

THE TEXTS
IN THEIR ORIGINAL LANGUAGE

AVANT-PROPOS

APRÈS « **les Berbères aujourd’hui au Maroc** », premier colloque du Musée Berbère qui s’est tenu à Marrakech le 12 mai 2012, la Fondation Jardin Majorelle a proposé en 2013 une rencontre sur le thème : « **Savoirs et savoir-faire amazighs, disparition ou adaptation ?** »

La communauté internationale et l’UNESCO (L’Organisation des Nations unies pour l’éducation, la science et la culture) ont célébré cette année le dixième anniversaire de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par la Conférence Générale de l’Organisation en octobre 2003. Le Musée Berbère a accompagné cet événement mondial en inscrivant le thème de son deuxième colloque dans le mouvement de la sauvegarde du patrimoine culturel amazigh.

Même si les savoirs et savoir-faire amazighs parviennent parfois à se réinventer, certains disparaissent. Les témoignages qui se sont succédés lors du colloque ont permis d’en prendre la mesure. Au-delà de ses missions de conservation, d’étude et de diffusion du patrimoine matériel amazigh, il appartient aussi au Musée Berbère de mettre en évidence l’urgence de la préservation d’une culture immatérielle menacée.

Les Cahiers du Musée Berbère sont publiés en anglais et dans la langue d’origine dans laquelle ils sont rédigés – ici en français. Ce deuxième ouvrage regroupe les contributions des intervenants au colloque : « *La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l’UNESCO* » de Cécile Duvelle, « *La transmission et ses écueils sur la place Jemaa-el Fna, Marrakech* » d’Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, « *Savoirs et savoir-faire amazighs : Les manuscrits – Les tapis* » d’Ali Amahan, « *Technologie culturelle et musée : la fabrique du sens* » de Narjys El Alaoui. Par ailleurs, deux documentaires étaient présentés dans le cadre du colloque : « *La mémoire à dos d’âne* », (2008) de Romain Simenel et « *Al-Halqa, dans le cercle du conteur* » (2010) de Thomas Ladenburger. Cette publication rend également compte des enjeux soulevés par ces deux films.

Björn Dahlström
Conservateur du Musée Berbère

LA CONVENTION POUR
LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE
CULTUREL IMMATÉRIEL :

BILAN ET PERSPECTIVES

À L'HEURE DU

DIXIÈME ANNIVERSAIRE

CÉCILE DUVELLE

Secrétaire de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel

Chef de la Section du patrimoine culturel immatériel, UNESCO

Qu'est-ce que le « patrimoine culturel immatériel » ? p. 98

Que faut-il sauvegarder et comment ? p. 98

Une Convention pour mobiliser les efforts
au niveau national et international p. 100

Bilan et perspectives p. 101

Une urgence : renforcer les capacités p. 103

CÉCILE DUVELLE

Cécile Duvelle a étudié l'anthropologie culturelle à l'Université Paris V – René Descartes, avec les professeurs Georges Balandier, Louis-Vincent Thomas et Michel Mafessoli. Elle a tout particulièrement travaillé sur l'Afrique subsaharienne, sur des sujets tels l'habitat spontané dans la banlieue de Dakar et ses conséquences sur les structures familiales traditionnelles ; le rôle des femmes dans le développement au Gabon (où elle a résidé trois ans), ou sur une approche anthropologique de l'alimentation. Après avoir coordonné la publication de l'Encyclopédie juridique de l'Afrique, une collection de 11 volumes passant en revue le cadre juridique des dix-sept pays d'Afrique francophone depuis les indépendances, elle est entrée à l'UNESCO en 1989 et a successivement travaillé pour les Éditions UNESCO et le Secteur de la culture. En 1999, elle a rejoint le Cabinet du Directeur général de l'UNESCO, où elle a été chargée du suivi des questions culturelles et de la rédaction des discours du Directeur général. Dans l'exercice de ses fonctions, elle a étroitement suivi le processus d'élaboration et de négociation de plusieurs instruments normatifs dans le domaine de la culture, en particulier la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et la Convention de 2005 pour la promotion et la protection de la diversité des expressions culturelles. Elle a accompagné le Directeur général au cours de ses visites officielles dans plus de quatre-vingt pays. Elle a été nommée en octobre 2008 Chef de la Section du patrimoine immatériel de l'UNESCO et Secrétaire de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

LA CONVENTION POUR LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL :

BILAN ET PERSPECTIVES

À L'HEURE DU

DIXIÈME ANNIVERSAIRE

CÉCILE DUVELLE

Secrétaire de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel

Chef de la Section du patrimoine culturel immatériel, UNESCO

EN TANT QU'UNIQUE AGENCE des Nations Unies ayant un mandat spécifique dans le domaine de la culture, l'UNESCO travaille depuis sa création à la sauvegarde du patrimoine culturel et à la promotion de la diversité culturelle comme source et ressource de dialogue et de développement. Adoptée par l'UNESCO en 2003, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est le premier instrument multilatéral contraignant adopté par la communauté internationale destiné à sauvegarder une

forme de patrimoine particulièrement fragile et vulnérable, souvent méconnu voire méprisé, car assimilé, à tort, à des pratiques populaires obsolètes. Près de dix ans après son adoption, plus de 150 États l'ont ratifiée, s'engageant par-là même à intégrer ses principes et directives au niveau des politiques nationales. Cette communication vise à en exposer les grandes lignes et concepts clés, et à faire le bilan, dix années après son adoption, de sa mise en œuvre au niveau mondial.

Qu'est-ce que le « patrimoine culturel immatériel » ?

La définition du patrimoine culturel immatériel donnée par la Convention est précise et flexible à la fois. Elle établit que le patrimoine immatériel désigne les « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire [...] que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel ». L'originalité de cette définition tient au rôle central des communautés dans la reconnaissance de ce qu'est, pour elles, leur propre patrimoine immatériel. Aucun expert extérieur, aucune instance politique, aucun jury international ne peut décider à leur place.

« Transmis de génération en génération, [il] est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité ». Il n'est donc pas nécessaire que le patrimoine immatériel soit beau, original ou exceptionnel. Chaque manifestation du patrimoine immatériel est précieuse pour ses praticiens, et scelle souvent leur sentiment d'appartenance à leur

communauté. La notion d'authenticité n'est pas non plus pertinente, puisque le processus de recréation et de réinterprétation est continu.

Enfin, aux fins de la Convention, seul peut être pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel. Ce qui signifie que ni la Convention ni l'objectif de la sauvegarde du patrimoine immatériel ne peuvent être instrumentalisés pour contrevenir aux principes universels des droits de l'homme.

Les traditions et expressions orales, y compris la langue en tant que véhicule du patrimoine culturel immatériel, les arts du spectacle, les pratiques sociales, les rituels et les événements festifs, les connaissances et les pratiques concernant la nature et l'univers, l'artisanat traditionnel sont autant de domaines du patrimoine culturel immatériel. Mais cette liste, qui est tirée de l'article 2.2 de la Convention, n'est pas exhaustive, et les chevauchements sont fréquents.

Que faut-il sauvegarder et comment ?

La « sauvegarde » du patrimoine culturel immatériel est le principal objectif de la Convention, comme son titre l'indique bien. Le terme de « sauvegarde » désigne les mesures visant à assurer la viabilité à long terme du patrimoine immatériel. Il est en particulier demandé aux États parties « d'identifier et de définir les différents éléments du patrimoine culturel immatériel présents sur [leur] territoire, avec la

participation des communautés, des groupes et des organisations non gouvernementales pertinentes » (article 11). L'article 12 invite également chaque État partie à dresser « de façon adaptée à sa situation, un ou plusieurs inventaires du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire », et ajoute que « ces inventaires font l'objet d'une mise à jour régulière ». Il s'agit là d'une obligation très concrète pour les États parties.

À noter que l'établissement d'inventaires est un travail fondamental, mais non sans risques. S'il est réellement mené selon un mouvement ascendant, il ne présentera pas seulement les avantages de la documentation en tant que telle, c'est-à-dire de l'enregistrement d'éléments qui sont peut-être en voie de disparition ; il exercera aussi un effet positif sur la viabilité de ces éléments, car il fera mieux percevoir aux communautés qui prennent part à cet inventaire l'importance de leur patrimoine, renforçant leur fierté et, partant, leur attachement à la pratique de ce patrimoine. Mais un État peut aussi, à la faveur du travail d'inventaire, renforcer les discriminations sociales et culturelles, s'il ignore ou délaisse le patrimoine immatériel de minorités. Le risque de confondre inventaire et sauvegarde, et de se limiter à publier des ouvrages ou des documents audiovisuels sans veiller à ce que cette documentation serve le propos de la transmission et de la viabilité existe également.

La **promotion** et la **mise en valeur** jouent également un rôle très positif pour la sauvegarde : voir son patrimoine culturel immatériel promu et reconnu hors de son espace naturel, que ce soit au niveau régional, national ou international, est pour une communauté une source de fierté. Cela revalorise souvent l'image qu'elle a d'elle-même, et peut en particulier renforcer l'intérêt et l'attachement des jeunes générations à son égard. L'autre conséquence positive, qui revêt bien entendu la plus haute importance, est de « promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine ». C'est là un des principaux objectifs de l'UNESCO, consacré par son Acte constitutif, et il ne fait pas de doute que la Convention est aussi un puissant instrument de dialogue et de promotion de la compréhension, de la tolérance et du respect mutuel entre les cultures.

Mais la mesure essentielle pour la sauve-

garde du patrimoine immatériel est sans aucun doute la **transmission**, c'est-à-dire la mise à la disposition des générations futures des connaissances, savoir-faire et pratiques héritées des générations passées. On peut dire que la sauvegarde vise en réalité à permettre que ces pratiques, représentations et expressions, soient durablement pratiquées. Lorsque les formes traditionnelles de transmission sont interrompues ou affaiblies, la viabilité de l'élément du patrimoine immatériel s'en trouve souvent menacée.

Comment assurer cette **viabilité** quand celle-ci est de plus en plus compromise par les processus de mondialisation, d'urbanisation, de changement climatique, les catastrophes naturelles, la pauvreté, les migrations ou les conflits ? Comment veiller à ce que les évolutions acceptées voire souhaitées par les communautés, tels l'accès aux médias de masse ou le tourisme, n'affecte pas la viabilité de leur patrimoine culturel immatériel ? C'est une question difficile à laquelle personne ne peut répondre de manière tranchée. Il faut pouvoir accepter que certains aspects du patrimoine immatériel perdent leur pertinence et leur légitimité pour une communauté à un moment de son histoire. Ce patrimoine sera voué à la mort, comme tout organisme vivant. Mais un patrimoine immatériel qui semble obsolète aux yeux de certains peut être pratiqué et transmis par une communauté parce qu'elle a besoin de maintenir son sens d'identité et de continuité pour son bien-être social. Il peut également l'aider à gérer son environnement naturel et à générer des revenus. De nombreuses connaissances du patrimoine immatériel peuvent être intégrées dans des systèmes de santé, dans les systèmes d'éducation et de gestion des ressources naturelles. C'est le rôle des États parties de veiller à ce que les objectifs de la Convention puissent livrer tout leur potentiel pour les grands enjeux de développement que sont la durabilité environnementale, la paix et la

sécurité, ainsi qu'à un développement social et économique inclusif.

Une chose est certaine, c'est que les **communautés**, les **groupes** et les **individus** jouent un rôle central et incontournable dans la pratique et la transmission du patrimoine culturel immatériel. Sans la participation

active des communautés concernées et leur adhésion sans réserve, les mesures de sauvegarde ne pourront pas être efficaces et n'assureront pas la transmission, et partant la sauvegarde, du patrimoine immatériel au sein de la communauté.

Une Convention pour mobiliser les efforts au niveau national et international

La Convention adoptée par l'UNESCO en 2003 poursuit quatre objectifs, énoncés dans son article premier :

- La **sauvegarde** du patrimoine culturel immatériel ;
- Le **respect** du patrimoine culturel immatériel des communautés, des groupes et des individus concernés ;
- La **sensibilisation** aux niveaux local, national et international à l'importance du patrimoine culturel immatériel et de son appréciation mutuelle ;
- La **coopération et l'assistance internationales**.

Elle consacre tout un chapitre aux mesures à prendre par les États parties au **niveau national**, demandant aux États de prendre les mesures nécessaires pour identifier et sauvegarder le patrimoine culturel immatériel présent sur leur territoire, avec la pleine participation des communautés, des groupes et des organisations non gouvernementales pertinentes. L'adoption d'une politique générale de sauvegarde du patrimoine immatériel, la mise en place d'un ou plusieurs organismes compétents en matière de sauvegarde, l'encouragement de la recherche scientifique, l'éducation et la sensibilisation à l'importance de ce patrimoine et de sa sauvegarde figurent

parmi les mesures que doivent prendre les États. Ces derniers sont tenus de rendre compte tous les six ans au Comité intergouvernemental chargé de suivre la mise en œuvre de la Convention des mesures qu'ils ont prises pour sauvegarder le patrimoine culturel immatériel présent sur leur territoire.

À l'**échelle internationale**, les États parties peuvent proposer des éléments du patrimoine immatériel présent sur leur territoire pour inscription sur l'une des deux listes de la Convention : la Liste du patrimoine culturel immatériel nécessitant une sauvegarde urgente et la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

La première de ces listes vise à mobiliser l'attention et la coopération internationale en vue de mobiliser l'attention et la coopération internationale en vue de sauvegarder le patrimoine culturel immatériel dont la viabilité est en péril. Elle prend acte des mesures de sauvegarde déjà prises et de celles envisagées avec la participation et l'implication des communautés. Ces mesures pourront bénéficier en priorité d'un soutien financier du Fonds du patrimoine culturel immatériel. La seconde liste vise plutôt le second objectif de la Convention, à savoir assurer une plus grande visibilité du patrimoine immatériel en général, faire prendre davantage conscience de son importance et favoriser le dialogue dans le respect de la diversité culturelle.

Les États parties peuvent également proposer les programmes, activités et projets nationaux, sous-régionaux ou régionaux de sauvegarde du patrimoine immatériel qui leur paraissent refléter le mieux les objectifs de la Convention et qui, une fois sélectionnés, sont inscrits au Registre des meilleures pratiques de sauvegarde et font l'objet d'une large diffusion et promotion.

Les États parties sont encouragés à soumettre conjointement des candidatures multinationales lorsqu'un élément se trouve sur le territoire de plusieurs d'entre eux ou qu'un projet de sauvegarde est mené à une échelle sous-régionale.

Et parce que la coopération internationale est au cœur de la Convention et du travail de l'UNESCO plus généralement, l'une des formes les plus tangibles qu'elle revêt est l'assistance financière internationale mise à la

disposition des États parties, et en particulier des pays en développement. En alimentant le Fonds du patrimoine immatériel par leurs contributions obligatoires en tant qu'États parties à la Convention, elles permettent à l'UNESCO de disposer de ressources financières suffisantes pour soutenir des programmes de sauvegarde dans le monde entier.

Les inscriptions sur les listes, la sélection des meilleures pratiques de sauvegarde et l'octroi de l'assistance internationale sont effectuées par un Comité intergouvernemental, composé de 24 membres élus par l'Assemblée générale des États parties sur la base d'une répartition géographique équitable. Elles sont soumises à un certain nombre de critères explicités dans les Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention¹.

Bilan et perspectives

Plus de 150 États² ont désormais ratifié la Convention. Aujourd'hui, 298 éléments³ sont déjà inscrits sur les Listes, et l'enthousiasme suscité par ces inscriptions ne cesse de croître, avec un nombre de plus en plus grand et varié d'États soumissionnaires. Mais la Convention ne se limite heureusement pas à sa partie la plus visible – les inscriptions – et elle a déjà eu un impact important sur la sauvegarde du patrimoine immatériel au niveau local. La vingtaine d'États qui ont déjà transmis leurs

rapports³ sur les dispositions législatives, réglementaires, institutionnelles ou autres prises pour la mise en œuvre de la Convention au niveau national démontre que l'élaboration d'inventaires est en marche. Certains États ont introduit un éventail extrêmement large de mesures aux niveaux national et local, même si d'autres sont plus lents à dégager de véritables politiques de sauvegarde. Il est intéressant aussi de noter l'impact important qu'ont pu avoir les inscriptions sur la viabilité

¹ Voir les Directives opérationnelles et les critères d'inscriptions sur les listes à <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00026>

² Voir liste des États parties à <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00024>

³ Voir les éléments inscrits à <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011>

⁴ Voir les rapports à <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00460>

et la vitalité du patrimoine culturel immatériel.

Si les mesures législatives et réglementaires en place pour sauvegarder le patrimoine culturel immatériel sont détaillées, une question qui reste peu abordée concerne les lois ou des politiques assurant le respect des pratiques coutumières régissant l'accès à certains aspects du patrimoine culturel immatériel. Or cet aspect devrait être sérieusement considéré pour respecter les restrictions d'usage sur l'accès. Tous les États ne semblent pas être pleinement conscients des implications de la documentation ou des pratiques d'inventaire dans le cas où un élément secret est impliqué, ou attentifs au respect de la vie privée des groupes de praticiens, en particulier concernant l'attention portée par les médias et les touristes.

De même, parmi leurs mesures de sauvegarde, de nombreux festivals sont organisés où les expressions du patrimoine culturel immatériel sont interprétées face à un public en dehors de leur contexte socio-culturel. Les effets potentiellement négatifs de transformer des expressions spécifiques du patrimoine culturel immatériel en spectacle public, même lorsque cela a lieu en dehors d'un contexte commercial, méritent une grande attention, à la lumière du paragraphe 102 des Directives opérationnelles, qui demande à « s'assurer que les actions de sensibilisation n'auront pas pour conséquence (a) de décontextualiser ou de dénaturer les manifestations ou expressions du patrimoine culturel immatériel visées [et] (b) de présenter les communautés, groupes ou individus concernés comme ne participant pas à la vie moderne, ou de nuire de quelque façon que ce soit à leur image ». Le Comité a d'ailleurs demandé au Secrétariat de l'UNESCO lors de sa dernière réunion en décembre 2012 de lancer un processus d'élaboration d'un modèle de code d'éthique concernant le caractère approprié des mesures de sensibilisation.

De même, peu de mesures semblent avoir

été prises pour assurer la protection de la propriété intellectuelle des porteurs des traditions. Pourtant, la mise en œuvre de la Convention – que ce soit au niveau international, sous forme de candidatures et d'inscriptions, ou au niveau national à travers les processus d'inventaire – implique généralement la création d'enregistrements documentaires sur les expressions, les pratiques et les représentations qui constituent le patrimoine culturel immatériel. En ce qui concerne ces documents en particulier, il est important de s'assurer que les droits de propriété intellectuelle des communautés et des individus sur leurs expressions sont protégés.

La participation des communautés devrait également être inscrite dans les lois et règlements, mais plus encore dans les processus administratifs. Elle devrait commencer avec la pleine participation des communautés et individus concernés à toutes les étapes de prise de décision au sujet de la sauvegarde de leur patrimoine, ce qui est encore loin d'être le cas.

Une autre question brûlante est la relation souvent établie entre patrimoine culturel immatériel et identité « nationale », notion absente du texte de la Convention. Une telle vision du patrimoine culturel immatériel peut avoir plusieurs conséquences négatives : méconnaissance et marginalisation potentielle du patrimoine culturel immatériel considéré comme « étranger » à la nation, mais également non valorisation de la diversité culturelle au profit d'une culture « nationale ». Il serait sans doute utile de réfléchir à la façon d'assurer que les mécanismes internationaux de la Convention tels que les listes ne soient pas instrumentalisés pour servir des objectifs autres voire contraires à ceux de la Convention elle-même, qui privilégie le respect et la promotion de la diversité culturelle et la coopération internationale. De même, la manière dont les processus tels que l'établissement des inventaires promeuvent le respect de la

diversité ou peuvent être détournés en faveur d'une promotion de l'uniformisation, de la canonisation ou de la standardisation mériterait d'être étudiée en détail.

La relation entre le tourisme et patrimoine immatériel est une autre question particulièrement difficile : dans certains cas, les communautés souhaitent encourager le tourisme car cela procure des bénéfices économiques ; dans d'autres, elles préfèrent maintenir à l'abri de regards extérieurs certains éléments de caractère secret ou sacré ; dans d'autres cas, une voie médiane

peut être trouvée. Il est néanmoins crucial de clarifier les rôles des différents acteurs, l'État et les communautés ne partageant pas nécessairement les mêmes intérêts. Les activités des exploitants d'entreprises touristiques commerciales (nationales et étrangères) devraient également être examinées avec attention à la lumière du paragraphe 102 (c) des Directives opérationnelles qui rappelle que les actions de sensibilisation ne devraient pas « entraîner ... un tourisme non durable qui peut mettre en péril le patrimoine culturel immatériel concerné ».

Une urgence : renforcer les capacités

L'importance de renforcer les capacités nationales pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, en particulier la formation du personnel des gouvernements et des ONG pour la mise en œuvre effective de la Convention, émerge clairement de ces dix premières années de vie de la Convention. De nombreux concepts et approches sont nouveaux dans les pratiques patrimoniales, et nombreux sont les acteurs, y compris dans les pays développés, qui manquent d'outils conceptuels et méthodologiques pour assurer une sauvegarde efficace du patrimoine immatériel présent sur leur territoire.

C'est pour répondre à cette demande que l'UNESCO s'est lancée dans un programme ambitieux de renforcement des capacités, en travaillant en étroite coopération avec les gouvernements, les sociétés civiles et les communautés concernées pour s'assurer que les concepts et mécanismes fondamentaux de la Convention soient compris et appliqués, afin de construire une masse critique d'expériences et de compétences capable de soutenir sur le long terme la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Les projets développés dans le cadre

de cette stratégie, d'une durée d'environ 24 à 36 mois pour chaque pays, appuient la révision des politiques et de la législation, la refonte de l'infrastructure institutionnelle pour répondre aux besoins de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, le développement de méthodes et de systèmes d'inventaire, l'implication de toutes les parties prenantes et le renforcement des compétences nécessaires à la préparation d'une demande d'assistance internationale ou de candidatures aux listes de la Convention. Plus de 78 pays en bénéficient actuellement, 50 d'entre eux avec une analyse de leur cadre législatif et de politique ainsi que le développement d'inventaires ; 28 pays sont en cours d'évaluation de leurs besoins. À ce jour, environ 11 millions de dollars ont été mobilisés pour soutenir cette stratégie.

Les États sont devenus beaucoup plus actifs concernant les demandes d'assistance internationale au Fonds du patrimoine culturel immatériel pour des projets de sauvegarde (50 demandes sont actuellement en cours de traitement). En outre, plus d'attention est portée à la Liste de sauvegarde urgente pour le cycle 2013, et on observe un nombre

croissant d'États soumissionnaires, dont certains soumettent des candidatures pour la première fois. L'Afrique est pour la première fois le continent le mieux représenté en termes de nombre d'États soumissionnaires pour le cycle 2013.

Des signes encourageants, qui ne doivent pas nous faire oublier que la mise en œuvre d'une telle Convention est un travail de très longue haleine, qui doit s'ancrer dans des mesures structurelles, transversales ou multi-disciplinaires à l'échelle des pays.

À cet égard, on ne peut que saluer l'intuition visionnaire des rédacteurs de

la Convention, qui ont su non seulement placer le patrimoine culturel immatériel à sa juste place aux côtés des autres formes de patrimoine, mais aussi replacer les communautés au centre de sa création, recreation et sauvegarde. Le véritable enjeu aujourd'hui est que les États qui l'ont ratifiée mesurent l'ampleur des défis de sa mise en œuvre au niveau national, et qu'ils ne soient pas exagérément attirés par un système de liste qui n'a d'autre propos que de promouvoir l'importance du patrimoine immatériel et de sa sauvegarde. Le vrai travail est, et restera toujours, profondément local.

LA TRANSMISSION ET SES ÉCUEILS SUR LA PLACE JEMAA EL-FNA, MARRAKECH

AHMED SKOUNTI ET OUIDAD TEBBAA

Introduction p. 107

De la transmission p. 108

1. *Qu'est-ce que la transmission ?* p. 108

2. *Procédés de la transmission* p. 110

La transmission du patrimoine culturel immatériel
sur la Place Jemaa el-Fna p. 113

1. *La place Jemaa el-Fna aujourd'hui* p. 113

2. *Savoirs et savoir-faire de la place* p. 114

3. *Écueils de la transmission* p. 115

Conclusion : les défis de la transmission,
aujourd'hui et demain p. 116

BIBLIOGRAPHIE p. 119

AHMED SKOUNTI

Anthropologue, enseignant-chercheur à l'Institut des sciences de l'archéologie et du patrimoine (INSAP, département Anthropologie, Rabat et Marrakech). Il est titulaire d'un doctorat en anthropologie de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris. Il est professeur associé à l'Université Cadi Ayyad de Marrakech. Spécialiste du patrimoine culturel, il a publié diverses études sur l'anthropologie du Maroc, le patrimoine culturel, la patrimonialisation et le tourisme, l'art rupestre, la littérature orale et l'écriture amazighe (ou berbère). Il est consultant de l'UNESCO et membre du Conseil éditorial de l'International Journal of Heritage Studies. Skounti est l'auteur ou co-auteur de : *The Fabric of Moroccan Life*, Niloo Imami-Paydar & Ivo Grammet (éd.), Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 2002; *Tirra. Aux origines de l'écriture au Maroc*, Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat, 2004; *La Place Jemaa el-Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'humanité*, Publications du Bureau de l'UNESCO, Rabat, 2006; *Secrets du Sud marocain, Southern Moroccan Secrets*, Marsam, Rabat, 2006; *De l'immatérialité du patrimoine culturel*, Publications de l'UNESCO et de l'Université Cadi Ayyad, Imprimerie Walili, Marrakech, 2011.

OUIDAD TEBBAA

Ouidad Tebbaa enseigne à l'Université Cadi Ayyad de Marrakech, où elle dirige diverses formations sur le thème du Tourisme et de la valorisation du Patrimoine. Doyenne de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Marrakech depuis 2010, elle travaille, depuis de longues années, à la sauvegarde du patrimoine tant matériel qu'immatériel par des publications mais aussi par un travail militant sur le terrain. Elle fut également secrétaire générale de l'Association qui a œuvré à la reconnaissance de la place Jemaa el-Fna de Marrakech, Patrimoine Oral de l'Humanité par l'Unesco. Parmi les publications de Tebbaa : *Jemaa el-Fna*, aux éditions Paris Méditerranée & La croisée des chemins, 2003 ; *Vivre Marrakech*, ouvrage collectif, en collaboration avec Mohamed Sijelmassi, aux éditions Oum, 2005 ; *La Place Jemaa el-Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'Humanité*, bilingue arabe et français (en collaboration avec Ahmed Skounti), Publications du Bureau de l'UNESCO, Rabat, 2006 ; *Jemaa el-Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc*, coécrit avec Ahmed Skounti, Publication de l'UNESCO, Bureau Multipays, Rabat, 2006 ; *De l'immatérialité du patrimoine culturel*, sous la direction de Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, Publication de l'UNESCO, Bureau Multipays, Rabat, 2011.

LA TRANSMISSION ET SES ÉCUEILS SUR LA PLACE JEMAA EL-FNA, MARRAKECH

AHMED SKOUNTI ET OUIDAD TEBBAA

Introduction

LA SAUVEGARDE des savoirs et des savoir-faire issus de ce qu'on appelle communément la « tradition » est l'une des questions majeures qui se pose aujourd'hui à l'humanité. Ses enjeux, multiples, sont à la fois sociaux, économiques, politiques et culturels. C'est la raison pour laquelle la sauvegarde figure au centre de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée en 2003. Elle n'est pas réduite à la préservation de contenus, l'archivage de données, la conservation d'objets et de supports associés aux savoirs et savoir-faire. Même si ces actions sont nécessaires dans le cadre de l'inventaire, de la documentation et de la recherche, par exemple, elles ne sont pas suffisantes. Elles demandent à être complétées par la reconnaissance et la valorisation des détenteurs du patrimoine culturel immatériel considéré afin qu'ils puissent en assurer la transmission.

La transmission se trouve donc au cœur

de tout effort de sauvegarde de savoirs ou de savoir-faire. Pourtant, n'ayant pas été envisagée par elle-même et pour elle-même, elle représente une sorte d'« impensé » de l'anthropologie (Berliner 2010 : 8). L'identification de ses modes de fonctionnement, des procédés qui en assurent la pérennité et de ses difficultés à persévérer parallèlement aux méthodes modernes d'aujourd'hui est un préalable nécessaire. C'est la raison pour laquelle, la transmission est elle-même un patrimoine à sauvegarder, à moins qu'elle ne vienne à s'essouffler, auquel cas, seule une documentation exhaustive permet d'en préserver les préceptes. Mais la question de la transmission se pose, de manière plus globale, à l'échelle des cultures. La modernité et la mondialisation ont introduit des modes de transmission nouveaux d'un côté et entraîné une interculturalité planétaire d'autre part. Les acteurs semblent désorientés dans un monde perçu comme frénétique et essouffant.

Cela n'est pas pour faciliter la pérennisation des procédés « traditionnels » de la transmission. Bien au contraire, nous assistons de plus en plus au passage vers une transmission formelle assurée par des institutions dédiées employant des méthodes d'apprentissage conventionnelles.

Dans les pages qui suivent, nous comptons examiner ces questions de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et de son corollaire la transmission telles qu'elles apparaissent aujourd'hui sur la place Jemaa el-Fna de Marrakech. Proclamée Chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de

l'humanité par l'UNESCO en 2001 puis intégrée à la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2008, elle offre un terrain privilégié pour un tel examen. Bien plus, deux études que nous y avons conduites dans un intervalle de six ans (Skounti et Tebbaa 2006a ; Skounti et Tebbaa 2012), en bonne partie axées sur la transmission, nous permettent de dresser à la fois un état des lieux de la place et un diagnostic des conditions, des écueils et des perspectives de cette pratique éminemment transversale que constitue la transmission.

De la transmission

Qui dit transmission pose une double interrogation : qu'est-ce que la transmission ? Et quels en sont les procédés ? Ce cadrage théorique est nécessaire. Il est basé essentiellement sur les apports des sciences humaines et sociales, notamment l'anthropologie qui nous permet de comprendre ce que l'on entend par une notion aussi peu étudiée que la transmission, le contenu qu'elle recouvre ainsi que les méthodes, les moyens et les procédés que les détenteurs de patrimoine culturel immatériel mettent (ou ne mettent pas) en œuvre pour transmettre un savoir ou un savoir-faire. Il va sans dire que la transmission est, aujourd'hui plus qu'autrefois, confrontée à des difficultés qui en rendent l'exercice des plus problématiques. La concurrence de l'école et des méthodes modernes d'apprentissage d'une part, l'extension sans précédent des médias et des moyens de communication audiovisuels et virtuels d'autre part, et la prépondérance de l'écrit sur l'oral en troisième lieu sont quelques unes de ces difficultés. Dans ce contexte, la transmission « à l'ancienne » doit-elle uniquement s'adapter ou est-elle condamnée

à disparaître ? Mais d'abord, qu'est-ce que la transmission et quels en sont les procédés ?

1. Qu'est-ce que la transmission ?

Le verbe « transmettre » signifie « faire passer quelque chose à quelqu'un » (Treppe 2000). Ce qui permet la pérennité, souvent réinterprétés, recréés ou changés, des éléments transmis. La problématique de la transmission est d'abord étudiée dans le sens des techniques du corps (Mauss 1989 (1950) : 375). Il s'agit de savoir comment les sociétés et les cultures impriment aux individus des façons particulières (et pas d'autres) de se tenir, de se mouvoir, de travailler, de jouer, etc. Le courant culturaliste américain fondé au début du siècle dernier par Franz Boas et illustré, entre autres, par Ruth Benedict, Abraham Kardiner, Alfred Louis Kroeber, Clyde Kluckhohn, Ralph Linton et Margaret Mead, s'intéresse à l'apprentissage de la culture et à sa transmission. La question fondamentale qu'ils se posent est la suivante : comment se transmet la culture d'une génération à l'autre ? Y a-t-il un dénominateur culturel commun à tous les membres d'une société donnée ? Si oui, lequel et comment se forme-t-il ?

Dans leur définition de la culture, ils insistent sur l'apprentissage et la transmission de la culture. Ralph Linton, par exemple, considère qu'« une culture est la configuration de comportements appris et de leurs résultats, dont les éléments composants sont partagés et *transmis* par les membres d'une société donnée » (1977 : 33). Alfred Louis Kroeber et Clyde Kluckhohn vont dans le même sens en écrivant que « la culture consiste en formes et modèles de comportement, explicites et implicites, acquis et *transmis* par des symboles » (Kroeber & Kluckhohn 1952 : 357) (c'est nous qui soulignons).

L'un des apports des culturalistes, à ce sujet, est dû à Margaret Mead dans son étude sur les Samoa. Elle attribue une place centrale au corps dans la transmission de la culture (Mead 1930). L'apprentissage de la culture se faisant dès la naissance, le corps constitue très tôt un support de transmission, un moyen privilégié dont l'enfant capte les expressions et essaie de déchiffrer le langage. Il préservera d'ailleurs ce rôle, même de façon secondaire, le langage articulé devenant progressivement le médium privilégié de la transmission de la culture. L'enfant est dès lors comme dans un bain culturel qui l'interpelle de toutes parts et qui finit par l'envelopper entièrement jusqu'à ne plus sentir la singularité, la relativité et la contextualité des savoirs, savoir-faire et croyances qui lui sont transmis. Se forme ainsi, de proche en proche, une personne culturelle sexuée à laquelle la culture du groupe considéré imprime (parfois au sens propre : tatouage, circoncision, excision, scarification, peinture) une marque distinctive. Cette conception culturaliste de la transmission se retrouvera plusieurs décennies plus tard chez Clifford Geertz qui considère que la culture est un « modèle de significations incarnées dans des symboles qui sont transmis à travers l'histoire » (Geertz 1973 : 89). On n'est pas loin de la transcendance qui, avec l'universalité et le dynamisme, constituent les trois

caractéristiques fondamentales de la culture (Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, 1952 (1950) : 7). En même temps, en Angleterre, A. R. Radcliffe-Brown considère que « la transmission de manières acquises de penser, de sentir et d'agir constitue le processus culturel, trait spécifique de la vie sociale de l'homme » (Radcliffe-Brown 1952 : 5).

Plus récemment, d'autres approches examinent la question de la transmission. Celle-ci devient « présente, sous-jacente dans la plupart des débats anthropologiques de notre temps », allant jusqu'à donner lieu à un « culte de la persistance » (Berliner 2010 : 9). Elles s'inscrivent dans le sillage des études sur la mémoire (*memory studies*) qui ont connu ces derniers temps un réel regain d'intérêt (entre autres, Severi 2007, Candau 2005). La transmission est envisagée sous des angles différents, à la lisière entre biologie et psychologie, entre sociologie et anthropologie, entre histoire et mémoire. Elle ne se présente pas comme un mouvement lisse, linéaire et définitivement codifié mais comme un processus rugueux, instable et multiforme. Bien plus encore, elle est envisagée comme « une dynamique subtile, traversée de contradictions, entravée par les obstacles, les interférences, les brouillages et autres ratages, mais capable, aussi, d'engendrer de la création ou de la recreation, qui relie entre elles les générations et fabrique leur devenir » (Catherine Choron-Baix, 2000, 'Transmettre et perpétuer aujourd'hui', in *Ethnologie française*, 3 : 1-5).

Ainsi, de génération en génération, la culture se forge continuellement tout en se transmettant, à la manière dont l'analyse Marshall Sahlins (1981). Elle est à la fois dans les individus et les transcende. Elle agit parfois à leur insu même s'ils sont convaincus de la maîtriser, de la dompter. En cela, elle leur offre même un espace de contestation, le choix de ne pas se conformer à ce qu'elle prescrit. Car, sa force comme sa survie dépendent de cette

marge de liberté relative accordée à ses détenteurs. Nous verrons que les acteurs de la Place Jemaa el-Fna se situent dans cette marge tout aménagée. En se démarquant des activités socio-économiques classiques (commerce, métiers, ...) et des canons habituels de conduite (démarche et propos policés), en adoptant un langage franc, parfois « vulgaire », ils n'en forment pas moins *un miroir grossissant* de la société tout entière. La transmission suppose donc aussi la pérennité de formes d'expression et de conduites qui se situent en marge de ce qui est admis par le plus grand nombre. Bien plus encore, la transmission suppose la non transmission.

Le contenu de la culture transmise présente souvent un fond relativement stable et un écran changeant plus rapidement, aussi bien sous l'action de facteurs endogènes qu'exogènes. Il se présente sous le double aspect de savoirs et de savoir-faire. Les premiers sont purement immatériels, propositionnels et théoriques alors que les seconds, techniques, relèvent de ce qu'on appelle en anthropologie la technologie culturelle. Les savoirs sont ici pris au sens très large : ils comprennent tout ce que l'on apprend en société, de la prime enfance à l'automne de la vie. Ils vont des règles de conduite jusqu'aux façons de parler, en passant par les techniques du corps, les manières de table, les savoirs au sens magique, religieux, littéraire et scientifique. Quant aux savoir-faire, ils comprennent les compétences et les savoirs nécessaires au maniement d'outils, à la conception, à la chaîne opératoire et au processus technique de fabrication, d'utilisation ou de restauration d'œuvres, d'objets, d'instruments ou de préparation de recettes.

Un autre aspect relatif à la transmission des savoirs et savoir-faire est la question du genre. Femmes et hommes transmettent-ils de la même manière ce dont ils sont détenteurs ? Transmettent-ils tout ce qu'ils sont censés transmettre ? Au profit de qui le font-ils d'ordinaire ? Mis à part les contenus transmis

qui sont fonction du genre et partant de la division sexuelle du travail, les questions précédentes sont cruciales pour la compréhension du fonctionnement de la transmission. Sur la Place Jemaa el-Fna, la présence des femmes conforte quant au travail comparatif entre celles-ci et les hommes. Cette comparaison doit prendre en considération le fait qu'elles soient minoritaires sur la place d'une part et d'autre part qu'elles exercent des métiers spécifiques (commerçantes d'objets faits main, cartomanciennes, « tatoueuses » au henné . . .).

Enfin, la culture se recycle mais ne s'invente pas tous les jours. Il lui faut du temps pour mettre à la disposition des humains, ses inventeurs, de quoi répondre à une question vitale, comment se comporter avec tel ou tel fait de la nature ou de la société, etc. Ceci est dû aux limites imposées par la durée courte de la vie humaine. Pour contourner cet écueil, la culture met en œuvre des procédés et des moyens pour faire parvenir le plus loin de leur point d'origine, des savoirs et savoir-faire utiles, à différentes échelles, à la continuité de l'espèce. Y compris la destruction de savoirs ou de savoir-faire devenus indésirables, inutiles ou dépassés ; cela, elle le fait par l'oubli involontaire ou l'abandon délibéré.

2. Procédés de la transmission

Comme le relève Carlo Severi, « la forme du processus de transmission des connaissances, d'habitude, intéresse moins » (2007 : 330) que les contenus transmis. Les procédés de transmission sont intimement liés aux savoirs et savoir-faire eux-mêmes ; ils ne sont pas isolés des contenus qu'ils transmettent ; ils s'y imbriquent, en font partie intégrante. Ils sont forgés par ceux-là même qui transmettent et sont, non seulement sans cesse adaptés aux contenus, à l'âge ou au sexe de l'apprenti, mais sont aussi fonction du contexte de transmission, des aptitudes de transmission du maître et même de son humeur. De ce fait,

la transmission est circonstanciée et contextuelle ; elle n'est ni codifiée ni réglementée dans le sens d'un corpus de recettes fini et transmissible.

Mais qui transmet ? Et au profit de qui ? Quelle est la chaîne de transmission ? Quels en sont les acteurs et le contexte ? Marie Treppe (2000) identifie quelques binômes pertinents : pour le sens (verticalité et horizontalité), les acteurs (individu et collectivité), l'initiative (activité et passivité), entre autres. Il s'agit ici de savoir si la transmission se fait d'aînés à cadets, si elle a lieu dans la famille ou si le partage de la connaissance entre praticiens égaux en constitue la base. Car, il est important de déterminer le cercle à l'intérieur duquel se transmettent savoirs et savoir-faire, de connaître les mécanismes qui président au choix d'apprentis ou maîtres, de jauger le fonctionnement de ces règles pour pouvoir, éventuellement, en suivre le cheminement et pérenniser ou consolider la transmission. Traditionnellement, une grande partie de la transmission de savoirs et de savoir-faire se fait dans la famille. Sur la Place Jemaa el-Fna, il n'est pas sûr que l'on ait toujours suivi ce schéma. De plus, cela dépend du métier en question : la nature des métiers et des savoirs détermine si oui ou non ce schéma de transmission est respecté.

Si la langue est un véhicule essentiel de la transmission, elle est loin d'être le seul. L'expérience, mieux, l'expérimentation personnelle est fondamentale. Nous avons évoqué plus haut la centralité du corps dans la transmission, y compris tactile, de faits de culture. S'agissant de la transmission de savoirs et de savoir-faire, le contact direct entre maître et apprenti, entre maîtres et entre apprentis participe du processus en faisant intervenir le désir de ressembler ou celui de surpasser, la fidélité ou la démarcation. Il permet d'apprendre les gestes, les postures, les formules que nécessitent l'exécution de tâches, le maniement d'outils ou d'objets, la

préparation de formules. C'est ce qui explique que la transmission peut être un acte conscient ou inconscient, voulu ou qui se fait à l'insu des individus. Dans le premier cas, le recours à la langue est indispensable, dans le second, d'autres moyens non verbaux et non mesurables interviennent dans le processus. Dans les deux cas, le recours aux sens et à la mémoire est incontournable. Voir les gestes et l'expression du visage, toucher les objets, dresser l'oreille, se rappeler les paroles, les gestes, les postures, les procédés de préparation ou de fabrication d'un objet ou d'un outil, la succession des phases d'un rituel ou des épisodes d'un conte, tout cela repose sur une attention sans faille lorsqu'on est à l'œuvre et sur une mémoire infailible une fois le travail achevé. La mémoire se base aussi bien sur l'aptitude du cerveau à mémoriser, emmagasiner des informations et sa capacité à les restituer en temps voulu ou le moment venu. Elle tire également profit de la répétition comme procédé mnémonique de fixation de l'information. On en arrive à ce que la mémoire finit par fonctionner de façon quasi-mécanique face aux gestes d'un artisan, aux prouesses d'un acrobate jongleur, aux mimes d'un conteur, aux mouvements d'un danseur ou d'un musicien.

L'observation du maître est également importante. Les sens sont en éveil, l'œil et l'oreille alertes, captant les gestes et les paroles du maître, les mémorisant et essayant mille fois de les reproduire. L'observation se fait en un lieu et un temps déterminés. C'est pourquoi, il existe une temporalité et une spatialité de la transmission. Le temps de la transmission est élastique, incalculable, inaliénable. Il est de ce fait à l'opposé du temps de la transmission formelle comme c'est le cas à l'école par exemple. Là, le temps est fractionné à la seconde près, compté, consommé, craint.

La dimension spatiale, quant à elle, réfère à l'espace occupé par la transmission et dans

lequel elle a lieu. L'espace d'apprentissage sur la Place Jemaa el-Fna déborde, de loin, l'espace proprement dit de la place. Il est beaucoup plus vaste comme en témoigne la pratique de la pérégrination par les conteurs ou les charmeurs de serpents et la pratique troubadouresque des acrobates ou des musiciens chanteurs. La pérégrination, le voyage, le périple participent de l'apprentissage et de la transmission de savoirs et de savoir-faire. Il est vivement recommandé d'« aller voir du pays », de « voir de ses propres yeux » la diversité de paysages, d'hommes, de produits, de pratiques, de traditions, en somme de cultures. Vivre cette aventure comme une épreuve, notamment chez les conteurs, trace un parallèle tout à fait saisissant avec les héros des contes qui doivent lutter contre de féroces ennemis et de redoutables obstacles avant d'atteindre l'objectif tant recherché.

Le coût de la transmission est une autre question qui mérite l'attention. On a cru (et on croit encore parfois) à la gratuité de la transmission dans les sociétés traditionnelles. La transmission n'est jamais gratuite, au sens pécuniaire comme au sens moral. Le partage des savoirs et des savoir-faire a un prix. En famille, il assure la formation des cadets pour prendre en charge, plus tard, les aînés. Dans les ateliers ou les spectacles, l'apprenti contribue en contrepartie à augmenter les recettes journalières du maître. Marie Treps (2000) a raison d'écrire que l'apprentissage recouvre « étroitement les liens généalogiques et la hiérarchie des âges », « entretient une relation d'allégeance à la lignée et reproduit une économie de la dette. L'acquisition des savoirs et des savoir-faire se fait par la médiation d'ancêtres, d'anciens ou de maîtres dont le légataire est redevable à jamais : la transmission a pour corollaire le contre-don. Ce système est amplifié dans les situations de passations électives, lorsque le destinataire montre des dispositions particulières à

continuer une tradition ». Il n'y a donc pas de véritable gratuité dans la transmission, seule la forme de son coût peut changer.

Le changement est visible depuis l'éclatement des cadres sociaux traditionnels suite à l'urbanisation et au développement du tissu industriel et des services qui entraînent une modification des modalités, des procédés et des milieux de transmission des savoirs et savoir-faire. Les métiers et les activités basées sur la transmission « à l'ancienne » sont même dénigrés et dévalués par un modèle social valorisant la transmission formelle, scolaire, codifiée et seul ascenseur social offert aux individus. Ceci entraîne la fragilisation du fil conducteur de la tradition par l'irruption de procédés modernes d'apprentissage et leur impact sur la transmission : les médias modernes notamment introduisent d'autres référents, d'autres réflexes qui n'adhèrent pas toujours à la façon de faire utilisée jusqu'ici. Nous verrons que la scolarisation jusqu'à divers niveaux du primaire et du secondaire d'une bonne partie des acteurs de la Place Jemaa el-Fna a une incidence cruciale sur la pratique de leurs savoirs et/ou savoir-faire. Le public lui-même, scolarisé dans les mêmes proportions et à des niveaux semblables, est sensible à de nouveaux procédés de performance et de réception. Le constat est que le public a changé mais pas les procédés de transmission et de performance.

Les procédés « traditionnels » ou non formels peuvent-ils continuer indéfiniment malgré le changement survenu ailleurs dans le tissu social dans lequel baignent désormais les détenteurs de savoirs et savoir-faire ? S'ils sont appelés à changer pour s'adapter, comment, par quels moyens, dans quelles structures, par quels agents ? Si la transmission formelle fonctionne déjà pour les métiers et les techniques, peut-elle être mise en œuvre pour les savoirs proprement immatériels ? Qu'en est-il à Jemaa el-Fna ?

La transmission du patrimoine culturel immatériel sur la place Jemaa el-Fna

1. La place Jemaa el-Fna aujourd'hui

La place Jemaa el-Fna est un espace culturel, perpétuellement animé de diverses formes d'expression culturelles, qui se situe au cœur de la médina de Marrakech. Elle a été proclamée chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, avant d'être intégrée à la Liste représentative introduite par la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'UNESCO en 2003. Elle remonte vraisemblablement à la fondation de la ville au XI^e siècle mais son existence est attestée avec certitude au XVII^e siècle (Tebbaa et al. 2003 : 98). Se situant au confluent du Sahara et de la Méditerranée, cette place a toujours été un lieu d'intégration de savoirs et de savoir-faire : gestes, postures, paroles, musiques, rituels. Autant de coutumes, de traditions, de connaissances qui se transmettent, depuis des siècles en une multitude de langues (langues amazighe, arabe dialectal marocain, arabe classique) et dans une multitude de champs (religieux, profane, festif, cérémoniel), chacun renvoyant à une confrérie spécifique, un enracinement local particulier, des influences extérieures plus ou moins importantes.

Des conteurs aux divers spectacles de musique et de transe, en passant par les charmeurs de serpents, les dresseurs de singes, les herboristes, les prêcheurs, les voyants, les acrobates, les magiciens, les cartomanciennes, etc. la place présente un répertoire diversifié de patrimoine oral et immatériel qui répond au goût de tout un chacun. Ces pratiques sont l'expression d'un art qui se déploie au travers de la parole, du geste, du costume, du son, etc. Elles sont imprégnées d'une religiosité diffuse qui s'exprime, de manière plus formelle,

dans le prêche de la sagesse et de la morale.

La richesse de ce patrimoine oral et immatériel a pour corollaire une diversité des origines géographiques, sociales et culturelles des acteurs. En effet, Marrakech, en tant que ville impériale, a été un pôle d'attraction pour les populations avoisinantes, qu'elles soient amazighophones ou arabophones. Pour celles-ci, Jemaa el-Fna est un lieu d'intégration qui permet en même temps aux spécificités culturelles de se perpétuer. Il en est ainsi des langues dans lesquelles une littérature orale, entre autres, s'exprime, à savoir l'amazigh, la darija et l'arabe classique, dans un échange fécond avec d'autres langues, notamment le français, l'espagnol et l'anglais.

L'animation occupe près de quatre cent personnes de sexe majoritairement masculin. Elles se partagent un espace réparti entre (Skounti et Tebbaa 2006b):

- (i) des herboristes, des « tatoueuses » au henné, des voyant(e)s, des praticiens de la médecine traditionnelle ;
- (ii) des animateurs ou *hlaïqia* qui proposent des spectacles (*halqa*) de musique et de chants en arabe et en amazigh, de prêche, de conte, d'acrobatie, de dressage d'animaux, etc.

En plus de ces activités d'animation, la place occupe de nombreuses personnes dans le secteur du commerce : vendeurs de jus d'orange et de fruits secs, propriétaires et ouvriers des stands de restauration, et autres. Une cuisine proposée dans le « plus grand restaurant à ciel ouvert du pays » permet aux visiteurs de déguster des mets marocains traditionnels et modernes, mais surtout des recettes propres à la région de Marrakech, telle que la *tanjia* (viande préparée dans une jarre de terre et cuite dans la cendre d'un foyer de hammam).

2. *Savoirs et savoir-faire de la place*

Deux enquêtes de terrain ont permis d'en savoir un peu plus sur les savoirs et savoir-faire qui se pratiquent sur la place Jemaa el-Fna (Skounti et Tebbaa 2006a et 2012). Nous nous proposons d'en restituer un état des lieux dans les lignes qui suivent. D'une manière générale, l'état de sauvegarde des activités de la place diffère d'un type à l'autre. Il en existe qui continuent d'être pratiquées sans entrave alors que d'autres voient leur nombre de praticiens diminuer si ce n'est disparaître. Certes la reconnaissance de l'UNESCO a valorisé l'espace culturel et ses animateurs mais elle n'a pas encore permis de concevoir et de mettre en œuvre des mesures de sauvegarde appropriées.

Pour les conteurs, qui faisaient la notoriété de la place, leur nombre commence à décroître dangereusement ; leur âge est très avancé et leur activité a diminué puisque il n'y a plus qu'un seul conteur chaque jour à raison d'une demi-heure le matin seulement. Différents facteurs expliquent cette régression : la désaffection du public, le manque à gagner pour les praticiens, le bruit ambiant, le changement des goûts des spectateurs, l'absence de mesures de soutien de la part des pouvoirs publics, etc. Tout cela a fragilisé la pratique du conte sur la place et menace, à terme, d'en compromettre définitivement l'avenir.

D'autres activités de la place continuent, par contre, d'être pratiquées. Le nombre de praticiens de certaines d'entre elles connaît même une augmentation par rapport au recensement de l'étude de 2006. Il en est ainsi des charmeurs de serpents dont la pratique est étroitement liée à la confrérie

des Aïssaouas¹. Ils sont aujourd'hui de l'ordre de 84 membres alors qu'ils étaient 47 en 2006. Cela montre que ce type d'animation continue d'attirer le public même si l'on ne sait pas comment le savoir et le savoir-faire lié à cette pratique continuent d'être transmis.

Il en est également des spectacles de musique, de chant et de danse même si les genres musicaux ne se situent pas au même niveau de vitalité. La qualité de la prestation, signe d'un amenuisement du savoir et du savoir-faire, est parfois en cause. Il en est ainsi des herboristes qui, aujourd'hui, font rarement la *halqa* qui cède la place à une approche presque exclusivement commerciale. Les dentistes voient leur nombre diminuer et, comme les porteurs d'eau dont on ne consomme plus l'eau en outre de peau comme avant, continuent d'être là essentiellement pour être photographiés par les touristes en contre partie d'un pécule modique.

Par ailleurs, certaines des activités qui avaient totalement disparu de la place ont été revivifiées à l'exemple de l'éleveur de pigeons. Il s'agit à l'évidence d'une tentative de réhabilitation de la *halqa* des pigeons de feu Cherkaoui Moul Lehman. L'enquête n'a cependant pas montré les ressorts d'une telle revivification ni les perspectives de sa réussite ou de son échec.

Dans le temps, les femmes n'avaient qu'une place très marginale sur la place Jemaa el-Fna. Aujourd'hui, leur nombre est en constante augmentation à travers deux activités principales: la voyance et le tatouage au henné. Cette dernière activité qui ne faisait pas partie des activités « traditionnelles » de la place, actuellement s'y est visiblement forgée une place. Les tatoueuses, *naqqachat*, sont en attente de promulgation d'un arrêté les autorisant à exercer en toute légalité. Cela

ne les empêche pas pour autant de pratiquer, et en grand nombre.

La place rassemble une multitude d'autres activités bien plus proprement commerciales telles que les vendeurs de jus d'orange, d'escargots et de fruits secs qui ont leurs stands tout autour de la place. À partir de 16-17h, un espace central de forme rectangulaire parfaitement balisé au sol par les autorités accueille les restaurateurs qui installent leurs étals en ordre. Ils y proposent toutes sortes de mets communs ou plus recherchés et rares. Ils y servent les touristes nationaux et internationaux ainsi que certains habitants de la ville jusque tard dans la nuit.

Un autre aspect qui caractérise les pratiques sur la place, est la compétition pour les activités les plus attrayantes sur le plan économique. Les stands commerciaux se louent très cher car l'activité est rentable, surtout en haute saison touristique. Signalons enfin d'autres activités connexes telles que les vendeurs ambulants et les mendiants. Bien évidemment, la place se prolonge en dehors de son espace strictement délimité : vers les souks au cœur de la médina au Nord et au Nord-est ; vers les rues commerçantes au Sud ; vers l'esplanade de la mosquée de la Koutoubia à l'Est.

3. *Ecueils de la transmission*

La Place se trouve aujourd'hui confrontée à un paradoxe majeur : à l'heure où le patrimoine immatériel est reconnu par la ratification par le Maroc de la Convention de l'UNESCO de 2003, il connaît en même temps la désaffection la plus grande puisque la chaîne de maître à disciple qui liait la vieille génération à la nouvelle semble comme brisée. La réticence, l'aversion même avec laquelle certains acteurs de la place Jemaa el-Fna, envisagent que leurs enfants puissent leur succéder en dit long sur la valeur qu'ils

confèrent (et la société tout entière) à leur art. Reproduisant le mépris dans lequel elle les tient, ils découragent pour certains la vocation naissante de leurs enfants et vont même jusqu'à leur interdire de se rendre sur la place, qu'ils considèrent comme un lieu de perdition. C'est que ces « Trésors vivants » sont dans la plus grande précarité. C'est notamment le cas des conteurs. . . Outre le dénuement matériel, le mépris et la suspicion dont ils font l'objet, ils se sentent étrangers à leur propre univers, dépossédés de cette place dont ils étaient autrefois l'emblème. C'est pourquoi, depuis quelques années, ils ont renoncé à cela même qui fonde leur survie et la perpétuation de leur art : la transmission de leur savoir. « Jemaa el-Fna *belia* »² affirment-ils et quand le cercle de la *halqa* se brise, les frustrations s'aiguisent, la vie rattrape celui qui sut, le temps d'un spectacle, la suspendre au fil de sa parole.

De cette évolution, les conteurs ont été les plus grandes victimes. Hier, figures emblématiques de la place Jemaa el-Fna, ils sont aujourd'hui confinés à la périphérie, exerçant leur métier dans des conditions de plus en plus difficiles où leur charisme ne leur est plus d'aucun secours, car il ne s'agit plus de parfaire l'expression pour convaincre le public, mais d'élever la voix par dessus le vacarme ambiant, pour se faire entendre.

La situation des acrobates ou des charmeurs de serpent est certes moins dramatique que celle des conteurs. C'est la raison pour laquelle le fil de la transmission se maintient, vivace, malgré l'évolution actuelle qui bouleverse, pour une part importante, les schémas de transmission traditionnels.

Ainsi, les Aïssaouas de Jemaa el-Fna, encore nombreux, unis par des liens de sang qui maintiennent à la fois la cohérence et la solidarité des groupes, sont aujourd'hui confrontés à un écueil majeur dans leur

¹ Ordre mystico-religieux fondé à Meknès par Mohamed ben Aïssa (1465-1526), un mystique originaire de Taroudant surnommé Shaykh El Kamel, le Maître Parfait.

² Ce terme signifie en arabe marocain la tentation du vice ; on dira aujourd'hui l'addiction.

processus de transmission : les jeunes sont plus charmeurs que chasseurs de serpent... Ils jugent la chasse trop périlleuse et seule une poignée de leurs aînés est encore capable d'assumer cette fonction... Cette situation n'a pas manqué d'influer sur leur activité dans son ensemble, puisque la pénurie de serpents entrave toute velléité de vivre le rituel dans son intégralité, un rituel au cours duquel, habituellement, ils peuvent dans un état de transe, mettre fin à la vie du reptile. Se pose également ici le souci moderne de protection des animaux quand il s'agit de pratiques culturelles instituées, aujourd'hui considérées comme choquantes, intolérables ou interdites. Dans ce cas précis, l'écueil dans le processus de transmission induit des modifications profondes dans les modalités du rite et peut à terme appauvrir ce dernier, du propre aveu des Aïssaouas, qui craignent plus de folklorisation que ce qu'il en offre déjà aujourd'hui.

À partir de ces exemples, on constate que malgré la permanence de quelques aînés, gardiens de la tradition, sur la place Jemaa el-Fna, rien ne garantit le maintien du processus de transmission. Les oublis, les écueils, les ruptures sont nombreux. Ils sont dus aux changements profonds qui travaillent la société marocaine : nombre de facettes parmi les plus ardues de l'apprentissage sont boudées par les plus jeunes qui rechignent à

les acquérir ; c'est le cas chez les charmeurs de serpent mais aussi chez les acrobates. Les contenus eux-mêmes tendent à se folkloriser, à ne plus offrir qu'une sorte de *digest* servi à un public plus cosmopolite, plus pressé, moins contemplatif. Il suffit de voir les spectacles des charmeurs de serpents et des Gnaouas par exemple pour s'en convaincre.

Alors, que transmettre : la totalité des contenus ou les formes d'adaptation propres à la place ? En fait, la pérennité de Jemaa el-Fna passe par deux préalables essentiels et impératifs : la re-sensibilisation du public à cette culture discréditée et de plus en plus méconnue et la régénération de nombre de pratiques considérées aujourd'hui par les plus jeunes comme désuètes et archaïques. Il n'y a qu'ainsi que l'on peut susciter la naissance de nouvelles vocations... Car, seul l'avènement de nouvelles générations de conteurs, de jongleurs, d'acrobates, de musiciens, de chanteurs désireux de nourrir des savoir-faire passés mais aussi de s'ouvrir au présent et à l'avenir, peut véritablement garantir la pérennité d'un tel patrimoine. À défaut d'une transmission directe, immédiate, toute cette culture encore vivante serait réduite, comme le souligne l'écrivain Juan Goytisolo (1985) à l'état de *fossile* qui n'intéressera plus que les historiens et les conservateurs de musées.

Conclusion :

les défis de la transmission, aujourd'hui et demain

Comment sauvegarder le patrimoine culturel immatériel de la Place Jemaa el-Fna lorsque l'on assiste, impuissant, à la disparition de nombre de pratiques et de savoir-faire ? À l'heure où la place a bénéficié de la reconnaissance internationale comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité, la question mérite d'être posée.

En fait, si les méthodes de conservation et de préservation ont beaucoup évolué pour le patrimoine matériel, la question d'un mécanisme adéquat pour garantir la pérennité des formes du patrimoine intangible est loin d'être réglée. D'abord parce qu'on ne peut tout sauvegarder, même à Jemaa el-Fna. La profusion des manifestations rendrait malaisée

une telle entreprise. Outre la multiplicité de ses formes d'expression, ce patrimoine n'est pas demeuré inchangé. Son essence même est dans le changement, la modification, l'adaptation, la disparition, la réinterprétation, la re-création. En effet, de jour en jour, les musiques, les danses, les rites, tous les savoirs et savoir-faire de la Place qui subissent des transformations, des ajustements, sont soumis à des évolutions constantes. Certaines, loin de constituer une menace, contribuent à la permanence de telles activités, en les revivifiant. Le patrimoine culturel immatériel de Jemaa el-Fna n'a donc pas d'autre alternative : il se doit de demeurer en devenir, en perpétuelle création, de préserver un certain équilibre entre conservation de la mémoire et renouvellement des pratiques, sans quoi, il risque de se figer, de se « fossiliser », à l'image de ces chants et ces danses que le Festival national des Arts populaires de Marrakech a certes contribué à faire connaître mais dont il a peu à peu annihilé la créativité, les « folklorisant » pour mieux les adapter au goût des touristes.

En fait, l'enjeu de toute politique de sauvegarde du patrimoine immatériel de la place Jemaa el-Fna devra être double : d'un côté, préserver les savoirs et savoir-faire des dangers qui les menacent d'extinction, mais aussi les préserver de toutes les interventions et ingérences dans le processus « naturel » de leur développement.

Le risque majeur est – depuis la reconnaissance internationale, moins la disparition pure et simple de ce patrimoine que son inscription dans un processus de

« fossilisation », son maintien non comme une compétence culturelle durable mais comme « vestige » permanent. En effet, en voulant sauver à tout prix – et même artificiellement – telle ou telle pratique, on risque de la figer à jamais entre vie et mort, en la maintenant en quelque sorte sous perfusion, alors qu'elle n'a de raison d'être qu'animée de vie et de mouvement.

La *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de l'UNESCO précise bien d'ailleurs que le soutien des communautés par les États ne saurait obérer les constructions identitaires des pratiques et des savoirs portés par ces mêmes communautés³. Et dans le même sens, elle insiste sur le fait que les impératifs de la sauvegarde du patrimoine doivent coexister avec la nécessité de le recréer en permanence⁴.

Dès lors, il importe de ne pas poser la question de l'avenir de la place uniquement en termes de conservation comme on a trop tendance à le faire depuis sa distinction par l'UNESCO. Certes, il faut capter la mémoire de Jemaa el-Fna à travers divers supports, fixer, dater ce qui apportera aux générations futures une connaissance. Mais l'objectif n'est pas de conserver une mémoire inerte ; il est de maintenir la possibilité d'une créativité permanente. Cela passera par la sauvegarde en comptant sur les meilleures pratiques qui existent à travers le monde et à travers la mise en place d'un système de type Trésors humains vivants. Le Registre des meilleures pratiques de sauvegarde que la Convention de 2003 a mis en place comprend des exemples qui peuvent fournir autant de sources

³ *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, article 15 : « Dans le cadre de ses activités de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, chaque État partie s'efforce d'assurer la plus large participation possible des communautés, des groupes et, le cas échéant, des individus qui créent, entretiennent et transmettent ce patrimoine, et de les impliquer activement dans sa gestion ».

⁴ *Idem*, article 2 : « Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire ». (C'est nous qui soulignons dans les deux citations).

d'inspiration. Par contre, de par sa nature même, le système des Trésors humains vivants ne peut profiter qu'à un nombre limité d'animateurs, ceux qui détiennent, à un très haut niveau, des savoirs et/ou des savoir-faire (Skounti 2005).

Mais résoudre la question du statut de ces personnes détentrices du savoir et du savoir-faire n'est pas tout. Même honorés et dotés d'un statut qui leur confère une dignité et des droits, les animateurs de la Place Jemaa el-Fna, censés assurer la transmission de leur savoir et/ou savoir-faire à des apprentis, peuvent-ils garantir que ce « passage à témoin »

ne sera pas répétition mécanique d'un héritage, incitation au mimétisme aveugle, mais ouverture, actualisation de la mémoire, fut-ce par l'oubli ou l'occultation de certaines pratiques ? Il n'y a pourtant que par ce mode de transmission qui laisse la part libre à l'initiative personnelle, à la créativité et au renouvellement, que les animateurs de Jemaa el-Fna pourront relever le défi actuel et permettre à ce lieu emblématique, à ces traditions ancestrales de perdurer, en intégrant la variabilité du public, la nécessité du changement, en somme le mouvement de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

- Berliner, David
 'Anthropologie et transmission',
Terrain – Transmettre (septembre 2010),
 [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2010 :
<http://terrain.revues.org/14035>
 Consulté le 25 février 2013
- Candau, Joël
Mémoire et Identité, coll. *Sociologie d'aujourd'hui*,
 Puf, Paris, 1998
- Goytisolo, Juan
Makbara, Seuil, Paris, 1980
- Choron-Baix, Catherine
 'Transmettre et perpétuer aujourd'hui',
Ethnologie française, 30/3, 2000, pp. 357-360
- Herskovits, Melville Jean
Les bases de l'anthropologie culturelle,
 Payot, Paris, 1952 (1950)
- Kroeber, Alfred Louis, et Kluckhohn, Clyde,
Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions,
 Random House, New York, 1952
- Geertz, Clifford
The Interpretation of Cultures. Selected Essays,
 Basic Books, New York, 1973
- Linton, Ralph
Le fondement culturel de la personnalité,
 Dunod, Paris, 1977 (1945)
- Mead, Margaret
*Growing Up in New Guinea. A Comparative Study
 of Primitive Education*, W. Morrow & Company,
 New York, 1930
- Mauss, Marcel
Sociologie et anthropologie,
 Puf, Paris, 1989 (1952)
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald
Structure and Function in Primitive Society,
 Cohen & West, London, 1952
- Sahlins, Marshall
*Historical Metaphors and Mythical Realities. Structure
 in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*,
 Ann Arbor, The University of Michigan Press,
 coll. 'asao special publications', 1981
- Severi, Carlo
Le Principe de la chimère, éd. Rue d'Ulm,
 Musée du Quai-Branly, Paris, 2007
- Skounti, Ahmed
*Le patrimoine culturel immatériel au Maroc.
 Promotion et valorisation des Trésors humains vivants*,
 étude réalisée pour l'Unesco, Bureau Multi-pays
 de Rabat, 2005
- Skounti, Ahmed, et Tebbaa, Ouidad
 'Étude du profil sociologique des acteurs
 de la Place Jemaa el-Fna et de la transmission
 du patrimoine culturel immatériel',
 Bureau de l'UNESCO, Rabat, 2006a, 33 pp.
 Peut être consultée à l'adresse :
http://www.un.org.ma/IMG/pdf/unesco_clt_01_fr.pdf
- Skounti, Ahmed, et Tebbaa, Ouidad
*La Place Jemaa el-Fna, patrimoine culturel immatériel
 de Marrakech, du Maroc et de l'humanité*,
 Publications de l'UNESCO, Bureau multi-pays
 de Rabat, Rabat, 2006b
- Tebbaa, Ouidad, et El Faïz, Mohammed,
 et Nadim, Hassan
Jemaa el-Fna, La Croisée des Chemins,
 Casablanca/Paris-Méditerranée, Paris, 2003
- Treps, Marie
 'Transmettre, un point de vue sémantique',
Ethnologie française, 2000, 2000/3, pp. 361-367.
- UNESCO
*Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel
 immatériel*, 2003

SAVOIR ET SAVOIR-FAIRE AMAZIGHS :
MANUSCRITS ET TAPIS

ALI AMAHAN

I. LES MANUSCRITS AMAZIGHS p. 123

1. La religion p. 124

a. *Prières et panégyriques* p. 124

b. *Livres d'exhortations* p. 124

c. *Les « Dires du Prophète »* p. 124

2. Le lexique p. 125

3. La médecine p. 125

II. LE TAPIS p. 127

Historique p. 127

Aires et centres de production du tapis amazigh p. 128

Le tapis rural p. 128

Les tapis du Moyen Atlas p. 128

Le tapis de l'Oriental p. 129

Le tapis du Haut Atlas p. 129

MANUSCRITS : BIBLIOGRAPHIE p. 131

TAPIS : BIBLIOGRAPHIE p. 132

ALI AMAHAN

Ali Amahan est anthropologue, professeur à l'Institut national des sciences d'archéologie et du patrimoine (INSAP) à Rabat. Né en 1950 à Abadou de Ghoujdama, une localité du Haut Atlas proche de Marrakech, Ali Amahan lui consacre sa thèse de doctorat d'État d'ethnologie soutenue en 1993 à l'Université de Paris V sous le titre *Ghoujdama : changements et permanence (du début du siècle à nos jours)*. Il a été conservateur des musées du Batha et du Borj-Nord à Fès, responsable des musées du Maroc, ensuite directeur du Cabinet du ministre de la Culture et de la Communication. Le Prix Aga Khan d'Architecture lui a été décerné en 2001. Parmi ses publications : *Palais et demeures de Fès*, Éditions du CNRS, Paris, 1982 ; *Peuplement et vie quotidienne dans un village du Haut Atlas*, Paul Geuthner, Paris, 1983 ; *Mutations sociales dans le Haut Atlas : les Ghoujdama*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris/La Porte, Rabat, 1998.

SAVOIR ET SAVOIR-FAIRE AMAZIGHS : MANUSCRITS ET TAPIS

ALI AMAHAN

Cette contribution porte sur le patrimoine muséal amazigh le plus fragile et le moins aisé à préserver, à savoir : les manuscrits et le tapis. Les bibliothèques et les musées marocains renferment d'importantes collections dont certaines se trouvent dans une situation de vulnérabilité inquiétante.

Cette communication est composée de deux parties ; l'une évoque les manuscrits amazighs, l'autre introduit les savoir-faire, notamment le tapis.

I. LES MANUSCRITS AMAZIGHS

LES MANUSCRITS représentent un aspect important du patrimoine amazigh qui est, de nos jours, le moins connu, le moins médiatisé et surtout, le moins préservé. Même si les premières traductions et publications remontent au XIX^e siècle, le manuscrit amazigh reste le parent pauvre de la recherche coloniale. La situation n'a pas changé après l'Indépendance. Lorsque je préparais une publication « Sur une notation du berbère en caractères arabes dans un fragment manuscrit inédit de 1832 » (Amahan, 1984), à la fin des années 1970, seules trois bibliographies

étaient dignes d'être consultées (Luciani, 1893; Stricker, 1960 et Galand-Pernet, 1972 et 1973).

La décennie 1980 connaît un vif engouement pour les manuscrits amazighs, notamment au Maroc. Cet intérêt soudain, porté à ce patrimoine, nuit beaucoup aux manuscrits. En effet, l'on assiste alors, d'une part, à une inflation de publications d'amateurs avec de nombreuses confusions regrettables, d'autre part, à un développement d'un trafic illicite sans précédent (le manuscrit d'Ibn Tounart, l'un des plus anciens du Maroc, aurait quitté

le pays illégalement durant les années 1980 ; ce manuscrit est conservé actuellement dans la bibliothèque d'une grande université européenne) (Amahan, 2004, 5-14).

En l'absence d'inventaires précis et sérieux, nous ne sommes pas en mesure d'apprécier l'importance de ce patrimoine à sa juste valeur. En effet, nous ne disposons, aujourd'hui, que d'indications plus au moins précises sur les fonds des bibliothèques publiques et privées. Les inventaires de certains fonds publiés ces dernières années n'indiquent que quelques centaines de manuscrits. Les premières études entreprises, à cet effet, remontent au

XIX^e siècle ; ainsi la première traduction d'*al-Haoud* publiée, date de 1893 (Luciani, 1893, 151-180).

Les fonds renferment souvent de nombreuses copies d'œuvres connues telles *al-Haoud* et *Bahr al-Doumouâ* d'Awzal ou encore *al-Mazghi* d'Aznag. Pourtant, les écrits amazighs couvrent plusieurs champs du savoir de leur époque.

Parmi les principaux sujets traités par les écrits amazighs, citons le domaine religieux, le lexique, la médecine, l'astronomie, les mathématiques, ... Cependant, les manuscrits consacrés aux thèmes religieux et au lexique constituent l'essentiel des fonds connus.

1. La religion

La majorité des œuvres sont consacrées aux thèmes religieux dont nous retiendrons les trois suivants :

a. Prières et panégyriques

Cette production en grande partie confrérique témoigne souvent de la ferveur mystique des fidèles et de leur loyauté.

Les textes renferment des passages comportant des prières, l'éloge du Prophète et celui de certaines figures de sainteté, locales ou nationales. Ces textes sont soit des compositions, soit des traductions d'œuvres en arabe consacrées localement, telles *Dala'il al-Khayrat*, *al-Bourda*, etc.

b. Livres d'exhortations

Ce volet a pour ambition de souligner certaines pratiques que dénoncent les lettrés locaux, regroupées sous l'appellation de *bidâ'* « innovations hérétiques ». Au-delà de leur dimension ethnographique, ces écrits

illustrent un genre particulier dans lequel certains lettrés adoptent une attitude négative à l'encontre des pratiques culturelles de leur propre communauté.

c. Les « Dires du Prophète »

Les manuscrits amazighs recèlent de nombreuses anthologies de *lhadit*, les « Dires ou Traditions du Prophète ». En sus des « Traditions » insérées dans les différents textes consacrés aux obligations rituelles et aux exhortations, on peut signaler deux œuvres importantes :

- la première traduction en texte versifié établie par al-Madanî al-Toghmaŵi (XIX^e siècle) et intitulée : *Tasarout n wawal n nmbi nngħ*, « La clef de la parole de notre Prophète » (Ms Roux 90, Boorgert, 1995, 59-60),
- la deuxième en prose, réalisée par Mokhtar al-Soussi.

2. Le lexique

Ce thème suscite un regain d'intérêt, notamment depuis la reconnaissance de la langue et de la culture amazighes comme l'une des composantes importantes de l'identité nationale.

De nombreux auteurs se sont spécialisés dans la production d'un type d'écrit bien particulier, le lexique amazigh ou plus précisément des lexiques bilingues arabe / amazigh ou amazigh / arabe. On peut citer Al-Marfiqi Al-Tizniti Abd al-Rahman, auteur de *Al-Soura li al-sa'ada* (XVIII^e siècle), lexique amazigho-arabe, l'un des plus importants de son genre.

Contrairement à ce qu'avancent certains spécialistes (Stroomer, 2004, 22), cette œuvre n'est pas un lexique technique destiné aux notaires ; elle est au contraire produite pour faire découvrir aux lettrés amazighs la langue arabe et, à travers elle, d'autres savoirs : « Mon objectif ne vise pas la connaissance des termes amazighs mais, à travers ces derniers, la connaissance de leurs équivalents en arabe » affirme l'auteur. En ce sens, cet ouvrage s'apparente plus à *Lisan al-'arab* qu'aux autres lexiques notariaux arabo-amazighs tel *al-Majmoû' al 'iq 'alâ mouchkil al-watâ'iq* (Afa, 2008), *glossaire notarial arab-chleuh du Deren* (XVIII^e siècle) (Afa, 2008, 162), ou encore aux lexiques produits pour divers usages, notamment médicaux.

En ce qui concerne *Kitâb al-'asma'* (lexique arabe / amazigh), Mokhtar al-Soussi, célèbre

biographe des savants de la région du Sous, en donne un extrait et en indique les dix-neuf chapitres sans toutefois mentionner le titre ni l'auteur. Il précise que l'ouvrage se compose uniquement de six pages et s'adresse aux lettrés ruraux qui établissent des actes notariaux (Al-Soussi 1958, 164-165).

Plusieurs copies de ce document existent ; nous en possédons une. S'agit-il d'un extrait ou d'un résumé du fameux lexique d'Ibn Tounart qui porte le même intitulé « *Kitâb al-'asma'* » ? Al-Soussi rapporte, dans *Sous al-'Alima*, à propos de Ibn Tounart : « Nous ne connaissons pas l'homme ; il est peut-être de cette époque (XVI^e siècle) ; il est (l'auteur) d'une traduction de termes arabes en tachelhyt, nous la possédons » (Al-Soussi, 1984, 177).

Dans le même ordre d'idées, l'œuvre d'al-Hilâlî mérite d'être évoquée ici, compte tenu de la complexité des intitulés et des attributions. Un lexique arabo-amazigh intitulé *Kachf al-roumoûz* lui a été souvent attribué. Al-Marfiqi qui considère ce lexique comme l'une de ses principales références, le cite, au XVIII^e siècle, sous le titre de *al-'ajamiya fi kachfi asrâr al 'arabiya* (al-Marfiqi, 1181, 2).

Le titre *Kachf al-roumoûz* ne serait-il pas un nom générique donné souvent par des lettrés amazighs aux traités de lexique, comme l'a bien souligné A. Bouzid (Bouzid, 2004, 37) ?

3. La médecine

Les livres comportent souvent un ensemble de recettes médicales organisées suivant une classification thématique. Citons à titre

d'exemple : l'ouvrage de recettes médicales d'al-Chawchawî, *Kitâb al-attib* d'al-Abaâkili ou encore celui d'al-Guercifi.

Il est à signaler que nous ne disposons généralement que de copies réalisées, dans leur majorité, plusieurs siècles après la disparition de l'auteur. Elles sont souvent produites dans des régions différentes de celle de l'auteur. La comparaison des anciennes copies des principales œuvres, notamment celles d'Aznag et d'Awzal (une copie du *Kitāb al-mazghī* datée de 1675 – Amahan, 1990, 11-14 [Fig. XI, voir p. 50], la plus ancienne connue de nos jours, une copie d'*al-Haoud* datée de 1735 [Fig. XII, voir p. 51] – donc, du vivant de l'auteur) et les copies ultérieures de ces mêmes œuvres démontrent que les textes sont souvent copiés de mémoire. Ils comportent des variantes linguistiques propres au parler du groupe d'appartenance du copiste: à titre d'exemple dans *Kitāb al-mazghī*, le mot *taytchine* « femmes » est noté dans certaines copies taytine. Dans le lexique *Kitāb al-'asma'*, certains copistes emploient le terme *a'yal* pour le mot « garçon » alors que d'autres emploient *arba* dans d'autres copies. Parfois, des différences de fond importantes peuvent être relevées. En effet, la dualité entre l'écriture et l'oralité engendre une dynamique qui marque souvent les copies tant au niveau de la forme qu'à celui du fond. Ceci nous amène, parfois, à commettre de graves confusions quant à l'attribution de certains textes et à l'identification de l'auteur. Certains érudits eux-mêmes n'ont pas échappé à cette confusion; tel est le cas de Al-Soussi, à propos de *Kitāb al-'asma'* et de l'auteur de ce dernier (*Sous al-'alima* (177) et *Khilāl Gazzula* (t. 3, 164-165). L'identification de l'auteur présente une difficulté majeure à mon sens. L'examen des trois copies de *Kitāb al-'asma'* met au jour des différences aussi importantes que celles qui existent entre l'œuvre *Kitāb al-mazghī* d'Aznag et *al-Haoud* ou *Bahr al-Doumoûa'* d'Awzal. Les textes intitulés *Kitāb al-'asma'* sont-ils des copies

d'une même œuvre en plusieurs versions ou des œuvres différentes? Ibn Tounart, présenté par N. V. D. Boogert (Boogert, 1995, 59), est-il le véritable auteur de *Kitāb al-'asma'*?

La question de notation n'a pas été suffisamment prise en considération par les spécialistes en la matière. Pourtant, de nombreux copistes tentent de nous restituer la particularité de l'accent local (Amahan, 1980, 51). La lecture de ce genre de texte peut-être confrontée à une enquête de terrain, réalisée par des chercheurs imprégnés du milieu. Cette imprégnation est d'autant plus importante qu'elle aide à saisir les subtilités de chaque nuance. À l'un des premiers articles traitant de la notation de la langue tamazighte en caractères arabes (Amahan, 1980), on a reproché le manque de référence à l'enquête annoncée. Cependant, l'auteur de cette critique, justifiée par ailleurs, dresse, dans le même article, toute une liste de mots attribués aux Iglwa du Nord tout en omettant de révéler ses sources. L'appartenance de l'auteur pourrait certes, suffire! En effet, la quasi-totalité des textes existants sont des copies. La connaissance du milieu culturel du copiste et de son statut social favorise la compréhension du texte et facilite son étude. Ainsi chaque copie présente un intérêt particulier non seulement au plan lexical, mais aussi au niveau culturel et même esthétique.

L'aspect esthétique des manuscrits amazighs n'a jamais été abordé; pourtant, l'emploi de la lettre arabe a permis aux copistes d'exceller dans cet art. L'on sait que le sud marocain a développé, au cours des siècles, l'un des plus beaux cursifs de l'Occident Musulman. Les motifs décoratifs qui caractérisent l'art amazigh, dans d'autres domaines (bois, tissage, poterie, etc.), agrémentent, de même, les textes amazighs [Fig. XIII, voir p. 53].

II. LE TAPIS

CE TEXTE est un condensé d'idées déjà exprimées dans d'autres publications. Contrairement à d'autres arts « traditionnels » marocains, le tapis, notamment amazigh, est l'un des rares secteurs du patrimoine mobilier à avoir fait l'objet de différents écrits, particulièrement à l'époque du Protectorat. Il apparaît comme l'un des plus représentatifs. J. Berque nous dit : « Le tapis a longtemps été l'objet maghrébin par excellence » (Berque, 1964, 13).

Le tapis amazigh revêt une importance primordiale dans la production artistique marocaine, de par son ancienneté : Prosper Ricard écrit : « Fabriqué depuis des temps immémoriaux (la plupart de ses motifs existaient déjà dans maintes mosaïques des époques romaine et byzantine), il peut être considéré comme véritablement autochtone » (Ricard, 1952, 70-71).

Par ailleurs, les études de spécialistes, telles celles de Prosper Ricard (trois premiers tomes parus en 1923, 1926 et 1927), concernent essentiellement les aspects techniques et économiques du tapis. *Le Corpus du tapis marocain* publié par P. Ricard a permis d'instituer l'estampillage d'Etat – dahir du 22 mai 1919 – qui garantissait à la fois la qualité et les spécificités de chaque type de tapis. Ces écrits abordent plus rarement la dimension historique et sociale, et l'aspect esthétique. (Ricard, 1923, 1926 et 1927). L'ouvrage de Abdelkebir Khatibi et de moi-même – *Du Signe à l'Image Le tapis marocain*, Lak International 1994 – consacre, à ces aspects, un développement important. Il aborde, de même, la question du processus de transmission du savoir-faire dans le domaine de l'art du tapis (Khatibi et Amahan, 1994, 57-117).

Historique

La question des origines du tapis marocain est complexe. Certains spécialistes attribuent l'origine du tapis de Rabat à la Turquie et avancent une certaine analogie, voire une parenté entre le tapis amazigh et celui produit par certaines communautés d'Asie Centrale (de Caramie en Géorgie, de Moudjour, en Turquie) (Ricard, 1952, 52).

Par ailleurs, la plus ancienne pièce des collections des musées du Maroc est datée de 1202H/1787. Il s'agit d'un tapis de Chiadma, conservé au Musée des Oudayas à Rabat. Cependant, les premières données historiques sur le tapis marocain, sur l'excellence de sa

facture et sur ses fonctions remontent aux Mérinides. Au XIV^e siècle, le chroniqueur andalou, Al-Noumayri, compare le tapis aux parterres fleuris et aux compositions de *zellij* des salons palatins (Ibn al-Haj al-Noumayri, 1984, 70).

Le tapis est un cadeau de choix que remportent les ambassades étrangères ou que des dignitaires offrent à leur souverain; le tapis amazigh des Zemmour figure parmi les présents offerts, au XIV^e siècle, par le sultan Abou-l-Hasân au souverain mamelouk d'Égypte al-Nâsir (Al-Manouni, 1979, 152).

Aires et centres de production du tapis amazigh

La production du tapis amazigh peut se résumer à deux ensembles principaux : l'ensemble du Moyen Atlas et du Maroc oriental et l'ensemble du Haut Atlas. Chaque ensemble offre plusieurs types que différencient les techniques, la texture, les coloris, et la composition, donc l'esthétique.

Il est à signaler que les limites spatiales de ces spécificités ne coïncident pas avec les frontières linguistiques de ces groupes producteurs (chaque aire de production renferme plusieurs styles). En effet, cette production révèle une étonnante diversité de composition décorative au sein d'une même région comme en témoignent les Marmoucha, les Beni Sadden, ou encore les Aït Ouazguite [Fig. XIV, voir p. 56].

Le décor est réparti selon un ou plusieurs axes longitudinaux, transversaux, obliques. Les motifs géométriques mis en œuvre (losanges, carrés à redents, damiers, chevronnages) perpétuent les dispositions décoratives des mosaïques antiques.

Le décor puise dans le répertoire floral, géométrique, architectural, figuratif, zoomorphe, ou utilise la représentation anthropomorphe (Beni Sadden [Fig. XV, voir p. 57], Marmoucha) ou encore recourt à certains signes rappelant le libyque ou le tfinagh, notamment les z, t, m, etc. (Khatibi et Amahan, 1994, 71, 173 et 174).

Dans les tapis les plus anciens, les matières tinctoriales sont dans l'ensemble, d'origine végétale – le rouge du jujubier sauvage, de garance (*foua*), de cochenille ou de sumac (*tizgha*), le bleu d'indigo, le jaune de gaude (*liroun*) ou de daphné, le noir et les bruns obtenus à partir de l'écorce de grenade et du sulfate de fer – ce qui n'exclut pas l'utilisation d'autres produits végétaux (écorces, racines et fleurs) pour obtenir ces coloris. La superposition de ces diverses teintures donne des couleurs composées : le vert, l'orangé et le violet.

Le tapis rural

Il est confectionné essentiellement dans les régions amazighes, excepté le Haouz de Marrakech. Il se distingue par son abondant décor géométrique (losanges, rectangles, carrés, lignes) et recourt parfois à des représentations anthropomorphiques (Beni Sadden).

La densité de la moquette dépasse à peine 500 nœuds au décimètre carré. Le point berbère est le plus employé.

On distingue deux principaux ensembles : les tapis du Moyen Atlas et du Maroc oriental ; les tapis du Haut Atlas.

Les tapis du Moyen Atlas

La région du Moyen Atlas présente le plus grand nombre de genres. On dénombre plus d'une dizaine de types – Zemmour, Zaïan, Aït Mguild, Aït Youssi, Aït Sadden, Marmoucha, Aït Ouaraïn, etc. – comportant chacun plusieurs sous-ensembles. Le décor est d'inspiration géométrique : losanges, triangles, carrés, damiers¹.

L'homme participe à la réalisation du tapis (à l'instar du Maroc oriental où le *reggam* [arabe] « brodeur » *anargam* [amazigh] réalise la partie nouée du tapis).

Le tapis de l'Oriental

Le tapis de l'Oriental se signale d'abord par la qualité de la laine soyeuse et ondulée, par la texture soignée, à la fois serrée et souple, et la maîtrise d'exécution. Ce tapis s'apparente à celui du Jbel Amour en Algérie, par ses très grandes dimensions (10 m de L., 2 m de l., au maximum), par ses coloris aux puissantes nuances rouges, bleues et vertes, rehaussées de points orangés, par son grand treillis losangique. Les couleurs dominantes sont le rouge garance et le bleu indigo dont les produits abondent dans la région.

Le tapis du Haut Atlas

Si le tapis est confectionné par un grand nombre de familles dans le Haut Atlas, seules certaines tribus, telles celles des Aït Ouazguite produisent des tapis destinés à la vente. Depuis 1940, Tazenakhte est le centre le plus dynamique de la région.

Les œuvres de cet ensemble se distinguent par les particularités suivantes :

- la qualité de la laine et l'éclat de ses couleurs (l'ancienneté des cultures d'indigo, de henné et de safran) ;
- le point oriental (ghiorde) ;
- une densité de nœuds variant entre 400 et 700 au décimètre carré ;
- un encadrement et souvent un médaillon central, évocateurs du tapis de Rabat, et un décor géométrique (losanges, rectangles) rappelant la production du Moyen Atlas.

Le tapis est souvent réalisé par la femme. Même si, dans certaines régions, le reggâm détermine la composition du tapis, les teintes et le décor, la femme reste, notamment au Maroc, la vraie créatrice dans le domaine du tapis et la seule détentrice des savoir-faire relatifs à son tissage. L'initiation au tissage du tapis et *hanbel* (kilim) est un rude apprentissage. Il ne s'agit pas seulement, pour la jeune fille apprentie, d'assimiler un savoir-faire technique, mais encore d'intérioriser la gamme des couleurs, le registre des compositions et des motifs décoratifs (signes et symboles). Ce n'est qu'après que la tisseuse pourra user de ce langage. Elle harmonisera les tonalités des couleurs assimilées et réinventera des compositions à partir des motifs mémorisés, se laissant guider par son inspiration. Tout en composant les nœuds de la trame, la tisseuse amazighe fait appel à sa mémoire pour mieux perpétuer celle de son groupe.

Grâce à ce jeu d'apprentissage et d'« écriture », elle parvient, dans chacune de ses réalisations, à nous restituer les traces d'une mémoire séculaire. La similitude frappante observée entre les belles mosaïques de Volubilis et certains tapis berbères du Moyen Atlas (Aït Youssi, Beni Ouaraïn, etc.) n'est certainement pas le fait du hasard. Les signes qui peuplent le champ de nombreux tapis berbères sont gravés sur le grès de l'Atlas depuis des millénaires. Un tapis des Beni Sadden conservé au Musée du Batha à Fès en est un bel exemple [Fig. XV, voir p. 57]. Le tapis berbère n'est pas seulement une œuvre d'art ou un objet utilitaire. C'est aussi le témoin d'une lutte continuelle contre l'oubli et l'usure du temps, pour la sauvegarde d'une mémoire. Par le tissage de son tapis, la femme berbère

¹ Sur des tapis du Moyen Atlas (Zaïan) et du Maroc oriental (Beni Bou Yahi) notamment : cf. Ricard, P., *Corpus des tapis marocains*, II, *Tapis du Moyen Atlas*, Pl. XXXI et LXIII ; IV, *Tapis divers*, Pl. XLVIII, P. Geuthner, Paris, 1975. cf. Khatibi, A. et Amahan, A., *Du Signe à l'Image. Le tapis marocain*, édition Lak International, Casablanca, 1994, pp. 56 et 151.

tisse aussi les liens entre le passé et le futur de son groupe, mais aussi entre ce dernier et le reste du monde. Lieu de rencontre de cette mémoire, de l'imagination et du savoir, le tapis peut se prêter à plusieurs lectures (Amahan, 1996, 36).

Les collections des musées publics du Maroc

ne sont guère importantes quantitativement – hormis les pièces fragmentaires, échantillons de grande valeur. C'est en qualité que ces collections sont très significatives. Les pièces reflètent la prodigieuse diversité à la fois technique et esthétique qui caractérise le tapis amazigh du Maroc.

MANUSCRITS : BIBLIOGRAPHIE

- Afa, Omar
al-Majmoû' al 'iq 'alâ mouhkiil al-watâ'iq, IRCAM, Rabat, 2008
- Amahan, Ali
'Sur une notation du berbère en caractères arabes dans un fragment manuscrit inédit de 1832', Comptes rendus du G.L.E.C.S., tomes XXIV – XXVIII : pp. 51-58. (Communication du 18.6.1980,) 1984
- Amahan, Ali
'Les écrits berbères au XVIème siècle : exemple : le manuscrit Aznag', *La culture populaire*, Amreg, Rabat, 1990
- Amahan, Ali
'L'écriture en tachelhyt est-elle une stratégie des Zawaya?', *À la croisée des études libyco-berbères. Mélanges offerts à Paulette Galand et Lionel Galand*, Geuthner, Paris, 1993
- Amahan, Ali
Mutations sociales dans le Haut Atlas : Les Ghoujdama, Maison des Sciences de l'Homme, Paris / éd. La Porte, Rabat, 1998
- Amahan, Ali
'Champs traités par les manuscrits amazighs, rapport Écriture-Oralité', *Le manuscrit amazigh, son importance et ses domaines*, IRCAM, Rabat, 2004
- Berque, Jacques
'Un glossaire notarial arab-chleuh du Deren (XVIIIème s.)', *Revue Africaine* XCIV, Algiers, 1950, pp. 98-357
- Boorgert, Nico van den
Catalogue des manuscrits arabes et berbères du Fonds Roux, (Aix-en-Provence). Travaux et documents de l'IREMAM, no. 18, Aix-en-Provence, 1995
- Bouziid, A.
'Manuscrits amazighs, domaines et contenus', *Le manuscrit amazigh, son importance et ses domaines*, IRCAM, Rabat, 2004
- Galand-Pernet, Paulette
'Notes sur les manuscrits à poèmes chleuhs de la Bibliothèque Générale de Rabat', *Journal Asiatique*, (année 1972), Société Asiatique / Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1972
- Galand-Pernet, Paulette
'Notes sur les manuscrits à poèmes chleuhs du fonds de la Bibliothèque Nationale de Paris', *Revue des Études Islamiques*, XLI/2 -1973, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1973
- Luciani, Jean-Dominique
'El H'aoudh. Manuscrit berbère de la bibliothèque-Musée d'Alger par Meh'ammed ben Ali ben Brahim', *Revue Africaine*, no. 37, Adolphe Jourdan, Librairie-Éditeur, Alger, 1893
- Al-Marfiqi, Abd al-Rahman
Al-Soura li al-sa'ada, manuscrit, AH1185, cité par A. Amahan. (*Mutations sociales dans le Haut Atlas : Les Ghoujdama*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris / éd. La Porte, Rabat, 1998)
- Stricker, Bruno Hugo
L'océan des pleurs. Poème berbère de Muhammad al-Awzali, B. H. Stricker, Leyde, 1960
- Stroomer Harry
'La tradition des manuscrits berbères en tachelhiyt', *Le manuscrit amazigh, son importance et ses domaines*, IRCAM, Rabat, 2004
- Al-Soussi, Mohammad al-Mokhtar
Khilâl Gazzoula, tome 3, al-Mahdiyya, Tétouan, 1958
- Al-Soussi, Mohammad al-Mokhtar
Sous al-'alima, Dar al-Baya', Binimid, Casablanca, 1984

TAPIS : BIBLIOGRAPHIE

- Amahan, Ali
 'Le tapis marocain, mémoire, imaginaire et savoir', *Qantara* (20), Institut du Monde Arabe, Paris, juillet 1996
- Berque, Jacques
 'Remarques sur le tapis maghrébin', *Études Maghrébines, Mélanges Charles André Julien*, PUF, Paris, 1964
- Ibn Al-Haj Al-Noumayri
Fayd al-Ubad, introduction, édition critique par Mohamed B. A. Benchekroun, Rabat, 1984
- Khatibi, Abdelkebir, & Amahan, Ali
Du Signe à l'Image. Le tapis marocain, Édition Lak International, Casablanca, 1994
- Al-Mamouni, Mohammed
 Feuillet, *La civilisation marocaine à l'époque des Mérinides*, Édition Dar al-Maghreb, Rabat, 1979
- Ricard, Prosper
Tapis marocains, Presses de Georges Lang, Paris, 1952
- Ricard, Prosper
Corpus des tapis marocains, 2e éd., Librairie Orientale P. Geuthner, Paris, 1975

CULTURE TECHNIQUE
 ET MUSÉE :
 LA FABRIQUE DU SENS

NARJYS EL ALAOU

- De l'inventaire à l'invention p. 136
- Savoir, sens, collections p. 136
- Constituer des collections, pour qui, à quelles fins ? p. 137
- Conserver, transmettre p. 138
- Difficultés de notions et de leurs traductions dans des sociétés plurilingues p. 139
- Culture en héritage : savoir et innovation p. 140
- Du patrimoine im-matériel p. 140
- De l'im-matérialité du beau p. 141

BIBLIOGRAPHIE p. 142

NARJYS EL ALAOUI

Narjys El Alaoui aborde l'anthropologie après des études de langues (INALCO et Paris VII) et d'histoire (Paris III et Paris VII). Trois ans partagés avec les Idaw Martini de l'Anti-Atlas central auxquels elle consacre sa thèse (doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales) la conduisent à s'intéresser aux collections marocaines de musées parisiens : Musée de l'Homme, Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Musée Eugène Delacroix, Musée des arts et traditions populaires devenu Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée où elle est chargée de recherche sur les collections Maghreb et Pays nordiques. De nombreux récolements de collections et d'expériences partagées autour d'expositions lui ont permis de réaliser le rôle déterminant de la technologie culturelle, qui, depuis, fonde sa réflexion. Son intérêt pour la culture matérielle l'a conduite à créer à Paris en 2007 l'Association Techniques rurales de Méditerranée (ATERAM). De 2007 à 2012, elle a co-animé avec François Sigaut des séminaires à l'EHESS autour de « Techniques et modes de subsistance dans les sociétés pré-industrielles. *Anthropologie et histoire des techniques* ». Elle a participé à des travaux académiques (membre de jury), organisé et communiqué dans plusieurs colloques, congrès, séminaires et revues sur des thèmes éclectiques : ritologie (qu'elle a enseigné à Paris VIII), alimentation, culture matérielle liée aux végétaux, littérature orale, perception du climat, textiles et tissages, etc. Consultante de l'UNESCO pour l'identification des sites potentiels d'implantation d'écomusées et d'activités génératrices de revenus au Maroc (2009-2011), elle a en outre réalisé des films autour des sacrifices sanglants (Maroc) et de la cornemuse (Tunisie) et un reportage photographique (Danemark). Son projet documentaire *l'Arganier entre héritage et innovation*, qu'elle porte comme réalisatrice-scénariste a été déposé à la Fondation Mohamed VI pour la Recherche et la Sauvegarde de l'Arganier. Spécialiste de la recherche *in situ*, lauréate de la Fondation Fyssen, elle a mis au point un matériau végétal qu'elle sculpte, souvent à mains nues. Depuis 2013 elle vit et travaille à Marseille. Parmi ses publications : 'Femmes et hommes au Maghreb et en immigration. La frontière des genres en question. Études sociologiques et anthropologiques', (coéd. scientifique), Publisud, Paris, 1998 ; 'Paysages, usages et voyages d'*Argania spinosa* (L.) Skeels (XIe-XXe siècles)', *Jatba, Revue d'ethnobiologie* (MNHN), vol. 41 (2), 1999, pp. 45-79; *Le Soleil, la Lune et la fiancée végétale. Essai d'anthropologie des rituels. Les Idaw Martini de l'Anti-Atlas. Maroc*. Édisud, Aix-en-Provence, 2001 ; 'Textiles and dyes in the Anti-Atlas', in *The Fabric of Moroccan Life*, Niloo Imami Paydar and Ivo Grammet (éds), Indianapolis Museum of Art, 2002, pp. 258-265 ; 'Meules et moulins du Sud marocain', in *Meules à grains. Actes du colloque international de la Ferté-sous-Jouarre*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris/Ibis Press, Paris, 2003, pp. 51-66 ; 'Une presse à huile au Maroc.' *Techniques et Culture*, no. 48-49, 2007, pp. 189-218 ; 'Métiers à tisser suivi d'un lexique du tissage', *Encyclopédie Berbère*, fascicule XXXI, notice M99, 2011, pp. 4929-4940 (6 fig.) ; *Femmes et outils dans l'élaboration de l'huile d'Argan. Tradition. Innovation*. Actes du Premier Congrès International de l'Arganier (Agadir 15-17 Décembre 2011), 2013, pp. 262-269.

CULTURE TECHNIQUE ET MUSÉE : LA FABRIQUE DU SENS

NARJYS EL ALAOUI

MON EXPÉRIENCE d'anthropologue dans plusieurs musées parisiens me rend particulièrement attentive à l'importance de sauvegarder le savoir intrinsèque à toute œuvre en la documentant dès son acquisition et son entrée patrimoniale, d'où l'intitulé de cette communication . . . *La fabrique du sens*, qui soulève la question primordiale de ce que nous cherchons à transmettre, comment, pour quoi et pour qui ?

Les musées disposent d'un outil précieux : l'inventaire. Constitué à partir de fiches descriptives des objets, accompagnées parfois d'illustrations (croquis, dessin, photographie), cet outil rend compte de nombreuses interrogations. Il souligne qu'un artefact rarement signé ou daté (cas fréquent des sociétés rurales où l'essentiel du savoir n'est pas conservé par écrit), s'il est peu ou mal documenté à la source est quasiment perdu pour la connaissance.

Comme il est difficile de retracer l'histoire d'un tel artefact (peu d'archives existent), les observations reportées sur ces fiches sont particulièrement utiles, même si elles donnent une image fragmentée de la culture.

Quand la documentation existe, elle résulte d'enquêtes conduites par des ethnologues et c'est là un poncif si l'on considère leur formation académique et leur motivation. *A contrario*, les objets présentant des difficultés quant à leur identification sont rarement le fait de praticiens de la culture de l'objet. De ce point de vue, la documentation, substrat indispensable des collections, gagnerait à considérer attentivement la connaissance des sachant-faire et de leurs techniques d'élaboration et d'utilisation d'artefacts. C'est là l'un des domaines d'intervention de l'anthropologue.

De l'inventaire à l'invention

L'inventaire contribue à informer l'artefact et à le rendre intelligible *hic et nunc*. Aujourd'hui numérisé, il a pourtant ses limites qui laissent entendre un savoir circonscrit dans l'espace et dans le temps. Les collections ethnographiques n'étant pas des squelettes de laboratoire, l'inventaire ne peut consigner des faits culturels en devenir. Il est donc plus que nécessaire que les collections puissent servir au comparatisme avec des réalisations contemporaines. De la démarche comparatiste émergent des caractéristiques culturelles dont on n'a pas encore idée. Car, dans une perspective de transmission, l'objet n'est pas donné qu'à voir mais à comprendre. Aussi, à moins de se résoudre à montrer, à défaut de recourir à la représentation discursive : cartels, audiovisuels, cartographie, portraits, etc., la matière première du musée ce sont les savoirs et leur aptitude à initier une réflexion critique autour des collections rassemblées de préférence en séries significatives selon des

critères premiers d'appellation vernaculaire, de toponymie et de datation réalistes. Ainsi, le musée, conservatoire de connaissances associées aux témoins matériels des cultures, continuera d'attirer des publics diversifiés. C'est là une chance pour le jeune Musée Berbère d'inscrire d'emblée une logique comparatiste à même d'orienter les collections par séries, situées à la fois du local vers le régional et dans la durée puis élargies à une identité amazighe multiforme.

À condition d'avoir établi l'inventaire de ce qui existe en matière de connaissance des collections patrimoniales, l'invention serait d'explorer les savoirs, d'en extirper une affinité de spécificités combinées en une forme nouvelle, de se projeter plus loin que les cultures isolées et d'en saisir les singularités. C'est en croisant l'universel que se forge l'invention. Mais combien de musées interpellent l'étude de l'universalité des cultures ?

Savoir, sens, collections

La question de l'acquisition est tributaire du sens que l'on cherche à donner à un artefact dans une collection. Sans le savoir des auteurs et des techniques qui l'ont engendré, l'artefact privé d'éclairage documentaire devient formel et perd sens. Non seulement telle lacune rend le réel inintelligible mais elle impose de surcroît un effort, quelquefois vain mais toujours considérable, en temps, en énergie et en moyens matériels, lorsqu'on tente de restituer les informations longtemps après l'acquisition de l'artefact. Lorsque le savoir direct n'est pas relayé par la connaissance et la diffusion, il pérennise l'in-intéressement aux

auteurs, les rendant pour ainsi dire inexistant au plan cognitif.

Ce phénomène, inexpliqué par des motifs scientifiques mais vraisemblablement idéologiques, participe du retard considérable de la connaissance, alors même que la technologie culturelle est en mesure d'éclairer l'objet de culture acquis. Figeant dans un passé méconnu des cultures autrefois lointaines qui ont fait les musées et l'anthropologie, il nie les possibles de toute modernité et freine par voie de conséquence leur enrichissement potentiel quand sont poursuivis l'accumulation et le stockage d'objets orphelins de mémoire.

Les objets peu ou mal documentés engendrent des témoins de culture méconnue. Que peut alors dire l'objet de culture ?

Le savoir (données) et la connaissance (assimilation du savoir) des auteurs des collections ethnographiques seraient assurés dans la continuité s'ils accédaient au statut de patrimoine, capable de garantir leur identité. Les musées devraient s'interroger sur le bien-fondé que la connaissance de toute œuvre n'est pas secondaire à l'œuvre, mais indispensable à son identité, à son historicité et à son intelligibilité. Lorsque l'acquisition *in situ* s'accompagne d'une description respectable : localisation géographique précise de l'objet, identités des concepteurs-consommateurs (personnalité et sensibilité), techniques en œuvre, descriptions et fonctions, tous imbriqués les uns aux autres pour organiser la culture im-matérielle, elle est un atout considérable d'identification de l'objet que vient renforcer une documentation idoine : bibliographie, multimédias, . . . complétant les données collectées en milieu vivant. Faire coïncider l'information avec l'acquisition de l'objet sur le lieu et au moment de sa réalisation lors de prospections sérieuses situe l'artefact dans son

environnement (milieux naturel et social).

La connaissance d'un artefact, résultat d'une chaîne d'expériences individuelles ou collectives, est la condition *sine qua non* de la représentation de l'autre. Reconnaître les qualités intrinsèques d'une œuvre présuppose d'en connaître l'auteur, c'est-à-dire l'environnement, la langue, le système de pensées, d'actions et de productions qui l'ont nourri. En combinant des critères anthropologiques et des critères esthétiques, sans victoire des uns sur les autres, on peut élargir, réconcilier, enrichir notre perception de l'œuvre. On pourrait du même coup réactiver des traces conservées de son état précédent et revitaliser son histoire. Il s'agit-là d'une adéquation réaliste entre anthropologie et esthétique. Quand le sentiment esthétique, dont nul n'est dépourvu, interroge un artefact transmué en (chef-d') œuvre dès qu'il parvient au musée, que nous enseigne-t-il ? Qu'accorder une place prééminente aux approches multidisciplinaires qualitatives anticiperait la condition d'orphelin à l'objet s'il jouissait dès sa patrimonialisation d'un statut comparable à celui de n'importe quelle autre œuvre muséale, qui est toujours celle d'un(e) auteur(e).

Constituer des collections, pour qui, à quelles fins ?

Un musée de référence, dont les collections témoignent de l'histoire et de l'évolution des sociétés, a pour vocation de les valoriser en matière d'acquisition et de restitution aux publics. Cette valorisation s'exprime à travers les expositions qui reflètent une thématique souvent inspirée par un fait de société. Ce musée n'est pas qu'un lieu d'exposition, ni a fortiori un lieu de culte. Il ne se résume pas non plus à un gigantesque amoncellement de collections. Une seule série d'objets, parfois un seul objet donne sens à la culture qui l'a engendré. Mais l'artefact n'illustre pas qu'un

projet didactique. Il est lui-même projet de cognition. Il traduit des échanges avec d'autres cultures et sociétés au fil des mouvements de populations de plus en plus fréquents sur les continents. En lui germe des créations inédites. C'est, me semble-t-il, le contenu de ce qu'il est convenu de nommer « patrimoine immatériel ».

Ce qui caractérise le musée, c'est son espace non marchand. Ici, la valeur attribuée à l'artefact réside dans sa capacité à le transmué en connaissance, c'est-à-dire à créer l'empathie et à amplifier la relation entre l'œuvre et le

regardeur autour de la mémoire lovée dans la forme, le matériau, les prouesses techniques, la minutie, la durée et l'amour exigés pour sa réalisation. Cependant, la perception immédiate de l'artefact ne renseigne pas son contenu cognitif. À moins d'être visionnaire, la dynamique, le vecteur du sens invisible de l'objet (savoir, connaissance, sensibilité des concepteurs) doivent être recherchés. C'est ici qu'intervient la technologie culturelle¹ qui, étudiant la réalisation d'artefacts dans l'espace propre à leurs auteurs, va tenter de rendre intelligible le savoir-faire. Les notions de matérialité et d'immatérialité se perçoivent dès lors dans un sens élargi à des composantes sociétales à la fois sensibles et cognitives.

Le développement de l'industrie culturelle ne peut faillir aux missions de connaissance qui constituent la dynamique des musées,

celles de protéger, de conserver, d'entretenir, de diffuser et d'enrichir le patrimoine cognitif des collections dans toute la richesse de son authenticité. Quand la connaissance des savoir-faire fonde la capacité à se projeter dans l'avenir et l'aptitude à assurer l'innovation, cette dynamique impose de distinguer l'importance d'un état des lieux du patrimoine, initié *in situ* par des professionnels qui s'attachent non seulement à l'étude des artefacts finis mais aux processus qui mènent à leur existence en veillant à la transmission de l'information aux générations présentes et futures. Elle impose aussi une politique appropriée à la recherche sans laquelle l'artefact n'est pas d'un grand intérêt pour l'anthropologie qui travaille sur l'articulation humain-environnement et l'actualité des faits observés, analysés et restitués.

Conserver, transmettre

On conviendra que toute culture est définie par l'outillage à l'œuvre dans l'environnement du groupe qui la pratique et la développe. Mais il arrive que les savoirs disparaissent avec l'outillage et ses auteurs et il faudra se résoudre à les ignorer car il y a des choses que nous ne saurons probablement jamais. Lorsque les interactions entre les pôles de production (auteurs) et de réception (publics) de la culture cessent d'être en cohérence avec le contexte général de la pratique, voire de l'ensemble des réalités des milieux interne et externe des usagers, lorsqu'elles ne sont plus synchrones avec les exigences du moment, elles tombent petit à petit en déshérence. Comme toute civilisation, comme tout peuple, elles ont leur évolution, leur apogée, leur désuétude. Aussi, pour rendre compte de l'historicité et de la

transmission à l'œuvre d'une culture, il est nécessaire d'accepter ce changement de cap intrinsèque à toute culture vivante. Mais s'agit-il de disparition des savoirs ou plutôt de leur non transmission par l'écriture et dont la vitalité se serait maintenue, réduite, voire déplacée ? Quand la transmission est rompue, on remarque la tentative d'appropriation des traditions propres à la culture substantielle par des groupes ou des personnes exogènes à cette tradition, cherchant à innover. Lorsque la mémoire est transmise, les savoirs interpellés donnent lieu à des revivifications où chacun peut puiser son inspiration au-delà des groupes sociaux ou des personnes qui les ont initiés. Cela vaut aussi pour la vie des idées dont cherchent à témoigner les institutions culturelles. En se préoccupant de relayer

¹ Science sociale qui prend pour objet la technique.

l'existant (la connaissance et leurs auteurs) par des professionnels de « terrain », les institutions jouent leur rôle de passerelle entre les témoins de culture et les publics.

En technographie, la transmission des savoirs s'étend en cercles concentriques. Elle prend corps dans l'observation des faits techniques, nourrie du dialogue avec les interlocuteurs-sachant-faire et autant que faire se peut d'une expérience personnelle, suivie de la description des étapes de la chaîne opératoire (structure ou filière)² et de leur mise en œuvre, puis de l'analyse des données éclairées par des faits voisins (étude comparative) réalisés dans un contexte proche ou lointain, qui ensemble vont rendre possible leur diffusion. Contextualisé dans une perspective anthropologique, le propos fait apparaître une ambivalence liée à la sauvegarde du patrimoine propre à la tradition non scripturaire des acteurs-témoins de l'histoire. Comment valider les processus de mémorisation et d'organisation des savoirs exprimés dans les pratiques culturelles (artistiques, rituelles, artisanales, ludiques, etc.)

qui révèlent une mathématique combinatoire et qui pourtant échappent à l'appréciation ? Comment valoriser ces processus de transmission intergénérationnels prégnants et pérennes ? Plutôt que de se focaliser sur des savoir-faire délaissés ou disparus, interrogeons la dynamique féconde des cultures techniques à l'œuvre.

On peut enfin relever une singularité inhérente à la nature des musées et des collections. Les sociétés rurales amazighes sont des populations d'agriculteurs-éleveurs-pêcheurs dont la diversité des réalisations, portées à un degré de créativité éprouvé, a particulièrement fasciné les musées et les collectionneurs partout dans le monde. Il n'existe pourtant pas un seul (éco) musée dédié à l'agriculture, à l'élevage ou à la pêche ; à leur culture matérielle respective, à la connaissance de leurs milieux de vie : relation à l'environnement, conditions d'existence, outillage et savoir-faire actuels, qui entravent les travaux et soulignent la distance entre la culture matérielle de musées et la culture matérielle *in vivo*.

Difficultés de notions et de leurs traductions dans des sociétés plurilingues

L'élargissement ou la mise en place d'une coopération fondée sur le dialogue et l'échange avec les usagers permettrait de diversifier les points de vue sur des notions encore floues et ambiguës telles : patrimoine, culture, objet, technique, savoir-faire, héritage, tradition, transmission. Construire des variations autour de ces notions de représentation induit la cohabitation de l'écoute des sachant-faire (techniciens de la culture im-matérielle) et de leur action sur la matière. De quels mots

dispose-t-on en parlant amazighs ? Tel constat conduit à poser d'autres questions. Que savons-nous des cultures im-matérielles amazighes et des processus de leur transmission ? Quels patrimoines s'agit-il de transmettre si la connaissance fait défaut ? En posant cette question à moi-même d'abord, je suis consciente qu'elle peut décourager le petit nombre d'anthropologues de terrain à s'intéresser à la technographie³, domaine à peine initié au Maroc.

² Succession de séquences ciblant un résultat attendu et renouvelé.

³ Étude des techniques culturelles, fondée sur l'observation, la description et l'analyse des pratiques techniques dans leur milieu de vie, appuyées sur des témoignages et des expériences transcrits.

Culture en héritage : savoir et innovation

Un musée acquiert plus volontiers des objets marqués par l'empreinte mémorielle de leurs utilisateurs. La prééminence des objets usités et patinés est éloquente quant au rapport de légitimation du musée, conservatoire du passé. Pourtant, la nostalgie « des origines » n'a pas l'exclusivité de notre regard. Tout comme les productions artistique et industrielle se développent de plus en plus et partout dans le monde, les artefacts continuent d'y être élaborés. Notre contrariété viendrait de ce que certaines réalisations artisanales de belle facture ont périclité ou cessé, faute de demande ou d'exigences sociales endogènes et exogènes, etc. En cessant d'être entretenues, ces réalisations ont cédé la place à des objets manufacturés dont les matériaux nouveaux, sans patine et qui n'ont pas traversé le temps, peuvent réserver des surprises ; tandis que les techniques affaiblies, sans toujours être réinvesties par les sachant-faire traditionnels ou donner lieu à l'innovation interne, ont cessé ici en surgissant là. À cela, il convient d'ajouter le développement des productions d'artefacts dans l'espace urbain. Cependant, l'artisanat

Du patrimoine im-matériel

La culture matérielle et la culture immatérielle sont deux expressions d'un même processus cognitif en œuvre dans une pratique acquise par apprentissage fortifié par l'expérience partagée. On ne peut transmettre que ce que l'on a appris et expérimenté. C'est autour de cette problématique que s'organisent les temps forts de la transmission. Ferment de la perception d'une œuvre (visuelle, sonore, gustative, olfactive, tactile) et de savoir-faire intrinsèques, ces expressions participent à la fois du tangible (expression matérielle de la culture) comme de l'intangible

d'art et le design : de produits et le design industriel, en se saisissant de la mutation des pratiques et en s'inspirant de traditions artisanales savantes, innovent et prennent le relais, ici ou là.

Rassurons-nous. Les artisanats du Maroc continuent de nous surprendre par la vitalité de leurs réalisations techniques et esthétiques, rappelant que de nombreux artefacts ont été commandés à des artisans, comme c'est encore le cas aujourd'hui. Si les objets manufacturés inondent nos espaces de vie sans retenir notre émotion, c'est qu'il y a dans les objets d'artisanat, quelque chose d'inexpliqué et c'est précisément dans cet interstice, cette marge, ce flou essentiels à notre émotion que le musée, l'artiste et l'anthropologue se nourrissent. À eux revient de « traduire » l'articulation des milieux de vie et des artefacts pour restituer le sens de l'émotion cachée et non perdue, et qui pourrait bien relever de la technique. La création plastique, la qualité esthétique d'une œuvre (objet, outil, instrument, machine, etc.), c'est aussi de la technique.

(savoir, connaissance, transmission). En s'interrogeant sur la façon de préserver le patrimoine im-matériel, nous interrogeons du même coup la transmission du vivant de ceux qui l'ont fécondé et nourri dans un environnement spécifique et dans la longue durée. Culture et héritage ne prennent sens qu'enrichis par des auteurs et des acteurs concernés.

À l'heure où les enjeux de la mutation technologique touchent l'anthropologie visuelle, que restera-t-il de la connaissance des pratiques culturelles si le support matériel et

son contenu venaient à disparaître l'un après l'autre ou ensemble pour ne plus permettre la transmission ? Que subsistera-t-il du patrimoine immatériel autre que celui ancré depuis des temps immémoriaux dans la personne ou le groupe héritier ? De cette question jaillit celle des enjeux de faire perdurer des patrimoines

et de la fiabilité du support numérique de diffusion, qui pourrait ne pas garantir la conservation sur la longue durée. C'est une question essentielle si l'on s'engage à les conserver et à les restituer quand, par la même occasion, l'archivage bouleverse nos capacités mémorielles et créatives.

De l'im-matérialité du beau

La beauté, dit-on, est dans le regard de ceux qui contemplent. Ce que la culture matérielle amazighe donne à voir, ce sont des expressions suggérées par des objets familiers, quotidiens ou rituels où l'émotion esthétique (harmonie des volumes, adéquation des matériaux, des décors, des couleurs et des formes) et les techniques spécifiques perdurent avec l'environnement et la sociabilité interne. Utilitaires et signifiants au plan social, ils témoignent d'une recherche esthétique tenace. Il n'est nulle conception où le regard n'interroge l'intimité du beau et des prouesses techniques, quand artisan et destinataire partagent une mémoire sociale commune.

Dans la culture amazighe, le beau, germé dans l'espace féminin, manifeste autrement l'expression plurielle de son identité, de l'estime de soi et du désir de l'autre. Dans l'espace public où le savoir des femmes a été convoqué pour satisfaire une demande exogène massive ou d'experts, les valeurs jusque-là codifiées se sont peu à peu détachées de la réciprocité, de la fête et de la réceptivité du regard auxquels elles étaient intimement liées, pour produire l'effet attendu d'artefacts de culture méconnue. S'ensuit que la (re)connaissance des codes immatériels du beau, qualité éminemment sociale, cesse d'opérer sans plus permettre l'échange des valeurs sensibles fondamentales, laissant libre cours à la valeur vénale.

Le marché a permis aux femmes d'exécuter des tâches à l'adresse du global et non pas de tisser le lien social avec l'*alter*. En sorte que,

brouillant la donne avant même que la tradition ne fut techniquement connue, appréciée puis sauvegardée, le *trading*, rompant la beauté intrinsèque des conceptions originales, cède l'objet aux acquéreurs anonymes et au discours décidant de l'attribution du beau. Cependant, la valeur marchande de l'artefact a simultanément dicté sa mise en réserve de la part des « ayants droit », parant ainsi à leurs besoins vitaux (ceux qui ont visité les greniers actifs de village pourraient en témoigner). Elle souligne que le beau inhérent à l'utile – distingué de la valeur imposée par le marché et traduite par le commerce masculin organisant et définissant l'artefact par rapport à cette valeur aux modes opératoires fluctuants – ne manque pas de rappeler son universalité, qui témoigne de la présence des collections berbères partout dans le monde.

Le beau (ce qui plaît) opère quand l'artefact déclenche un vif plaisir éveillant la causalité d'une harmonie perçue. En ce sens, la transmission de l'esthétique relève de coïncidences environnementales, mentales, culturelles, sociales et personnelles. Modifier l'une ou l'autre de ces coïncidences pré luderait la stagnation, l'extinction, ou idéalement l'innovation capable d'exalter l'inspiration et l'œuvre nouvelle. C'est pourquoi la question du rapport entre technique (ferments matériels de l'esthétique) et esthétique gagnerait à être réhabilitée dans le patrimoine universel : patrimoine commun à tous les humains mais aussi formes d'expressions particulières à chaque culture.

BIBLIOGRAPHIE

- Arendt, Hanna
Condition de l'homme moderne,
trad. G. Fradier, Calmann Lévy, Paris
[collection Liberté de l'Esprit], 1983 [1958].
- El Alaoui, Narjys
Le Soleil, la Lune et la fiancée végétale.
Essai d'anthropologie des rituels. Les Idaw Martini
de l'Anti-Atlas. Maroc. Édisud, Aix-en-Provence,
2001, 208 pp., ill., cartes
- El Alaoui, Narjys
'Textiles and dyes in the Anti-Atlas', *The Fabric*
of Moroccan Lijé, (catalogue d'exposition),
Niloo Imami-Paydar et Ivo Grammet (éds),
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis,
2002, pp. 259-262
- El Alaoui, Narjys
'Une presse à huile au Maroc',
Techniques & Culture, 48-49, 2007, pp. 189-218
- El Alaoui, Narjys
'Métiers à tisser suivi d'un lexique du tissage',
Encyclopédie Berbère, fascicule XXXI, 2011,
pp. 4929-4940, 6 fig.
- El Alaoui, Narjys
'Le chène, le cheval, le bûcheron.
Une collection d'écorçoirs au Musée des
Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée',
Ethnoécologie, no. 3, vol. 2, Paris, 2013, pp. 17-18,
27 fig.
- El Alaoui, Narjys
'Femmes et outils dans l'élaboration de
l'huile d'Argan: tradition, innovation',
in *Actes du Premier congrès international sur l'Arganier*,
Agadir : 15-17 septembre 2011, Inra (éd),
Rabat, 2013, pp. 262-269, 9 fig.
- El Alaoui, Narjys
'De la pierre non débitée à l'outil.
La vie humaine des pierres dans l'extraction
domestique des huiles végétales au Maroc',
in *XXXIIIe Rencontres internationales d'archéologie*
et d'histoire d'Antibes. Regards croisés sur les outils liés
au travail des végétaux, (à paraître 2013).
- Haudricourt, André-Georges
La technologie, science humaine,
Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1987
- Sennett, Richard
Ce que sait la main, Albin Michel, Paris, 2010
- Skounti, Ahmed, et Tebbaa, Ouidad, (éds)
De l'immatérialité du patrimoine culturel,
UNESCO, Rabat, 2011
- Sigaut, François
'La formule de Mauss', *Techniques & Culture*,
43-44, 2002, pp. 191-213
- Sigaut, François
'Comment Homo devient faber', CNRS,
(coll. Biblis), Paris, 2012

LA MÉMOIRE À DOS D'ÂNE

Film documentaire réalisé par
ROMAIN SIMENEL

dans le cadre de l'atelier Le Cinéma des ethnologues, 2008, 28 min.

En darija et tachelhite, sous-titré en français.

ROMAIN SIMENEL

Ethnologue, chercheur à l'Institut de Recherche pour le Développement (IRD), Romain Simenel mène depuis 2002 des recherches de terrain dans le Sud marocain. Ayant vécu deux ans dans les montagnes de l'arrière pays de Sidi Ifni, chez les Aït Ba'amran, son travail met en lumière certains grands traits des modes de vie et de pensée de ces communautés berbérophones : primat de l'étranger dans l'histoire locale et la parenté, dévalorisation de l'autochtonie, territoire où la frontière constitue le centre, formes de sanctuarisation des forêts (*agdâl*). Le fruit de ce premier travail est réuni dans son ouvrage *L'origine est aux frontières* paru aux éditions du CNRS. Actuellement en poste à la Faculté Mohamed V de Rabat au sein du Laboratoire Mediter, ses dernières recherches portent sur les formes de transmission entre enfants de la langue tachelhit, de l'écriture arabe, des savoirs apicoles et enfin de la pratique de la gravure rupestre. Il est membre de l'équipe scientifique qui accompagné la création du Musée Berbère du Jardin Majorelle. Parmi ses publications : *L'origine est aux frontières. Les Aït Ba'amran, un exil en terre d'arganiers* (Sud Maroc). Paris : Éditions CNRS – Maison des sciences de l'homme, coll. Les chemins de l'ethnologie, 2010, 328pp ; 'Comment domestiquer une forêt sans les hommes ? Une ethnoécologie historique des forêts d'arganiers du Sud-Ouest marocain.' *Techniques & Culture*, 56, 2011, pp. 224-247 ; 'Le livre comme trésor. Le traitement des manuscrits dans le Sud marocain.' *Terrain*, 59, 2012, pp. 52-69 ; 'La construction de l'autochtonie au Maroc : des tribus indigènes au paysans amazighs', avec M. Aderghal, *Espace, Populations, Sociétés*, 2012-1 : 59-72 ; 'Derrière les combats, un conflit religieux : Un trésor de la culture islamique est en péril', avec M. Meddeb et L. Westerhoff, *Le Monde*, 23 avril 2013, p.17.

LA MÉMOIRE À DOS D'ÂNE

ROMAIN SIMENEL

TOURNÉ IL Y A DIX ANS dans la région de Sidi Ifni, plus précisément vers Mirleft, *La mémoire à dos d'âne* est né de ma rencontre avec l'un des personnages les plus charismatiques de la tribu Aït Ba'amran, dénommé Ta'achro, mais que tout le monde interpellait par l'expression respectueuse d'« oncle paternel ». L'oncle Mbark [Fig. XVI, voir p. 81] était l'un des derniers grands poètes berbères du Sud marocain. Ce vieil homme, ancien caravanier ayant guidé de nombreux troupeaux de dromadaires du Sahara jusqu'à Marrakech, a mis en vers l'histoire de sa région et du Maroc avec génie. À lui seul il incarnait toute l'ambiguïté du statut de la poésie et de la mémoire de l'histoire locale dans cette société dont les membres le craignaient. En effet, sa parole était perçue comme une menace susceptible de ranimer les vieilles querelles que l'on s'évertuait d'oublier. Entre la société et le poète s'est instaurée une relation torturée et ambiguë teintée de respect, d'affront et de provocation : les jeunes n'hésitaient pas à le railler à distance, voire à lui lancer des pierres lorsqu'il accomplissait sa prière, il provoquait la foule avec des insultes d'une vulgarité que lui seul avait l'audace de proférer.

Aujourd'hui, dans tout le Souss, seule une poignée d'hommes exerce encore cet art de l'oralité. Souvent très âgés, la plupart des poètes sont d'anciens bergers ou caravaniers, des hommes qui n'ont jamais rompu le lien avec la conduite des troupeaux. Leur poésie met en scène à la fois les prophètes de la religion, de Salomon à Mohamed, et les grandes figures de l'histoire locale, saints ou chefs tribaux. Elle parle de sagesse spirituelle, de geste héroïque, de razzias et de sentiments tout en étayant ses vers de métaphores sur les produits typiques de la région comme l'huile d'argan, le miel ou la grenade. La poésie dans le Sud du Maroc véhicule des vérités sociales et spirituelles dans un style plus recherché que celui du langage courant. Néanmoins l'art des poètes est jugé moins parfait que le verbe du Coran, considéré comme l'œuvre poétique originelle. La poésie se positionne ainsi en intermédiaire entre la perfection divine et la trivialité humaine, et c'est bien ce qui rend cet art à la fois indispensable et dangereux au regard de la société.

Pour saisir à l'écran une telle problématique, le choix du film a été de suivre l'oncle Mbark lors de son pèlerinage à dos d'âne au *moussem*, un grand marché annuel organisé autour de

la tombe du plus grand saint côtier de la région. L'oncle Mbark était le guide comme il l'a fait toute sa vie.

Le film est composé de deux parties :

La première partie du film s'étend le long du cheminement menant de la maison de l'oncle au site saint en bord de mer. Le vieil homme relate à ses deux compagnons, un jeune de son village et moi-même, l'histoire du pays traversé. Plus l'itinéraire se déploie, plus les paysages se succèdent, et plus l'oncle nous plonge dans le dédale du verbe de l'histoire locale. Dans cette partie, le film insiste de manière humoristique sur le décalage palpable entre l'ignorance des deux jeunes hommes et l'érudition du vieux poète.

La deuxième partie prend place dans le *moussem*, le grand marché religieux, où l'on découvre une autre facette de l'oncle Mbark.

Au contact de la foule et dans l'arène du sacré, raillé par les plus jeunes pèlerins, l'oncle devient provocateur, insultant et colérique face au manque de dignité qu'il perçoit dans les hommes et les enfants d'aujourd'hui. Le film met en avant cette tension intime entre la foule et le poète.

Parce qu'il ne s'est jamais résolu à mettre fin à son itinérance poétique et à descendre de sa monture, un beau matin, c'est son âne fidèle qui ramena de lui-même sa dépouille à la porte de sa maison. Porteurs de la mémoire d'une la société dont ils sont à même de révéler les moindres secrets au moyen d'un langage clair qui concurrence la parole de Dieu, les poètes berbères du Sud marocain sont à la fois des figures charismatiques de la communauté, mais aussi des hommes relégués à sa marge.

AL-HALQA DANS LE CERCLE DU CONTEUR

Film documentaire réalisé par
THOMAS LADENBURGER
2010, 90 min.
En arabe, sous-titré

Le film a été réalisé en 2010 grâce au soutien de la représentation pour la culture et les médias du gouvernement fédéral allemand (Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien).

La question de la transmission de l'art des conteurs de la Place Jemaa el Fna à Marrakech est au cœur du film. Abderahim El Maqori, conteur de la Place enseigne à son fils Zoheir les « ficelles » d'un métier en voie de disparition.

LES CERCLES HUMAINS DE LA PLACE JEMAA EL-FNA À MARRAKECH

THOMAS LADENBURGER

- Jemaa el-Fna, la « place des pendus » de Marrakech p. 149
- Al-Halqa* – patrimoine culturel immatériel de l'humanité p.150
- Identité culturelle p.151
- La halqa, forme théâtrale archaïque p.151
- Concurrence avec les médias de masse p.151
- Le projet *Al-Halqa* p.152

THOMAS LADENBURGER

Depuis 2004, Thomas Ladenburger mène un travail sur les *halqas* de la place Jemaa el-Fna à Marrakech. Il débute ses études au Art Institute de San Francisco qu'il poursuit à l'École d'art de Kassel (Kunsthochschule Kassel) et à l'Université des Arts de Berlin (Universität der Künste Berlin). En 2010, il réalise *Al Halqa – dans le cercle du conteur*, film documentaire présenté dans de nombreux festivals dans le monde entier. En 2011, il conçoit une sculpture cinétique interactive – une transposition de la place Jemaa el-Fna à la Maison des Cultures du Monde à Berlin (Haus der Kulturen der Welt). Il travaille actuellement à la mise en place d'une plateforme internet, un musée virtuel de la place Jemaa el-Fna qui sera mis en ligne fin 2014. Thomas Ladenburger vit et travaille à Berlin.

LES CERCLES HUMAINS DE LA PLACE JEMAA EL-FNA À MARRAKECH

THOMAS LADENBURGER

Jemaa el-Fna : « ... agora, représentation théâtrale, point de convergence : espace ouvert et pluriel, forum de connaissances, paysans, bergers, commerçants, soldats, négociants, venus des centrales d'autocars, des stations de taxis, des voitures de place, à moitié endormies : fondus dans la masse oisive, perdus dans la contemplation de l'effervescence collective : emportés dans l'atmosphère de plaisir et de licence, dans un mouvement hésitant et perpétuel ; contact immédiat entre inconnus, oubli des pressions sociales, identification dans le rire ou la dévotion, refus temporaire des institutions, radieuse égalité des corps. »

Juan Goytisolo, *Makbara*

Jemaa el-Fna, la « place des pendus » de Marrakech

À MARRAKECH, sur la place Jemaa el-Fna plusieurs fois centenaire, se réunissent chaque jour autochtones et touristes, curieux et simples passants afin d'admirer les performances des *halaiqi* et de se laisser transporter par le spectacle offert par ces danseurs, chanteurs, acrobates et conteurs.

La place Jemaa el-Fna est ainsi le théâtre de fabuleux numéros de cirque variés, chaque jour renouvelés (acrobatie, danse, chant, récits, magie, divination). Cette véritable mosaïque de traditions est aujourd'hui inscrite, à juste titre, sur la liste du « patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO ».

Al-Halqa – patrimoine culturel immatériel de l'humanité

On le sait, richesse culturelle et diversité ne se manifestent pas uniquement dans les écrits, les œuvres d'art, les sites archéologiques et les architectures monumentales, elles s'expriment tout autant sous de nombreuses formes d'expressions vivantes et éphémères, comme la musique, la poésie, la danse et le chant.

Sauvegarder et protéger ces formes de culture immatérielles, c'est l'ambition du programme de l'UNESCO « chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ».

La danse, la musique, le chant, les contes, les médecines rituelles, l'art de la météorologie, l'astrologie, etc. – toutes en perpétuelle évolution, sont le fait d'acteurs de la place, eux-mêmes dépositaires de ces savoirs par le seul biais de l'oralité et de la gestualité et qui leur incombent de transmettre un jour à leur tour.

Sans succomber un à pessimisme de bon aloi, on peut cependant constater que cette chaîne de la transmission des savoirs s'est fragilisée et menace aujourd'hui de se briser – et c'est en cela que le programme de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO trouve sa raison d'être.

Les traditions et techniques performatives sont soumises à des modes de transmissions essentiellement orales et gestuelles. Qu'elles soient consignées au moyen de techniques modernes d'enregistrement implique – de fait – une transformation sensible de cet héritage. Autrement dit, confrontées aux médias, ces transmissions ancestrales sont comme

« animées » d'une façon inédite par tous les protagonistes présents – artistes, spectateurs, enregistreurs. L'ethnologue et cinéaste Jean Rouch fut le premier à documenter ce phénomène de transformation par le média. Il marquait ainsi la fin du mythe de « l'observateur-filmant » pour lui substituer un « observateur-acteur », alors influant lui aussi sur son environnement.

En 2001, la place Jemaa el-Fna de Marrakech a été proclamée patrimoine mondial immatériel de l'humanité. Sur cette place, qui existe sous sa forme actuelle depuis plus d'un millénaire, se retrouvent chaque jour conteurs, acrobates, musiciens, poètes et conteurs – tous ces acteurs traditionnellement qualifiés en Europe de « saltimbanques » jusqu'au début des temps modernes. Leur rôle étant de donner du plaisir, d'enthousiasmer et d'émerveiller par leur art et leurs performances un public toujours différent.

La répartition dans l'espace des spectateurs et des artistes, un cercle que forment les curieux et les passants autour du cœur de la performance est appelé *halqa*.

Sur cette grande place animée de Jemaa el-Fna, convergent les vestiges archaïques et vitaux des arts immatériels issus des courants les plus divers. La place est un véritable bassin de réception, un concentré de ces traditions orales et gestuelles qui, à une certaine époque, s'étendaient dans tout le Maroc. C'est sur cette place qu'elles se sont maintenues le plus longtemps, de façon plus ou moins ininterrompue.

Identité culturelle

Plus qu'un simple divertissement ou spectacle, la *halqa* est aussi un moyen de construction de l'identité culturelle. La séduction immédiate, le jeu mis en place par le conteur et son auditoire, l'échange osmotique qu'il établit avec les spectateurs ont aussi pour but d'informer, de communiquer les nouvelles, d'instruire la population aux

moyens de récits et de fables à caractère moral.

À une époque où les spectateurs n'étaient informés qu'avec retard et de façon parcellaire des événements qui se déroulaient dans les contrées lointaines, le conteur assurait alors le rôle de messenger, vecteur du savoir et relais de récits mythologiques, historiques, intimes et religieux.

La *halqa*, forme théâtrale archaïque

On pourrait qualifier la *halqa* de théâtre archaïque : les spectateurs forment autour de l'artiste comme une « architecture » circulaire vibrante et mouvante. La forme du « cirque » – littéralement le *cercle* – qui nous parvient de l'Antiquité est le terme le plus exact pour désigner la *halqa*. Mais aussi bien le théâtre que le cirque sont des formes d'expressions culturelles authentiquement européennes pour lesquelles il n'existe pas véritablement d'équivalents dans la culture maghrébine. À ce titre, Jorge Luis Borges évoque dans

la *Quête d'Averroès* (*l'Aleph*, 1949-1952, Emecé editores) les difficultés rencontrées par Averroès, lors de sa traduction de *La Poétique* d'Aristote. En effet, les concepts de comédie et tragédie, tout comme le théâtre étaient inconnus des Arabes de cette époque.

Les thèmes ancestraux imbriqués dans ces histoires dévoilent l'âme collective du Maghreb, de ses vertus morales et systèmes de valeurs (répartition des rôles entre l'homme et la femme, etc.).

Concurrence avec les médias de masse

Les arts de ces saltimbanques virtuoses, à la parole foisonnante et à la gestuelle expressionniste, sont en passe de disparaître. La place Jemaa el-Fna a connu de rapides transformations au cours des cinq dernières années. À côté des cybercafés s'établissent désormais salons de thé et cafés dotés d'écrans géants qui diffusent des productions hollywoodiennes et bollywoodiennes pour le prix d'une consommation. Le marché noir des DVD gravés en provenance du monde entier y est monnaie courante.

Face à la fascination aveuglante qu'exercent les médias électroniques et à l'apparente facilité de se procurer ces spectacles globalisés consommés avec passivité, les saltimbanques, acrobates, danseurs, conteurs et magiciens n'ont pas la tâche facile.

Le conteur en particulier, qui se meut dans un cadre différent, qui exige de lui et de son auditoire un temps qu'il n'est pas possible de ramasser ni de tronquer. Le temps du conte n'est pas celui du *zapping*. Chaque histoire fait appel à une série de paraboles aux références

multiples, dont le contenu ne peut être saisi que si on les réécoute sans cesse, les laisse nous pénétrer, et au sujet desquelles les spectateurs échangent entre eux.

Rares sont aujourd'hui les conteurs qui maîtrisent toute l'étendue de cet art, ce vaste

répertoire transmis depuis des générations. Ils sont le plus souvent d'un âge avancé. Les jeunes sont peu enclins à apprendre ce métier « d'intermittent du spectacle » au statut sans protection et dont les perspectives sont peu encourageantes.

Le projet *Al-Halqa*

Le projet *Al-Halqa* consiste en un film documentaire, une installation cinétique interactive et un fonds d'archives digitales. Il réinterprète ces spectacles au moyen de technologies audiovisuelles permettant de les redécouvrir. L'installation permet ainsi une véritable revitalisation virtuelle. Le projet n'a pas de vocation nostalgique, ni de sauver juste « pour nous » cet héritage menacé. Il s'agit davantage de donner à voir la vitalité performative des *halaiqi* (conteurs) et de les placer sous une lumière nouvelle.

En 2011, une installation cinétique interactive était présentée à la Maison des Cultures du Monde à Berlin (Haus der Kulturen der Welt). Matérialisation multimedia de la Place Jemaa el-Fna, cette installation restituait alors les riches savoirs immatériels des *halaiqi* sur une place virtuelle.

Le musée virtuel de la Place Jemaa el-Fna constitue l'élément le plus récent de ce projet. Le patrimoine immatériel qui a subsisté

jusqu'à nos jours se trouve d'une part documenté au moyen de différents médias – sachant que l'enregistrement, le processus documentaire implique toujours une altération d'une réalité immatérielle mais tangible à la fois. L'enjeu n'est pas ici de conserver artificiellement ces arts – cette culture ne se laisse pas figer comme des cellules congelées en laboratoire – mais davantage de documenter et révéler le processus de transformation de cette culture en voie de disparition.

Il est peu probable que nous parviendrons à enrayer la disparition progressive de ces arts ancestraux. Imaginer pouvoir la perpétuer au moyen d'un simple enregistrement ne va pas non plus sans poser problème. Cependant, rien ne justifie que l'on ne considère pas un monument de la culture immatérielle avec tout autant d'estime et d'égard que ceux réservés depuis bien longtemps aux biens culturels matériels.

LÉGENDES

LA TRANSMISSION ET SES ÉCUEILS SUR
LA PLACE JEMAA EL-FNA, MARRAKECH

SAVOIR ET SAVOIR-FAIRE AMAZIGHS :
MANUSCRITS ET TAPIS

LA MÉMOIRE À DOS D'ÂNE

AL-HALQA :
DANS LE CERCLE DU CONTEUR

LA TRANSMISSION ET SES ÉCUEILS
SUR LA PLACE JEMAA EL-FNA, MARRAKECH
texte français, pages 107–118

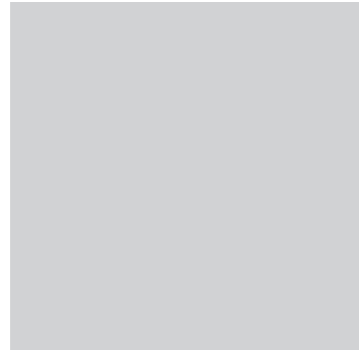


Fig. I, p. 20
Place Jemaa el-Fna, Marrakech
Anonyme, 1926

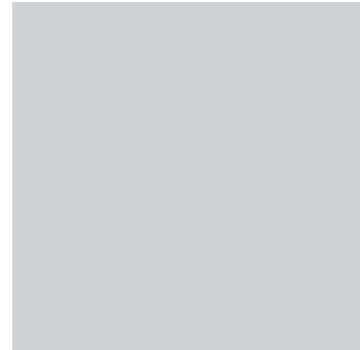


Fig. II, p. 22
Dresseurs de singes,
Place Jemaa el-Fna, Marrakech
Anonyme, 1933

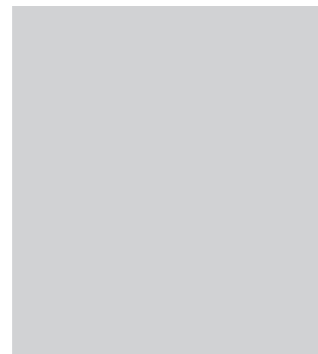


Fig. III, p. 27
Charmeur de serpents,
Place Jemaa el-Fna, Marrakech
Jacques Belin, 1940



Fig. IV, p. 29
Clown musicien, 2006

LA TRANSMISSION ET SES ÉCUEILS
SUR LA PLACE JEMAA EL-FNA, MARRAKECH (*suite*)
texte français, pages 107–118

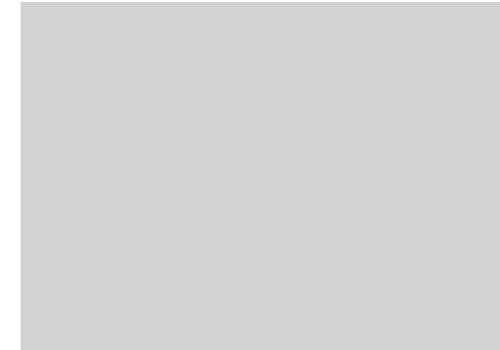


Fig. V, p. 29
« Votre avenir est dans est dans la paume
de votre main », calendrier de divination, 2007



Fig. VI, p. 33
Sahraoui vantant à son auditoire
les bienfaits de ses plantes médicinales,
démonstration à l'appui, 2006



Fig. VII, p. 34
Le conteur Chrif. Il tient toujours sa *halqa* en présence
d'un rapace et du squelette d'une gazelle, 2006

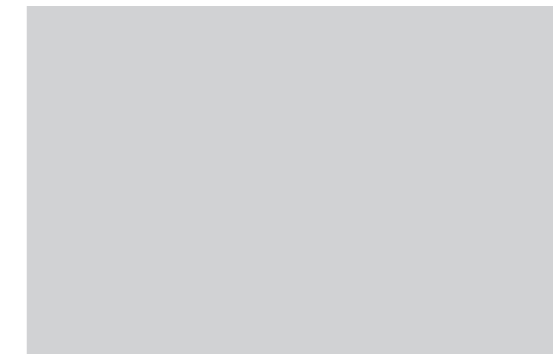


Fig. VIII, p. 34
Cartomancienne, 2006

LA TRANSMISSION ET SES ÉCUEILS
SUR LA PLACE JEMAA EL-FNA, MARRAKECH (*suite*)
texte français, pages 107–118

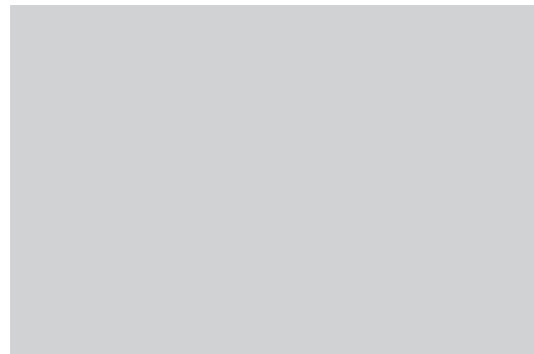


Fig. IX, p. 38
Musicien berbère et ses enfants, 2007



Fig. X, p. 38
Le conteur Layachi lisant le recueil des symboles et
des sagesses, 'Kitab al maani wa alhikam', 2007

SAVOIR ET SAVOIR-FAIRE AMAZIGHS : I. MANUSCRITS

Médecine
texte français, pages 125–126

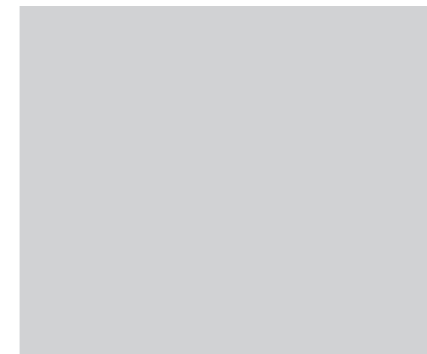


Fig. XI, p. 50
Parchemin
Amazigh (Aznag), 1778 A. D. (1192 H.)
Collection Ali Amahan
Belle calligraphie maghribi

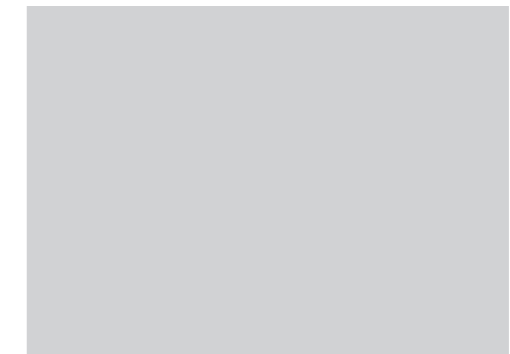


Fig. XII, p. 51
Parchemin
Al-Haoud (Awzal), 1735 A. D. (1148 H.)
Collection Ali Amahan

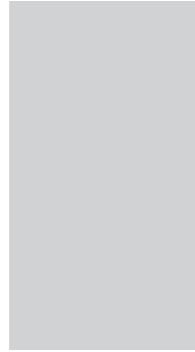


Fig. XIII, p. 53
Page finale de la Qissa de Sidi Saïd Ben Bourk,
1778 A. D. (1192 H.)
Collection Ali Amahan.
*Deux rouelles enluminées flanquent un cartouche en chevron
contenant le nom du copiste et la date de la copie.*

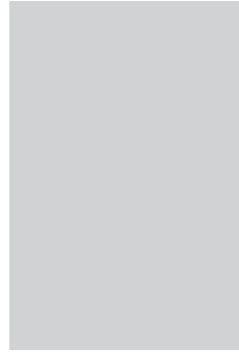
SAVOIR ET SAVOIR-FAIRE AMAZIGHS : II. TAPIS

Aires et centres de production du tapis amazigh

texte français, page 128

**Fig. XIV, p. 56**

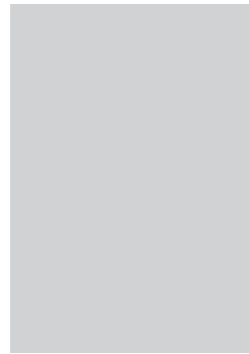
Tapis Ait Ouaouzguite, région de Ouarzazate
XXe s. 263 x 127 cm. Nœud oriental
Musée des Oudayas, Rabat

**Fig. XV, p. 57**

Tapis Beni Sadden, Moyen Atlas
XXe s. 373 x 199 cm. Nœud oriental
Musée du Batha, Fès

LA MÉMOIRE À DOS D'ÂNE

texte français, pages 145–146

**Fig. XVI, p. 81**

L'oncle Mbark, image extraite du film
La mémoire à dos d'âne

AL-HALQA – DANS LE CERCLE DU CONTEUR :

LES CERCLES HUMAINS DE LA PLACE JEMAA EL-FNA À MARRAKECH

texte français, pages 149–152

**Fig. XVII, p. 82**

Affiche du film
Al-Halqa – dans le cercle du conteur

**Fig. XVIII, p. 87**

Conteur, place Jemaa el-Fna, Marrakech
Anonyme, 1926

Published by Editions Jardin Majorelle, Marrakech

Printed by Litograf, Tangier, 2013

Dépôt légal:

ISBN:

ISSN: 2028-87-35