Imene Lydia Souici

Entre renouveau et historicisme : les imaginaires arabo-andalous dans l'architecture de l'Algérie contemporaine

BETWEEN RENEWAL AND HISTORICISM:

ARAB-ANDALUSIAN IMAGINARIES IN ALGERIA'S CONTEMPORARY ARCHITECTURE

Abstract: In this article, we look at the new architectural projects in Algeria that use the legacies of the Andalusian past, in an ideological and / or aesthetic impulse. We have traced back the history of the country to draw the theoretical foundations and principles of this trend. The exploration of the history of Andalusian architecture in Algeria is also an important point in the process of understanding this historicist architecture. In this contribution, we will examine buildings that are inspired by the Andalusian past, from the Center of Andalusian Studies to the Cultural Palace of the Wilaya of Tlemcen in western Algeria.

Keywords: Arab-Andalusian Heritages; Granada; Algeria; Arab Architecture; Architectural Imaginaries; Identity; Cultural Renewal.

IMENE LYDIA SOUICI

Université de Constantine 3 Salah Boubnider, Algérie
Lydiasouici@outlook.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2021.40.23

Introduction

L'emploi des formes du passé – phénomène appelé historicisme – dans l'architecture de l'Algérie contemporaine est de plus en plus fréquent surtout lors de la construction d'édifices publics ayant une grande importance sur le plan politique, religieux et culturel, à l'exemple du ministère des affaires étrangères, de la grande mosquée d'Alger et de l'opéra d'Alger. Ces créations architecturales historicistes ont pour objectif la préservation de l'identité nationale. Pour montrer leur originalité on fera une analyse historique de l'architecture du pays en s'attardant sur les formes empruntées aux époques médiévales d'Andalousie et sur leur impact sur l'architecture contemporaine d'Algérie.

Tout d'abord, il faut passer en revue les différentes acceptations de l'image et de la perception, notions qui sont au cœur de notre travail.

Arnheim distingue dans « la pensée visuelle¹ » trois fonctions de l'image : la représentation, le signe et le symbole. En dehors de l'acception commune du concept d'« image » relative aux objets physiques

perceptibles, il y a un autre type d'image, à savoir l'image mentale ; celle-ci est définie dans le dictionnaire analogique Larousse de 2001 comme : « Représentation dans l'esprit d'un être ou d'une chose (souvenirs, illusion...) ».

Les images mentales sont, en effet, des représentations des objets non perceptibles (qui ne sont pas dans le champ visuel du perceuteur ou qui n'existent pas) ; ces images sont donc mémorisées ou imaginées.

Pour J.-J. Wunenburger² l'image précède la perception, concept emprunté à Bachelard ; par conséquent, la perception subit une distorsion / transformation par les images déjà présentes dans l'esprit qui constituent des éléments perturbateurs. Afin d'y remédier, Wunenburger propose de remplacer la perception par l'abstraction scientifique qui ne repose pas sur les images non objectives de la réalité.

Henry Corbin³ quant à lui développe une pensée tournée vers la mystique orientale qui apporte, justement, une vision médiane entre la perception intellectuelle et la perception sensible avec *le mundus imaginalis* – « monde imaginal » – réel et objectif ; ce « monde imaginal » est selon Julien Lamy⁴ bien distinct de l'imaginaire

irréel et utopique émanant de l'esprit humain.

En effet, l'imaginal repose sur des manifestations mystiques et sur des expériences religieuses « théophaniques », qui ne découlent pas de l'humain mais de la surréalité⁵ invisible ce qui rend possible la révélation prophétique.

La perception est définie selon le dictionnaire analogique Larousse, comme le fait de saisir par les sens et par l'esprit ; nous allons employer la première acception. En effet, la perception sensorielle (externe), est une perception directe des objets qui passe par différents sens ; ces données sensorielles supposent une opération mentale complexe, qui rend possible leur organisation et leur transformation en représentation réelle, comme illustré nous le voyons dans la figure 1.

En architecture, ce même processus est mis en œuvre afin d'évaluer l'espace, mais dans ce cas d'autres aspects – comme les normes, la culture de la société, les préférences des individus, etc. – sont à prendre en compte. On peut remarquer la complexité de la perception et la différence de représentation d'un individu à un autre, comme l'évoque Levy-Leboyer⁶.

Figure 1. Représentation du processus de perception

La mémoire joue un grand rôle dans la perception. Arnheim souligne, en effet, que les images vues dans le passé exercent une influence importante sur la perception visuelle des individus ; de même Venturi explique dans « L'Enseignement de Las Vegas »⁷ que la perception de l'image est étroitement liée à la mémoire dans ses deux dimensions, pratique et affective. Par conséquent, si on veut transmettre un message par le biais d'une image, il faut la choisir en fonction des connaissances et de la culture du public auquel elle est destinée.

L'imagination est définie comme la capacité de l'esprit à inventer et à créer des conceptions nouvelles à partir d'éléments et d'images déjà perçues. L'imagination est donc différente de la perception qui est sensorielle et fidèle à la réalité, sans pour autant être une déformation du monde réel, mais plutôt une représentation d'un autre monde.

Comme nous l'avons affirmé précédemment, la mémoire constitue une source d'inspiration importante pour les œuvres architecturales d'inspiration ancienne ; toutefois il s'avère que la mémoire joue aussi un rôle important dans la construction des œuvres issues de l'imagination, œuvres constituées de plusieurs éléments dérivés des perceptions antérieures. Alain Pessin⁸ souligne la relation étroite entre l'imaginaire et l'idéologie ; la première suit l'image qui exprime le rapport avec la réalité sans se limiter à l'aspect sensoriel ; la seconde suit l'idée qui explique la réalité.

Le symbole est défini linguistiquement⁹ comme être, objet, image ou signe qui évoque généralement un concept et qui s'exprime par une figure conventionnelle ou emblématique.

Danel Guibert¹⁰ décrit l'architecture comme la transition de l'imaginaire au

symbolique. Arnheim explique que l'image symbole doit avoir un niveau élevé d'abstraction pour transmettre au mieux l'idée du créateur ; par conséquent, pour apercevoir facilement le symbolisme d'une image, cette dernière doit s'éloigner de la réalité et atteindre un grand niveau d'abstraction afin de projeter autre chose que son image.

Il faut aussi savoir que les symboles changent et évoluent constamment. Ils sont en perpétuelle mutation. Un symbole ancien peut ainsi être remplacé s'il est complètement dépassé ou il peut prendre d'autres significations.

1. Le Glorieux passé hispanique

Deux monuments évoquent le passé glorieux de l'Espagne musulmane à l'époque de l'émirat puis du califat de Cordoue du VIII^e au X^e siècle, une époque d'hégémonie du califat.

Dans le reflet de l'Alhambra, Le Centre d'études andalouses de Tlemcen

Le premier monument que nous voulons présenter est le centre d'études andalouses situé à Tlemcen à l'ouest de l'Algérie et construit en 2011 par l'architecte Yacine Faredheb. Ce dernier a d'ailleurs remporté le premier prix national d'architecture et d'urbanisme en 2013 grâce au choix d'une architecture islamique d'inspiration andalouse rappelant les formes de l'Alhambra.

Cet édifice offre des formes planes géométriques qui s'imbriquent les unes aux autres (triangle, rectangle, arc, trapèze) jointes à des formes géométriques solides (pyramide, cylindre, parallélépipède rectangle).

Les couleurs de l'édifice sont des degrés de beige, blanc et marron, couleurs chaudes et harmonieuses qui rappellent la terre et l'argile.

On observe la symétrie et la centralité des formes notamment sur la façade qui se compose d'un segment central haut représentant la ligne de symétrie autour de laquelle s'articulent deux ailes identiques ornées de trois arcs outrepassés.

La façade est rythmée par la répétition des modules, les portions latérales et centrales ainsi que par la succession d'arcs.

L'édifice tel que l'on peut observer est en réalité plus traditionnel qu'innovant. Toutefois la nouveauté s'impose par le côté technique de la construction, ainsi que par l'usage des matériaux modernes de construction. L'aspect ancien, voire « historique », est visible dans le choix des formes, des couleurs et dans l'agencement général de l'œuvre.

Le visiteur est frappé la ressemblance du bâtiment algérien et de l'Alhambra de Grenade, construite sous les Nasrides (à partir d'Alcazaba qui remonte au IX^e siècle, l'Alhambra fut construite pendant des décennies car chaque roi en rajoutait une partie, à commencer par le premier roi, Nasride, – Mohammed b. Nazar (m.1273) – qui y établit sa résidence en 1238. Et de fait, le centre d'études andalouses s'inspire directement de l'architecture de l'Alhambra, dans ses ornements (stalactites, calligraphie, tuile rouge, chapiteaux sculptés), dans le traitement des façades intérieures et extérieures, dans l'ordonnement des patios (ici la cour des gazelles rappelle celle des lions), dans l'usage de l'eau et de la verdure, enfin, dans les toitures à quatre pans.

Les différences résident principalement dans les proportions, les motifs – qui

Figure 2. Centre d'études andalouses

Figure 3. Centre d'études andalouses, avec les différentes formes

Figure 4. Centralité et symétrie de la façade

se ressemblent sans être identiques –, les matériaux – plus modernes –, le travail d'artisanat (moins précis dans le centre d'étude qui demeure beaucoup plus sobre en ornementation que le modèle original). On remarque aussi des différences dans la forme des arcs ainsi que des proportions moins harmonieuses qu'à l'Alhambra.

L'aspect général de l'édifice est plus moderne (usage des murs rideaux, des

matériaux de construction récents) : les formes anciennes y ont été modifiées.

Tlemcen – Capitale de la culture islamique

Le palais de la culture fut construit en 2011, dans le cadre de la manifestation « Tlemcen capitale de la culture islamique¹¹ », à proximité des sites et des monuments historiques de la Mansourah, du centre d'études andalouses, de la bibliothèque régionale Mohamed Dib et de l'institut islamique d'Imama. Tous ces monuments sont construits dans un style de l'architecture andalouse ayant marquée la région durant la période médiévale.

On remarque dans cet édifice l'usage de formes planes géométriques – rectangle, arcs brisés outrepassés, arcs en plein cintre, carré – et des formes solides géométriques : parallélépipède rectangle, coupole.

Les couleurs utilisées sont harmonieuses et comprennent différents degrés

de beige, de vert, de bleu, de blanc et de gris foncé. Le dégradé de beige comporte des couleurs chaudes qui rappellent les couleurs de la terre, les dégradés de vert et de bleu présents surtout dans la décoration en céramique s'inspirent des couleurs utilisées traditionnellement dans la décoration de la céramique algérienne ; le tout est rehaussé de blanc et de gris foncé pour séparer les différentes parties en créant du contraste et en apportant une touche de modernité.

Là encore, symétrie et centralité marquent la façade qui se compose d'un segment central ; le porche d'entrée est représenté par un panneau principal (construit de trois arcs, un monumental et deux moins grands) surmonté d'une arcature aveugle décorée de sept petits arcs fermés par des claustras. Le tout est couronné d'une corniche ornementée de faïences et de sculptures florales sur lesquelles s'adossent des consoles en bois supportant un auvent recouvert de tuiles vertes ; cette portion évoque la légèreté grâce à la coupole qui la surmonte.

Figure 6. Palais de la culture de Tlemcen

Figure 7. Palais de la culture de Tlemcen

Cette partie représente la ligne de symétrie autour de laquelle s'articulent deux ailes latérales identiques. La façade est rythmée grâce à la répétition des différents modules, les différentes portions de la façade ainsi que la succession d'ouvertures.

Comme dans l'édifice précédent, la modernité se lit dans la technique de construction, l'usage de certains matériaux et les types d'agencement ou encore certaines couleurs. L'aspect ancien est visible dans les formes dominantes, la décoration et les couleurs. En effet, le palais de la culture utilise des emprunts andalous qui sont matérialisés par l'usage d'une céramique géométrique particulière à cette époque, de par ses couleurs et sa décoration végétale, de l'emploi de la tuile verte, ou encore de la monumentalité du porche d'entrée marqué par l'attention aux détails, l'usage des arcs brisés et des arcs en plein cintre ainsi que par le réseau d'arcs entrelacés *sebka* qu'on retrouve souvent dans les minarets.

On remarque le recours systématique aux principes d'agencement de cette époque avec l'emploi de la symétrie, de l'axialité, de la monumentalité et de la centralité.

2. Les deux rives de la Méditerranée : un passé en commun

L'architecture de l'ouest de l'Algérie est remarquable par la prégnance des formes renvoyant à l'architecture

Figure 8. Illustration de la centralité, symétrie et rythme de la façade

Figure 9. Détails de la mosquée sidi Boumediene en haut, celle du palais de la culture en bas

Figure 10. En haut entrée de la mosquée sidi Boumediene, celle du palais de la culture en bas

d'influence andalouse. L'une des raisons pourrait en être, la proximité géographique et historique de la péninsule ibérique et ses interactions avec l'Algérie.

Sur le plan historique, un destin commun a uni l'Espagne et le Maghreb à l'époque où plusieurs dynasties berbères régnèrent d'une part et d'autre de la Méditerranée, à savoir, les Almoravides et Almohades.

Les Almoravides (fin XI^e et début XII^e siècle) sont des Berbères Sanhaja du sud algérien ; de rite sunnite malékite, ils reconnurent cependant le calife abbasside de Bagdad, fondèrent Marrakech et construisirent les grandes mosquées de Nedroma, Alger et Tlemcen. Des innovations architecturales marquent leur règne

Figure 11. En jaune, l'expansion des Almohades

au Maghreb et en Algérie, dont nous rappelons les arcs polylobés, les arcs en plein cintre outrepassé, les coupoles nervurées, et les motifs floraux où on aperçoit la palme et l'acanthé, formes héritées de la culture et de l'architecture des Omeyyades d'Espagne (711-9) et des princes des Taifas (*muluk al-tawa'if*).

Les Almohades (début XII^e - fin XIII^e siècle), dynastie fondée par Ibn Tumart, – Berbère sunnite qui prônait l'unicité ou *tarwihid*, en se proclamant « mahdi », ou prophète des derniers temps, – régnèrent sur l'Andalousie et l'ensemble de l'Afrique du nord.

L'architecture almohade se situe dans la continuité de l'architecture almoravide avec ses minarets carrés richement décorés bien que les mosquées aient été plus imposantes et furent construites principalement au Maroc et en Espagne. Rappelons aussi l'importance de l'architecture militaire avec

Figure 12. Détails de la mosquée Abou Mediene

Figure 13. La grande mosquée de Tlemcen

Figure 14. Palais Mechouar

Figure 15. Détails de la Mansourah

ses fortifications ; Lambert¹² lui confère d'être la plus représentative de l'architecture islamique en Occident grâce à sa richesse ; elle a ainsi unifié les pays musulmans du Maghreb notamment l'Algérie et l'Espagne.

L'influence arabo-andalouse se poursuit ensuite avec les dynasties Zianides ou Abdelwadides (1235 / 1556), une dynastie berbère zénète, sunnite et malékite fondée par Yaghmoracen Ibn Zian. Ils agrandirent les mosquées existantes et en construisirent d'autres à Tlemcen, comme, par exemple, la Qal'at al-Mishwâr (palais Méchouar), des madrasas, et surtout des édifices funéraires ou mausolées.

Les Mérinides (1258 / 1465) une dynastie berbère zénète, sunnite malikite, s'implanta à l'ouest du pays et développa les madrasas, les mosquées dans la continuité d'autres dynasties avec toutefois une décoration plus soignée, comme on peut observer dans la Mansura de Tlemcen.

L'architecture héritée de ces dynasties est marquée par des minarets carrés richement décorés, des arcs polylobés, des arcs en plein cintre outrepassés, des motifs floraux où sont représentées la palme et l'acanthé.

La Reconquista et son impact sur le Maghreb

L'histoire des deux pays se croise à nouveau lors de l'accueil des princes musulmans d'Espagne à Tlemcen suite à la prise de Grenade (reconquête de 1492), sans compter l'installation des populations maures expulsées de Grenade qui se réfugièrent dans plusieurs villes algériennes ; cette population contribuera à l'agrandissement de nombreuses villes du littoral algérien et de leurs ports, ainsi qu'à la construction de nombreux édifices d'influence andalouse.

La Reconquista se poursuivait jusqu'en Afrique du nord avec la prise de Mers-el Kebir et d'Oran (1509) puis de Bejaia ; Mers-el Kebir et Oran resteront espagnoles

jusqu'en 1792. Ces trois siècles génèrent un métissage des deux cultures et une forte influence espagnole dans la région occidentale de l'Algérie, aspect toujours visible dans l'architecture mais aussi à travers les mœurs et la culture de cette région plus ouverte aux influences étrangères que le reste du pays. En parallèle, les Turcs Ottomans reprirent Alger en 1551 (régence d'Alger) grâce aux frères Barberousse, ce qui provoqua l'annexion du reste de l'Algérie à l'empire ottoman.

Cette histoire commune ne fut donc pas sans incidences et elle participa au développement des pratiques culturelles et artistiques qui subsistent jusqu'à nos jours. Nous pouvons citer plusieurs exemples : la musique andalouse, la gastronomie, les tenues traditionnelles, le dialecte algérien composé de mots arabes, espagnols, berbères et français, et bien sûr l'architecture, attestant ainsi des legs de cette période historique dans la mémoire collective, base de toute construction identitaire.

3. L'historicisme et les monuments arabo-andalous

Les modes d'utilisation des inspirations andalouses, entre pastiche et historicisme

En observant la nature des influences historiques on remarque l'emploi de deux éléments : l'usage des formes architecturales particulières qui reproduisent les éléments anciens, et l'organisation des formes marquée par la symétrie, la centralité et les rythmes qui caractérisent l'architecture andalouse.

Ces éléments ancrés dans la réalité des formes sont des emprunts d'ordre superficiel comme l'affirme Arnheim¹³ ; représentation,

signe et symbole sont les fonctions de l'image dans un ordre croissant d'abstraction, il explique que la perception visuelle est influencée par les images emmagasinées dans la mémoire ; par conséquent, plus l'image s'approche de la réalité, plus la révélation de sa portée symbolique devient difficile.

L'imitation mise en œuvre par ces édifices fait partie de l'imitation graphique ou esthétique selon Krier¹⁴ ; il considère qu'il faut distinguer l'imitation sémantique de l'imitation graphique, la première étant créative et saine car elle produit du sens ; la deuxième, étant uniquement formelle, ne produit pas de sens et reste esclave de l'œuvre originale.

Les modes d'utilisation sont aussi différents ; on parle de pastiche dans la première situation et d'historicisme dans la seconde.

Si dans la première situation on fait une citation affirmée d'un édifice existant (ce qui rejoint la définition du pastiche qui est la reproduction de formes, principes existants en le mentionnant), dans la deuxième on fait usage des formes anciennes tout en leur apportant des modifications et en les intégrant dans un nouveau contexte.

Dans les deux bâtiments on observe la volonté de célébrer l'architecture et les héritages de la culture andalouse.

L'étendue de l'influence andalouse sur les expressions culturelles algériennes

L'influence andalouse ne se limite pas à l'architecture ; elle s'étend sur les autres expressions culturelles et artistiques comme la musique traditionnelle algérienne constituée principalement de musique arabo-andalouse, qui remonte à l'Andalousie du Moyen Âge.

Composée de *noubas*¹⁵, la musique arabo-andalouse se décline en plusieurs genres selon les régions algériennes. Les écoles sont le fruit des influences culturelles des villes espagnoles¹⁶ ; l'influence de Séville sur l'est algérien donne le *malouf*, l'influence de Cordoue donne le *chaabi*, *çanâa* au centre ; l'influence de Grenade donne le *melhoun*, le *gharnati* et le *hawzi* à l'ouest du pays. Les compositions musicales et les instruments andalous s'accordent aux poèmes arabes.

On note que ces genres musicaux andalous furent un lieu de partage entre les musiciens algériens musulmans et juifs, un échange qui prit fin après l'indépendance de l'Algérie en 1962.

Les arts textiles et tapisserie algérienne constituent un autre domaine d'influence andalouse qui se décline en plusieurs styles selon Lucien Golvin¹⁷ à l'ouest du pays à la *Kalaâ des Béni Rached* (Oranie), on utilise des médaillons multiples dans le tissage des tapis, qui s'inspirent de la tapisserie andalouse.

Cette influence andalouse se poursuit dans la broderie, le langage, les arts culinaires et sur une multitude de domaines.

Imaginaires identitaires

D'autres formes rappellent l'architecture médiévale islamique d'inspiration andalouse comme en témoignent des éléments redondants tels que les minarets, les coupoles, les arcs et les portes monumentales. Les deux édifices étudiés ici répondent aux imaginaires sociaux d'une histoire algérienne qui n'a dans les faits, jamais existé, mais qui trouve néanmoins une place de choix dans une identité réécrite qui a besoin des points d'ancrage tangibles.

L'histoire algérienne est comme celle de tout le Maghreb riche depuis l'antiquité d'une succession de périodes plus ou moins glorieuses ; écrite et réécrite selon les maîtres du territoire, elle possède des lignes de force mais aussi des vides ou des ruptures liées parfois à des événements historiques traumatisants que la société met à l'écart au profit d'autres représentations.

L'imaginaire vient combler ces vides par des représentations choisies pour leur symbolisme et leur fonctionnalité dans la société moderne. Pour permettre un meilleur ancrage historique, l'identité nationale se construit au fil du temps, car les imaginaires évoluent « *comme des bibliothèques aux multiples rayons que l'on classe, déplace, aménage, lentement nos identités se recomposent* »¹⁸.

Et en effet l'identité algérienne s'est constituée en choisissant deux paradigmes. Le premier est l'architecture. D'une part, l'architecture islamique évoque une identité arabo-islamique commune aux Algériens remontant au VII^e siècle reposant sur la religion musulmane, la langue arabe, les traditions culinaires et vestimentaires ; d'autre part, l'architecture régionale rappelle un autre passé, d'autres traditions identitaires des peuples de l'Algérie.

L'attachement envers l'architecture islamique médiévale est d'autant plus fort qu'il marque une rupture avec l'architecture coloniale française perçue comme une greffe étrangère à l'identité et la culture algériennes. Le second paradigme est l'altérité ; elle s'exprime par l'affirmation d'une différence par rapport à la France, point intangible sur lequel s'appuie l'imaginaire collectif algérien pour rompre avec son passé colonial.

Cette forme de reconstruction identitaire montre une stratégie mémorielle. En

effet, renouer les liens avec le passé précolonial fait voir la recherche d'une Algérie algérienne, souveraine et légitime, qui vise l'identification des aspects favorables à la réparation d'une identité blessée par le fait colonial et par les traumatismes et les violences infligées par la guerre (1953-62).

Cette démarche réparatrice a trouvé un écho dans l'architecture car les architectes algériens sont encouragés à préserver une production architecturale conforme aux particularismes régionaux et locaux¹⁹.

Cette tendance à assurer la promotion d'une architecture contemporaine imprégnée de référents patrimoniaux s'inscrit dans une perspective identitaire, alliant l'innovation et les avantages offerts par le modernisme en termes de liberté du geste et de globalisation des standards, toutefois dans le souci d'un ancrage dans la culture et l'identité historiques revendiquées.

C'est donc dans une démarche prônant la continuité historique que s'inscrivent ces nouvelles conceptions architecturales fondées sur la projection d'une identité : celle que les concepteurs imaginent pour une Algérie contemporaine, celle que les politiques utilisent à des fins idéologiques, et celle enfin, dans laquelle la mémoire collective s'identifie ; ces trois facettes de l'identité se complètent tout en reflétant uniquement des segments choisis du passé.

Si la raison politique est présente dans ces productions historicistes, elle est portée par un élan idéologique qui vise la conservation d'une certaine cohésion sociale liée à un passé commun. Ce passé demeure vivant dans la mémoire collective qui y trouve un réel ancrage pour constituer son identité et pour affirmer sa pérennité à travers toutes les pratiques sociales et symboliques communes.

Ce consensus à la fois volontaire guidé et inconscient constitue une façon de transmettre aux générations futures une histoire et des pratiques telles que les savoir-faire artisanaux : la production de céramique avec ses motifs et ses couleurs, la confection des bijoux, des ustensiles en cuivre avec des décors géométriques et floraux, des instruments de musique spécifiques à la musique andalouse.

L'héritage andalou en plus de la proximité historique et géographique de l'Espagne, représente un idéal, celui d'une période florissante, caractérisée par une grande qualité esthétique, qui demeure présente dans la mémoire collective nostalgique de son opulence ornementale, mais surtout par ce qu'elle symbolise la place importante de la région, sa capacité édifiatrice et son rayonnement.

Michel Castra²⁰ ajoute aux définitions de l'identité la dimension perspective. En effet, pour l'auteur l'identité se définit d'après des caractéristiques communes dans une double perception interne et externe ; la première appartient aux gens qui se considèrent faisant partie d'un groupe ; la seconde s'exerce par les autres qui les perçoivent ainsi. Deux composantes importantes de l'identité viennent compléter cette approche : celle que l'on construit pour soi et l'image qu'on veut renvoyer aux autres, ce qui implique que la construction identitaire est le fruit d'un processus.

En outre, parmi les nombreuses acceptions relatives à l'identité, retenons que le concept d'identité traite tout d'abord de l'existence des caractéristiques particulières, propres à un groupe d'individus qui forment une entité partageant la même identité collective.

Jean-Claude Vigato²¹ évoque le pouvoir exercé par l'architecture qui donne une identité aux lieux, qu'ils soient anciens (comme les temples antiques qui donnent à Athènes son identité) ou nouveaux (comme le musée de Guggenheim, qui a créé une nouvelle identité pour Bilbao). L'auteur souligne que l'identité architecturale s'appuie sur les formes et les valeurs symboliques des constructions.

Les identités sont donc fondées sur des images projetées (image qu'on veut donner de nous-même) et sur le rôle de l'imaginaire.

Durand²² rappelle le rôle important de l'imaginaire qui constitue le point de départ de la « pensée rationalisée ». L'imaginaire fonctionne selon deux régimes et trois structures. Les mécanismes algériens et de son historicité andalouse appartiennent au régime nocturne²³.

En partant de la structure mystique²⁴ qui renvoie à la culture du passé, depuis les musiques jusqu'à l'architecture, en passant par le tissage, le langage ou encore l'artisanat de la période andalouse, qui représente un des « *mythes dominants*²⁵ » de la mémoire collective algérienne, on parvient à une structure synthétique impliquant la composition des deux structures

précédentes, intégrant dans l'identité tous les passés historiques et culturels du pays.

Conclusion : l'historicisme ou le choix des imaginaires collectifs

L'architecture est l'une des composantes importantes du patrimoine ; connue sous la dénomination de patrimoine bâti, elle apporte un témoignage important sur différentes périodes et civilisations de l'humanité, en matérialisant le mode de vie, la technique, les croyances et les événements.

En effet l'étude du passé, de l'archéologie à la préservation du bâti ancien, permet aux sociétés de se découvrir, voire de se redécouvrir, en identifiant la pérennité des formes héritées d'autres espaces géographiques ou d'autres cultures faisant intrinsèquement partie de l'identité nationale.

Comme l'explique Choay dans l'allégorie du patrimoine²⁶ le patrimoine offre aux peuples une image de leur grandeur et de leur capacité à édifier dans le temps des productions culturelles dans lesquelles ils se reflètent pour mieux s'auto-glorifier. Cette idée qui fait voir l'usage narcissique du patrimoine rejoint celle de sa sélectivité : en somme, l'utilisation récurrente de l'image d'un passé choisi, celui des

Figure 16. Structure de l'imaginaire selon Durand, établie par l'auteur, novembre 2020

grands empires berbères, a pour objectif la construction consciente ou non, d'une identité nationale choisie par certains au cœur d'une nation où la question identitaire demeure à plus d'un titre un sujet sensible.

BIBLIOGRAPHIE

- Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, traduit de l'américain par Claude Noel, Paris, Flammarion, 1976.
- Myriam Bacha, *Architectures au Maghreb (XIXe-XXe siècles)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2011.
- Karim Chaïbi, *Atlas historique de l'Algérie*, éditions Dalimen, 2012.
- Françoise Choay, *L'Allégorie Du Patrimoine*, Paris, Seuil, 2007.
- H.-D. De Grammont, *Histoire d'Alger sous la domination turque (1515-1830)*, Paris, Ernest Leroux, 1887.
- Youcef Dris, *Le Malouf : La Plus Belle Passerelle sur le Rhumel*, Edilivre, 2017.
- Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 2016.
- Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Institut français d'architecture, Paris Norma, 1997.
- Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », in Foster, Hal (éd.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Seattle: Bay Press, 1983, p. 16-30.
- Lucien Golvin, « Le legs des Ottomans dans le domaine artistique en Afrique du Nord ». In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 39, 1985, *Les Ottomans en Méditerranée - Navigation, diplomatie, commerce*, p. 201-226.
- Daniel Guibert, *Réalisme et architecture*, Bruxelles, éditions Mardaga, 1987.
- Ahmed Koumas (dir.), *l'Algérie et son patrimoine : dessins français du XIX^e siècle*, Paris, Editions du patrimoine, 2003.
- Lén Krier, « Imitation hidden or declared », in *Architects and mimetic rivalry*, edition Papadakis, 2012.
- Elie Lambert, « L'architecture musulmane d'occident [Georges Marçais, l'architecture musulmane d'occident, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile] », *Journal des savants*, n° 1, 1956, p. 19-34.
- Julien Lamy, « Prolégomènes pour une (re)lecture imaginale de la poétique bachelardienne », *Bachelardiana*, vol. 3, éditions Il melangolo, Gênes, 2008.
- Claude Levy-Leboyer, *Psychologie de l'environnement*, Paris, PUF, 1980.
- Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine, Monuments, musées et politiques coloniales en Algérie (1830-1930)*, Paris, MSH, 2004.
- Alain Pessin et Henry Skoff Torgue, *Villes imaginaires*, Paris, coll. « Champ urbain », 1980.
- Robert Venturi, Scott Brown Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, Wavre, Mardaga, 2008.
- Jean-Jacques Wunenburger, « La plénitude dynamique des images », *Em Questão*, vol. 19, n°2, Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil, 2013, pp. 20-35.

LISTE DES FIGURES

Figure 1

Représentation du processus de perception, source : schéma établi par l'auteur, janvier 2020.

Figure 2

Centre d'études andalouses, source Tlemcen-dz.com (consulté le 19/11/2017),

Figure 3

Centre d'études andalouses avec les différentes formes, source : vitamine.dz (consulté le 19/11/2017), traité par l'auteur, août 2020.

Figure 4

Centralité et symétrie de la façade, image établie par l'auteur, août 2020

Figure 5

Comparaison des formes de l'Alhambra en haut et celles du centre d'études andalouses, établi par l'auteur août 2020

Figure 6

Palais de la culture de Tlemcen, source : vitamine.dz (consulté le 13/08/2020)

Figure 7

Palais de la culture de Tlemcen, avec les différentes formes, source : vitamine.dz (consulté le 13/08/2020), traité par l'auteur août 2020.

Figure 8

Illustration de la centralité, symétrie et rythme de la façade, établie par l'auteur, août 2020.

Figure 9

Détails ornementaux de la mosquée sidi Boumediene de Tlemcen et en bas celle du palais de la culture, figure établie par l'auteur, août 2020.

Figure 10

À gauche entrée de la mosquée sidi Boumediene de Tlemcen et à droite celle du palais de la culture, source : Ahmed, Koumas, Chehrazade, Nafa, *l'Algérie et son patrimoine dessins français du XIXe siècle*. Paris, Editions du patrimoine, 2003, p. 104.

Figure 11

Expansion des Almohades en jaune, source : Chaïbi, Karim, *Atlas historique de l'Algérie*, éditions Dalimen, 2012, page 66.

Figure 12

Détails de la mosquée Abou Mediene, source : Nabila, Oulebsir, *Les usages du patrimoine, Monuments, musées et politiques coloniales en Algérie (1830-1930)*, Paris, Editions maisons des sciences de l'homme, 2004, p174

Figure 13

Grande mosquée de Tlemcen, source : <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=977914> (consulté le 10/07/2020)

Figure 14

Palais Mechouar, source : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Palais_El_Mechouar (consulté le 10/07/2020)

Figure 15

Détails de la Mansourah, source : http://dta-tlemcen.dz/catalogue_detail.php?id=51&lg=fr&r=el_mansourah (consulté le 10/07/2020)

Figure 16

Structure de l'imaginaire selon Durand, source : schéma établi par l'auteur, novembre 2020.

NOTES

1. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, traduit de l'américain par Claude Noel, Paris, éditions Flammarion, 1976.
2. Jean-Jacques Wunenburger, « La plénitude dynamique des images », in *Questão*, vol. 19, n° 2, Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil, 2013, p. 20-35
3. Henry Corbin, (1903 -1978) philosophe, traducteur et orientaliste français, il traite l'islam iranien chiite.
4. Julien Lamy, « Prolégomènes pour une (re)lecture imaginaire de la poétique bachelardienne », in *Bachelardiana*.
5. Fusion du rêve et de la réalité.
6. Claude Levy-Leboyer, *Psychologie de l'environnement*, PUF, Paris, 1980.
7. Robert Venturi, Scott Brown, Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, ed. Mardaga, 1987.
8. Alain Pessin et Henry Skoff Torgue, *Villes imaginaires*, Ed. Champ Urbain, Paris, 1980.
9. Selon le CNTRL et Larousse.
10. Daniel Guibert, *Réalisme et architecture*, éd. Mardaga.
11. Le titre de capitale de la culture islamique est offert pour un an par l'ISESCO (l'Organisation islamique pour l'éducation, les sciences et la culture), depuis 2006, à plusieurs villes qui représentent trois régions du monde islamique : la région arabe, la région africaine et la région asiatique, Tlemcen étant capitale islamique de la région arabe.
12. Elie Lambert, *L'architecture musulmane d'Occident* [Georges Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*] in *Journal des savants*, n° 1, 1956, p. 19-34.
13. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, traduit de l'américain par Claude Noel, éditions Flammarion, 1976.
14. Léon Krier, « Imitation hidden or declared », in *Architects and mimetic rivalry*, edition Papadakis, 2012.
15. Noubia : succession de notes instrumentales et vocales qui se déroulent selon un ordre et un rythme déterminés.
16. Youcef Dris, *Le Malouf : La Plus Belle Passerelle sur le rhumel*, Edilivre, 4 octobre 2017.
17. Lucien, Golvin « Le legs des Ottomans dans le domaine artistique en Afrique du Nord ». In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°39, 1985. Les Ottomans en Méditerranée - Navigation, diplomatie, commerce. p. 201-226.
18. Viviane Chocas, *Bazar Magyar*, 2006.
19. Décret législatif n° 94-07 du 7 dhou el hidja 1414 correspondant au 18 mai 1994 relatif aux conditions de la production architecturale et à l'exercice de la profession d'architecte.
20. Michel Castra, « Identité », In *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 1^{er} septembre 2012, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/1593>
21. Jean Claude Vigato, « L'architecture et l'identité, un paradoxe », Marge. Espacio Arte Societat Facultad de Arquitectura Universidad de Valparaíso, 2010 / 2011, n° 8 / 9, p. 82-94.
22. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 2016.
23. Régime nocturne s'intéressant au passé et englobant les différences que le système héroïque refuse.
24. Cette structure repose sur l'analogie, la sensibilité et la pluralité, afin de creuser le passé, mélanger les différences.
25. Selon la pensée durandienne, les images dominantes de l'imaginaire, que l'on retrouve dans la majorité des productions et qui se répètent depuis au moins trois générations en s'actualisant à chaque fois.