Hespéris-Tamuda LX (2) (2025): 235-271

Knowledge and Craftsmanship related to Wood Arts in Morocco: A Field Survey during the Covid-19 Pandemic

Savoirs et savoir-faire liés aux arts du bois au Maroc: Une enquête de terrain au temps de la Covid-19

Hicham Rguig
Université Cadi Ayyad UCA,
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Marrakech

Abstract: This article aims to report on the results of a consultation conducted in early 2022, during the ongoing Covid-19 health crisis, which sought to document and potentially nominate the knowledge and skills associated with wood arts in Morocco for inclusion on UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. The consultation was part of a project led by the Directorate of Cultural Heritage, whose objective was to implement the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, ratified by the Kingdom of Morocco in 2006.

Keywords: Islamic Arts, Wood Arts, Moroccan Craft, Intangible Cultural Heritage.

Introduction

Dans l'état actuel de nos connaissances, ni l'histoire des formes et des styles, ni les spécificités territoriales n'offrent la latitude nécessaire pour une réflexion approfondie sur les arts du bois abondamment investis au Maroc dans l'ornementation architecturale comme dans la décoration du mobilier. Ce constat nous a amené à privilégier une approche pluridisciplinaire faisant appel à des ressources de qualité et de nature variables: fonds archivistique, chroniques, guides de voyage, monographies, ouvrages d'histoire de l'art ou de l'architecture, mémoires et thèses, articles, films documentaires, collections muséologiques, avec à leur tête celles du musée Nejjarine à Fès où le public a l'opportunité d'apprécier de visu la créativité et l'ingéniosité des artisans du bois à travers les siècles.[1]

Il n'est nullement question de négliger l'importance de l'une ou de l'autre catégorie des ressources précitées, mais l'objet et la valeur en diffèrent suivant les renseignements fournis et la méthodologie suivie. A cet égard, le caractère inédit des chroniques historiques nous a incité à leur consacrer un prélude assez ample. En vérité, nous ne possédons pas des textes traitant spécifiquement le travail sur bois. C'est dans les compilations générales, ne dépassant guère le niveau officieux, qu'il faut chercher des données fragmentaires. Occasionnellement, apparaît une allusion à une commande royale (minbar ou *maqṣūra*), à l'élévation d'une *qubba* d'un sanctuaire ou d'un mausolée. Il est pourtant difficile de se passer de ces sources documentaires car les informations qu'elles contiennent présentent l'avantage

[1]. Mohammed Chadli, "Nejjarine, un foundouk restauré et réhabilité en musée à Fès," in *Le Patrimoine culturel marocain,* coordonné par Caroline Gaultier-Kurhan (Paris: Maisonneuve et Larose, 2003): 267-287.

d'être datées au moins à l'année près. Des éléments intéressants pourront à coup sûr être dégagés dans la lecture de la *Muqaddima* d'Ibn Khaldūn (m. 1332 H./1406) toujours considéré comme celui qui sort du lot:

> "Quand la civilisation de la vie sédentaire prend de grands développements, que le luxe s'y est introduit et qu'on cherche un certain degré de beauté dans les plafonds, les portes, les sièges, les ustensiles de ménages, etc. Cet art est cultivé avec le plus de soin et reçoit des améliorations extraordinaires, améliorations qui sont tout à fait de luxe et nullement exigées par la nécessité. Telle est l'application de moulures aux portes et aux sièges. On façonne aussi au tour des morceaux de bois, afin de leur donner une forme élégante et un beau poli; puis on les assemble en les combinant de certaines façons, et on les attache ensemble avec des chevilles. Ils semblent alors ne former qu'un seul morceau. Les figures produites par ces diverses combinaisons diffèrent entre elles, tout en conservant une ressemblance mutuelle. Les divers objets qui se font avec du bois peuvent se fabriquer ainsi, et ils acquièrent, de cette manière, toute la beauté dont ils sont susceptibles. On améliore de même toutes les espèces d'ustensiles dont le bois forme la matière (…). On dit que Noé fut le premier qui enseigna cet art aux hommes, et que ce fut au moyen de ses connaissances en charpenterie qu'il opéra son grand miracle; la construction de l'arche qui sauva un reste de l'espèce humaine lors du déluge."[2]

De surcroît, le texte de la convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel stipule que l'implication des multiples acteurs, à commencer par les communautés, groupes et individus qui lui donnent vie, notamment les artisans du bois en ce qui concerne notre champ d'étude, constitue un élément important, non seulement pour le succès de la sauvegarde, mais aussi pour une prise en compte adéquate des divers intérêts qui peuvent en être affectés.[3] C'est pourquoi nous avons accordé une grande importance à la collecte des données sur le terrain via une panoplie de méthodes d'enquête qui décrivent les savoirs, les techniques, les processus et les modes de transmission à travers le prisme des acteurs impliqués eux-mêmes.[4]

---

[2]. Ibn Khaldoun, *Prolégomènes d'Ibn Khaldoun (A sa philosophie de l'histoire)*, traduit par J.F. Kayale (Beyrouth: Dār al-Kutub al-ʿIlmiya, 2015), 353-354.

[3]. Unesco, *Textes fondamentaux de la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00503.

[4]. L'enquête de terrain a été enrichie, d'une part, par la visite de plusieurs ateliers en lien direct avec l'objet de recherche, afin d'observer les lieux et d'appréhender la réalité locale, et d'autre part, par des entretiens avec des personnes ressources issues des différentes entités institutionnelles impliquées dans le secteur étudié.

Cela a été, toutefois, heurté par le contexte de la pandémie du Covid-19; le virus et les chocs qui en ont découlé ont eu des répercussions à la fois sur le planning prévu et sur les manières d'enquêter. Le confinement a, effectivement, imposé une certaine distance avec les individus enquêtés: le partage de leurs expériences est devenu une question délicate dans la mesure où on a été obligé de revoir, au moins temporairement, notre protocole de recherche axé sur l'observation directe et participante, les entretiens et les discussions informelles et la récolte de sources écrites, la passation de questionnaires nécessitant, comme c'est de coutume, une atmosphère décontractée sans mesures barrières. S'ajoute à cela le fait que la production artisanale au Maroc, y compris les arts du bois, a chuté à cause de la pandémie d'une manière drastique; l'activité artisanale s'est arrêtée pour 85% des artisans.[5] Cela dit, il va de soi que s'il n'y avait que peu d'individus enquêtés disponibles, le taux de réussite de notre consultation a été, pendant plusieurs mois, presque négatif. Si bien des choses ont changé depuis avec l'allégement progressif de certaines restrictions sanitaires, la relance du secteur de l'artisanat au Maroc période post Covid-19 demeure un défi de taille.

1. L'adaptation de l'enquête en lien avec la crise de la Covid-19

1.1. L'étendue du questionnaire et ses quatre thématiques

Au départ, cinq villes ont été retenues, toutes porteuses d'ensembles historiques d'une valeur universelle exceptionnelle et inscrites, depuis plusieurs décennies, sur la liste du patrimoine mondial: la médina de Fès (1981), la médina de Marrakech (1985), la ville historique de Meknès (1996), la médina de Tétouan (1997) et la capitale Rabat (2012). Dans cette perspective, l'élargissement du champ de recherche à deux autres villes anciennes, Salé et Essaouira, s'imposait comme une décision d'une importance notable.

La conception du questionnaire a représenté un défi à plusieurs égards. Il s'agissait avant tout de l'adapter, d'une part, aux interrogations spécifiques de notre enquête et, d'autre part, d'y intégrer une souplesse suffisante pour permettre la compilation et la révision ultérieure des données recueillies. En définitive, l'outil d'enquête s'est structuré autour d'un ensemble de vingt-cinq questions soumises aux personnes interrogées.

---

[5]. Les conséquences de la crise sanitaire sur les 2,4 millions d'artisans que compte notre pays sont réelles. La dernière enquête nationale (décembre 2020), initiée par l'Observatoire de l'Artisanat, et bien que faisant état d'une amélioration de l'activité des artisans, confirme que 24% d'entre eux sont toujours en arrêt d'activité, six mois après la levée du confinement. Aussi, leurs revenus connaissent une baisse de 64%. Voir à ce propos: Observatoire de l'Artisanat, *Enquête sur l'impact du Coronavirus sur les artisans. Principaux résultats de la 3e vague d'appel* (Rabat: publications du Ministère du Tourisme, de l'Artisanat, du Transport Aérien et de l'Economie Sociale, 2020).

D'emblée, les individus enquêtés ont été informés de la portée de l'étude, des objectifs escomptés et du fait que seules les informations qu'ils voulaient communiquer seraient publiées. Le schéma d'enquête visait, par la suite, à dresser leur portrait par l'obtention de certaines données biographiques à leur sujet: nom, âge, adresse, statut familial, niveau de scolarité, etc. Après cela, trois grandes parties furent élaborées. La première avait pour thème la vie professionnelle (statut, adhésion à une corporation, expérience, type de clientèle, etc.), cela incluait les activités d'ordinaire. La deuxième partie s'adressait à la perception d'individus enquêtés quant au bois. Elle visait à connaître leur opinion à propos des modes de fourniture, des types d'essences utilisées, et des difficultés rencontrées pour l'approvisionnement. Certaines questions avaient pour ambition de les amener à décrire leurs préférences, les potentialités ornementales que consentait cette matière première, que ce soit dans l'architecture ou dans le mobilier, et les relations sensationnelles qu'ils entretenaient avec elle. La troisième partie concernait les activités techniques, y compris rituelles et artistiques, suivant un déroulement chronologique et impliquant des transformations visibles ou invisibles. La chaîne opératoire était alors contée pas à pas, les outils en rapport avec les arts du bois aussi, ceux du sculpteur et du tourneur d'abord, du "*al-Zawwāq*" et de l'ébéniste spécialisé dans les ouvrages de marqueterie, des outils fonctionnels évidemment, parfois ancestraux, et par conséquent non dénués de souvenir. La quatrième et dernière partie était axée sur la transmission d'expérience. L'objectif était de considérer l'expérience individuelle d'artisans enquêtés mais aussi, et surtout, leurs savoirs et leurs savoir-faire. Enfin de questionnaire, il était proposé aux individus interrogés de laisser des remarques et autres suggestions qui constituaient de précieuses données dès lors qu'elles exprimaient leurs attentes, leurs aspirations ou les éléments de l'expérience acquise les ayant amenés à agir.[6]

1.2. Méthode dite "de la boule de neige"

Au cours de l'enquête, un total de trente-sept questionnaires exploitables a été recueilli. Certes, l'idéal aurait été de travailler sur un échantillon plus large, permettant le calcul d'indices statistiquement plus fiables. Cependant, les circonstances et contraintes de terrain n'ont pas permis d'atteindre cet objectif. L'échantillonnage a dès lors reposé sur la méthode

[6]. Nous exprimons notre profonde gratitude à toutes les personnes dont le soutien a permis l'accomplissement de cette consultation: Ahmed Saleh Ettahiri professeur d'art et d'archéologie du Maroc islamique à l'INSAP (Rabat), M. Youssef Khiara ex-Directeur du Patrimoine Culturel et chargé de mission à Rabat Région Patrimoine Historique, M. Abdessalam Amarir Chef de la Division de l'Inventaire et de la Documentation du Patrimoine, et Mme Asmae El Kacimi professeure d'art et d'archéologie du Maroc islamique à l'INSAP. Ont participé activent à l'enquête du terrain: Mrs. Yassin Hibati et Zakaria Azzab. Qu'ils reçoivent nos sincères remerciements pour leur contribution.

dite “de la boule de neige,” inspirée d’un échantillon par réseau, qui constitue une alternative pertinente aux approches classiques lorsqu’il s’agit d’étudier des formes de pouvoir et de réseaux ou d’identifier des individus aux caractéristiques spécifiques. Si l’on peut objecter la difficulté d’obtenir un échantillon pleinement représentatif en l’absence de recommandations adéquates, l’intérêt de ce choix méthodologique réside dans son usage largement reconnu dans les milieux professionnels et, surtout, dans son efficacité à pénétrer des environnements relativement fermés, en l’occurrence ici le secteur de l’artisanat au Maroc (fig. 1, 2 et 3).

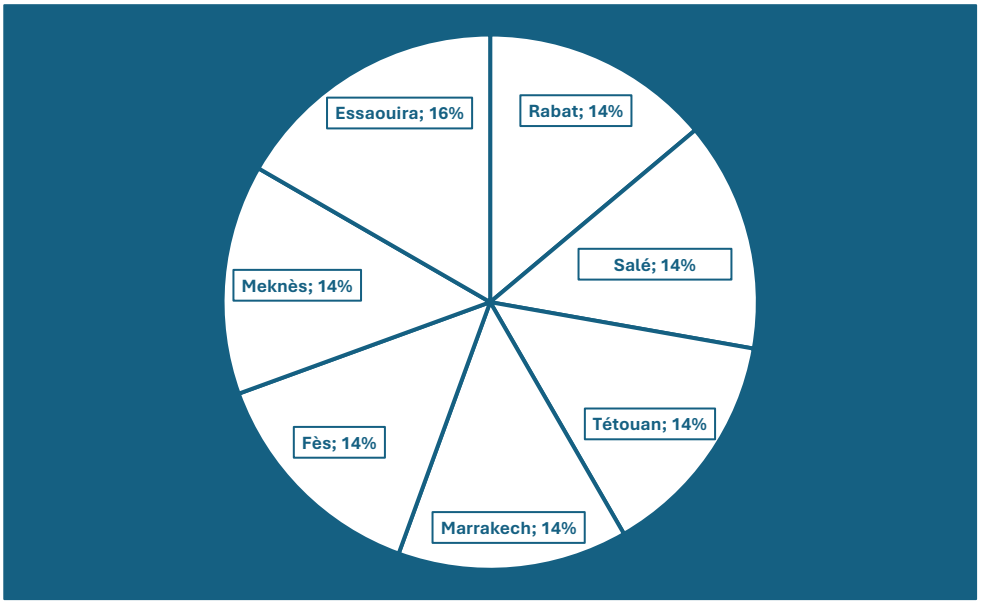


Fig. 1: Répartition des questionnaires par ville.

Les trente-sept individus enquêtés sont majoritairement des hommes appartenant aux tranches d’âge de 60 à 70 ans (31 %) et de 40 à 50 ans (28 %). Les autres groupes se répartissent comme suit: 70 ans et plus (3 %), 50 à 60 ans (19 %), 30 à 40 ans (5 %) et 20 à 30 ans (14 %). L’échantillon compte une seule femme, dont nous avons tenu à inclure le témoignage: une technicienne spécialisée en bois, âgée de 23 ans et résidant à Salé. Sur le plan scolaire, la majorité des enquêtés dispose d’un niveau collège (46 %), suivi d’un niveau secondaire (8 %) ou d’une absence totale de scolarisation (13 %). Enfin, 22 % d’entre eux ont poursuivi des études au-delà du secondaire (baccalauréat et plus).

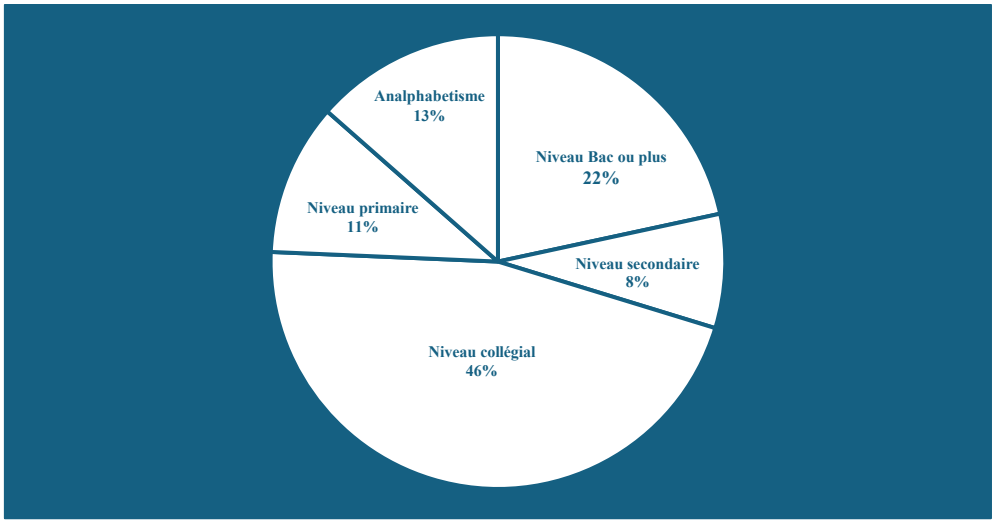


Fig. 2: Répartition des individus enquêtés par niveau d'enseignement.

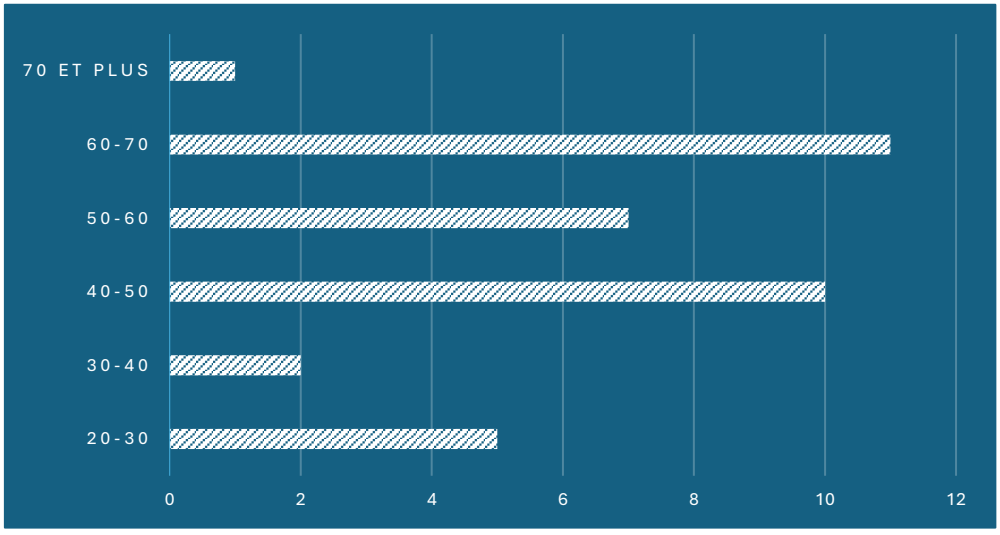


Fig. 3: Répartition des individus enquêtés par tranche d'âge.

2. Sur l'ancienneté des arts du bois

2.1. Les prémices du IX^{ème} et X^{ème} siècles

La contribution de Fès idrisside à la vie culturelle et artistique, et ce, pour toutes les formes d'art, est immense. Telle est l'appréciation qui se dégage de la foule de renseignements certes incomplets, mais abondants, que les écrits historiographiques véhiculaient depuis le Moyen Age. Selon les récits d'al-Jaznā'ī et d'Ibn Abī Zar', la mosquée al-Qarawiyyīn fut dotée de deux *minbars* avant l'avènement des Almoravides. Le premier, en bois de pin, fut fabriqué vers l'année 345 H./956. Le second, en bois d'ébène et de raisin,

fut réalisé en 395 H./1004 sous le gouvernement du tout-puissant chambellan ‘Abd al-Mālik al-Muẓaffar qui dirigea al-Andalus et le Nord du Maroc en maître absolu de 392 H./1002 à 399 H./1008. Ce *minbar* accomplit sa vocation pendant une période avoisinant un siècle et demi et subsista jusqu’à l’époque du premier souverain almoravide Yūsuf ibn Tāshafīn (r. 444 H./1061-500 H./1107).[7]

Escompter un écho similaire sur le terrain fut une priorité pour tous ceux qui tentaient d’élargir les connaissances autour des prémices de l’art islamique au Maroc, et le demeurera. Dans les années 1950, Henri Terrasse a eu la chance d’identifier au sein de la mosquée al-Qarawiyyīn un linteau de cèdre sculpté long de 4.70 m. Il était encastré à l’emplacement du grand lustre suspendu sous la coupole nervée,[8] qui n’est autre que le mihrab de la mosquée idrissido-zénete avant l’agrandissement almoravide (529 H./1134-538 H./1144).[9] Bien que cet objet d’art soit issu d’un remaniement, il reproduit le texte de fondation de la mosquée al-Qarawiyyīn en 263 H./877 par l’émir Dāwūd ibn Idrīs, ou de sa rénovation si l’on tient compte de la date émise par la tradition (245 H./859) qui faisait notamment éloge de la figure emblématique de Fāṭima al-Fihriya:

> “Dieu et ses anges prient sur le Prophète! Ô vous qui croyez! Priez sur le Prophète et appelez sur lui le salut complet! Il a attesté qu’il n’est de divinité que Lui! Gloire à Dieu le Sublime! Cette mosquée a été construite pendant le mois de dhu al-qa’da de l’année 263 (juillet/août 877) sur l’ordre de l’imam – que Dieu l’illustre – Dâ’ûd ibn Idrîs que Dieu l’assiste, l’ennoblisse, le préserve du mal, lui apporte Son aide puissante et lui donne une victoire éclatante!”[10]

La bande épigraphique porte des caractères anguleux, sculptés en relief et dépourvus d’ornementations (fig. 4). Ils sont imprégnés du coufique archaïque dominant à cette époque en Ifrīqiya.[11] Et même s’il s’agit d’un spécimen unique, tout donne à penser qu’il fut le fruit d’un atelier en fonction

---

7. Ibn Abī Zar’, *Al-Anīs al-Muṭrib bi Rawḍ al-Qirtās fi akhbār mulūk al-Maghrib wa tārikh madīnat Fās* (Rabat: Dār al-Manṣūr, 1973), 55, 58 et 59; al-Jaznā’ī. *Jany zahrat al-’ās fi binā’ madīnat Fās* (Rabat: Imprimiere Royale, 1991), 46-55.

8. Cette coupole se trouve à la croisée de la nef axiale et de la travée reliant Bāb Sāliḥin à Bāb Sba’ Lawyāt par le biais d’une longue hampe. Henri Terrasse, “al-Karawiyyin,” in *Encyclopédie de l’Islam*, nouvelle édition, t. 4 (Paris: E. J. Brill/Maisonneuve & Larose 1978): 657-661; Henri Terrasse, *La mosquée al-Qaraouiyin à Fès* (Paris: C. Klinckieck, 1968), 57.

9. Gaston Deverdun, “Une nouvelle inscription idrisite (265 H./877 J.C.),” in *Mélanges d’histoire et d’archéologie de l’Occident musulman, Hommage à Georges Marçais* (Alger: Imprimerie officielle du Gouvernement général de l’Algérie, tome 2, 1959), 67.

10. Deverdun, “Une nouvelle inscription idrisite,” 69.

11. Georges Marçais, *L’architecture musulmane d’Occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile* (Paris: Arts et métiers graphiques, 1955), 7; Bernard Roy, Paule Poinssot, *Inscriptions arabes de Kairouan* (Paris: publications de l’Institut des Hautes Etudes de Tunis 2. Librairie C. Klincksieck, 1950, fasc. 2), Pl. 6-10.

à Fès.[12] Le plus impressionnant est le dynamisme qui s'en dégageait lorsque la rivalité au cours du X^{ème} siècle, de plus en plus vive, entre les Fatimides et les Omeyyades de Cordoue pour la maîtrise du Maroc fut à l'origine de bon nombre des initiatives clés qui illustrent les débuts de l'art islamique au pays.[13]



Fig. 4: L'inscription de Dāwūd fils d'Idrīs II, © A. S. Ettahiri, 2014.

Le *minbar* de la mosquée al-Andalus constitue un autre exemple concret (fig. 5). Il témoigne d'une parfaite maîtrise des techniques entrant dans la fabrication des meubles de luxe, tel le tournage des pièces, l'assemblage, la décoration et la sculpture de hauts reliefs.[14]

Deux inscriptions y furent déchiffrées en 1934 par Henri Terrasse: une de fondation sur l'arcature du panneau droit au nom de Buluggīn Ibn Zīrī à qui les Fatimides avaient confié la lieutenance du Maghreb: "ce *minbar* a été fait dans le mois de choual de l'année 369 [avril-mai 979]"; une seconde sur la partie supérieure du dossier et portant le nom d'Ibn Abī 'Āmir et du calife omeyyade Hishām II: "ceci est ce qu'a fait faire le maire du palais (…), al-Mansour, glaive de l'empire de l'imam et esclave de Dieu …Hicham (…) Abi 'Amir Mohamed (…) fils d'Abi 'Amir (…) dans le mois de joumada II de l'année 375 [oct.-nov. 985]."[15] Les Fatimides en réalisant ce *minbar* introduisent les ornementations orientales; les Omeyyades de Cordoue, en le revisitant, y additionnent des décors andalous. Il n'y avait pas deux dispositions opposées, mais bien un accomplissement dont la "nature se définit déjà comme une synthèse de traditions méditerranéennes et asiatiques plus proches de celle de l'Ifriqiya que des œuvres andalouses" comme le souligne Michel Terrasse.[16]

---

[12]. Catherine Cambazard-Amahan, *Le décor sur bois dans l'architecture de Fès* (Paris: éd. CNRS, 1989), 23.

[13]. Roger le Tourneau, *Fès avant le protectorat français. Étude économique et sociale d'une ville de l'Occident musulman* (Casablanca: éd. La porte, 1949), 50.

[14]. Le second dans tout l'Islam après celui de Kairouan (250 H./864-65). Cambazard Amahan, *Le décor sur bois*, 23-25.

[15]. Henri Terrasse, *La mosquée des Andalous à Fès* (Paris: Publications de l'institut des Hautes études Marocaines, 1942), 35-44, pl. LIV, LV et LX.

[16]. Michel Terrasse, "L'architecture hispano-maghrébine et la naissance d'un nouvel art marocain à l'âge des Mérinides," thèse de Doctorat, Paris 4, Paris, 1979, tome I, 55.



Fig. 5: *Minbar* de la mosquée des Andalous à Fès, © H. Terrasse 1934.

Sijilmassa au Tafilalet, station incontournable du commerce transsaharien, s'impose dès 140 H./757-758 comme la capitale d'une principauté dirigée par les Banū Midrār.[17] Elle subit le même sort que son égale Fès: occupation par Buluggīn Ibn Zīrī au cours de l'année 369 H./979-

[17]. Charles Pellat, "Midrār (Banū)," in *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, t. 4 (Paris: E. J. Brill/ Maisonneuve & Larose 1991): 1031-1035.

980, puis la mainmisse omeyyade qui au bout du compte mènera à la frappe de monnaies d'argent par le calife de Cordoue (Hishām II).[18]

Peu de vestiges de cette principauté subsistent alors que les recherches archéologiques restent aussi peu développées sur le site. Ceux que l'on a exhumé, lors de la Mission maroco-américaine (1988-1998), dans le secteur de la mosquée témoignent de la splendeur des monuments de Sijilmassa midraride, en l'occurrence une demeure d'élite bâtie entre le VIII^{ème} et le IX^{ème} siècle et ses réfections entre le VIII^{ème} siècle et le X^{ème} siècle, qui mérite d'être signalée pour s'être distingué aussi bien par sa haute disposition architecturale que par son décor composé de plâtres peints des murs et du bois peint des plafonds.[19] Le résultat de la restitution idéalisée de ces plafonds, sur la base d'un panneau peint long de 50 cm, pousse vers une composition ornementale qui n'a rien d'ordinaire: quadrillage droit avec succession alternée de ronds et de carrés sur pointes animés par des motifs géométriques, losanges, triangles et chevrons.[20] L'originalité stylistique est manifeste à un tel point que cela supposerait l'existence d'un atelier local resté à l'écart des divers courants artistiques de l'époque; atelier qui s'est forgé sa propre identité malgré le statut et le caractère de Sijilmassa de ville d'échange et de partage.[21]

2.2. Ateliers andalous au service des Almoravides

Avec l'avènement des Almoravides, l'unification des deux rives de Gibraltar s'est progressivement enracinée: la mobilité et les échanges culturels entre le Maghreb et l'Andalousie n'ont fait qu'accroître, et un grand nombre d'architectes et d'artistes, qui s'illustrent dans leur domaine, font de Marrakech, de Fès, de Tlemcen et de Nedroma, la terre de leur renouveau artistique.[22] Les goûts architecturaux et artistiques orientaux, ifriquiens en l'occurrence, sont alors moins attrayants qu'auparavant. Et si l'on a poussé vers une optimisation de l'apport andalou, porteur de valeur ajoutée pour les réalisations artistiques almoravides, on ne doit pas pour autant sous-estimer

---

[18]. Voir à ce propos: Roland Messier, "Sijilmassa: l'intermédiaire entre la Méditerranée et l'Ouest de l'Afrique," in *L'Occident musulman et l'Occident chrétien au Moyen Age*, colloque organisé par FLSH de Rabat du 2-4 novembre 1994 à Rabat, édité par Mohammed Hamam (Rabat: pub. FLSH Rabat, 1995):181-196.

[19]. Roland Messier, "Five Seasons of Archaeological Inquiry by a Joint Moroccan-American Mission," *Archéologie Islamique* 7 (1997): 61-92.

[20]. Chloé Capel, *Sijilmassa et le Tafilalt (VIII^{e}-XIV^{e} siècle): éclairages sur l'histoire environnementale, économique et urbaine d'une ville médiévale des marges sahariennes,* thèse de doctorat en archéologie, Université Paris 1, 2016 (non publié).

[21]. Les récentes fouilles à Sijilmassa**,** dirigées par Asmae El Kacimi (INSAP, Rabat), ont révélé les vestiges d'une mosquée monumentale du VIII^{e} siècle**,** des fragments d'art islamique ancien et un atelier monétaire unique avec des moules à dinars en or. Un quartier résidentiel alaouite entier, avec maisons, patios et restes alimentaires, a également été mis au jour. Ces découvertes majeures redessinent l'histoire urbaine, religieuse et économique de cette cité caravanière.

[22]. Cambazard-Amahan, *Le décor sur bois,* 35.

la contribution que les ateliers locaux ont apportée dans le domaine de la créativité, en témoignent deux œuvres de perfection connues qui reflètent le savoir-faire artistique dans les arts décoratifs sur bois de l'époque.

La première est le *minbar* de la mosquée Kutubiyya de Marrakech réalisé à partir de 532 H./1137, sur ordre de 'Alī Ibn Yūsuf (r. 500 H./1106-537 H./1142). Ce chef-d'œuvre, composé d'un millier de pièces de cèdre, incrustées d'ivoire, ornées de marqueteries de santal et d'ébène et de calligraphies sculptées, a été conçu démontable pour en faciliter le transport depuis un atelier à Cordoue (fig. 6). Employé comme chaire à pêcher à la mosquée de 'Alī Ibn Yūsuf, démolie en partie par les Almohades, il réapparait par la suite à la Kutubiyya vers 542 H./1147 où il faisait tous les vendredis sa sortie pour la prière jusqu'en 1962.[23]



Fig. 6: *Minbar* de la mosquée Kutubiyya (détail). Chef-d'œuvre marqueté de différents bois, ébène compris, et d'os selon des techniques qui se poursuivent encore au Maroc, © DPC, Rabat.

La seconde œuvre est le *minbar* de la mosquée al-Qarawiyyīn semblable en tout point de la Kutubiyya (fig. 7).[24] Il s'agit d'une commande de 'Alī ibn Yūsuf à un atelier cordouan en l'année 538 H./1143. Si l'on se fie

[23]. L'année où il a bénéficié d'une minutieuse restauration en 2005 qui lui a redonné de son éclat d'origine avant d'être exposé dans le palais al-Badī'. Voir à propos: Jean Sauvaget, "Sur le minbar de la Koutoubia de Marrakech," *Hespéris* XXXVI (1949): 313-319; Henri Terrasse, "Minbars anciens du Maroc," in *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman, Hommage à Georges Marçais* (Alger: Imprimerie officielle du Gouvernement général de l'Algérie, tome 2, 1959): 159-167; Jonathan Bloom et al., *Le Minbar de la Mosquée Kutubiyya* (New York-Madrid: The Metropolitan Museum of Art, 1998); Antonio Almagro, "The Retractable Maqṣūra Screen and Mobile Minbar of the Kutubiyya Mosque of Marrakesh," *Arqueología de la arquitectura* 18 (2021): 2-15.

[24]. Lucien Golvin, *Essai sur l'architecture religieuse*, tome IV (Paris: éd. Klincksieck, 1979), 232.

aux chroniques historiques,[25] il fut l'œuvre d'un certain Abū Yaḥyā al-'Attād qui le fabriqua en ivoire et en plusieurs essences de bois: santal, ébène, oranger et vigne.[26]

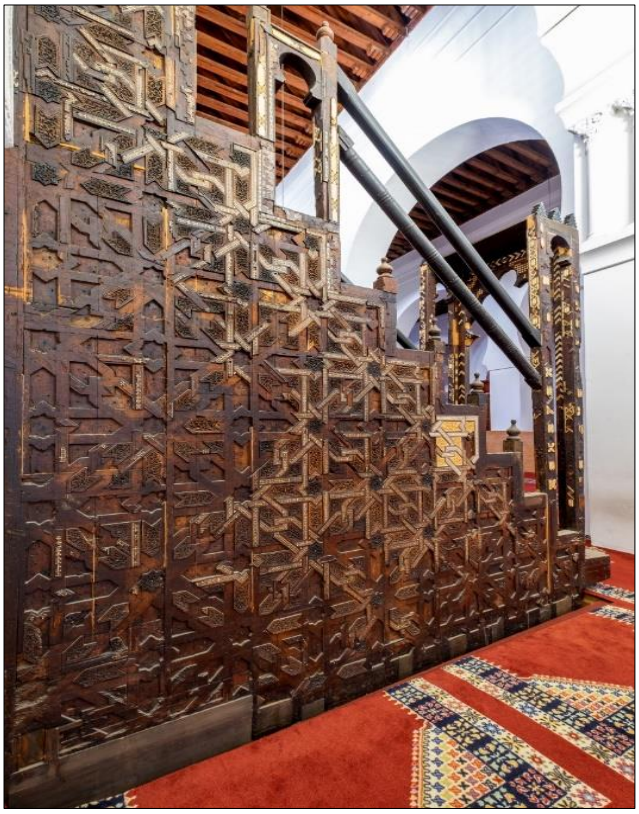


Fig. 7: *Minbar* de la mosquée al-Qarawiyyin à Fès, © M. A. Amrani, 2022.

2.3. L'art almohade: Un décor couvrant de plus en plus abstrait

Nul ne niera que l'expression artistique est sans doute un vecteur privilégié de la doctrine almohade. Elle transparaît notamment dans le lancement de grands programmes d'urbanisation et la réalisation ou la rénovation de nombreux édifices qui comptent parmi les plus grandioses de l'art islamique. Cependant, hormis quelques vestiges de la *maqṣūra* (clôture protectrice du Calife) fonctionnant selon un système mécanique de glissières qui ont été exhumées lors des fouilles de la première Kutubiyya,[27] on compte assez peu d'objets d'art en bois subsistant de cette époque, même s'il ne serait

[25]. Al-Jaznā'ī, *Zahrat al-ās*, 55-56.
[26]. Les travaux furent financés par les revenus des biens *ḥabūs*, et furent dirigés, dans un premier temps, par le *Qādi 'Abd al-Ḥaqq ibn Ma'īsha al-Gharnāṭī*, et dans un deuxième temps, par son successeur *'Abd al-Mālik ibn Bayḍā al-Qaysī*. Voir al-Jaznā'ī, *Zahrat al-ās*, 56.
[27]. Jacques Meunié, Henri Terrasse et Gaston Deverdun, *Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech* (Paris: Arts et métiers graphiques, 1957), 45-50.

pas très surprenant de voir apparaître tôt ou tard quelques éléments, au moins dans une ancienne mosquée, puisqu'on a découvert à Fès un linteau en bois provenant d'un sanctuaire almohade.[28]

Il reste à préciser ceci: au Maroc, la plus ancienne *'anza* reconnue jusqu'à présent est celle de la mosquée des Andalous à Fès (fig. 8) qui date de 689 H./1209.[29] Elle désigne, rappelons-le, un panneau de bois occupant toute la largeur de l'arc d'entrée de la nef médiane, qui accompagne une échancrure semi-circulaire ou polygonale pratiquée dans le seuil séparant la salle de prière du *ṣaḥn*.[30]

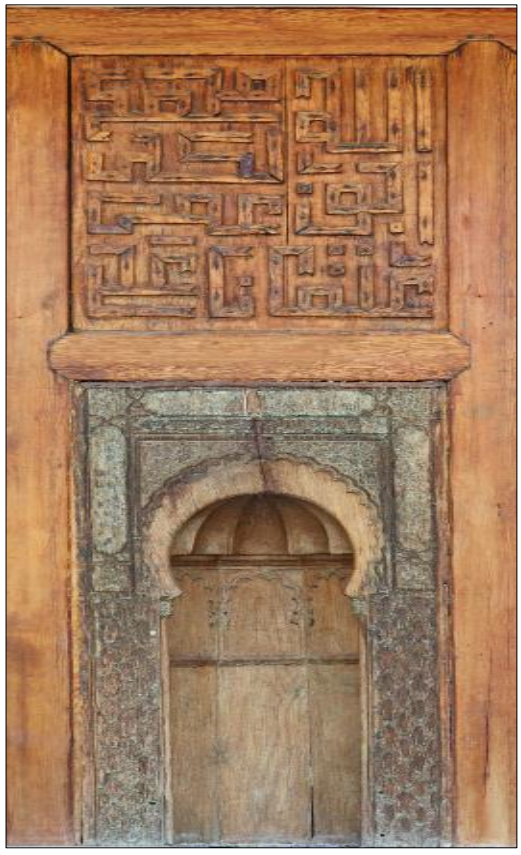


Fig. 8: La *'Anza* de la mosquée des Andalous à Fès, © T. Bahjaoui, 2022.

[28]. Il s'agit d'une inscription coranique à l'image de ce que nous avons à Bab Agnaou de Marrakech et dans le heurtoir de la Puerta del Perdon de la grande mosquée de Séville construites par le même calife almohade Yaʿqūb al-Mansūr. Voir: Cambazard Amahan, *Le décor sur bois de Fès,* 107-113. Hicham Rguig et *al.*, "Recherches archéologiques à Bab Agnaou de Marrakech (fin XIIème siècle). Premiers résultats," *Hespéris Tamuda* LVIII (2023): 65-93.

[29]. Henri Terrasse, "Le mobilier liturgique mérinide," *Bulletin d'Archéologie Marocaine* 10 (1976): 185-208.

[30]. Ce dispositif joue le rôle d'un mihrab secondaire et indique la direction de la *Qibla* pour les fidèles qui font leurs prières dans le *ṣaḥn*, notamment pendant la saison estivale.

2.4. Apogée artistique à l'époque mérinide

Lorsque nous évoquons l'ère mérinide, elle nous apparaît comme une période d'épanouissement des sciences et des arts, qui a apporté une contribution de poids à la bonne maîtrise de l'art de construire au Maroc.[31] Une particularité manifeste est la place accordée au bois de cèdre dans la plastique monumentale des réalisations à vocation religieuse et civile, en l'occurrence les medersas (fig. 9).[32]

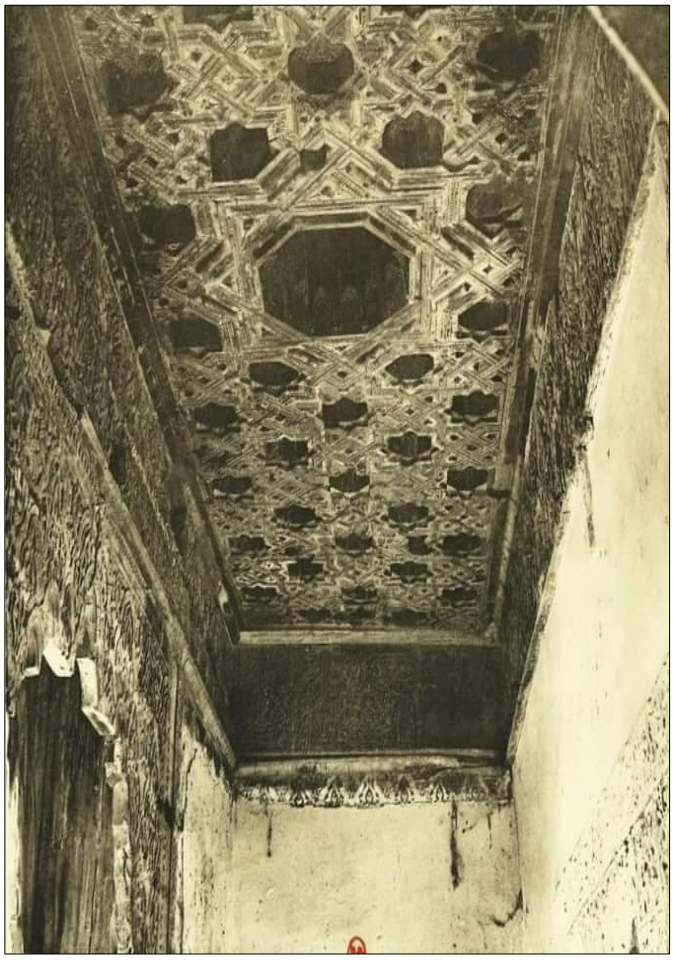


Fig. 9: Le plafond en bois de la médersa mérinide de Salé, © Ch. Terrasse, 1928.

[31]. Michel Terrasse, "Un brillant chapitre de l'architecture marocaine: La période mérinide," *Hespéris-Tamuda* LII 3, 2017: 135-150.

[32]. Il est dès lors nécessaire de s'arrêter sur une autre commande royale, à savoir le minbar de la medersa Buināniya de Fès, véritable chef d'œuvre d'ébénisterie et témoin des sommets qu'atteint le travail sur bois à l'époque mérinide, à la fois en matière de sculpture et de marqueterie. Ahmed S. Ettahiri, "L'esthétique musulmane au Maroc: Remarques sur l'art décoratif des medersas mérinides de Fès," *Bulletin d'Archéologie Marocaine* 20 (2004): 367-385.

De par ses qualités, cette essence est le type de bois idéal pour une commande sultanienne, telle qu'elle avait été passée dans la capitale Fès. Nous sommes reconnaissants au chroniqueur Ibn Marzūq de nous avoir fait part du souhait du sultan Abū al-Ḥasan (r. 731 H./1331-749 H./1348) relatif au recours au cèdre dans l'édification d'une luxueuse demeure dédiée à sa fiancée hafside ʿAzzūna:

> "Je désire (aurait-il dit) une maison qui comprenne quatre chambres (*qubba*), différentes les unes des autres avec deux pavillons qui leur seront contigus. Les murs seront couverts de décors variés, sur plâtre et sur carreaux de céramique. On emploiera du bois de cèdre sculpté et ajusté, avec des motifs floraux ou polygonaux. Le patio aura ses parois sculptées et sera pavé de zellijs et de marbre; on y placera des vasques (*t'yâfîr*, pl. de *t'ayfûr*) de marbre et des colonnes. L'architecture des plafonds sera différente dans chacune des quatre chambres (*qubba*) suivant les procédés de décoration florale et polygonale connus des artisans; ces plafonds seront ensuite peints, les portes seront faites de marqueterie de bois ainsi que les armoires et les portillons (*khukha*). Toute la serrurerie sera de cuivre poli et doré ou de fer étamé. Il leur traça sur un papier le plan de l'ensemble et convint avec eux d'un prix forfaitaire pour le tout."[33]

2.5. Les dynasties saadienne et alaouite: Continuité et émergence de nouvelles pratiques

Une certaine continuité avec la période mérinide est préservée dans les monuments saadiens au regard des pratiques artistiques et des modèles fonctionnels régissant le travail sur bois. Nous devons toutefois garder à l'esprit que même si l'on a livré de bonnes réalisations à la mosquée Muwāssin et à la medersa Ibn Yūsuf de Marrakech, des impairs basculent parfois vers une exécution moins nette et plus aplatie que ceux des parements de la medersa mérinide de Salé et de la medersa Būiʿnāniya de Fès.

Une autre fait marquant consiste en l'introduction progressive de motifs floraux et géométriques émanant du répertoire décoratif ottoman en vogue à cette époque: palmettes dentelées, œillets, tulipes, etc. Ce fut aussi le cas pour la dynastie alaouite, où la qualité de la production persiste avec pour exemple notable les beaux plafonds de la medersa al-Sharrāṭin à Fès et ceux du palais de Moulay Ismāʿīl à Meknès, quoiqu'avec moins d'élégance, que ce soit au niveau de la sculpture de moins en moins défoncée ou de l'épigraphie qui épouse une allure bien maigre.

---

[33]. Evariste Lévi-Provençal, *Un nouveau texte d'histoire mérinide: Le Musnad d'Ibn Marzuk* (Paris: éd. Emile Larose, Hespéris, 1925), 75.

A partir de la fin du XVII^{ème} siècle, une prédilection a été accordée à la peinture sur bois, "*Zwāq*," utilisée pour la décoration de divers objets tels que les plafonds, les portes et l'ameublement. Elle a pris une ampleur particulière au XIX^{ème} siècle, au moment où se sont multipliés les sanctuaires et les palais et demeures bourgeoises où l'on peut encore contempler ce type d'art (fig. 10).

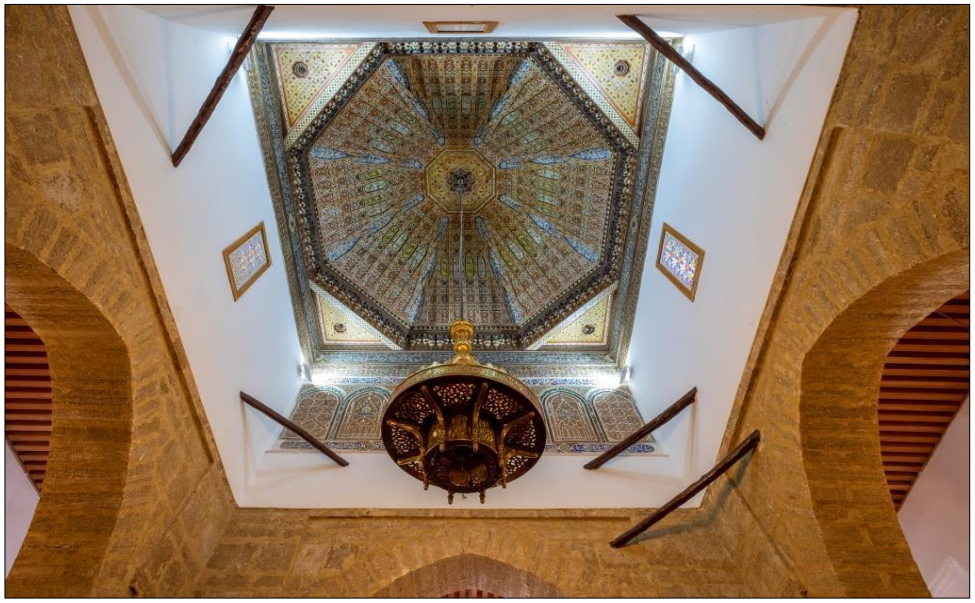


Fig. 10: Coupole de la mosquée Moulay al-Makki à Rabat, © M. A. Amrani, 2020.

3. Matière première: Alerter contre la fragilisation

3.1. Sélection raisonnée des essences de bois

De par son parfum qui persiste longtemps, le cèdre est un arbre majestueux très apprécié. Sa qualité de bois est imputrescible, résistante à l'humidité, aux champignons et aux insectes.[34] Nombreux sont les témoignages, souvent chargés d'émotion, qui mettent l'accent sur ces avantages potentiels: "un arbre chérif qui tutoie le sacré," s'enflamme al-Hāj Driss, un *m'aallam* ayant derrière lui plus de quarante-cinq ans d'expérience. Et "aucune ne lui, ajoute-t-il, dont la louange de la vivacité de son parfum est répandue parmi les artisans,"[35] à qui l'on a donné le nom poétique de "*Nasmat al-Sa'āda,*" ce qui signifie littéralement le "souffle du bonheur." Pour son collègue de travail, le sculpteur al-Hāj Hussin, qui exerce encore à Marrakech

[34]. Omar M'hirit et Mohamed Benzyane, *Le cèdre de l'Atlas: mémoire du temps* (Casablanca: La Croisée des Chemins, 2006), 39-49.

[35]. Le bois de cèdre exhale une odeur à la fois forte et chaleureuse, c'est pour cela qu'il est utilisé en tant qu'huile essentielle.

malgré ses soixante-quatorze ans: “c’est le meilleur bois qui soit! Ni l’eau, ni le soleil, ni l’air ne l’altèrent! Il ne gauchit pas!.” Et bien encore: “Rien de mieux pour la découpe et la sculpture, il ne se fend pas sous l’outil. Pour la décoration, “il passe maître dans le domaine du bois peint.” Selon d’autres témoignages et informations que André Paccard a recueillis, on est face à un arbre vivant, une fois que le bois a été retiré de celui-ci, il ne meurt pas, il vit et il vit très longtemps. Et chose encore plus fascinante, il a besoin “d’au moins quarante ans pour comprendre qu’il a été coupé de sa mère.”[36]

Evidemment, cet enthousiasme n’est pas sans rapport avec l’importance du cèdre au Maroc. Plus qu’un bois, il constitue la raison d’une fierté nationale. Le pays possède la principale cédraie du bassin méditerranéen (*Cedrus atlantica*), sur 1 375 000 hectares: 130 000 hectares d’aire centrale, 895 000 hectares de zone tampon et 350 000 hectares d’aire de transition, soit 75 % de la population mondiale des cèdres de l’Atlas se trouve au Maroc. Néanmoins, l’écosystème des cèdres est menacé par le dérèglement climatique et la pression des hommes, et le pays cherche désormais à protéger son précieux legs végétal.[37]

Aux yeux des maîtres-artisans, tous les bois de cèdre ne manifestent pas forcément les mêmes propriétés. L’usage pouvant, de ce fait, varier très fortement d’une pièce à une autre, la plus onéreuse, le cèdre massif et tendre provenant de la forêt Hjiret sur la route de Midelt, de Khénifra et d’Azrou au Moyen Atlas, est destinée à un usage noble tel que la sculpture en architecture, ou l’ameublement.[38] En témoignent la mosquée al-Qarawiyyīn, la medersa Būināniya de Fès, la mosquée Muwāssin, la medersa Ibn Yūsuf de Marrakech et de nombreuses autres mosquées, medersas et demeures palatines des différentes villes impériales. D’autres variétés sont utilisées dans la réalisation des poutres, ou comme support pour la peinture.

Appelé plus communément en arabe “*al-ʿArʿār*,” un autre type de bois, le thuya,[39] avec sa couleur rouge-brun absolument remarquable et son grain “en œil d’oiseau,” sied à merveille aux arts du bois. On en façonne des caisses, des boîtes, et parfois mêmes des tables. La taille de ses racines ne permet pas des usages de volume important. C’est pour cette raison même que ce bois est utilisé en exclusivité par les artisans et non pas par les ébénistes.

---

[36]. André Paccard, *Le Maroc et l’art traditionnel islamique dans l’architecture* (Annecy: éd. Atelier 74, 1981), t. 2, 222.

[37]. Pour rappel, le département des Eaux et Forêts a inscrit en 2016 la cédraie du Moyen Atlas au programme mondial des réserves de biosphères (WNBR) reconnu par l’Unesco comme une région conciliant la conservation de la biodiversité et le développement. A consulter le lien suivant: https://en.unesco.org/biosphere/arab-states/atlas-cedar

[38]. Un mètre cube de cèdre peut se vendre jusqu’à 16500 dirhams mais beaucoup moins au marché noir (prix fin de l’année 2025).

[39]. *Tetraclinis articulata.*

Le thuya est assez commun au Maroc, même s'il a une meilleure croissance dans la province d'Essaouira: plus de 90.000 hectares de thuya qui se place en seconde position après l'arganier.[40] Malheureusement, comme c'est le cas pour le cèdre, cette essence est sérieusement menacée par une exploitation intensive, à laquelle s'ajoutent les saisons de sécheresse successives qui ont touché la région, quand bien même cette essence en péril constitue la source principale de subsistance de nombreux artisans implantés dans cette région du pays, eux et leurs familles.

En ce sens, force est de constater que le thuya permet plusieurs usages aux populations locales, d'autant que chaque partie de l'arbre présente des caractéristiques uniques. Seule la mise au point d'une gestion intégrée de protection, assurant une collaboration prolongée entre les instances gouvernementales, les ONG et les artisans qui utilisent le thuya, pourrait garantir un usage à la fois rentable et durable de cet arbre, et permettre aux générations futures de profiter encore de ses nombreuses qualités. Les opérations de boisement et de reboisement, et les mesures visant à en accroître la productivité et à renforcer sa préservation ont nourri un certain espoir, même s'il est vrai qu'une grande part d'artisans à Essaouira, mais aussi ceux d'autres villes (Marrakech, Agadir, Khémisset, Salé, etc.), a de nombreuses raisons d'être pessimiste. Pour l'heure, rien n'est acquis, comme le résume ce témoignage franc livré par Si Saïd, un ébéniste d'Essaouira bien averti: "la plupart des *Mat'allmīn* quittent rapidement les ateliers de menuiserie pour rejoindre d'autres métiers qui semblent pouvoir leur rapporter de l'argent."

On ne s'est pas contenté de rester passif face à la force d'attraction que représentent les essences tropicales provenant de l'Afrique subsaharienne. Avec ses incrustations du bois d'ébène et d'ivoire, le *minbar* de la mosquée Kutubiya, pour ne citer que ce chef-d'œuvre plusieurs fois séculaire, a notamment comme mandat de garder vivant chez les Marocains, le souvenir d'une époque où le pays puisait sa force dans l'héritage culturel africain et le partageait. A cet égard, nous sommes redevables à André Paccard d'avoir introduit dans son glossaire des arts traditionnels au Maroc un terme, chargé de sens, qui doit appartenir à ce passé lointain: le *Wiwāni*. L'origine de cette appellation est incertaine, mais pourrait avoir un rapport avec les bois importés du continent noir: "les anciens maallems nous parlent également du Wiwani (ou Wawa), bois qu'ils qualifient de très rare, dont le parfum reste légendaire en leur mémoire. En fait, après enquête, il apparaît que le nom réel de ce bois est Samba (nom technique: *Triplochiton scleroxylon K. Schum*). Nous le citons, car plusieurs maallems nous en ont parlé comme d'un bois marocain, bien que celui-ci semble ne plus exister dans le pays. En revanche, on le trouve encore au Ghana, au Libéria, en Côte

[40]. Voir à ce propos: Jacques Sibony, *Essaouira et sa marqueterie de Thuya* (Rabat: Marsam, 2005).

d'Ivoire et au Cameroun. Ce bois provient d'un feuillu qui ressemble un peu au peuplier. Il aurait été, en particulier, utilisé fréquemment pour la réalisation des anciennes Koubbas."[41]

3.2. Diversité dans les usages

Il va sans dire que le bois dans l'architecture marocaine remplissait, à travers les siècles, différentes fonctions: la charpente est la plus opérante, la séparation et l'intimité se sont développés, puis sont apparus les habillages et les revêtements, la menuiserie et les aménagements principalement. Parfaitement adapté à toutes ces dispositifs, ce matériau de construction exige moins d'entretien sur sa durée de vie. Il consent aussi énormément de potentialités ornementales et suggère, par conséquent, de nombreuses possibilités d'exprimer une créativité. Tous les espaces du bâtiment sont, par conséquent, de véritables supports à décorer, dans la mesure où la matière première permet aisément de jouer avec les volumes, la lumière et les couleurs: les portes d'entrée "*Bāb al-Dār*," les portes intérieures "*al-Madkhal*," et les portes des salons "*Dfāf*," les linteaux, les fenêtres intérieures et extérieures, les balustrades "*al-Darbūz*" qui bordent l'étage surplombant les patios, les moucharabiehs, et les plafonds habillés sous plusieurs formes, naturellement sculptés, moulurés en motifs ou peint en "*Zwāq*" avec une richesse colorée (fig. 11).



Fig. 11: Encadrement d'une fenêtre jumelée conservée au musée Dar Jamai à Meknès. Dimensions: H. 177 cm, L. 112 cm, © Discover Islamic Art.

[41]. Paccard, *Le Maroc et l'art traditionnel*, tome 2, 222.

La décoration du bois n'est pas moins intéressante en version mobilier. Aux quatre coins du Maroc, les musées, avec à leur tête le musée Nejjarine à Fès, préservent des artefacts en bois attractifs par leurs aspects décoratifs, esthétiques et stylistiques, et nous permettent d'en découvrir la richesse, allant des succès des artisans aux valeurs dont ces objets d'art sont porteurs, à leur originalité et aux besoins de ceux qui les utilisaient. On y trouve des tablettes servant d'outils pour apprendre aux enfants à lire et à écrire dans les écoles coraniques, des objets de soins corporels utilisés par les femmes comme les khôliers, les peignes et les miroirs, des armes, et enfin, le mobilier quasi-indispensable dans les grandes mosquées tels les *minbars* et les chaires d'enseignants. L'assimilation, telle qu'elle est exprimée ici, se donne à lire comme étant achevée dans toutes ses dimensions: au Maroc, le mobilier en bois dénote une grande originalité et appartient au domaine exclusif de l'artisanat et de l'art utilitaire décoratif. Etant l'expression de traditions locales ancestrales, il est intimement lié à ses multiples détenteurs et comporte ainsi une forte dimension patrimoniale. La meilleure appréhension de celle-ci doit nécessairement s'inscrire dans une perspective qui tienne compte de la diversité des pratiques, des apports, des réalisations et des savoirs et des savoir-faire.

4. Procédés et techniques: Penser les gestes ancestraux

4.1. La sculpture

L'artisan dénommé "*al-Naqqāsh*" ou "*Naḥḥāt Lakhshab*" sculpte diverses essences de bois en utilisant des burins de différentes formes et tailles. Le cèdre demeure le plus recherché. En architecture comme en mobilier d'intérieur, des motifs tirés de l'ornementation ancestrale marocaine, géométrique (entrelacs rectilignes, chevrons, étoiles) et florale (palmes, palmettes, entrelacs floraux) se fondent dans le bois et se fusionnent, perpétuant la tradition.

Le travail de l'artisan consiste à sculpter par enlèvement de la matière dans le but de créer des moulures, des sculptures ou des reliefs sur une surface plane (fig. 12). Le procédé traditionnel suit un itinéraire technique commun à l'ensemble des villes enquêtées, qui s'entrelace avec les modes opératoires liés au traçage, au défonçage, à la découpe, au débitage, à l'épannelage et à l'ébauchage du bois. Les étapes sont nombreuses:

• Mise au point préalable d'une grande rigueur.

• Préparation des gabarits.

• Débitage du bois en planches.

• Traçage, à savoir la reproduction à l'aide d'un crayon, du motif sur la pièce de bois.

• Sculpture des planches selon les gabarits.

• Collage des sculptures sur une assise en latté.

• Collage de l'assise sur l'ouvrage à décorer.

• Finition pour éliminer quelques coups d'outils trop apparents.

• Protection à l'aide de produits de finition (vernis, cire, huile, etc.).



Fig. 12: Le *m`allam* évide et creuse le bois; les motifs décoratifs sont réalisés en relief grâce à une sculpture exigeant maîtrise et précision, © H. Rguig, 2022.

L'outillage moderne offre toutes sortes de noms différents (fig. 13, 14, 15 et 16; tableaux 1, 2 et 3) souvent au dialecte marocain *(darīja)*. Il comprend des scies *(manshār),* des rabots *(malsa)*, des marteaux *(mṭarqa)*, des burins *(rkāb, marbū')*, des vilebrequins modernes remplaçant le plus souvent l'ancien vilebrequin à archet *(msha'b-ū-qūs).*



Fig. 13: *M'allam* Labib dans son atelier en plein cœur de la rue Nejjarin à Fès. Par cette mise en scène, il nous a aidé à saisir comment fonctionnait une scie traditionnelle qu'il préserve avec grand soin, © H. Rguig, 2022.



Fig. 14: Groupe 1 des outils du sculpteur du bois, © H. Rguig, 2022.

1	*Dhafra dyāl Daqqān*	ظفرة ديال دقان
2	*Dhafra dyāl Daqqān*	ظفرة ديال دقان
3	*Dhafra dyāl Daqqān*	ظفرة ديال دقان
4	*Dhafra dyāl Daqqān*	ظفرة ديال دقان
5	*Marbū' Dakkan w Takrāsh*	مربوع دقان وتكراش
6	*Marbū'Dakkan w Takrāsh*	مربوع دقان وتكراش
7	*Marbū' Dakkan w Takrāsh*	مربوع دقان وتكراش
8	*Mtallat*	مثلث
9	*Dhafra dyal Daqqān*	ظفرة ديال دقان
10	*Marbu' Taksār*	مربوع تكسار
11	*Marbu' Taksār*	مربوع تكسار
12	*Marbu' Taksār*	مربوع تكسار
13	*Mtak*	متک

Tab. 1: Nomenclature des outils du sculpteur du bois (groupe 1).



Fig. 15: Groupe 2 des outils du sculpteur du bois, © H. Rguig, 2022.

1	*Marbūʿ Daqqān* 8 mm	مربوع دقان 8 مم
2	*Marbuūʿ Daqqān* 10 mm	مربوع دقان 10 مم
3	*Maruūʿ Daqqān* 12 mm	مربوع دقان 12 مم
4	*Marbūʿ Daqqān* 14 mm	مربوع دقان 14 مم
5	*Tajwina Dyāl Daqqān*	تجوينة ديال دقان
6	*Tajwina Dyāl Daqqān*	تجوينة ديال دقان
7	*Tajwīna Dyāl Daqqān*	تجوينة ديال دقان
8	*Tajwīna Dyāl Daqqān*	تجوينة ديال دقان
9	*Tajwīna Dyāl Daqqān*	تجوينة ديال دقان
10	*Tajwīna Dyāl Daqqān*	تجوينة ديال دقان
11	*Marbūʿ Taqlāʿ w Tṣafiya* 6 mm	مربوع تقلاع وتصفية 6 مم
12	*Marbūʿ Taqlāʿ w Tṣafiya* 5 mm	مربوع تقلاع وتصفية 5 مم
13	*Marbūʿ Taqlāʿ w Tṣafiya* 2 mm	مربوع تقلاع وتصفية 2 مم
14	*MarbūʿTaqlāʿ w Tṣafiya*	مربوع تقلاع وتصفية 4 مم
15	*Marbūʿ Taqlāʿ w Tṣafiya* 3 mm	مربوع تقلاع وتصفية 3 مم
16	*Marbūʿ Taqlāʿ* 1 mm	شوكة: مربوع تقلاع 1 مم

Tab. 2: Nomenclature des outils du sculpteur du bois (groupe 2).



Fig. 16: Groupe 3 des outils du sculpteur du bois, © H. Rguig, 2022.

1	*Marbūʿ Daqqān w Takrāsh ū Taksār*	مربوع دقان وتكراش أو تكسار
2	*Marbūʿ Daqqān l Tawrīq*	مربوع دقان للتوريق
3	*Marbūʿ Daqqān w Takrāsh ū Taksār*	مربوع دقان وتكراو تكسار
4	*Marbūʿ Daqqān l Tawrīq*	مربوع دقان للتوريق
5	*Marbūʿ Daqqān w Takrāsh ū Taksār*	مربوع دقان وتكراش أو تكسار
6	*Marbūʿ Daqqān l Tawrīq*	مربوع دقان للتوريق
7	*Marbūʿ Daqqān l Tawrīq*	مربوع دقان للتوريق
8	*Marbūʿ Daqqān w Takrāsh ū Taksār*	مربوع دقان وتكراش أو تكسار
9	*Marbūʿ Daqqān l Tawriq*	مربوع دقان للتوريق
10	*Marbūʿ Daqqān w Takrāsh ū Taksār*	مربوع دقان وتكراش أو تكسار

Tab. 3: Nomenclature des outils du groupe 3.

4.2. La peinture *"Zwāq"* ou *"Tazwwāqt"*

A Fès, Marrakech, Tétouan, Meknès, Rabat, pour ne citer que ces villes, le bois est considéré comme décoré lorsqu'il reçoit une peinture flottante entre arabesques et formes géométriques. On compte trois étapes dans le processus de mise en réalisation d'un "*Zwāq*." La première consiste en l'application d'un pochoir sur une surface traitée d'avance: fond uni, l'ocre rouge en général.[42] Cela se fait en utilisant un tampon de poudre fabriqué à la main, au moyen duquel l'artisan tapote délicatement afin d'imprimer les dessins sur le bois. L'étape suivante, communément appelée "*Ṭrīḥ*," consiste à peindre les motifs tracés; étape où la précision est une exigence professionnelle justifiée, comme en témoigne la main portant le pinceau "*Qlam Ṭrīḥ*" posée imperturbablement sur la paume de l'autre (fig. 17).[43] Une fois la peinture séchée, il n'y a plus besoin de la poudre qui a marqué le motif, alors on s'en débarrasse. Ensuite, on trace un trait fin sur les bords du motif avec un pinceau plus fin "*Qlam at-Tazyīn*," avec la couleur blanche ou noire. Le menuisier peintre en est à l'étape finale avant l'application, après séchage complet, d'un vernis avec un substance cuite à base d'huile de lin, de safran, d'herbe et de cèdre.

Jadis, la palette de l'artisan peintre consistait en une variété de couleurs naturelles: bleu "*Zraq al-Līl*" (bleu nuit), jaune clair "*Qalb al-*

[42]. Un mélange de paprika "*al-Taḥmīra*," de poudre de coquelicot "*La'kar al-Fāsī*" de feuilles de grenadier "*'Wrāq Rammān*" et de "*Qshūr Rammān.*"
[43]. Il est de coutume que les pinceaux sont confectionnés par les artisans eux-mêmes, prélevés sur l'échine de l'âne.

Banāna" (cœur de banane), mélange entre le bleu foncé et le jaune clair "*Mwassakh*" (sale) etc. Il en va de même pour les ingrédients qui différaient d'une ville à l'autre; la disponibilité en matières premières en dépend bien évidemment: laine carbonisée issue des moutons, poudre de coquelicot "*La'kar al-Fāsī,*" sulfate de cuivre "*Lahdīda al-Zarqa*," gypse, poudre de Nila, curcuma, henné, pelure de grenade séchée "*Qshūr rammān*," paprika "*Taḥmīra.*" Après broyage, ces ingrédients à base d'éléments minéraux ou végétaux ainsi que des poudres chimiques, étaient fondus avec de la peau de bœuf désagrégée,[44] des jaunes d'œufs "*Ṣfar al-Biḍ*" et rarement avec des feuilles d'or.



Fig. 17: Dans son atelier du Zouak à Tétouan, le *m'allam* est tenu presque verticalement pour décorer une surface plane; la main portant le pinceau est posée sur la paume de l'autre, © H. Rguig, 2022.

4.3. Le tournage

Le tournage sur bois traditionnel consiste à donner une forme cylindrique à un morceau de bois quelconque en utilisant un tour à bois. L'artisan dénommé "*al-Kharrāṭ*" utilise diverses essences de bois telles que le cèdre, le citronnier, l'olivier, le thuya et le laurier rose. La production se limite aujourd'hui à des objets usuels, en l'occurrence les manches de brochettes, les khôliers. Rares sont les commandes destinées à façonner les fenêtres et les balustrades en moucharabieh. Le *m'allam* Bana est l'un des

[44]. Remplacée parfois par de l'albumine.

tourneurs traditionnels sur bois renommés de la ville de Marrakech. Il exerce son métier depuis plus de 40 ans. On le voit travailler régulièrement sous le regard des passants, assis à même le sol, devant l'ouverture de son échoppe plantée en plein rue Sebbagine, à la fois atelier et magasin. L'outillage du *Kharrāṭ* se compose d'un tour manuel, d'un archet et d'un burin entièrement actionné par la main et le pied (fig. 18).



Fig. 18: Par la main et le pied, et à l'aide d'une *Mkharṭa (Mikhraṭa)*, la transformation s'opère promptement; le bois rude se convertit en un objet d'art, © H. Rguig, 2022.

Il y a lieu de noter à cet égard que la technique du tournage a été adéquatement étudiée et documentée par de nombreux essais réalisés depuis de nombreuses années. Voici la brève description qui en est donnée dans l'ouvrage sur les palais et demeures de Fès réalisé par le groupe de chercheurs composé de Jacques Revault, de Lucien Golvin, et d'Ali Amahan: "On sait que ce métier se compose d'une simple planche, au milieu de laquelle sont fixées deux traverses parallèles (*muqarnîa*). Ces traverses sont munies de deux pointes en fer (*ros al-moqarnîa*) opposées l'une à l'autre, permettant d'y fixer la pièce à tourner. Le tournage s'opère avec la main droite qui actionne le tour horizontal à l'aide d'un archet (*qūs*), en roseau et ficelle, et le pied gauche qui maintient ciseau (*marbū'a*) ou gouge, tenu aussi de la main gauche, contre l'objet tourné, entre le gros orteil et le second doigt. Une barre

de fer à section carrée *(‘atla ḥadīd*), placée au-devant du métier, en complète l’équipement sommaire.”[45]

4.4. La marqueterie

La marqueterie est par définition une technique d’incrustation. Elle consiste à creuser le bois pour y placer des morceaux d’une autre matière ou d’une essence différente. Au Maroc, elle a connu une mutation considérable avec l’arrivée, au début du XX^{ème} siècle, d’ébénistes venus de l’Europe, de la France et de l’Italie surtout, qui amenèrent avec eux de nouveaux outils et de nouvelles machines tout en offrant de meilleures perspectives de production. On passait alors de la production de simples coffres à la confection d’objets, sous toutes les formes, dans toutes les tailles, pour tous les goûts et tous les budgets, allant des tables et des chaises, aux jeux d’échecs et des boîtes à mouchoirs.

A cette époque, deux figures de la marqueterie marocaine étaient aux commandes de deux ateliers qui rivalisaient de créativité et de technicité entre eux. M’Hamed Kadiri à Fès était le gardien de la tradition plusieurs fois séculaire, dont les œuvres participaient aux grandes expositions internationales, telles celle de 1937 à Paris.[46] Ce n’est sans doute pas un hasard s’il fut appelé, en compagnie de son frère cadet Taieb, par Marcel Vicaire, conservateur du musée Batha, pour restaurer le *minbar* de la medersa Būināniya de Fès, véritable chef-d’œuvre d’ébénisterie et témoin des sommets qu’avait atteint le travail sur bois à l’époque mérinide, à la fois en matière de sculpture et de marqueterie. La quête de la seconde grande figure nous ramène à Essaouira. Ici, tout le monde admet que la marqueterie fait vivre plusieurs milliers d’artisans et de boutiquiers. Mais combien d’entre ceux-ci connaissent le français Brosse?[47] Certainement peu. Et pourtant si la majorité des visiteurs de la cité des alizés ramènent un souvenir “made in Essaouira” en bois de thuya, on le doit en grande partie à celui qui, en 1924, introduisit le tour et se servit de la loupe comme source d’inspiration.[48] “Il installa, écrit Jacques Sibony, un atelier doté d’un outillage complet, et avec le concours de quelques artisans, il se spécialisa dans la fabrication d’objets en loupe. Les boîtes, tables et coffrets qui sortirent alors de son atelier furent

---

[45]. Jacques Revault, Lucien Golvin et Ali Amahan, *Palais et demeures de Fès* (Aix-en-Provence: Institut de recherches et d’études sur les mondes arabes et musulmans, 1985). Disponible sur Internet (généré le 20 avril 2022): https://doi.org/10.4000/books.iremam.2303

[46]. La marqueterie de Fès, dont le corps des objets est principalement réalisé en cèdre, se caractérise par l’utilisation essentielle des bois d’arbres fruitiers. A cela s’ajoute le thuya, l’ébène du Sénégal et de Côte d’Ivoire, ou encore des matériaux plus riches, tels que le nacre et l’ivoire.

[47]. Omar Lakhdar, *Mogador, mémoires d’une ville* (Rabat: al-Manāhil al-Jadīda, 2015), 137.

[48]. Excroissance de la racine de certains arbres, comme le thuya, recherchée en marqueterie pour sa structure et son coloris.

appréciés, et les marqueteurs de la ville comprirent l'intérêt de ce nouveau matériau."[49]

La visite de quelques ateliers a permis de repérer les étapes de la chaîne opératoire nécessitant la mise en commun de compétences variées. D'emblée, l'approvisionnement en matière première constitue actuellement la plus grosse entrave au métier (fig. 19). Le maître-artisan marqueteur est amené par la suite à réaliser les dessins nécessaires, à calculer les oppositions des couleurs en mettant celles-ci en harmonie, et à répartir les tâches, s'il a bien évidemment la chance d'avoir des aides. Une fois le plan de mise en œuvre établi, on passe au traçage des motifs au crayon sur l'objet à travailler, puis à leur gravage. Des vides sont creusés dans le support bois pour recevoir les incrustations découpées aux dimensions voulues. Ensuite, le maître-artisan assemble le tout méticuleusement à l'aide de la colle et d'un marteau. Il obtient le glaçage de la surface à l'aide d'un bouche-pores ou d'un remplissage à la sciure de bois, puis il rabote et ponce pour obtenir une surface lisse. Enfin, il applique un produit de finition comme la cire, le vernis au tampon ou le vernis moderne.

Rien ne semble subsister de l'outillage d'origine. Ci-après la liste des outils qu'on trouve chez les marqueteurs d'aujourd'hui qui ne diffèrent guère de ceux de la menuiserie générale: scies, limes, mèches, poinçons, burins ou ciseaux à bois, rabots à dents en bois de différentes tailles, établis avec table de coupe inclinable, équerres, compas, maillets, gougés, papiers de verre, scies à main de différentes tailles, marteaux de poids différents, tenailles, tournevis, râpes, haches, trusquins, mètres à pliant, à ruban, polisseuses manuelles, brosses dures et souples, etc. S'ajoute à cela des outils pour peinture et vernissage: pinceaux, coton et chiffons.



Fig. 19: La loupe de thuya polie avant d'être incrustée d'une matière différente qui peut être d'autres essences de bois ou d'autres matériaux, © H. Rguig, 2022.

[49]. Sibony, *Essaouira et sa marqueterie*, 18.

5. La transmission: Appréhender la délicatesse d'une pratique

5.1. L'atelier et l'apprentissage sur le tas

Bien que la figure emblématique du tourneur traditionnel, œuvrant avec ses mains et ses pieds, ne fasse pas encore définitivement parti du passé, il semble que les savoirs et savoir-faire liés aux arts du bois sont confrontés à une profonde mutation touchant ce qu'il y a de plus crucial dans leur existence: la transmission. Rien ne différencie le bois de toute autre branche d'artisanat d'art; il peut même servir de modèle. "Je ne sais pas si j'ai envie que mon enfant fasse lui aussi ce métier," voilà des mots qui sortent de la bouche de la plupart des praticiens. Certes, c'est là un révélateur d'un état d'esprit communément rencontré aujourd'hui. Cependant, il n'est pas impossible qu'il ait quelque chose à voir avec les séquelles de la crise sanitaire sur les 2,4 millions d'artisans que compte notre pays.[50] Reste l'inquiétude sur ce que deviennent les fonds techniques hérités si nous ne les transmettons pas aux générations futures dans des conditions acceptables? Pour les raisons évoquées ci-dessus, l'enquête comprenait la question simple et à la fois la plus difficile: comment se transmettent, dans le contexte marocain actuel, les compétences d'un *m'allam* du bois vers son successeur?,[51]comme manière d'appréhender le futur à travers le prisme de la rétrospective.

L'atelier constitue le point focal de la transmission informelle des connaissances. Son poids apparaît surtout lors de l'interview des personnes âgées. Tantôt ouvert à tous les vents (clients, fournisseurs et touristes parfois), tantôt fermé comme un cocon d'isolation, qui s'impose pour y établir une ambiance hiérarchisée nécessaire à la bonne conduite du travail, l'atelier est appelé à abriter autour de son établi un apprentissage basé sur la reproduction des schémas hérités (fig. 20).

Les gestes du *m'allam* sont souvent l'élément déclencheur qui permettra aux apprentis de passer de l'envie à l'action. Ces derniers sont amenés, sans explications nettement formulées, à observer les gestes et à effectuer, ensuite, quelques opérations simples, pour finalement accéder aux opérations les plus ardues. Il s'agit ici d'une formation "sur le tas"[52] conditionnée par les facultés d'observation et d'assimilation de l'apprenti. Celui-ci doit se débrouiller tout seul pour réaliser sa tâche. Occasionnellement, il recevra une aide basique qui se limite à exposer le geste et non à donner un éclaircissement oral. A ce stade qui a profondément

[50]. L'enquête réalisée en 2020 sur l'impact du Covid-19 sur les artisans par l'Observatoire d'Artisanat.
[51]. En se basant sur les textes des organismes internationaux, Hélène Bézille nous donne des définitions claires et précises sur la transmission dans le secteur de l'artisanat. Hélène Bézille, "De l'apprentissage informel à l'autoformation dans l'éducation tout au long de la vie," in *L'éducation tout au long de la vie*, dir. Lucette Colin L.et Jean-Louis Grand (Paris: Economica, 2008), 25-26.
[52]. La formation sur le tas se caractérise principalement par l'imprégnation, l'imitation et l'acquisition progressive des savoir-faire.

marqué la vie des artisans enquêtés, on ne laisse pas libre cours au sens de l'initiative mais on reconnaît toutefois le droit à l'erreur. Les activités de formation sont en rapport direct avec le travail. L'apprenti puise alors dans la variété des situations, des événements ou des révélations soudaines. Son apprentissage n'est ni planifié ni structuré (en termes d'objectifs, de temps ou de ressources). L'apprentissage informel possède la plupart du temps un caractère inintentionnel de la part de l'apprenant *(m'allam)*.



Fig. 20: L'atelier d'un menuisier-sculpteur dans la médina de Salé. On y circulait aisément entre les établis et les réserves, désordre compris!, © H. Rguig, 2022.

Il n'est pas rare de voir des *m'allmīn(s)* être avares d'information sur les compétences professionnelles dont ils disposent: secrets techniques, réseau de fournisseurs et de clients, gestion financière de l'atelier, etc. On avance souvent l'idée selon laquelle ils font tout pour ralentir la formation de leurs apprentis, afin de les empêcher de voler de leurs propres ailes.

Certains pourraient dire que c'est par crainte de former leurs propres concurrents ou de se préserver une main d'œuvre bon marché. Mais, la vérité est ailleurs: le paternalisme, toujours profondément ancré dans les milieux artisanaux de notre pays, rend pénible la transmission aux jeunes des moyens de s'affirmer et s'autonomiser. On est loin toutefois du cliché qui fait des maîtres-artisans des patriarches élevant un mur de secret concernant leurs compétences pérennisées en se rapprochant plus d'une transmission verticale père-fils. Apparemment, l'adhésion à la profession n'est plus héréditaire; aucun des artisans que nous avons rencontrés, apprentis compris, n'avait, d'ailleurs, de parents ayant travaillé dans l'artisanat.

Il y a lieu de rendre hommage à feu Haj Mohammed Kamal Bellamine qui nous a quitté le 08 mai 2023. Comme le nom de famille le laisse deviner, le *m'allam* descendait d'une longue lignée d'*Amīn(s)*, chefs de la corporation

des artisans du bois à l'ancienne médina de Fès, où l'artisanat est une affaire de siècles. Aussi, il faisait partie d'une génération d'artisans qui ont appris le métier très jeune dans l'atelier familial. De père en fils, la transmission s'y opérait via une formation "sur le tas" conditionnée par les facultés d'observation et d'assimilation de l'apprenti qui puisait alors dans la variété des situations, des événements ou des révélations soudaines.

La pleine maîtrise des gestes ancestraux et la passion pour la création ont projeté notre maître-artisan au sommet du travail sur bois qui est, pour lui, bien plus qu'un métier qui le fait vivre, mais un héritage à garder vivant avec une ferveur immense. Commande après commande, au Maroc et à l'international, Mohammed Kamal Bellamine s'est taillé auprès des élites et des experts une réputation enviable: le mausolée Mohammed V à Rabat et la mosquée Hassan II de Casablanca, pour ne citer que les plus connus, constituent une saga inégalée dans l'histoire de l'architecture moderne au Maroc où son empreinte est indélébile.

L'engouement autour de Mohammed Kamal Bellamine repose aussi sur son brillant parcours dans l'enseignement. Avec son esprit de partage et de diffusion des principes-clés tirés de sa propre expérience gagnée dans le travail du bois, il a été le fer de lance de l'Académie des Arts Traditionnels de Casablanca qui a célébré ses vingt ans en 2022. Il est bien connu pour ses capacités de pédagogue, et il a œuvré, de nombreuses années durant, à construire un pont vers les générations montantes de maîtres-artisans, en leur communiquant la connaissance des traditions ancestrales, la maîtrise des codes mouvants de la réinvention, ainsi que la profonde fierté de leur propre culture "*Tamaghrabīt.*" Par cela, Mohammed Kamal Bellamine a mis un terme à l'image stéréotypée du *M'allam* avare d'information sur les compétences dont il dispose et prêt à tout pour empêcher que ses apprentis ne soient capables de voler de leurs propres ailes.

5.2. L'école des ancêtres

Au Maroc, le travail artistique sur bois, comme beaucoup d'autres activités artisanales, est enseigné dans des structures de formation professionnelle, spécialisées, comportant cours théoriques et enseignement pratique. Cela ne date pas d'hier car la question du devenir de l'artisanat traditionnel confronté à un déclin persistant de sa clientèle a été posée avec acuité depuis les premières années du Protectorat français. C'est ainsi qu'en 1913, une enquête a été ordonnée par le Maréchal Hubert Lyautey au sujet des industries marocaines inaugurant ainsi un long processus de sauvegarde, de rénovation et de revitalisation des "arts indigènes" d'après les vocables employés à cette époque. Vint alors le souci de transmettre. Les musées ethnographiques ne manquèrent pas de faire office d'"école des ancêtres,"

pour reprendre l'expression proposée par Prosper Ricard,[53] puisqu'ils disposent des outils nécessaires pour procéder à la formation et au développement de savoir-faire de haute technicité: des ateliers modèles et des chantiers-écoles mis sur pied au sein des medersas. Raymond Koechlin, directeur du musée des arts décoratifs, écrit en 1917 à propos de ce qu'il appelait rendre le style à leurs ouvrages:

> "En vérité, une seule méthode s'offrait, à savoir de leur faire toucher du doigt la différence entre les produits contemporains et ceux des belles époques; les medersas mérinides de Fez conservent d'assez beaux modèles de plâtres, de zelliges et de menuiserie pour que le goût des artisans puisse s'y former, et comme, ces derniers mois, précisément, la remise en état des plus délabrés a été commencée, maintes occasions furent données à ceux qui les réparaient d'étudier les vieux chefs-d'œuvre de leur métier; pour compléter certaines parties manquantes, ils ont dû imiter ce qui subsistait et vraiment ils s'en sont souvent fort bien tirés: la restauration des medersas – très prudente, nous avons hâte de le constater –, sera pour les métiers indigènes une excellente école."[54]

En ce qui concerne le sujet qui nous intéresse ici plus précisément, la sculpture sur bois, l'enjeu a toujours été de faire confiance à de jeunes talents qui, au fur et à mesure, acquéraient de nouvelles expériences. Tel était bien le cas à Fès lors de la restauration de quelque boiserie précieuse à funduq *al-Tiṭṭāwiyyīn*, comme le rapporte Jean Gallotti l'inspecteur des Beaux-Arts au Maroc à l'époque:

> "(Il a été décidé de) faire appel à un *maâllem* de talent, encore jeune, lui payer son temps et lui donner pour tâche de reproduire exactement une partie de la boiserie. Il ne la reproduira qu'approximativement et avec maladresse. Lui faire comprendre en quoi sa copie diffère du modèle, et lui faire recommencer son travail. Procéder ainsi jusqu'à ce qu'il soit devenu capable de refaire ce qu'avaient fait les anciens maîtres. Le charger alors de réparer la boiserie toute entière. Quand on sera arrivé ainsi à former deux ou trois sculpteurs sur bois au Maroc, la restauration des monuments historiques suffira largement à les entretenir et à leur permettre de faire des élèves."[55]

---

[53]. Nommé à la tête du Service des Arts Indigènes (1920-1935): Muriel Girard, "Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc: l'action du Service des Arts indigènes et de son directeur Prosper Ricard," *Socio-anthropologie* 19-1 (2006): 31-46.

[54]. Raymond Koechlin, "Les industries d'art indigènes," *France-Maroc* (1917): 16.

[55]. Jean Gallotti, "Les industries d'art indigène en 1913," *France-Maroc* 82 (septembre 1923):165-168; 84 (novembre 1923): 205-210; 87 (février 1924): 23-25.

Dans la même veine, des ouvrages, manuels et traités ont été publiés. Ils étaient destinés à constituer un matériel de référence, en vue de diffuser les procédés techniques ancestraux et de faire le point sur l'état de l'art, des arts décoratifs sur bois notamment. On ne peut clore cette section sans mentionner une institution prestigieuse qui a été créé à Tétouan en 1919 au temps de la colonisation espagnole: l'école des arts et métiers, autrement appelée *Dār al-Ṣan'a*, ayant pour mission la préservation du patrimoine artistique ancestral, qui a réussi au fil du temps à donner à la ville une grande réputation dans les traditions artisanales au Maroc. Fini ce temps-là quoique certaines structures de formation veillent à ce que l'artisanat de l'art ne soit pas freiné par la fuite des jeunes talents.[56]

En guise de conclusion

Il résulte de ce qui précède que les savoirs et les savoir-faire liés aux arts décoratifs marocains sont susceptibles de périr si rien n'est fait pour assurer leur transmission de génération en génération. La crise sanitaire du Covid-19 ne cesse de nous rappeler la vulnérabilité de leur situation qui n'est tant liée au faible statut socio-économique de ses détenteurs qu'à leur nature propre axée, par défaut, sur les interactions humaines. Si nous avions un vœu à formuler, c'est que le statut de l'Amine soit revitalisé de façon à contrer, entre autres, la prolifération d'un grand nombre d'artisans sans une vraie qualification professionnelle. Nous gardons, à ce propos, une image nuancée de la situation, ni optimiste, ni pessimiste, mais tout simplement réaliste: des ateliers qui fonctionnent sans apprentis, des jeunes formés en chômage ou qui n'arrivent pas à se positionner comme acteur au sein de la discipline, et des processus de fabrication utilisant de plus en plus de nouvelles techniques et matières premières, notamment d'origine synthétiques et chimiques.

Dans un tel contexte, la gente féminine représente une lueur d'espoir pour un meilleur avenir. Il est vrai que nous n'avons pas de données quantitatives sur les femmes dans l'artisanat d'art, mais un certain progrès est constaté dans cette voie depuis quelques années, notamment les métiers du textile et de l'habillement. Elles sont aussi de plus en plus nombreuses dans les filières de formation professionnelle pour accéder à des métiers traditionnellement masculins comme ceux des arts décoratifs sur bois. Bien évidemment, la vision globale qu'a la société marocaine de la femme et des métiers qu'elle pourrait ou non pratiquer, est toujours et encore stéréotypée. Ces représentations qui, tant qu'elles ne changeront pas, bloqueront toujours les efforts visant à améliorer la mixité de l'emploi. C'est pourquoi nous proposons d'accompagner cette expérience, quitte à forcer un peu l'évolution de carrière de certaines jeunes formées, d'une sorte de discrimination

[56]. A savoir l'Académie des Arts Traditionnels de Casablanca, l'école des métiers et arts nationaux à Tétouan et les centres pour la formation et la qualification dans les métiers de l'artisanat.

positive. Il ne s'agirait pas d'une féminisation forcée, mais tout simplement d'un retour aux origines. Dans les grandes demeures de Fès et Meknès, le souvenir de la peintre-décoratrice sur bois Khđīja Ṭamṭam perdure, indélébile et traversant les âges.[57]

Bibliographie

Almagro Gorbea, Antonio. "The Retractable Maqṣūra Screen and Mobile Minbar of the Kutubiyya Mosque of Marrakesh." *Arqueología de la arquitectura* 18 (2021): e120. https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2021.012

Bezille, Hélène. "De l'apprentissage informel à l'autoformation dans l'éducation tout au long de la vie." *L'éducation tout au long de la vie,* dirigé par Lucette Colin L.et Jean-Louis Grand: 25-26. Paris: Economica, 2008.

Bloom, Jonathan et *al. Le Minbar de la Mosquée Kutubiyya.* New York-Madrid: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

Cambazard Amahan, Catherine. *Le décor sur bois dans l'architecture de Fès.* Paris: éd. CNRS, 1989.

Chadli, Mohammed. "Nejjarine, un foundouk restauré et réhabilité en musée à Fès." In *Le Patrimoine culturel marocain.* Caroline Gaultier-Kurhan (Coord.): 267-287. Paris: Maisonneuve et Larose, 2003.

De Lens, Aline Réveillaud. "Une femme-peintre marocaine." *France-Maroc* 3 (1917): 25-27.

Deverdun, Gaston. "Une nouvelle inscription idrisite (265 H./877 J.C.)." In *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman, Hommage à Georges Marçais*: 129-146. Alger: Imprimerie officielle du Gouvernement général de l'Algérie, tome 2, 1959.

El Mghari, Mina. "Khdija Temtem. Du bois et des couleurs." *Le Jardin des Hespérides* 7 (2017): 50-51.

Ettahiri, Ahmed S. "L'esthétique musulmane au Maroc: Remarques sur l'art décoratif des medersas mérinides de Fès." *Bulletin d'Archéologie Marocaine* X (2004): 367-385.

Al-Jaznā'ī. *Janyu zahrat al-'ās fi binā' madīnat Fās.* Rabat: Imprimerie Royale, 1991.

Ibn Abī Zar'. *Al-Anīs al-Muṭrib bi Rawḍ al-Qirtās fi akhbār mulūk al-Maghrib wa tārikh madīnat Fās.* Rabat: Dār al-Manṣūr, 1973.

Ibn Khaldoun. *Prolégomènes d'Ibn Khaldoun (A sa philosophie de l'histoire).* Taduit par Kayale F. Beyrouth: Dar al-Kutub al-'Ilmiya, 2015.

Koechlin, Raymond. "Les industries d'art indigènes." *France-Maroc* (1917): 14-18.

Lakhdar, Omar. *Mogador, mémoires d'une ville*. Rabat: al-Manāhil al-Jadīda, 2015.

Lévi-Provençal, Evariste. *Un nouveau texte d'histoire mérinide: Le Musnad d'Ibn Marzuk*, Paris: éd. Emile Larose, Hespéris, 1925.

Marçais, Georges. *L'architecture musulmane d'Occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile.* Paris: Arts et métiers graphiques, 1955.

Messier Roland. "Five Seasons of Archaeological Inquiry by a Joint Moroccan-American Mission." *Archéologie Islamique* 7 (1997): 61-92.

_____. "Sijilmassa: l'intermédiaire entre la Méditerranée et l'Ouest de l'Afrique." In *L'Occident musulman et l'Occident chrétien au Moyen Age,* colloque organisé par FLSH de Rabat du 2-4 novembre 1994 à Rabat: 181-196. Mohammed Hamam (éd.). Rabat: pub. FLSH Rabat, 1995.

[57]. Aline Réveillaud de Lens, "Une femme-peintre marocaine," *France-Maroc* 3 (1917): 25-27; Mina El Mghari, "Khdija Temtem. Du bois et des couleurs," *Le Jardin des Hespérides* 7 (2017): 50-51.

Meunié, Jacques, Henri Terrasse, Gaston Deverdun. *Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech*. Paris: Arts et métiers graphiques, 1957.

M'hirit, Omar, Mohamed Benzyane. *Le cèdre de l'Atlas: mémoire du temps*. Casablanca: La Croisée des Chemins, 2006.

Observatoire de l'Artisanat. *Enquête sur l'impact du Coronavirus sur les artisans. Principaux résultats de la 3e vague d'appel.* Rabat: publications du Ministère du Tourisme, de l'Artisanat, du Transport Aérien et de l'Economie Sociale, 2020.

Paccard, André. *Le Maroc et l'art traditionnel islamique dans l'architecture. Annecy:* éd. Atelier 74, 1981.

Pellat, Charles. "Midrār (Banū)." In *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, t. 4:1031-1035.Paris: E. J. Brill/ Maisonneuve & Larose 1991.

Revault, Jacques, Lucien Golvin et Ali Amahan. *Palais et demeures de Fès.* Aix-en-Provence: Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, 1985. Disponible sur Internet (généré le 20 avril 2022): https://doi.org/10.4000/books.iremam.2303

Roy, Bernard et Paule Poinssot. *Inscriptions arabes de Kairouan.* Paris: publications de l'Institut des Hautes Etudes de Tunis 2. Librairie C. Klincksieck, 1950.

Sauvaget, Jean. "Sur le minbar de la Koutoubia de Marrakech." *Hespéris* XXXVI (1949): 313-319.

Sibony, Jacques. *Essaouira et sa marqueterie de Thuya*. Rabat: Marsam, 2005.

Terrasse, Henri. "al-Karawiyyin." In *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, t. 4: 657-661. Paris: E. J. Brill/ Maisonneuve & Larose 1978.

_____. *La mosquée al-Qaraouiyin à Fès.* Paris: C. Klinckieck, 1968.

_____. *La mosquée des Andalous à Fès.* Paris: Publications de l'institut des Hautes études Marocaines, 1942.

_____. "Le mobilier liturgique mérinide." *Bulletin d'Archéologie Marocaine* X (1976): 185-208.

_____. "Minbars anciens du Maroc." In *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman, Hommage à Georges Marçais*: 159-167. Alger: Imprimerie officielle du Gouvernement général de l'Algérie, tome 2, 1959.

Terrasse, Michel. *L'architecture hispano-maghrébine et la naissance d'un nouvel art marocain à l'âge des Mérinides*, thèse de Doctorat, Paris 4, Paris, 1979.

_____. "Un brillant chapitre de l'architecture marocaine: La période mérinide." *Hespéris-Tamuda* LII-3 (2017): 135-150.

Tourneau, Roger (Le). *Fès avant le protectorat français. Étude économique et sociale d'une ville de l'Occident musulman.* Casablanca: éd. La porte, 1949.

Unesco. *Textes fondamentaux de la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00503

العنوان: المعارف والمهارات المرتبطة بفنون الخشب بالمغرب:
نتائج تحري ميداني في زمن وباء الكوڤيد-19

ملخص: يهدف هذا المقال إلى عرض نتائج تحريات ميدانية أنجزت مطلع سنة 2022، في عزّ أزمة كوڤيد-19، وخصصت لجرد المعارف والمهارات المرتبطة بفنون الخشب في المغرب وتوثيقها، مع الحرص على استقصاء إمكانات ترشيحها للإدراج ضمن القائمة التمثيلية للتراث الثقافي اللاّمادي للإنسانية.

و يأتي التركيز على فنون الخشب، بما تتيحه من معارف دقيقة ومهارات مُتوارثة، في سياق الاهتمام الأكاديمي والعلمي بتثمين التراث الحرفي المغربي وإبراز دوره في التنمية المستدامة. كما يفتح هذا الاهتمام آفاقا للتفكير في آليات نقل هذه المعارف إلى الأجيال الصاعدة، وضمان استمراريتها في ظل التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية الرّاهنة.

الكلمات المفتاحية: فنون إسلامية، فنون الخشب، الصناعة التقليدية، المغرب، التراث الثقافي اللاّمادي.

Titre: Savoirs et savoir-faire liés aux arts du bois au Maroc:
Une enquête de terrain au temps de la Covid-19

Résumé: Le présent article se propose de restituer les résultats d'une enquête de terrain menée au début de l'année 2022, en un moment marqué par les contraintes inédites de la pandémie du Covid-19. Consacrée à l'inventaire et à la documentation des savoirs et savoir-faire afférents aux arts du bois au Maroc, cette recherche s'attache également à évaluer les perspectives de leur candidature à l'inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. L'étude s'inscrit dans une dynamique de revalorisation du patrimoine artisanal marocain, envisagé à la fois comme héritage vivant et comme levier du développement culturel durable. Les arts du bois, qui conjuguent la précision du geste, la subtilité de la matière et la transmission d'un savoir pluriséculaire, y sont appréhendés comme un champ d'expression privilégié des continuités culturelles et des identités locales. En interrogeant les mécanismes de préservation de ces pratiques dans le contexte des mutations sociales et économiques contemporaines, l'article invite à repenser les conditions de leur vitalité future au sein du tissu culturel du Maroc.

Mots-clés: Arts islamiques, arts du bois, artisanat du Maroc, patrimoine culturel immatériel.