

## Patrimoine culturel matériel : les arts décoratifs

Ali Amahan

Entretien réalisé par Mustapha Jlok

*Dans le livre Arrêts sur sites, dont vous êtes co-auteur, vous avez souligné la valeur des arts marocains et affirmé que le savoir-faire « permet depuis des siècles d'embellir notre environnement quotidien : l'ornement des architectures, l'ameublement des espaces, la parure, etc. ». Pourriez-vous développer cette affirmation, expliciter les expressions arts décoratifs et patrimoine culturel mobilier amazighe ?*

L'expression « arts décoratifs » pose certains problèmes et mérite quelques explications. Notons d'abord que l'association entre les mots « art » et « décoratif » peut prêter à confusion, réduire leur fonction au simple usage décoratif et les priver de leur dimension artistique. Il est très simple de dire, comme l'ont fait et le font encore de nombreux auteurs qui sont souvent des amateurs, que les arts amazighes ne sont que des arts décoratifs, c'est-à-dire des accessoires pour agrémenter des espaces d'accueil à l'instar des bouquets de fleurs. C'est une tendance qui rappelle, dans l'histoire de la dénomination des productions artistiques des groupes ou communautés « ethnologisés », d'autres mots non pertinents, comme les « arts premiers », « les arts fonctionnels », « primitifs »... Associées à des épithètes aussi nombreuses que dévalorisantes, les productions de ces communautés sont qualifiées de tout sauf d'art, qualité réservée aux créations des sociétés dites modernes. On sait que tous les arts n'ont pas le même degré de reconnaissance scientifique et sociale, qui est le produit de représentations établies dans un contexte déterminé sans tenir compte des fonctions et mécanismes de production de ces arts. L'insistance sur ces qualificatifs erronés semble toujours destinée à nous faire oublier et à occulter leurs véritables notion et fonction.

Il est vrai que ces objets requièrent certaines fonctions utilitaires et/ou décoratives et retracent certaines activités domestiques ou professionnelles. Les tapis peuvent être déroulés pour accueillir ou meubler des espaces, les bijoux utilisés pour orner et embellir, et la poterie est fabriquée pour couvrir les différentes activités domestiques comme le recueil et le transport de l'eau, la conservation des aliments, la préparation et la présentation des repas. Mais, la considération d'un objet ne doit pas tenir seulement à sa fonction ou à sa destinée finale, elle doit prendre en compte les processus de sa production qui comportent des dimensions artistiques incontestables. Si l'on ne s'en tient qu'à cette seule fonction, l'on doit dire aussi que les arts plastiques sont des décors puisqu'ils ornent des espaces domestiques et institutionnels. Or, un objet est tout un processus, il est le produit d'un travail technique et esthétique. Avant de devenir un objet utilitaire, votif ou décoratif, il est d'abord un lieu de création où se conjuguent à la fois l'inspiration de l'artiste, homme ou femme, et la mémoire collective dont il/elle a hérité. Comment peut-on, par exemple, expliquer que la potière consacrait plus de temps au traitement de surface (polissage, engobe et décoration) qu'aux étapes de modelage pour la fabrication d'une pièce et que les poteries peintes, avant la transformation des

modes de production et de commercialisation, ne faisaient jamais objet de vente en Kabylie ? Aussi les discussions autour d'un métier à tisser s'articulent-elles souvent autour de l'emplacement des motifs, de l'arrangement des couleurs plus qu'autour des techniques. C'est dire que toute représentation de ces arts qui ne s'appuie que sur une description de leur usage et leur utilisation fait oublier la dimension artistique qui constitue un élément fondamental dans les processus de leur élaboration. Au-delà, ces arts contribuent au maintien et à la transmission de la mémoire collective.

C'est ainsi qu'un tapis amazighe n'est pas un objet de décor ou simplement utilitaire, mais une œuvre d'art et un réceptacle d'une mémoire millénaire. Bien que les pièces se ressemblent, elles ne sont jamais les mêmes. Elles génèrent des changements, sont un réajustement permanent et une conjugaison entre la création et la transmission, parce que, dans le contexte communautaire, l'artiste interprète toujours le modèle que son groupe lui transmet en fonction de sa dextérité et de sa personnalité. L'usage de mots non pertinents qui ne sont que simples euphémismes d'artisanat et de reproduction technique, revient à nier ces producteurs comme artistes et transmetteurs d'une mémoire collective.

N'oublions pas toutefois que ces arts peuvent constituer une source d'inspiration pour les créateurs modernes y compris les décorateurs.

*La richesse du patrimoine culturel amazighe, mobilier compris, n'étant plus à démontrer, quels seraient les aspects représentatifs de ce patrimoine pouvant participer à la reconstruction de l'identité amazighe ?*

Comme vous venez de le dire, le patrimoine culturel amazighe est très riche et varié. Il faut reconnaître que, au-delà des manifestations visiblement présentes sur les marchés nationaux et les différents modes de réalisation dans les ateliers domestiques ou corporatifs, certaines productions amazighes sont présentes et en grande quantité dans les musées nationaux (Batha, Oudaya, Dar Si Said, etc.), et même dans de nombreux musées du monde. Je pense surtout aux bijoux, aux tapis, et à la poterie qui constituent les témoins les plus appréciés des spécialistes et des amateurs. Au Maroc, les collections du Musée du Batha sont très représentatives de cet art, telle une œuvre des Beni Sadden datant du début du XXe siècle, qui est une synthèse à la fois de l'art de tisser et de la transmission de la mémoire symbolique. A Paris, le Quai Branly, qui a hérité des collections du Musée de l'Homme et du Musée des Arts de l'Afrique et de l'Océanie, comporte à lui seul des collections nombreuses couvrant les principales régions amazighophones et les différents objets mobiliers et ornementaux. Pour n'évoquer que la poterie, il possède une collection de plus de mille pièces, constituée tout au long du XXe siècle grâce aux efforts des responsables des Arts Indigènes et des collectionneurs. Les pièces réunies dans les années 1930 dans les ateliers masculins du Sud marocain sont très élégantes aussi bien par leurs formes que par les décors. Il possède également des tapis et des bijoux qui datent du XIXe et du début du XXe siècle. Il est difficile d'évoquer dans ces milieux la culture et l'identité amazighes sans songer aux productions matérielles qui constituent des témoins tangibles, marqueurs indéniables, facilement reconnus, et des moyens de transmission de culture et de mémoire. Tous ces aspects sont donc importants et il serait injuste de limiter ce

patrimoine culturel à certains clichés et « ingrédients » jugés plus représentatifs et marquants, plus distinctifs, si j'ose dire, et producteurs de l'identité culturelle. Mais, comme il est admis dans le champ des sciences sociales, les politiques d'identité sont toujours des stratégies de représentation, et la définition de l'identité procède de choix et de sélections en fonction des contextes et des positions sociales des groupes en compétition ou en luttes sémantiques. C'est parce que les *frontières ethniques*, pour reprendre les termes de l'anthropologue Fredrik Barth, qui séparent les communautés voisines, sont de nature culturelle, les éléments mobilisés varient d'une situation à une autre. Les frontières peuvent être religieuses, linguistiques, phénotypiques ou fondées sur un mode d'organisation sociale comme la sédentarité et le nomadisme. L'instrumentalisation politique de la culture, donc du choix et de la mobilisation d'un marqueur distinctif, est le reflet d'un contexte particulier, ce qui ne permet pas de toujours considérer une culture dans toute son épaisseur. Autrement dit, définir l'identité culturelle est bien souvent faire un choix circonstanciel. Il en est ainsi de la culture amazighe. La langue s'est imposée comme un trait fondamental de l'identité. Il est utile de revenir sur l'histoire de son appropriation dans les pratiques discursives et les actions culturelles des associations qui en sont les principaux acteurs pour comprendre la constitution d'une perception essentiellement linguistique et, par conséquent, le fait que ces arts n'ont pas joué un rôle producteur dans la formation de l'identité affirmée. La construction nationale n'avait jamais donné place à un débat sur les compétences culturelles de l'Etat et sur la reconnaissance publique des cultures autres que la culture légitime. L'imposition de l'arabe et la culture y étant liée s'est affirmée comme le prix à payer pour garantir l'unité du pays. Et puisque l'identité nationale dominante s'est souvent posée en termes de langue, l'affirmation amazighe en a pris modèle et a constitué la langue en trait essentiel de l'identité revendiquée. La langue tient ainsi une place de choix, elle a occupé la fonction constitutive de l'identité. Elle est l'identité, *nttat ad ax igan*, dit le regretté poète et historien Ali Azayku. Sans langue, nous ne sommes plus, nous mourrons dans l'histoire. Il est incontestable que la langue est capitale dans les formations identitaires, d'autant plus que s'appuyer sur le patrimoine matériel peut poser un problème dans le traçage des frontières, compte tenu du fait que le patrimoine amazighe se confond avec le patrimoine marocain et nord-africain dans son ensemble. Mais, cette insistance a malheureusement contribué à la négligence de ces arts et du rôle qu'ils peuvent jouer dans la mise en cause de termes et notions qui meublent notre champ discursif comme l'art marocain, andalou, arabe...

*Le patrimoine mobilier amazighe, dont les arts décoratifs, est un domaine vaste et complexe ; qu'en est-il de sa situation avant et après l'indépendance et quelle est sa place dans la politique culturelle actuelle ?*

Pour répondre à cette question, il faut préciser que la préservation du patrimoine mobilier, au Maroc, constitue normalement la principale mission des musées du Royaume. Les collections qui constituent les fonds des musées dits ethnographiques, sont dans leur majorité amazighes. Il faut donc s'intéresser aux politiques publiques dans le domaine des musées et de l'artisanat.

Pour ce faire, il faut remonter à l'époque du protectorat. Et effet, c'était Lyautey qui avait posé les premiers jalons de la politique publique relative aux arts marocains (appelés alors arts indigènes) d'une façon générale.

Lyautey avait accordé un grand intérêt au secteur du savoir-faire. Même si l'on ne met pas en doute la passion de ce dernier pour le patrimoine marocain, en particulier les arts, ses réflexions démontrent que les objectifs politiques constituent la principale motivation de son action. Dans son discours lors de l'inauguration de l'École Supérieure de Langue arabe et de Dialectes berbères, futur Institut des Hautes Etudes Marocaines, il déclarait : « ... il faut bien connaître les hommes pour les bien gouverner ». Lyautey qui préférait plus agir sur les gens par la persuasion que par la contrainte, a fait des officiers et des contrôleurs civils, des chercheurs scientifiques en puissance, nous dit A. Adam (Adam, 1974: 27).

Et je rappelle ici les paroles que Lyautey adressa à P. Ricard lors de sa nomination en tant que Directeur des Arts indigènes et Conservateur du Musée du Batha en 1915. « Vois-tu RICARD, il me faut reprendre tout cela à la base : le fer, le cuivre, les broderies, les tapis, les zelliges, les cuirs, réunir tous les artisans jeunes et vieux. Tu parles l'arabe, c'est parfait. Je te nomme Directeur des Arts indigènes. » (Dr. J. Colombani, 1953 : 14).

P. Ricard a entrepris d'abord des réformes techniques en encadrant les artisans, en mettant à leur disposition des produits de base et des outils de production. Il a développé aussi des circuits d'écoulement de produits : organisation d'expositions, création des espaces de vente, etc.

Au niveau national, les artisans étaient regroupés autour du centre des Arts Indigènes. Il est à signaler que le Centre des Arts Indigènes de Fès est installé au Musée du Batha et celui de Rabat, localisé au Musée des Oudaya sont les deux musées qui renferment le plus grand nombre de pièces d'art produites par les amazighophones. Les responsables des centres indigènes avaient procédé à la collecte des pièces d'art dans toutes les régions du pays notamment les zones amazighophones. Ces œuvres servaient de référence aux artisans qui, triés sur le volet, disposaient d'ateliers dans ces centres.

Après cette période de fondation des musées jumelés aux centres de promotion des savoir-faire où le souci de sauvegarde est privilégié (aspects techniques et esthétiques) et qui a duré jusqu'à la fin des années 1930, s'ouvrit une deuxième période (1936-1956), consacrée à la promotion de l'objet utilitaire.

Les deux premières décennies de l'indépendance (années 56 et 66), que l'on peut qualifier de période de marginalisation, ont vu la séparation des musées du secteur de l'artisanat. Cette séparation n'a fait qu'aggraver la situation marginale du musée. Ce dernier n'arrivait ni à s'imposer dans le champ culturel, ni à se positionner parmi les autres institutions. Il était pratiquement ignoré des politiques publiques. Pendant cette période (1956 à 1975), seules trois actions notables ont été initiées dans le domaine : la mise en valeur de collections d'armes, et la réalisation avec l'aide de l'Unesco de deux études sur les musées nationaux (L. Golvin, 1968 et G. H. Rivière au début des années 1973). Ces études sont restées sans suite.

C'est la période de la réorganisation, de la création et de la mobilisation où la plupart des musées, souvent installés dans des anciens palais ou belles demeures, ont été réaménagés et réorganisés. L'exemple du Musée du Batha est connu à cet égard. De nombreuses publications avaient fait état de la dynamique déclenchée par l'approche développée par la nouvelle équipe du musée : la restauration de l'importante collection de tapis amazighes du Moyen Atlas conservé au Musée.

La plupart des musées publics ethnographiques créés après l'indépendance ont été réalisés pendant cette période. Ces musées renferment bien sûr des œuvres amazighes.

Il s'agit des musées suivants : le Musée Sidi Mohammed Ben Abdallah à Essaouira, le Musée National de céramique à Safi, le Musée de la kasbah à Chefchaouen.

Les années 2000 constituent la période de formulation de projets où l'action publique se limite à l'élaboration des projets sans réalisation, à l'encouragement des fondations d'autres partenaires et à l'émergence du mécénat dans le domaine du patrimoine, notamment le patrimoine mobilier. De nombreux musées ont été créés par des fondations privées. Il est navrant de constater qu'aucune initiative amazighe dans ce domaine n'a vu le jour.

*En tant que professionnel du patrimoine, comment voyez-vous la valorisation des collections et des objets d'art ayant trait à la culture amazighe dans les musées publics et privés ?*

La valorisation de ce patrimoine passe par une connaissance approfondie de ce dernier. Inutile d'insister sur le fait que la grande partie des Marocains ont un rapport ambigu avec leur patrimoine culturel. Ce rapport oscille entre l'intérêt à des fins pécuniaires et le désintérêt complet à cause de l'ignorance et de l'absence de l'éducation patrimoniale essentiellement.

D'ailleurs, des efforts étaient consentis par des chercheurs pour la connaissance et la documentation de la langue amazighe (le domaine linguistique) alors que le domaine du patrimoine culturel l'est moins. Il y a, effectivement, un vide en matière de formation des spécialistes du domaine précité et une orientation de la politique culturelle vers des tendances précises au détriment d'autres. Signalons, à titre d'exemple, le bannissement de l'ethnologie et de l'anthropologie dans les cursus des universités marocaines.

Il y a, également, un fait important à signaler. C'est celui des publications sur le patrimoine culturel, les arts en particulier, où l'amateurisme prime sur la rigueur scientifique. A part les études de catalogage, les ouvrages tendent plus à exhiber le côté exotique et beau des objets d'art que d'étaler des études scientifiques sur ceux-ci. Ce qui, au final, donne un constat plutôt alarmant : la recherche dans le domaine des arts amazighes est encore insuffisante, pour ne pas dire absente.

Faut-il signaler aussi que les arts amazighes souffrent d'un fait dévastateur : ils sont très prisés dans le marché de l'art, chose normalement positive puisqu'elle témoigne de sa valeur culturelle. Mais l'effet marchand est en train de vider le pays

de ces richesses en l'absence d'une politique culturelle stricte et efficiente. L'art amazighe subit l'effet de mode, puisque l'aspect exotique et l'aspect rustique (à la limite du primitif que certains veulent véhiculer) sont en train d'envahir le système des représentations que les acquéreurs se font de cet art, qui est en fait un art comme celui des autres sociétés.

*Dans toute culture, l'objet matériel est toujours lié à l'homme et au milieu ainsi qu'à leurs dynamiques respectives. La mondialisation, le tourisme, la patrimonialisation à outrance, la muséification, etc. ne constituent-ils pas une menace pour la pérennité de la culture matérielle et immatérielle amazighe ? Que faudrait-il faire pour y remédier ? Quel est le rôle des acteurs et des institutions concernées ?*

Je préfère parler dans ce cas de la folklorisation à outrance, la muséification étant, à mon sens, positive. C'est un phénomène qui a commencé depuis plus d'un siècle, répondant ainsi à un contexte idéologique et des rapports d'idées des décideurs et des chercheurs d'une époque donnée. Si ce contexte a ses explications « légitimées » par les rapports de force d'une époque révolue (dominant-dominé, colonisateur-colonisé, civilisé-barbare, etc.), il est insensé que cette tendance soit encore valable aujourd'hui, bien qu'à un degré moindre et souvent déguisé.

Certaines composantes des arts amazighes ont subi ce phénomène après l'indépendance plus qu'avant. Il est vrai que le Maroc a abordé la phase de l'indépendance avec une volonté de renouveau qui, malheureusement, a engendré un désintérêt pour les arts amazighes, considérés comme populaires et appartenant à un passé rétrograde ; leur place est le musée ou les bazars comme produit de promotion touristique (de nombreux bazars s'intitulent palais berbères, trésors berbères, portent les noms de tribus amazighes « Tiskiwine », etc.)

L'art amazighe est victime de sa célébrité mais sous l'étiquette de « berbère ». Les marchands, pour vendre et valoriser leurs objets, n'hésitent pas à lui adjoindre le qualificatif « berbère ». On assiste alors à une hypertrophie de ce terme employé à tort et à travers sans aucun souci des conséquences désastreuses sur un héritage civilisationnel millénaire.

Heureusement que la conscience patrimoniale s'installe, même si lentement, surtout chez de jeunes chercheurs et acteurs du patrimoine à des degrés divers. J'estime que la responsabilité doit être partagée. L'IRCAM, étant une institution qui a pour vocation la préservation et la valorisation du patrimoine culturel amazighe, est en mesure de jouer un rôle fondamental surtout au niveau de la sensibilisation et de la conscientisation. Faudrait-il seulement que les autres acteurs aient la même volonté et surtout la même responsabilité ?

## **Références bibliographiques**

Adam, A., 1974, « Bibliographie critique de sociologie, d'ethnologie et de géographie humaine du Maroc », *L'Homme*, volume 14, n° 2.

Colombani, J., 1953, « A la mémoire de Prosper Ricard », *Cahier des Arts et techniques d'Afrique du Nord*, Paris, horizons de France, 2, p.14.