



Les paradoxes du patio

Réflexions sur un espace de vie à travers les mots du patio.

Nader Meddeb *

Résumé

Ce texte analyse le patio comme un espace architectural paradoxal, en prenant pour référence principale la maison tunisienne à cour et les mots qui servent à désigner cette cour. Mobilisant la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty et la pensée de Levinas à propos du « visage », le texte propose de comprendre le patio comme une figure spatiale chiasmatique, rendant perceptible la co-présence d'opposés tels que l'intérieur et l'extérieur, le visible et l'invisible, le public et le privé. L'analyse se déploie à travers une approche herméneutique du corpus ethnolinguistique associé au patio, afin d'en révéler la charge symbolique liée à l'intimité, au sacré et aux dispositifs de protection du regard. L'auteur distingue ainsi deux types de paradoxes ; intrinsèques et extrinsèques qu'il s'attache à mettre en évidence en explorant les fondements ontologiques de cette forme spatiale, les récits orientalistes qui ont accompagné sa réception, ainsi que les croyances et représentations liées à la dimension spirituelle de la maison à cour.

Mots-clés : Patio, mots, paradoxe, chiasme, perception, orientalisme.

Abstract

This text examines the patio as a paradoxical architectural space, taking the Tunisian courtyard house and the terms used to designate its courtyard as its primary reference. Drawing on the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and Levinas's reflections on the "face," the text proposes understanding the patio as a chiasmatic spatial figure that makes perceptible the co-presence of opposites such as interior and exterior, the visible and the invisible, and the public and the private. The analysis unfolds through a hermeneutic approach to the ethnolinguistic corpus associated with the patio, in order to reveal its symbolic significance in relation to intimacy, the sacred, and mechanisms of protection from the gaze. The author thus distinguishes between two types of paradoxes—intrinsic and extrinsic—which the analysis seeks to bring to light by exploring the ontological foundations of this spatial form, the Orientalist narratives that have accompanied its reception, as well as the beliefs and representations associated with the spiritual dimension of the courtyard house.

Keywords: *Patio* (courtyard), words, paradox, chiasmus, perception, orientalism.

* Nader Meddeb, architecte et professeur en technologie de l'architecture, (CÉGEP André-Laurendeau, Montréal).

الملخص

يتناول هذا النصّ الفناء أو صحن الدار معتبرا إياه فضاءً معمارياً متميزاً بتلاقى المتناقضات وتزاوجها، وذلك بالإستناد الى الألفاظ أو الكلمات المستعملة في المغرب العربي وبالتحديد في تونس لتسمية هذا الفضاء.

يتطوّر التحليل من خلال مقارنة تأويلية للمدوّنة الإثنو-لغوية المرتبطة بالفناء، قصد الكشف عن مفاهيمه الرمزية المتصلة بالمقدّس، آليات حجب النظر وحمايته، الحرام... ومن ثمّ يميّز الكاتب بين نوعين من المفارقات: مفارقات داخلية وأخرى خارجية، ساعياً إلى إبرازها عبر التدقيق في الأسس الأنطولوجية لهذه البنية الفضائية، والسرديات الاستشرافية التي رافقت تلقّيها، فضلاً عن المعتقدات والتمثّلات المرتبطة بالبُعد الروحي للدار "العربي" كما يسميها البعض.

الكلمات المفتاح: الصحن، الأسماء، المتناقضات، الإدراك، المستشرقون.

Pour citer cet article :

Nader Meddeb, « Les paradoxes du patio. Réflexions sur un espace de vie à travers les mots du patio », in *Al-Sabil : Revue d'Histoire, d'Archéologie et d'architecture maghrébines* [En ligne], n°21, année 2026.

URL : <http://www.al-sabil.tn/?p=11970>



Introduction

« Une médina, c'est donc le cœur de la ville, c'est le noyau dans le fruit. Noyau paradoxal, puisque c'est en lui que toute la saveur du fruit s'est réfugiée, puisque c'est lui la substance première et le vrai corps »¹.

Avec la métaphore du « noyau dans le fruit », les auteurs de *Les trois médinas : Tunis, Alger, Fès* (2011) ouvrent leur analyse des noyaux historiques de trois villes maghrébines particulièrement représentatives de la ville arabo-musulmane en Afrique du Nord. Cette image permet de comprendre que la médina constitue le point de départ de la ville, son centre vital à partir duquel se sont développées les extensions urbaines. Elle suggère également que ce noyau, habituellement perçu comme une partie dure, sèche et presque résiduelle du fruit, est en réalité l'essence même de la ville, le lieu où est concentrée l'information génétique qui donna lieu aux autres organes de la cité. Il est dès lors qualifié de « noyau paradoxal » parce que, contrairement à l'attente, toute la saveur du fruit s'y est concentrée. Autrement dit, l'essence culturelle, symbolique, sociale et historique de la ville ne se trouve pas dans ses développements et ses transformations modernes malgré leur pertinence, mais demeure concentrée dans la médina, véritable cœur névralgique de cet organisme urbain. En affirmant que le noyau est « la substance première et le vrai corps », la métaphore suggère aussi que la médina n'est ni un vestige figé ni un simple décor patrimonial, mais bien le corps vivant et authentique de la ville, porteur de la mémoire collective, des pratiques quotidiennes, des formes d'habiter et des valeurs qui ont présidé à la genèse des ensembles urbains modernes.

Et si l'on transpose cette métaphore sur le patio de la demeure, quel potentiel vital aura cet espace creux, ce vide constamment rempli d'activités quotidiennes et d'éléments naturels (soleil, air, eau, etc.) (fig. 01) ? Peut-on dire, que par la lumière qu'il diffuse, l'air qui y circule et les activités qui s'y déroulent, le patio donne vie aux espaces qui l'entourent et devient le véritable noyau vital de la demeure puis de la médina ?² Par transposition métaphorique, on peut y voir aussi le lieu où se construisent les premiers paradoxes/oppositions de la ville. Le patio les fait cohabiter et leur confère une raison d'être. À la fois dedans et dehors, visible et invisible, intérieur et extérieur, ces oppositions peuvent être intuitivement perçues lorsque les organes sensoriels sont sollicités par l'expérience ordinaire du déplacement dans l'espace. Toutefois, le paradoxe qui fait l'objet de ce texte dépasse la seule expérience sensible pour incarner une dimension intelligible que nous cherchons à mettre en valeur dans le présent texte.

¹ Stétié & Alexandre, 2011.

² Au début des années 1970, Roberto Berardi entreprit les premières études morphologiques consacrées à la composition urbaine de la médina de Tunis. Il montra que celle-ci, dans l'ensemble des entités élémentaires qui la composent - bâtiments, places, rues, ruelles, impasses, etc.-, évolue par juxtaposition de pièces organisées autour d'un enclos : le patio. Ce vide ménagé dans la masse urbaine semble se multiplier à l'infini, selon des échelles différentes, jusqu'à former une entité qui, bien que morphologiquement vide, se révèle fonctionnellement pleine en raison de la diversité des usages qu'elle accueille. Pour les détails de cette analyse de Berardi, voir Berardi, 1970-1971.



Fig. 1. Vue plongeante sur le patio d'une maison de la médina de Tunis, Dar Cheikh El-Ayari, Bab Souika.
Source : Photographie de l'auteur, 2005.

Cet article offre par conséquent un voyage à travers les mots locaux du patio. Du sens des mots, il se prolonge ensuite par l'analyse de l'imaginaire orientaliste tissé autour de l'univers méconnu du patio dans la narration de l'« Autre »³. Il convient de noter que le discours orientaliste a été profondément influencé par le signifiant linguistique du patio, d'où la continuité établie avec le sens des mots.

Dans sa conclusion, le texte se termine par une ouverture sur les réinterprétations modernes du patio à travers le cas d'Habitat 67, complexe résidentiel réalisé à Montréal par l'architecte Moshe Safdie (1938-) dans le cadre d'Expo 67. Cette ouverture se veut une confirmation du hiatus généré entre le patio en tant qu'espace de vie pratiqué en Afrique du Nord et sa forme dans le sillage de ces réinterprétations.

Enfin, l'analyse s'appuie principalement sur la maison tunisienne à cour, sans exclure, pour des raisons de démonstration, les typologies similaires présentes dans l'ensemble du bassin méditerranéen.

1. Le patio paradoxal ou « chiasmatique » : mise au point

Qu'entendons-nous par espace paradoxal ? Afin d'éviter d'attribuer à l'ambivalence du patio une connotation péjorative, une mise au point s'impose. Le paradoxe qui nous intéresse relève en effet d'un registre épistémique ou pragmatique, dans lequel la contradiction ne réside plus dans ce qui est dit, mais dans l'effet que produit ce qui est dit⁴. Mieux encore, lorsqu'il est rapporté au concept de l'« expérience » tel que développé par Maurice Merleau-Ponty⁵, le

³ Toute personne étrangère systématiquement exclue par un code social qui limite son préjugé à propos de l'invisible ou l'inaccessible à la seule expérience de l'espace public.

⁴ Le paradoxe héraclitéen selon lequel « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » en est un exemple significatif. Blay, 2006, p. 591.

⁵ Merleau-Ponty examine le paradoxe au prisme du transcendantal chez Husserl pour qui « pour voir le monde et le saisir comme paradoxe, il faut rompre notre familiarité avec lui, et que cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement immotivé du monde. Le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète. [...] Le philosophe, disent encore les inédits, est un commençant perpétuel. Cela veut dire qu'il ne tient rien pour acquis de ce que les hommes ou les savants croient savoir. Cela veut dire aussi que la philosophie ne doit pas elle-même se tenir pour acquise dans ce qu'elle a pu dire de vrai, qu'elle est une expérience renouvelée de son propre commencement ». Merleau-Ponty, 1945, p. VIII.

paradoxe n'est ni une contradiction logique à résoudre ni une anomalie du raisonnement. Il constitue au contraire une incitation à la réflexion et l'expression fidèle de la structure même de l'expérience vécue. Le paradoxe se situe au cœur de la relation : corps percevant / monde perçu, autrement dit entre ce par quoi je perçois le monde et ce qui, en même temps, appartient au monde. Lorsque, chez Merleau-Ponty, la critique des oppositions traditionnelles de la réflexion sujet et objet, intérieur et extérieur, moi et autrui s'est progressivement radicalisée, elle conduit à l'élaboration de la notion de « chiasme ». Le Philosophe « fait intervenir la notion de chiasme à chaque fois qu'il tente de penser non pas l'identité, non pas la différence, mais l'identité dans la différence (ou l'unité par opposition) de termes qui sont habituellement tenus pour séparés, tels que le voyant et le visible, le signe et le sens, l'intérieur et l'extérieur, chacun n'étant lui-même qu'en étant l'autre »⁶. Autrement dit, le visible contient de l'invisible, l'intérieur s'ouvre sur l'extérieur, et la présence est toujours traversée par une certaine absence.

Le philosophe consacre le dernier chapitre de son traité *Le visible et l'invisible* (1964) à la notion de chiasme (Merleau-Ponty & Lefort, 1964) qu'il met à la base de la connexion entre le corps sensible (objectif) et le corps sentant (phénoménal). Ainsi, pour lui, le chiasme exprime l'appartenance du corps au monde qu'il perçoit et remet en question la séparation traditionnelle entre sujet et objet. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre cette notion qui peut être perçue, lorsque prise à l'échelle du dualisme d'apparence infini des opposées, comme une complication de la difficulté. Or, lorsque nous analysons le patio comme une configuration spatiale rendant perceptible la logique du chiasme, nous le voyons comme un dispositif phénoménologique où le voyant et le visible ne sont pas nécessairement deux identités autonomes et strictement paradoxales qui existeraient d'abord séparément pour ensuite entrer en relation. Ils sont plutôt deux dimensions d'une même chair, d'une même entité spatiale.

Il convient toutefois de rester attentif à ne pas assimiler le patio au chiasme lui-même. Au sens strict de Merleau-Ponty, le chiasme n'est ni un objet ni une forme spatiale, mais une structure ontologique de l'expérience, fondée sur la réversibilité du sentant et du sensible. Le patio ne saurait donc être qualifié de chiasme en tant que tel. Il peut en revanche être compris comme une figure spatiale chiasmatisque, en ce qu'il rend perceptible et habitable cette réversibilité : espace à la fois intérieur et extérieur, visible et invisible, le patio engage une expérience corporelle dans laquelle le sujet ne se tient pas face à l'espace, mais s'y trouve pleinement impliqué.

2. Les mots du patio et le paradoxe intrinsèque à la culture locale

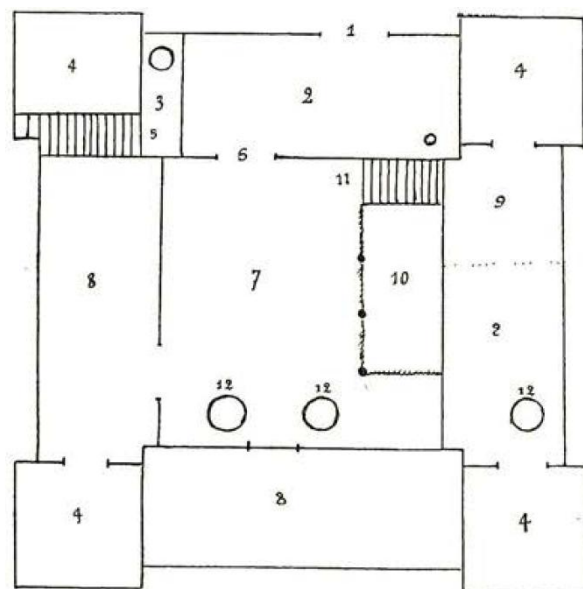
La maison à cour n'est ni une configuration spatiale récente ni une forme limitée à une aire géographique précisément circonscrite. Au contraire, on en trouve des traces dès l'Antiquité : il y a plus de 4 000 ans avant J.-C., elle constituait déjà la trame de l'habitat urbain d'Ur, cité mésopotamienne vouée au dieu Lune. Le dispositif de la chicane passage coudé ou vestibule conduisant de la porte d'entrée à la cour y était déjà présent ; il visait à préserver l'intimité domestique et ne saurait être considéré comme une invention tardive répondant exclusivement à des prescriptions religieuses comme le reporte quelques plumes orientalistes du XIX^e siècle. Par ailleurs, l'organisation spatiale autour d'une cour centrale ne se limite pas à l'habitat domestique : on la retrouve dans d'autres ensembles architecturaux, tels que les temples, les caravansérails et les mosquées, etc.⁷

⁶ Zarader, 2002, p. 452.

⁷ Sur l'histoire de la maison, nous référons le lecteur au livre : Schoenauer & Schoenauer, 2000. Sinon, pour une meilleure saisie des caractéristiques de l'habitat traditionnel, notamment de la maison à cour dans le monde arabo-musulman, nous renvoyons au travail colossal fait par le **Groupe de recherche et d'études sur le Proche-Orient**

En revanche, parmi les divergences observables, il convient de souligner les appellations attribuées à la cour, étroitement liées aux modes d'habiter et aux usages de ce vide architectural. Un examen attentif des dénominations locales constitue, à cet égard, une clé de lecture susceptible de révéler certaines dimensions encore méconnues ou insuffisamment explorées de la maison à cour. Par souci de rigueur méthodologique, nous ne nous attarderons pas sur l'analyse de certains termes courants tels que « patio », malgré leur usage récurrent dans ce texte. Ce terme, en particulier, demeure trop générique et risque de nous entraîner sur de fausses pistes, nous éloignant ainsi de l'un des objectifs centraux de cet essai : saisir la portée signifiante des termes locaux dans la compréhension de la valeur intrinsèque des espaces de vie au sein d'un contexte socioculturel déterminé.

À notre connaissance, les termes aujourd'hui employés en Tunisie tirent majoritairement leur sens de la langue arabe. Il est toutefois probable que la langue berbère, dans la diversité de ses dialectes à travers le Maghreb, ait également exercé une influence durable sur les appellations tunisiennes. Des ponts peuvent être établis dans cette direction, mais avec prudence : d'une part, ces dialectes, malgré des traits communs, varient sensiblement selon les contextes géographiques ; d'autre part, ce champ d'analyse relève d'une expertise linguistique qui dépasse nos compétences⁸.



— Plan d'une *tijremt* (Zellagen).

1, entrée. — 2, *ajuddemi*, vestibule. — 3, banquette avec un moulin. — 4, *borj*. — 5, escaliers conduisant à la *tamesrit*. — 6, ouverture menant à la cour intérieure. — 7, cour, *ammas n-tgemmi*. — 8, chambres, *ihuna*. — 9, *agnir*. — 10, *asqif*. — 11, escaliers conduisant à la terrasse. — 12, *ahuzam*. L'étage de cette maison n'a que deux chambres : *tamesrit* et *agnir*. Les murs extérieurs ont environ 7 mètres de hauteur.

Fig. 2. Plan schématique d'une maison berbère du Maroc. Source : Laoust, 1920, p. 10).

dans les trois volumes publiés en 1988 par l'Institut français d'archéologie orientale sous le titre *L'habitat traditionnel dans les pays musulmans autour de la méditerranée* (voir bibliographie).

⁸ Pendant le protectorat français au Maroc, les Marocains ont eu la chance de voir publié l'ouvrage *Mots et choses berbères* (1920) du professeur de la langue berbère E. Laoust. Le volume débute, après l'introduction, avec un chapitre sur l'habitation où nous décelons la présence du patio - *ammas n-tgëmmi* - distingué de la petite cour de la maison réservée aux bestiaux - *asàràg* - (Laoust, 1920, p. 1) (fig.2). Il est toutefois important de s'arrêter sur le sens de ces mots qui renvoient à l'espace creux, l'endroit le plus éclairé, mais aussi à la femme selon une logique que nous développerons plus tard. Les Kabyles de l'Algérie ont vu aussi se pencher sur leur quotidien plusieurs chercheurs, comme Pierre Bourdieu à qui revient la parution d'études savantes qui continuent à nous éclairer sur la société kabyle de l'Algérie. Malheureusement, les quelques volumes trouvés au sujet des sociétés berbères en Tunisie n'abordent pas avec la même profondeur la thématique de l'habitation et le sens figuré de ses mots.

Commençons par l'usage le plus courant en Tunisie, et plus largement au Maghreb : pourquoi désigne-t-on la maison à cour par l'expression *Dar 'Arbi* (دار عربي), littéralement « maison arabe »⁹, par opposition à *Dar Sourî* (دار سوري) ? Or, les vestiges archéologiques de Kerkouane, de Carthage ou de Dougga attestent clairement que la typologie de la maison à cour est antérieure à l'arrivée des Arabes au VII^e siècle. De plus, dans la péninsule Arabique elle-même, l'habitat n'est pas systématiquement organisé autour d'une cour, et l'architecture y est « [...] d'une étonnante diversité. *Bayt*, *darb*, *husn* ou *qasr* : ces termes désignent en général le logement d'une famille étendue, les trois derniers avec la nuance de maison fortifiée : à ma connaissance, le terme *dâr* n'existe pas dans « l'île arabe » pour désigner l'ensemble de la maison¹⁰. [...] Quand on en parle, dans l'usage courant nord-africain et français, l'image qui vient à l'esprit est celle d'une maison assez massive, centrée sur une cour intérieure, peu décorée au-dehors, mais dont la richesse se révèle à celui qui a pénétré dans le patio. [...] L'intérêt est que la péninsule Arabique, berceau de la nation arabe, a développé, à côté de la maison-cour, des types d'habitation aux plans très différents de la tradition méditerranéenne »¹¹.

Ce premier paradoxe peut être interprété selon une approche ethnolinguistique, pour laquelle « la langue crée des habitudes de parole qui organisent et génèrent des schèmes de pensée et des modes d'interprétation du monde »¹². On peut dès lors supposer qu'il s'agit d'un amalgame culturel, forgé progressivement au fil de l'acculturation¹³ induite par les conquêtes arabes, l'adoption de la langue arabe et de l'Islam comme religion et mode de vie. À cet égard, une archéologie de la vie privée en Afrique du Nord avant et pendant la période hellénistique montre que le vécu tourné vers l'intérieur de la maison, l'introversion et le patriarcal structuraient la société berbère de l'Afrique du Nord bien avant l'arrivée de l'Islam. Ce dernier n'a fait qu'intensifier des rapports déjà existants, il ne les crée pas¹⁴. Georges Marçais l'avait bien saisi lorsqu'il affirmait que « *this type of domestic architecture seems to offer an ideal framework for Muslim life. It is well adapted to the patriarchal view of the family and creates for it an enclosed sphere; it conforms easily with the element of secrecy dear to the private life of the Muslim, and this idea is reflected in the architectural arrangement both in elevation and in plan. [...] The courtyard seems almost the principal room of the dwelling, and the facades which surround it offer the builder a rich and varied aesthetic theme, but one whose charm is only accessible to the occupants* »¹⁵.

L'analyse peut être approfondie en examinant l'opposé de la « maison arabe », à savoir la *Dar Sourî*, qui renvoie à la villa ou à l'habitat isolé dépourvu de cour intérieure. Selon l'historien tunisien Hédi Timoumi, l'adjectif *sourî* (سوري) est couramment employé dans le parler tunisien pour désigner ce qui est étranger ou moderne, par opposition à ce qui est perçu comme traditionnel et spontanément qualifié d'arabe. Plus intrigant encore, l'usage du terme a évolué pour signifier ce qui est importé, européen, voire spécifiquement français. Dire de quelqu'un

⁹ Certains auteurs, comme Jean Gallotti dans *Le jardin et la maison arabes au Maroc* (1926) justifient cet adjectif par l'apport de l'Islam et des conquêtes arabes sur le décor et les pratiques spatiales de la maison indigène arabisée.

¹⁰ Le terme le plus utilisé est celui de *bayt*. « Au début du XIX^e siècle, un juriste damascène Ibn 'Abidin revient en se référant à des sources antérieures, sur les définitions de *dâr* et de *bayt*. Selon lui, la différence est avant tout spatiale : *dâr* désigne un bâtiment indépendant, bien délimité, composé de plusieurs espaces au rez-de-chaussée et à l'étage, qui s'organisent autour d'une cour, tandis que *bayt* s'applique à un espace couvert, qui peut posséder un couloir ou vestibule. Les deux termes expriment une hiérarchie, *bayt* correspondant à un type inférieur à la *dâr*, Topalov & Amestoy, 2010, p. 419.

¹¹ Bonenfant, 1991, p. 715.

¹² Mesure & Savidan, 2006, p. 416.

¹³ « Désigne les processus complexes de contact culturel au travers desquels des sociétés ou des groupes sociaux assimilent ou se voient imposer des traits ou des ensembles de traits provenant d'autres sociétés », Bonte & Izard, 1991, p. 1.

¹⁴ Ariès, Duby, & Veyne, 1985, p. 294.

¹⁵ Marçais, 1991, p. 113.

qu'il parle *bil-souri* (يحكي بالسوري) signifie qu'il s'exprime en français, alors même que le terme *souri* renvoie littéralement à la Syrie. Cette acception trouve son origine, toujours selon Hédi Timoumi, dans le rôle déterminant joué par certains intellectuels syriens dans la modernisation de la Tunisie au XIX^e siècle, lorsqu'ils y résidèrent ou y exercèrent des fonctions importantes sous le règne du bey réformateur Ahmed Bey, à l'instar du journaliste Mansour al-Kirlyti ou de l'écrivain Fares al-Chidyak¹⁶.

Il apparaît ainsi que la « maison arabe » n'est autre qu'une réactivation de la maison à cour préexistante à laquelle la culture arabo-musulmane a conféré un sens dominant dans la mémoire collective, au point que cette typologie en est venue à être perçue comme intrinsèquement arabe. Il ne s'agit donc pas d'une contradiction, mais d'un paradoxe intrinsèque fécond : la forme est ancienne, mais son sens actuel est le produit de la culture qui l'a le plus intensément habitée et codifiée.

« Le terme *pâtio* revêt, aujourd'hui encore différentes significations. [...] Il est intéressant de noter que l'acception du mot *pâtio* en tant que micro-lieu d'habitation urbaine ne fut enregistré dans les dictionnaires qu'en plein XX^e siècle »¹⁷. En Tunisie et au Maghreb, le patio est communément désigné par l'expression *Wast ed-dār* (وسط الدار), littéralement « le centre de la maison ». Ce centre n'est pas nécessairement géométrique : il relève davantage d'une centralité mentale et pratique. Il constitue le cœur de l'expérience spatiale de l'habitant, contraint de le traverser ou de circuler dans ses galeries pour passer d'une pièce à l'autre. Ce mouvement circulaire¹⁸ - *dawaran* - serait, selon Ibn Jinnî, à l'origine même du mot *dār*, dérivé du verbe *dāra* (tourner), « en raison de la multiplicité des déplacements à l'intérieur de la maison » pouvait-il conclure¹⁹. On n'est cependant pas certain de ce dérivé arabe, car, pareillement au professeur de langue berbère; Emile Laoust, on estime que « malgré une ressemblance de forme avec l'arabe *dar*, maison, le mot ne doit pas être considéré comme un emprunt fait à cette langue, du moins dans tous les cas ; sans doute dérivé *de-dder*, « vivre ». *Taddart* avec le sens de « maison » est localisé dans les parlers du nord, comme tigemmi dans ceux du sud [du Maroc] » (Laoust, 1920, p. 23). En Tunisie, les emplois berbères sont très similaires : *ti-ddaerS* (maison).

Plus rarement, le patio est également désigné par l'expression *Ṣaḥn ed-dār* (صحن الدار). Le terme *ṣaḥn*, qui signifie littéralement « l'assiette », évoque à la fois, par sa forme, la circularité et la centralité, et renvoie plus largement à un ordre cosmique, d'où son emploi plus fréquent pour désigner la cour d'une entité plus importante que la maison où le *ṣaḥn* est accessible au public telle qu'une mosquée ou une medersa²⁰. Dans ces lieux, la dimension spirituelle est bien plus marquée et nous ramène, par conséquent, à une représentation cosmique dans laquelle les pièces disposées autour d'un centre peuvent être assimilées aux planètes gravitant autour d'un soleil dispensant à la terre des éléments vitaux : l'air et la lumière.

On se rappelle aussi d'un nom utilisé dans le milieu rural ; *El-Huch* (الحوش) pour désigner une cour arrière, découverte, réservée aux bêtes. On y trouve aussi des installations comme le four à pain traditionnel. *El-Huch* est un terme tiré du berbère tunisien *el Huc* (pluriel, *le Hwaec*)²¹ qui peut aussi renvoyer à la maison toute entière et non seulement à sa cour.

Par ailleurs, lorsque le patio est nommé *haram ed-dar* (حرم الدار), il cesse d'être un simple dispositif spatial pour accéder à une dimension symbolique où s'articulent le sacré, le religieux,

¹⁶ التيمومي، 2010، p. 118.

¹⁷ Topalov & Amestoy, 2010, pp. 890–891.

¹⁸ Pour une meilleur compréhension de cette dynamique circulaire, voir : (Traki, 1984).

¹⁹ Topalov & Amestoy, 2010, p. 417.

²⁰ Selon le dictionnaire arabe المعجم العربي الأساسي, *Al-sahn* serait une place au centre d'un édifice.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1988.

²¹ Ben Mammou, 2005.

et l'ordre coutumier. Issu de la racine *haram* (حرام), qui désigne à la fois l'interdit, l'inviolable et le séparé, le *haram ed-dar* institue un seuil ontologique au sein de l'espace domestique. À ce titre, il se trouve symboliquement mis en équivalence avec le *haram al-madina* (حرم المدينة), la mosquée en tant que sanctuaire urbain et centre de gravité spirituel de la cité. Le patio acquiert dès lors le statut d'un espace quintessentiel, à la fois matrice de l'habiter et lieu de condensation des valeurs collectives liée à l'intimité. Ce même statut fonde l'ensemble des dispositifs morphologiques et perceptifs destinés à en garantir l'inviolabilité : orientation et retrait de la porte d'entrée par rapport à la rue, parcours coudé (chicane) comme mise à distance progressive du regard extérieur, gradation des seuils des *skifas* – vestibules de la chicane - entre l'espace public et privé, etc. Ces médiations spatiales ne relèvent pas seulement de la protection physique, mais instaurent une éthique du passage et du regard, participant à l'élaboration d'un pacte social tacite partagé par les habitants de la médina. Cette double protection, à la fois physique et symbolique, inscrite dans les dispositifs spatiaux autant que dans les normes comportementales et culturelles, vise à maintenir à distance le regard d'autrui, afin de préserver l'inviolabilité de *Harim ed-dar*, c'est-à-dire des femmes (singulier : *horma*²²) qui habitent la maison.

Protéger le patio pour protéger la femme se veut en réalité une protection de l'homme ou de son honneur qui se trouve strictement lié à la violabilité de l'espace intérieur et de l'intimité de celles qui y passent le plus clair de leur temps ; la maison étant considérée le domaine de la femme par opposition à l'extérieur où l'homme passe une grande partie de sa journée. Dans son texte « La maison kabyle ou le monde renversé », Pierre Bourdieu décrit un rapport similaire établi entre l'espace intérieur et la *horma*, mettant en évidence les mêmes logiques symboliques de protection et d'honneur. Selon Bourdieu, la maison kabyle est structurée autour d'une dichotomie fondée sur le mariage des opposées : « la maison, remarque-t-il, s'organise selon un ensemble d'oppositions homologues : feu : eau : : cuit : cru : : haut : bas : : lumière : ombre : : jour : nuit : : masculin : féminin : : *nif* : *horma* : : fécondant : fécondable : : culture : nature. Mais en fait les mêmes oppositions existent entre la maison dans son ensemble et le reste de l'univers. Considérée dans son rapport avec le monde extérieur, monde proprement masculin de la vie publique et du travail agricole, la maison, univers des femmes, monde de l'intimité et du secret, est *haram*, c'est-à-dire à la fois sacrée et illicite pour tout homme qui n'en fait pas partie (de là l'expression usitée dans les prestations de serment : "que ma femme - ou ma maison - me devienne illicite - *haram* - si ...). Lieu du sacré gauche, de la *horma*, à laquelle sont attachées toutes les propriétés associées à la partie obscure de la maison, elle est placée sous la sauvegarde du point d'honneur masculin (*nif*) comme la partie obscure de la maison est placée sous la protection de la poutre maîtresse »²³.

L'espace du *dar*, et plus particulièrement le *haram ed-dar*, devient, selon cette dichotomie, un espace chiasmatique associé au féminin, et épouse par analogie les pratiques comportementales de la femme liées à l'intimité. Précisons. Le patio est également désigné comme *wajeh ed-dar* (وجه الدار), le « visage de la maison ». La façade extérieure - *al-wājiha* (الواجهة) - ne constitue alors qu'un écran opaque, imperméable²⁴ au regard d'autrui, dissimulant le véritable visage porteur de l'identité domestique²⁵. C'est en effet dans l'espace intérieur que se lisent le rang social du propriétaire, sa richesse, ses choix esthétiques, voire ses origines, notamment à travers les

²² حُرْمَة، جمع حُرُمَات وَحُرْمٌ، ما لا يحل انتهاكه من ذَمَّة أو حق أَوْصَحْبَة أو نحو ذلك. يقصد به أيضا المرأة. حريم الدار: ما أضيف إليها من حقوقها و مرافقها(المنظمة العربية للتربية و الثقافة والعلوم، 1988).

²³ Bourdieu, 1972, p. 746.

²⁴ Cette imperméabilité affronte l'étranger, mais elle est réduite de l'intérieur par la présence des ouvertures qui permettent de voir la rue sans être vu, c'est le principe du fonctionnement du moucharabieh.

²⁵ Même si la porte d'entrée principale par sa forme, ses dimensions et ses motifs peut renseigner sur le statut social du propriétaire, c'est la cour intérieure qui en révèle la vraie ampleur.



motifs décoratifs adoptés. La femme en est, en réalité, la véritable façonnatrice et la première gardienne : elle en assure l'entretien et le modèle à son image. À l'instar de la maison kabyle, où « l'extérieur est crépi à la truelle par les hommes tandis que l'intérieur est blanchi et décoré à la main par les femmes »²⁶, la maison à cour obéit à une répartition similaire des rôles. Lorsque la femme se voile en quittant la maison, elle dissimule son identité, tout comme *al-wājiha* le fait à l'échelle du *dar* tout entier. C'est précisément ce double voile vestimentaire et architectural - *al-wājiha* - qui est à l'origine du paradoxe largement construit par les orientalistes dans leur représentation du *dar*, de sa cour et de la femme qui l'habite.

3. Le paradoxe extrinsèque de l'Autre : le patio dans l'imaginaire orientaliste

Si le paradoxe intrinsèque relève de l'adoption spontanée d'habitudes linguistiques et comportementales issues du mariage des cultures perçues comme s'inscrivant dans la continuité des coutumes traditionnelles, le paradoxe extrinsèque, quant à lui, est projeté par l'étranger à la culture locale. Celui-ci se heurte à une limite qu'il perçoit comme infranchissable, limite que l'étranger refuse d'accepter et qu'il tente de contourner par le recours à l'imaginaire. Le premier paradoxe, nous l'avons vu était fécond, le second est en revanche destructif²⁷.

Lorsque, le 10 décembre 2016, se tint au musée des Augustins à Toulouse l'exposition *Fenêtres sur cours*, une section fut consacrée aux tableaux orientalistes ayant pour sujet le patio oriental et la vie qui s'y déploie. Y étaient ainsi exposés les stéréotypes propres à cette école artistique, lesquels consistent à rompre avec les dichotomies ci-dessus mentionnées pour les déplacer vers un autre espace réflexif, où s'opposent le réel et le fantasmagorique, au profit d'une réappropriation paradoxale. Celle-ci prétend lever le voile sur l'intimité de l'Autre, alors qu'en réalité elle ne fait que refléter l'intériorité du sujet regardant.

Lorsqu'il se penche sur le patio domestique, l'orientalisme préserve sa relation symbolique à la femme et à l'honneur, mais en le représentant comme une prison à ciel ouvert, constamment maintenue sous contrôle par la présence d'une épée gardienne - symbole d'un Islam perçu comme agressif par nature et d'un homme autoritaire aux mœurs supposément obscures -, comme on peut le voir dans *Grenade* (1882) de Benjamin-Constant (1845-1902). L'homme s'y mélange aux femmes, mais soit sous la figure du maître oisif, choyé par ses nombreuses concubines, soit sous celle de l'eunuque castré, débarrassé de sa virilité et relégué au rôle de serviteur de ses maîtresses alors abandonnées à l'oisiveté des chants et de la musique dans une atmosphère de captivité mélancolique. Ces deux configurations très courantes se donnent respectivement à voir dans *Interno di Harem* (*Au harem*, 1867) de Francesco Hayez et dans *Divertissement musical* de Federico Bartolini. D'autres figures masculines, telles que le vendeur de tapis et le charmeur de serpents, viennent parfois amplifier cette ambiance de distraction et de spectacle. Le second est alors invité à franchir les multiples barrières de la demeure pour introduire au cœur du patio une performance exotique, comme dans *Le Charmeur de serpents* de Francesco Coleman. Cet homme est sans danger pour l'honneur, car le serpent, considéré dans de nombreuses mythologies, y compris dans les croyances berbères²⁸, comme

²⁶ *Ibid.*, p. 740.

²⁷ Il est destructif parce qu'il ne fait qu'élargir le hiatus entre la réalité et l'imaginaire par le biais du mensonge. Un mensonge réitéré à l'infini finit par être adopté comme une réalité. En corriger le fondement nécessitera des années de recherches et d'éducation. Edward Saïd l'avait montré, l'orientalisme du XIX^e siècle continue à nourrir les préjugés du XX^e et du XXI^e siècles (Saïd, 2015). Lorsque l'orientalisme paradoxal débouche sur un orientalisme inversé, c'est-à-dire un orientalisme véhiculé par les orientaux eux-mêmes, son effet est encore plus destructeur.

²⁸ Dans la maison berbère, reporte Bourdieu, « La poutre principale, qui porte la toiture, est identifiée au protecteur de l'honneur familial : elle est souvent objet d'offrandes et c'est autour d'elle, à la hauteur du foyer, que s'enroule le serpent, "gardien" de la maison : symbole de la puissance fécondante de l'homme et aussi de la mort suivie de

gardien du savoir et substitut symbolique de l'homme, est ainsi fréquemment représenté à l'intérieur de la maison et du patio. On en trouve une illustration éloquentte dans l'allégorie peinte par Bouchet (1945-1985), *Atrium d'une villa romaine* (fig. 3).



Fig. 3. *Atrium d'une villa romaine d'après Bouchet.*

Source : Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM PHOT MIRI-18 (475).

Enfin, certains artistes issus de l'univers pictural, tels que les photographes Rudolf Franz Lehnert et Ernst Heinrich Landrock, qui séjournèrent à Tunis au début du XX^e siècle, ont fait du patio le théâtre de toutes les transgressions possibles : voyeurisme, nudité, viol, adultère, pédophilie et homosexualité²⁹. En somme, tout ce qui relève du registre du *haram* devient accessible par le biais du photomontage et de la diffusion à grande échelle de la carte postale. « Comme Wajeman le remarque, « si l'on parle de voyeurisme, c'est que [...] le corps lui-même est conçu comme une maison. Regarder par la fenêtre revient en somme à entrer à l'intérieur

résurrection, il est parfois représenté (dans la région de Collo par exemple) sur les jarres de terre, maçonnée par les femmes, enfermant le grain pour la semence ». Bourdieu, 1972, p. 745.

²⁹ Voir à ce sujet *Le Harem colonial* (1986) de Malek Alloula, 1986.

d'un corps défendu, accomplissant ainsi un acte hautement interdit, qu'on cherchait à empêcher par tous les moyens ». Tandis que le regard pénètre à l'intérieur, une nouvelle « jouissance » est née: regarder. Pour Georges Bataille, l'interdit provoque toujours son opposé, et même sa violation. L'interdit fonde le désir; il affirme que « l'interdit est là pour être violé »³⁰ (fig. 4).

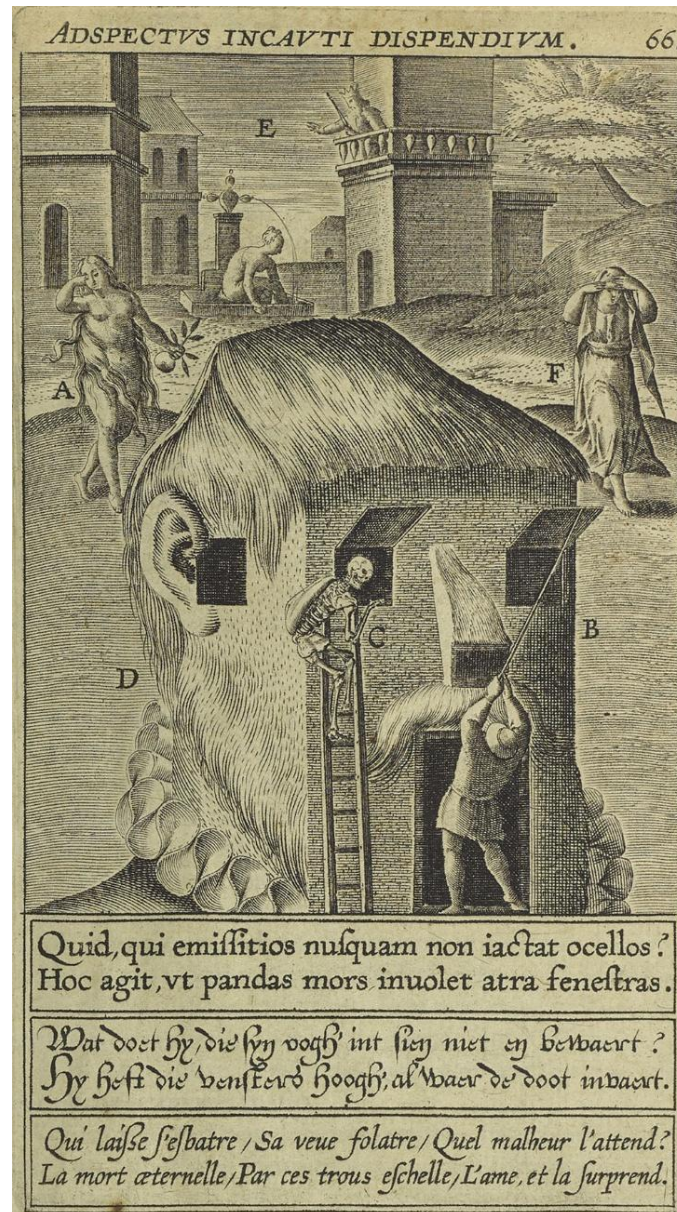


Fig. 4. Au-dessus, le lemme (inscriptio) coiffant la gravure (respicta} en latin : « Adspsectus Incauti Dispendium» (« Regarder nuit à la personne négligente »); au-dessous, l'épigramme (suscriptio) multilingue sous la gravure : « Qui laisse s'esbastre sa veue folatre / Quel malheur l'attend ? La mort aeternelle. » (sic); eau-forte de Cornelius Galle. Source: Jan, 1601, p. 219.

Le patio obéit *de facto* à une logique similaire : tant que le visiteur n'a pas franchi les seuils de la maison, il demeure possible de l'extérioriser, moyennant une justification que fournit l'architecte français Raphaël Guy aux alentours 1912 : « l'art de bâtir était somnolent depuis près d'un siècle chez les Arabes, pouvait-il conclure, nos artistes français reprirent l'architecture au point où elle avait été abandonnée et y apportèrent leur esprit de méthode, leur habileté technique et leur imagination. Jadis, les immenses palais musulmans, charmants et pittoresques, déconcertaient par leurs erreurs d'accommodation. Aujourd'hui, les monuments franco-arabes

³⁰ Teyssot, 2016, p. 254.



sont exactement appropriés à leur destination sans perdre leur grande allure. Enfin, les villas qui se multiplient offrent une variété de profils et de façades que les constructions d'agrément des anciens Arabes, presque toutes identiques dans leur forme extérieure, n'avaient jamais connue »³¹.

Aujourd'hui, pour un lecteur averti, les propos de Raphaël Guy peuvent paraître non seulement réducteurs, mais aussi profondément empreints d'un regard hiérarchisant, voire insultant, lorsqu'il affirme la supériorité des méthodes et des techniques des artistes français en les opposant à ce qu'il interprète comme une stagnation technique et un déficit créatif du monde arabe. Les mêmes propos nous montrent aussi à quel point l'essence de l'architecture et des arts du sud de la méditerranée étaient méconnues aux yeux des Occidentaux. Le jugement de R. Guy peut être compris si nous partons de la formation beaux-arts de l'architecte et le statut qu'avait à l'époque l'architecture de l'Islam dans l'histoire générale de l'architecture³². Cependant, à voir les villas produites par le même architecte et ses contemporains où le minaret et la couple d'une mosquée étaient déplacés dans des espaces résidentiels pour loger des escaliers ou surplomber un hall d'entrée (fig. 5.), omission faite de leur dimension symbolique fort importante pour les locaux, on a beau à rejoindre Le Corbusier dans sa critique face à ce jugement au fondement formaliste qui « [...] proclame qu'il est un poète libéré et que ses instincts suffisent ; mais ceux-ci ne s'expriment qu'au moyen d'artifices acquis dans les écoles³³. Un lyrique déchainé avec carcan au cou, quelqu'un qui sait des choses, mais des choses qu'il n'a ni inventées ni même contrôlées, qui a perdu au cours des enseignements reçus cette candide et capitale énergie de l'enfant questionnant inlassablement : « pourquoi ? » »³⁴.

Cette manière de penser l'architecture localise l'attitude paternaliste du colonisateur et son ton suprémaciste lorsqu'il se nomme responsable de l'avenir d'autrui. Il prétend venir au secours de l'architecture et des arts pour les jeter dans la lumière. Mais cette lumière reste tributaire de son point de vue qui ne fait que l'éloigner de la dimension ontologique des choses et le rattache à son préjugé, d'où le paradoxe de cette tentative de sauvetage. L'erreur de Raphaël Guy ne réside pas seulement dans une méconnaissance technique ou culturelle, mais dans une incapacité à reconnaître que l'absence de visibilité extérieure n'équivaut pas à une absence de sens. La maison introvertie oppose au regard dominant une résistance silencieuse : elle ne se montre pas, elle s'adresse. Ce déplacement permet de comprendre que ce que Guy interprète comme une stagnation est peut-être, au contraire, l'expression d'une autre éthique de l'espace, où le visible cède la primauté à la relation et où l'architecture, comme le visage voilé, ne se donne pleinement qu'à celui qui se dote des connaissances et des droits nécessaires pour en franchir le seuil.

³¹ Guy, vers 1912, p. 6.

³² Rappelons que l'architecture dite islamique n'a commencé à faire partie de l'histoire générale de l'architecture qu'à la fin du XIX^e siècle. À l'époque, elle était amplement nourrie par la subjectivité du discours des voyageurs et certains historiens en parlaient sur la base d'images ou de croquis dont ils n'étaient même pas les auteurs. L'unique référence savante était Alhambra en Andalousie, sinon au reste du monde arabe incluant l'Afrique du Nord, certains historiens peu informés pouvaient dire : « *Mohamed was the Hitler of the Arabs. [...] The Moors of medieval Spain were ahead of the Christians of that era but the typical Arab was much too conservative, much too much of a "fundamentalist" (Mohammedanism is full of what we would call "Puritan sects") to be interested in progress. And Arabia and Northern Africa remained very much as they had always been and as they are today* ». Van Loon, 1974, p. 166.

³³ Au XIX^e et jusqu'au premier tiers du XX^e siècle, l'enseignement de l'architecture à l'École des beaux prévoyait des exercices de conception d'espaces orientaux ou d'une esthétique orientale. Pour ce faire, les étudiants se basaient sur des planches de détails collectés de plusieurs registres, mais sans contexte. Ils les réduisaient à la seule fonction esthétique et se permettaient toutes les compositions possibles, peu importe le pays de provenance (l'Orient homogène allait de Fès à Samarkand) ou la fonction symbolique du motif décoratif.

³⁴ Le Corbusier, 2010, p. 57.



Fig. 5. Villa orientaliste à Tunis dite « villa Braquehayf » par son architecte M. Gussier.
Source : Guy, vers 1912, p. 32.

4. Les plis de la demeure : du *dhaïher* au *batin* du patio

On dit aussi de la demeure qu'« elle se plie derrière sa façade et ses chicanes » afin de dissimuler ce qu'elle recèle de plus précieux : son patio, son véritable visage. Dissimulé au cœur de la maison, le patio n'est pas l'envers opposé de la façade, mais son prolongement replié, son envers sensible. Sa découverte s'opère par un geste simple : une expérience phénoménologique du passage, au cours de laquelle le passant, à chaque fois qu'il franchit l'arête du pli; un seuil, engage davantage ses sens. Odeurs, sons, lumière et textures participent conjointement à l'enrichissement de l'expérience de l'habiter, laquelle ne consiste pas à occuper un espace immédiatement donné, mais à parcourir intelligiblement une succession de plis par lesquels l'espace se révèle progressivement. Ce n'est qu'en acceptant cette temporalité du passage que le véritable visage de la demeure peut apparaître, non comme une image offerte au regard, mais comme une expérience vécue et un lieu de réflexion.

Dans cette expérience du passage, « on va de l'inflexion à l'inclusion comme de l'événement de la chose au prédicat de la notion, ou comme du « voir » au « lire » : ce qu'on voit sur la chose, on le lit dans son concept ou sa notion. Le concept est comme une signature, une clôture »³⁵. Autrement dit, ce qui s'offre à l'œil nu comme visible, ou *zāhir*, recèle en lui un invisible, ou *bāṭin*, qui stimule l'intellect et l'invite à lire entre les courbes de l'ornement, les couleurs, les textures et la disposition spatiale ; bref, à ne pas se limiter au sensible, mais à interroger l'intelligible. C'est ici où le corps sensible entre en dialogue avec le corps phénoménal pour l'inciter à regarder dans les profondeurs de cette figure chiasmatique qu'est le patio. Ce regard se fera donc selon deux étapes ; une première sensible et une seconde intelligible.

³⁵ Deleuze, 1988, p. 55.

Lorsque l'on parvient au patio, l'expérience commence par un éblouissement lumineux, puis se prolonge dans la découverte de la richesse de l'espace plastique. Au début, cette expérience physique à la rencontre du patio est souvent illustrée à travers l'effet de surprise engendré par la sortie de l'obscurité et l'étroitesse de la chicane vers l'espace lumineux et vaste du patio. Dans « La maison mauresque », l'un des premiers essais d'Albert Camus publié en 1933, l'auteur décrit cette sensation lors de sa visite de la Maison indigène dite aussi du centenaire : « Comme dans ces maisons arabes, au sortir d'un couloir qui chasse sa pénombre dans une longue fuite de bleu, on s'arrête surpris devant une brusque tombée de lumière, tous sentiments et pensées bloqués, dans une subite communion, heureuse puisqu'elle ne se doute point qu'elle l'est, ainsi au sortir de moi-même j'entrevis un jour la paix et la lumière, sans les préciser et sans me demander si là était enfin le bonheur angoissant, à toute force cherché » (Camus, 2006, p. 970).

Ensuite, quand on s'adonne à une lecture plus profonde de l'ornement qui orne les murs du patio, « l'espace plastique se présente tout à la fois comme le plan de clivage et le plan de contact de deux mondes, deux mondes que l'on peut identifier au *zahir*, le visible, l'extérieur, et le *batin*, le caché, l'intérieur. [...] La première de ces voies prend son départ dans une expérience physique du sensible, c'est la voie menant de la précarité de la vie au désir d'éternité. La seconde s'initie dans une réflexion intellectuelle, c'est la voie menant d'une déconstruction du réel à l'intuition d'une vérité inaltérable. Ainsi ces deux voies impliquent-elles une pensée de la différence selon une problématique à double versant. Selon le processus d'abstraction de l'arabesque végétale, le destin de l'homme apparaît lié par l'opposition entre la « Vie immédiate » et la « Vie Dernière », alors que dans l'abstraction absolue de l'entrelacs géométrique, c'est la différence radicale entre la création et le Créateur qui est en jeu. [...] En ce sens les arts abstraits arabo-islamiques échapperaient à la simple fonction décorative. En se détachant des réalités terrestres, ils relèveraient d'une esthétique du dévoilement et s'inscriraient dans une demande contemplative » (Clévenot, 1994).

Du moment où les plis de la matière nous invitent à en dévoiler les profondeurs, ce n'est plus à l'artisan, à l'artiste, ni même à l'homme que l'on s'adresse. Quelque chose advient dans l'acte même de percevoir. Le regard, saisi et suspendu, laisse échapper un « *Sobhana Allah !* » (سبحان الله) - non comme une formule, mais comme l'émergence d'un sens à même l'éblouissement. La perception cesse d'être maîtrise pour devenir ouverture, et c'est dans cette disponibilité que s'instaure un dialogue silencieux avec le Créateur (Mordue, Swaddle, Philp, & Mordue). Si le patio est nommé *Wajeh Rabbi* (وجه ربي), la Face de Dieu, ce n'est pas seulement parce que la lumière y rend le monde visible au - *baṣar* (البصر) - mais parce qu'elle engage le corps voyant dans un mouvement de conversion du regard, où le *zāhir* appelle le *batin*. La lumière ne s'adresse pas à l'œil seul, mais à *al-baṣīra* (البصيرة), cette vision intérieure par laquelle le sensible devient intelligible, et où voir en profondeur revient à habiter le monde autrement. Ne pas se laisser piégé par le beau sensible et le franchir pour une connaissance du signifiant, tel est le message du dévoilement lumineux. Le paradoxe s'installe lorsqu'on prétend avoir vu *Wajeh Rabbi* (وجه ربي), la Face de Dieu, par un simple renvoi à la lumière du jour. La face de Dieu est supposée être insaisissable. C'est une idée, une construction mentale qui échappe à toutes les formes physiques et s'impose comme une croyance pleinement consciente de la place de l'homme par rapport au monde et par rapport à Dieu. Al-Ghazâlî (1058-1111), dans son traité Le Tabernacle des Lumières (*Michket al-Anwar*), nous invite à un long arrêt sur la substance de cette lumière céleste :

« L'œil perçoit l'extérieur des choses et leur surface, mais non leur intérieur, bien plus il n'en perçoit que le moule et la forme, et non pas leur véritable nature. L'intellect, lui, pénètre à l'intérieur et au cœur des choses et il saisit leur nature profonde et leur essence intelligible. Il découvre leur cause, leur raison d'être, leur finalité et leur harmonie interne (*hikma*). Il trouve



d'où elles ont été créées, comment et pourquoi elles ont été créées, de combien d'éléments réels elles sont la somme et elles se composent, quel rang elles occupent dans l'Existence, quelle est leur relation avec leur Créateur et quelle est leur relation avec le reste de Ses créatures [...]. Le domaine de l'intellect, quant à lui, ce sont tous les êtres, ceux que l'on peut énumérer et la multitude innombrable constituée par l'immense majorité des autres êtres. Il se meut librement au milieu d'eux, portant sur chacun un jugement sûr et vrai. Leur nature secrète lui est transparente, et leur essence cachée lui est évidente »³⁶.

Conclusion :

L'analyse du patio comme espace paradoxal sur la base des mots du patio permet de dépasser les lectures fonctionnalistes, stylistiques ou culturalistes de la maison à cour pour en révéler la portée phénoménologique. Loin d'être un simple dispositif climatique ou un vestige typologique figé, le patio apparaît comme une structure d'expérience, un lieu où se rejouent les relations fondamentales entre visible et invisible, intérieur et extérieur, corps et monde. En ce sens, il ne constitue pas le chiasme lui-même, mais le cadre spatial à partir duquel la réversibilité du sensible devient perceptible et habitable.

Le paradoxe intrinsèque du patio, issu de la superposition d'héritages culturels et de projections symboliques, met en lumière la manière dont une forme architecturale préexistante est progressivement investie d'une charge morale, religieuse et sociale qui excède sa matérialité. Cette surdétermination du sens notamment à travers les notions de *horma*, d'honneur et de protection du regard révèle que l'architecture n'est jamais neutre : elle est toujours le lieu d'une inscription des corps, des rapports sociaux et des imaginaires collectifs. Le patio devient ainsi le support d'une éthique de l'habiter fondée sur le retrait, la retenue et la gradation des seuils.

Face à cela, le paradoxe extrinsèque, produit par le regard orientaliste, manifeste une incapacité à reconnaître la valeur de l'invisible autrement que comme manque ou frustration. En prétendant dévoiler ce qui se dérobe, ce regard ne fait que projeter ses propres fantasmes et réduire l'espace introverti à un décor de transgression.

Le patio se révèle aussi comme le véritable visage replié de la demeure, non opposé à la façade, mais dans sa continuité sensible. L'expérience de la lumière qui y advient engage moins une simple perception visuelle (*al-baṣar*) qu'une sollicitation de la vision intérieure (*al-baṣīra*), faisant du passage vers le cœur de la maison un acte contemplatif. Ainsi compris, le patio ne se donne pas à voir immédiatement : il se découvre, se traverse et se vit. Il nous rappelle que l'architecture, avant d'être forme ou image, est d'abord une manière de se tenir dans le monde.

Enfin, le paradoxe d'ouverture sur lequel on aimerait clôturer cet essai tout en lui donnant un autre élan est celui du patio moderne à travers l'exemple d'Habitat 67 à Montréal. Habitat 67 se présente comme l'une des tentatives les plus ambitieuses du XX^e siècle pour réinventer l'habitat collectif moderne en réconciliant densité, individualité et sociabilité. Moshe Safdi y mobilise la figure du patio - transposée dans un langage brutaliste et modulaire - comme un dispositif censé réintroduire l'espace commun au cœur d'un ensemble résidentiel fortement individualisé. Pourtant, cette promesse d'ouverture se révèle profondément paradoxale.

Le patio moderne d'Habitat 67 (fig. 6 et 7), bien qu'agrémenté d'une végétation généreuse et ponctué de fontaines qui tempèrent le climat et adoucissent l'ambiance minérale, échoue à notre avis à devenir un véritable lieu de rencontre. L'espace, pourtant pensé comme catalyseur de la vie collective, se réduit le plus souvent à un lieu de transit ou de contemplation solitaire. La

³⁶ Ghazzālī & Deladrière, 1981, pp. 41–42.

scénographie du commun y est présente, mais son usage reste limité, presque neutralisé. Le patio est visible, accessible, mais rarement approprié³⁷.

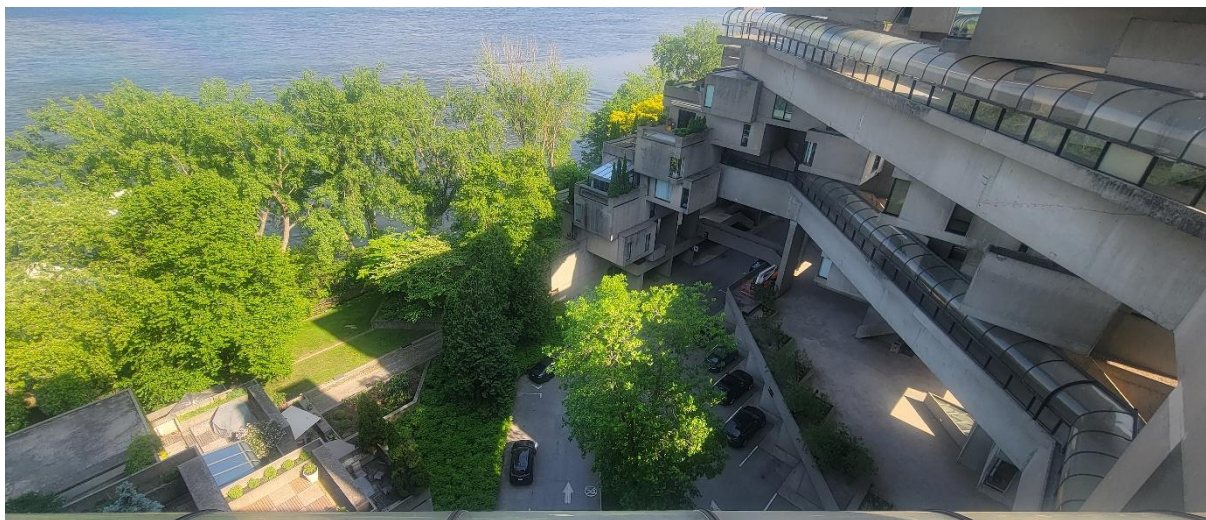


Fig. 6. Vue plongeante sur la cour intérieure d'Habitat 67 à Montréal. Architecte : Moshe Safdie.
Source : *Photographie de l'auteur, 2024.*

Ce décalage met en lumière une contradiction fondamentale du projet : vouloir produire de la sociabilité par la forme architecturale seule, sans interroger suffisamment les pratiques, les temporalités et les seuils qui rendent un espace réellement habité. À Habitat 67, l'intimité est remarquablement maîtrisée chaque logement bénéficie de terrasses, de vues et d'un retrait soigneusement calibré, mais cette maîtrise se fait au détriment du collectif. Depuis l'entrée principale du complexe, l'habitat traverse les patios pour se rendre à son appartement. Une fois à l'intérieur, il tourne le dos au patio collectif pour se recueillir dans sa propre terrasse privée. Le patio, loin de jouer le rôle d'un espace intermédiaire fertile, devient ainsi un espace résiduel, pris entre des unités qui affirment avant tout leur autonomie.



Fig. 7. Vue sur la cour intérieure d'Habitat 67 à Montréal. Architecte : Moshe Safdie. Source : *Photographie de l'auteur, 2024.*

³⁷ Ce constat s'appuie sur notre observation de ses habitants durant les trois mois de l'été lorsque nous étions chargés de guider des visites architecturales, moment pourtant idéal pour investir ces lieux que l'hiver rend presque inaccessibles.



Ainsi, Habitat 67 illustre les limites d'une modernité architecturale qui tente de répondre à l'individualisme urbain en le reconfigurant plutôt qu'en le dépassant. Le projet ne supprime pas le chacun-pour-soi de la ville moderne ; il le met en scène dans un cadre spectaculaire et verdoyant. Le patio y incarne alors moins un lieu de partage qu'un symbole : celui d'une ouverture proclamée, mais rarement vécue, d'un commun conçu, mais non habité.

Bibliographie

ALLOULA Malek, 1986, « The colonial harem », in *Theory and history of literature*, volume 21, University of Minnesota Press.

<https://doi.org/10.5749/j.cttth83>

ARIÈS Philippe, DUBY Georges, et VEYNE Paul, 1985, *Histoire de la vie privée*, Seuil, Paris.

BEN MAMMOU El-Arbi, 2005, « Dialecte berbère de Tamezret (Tunisie) : Lexique berbère – français », in *Atmazret blog*.

URL : <http://almazret.info/>

BERARDI Roberto, 1970–1971, « Lecture d'une ville : la médina de Tunis » in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 153, pp. 38–43.

BLAY Michel (Dir.), 2006, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse - CNRS Éditions, Paris.

BONNENFANT Paul, 1991, « La maison dans la Péninsule Arabique », In Groupe de recherche et d'études sur le Proche-Orient (Ed.), *L'habitat traditionnel dans les pays musulmans autour de la méditerranée* (Vol. 3), Institut français d'archéologie orientale, Le Caire.

BONTE Pierre et IZARD Michel, 1991, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (1^{re} éd. ed.), Presses universitaires de France, Paris.

BOURDIEU Pierre, 1972, « La maison ou le monde renversé », in *Esquisse d'une théorie de la pratique : Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Librairie Droz, Genève-Paris, pp. 739-758.

CAMUS Albert, 2006, « La maison mauresque », in *Oeuvres complètes I (1931-1944) (Vol. 1)*, Gallimard, Paris.

CLEVENOT Dominique, 1994, *Une esthétique du voile : essai sur l'art arabo-islamique*, L'Harmattan, Paris.

Le CORBUSIER, 2010, *Vers une architecture* (Nouv. éd., rev. et augm. ed.), Champs arts, Paris.

DELEUZE Gilles, 1988, *Le pli Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit, Paris.

GHAZZĀLĪ et DELADRIÈRE Roger, 1981, *Le tabernacle des lumières : (Michkât al-anwâr)*, Seuil, Paris.

GUY Raphael, vers 1912, *L'architecture moderne de style arabe*, Librairie de la construction moderne, Paris.

LAOUST Emile, 1920, *Mots et choses berbères : notes de linguistique et d'ethnographie dialectes du Maroc*, Augustin CHALLAMEL, Paris.

MARÇAIS Georges, 1991, « Dar », in B. Lewis, Ch. Pellat, & J. Schacht (Eds.), *The encyclopaedia of Islam* (Vol. II, pp. 113–115), E. J. Brill, Netherlands.



- MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- MERLEAU-PONTY Maurice et Lefort Claude, 1964, *Le Visible et l'invisible : suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris.
- MESURE Sylvie et SAVIDAN Patrick (Eds.), 2006, *Le dictionnaire des sciences humaines*, Presses universitaires de France, Paris.
- MORDUE Stefan, SWADDLE Paul et PHILP David, 2018, *Le BIM pour les nuls*, First interactive, Paris.
- SAID Edward W., 2015, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Points, Paris.
- SCHOENAUER Norbert, 2000, *6 000 years of housing* (Rev. and expanded ed.), W.W. Norton, New York.
- STÉTIÉ Salah et ORLOFF Alexandre, 2011, *Les trois Médinas : Tunis Alger Fès*, Imprimerie nationale, Paris.
- Teyssot Georges, 2016, *Une topologie du quotidien* (Première édition française ed.), Presses polytechniques, Lausanne.
- TOPALOV Christian et AMESTOY Isabelle, 2010, *L'aventure des mots de la ville*, R. Laffont, Paris.
- VAN LOON Hendrik Willem, 1974, *The arts* (A new, updated ed.), Liveright, New York.
- ZARADER Jean-Pierre, 2002, *Le vocabulaire des philosophes : la philosophie contemporaine XX^e siècle* (Vol. 4), Ellipses, Paris.
- ZANNAD Traki, 1984, *Symbolique corporelle et espace musulmans*, Éditions Cérès, Tunis.
- التيمومي، الهادي، 2010، أول دستور في العالم الإسلامي تونس والتحديث، دار محمد علي، تونس.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1988، المعجم العربي الأساسي، Larousse، بيروت.