Tunisie

Vers la fin du 19^e siècle, l'instauration du protectorat français conduit à des tentatives d'innovation et de modernisation, ainsi qu'à la cohabitation de deux cultures au niveau social, économique, politique et architectural. On assiste alors à l'amplification de la rupture avec la tradition et la mémoire collective tunisiennes.

¹ Cette notion de spécificité esthétique sera définie dans la partie qui traite du rapport de l'ornement à l'architecture islamique.

² Cf. Fredj Stambouli, « La crise sémiotique de l'espace dans le Maghreb contemporain », *Architecture & Comportements*, vol. 11, n° 3-4, pp. 215-220.

En matière d'architecture, la confrontation de deux modèles – le premier, dit « introverti », qui prône la primauté de la surface sur la forme et le deuxième, occidental mais surtout européen, favorisant la forme par rapport à la surface – rend le cadre bâti largement hétérogène et envahi par le « kitch » (Stambouli, 1996).

Ce phénomène est ainsi à l'origine de témoignages au sujet desquels Serge Santelli soutient dans un article de la revue *Mimar* :

«No much is being done, although in all fairness there is some awareness of the problem now. But the extraordinary rich architectural heritage has been forsaken.»³

Les travaux d'Héla Béji (1982), de Jelal Abdelkefi (1989) et de Fredj Stambouli (1996) à ce sujet dénoncent une tendance à « une architecture morte et caricaturale », ainsi que la mort des références symboliques et la présence écrasante des exigences politiques. Partant du caractère primordial de l'ornement dans l'architecture domestique du 19^e siècle et d'une première observation qui témoigne d'une utilisation plus fréquente de la céramique sur les surfaces extérieures des résidences, notre interrogation porte sur le sens donné aujourd'hui à cet ornement.

Des évolutions notables, nous pouvons ainsi préciser que la monumentalité caractérisant largement l'architecture tunisoise passe par une extension de la surface au sol plutôt que par la recherche de hauteur. Cette caractéristique s'observe clairement dans l'architecture des villas et des palais dont l'ampleur n'est pas obtenue par un rajout d'étages mais par cette priorité quasi exclusive donnée à l'augmentation de la superficie au sol (Surgis, 2003). Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est que cette manière de concevoir la dimension imposante de l'habitat a développé l'intérêt porté à l'ornement céramique, considéré alors comme un allié majeur dans cette recherche de majesté, car se présentant comme un enrichissement et une valorisation majeurs de la forme.

Quel sens est donc donné à l'ornement en céramique dans l'architecture domestique tunisoise actuelle ? Quelles sont les significations inédites que l'ensemble des acteurs (propriétaires, architectes et artisans) lui confère désormais ?

L'objectif de ce projet est l'étude de l'ornement céramique tunisois pris comme objet d'expression architectonique et comme objet d'expression socioculturelle.

³ Serge Santelli, « Self built urban housing », *Mimar*, Concept Média, Singapour, 1985.

Chapitre I. Problématique et méthodologie de recherche

Ce chapitre présente dans un premier temps le contexte historique et actuel de la ville de Tunis, tant au niveau socio politique qu'architectural, afin de situer la problématique de notre recherche. Dans un second temps, nous traiterons de la méthodologie choisie et de la démarche suivie.

I.1. Mise en contexte et problématique

Depuis les années 60, les paradoxes d'une société tunisienne à la recherche de son identité se retrouvent jusque dans l'architecture domestique : s'observe alors une tension très nette entre, d'un côté, une tradition et un vocabulaire esthétique associés à une typologie introvertie et de l'autre, la modernité exprimant un modèle européen plutôt extraverti.

Dans cette opposition, la nouveauté de style venue de l'autre rive de la Méditerranée s'annonce prépondérante. L'architecture islamique traditionnelle, désormais associée à un passé rétrograde, est délaissée au profit de types d'habitat et de formes urbaines exogènes s'inspirant directement des modèles occidentaux, ceux-là mêmes assimilés au progrès, à la modernité et à un développement auxquels il ne faut pas rester étranger.

Mais l'inertie des modèles occidentaux en matière d'habitat et l'expansion du secteur privé dans la production du cadre bâti constituent de sérieux obstacles à l'élaboration et au développement d'une politique originale et opportune de l'architecture et de l'aménagement de l'espace en Tunisie.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette évolution, ce sont les changements relatifs à l'ornement en céramique dans cet ensemble : lui aussi est directement touché dans son rapport à un vocabulaire architectural nouveau, disparaissant sous l'influence de la vague moderniste des années 60 et réapparaissant diversement sous le post modernisme occidental. Les premières réflexions sur ces changements de taille ne se font pas trop attendre ; en témoigne la réaction de Serge Santelli dans un article de la revue *Mimar*, en 1985 :

“Modern Tunisian architecture remains essentially western in conception; with Moorish decoration on façade serving only to give an “Islamic” touch to what is nevertheless still a shallow, ridiculous reproduction of the international style. Moreover, this new type of habitat raises all sorts of contradictions in the way people actually live, often continuing traditional modes. It inevitably reveals a

conflict between the way the architect conceives spaces, and the way they are actually inhabited by the users. Even though the *medina* has been abandoned as “modern” their decorative vocabulary nonetheless serves as a reservoir of forms for architects who come back in search of ornamental elements for their Moorish styles.”⁴

Si l’ensemble des éléments du langage architectural a été préservé jusqu’au début du 20^e siècle, nombreux sont les architectes qui relèvent les altérations – souvent perçues comme de véritables agressions – envers ce langage traditionnel. Celui-ci étant lui-même l’expression des valeurs culturelles des générations passées qui ont eu pour souci premier dans ce domaine de préserver le sens de l’architecture et du décor ornemental musulman.

Nous cernerons progressivement mieux la nature de cet ornement islamique au fil de notre étude, mais nous pouvons déjà comprendre que l’ornement céramique s’apparente en effet, dans son ensemble, à un système de motifs variés mais réguliers, se répétant d’après une grille de base, rendant ainsi une impression générale de dynamisme visuel. Cette caractéristique est une donnée capitale de l’art ornemental céramique, dans les pays de culture islamique en général, et en Tunisie en particulier.

Ainsi, la spécificité même de l’art céramique tunisien nous permet d’ores et déjà de formuler une hypothèse de départ : si elle importe encore, la référence à l’architecture et à l’ornement céramique ne peut se limiter à la simple utilisation des motifs classiques mais implique davantage aujourd’hui de saisir la symbolique et les principes d’organisation de l’espace esthétique traditionnel. Dans l’architecture traditionnelle, le vrai sens esthétique de l’ornement est incompréhensible pour qui ne connaît pas le principe organisateur (couleurs, formes, symétrie, etc.) de la céramique, des ensembles qu’elle forme et de son rapport au reste de l’habitat. A ce stade de notre recherche, il serait abusif et inapproprié de confondre cette hypothèse avec un jugement très subjectif avançant une pure perte de sens. Notre hypothèse est non seulement une piste de travail à vérifier mais elle ne peut être exclusive : la perte du sens traditionnel, si jamais nous la constatons, pourrait par exemple très bien se voir doublée d’un gain de sens nouveau, propre à la céramique tunisienne actuelle.

Démarche globale

A l’origine de notre démarche, un constat assez surprenant : il n’existe à ce jour et à notre connaissance aucune étude portant sur l’explication du sens de l’ornement céramique

⁴ *Ibid.*

ornementaux en général, puis en céramique andalouse et marocaine en particulier, mais rien qui concerne l'usage et le sens de la céramique à Tunis, ni même en Tunisie.

C'est cette lacune qui nous a incitée à nous pencher au préalable sur une compréhension des principes de l'ornement en général, principes qui vont guider notre analyse appliquée à la céramique tunisienne, et par la suite nous intéresser à l'usage de la céramique architecturale et aux différents acteurs du projet en relation directe avec cet usage, c'est-à-dire les architectes, les habitants et les artisans.

La particularité de cette recherche est qu'elle tente, tout en s'appuyant sur un corpus matériel et une réalité objective, de dégager l'aspect subjectif responsable de cette esthétique qui se lit dans l'usage de l'ornement en céramique. Dans cette perspective, notre méthode d'approche réside dans une confrontation d'une analyse formelle de l'objet (considéré ici comme un ensemble composé) avec une analyse de la perception des principaux acteurs du projet. Suivant cette approche, notre recherche se divise en six parties.

Le premier chapitre introduit notre étude en présentant la problématique, le contexte de recherche et la méthodologie adoptée ; l'intérêt est de nous situer parmi les différentes interrogations formulées, d'exposer et de justifier par exemple le choix des méthodes de collecte de données.

Le deuxième chapitre met en évidence les concepts et les notions d'abstraction relatives à l'art islamique révélées par A. Papadopoulo⁵.

Un troisième chapitre traite dans un premier temps des modèles architecturaux selon le concept de l'intimité et de l'introverti. Nous y exposerons le modèle architectural traditionnel type. Dans un second temps, nous étudierons le changement affectant le modèle architectural et son ouverture au modèle occidental européen. L'intérêt de ce chapitre consiste à dégager les changements majeurs concernant l'usage de la céramique en fonction de l'évolution des mentalités, des besoins mais surtout de la référence esthétique et de ses codes.

Pour la présentation de ces typologies, le corpus qui a servi de support de référence se divise en deux parties :

1. Concernant la typologie traditionnelle : le corpus est constitué de deux demeures datant respectivement de la fin du 18^e et du début du 19^e siècle, toutes deux situées

5 A. Papadopoulo, *L'islam et l'art musulman*, éd. Mazenod, Paris, 1976.

dans la médina de Tunis et n'ayant été l'objet d'aucune rénovation. Ces demeures sont :

- le Dar Lasram
- le Dar Abassi

2. Concernant la typologie architecturale actuelle, le corpus est composé d'une quinzaine de maisons situées à Tunis. Les plans présentés ne correspondent pas aux maisons photographiées car l'intérêt n'est pas le modèle architectural mais l'articulation de la céramique dans l'espace. Dans ce sens, la présentation des plans a pour but d'introduire à la composition de l'espace qui est aujourd'hui sujet à plusieurs interprétations et nécessiterait une étude plus approfondie.

Le quatrième chapitre s'intéresse à l'art de la céramique architecturale en Tunisie, son historique et ses caractéristiques. Le but de ce chapitre est de relever le caractère de la relation de la céramique à l'architecture dans l'histoire de la Tunisie ainsi que son aspect identitaire.

Le cinquième chapitre aborde l'analyse plastique de l'ornement céramique relatif au corpus défini. Cette analyse considère l'ornement céramique comme ensemble composé, c'est-à-dire :

1. le carreau
2. chaque ensemble de carreaux incluant les mêmes motifs formant un panneau
3. le rapport des ensembles à l'espace architectural

Pour cette analyse formelle, nous exploitons dans un premier temps la topologie. Cette première approche s'est avérée intéressante pour l'examen de rapport comme le voisinage et la proximité, mais étant donné le temps alloué à la recherche sur le terrain, il nous a été malheureusement difficile de poursuivre cette piste précise. Dans un second temps, nous entreprenons une analyse de la symétrie. Dans le but de valider nos observations sur le terrain par une analyse objective formelle qui nous aiderait à repérer changements et constantes significatifs, cette analyse avait pour premier but, avec celle des contrastes des couleurs, de relever les principes de compositions autonomes qui se détachent de la reproduction de la réalité. Mais avant d'entreprendre cette analyse, nous avons voulu voir s'il existait une structure formelle propre à l'application des principes de l'esthétique islamique à la céramique.

Le sixième chapitre se penche sur le dépouillement et l'exploitation des questionnaires soumis aux architectes, aux habitants et aux artisans. Le but est de relever les différentes

manières de concevoir et d'utiliser la céramique. Cette démarche nous permettra d'atteindre notre objectif principal : l'intérêt et le sens de la céramique tunisoise aujourd'hui.

I.2. Méthodologie de recherche

Approche comparative

La méthode d'approche qui guide ce travail est la méthode comparative. Le choix de cette méthode part du fait de l'importance de l'ornement céramique dans l'architecture traditionnelle dont les dernières traces remontent au 19^e siècle. Nous visons ici une compréhension des permanences et changements de son usage aujourd'hui par rapport à une utilisation originelle de l'ornement. Notre référence au 19^e siècle constitue la dernière période de monarchie et de domination de l'empire musulman précédant le début d'un changement qui est toujours d'actualité : le changement du langage architectural, l'évolution du rapport de l'ornement à l'intérieur et à l'extérieur urbain, l'apparition de la *profession* d'architecte en Tunisie, dans les années 1920 (Ammar, 2005) et la nouvelle interrelation entre les différents acteurs. Tous ces éléments participent à une nouvelle dialectique du revêtement en céramique en architecture domestique.

Comprendre les manières d'appréhender l'ornement céramique, sa signification, ses richesses et ses potentialités, non pas comme fait individuel mais comme caractéristique de son usage au sein d'une profession, d'un contexte social, impliquait de plonger dans l'histoire de cet ornement, afin d'en découvrir les racines, les premières élaborations théoriques et les doctrines qui en découlent. Mais encore fallait-il considérer les changements survenus au niveau des acteurs en jeu, ainsi que ceux produits au niveau de l'habitat. La considération de ces deux niveaux a orienté notre choix vers la méthode comparative.

Afin de saisir les principes de conception et le rapport du revêtement en céramique à l'architecture, le cadre théorique de cette recherche présente les concepts de base de l'ornement en Islam, suivi des concepts qui régissent le rapport de l'ornement à l'architecture. Pour saisir l'intégration de l'ensemble à l'architecture actuelle, nous avons considéré le revêtement en tant qu'ensemble, c'est-à-dire le motif, l'ensemble des motifs et le rapport du revêtement à l'architecture.

Références corpus

Sur ce point, nous nous sommes principalement référés à Jacques Revault⁶ et son étude minutieuse de l'architecture des palais et des demeures tunisoises du 16^e au 19^e siècle, ainsi qu'à ses travaux sur l'art traditionnel tunisien. Concernant l'architecture contemporaine, étant donnée la complexité de la situation architecturale actuelle, nous avons choisi de suivre plusieurs fragments ou ébauches qui ont abordé la question de la crise de l'identité de l'architecture tunisienne actuelle. Mais puisqu'il n'existe malheureusement pas de typologie architecturale de la demeure contemporaine tunisoise, pour y remédier, nous avons choisi de présenter un organigramme qui décrit l'articulation générale des pièces et de leur disposition dans l'habitat tunisois.

Niveaux d'investigation

Notre investigation se situe à deux niveaux, pour chacune des deux époques :

1. Un premier niveau considère le revêtement en céramique dans sa dimension esthétique.
2. Un deuxième prend en compte le revêtement en céramique en tant qu'objet formel.

Choix des documents graphiques

Le terrain d'étude a été limité à un quartier de la médina et à un quartier de la ville nouvelle, récemment construit et représentatif de la classe sociale moyenne tunisienne.

L'ensemble des documents graphiques inclut les photos prises des divers habitats. Le choix de ces prises de vue a été orienté par deux considérations :

- Certaines de ces photographies reprennent des dispositions qui sont apparues fréquentes, courantes par rapport à l'ensemble des documents analysés.
- D'autres présentent une ou plusieurs dispositions inhabituelles, voire inédites.

Il s'agit alors de savoir si ces changements et ces nouveautés sont le fait d'innovations d'architectes, de réponses à des demandes particulières d'habitants ou de particularités liées au contexte.

⁶ Revault J., *Palais et demeures de Tunis*, Tunis, CNRS, 1983.

I.3. Méthodes d'analyse et collecte des données

La première analyse porte sur la forme ; la seconde consiste en une exploitation des données recueillies grâce aux questionnaires. Dans un premier temps, notre étude aborde la dimension esthétique de l'ensemble du revêtement céramique.

I.3.1. Méthode d'analyse du revêtement en céramique par rapport à sa dimension esthétique

S'appuyant sur les principes engendrés par l'interdit de l'image et découlant du principe d'invraisemblance et de ses conséquences, l'approche analytique que nous adoptons nous mène à repérer les modes d'expression issus de cette esthétique particulière (par exemple, l'ambiguïté entre « monde représenté » et « monde autonome », des notions que nous expliquons en détail au chapitre 2). Dans ce sens, nous réalisons deux lectures :

- une, plastique, qui tient compte des rapports de la symétrie et des couleurs (le « monde autonome ») ;

- une du sujet représenté, c'est-à-dire des différentes compositions et figurations de la vision musulmane du monde et des concepts qui en découlent : « horreur du vide », « conceptualisme » et « atomisme ».

Aussi, ces deux niveaux d'analyse abordent, par conséquent :

- 1- le dessin du motif
- 2- celui du panneau
- 3- celui de l'ensemble des panneaux

Cette approche, sous tendue par les fondements de l'ornement, vise à comparer les changements effectués au niveau de l'interprétation et de l'usage du revêtement en céramique dans l'architecture actuelle. Elle souhaite également développer une réflexion sur la corrélation céramique – architecture.

I.3.2. Méthode d'analyse du revêtement en céramique dans son rapport à l'architecture domestique tunisoise

Afin de relever la présence multiforme et l'articulation du revêtement en céramique dans l'architecture domestique des deux sites résidentiels, la méthode retenue privilégie la

mise en valeur des observations et des enquêtes menées sur le terrain. Cette démarche s'accompagne d'une description et d'une localisation de la céramique, photographies à l'appui. Ces observations sont enfin complétées par un questionnaire soumis aux habitants des maisons étudiées.

I.3.3. Collecte des données visuelles et déroulement de l'enquête

Dans une vision qualitative qui ambitionne la mise à jour des nouvelles formes d'interprétation et d'intégration de l'ornement en céramique dans l'architecture résidentielle actuelle, l'approche entreprise rejoint une perspective épistémologique « où le monde social n'est pas donné, comme le postule le positivisme, mais serait constamment construit par les acteurs sociaux » (Jaccoud et Mayer, 1997).

Notre démarche de collecte de données comprend :

- Une revue de lois, qui traite des modes d'emploi du revêtement en céramique dans l'architecture domestique.
- Une première étape qui consiste à effectuer des entrevues auprès de quatre architectes et d'artisans de la céramique (ces entrevues vont guider nos choix des terrains d'étude et nos observations).
- Une deuxième étape qui consiste en une collecte de prises de vues intérieures et extérieures des maisons situées dans deux quartiers préalablement choisis. Viennent enfin les entrevues réalisées avec les habitants.

La collecte des données concerne deux sites : le premier, situé dans l'ancienne ville de Tunis ; le second, nouvellement construit, situé dans la banlieue sud de Tunis.

I.3.3.1. Choix des terrains d'investigations

Le choix des demeures traditionnelles s'est fixé sur deux maisons typiques situées dans l'ancienne ville de Tunis et datant des 18^e et 19^e siècles :

- La maison Lasram : une ancienne demeure de la fin du 18^e siècle ou du tout début 19^e, située dans la zone nord de la médina.
- La maison Abassi : une ancienne demeure datant du 18^e siècle, localisée dans la zone sud de la médina.

Quant au choix du terrain des demeures contemporaines, celui-ci a été facilité par la lecture d'articles sur l'architecture contemporaine en Tunisie et par consultations auprès de la

Société Nationale Immobilière de Tunisie. La collecte des données sur le terrain devait durer trois semaines ; nos investigations se sont effectuées dans deux quartiers :

- la cité Ennasr, nouvellement construite en périphérie de l'ancienne ville et, plus précisément, en banlieue sud de Tunis.
- un quartier de la médina de Tunis, qui a conservé son architecture initiale mais dont l'espace a été largement réaménagé. En tenant compte de cette nouvelle dynamique sociale urbaine, notre choix tente de découvrir de nouvelles interprétations du revêtement en céramique dans une typologie architecturale dite « introvertie ».

I.3.3.2. Déroutement de la collecte de données

Dans un premier temps, l'observation globale de la situation s'est accompagnée d'une prise de notes. Ces notes sont descriptives et précisent :

1. Le nom du propriétaire,
2. Le nom de la rue,
3. Un numéro attribué à chaque photographie réalisée.

Cette observation a pour objectif de sélectionner, parmi les maisons du site, différentes formes d'intégration et d'utilisation de la céramique. L'enjeu n'étant pas seulement de caractériser les faits mais bien de découvrir les nouvelles dialectiques et formes d'intégration de la céramique à l'oeuvre.

Une première classification des photographies a tenu compte de l'articulation du revêtement en céramique dans l'architecture domestique. De cette classification, ressortent trois formes différentes de présence de la céramique en architecture :

1. Une localisation de la céramique à l'intérieur des habitations
2. Une présence de la céramique à l'extérieur
3. Une présence à la fois intérieure et extérieure

Lors de cette première approche, la collecte a comptabilisé des photographies de quinze maisons.

I.3.4. Outils d'analyse : la symétrie

I.3.4.1. Opérations de symétrie élémentaires

Dans l'espace plan à deux dimensions, les seules isométries élémentaires sont les translations, les rotations autour d'un point, les réflexions (les symétries orthogonales par rapport à une droite) et les réflexions glissées (la symétrie droite avec glissement).

Pour décrire les transformations de l'espace à deux dimensions, les repères utilisés pour décrire l'espace sont supposés fixes et les transformations s'appliqueront aux objets de l'espace.

- **Translation**

Le type le plus simple de symétrie est la symétrie de translation, définie comme déplacement d'une figure plane tel que tous ses points décrivent des vecteurs équipollents (égaux et parallèles entre eux). Cette transformation par translation implique une direction et une grandeur (Cf. figure 1). La direction peut être mesurée en degrés (par exemple, 30 degrés Nord-Est), alors que la grandeur peut être mesurée en pouces (par exemple, 2 pouces) ou par toute autre unité de longueur.

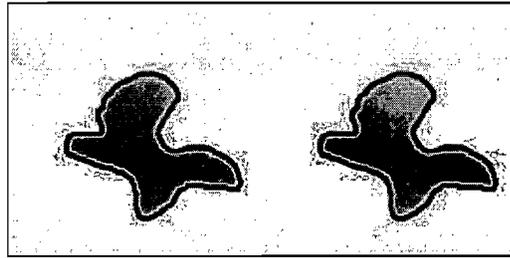


Figure 1 : translation

Source : Leila Tissaoui d'après un schéma de SIVARDIÈRE, J.1995.

- **Rotation**

Une rotation est un mouvement d'un corps autour d'un point ou d'un axe. Elle est définie par un axe orienté par un vecteur unitaire, et par un angle de rotation α (Cf. figure 2). Si α est multiple de 2π , alors la rotation est réduite à l'identité, c'est-à-dire que l'image d'un point A par est le point A lui même. Le schéma ci-dessous illustre la rotation d'une demi droite $[ox)$ en une demi droite $[oy)$.

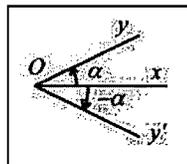


Figure 2 : rotation

Source: SIVARDIÈRE J, 1995, p. 158.

- **Réflexion**

Le type le plus familier de symétrie est la symétrie réfléchissante (également connue sous le nom de symétrie bilatérale) qui résulte de la transformation appelée la réflexion. En géométrie plane, une réflexion est une symétrie orthogonale par rapport à une droite (Cf. figure 3).

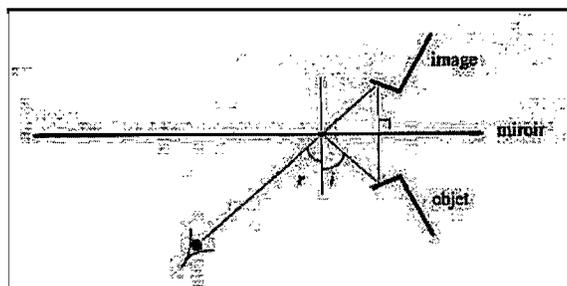


Figure 3 : réflexion

Source: SIVARDIÈRE J, 1995, p. 156.

- **Réflexion glissée**

Un dernier type de symétrie est la réflexion glissée : produit d'une réflexion et d'une translation. Une réflexion glissée est définie par un axe, une grandeur et une direction. La figure 4 illustre la transformation d'un objet par une réflexion glissée.

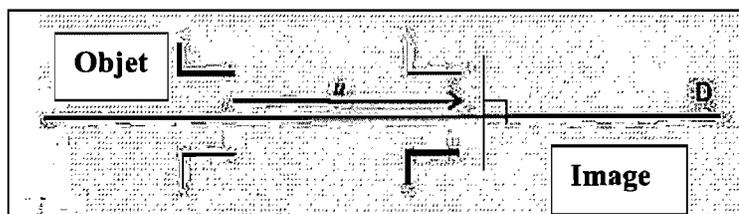


Figure 4 : réflexion glissée

Source: SIVARDIÈRE J, 1995, p. 156.

Ces transformations vont permettre à la plus petite surface d'engendrer un pavé et à un pavé d'engendrer un pavage. Dans un plan à deux dimensions, il existe dix-sept groupes de symétrie possible, soit dix-sept groupes d'organisations périodiques différentes du plan (Cf. annexe D1).

Ce premier chapitre situe la problématique de notre recherche et la méthodologie empreinte, c'est-à-dire la méthode comparative et les outils utilisés, déterminant ainsi la démarche suivie et le déroulement du texte.

Chapitre II. Formation et spécificités de l'art et de l'ornementation en Islam

Ce chapitre met en évidence les concepts et notions de l'abstraction relatives à l'art de l'ornement en Islam, élaborées par A. Papadopoulo⁷.

En introduction à ce chapitre, une mise en contexte historique de l'émergence de l'art islamique sur la scène semble nécessaire. Bien que son origine reste imprécise de par le manque de témoignages et d'écrits à ce sujet, les historiens d'art précisent qu'il n'a pas pu logiquement exister d'« art islamique » avant l'apparition de l'Islam, c'est-à-dire avant le 7^e siècle, plus précisément avant 622 ap. J- C.

Dans les premiers temps de l'expansion de la civilisation musulmane, avec la cohabitation des territoires conquis, notamment sassanides et byzantins, un attrait particulier pour la philosophie grecque conduit à une traduction de la plupart des philosophes connus. De ce fait, l'art musulman sera influencé dès sa naissance par la théologie et la philosophie grecque.

Les premières études consacrées à l'art islamique remontent à la fin du 18^e siècle, en Occident. Les multiples voyages effectués dans l'ensemble du monde musulman vont permettre le développement de récits littéraires illustrés mais aussi un emploi d'éléments décoratifs et architecturaux empruntés à l'Espagne musulmane et utilisés dans l'architecture commerciale. Dans le deuxième tiers du 19^e siècle, les missions scientifiques se développent considérablement, et une ambition scientifique favorise une recherche portant sur l'origine de l'art islamique. Ceci va conduire les chercheurs à pousser leurs explorations dans les pays musulmans : la Turquie, l'Arménie, la Perse et l'Algérie.

Les premières publications scientifiques sur l'architecture islamique accordent une importance aux lithographies, afin d'offrir aux architectes et aux artistes le meilleur rendu possible de l'architecture et de la décoration. Les premiers dessins seront traduits par Albert de Beaumont en 1859. La large diffusion de l'orientalisme dans les réalisations publiques contribue à son introduction dans l'architecture privée. Jones (1856) et Bourgoïn (1978) s'attachent à démontrer le caractère rigoureux et logique de l'ornementation islamique : elle n'est pas le simple produit de l'imagination débridée des artistes musulmans, mais répond aux

⁷ Papadopoulo A., *op.cit.*

lois de la géométrie élémentaire ; la disposition harmonieuse des couleurs obéit de la même façon à certaines règles d'optique.

En nous basant principalement sur les ouvrages de Papadopoulo (1976), nous essaierons d'esquisser une conception compréhensive de la mentalité du monde musulman dans ce domaine, mentalité syncrétique où des conceptions souvent contradictoires se côtoient pourtant dans une vision du monde dominée par celle du Coran.

En effet, les études entreprises s'accordent sur la gradualité du processus de formation de l'art islamique (Grabar (1987), Burckhardt (1985), Papadopoulo (1976) et Marçais (1962)), un art qui tire son essence d'un esprit et d'une mentalité musulmane, suite à une interdiction de l'image imposé par les *hadiths* (Cf. II.1. Concepts techniques). Mais cette interdiction, bien respectée à ses débuts sera intelligemment détournée par les artistes musulmans qui vont lui appliquer leur propre vision du monde dominée par la philosophie grecque. Un appui théorique fondé sur une mentalité syncrétique fera alors l'unité de toutes les formes d'art en dépit de la diversité des langages plastiques, de la variété de techniques et de cultures. Afin d'éviter toute confusion au niveau des termes employés, il est important de préciser quelques définitions et concepts clés avant de présenter cet interdit et ses conséquences.

L'adjectif « islamique », attribué à l'ornement, renvoie à l'Islam en tant que civilisation et religion. Il n'évoque pas une consécration à la religion de l'Islam mais un raisonnement sur des données de la théologie et de la philosophie musulmane. Le choix du qualificatif « islamique » et non du qualificatif « musulman » s'appuie sur le fait que la pratique de l'art dans les civilisations islamiques a été exercée par des artistes chrétiens, juifs, hindous et musulmans.

II.1. Concepts techniques

Afin d'éviter toute ambiguïté dans la signification de termes techniques arabes et faute d'existence d'une traduction exacte en langue française, nous utiliserons le vocable employé par la plupart des auteurs traitant de l'art islamique. Toutefois, une explication des termes clés de cette recherche est nécessaire, en particulier en ce qui concerne les termes arabes. Deux notions, « hadith » et « sonna » nécessitent des explications détaillées.

II.1.1. Le terme de *hadith*

Dans les sciences religieuses musulmanes, le mot *hadith* renvoie à tout récit relatif à la conduite du prophète Mahomet concernant sa vie privée et publique, ses comportements et réactions par rapport aux diverses questions et situations auxquelles il a été confronté. Transmis oralement par des personnages dont l'honorabilité ne pouvait être mise en doute et dont la succession ininterrompue permettra la propagation des *hadiths*, Houdas (1977) définit ce terme comme suit :

« Étymologiquement, le mot *hadith* est un adjectif dont le sens primitif est celui de *récent* ou *nouveau*, opposé à *ancien*. Dans la langue courante, le mot a été employé de bonne heure comme substantif, et alors il signifie récit, nouvelle »⁸

II.1.2. Le terme de *sonna*

L'ensemble des *hadiths* forme ce qu'on appelle la *sonna*, terme signifiant « chemin », « conduite ».

« ...*sunna* employé absolument, signifie d'abord la tradition qu'il faut suivre, et donc essentiellement, la tradition vécue et enseignée par Mohammed. Le contenu de la *sunna* sera donc l'ensemble des textes où se trouvent rapportées les paroles prononcées par le prophète. C'est ce que le langage technique de l'Islam appelle *hadith*, pluriel *hadiths*, ' les dictes'. »⁹

Pour les besoins de ce texte, nous utilisons la version du Coran traduite en français par Régis Blachère (1950)¹⁰.

Nos intérêts aux données historiques ne consistent pas en une étude des caractéristiques et spécificités propres à chaque empire islamique, chacun en ayant successivement remplacé une autre, sur le territoire tunisien (Omeyyades, 661-750 ap. J.-C.; Ottomans puis Abbassides, 750-1258 ap. J.-C. ; Aghlabides, 800-909 ap. J.-C. ; Fatimides, 909-973 ap. J.-C. ; Zirides, 973-1152, Almohades, 1152-1228 et Hafside, 1229-1574). Nous considérons plutôt les périodes clés qui ont marqué la formation et le développement de l'art et de l'ornementation en Islam (la dynastie Omeyyade des 7^e et 8^e siècles, marquée par la synthèse de la pensée chrétienne et de l'aristotélisme, sous l'influence de saint Jean Damascène (674-749)).

8 El-Boukhâri, *Les traditions islamiques*, traduit de l'arabe par O. Houdas et W. Marçais, tome 1, éd. Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris, 1977, p. 5.

9 Gardet L., *l'Islam religion et communauté*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002, p. 48.

10 *Le Coran*, traduction de l'arabe de R. Blachère, Librairie orientale et américaine, G.P. Maisonneuve éd., 1950.

Nous devons également préciser que les notions « ornement » et « décoratif » prennent ici deux sens particuliers :

« Ornement » doit être entendu au sens que lui confère le Petit Larousse, à savoir un « élément qui orne, agrmente un ensemble, ajoute quelque chose qui embellit. »

« Décoratif » est ici à considérer dans un sens péjoratif, que le même dictionnaire définit comme ce « qui décore, qui produit un effet esthétique, ornemental, d'une importance secondaire voire insignifiante. »

II.2. Interdit de l'image : un point de départ d'une esthétique musulmane

L'interdit – relatif – de la figuration a créé des conditions particulières quant à l'élaboration d'une iconographie propre et la réception des images. Cette problématique, soulevant plusieurs controverses depuis le début de l'Islam, est devenue une spécificité de l'art musulman malgré l'inexistence d'une véritable théologie de l'image dans le Coran, car aucun verset coranique ne prohibe cette représentation. Des sociologues et islamologues comme Berque, Akroun et Papadopoulo sont unanimes sur ce point. Le Coran ne parle que d'idole, *al çanam* (*el açnâm*, au pluriel) :

« Ô croyants, le vin, les jeux de hasard, les idoles, et les flèches divinatoires sont des abominations inventées par Satan ; abstenez vous en et vous serez heureux » (Coran, V, 92)

« Fuyez l'abomination des idoles et le mensonge » (Coran, XXII, 31)

Il n'y a donc aucun refus de la représentation ou même de la figuration dans le livre saint. Cependant, l'Islam ne se limite pas au Coran. C'est le *hadith* qui vient limiter l'usage de l'image dans la civilisation musulmane. Bien avant l'avènement de l'Islam, l'orient proche et lointain avait développé les décorations artisanales multiformes présentes aux premiers temps de l'Islam. Papadopoulo écrit ainsi :

« Dans la période omeyyade, les mosaïques, les peintures murales, voire même les statues seront nombreuses et orneront les demeures des califes et des princes.»¹¹

Al-Bukhâri rapporte ultérieurement plusieurs dires du prophète qui condamnent plus ou moins explicitement l'image :

¹¹ A. Papadopoulo, *op.cit.*, p. 48.

« Les anges n'entrent pas dans une pièce qui contient un chien ou une représentation statuaire figurée. (...) Au jour de la résurrection, le plus terrible des châtiments sera infligé au peintre qui aura imité les être créés par Dieu : il leur alors : « Donnez la vie à ces créations ¹² »

Ibn Hanbal cite de son côté le *hadith* suivant :

« Ceux qu'Allah punira le plus sévèrement le jour du jugement, ce seront les peintres qui imitent sa création.¹³»

Ce petit corpus a été le point de départ de l'exégèse antipaïenne des théologiens musulmans et le plus grand stimulant de l'art islamique, car si le Coran examine le cas des images en trois dimensions, les *hadiths* évoquent, quant à eux, les images à deux dimensions.

La réponse à cet interdit de l'image s'est manifesté par un abandon d'une représentation fidèle de la réalité, c'est-à-dire des apparences sensibles telles que perspective, profondeur, ombres et lumières. Selon Papadopoulo (1976), ce corpus est à l'origine de l'éveil d'un art spécifiquement musulman fondé sur une esthétique d'invéraisemblance. Cette esthétique utilise des procédés stylistiques et les techniques d'une abstraction qui ne vise pas une copie identique de la réalité sensible.

Les artistes musulmans n'ont donc pas cherché à créer un « monde représenté » mais un monde volontairement idéalisé, proprement artistique, soumis à une logique interne répondant à « une esthétique d'ambiguïté » entre un monde autonome et un monde représenté, constituant ainsi une révolution ou un éveil semblable à celui de l'art moderne, avec l'invention de la photographie au 19^e siècle (Papadopoulo, 1976).

Avant de développer les formes d'expression de « ce principe d'invéraisemblance », nous proposons d'esquisser les grands traits de la pensée musulmane, influencée par la philosophie antique.

II.3. Influence de la philosophie antique

Dans la complexité de la formation de la mentalité islamique et étant donné l'imbrication et l'abondance du fondement théorique de l'art musulman, nous proposons une esquisse des principaux traits participant à sa conception, en nous référant principalement à l'étude de Papadopoulo (1976).

¹² cité dans Papadopoulo A., *op. cit.*, p. 53

¹³ *ibid*

La vision du monde musulman hérite en effet de la pensée grecque : des influences platoniciennes, néoplatoniciennes, aristotéliennes et pythagoriciennes ont contribué à la formation de cette pensée. La transmission de ce savoir philosophique se réalise suite à la création d'une « maison de la science » qui permettra la traduction de nombreux textes majeurs de la philosophie antique, de médecine et de mathématique. La méditation des questions métaphysiques du néoplatonisme et de la cosmologie grecque tentant de la concilier avec le Coran constituera la caractéristique et le style de la philosophie musulmane.

D'un côté, la philosophie musulmane est fondée sur l'unité des systèmes de pensée de Platon et d'Aristote (symbolisée par la version arabe de Plotin attribuée à tort à Aristote, un malentendu qui facilitera la vaste synthèse doctrinale qui culminera dans l'œuvre d'Avicenne (Ibn Sina, 980-1037)). D'un autre côté, elle se distingue par son caractère prophétique. La raison sera considérée comme ouverture à des vérités intelligibles, conceptuelles, vérités qui ne diffèrent pas de celles reçues par le prophète et les *imams*¹⁴. Son objectif en est la compréhension de l'univers ainsi que la place de l'Homme. Par ailleurs, l'ambiguïté éventuelle et qui serait là inhérente aux versets du Coran a pu justifier en partie le recours et le développement d'une théologie musulmane chargée d'interpréter le message divin : « la science de la parole » dont le but est en effet l'explication et l'exégèse du Coran.

De la philosophie grecque, des concepts majeurs ont été transmis dans la pensée musulmane et ont influencé le monde représenté ou la conception du monde propre aux artistes.

Influence et conséquences de la philosophie d'Aristote

Deux idées importantes de la philosophie d'Aristote vont intégrer la pensée musulmane. La première est celle de l'inexistence du vide justifié par la théorie du mouvement. En effet, partant de l'hypothèse du caractère fini et limité de l'espace, le mouvement requiert l'interaction entre les corps et présuppose l'idée d'un lieu : « tout mouvement implique un point de départ et un lieu d'arrivée qui est pour un corps en mouvement comme sa fin et sa raison d'être »¹⁵. Le mouvement est donc une propriété de la matière, les corps sont *en puissance*, c'est-à-dire qu'ils détiennent en eux-mêmes le lieu et, dans ce sens, le mouvement reste impossible dans le vide, puisqu'il ne peut y avoir de discontinuité. La conséquence de cette inexistence du vide s'est traduite à travers la notion

¹⁴ Ministre ou dignitaire religieux musulman.

¹⁵ Huissman. B et Ribes, F, *Les philosophes de la nature*, éd. Bordas, Paris, 1990, p. 158.

d'horreur du vide, marquante dans l'art musulman sans pour autant en constituer une caractéristique essentielle. Dans leur idéalisation du monde, la notion de l'inexistence du vide est considérée comme caractéristique physique dans le monde représenté et matérialisé par l'adoption d'une esthétique issue de l'horreur du vide. Dans ce sens, l'espace de l'œuvre sera rempli mais régi par une logique interne que nous aborderons dans la deuxième partie de ce chapitre. En géométrie, cette tendance à combler tout le vide se traduit par l'invention de nouvelles figures, afin de couvrir toute la surface.

La deuxième idée est celle de l'existence des espèces. Selon elle, l'objet, digne de connaissance, est défini par rapport à une *espèce* et non par rapport à ses qualités propres. Cette notion (ce conceptualisme, proprement dit) est importante dans la vision de ce monde idéal et sera appliquée de manière universelle par l'art musulman. L'art figuratif répondra à une esthétique de concept au niveau des formes et des couleurs.

L'influence de Platon

Parallèlement à l'influence d'Aristote, la théorie du monde des idées a elle aussi intégré la conception musulmane du monde : un monde d'idées qui renferme les vérités.

La thèse de Platon soutient l'existence d'un monde ontologiquement autonome qui représente un archétype de la réalité. Ce monde idéal renferme des formes intelligibles servant de modèles aux choses du monde sensible. Ce sont ces formes qui constituent la réalité de toute chose, leur essence, ce par quoi nous pouvons les penser. Selon Platon, les formes matérielles sont occasionnelles, c'est-à-dire qu'elles peuvent revêtir plusieurs apparences, dépendamment de l'idée qu'elles intègrent (Papadopoulo, 1976). Selon cette conception, l'apparence ou l'aspect est variable pour une même idée et rejoint la notion de conceptualisme d'Aristote.

Dans la pensée musulmane, ces idées équivalent aux vérités représentées par les intelligences pures ou les anges, au nombre de dix. Dans la lignée d'Aristote, les disciples d'Avicenne pensent que la dixième intelligence (qui représente l'âme humaine) communique la connaissance à l'homme. Toute connaissance est une illumination provenant de l'ange. C'est l'« Intelligence agente » (ou « dixième Intelligence ») dont émanent nos âmes, qui projette par illumination les idées ou formes sur celles des âmes qui ont acquis l'aptitude à se tourner vers elle. Elle est appelée « donatrice des formes » parce qu'elle irradie d'une part leurs formes sur les matières et, d'autre part, en puissance la connaissance de ces formes sur

l'intellect humain. C'est d'ailleurs le thème de réflexion des chiïtes et des philosophes de l'illumination tel que Sohrawardi (1155-1191).

L'influence pythagoricienne

Le pythagorisme sera lui aussi une source d'inspiration et de spéculation importante dans la pensée de l'Islam. Un enseignement ou la pro gnose par les nombres, la forme la plus pure de la divination, se transmet à travers les cultures chrétiennes et juives dans la civilisation musulmane. Pour Pythagore et ses disciples, « tout est nombre », le monde n'est que reflet de l'ordre mathématique. Une arithmologie qui visait à tout expliquer par les nombres, s'appliqua par la suite en alchimie, astronomie, cosmologie, ou en musique où, par exemple, l'harmonie des sons est obtenue lorsque les rapports des longueurs des cordes sont des nombres entiers. Des interprétations aussi bien scientifiques que mystiques lui seront attribuées.

Présents dans les milieux mystiques et chiïtes, philosophes et théologiens réfléchiront sur les carrés védiques et magiques qui seront des matrices. L'ésotérisme pythagoricien est transmis dans la mentalité musulmane et contribue au développement d'un art réservé aux initiés.

La théologie acharite

Avec la traduction et l'assimilation arabes de la philosophie grecque et de la théologie chrétienne, se manifeste une exigence de rationalisation philosophique du dogme au travers de l'émergence d'une théologie musulmane connue sous le nom d'« Ilm El kalam » (« science de la parole »); le mot « science » entendu ici comme discours, ensemble de discussions. Amenées à réconcilier foi et raison, plusieurs écoles se forment selon le degré d'importance attribué à la raison humaine dans l'exégèse de la révélation divine. Celle qui a été la plus influente au niveau de l'ornement en Islam reste la théologie acharite.

En effet, dans l'Islam, l'existence de Dieu renvoie à la notion d'unicité de Dieu. La formule fondamentale et première profession de foi dit ainsi : « il n'existe pas de dieu en dehors de Dieu! »

«Au nom de Dieu le Clément, le Miséricordieux,

Dis : « Il est Dieu Un

Dieu l'Impénétrable

Il n'a pas engendré et n'a pas été engendré n'est égal à lui personne» (sourate 76, verset 112)

Ce concept, apparemment tautologique dans son expression, traduit pourtant le paradoxe de la finitude humaine lorsqu'il y a passage du monde de l'expérience au cœur même de l'être. Cette notion d'unité acquiert une valeur primordiale dans la culture de l'Islam en imposant une lecture et une interprétation du monde sur la base de cette perception de la divinité. La doctrine de l'unicité du divin va être le centre de la révélation coranique, incluant la foi, le livre et la loi qui vont devenir la pierre angulaire de la philosophie islamique. Ce principe universel qui domine l'existence des musulmans est perçu comme l'inconnaissable mystère divin et l'objectif des musulmans n'est autre que d'atteindre cette vérité ou ce mystère. En quête de mystère divin, les artistes musulmans vont aller chercher des principes, des lois dans le but de traduire cette vérité et de rendre l'invisible visible.

K. Critchlow (1976) explique l'origine et l'utilisation de la géométrie dans les motifs par une interprétation métaphysique de cette formule, qu'il développe comme suit :

« This supreme mystery, manifesting itself as paradox in the human mind to remind it of its inherent limitations, can be expressed variously as: no God but God; no part without whole; no reflection without source. It is no less applicable in the field of geometry: no dimension without all dimensions. *In our manifest world(the world of creatures) we observe things developing, having a duration and being reabsorbed. This elementary law of all phenomena can be symbolized geometrically in the way that space, seen as extension, is created by unfolding through the dimensions and can be "folded up" again though the understanding of its nature.* »¹⁶

Le Coran paraissait confirmer les conclusions de la philosophie ; à l'inverse, les conclusions de la philosophie semblaient confirmer les affirmations du Coran sur l'unité de Dieu et la juste façon de la concevoir. Cette apparente confirmation mutuelle a joué un rôle déterminant, semble-t-il, dans la pensée de nombre de philosophes en Islam.

De cette manière, le Coran détermine, avec les paroles du Prophète et la théologie musulmane, les modes de l'art plastique et les structures formelles. En apparence, les prescriptions de la *sonna* ne concernent que des actes extérieurs mais, implicitement, elles envisagent toujours l'Homme dans sa globalité, à la fois corps, âme et esprit. C'est de là que l'urbanisme et l'architecture tiennent leurs caractères à la fois réalistes et spirituels : ils

¹⁶ Critchlow K., *Islamic patterns: an analytical and cosmological approach*, London, Thames and Hudson, 1976, page 7.

répondent à des exigences matérielles mais ne les séparent pas des exigences d'un ordre supérieur.

Volontarisme et atomisme

Contrairement à la philosophie grecque qui définit les notions de vérité, de beauté et de bien comme notions fondamentales chez l'homme et pour qui Dieu est intelligence, la théologie acharite adopte une conception purement théocentrique de la nature, vision du monde qui découle de la toute puissance de Dieu. Les notions de bien, de beau et de vérité ne représentent qu'une création fortuite de Dieu, car toute chose n'existe que par la seule volonté de Dieu. Cette vision n'est pas sans répercussions artistiques majeures. Puisque toute forme est composée d'atomes assemblés par la seule volonté de Dieu qui la fait et la défait, un caractère occasionnel se voit attribué à ces formes. De cette manière, toute forme, de par sa composition « atomique » est autant apte à se disperser qu'à se reformer. En découle l'idée de la « non identité » de la forme :

« Il n'y a pas de formes en soi, complètes, refermées sur elles-mêmes et par conséquent belles par elles-même »¹⁷

À cette conception, une théorie physique de l'univers empruntée à Démocrite et à Épicure va se développer : l'atomisme. Anawati, cité par Papadopoulo écrit :

« Les atomes sont contingents, les accidents également et donc égalent les corps qui sont créés par Dieu et créés à chaque instant, car il n'existe qu'un instant »¹⁸

Papadopoulo (1976) rapporte également les propos de Louis Massignon :

« Il n'y a pas de durée dans la théologie musulmane, il n'y a que des instants et ces instants n'ont pas même un ordre de succession nécessaire. Pour eux, il y a une suite d'instant discontinus et réversibles, s'il plait à Dieu. Il n'y a pas de formes, de figures, mais il y a à un moment donné, un assemblage d'atomes; la ligne pour eux n'est qu'un point qui se déplace »¹⁹

De cette interprétation, Massignon (1954) tire le processus de matérialisation des formes, découlant du seul mouvement du point et de sa rencontre occasionnelle avec d'autres points. Controversée par Papadopoulo, cette explication est loin d'être solide. Car selon Papadopoulo (1976), ce caractère occasionnel pourrait bien engendrer la rencontre de deux points et former une droite, mais ne peut engendrer des formes mathématiques pures, telle la

17 A. Papadopoulo, *op.cit.*, p. 44.

18 *ibid.*

19 *ibid.*

spirale qui va constituer, comme on le verra, l'une des formes mathématiques structurales des plus importantes et des plus utilisées dans les œuvres artistiques. Elle relèverait, selon Papadopoulo, du pythagorisme et nullement de l'atomisme ou de l'occasionalisme.

Dans cette optique, la couverture des surfaces par plusieurs motifs (atomes) serait signe du changement du monde et de l'éternité de Dieu.

La conception acharite se traduit dans l'univers artistique islamique, tout en n'étant pas exclusive. Des conceptions parfois contradictoires se retrouvent et se matérialisent dans les œuvres artistiques et architecturales. On passe du platonisme à l'aristotélisme et pythagorisme, où se mêlent et se succèdent des éléments provenant de l'alchimie, de l'astrologie et de l'arithmologie magique, à un manichéisme comme celui de Sohrawardi. Le tout s'incorpore à une vision théologique du monde, qu'elle soit acharite ou chiite ou encore mystique, là où le Coran et les *hadiths* ne constituent pas les seules références.

Ces concepts préalablement définis (horreur du vide, conceptualisme, volontarisme, occasionalisme) vont contribuer à l'émergence d'une esthétique dite d'ambiguïté entre le monde représenté (le sujet) et le monde autonome. De cette manière et suivant cette invraisemblance, l'interdit d'une imitation du réel suscitera une réflexion portant sur l'œuvre elle-même, ses formes et ses couleurs et non sur une parfaite figuration de la nature ou tout élément appelle une justification à sa présence, impliquant formes et couleurs. Ainsi, loin d'être un simple remplissage aléatoire de l'espace, l'horreur du vide engendre une aire d'exploration ou s'entremêlent des rapports topologiques de tout ordre : contraste, intensité, densité, symétrie, proximité, éloignements, là où les surfaces forment des ensembles, des groupes (au sens mathématique du terme) et sont composées d'atomes décoratifs. La dimension de densité est source de dialogue entre les différentes surfaces, à travers la disposition topologique de ces dernières qui, serrées, créent rythme, tempo et vitesse. Le principe d'invraisemblance est également appliqué à travers une logique de couleurs dites « pures » qui ne reproduisent ni ombres ni reliefs.

Suivant cette même esthétique, un jeu de contrastes et de formes participe à la création d'œuvres qui vont ressembler à la réalité, sans pour autant vouloir l'imiter. Appliquant le conceptualisme, la couleur est choisie par rapport aux besoins plastiques de l'œuvre et non par rapport à la nature. Au niveau de l'esthétique du concept par exemple, les couleurs vont appliquer des effets de contrastes divers : contraste clair obscur, contraste de qualité, contraste de quantité, chaud-froid ou encore simultané.

L'art de la miniature, celui-là même qui a tant influencé l'art de la céramique, la décoration du bois ou du stuc, peut nous aider à mettre en évidence ces nouveaux critères de représentation. Le point de vue choisi pour la représentation est plutôt élevé, originaire d'une vision théocentrique plutôt qu'anthropocentrique.

Quels que soient les matériaux utilisés : pierre, stuc, bois, céramique, métal, la décoration musulmane ignore totalement les reliefs et est conçue comme un revêtement. Dans cet esprit, elle répond à la définition de la décoration comme enrichissement superficiel de la forme. Il semble que les mêmes fleurs, les mêmes formes géométriques, les mêmes caractères d'écriture, les mêmes formules trouvent place différemment dans l'ornementation d'une mosquée ou d'une maison bourgeoise que sur une bouteille de parfum ou sur la gaine d'une épée. La localisation de l'ornementation et le rôle qui lui a été attribué (en particulier en architecture) semblent déterminés par certains principes. Les différentes parties ne doivent pas être décorées de la même manière.

De ce chapitre, nous retiendrons qu'il y a derrière la notion de l'ornement une esthétique associée à divers concepts. Ceux-ci vont nous permettre par la suite de pointer les différences et similitudes entre les deux époques dans la conception et le sens de l'ornement céramique en architecture domestique.

Suite à cette présentation de l'esthétique de l'ornement en Islam, nous détaillons dans le chapitre qui suit la typologie architecturale et son rapport à l'ornement dans les deux périodes choisies.

Chapitre III. Typologies architecturales et présentation du corpus

Ce chapitre présente les modèles architecturaux qui caractérisent chacune des deux époques choisies : l'architecture traditionnelle des 18 et 19^e siècles et l'architecture actuelle à Tunis.

III.1. Architecture et ornement des 18 et 19^e siècles

Si l'expression de l'esthétique islamique s'est traduite dans l'ornement à travers une ambiguïté entre l'autonomie de l'œuvre et la représentation du sujet, comprise dans une conception d'un monde imaginaire, l'architecture se définit par une typologie dite « introvertie », qui, sans être propre à la période musulmane, en constitue une caractéristique essentielle. L'agencement des espaces est déterminé par un principe d'addition (ou d'ajout), ayant pour résultat la constitution d'un ensemble appelé « unité ».

Quatre unités fondamentales définissent ainsi l'architecture traditionnelle :

1. la salle hypostyle, formée de pilastres ou de colonnes.
2. la chambre cellule, relativement longue et profonde.
3. la chambre appartement, longue, profonde et multifonctionnelle.
4. l'espace central de la coupole, utilisé essentiellement dans les édifices religieux.

Dépendamment de la fonction et des nécessités de l'architecture, le modèle varie, impliquant une combinaison de ces unités par un recours à des principes simples telles que la symétrie, l'addition, la juxtaposition et la répétition. Ces procédés permettent l'obtention d'une structure commune aux différents modèles (résidences, école, mosquée) et assure une cohérence et une unité formelle de ces derniers.

De cette manière, une approche additive ou quantitative permet l'identification des édifices et la comparaison entre des architectures d'une même typologie, en se référant au nombre de cours intérieures, à la grandeur des pièces ou à l'abondance de l'ornement.

L'architecture des habitations

En architecture domestique, la typologie, introvertie se présente donc sous la forme d'une structure unitaire définie par une articulation d'espaces autour de cours intérieures.

L'entrée de la demeure (*skifa*)²⁰ constitue un espace de transition entre public et privé, permettant la réception d'invités sans perturbation de l'intimité de la famille ; elle est parfois précédé d'un long vestibule (*driba*), généralement meublé de banquettes. Dans les grandes demeures, la présence de deux ou trois *skifa* disposées l'une après l'autre contribue nettement à renforcer la profondeur de l'espace d'accès à la cour.

L'étage inférieur est réservé aux dépendances qui donnent généralement sur l'extérieur ; ce sont les espaces de service : salle d'eau (*bit el ma*), cuisine (*matbakha*), chambre à provisions (*bit el mouna*), magasin d'entreposage et écuries (*makhzen*).

Au rez-de-chaussée, accessible par la *skifa*, la cour intérieure distribue les appartements et l'accès aux étages. Le nombre de cours dans une demeure – une cour définissant une unité spatiale – reflète le statut social des habitants. Ainsi, la maison populaire ne comprend qu'une seule cour dans laquelle se déroulent toutes les activités domestiques quotidiennes (lavage, lessive, préparation des pâtes et des semoules, par exemple), alors qu'une grande demeure ou un palais en possèdent plusieurs. On distingue alors :

1. La cour principale autour de laquelle s'articulent les appartements et formant l'unité principale (*dar el kabira*).
2. La cour de service, autour de laquelle se répartissent les appartements de service, la cuisine, les cabinets et quelques fois un hammam, formant l'unité de service (*dwiriya*).
3. La cour des invités autour de laquelle s'articulent les appartements des hôtes, formant l'unité des invités (*dar dhiaf*).

Habituellement, dans les étages supérieurs, on distingue plusieurs maisons (plusieurs unités) dont la communication est assurée entre elles par quatre portes, placées aux quatre angles de la cour.

Le palais est constitué d'une addition de maisons regroupées autour de celle des maîtres. L'étage supérieur est accessible par un escalier (*druj*) à deux rampes. Ce dernier n'étant pas un élément important de l'architecture tunisoise, il ne possède pas d'expression spatiale particulière et se trouve discrètement placé dans un angle de la cour. Construit entre deux murs, parallèlement à la cour, il ne connaît pas d'ampleur monumentale et reste exclusivement fonctionnel.

²⁰ Note : les termes arabes tunisiens, ici mis en italique, sont traduits dans un lexique (Cf. annexe E)

Les chambres à l'étage, peu profondes et de formes longitudinales, polyfonctionnelles, s'articulent sur trois côtés de la cour qui reste leur unique source de lumière. Chacune d'entre elles est occupée par un noyau familial²¹. Dans les maisons bourgeoises, ces espaces sont agrandis par une niche qui sert souvent de petite salle meublée de bancs à ses trois côtés et s'ouvre sur la chambre.

Toutefois, si une recherche spatiale est observable, le revêtement ornemental de ces surfaces reste le principal attrait et l'originalité de ces demeures.

Pour cette recherche, le corpus choisi se compose de deux demeures : le Dar Lasram, datant de la fin du 18^e siècle et dont la configuration spatiale reste inchangée depuis et le Dar Abassi, datant du début du 19^e siècle (dont nous ne possédons malheureusement pas les plans ; mais tenant compte de la grande similarité de typologie des demeures, nous nous basons sur ceux du Dar Lasram). Ces plans nous serviront entre autres à situer les prises de vues effectuées sur place, puis à les comparer à celles réalisées dans les demeures contemporaines.

Mentionnons dès maintenant le constat immédiat de céramique ornementale dans la quasi-totalité des pièces des deux maisons, un fait d'ailleurs relevé par nombre d'auteurs dont Revault (1983) et Maranzano (1993).

Le Dar Abassi a été retenu pour deux raisons : la préservation de son architecture initiale et son occupation par la même famille tunisoise depuis sa construction. Voulant davantage exploiter cette seconde particularité, nous avons alors complété les photographies par un questionnaire adressé à cette famille. Les photographies de la céramique sont utilisées dans l'analyse plastique qui traite du carreau et de l'ensemble des carreaux de céramique ; nous les retrouvons également dans l'analyse des réponses au questionnaire.

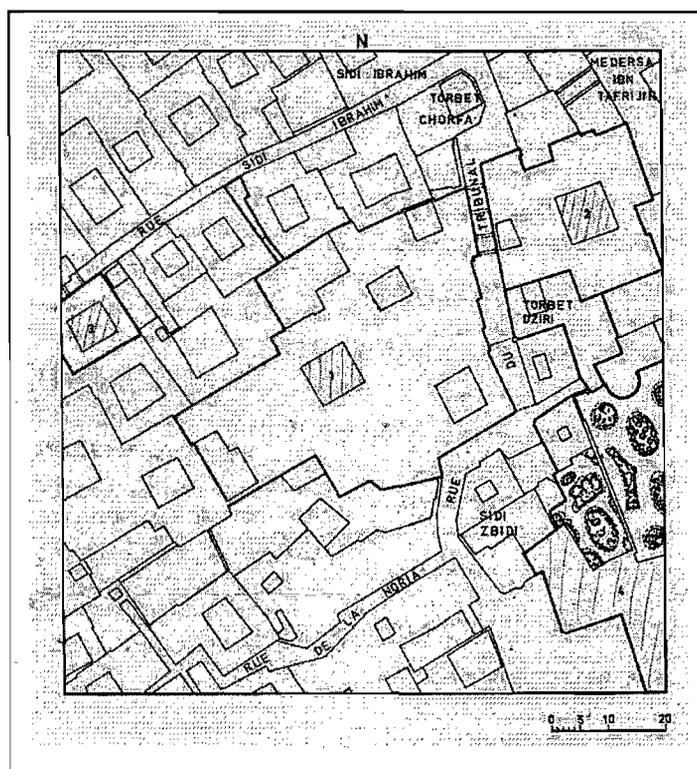
III.1.1. Corpus A1 : Dar Lasram

Ce corpus est composé d'une première partie qui situe historiquement et géographiquement la demeure des Lasram et d'une seconde partie qui décrit les différents espaces en s'aidant des plans de la demeure, d'élévations (coupes) et de photographies prises sur place.

²¹ Traditionnellement, la structure familiale est patriarcale. À son mariage, chaque fils vient occuper une aile de la maison familiale.

III.1.1.1. Aperçu historique de la demeure

Le Dar Lasram a été édifié au 18^e siècle dans un grand domaine légué par le Bey Hussein Ben Ali à Amira Lasram, chef des *Zouaouas*²² rallié à la cause du bey. La demeure se situe dans la partie nord de la médina de Tunis, dans un domaine qui s'étendait autrefois de la rue de la Noria aux rues Sidi Ibrahim et Haouanet Achour, au-delà de la rue du Tribunal²³. Abandonnée puis récupérée sous le règne de Mohammed Ben Ali Bey²⁴, Dar Lasram prend les allures d'un palais et devient une référence par sa beauté intérieure et extérieure. Devenue par la suite maison « inaliénable », elle sera vendue plus tard à la municipalité de Tunis (Cf. Revault, 1983). Aujourd'hui, Dar Lasram est le siège de l'association de sauvegarde de la médina de Tunis (ASM).



Source : Jacques Revault
(1983).

Légende : 1- Dar Lasram.
2- Dar El Dziri.
3- Dar El Riahi.

Figure 5 : Plan de situation, Dar Lasram.

Source : Revault J, 1967, p.351.

²² Fantassins algériens

²³ Communication orale de Béchir Lasram à J. Revault, retranscrite dans Jacques Revault, *Palais et demeures de Tunis*, éditions CNRS, Tunis, 1983, p. 350.

²⁴ Après la révolte d'Ali Bacha contre son oncle Hussein Ben Ali Bey dont il provoqua la mort, les enfants du bey, Mohammed et Ali, ont orchestré leur revanche et récupéré le pouvoir. Ahmed Lasram qui a participé à cette reprise est alors nommé jurisconsulte de Mohammed Bey.

III.1.1.2. Description de la demeure

La description du Dar Lasram suit les mêmes principes de composition que ceux décrits plus haut.

- **La façade**

Donnant sur la rue du Tribunal, la porte d'entrée, précédée d'un large emmarchement latéral, forme à la fois perron et point d'appui pour les cavaliers.

- **Les communs**

Situés au dessous des locaux d'habitation et de réception, les communs constituent la structure porteuse de l'ensemble architectural, c'est-à-dire les points d'appui par les murs, les piliers et les voûtes. Ils sont réservés aux voitures, chevaux et provisions annuelles.

- **L'entrée**

L'entrée (*driba*), de forme rectangulaire, donne accès aux différentes parties de la demeure :

1. Un accès à la maison des hôtes (*dar dhiaf*) : pièce où les Lasram recevaient leurs invités et qui servait également à l'enseignement coranique des enfants. (Cf. pièce 1, Figure 9).
2. Un accès à la maison de service (*dwiriya*), située en contrebas, par une première *skifa*, (Cf. pièce 5, Figure 10).
3. Un accès à la maison des maîtres (*dar el kabira*) par une deuxième *skifa* (Cf. pièce 2, Figure 10), en chicane, suivie d'escaliers (*druj*) menant à l'étage.

L'ensemble de ces espaces muraux est couvert de céramique, du mur au plafond.

- **Le patio**

Accessible par la galerie, en passant une porte cloutée, le patio (*oust el dar*) comprend une cour délimitée par les arcs de ses portiques. Le revêtement mural est marqué par une prédominance de marbre italien qui couvre sol et encadrements des portes et celle de céramique murale entourant et soulignant les ouvertures. D'après Revault, ces céramiques sont d'inspiration orientale, italienne et espagnole. Sur la partie supérieure des murs, se

dessinent des formes rythmées dans les frises de stuc, où se succèdent des arceaux recti-curveilignes sous les galeries et les grands arcs latéraux reliant les arcs cintrés des portiques. (Cf. pièce 35, Figure 10)

- **La maison des maîtres**

Quatre espaces chambres s'articulent autour du patio (Cf. Figure 14). Alors que les deux chambres latérales conservent la disposition traditionnelle en T (Cf. pièce 37, Figure 10), les deux autres s'inspirent d'innovations introduites à la cour beylicale et se distinguent par l'aménagement suivant :

Au sud-est, un premier espace (Cf. pièce 38, Figure 10) se présente sous une forme rectangulaire qui a pris modèle sur la salle à manger du Dar El Bey (Palais du Bey). L'accès à cette pièce, décalé par rapport à son axe médian, reste tout de même situé dans l'axe des deux galeries latérales.

À l'opposé de l'entrée, se trouve un deuxième espace chambre, le plus important de la demeure. Imposant par ses proportions et par son plan cruciforme, son organisation spatiale se dessine par l'entrecroisement de deux grandes salles. L'espace est éclairé par quatre fenêtres : deux d'entre elles, disposées symétriquement de chaque côté de la porte d'entrée, donnent sur la cour intérieure, alors que les deux autres ouvrent sur une cour extérieure, faisant initialement office de jardin d'agrément.

L'ornementation intérieure des chambres latérales, des portiques et de la pièce à plan cruciforme (Cf. pièce 39, Figure 10) est composée :

1. d'un dallage de marbre blanc entourant les ouvertures juxtaposées à des panneaux muraux en céramique de forme rectangulaire, disposés selon un registre vertical, à dominante vert clair et jaune orange, sur émail clair.
2. de frises de plâtre sculpté ou de stuc.
3. d'un plafond de bois peint.

La pièce rectangulaire (Cf. pièce 38, Figure 10) est composée d'un petit portique à quatre colonnettes et de trois arcs en accolades illuminés d'une couleur or, situé à son entrée. Un même encadrement de marbre et de céramique entourent les fenêtres ainsi que les placards à panneaux sculptés et est superposé de plâtre sculpté et d'un plafond de bois peint.

- **La maison d'hôtes**

Plus haute d'un étage que le patio, la maison des hôtes (*dar dhiaf*) forme un avant corps sur la rue, suivant la spécificité tunisoise. Deux passages permettent l'accès à la maison : un premier par l'escalier, à gauche de l'entrée, et un second par une communication intérieure entre patio et appartements. L'espace des chambres s'articule autour d'une courette ornée de carreaux de céramique datant du 17^e siècle et se retrouvant dans les pièces qui l'entourent (Cf. Figure 14) L'ornementation de la cour est constituée de céramique polychrome datant du 17^e siècle et associé à la période *Qallaline* que nous présentons dans le chapitre suivant.

- **La maison de service (*dwiriya*)**

La partie réservée aux domestiques se situe à l'étage inférieur celui du *makhzen* (Cf. pièces 23, 24, 25, 28, 30,31, Figure 9). Trois modes de communication en permettent : deux vers l'extérieur par l'entrée (*driba*) et un autre, vers l'intérieur, par un escalier reliant la *dwiriya* au patio.

Cette typologie à caractère « introverti » et dont le vocabulaire suit un principe d'ajout, caractérise l'architecture tunisoise qui, tout comme la structure urbaine, est pratiquement restée inchangée depuis l'époque médiévale (Abdelkafi, 1982). C'est seulement vers la fin du 19^e siècle que cette typologie évolue en même temps que son rapport à la rue et à l'espace public en général.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous présentons les changements significatifs de vocabulaire et dans le langage architectural actuel.

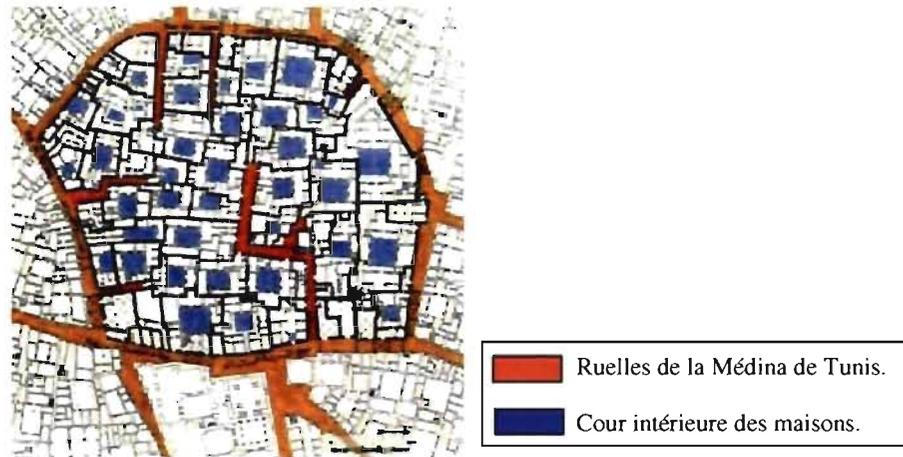


Figure 6 : Organisation d'un noyau résidentiel de la médina²⁵

Source : ABDELKEFI, *La médina de Tunis*, 1989



Figure 7 : Vue aérienne de la Médina de Tunis

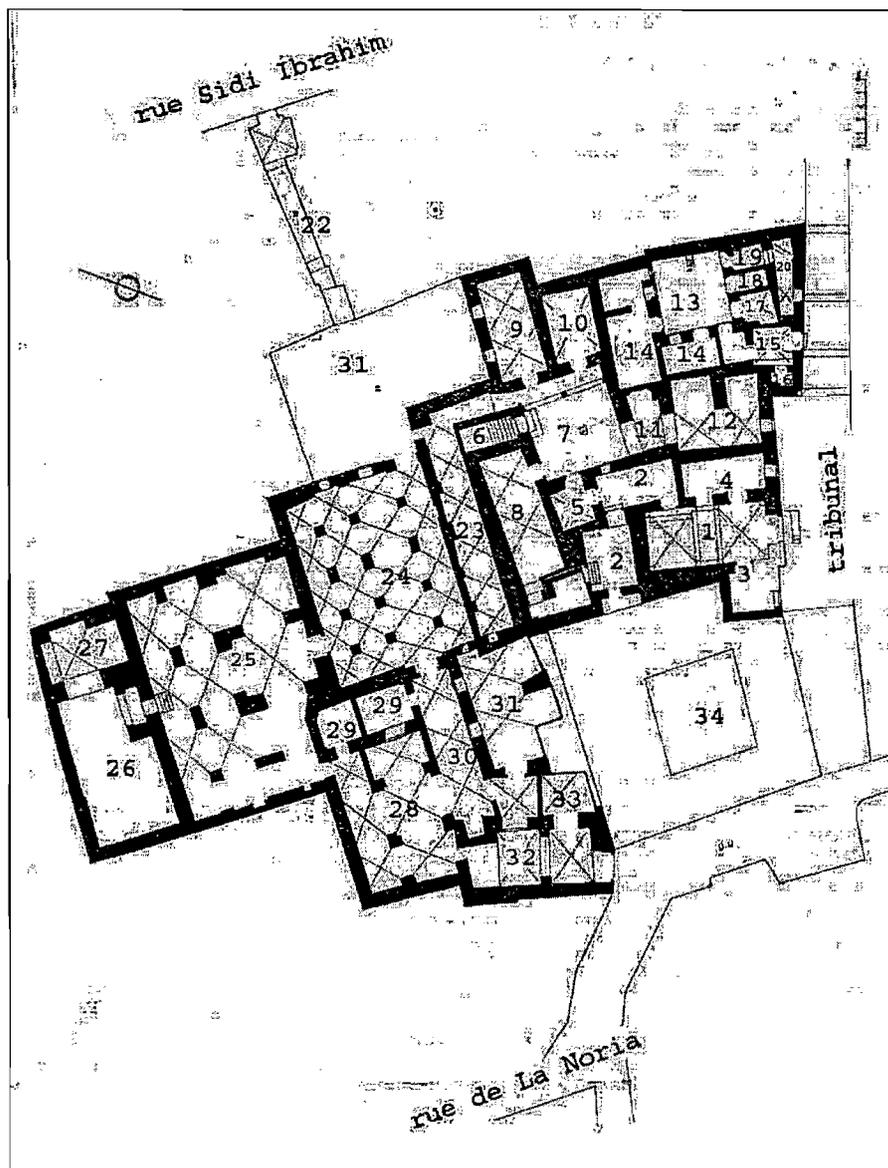
Source : ABDELKEFI, *La médina de Tunis*, 1989



Figure 8 : Impasse, Médina de Tunis

Source : Salah Jabeur, *Maison de la Médina*. Tunis. 2001

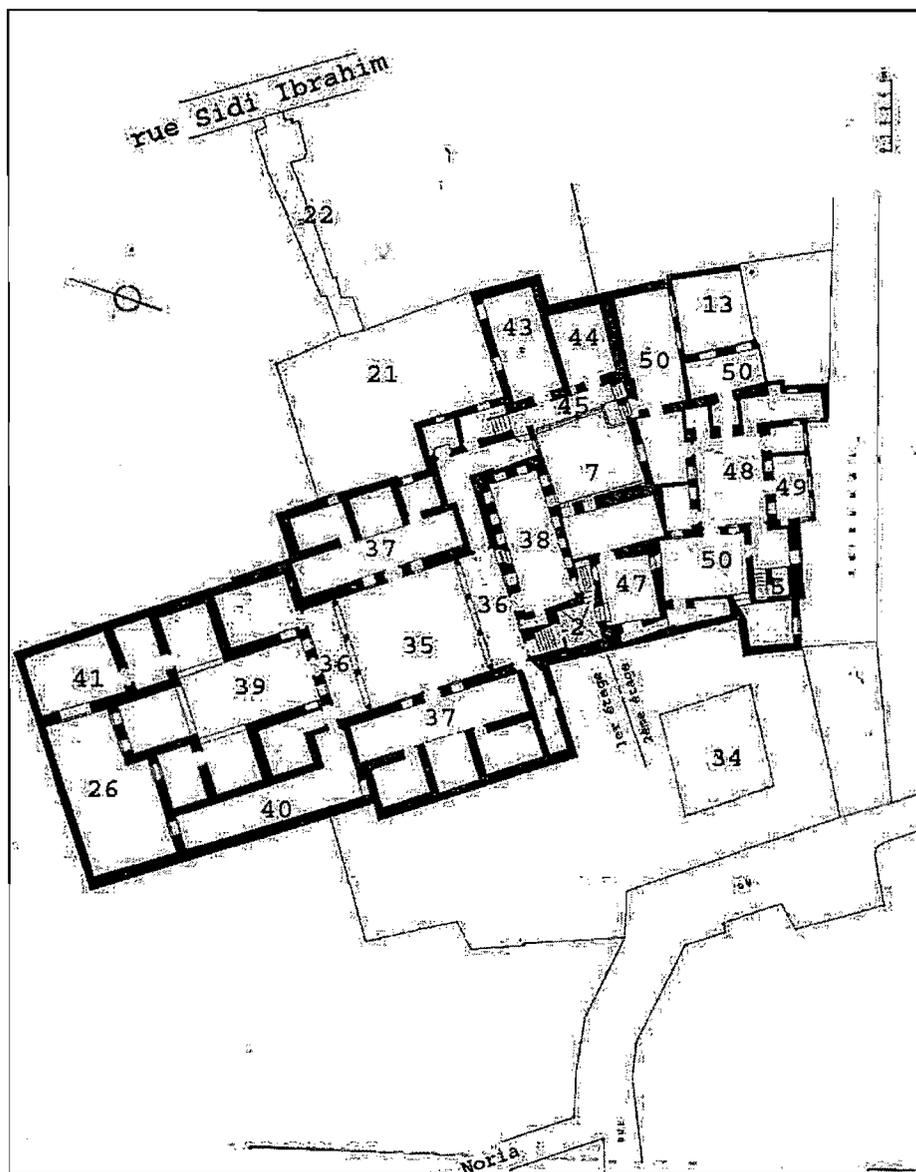
²⁵ Cf. Santelli, S. (1992), p. 115.



1, 22, 32. *driba* ; 2. *skifa* (vers la cour intérieure) ; 3. *druj* (escalier maison des hôtes) ; 4. *bit al-driba* ; 5. accès à la *dwiriya* ; 6. *druj* (accès au patio) ; 7. cour de la *dwiriya* ; 8, 17. *matbkha* (cuisine) ; 9,10..*bit* (chambre) ; 11. *mjaz* ; 12. *bit al-muna* ; 13. *dar al khdem* (maison de service) ; 14. *bit* ; 15. *skifa* ; 16. *druj* ; 18. *bit al-muna* ; 19. *mjaz* ; 20. *mihad et mathara* (salle de bain) ; 21, 26. *jnina* (jardin) ; 23, 24, 25, 28, 30, 31. *makhzen* ; 27. *bit al-ka'ad* ; 29. *bit al azri* ; 33. *bit al'asses* (chambre du concierge) ; 34. Dar Nifer.

Figure 9 : Plan du rez-de-chaussée, Dar Lasram.

Source : Relevé d'après les travaux de J. Revault (1983), p. 353.



Légende : 2, 47. *skif*; 7. *wust al-dwiriya*; 13. *wust dar al-khedem*; 21, 26. *jnina*; 22. *driba*; 34. *Dar Nifer*; 35. *wust al-dar*; 37. *bit bel-kbu u mkaser*; 38. *bit diwani*; 39. *bit be thletha kbawat u arba mkaser*; 40. *mjaz*; 41. *mkaa'ad*; 43, 44. *bit al-khedem*; 45. *gannariya*; 46, 50. *bit*; 48. *wust al-dar*; 49. *bit al-ka'ad*; 51. *motla'*.

Figure 10 : Plan des 1^{er} et 2^e étages, Dar Lasram.

Source : Relevé d'après les travaux de J. Revault (1983), p. 356.



- XVIII-XIX^e siècle.
- Construit autour de 1930.
- Nouvellement construit.

Figure 11 : Dar Lasram, 1^{er} étage, aménagement actuel.

Source : <http://www.archnet.org>

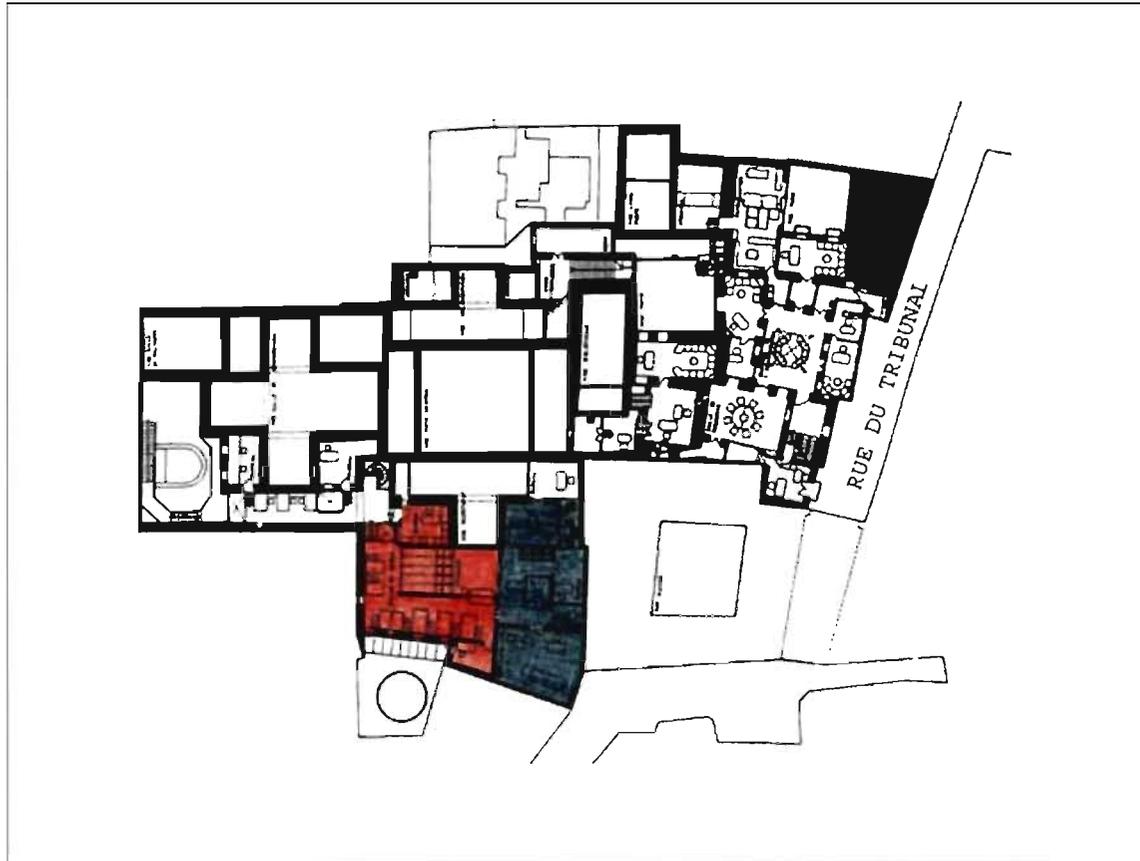


Figure 12 : 2^e étage aujourd'hui, Dar Lasram.

Source : <http://www.archnet.org>



Figure 13 : Patio central, Dar Lasram (maison des maîtres).

Source : Leila Tissaoui, 2006.



Patio secondaire aménagé en lieu d'échange

Figure 14 : Patio central, Dar Lasram (maison des hôtes).

Source : Leila Tissaoui, 2006

III.2. Typologie architecturale contemporaine

En 1881, alors que la Tunisie fait partie de l'empire ottoman, l'Etat français établit un protectorat sur son territoire. Sont instaurées de nouvelles normes européennes aux conséquences économiques, sociales architecturales et urbanistiques.

Vers la fin du 19^e siècle, les avancées technologiques et les réalisations techniques de l'occident européen conduisent à une remise en question du système politique tunisien, régi par la loi islamique. L'Etat traditionnel régi par la loi islamique se distingue davantage d'un Etat laïc. Tradition et modernité s'affrontent pour aboutir à la destitution de la structure sociale traditionnelle (Traki, 1984).

Face au nouveau concept d'Etat nation qui pose le principe de séparation de la religion et de la politique, on observe deux réactions : un mouvement moderniste appuie une séparation entre la religion et le pouvoir politique ; un mouvement réformateur refuse cette séparation mais prône l'ouverture à de nouvelles interprétations. Ce mouvement de la *Nahtha* (renaissance) favorise un renouveau de la conscience islamique dans une perspective d'entente entre tradition et modernité où le système politique reste monarchique.

Mais l'endettement de la Tunisie et la pression internationale a pour conséquences l'instauration du protectorat français en 1881. De ce fait, une coexistence de deux cultures différentes et de deux visions du monde provoque un changement au niveau social, économique et politique. La première phase est un dédoublement à tous niveaux :

« Dédoublement dans l'économie (...), dédoublement dans la démographie (...), dédoublement de l'Etat (...), dédoublement de l'espace urbain, dédoublement militaire, dédoublement de l'administration, de la justice, de l'enseignement, de la religion, de la presse, de l'activité artistique, sportive, etc.²⁶»

Du point de vue architectural, ce dédoublement aboutit à la naissance de nouvelles sociétés d'habitations situées dans les banlieues et aux limites du centre de Tunis. Des changements au niveau des formes et des matériaux employés touchent non seulement les édifices publics mais aussi les palais et les résidences. Pour expliciter la situation architecturale actuelle, nous présentons les premiers changements affectant la typologie traditionnelle de la fin du 19^e siècle.

26 A. Krichen cité par Belkhouidja (1989).

Architecture précoloniale et concepts dominants

A cette époque, l'évolution de l'architecture domestique est progressive. Une transformation capitale, touchant le rapport du modèle architectural à l'extérieur urbain, consiste en l'ouverture des étages des résidences sur la rue. D'autres modifications touchent à l'organisation des façades et attestent une introduction de balcons, porches et perrons. Au niveau du paysage urbain, l'intégration de nouveaux modèles étrangers à la culture locale tel l'immeuble constitue un changement important.

Un premier règlement de police datant de 1873 concerne le contrôle et la gestion des rues ainsi que les constructions urbaines ; il est suivi en 1889 d'un nouveau règlement traitant de l'hygiène et de la voirie de la ville de Tunis qui modifie le paysage urbain et précise les règlements d'édification des immeubles (Cf. Figure 15).

Les changements au niveau de la maison urbaine

Suite au règlement de 1889 sur l'hygiène, l'organisation spatiale est repensée par rapport à la notion de confort et le regroupement des pièces humides devient obligatoire. Dans la nouvelle relation de l'architecture de la maison à l'extérieur, le rapport au voisinage et à la voie publique est pris en compte dans les premiers règlements constructifs : les 4mètres de retrait à la rue et aux limites mitoyennes imposent un alignement de la construction, en recul.

Les règlements définis par les institutions d'habitat, le changement du statut foncier des terrains en ville et le langage architectural européen et plus particulièrement français, participent à l'émergence de nouvelles conceptions traduites par des adaptations et des infléchissements aux contacts de la culture locale, mais aussi par des emprunts radicalement nouveaux (Ammar, 2001).

L'architecture de la maison connaît alors des transformations de programme et de typologie architecturale. Un nouveau rapport entre le commanditaire, l'architecte, l'entrepreneur et l'habitant définit une conception inédite de la discipline. L'organisation spatiale de la maison est transformée. En voici les principaux points :

- Simplification de l'accès à la cour centrale.
- Ouverture de fenêtres sur la rue.
- Séparation entre le rez-de-chaussée et le logement de l'étage.
- Apparition d'une pièce centrale à l'étage, éclairée par des ouvertures hautes, distribuant géométriquement le logement.

S'inscrivant dans des références françaises, italiennes et tunisiennes, l'interprétation architecturale, grâce à l'effort d'architectes et d'urbanistes, évolue au début du 20^e siècle vers un style unique qui se diluera cependant peu à peu.

Les années 20 et 30 se caractérisent par une réflexion architecturale autour de conceptions modernes de la maison individuelle tunisoise. Le décor des pièces et de l'ameublement connaît, dès la fin du 19^e siècle, des changements stylistiques dont les références sont empruntées à Istanbul, au Caire, à Gênes, Naples et Paris. À ce propos, Victor Valensi, l'un des acteurs de cette réflexion, déclare en 1928 :

« L'évolution de l'architecture et des arts plastiques tunisiens a subi depuis un demi siècle un arrêt regrettable ; les indigènes oubliaient peu à peu le charme de leur art et lui préféraient le style de l'Europe. Il serait nécessaire qu'une vaste documentation soit établie (...), que l'artisan commence par copier servilement les exemples du passé pour que l'assimilation des traditions anciennes s'effectuent peu à peu. »²⁷

Période post Indépendance

Durant les premières années de l'Indépendance, l'expansion urbaine et architecturale conduit à une juxtaposition des tissus urbains de la médina, caractérisés par leur organisation séculaire, à la ville neuve, moderne et européenne, caractérisée par des tracés urbains géométriques. La structure du tissu social urbain et rural éclate devant l'émergence d'un nouveau modèle économique qui disloque les structures sociales et économiques traditionnelles. La médina (ville ancienne) est désertée par la bourgeoisie qui s'installe dans les banlieues et laisse le noyau central de la ville aux mains de nouvelles couches sociales et urbaines.

²⁷ Ammar L. (2005), p. 221.

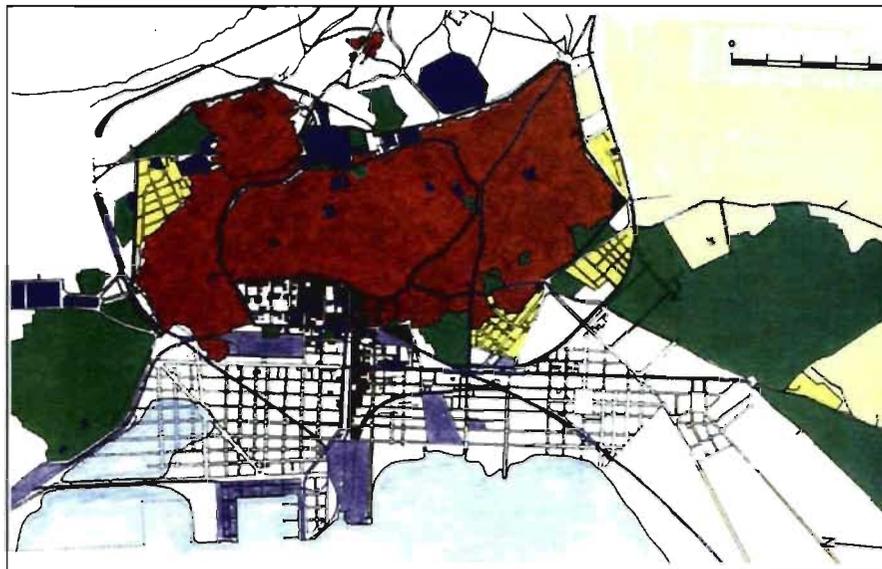


Figure 15 : Tunis, structure urbaine, 1914.

Source : ABDELKEFI J. « *La médina de Tunis* », 1989.

Face à ces changements, l'architecture des années 50, 60 et 70 est témoin d'une déstabilisation stylistique et d'une profonde crise identitaire. Durant la première période d'après guerre, le caractère urgent de la reconstruction et l'influence du courant moderne, alors en pleine expansion en Europe, favorisent l'édification d'une architecture purement fonctionnelle, mais qui, par un désir de retour au traditionnel dans une société tiraillée, laisse place à d'autres interprétations puisant dans des registres différents.

Modèles architecturaux actuels

Depuis le début du 20^e siècle, les modèles de l'habitat ne cessent de s'enrichir mais aussi de bouleverser les formes traditionnelles de l'espace. Les modèles européens restent influents mais en même temps infléchis par des dispositifs spatiaux dus aux usages et pratiques tunisiennes.

Les projections des données de l'habitat de 1994 à 2000 indiquent une préférence accordée aux villas et aux *dars* (Ammar, 2001). Aujourd'hui, les nouvelles extensions urbaines s'effectuent dans les derniers sites naturels, collines et vergers, oliveraies et derniers pâturages, autour des villes principales. Ces sites sont exploités dans la construction de villas isolées sur des parcelles d'une moyenne de 400 à 500 m². Les cités Ennasr I et II à Tunis et Sahloul I et II à Sousse illustrent l'ampleur prise par ce mode d'urbanisation fortement

consommateur d'espace mais qui s'avère correspondre aux usages de la vie domestique et à l'aspiration de la majorité des tunisiens.

L'idée d'un espace central autour duquel s'organise l'intérieur public de la maison se retrouve dans les villas aisées autour de la trilogie hall-salon-salle à manger. Les chambres des parents et des enfants se situent généralement à l'étage, caractérisées par une tendance à la séparation de l'espace des parents en appartements.

A la cuisine moderne ou « à l'américaine » avec bar, s'associent une petite cuisine et un office attenant au séjour-salon.

La villa dispose d'un séjour pour la vie quotidienne où se trouve la télévision et généralement des banquettes en forme de U.

III.2.1. Corpus A-2 Les cités Ennasser et El Menzah 9

Le corpus qui concerne le contexte actuel regroupe quinze maisons situées dans les cités *Ennasser* et *El Menzah 9* (Cf. Figure 16). Ces cités, récemment construites et occupées par une classe aisée, sont situées dans la banlieue sud de Tunis. Notre choix s'appuie sur notre première observation de terrain dans laquelle nous avons pu remarquer qu'une extériorisation plus fréquente de la céramique se manifeste sous plusieurs formes dans ces quartiers.

Étant donné le temps passé sur le terrain et la nature de notre sujet qui ne traite pas du langage architectural, nous n'avons pas procédé à des relevés de plans qui correspondent aux demeures photographiées. La liberté et la variété du vocabulaire architectural ne permettent pas de dresser une ou plusieurs typologies et demanderaient une recherche complémentaire. Pour comprendre les principes qui régissent les différents modèles, nous présentons ici un organigramme qui schématise l'organisation spatio-fonctionnelle de la villa tunisienne de standing réalisé par Sonia Zouari (2001). L'organigramme fournit des indications sur les surfaces minimales de confort et met l'accent sur les relations souhaitables entre les pièces, les orientations et les ambiances qui leurs correspondent.

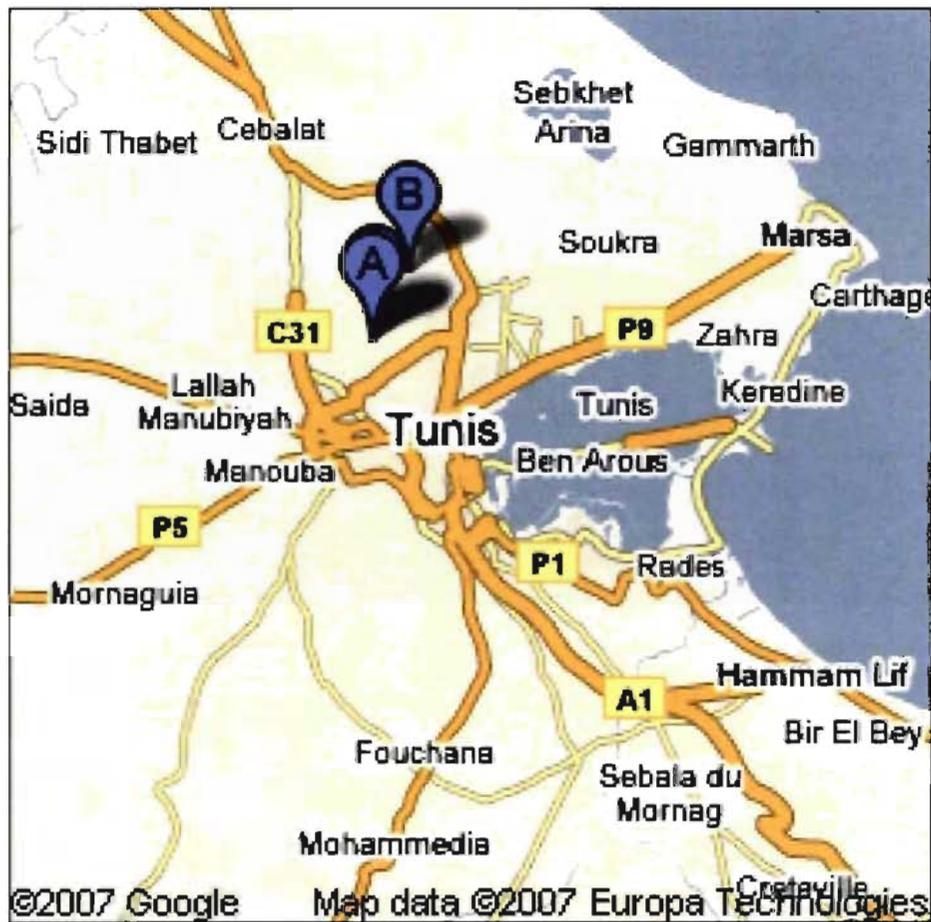


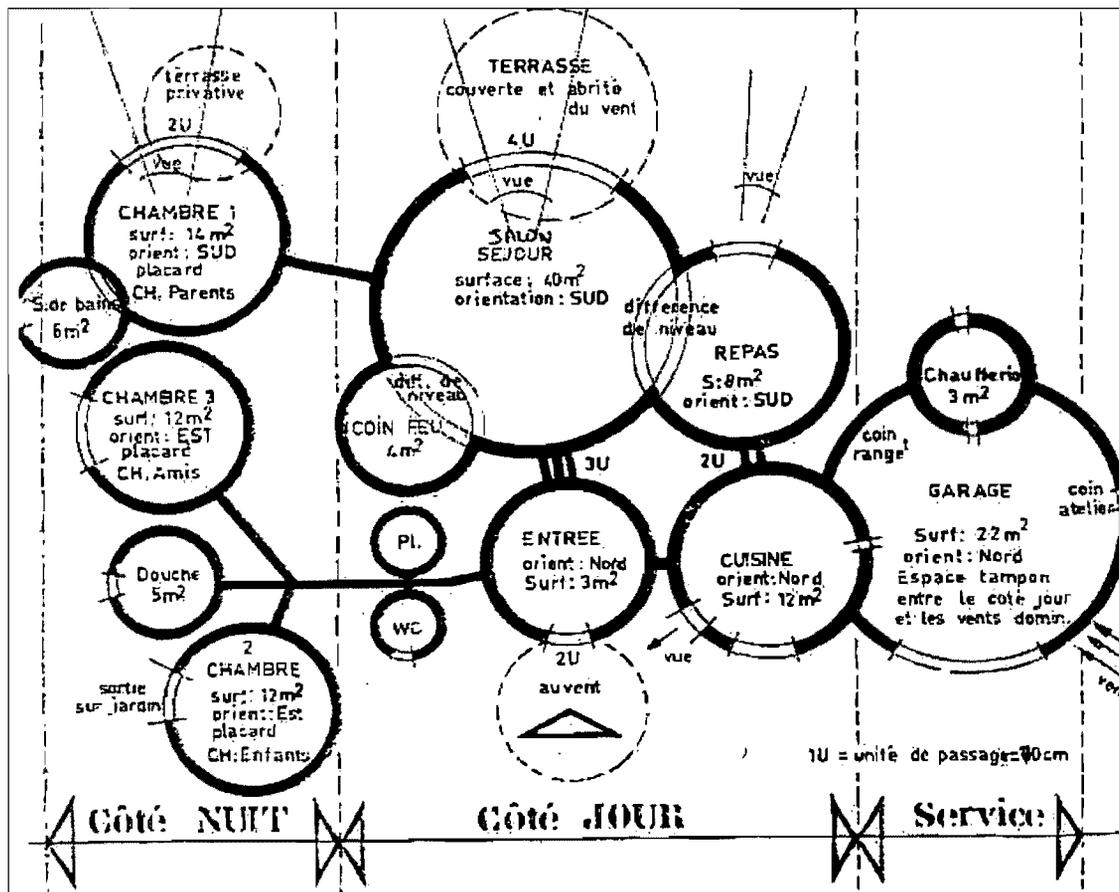
Figure 16 : Carte de Tunis et ses environs

Légende :

A : cité Ennasr

B : El Menzah 9

Source : www.mapgoogle.com



chapitre IV. L'art de l'ornement céramique en Tunisie

Ce chapitre présente un résumé de l'histoire de l'ornement céramique en Tunisie, de ses origines et de son évolution.

Dès le 10^e siècle, Tunis est cité par les géographes comme centre de production céramique important dont la qualité égale celle d'Irak.

Mais l'usage du revêtement du mur et du sol de carreaux de céramique apparaît vers le 13^e siècle avec le *Jelliz*, technique d'origine andalouse, introduite suite à l'immigration des Maures en Tunisie. En effet, l'entrée des Turcs à Tunis en 1574 a contribué à consolider les assises juridico historiques de l'intégration de la communauté mauresque elle-même. On assiste à une centralisation de l'autorité andalouse qui, en principe, exerce un pouvoir sans limites dans l'organisation interne de la communauté. Les Andalous se distinguent comme force sociale dans le gouvernement ottoman qu'ils appuient. Ce phénomène d'émigration reste important pour expliquer l'unité existante entre la source andalouse et la céramique du 19^e siècle.

De cette façon, au 17^e siècle, rares sont les demeures et les palais tunisiens qui n'ont pas de revêtement de carreaux en céramique. Dans une seule maison, on trouve des faïences *cuerta secca* d'origine andalouse à côté de carreaux venant de Delft, d'Italie, ou encore d'Espagne. La céramique orientale n'a pas été seulement importée mais souvent copiée et plusieurs de ces éléments ont été assimilés par l'artisanat tunisien des siècles derniers, comme en témoignent les panneaux de *Qallaline* qui couvrent les murs de la plupart des demeures tunisiennes.

Quant à la céramique de revêtement, deux périodes, dont chacune est caractérisée par un usage de matériaux différents, se dégagent :

1. Une première période s'étale du 9^e siècle à la deuxième moitié du 11^e siècle. Elle est caractérisée par l'utilisation de carreaux de faïence à reflet métallique et de briques émaillées sur les sites aghlabides et fatimides de Kairouan et dont l'usage s'arrête vers la fin de l'époque Ziride. Le meilleur exemple qui nous reste à ce jour est la mosquée de Kairouan.
2. Une seconde vaste période va du 11^e siècle à nos jours et témoigne d'un développement de la technique de marqueterie de faïence et d'une propagation de son

utilisation. Ces dernières sont à l'origine de l'apport du nouveau savoir technique de la *cuerta secca*, permettant de cloisonner les émaux de couleurs et d'éviter un mélange à la cuisson.

Au cours des 17^e et 18^e siècles, la tendance est à la couverture de la totalité des surfaces murales par un revêtement en céramique surmonté d'une ornementation de stuc plafonnée d'une ornementation sur bois. Il est alors fait usage de la géométrie dont les principes organisateurs sont la symétrie (sous toutes ses formes) et la croissance linéaire.

L'ornement se déploie dans toutes les pièces et accompagne le regard du visiteur, de l'entrée aux chambres. Comme pour la typologie architecturale, un critère additif et quantifiable assure la cohabitation céramique, stuc et bois peint. Le procédé de revêtement suit alors, lui aussi, un principe d'addition commun à tous les systèmes de composition architecturale en Tunisie.

Ce principe de revêtement emploie deux registres ornementaux : horizontal et vertical qui, indépendamment de la nature du matériau ou du motif, constituent l'archétype de l'architecture tunisoise et permettent un revêtement total des espaces. La disposition des motifs semble répondre à un certain code esthétique et reste objet d'étude²⁸.

Suivant le procédé d'addition, la demeure, initialement privée d'ornements, peut acquérir un nouveau statut par leur rajout²⁹. Parmi ces ornements, la céramique est celui qui, mis à part son rôle décoratif, complète une des principales fonctions de l'architecture tunisienne : celle d'adapter l'habitat au climat, garantissant la fraîcheur des pièces de l'habitat.

Quelle que soit la technique d'exécution et le style des motifs représentés, il est possible de distinguer ces carreaux de céramique en fonction de leurs assemblages :

- Un carreau individuel pouvant couvrir des surfaces indéterminées de longueur variable. (Cf. Figure 21)
- Des carreaux assemblés par quatre, formant un motif (Cf. Figures 18, 19, 20).
- Des carreaux assemblés en panneau à dimensions plus ou moins régulières (Cf. Figure 28, 29)

²⁸ Il faut préciser ici que nous abordons dans notre recherche l'articulation de la céramique aux espaces architecturaux, tenant compte des dessins et de la présence de la céramique, mais sans nous pencher sur la disposition des motifs par rapport à une symbolique ou à un certain code, une étude ce qui demanderait la comparaison d'un plus grand nombre de demeures traditionnelles.

²⁹ Les habitations tunisoises sont rarement démolies. Généralement, les nouvelles demeures sont construites dans la continuité de la construction initiale.

Pour structurer la composition générale, chaque ensemble est délimité par une bordure noire (*q dib*) de largeur constante (2 à 3 cm environ) (Cf. Figures 22, 29,33).

De cette manière, la surface à décorer se présente sous la forme d'une composition uniforme de sens vertical et horizontal à l'intérieur d'un système cartésien de lignes noires perpendiculaires³⁰. Cette technique de division de la surface est commune à presque tous les produits de l'artisanat tunisien : tissus, tapis, bijoux.

Il est intéressant, à ce propos d'expliquer le terme arabe désignant l'ornement : le terme *harj*, pris au sens littéral, signifie « ameublement mobile » (Maranzano, 1993). Se révèle ici une tendance évidente à « exagérer » la surface plutôt que la forme, la luminosité sensuelle et captivante de la couleur plutôt que le rapport des volumes dans l'espace.

Les différents effets sont obtenus par un changement de rythme, par une répétition régulière qui diffère d'une plage à une autre, ou plus simplement comme en Espagne ou en Afrique du nord, par une superposition du stuc et de l'ornement céramique.

L'usage de couvrir les murs et les sols de céramique, apparu vers le 17^e siècle avec le retour des Espagnols à Tunis, se présente sous la forme d'un assemblage de carreaux de céramique fait en terre cuite émaillée. Dans les descriptions architecturales, la céramique est très présente. Léon L'Africain décrit ainsi l'intérieur des demeures tunisoises du 16^e siècle :

« On pave les chambres avec des carreaux vernissés de teinte claire et les cours sont également pavées de tomettes vernissées³¹ »

Influencé par les Andalous, le carreau de céramique constitue au fil des siècles derniers l'élément principal de l'ornement architectural à Tunis. C'est avec le faïencier et mystique andalous Sidi Kacem El Jelizi que le carreau émaillé *azulijos de España* fait son apparition en Tunisie. Aux 15 et 16^e siècles, le recours à la technique *cuerva secca* est courant. Celle-ci consiste à tracer plusieurs motifs sur un même carreau en les séparant d'un trait de matière organique, évitant le mélange des couleurs à la cuisson.

Notre intérêt pour la céramique du 19^e siècle suscite une présentation des caractéristiques de cette époque. Nous constatons un manque d'intérêt flagrant pour l'étude de la céramique architecturale. A notre connaissance, les études s'y consacrant de près ou de loin ne sont jamais allées plus loin que la simple restitution d'images stéréotypées et déjà

30 Contrairement au revêtement céramique marocain qui constitue une superficie continue et infinie interrompue subitement par la limite de la surface du mur.

31 Cité par Louhichi Adnan, « La céramique de Qallaline », in *Couleurs de Tunisie, vingt-cinq siècles de céramique*, Exposition organisée par l'Institut du Monde Arabe de Paris en 1994, p. 189.

présentées. Il faut également déplorer l'inexistence d'un inventaire et d'une présentation exhaustifs des carreaux de style *Qallaline*.

IV.1. La céramique au 19^e siècle : céramique *Qallaline*

La période allant de 1600 à 1900 se caractérise par un triomphe de la polychromie des céramiques. L'ensemble, sous la forme de carreaux répétitifs, combine généralement géométrie, flore, arabesque et révèle des influences andalouses, ottomanes, orientales et italiennes (Cf. Figures 18, 19, 20, 21, 22).

Ces influences fusionnent dans une synthèse très particulière, résultat d'une continuité technique évidente. La céramique *Qallaline* caractérise les ateliers du même nom. Cette appellation *Qallaline* (pluriel de *Qallal*) signifie à la fois le métier de potier et de céramiste et désigne le quartier où il travaille, dans les faubourgs de la médina de Tunis. Existant depuis le 10^e siècle, ces ateliers ont produit sous cette appellation deux grands types de céramique :

1. la céramique Hafside, du 13^e au 15^e siècle.
2. la céramique proprement *Qallaline*, du 17^e au 19^e siècle.

IV.1.1. La technique du décor

Le décor de la céramique est peint sur un fond d'émail stannifère appliqué au biscuit³². Suivant la même technique que celle de la faïence, la réalisation du décor des carreaux de céramique se divise en plusieurs étapes :

- 1- La préparation de l'émail par un mélange d'oxyde de plomb et d'étain qui donne un email de couleur blanche, opaque, avec différentes tonalités et une possibilité de teinture par ajout d'un autre oxyde de cuivre ou d'antimoine.
- 2- L'émaillage : étape qui consiste en la couverture du biscuit d'une couche d'émail par trempage ou badigeonnage, suivis de séchage.
- 3- L'application du décor par une utilisation d'oxydes métalliques qui permet l'obtention des couleurs suivantes : brun de Manganèse (servant au tracé des contours), vert de cuivre, jaune d'antimoine et bleu de Cobalt.
- 4- Une deuxième cuisson suivant l'application des couleurs et servant à la fixation du décor.

³² Céramique obtenue après une première cuisson.

IV.1.2. Le décor de *Qallaline*

Le thème floral constitue le thème décoratif le plus répandu. N'ayant pas pour but l'imitation fidèle de la nature et introduisant une géométrie peu élaborée, il consiste en une combinaison de traits, de cercles et de losanges. Pour le céramiste de *Qallaline*, la réalisation de ces dessins s'inspire d'un répertoire conservé dans la mémoire collective et transmis d'une génération à une autre. Le décor zoomorphe n'est quant à lui pas très fréquent et recourt à quatre modèles : le lion, le guépard, l'oiseau et le poisson, toujours associées à d'autres motifs (Cf. Figure 20).

Par sa polychromie et un jeu de contrastes recherchés, la céramique *Qallaline* emploie à la fois des couleurs éclatantes et ternes, avec une palette définie par des émaux naturels à base d'oxydes de couleur jaune, vert, brun et blanc laiteux.

- Le bleu de Cobalt, d'origine Hafside, devient de plus en plus soutenu au fil du temps.
- Le vert, obtenu à partir de l'oxyde de cuivre, se nuance avec l'émail vert émeraude typique des 16^e, 17^e et 18^e siècles.
- Le jaune, obtenu par l'oxyde d'antimoine et parfois l'oxyde de fer, varie du jaune citron au jaune orangé presque ocre.
- Le brun de Manganèse, connu sous le nom de *zbibi*, couleur de raisin sec ou *carroubi*. Lorsque la couche d'émail est fine, un effet de transparence donne une teinte aubergine au brun de Manganèse.

Groupes de dessins

Trois groupes se distinguent :

1. Un premier, apparu avec l'instauration du régime turc, vers la fin du 16^e siècle et le début du 17^e siècle, se caractérise par une composition à point unique de couleur bleu et blanc : un rameau de fleurs partant d'un point et couvrant toute la pièce (Cf. Figure 25).

Très en vogue en Turquie dès la première moitié du 16^e siècle, cette mode du bleu et blanc d'origine chinoise a fortement influencé l'Orient. Tulipes et œillets, de style ottoman, se mélangent à des motifs locaux comme l'arcature ou l'oiseau.

2. Un deuxième groupe se caractérise par un décor radial, réservé aux formes ouvertes et se présente sous forme de rosaces entourées de bandeaux concentriques (Cf. Figure 22, Figure 23). Ce décor rayonnant connaît un certain succès et se propage jusqu'à Fès. Ensuite simplifié, il sera allégé de sa couleur bleue pour disparaître au 19^e siècle.

3. Un troisième groupe privilégie un décor en registre qui couvre l'extérieur des formes fermées. Les motifs sont floraux ou géométriques et s'organisent autour d'un registre principal (Cf. Figure 26).

Les pièces à décor zoomorphe sont rares. Les dessins de lion, d'oiseau ou de poisson, souvent réalisés avec peu de soin, apparaissent au 19^e siècle.



Figure 18 : Carreaux à décor quadrilobé

Qallaline, XIX^e siècle.

H. : 15 cm ; l. : 15 cm (le carreau)

Bibliographie :

LOVICONI A. et D, 1994, p. 120.

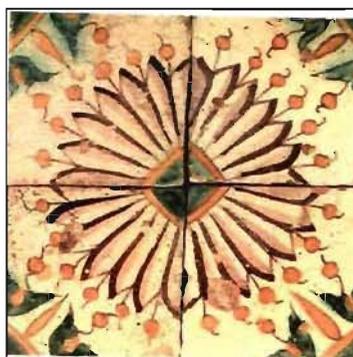


Figure 19 : Carreaux « Fleur de soleil »

Qallaline, XVIII^e siècle.

H. : 15 cm ; l. : 15 cm (le carreau)

Bibliographie :

LOVICONI A. et D, 1994, p. 120.



Figure 20 : Carreaux aux palmes

Qallaline, XVIII^e siècle,

H. : 15 cm ; l. : 15 cm (le carreau)

Bibliographie :

LOVICONI A. et D. 1994, p. 120.



Figure 21 : Carreau à l'oiseau

Qallaline, XVIII^e siècle,

H. : 15 cm ; l. : 15 cm (le carreau)

Bibliographie :

LOVICONI A. et D. 1994, p. 118.



Figure 22 : carreaux aux rosaces en étoile

Qallaline, XIX^e siècle.

H. : 15 cm ; l. : 15 cm (le carreau)

Tunis. Musée Sidi Kacem al-Jalizi.

Bibliographie : MAILLARD P.,

Couleur de Tunisie, 25 ans de céramique,
1994, p. 244.



Figure 23 : coupelle à rosace centrale

Qallaline. Fin XVII^e-début XVIII^e siècle

H. : 10 cm ; D. : 18.5 cm (le carreau)

Paris. Musée des Arts Décoratifs, inv. 18571

Bibliographie :

LOVICONI A. et D. 1994, p. 120.



Figure 24 : écuelle

Qallaline, XIX^e siècle,

H. : 10 cm ; D. : 20 cm

Bibliographie : MAILLARD P.,

« *Couleur de Tunisie, 25 ans de céramique* »,
1994, p. 244.



Figure 25 : coupe à décor cruciforme

Qallaline, seconde moitié du XVII^e siècle,

H. : 18 cm ; D. : 37 cm

Sèvres. Musée national de céramique.

Bibliographie :

LOVICONI A. et D., 1994, p. 54.



Figure 26 : plat au grand bouquet asymétrique

Qallaline, Fin XVIIe-début XVIIIe siècle

H. : 18 cm ; D. : 45 cm

Tunis, Musée du Bardo.

Bibliographie :

LOVICONI A. et D. 1994, p. 58.

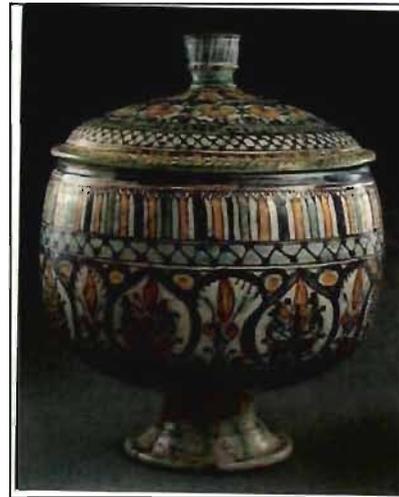


Figure 27 : pot à beurre à couvercle

Qallaline, XVIIIe siècle

H. : 45 cm ; D. : 30 cm

Tunis, Musée du Bardo.

Bibliographie :

LOVICONI A. et D. 1994, p. 38.



Figure 28 : Panneau à décor de tapis

Qallaline, XVIIIe siècle, H. : 180 cm ; l. : 118 cm

Paris, collection particulière.

Bibliographie : LOVICONI A. et D., 1994, p. 120.

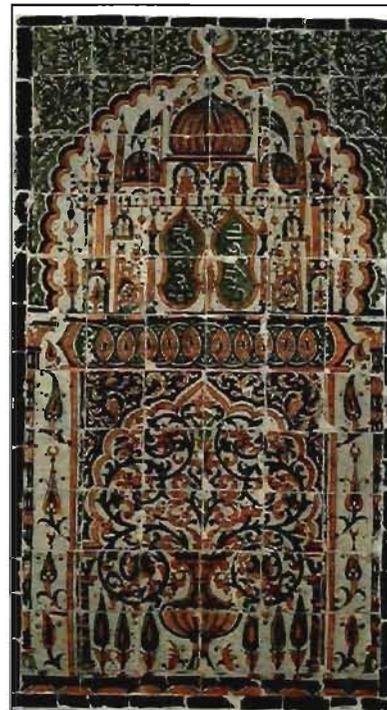


Figure 29 : panneau à décor de mosquée

Qallaline, XVIIIe siècle, H. : 158 cm ; l. : 87 cm

Tunis, Musée du Bardo.

Bibliographie : LOVICONI A. et D., 1994, p. 120.

L'enthousiasme de la bourgeoisie pour les carreaux de revêtement mural ainsi que la multiplication de la demande en céramique ont favorisé l'épanouissement de l'art de la céramique. Mais au 19^e siècle, la concurrence avec les produits industriels européens a des conséquences négatives et contribue à la déclinaison de la production artisanale. Vers 1900, la corporation des *Qallaline* n'existe plus. Aujourd'hui, la production de la céramique est localisée dans la région de Nabeul, ville du cap Bon de la Tunisie, à 60 km au sud-est de Tunis.

Ce chapitre nous a permis de présenter l'usage traditionnel du revêtement céramique en Tunisie, ainsi que les caractéristiques de la céramique *Qallaline* (1600-1900), celle-là même que nous retrouvons de manière flagrante et significative dans les demeures que nous avons choisies d'étudier (corpus 18 et 19^e siècles).

Chapitre V. Analyse plastique de l'ornement céramique relative au corpus défini

La première partie présente une analyse plastique qui concerne l'ensemble du revêtement en céramique dans les deux demeures datant des 18 et 19^e siècles, suivi d'une analyse de l'articulation du revêtement en céramique dans l'espace architectural.

V.1. Analyse plastique : corpus du 19^e siècle

La première partie de l'analyse examine le revêtement en céramique dans son application de « l'esthétique d'ambiguïté » entre un monde autonome et un monde représenté. L'analyse de la composition d'ensemble utilise la symétrie dans les pavages à deux dimensions (remplissage par isométrie), l'analyse des propriétés et groupes de symétrie dans le dessin du motif, le panneau (l'ensemble des motifs) et l'ensemble du mur vise à relever les changements établis au niveau de l'organisation. L'analyse traite :

- du « monde autonome », c'est-à-dire de l'organisation interne des compositions, par un recours aux transformations de symétrie, ainsi que des relations de formes et de couleurs.
- du « monde représenté » ou du sujet représenté, en considérant les modes d'expressions qui découlent du principe d'invraisemblance (horreur du vide, occasionnalisme et conceptualisme).

V.1.1. Le rapport céramique – architecture (corpus 19^e siècle)

Dans son articulation avec l'architecture, le revêtement en céramique couvre presque tous les espaces muraux des pièces des trois demeures sélectionnées, à savoir :

- l'entrée avec banquettes
- l'entrée, deuxième partie
- la cour intérieure (Cf. Figure 30, Figure 31).
- le portique
- les espaces de transition et les couloirs (Cf. Figure 35).

- les escaliers (Cf. Figure 34)
- les latrines
- les chambres avec alcôves et autres chambrettes (Cf. Figure 32)
- la cuisine et la réserve à provisions.

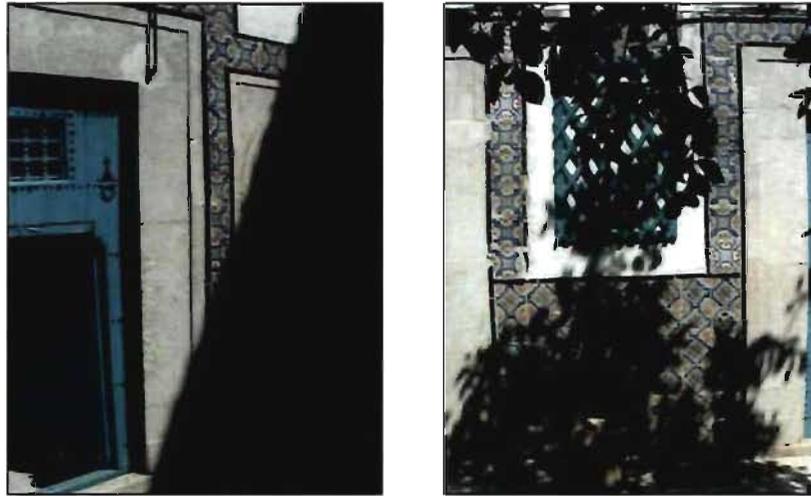


Figure 30 : Patio central, rez-de-chaussée, Dar Abassi.

Source : Leila Tissaoui, 2006.

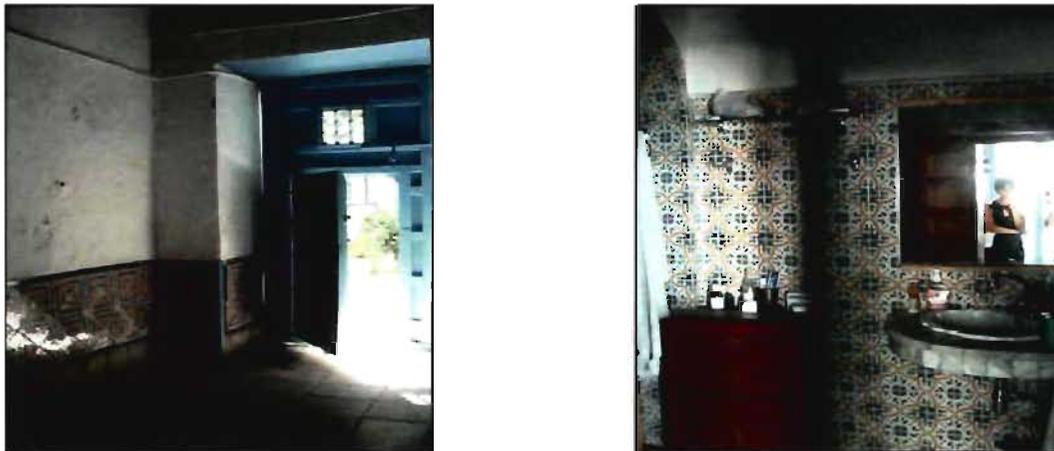


Figure 31 : Sortie vers le patio, et salle de bain, rez-de-chaussée.

Source : Leila Tissaoui, 2006.

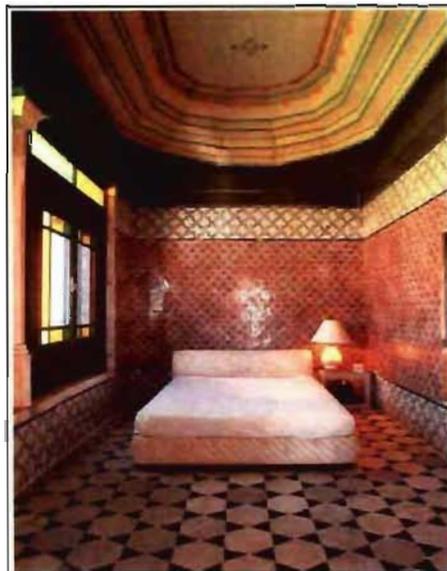


Figure 32 : Chambres, étage et rez-de-chaussée, Dar Abassi.

Source : Leila Tissaoui, 2006.



Figure 33 : Patio couvert, premier étage, Dar Abassi.

Source : Leila Tissaoui, 2006.



Figure 34 : Escalier menant au 1^{er} étage, Dar Abassi.

Source : Leila Tissaoui, 2006.



Figure 35 : Couloir, Dar Abassi.

Source : Leila Tissaoui, 2006.

Au niveau de la couleur, un même effet de brillance se dégage de l'ensemble des panneaux, de par l'utilisation de couleurs « pures », non mélangées au noir et au blanc. Par ailleurs, et indépendamment de l'absence de perspective et de modelé, un jeu de profondeur est suggéré par un contraste clair obscur. De cette manière, à l'examen de la figure 37, le panneau à motifs vert paraît plus loin que le panneau à motifs jaunes. Jeux de couleurs, de dimensions et de densités créent des effets d'éloignement, de rapprochement, de rythme et de vitesse.

Une atmosphère de couleurs et de lumière offre que l'on passe du gris coloré de l'entrée à un amalgame de couleurs intenses au patio qui, à ciel ouvert, gagne en clarté. Dans la pénombre, l'absence de luminosité estompe davantage les couleurs pures et, à la lumière du jour, renforce le phénomène de contrastes (de couleurs complémentaires, clair-obscur, simultané). La lumière révèle et laisse la couleur s'exprimer à son maximum.

Ainsi, de part la matérialisation de la notion de l'intimité par une typologie architecturale « introvertie », l'espace se révèle à nous de l'intérieur où se manifeste la richesse des décorations et la diversité des traitements.

V.1.2. Analyse du panneau et de l'espace mural (corpus 19^e siècle)

Une première lecture panoramique intérieure révèle un recouvrement total des murs et des plafonds : céramique, stuc et bois se succèdent (Cf. Figure 36). L'ensemble du revêtement mural suggère un assemblage symétrique (Cf. Figure 36) ou asymétrique ³³(Cf. Figure 38) de surfaces soulignées géométriquement par un contour noir : expressions linéaires, horizontales, verticales, continues, discontinues structurent l'ensemble et participent à une composition tramée.

Sur le mur, le « monde autonome » est composé de panneaux rectangulaires, clairement délimités par un contour noir. Sur chacune de ces surfaces, plus les motifs sont nombreux, plus la couleur semble dense (Cf. Figure 38).

Cette organisation asymétrique de formes et de couleurs, où dialoguent différents rythmes et contrastes, caractérise l'ensemble de l'espace mural. Une esthétique du concept est suggérée par des formes plates, où l'absence de modelé et de perspective leur confère un aspect romantique et panthéiste au niveau du monde représenté et de son aura métaphysique.

33 Une figure est asymétrique lorsqu'on n'y distingue l'application d'aucune règle de symétrie.

Suggérant fleurs et végétaux, ils constituent des unités formant des groupes ou des ensembles (au sens mathématique du terme³⁴) : les petites plantes deviennent alors de véritables particules décoratives qui procurent à l'espace un caractère métaphysique.



Figure 36 : Chambre latérale en T : superposition : céramique, stuc et bois, Dar Lasram.

Source : Leila Tissaoui, 2006.

Un jeu d'éloignement et de rapprochement est attesté par une variation de dimensions et par le changement d'intensité des couleurs. Par ces jeux de couleurs et de densités les panneaux paraissent comme des fenêtres ouvertes ou le paysage nous paraît des fois loin des fois proche dépendamment de la grandeur des motifs et de la densité. Si on examine la figure 37 (Cf. Figure 37), le panneau en jaune paraît plus proche que les panneaux orange et vert, de part les dimensions des dessins et de part les couleurs où le vert, plus sombre que le jaune juxtaposé au blanc, donne une impression de profondeur et d'éloignement. On note également un jeu de densité entre les ensembles de céramique, où par exemple le panneau en vert est plus serré, plus compact que le panneau en jaune, plus aéré et moins consistant.

³⁴ Un groupe aux propriétés identiques.

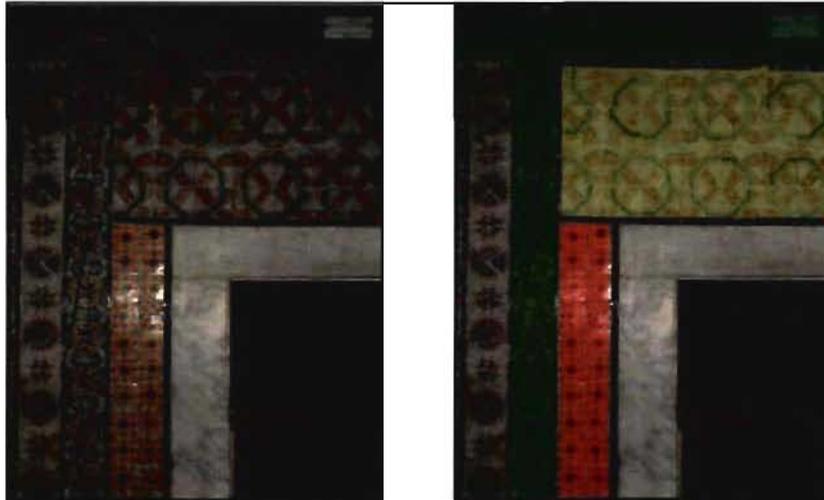


Figure 37 : Effets de rapprochement, de profondeur et de densité

Source : Leila Tissaoui, Dar Lasram, 2006.

Cette disposition asymétrique de l'ensemble souligné par une bordure noire où dialoguent plusieurs rapports de symétrie, de rythmes et de couleurs, paraît, dans le monde représenté comme des fenêtres ouvertes sur un monde irréel, sur un paradis.

Ces rapports ressortent différemment dans chaque panneau. L'analyse de symétrie de l'ensemble 1 (Cf. Figure 39) révèle juxtapositions et influences mutuelles du noir, du blanc et des couleurs jaune et bleu qui affichent des effets d'intensité lumineuse et de qualité d'expression agressive et délicate à la fois. Ces effets impliquent un jeu d'accords et de contrastes différents : à l'intérieur et à l'extérieur de l'octogone, contrastes chaud-froid, clair-obscur ou successifs participent à un dialogue de couleurs. La figuration du panneau échappe ainsi à une imitation de la réalité et recherche une certaine harmonie par effets d'équilibres visuels. La juxtaposition et la répétition de ce contraste pluriel accentuent le mouvement originel suggéré par l'octogone et offre une configuration d'une entité dynamique, qui provoque un effet de vibration optique.

La représentation figurative suggère des fleurs et des végétaux jaune, bleus, noirs et blancs, mais aucun d'eux n'existe dans la réalité, leur figuration ne reposant de toute façon pas sur le réalisme des couleurs. L'accord et le choix de ces couleurs rejoignent l'idée du concept d'esthétique musulmane : équilibre et harmonie de la composition dépendent essentiellement des différents rapports internes, aussi bien établis dans le carreau que dans le panneau et l'ensemble de l'espace mural.

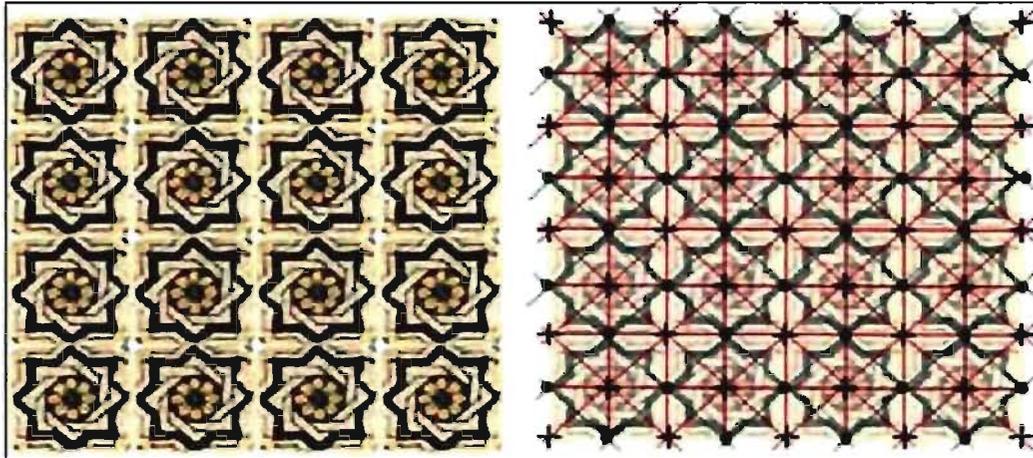
L'espace autonome explore rythmes, mouvement et radiation par répétitions de modules et par variations et accords de couleurs. Le monde représenté suggère jardins, végétaux, étoiles, faisant allusion à un paradis, à un *cosmos*, à un monde conçu d'après une mentalité musulmane commune.

À l'examen des panneaux de céramiques (un panneau étant l'ensemble de carreaux de céramique délimité par un contour noir (Cf. Figure 38), l'analyse de toutes les compositions d'ensemble révèlent une répétition régulière, indéfinie du motif qui couvre le plan tout entier et possède un groupe de symétrie, noté T_2D_4 (Cf. annexe 3). Ce groupe est constitué d'une infinité de translations (Cf. Annexe A4), de réflexions, de réflexions glissées et de rotations d'ordre 4 et d'ordre 2, dont les caractéristiques se retrouvent dans tous les panneaux analysés et qui sont définies ici aux figures 3, 40, 41 (Cf. Figure 39, Figure 40, Figure 41).



Figure 38 : Ensemble de panneaux, Dar Lasram.

Source : Leila Tissaoui, 2006



Légende

— Axe de réflexion. — Axe de réflexion glissée. + Centre de rotation d'ordre 4. ● Centre de rotation d'ordre 2

N.B. : La légende ci-dessus s'applique à tous les panneaux analysés.

Figure 39 : reconstitution d'ensemble 1 : analyse de la symétrie

Source et analyse : Leila Tissaoui, Dar Abassi.

Technique *cuerva secca*, 8x8cm, épaisseur 2 cm, Dar Abassi, médina de Tunis.
Technique d'émaillage : oxyde métallique utilisé en jus sur émail stannifère. Trait de contour réalisé au brun de Manganèse (DRIBA, 1995, p.5).

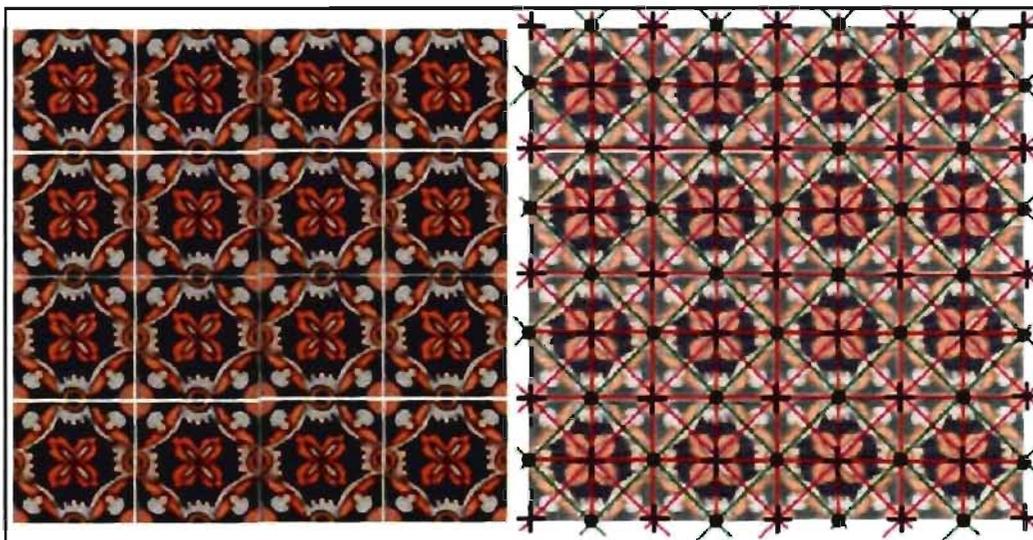


Figure 40 : ensemble 2, analyse de la symétrie.

Source et analyse : Leila Tissaoui, Dar Abassi, 2006.

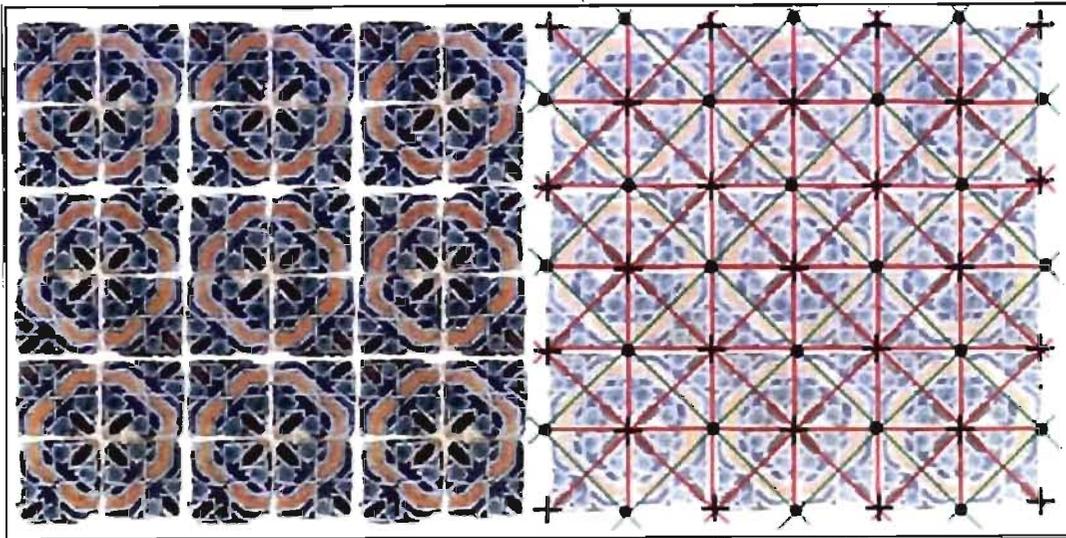


Figure 1 : ensemble 3, analyse de la symétrie.

Source et analyse : Leila Tissaoui, Dar Abassi, 2006.

Cette infinité de répétitions (dans le motif même, composé de quatre carreaux de céramiques et dans l'ensemble des motifs) rejoint la vision atomiste et l'occasionalisme acharite, pour qui le monde des choses est formé d'atomes que seul Dieu fait et défait : « il n'existerait pas de forme en soi », ces motifs répétitifs formant de véritables « modules ou atomes décoratifs » qui, de part leur caractère réversible, témoignent du changement occasionnel et volontaire du monde, d'une part et d'une autonomie de la composition par la symétrie, d'autre part (Cf. Figure 39, Figure 40, Figure 41).

À l'examen de la figure 39, l'assortiment des dessins floraux et géométriques dans l'ensemble des panneaux répond au principe d'in vraisemblance. À l'appui de ce même principe, les couleurs utilisées, sans souci d'imitation parfaite du réel, répondent à une exigence d'équilibre par des techniques de contraste (clair obscur, chaud et froid, complémentarité, jeu de contraste au sein d'une même couleur), produisant des effets de radiation, de vibrations visuelles et de profondeur par juxtaposition.

À l'examen du mouvement et de la dynamique de la composition (Cf. Figure 42), l'animation chromatique produite par la couleur bleue participe à un remplissage complet de l'espace et adoucit la géométrie de l'octogone. Cette distorsion par couleur, appuyée par les espaces blancs, suggère un mouvement hélicoïdal et un rythme plus rapide en faisant virtuellement tourner l'octogone. Les accords de couleurs appellent contrastes simultanés, complémentaires, ou successifs et produisent des effets de profondeur et de rapprochement, là

où le bleu constitue le fond de l'ensemble et fait ressortir l'octogone jaune qui gagne en intensité lumineuse.

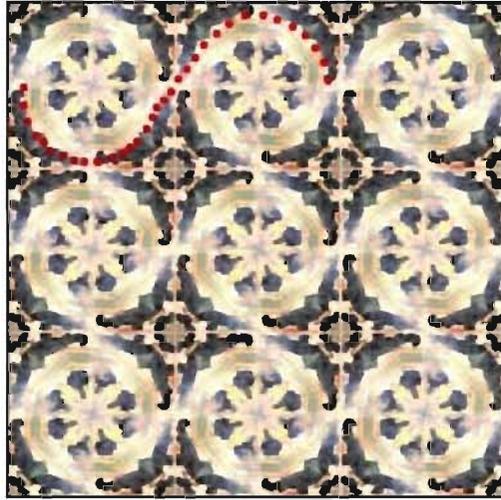


Figure 42 : Analyse de mouvement, dynamique en arabesque suggérée par les couleurs

Source et analyse : Leila Tissaoui, Dar Abassi, 2006.

V.1.3. Analyse du carreau (corpus 19^e siècle)

La structure organisatrice des dessins est symétrique. Tous les motifs étudiés appartiennent au même groupe de symétrie, composé de réflexions, de réflexions glissées et de rotations. La combinaison des opérations de symétrie ainsi que les accords de couleurs influencent le rythme et la vitesse du dessin.

A l'examen de la figure ci dessous (Cf. Figure 43), la symétrie du motif est centrée, du type diédrale d'ordre 8, dont le groupe est constitué de 8 rotations centrées au centre o et de 8 réflexions. Les axes des réflexions et des réflexions glissées, ainsi que les centres de rotations sont schématisés sur les figures analysées.

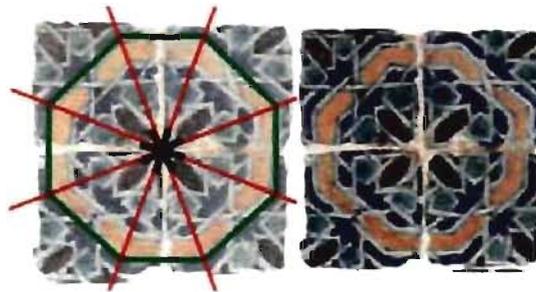


Figure 43 : analyse de symétrie

Source et analyse : Leila Tissaoui, 2006. Dar Abassi.

Technique de *cuerda secca*, 8x8, épaisseur 2 cm.

Il importe ici de remarquer que l'ordre des rotations, ainsi que la présence des réflexions, sont en relation avec le tempo suggéré par le motif : la présence de réflexions agit d'une part sur la dynamique et le tempo du motif et, d'autre part, diminue sa vitesse. Plus l'ordre des rotations est élevé, plus nous avons l'impression qu'augmente la vitesse suggérée par le motif (Cf. Figure 44).

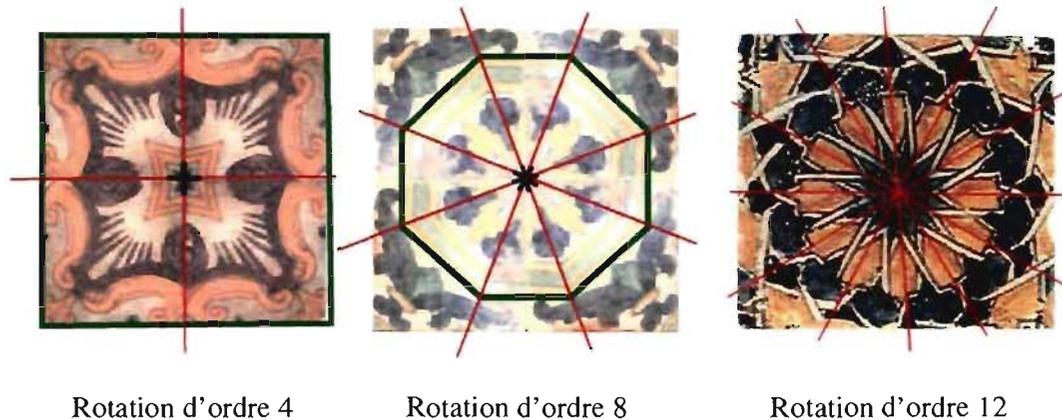


Figure 44 : analyse symétrie et variation de tempo.

Source et analyse: Leila Tissaoui, 2006, Dar Abassi.

De part cette prise de conscience du monde autonome par l'esthétique musulmane, il est frappant de constater sa similitude avec la démarche de la révolution moderne en Occident, dans le domaine de la couleur, comme l'a bien noté Papadopoulo (1976) ; non par suite d'un interdit, mais de part la prise de conscience des peintres de la structure autonome de l'œuvre : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » déclare Paul Klee³⁵. On espérait contraindre les spectateurs à chercher le sens du tableau ailleurs que dans la fidélité de l'objet, ce qui rejoint parfaitement le principe d'in vraisemblance de l'esthétique musulmane.

Symétrie, asymétrie, contrastes de couleurs entraînent rythmes, vitesse et mouvements différents d'un carreau à l'autre. Ces rapports se retrouvent également ou diversement dans chaque panneau.

³⁵ Mozzati. L, traduit de l'italien par Canal. D.A, *L'art de l'islam*, éd. Mangés, page 8.

V.2. Deuxième analyse plastique : corpus actuel

Cette partie présente la première analyse du corpus actuel, c'est-à-dire l'analyse plastique qui sera complétée par la suite par une analyse des questionnaires, objet du chapitre IV.

V.2.1. Premier regard : maisons des cités Ennasr et El Menzah 9

Dans une même logique analytique que celle entreprise pour les maisons datant des 18 et 19^e siècles, cette analyse aborde le motif, l'ensemble des motifs et le rapport de l'ensemble à l'architecture à sa dimension esthétique et à son articulation dans l'architecture domestique :

1- Le dessin du motif : l'analyse du dessin examine sa composition du point de vue du sujet représenté ainsi que des rapports de formes et de couleurs.

2- L'ensemble des motifs de céramique : d'abord, l'examen de l'ensemble explore les principes de composition et les modes d'expression du principe d'in vraisemblance dans le panneau, puis dans l'ensemble des panneaux couvrant le mur.

3- L'espace dans son rapport au revêtement en céramique : l'analyse de ce rapport vise essentiellement les formes d'intégration du revêtement en céramique dans l'espace architectural.

La première partie traitant des maisons actuelles situées dans la banlieue sud de Tunis : cité Ennasser et El Menzah 9 (Cf. Figure 15), est suivie d'une analyse qui aborde les deux maisons repensées et réaménagées, situées dans la médina de Tunis : Dar el médina, dar Driss et Dar Daoud.

V.2.1.1. Analyse du carreau (corpus actuel)

Au niveau du carreau, on note une conservation du tracé original accompagné d'un changement de couleurs qui restent néanmoins conceptuelles (Cf. Figure 45, Figure 46). Par ailleurs, une introduction de la monochromie et de couleurs médianes (un mélange de couleurs pures et neutres) constitue une nouvelle tendance et contribue davantage à créer une impression de calme. Luminosité, radiation, profondeur et mouvement sont moins évidents de part l'absence de dialogues et de contrastes de couleurs. L'emploi du blanc, clair, limpide et pur, laisse paraître les couleurs juxtaposées plus sombres (Cf. Figure 47). Par ailleurs,

l'utilisation de deux couleurs participe à un allègement au niveau de la composition où la notion d'horreur du vide n'est plus aussi présente qu'auparavant.

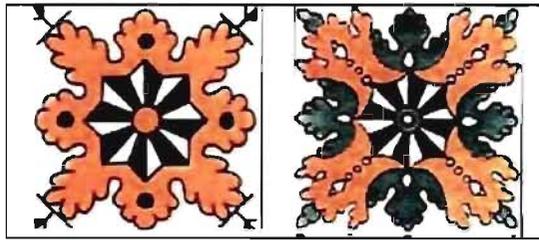


Figure 45 : analyse : reproduction de carreaux traditionnels : « patte de lion ».

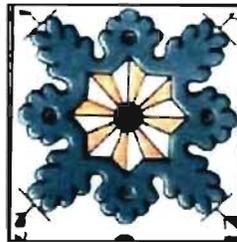


Figure 46 : analyse de la couleur : reproduction du motif « patte de lion » avec changement de couleur.

Source : catalogue électronique *Kedidi céramique*, 2006, pp. 7-8.

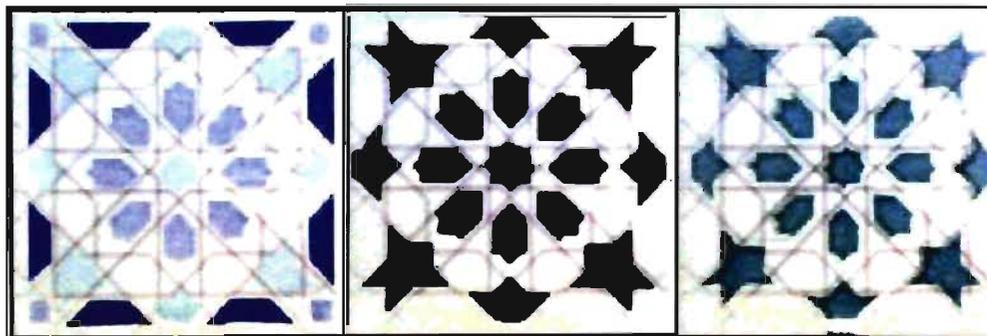


Figure 47 : Nouvelle interprétation : changement de couleur sur un même tracé traditionnel.

Source : catalogue électronique *Kedidi céramique*, 2006, p. 9.

D'un autre côté, l'ouverture au marché extérieur a permis l'importation de nouveaux types de dessins géométriques d'origine andalouse, perse et italienne, des dessins figuratifs représentant les signes astrologiques du Zodiaque. C'est là une variété de dessins qui ne répond généralement pas vraiment aux critères de l'esthétique d'ambiguïté entre un monde autonome et un monde représenté.

V.2.1.2. Analyse du panneau et de l'espace mural (corpus actuel)

Du point de vue du monde représenté, les représentations restent fidèles aux dessins traditionnels, l'emploi de fleurs, de végétaux et de formes géométriques dénués de perspective et de relief rejoint une esthétique conceptualiste à travers les formes et les couleurs (le *concept* de fleur, non la fleur comme elle peut réellement exister). Le concept de l'horreur du vide est moins présent de par l'introduction de couleurs monochromes et l'utilisation du blanc.

Au niveau du monde autonome, une lecture panoramique de l'ensemble révèle l'emploi de deux types de pavage, définis par deux groupes de symétrie :

1- Le groupe de pavage T_2D_4 , signifiant un recouvrement total de la surface (Cf. annexe A-3).

2- Le groupe de frise T_1D_2 (Cf. annexe A-3)



Figure 48 : analyse de la symétrie : Frise d'étoiles à huit branches.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 49 : salle de bain avec recouvrement total de céramique, maison 3, banlieue de Tunis.

Source : Leila Tissaoui, 2006, El Menzah 9.

Par ailleurs, on assiste à une nouvelle forme d'habillage de tout l'espace mural : un mélange de motifs unis et colorés. Cette alternance de deux types de motifs est utilisée :

- dans la couverture de deux espaces muraux (dans ce cas, elle produit un effet de calme : vitesse, tempo et densité du panneau à motifs le distinguent d'un panneau uni privé de rapports topologiques).
- par un jeu de frise, se présentant sous forme d'une bande à motif colorés contrastant avec un ensemble uni (Cf. figure 63-64).
- par un mariage de matériaux. La couverture de l'espace mural ne se fait plus exclusivement par la céramique ; on assiste à l'introduction d'autres matériaux comme le bois (Cf. Figure 51 : alternance bois et céramique, maison 10).



Figure 50 : cuisine avec frise, maison 4.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.

V.2.1.2. Analyse du panneau et de l'espace mural (corpus actuel)

Du point de vue du monde représenté, les représentations restent fidèles aux dessins traditionnels, l'emploi de fleurs, de végétaux et de formes géométriques dénués de perspective et de relief rejoint une esthétique conceptualiste à travers les formes et les couleurs (le *concept* de fleur, non la fleur comme elle peut réellement exister). Le concept de l'horreur du vide est moins présent de par l'introduction de couleurs monochromes et l'utilisation du blanc.

Au niveau du monde autonome, une lecture panoramique de l'ensemble révèle l'emploi de deux types de pavage, définis par deux groupes de symétrie :

1- Le groupe de pavage T_2D_4 , signifiant un recouvrement total de la surface (Cf. annexe A-3).

2- Le groupe de frise T_1D_2 (Cf. annexe A-3)



Figure 48 : analyse de la symétrie : Frise d'étoiles à huit branches.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 49 : salle de bain avec recouvrement total de céramique, maison 3, banlieue de Tunis.

Source : Leila Tissaoui, 2006, El Menzah 9.

Par ailleurs, on assiste à une nouvelle forme d'habillage de tout l'espace mural : un mélange de motifs unis et colorés. Cette alternance de deux types de motifs est utilisée :

- dans la couverture de deux espaces muraux (dans ce cas, elle produit un effet de calme : vitesse, tempo et densité du panneau à motifs le distinguent d'un panneau uni privé de rapports topologiques).
- par un jeu de frise, se présentant sous forme d'une bande à motif colorés contrastant avec un ensemble uni (Cf. figure 63-64).
- par un mariage de matériaux. La couverture de l'espace mural ne se fait plus exclusivement par la céramique ; on assiste à l'introduction d'autres matériaux comme le bois (Cf. Figure 51 : alternance bois et céramique, maison 10).



Figure 50 : cuisine avec frise, maison 4.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 51 : alternance bois et céramique, maison 10.

Source : Leila Tissaoui, 2006, El Menzah 9.

V.2.1.3. Le rapport céramique- architecture (corpus actuel)

La collecte des photographies prises sur le site de chacune des vingt demeures étudiées révèle une nouvelle dialectique relative à une présence extérieure et intérieure de la céramique.

V.2.1.3.1. Présence de la céramique à l'extérieur

Sept maisons sur quinze présentent un habillage de céramique à l'extérieur, couvrant principalement terrasses, jardins et cloisons extérieures. Cet habillage concerne essentiellement :

- a- les contours des fenêtres (Cf. Figure 52)
- b- les niches extérieures (Cf. Figure 54)
- c- les cloisons extérieures (Cf. Figure 55, Figure 56)
- d- l'entrée (Cf. Figure 57)
- e- le mobilier de terrasse (Cf. Figure 59, Figure 61)
- f- les escaliers extérieurs (Cf. Figure 61)



Figure 52 : contours de fenêtres, maisons 1, 2.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.

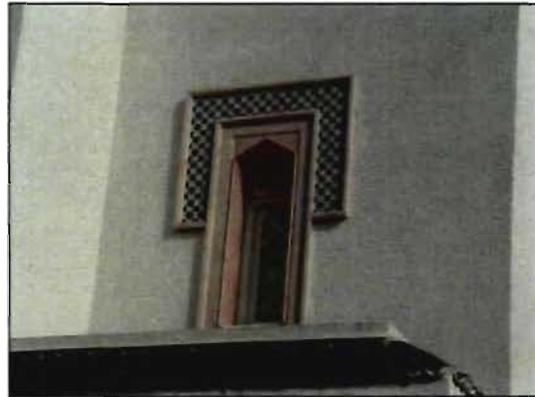


Figure 53 : Contours de fenêtres, maison 3.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 54 : Niches extérieures, maison 4.

Source : Leila Tissaoui, 2006, El Menzah 9.



Figure 55 : frise céramique extérieure, maison 5.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 56 : panneaux extérieurs, maison 8.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 57 : entrée, maison 10.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 58 : entrée, maison 11.

Source : Leila Tissaoui, 2006. cité Ennasr.



Figure 59 : mobilier extérieur, entrée, maison 9.

Source : Leila Tissaoui, 2006. cité Ennasr.



Figure 60 : revêtement murs et terrasse extérieure, maison 10.

Source : Leila Tissaoui, 2006. cité Ennasr.

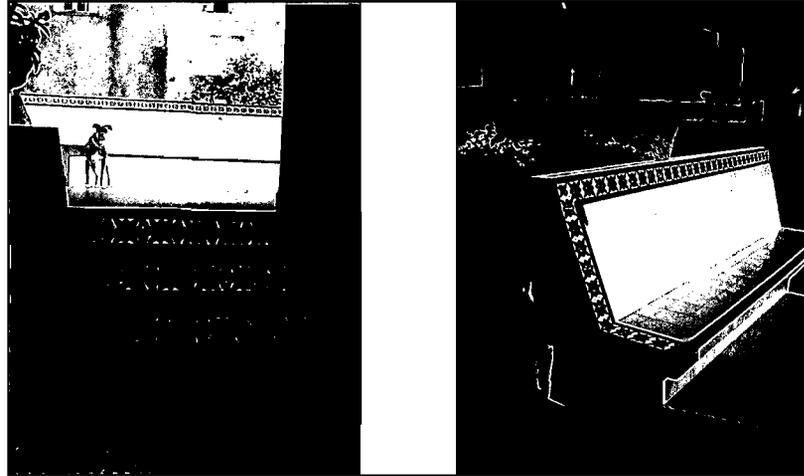


Figure 61 : escalier et mobilier extérieur, maison 12.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.

Suite aux questions adressées aux habitants et traitant de la raison d'un emploi extérieur de la céramique, les quinze habitants interrogés affirment que cet emploi est tout d'abord fonctionnel, puis qu'il s'explique par un désir d'éléments d'apparence traditionnelle (Cf. questionnaire aux habitants, Réponse I).

Un jeu de lignes et de composition est marqué par les frises extérieures dessinant les éléments architectoniques (arcs, contour des fenêtres). Par cet emploi fonctionnel, le concept de l'horreur du vide disparaît derrière le concept de fonctionnalité et de référent culturel.

V.2.1.3.2. Présence de la céramique à l'intérieur

Dix-sept maisons sur vingt présentent un habillage de céramique dans les espaces cuisine et salle de bain, ce qui appuie et confirme l'importance d'une utilisation fonctionnelle du matériau de céramique à l'intérieur également (Cf. Figure 62, Figure 63, Figure 64, Figure 65, Figure 66, Figure 67). Toutefois, on note également une présence de la céramique dans le salon, sous la forme d'un recouvrement d'une partie de l'espace mural (Cf. Figure 68, Figure 69) ou d'un recouvrement décoratif des niches intérieures (Cf. Figure 70).



Figure 62 : cuisine, maison 7.

Source : Leila Tissaoui. 2006. cité Ennasr.



Figure 63 : revêtement céramique, cuisine, maison 8.

Source : Leila Tissaoui. 2006, cité Ennasr.



Figure 64 : Revêtement céramique, salle de bain, maison 8.

Source : Leila Tissaoui, 2006. cité Ennasr.



Figure 65 : Revêtement céramique, salle de bain, maison 9.

Source : Leila Tissaoui, 2006. cité Ennasr.



Figure 66 : Revêtement céramique, salle de bain et cuisine, maison 10.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 67 : Revêtement céramique, salle de bain, maison 10.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 68 : Revêtement céramique, salon, maison 11.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 69 : Revêtement céramique, salon, maison 11.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.



Figure 70 : Niche intérieure, maison 11.

Source : Leila Tissaoui, 2006, cité Ennasr.

Le recouvrement total de la surface des murs, principalement dans les cuisines et salles de bains actuelles, répond à un critère de fonctionnalité. Les réponses aux questionnaires soumis aux habitants et aux architectes confirment l'hypothèse de cet emploi.

Cet aspect de la fonctionnalité se manifeste également dans l'emploi de la céramique couvrant la moitié des murs dans les salons (pour 4 maisons sur 15) et le bord des fenêtres (pour 3 maisons sur 15).

V.2.2. Deuxième regard : maisons repensées

Le deuxième regard que nous posons sur l'usage du revêtement en céramique à l'architecture actuelle concerne les maisons traditionnelles, à cours intérieures, datant du 19^e siècle, situées dans la médina de Tunis et ayant subies des travaux de rénovations. Trois maisons, récemment rénovées, ont retenu notre attention : le Dar Driss, situé dans le quartier Sidi Mansour, Médina de Tunis ; le Dar Belhawane, transformé en hôtel de charme, connu sous le nom de « Dar el médina », situé dans la médina de Tunis ; le Dar Daoud, situé dans le quartier El Qsar, médina de Tunis.

Ce deuxième regard a pour objectif de comprendre comment l'ornement céramique est pensé dans des maisons dans lesquelles il faisait partie intégrante de l'architecture. Le but est de voir si cet ornement constitue encore une identité architecturale et quels en sont les aspects identitaires retenus.

V.2.2.1. Notions de couleur et géométrie

Les carreaux de céramique utilisés datent du 19^e siècle et possèdent les mêmes propriétés que celles propres aux carreaux utilisés dans les maisons traditionnelles.

Quant à l'architecture générale; plusieurs changements sont notés. A l'examen des deux demeures rénovées, l'emploi de couleurs à l'intérieur confère à l'espace dynamique et luminosité (Cf. Figure 71, Figure 72). Ce nouveau rapport à la couleur est mentionné dans l'entrevue avec l'architecte Ali Bouziri qui nous fait remarquer que ce qu'il retient de la céramique, c'est bien avant tout la couleur (Cf. annexe B2, réponse I-1).

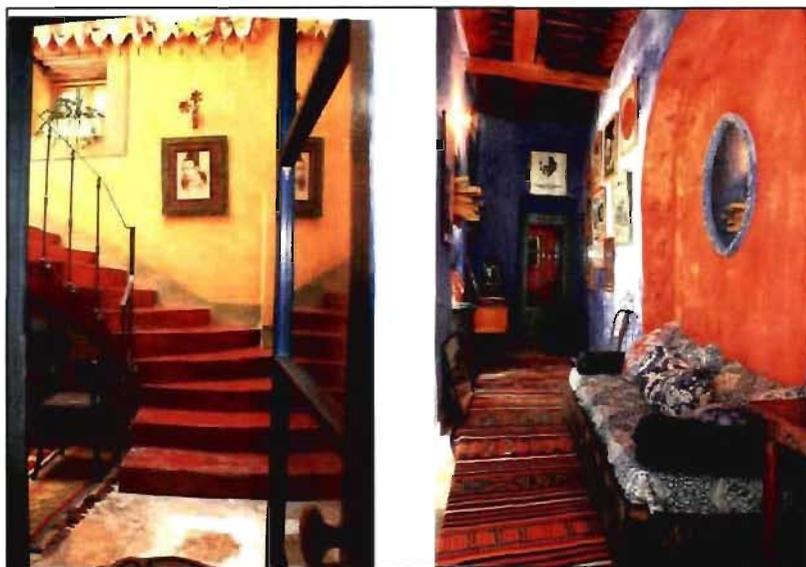


Figure 71 : chambre et escalier menant à l'étage, Dar Driss, médina de Tunis.

Source : Photographie de Salah Jabeur, *Maisons de la médina, Tunis*, pp. 200-201)



Figure 72 : cour intérieure, Dar Daoud, médina de Tunis.

Source : Photographie de Salah Jabeur, *Maisons de la médina, Tunis*, pp. 234-235).

En alternance avec la géométrie, la couleur répond à une abstraction basée sur un jeu de lignes et d'autres couleurs (Cf. Figure 72). L'ambiance colorée qui s'obtient d'habitude par le recours à la céramique est ici rendue par des surfaces unies vivement colorées, totalement dépourvues de céramique. Cette particularité n'empêche cependant pas une réflexion sur la composition d'ensemble.

V.2.2.2. Notion de récupération

Une nouvelle dimension de récupération prend forme et donne naissance à une autre forme d'abstraction, une abstraction sans structure ni symétrie utilisant le matériau de céramique. L'abstraction qui se matérialisait par des tracés géométriques et des couleurs, échappant à un interdit de l'image, à forte connotation religieuse est sujette, d'après cette fresque à deux interprétations possibles:

- La première s'apparenterait à une approche écologique, mettant en valeur les propriétés du matériau de céramique et répondant à un souci purement écologique, très présent dans les mentalités.
- La deuxième relèverait d'une dimension identitaire. La céramique serait ici un référent au patrimoine. Le recours à l'abstraction serait une possible interprétation de l'ornement traditionnel. Considéré comme référence au patrimoine, comme le note Bouziri dans sa réponse I-4 (Annexe B4) :

« Tout ce qui est énuméré est source de référence. Le choix est entre une utilisation littérale et une interprétation qui passe, selon moi, nécessairement par l'abstraction. »

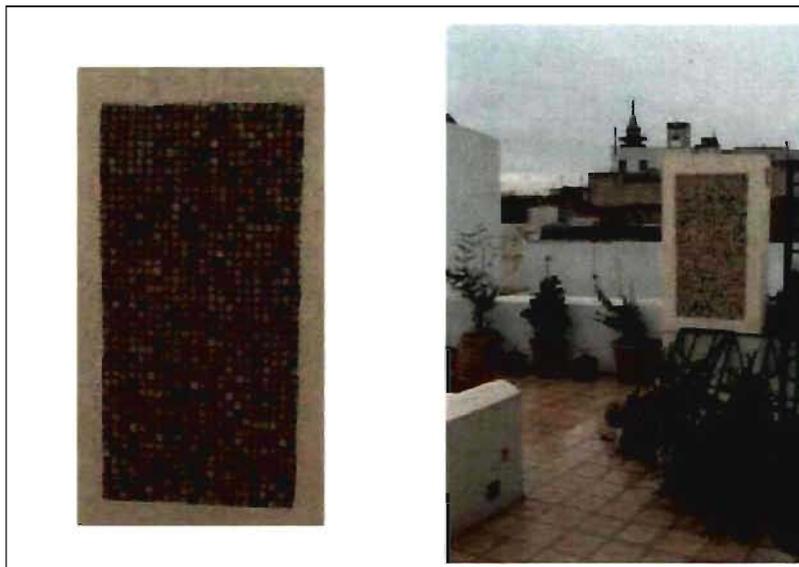


Figure 73 : fresque, récupération de carreaux de céramiques.

Source : Leila Tissaoui, 2006. Dar El Médina.

Dans ce chapitre, nous avons pu traiter de la première analyse des images, repérer les formes de matérialisation des concepts théoriques mentionnés dans le deuxième chapitre (à savoir : l'horreur du vide, le conceptualisme, l'occasionalisme et le principe de l'addition) et de nouvelles formes d'usage et d'interprétation de la céramique (couleur, récupération, frise extérieure fréquente, contour de fenêtres).

Par le recours à la symétrie, nous retiendrons une structure propre à un seul type de symétrie aussi bien pour le carreau que pour l'ensemble des carreaux. Néanmoins, pour l'articulation de l'ensemble dans l'espace des demeures, l'étude de la symétrie ne nous a pas permis de dégager une structure commune et codifiée à toutes les maisons traditionnelles tunisiennes, encore moins concernant l'architecture domestique actuelle. La différence de structure concernant la disposition du carreau (la première emploie deux registres horizontaux et verticaux, soulignés par une bordure noire; la seconde n'utilise pas cette structure) nous empêche de supposer l'existence d'un code basé sur une configuration géométrique. Toutefois, ceci ne nous permet pas d'affirmer l'inexistence d'un code social et symbolique qui définirait l'usage des motifs par rapport à la signification des différents espaces au 19^e siècle. Ceci reste une hypothèse à vérifier.

Ce premier regard nous a permis de relever les différentes formes de présences de la céramique dans les maisons actuelles. Afin de compléter cette observation, nous procédons

dans le chapitre qui suit à l'analyse des questionnaires avec des architectes, habitants des maisons visitées et quelques artisans et industriels de la céramique.

chapitre VI. Le recours à la céramique comme ornement architectural : identité culturelle ou formalisme

Ce chapitre aborde la deuxième partie de l'analyse du corpus actuel et présente les différents points dégagés à partir des réponses aux questionnaires.

VI.1. Le point de vue des architectes

Le questionnaire adressé aux architectes exerçant en Tunisie cherche à comprendre l'usage du revêtement en céramique ainsi que la considération de ses composantes dans la pensée d'un projet contemporain. Les questions s'articulent autour de deux axes principaux :

- La relation de l'ornement en céramique à la symbolique qui renvoie à la signification.
- La conception du projet et ses motivations.

De ces thèmes qui ont guidé notre choix, trois aspects ont été dégagés :

- 1- Le premier aspect aborde la signification sociale ou la symbolique de cet objet entre le passé et le présent.
- 2- Le deuxième est ce que nous pouvons appeler la mémoire de l'objet au niveau de l'expression historique et de l'objet au niveau de son usage, c'est-à-dire par rapport aux formes et couleurs.
- 3- Le troisième traite de l'utilisation du revêtement en céramique.

VI.1.1. Rapport symbolique et ornement

Trois réflexions relatives à la question de la symbolique (Question I-1) retiennent notre attention :

VI.1.1.1. Le rapport d'échelle

Une première réflexion à laquelle nous invite A. Bouziri porte sur la symbolique pensée comme « échelle », au sens de Philippe Boudon. Ce dernier fait ressortir ce qu'il appelle des échelles comme méthode d'investigation pour « l'architecturologie »³⁶. L'échelle,

³⁶ L'*architecturologie* est définie comme champ théorique qui propose des modélisations de la conception architecturale dans sa complexité cognitive. Constituant un langage scientifique, elle est aussi un champ de

prise comme pertinence de la mesure, suggère une démultiplication conceptuelle de la notion en diverses échelles architecturologiques³⁷. À la notion d'échelle prise dans un sens canonique, c'est-à-dire l'échelle cartographique qui procède de l'opération mathématique d'homothétie, se substitue une pluralité d'échelles, rendant possible une investigation de divers niveaux de perception de l'espace. De l'échelle au singulier qui implique le modèle géométrique, Philippe Boudon distingue en architecturologie les échelles « architecturologiques », définies comme autant de pertinences de la mesure.

Cette définition de l'échelle peut mieux se comprendre en l'illustrant par un exemple :

« Les éléphants sont généralement dessinés plus petits que nature, et les puces toujours plus grandes : pour une même règle graduée allant du petit au grand, on a là deux pertinences, l'une technique, l'autre optique. La multiplicité des pertinences met ainsi en question ce qu'on pourrait appeler l'échelle en soi, laquelle procède à une réification de l'échelle cartographique, quelque soit l'utilité de celle-ci comme instrument de représentation possible³⁸ »

Cette question de l'échelle en architecture est souvent question d'effet, c'est-à-dire de ce qui implique une interrogation sur les origines et les causes. Dans ce sens, la symbolique évoquée par Bouziri appelle une interrogation sur ses causes et sur ses significations multiples (Cf. annexe B2, réponse I-1). Cette interrogation ouvre le champ à une interprétation du symbolique qui libère le concept des représentations figées, c'est-à-dire qu'il interroge le sens et l'origine de cette symbolique et ne se limite pas à une représentation, à une image du symbole (un motif, par exemple).

De cette signification, nous pouvons tirer deux conclusions qui nous semblent importantes :

1. La première observation suggère une interprétation qui s'applique à l'ensemble de l'espace architectural, rendant possible une investigation à divers niveaux de perception de l'espace étudié. Ce point est bien résumé dans la réponse de l'architecte Ali Bouziri : « Certains projets en sont chargés plus ce que d'autres, d'autres n'en ont pas. Ainsi notre projet du ministère des Finances, un projet public en site historique, usera de l'échelle symbolique sans pour autant faire appel à l'ornementation en céramique » (Cf. annexe B2, réponse I-1).

recherche qui vise à éclairer tout espace conçu - architectural, urbain ou paysagé - ainsi qu'à expliciter leurs diverses perceptions. (Lecourtois.C, 2005).

37 A titre d'exemple, D. Coray-Dapretto procède à une lecture urbaine suivant une série d'échelles distinctes : échelle d'éloignement - rapprochement, échelle socio-culturelle, échelle d'appartenance, échelle de classe sociale, échelle d'opposition, conflictuelle violente, échelle d'appartenance religieuse.

38 Boudon P., « Echelles en architecture et au-delà », *Les annales de la recherche urbaine*, n°82, 1999, p. 12.

Nous ne pouvons pas lier ici la notion du symbolique à des formes de représentations, à des éléments architectoniques précis ou à l'ornement, étant donné que la notion d'échelle renvoie à une multiplicité de perceptions liées à un contexte de projet, dans ce cas un contexte historique et un projet étatique.

2. La deuxième observation, conséquence de la première, sous-entend qu'une telle multitude d'échelles et donc de niveaux de perceptions permet une étude de l'espace contenue dans une dynamique liée à un processus qui fait interagir les acteurs du projet et son contexte. Cette observation pointe un élément important qui ressort dans les réponses aux questions sur l'emploi de l'ornement, aux opérations effectuées, c'est-à-dire les manières de représenter l'ornement dans l'architecture (Cf. questions I et III).

L'utilisation des phrases « Cela dépend du projet des clients. » (Cf. annexe B3, question III-2-4) ; « Ceci dépend de l'architecture et du client en termes d'approche et de réflexion » (Cf. annexe B1, question I-1), des expressions comme « oui...quand » et « oui...surtout » suggèrent une prise de conscience de la complexité du projet architectural.

Dans cette perspective, nous pouvons nous demander quelle part prend l'architecte et quelle part est donnée aux conditions dans lesquelles s'exerce sa conception. Savoir dans quelle mesure l'échelle est produite par une société et dans quelle mesure elle relève d'une affectation délibérée de mesures à l'espace par ceux qui la conçoivent ne va guère de soi.

VI.1.1.2. Rapport à la disposition : une mémoire visuelle de l'objet

Une deuxième interprétation relative à la symbolique du rapport de l'ornement en céramique à l'architecture suit une logique de translation de la disposition de l'ornement en céramique dans l'espace architectural (Cf. annexe B3, réponse I-1). La conception du rapport de l'ornement en céramique à l'architecture est déterminée ici par la relation intérieur-extérieur tenant compte du renversement de la typologie architecturale.

Cette réflexion est bien résumée dans la réponse de M. Ben Jenet à la question I-1 : « Par rapport à l'ornementation en céramique, j'essaie de respecter l'ordre de disposition. Par exemple, le panneau de céramique couvrait l'espace mural de la cour intérieure, un endroit de passage extérieur-intérieur, alors étant donné le changement du modèle architectural, je

l'emploie en respectant ce passage ; par exemple, sur le mur extérieur donnant sur le jardin ou la terrasse. »

Un autre point retient ici notre attention et concerne la composition de l'ensemble du mur. La translation notée ne touche pas l'ornement couvrant un espace mural au complet mais un panneau de céramique seulement. Dans cette mesure, nous ne pouvons parler de caractère fonctionnel. Il semblerait que le panneau soit ici introduit comme élément *décoratif* (au sens de superflu), et en même temps comme élément identitaire dans la réflexion visible et immédiate. L'objet a ici une valeur d'usage symbolique, il n'a nulle valeur d'usage ni valeur d'échange économique. Ce rapport de disposition signifie pleinement la relation de l'ornement à l'architecture.

À cette interprétation par rapport à la disposition formelle, s'ajoute une interprétation par rapport à la couleur. Ce qui se donne ici pour interprétation au niveau de cet objet est le recours à la couleur. Cette idée se manifeste clairement à travers les propos de Bouziri qui affirme :

« ... Par ailleurs, ce que je retiens de la céramique aussi c'est la couleur. » (Cf. annexe 2, réponse I-4)

Et d'ajouter en réponse à la question sur ses sources de références en architecture traditionnelle :

« Le choix est entre une utilisation littérale et une interprétation qui passe, selon moi, nécessairement par l'abstraction. » (Cf. annexe 2, réponse I-1)

VI.1.1.3. Rapport à la symbolique sociale : une mémoire de l'image

Une troisième interprétation définit la symbolique liée à l'ornement par la notion de richesse et de paraître social. Dans ce sens, l'ornement se présente comme expression formelle de cette notion dans le contexte du 19^e siècle. Il est donc conçu dans une dynamique complexe du projet architectural qui fait intervenir contexte et acteurs.

Dans la mesure où cette notion s'exprime aujourd'hui sous différentes formes au niveau de la signification du vocabulaire architectural, l'ornement apparaît dépassé dans le registre du paraître social (Cf. annexe I, réponse I-1).

Cette réflexion suggère un détachement qui laisse penser que le sens de l'ornement ne concerne plus la symbolique de la richesse.

Le rapport d'une symbolique n'est pas forcément lié à l'ornement en céramique mais plutôt contenu dans cette relation entre acteur et architecte et vocabulaire architectural. (Cf. annexe I, réponse I-1).

La distinction proposée ici entre les différentes réflexions relatives à la notion de symbolique atteste une différence d'interprétation et donc de compréhension du rapport entre le revêtement céramique et l'architecture domestique. Le mot « symbolisme » pris comme échelle n'a pas les mêmes connotations métaphoriques que celles de la symbolique associée à un rapport extérieur-intérieur ou celui de la symbolique associée au paraître social. Néanmoins, il importe de remarquer que cette notion ne s'attache pas essentiellement à l'ornement en général ni à l'ornement en céramique en particulier.

VI.1.2. Conception commune du projet et de ses motivations :

Le troisième aspect aborde ici les manières et les motifs d'utilisation de l'ornement en céramique. Trois motifs d'usages sont alors répertoriés.

VI.1.2.1. Politique

A la question portant sur les motifs de l'emploi de l'ornement en céramique, est donnée comme réponse l'obligation de consacrer 1% du budget du projet à une œuvre artisanale lorsque qu'il s'agit d'un projet étatique. En exploitant ici les résultats de notre enquête, un double constat s'impose : s'observerait d'abord ici une conscience politique à l'œuvre, en rapport à une « identité » architecturale concernant les édifices publics. Ensuite, cette influence de l'idéologie politique amènerait à considérer le produit artisanal comme instrument, comme réduit à la simple expression monolithique et statique d'une forme identitaire. D'un côté, le projet architectural et sa relation à l'artisanat semblent alors être enfermés dans une relation de formes matérielles figées et de l'autre, le produit artisanal est condamné à être lui aussi figé.

VI.1.2.2. Pratique fonctionnelle

Un motif qui revient assez souvent en examinant les résultats de notre enquête consiste dans le caractère fonctionnel de l'ornement en céramique (Cf. annexe D). La dimension tactile du matériau permettant un entretien facile et agissant contre l'humidité favorise son usage, surtout dans les cuisines et les salles de bain où l'ornement en céramique est considéré comme composant fonctionnel.

Ce caractère se vérifie dans les réponses des habitants. Les expressions « plus facile pour l'entretien » (Cf. annexe 1, question III-2), résumant bien cette considération de la céramique aujourd'hui.

Ce motif d'emploi se vérifie également auprès des habitants des villas visitées. Dix-sept habitants sur vingt avancent cet argument et notent un usage essentiellement appropriés aux cuisines et aux salles de bain.

La relation de la céramique à l'architecture semble ici considérer le revêtement en céramique en tant que composant fonctionnel et tend à confirmer la dominance de la dimension tactile, c'est-à-dire la propriété physique du matériau.

VI.1.2.3. L'usage de la céramique : une question complexe

À la question qui porte sur l'usage de la céramique, l'expression « cela dépend » revient assez souvent dans les réponses des architectes. L'emploi de cette figure renvoie à deux constats :

- Le premier rend compte de la complexité du projet architectural, de la difficulté de se prononcer sur les motifs de cet emploi. Ces motifs changent dépendamment du projet, c'est-à-dire dépendamment des acteurs du projet, de la nature du projet lui-même et de son contexte.

- Le deuxième renvoie au caractère sans doute malheureusement trop imprécis de la question et il aurait peut-être été utile de demander un éclaircissement ou un développement supplémentaire de la réponse fournie.

La réponse de D. Ben Ismail à la question II-2 : « Je ne pense pas répondre à cette question car l'argumentaire est beaucoup plus complexe. » (Cf. annexe B5, question II-2) illustre la complexité de la compréhension de l'usage du revêtement en céramique³⁹

A partir de ces réponses, deux postulats plus ou moins implicites et interdépendants peuvent être dégagés : un premier renvoie à une indécision par rapport aux suggestions émises dans la réponse et associe l'usage de l'ornement en céramique à un système plus complexe dans son rapport à l'architecture que les réponses données le suggèrent. La pensée de cet emploi ne se limite pas à un usage intérieur ou extérieur, mais tend à un autre niveau de complexité et dépend d'autres variables.

³⁹ Il aurait été idéal que le questionnaire soit suivi d'une entrevue supplémentaire, mais étant donné la durée relativement courte des investigations de terrain et la distance géographique entre Tunis et notre lieu institutionnel de recherche, ce prolongement projet n'a pu être concrètement envisagé.

D'un autre côté, le clin d'œil au patrimoine n'est pas ici une raison exclusive à cet emploi, c'est-à-dire que l'ornement n'est pas une référence.

Le caractère « fermé » des réponses suggérées ici (favorable, non favorable, simple clin d'œil au patrimoine) manifeste un silence et un malaise révélateurs d'une situation complexe.

Les témoignages des architectes révèlent que l'opération de l'usage de la céramique est contenue dans un extérieur-intérieur. Cette réponse reste sujette à un développement qui permettrait de mieux comprendre cette situation.

VI.2. Du point de vue des habitants

Les questionnaires soumis aux habitants dégagent deux points importants :

1. Une considération fonctionnelle, souvent évoquée par les architectes mais aussi par les habitants. D'après notre enquête, quatorze maisons sur quinze utilisent le matériau de la céramique dans les espaces de cuisine et de salles de bain. Se dégage ici la primauté de la dimension tactile de la céramique, telles l'étanchéité et la facilité d'entretien.
2. Une référence au traditionnel ou « goût de l'ancien » : Cette notion empreinte à Baudrillard (1972), recouvre bien les propos des habitants par rapport à un usage du revêtement céramique à caractère nostalgique. La céramique référerait ici à une symbolique et à un vécu. Les termes « empreinte traditionnelle » et « nostalgie » reviennent à plusieurs reprises et dénote du caractère culturel et identitaire de la céramique murale.

VI.3. Du point de vue des artisans

Le questionnaire adressé aux artisans tente de comprendre principalement la conception des motifs de céramique au niveau des dessins. Deux points centraux ressortent de ces questionnaires :

- la conception de motifs par le recours à une reproduction de motifs du 19^e siècle que les artisans qualifient volontiers de traditionnels.
- un recours à d'autres registres tels que mexicains ou carthaginois ; un emprunt justifié par la demande d'originalité « exotique » et « étrangère » de la part des clients.

Discussion

De l'analyse plastique traitant des deux contextes traditionnel et actuel, ressortent des aspects d'affinité et des discordances. A l'appui des différents modes d'expression de l'esthétique musulmane et suivant les trois niveaux d'analyse (le carreau, l'ensemble ainsi que son rapport à l'architecture), nous observons qu'au niveau du carreau, on peut noter la conservation des mêmes tracés traditionnels avec des changements touchant les couleurs et l'intensité lumineuse. La tendance est à la monochromie et aux couleurs médianes (Cf. figure 29).

Par ailleurs, un autre aspect caractérise la nouvelle production de céramique : l'introduction de dessins et motifs nouveaux, les uns d'origine italienne, les autres représentant une figure ou un signe astrologique

Une certaine réflexion et des tentatives d'innovation touchent à la couleur mais pas à la structure de base, c'est-à-dire au tracé. Une nouvelle interprétation se rabat sur une imitation des formes traditionnelles et suit principalement le marché de l'offre et de la demande. Actuellement, le souci majeur est de présenter un éventail plus large, destiné à une clientèle partagée entre le traditionnel et le moderne.

Au niveau de l'ensemble, on assiste aujourd'hui à une organisation motivée par le choix de surfaces unies, c'est à dire remplie par un seul motif. Le contour noir qui délimitait les panneaux n'est plus présent et laisse croire à un oubli ou à un abandon volontaire de cette disposition. On assiste au déplacement d'un habillage à caractère métaphysique, où le revêtement en céramique (comme toute autre forme d'ornement) tend à cacher la matérialité du monde physique, vers un habillage fonctionnel, décoratif, identitaire différemment interprété et localisé dans les salons, les entrées et sur le mobilier (Cf. figures 45, 46, 47, 48 et 49). Le revêtement céramique se présente alors comme élément identitaire de l'architecture tunisoise qui s'apparente à :

- Un remplissage de l'espace utilisant le matériau céramique sans pour autant tenir compte des motifs ni d'un code esthétique.
- Une ambiance colorée traduisant celle obtenue par l'utilisation de la céramique dans l'architecture traditionnelle.

- Une utilisation différente des carreaux datant du 19^e siècle qui considère le carreau dans son ensemble (et ses dimensions) comme élément identitaire, mais dont l'usage n'est pas seulement destiné au revêtement mural.

Par ailleurs, l'alternance de motifs à couleurs unies et aux motifs multicolores est suggérée par un libre jeu d'organisation de frises sur un même panneau uni (Cf. figures 37 et 38) L'illustration du concept d'horreur du vide est de moins en moins perceptible. La polychromie de l'ensemble est de plus en plus remplacée par un semblant de monochromie. Et, de là, les phénomènes de tension, de mouvement, de vibration, et de contrastes faisant allusion au *cosmos*, ne sont plus traduits de façon identique.

Quant au rapport de l'ornement céramique à l'architecture, compte tenu du renversement de la typologie et de la liberté dans le langage architectural, l'ensemble revêtement – architecture n'obéit plus à une esthétique d'intimité. Il devient cependant référent culturel, « image du traditionnel ». Par ailleurs, son usage, principalement réservé aux cuisines et aux salles de bain, confirme une utilisation de la céramique justifiée par la dimension tactile du matériau et souligne donc encore son caractère fonctionnel. Cette nouvelle considération est confirmée par les habitants qui expliquent leurs choix en fonction des spécificités du carreau de céramique.

En effet, la prise en compte des dimensions humaines et sociales d'une part, politiques et culturelles d'autre part, était nécessaire pour établir un rapport significatif entre le revêtement en céramique et l'architecture actuelle. De cette étude, il ressort alors de nouveaux enjeux dont la quasi disparition des éléments métaphysiques. L'architecture et l'ornement étaient, comme dans toute culture à forte identité religieuse, pensés et conçus d'après une idéologie marquante. L'art du revêtement traduit clairement cet esprit : d'abord à travers les dessins des carreaux et la composition qu'ils permettent dans l'espace architectural, puis à travers des structures qui, indépendamment de l'importance de leur équilibre interne, sont porteuses de messages et de significations théologiques que seule une connaissance de la structure interne des dessins, de la symbolique des couleurs et de la logique des rapport topologiques, nous permet de comprendre.

Toutes les analyses menées dans cette étude qui traite du contexte traditionnel semblent s'accorder sur le fait qu'ornement et architecture sont liés par un déterminant : le concept d'intimité et une esthétique dite d'ambiguïté entre un « monde autonome » et un « monde représenté ». Aujourd'hui, dans la complexité du contexte actuel et face aux

changements économiques, sociaux et politiques, ces deux concepts semblent détachés. L'intérêt porté à l'ornement en céramique reste lié au matériau, à sa dimension tactile et à son emploi comme habillage. Si le sens d'une architecture traditionnelle réside dans son ornementation, le sens d'une architecture réside aujourd'hui dans son vocabulaire. Le rapport architecture et céramique n'appelle-t-il pas une réflexion et une pensée du projet architectural qui joint à la fois l'esthétique de l'ornement et le concept d'intimité ?

En effet, une nouvelle articulation concerne ces trois pôles (urbanisme, architecture et ornement), où l'authenticité arabo musulmane de l'architecture est librement interprétée par les commanditaires de projets, voire par les architectes eux-mêmes. L'adaptation des formes décoratives traditionnelles connaît un renversement de l'esthétique, concernant par exemple la maison traditionnelle. L'analyse du contexte actuel suggère un transfert d'usage et de signification qui se répercute directement sur l'utilisation du revêtement en céramique utilisé comme simple élément décoratif.

Ainsi la nouvelle articulation du politique, du religieux et de l'architectural, l'apparition relativement récente de la *profession* d'architecte, ont contribué à l'émergence de nouvelles interprétations de l'ornement dans l'architecture actuelle. Savoirs et savoir-faire, acteurs et processus sont en recomposition. Il est devenu difficile de comprendre la contribution spécifique des architectes en dehors d'une réalité confuse du marché. Ali Bouziri explique à ce sujet :

« En fait, on dépend de l'industrie du pays ; il y a des modes qui sont perdus, qui deviennent trop chers donc abandonnés ; on est donc obligé de se fier à ce qu'on trouve sur le marché. Prenez par exemple le projet Amda : on voulait mettre de la céramique traditionnelle mais le marché ne l'a pas permis, on s'est donc contenté de ce qui était disponible, on n'avait pas le budget pour commander des carreaux conçus de manière traditionnelle, ni des carreaux d'après un modèle personnel. Cela demande du temps et de l'argent. En ce qui concerne les carreaux traditionnels, on est confronté à un problème de qualification : c'est-à-dire la qualité du produit, la matière première ; on ne dispose pas de mortier blanc et la pose des carreaux n'est pas facile. » (Cf. annexe B2, réponse III-2-b)

Concernant l'esthétique d'ensemble, il importe de noter la persistance du concept de couleur ou de géométrie dans quelques cas, malgré l'ampleur des changements. L'intérêt porté à la composition abstraite est toujours vif, même si il n'a plus la même force. Par exemple, dans les maisons repensées (Cf. figure 54), l'usage de la couleur n'implique pas nécessairement que le revêtement en céramique couvre tout l'espace de l'habitat, mais reste

limité aux salles de bain et aux cuisines, pour des raisons purement fonctionnelles (Cf. figures 44, 45, 46, 47 et 48).

De plus, l'intérêt porté à l'abstraction glisse du champ métaphysique et religieux au domaine socio économique. Accompagnant les déplacements précédents, de nouveaux équilibres se mettent en place ; l'émergence de nouveaux enjeux en matière d'usage participe à un intérêt fonctionnel d'un autre ordre et intègre une réalité socio économique de plus grande envergure. La prise en compte croissante du développement durable et des mesures concrètes liées au respect de l'environnement justifierait quant à elles l'encouragement de pratiques – encore timides mais déjà présentes – de récupération et de mise en valeur de carreaux de céramique déjà utilisés. Le code esthétique devrait ainsi être repensé à l'échelle d'utilisations nouvelles.

Un autre point ressort par rapport à l'aspect social où l'ornement est signe de richesse et reflet du statut social. L'architecture d'aujourd'hui expose son vocabulaire et en porte les signes :

« Le projet du ministère est symbolique, il usera de l'échelle symbolique sans pour autant faire appel à la céramique, le défi est de retrouver l'essence de l'architecture traditionnelle » déclare A. Bouziri (Cf. annexe B2, réponse I-1).

« Toutefois, on observe une demande de l'image traditionnelle sans attachement à l'essence de l'architecture et ses aspects pratico-symboliques. Ceux-ci semblent correspondre à une quête identitaire de nombreux individus ayant perdu leurs repères culturels. » poursuit Bouziri (Cf. annexe B2, réponse I-8).

Conclusion

Nous avons présenté au début de cette recherche les caractéristiques et les différents concepts esthétiques qui s'appliquent à la céramique du 19^e siècle à Tunis : l'ornement céramique se révèle un ensemble régi par un principe d'in vraisemblance. Ces caractéristiques se retrouvent matérialisées dans une esthétique d'ambiguïté qui tient compte à la fois du sujet représenté mais aussi des rapports internes de l'œuvre que seuls les initiés peuvent déchiffrer.

Cette recherche a révélé d'autres formes de présences et d'usages de cet ornement. Confirmant notre constat de départ, la présence de la céramique est, aujourd'hui, plus fréquente à l'extérieur des demeures et se présente différemment dans les intérieurs. Principalement fonctionnelle et décorative, la céramique ne répond plus aux critères d'un ornement tel que défini et développé durant les premiers siècles de la civilisation musulmane.

À la lumière de l'analyse des questionnaires et de nos observations de terrain, il s'avère que l'ornement est aujourd'hui élément identitaire, sujet à différentes interprétations. Tirailé entre architecture traditionnelle au sein de laquelle l'ornement constitue un élément central, sinon l'élément le plus important, et une architecture moderne ouverte sur le monde actuel et sujette à de multiples influences étrangères, l'ornement céramique perd son sens originel, répondant à des visions et des conceptions différentes, ne s'appuyant plus sur des principes traditionnels. Une mémoire de l'objet, attachée à l'image d'une tradition dénude alors l'ornement de son sens esthétique. Il devient décor au sens péjoratif du terme et un simple objet de référence au patrimoine.

Par ailleurs, on note une certaine évolution dans ce rapport où d'autres interprétations d'architectes incluent les dimensions esthétiques de l'ornement dans le nouveau vocabulaire architectural, c'est à dire qu'ils considèrent le symbolisme communiqué par l'ornement, sans pour autant l'associer à ce dernier. Dans ce sens, l'ornement n'est pas considéré comme un objet figé de la mémoire collective mais plus comme un objet de l'identité architecturale tunisoise qui évolue. Cette évolution est marquée par un détachement de ses composantes c'est-à-dire le dessin, la couleur et le matériau et ne considère plus l'objet en tant que tout : par exemple le recours à la récupération prend compte d'une abstraction (mais qui ne répond pas aux principes d'abstraction définis dans l'esthétique musulmane), de la couleur et du matériau sans considérer le dessin du motif. D'un autre côté le recours à la couleur rejette le

céramique. Cette évolution du sens de l'ornement céramique, qui agit par détachement des dimensions de l'objet, reste tout de même, dépendante d'une image de ces éléments par ignorance de leurs principes organisateurs.

La présente réflexion s'inscrit dans la complexité de la réalité actuelle en Tunisie, où une vision multiple relie à la fois le politique, l'économique mais aussi les acteurs du secteur du bâtiment ; où les enjeux et mutations sont de taille. Dans cette nouvelle réalité, le revêtement céramique se manifeste comme élément de l'identité nationale et reflète, par ses usages multiples, une société tunisoise ébranlée.

Basé sur un savoir théorique et pratique riche d'enseignement, le rapport entre l'ornement céramique et l'architecture domestique tunisoise reste sujet à plusieurs lectures et interprétations. L'étude de cet ornement révèle l'importance et la force d'une esthétique islamique qui a réussi à prendre forme différemment et dépendamment des contextes culturels et géographiques mais qui est aujourd'hui oubliée ou ignorée par les tenants du métier.

Mis à part les changements de contexte et des pratiques architecturales tunisoises actuelles, on note l'influence d'une internationalisation d'une partie de l'économie et de la culture. L'importation de carreaux de céramique et l'ouverture de ce secteur au marché extérieur, perturbent de façon notoire le marché de la céramique tunisienne et impliquent un nouveau langage étranger plus ou moins compréhensible localement (spécificités de la céramique italienne et brésilienne, par exemple). Nous entrons dans le questionnement des rapports entre le local et le global et, au-delà d'un niveau proprement instrumental, c'est bien un gigantesque processus d'acculturation - hybridation qui se déploie progressivement et dont il faut bien, dès maintenant, interroger les effets induits. Est-ce la conséquence d'un déclin de l'ensemble de l'artisanat tunisien et de certaines valeurs qu'on a oublié de transmettre ?

Penser et agir à l'échelle architecturale ne suppose-t-il pas une nouvelle culture de l'ensemble des acteurs concernés, entre autres celle de l'artisanat ?

En reprenant les divers constats réalisés en synthèse de l'analyse de contenu, il apparaît que le revêtement en céramique fait l'objet d'une interprétation qui isole l'élément visible du reste du patrimoine, et qui dans ce sens n'adhère pas à une compréhension de l'ensemble dans son rapport au patrimoine, une tendance qui fait référence à une attitude plus nostalgique que scientifique et qui devrait considérer la relation entre la politique, la pratique architecturale, et d'autres aspects sociaux.

nostalgique que scientifique et qui devrait considérer la relation entre la politique, la pratique architecturale, et d'autres aspects sociaux.

Dans ce sens, de nouveaux concepts pour comprendre et de nouveaux outils pour agir, sont à explorer par les professionnels de l'architecture et du design. Un champ d'investigation à la fois théorique et pratique aussi important que nécessaire.

Prospectives

Un premier élément prospectif qui sous tend cette recherche est celui de la considération de l'artisanat. Face à l'industrialisation et une exigence de qualité et de rapidité d'exécution, l'artisanat est en phase de disparition. L'évolution technologique nous offre, par ailleurs, une nouvelle plasticité du temps, par l'entremise de l'appareillage numérique qui pourrait constituer un outil de recherche et d'évolution rapide au niveau des dessins ou des possibilités qui découlent des tracés organisateurs par exemple. Les nouveaux matériaux informatiques et logiciels basés sur l'intelligence artificielle et modélisations permettent un accès à l'information et à la connaissance offrant ainsi une assistance à la création.. Permettant à la fois la constitution d'une banque de données, une reconstitution puis une interprétation, ces technologies ouvrent de nouveaux horizons à la création et de nouvelles solutions non standard, capables de répondre plus rapidement aux nouvelles demandes ce qui permettrait une réduction du temps mais aussi une constitution d'une banque de données inépuisables, source d'inspiration compréhensive pour les designers et les architectes.

En deuxième lieu, cette technologie remplace mais nécessite un repositionnement de l'artisan et de ses modalités de formation. L'enjeu est de taille puisqu'il peut faire de l'artisanat une réponse viable aux problèmes posés par la mondialisation des valeurs. Dans un contexte où les repères se perdent par manque de compréhension et de données, ne faut-il pas se tourner vers une technologie de l'informatique et de l'information qui, aujourd'hui, n'intervient plus au niveau des matériaux seulement mais concernent également la conception en faisant intervenir l'humain ?

L'importance de la référence pour le designer et l'architecte conduit à la nécessité d'une banque de données qui facilite la compréhension des principes de base ou d'un code esthétique propre à une culture définie.

Ce travail n'a eu d'autre ambition qu'une lecture particulière du revêtement en céramique et la considération de ses principes organisateurs, face à une architecture en

s'inscrit tout à fait dans cette logique. Une preuve que nous pouvons donner à nos besoins contemporains une réponse déjà existante d'une nouvelle forme d'usage identitaire.

Plusieurs voies de recherche restent possibles à partir de cette réflexion et cette méthodologie appliquée. Si le revêtement en céramique a pu révéler autant d'informations dans le cadre de cette étude, qu'en est-il des autres éléments architectoniques ?

Regards sur la méthode

S'inscrivant dans un contexte socio culturel, économique et politique complexe, la méthode d'analyse et de lecture utilisée dans ce travail a eu recours aux outils méthodologiques des sciences humaines et sociales et de la géométrie, à l'interdisciplinarité méthodologique visant une rigueur de lecture et d'interprétation, relevant le défi de comprendre une réalité architecturale.

Étant donné qu'un acte d'observation, aussi précis et rigoureux soit-il, ne peut faire abstraction de la subjectivité de l'observateur et de ses catégories d'appréhension du réel, le recours à une analyse par la symétrie vise à valider nos observations et permet d'augmenter la fiabilité de la recherche ainsi qu'une fidélité des résultats. Ceci dit, la grille de l'analyse de contenu et le processus d'entrevues qui ont servi à écrire ce mémoire peuvent s'appliquer à l'étude d'autres sites et peut-être d'autres villes en Tunisie, faire ressortir davantage les thématiques liées aux nouvelles utilisations du revêtement en céramique. Nous avons essayé d'en livrer ici de représenter un échantillon significatif, orientés par les priorités des architectes consultés.

L'enjeu socioculturel que pose la notion d'identité à travers le patrimoine et celui de la contemporanéité ouvre un important champ de réflexions pour le langage architectural et artistique. Ce mémoire a comme enjeu de comprendre et de développer les relations entre la céramique tunisoise et les dynamiques architecturales qui y sont liées. Selon la préférence donnée à certains concepts inhérents à l'esthétique musulmane, la recherche suit évidemment des orientations particulières :

- Les progrès scientifiques, technologiques et informatiques peuvent-ils nous offrir aujourd'hui des pistes de recherche, dans une nouvelle approche du revêtement mural et dans le cadre du développement durable ?
- Une lecture pédagogique de l'esthétique du revêtement en céramique est-elle nécessaire pour combler l'actuelle lacune ?

- Une approche informatique peut-elle nous aider à nous ouvrir à une nouvelle approche, une nouvelle pensée de l'architecture dans une vision élargie (intérieur - extérieur) ?

Au terme de cette recherche, nous ne pouvons que confirmer combien un tel travail constitue une expérience de découverte d'un patrimoine que nous avons cru pouvoir comprendre sans doute trop facilement et trop rapidement et dont nous ne saisissons pas l'essence.

Bibliographie

- ALEXANDER, C. (1971) *De la synthèse de la forme, essai*, trad. Engelmann et Sinizergues, Paris, Dunod.
- ALLEN, J. (1988) *Designer's guide to Japanese patterns*. Original book concept by Takashi Katano, San Francisco, Chronicle Books.
- AMMAR, L. (2005) *Histoire de l'architecture en Tunisie : De l'antiquité à nos jours*, Tunis. Éditions Leïla Ammar.
- AMMAR, L. (2002) « Sources et lignes de force de l'architecture contemporaine tunisienne », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°4, pp. 26-35.
- AMMAR, L. (2001) « La villa actuelle tunisienne : formes et architectures », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°2, pp. 36-41.
- ANNABI, H., « Jacques Revault. Hommage à l'artisanat tunisien », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 34-35.
- ARKOUN, M. (1994), « la grande rupture avec la modernité », *Le monde diplomatique*, manières de voir, (24-11-1994).
- Association de Sauvegarde de la Médina (1990) *Projets et réalisations 1980-1990 pour la promotion de la Médina*, Tunis, édition de l'ASM.
- Association Tunisienne d'Esthétique et de Poïétique (2005) *Espace et mémoires*. Actes du 2^e congrès méditerranéen d'esthétique du 6 au 8 mars 2003, Tunis, Maghreb Diffusion.
- AYOUB, A. (2003). *Signes et symboles en Tunisie*, Tunis, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs, Agence de mise en valeur du Patrimoine et de Promotion Culturelle.

- BELHASSINE, O. (2005) « Dar Al Kamila. Un parcours jalonné de surprises », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°10, pp. 96-99.
- BELHASSINE, O. (2005) « Architecture et artisanat. Urgence pour un artisanat en péril », entrevue avec Sémia Akrouf Yaiche, *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 36-39.
- BELHAJ, M. (2005) « Anouar Nefaa. La tradition inventive », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 44-45.
- BELHAJ, M. (2005) « Artisans. La difficulté d'être », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 76-79.
- BELKHOUDJA, C. (1989) *Le rapport Etat-Islam en Tunisie depuis la politisation du mouvement islamiste en 1979*, Université de Montréal, Département de Science Politique.
- BENDEDOUCH, A. (1998) *Le processus d'élaboration d'un projet d'architecture : L'agrandissement du Musée des Beaux-Arts de Montréal*, Montréal, L'Harmattan.
- BEN SMAÏL, S. (1992) *La forme de la ville comme enjeux de la colonisation moderne. Essai d'interprétation des transformations de Constantine*, Université de Montréal, Faculté de l'Aménagement.
- BERGAOUI, F. (2005) « Architecture et décoration traditionnelle. Une complicité créative à réinventer », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 54-55.
- BINOUS, J. (2002) « Le décor architectural traditionnel en Tunisie », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°4, pp. 90-93.
- BINOUS, J. (2001) *Maisons de la Médina Tunis*, Tunis, Dar Ashraf éditions.

- BINOUS, J. (2001) *Maisons de la médina de Tunis*, Tunis, Dar Ashraf éditions.
- BINOUS, J. (dir.), Ben Béchir, F., Jellal, A. (1985) *Tunis*, Tunis, Sud éditions.
- BIRO, A. (1994) *Couleurs de Tunisie, 35 siècles de céramique*, Paris, IMA/Musée des Augustins.
- BOURDIEU, P. (2000) *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, trad. R. Nice, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- BOMPART, J.-F. (1985) « Problèmes de formation : patrimoine architectural, urbanistique des médinas et enseignement de l'architecture », *Mediterranean Perspective*, pp. 19-25.
- BOUAZZI, M (1988) « Modules, règles de composition et régularité : aspects mathématiques », *Le module dans les arts plastiques (ouvrage collectif)*, Tunis, Éditions du Centre d'Art Vivant de la Ville de Tunis, Le Belvédère.
- BOURGOIN, J. (1978) *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui.
- BOUSLAMA, T. (2001) *Opération ENNASR II Lotissement : Cahier des Charges*, Tunis. Ministère de l'Équipement et de l'Habitat, Agence Foncière d'Habitat.
- BOUTINET, J.-P. (2004) *Psychologie des conduites à projet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- BOUTINET, J.-P. (2004) *Vers une société des agendas. Une mutation de temporalités*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CRESWELL, J.W. (1998) *Quantitative inquiry and research design. Choosing among five traditions*, London/New Delhi, Sage publications: international educational and professional publisher Thousand Oaks.

- CRITCHLOW, K. (1976) *Islamic patterns: an analytical and cosmological approach*, London, Thames and Hudson ed.
- CRUZ HERNANDEZ, M. (2005) *Histoire de la pensée en terre d'Islam*, Paris, Desjonquières.
- Cycle international d'expositions Musée sans frontière (2002). *Genèse de l'art Ottoman. L'héritage des émirs. Turquie*. Collection : L'art islamique en méditerranée. Paris. Édisud.
- Cycle international d'expositions Musée sans frontière (2000). *Ifriqiya. Treize siècles d'art et d'architecture en Tunisie*. Collection : L'art islamique en méditerranée. Tunis, Paris. Déméter Édisud.
- DJERBI, A. (2002) « Expression de l'architecture vernaculaire en Tunisie », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°4, pp. 20-25.
- DJERBI, A. (2002) « L'architecture publique tunisienne à la recherche d'une identité », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°4, pp. 36-41.
- DOREMAIL (2006). *Hand painted ceramic murals. Panneaux céramiques décorés main*, Tunis, Artémail.
- DORMER, P. (1993) *Le design depuis 1945*. traduit de l'anglais par M. Hechter, Paris, Thames & Hudson ed.
- DRIBA (1995), « *Apogée du Jeliz tunisien : Qallaline du XVI^e au XX^e siècle* », Tunis, Édition Driba.
- DUFOUR, S., FORTIN, D., HAMEL, J. (1991) *L'enquête de terrain en sciences sociales : L'approche monographique et les méthodes qualitatives*, Éditions Saint-Martin.

- ELAM, K. (2001) *Geometry of design: Studies of proportion and composition*, New York, Princeton Architectural Press.
- Fédération arabe de l'éducation, de la culture et de la science (1995). *Al-fane Al-arabi al-islami*. Volume 2. Tunis. Al-imara.
- FOCILLON, H. (1943) *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GARDET, L. (1978) *L'Islam : religion et communauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 3^e éd.
- GAUTHIER, B. (1984) *Recherche sociale : de la problématique à la collection des données*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal.
- GRABAR, O. (1987) *La formation de l'art islamique*, traduit de l'anglais par Y. Thoraval, Paris, Flammarion.
- GRABAR, O. (1996) *Penser l'art islamique : une esthétique de l'ornement*. Institut du Monde Arabe, Paris, Albin Michel.
- GRABAR, O. (1996) *Penser l'art islamique*, Paris, Albin Michel.
- GROSJEAN, J., BERQUE, J. (1979) *Le Coran*, traduit de l'arabe par J. Grosjean ; précédé d'une étude de J. Berque ; décoré par J. Zenderoudi, Paris, P. Lebaud éd.
- HIDAR, A. (2006) « Symbiose entre architecture et utilisateur », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°12, pp. 48-49.
- JACCOUD, M., MAYER, R. (1997) « L'observation in situ et la recherche qualitative », *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Centre international de criminologie comparée, Université de Montréal, pp. 238-247.
- JELLAL, A. (1989) *La Médina de Tunis*, Tunis, Presses du CNRS.

- LECOURTOIS, C. « de l'architecturologie à l'apprentissage du regard...sur l'espace conçu », *Colloque intelligence de la complexité : épistémologie et pragmatique*, Cerisy, Juin 2005.
- LESAGE, D. (2006) « La ville ancienne est de retour », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°13, pp. 46-49.
- LESAGE, D. (2005) « Histoires de décor », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 24-29.
- LESAGE, D. (2002) « Tunisie : un patrimoine architectural plusieurs fois millénaire », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°4, pp. 78-89.
- LOUHICHI, A. (2000) *De Raqqada à Qallaline : l'art de vivre en Tunisie à travers la céramique*, Nabeul, Éditions Néapolis-Céram.
- LOVICONI, A., BELFITAM, D. (1994) *Faïences de Tunisie, Qallaline et Nabeul*, Aix-en-Provence, Edisud.
- MARÇAIS, G. (1946) *L'art de l'islam*, Paris, Librairie Larousse.
- MAKHLOUF, S. (2005) « Déplacement et artificialité de l'artisanat », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 56-58.
- MAOÛI, A. (2005) « Design et artisanat », *Archibat, Revue maghrébine d'aménagement de l'espace et de la construction*, n°11, pp. 62-63.
- MARSHALL, C., GRETCHEN, B.R. (1989) *Designing qualitative research*. London/New Delhi, Sage Publications, Thousand Oaks.
- MASSIGNON, L. (1954) *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris, Vrin.

- MEDDEB, A. (1995) *L'image dans le monde arabe*, Institut de Recherche et d'Études sur le Monde Arabe et Musulman, Paris, CNRS Éditions, coll. « Études de l'annuaire de l'Afrique du Nord ».
- MILLER, C.R. (1990) "The Rhetoric of Decision Science", in Herbert, W. *The Rhetorical Turn. Invention and persuasion in the conduct of inquiry*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ministère de l'équipement. Agence Foncière d'Habitation (1977) *Lotissement quartier de L'avenir «El Menzeh VII»*, Tunis, AFA.
- Ministère de l'Équipement, du Logement, de l'Aménagement du territoire et des Transports ; direction de l'Architecture et de l'Urbanisme ; Bureau de la Recherche architecturale. (1987) «Espace centré. Figures de l'architecture domestique dans l'orient méditerranéen», *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 20/21, Marseille, Édition Parenthèses.
- MOUHLLI, Z. McGUINNESS, J. (2004) *Tunis, 1800-1950. Portrait architectural et urbain*, Tunis, Association de sauvegarde de la médina de Tunis.
- MOZZATI, L. traduit de l'italien par CANAL, D.A (2005), *L'art de l'islam*, éd. Mangés.
- MUCCHIELLI, A. (dir.) (1994) *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin.
- OTTO-DORN, K. (1967) *L'art de L'islam*, traduit de l'allemand par J.-P. Simon, Paris, Albin Michel.
- PACCARD, A. (1983) *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*, Annecy, Annecy Editions.
- PAPADOPOULO, A. (1976) *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Louis Mazenod éd., coll. « L'Art et les grandes civilisations ».

- POUPART, J. (1997) *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaétan Morin éditeur.
- QUIVY, R., VAN CAMPENHOUDT, L. (1995) *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris, Dumond éd.
- REVAULT, J. (1984) *Palais, demeures et maisons de plaisance à Tunis et dans ses environs*, Aix-en-Provence, Cérès Productions/Édisud.
- REVAULT, J. (1983) *Palais et demeures de Tunis (XVIII, XIXe siècles)*, Paris, Editions du CNRS.
- REVAULT, J. (1967) *Arts traditionnels en Tunisie*, Tunis, Office national de l'artisanat de Tunisie.
- REVAULT, J. (1967) *Palais et demeures de Tunis (XVIe et XVIIe siècles)*, Paris, Editions du CNRS.
- RICOEUR, P. (1983) *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- RITTEL, H.W.J., WEBBER, M.M. (1984) "Planning Problems are Wicked Problems", in CROSS, N., *Developments in design Methodology*, Chichester, Wiley ed.
- RODEMANN, P.A. (1999) *Patterns in interior environments: Perception, Psychology, and Practice*, Chichester, Wiley ed.
- RUSKIN, J. (1987) *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Éditions Denoël.
- SANTELLI, S. (1995) *Le creuset méditerranéen*, Tunis, Éditions du Demi Cercle.
- SANTELLI, S. (1992) *Médinas, architecture traditionnelle en Tunisie*, Tunis, Dar Ashraf éditions.

- SEHERR-THOSS, S.P. (1968) *Design and colour in Islamic architecture: Afghanistan, Iran, Turkey*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- SCHON, D.A. (1983) *The reflective practitioner*, New York, Basic Books ed.
- SCHON, D.A. (1986) « Vers une nouvelle épistémologie de la profession face à la crise du savoir professionnel », in THOMAS, A., PLAMAN, E.W. *Savoir et développement : une perspective mondiale*, Toronto, OISE Press.
- SEMLALI, A. (2002) *La représentation algorithmique des dômes mouqarnas : du planaire au volumique*, Faculté de l'Aménagement, Université de Montréal.
- SIMON, H. (1972) *La science des systèmes : sciences de l'artificiel*, traduit de l'anglais par J.-L. Lemoine, Cambridge, MIT Press.
- SIVARDIERE, J. (1995) *La symétrie en mathématiques, physique et chimie*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- STRAUSS, A., CORBIN, J. (1998) *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques for developing grounded theory*, 2nd edition, Thousand Oaks, Sage Publications.
- STAMBOULI, F. (1996) "la crise sémiotique de l'espace dans le Maghreb contemporain, *architecture et comportement*, vol 11, page 215-220.
- TRAKI, Z. (1984) *Symboliques corporelles et espaces musulmans*, Tunis, Cérès Productions.
- Ville de Tunis & Association de sauvegarde de la Médina (1999) Actes du colloque « *Espaces traditionnels fonctions contemporaines* » à l'occasion du 20^e anniversaire du classement de la médina de Tunis au patrimoine mondial (1979-1990), Tunis, édition de l'ASM.
- Ville de Tunis, Organisation des villes du patrimoine mondiale & Association de sauvegarde de la Médina (1997) Actes du colloque « *Vieux quartiers, vie nouvelle : la*

réhabilitation en milieu historique », 2^e conférence régionale des villes du patrimoine mondiale, Tunis, édition de l'ASM.

WEYL, H. (1952) *Symmetry*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

WILLIAMS, L. (1968) *L'espace tactile en design : une investigation méthodologique comparée, avec une application à la douceur*, Faculté de l'Aménagement, Université de Montréal.

WONG, W. (1993) *Principles of form and design*, New York, Van Nostrand Reinhold Company.

WONG, W. (1972) *Principles of Two Dimensional Design*, New York, Van Nostrand Reinhold Company.

ZIDELMAL, N. (2004) *Représentation algorithmique des motifs géométriques de l'art et de l'ornement mauresques*, Faculté de l'Aménagement, Université de Montréal.

ZOUARI, S. (2001) « Confort domestique et représentation du standing », *Revue Archibat, Habitat I : la maison*, n°2, pp. 50-53.

Sites Web

<http://www.chemla.org/ceram.html> (histoire des céramiques Chemla)

http://www.encyclopedia.yahoo.com/article/ma/ma_1009_pl.html (présentation de l'art islamique)

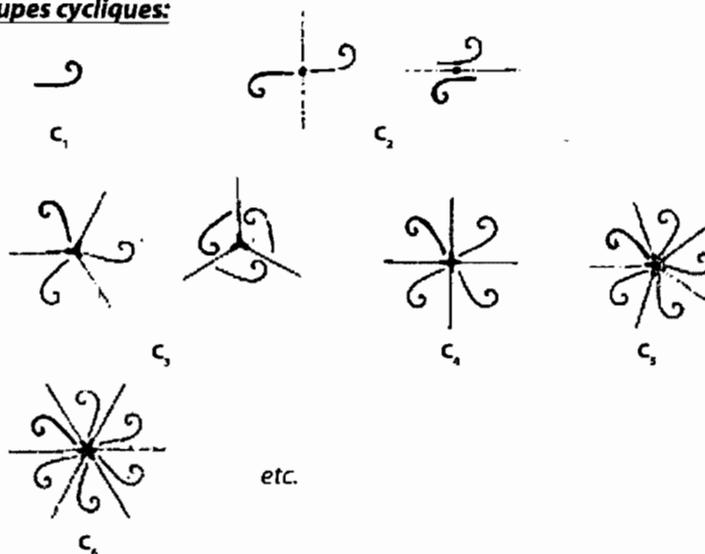
www.hellotunisia.com/htnfr/artisanat/poterie.html (poteries et céramiques tunisiennes)

Annexe A : Groupes de symétrie

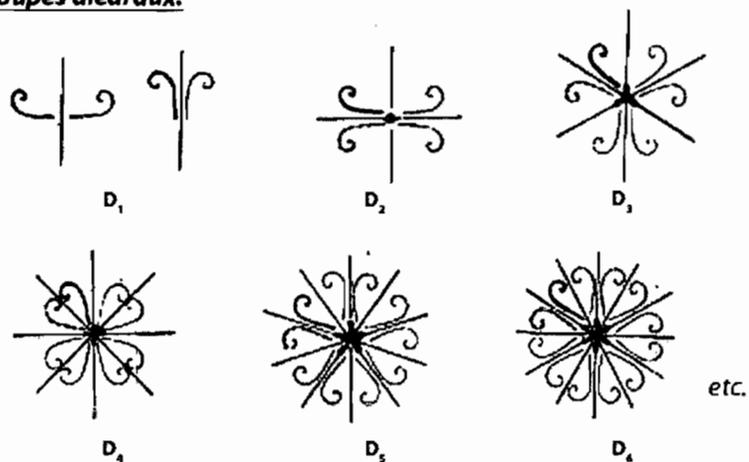
A-1 Groupes de rosace

Groupes de rosaces

Groupes cycliques:



Groupes diedraux:



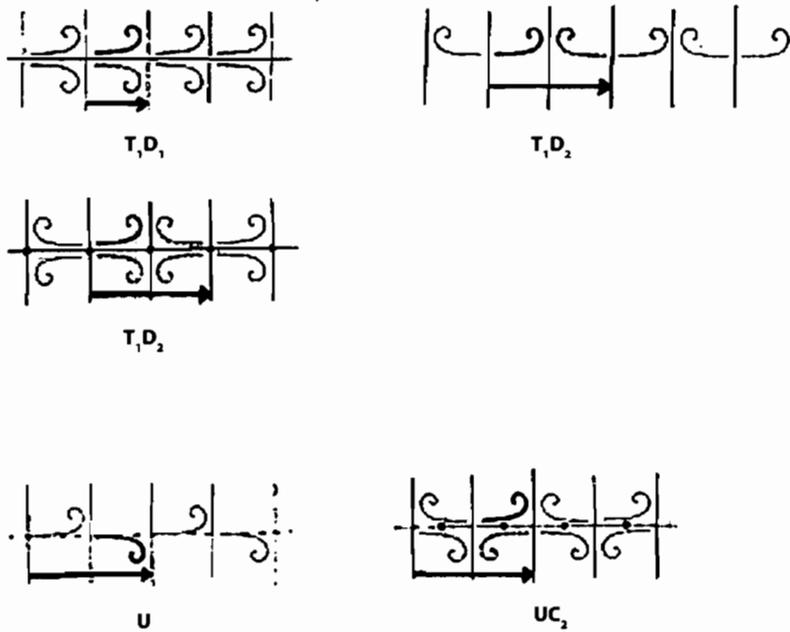
A-2 Groupes de frise

Les 7 groupes de frises

Groupes ne contenant que des isométries positives:



Groupes contenant aussi des isométries négatives:

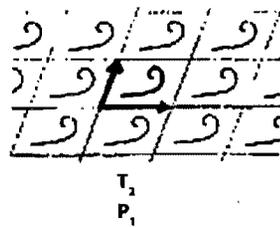


A-3 Les 17 groupes de pavage

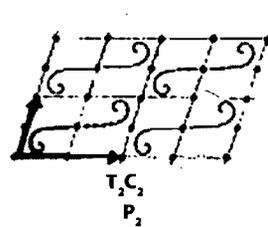
Les 17 groupes de dessins-tapis

Groupes ne contenant que des isometries positives:

n=1:

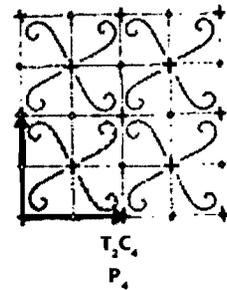


n=2:



reseau
quelconque

n=4:

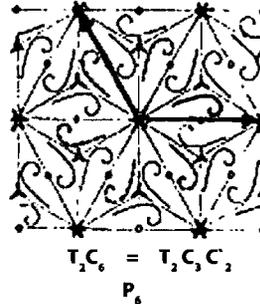


reseau
carre

n=3:



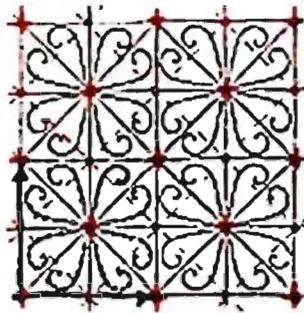
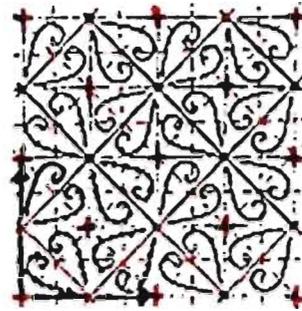
n=6:



reseau
hexagonal

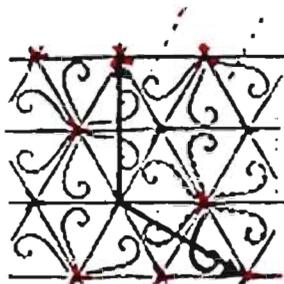
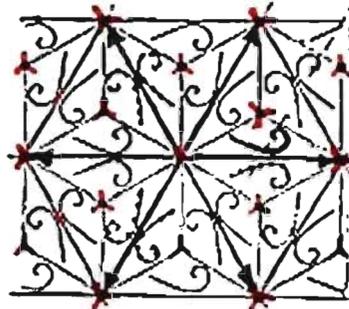
• diades + cetades Δ triader * hexades

n=4:

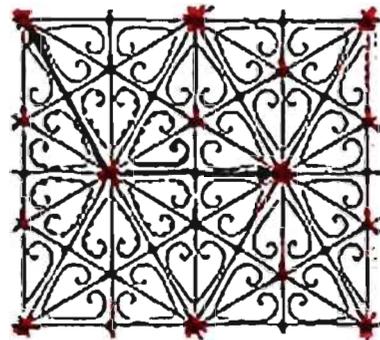

 T_2D_4
p4m

 $T_2C_4D_1$
p4g

reseau
carre

n=3:


 T_2D_3
p3m1

 $(T_2D_3)^x = T_2C_3D_1$
p31m

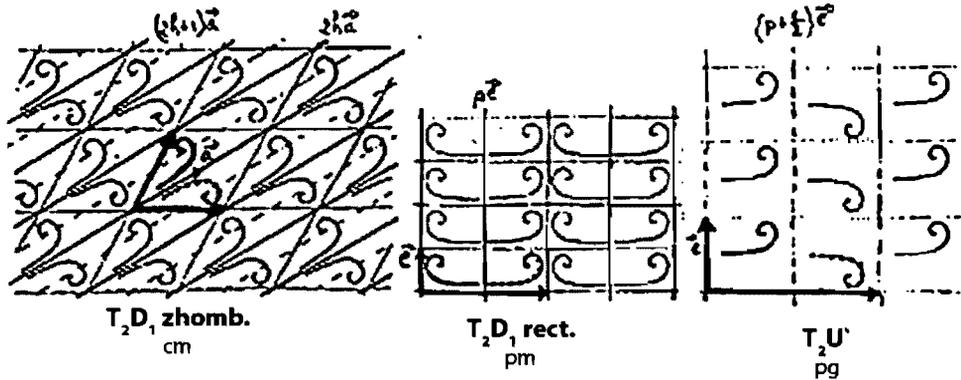
n=6:


 T_2D_6
p6m

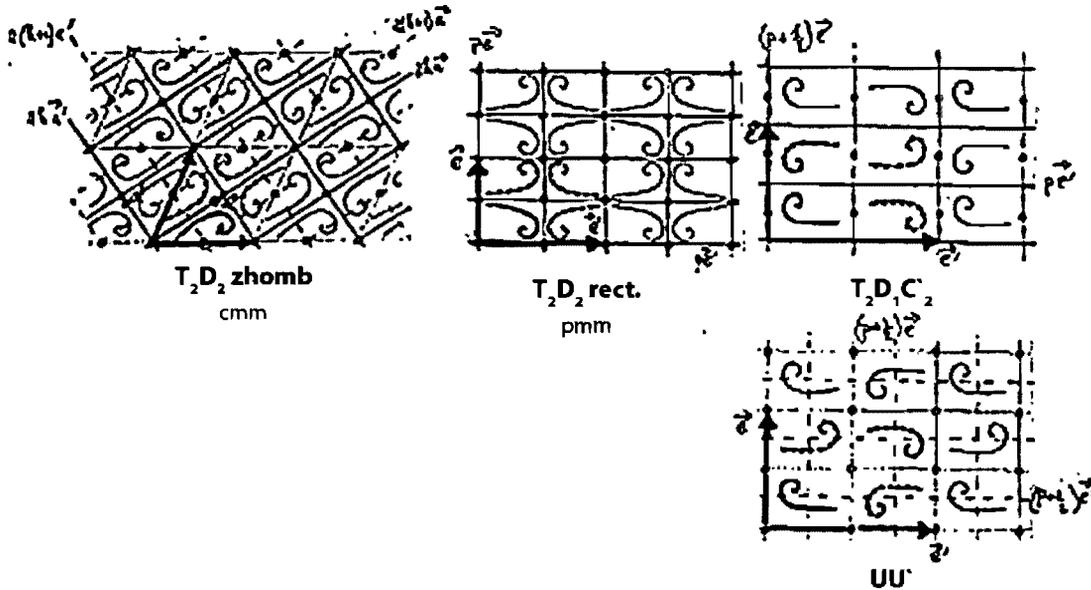
reseau
hexagonal

Groupes contenant aussi des isometriesnegatives:

n=1:



n=2:



reseau zhombique

reseau rectangulaire

- axe de reflexion (et de refl. glisses)
- - - - - axe de reflex. glisses (pas de reflexion)

A-4 Translation d'un pavé

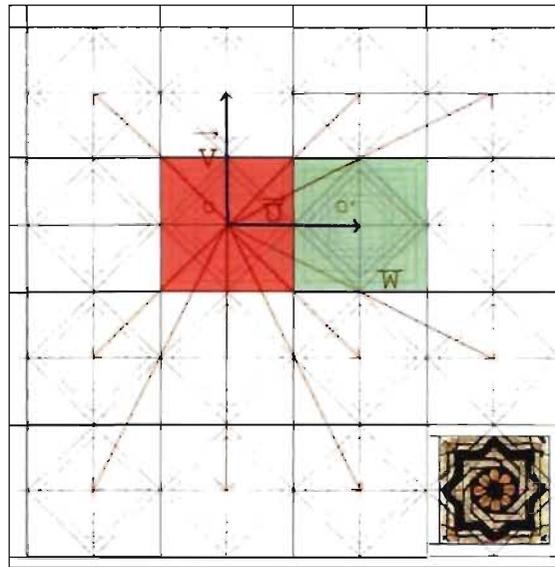


Figure 74 : Translation d'un pavé

Analyse : Leila Tissaoui.

À l'analyse de cette Figure 74, le module rouge de centre o est applicable sur le module vert par le moyen d'une translation de vecteur \vec{u} où \vec{u} relie le centre de chacun des deux modules. Le module rouge est également applicable sur tous les autres modules, par une translation vectorielle d'extrémités : les centres des deux modules. Une première partie du groupe de symétrie est formée par l'ensemble des translations du plan où les vecteurs \vec{u} et \vec{v} forment la base du réseau des vecteurs de translations. L'ensemble des vecteurs se présente sous la forme $\vec{\vartheta} = n\vec{u} + n'\vec{v}$ avec n et n' comme entiers naturels, positifs, négatifs ou bien nuls (par exemple : $\vec{w} = 2\vec{u} - \vec{v}$).

Annexe B1 : Réponses architecte 1

Nom : Ben Mahmoud

Profession : architecte

Adresse : [information retirée / information withdrawn] Tunis

PARTIE I

Question I- 1

Autrefois, l'architecture était transcendante, fortement symbolique dans sa structure et son ornementation. Aujourd'hui, quand vous concevez un espace, tenez-vous compte de certaines dimensions symboliques liées à l'ornementation céramique ? Si oui, comment se traduit cette symbolique ?

Réponse I- 1

Le décor et l'ornementation faisaient référence à la richesse. Aujourd'hui, la symbolique de la richesse est toujours aussi présente mais autrement, sous une autre forme : c'est plus au niveau de la signification du vocabulaire architectural, ceci dépend de l'architecte et du client, en terme de réflexion et d'approche, le client est un acteur primordial dans le projet.

Question I-2

La cour intérieure, lieu de vie sociale, était très importante, comment interprétez-vous aujourd'hui la notion de centralité ou d'espace fédérateur dans les nouvelles configurations spatiales ?

Réponse I-2 :

La cour ou le patio date des Romains ; cette forme architecturale n'est donc pas spécifique à l'architecture islamique, mais a été adoptée par eux. La fonction essentielle étant l'aération et l'éclairage.

Aujourd'hui, les conditions de vie diffèrent. Les gens n'avaient pas de salles de bains, ils allaient au Hammam ; il n'y avait pas de climatiseur ni de chauffage. L'espace cour n'est

plus aussi essentiel qu'avant puisque la technologie a avancé et on a d'autres solutions si nous nous tenons au climat.

Question I- 3 :

Dans vos projets, vous référez-vous à l'architecture traditionnelle ? Si oui, de quelle manière?

Réponse I- 3 :

L'architecte ne peut être dissocié de son contexte physique, c'est-à-dire du terrain, du climat, de la géographie. On tient compte aussi des matériaux et de leur disponibilité (aujourd'hui, on utilise beaucoup le béton, matériau qu'on n'utilisait pas. On a une palette de peinture murale dont on ne disposait pas avant). Ceci dit, il y a des paramètres qui ne changent pas, notamment le climat et les matériaux telle que la faïence, par exemple. Personnellement, je suis favorable à une reformulation ; la référence au patrimoine est nécessaire, mais ceci ne veut pas dire copier. Si je prends la faïence, je ne suis pas tenu de reproduire le même motif ; je l'ai fait dans l'un de mes projets.

Question I- 4

4- Que puisez-vous dans l'architecture traditionnelle ?

- des modèles
- des lignes
- des couleurs
- des éléments architectoniques
- des motifs
- autres

Réponse I- 4 :

Autres : détails de menuiserie, filtrage de la lumière.

Question I- 5 :

Comment opérez-vous le transfert ?

Réponse I- 6 :

Le transfert par une organisation spatiale adoptée au programme et à la tradition. L'utilisation d'un vocabulaire architectural traditionnel rénové ou adapté, ce qui laisse beaucoup de place à la création. Même dans la céramique, le champs de la création est immense.

Question I- 6 :

En quelques mots, comment définissez-vous la notion de modernité en architecture?

Réponse I- 6 :

La modernité c'est la réponse à des besoins contemporains aussi bien sur le plan fonctionnel que social.

Question I-7 :

Y a-t-il un mouvement artistique ou un courant de pensée occidental qui influence votre travail ?

Réponse I-7 :

Le mouvement architectural au Japon ou au Mexique qui démontre qu'on peut être à la fois moderne et fidèle à la tradition.

Question I-8 :

Quelles sont les demandes les plus récurrentes concernant le style architectural ?

- plutôt **modernes** par rapport :

- aux matériaux
- à la forme
- à la fonction

- plutôt **traditionnelles** par rapport :

- aux matériaux
- aux éléments architectoniques
- aux configurations spatiales

Réponse I-8 :

Plutôt traditionnel.

PARTIE II**Question II-1**

Avec le protectorat français, un style architectural inspiré de la tradition tunisienne a donné naissance au style « Arabisance ». Peut-on parler aujourd'hui d'un style architectural du même ordre ?

oui

non

Si oui, qui en sont les auteurs ? des Tunisiens

des étrangers

Question II-2

Que pensez-vous des habitations où la céramique est présente ?

- à l'extérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

- à l'intérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

b) Est-ce par souci :

- esthétique ?

- fonctionnel ?

Question II-3

Y a-t-il une réglementation du bâtiment concernant le revêtement céramique ?

Réponse II-2

Certaines municipalités interdisent l'utilisation de la céramique en façade.

PARTIE III

Question III-1-

Autrefois, la céramique avait plusieurs fonctions : entretien, fraîcheur, ornementation.

Quel est le rôle de la céramique dans l'architecture actuelle ?

- a. esthétique
- b. référent culturel
- c. fonctionnel
- d. autre, précisez

Question III-2

Employez-vous le revêtement céramique ?

a- Si oui, pour quelles raisons ? :

à l'intérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

à l'extérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

b- Comment est guidé votre choix ? Vous référez-vous à :

- des modèles existants
- des modèles que concevez vous-même
- des modèles conçus pour vous par un professionnel

Question III-3

Selon vous, l'évolution de la production céramique est-elle satisfaisante en Tunisie ?

Réponse III-3 :

Oui, mais il faut développer la demande.

Question III-4 :

a) Avec les nouvelles données, ou le paraître est de mise, comment se fait le transfert de cet élément décoratif dans le temps ?

b) Considérez vous qu'il y ait là un glissement d'un point de vue esthétique ?

Réponse III-4-a :

L'évolution de l'utilisation de la céramique dans le sens d'une plus grande créativité et originalité.

Réponse III-4-b :

Pas de réponse à cette question.

Question III-5 :

Avez- vous suivi vos études d'architecture en Tunisie ou à l'étranger ?

Réponse III-5 :

J'ai poursuivi mes études d'architecture en France et aux États-unis.

Annexe B2 : Réponses architecte 2

Nom : Bouziri

Profession : architecte

Adresse : [information retirée / information withdrawn] Tunis

PARTIE I

Question I- 1 :

Autrefois, l'architecture était transcendante, fortement symbolique dans sa structure et son ornementation. Aujourd'hui, quand vous concevez un espace, tenez-vous compte de certaines dimensions symboliques liées à l'ornementation céramique ? Si oui, comment se traduit cette symbolique ?

Réponse I- 1 :

Le symbolisme, dans mon architecture, est pris comme *une échelle* au sens où Philippe Boudon le définit. Certains projets en sont plus chargés que d'autres, d'autres n'en ont pas. Ainsi, notre projet du ministère des finances, un projet public, en site historique, usera de l'échelle symbolique sans pour autant faire appel à l'ornementation céramique. Par ailleurs, ce que je retiens de la céramique aussi c'est la couleur.

Question I-2 :

La cour intérieure, lieu de vie sociale, était très importante, comment interprétez-vous aujourd'hui la notion de centralité ou d'espace fédérateur dans les nouvelles configurations spatiales ?

Réponse I-2 :

La cour intérieure est l'élément fédérateur de la maison traditionnelle lorsqu'elle est complète. Elle est la formalisation d'une logique introvertie de l'architecture d'antan. Des forces externes comme le règlement d'urbanisme et des forces internes comme le mode de vie, les notions contemporaines de confort remettent en question ce schéma. Dans ce nouveau contexte, d'autres types d'espaces se substituent, avec plus ou moins de réussite, à la cour intérieure pour retrouver centralité, distribution et lumière.

Question I- 3 :

Dans vos projets, vous référez-vous à l'architecture traditionnelle ? Si oui, de quelle manière?

Réponse I- 3 :

L'architecture traditionnelle est importante, dans le sens où elle est le résultat de plusieurs siècles d'histoire du bâti. Elle est en soi intelligente et riche d'enseignement, elle est source de référence, mais en confrontation avec des données nouvelles. Le défi est de puiser l'essence de cette architecture.

Question I- 4 :

4- Que puisez-vous dans l'architecture traditionnelle ?

- des modèles
- des lignes
- des couleurs
- des éléments architectoniques
- des motifs
- autres

Réponse I- 4 :

Tout ce qui est énuméré est source de référence. Le choix est entre une utilisation littérale et une interprétation qui passe, selon moi, nécessairement par l'abstraction

Question I- 5 :

Comment opérez-vous le transfert ?

Question I- 6 :

En quelques mots, comment définissez-vous la notion de modernité en architecture?

Réponse I- 6 :

La modernité en architecture est l'accord avec la modernité dans sa signification philosophique; transparence, universalité, circulation des idées et des informations, liberté et multiplicité des choix et des solutions, adaptabilité, égalité des droits.

Question I-7 :

Y a-t-il un mouvement artistique ou un courant de pensée occidental qui influence votre travail ?

Réponse I-7 :

Oui le cubisme et le minimalisme.

Question I-8

Quelles sont les demandes les plus récurrentes concernant le style architectural ?

• plutôt **modernes** par rapport :

- aux matériaux
- à la forme
- à la fonction

• plutôt **traditionnelles** par rapport :

- aux matériaux
- aux éléments architectoniques
- aux configurations spatiales

Réponse I-8 :

On observe une demande de l'image traditionnelle sans attachement à l'essence de l'architecture et ses aspects pratico symboliques. Celle-ci semble correspondre à une quête identitaire de nombreux individus ayant perdu leurs repères culturels.

PARTIE II

Question II-1 :

Avec le protectorat français, un style architectural inspiré de la tradition tunisienne a donné naissance au style « Arabisance ». Peut-on parler aujourd'hui d'un style architectural du même ordre ?

oui non

Si oui, qui en sont les auteurs ? des Tunisiens

des étrangers

Réponse II-1 :

L'arabisation est toujours d'actualité. Il faut se rappeler que celle-ci fut introduite par les tenants de l'école française des beaux arts et s'appuyait sur des corps de métiers qualifiés. Aujourd'hui, elle continue à être pratiquée avec moins d'adresse que précédemment.

Question II-2 :

Que pensez-vous des habitations où la céramique est présente ?

• **à l'extérieur :**

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

• **à l'intérieur :**

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

b) Est-ce par souci :

- esthétique ?
- fonctionnel ?

Réponse II-2

Pour le moment, je ne vois pas d'utilisation innovante de la céramique traditionnelle, qui pourrait être utilisée utilement en protection mais avec des systèmes de fixation moderne. Traditionnellement, c'est un matériau d'intérieur et comme tout revêtement son degré d'utilisation était fonction de la fortune ou du rang de la société de l'utilisateur. L'excès de son utilisation à des fins de représentations sociales a eu des conséquences très inesthétiques.

Question III-3 :

Y a-t-il une réglementation du bâtiment concernant le revêtement céramique ?

Réponse III-3 :

Pas de réponse à cette question.

PARTIE III

Question III-1 :

Autrefois, la céramique avait plusieurs fonctions : entretien, fraîcheur, ornementation.
Quel est le rôle de la céramique dans l'architecture actuelle ?

- e. esthétique
- f. référent culturel
- g. fonctionnel
- h. autre, précisez

Question III-2 :

Employez-vous le revêtement céramique ?

a- Si oui, pour quelles raisons ? :

à l'intérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

à l'extérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

b- Comment est guidé votre choix ? Vous référez-vous à :

- des modèles existants

- des modèles que concevez vous-même
- des modèles conçus pour vous par un professionnel

Question III-3 :

Selon vous, l'évolution de la production céramique est-elle satisfaisante en Tunisie ?

Réponse III-3

La céramique traditionnelle, dans ses motifs, disparaît petit à petit. Elle est supplantée par les produits étrangers de plus grande qualité fonctionnelle et offrant un choix plus élargi. De par son dimensionnement, son coût de pose est élevé et il y a la encore une perte de compétitivité face à d'autres revêtements.

Question III-4

a) Avec les nouvelles données où le paraître est de mise, comment s'effectue le transfert de cet élément décoratif dans le temps ?

b) Considérez vous qu'il y ait là un glissement esthétique ?

Réponse III-4-b

Le paraître est difficile à saisir d'autant qu'il change au gré des modes. Il semble que, l'influence minimaliste ayant atteint ce pays, l'utilisation de la céramique soit en baisse. Il devra revenir sur le marché si les fabricants et concepteurs trouvent des moyens de fabrication et de mise en œuvre qui correspondent aux normes de qualité contemporaines.

Question III-5 :

Avez- vous suivi vos études d'architecture en Tunisie ou à l'étranger ?

Réponse III-5 :

J'ai poursuivi mes études d'architecture en France et aux Etats-Unis.

Annexe B3 : Réponses architecte 3

Nom : Ben Jennet Mustapha

Profession : Architecte

Lieu : Tunis

PARTIE I

Question I- 1

Autrefois, l'architecture était transcendante, fortement symbolique dans sa structure et son ornementation. Aujourd'hui, quand vous concevez un espace, tenez-vous compte de certaines dimensions symboliques liées à l'ornementation céramique ? Si oui, comment se traduit cette symbolique ?

Réponse I- 1

Par rapport à l'ornementation en céramique, j'essai de respecter l'ordre de disposition, Par exemple : le panneau de céramique couvrait l'espace mural de la cour intérieur, endroit de passage extérieur- intérieur, aujourd'hui, étant donné le changement du modèle architectural je l'emploi en respectant ce passage par exemple sur le mur extérieur donnant sur le jardin ou la terrasse.

Question I-2

La cour intérieure, lieu de vie sociale, était très importante, comment interprétez-vous aujourd'hui la notion de centralité ou d'espace fédérateur dans les nouvelles configurations spatiales ?

Réponse I-2 :

Pas de réponse à cette question

Question I- 3

Dans vos projets, vous référez-vous à l'architecture traditionnelle ? Si oui, de quelle manière?

Réponse I- 3 :

Pas de réponse à cette question

Question I- 4 :

Que puisez-vous dans l'architecture traditionnelle ?

- des modèles
- des lignes
- des couleurs
- des éléments architectoniques
- des motifs
- autres

Réponse I- 4 :

Des modèles, mais cela dépend des projets, exemple : Dar el Moussader .

Question I- 5 :

Comment opérez-vous le transfert ?

Réponse I-5 :

Pas de réponse à cette question

Question I- 6 :

En quelques mots, comment définissez-vous la notion de modernité en architecture?

Réponse I- 6 :

Les matériaux nouveaux, la simplicité, la pureté.

Question I-7

Y a-t-il un mouvement artistique ou un courant de pensée occidental qui influence votre travail ?

Réponse I-7 :

Pas de réponse à cette question

Question I-8

8- Quelles sont les demandes les plus récurrentes concernant le style architectural ?

- plutôt **modernes** par rapport :

- aux matériaux
- à la forme
- à la fonction

- plutôt **traditionnelles** par rapport :

- aux matériaux
- aux éléments architectoniques
- aux configurations spatiales

Réponse I-8 :

Plutôt moderne par rapport aux matériaux.

PARTIE II

Question II-1

Avec le protectorat français, un style architectural inspiré de la tradition tunisienne a donné naissance au style « Arabisation ». Peut-on parler aujourd'hui d'un style architectural du même ordre ?

oui non

Si oui, qui en sont les auteurs ? des Tunisiens

des étrangers

Réponse II-1 :

Il est en phase de recherche.

Question II-2

Que pensez-vous des habitations où la céramique est présente ?

- à l'extérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

- à l'intérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

b) Est-ce par souci :

- esthétique ?
- fonctionnel ?

Réponse II-2

Cela dépend de la disposition de la céramique ou du panneau .Le panneau céramical était présent non seulement dans les chambres c'est à dire a l'intérieur, et revêtait également les parois de la cour. Aujourd'hui, vu que le modèle architectural a changé ce qui était extérieur est maintenant intérieur et vice versa, personnellement, si n met le panneau dans l'espace de transition ce st a dire entre le bâti et l'extérieur (le jardin), c'est une forme de respect de la disposition du revêtement céramique.

Question II-3 :

Y a-t-il une réglementation du bâtiment concernant le revêtement céramique ?

Réponse II-3 :

En effet, il y a une circulaire du 1^{er} mai (c'est-à-dire que ce n'est pas une obligation) que pour chaque projet étatique, 1% du budget total est réservé à une œuvre artisanale, les artistes et les artisans et notamment la céramique en profitent.

PARTIE III

Question III-1 :

Autrefois, la céramique avait plusieurs fonctions : entretien, fraîcheur, ornementation.
Quel est le rôle de la céramique dans l'architecture actuelle ?

- i. esthétique
- j. référent culturel
- k. fonctionnel
- l. autre, précisez

Réponse III-1 :

Politique, quand il s'agit de projets étatiques...Actuellement la demande au niveau de l'habitat est plus style minimaliste, les gens aiment les grands espaces vides , les lignes simples , pures... je travaille sur un projet de maison , en ce moment où la céramique est totalement absente même dans la salle de bain.

L'architecture suit les tendances. En effet, pendant les années soixante, la tendance virait vers le fonctionnel, les architectes étaient français, italiens ou tunisiens ayant effectué leurs études à l'étranger. Ensuite dans les années soixante dix, il y a eu un retour vers l'authenticité, un besoin d'identité quelque part. Aujourd'hui la tendance est plutôt minimaliste dans les projets privés, entre autre dans les projets d'habitats. Par contre dans le projet étatique, une volonté politique qui prône et encourage le travail d'artisans tunisiens est manifeste.

Question III-2

2- Employez-vous le revêtement céramique ?

a- Si oui, pour quelles raisons ? :

à l'intérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

à l'extérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

b- Comment est guidé votre choix ? Vous référez-vous à :

- des modèles existants
- des modèles que concevez vous-même
- des modèles conçus pour vous par un professionnel

Réponse III-2-a :

Oui, cela dépend des projets des clients.

Réponse III-2-b :

Des modèles existants, j'essaie de respecter le modèle traditionnel, la disposition.

Question III-3 :

3- Selon vous, l'évolution de la production céramique est-elle satisfaisante en Tunisie?

Réponse III-3

Pas de réponse à cette question.

Question III-4

4- a) Avec les nouvelles données où le paraître est de mise, comment s'effectue le transfert de cet élément décoratif dans le temps ?

b) Considérez-vous qu'il y ait là une évolution esthétique ?

Réponse III-4-a

Pas de réponse à cette question.

Réponse III-4-b

Pas de réponse à cette question.

Question III-5 :

Avez- vous suivi vos études d'architecture en Tunisie ou à l'étranger ?

Réponse III-5 :

J'ai poursuivi mes études d'architecture en France.

Annexe B4 : Réponses architecte 4

Nom : Mouhli Zoubeir

Profession : architecte

Adresse : [information retirée / information withdrawn]

Tunis

PARTIE I

Question I- 1

Autrefois, l'architecture était transcendantale, fortement symbolique dans sa structure et son ornementation. Aujourd'hui, quand vous concevez un espace, tenez-vous compte de certaines dimensions symboliques liées à l'ornementation céramique ? Si oui, comment se traduit cette symbolique ?

Réponse I- 1

Pas de réponse à cette question.

Question I-2

La cour intérieure, lieu de vie sociale, était très importante, comment interprétez-vous aujourd'hui la notion de centralité ou d'espace fédérateur dans les nouvelles configurations spatiales ?

Réponse I-2 :

Pas de réponse à cette question.

Question I- 3

Dans vos projets, vous référez-vous à l'architecture traditionnelle ? Si oui, de quelle manière?

Réponse I- 3 :

Oui, surtout quand il s'agit de s'intégrer à un tissu historique.

Question I- 4

Que puisez-vous dans l'architecture traditionnelle ?

- des modèles
- des lignes
- des couleurs
- des éléments architectoniques
- des motifs
- autres

Réponse I- 4 :

Tout ce qui est énuméré est source de référence et d'inspiration.

Question I- 5 :

Comment opérez-vous le transfert ?

Réponse I- 6 :

Retrouver une âme semblable, comprendre les solutions trouvées, à des besoins donnés, d'un vécu qui se perpétue jusqu'aujourd'hui, reproduire la richesse typologique et ornementale dans un registre contemporain.

Question I- 6 :

En quelques mots, comment définissez-vous la notion de modernité en architecture?

Réponse I- 6 :

Des espaces répondant adéquatement à un mode de vie contemporain (pas nécessairement universel!) et utilisant tous types de matériaux et de techniques, de construction (ancien et nouveau) mais d'une manière intelligente.

Question I-7 :

7- Y a-t-il un mouvement artistique ou un courant de pensée occidental qui influence votre travail ?

Réponse I-7 :

Oui, le minimalisme.

Question I-8

Quelles sont les demandes les plus récurrentes concernant le style architectural ?

- plutôt **modernes** par rapport :

- aux matériaux
- à la forme
- à la fonction

- plutôt **traditionnelles** par rapport :

- aux matériaux
- aux éléments architectoniques
- aux configurations spatiales

Réponse I-8 :

Les deux.

PARTIE II

Question II-1

Avec le protectorat français, un style architectural inspiré de la tradition tunisienne a donné naissance au style « Arabisance ». Peut-on parler aujourd'hui d'un style architectural du même ordre ?

oui non

Si oui, qui en sont les auteurs ? des Tunisiens

des étrangers

Réponse II-1 :

Vaste sujet de recherche.

Question II-2

Que pensez-vous des habitations où la céramique est présente ?

- à l'extérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

- à l'intérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

b) Est-ce par souci :

- esthétique ?
- fonctionnel ?

Réponse II-2

Cela dépend des cas.

Question II-3

Y a-t-il une réglementation du bâtiment concernant le revêtement céramique ?

Réponse II-2

Pas à ma connaissance.

PARTIE III

Question III-1- Autrefois, la céramique avait plusieurs fonctions : entretien, fraîcheur, ornementation. Quel est le rôle de la céramique dans l'architecture actuelle ?

- a. esthétique
- b. référent culturel
- c. fonctionnel
- d. autre, précisez

Réponse III-1

Où ? Salle de bain, cuisine, hall, façades ?

Question III-2

Employez-vous le revêtement céramique ?

a- Si oui, pour quelles raisons ? :

à l'intérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

à l'extérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

b- Comment est guidé votre choix ? Vous référez-vous à :

- des modèles existants
- des modèles que concevez vous-même
- des modèles conçus pour vous par un professionnel

Réponse III-2-a

Quelquefois et à petite dose. Je l'emploie à l'intérieur pour des raisons d'esthétique et de références culturelles mais pas à l'extérieur.

Question III-3

Selon vous, l'évolution de la production céramique est-elle satisfaisante en Tunisie ?

Réponse III-3

Pas de réponse à cette question.

Question III-4-a

Avec les nouvelles donnes, ou le paraître est de mise, comment se fait le transfert de cet élément décoratif dans le temps ?

Réponse III-4-a

Le revêtement céramique a été surtout utilisé dans le domaine de l'hébergement touristique, à une échelle industrielle, en tant qu'élément patrimonial.

Question III-4-b

Considérez vous qu'il y ait là un glissement d'un point de vue esthétique ?

Réponse III-4-b

Oui, surtout par l'échelle de l'utilisation (tourisme) et le non respect des principes de composition.

Question III-5 :

Avez- vous suivi vos études d'architecture en Tunisie ou à l'étranger ?

Réponse III-5 :

J'ai poursuivi mes études d'architecture en Tunisie.

Annexe B5 : Réponses architecte 5

Nom : Dorra Ismail

Profession : architecte

Adresse : [information retirée / information withdrawn] Tunis

PARTIE I

Question I- 1

Autrefois, l'architecture était transcendante, fortement symbolique dans sa structure et son ornementation. Aujourd'hui, quand vous concevez un espace, tenez-vous compte de certaines dimensions symboliques liées à l'ornementation céramique ? Si oui, comment se traduit cette symbolique ?

Réponse I- 1

Sans répondre à la question, l'architecte la reformule :

Plutôt : par quel dispositif spatial ou ornemental se traduit cette symbolique?

Question I-2

La cour intérieure, lieu de vie sociale, était très importante, comment interprétez-vous aujourd'hui la notion de centralité ou d'espace fédérateur dans les nouvelles configurations spatiales ?

Réponse I-2 :

Pour moi, le vide est un concept et non une forme ou une géométrie figée, je l'utilise essentiellement comme un vide qui donne forme au plein.

Question I- 3

Dans vos projets, vous référez-vous à l'architecture traditionnelle ? Si oui, de quelle manière?

Réponse I- 3 :

J'utilise la lecture que je fais de certains dispositifs spatiaux, comme des dispositifs à réinterpréter en fonction des nouveaux contextes et non pas à replacer dans leur forme et leur échelle d'origine.

Question I- 4

Que puisez-vous dans l'architecture traditionnelle ?

- des modèles
- des lignes
- des couleurs
- des éléments architectoniques
- des motifs
- autres

Réponse I- 4 :

Le tout, de manière à ce qu'il soit lu et réinterprété comme un système et non comme une sémantique.

Question I- 5 :

5- Comment opérez-vous le transfert ?

Réponse I- 5:

En repérant les différentes échelles (urbaine, sémantique, sociale, anthropologique, esthétique, géométrique, de voisinage ...) qui définissent le "modèle" ou plutôt le dispositif à transférer. Afin de replacer les échelles dans le nouveau contexte d'intervention, ce qui conduit à un changement d'expression et de définition de ces mêmes échelles.

Question I- 6 :

En quelques mots, comment définissez-vous la notion de modernité en architecture?

Réponse I- 6 :

Une architecture qui assure le lieu. Une architecture interactive dans son action entre ce qui s'est fait, ce qui peut se faire dans un contexte contemporain et ce qui peut se faire dans un futur éventuel.

Question I-7

Y a-t-il un mouvement artistique ou un courant de pensée occidental qui influence votre travail ?

Réponse I-7 :

L'approche spirituelle dans l'architecture japonaise.

Question I-8

Quelles sont les demandes les plus récurrentes concernant le style architectural ?

• plutôt **modernes** par rapport :

- aux matériaux
- à la forme
- à la fonction

• plutôt **traditionnelles** par rapport :

- aux matériaux
- aux éléments architectoniques
- aux configurations spatiales

Réponse I-8 :

- Plutôt moderne par rapport à la fonction.

- Plutôt traditionnel par rapport aux configurations spatiales non maîtrisées.

PARTIE II

Question II-1

II-1 Avec le protectorat français, un style architectural inspiré de la tradition tunisienne a donné naissance au style « Arabisance ». Peut-on parler aujourd'hui d'un style architectural du même ordre ?

oui non

Si oui, qui en sont les auteurs ? des Tunisiens

des étrangers

Réponse II-1 :

Non

Question II-2

Que pensez-vous des habitations où la céramique est présente ?

- à l'extérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

- à l'intérieur :

- vous y êtes favorable
- vous y êtes défavorable
- vous n'êtes pas tout à fait favorable, mais c'est tout de même une référence au patrimoine

b) Est-ce par souci :

- esthétique ?
- fonctionnel ?

Réponse II-2 :

- À l'extérieur : Je ne pense pas répondre à cette question car l'argumentation est beaucoup plus complexe.

- À l'intérieur : Je suis favorable.

Question II-3 :

Y a-t-il une réglementation du bâtiment concernant le revêtement céramique ?

Réponse II-3 :

Pas à ma connaissance !

PARTIE III**Question III-1 :**

Autrefois, la céramique avait plusieurs fonctions : entretien, fraîcheur, ornementation.
Quel est le rôle de la céramique dans l'architecture actuelle ?

- e. esthétique
- f. référent culturel
- g. fonctionnel
- h. autre, précisez

Réponse III-I :

d. Autre : mimétisme.

Question III-2 :

Employez-vous le revêtement céramique ?

a- Si oui, pour quelles raisons ? :

à l'intérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

à l'extérieur :

- esthétique
- référence culturelle
- fonctionnel
- demande du client
- autres

b- Comment est guidé votre choix ? Vous référez-vous à :

- des modèles existants
- des modèles que concevez vous-même
- des modèles conçus pour vous par un professionnel

Réponse III-2-a :

A l'intérieur : esthétique, fonctionnel, et confort thermique, signalétique spatiale!

A l'extérieur : Je ne l'ai pas utilisé à l'extérieur sauf peut-être pour des fresques dans le jardin.

Réponse III-2-b :

- a) des modèles existants
- b) non
- c) Je m'adresse à un professionnel.

Question III-3 :

Selon vous, l'évolution de la production céramique est-elle satisfaisante en Tunisie ?

Réponse III-3

Non.

Question III-4

a) Avec les nouvelles données où le paramètre est de mise, comment s'effectue le transfert de cet élément décoratif dans le temps ?

b) Considérez vous qu'il y ait là une évolution esthétique ?

Réponse III-4-b :

- Par mimétisme et souvent cela enlève tout sens à cet élément.

- Oui.

Question III-5 :

Avez- vous suivi vos études d'architecture en Tunisie ou à l'étranger ?

Réponse III-5 :

J'ai poursuivi mes études d'architecture en Tunisie.

Annexe C: Questionnaire artisans

1- Présentation de la recherche

Avec le changement du modèle architectural en matière d'habitat, et l'apparition de nouvelles formes d'habitation tel que les immeubles et les duplex, le revêtement en céramique n'est plus aussi présent dans les maisons aujourd'hui en Tunisie que dans les maisons de type ottoman .

Nature de la recherche : recherche de maîtrise en Aménagement à l'Université de Montréal, option habitat et cadre bâti.

Étudiant : Leila Tissaoui

But et contexte de la recherche :

La recherche que nous nous apprêtons à formuler s'intéresse à la relation : revêtement céramical et architecture contemporaine tunisienne en matière d'habitat.

La présente étude touche au développement des motifs en matière de composition et de couleurs et au progrès du processus de fabrication des carreaux de céramique.

Ce questionnaire s'adresse aux fabricants de la céramique artisanale et industrielle.

Nous vous remercions pour l'intérêt que vous portez à cette recherche et nous nous permettons de vous adresser nos remerciements les meilleurs.

2- Questionnaire artisan

I- motifs :

1- est ce que vous créez vous même vos motifs?

■ Oui

Non □

2- est ce que vous suivez un tracé géométrique dans la réalisation du dessin du motif?

.....

3- Est ce que vous reproduisez des motifs traditionnels? Si oui lesquels?.....

.....

a- Reproduisez vous seulement le dessin ou tout le motif y compris la couleur?

II- Processus de fabrication :

1 - En quoi consiste le processus industriel de la fabrication de la céramique?

2 - Comment obtenez vous les couleurs ?

.....

a - Quels genres d'oxydes utilisez-vous?

.....

.....
.....
.....

b - Quelles sont les couleurs que vous utilisez le plus?

.....
.....

III- Marché de la céramique :

1-- quels sont les motifs les plus demandés sur le marché?

.....
.....
.....

2 - y'a t- il des privés qui vous commandent des motifs particuliers? Si oui quels motifs?

.....
.....
.....

3 - Y a t- il des architectes ou des architectes d'intérieurs qui conçoivent leur propres modèles de céramique (au niveau des dimensions des carreaux, des dessins et des couleurs) et les commandent?

Annexe C 1 : Réponses artisan 1

Entreprise Siceram

Adresse : [information retirée / information withdrawn] Tunis

Tél : [information retirée / information withdrawn]

I - motifs :

Question 1-1 :

Est ce que vous créez vous même vos motifs?

Réponse 1-1 :

Oui. a-b

Question 1-2:

Est ce que vous suivez un tracé géométrique dans la réalisation du dessin du motif?

Réponse 1-2 :

Oui.

Question 1-3a :

Est ce que vous reproduisez des motifs traditionnels? Si oui lesquels?

Réponse 1-3a :

Oui, ceux de *Qallaline* ou de Chamla mais en peu de quantité.

Question 1-3b :

Reproduisez vous seulement le dessin ou tout le motif y compris la couleur?

Réponse 1-3b :

Les deux procédures sont exécutées.

II- Processus de fabrication :

Question 2-1 :

En quoi consiste le processus industriel de la fabrication de la céramique?

Réponse 2-1 :

Les carreaux de biscuit sont importés d'Italie et d'Espagne. Ils sont émaillés en premier lieu en blanc ou en ivoire, en suite le procédé de la sérigraphie (le dessin et perforé sur la toile posée sur le biscuit) puis le procédé de séchage, et à la fin introduits dans le four à haute température.

Question 2-2a :

Comment obtenez vous les couleurs ?

Réponse 2-2a :

Les essais sont testés dans des laboratoires où se font des opérations chimiques. Les couleurs sont obtenues selon un dosage et un présage à chaque nuance de couleur.

Question 2-2b :

- Quels genres d'oxydes utilisez vous?

Réponse 2-2b :

- Magnésium, cobalt, oxyde de fer, tous ceux donnent les couleurs et leurs nuances en fonction du dosage et présage.

Question 2-2c :

- Quelles sont les couleurs que vous utilisez le plus?

Réponse 2-2c :

- Les bleus et les ocres (bleu et beige plus).

III- Marché de la céramique :

Question 3-1 :

- quels sont les motifs les plus demandés sur le marché?

Réponse 3-1 :

- Symboliques et géométriques.

Question 3-2 :

- Y'a t- il des privés qui vous commandent des motifs particuliers? Si oui quels motifs?

Réponse 3-2 :

- Non.

Question 3-3 :

- Y a-t-il des architectes ou des architectes d'intérieurs qui conçoivent leurs propres modèles de céramique (au niveau des dimensions des carreaux, des dessins et des couleurs) et les commandent?

Réponse 3-3 :

- Oui, à titre de proposition, divers en matière de format, couleur et variabilité de motifs.

Annexe C 2 : Réponses artisan 2

Artisan autonome

Adresse : Nabeul

I - motifs :

Question 1-1 :

Est ce que vous créez vous même vos motifs?

Réponse 1-1 :

Oui. a-b

Question 1-2:

Est ce que vous suivez un tracé géométrique dans la réalisation du dessin du motif?

Réponse 1-2 :

Non.

Question 1-3a :

Est ce que vous reproduisez des motifs traditionnels? Si oui lesquels?

Réponse 1-3a :

Oui, ceux de Kallaline ou de Chamla, qui se trouvent sur le marché.

Question 1-3b :

Reproduisez vous seulement le dessin ou tout le motif y compris la couleur?

Réponse 1-3b :

Les deux.

III- Marché de la céramique :

Question 3-1 :

- quels sont les motifs les plus demandés sur le marché?

Réponse 3-1 :

- traditionnels et géométriques.

Question 3-2 :

- Y a-t-il des privés qui vous commandent des motifs particuliers? Si oui quels motifs?

Réponse 3-2 :

- Non.

Question 3-3 :

- Y a-t-il des architectes ou des architectes d'intérieurs qui conçoivent leur propres modèles de céramique (au niveau des dimensions des carreaux, des dessins et des couleurs) et les commandent?

Réponse 3-3 :

- Oui.

Annexe C 3 : Réponses artisan 3

Artisan autonome

Adresse : Nabeul, Route de Tunis

I - motifs :

Question 1-1 :

Est ce que vous créez vous même vos motifs?

Réponse 1-1 :

Oui, j'essaie de m'inspirer des modèles traditionnels, au niveau des dessins et au niveau des couleurs et en même temps, de répondre aux demandes locales et touristiques.

Question 1-2:

Est ce que vous suivez un tracé géométrique dans la réalisation du dessin du motif?

Réponse 1-2 :

Non, mais je reproduis des dessins de Qallaline par exemple, mais sans tracé de base.

Question 1-3a :

Est ce que vous reproduisez des motifs traditionnels? Si oui lesquels?

Réponse 1-3a :

Oui, ceux de Qallaline ou de Chamla, qui se trouvent sur le marché.

Question 1-3b :

Reproduisez vous seulement le dessin ou tout le motif y compris la couleur?

Réponse 1-3b :

Les deux, selon mon inspiration.

III- Marché de la céramique :

Question 3-1 :

- Quels sont les motifs les plus demandés sur le marché?

Réponse 3-1 :

- les motifs les plus demandés sont les motifs traditionnels et géométriques. Les motifs qui reproduisent les signes du zodiaque sont également demandés.

Question 3-2 :

- Y a-t-il des privés qui vous commandent des motifs particuliers? Si oui quels motifs?

Réponse 3-2 :

- Non.

Question 3-3 :

- Y a-t-il des architectes ou des architectes d'intérieurs qui conçoivent leur propres modèles de céramique (au niveau des dimensions des carreaux, des dessins et des couleurs) et les commandent?

Réponse 3-3 :

- non.

Annexe D : Questionnaire habitants

1- Y a-t-il de la céramique à l'intérieur de votre maison ? Oui (13 maisons) Non

espaces	nombre d'habitants	raison
chambre	1 sur 15	esthétique traditionnelle
Salle de bain	13 sur 15	Fonctionnalité, facilité de l'entretien, contre l'humidité
cuisine	13 sur 15	Facilité d'entretien, caractère pratique
salon	4 sur 15	- « ça me rappelle notre maison quand j'étais enfant »), -« c'est notre culture » -« c'est beau la céramique »

2- Comment s'est fait votre choix?

- Vous l'avez choisi vous-même 13 sur 15
- L'architecte vous l'a proposé 10 sur 15
- Sur catalogue
- Référence au traditionnel 3 sur 15
- Autres

4- Y a-t-il de la céramique à l'extérieur de votre maison ? Oui Non

espace	Forme de présence	nombre	raison
Escaliers extérieurs	Contre marche	6 sur 15	pratique
Terrasses et jardins	Revêtement mural Contour d'arc Revêtement de	6 sur 15	facilité d'entretien durabilité et résistance à l'humidité

	fontaine		
Contour de fenêtre	Contour en forme de frise	3 sur 15	esthétique décoratif
Niches extérieures	Revêtement de la niche	2 sur 15	décoratif
Cloisons externes	Panneau Frise	3 sur 15	décoratif

Annexe E : Lexique

Bit el ma : salle d'eau

Bit el mouna : chambre à provisions

Dar : maison dont l'espace central est le patio à ciel ouvert (*oust el dar*)

Dar dhiyf : « maison des hôtes » réservée à l'accueil des invités

Dar el kabira : « grande maison » réservée à l'habitation des maîtres

Driba : vestibule

Druj : escalier

Dwiriya : « petite maison », cour réservée aux activités domestiques

Hadith : propos du prophète Mohamed

Jeliz : céramique dont la technique de confection est d'origine andalouse, introduite par les Maures en Tunisie.

Makhzen : magasin à provisions et écuries

Matbakha : cuisine

Oust el dar : patio à ciel ouvert

Qallaline : appellation de céramique tunisoise des Temps modernes. Le terme recouvre à la fois le nom du corps de métier des potiers ou céramistes et celui de leurs quartiers (situés dans les faubourgs immédiats de Tunis)

Qdid : liseré noir en terre cuite délimitant les panneaux de revêtement céramique

Skifa : entrée de la demeure

Sonna : ensemble composé des hadiths

Zouaouas : fantassins algériens

Annexe F Rappel chronologique

1100 av. J.-C.	Fondation des premiers comptoirs carthaginois.
XIII ^e siècle av. J.-C.	Fondation de Carthage par Elyssa (Didon).
264-146 av. J.-C.	Guerres puniques entre Rome et Carthage.
146 av. J.-C.	Défaite d'Hannibal et destruction de Carthage par Scipion Émilien.
27 av. J.-C.	L'Africa devient province de l'empire romain.
III ^e siècle ap. J.-C.	Christianisation de l'Afrique.
429-533	Invasions vandales.
533-647	La Tunisie est intégrée dans l'empire byzantin.
647	Conquête arabe.
661-750	Dynastie des Omeyyades.
670	Fondation de Kairouan.
750-1258	Dynastie des Abbassides.
800-909	Dynastie des Aghlabides.
859-1090	Sicile musulmane.
876	Fondation de Raqqada.
909-973	Dynastie des Fatimides.
921	Fondation de Mahdia.
947	Fondation de Sabra Mansurya.
971	Fondation du Caire.
973	Départ des Fatimides pour le Caire.
973-1152	Dynastie des Zirides.
1007	Fondation de la Qalaa des Banû Hammad
1060	Invasions hilaliennes.
1069	Fondation de Bougies (Bejaia).
1152-1228	Domination Almohade sur la Tunisie
1270	Mort de saint Louis sous les murs de Tunis.
1229-1574	Dynastie des Hafsides.
1453	Prise de Constantinople par les Turcs ottomans.
1492	Conquête de Grenade par les Rois catholiques.

1534	Prise de Tunis par Khayr al-Dîn Barberousse.
1535	Prise de Tunis par Charles Quint.
1574	Occupation espagnole.
1574-1612	Reprise de Tunis par Sinân Pasha et domination ottomane.
1612-1705	Dynastie des beys muradites.
1705-1954	Dynastie des beys husseinites.
1881-1954	Protectorat français.
1954	Indépendance de la Tunisie.

COMITÉ PLURIFACULTAIRE D'ÉTHIQUE DE LA RECHERCHE (CPÉR)

CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche a examiné le projet de recherche intitulé :

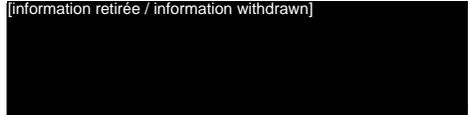
« Rapports d'un ensemble multidimensionnel : le revêtement en céramique à l'architecture actuelle domestique en Tunisie »

soumis par : *Leïla Tissaoui, étudiante à la maîtrise, École de design industriel, Faculté de l'aménagement (T1SL02577900)*

Le Comité a conclu que le projet respecte les normes de déontologie énoncées à la « Politique sur la recherche avec les êtres humains » de l'Université de Montréal.

Ce certificat est émis conditionnellement au fait que le questionnaire «Suivi des projets de recherche» nous soit transmis annuellement, dûment rempli et signé, à défaut de quoi, le présent certificat deviendra nul et sans effet.

[information retirée / information withdrawn]


François Bowen, Président
Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche
Université de Montréal

Samir 2006

Date d'émission