



**HAL**  
open science

## Représentations graphiques de l'architecture et patrimonialisation

Jean-Luc Arnaud

► **To cite this version:**

Jean-Luc Arnaud. Représentations graphiques de l'architecture et patrimonialisation. Buscemi  
Francesca. Figurazione dell'architettura nell'ottocento, Bonanno, pp.37-46, 2010. halshs-01219078

**HAL Id: halshs-01219078**

**<https://shs.hal.science/halshs-01219078>**

Submitted on 22 Oct 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## Représentations graphiques de l'architecture et patrimonialisation

Jean-Luc Arnaud, CNRS, [jlarnaud@mmsch.univ-aix.fr](mailto:jlarnaud@mmsch.univ-aix.fr)

D'après : « Représentations graphiques de l'architecture et patrimonialisation », dans F. Buscemi (éd.), *Figurazione dell'architettura nell'ottocento*, Acireale, Rome, Bonanno, 2010, p. 37-46.

Texte original, figures originales

### *Résumé*

Cet article en propose un examen à travers trois thèmes. Tout d'abord, la pénurie de documentation graphique pour les régions de Méditerranée orientale conduit à un questionnement sur le statut des figurations des vestiges anciens pour cette région du monde. Le second examen est épistémologique, consacré à l'authenticité des dessins, il montre que toutes les figurations sont non seulement partielles mais quelles sont aussi partiales. Enfin, la dernière partie est consacrée à la manière dont les représentations graphiques et les travaux de patrimonialisation portent des points de vue comparables sur le temps et sur l'histoire.

### *Abstract*

This article proposes an examination of the relations between the graphic representations and the activities of protection of the architectural heritage through three themes. First of all, the shortage of graphic documentation for the regions of the oriental Mediterranean Sea leads to a questioning on the status of the representations of the ancient vestiges for this region of the world. The second examination is epistemological, dedicated to the authenticity of drawings, it shows that all the representations are not only partial but that they are also biased. Finally, the last part is dedicated to the relations between the graphic representations and the works of protection of architectural heritage because they carry comparable points of view to the Time and to the History



## Représentations graphiques de l'architecture et patrimonialisation

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les savants et les artistes qui accompagnent Napoléon en Egypte consacrent une part importante de leurs activités à la description à et l'étude des monuments du Caire. Le complexe architectural – mosquée, mausolée et école coranique –, construit par Sultan Hasan<sup>1</sup> à la fin des années 1350, est un de leurs principaux objet d'investigation. Ce n'est pas un hasard, cet ensemble monumental qui se développe sur plus de 150 mètres de longueur est un des plus vastes de la ville et il témoigne d'une maîtrise remarquable des techniques de construction ; son *iwan* principal ne mesure pas moins de vingt mètres de largeur par autant de hauteur. *La description de l'Egypte*, publication qui rend compte de l'expédition, regroupe sept planches consacrées à ce monument. Elles le représentent à travers plusieurs *vedute*, des plans, des coupes, des vues en élévations et des détails architecturaux<sup>2</sup>. Suivant ces dessins la construction semble en assez bon état de conservation. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs voyageurs en Egypte publient des *vedute* de la mosquée Sultan Hasan. La vaste place située derrière l'édifice permet de prendre le recul suffisant pour dresser une vue d'ensemble, elle impose aux différents auteurs un même point d'observation. Ainsi, les multiples images de cette mosquée présentent-elles de fortes similitudes quant à leur composition générale : le mausolée du fondateur et sa coupole, encadrée par les deux minarets de la mosquée, occupent le plan principal ; la façade la plus importante, celle qui est occupée par l'entrée monumentale de la mosquée, n'est jamais représentée dans ces vues. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cet ensemble architectural est classé par le comité de sauvegarde des monuments de l'art arabe. A ce titre, il bénéficie de travaux de mise en valeur. Mais il ne s'agit pas seulement de conforter les vestiges, au contraire, comme on le pratique alors en France et, de manière plus générale, en Europe<sup>3</sup>, ces travaux ont aussi pour objectif de restituer « l'état original » de l'édifice dont les parties supérieures sont en assez mauvais état pour menacer la structure architecturale. Pour élaborer le projet de restauration, les experts du comité de sauvegarde se documentent et se rendent compte que les dessins publiés dans la *Description de l'Egypte* sont les plus anciens alors disponibles. Ils présentent l'avantage d'être d'un accès aisé et ils constituent effectivement un ensemble

---

<sup>1</sup>. Il s'agit du sultan Hassan ibn Al-Nasir Muhammad ibn Qalaoun.

<sup>2</sup>. Les sept planches, publiées dans la section « Etat moderne » de l'ouvrage, regroupent 27 dessins de l'édifice. Planche 32 : une vue générale de l'extérieur ; pl. 33 : un dessin de la façade principale, une coupe longitudinale, un plan détaillé ; pl. 34 : une élévation du porche d'entrée, un dessin de la façade sud-est, une coupe transversale ; pl. 35 : trois élévations des façades de la cour, une élévation et une coupe de la fontaine ; pl. 36 : treize détails architecturaux à différentes échelles ; pl. 37 : une vue en perspective de la cour intérieure ; pl. 38 : une vue en perspective de la façade principale et du porche d'entrée. *Description de l'Egypte, Etat moderne*, Paris, Imprimerie impériale, 1809.

<sup>3</sup>. Le Comité de sauvegarde des monuments de l'art arabe a été mis en place en 1881 à l'initiative d'un groupe de ressortissants européens dont plusieurs français. M. Clerget, 1934, *Le Caire, étude de géographie urbaine et d'histoire économique*, Le Caire, E. & R. Schindler, 1934, p. 329.

documentaire unique en son genre. Ces dessins constituent la base des travaux de restauration. Mais l'architecte chargé du dossier – Max Hertz Bey - va plus loin, pour régulariser la silhouette de l'édifice, il ajoute une imposante corniche au-dessus de sa façade principale<sup>4</sup>. Cette corniche n'est pas représentée par les gravures de la *Description*. Cependant, plusieurs incohérences entre les différents dessins peuvent laisser penser que cette corniche existait au moins partiellement sur la façade opposée, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. De toute évidence Hertz Bey met à profit les ambiguïtés de ses sources pour justifier son projet de restitution<sup>6</sup>.

L'examen des planches de la *Description* révèle effectivement des différences et des incohérences qui témoignent de la manière dont les auteurs des dessins techniques d'architecture – plans, coupes et élévations - ont travaillé. Ces dessins ne résultent pas directement des travaux de relevés des vestiges, il s'agit de restitutions opérées par des architectes qui ne laissent aucune place ni à la ruine, ni au travail du temps. La mosquée Sultan Hasan suivant la *Description de l'Égypte* est plus proche de ce qu'elle aurait dû être suivant les dessinateurs, que de ce qu'ils ont effectivement observé (fig. 1 et 2).

Cette histoire témoigne bien des multiples interactions envisageables entre les activités patrimoniales et les dessins d'architecture dont le statut et l'usage présentent souvent de fortes ambiguïtés. Cet article propose un examen des relations entre les représentations graphiques et les activités de sauvegarde du patrimoine à travers trois thèmes. Tout d'abord, la pénurie de documentation graphique pour les régions de Méditerranée orientale conduit à un questionnement sur le statut des figurations des vestiges anciens pour cette région du monde. Le second examen est épistémologique, consacré à l'authenticité des dessins, il montre que toutes les figurations sont non seulement partielles mais quelles sont aussi partiales. Enfin, la dernière partie est consacrée à la manière dont les représentations graphiques et les travaux de patrimonialisation portent des points de vue comparables sur le temps et sur l'histoire.

## Pénurie et catégorisation

Le monde méditerranéen sud et oriental a été peu producteur de figurations graphiques durant la période moderne et au début de la période contemporaine. Les raisons

---

<sup>4</sup>. Il s'agit de la façade nord-est. M. Hertz bey, *Mosquée du Sultan Hassan au Caire*, Le Caire, s.n., 1899.

<sup>5</sup>. Suivant la vue générale (pl. 32) et la coupe transversale (fig. 2, pl. 34) de l'édifice, une haute corniche surplombe sa façade sud, au moins de manière partielle. Par ailleurs, suivant la coupe longitudinale (fig. 3, pl. 33), cette façade ne comporte pas de corniche. *Description de l'Égypte, Etat moderne*, Paris, Imprimerie impériale, 1809.

<sup>6</sup>. *In fine*, les résultats des travaux donnent lieu à une inversion de la position des corniches sur l'édifice. Non seulement la façade nord-est, qui n'en comportait pas à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en est dotée mais encore, la corniche de la façade opposée, attestée par les dessins de la *Description de l'Égypte*, ceux de P. Coste vers 1930 et ceux de D. Roberts, vingt-cinq ans plus tard, est détruite au prétexte qu'elle menace ruine. P. X. Coste, 1839, *Architecture arabe des monuments du Kaire mesurés et dessinés de 1818 à 1826*, Paris, Firmin Didot, pl. 26. D. Roberts, 1855-1856, *The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt & Nubia*, London, Day & son.

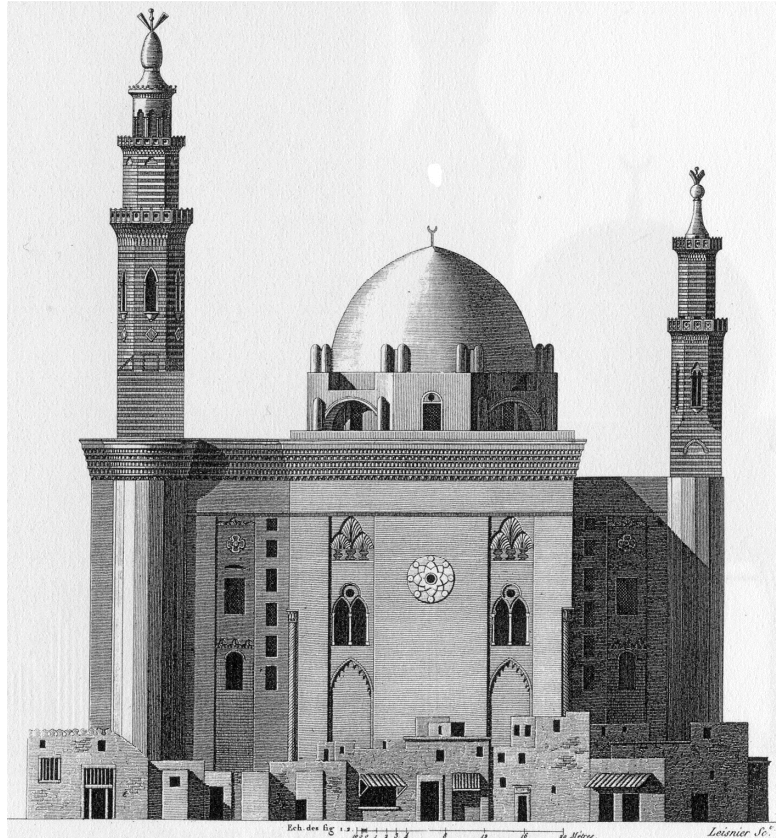


Figure 1. La figuration du tombeau Sultan Hassan est plus proche de ce qu'elle aurait dû être suivant les dessinateurs, que de ce qu'ils ont effectivement observé (*Description de l'Egypte, Etat moderne*, Paris, Imprimerie impériale, 1809, pl. 34, fig. 1).

raisons sont principalement religieuses mais l'abondance des miniatures persanes et turques montre que l'Islam n'a pas été le seul déterminant de la faible production de documents graphiques dans cette région du monde. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, chaque expédition du souverain ottoman était accompagnée par des chroniqueurs et des dessinateurs chargés de rendre compte de chaque étape et de chaque évènement. Cette production manuscrite est déclassée au cours de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle par les progrès européens en matière d'imprimerie et de perspective. Les savoir-faire correspondants ne sont pas transmis dans l'Empire ottoman et celui-ci est alors frappé par un retard qui ne sera jamais rattrapé. Autrement dit, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les documents graphiques qui représentent les régions, les villes et l'architecture du sud et de l'est méditerranéen sont essentiellement d'origine européenne<sup>7</sup>.

Mais les auteurs travaillent avec les plus grandes difficultés, ils sont confrontés à la fois à l'hostilité de la population et à la législation qui interdit aux étrangers de dessiner et/ou de relever des vestiges. Les témoignages sont multiples<sup>8</sup> ; cette situation ne s'améliore

7. Le musée des arts islamiques d'Istanbul conserve quelques documents cartographiques ottomans datant de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il s'agit d'une production manuscrite, tout à fait marginale.

8. J.-L. Arnaud, « Storie sovrapposte : la città e l'edizione. Istanbul alla fine del XVII secolo », dans C. de Seta et B. Marin (éd.), *Le città dei cartografi studi e ricerche di storia urbana*, Naples, Electa Napoli, 2008, p. 184-194. Pour mémoire, les Ottomans n'ont pas le privilège des interdictions en matière d'étude des vestiges archéologiques. Durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les visiteurs de Pompeï ne sont pas

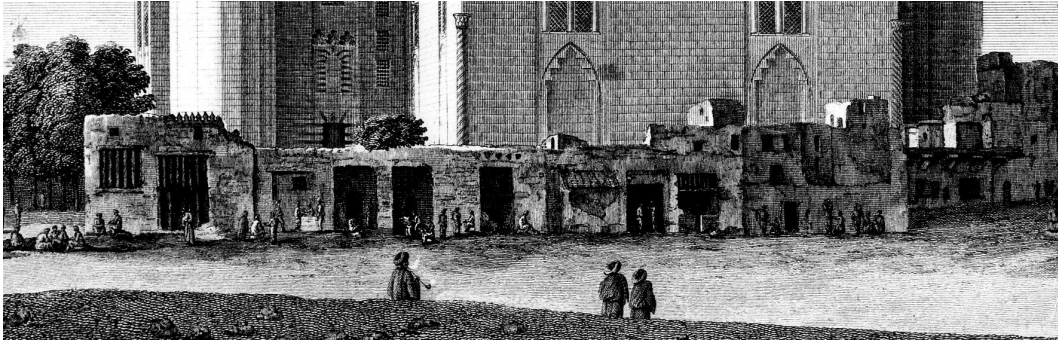


Fig. 2. Les boutiques construites au pied du tombeau de Sultan Hassan semblent assez différentes de celles représentées sur la figure 1. Ces deux dessins résultent cependant de la même campagne de relevé et ils ont été publiés dans le même ouvrage (*Description de l’Égypte, Etat moderne*, Paris, Imprimerie impériale, 1809, pl. 32).

Pas avant la première moitié du XIXe siècle. Ainsi, les régions ottomanes de Méditerranée restent longtemps mal connues – aussi bien à l’intérieur qu’à l’extérieur – tant la documentation à son égard manque. Cette situation est paradoxale dans un contexte européen qui témoigne d’un intérêt sans cesse croissant pour l’Orient. Ce mouvement débute au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle avec le développement de l’orientalisme. Le succès rencontré par la première traduction des mille et une nuits en témoigne. Un bon siècle plus tard, au début du XIXe siècle, la naissance des impérialismes européens est aussi à l’origine d’une forte demande documentaire sur les provinces de l’Empire. Il s’agit alors de mieux les connaître en termes de ressources naturelles et de population pour, *in fine*, bénéficier au mieux de son partage. Autrement dit, durant plus de trois siècles, l’offre documentaire et la demande d’information présentent un fort décalage qui ne sera jamais comblé.

Dans ce contexte, les auteurs – dessinateurs et graveurs – de documents graphiques relatifs à l’Empire ottoman disposent d’informations le plus souvent lacunaires ; ils doivent « remplir » de larges espaces vides ou mal documentés. Pour y parvenir, ils ont recours à plusieurs méthodes. A la fin du XVIIe siècle le dessinateur français G.-J. Grelot procède sur le mode de l’espionnage pour dresser un plan et des vues de la basilique Sainte-Sophie à Istanbul (alors convertie en mosquée)<sup>9</sup>. D’autres auteurs préfèrent utiliser des procédés graphiques pour dissimuler la pénurie d’information ; les *vedute* dont la plus grande part de la composition est occupée par le ciel, celles dont les éléments architecturaux sont dissimulés derrière un premier plan de navires ou de végétation sont abondantes<sup>10</sup>. On trouve aussi des effets de perspective qui, en magnifiant

---

autorisés ni à relever des mesures, ni à dessiner, ni même à prendre des notes. *Pompéï, travaux et envois des architectes français au XIXe siècle*, Paris, Rome, Ecole nationale des Beaux-Arts, Ecole française de Rome, 1981, p. 9-10.

<sup>9</sup>. J.-L. Arnaud, 2004, « Entre mythe et réalité, l’iconographie des villes du Proche-Orient durant la période moderne », in J.-L. Boniol, M. Crivello (dir.), *Façonner le passé. Représentations et cultures de l’histoire XVIe-XXe siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 219-240.

<sup>10</sup>. C’est le cas de la plupart des vues publiées par C. le Brun à la fin du XVIIe siècle. C. Le Brun, 1700, *Voyage au Levant c’est à dire dans les principaux endroits de l’Asie mineure dans les isles de Chio, de Rhodes, de Chypre &c. (...)*, Delft, Chez Henri de Kroonevelt.

quelques édifices au premier plan, réduisent les autres à de simples silhouettes dans lesquelles il serait vain de chercher le moindre détail<sup>11</sup>. Enfin, certains auteurs procèdent au remplissage des vides de manière arbitraire<sup>12</sup>. Celui-ci n'est cependant pas toujours fantaisiste, au contraire. Les dessinateurs peuvent mettre à profit les espaces non documentés pour figurer des éléments correspondant à l'image qu'ils souhaitent transmettre. Par exemple, dans plusieurs vues d'Istanbul, les auteurs ont magnifié les vestiges byzantins de manière à mieux faire correspondre la réalité du dessin avec les mythes, les légendes et les idées reçues à l'égard de cette période<sup>13</sup>. Autrement dit, la pénurie documentaire n'est pas toujours un handicap, elle permet au contraire de transmettre des informations partiales, voire erronées, sans risquer la contradiction. Cette pénurie documentaire, n'est pas un problème en soi - on est jamais assez bien documenté - mais, dans le cas du monde musulman de Méditerranée, elle a donné lieu à une production graphique de catégorie hybride.

Les dessins d'architecture se partagent entre deux catégories principales. Ceux dont l'objectif est de transmettre les informations nécessaires à la construction et la gestion des édifices et ceux qui ont pour but de décrire un espace ou un édifice existant. Ces deux catégories sont très différentes. Pour la première – construction et gestion – il est nécessaire de ne rien laisser au hasard ; les informations doivent être transmises sans ambiguïté de manière à ce que les personnes chargées de la réalisation puisse procéder sans hésitation. Idéalement, à partir d'un même ensemble documentaire des ouvriers différents doivent être en mesure de construire des édifices semblables. Dans ce cas, les dessins d'architecture sont assez proches des dessins de mécanique. Ce sont des représentations techniques destinées à des professionnels et qui obéissent à des codes graphiques normalisés quant à la figuration des parties cachées, quant à l'indication des mesures, quant à la mise en œuvre des matériaux... La nécessité de ne rien laisser à l'appréciation des constructeurs donne lieu à une abondance de documents graphiques, il en faut souvent plusieurs dizaines pour un petit édifice. Pour la seconde catégorie de documents, destinée à la description des bâtiments existants, il s'agit au contraire de ne pas multiplier les dessins mais de montrer l'essentiel. Le plus souvent, la description d'un édifice mobilise une seule représentation, c'est suffisant si le point et l'angle de vue sont choisis de manière à figurer l'ensemble de l'édifice en question.

En Europe, la distinction entre ces catégories est ancienne, dans son manuel d'architecture, publié milieu XVIIe siècle, Philibert de l'Orme utilise les deux formes de représentation. Il donne à la fois des vues d'ensemble d'édifices antiques (le Colisée) et

---

<sup>11</sup>. Par exemple, le panorama d'Istanbul publié par Gudénus au milieu du XVIIIe siècle oppose deux plans de telle manière que la figuration de la partie principale de la ville est réduite à une simple silhouette. J.-L. Arnaud, 2008, *Analyse spatiale, cartographie et histoire urbaine*, Marseille, Parenthèses, p. 70 sq.

<sup>12</sup>. Par exemple, le voyageur C. Niebuhr, qui visite Istanbul vers 1770, ne s'en cache pas, il explique que dans son plan de la ville « la plupart des rues ne sont marquées qu'arbitrairement, & pour remplir le vide ». C. Niebuhr C., 1776, *Voyage en Arabie & en d'autres pays circonvoisins par C. Niebuhr*, Amsterdam chez S.J. Baalde, Utrecht chez J. Van Schoonhoven & comp., p. 17.

<sup>13</sup>. J.-L. Arnaud, 2004, art. cit.



des tracés savants d'escaliers, de stéréotomie, de charpente... pour lesquels il mobilise un large éventail de savoirs en matière de géométrie descriptive<sup>14</sup>.

Pour le monde musulman de Méditerranée, la pénurie documentaire et les difficultés rencontrées par les dessinateurs sur le terrain ont pour effet de biaiser cette distinction. Par exemple, pour plusieurs vues de mosquées d'Istanbul publiées par Grelot à la fin du XVIIe siècle, l'auteur adopte un mode de représentation hybride qui combine le savoir-faire du dessin technique d'architecture – les vues en élévation et les perspectives isométriques – avec celui, propre au dessinateur de *vedute*, de la perspective conique. Les documents qui en résultent présentent de fortes ambiguïtés<sup>15</sup>. La production graphique relative à cette région reste longtemps hybride et elle donne lieu à des usages multiples ; depuis les travaux d'éruditions jusqu'aux publications de vulgarisation dont l'interprétation n'est jamais aisée.

### De l'authenticité d'un dessin ?

Les représentations techniques destinées à la production et les figurations descriptives sont très différentes. Compte tenu des codes auxquels elles obéissent, les premières sont souvent très abstraites. Seuls les hommes de l'art disposent des connaissances nécessaires pour les déchiffrer. Mais ces documents sont peu interprétatifs, chaque ligne tracée sur le papier correspond à une différence de plan, de matériau, de couleur... sur l'édifice à construire ; en ce sens, ces figurations tendent vers une description du réel (ou, dans le cas d'édifices à construire, d'un réel à venir). Les dessins de la seconde catégorie sont des expressions bien plus concrètes que les précédentes, ils sont le plus souvent composés suivant les techniques de la perspective conique qui donne lieu à des figurations proches de la vision humaine. Cependant, un dessin de cette catégorie n'est pas une description du réel, au contraire, il correspond plutôt à une expression de la réalité telle qu'elle est perçue par son auteur.

Autrement dit, d'un côté les figurations abstraites tendent vers la description objective tandis que, de l'autre, les images plus concrètes résultent d'un filtrage opéré par leur auteur. Ce paradoxe apparent est déterminé par la manière de définir et d'évaluer l'écart entre le réel et sa figuration. Ce débat n'est pas nouveau et il ne concerne pas seulement le domaine de l'architecture ; en matière de cartographie du relief par exemple, la concurrence entre ceux qui privilégient les hachures – expression concrète qui résulte de l'estime - et ceux qui préfèrent les courbes de niveau – expression abstraite basé sur des travaux de relevé - alimente plusieurs décennies de contradictions au début du XIXe

---

<sup>14</sup>. Gaspart Monge théorise à la fin du XVIIIe siècle mais les procédés graphiques sont bien plus anciens.

<sup>15</sup>. Deux vues des mosquées témoignent bien de la manière dont l'auteur procède. *La solimanié bastie par le sultan Soliman*. Vue en élévation couplée avec des éléments de perspective conique pour figurer l'épaisseur de l'édifice. *Le Levation et le plan de la mosquée de Sultan Achmet*. Le dessin désigné « Levation » par l'auteur est une vue en perspective isométrique couplée avec des éléments de perspective conique ; il comporte de multiples incohérences. G.-J. Grelot, 1681, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Enrichie de plans levez par l'auteur sur les lieux, et des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville*, Paris, p. 278-279 et 329.

siècle entre différents corps de l'armée française<sup>16</sup>. A une échelle bien plus fine, les multiples débats relatifs à la codification de la représentation des décors en céramologie n'ont toujours pas débouché sur une production homogène. Les partisans d'une figuration qui privilégie le décor proprement dit et refusent d'en déformer les lignes pour lui faire suivre la forme du vase ne sont pas moins nombreux que les autres, qui produisent des vues d'ensemble cohérentes mais dans lesquelles le décor est souvent figuré en raccourci.

Cependant, quels que soient les moyens mis en œuvre, la distance entre figuration et réel est irréductible. Elle est même souvent plus grande qu'on ne le pense *a priori*. L'examen des conditions matérielles dans lesquels on produit les dessins d'architecture en témoigne. Ces documents résultent toujours d'une opération de réduction dont on exprime le rapport à travers une échelle. Ainsi, la figuration d'une façade de 20 mètres de longueur sur une feuille de papier d'un mètre correspond à une échelle de un pour vingt (1:20), échelle considérée par les architectes comme très détaillée. A cette échelle, la largeur minimale entre deux traits fins correspond à un élément de 8 millimètres sur la construction<sup>17</sup>. Ainsi, de manière mécanique, tous les éléments de taille inférieure ne sont pas représentables à cette échelle. D'autre part, sous peine d'être illisible, un dessin ne peut pas compter plus d'un trait tous les 4 millimètres en moyenne, ce qui correspond à 8 centimètres sur la construction ; soit, au maximum, 250 traits verticaux dans un dessin d'un mètre de largeur. Autrement dit, même à une échelle considérée comme très détaillée de nombreux éléments doivent être supprimés pour ne pas surcharger le dessin. Si la façade à représenter sur la même feuille de papier est plus longue, l'échelle devra être réduite. Par exemple, pour la façade de la faculté des lettres de l'université de Catane, qui mesure 180 mètres de longueur, l'échelle sera de 1:200. A cette échelle, 4 millimètres sur le papier correspondent à 80 centimètres sur l'édifice. Ce ne sont plus des détails qui doivent être supprimés mais des pans entiers de décor qui ne peuvent pas être figurés.

Ainsi, pour ne pas en compromettre la lisibilité toutes les représentations graphiques sont partielles. L'auteur doit nécessairement éliminer des détails et/ou associer plusieurs éléments pour les figurer ensemble. Mais la notion de « détail » ne correspond pas une définition absolue. Tout d'abord, elle est relative à chaque échelle : c'est une poignée de porte à l'échelle 1:50, une moulure au 1:200 ou encore une lucarne au 1:500. Le seuil de détail est déterminé par le rapport entre la taille effective des objets et l'échelle de représentation. Cette définition reste cependant insuffisante, elle trouve ses limites dans les difficultés présentées par la définition géométrique des éléments constitutifs de chaque construction. Par exemple, le tracé du contour d'une fenêtre n'est pas toujours une opération facile à réaliser. Elle présente d'autant plus de difficulté que la fenêtre en question comporte plus d'éléments décoratifs. A cet égard, celles de la faculté des lettres de l'université de Catane constituent un bon exemple (fig. 3). La largeur des pilastres et des moulures d'encadrement triple la largeur de l'ouverture proprement dite.

---

<sup>16</sup> F. de Dainville, *Le langage des géographes*, Paris, Picard, p. 170-171.

<sup>17</sup> Deux traits de 0,2 mm d'épaisseur, séparés un espace de même largeur, ont un entre axe de 0,4 mm, soit, suivant à échelle 1:20, 8 mm.



Figure 3. Fenêtre d'une façade de la faculté de Lettres de l'université de Catane. La surface occupée par les corbeaux du balcon, les pilastres, les moulures et le fronton est quatre fois supérieure à celle de l'ouverture proprement dite (photo de l'auteur, nov. 2009).

Entre les multiples traits de contour envisageables pour figurer une telle fenêtre, il n'y a pas de bon ou de mauvais choix mais seulement des expressions différentes. Chaque définition correspond à chaque auteur, au point de vue qu'il porte sur la composition de la façade et à la manière dont il souhaite en rendre compte en fonction de l'objectif qu'il assigne à la représentation. Ainsi, quelle que soit leur échelle, les figurations graphiques ne sont pas seulement partielles, elles sont aussi partiales.

L'écart entre figuration et réel est aussi déterminé par les modes de représentation adoptés. L'abstraction et la technicité des dessins destinés à la production architecturale peuvent avoir pour effet d'augmenter cet écart lorsqu'ils sont présentés de manière isolée. Les planimétries en particulier transfigurent le réel de telle manière qu'un même plan peut correspondre à des constructions très différentes en ce qui concerne leurs élévations. Ainsi, plus les dessins sont techniques et abstraits, plus ils fonctionnent en ensembles indissociables. Un plan d'édifice qui ne serait pas accompagné des élévations et des coupes correspondantes peut être l'objet de lectures – de restitutions en volume – très diverses. En ce sens une documentation partielle peut aussi servir les intérêts d'un auteur



Figure 4. La cathédrale de Syracuse. La mise en exergue des multiples périodes de construction de l'édifice compose une figure figée qui ne laisse aucune place pour l'expression des périodes à venir (photo de l'auteur, nov. 2009).

mal renseigné ou qui ne souhaite pas lever toutes les ambiguïtés quant aux dispositions d'un édifice. Ensuite, les ambiguïtés peuvent être instrumentalisées au profit d'un point de vue ou d'une idéologie comme on l'a examiné dans l'exemple de la mosquée Sultan Hassan.

### **Figuration du temps et patrimonialisation**

Certaines représentations résultent de l'assemblage sur une même figure de lieux ou d'édifices de périodes différentes, les célèbres vues du forum de Rome dressée par Piranèse en constituent de bons exemples mais ce sont des exceptions. De manière plus générale, un dessin est une coupe dans le temps à un moment donné. Quelle que soit l'échelle de la représentation, quelle que soit sa mise en forme, elle figure tout d'abord du temps arrêté. Or, le temps passe : je suis plus vieux qu'hier et plus jeune que demain. C'est la même chose pour les édifices mais le travail du temps sur l'architecture s'inscrit dans un cycle assez long pour être peu visible par l'homme et à l'aune de la durée de son cycle de vie. Ainsi, ce temps qui passe est d'autant moins facile à figurer par des procédés graphiques classiques<sup>18</sup>. Dans le meilleur des cas, un dessin peut représenter deux états

---

<sup>18</sup>. Au contraire, les nouveaux outils informatiques offrent la possibilité de créer des « films » qui figurent les effets du temps. On représente alors le temps long par un temps accéléré, à une échelle donnée.



Figure 5. Les traces de la façade Renaissance de l'édifice, occultées par des transformations de la fin du XIXe siècle, sont révélées par les récents travaux de restauration. Cette intégration des multiples traces du temps passé par la période contemporaine ont pour effet d'exclure toute possibilité d'opérer la moindre transformation importante au cours des périodes à venir (Embrun, photo de l'auteur, mai 2007).

successifs d'un même lieu. On peut aussi envisager de figurer les transformations survenues entre deux dates et de rendre compte de cette manière de l'extension d'un ensemble de construction par exemple. Mais la mise en œuvre de ce principe trouve ses limites avec la nature des transformations. Il est effectivement difficile, voire impossible de représenter à travers une même figure des phénomènes qui, cumulés dans le temps, ont pour effet de s'annuler ; lorsqu'une construction est détruite puis remplacée par une autre suivant la même emprise, par exemple.

Pour leur part, les travaux réalisés sur un édifice patrimonialisé ont aussi pour effet d'intervenir sur le temps qui passe de deux manières différentes. Tout d'abord ils intègrent le plus souvent les multiples traces du travail du temps. Ces traces, considérées comme des témoins des périodes antérieures au cours desquelles l'édifice a été l'objet de transformations, d'extensions ou encore de démolitions partielles, sont souvent mises en exergue à travers des différences de matériaux ou de finition (fig. 4). Mais il s'agit seulement du travail du temps passé ; il est intégré une fois pour toute, dans une figure figée qui devient incapable d'évoluer, incapable d'intégrer le travail du temps à venir. En ce sens, la patrimonialisation d'un édifice rend impossible une appropriation effective des lieux par de nouveaux usages, alors que toute son histoire est celle d'adaptations successives à des pratiques différentes, elle agit comme une sorte d'arrêt sur image (fig. 5).

Ainsi, les points de vue portés par les représentations graphiques d'une part et par les travaux de patrimonialisation d'autre part, sur le temps qui passe, présentent-ils de fortes similitudes. Au-delà de leurs similitudes, ces deux domaines d'activité sont étroitement liés. Leur alliance est d'autant plus aisée à consommer que les principaux outils de préparation et de gestion de la patrimonialisation d'un édifice sont aussi des figurations graphiques : des dessins sur la base desquels les chantiers sont organisés. En utilisant des dessins, anciens ou récents, les intervenants dans un processus de patrimonialisation restent confinés dans une sorte d'entre soi qui a pour effet de les rassurer pour un moins deux raisons. Tout d'abord, ils partagent un savoir-faire entre experts du même monde, un savoir-faire ésotérique, en ce sens qu'il est peu partagé tant le déchiffrement d'une coupe ou d'un détail technique nécessite une formation spécifique. Ensuite, l'édifice et les documents sont inscrits dans une absence complète de temporalité. On procède à un arrêt sur image ou bien à une succession d'arrêts successifs – état antérieur, état récent - restitution... - . Autrement dit, les figurations graphiques autorisent à ne pas penser le temps qui passe. En outre, les dessins et les opérations de patrimonialisation se renforcent mutuellement de manière à construire une assimilation entre un édifice et sa figuration graphique. Ce processus suit un double mouvement - les dessins figurent l'édifice tandis que les travaux de patrimonialisation suivent des dessins - qui trouve son terme avec la cohérence de l'ensemble : l'édifice est conforme aux dessins<sup>19</sup>. A ce moment-là, ils se trouvent réduits à une même catégorie quant à leur capacité à intégrer le travail du temps. En ce sens, dessiner un édifice c'est en quelque sorte procéder à une première opération de patrimonialisation. Le dessin reste cependant un outil indispensable à plusieurs titres, mais, par le point de vue de connaissance qu'il soutient, par ce qu'il montre et ce qu'il ne montre pas, l'auteur porte toujours une importante responsabilité comme on l'a examiné avec l'exemple égyptien.

En d'autres termes, patrimonialiser un édifice c'est procéder à une double opération à l'égard du temps : c'est magnifier son passé et c'est stopper son évolution. Suivant le principe des vases communicants, la vénération dont le passé est l'objet ne laisse plus de place pour l'inscription du futur. A partir du moment où un édifice tombe dans l'escarcelle du patrimoine, celui-ci n'est plus susceptible d'évoluer, son futur n'est plus susceptible de devenir un objet d'histoire, il est en quelque sorte perdu pour l'historien. A ce titre, les nouveaux lieux de mémoire sont aussi des lieux morts en ce sens qu'ils ont pour but de conserver une mémoire aux contours bien définis et seulement celle-là<sup>20</sup>.

Pour conclure, un changement d'échelle de temps permet d'envisager les travaux de patrimonialisation auxquels les hommes se livrent de manière effrénée depuis un peu plus d'un siècle sous un autre angle. Le travail du temps est inexorable, autrement dit, même

---

<sup>19</sup>. Le développement de ce processus est d'autant plus aisé qu'au cours du XIXe siècle, les architectes fondent une grande part de leurs travaux de « Restauration » des édifices antique sur le concept de cohérence stylistique. *Pompéï*, op. cit, p. 68.

<sup>20</sup>. Selon l'ethnologue D. Fabre, l'obsédant souci du patrimoine nous vient de « la beauté du mort, d'un attrait pour l'agonisant. D. Fabre, 2007, *Les invités d'Agromip* », n° 9, p. 20-24.

les édifices les mieux protégés finiront par tomber en ruine et on ne disposera pas toujours des moyens de reconstruire les édifices ruinés comme on l'a fait à Assise à la suite du tremblement de terre de 1997<sup>21</sup>. Dans le couple « droit à l'oubli / devoir de mémoire », le temps qui passe est *de facto* du côté du premier et il sera *in fine*, le grand gagnant.

---

<sup>21</sup>. C. Juillard, 2005, *Sociologie d'un événement. Le tremblement de terre d'Assise (Italie, 26 septembre 1997)*, thèse de doctorat, Paris, EHESS.