

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES MUSÉES MAROCAINS SONT-ILS « MAROCAINS »?

TRAVAIL DIRIGÉ

PRÉSENTÉ À
MONIA ABDALLAH

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MUSÉOLOGIE

PAR
JASMINE HSSAINI FLAUJAC
JUN 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Table des matières

Mise en contexte.....	4
Nommer et clarifier les concepts.....	6
Angle mort :	7
Pertinence de la recherche	8
Enjeux de la recherche.....	8
Méthodologie	9
CHAPITRE 1 : Le musée comme institution coloniale : du général au cas du Maroc.	10
I/ Histoire du musée, du Palace au Playground :	10
1) Le musée pour et par les élites :.....	11
2) Le musée comme outil d'exclusion sociale :	17
II/ Histoire du Maroc, du Protectorat français à l'Indépendance :	19
1) De Lyautey à Ricard: Histoire des institutions culturelles marocaines, du Protectorat jusqu'à aujourd'hui :.....	21
2) Une culture à l'instar d'un imaginaire colonial : artisanat et authenticité :	26
CHAPITRE 2 : Où sont les marocain·e·s?	30
I/ La vie mise en scène :	31
1) Le Maroc comme un musée à ciel ouvert :.....	31
2) Du colonialisme au néo-colonialisme : villes et urbanisme	35
II/ Les marocain·e·s sont absents :	38
1) Répondre au mythe: le cas du ksar Ait Ben Haddou :.....	38
2) Un public oublié :.....	41
CHAPITRE 3 : Du patrimoine à la patrimonialisation : un Maroc en reconstruction	45
I/ Qu'est-ce que le patrimoine : application et processus.....	46
1) Patrimoine et patrimonialisation	46
2) De la matérialité à l'immatériel.....	50

II/ Le patrimoine au Maroc :	52
1) <i>Le patrimoine culturel marocain :</i>	52
2) <i>Pour une application patrimoniale marocaine :</i>	53
<i>Bibliographie :</i>	<i>Erreur! Signet non défini.</i>

INTRODUCTION

La question du rapatriement des biens culturels est au cœur des débats muséaux, et entraîne avec elle des interrogations autour des structures muséales des « Suds ». Si l'actualité nous laisse entrevoir des initiatives de rapatriement, entre autres la restitution de 26 objets Béninois par le musée du Quai Branly¹, la question du « après » est tout autre. Alors que les objets africains sont retournés à leurs pays d'origine, on peut se demander pourquoi la France s'impose comme encyclopédie des savoirs muséaux, envoyant ses professionnels former les travailleurs et travailleuses des musées de ses anciennes colonies². Il semble bien que les musées des pays du Sud Global³ doivent se plier aux exigences occidentales afin d'être reconnus et dignes de la récupération de leurs objets et de la constitution de collections.

Les pays Nord-Africains et notamment le Maroc longtemps sous protectorat français⁴ semblent intéressants à analyser afin de comprendre ces dynamiques. En effet, si le pays n'est plus sous protectorat depuis 1956, il reste cependant fortement influencé par les pouvoirs français⁵.

Pour mon travail de synthèse, je souhaite questionner le caractère « marocain » des musées du Maroc, car bien que ces derniers se trouvent géographiquement sur le sol marocain, ils ne répondent pas suffisamment aux besoins et envies des populations locales⁶. Cette réflexion apparaît en grande partie suite au rapport de Savoy et Sarr rédigé en 2018 pour Emmanuel Macron et précisant les termes et conditions du rapatriement d'objets au Bénin, et notamment « l'impossibilité » pour les pays du Sud Global de prendre soin de leurs objets et de les exposer comme ils le souhaitent. Si le rapatriement d'artefacts est l'origine de ma recherche, j'ai choisi de ne pas m'attarder sur ce dernier dans le développement afin de me pencher plutôt sur l'identité des musées au Maroc.

¹ Musée du Quai Branly Jacques Chirac, *Restitution de 26 œuvres à la République du Bénin*, 2021.

² Felwine Sarr, et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Ministère Culture, Paris, 2018.

³ Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu*, Éditions la Fabrique, Paris, 2023.

⁴ Le Protectorat sera défini et expliqué dans la deuxième partie du premier chapitre.

⁵ Moumen Douiri, *A qui appartient le Maroc?*, L'Harmattan, Paris, 1991.

⁶ Nous aborderons ce point dans le second chapitre de ce travail dirigé.

Il s'agit donc ici de questionner l'histoire et les rapports qu'ont entretenus le Maroc et la France, en particulier la manière dont ces dynamiques de pouvoir se sont et se transmettent encore aux musées. Ce questionnement permettra dès lors de porter un regard critique sur les structures muséales marocaines et leur nature : Pourquoi et pour qui existent-elles? Dans quelle mesure les musées marocains sont-ils marocains ? Plus globalement, existe-t-il un musée qui serait foncièrement « marocain »? Et à quoi ressemblerait-il?

Mon travail reviendra d'abord sur l'histoire des musées, tant occidentaux que marocains, et ce spécifiquement durant la période coloniale. Ensuite, je m'interrogerai sur les publics des musées marocains et sur l'impact du tourisme sur le quotidien des populations locales. Enfin, la dernière partie portera sur les objets mis en musée, leur perception et leur conservation.

Mise en contexte

Si le rapatriement n'est pas au centre de mon travail, ce phénomène aiderait à poser le contexte et à comprendre les conditions de traitement et de création des musées africains et du Moyen-Orient. Car lorsque l'on sait que pour rendre des œuvres au Bénin, ou encore pour créer le Louvre d'Abu Dhabi, on demande au personnel de ces pays d'être formés par des français⁷, on a le droit de se demander quelle muséologie y sera appliquée, et pour qui ces musées seront pensés⁸. Si les sites webs des plus grands musées marocains ne sont pas traduits en arabe, ou encore qu'en 2021 des touristes français demandent à ce qu'une femme portant le burkini se fasse virer de la piscine de son hôtel, mais également lorsqu'en 2022, Emmanuel Macron dit encore que le français est la langue du panafricanisme, il paraît évident que le néo-colonialisme est bel et bien présent. Dans les années 1960, alors qu'une grande partie des États d'Afrique obtiennent l'indépendance, certains d'entre eux vouent encore une loyauté politique à leur ancienne métropole. Cette loyauté est le fruit d'un espoir de soutien international. Le néocolonialisme se propose donc comme un moyen de séparer l'indépendance politique des réformes économiques et sociales qui elles étaient perçues comme bénéfiques pour les anciens pays colonisés. Après les indépendances, on voit apparaître au

⁷ Français est écrit sans majuscule, car si le correcteur automatique impose une majuscule à « français », il ne le fait pas à marocains, pour cette raison toutes les majuscules seront retirées.

⁸ Felwine Sarr, et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Ministère Culture, Paris, 2018.

pouvoir des hommes soutenant et soutenus par les anciennes puissances coloniales, allant parfois jusqu'à décrédibiliser son propre peuple afin de répondre aux demandes des anciennes métropoles⁹. Dans le cas du Maroc, l'histoire se répète. Alors que le Maroc fut sous protectorat français de 1912 à 1956, les conflits avec la France apparaissent dès les années 1840 à la suite du soutien apporté à Abd el-Kader partisan de l'indépendance algérienne¹⁰. Quand bien même le Maroc se dit indépendant depuis 1956, il est important de noter que les relations asymétriques France-Maroc sont encore bel et bien présentes aujourd'hui et que la France assoit toujours un certain pouvoir sur le Maroc, notamment par un tourisme fort incitant les Marocains à se plier aux demandes des français représentant une grande source de revenus¹¹. Lorsque le protectorat français est instauré au Maroc, Hubert Lyautey, premier résident général définit l'aménagement des villes marocaines, il veut conserver l'héritage historique des Médinas, tout en développant de nouvelles villes inspirées de l'urbanisme moderne européen. Afin de préserver, restaurer et créer, ce dernier décide de scinder la population, d'un côté les européens, dans les nouvelles villes et de l'autre côté les Marocains dans les Médinas, villes sinueuses perçues comme obsolètes. Dès lors, les Médinas ne peuvent se développer, bloquées par les villes nouvelles. « Vu que la ville nouvelle n'était pas accessible à tous et vu que la médina était restée figée et n'a pas pu absorber la croissance démographique, une anarchie urbaine sera ensuite engendrée à cause du développement des quartiers populaires et des bidonvilles¹² ». On comprend bien que le développement des Médinas où sont bloqués les Marocains, est pauvre, la création de musées dans ces zones est donc inexistante. Dès lors les musées sont construits et pensés par et pour les européens venus coloniser le Maroc.

Actuellement au Maroc, les musées culturels sont sous tutelle des Ministères de la culture, et divisés en trois catégories, ethnographiques, archéologiques et spécialisés. On retrouve le musée archéologique de Rabat, le musée ethnographique de Tétouan, le musée de la Kasbah à Tanger, le musée ethnographique de Chefchaouen, le musée National des Bijoux à Rabat, le musée Batha à Fès, le musée Dar Jamaï à Meknès, le musée national de la Céramique à Safi, le musée Sidi

⁹ Ghaïss Jasser, Amel Mahfoudh, Ferial Lalami *et al.*, « Les luttes des femmes arabes contre le patriarcat, les pouvoirs tyranniques, l'islamisme, le colonialisme et le néocolonialisme », *Nouvelles Questions Féministes*, 2016/2 (Vol. 35).

¹⁰ Georges Spillmann, *Du Protectorat à l'indépendance, Maroc, 1912-1955*, Plon, Paris, 1967.

¹¹ Fatima Arib, « Le tourisme : atout durable du développement au Maroc ? », *Téoros*, 24-1, 2005.

¹² Mohamed Lazhar, *Traces et identité au Maghreb*, sous la direction de Dr. Reinhard Krüger, Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart, 2015, p.194.

Mohamed Ben Abdallah à Essaouira, le musée Dar Si Said à Marrakech, le musée des Arts Sahariens à Laâyoune. Ces musées sont uniquement des musées d'État, et même si originellement divisés en trois catégories, leurs collections sont pour la plupart conçues en fonction de la matière des objets, de leur fonction, de leur technique ou façonnage, chronologie, provenance ou méthode d'acquisition.

Nommer et clarifier les concepts

Il paraît maintenant important de définir les termes et concepts importants de cette recherche. Tout d'abord l'impérialisme. Edward Saïd, dans *Culture et Impérialisme*, dit : « L'"impérialisme" désigne la pratique, la théorie et les attitudes d'un centre métropolitain dominant qui domine un territoire éloigné ; le "colonialisme", qui est presque toujours une conséquence de l'impérialisme, est l'implantation de colonies sur un territoire éloigné¹³ ». Il dit alors que l'impérialisme est un moyen de dominer les territoires distants. Ici il paraît donc intéressant comment un territoire européen, en particulier la France cherche à dominer un de ses anciens territoires coloniaux, le Maroc. On parle ici d'impérialisme moderne, car les techniques sont nouvelles et touchent tout particulièrement les musées et la culture.

La décolonisation, apparaît également comme nécessaire à la compréhension de mon travail. Seloua Luste Boulbina dit : « Décoloniser c'est apprendre à poser tous les morceaux comme un puzzle et à étudier les relations, les circulations, les croisements¹⁴ ». Décoloniser c'est réapprendre à voir, détruire notre monde construit par des humains. Décoloniser, c'est parvenir à sortir de cet espace familial, aller vers l'inconnu, c'est un travail sur soi-même, un processus. « La décolonisation procède par migration, bricolage, pensée sauvage et mouvement incident¹⁵ ». Par conséquent, il faudrait que les musées, à tâtons, se dirigent vers ce décolonialisme abandonnant ces instructions françaises afin de se créer un imaginaire ainsi que des réglementations et instructions singulières et adaptées.

¹³ Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000.

¹⁴ Seloua Luste Boulbina, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*, Les presses du réel, Dijon, 2018, p.15.

¹⁵ *Ibid.*, p.146.

Finalement, Ahmed Skounti définit la patrimonialisation comme « le processus par lequel des éléments de la culture ou de la nature deviennent, à un moment donné de l'histoire des sociétés, investis de la qualité de bien patrimonial digne d'être sauvegardé, mis en valeur au profit des générations actuelles et transmis aux générations futures. Il s'agit d'un fait universel nouveau tant par son ampleur sans précédent que par les enjeux qui le sous-tendent. C'est aussi un fait contemporain propre aux sociétés d'aujourd'hui travaillées en profondeur par des changements inédits dans l'histoire de l'humanité¹⁶ ». Il paraît important de définir la patrimonialisation pour comprendre ce qui est mis en musée, mais aussi pour comprendre les différentes muséologies et leurs usages.

Angle mort

Cette nécessité de définir la muséologie répond à l'un des angles morts de mon travail. Effectivement, il paraît essentiel pour comprendre les différences entre les muséologies française et marocaine de les définir ciblant alors les écarts. C'est aussi un questionnement sur l'éducation artistique marocaine, sur qui a accès à cette éducation et si une muséologie marocaine existe déjà bel et bien, ou si toute la muséologie marocaine s'aligne sur une muséologie franco-occidentale déjà définie. Cette question de l'éducation, pose le problème de la nécessité d'être formé de manière universitaire à la muséologie, car si les structures se modifient jusqu'à s'éloigner des structures que nous connaissons en occident, est-ce que la formation est nécessaire? Cette question est donc subsidiaire à mon travail, il y aura certes un besoin de définir les muséologies et de revenir sur ces dernières, cependant par manque de temps et de pages, il est possible que les questions d'éducation ne soient pas traitées au sein de ce travail de recherche.

¹⁶ Ahmed Skounti, « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines », dans Clémentine Gutron et Ahmed Skounti, « Dossier *Patrimonialiser au Maghreb* : Introduction », *L'Année du Maghreb*, 19, 2018, p.19.

Pertinence de la recherche

Je pense que mon travail est pertinent socialement, car il s'inscrit pleinement dans les études décoloniales qui apparaissent à la fin des années 1990 et qui connaissent un réel essor dans les années 2010. En effet, au sein des discours universitaires et muséaux la question décoloniale est grandissante et se place pleinement dans l'actualité¹⁷. Je pense que mon travail permettra d'engager cette recherche déjà en marche et ce, grâce à l'approfondissement d'un angle nouveau. Si des auteurs comme Mohamed Lazhar¹⁸, Seloua Luste Boulbina¹⁹ ou encore Ariella Aïsha Azoulay²⁰ ont abordé ces thématiques notamment sous le prisme tantôt de l'identité et des traces, tantôt de la créolisation et de l'orientation, ou tantôt des collections, la critique de musées marocains forcés par un regard français me semble relativement novatrice. C'est un moyen également de revenir sur les dynamiques de pouvoir exposées dans la mise en contexte.

Je pense également que c'est un travail qui pourrait relever d'une certaine pertinence scientifique d'un point de vue muséologique, car il questionne la muséologie en elle-même et la polyphonie de cette dernière. Si l'Amérique du Sud se démarque particulièrement avec une muséologie unique²¹, le Maghreb d'après mes lectures reste jusqu'ici plutôt silencieux, et ce même lors des conférences de l'ICOM où il est peu présent²².

Enjeux de la recherche

La perspective de penser de nouveaux lieux en dehors des instances occidentales, met une nouvelle fois l'emphase sur la non-nécessité de structures muséales similaires à l'Occident. De nouveau l'enjeu impérial est à considérer afin d'appréhender ces dynamiques.

L'objectif de ce travail dirigé sera de prouver l'importance de l'impérialisme moderne dans la construction de ces infrastructures, avant même la conservation et la valorisation des objets. Je

¹⁷ Lydie Moudileno, Étienne Achille, *Mythologies postcoloniales : Pour une décolonisation du quotidien*, Honoré Champion, Paris, 2018.

¹⁸ Mohamed Lazhar, *op.cit.*

¹⁹ Seloua Luste Boulbina, *op.cit.*

²⁰ Ariella Aïsha Azoulay, « Droits au monde », *Trouble dans les collections*, numéro 2, 2021.

²¹ Anthony Shelton, « Muséologie critique : un manifeste », *Culture & Musées*, 39, 2022.

²² Jean-Gabriel Leturcq, « La question des restitutions d'œuvres d'art : différentiels maghrébins », *L'Année du Maghreb*, IV, 2008.

chercherai dès lors à comprendre pourquoi ces infrastructures ne répondent pas aux besoins et demandes des pays nord-africains. Ce travail dirigé sera également une occasion d'interroger les relations Nord/Sud²³ sous un angle politique, économique et culturel.

Je m'appuierai donc sur les thématiques suivantes: la muséologie et la culture ainsi que le patrimoine afin de tout d'abord définir les infrastructures muséales et leurs créations, puis afin de redéfinir le patrimoine et ainsi me demander si les exigences imposées aux infrastructures marocaines existent pour préserver le patrimoine ou uniquement pour imposer l'hégémonie occidentale.

Votre travail est clairement présenté mais il manque une section qui précise la méthodologie. Comment allez-vous vous y prendre? (études de terrain, études exhaustives ou par cas? Travail avec les archives ou pas? Entretiens ou pas? Revue de littérature? Approche historique, sociologique, muséographique? Etc.)

Méthodologie

Afin de réaliser ce travail de recherche, j'utiliserai donc la méthodologie suivante. Tout d'abord je me baserai sur une méthodologie qualitative en utilisant comme méthode de collecte de données les ouvrages déjà existants. J'analyserai donc les contenus et discours de ces derniers de façon à créer une lecture nouvelle et appuyée de ma question de recherche. Ces analyses de contenus me permettront également de procéder à des études de cas qui pourront, je l'espère venir étoffer mon travail tout au long de ma réflexion. Si je trouve assez de données pourquoi ne pas procéder à une étude comparative entre deux musées marocains qui pourrait me permettre de réfléchir aux réalités peut-être parfois opposées des musées marocains.

Je passerai donc par la lecture d'ouvrage de référence de manière à établir un plan détaillé qui me permettra par la suite d'accéder à des articles plus précis répondant aux questions subsistantes.

²³ Seloua Luste Boulbina, *op.cit.*

CHAPITRE 1 : Le musée comme institution coloniale : du général au cas du Maroc

En 2022, une nouvelle définition du musée est votée par le Conseil international des musées (ICOM) et va comme suit :

Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances²⁴.

Dans cette nouvelle itération de la définition de l'ICOM, les communautés prennent une place centrale dans les nouveaux mandats des musées. L'éducation et le partage sont au cœur des nouvelles problématiques des institutions culturelles. Cependant l'ICOM n'a d'autres pouvoirs qu'une autorité morale sur les musées et comme nous allons le voir, ces derniers, autant par leur histoire que par leur actualité ne tendent pas tant à développer leur public ou à se décoloniser, car cela signifierait remettre en question tout ce qui constitue le musée occidental.

1.1 Histoire du musée, du Palace au Playground :

Le musée n'est pas un lieu qui a traditionnellement pour but d'accueillir, d'apporter du confort ou de la gentillesse. C'est une institution civique, et en tant que telle, elle est toujours façonnée par l'argent, la politique, le pouvoir, et les intentions de ses administrateurs et gouverneurs. [...] Les musées sont façonnés par des règles explicites et implicites: il y est interdit de courir, de toucher les œuvres, de prendre des photos avec le flash; Il faut y être calme, contenu, être impressionné lorsque cela est approprié, faire des commentaires fades sur combien le monde a changé ou sur ce que la collection pourrait coûter. Il est facile d'absorber ces règles jusqu'à ce qu'elles deviennent instinctives, jusqu'à ce que nous nous retrouvions face à quelqu'un qui les enfonce - un phénomène avec lequel Fraser a joué dans son travail²⁵.

²⁴ Conseil international des musées, *L'ICOM approuve une nouvelle définition de musée*, Août 2022.

²⁵ Alice Procter, *The colonial story of the art in our museum & why we need to talk about it*, Cassell, Londres, 2021, p.201. « The museum is not a place that traditionally wants to welcome, or bring comfort or kindness. It is a civic institution, and as such it is always shaped by money, politics, power, the intentions of its trustees and governors. [...] Museums are shaped by explicit and implicit rules of behavior: no running, no touching the art, no flash

Le musée moderne tel qu'on le connaît apparaît au XIX^{ème}. C'est un musée qui embrasse cette idée d'*Enlightenment*²⁶, et qui utilise son pouvoir symbolique pour civiliser, organiser et classer les individu.e.s. Les expositions coloniales du XIX^{ème} siècle font découvrir aux européens des sujets colonisés, des individu.e.s ayant perdu.e.s leur statut de sujet. Alors, les musées et ce dès leur création permettent de comprendre l'héritage colonial, mais aussi et surtout en sont des outils.

Les musées, cependant, n'ont jamais été neutres. L'institution elle-même incarne la perpétuation des inégalités sociales, culturelles, raciales et ethniques tout en s'ajoutant aux injustices sociales et économiques complexes globales. La controverse entre une certaine « neutralité » perçue et les demandes de décolonisation du musée témoigne des dynamiques qui façonnent le monde muséal²⁷.

Les artefacts exposés y sont présentés et perçus d'un point de vue occidental lui-même formaté par un discours hégémonique émettant une dichotomie entre art et artisanat, entre créations des Nords et des Suds²⁸. C'est cette dichotomie qui est utilisée en Occident pour comprendre l'héritage culturel présent dans les institutions culturelles. Dès lors les musées ne sont pas neutres, ont eu et ont encore des liens profonds avec le pouvoir.

1.1.1 *Le musée pour et par les élites :*

En 2020, Alice Procter, historienne de la culture matérielle publie *The Whole Picture: The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*. Dans cet ouvrage qui revient sur l'histoire coloniale des musées, elle définit quatre types de lieux d'exposition : *The Palace*, *The Classroom*, *The Memorial* et *The Playground*. Il paraît dès lors intéressant de s'attarder quelque

photography; be quiet and restrained, be impressed when it's appropriate, make bland comments about how much the world has changed or what you imagine the collection might cost. It is easy to absorb these rules until they feel instinctive, until we see someone breaking them and everything starts to unravel — a phenomenon Fraser has played with in her work ». Sauf mention contraire, toutes les traductions proposées ont été réalisées par nos soins.

²⁶ *L'Enlightenment*, en Français Siècle des Lumières, est un mouvement littéraire, philosophique et culturel. Nombre de penseurs européens y questionnent les autorités traditionnelles et visent un humanisme accessible grâce à des changements rationnels. C'est une volonté de sortir de l'obscurantisme grâce à la connaissance.

²⁷ Shikoh Shiraiwa, Olga Zabalueva, « Museological Myths of Decolonization and Neutrality », dans Yves Bergeron, Michèle Rivet (dir.), *La Décolonisation de la Muséologie : Musées, Métissages et Mythes d'Origine*, Paris, ICOFOM, 2021, p.205. « Museums, however, have never been neutral. The institution itself embodies perpetuation of social, cultural, racial, and ethnic inequalities while adding to complex social and economic injustices on a global scale. The controversy between their perceived 'neutrality' and the demands to decolonize the museum is evidence of dynamic processes in the museum world ».

²⁸ Mohamed Berriane, *Patrimoine et patrimonialisation au Maroc*, Hesperis-Tamuda, Vol. XLV, 2010.

peu sur cette nomenclature pour mieux comprendre dans quelle mesure les musées sont des espaces miroirs des dispositifs d'oppressions.

Dès le XIX^{ème} siècle, les musées sont des agents de transmission des valeurs coloniales et racistes, instruments des pouvoirs politiques et appliquant une hiérarchisation des individu·e·s²⁹. En effet, voyager dans le but d'acheter ou de piller des artefacts, objets œuvres d'art n'est pas donné à tou·te·s, et encore moins aux prémices de la mondialisation. On retrouve par conséquent grand nombre d'objets acquis par la violence ou encore par la peur, dans les musées occidentaux. Le *Palace* est présenté par Procter comme le premier lieu s'apparentant à un musée. Il s'agit d'un espace de collection privée et accessible uniquement aux élites invitées. Créé par les noblesses dans une optique d'évoluer dans un environnement leur correspondant et représentant leurs goûts et valeurs, les collections des *Palaces* sont idiosyncratiques³⁰ - elles cherchent à représenter les désirs et visions d'un individu. Le Louvre, le Prado à Madrid, l'Hermitage à St Petersburg ou encore le Palazzo Vecchio à Florence sont de parfaits exemples de ce que Procter entend lorsqu'elle parle de *Palace*. Si ces derniers deviendront par la suite des musées et accueilleront des publics plus larges ce n'est pas selon cette approche qu'ils furent construits.

C'est le piège de ces musées: leurs collections sont présentées presque comme si elles étaient naturelles, comme si elles étaient *ex-nihilo*, comme des espaces totalement neutres. Il est difficile d'avoir une idée des *Palaces*, de la saleté cachée sous la surface, de la provenance de l'argent et du pouvoir, et de comment ces objets ont été choisis par rapport aux autres³¹.

Dans les collections on retrouve principalement des objets précieux et trophées tout à fait décontextualisés, « c'est-à-dire le fait de sortir un objet de son contexte et de le placer dans un nouveau contexte. Lorsque les objets se déplacent et prennent une nouvelle signification, il y a généralement une conception ou un désir qui motive cette modification - une affinité ou une volonté du collectionneur³² ». Iels voient les œuvres et artefacts des pays colonisés comme une monnaie

²⁹ Marie-Charlotte Franco, « La décolonisation et l'autochtonisation de la muséologie. Le cas du Musée McCord à Tiohtiá:ke/ Montréal » dans Yves Bergeron, Michèle Rivet (dir.), *La Décolonisation de la Muséologie : Musées, Métissages et Mythes d'Origine*, Paris, ICOFOM, 2021.

³⁰ Qui relève de l'individu, de la personnalité psychique.

³¹ Alice Procter, *op.cit.*, p.23. « That is the trick of these museums: their collections are presented almost as if they are naturally occurring, as if they have just been pulled out of nowhere as totally neutral spaces. It is hard to get a sense from Palaces of the dirt beneath the surface there the money and power came from, and how these objects came to be chosen over others ».

³² *Ibid.*, p.28. « that is to say, the act of taking an object out of its context and placing it into a new one. When objects move and take on the meanings, there is usually a driving design or desire behind it — a collector's affinity or lust ».

d'échange, sans se préoccuper des préjudices infligés aux peuples pillés. « La collecte d'antiquités au début du XIXe siècle faisait partie intégrante de toute présence diplomatique européenne³³ ». Même si contrairement aux *Classroom*, que nous verrons par la suite, les *Palaces* ne sont pas directement liés à l'histoire coloniale, ils restent cependant influencés par leur époque teintée de racisme et de colonialisme et impactent fortement les autres modalités d'exposition qui verront le jour par la suite.

La deuxième catégorie proposée par Procter est la *Classroom*. Se rapprochant du musée actuel, cette dernière est un véritable outil de propagande coloniale, on y retrouve des peintures, livres, meubles, humains, venus du monde entier. Alors que dans le *Palace*, le lieu, l'architecture étaient spectaculaires, c'est cette fois-ci les décors qui marquent et étonnent. C'est l'exposition de 1851 qui marque l'apparition de ce genre, et le mot d'ordre est clair : éduquer. Les *Classroom* sont des espaces d'*enlightenment*. Après cette première exposition, les foires et autres évènements deviennent très populaires en Europe et en Amérique du Nord. En l'occurrence, le public n'est plus restreint, l'objectif est d'être populaire, et ce afin de propager le patriotisme. Dans les *Classroom*, ce n'est plus tant une collection pour la Nation, mais de la Nation, au vue de montrer les valeurs communes du royaume. « Il s'agit toujours d'un lieu extrêmement racialisé et sexué, et la *Classroom* se concentre toujours sur les hommes blancs en tant que créateurs, explorateurs, collectionneurs et auteurs, créateurs des connaissances qu'elle célèbre³⁴ ». La pensée de l'Homme Blanc est au cœur des expositions proposées : ces dernières trient, cataloguent, divisent, elles sont le reflet du regard du dominant. « Cataloguer, c'est la forme politiquement correcte pour raciser³⁵ ». Ce sont ces mêmes typologies et hiérarchies qui font et qui organisent encore les musées, elles classent. Les musées s'inscrivent dans plusieurs disciplines telles que l'anthropologie et l'ethnographie, appuyant ainsi la hiérarchie instaurée, d'un côté le Nous (positif) et de l'autre les Autres (négatif)³⁶, se reposant sur la supériorité génétique imaginée de la race européenne blanche.

³³ *Ibid.*, p.37. « Collecting antiquities in the early 19th century was part and parcel of any European diplomatic presence ».

³⁴ *Ibid.*, p.75. « It is still an extremely racialized, gendered place, and the *Classroom* still centers on White men as the makers, explorers, collectors and authors, the creators of knowledge that it celebrates ».

³⁵ Myriam Dao, « Tisser le lien », dans Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les Arts!*, Paris, L'Arche, 2018, p.30.

³⁶ Nous reviendrons plus tard sur cette division entre les Uns et les Autres, notamment en nous appuyant sur les écrits de Christine Delphy.

Les systèmes jusque-là utilisés pour diviser et classer les plantes et les animaux sont désormais utilisés pour classer les individus, et ce en fonction de leur race et de leur nationalité. C'est à ce même moment que la dichotomie « civilisé » vs. « sauvage³⁷ » s'implante dans l'imaginaire collectif occidental³⁸. Il est évident que cette dichotomie est influencée par les personnes la mettant en place : les hommes blancs.

La thèse essentialiste avance l'hypothèse selon laquelle le rejet de l'Autre serait inhérent à la nature humaine, l'individu refuserait tout ce qui ne lui est pas semblable. C'est de cette pensée occidentale fautive que nous vient l'hyperindividualisme définissant le rejet de l'Autre comme naturel. Il y a le "je" et il y a les Autres³⁹. Cependant Christine Delphy dans *Classer Dominer, qui sont les autres?* nous explique que ce comportement supposément naturel ne résous pas l'exclusion d'une catégorie donnée. En effet si le « je » a peur des Autres, il devrait avoir peur de tous les Autres. Alors, les "je" qui se ressemblent s'assemblent, et les Autres deviennent dominé·e·s⁴⁰, les Uns sont les sujets, lorsque les Autres sont les objets. On comprend que les Autres existent par rapport aux Uns, et que cette catégorisation est dichotomique et exhaustive⁴¹, entraînant une hiérarchie, impliquant par conséquent un·e inférieur·e et un·e supérieur·e. La hiérarchie apparaît avant même la division car elle est l'objectif: créer des dominant·e·s et des dominé·e·s. Donc, « L'Un c'est celui qui a le pouvoir de distinguer, de dire qui est qui: qui est "Un", faisant partie du "Nous", et qui est "Autre" et n'en fait pas partie; c'est celui qui a le pouvoir de cataloguer, de classer, bref de nommer⁴² ». Pour en revenir aux *Classrooms*, les Uns sont donc celles et ceux qui se sentent légitimes, non seulement, d'introduire les espaces d'expositions, mais aussi celles et ceux qui ont le pouvoir de

³⁷ Les termes « sauvage » et « indigène » seront utilisés entre guillemets car étant inhérents à l'époque étudiée, cependant avec précaution et sans volonté de pérennité de ces derniers.

³⁸ L'histoire coloniale est considérée comme fondatrice de cette division, puisque c'est par la colonisation que la division entre moderne et "archaïque", entre civilisé et "sauvage" apparaît. « L'Afrique serait le négatif de l'Europe », dans Jean-François Gauvin, Manon Joly, Mari-Kim Gagnon, « Les musées et le métissage culturel intra-muros à l'heure du vivre-ensemble: bousculer les conventions », dans Yves Bergeron, Michèle Rivet (dir.), *La Décolonisation de la Muséologie : Musées, Métissages et Mythes d'Origine*, Paris, ICOFOM, 2021, p.111.

³⁹ En Occident cette dernière s'appuie sur le "je", et ce depuis Platon qui prône une réflexion centrée sur soi et non sur le monde. La seule reconnaissance du monde extérieur se fait d'ailleurs par le "je", et reste souvent superflue. Puisque le "je" est la conscience, il n'y a aucunement besoin d'une autre conscience.

⁴⁰ Les dominés correspondent aux individus qui se plient par obligation aux règles et lois des sociétés dominantes, même si ces dernières ne les considèrent pas.

⁴¹ Christine Delphy, *Classer, Dominer qui sont les Autres*, Paris, La fabrique édition, 2008, p.16.

⁴² *Ibid.*, p.44.

nommer les Autres et de les tolérer ou non. La hiérarchie apparaît de ce fait dès qu'un groupe se sent en droit d'en nommer un autre. Les siècles de colonisation, d'exploitation, et encore aujourd'hui le racisme, permettent d'asseoir cette domination qui s'est construite avec l'histoire.

Ce qu'il faut retenir, pour le dire en quelques mots, c'est qu'une colonie est non seulement une prédation mais aussi une dé-symbolisation. [...] Elle joue sur deux plans: celui des choses matérielles réelles; celui des choses immatérielles symboliques. [...] C'est ainsi par exemple, que la dé-nomination des êtres humains (changements de nom ou non-nomination), des lieux (toponymie) vient confirmer leur subalternité⁴³.

Cependant, si les Uns ont tout le pouvoir et liberté de nommer et de classer les Autres, la réciproque est quant à elle inimaginable. Cela s'entend car nommer les Uns, ceux qui en ont le droit, reviendrait à les spécifier, à les catégoriser et donc à les amputer de leurs privilèges remettant en question le général. Pourtant, en toute logique si l'Un est différent de l'Autre, alors l'inverse est également vrai. Désormais, les différences sont le moyen de justifier l'occupation, la cruauté et le contrôle, et le pillage. « L'intention de la *Classroom* aurait pu être le changement social et l'expansion de l'éducation, mais la réalité est autre, et les narratives présentées dans les musées ont toujours été désignée par un groupe de contrôle très restreint⁴⁴ ». Très vite, le christianisme permet de justifier le vol des objets extra-occidentaux, et ce afin d'universaliser⁴⁵ les populations en retirant les figures païennes et autres dieux ne correspondant pas aux valeurs dogmatiques. Mais ce que l'on retire aux Autres pour les civiliser, très vite on le retrouve dans les musées pour répondre à une recherche d'exotisme⁴⁶.

⁴³ Seloua Luste Boulbina, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*, Les presses du réel, Dijon, 2018, p.98-99.

⁴⁴ Alice Procter, *op.cit.*, p.78, « The intention of the *Classroom* gallery might have been social change and expanding education, but the reality still gave a tight group control of the narratives these museums presented ».

⁴⁵ Alain Mabanckou dit que le problème de « l'universalisme, c'est que sa définition même n'a pas été formulée par les Africains. On n'en a qu'une définition occidentale. ». L'universalisme est un mode de pensée qui pose l'« esprit » au-dessus du matériel, il s'agit de l'affirmation que tous les individus auraient une nature et des valeurs communes. Cependant si comme le dit Alain Mabanckou la définition n'en a été donnée que par les Occidentaux. alors le résultat est faussé. C'est alors qu'on peut parler de véritable et de faux universalisme. Le véritable universalisme serait alors celui prenant tous les individus en considération et n'appliquant pas de règles générales car comprenant l'individualité de chacun, comme l'explique d'ailleurs Christine Delphy. Le faux universalisme, quant à lui est donc cette vision euro-centrée où la ressemblance se fait par colonisation et la transformation de l'Autre pour qu'il acquiert les mêmes valeurs que le colonisateur, c'est ce que dénonce notamment Françoise Vergès, ou encore Zahra Ali.

⁴⁶ Le terme exotisme vient du grec *exōticos* qui signifie ce qui est étranger ou extérieur au sujet. D'après une définition de Rabelais, l'exotique serait à la fois ce qui n'appartient pas à la société du sujet, et en même s'inscrirait dans cette idée de voyage, de mouvement, de déplacement. Très vite l'exotisme définira également l'ailleurs, le lointain, mais ce n'est qu'au XX^{ème} siècle, que le terme deviendra plus imagé, plus abstrait et désignera des mœurs et des objets d'art. « L'exotique éveille alors tous les sens : la vue avec les décors ou les paysages exotiques, l'odorat avec les parfums exotiques, l'ouïe avec les instruments exotiques, le goût avec les mets exotiques ; l'adjectif renvoyant à un étranger

Les États coloniaux de pays africains (Portugal, France, Allemagne, Hollande, Angleterre etc), les soldats et missionnaires occidentaux ayant servi en Afrique à l'époque coloniale, les marchands d'art, les collectionneurs, les employés des États coloniaux, médecins, journalistes, biologistes, anthropologues, ethnologues, coopérants des milieux éducatif et universitaire, pour ne citer qu'eux ont été les principaux auteurs du trafic illicite des objets d'art africain⁴⁷.

Cette pratique, qui s'opérera durant toute la colonisation, impactera l'identité culturelle et la mémoire collective des peuples africains et dans notre cas marocain⁴⁸, « pillages militaires ou razzias des colons, vols, ruses, manipulations des détenteurs de patrimoines culturels africains, ventes illégales d'objets d'art africain et spoliations de ressources naturelles et matérielles des pays colonisés⁴⁹ ». Encore aujourd'hui, cette pensée coloniale encadre les échanges entre pays du Nord et Pays du Sud Global, en effet de nombreuses lois encadrent encore le rapatriement des œuvres et objets, et notamment le rapatriement des objets acquis durant la période coloniale. « À titre d'exemple, la Convention de 1954, en plus d'être non rétroactive, est limitée aux situations de conflits armés reconnues comme telles. Elle exclut de ce fait les spoliations découlant des conquêtes coloniales ou des guerres de libération nationale⁵⁰ ». C'est alors souvent le regard occidental porté sur un objet – souvent à vocation rituelle ou quotidienne – qui le rend œuvre d'art. C'est son entrée dans un musée occidental qui change son statut⁵¹. Actuellement, les musées occidentaux s'octroient donc le droit de conserver ces objets sous prétexte que les institutions extra-occidentales ne possèdent pas les infrastructures adaptées⁵².

Passons maintenant au *Playground* : les musées d'art contemporain. Ce sont des musées tous assez semblables et qui souhaitent se défaire de l'esthétique des *Palaces* : white cubes, décors absents, ils se veulent plus proches de l'artiste. Cependant si l'esthétique est différent, la finalité est la

lointain, le plus souvent en provenance de régions chaudes et peu connues », dans Anaïs Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 11, no. 1, 2008.

⁴⁷ Ibrahima Cissé, « La question du retour des objets sénégalais des musées européens: enjeux, stratégies d'intervention, expertises musicologiques et négociations diplomatiques », dans Yves Bergeron, Michèle Rivet (dir.), *La Décolonisation de la Muséologie : Musées, Métissages et Mythes d'Origine*, Paris, ICOFOM, 2021, p.71.

⁴⁸ Nous reviendrons sur cela dans le troisième chapitre de ce travail dirigé.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Camille Labadie, « Décoloniser les collections: enjeux et obstacles de la restitution des biens culturels en droit », dans Yves Bergeron, Michèle Rivet (dir.), *La Décolonisation de la Muséologie : Musées, Métissages et Mythes d'Origine*, Paris, ICOFOM, 2021, p.137.

⁵¹ Cette problématique sera notamment abordée dans la première partie du Troisième Chapitre de ce travail dirigé.

⁵² Felwine Sarr, et Bénédicte Savoy, *op.cit*.

même, toujours plus de codes⁵³ et toujours plus d'institutions. Le Tate Modern, ou encore le Museo d'Arte Contemporanea de Roma sont des exemples parfaits de *Playground*. Ces boîtes vides, réceptacles s'imaginant neutres, mais portant à leur tour une histoire coloniale encore tue.

Mais il n'y a rien de naturel ou de neutre à leur sujet. C'est une esthétique qui a émergé vers les années 1950, dans le contexte d'un style particulier de l'art abstrait américain, et reflète cette conviction selon laquelle le minimalisme et la rigueur impliquent d'une certaine manière une plus grande valeur morale⁵⁴.

Si l'histoire de l'art s'est homogénéisée, si les artistes n'appartiennent plus à une école, les artistes occidentaux se permettent plus que jamais de voler aux pays colonisés. Que ce soit Picasso avec les masques et statues venus d'Afrique centrale au musée d'ethnologie du Trocadéro, ou encore Matisse et l'art japonais. Les *Playgrounds* n'arrivent décidément pas à s'extraire des pouvoirs et influences coloniales, tant à cause des artistes exposés que des financements perçus par des industriels ayant profité du colonialisme. Les richesses acquises grâce à ces derniers profitent encore aujourd'hui aux anciens empires coloniaux, et les collections présentent encore des artistes qui se sont approprié ou qui ont bénéficié de l'impérialisme.

1.1.2 *Le musée comme outil d'exclusion sociale :*

Certes, le musée universel se veut refuge et sanctuaire mais il semble loin de pouvoir endosser ce rôle car, pour le remplir, il lui faudrait reconnaître celui qui a été le sien dans la manière dont l'ordre du monde raciste patriarcal, extractif s'est institué, et la détermination qu'il faut pour s'élever contre⁵⁵.

En effet, dans *La Distinction*, Bourdieu revient sur les compétences supposées pour comprendre et accéder au monde de l'art et à la pratique culturelle. Il est nécessaire pour apprécier une œuvre de savoir se défaire du quotidien, des urgences et d'entrer dans une pure contemplation hors de la nature et de la réalité de l'objet observé et présenté. Cette forme d'admiration imposée par l'imaginaire colonial, oublie les mémoires liées à certains objets. Alors une catégorie de la population se voit écartée du privilège d'apprécier l'art. En effet pour y accéder, il faut connaître les codes et les appliquer, il faut être assimilé·e, admirer l'artiste et le vénérer – s'il est blanc, sinon il s'agit d'un artisan⁵⁶. Dans les sociétés contemporaines, l'art a une fonction conservatrice, « [...] il

⁵³ Nous reviendrons sur l'apprentissage de ces codes dans la prochaine sous-partie.

⁵⁴ Alice Procter, *op.cit.*, p.191 «But there is nothing natural or neutral about them. It is an aesthetic that emerged around the 1950s, in the context of a particular style of American abstract art, and reflects a belief that minimalism and starkness somehow imply a greater moral worth ».

⁵⁵ Françoise Vergès, *op.cit.*, p.11.

⁵⁶ Rachida Triki, « L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture », *Perspective*, 2017.

forme l'un des rouages essentiels du fonctionnement de la domination sociale et de la reproduction de la division entre les classes. La culture est un instrument de la distinction de classe, en un sens encore plus que l'argent et en tout cas au même titre que l'argent⁵⁷ ». Si les institutions culturelles sont prétendument ouvertes à toutes et à tous, la réalité exclue et repousse. La culture est un lieu d'exclusion et de délégitimation.

Elle instaure des divisions entre les légitimes et les déçus, elle renforce chez les uns les sentiments de l'inclusion et chez les autres les sentiments de l'exclusion et cela avec d'autant plus d'effets que, à la différence de l'argent, elle le fait de façon invisible et avec le consentement des exclus⁵⁸.

L'art et la culture sont le reflet de la guerre des classes et des races⁵⁹. Les *Palaces* dont nous avons parlé dans la première partie révèlent bien le monopole des hommes blancs dans et sur les institutions culturelles. Encore aujourd'hui, il est difficile pour une grande partie de la population de se sentir légitime à entrer et être dans un musée. La hiérarchie évoquée précédemment divise encore et n'est pas remise en question, les Uns parlent et les Autres écoutent.

La culture tend à prendre la place qui fut naguère celle de la religion. Comme celle-ci, elle a maintenant ses prêtres, ses prophètes, ses saints, ses collèges de dignitaires. Le conquérant qui vise au sacre se présente au peuple non plus flanqué de l'évêque mais du prix Nobel. Le seigneur prévaricateur pour se faire absoudre ne fonde plus une abbaye mais un musée. C'est au nom de la culture, maintenant, qu'on mobilise, qu'on prêche des croisades. A elle maintenant le rôle de l'"opium du peuple"⁶⁰.

Les musées appuient, instituent cette frontière invisible qui existe entre les individus, entre celles et ceux qui se sentent légitimes d'être dans un musée et les autres. « Un musée ne sert pas à exposer des œuvres mais à installer une démarcation entre des élus et des déçus⁶¹ ». Le plaisir d'aller au musée est un plaisir de distance de classe. Les salles de musées sont des lieux de silence, de méditation. Les musées sont des églises modernes. L'art qui se produit à l'intérieur des institutions, reproduit les inégalités qui existent à l'extérieur.

La galerie d'art peut agir comme un microcosme de la société, mais nous l'avons déjà vu, elle est régie par des règles strictes, et un environnement forçant l'expérimentation et l'interaction sociale. Il est également

⁵⁷ Geoffroy de Lagasnerie, *L'art Impossible*, Puf, 2020. p.58.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ « Nous souhaitons bien sur nous engager particulièrement dans le travail et dans les luttes où la race, le sexe et la classe constituent des facteurs simultanés d'oppression », Combahee River Collective, « Déclaration du Combahee River Collective », Elsa Dorlin (dir.), *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975–2000*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, 2008, p.71.

⁶⁰ Eva Doumbia, « Affaires de lions ou même de gazelles », dans Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les Arts!*, Paris, L'Arche, 2018, p.113.

⁶¹ Geoffroy de Lagasnerie, *op.cit.*, p.33.

important de garder à l'esprit que ce sont des espaces qui ne sont pas également accessibles à tous — physiquement ou socialement⁶².

Les musées imitent donc les comportements sociaux de la société dans laquelle ils évoluent. Les collections sont créatrices d'émotions, positives ou négatives, et engagent une réflexion sur l'origine, sur l'histoire des visiteurs, sur leurs lectures. Les œuvres sont riches d'histoire, qu'elle soit leur, qu'elle leur ait été apposée par les musées et institutions coloniales, ou encore qu'elle soit celle que les visiteurs et visiteuses leur trouvent. Chaque individu interprète les œuvres différemment, en fonction de qui il est, d'où il vient, de son histoire. Chaque œuvre est donc source d'une émotion d'un souvenir, mais aussi parfois rappelle un trauma, une souffrance. L'art est ce moment entre ciel et terre, « Encore faut-il être attentif aux traumatismes, aux événements extérieurs qui produisent blessures corporelles et chocs émotionnels, rendant le contact du sol plus brutal⁶³ ».

1.2 Histoire du Maroc, du Protectorat français à l'Indépendance :

La conception du Protectorat est celle d'un pays gardant ses institutions, se gouvernant et s'administrant lui-même avec ses organes propres, sous le simple contrôle d'une puissance européenne, laquelle substituée à lui pour représentation extérieure, prend généralement l'administration de son Armée, de ses Finances, le dirige dans son développement économique⁶⁴.

Au début du XIX^{ème} siècle, alors que le Maroc est sous le règne de Moulay Sliman, des guerres éclatent entre les différentes tribus. À la même époque en France, les guerres napoléoniennes touchent à leur fin et l'envie d'étendre le territoire réapparaît⁶⁵. L'Afrique une terre vierge regorgeant de ressources naturelles est alors très convoitée. Le 14 Juin 1830, l'armée française débarque Sidi-Ferruche, une ville au nord de l'Algérie. Ces derniers sont accueillis par la résistance algérienne incarnée par l'Émir Abdelkader soutenu par le Maroc et son sultan Moulay Abderrahmane. C'est ce support porté à l'Algérie qui entraînera la guerre d'Isly le 14 Août 1844 à l'Ouest d'Oujda. La victoire des français marque le début de l'occupation d'Oujda, suivie de

⁶² Alice Procter, *op.cit.*, p.207. « The art gallery can act as a microcosm of society, but it is one that we have already seen is governed by strict rules, and a landscape for experimenting with social interaction it is also important to keep in mind that these are spaces that are now equally accessible to everyone — physically or socially ».

⁶³ Seloua Luste Boulbina, *op.cit.*, p.42.

⁶⁴ Monica, Krajcssovski, « Un colonisateur atypique: Hubert Lyautey. Sa politique de mission civilisatrice », *Études Sur La Région Méditerranéenne*, 32, 2022.

⁶⁵ Jamal Takadoum, *Maroc : de l'Empire au Protectorat*, Rabat, Éditions Marsam, 2016.

bombardements à Tanger le 6 Août de la même année et à Mogador le 15 Août suivant. Ces affrontements amèneront le Maroc et la France à signer deux traités. Tout d'abord le Traité de Tanger du 10 Septembre 1844 actant que le Maroc ne doit pas aider les ennemis de la France de quelque manière que ce soit, comme ce fut le cas pour l'Algérie, que l'Émir est démis et hors la loi, et que les frontières restent les mêmes. Puis, le Traité de Lalla Maghnia du 18 Mars 1845 redéfinit les frontières algéro-marocaines, ces limites ne touchent pas le Sahara puisque les terres ne s'y labourent pas. En 1902 le Maroc entre sous Protectorat espagnol, un autre pays européen convoitant ses terres, et des pourparlers entre la France et le Maroc ont lieu afin d'arriver à un découpage des terres le 3 octobre 1904. C'est finalement en 1912 que la France avec l'accord du sultan Moulay Hafid acte le Protectorat. Le sultan signe et abdique le 12 Août 1912. C'est le frère du sultan Moulay Youssef qui deviendra sultan du Protectorat, sans pouvoirs. Le Roi Mohammed succèdera à son père en 1927. En décembre 1943 fut créé *hizb al-Istiqlal*, le parti de l'indépendance par des nationalistes marocaines, et un manifeste est publié le 11 janvier 1944, signé par 58 personnalités marocaines. Alors que le roi approuve ce manifeste et l'envoie aux autorités françaises, son comportement est perçu comme provoquant. De nombreuses arrestations auront lieu sur le territoire marocain français et les tensions escaladent le 7 avril 1947 lorsque les tirailleurs sénégalais ouvrent le feu sur la population à Casablanca. Cet événement sera connu sous le nom de *Dakkat Saligane*. En 1951, le roi Mohammed V donne un discours sans remercier la France et devient un ennemi du protectorat. Il est remplacé sur le trône par Ben Arafa, et est exilé avec sa famille à Madagascar, entraînant de nombreux mouvements de révolte et de mobilisation sur le sol marocain. Après près de quatre ans d'exil, le 19 octobre 1955 un avion vint chercher Mohammed V à Madagascar afin de l'emmener en France pour un entretien avec Antoine Minay, ministre des Affaires étrangères de la France. Le 6 novembre, un accord est trouvé concernant l'indépendance au Maroc, et le 16 novembre, le roi fit un retour triomphal dans son pays. L'indépendance du Maroc fut proclamée le 12 mars 1956.

1.2.1 *De Lyautey à Ricard: Histoire des institutions culturelles marocaines, du Protectorat jusqu'à aujourd'hui :*

En adaptant les termes de l'ICOM, on pourrait définir le musée nord-africain comme une institution, el plus souvent permanente, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'éducation, de délectation et parfois d'études⁶⁶.

Les musées⁶⁷ au Maroc apparaissent entre 1915 et 1940 et sont créés par le Service des Arts Indigènes, leur objectif étant de développer le secteur de l'artisanat. Les expositions y sont pensées pour un public majoritairement touristique, notamment français, à la recherche d'exotisme⁶⁸. À l'image des premières expositions universelles et autres *Classrooms*, le Maroc devient une foire à ciel ouvert où ce besoin d'un ailleurs rêvé est satisfait. Deux foires sont d'ailleurs organisées en France, l'une à Marseille en 1922 et l'autre à Paris en 1925 pour montrer cet art étranger. Une véritable fascination naît pour les objets marocains. Lorsque le Maroc tombe sous Protectorat français en 1912, Hubert Lyautey, premier résident général fonde le Service des Beaux-Arts et des Monuments Historiques qui deviendra en 1918 sous Prosper Ricard l'Office des Industries des Arts Indigènes, puis le Service des Arts Indigènes en 1920. Les missions du Service des Arts Indigènes étaient définies comme telles :

Sa mission est de développer les musées de manière à faciliter partout la rééducation des artisans adultes, et l'initiation aux arts du pays des générations nouvelles, de recenser les artisans capables , d'établir la documentation artistique et nécessaire à la rénovation générale, de profiter des formalités de la délivrance de l'estampille d'État pour orienter la fabrication des tapis marocains vers les méthodes plus conformes à l'intérêt artistique marocain bien compris, enfin de participer au Maroc et à l'étranger, aux expositions de l'art indigène⁶⁹.

Ce Service des Arts Indigènes s'inscrit donc dans la politique de Lyautey visant à protéger le patrimoine marocain⁷⁰.

⁶⁶ Charlotte Jelidi, *Les musées au Maghreb et leurs publics : Algérie, Maroc et Tunisie*, Paris, La Documentation française, coll. "Musées-Mondes", 2013, p.15.

⁶⁷ Le terme musée est ici utilisé pour se référer aux musées occidentaux comme définis plus haut par l'ICOM.

⁶⁸ Hadj Milani et Lionel Obadia, *Art et Transculturalité au Maghreb, incidences et résistances*, éditions des archives contemporaines, 2006.

⁶⁹ Muriel Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie*, 2006, p.2.

⁷⁰ Nous y reviendrons dans le troisième chapitre de ce travail.

Le colonisateur affirmait de la sorte son rôle protecteur qui consiste à revivifier, réanimer, réapprendre, rénover, faire évoluer, ressusciter une médina, une architecture, des métiers d'art qui sont au point de rupture avec une tradition, une mémoire, et un patrimoine ancestral et soumis aux influences européennes⁷¹.

Mais la sauvegarde de ce patrimoine tant apprécié par les français à un prix : « puisque la tradition est la base solide sur laquelle repose l'art marocain nous nous ferons, nous serviteur de l'art, les gardiens de la tradition. Mais au maintien de la tradition celui de la paix de la nécessaire⁷² ». Alors si la France se présente comme une instance protectrice du patrimoine marocain, cette sauvegarde n'est possible que si les marocain·e·s se plient aux demandes des français : ne pas faire d'esclandres et produire en fonction des demandes⁷³. « La « mission civilisatrice⁷⁴ » du protectorat consistait non seulement à moderniser le pays, bâtir des infrastructures et exploiter les ressources naturelles, mais aussi à connaître le pays pour mieux asseoir la domination⁷⁵ ». Les musées deviennent donc la perception de la culturel matérielle marocaine par les colonisateurs. Ce qui est préservé correspond à l'imaginaire orientaliste⁷⁶ de la France et non aux réelles évolutions des productions contemporains marocaines.

C'est en 1915 que le premier musée ouvre officiellement ses portes au Maroc sous le nom du musée Prosper Ricard. Il s'installe au sein des Oudayas à Rabat et prétend présenter une collection nationale, figeant l'art marocain dans un étai. « Le patrimoine culturel est de ce fait essentialisé et

⁷¹ Caroline Gaultier-Kurhan, *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p.43.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Nous y reviendrons dans le deuxième chapitre.

⁷⁴ « Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viet-Nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fillette violée et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend et qu'au bout de tous ces traités violés, de tous ces mensonges propagés, de toutes ces expéditions punitives tolérées, de tous ces prisonniers ficelés et "interrogés", de tous ces patriotes torturés, au bout de cet orgueil racial encouragé, de cette jactance étalée, il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr, de l'ensauvagement du continent », Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p.7.

⁷⁵ Sakina Rharib, « Afrique : Les succès d'un continent, Museum International, UNESCO, Les musées au Maroc : état des lieux », *Museum international*, LVIII(58), 1-2 / 229-230, 2006, p.92.

⁷⁶ Pour Saïd, orientalisme universitaire et de l'imaginaire sont les mêmes et se placent sous une troisième forme d'orientalisme qu'il définit comme un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient, dans François Chaubet, et Laurent Martin, « Chapitre 6 - Cultures coloniales et impériales », *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*. sous la direction de Chaubet François, Martin Laurent. Armand Colin, 2011, p. 160.

présenté comme canon intemporel⁷⁷ », allant à contre-courant d'une culture marocaine vivante⁷⁸. À l'image du musée Prosper Ricard, toutes les institutions muséales créées durant l'époque coloniale sont ouvertes dans des lieux stratégiques, des villes touristiques, attirant un public international. Ces dernières sont divisées en deux catégories, archéologiques ou ethnologiques, soit des ruines et autres découvertes de fouilles archéologiques comme celles effectuées à Lixus ou Volubilis soit des objets définis comme « indigènes » : des textiles, des bijoux ou encore des céramiques.

« [...] les musées remplissaient une fonction supplémentaire : ils servaient d'instrument d'imposition et de légitimation de l'hégémonie coloniale française et de démonstration de sa supériorité. [...] Ainsi l'image des européens comme hommes de culture modernes est opposée à l'image d'une société marocaine rétrograde et passéiste, ce qui met en évidence la supériorité européenne ⁷⁹.

Alors les catégories énoncées dans la première partie de ce chapitre réapparaissent, elles classifient cataloguent, jugent selon un ordre colonial, perpétuant dès lors la vision désuète du Maroc installée dans l'imaginaire français. Cette division franco-occidentale du musée est appliquée jusqu'aux années 1930 qui marquent l'apparition de mouvements nationalistes marocains.

Au lendemain de l'indépendance, le musée le reflet du colonialisme est laissé à l'abandon par le gouvernement nationaliste cherchant principalement à se redresser économiquement. On retrouve en 1956 neuf musées historiques et/ou ethnographiques. Ce sont des musées qui sont le reflet de la politique culturelle coloniale qui dénote des expressions politico-culturelles du nouvel état et de son gouvernement, souhaitant se détacher des narrations coloniales⁸⁰. Ainsi, les beaux-arts sont tantôt ralliés à l'éducation nationale, tantôt aux loisirs et sports. Le nombre de personnel formé est également pauvre. Dans les années 1980, on ne compte que 10 archéologues marocains et peu sont formés en muséologie.

De ce fait les musées connaissent une situation caractérisée par un certain paradoxe. Ils sont gérés selon des principes dérivés du droit des puissances coloniales, mettant en œuvre, dans de nombreux cas, des lois de protection du patrimoine culturel directement récupérées dans le corpus juridique des états européens, et par

⁷⁷ Sophie Wagenhofer, « Les Musées Au Maroc: Reflet Et Instrument De La Politique Historique Avant Et Après l'Indépendance », *L'héritage colonial au Maroc*, 2012, p.9.

⁷⁸ Nous y reviendrons plus en détails dans le troisième chapitre.

⁷⁹ *Ibid*, p.7.

⁸⁰ Sophie Wagenhofer, *op.cit.*, p.8.

ailleurs, ils sont chargés, notamment au moyen de ces outils juridiques, d'une mission de sauvegarde et de réappropriation par les communautés des fondements originels de l'identité culturelle⁸¹.

Le Maroc ne dispose en effet d'aucune politique culturelle ou cadre institutionnel lui permettant d'encadrer les institutions muséales. Ces dernières tombent donc dans l'oubli et subissent des dégradations et dilapidation. À titre d'exemple, la ville de Casablanca disposait durant le Protectorat d'un musée dont il ne reste plus aucune trace. Il faut cependant noter que dans le plan économique de 1965, le tourisme est au centre de la politique économique marocaine. L'industrie touristique revêt un rôle majeur dans les actions culturelles⁸².

En 1963, le premier musée spécialisé ouvre ses portes à Bjord Nord : le musée des armes de Fès. Il reçoit la collection d'armes du musée de Batha, ainsi qu'un don important du palais Royal. Par sa spécialisation, ce musée se défait de la division imposée par les français : archéologique ou ethnographique. Malgré l'ouverture de ce musée, ce n'est que suite au décret royal du 8 Juillet 1968 que la culture revient progressivement sur le devant de scène marocaine avec la création d'un ministère autonome chargé des Affaires culturelles. « Après l'indépendance, l'État se retrouve avec un héritage colonial embarrassant et personne ne s'en est jamais réellement préoccupé afin de réfléchir aux moyens de le réutiliser et s'en servir comme instrument de développement⁸³ ». Les musées ne sont pas entendus comme des plateformes du discours politiques identitaires, et les collections ne sont pratiquement pas modifiées. En 1970, ce ministère se transforme en direction puis est divisé en deux ministères distincts avant de finalement redevenir un seul et même ministère en 1974. « Les musées peinent à sortir d'une gestion bureaucratique sclérosante. Les collections ne s'enrichissent pas de nouvelles acquisitions. Cela a pour conséquence l'appauvrissement des musées et leur incapacité à accompagner les mutations de la culture matérielle et immatérielle du pays⁸⁴ ». En 1978, le gouvernement fait entendre une volonté de décentralisation de la culture et ouvre sept services culturels régionaux afin d'aider à la régionalisation, mais qui resteront malheureusement quasiment inopératoires. Si une politique culturelle commence à se dessiner, ce n'est pourtant pas le cas du cadre institutionnel et juridique. En effet, avec les musées coloniaux est préservés le droit colonial encadrant ces derniers, ainsi ce n'est que le 25 décembre 1980 qu'est

⁸¹ Caroline Gaultier-Kurhan, *op.cit.*, p.51-52

⁸² Le rôle du tourisme est ici abordé afin d'amorcer la seconde partie qui se focalisera plus largement sur ce point.

⁸³ *Ibid*, p.54.

⁸⁴ Sakina Rharib, *op.cit.*, p.94.

érigé la loi 22-80 changeant la loi définie en 1954, et permettant aux musées marocains de disposer de leur propre cadre institutionnel et juridique. Mais l'existence des musées reste compliquée tant qu'une politique claire à l'égard de l'ensemble du patrimoine culturelle n'est pas établie et ce dans toutes les dimensions : éducatives, économique et écologique.

Malgré ce rejet partiel des musées, le gouvernement marocain émet depuis les années 1960 un souhait de travailler avec l'UNESCO. Effectivement, « pour être considérés comme modernes, les états postcoloniaux déploient des signes et des symboles de modernité qui sont reconnus, si ce n'est initiés, par l'Occident⁸⁵ ». Le Maroc entend cette relation comme un signe de modernité et de progressisme et s'adonne aux pratiques des pays occidentaux. En 1975, ce dernier signe la Convention du Patrimoine Mondial et en 1981, Fès devient le premier site historique marocain à être inscrit sur la liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Pour autant, si le musée marocain souhaite se moderniser, ces transformations restent sémantiques, les collections restent les mêmes dédiées aux touristes, la contextualisation n'est pas remise à jour et les artistes marocain·e·s contemporains sont très peu représenté·e·s⁸⁶. Depuis 2006, les musées marocains privés se doivent d'offrir un accès à la recherche. Cela découle notamment de la création de masters professionnels en muséologie répondant à ce besoin de travailleurs culturels marocains évoqué précédemment. Les travaux universitaires produits par les populations marocaines tendent alors à augmenter, mais restent cependant peu nombreux.

Le Maroc compte aujourd'hui quarante-deux musées dont vingt-deux musées publics, vingt musées privés, et dix-huit musées encore au stade de projets. Sur ces quarante-deux musées, quatre sont des musées archéologiques, vingt sont ethnographiques, cinq musées d'art contemporain et finalement treize musées spécialisés. Parmi les 22 musées publics, 15 dépendent du ministère de la Culture, et 7 d'autres institutions publiques.

Alors même si le Maroc a remis la culture au sein de ses priorités, il est important de garder en tête le caractère touristique dont sont empreints ces musées qui répondent aux envies orientalistes d'un public français.

⁸⁵ Sophie Wagenhofer, *op.cit.*, p.9. dans Katarzyna Pieprzak, "Whose Patrimony Is It Anyway? The Quarrel between Ali Baba's Cave and the National Museums of Morocco," *Yearbook of Comparative and General Literature*, No. 49, 2001.

⁸⁶ Rachida Triki, « L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture », *Perspective*, 2, 2017.

1.2.2 Une culture à l'instar d'un imaginaire colonial : artisanat et authenticité :

« On assiste à une véritable muséification des tissus anciens qui tout en conservant leurs valeurs historiques, esthétiques et symboliques, perdent beaucoup de leur substance, de leur âme qui n'est autre que la société⁸⁷ ».

Edward Saïd définit l'Orient comme étant une contribution imaginaire des artistes et des savants occidentaux⁸⁸. L'Orientalisme serait donc un « “système de fictions idéologiques”, un discours raciste, ethnocentrisme et impérialiste⁸⁹ ». Pour Saïd, orientalisme universitaire⁹⁰ et de l'imaginaire⁹¹ sont les mêmes et se placent sous une troisième forme d'orientalisme qu'il définit comme un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient⁹². C'est cette dépréciation de l'Autre qui permet de préparer à la colonisation, que ce soit chez les colons ou chez les colonisés. Jusqu'à Saïd le terme « orientalisme », n'a pas de connotations négatives, et est polysémique. D'abord utilisé pour décrire un genre de peinture européen présentant des scènes du monde arabo-musulman, il sera également dans les colonies britanniques en Inde un signe de respect des traditions musulmanes et hindouistes au cœur d'une politique d'anglicisation. Avec Saïd l'orientalisme qui était jusque-là une manière de présenter les savoirs de l'Orient face à une arrogance occidentale, devient symbole d'oppression et de domination intellectuelle, ceci permettant l'expansion des colonies.

Dans les années 1870-1880, la France s'intéresse de plus près à l'actualité coloniale, les grands journaux font l'écho des conquêtes et des victoires extra-occidentales. L'art s'empare également de cette actualité et teinte ses créations d'exotisme et d'orientalisme. L'ailleurs sera symbole de fantasmes⁹³. Ce fantasme d'un ailleurs, d'un retour à la nature, à l'être originel qui grandit au XIX^{ème} siècle est encouragé par le contact des populations occidentales avec les populations

⁸⁷ Caroline Gaultier-Kurha, *op.cit.*, p.44

⁸⁸ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

⁸⁹ François Chaubet, et Laurent Martin, « Chapitre 6 - Cultures coloniales et impériales », *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*. sous la direction de Chaubet François, Martin Laurent. Armand Colin, 2011, p.145.

⁹⁰ Edward Saïd définit l'orientalisme universitaire comme étant le fait d'enseigner ou de faire des recherches sur l'Orient dans un cadre académique.

⁹¹ Edward Saïd définit l'orientalisme imaginaire comme étant l'opposition entre un Orient et un Occident dans les œuvres de l'esprit.

⁹² François Chaubet, et Laurent Martin, *op.cit.*

⁹³ Sandrine Lemaire et Pascal Blanchard, « Exhibitions, expositions, médiatisation et colonies », Sandrine Lemaire éd., *Culture coloniale 1871-1931*. Autrement, 2003.

colonisées, notamment par le biais des expositions, et de foires⁹⁴. Dès le début du Protectorat se manifeste une volonté de préserver l'artisanat marocain, en péril depuis l'arrivée des français. C'est donc dans cette optique qu'en 1913, Lyautey instaure une politique ayant pour but de rénover, ressusciter, revitaliser. Dès lors les traces matérielles sont collectées, triées et inventoriées dans des musées selon des démarches françaises, mais permettant de ramener les artisans dans le « bon chemin » soit celui d'un artisanat, obsolète, mais qui répond à l'imaginaire français⁹⁵. Prosper Ricard mettra en scène cette politique définissant et recréant un art traditionnel marocain.

En 1915 à lieu à Casablanca la première exposition franco-marocaine, mais, les objets présentés ne sont pas entretenus, et très souvent abîmés. Cette exposition déclenchera alors la mise en place d'une politique de rénovation de l'artisanat, entraînant la création des musées de Rabat et de Fès, accompagnés de bureaux des Arts Indigènes. Alors ces villes deviennent des épacentres de la culture au Maroc et on voit naître à Rabat des ateliers d'États où les autorités y fournissent les matières premières aux artisans. Cependant, à Fès, Ricard qui souhaite une artisanat « original⁹⁶ », laisse les artisans dans leurs ateliers et échoppes et leur fourni le matériel nécessaire. C'est une véritable rééducation des artisans qui est mise en place afin de reproduire au plus proche les images du passé, les images que les français se font du Maroc et de ses créations. « L'interprétation exotique de la réalité conditionne la fabrication des Arts indigènes⁹⁷ ». Là où Ricard se dit être contre ce faux exotisme qu'il tend cependant à mettre en place, des dichotomies s'instaurent, entre objets communs et objets de luxe ou encore créations urbaines ou créations rurales. Ces divisions s'opèrent notamment, car Ricard était un passionné de l'art berbère rural, qu'il positionnera dès 1915 comme vestige authentique d'un Maroc rêvé, un art original, contrairement à celui des zones urbaines, modifié par la colonisation et les entrées extérieures. « Cette esthétique débouche sur la sacralisation de tout ce qui peut renvoyer à l'authenticité, c'est-à-dire en définitive à l'origine, à la pureté des origines⁹⁸ ». Ce retour à l'authentique suppose des classes et ateliers et remet donc en question tout le monde de création marocain qui se base sur la mémorisation du geste. On voit dès lors apparaître un art néo-marocain afin d'adapter mobilier et objets aux besoins des européens.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Muriel Girard, *op.cit.*

⁹⁶ Habiba Aoudia, « La fabrique du musée d'art marocain : L'œuvre de Prosper Ricard », *L'Année du Maghreb*, 2018.

⁹⁷ Muriel Girard, *op.cit.*, p.3.

⁹⁸ Alain Babadzan, « Les usages sociaux du patrimoine », *Ethnologias comparées*, n°2, 2001, p.2.

Cet artisanat marocain est souvent mis de l'avant dans des foires où théâtralité est mot d'ordre. Ricard dira d'ailleurs : « les foires étant une institution très orientale, il ne s'agissait en somme que de renouer une tradition⁹⁹ ». Ainsi l'art présenté dans les musées ou lors des foires n'est pas un art marocain mais le fruit de l'imaginaire de Ricard et du service des Arts Indigènes. Du fait de ces expositions proposant une vision euro-centrée de l'Afrique, une image du Maroc se propage dans l'imaginaire collectif. Cette image totalement composée, mise en scène, permet de montrer la « vie » de l'Autre, et ainsi de légitimer l'entreprise coloniale, ces derniers étant trop différents, inférieurs sur l'échelle de la civilisation. « Ancrée dans les esprits, cette assurance de la supériorité de la civilisation européenne en général, et française en particulier, devient de plus en plus visible¹⁰⁰ ».

Alors les ethnographes ne s'intéressent que très peu aux créations marocaines et notamment à l'antiquité marocaine. Lorsque des fouilles sont organisées, notamment sur le site du Volubilis, les vestiges de l'époque gréco-romaine sont valorisés contrairement aux marocains¹⁰¹. Cela appuie l'image d'une Afrique sans histoire. L'histoire coloniale est donc marquée par une occidentalisation des faits. A cause de cette vision eurocentrée, il est difficile de prendre en considération les progrès africains pré-colonialisme, puisque tout ce qui est moderne, tout ce qui est civilisé est colonial¹⁰². C'est grâce à la civilisation européenne qu'ils ont pu évoluer. Ainsi les colonisés, ici les marocain·e·s ne peuvent être intelligent.e.s ou développé.e.s¹⁰³. C'est donc l'histoire d'une Afrique historiquement passive, qui au fil du temps s'est vue modelée par maints envahisseurs. En imposant cette vision d'un Maroc obsolète, en opposition à une France moderne, la colonisation a bloqué les marocain·e·s dans une forme de passé anthropologique, avec comme seul sauveur l'empire colonial, niant la modernité acquise pré-protectorat. « L'idéologie d'une mission civilisatrice que cherchait à imposer le colonisateur ne visait-elle par à accélérer cette destruction de cette société et à ramener l'homme maghrébin à sa dimension individuelle voire « anthropologique »¹⁰⁴ ». En dépeignant les marocain·e·s comme des individus répondant à une

⁹⁹ Muriel Girard, *op.cit.*, p.5.

¹⁰⁰ Sandrine Lemaire et Pascal Blanchard, *op.cit.*, p.44.

¹⁰¹ Caroline Gaultier-Kurha, *op.cit.*

¹⁰² Sophie Dulucq, « 4. L'histoire coloniale en ses œuvres (c. 1890 - c. 1930) », *Écrire l'histoire de l'Afrique à l'époque coloniale. (XIXe-XXe siècles)*, sous la direction de Dulucq Sophie. Editions Karthala, 2009.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Caroline Gaultier-Kurha, *op.cit.*, p.44

culture obsolète et uniquement artisanale, les français·e·s enlève à ces derniers l'accès au statut d'artiste. L'artiste serait alors un être qui produit sans savoir réellement comment, qui n'est que ténèbres à lui-même, différenciant ainsi l'artiste de l'artisan. L'Un possédant un don naturel, créant dans un espace extérieur à la réalité et l'Autre contrôlant ses créations, travaillant dans la réalité. Dès lors l'artiste travaille hors des règles, celles qui existent ne sont ni apprises, ni limitées. L'artiste est génie, iel engendre des réalités autonomes, des phénomènes qu'il importe de comprendre et de juger, de goûter¹⁰⁵. L'art oppose « un haut, sacré et spirituel, à un bas, profane, matériel et corporel¹⁰⁶ ». Alors les marocain·e·s sont contraints de répondre aux demandes fantaisistes des Français en produisant un artisanat daté. Iels ne peuvent atteindre le statut d'artiste et restent dominés par la hiérarchie mise en place par la colonisation.

¹⁰⁵ Emmanuel Kant, *Critique de La Faculté de Juger*, Flammarion, 2015.

¹⁰⁶ Gerty Dambury, « Nos corps désacralisés », dans Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les Arts!*, Paris, L'Arche, 2018, p.109.

CHAPITRE 2 : Où sont les marocains·e·s?

Le tourisme s'inscrit dans le temps du loisir. « C'est une activité humaine. Celle-ci fondée sur un déplacement, c'est-à-dire, littéralement, un changement de place et, par « extension géographique », un changement d'« habiter » »¹⁰⁷. À son apparition, le tourisme est destiné à celles et ceux qui ne travaillaient pas. Ils et elles quittent leurs environnements froids pour aller vers des lieux plus ensoleillés. Le tourisme s'inscrit alors en opposition au travail, et se pratique durant le temps libre, le temps hors travail. Le tourisme entre donc dans ce temps du loisir, privilège de classe¹⁰⁸. C'est un temps pour se faire plaisir¹⁰⁹. Le tourisme entraîne ce que Jacques Levy appelle la coprésence, soit « le rassemblement et l'agrégation en un même lieu de réalités sociales distinctes¹¹⁰ ». C'est l'idée que même si les touristes vont et viennent, ne restent que pour quelques jours, le groupe touriste quant à lui est toujours présente et altère le lieu dans lequel il évolue. Pour les locaux, la cohabitation est constante. Les équipements se modifient donc pour correspondre aux attentes et demandes du groupe touriste laissant une empreinte pérenne sur le territoire¹¹¹. Stéphanie Leroux parle d'espaces pleins et vides de tourisme « À Marrakech, on retrouve alors des espaces pleins de tourisme avec des infrastructures dédiées à ces derniers et des espaces vides, habités presque uniquement par les populations locales¹¹² ». Dès lors, la ville se divise, se scinde entre les touristes et les Autres. Pour comprendre les échanges entre populations locales et touristes français, il est également important de comprendre comme nous l'a montré le premier chapitre que le patrimoine cognitif des Français vis-à-vis du Maroc est lié au colonialisme et à l'Orientalisme. En effet, les Français avec une image du Maroc décrite par les peintres orientalistes du XIXème, l'école, la tété ou encore les guides touristiques. « La visite du pays représente alors bien souvent la volonté de vérifier la conformité de la copie à l'original, la fidélité de l'image mentale ou

¹⁰⁷ Philippe Duhamel, Isabelle Sacareau, *Le tourisme dans le monde*, Paris, Armand Colin, 1998, p.7.

¹⁰⁸ Geoffroy de Lagasnerie, *op.cit*

¹⁰⁹ Stéphanie Leroux, « Le rapport à l'autre à travers le rapport à l'espace : l'exemple du tourisme français à Marrakech », Thèse de doctorat en géographie, Université de Lille 1 et Université Cadi Ayyad Marrakech, 2008.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.45.

¹¹¹ Mohamed Berriane, *Tourisme, culture et développement dans la région arabe: soutenir la culture pour développer le tourisme, développer le tourisme pour soutenir la culture*, UNESCO, 1999.

¹¹² Stéphanie Leroux, *op.cit.*, p.45.

physique avec la réalité de l'objet, là sous les yeux ¹¹³». Dean MacCannell parle de la « théorie du touriste ». Dans sa première version, la quête principale du touriste est l'authenticité. Puis il parle de mis en scène de l'authenticité, « les touristes, dans leur quête d'authenticité, peuvent finalement être dupés : là où ils pensent accéder aux coulisses de la culture visitée, l'endroit où les secrets sont supposés être gardés, ils n'ont à faire qu'à d'autres pseudo-événements, d'autres mises en scène destinées à satisfaire leurs attentes¹¹⁴ ».

2.1 La vie mise en scène :

L'idée du projet touristique pour le Maroc n'émane pas d'un besoin exprimé par la société marocaine. Elle a été initiée par les Français à l'époque du protectorat et ce, essentiellement pour répondre à une demande de résidents étrangers au Maroc¹¹⁵.

2.1.1 Le Maroc comme un musée à ciel ouvert :

L'Afrique, souvent considérée comme le berceau de l'humanité, tient aujourd'hui une place de choix dans l'imaginaire des touristes en quête de racines, d'authenticité et de chaleur humaine. Selon l'Organisation mondiale du tourisme, le continent africain a enregistré ces dernières années la plus forte augmentation de fréquentation touristique au monde, même si l'Afrique ne représente que 4 %1 du volume touristique mondial. Depuis les Indépendances, le tourisme en Afrique a été appréhendé par les chercheurs tour à tour comme une forme de néo-colonialisme, un facteur de développement, comme destructeur des sociétés traditionnelles locales, puis comme facteur de paix et de rencontre entre les peuples¹¹⁶.

C'est par l'intermédiaire de Thomas Cook que le tourisme est introduit en Afrique du Nord. Arrivant par l'Égypte et la Syrie dans les années 1860, les touristes se déplacent petit à petit vers la Tunisie au début des années 1880 pour arriver au Maroc. Cependant ce n'est que durant le Protectorat que le nombre de visiteur au Maroc augmentera considérablement. C'est à partir de 1912 que le tourisme connaît un réel essor au Maroc avec la création des premiers hôtels par la Compagnie Générale Transatlantique. Alors, 29 000 européen·ne·s viennent s'installer au Maroc, entraînant la création de nouveaux quartiers proches des vieilles villes tant préservées par le

¹¹³ Nadège Chabloz et Julien Raout, « Corps et âmes. Conversions touristiques à l'africanité », *Cahiers d'études africaines*, 2009, p.10.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.11.

¹¹⁵ Saïd Bourjouf, « Tourisme et aménagement du territoire au Maroc : quels agencements? », *Téoros*, 2005, p.2.

¹¹⁶ Nadège Chabloz et Julien Raout, *op.cit.*, p.7.

Protectorat¹¹⁷. En 1918, est instauré le Comité Central du Tourisme mis en place par le Protectorat avec comme mission : « d'étudier toutes les questions se rapportant au tourisme, tant à l'intérieur du Maroc, qu'entre le Maroc et l'extérieur, de rechercher tous les moyens propres à le développer, de suggérer toutes les mesures tendant à améliorer les conditions de transport, de circulation et de séjour des touristes¹¹⁸ ». Il sera remplacé en 1937 par l'Office Chérifien « chargé principalement de la création, de la gestion et du contrôle des organismes d'accueil et de renseignements touristiques et de la préservation des monuments historiques¹¹⁹ », puis il disparaîtra pendant la 2nde guerre mondiale, avant de revenir en 1946, sous le nom de l'Office National marocain de Tourisme. Cependant ce tourisme n'est réservé qu'à quelques privilégiés ayant le temps et l'argent, les hôtels et transports étant rares.

Le séjour de type aristocratique (hommes d'affaires, croisiéristes) était limité à quelques villes côtières en plus de Marrakech ; un tourisme plus diffus et pratiqué par des circuits privés qui sillonnaient le Sud intérieur et le Moyen Atlas ; un tourisme d'estivage, enfin pratiqué par les résidents étrangers et quelques nationaux et dont les destinations étaient les stations climatiques du Moyen Atlas et les stations balnéaires de proximité¹²⁰.

Mais, Lyautey veut développer le tourisme et créé par conséquent des alliances avec Le Club Alpin Français, le Touring club de France, et l'Office National de Tourisme. Des tours sont organisés pour ces groupes demandant une accessibilité plus aisée. Alors dès 1919, une transformation du transport terrestre marocain, aussi bien les voies ferrées que les réseaux routiers, est mise en marche. Les français rebâtissent le territoire selon leurs besoins, ils la scénographie et l'arrange pour qu'il corresponde aux besoins occidentaux de l'époque : des hôtels de luxe et des routes praticables. En 1920 est créée la Caisse des Prêts Immobiliers du Maroc afin d'aider les promoteurs immobiliers, notamment afin d'encourager la colonisation des terres. Ces modifications sont payantes puisque si l'on comptait 1458 touristes en 1924, ils et elles sont 4166 en 1926¹²¹. Le premier hôtel de luxe à voir le jour est la Mamounia en 1921 à Marrakech¹²². C'est un hôtel qui reprend tous les codes orientaux et marocains, et qui répond parfaitement aux attentes du public occidental, colonnes, patio intérieur, mosaïque, tout est mis en scène pour correspondre à

¹¹⁷ Nous y reviendrons plus tard dans cette partie.

¹¹⁸ Nidal Raffali, « Le développement du tourisme au Maroc : une perspective historique », *Études caribéennes*, 2022, p.2

¹¹⁹ *Ibid.*, p.3.

¹²⁰ Stéphanie Leroux, *op.cit.*, p.127.

¹²¹ Nidal Raffali, *op.cit.*

¹²² En 1946, le Maroc comptait 96 hôtels.

l'imaginaire créé par les médias et autres guides touristiques. « Le tourisme était aussi considéré dans cette période comme un moyen de gagner et contrôler du terrain et d'accélérer l'influence française au Maroc¹²³ ». Les français et autres occidentaux sont donc de plus en plus nombreux sur le territoire, faisant régner l'ordre.

Les parcours sont souvent les mêmes : les villes impériales fortifiées « avec leurs ruelles étroites, leurs marchés colorés, leurs quartiers d'activité humaine intense, leurs sanctuaires, leurs mosquées et leurs cimetières¹²⁴ », les villes nouvelles, construites par les européens, où se trouvaient restaurants, hôtels et autres lieux dédiés au tourisme, et finalement la campagne marocaine, les ruines et les paysages. Alors, en 1919, Hachette publie une édition sur le Maroc, et le dépeint comme la destination en vogue :

une terre du Moyen Âge africain, avec une couleur et un charme local d'une telle intensité qu'ils ne pouvaient être trouvés nulle part ailleurs... Longtemps en dehors de la civilisation occidentale, cette ancienne terre, avec ses anciennes pratiques, ses monuments remarquables et sa douce vie pastorale a été une source forte d'impressions¹²⁵.

Les populations, leurs cultures, leurs traditions sont exotisées, orientalisées, mises en vitrine. À l'image, des zoos humains¹²⁶, les marocain·e·s sont exposés. Le Maroc paraît donc être ce pays rêvé, où les occidentaux peuvent venir se retrouver, plus proche de la nature et loin des « civilisations » qu'ils connaissent. D'ailleurs, lorsque les touristes ne veulent pas rester dans les hôtels de luxe, ils peuvent s'installer dans les *fondok*, des lieux traditionnels mis à la disposition des visiteurs étrangers. Dans les années 1950, les séjours balnéaires tendent à devenir plus populaires, mais aussi les séjours à la montagne et dans le désert. Le contact avec les populations locales est encouragé. Alors les villes, les populations et les activités se modifient de nouveau. Il est désormais possible de faire du cyclisme, du ski ou encore de la spéléologie, le territoire marocain se modifie pour répondre aux demandes et envies des occidentaux. Le territoire se met en scène.

¹²³ Nidal Raffali, *op.cit.*, p.5.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ En 1860, Geoffroy Saint Hilare fondera le Jardin d'Acclimatation à Paris quelques années plus tard avec des amis, et y organisera de nombreux zoos humains qu'il considère comme étant des spectacles. C'est à cette même période que la France cultivera son image à l'internationale grâce aux expositions internationales. En 1888, lors de l'exposition universelle qui commémore la fraternité et les droits de l'homme, sont exposés des dizaines de « sauvages ».

Après l'Indépendance, le Maroc se transforme économiquement et s'ouvre économiquement. Le territoire reçoit davantage de touristes et les investissements étrangers augmentent. Le tourisme devient désormais un accélérateur économique et un outil du développement national¹²⁷. En 1956, le ministère du tourisme est créé, développant les emplois liés à ce secteur, ainsi que les revenus. À cette époque le Maroc possède déjà 200 hôtels et 7500 chambres construits durant la période coloniale¹²⁸. Mimoun Hillali, enseignant-chercheur à l'Institut supérieur international du tourisme de Tanger, parle de cette période comme des d'« années d'euphorie », lorsqu'il aborde cette période en termes de tourisme. En effet, l'État s'engage à soutenir à 80% les infrastructures touristiques, soit 6,4% du budget d'investissement de l'État, laissant de côté d'autres secteurs comme l'éducation ou encore l'action sociale, poussant la population locale à l'analphabétisme puisqu'en 1996, 54% des marocain·e·s sont analphabètes. Cette période postindépendance est pourtant marquée de nombreuses crises pour le Maroc. Après la « guerre des sables¹²⁹ » en 1963, une crise financière en 1964 et finalement l'éclatement d'émeutes en 1965, l'État se voit contraint de faire appel à l'aide internationale et entre dans le libéralisme. « C'est dans ces conditions de tiraillement tranquille que le tourisme est élu pour jouer un triple rôle : social, politique et économique, parce qu'il se prête mieux à un « semi-dirigisme étatique libérale¹³⁰ ». En 1964, le Maroc demande alors de l'aide à la Banque Mondiale et notamment un diagnostic territorial. « L'État a ainsi tenu quatre rôles majeurs : celui de contrôleur, celui d'acteur promoteur porteur de projet, celui d'aménageur surtout dans les zones d'aménagement touristique et celui d'incitateur promulguant des mesures d'encouragement aux autres investisseurs¹³¹ ». C'est ce diagnostic qui permet de définir le tourisme comme secteur à part entière. Des millions de dirhams sont investis dans le secteur avec comme but d'attirer 700 000 touristes pour la fin 1967. De 1968 à 1972, les arrivées touristiques passent de 469 492 à 987 611 et le nombre de lit est de 33 556¹³². Mais cela ne correspond toujours pas aux attentes de l'État. La construction d'une majorité d'hôtel de luxe prive le Maroc d'un clientèle issue des classes moyennes. Cependant seuls les hôtels sont de luxe et donc la clientèle touchée n'est pas la bonne, cela crée des écarts entre les attentes du

¹²⁷ Nidal Raffali, *op.cit.*

¹²⁸ C'est le Plan Triennal 1965-1967 qui nous permet aujourd'hui de connaître ces informations.

¹²⁹ Conflit opposant le Maroc et l'Algérie en Octobre 1963.

¹³⁰ Habib El Malki, « Au-delà des chiffres quel développement », dans Mimoun Hillali, *La politique du tourisme au Maroc, Diagnostic, bilan et critique*, L'Harmattan, 2007, p.25.

¹³¹ Saïd Bourjouf, *op.cit.*, p.2.

¹³² Stéphanie Leroux, *op.cit.*

gouvernement marocain et la réalité¹³³. Hillali, définit donc trois phases du développement du secteur touristique au Maroc. D'abord les années 1965 à 1978 qui sont marquées par un fort développement du secteur poussé par l'État, dû à un manque d'investisseurs privés. Ce n'est qu'à partir de 1978 que l'État commencera progressivement à se retirer du domaine. Puis de 1980 à 1992, on entre dans une période d'ajustement structurel, les ministères se redéfinissent, mais le tourisme stagne en dépit de l'arrivée de nouveaux investisseurs privés. Finalement de 1993 à 1999, l'État disparaît entièrement du secteur touristique, laissant la place à une privatisation majeure. À l'arrivée du roi Mohamed IV, on prévoit 10 millions de touristes en 2010, chiffre qui est presque atteint, mais les séjours se raccourcissent, entre 3 et 4 jours. En 2011, le pays dépense 500 millions de dirhams pour promouvoir le Maroc comme destination touristique. Entre 2001 et 2010 la capacité d'accueil des hôtels augmente chaque année de 7%. On compte en 2010 environ 175 000 lits. Marrakech est le cœur de ce tourisme avec 54 097 lits en 2009. Les français restent les premiers touristes au Maroc avec 1 798 000 visiteurs par an¹³⁴. Alors le Maroc cherche à retrouver cette clientèle occidentale qui peu à peu se dirige vers d'autres destinations. De nouveau, les paysages se modifient pour répondre aux attentes toujours plus nombreuses des touristes à la recherche d'un ailleurs rêvés. Le Maroc cherche à répondre au mythe¹³⁵.

2.1.2 Du colonialisme au néo-colonialisme : villes et urbanisme

En 1914, Henri Prost est désigné comme architecte en chef afin de concevoir nouvelles villes et nouveaux quartiers au Maroc. Ces derniers sont pensés comme des villes mais cherchent à conserver l'imaginaire marocain tant convoité. La protection des monuments marocains traditionnels est donc au cœur des préoccupations de l'Enterprise française, et ce notamment dans le but « d'enfermer la civilisation marocaine dans un passé révolu destiné à justifier la politique coloniale à travers sa mission civilisatrice et modernisante¹³⁶ ». Lyautey veut alors créer dix villes nouvelles au Maroc. Le paysage marocain est transformé par le colonialisme, les villes deviennent des musées à ciels ouverts où les touristes peuvent satisfaire leur appétit oriental. Les villes nouvelles et plan d'urbanisme construits par Henri Prost oublient cependant les habitants marocains des villes

¹³³ Nidal Raffali, *op.cit.*

¹³⁴ Nidal Raffli, *op.cit.*

¹³⁵ Nous reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre.

¹³⁶ Stéphanie Leroux, *op.cit.*, p.128.

et très vite une ségrégation spatiale est aperçue. Deux réalités évoluent donc en parallèle, d'un côté, les marocain·e·s oublié·e·s et rejeté·e·s, de leur propre territoire, perçu·e·s uniquement comme une attraction touristique. La vie des marocain·e·s est muséifiées, mise en vitrine, il s'agit de celles et ceux qui vivent dans cet orient rêvé.

Entre 1914 et 1935 des arrêts sont établis afin de protéger certains monuments historiques marocains, la mosquée Koutoubia, la place Jemaa el Fna, le palais Badii, le palais Bahia, la médersa ben Youssef, les écoles coraniques, ou encore la Médina. Ces lieux deviennent des activités touristiques répondant à ce que les occidentaux souhaitent voir du Maroc. Cela créé donc la paupérisation¹³⁷ de la ville, les très riches vivent à Guéliz, la ville nouvelle, et les Autres, les marocain·e·s se retrouvent cloîtrés dans la Médina. Le quartier de l'Hivernage entre autres est créé dans les années 1930, une cité-jardin, pensée pour que les européens viennent y passer l'hiver. Ce tourisme encourage entre autres l'arrivée d'artistes européens venus développer leur art orientaliste. On reconnaît entre autres Jacques Majorelle comme artistes associé à la ville de Marrakech qui viendra s'installer dans cette même ville. Alors si les marocain·e·s sont bloqués dans un artisanat dépeint comme authentique et immuable, les artistes français et occidentaux quant à eux viennent faire évoluer leur création au Maroc en s'inspirant des couleurs et décors, sans reconnaître la paternité de leurs nouvelles inspirations. Les villes marocaines sont montrées pour ce qu'elles ont de spectaculaire, de muséal. « Ainsi, Marrakech est principalement traitée par ses lieux patrimoniaux et les curiosités exotiques qui la composent¹³⁸ ». D'ailleurs, 74% de l'image de Marrakech représente la Médina classée au patrimoine mondial de l'UNESCO. Par conséquent, comme nous l'avons compris depuis le début de ce travail, l'imaginaire oriental dépeint par la France depuis le début du colonialisme a impacté les musées, la culture, mais aussi différentes strates de la vie des marocain·e·s, que ce soit en termes de créations artistiques ou encore tout simplement en termes d'habitat et de quotidien.

It's very good for the Medina because these foreigners are bringing in a lot of money and are fixing up all these old houses that are falling into ruins [...] or are tearing them down and are building something marvelous

¹³⁷ Selon le Larousse, la paupérisation est « un phénomène social par lequel des groupes sociaux se trouvent plongés dans une situation d'appauvrissement de plus en plus profond ».

¹³⁸ Stéphanie Leroux, *op.cit.*, p.238.

in the place [...], so that's very good. [...] It cleans up the city. It brings a lot of money to Morocco. It employs hundreds of Moroccan workmen, and so that part is very, very good¹³⁹.

Cela entraîne de la gentrification des lieux de vie des marocains qui deviennent trop chers. Revient l'idée de remplir un imaginaire fictif, et d'évincer les marocains des lieux de vie, les musées ne sont pas pour eux, les villes ne sont pas pour eux.

Ce mythe marocain a par conséquent forcé les populations locales à s'adapter à cette image inventée, promettant aux touristes français de vivre leur rêve exotique. Francesca De Micheli dit que trois images du Maroc persistent entre le temps colonial et aujourd'hui. Premièrement, la terra incognita, dans les premières phases de la colonisation qui n'oppose pas la France et le Maroc mais l'Europe et l'Islam. Deuxièmement, l'idée d'un monde différent, inaccessible, où il est impossible de comprendre l'autre. Troisième et dernièrement la vision picturale dépeinte par comme expliqué précédemment la peinture, mais aussi les foires, les publicités et plus récemment la télévision. L'actuelle transformation des villes est le signe de cette colonisation moderne. Les français s'installent encore aujourd'hui au Maroc rendant les écarts de richesses entre les plus riches et les plus pauvres encore plus important. En effet ces derniers immigrent au Maroc avec des revenus bien plus important que ceux des marocain·e·s, réduisant le niveau de vie de ces derniers¹⁴⁰. En Septembre 1999, les habitants occidentaux occupaient 150 *riad*. Ces maisons traditionnelles sont pour ces derniers le moyen d'acheter des maisons secondaires à moindre prix considérant leurs revenus dans leurs ays initiaux¹⁴¹. Alors, les locaux tendent à plus travailler afin de répondre aux attentes et aux demandes des français, mais aussi et surtout pour parvenir à maintenir un niveau de vie convenable. De nouveau, iels et elles sont à la merci des français, car c'est le tourisme qui apporte l'argent et pour que les touristes viennent il faut continuer de rendre leur expérience la plus positive et mythique possible. Le touriste est un colonisateur moderne¹⁴². « Europeans are still attracted by a world which seems strange and mystical to them, and which may evoke sentiments

¹³⁹ Anton J. Escher et Sandra Petermann, "Neo-colonialism or Gentrification in the Medina of Marrakesh", *Space & Architecture*, 2013, p.1.

¹⁴⁰ Anton J. Escher et Sandra Petermann, *op.cit.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Francesca de Micheli, *La mise en image touristique : Entre falsification et appropriation. Le Ksar Ait Ben Haddou au Maroc*, dans Hadj Miliani et Lionel Obadia, « Art et transculturalité au Maghreb, incidences et résistances », *Actualité Scientifique*, 2006, p.65.

of being a colonialist amidst the omnipresent poverty of the Moroccans¹⁴³». Le Maroc est un musée à ciel ouvert, et les habitants en sont les travailleurs.

2.2 Les marocain·e·s sont absents :

2.2.1 *Répondre au mythe: le cas du ksar Ait Ben Haddou :*

Le cas du ksar Ait Ben Haddou est le parfait exemple de cette modification des villes, mais aussi de la culture et du comportement des marocain·e·s. C'est un cas qui montre parfaitement les effets insidieux du tourisme, du néo-colonialisme. « Cette « contact zone » ne définit pas seulement le monde en tant qu'« espace de rencontres », mais aussi les rapports et les problématiques sociales qui naissent de cette relation et donc des rapports de force¹⁴⁴ ». Le ksar Ait Ben Haddou date du XVIII^e siècle et est installé dans la vallée de l'Ounila à 31 kilomètres de Ouarzazate dans le sud du Maroc. Ce dernier regroupe six kasbhas et une cinquantaine de maisons et se présente comme un symbole de l'architecture marocaine. C'est un lieu fortifié, emblème du collectif, compact, il servait tant bien à la vie privée qu'à la vie collective. En effet, ce dernier renfermait une mosquée, une place publique, des plantations de céréales à l'intérieure des remparts, grenier au sommet du village, un caravansérail, deux cimetières, musulman et juif, et un sanctuaire du saint Sidi Ali Ou Amer¹⁴⁵. Alors que les maisons ne possédaient qu'un étage et n'étaient pas décorées, les kasbhas quant à elles sont tout en hauteur avec leurs tours décorées. Au fil du temps, le ksar s'est déplacé et modifié pour répondre aux besoins de ses habitants. D'abord construit autour du grenier collectif, pour des raisons de sécurité, le site évolue progressivement et s'étale hors des remparts. Les questions de sécurité ne sont plus les mêmes et c'est par le caractère collectif des habitations que cette sûreté existe alors. Puis, en 1970, une nouvelle construction apparaît, il s'agit du village qui existe encore aujourd'hui. C'est ville nouvelle répond aux attentes récentes des habitants, eau potable, électricité proximité, etc. La ville qui se trouvait avant sur la route commerciale rejoignant l'ancien Soudan à Marrakech n'est plus utilisée suite à la fin du commerce caravanier et le ksar se

¹⁴³ Anton J. Escher et Sandra Petermann, *op.cit.*, p.1. « Les Européens sont encore attirés par un monde qui leur semble étrange et mystique, et qui peut évoquer un sentiment de colonialisme face à la pauvreté omniprésente des Marocains ».

¹⁴⁴ Francesca de Micheli, *op.cit.*, p.65.

¹⁴⁵ Asmae Bouaouinate, Aziz Bentaleb, Abderrahman Dekkari et Abdennour Sadik, *Ksar Ait ben Haddou : Patrimonialisation, mise en Tourisme et enjeux de sauvegarde*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

vide de sa population. En seulement une année, les habitants du village se tourne vers les villes nouvelles. En 1940, on comptait 90 familles dans le ksar, contre 7 en 1990. Les chiffres les plus récents montrent que seules 6 familles y résident encore.

Le ksar, image d'une puissante structure sociale basée sur le modèle de l'organisation de la subsistance et de l'autodéfense, est aujourd'hui menacé. La population, élément indispensable à la sauvegarde de l'architecture de terre qui demande une maintenance constante, préfère l'abandonner pour aller s'installer dans des maisons plus confortables, dans des centres urbains nouveaux mieux adaptés aux exigences d'une vie moderne¹⁴⁶.

En 1987, le site se voit classé au patrimoine mondial de l'UNESCO¹⁴⁷. Il y est inscrit selon les critères IV et V. Ces critères stipule dans l'ordre que le ksar est un symbole de l'architecture marocaine notamment des vallées présahariennes du Drâa, du Todgha et du Dadès, et que cette architecture est représentative d'une culture « devenue vulnérable sous l'effet des mutations irréversibles¹⁴⁸ ». Dans la foulée, des actions de conservation et de restauration sont effectuées par le Conservation et de Réhabilitation du Patrimoine Architectural des Zones Atlasiques et Subatlasiques, appuyé financièrement par le P.N.U.D et l'UNESCO¹⁴⁹. Cependant, si des rénovations sont faites, les anciens habitants ne regagnent pas leurs habitations pour autant notamment à cause de « valorisation excessive touristique et cinématographique qui nuit à sa durabilité¹⁵⁰ ». En effet, ce classement au patrimoine mondial de l'UNESCO a rendu la ville célèbre et le tourisme augmente considérablement dans la région. L'industrie cinématographique s'intéresse également au ksar. Ouarzazate et considérée comme la Hollywood marocaine, on y retrouve un aéroport international et même un centre de formation des métiers du cinéma, dès lors le ksar devient le lieu de tournage parfait, authentique et proche de ressources cinématographique. Dès 1962, de grandes productions s'y installent, dont Lawrence d'Arabie, Sodome et Gomorrhe, le Joyau du Nil, Jésus de Nazareth, Babel, ou encore Indiana Jones¹⁵¹. En 2007, un plan de gestion concernant les flux touristiques, ainsi que le développement du site est créé, il s'agit du CERKAS et a pour objectif de « revitaliser le site, d'assurer la conservation de ses valeurs, d'améliorer la qualité de l'accueil touristique et enfin de surveiller l'évolution de l'environnement du ksar¹⁵² ».

¹⁴⁶ Francesca de Micheli, *op.cit.*, p.68,.

¹⁴⁷ C'est dû au travail d'Henri Terrasse que le ksar est classé au patrimoine mondial de l'UNESCO, qu'il souhaitait définir comme des ensembles cohérents.

¹⁴⁸ Asmae Bouaouinate, Aziz Bentaleb, Abderrahman Dekkari et Abdennour Sadik, *op.cit.*, p.257.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.225.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

Le territoire se modifie en conséquence, des boutiques, hôtels, auberges ou encore cafés apparaissent. Mais aussi au gré des tournages, impactant l'architecture. Depuis 1987, vingt-deux boutiques à portée touristique ont vu le jour. La population se retrouve donc en étau : jouer le jeu ou rejeter le tourisme. Alors les habitants se sont vus contraints de muséaliser le ksar et leurs propres maisons. Ces derniers se retrouvent à créer une identité factice¹⁵³. Contaminés par les touristes, les lieux se voient dénaturiser, son identité se mue au contact des cultures externes. Les habitants deviennent tantôt acteurs, tantôt metteurs en scène, tantôt commissaire et produisent, jouent, ce que les touristes attendent de ce lieu authentique. Le ksar devient musée, exposition : visite de maison « berbère », métier à tisser, faux décors, tout est bon pour prétendre à cet orientalisme. Progressivement, les habitants se mettent donc à se jouer de cette notoriété. Les éléments de décors se lient à l'architecture originelle des lieux. Le regard du touriste définit ce qui est important ou pas, ce qui impose un nouveau patrimoine. « On est là face à la création d'un nouveau patrimoine, qui n'est plus une donnée sociale autochtone, mais induite par une société exogène¹⁵⁴ ». Les familles qui habitent encore les lieux transforment leurs maisons en musée. Pour cinq dirhams, les habitants ont la chance de pouvoir visiter une kasbha « traditionnelle », où l'on retrouve des objets ethnographiques mis en scène, contextualisés. C'est une muséalisation qui entraîne les kasbahs à devenir peu à peu des musées et autres attractions touristes.

La vie des marocain·e·s devient par conséquent une attraction touristique, c'est l'authenticité d'un ailleurs différent et impénétrable qui attire. Si le touriste va dans ces lieux c'est pour goûter à la vie de l'Autre à cet exotisme promis. « Aujourd'hui nous assistons donc à un nouveau phénomène de manipulation des stéréotypes touristiques, ainsi qu'à la production d'une nouvelle valeur, l'ethnicité, conséquence de l'interaction entre visiteurs et habitants¹⁵⁵ ». Les marocain·e·s se mettent ainsi à transformer leur culture pour répondre aux attentes des visiteurs causant la perte d'une réelle authenticité. Cette surexploitation du ksar à des buts touristiques dégrade non seulement la culture, mais aussi l'architecture. En effet, on compte actuellement 150 000 touristes par an, causant une augmentation des risques de dégradations du site et une mise en péril grandissantes des visiteurs et habitants. Le plan de gestion mis en place en 2007 définit six

¹⁵³ Francesca de Micheli, *op.cit.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.68.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.73.

principaux facteurs de dégradation : l'éclatement des structures socio-économiques traditionnelles, l'exode rural excessif, complexité du statut foncier, l'afflux important de touristes, prolifération de bazars affectant l'authenticité du site, et finalement conflits interlignages toujours présents¹⁵⁶. Si les points concernant les déplacements des populations locales, ou encore les difficultés intrinsèques au territoire sont similaires aux autres villes délaissées suite à l'industrialisation, les questions liées au tourisme sont nouvelles et impacte grandement le territoire déjà en péril. Alors la ville se muséalise pour des raisons financières, économiques toutes liées au colonialisme mais sans prendre conscience des risques que cela entraîne réellement pour le patrimoine marocain. Le pays se muséalise pour les touristes, que ce soient les villes, les musées, les objets, mais qu'en est-il des marocain-e-s? Rien ne semble être pensé pour elles et eux, leur territoire ne leur appartient plus.

2.2.2 *Un public oublié :*

Dès leur création en 1915, les musées marocains sont créés par le service des arts indigènes, avec comme objectif principal de développer le secteur de l'artisanat. Les expositions étaient donc destinées majoritairement à un public étranger à la recherche d'un Maroc exotique. Les Marocains étaient donc négligés de ces lieux culturels¹⁵⁷. « [...] les musées trahissent dans les moindres détails de leur morphologie et de leur organisation leur fonction véritable, qui est de renforcer chez les uns le sentiment de l'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion¹⁵⁸ ». En 1986, on voit la formation de l'INSAP, formant les jeunes spécialistes marocains et les affectant dans les différents départements du ministère de la Culture. En 1992, un département de muséologie ouvre à l'INSAP. Dans les années 1990, naît une volonté de faire prévaloir les musées marocains au niveau international. Il faut standardiser et informatiser l'inventaire des collections, et former constamment de nouveaux professionnels¹⁵⁹. C'est aussi le moment de se tourner vers l'environnement social et scolaire. Mais le public demeure majoritairement touristique¹⁶⁰. Ali Amahan directeur du musée de Batha à Fès propose dans les années 1980 des offres destinées au

¹⁵⁶ Asmae Bouaouinate, Aziz Bentaleb, Abderrahman Dekkari et Abdennour Sadik, *op.cit.*

¹⁵⁷ Tania (Chorfi Bennani-Smires), « Les Musées marocains et la Mondialisation », dans Hadj Miliani et Lionel Obadia, « Art et transculturalité au Maghreb, incidences et résistances », *Actualité Scientifique*, 2006, p.73.

¹⁵⁸ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Éditions de minuit. p.165.

¹⁵⁹ SakinaRharib, *op.cit.*, p.90.

¹⁶⁰ *Ibid.*

public marocain avec des expositions exceptionnelles, des concerts, des conférences, ou encore des performances théâtrales dans l'espace public local. Dès lors le musée n'est plus considéré comme une industrie touristique mais comme un lieu de vie et d'activités culturelles. Les étudiants aussi étaient un public visé par ces nouvelles actions mises en place par le musée. Avec le changement de direction en 1988, ces activités ont pris fin, et donc la fréquentation locale a disparu. Il existe peu d'études concernant les fréquentations des musées au Maroc. Les quelques études qui existent ne sont que quantitatives et non exhaustives¹⁶¹. Abdelilah Lissaneddine et Zakaria Lissaneddine ont réalisé en 2019 une étude afin de comprendre les publics des musées marocains, leurs attentes besoins et désirs, mais aussi les liens qui existent entre institutions culturelles et muséales et les populations locales. Les collections investies pour cette étude relève soit de l'identité marocaine, soit de l'héritage Amazigh. Les deux chercheurs en viennent donc à la conclusion que la population locale n'est pas intéressée par l'offre proposée par les différents musées, les chiffres le prouvent. Dans les musées de Marrakech, 92% des visiteurs sont des étrangers, 49% de ces étrangers sont français, 19% sont espagnols, 10% sont allemands, 8% sont britanniques, et finalement 6% sont italiens. En ce qui concerne la classe sociale des visiteurs étrangers, 27% sont fonctionnaires ou employés, les étudiant·e·s représentent 17% et les retraités 7%, le reste est constitué de personnes faisant partie des classes socio-professionnelle +, soit des cadres.

Ainsi, on note que ce sont principalement les personnes avec un haut niveau d'éducation qui fréquentent les institutions muséales. Les habitants de la ville ont du mal à s'identifier par rapport aux musées, et notamment ont du mal à comprendre l'intérêt du patrimoine sauvegardé. Cette distance naît principalement des objets présentés dans les musées, objets artisanaux haussés au niveau d'objet d'art par les entreprises coloniales¹⁶². Ces objets de la vie quotidienne des Marocains ne les intéressent pas.

Autrement dit, une partie des répondants adopte une vision traditionnelle des musées. Elle les considère comme lieux de sauvegarde des objets anciens ou bien des lieux d'histoire qui retracent le passé à travers le patrimoine qui s'y trouve. D'autres personnes mettent l'accent sur le rôle du musée comme un lieu qui communique un patrimoine oublié et qui fait le lien avec les origines¹⁶³.

¹⁶¹ Abdelilah Lissaneddine Zakaria Lissaneddine, « Musées à Marrakech: pour quel public? », *O Ideario Patrimonial*, n.12, 2019.

¹⁶² Nous y reviendrons dans le chapitre 3.

¹⁶³ *Ibid.*, p.103.

Les institutions muséales restent des lieux considérés comme occultes et fermés. Une grande partie de la population, lorsque des questions leur sont posées sur les musées disent ne rien n’y connaître, ne pas avoir envie de les visiter. Abdelilah Lissaneddine et Zakaria Lissaneddine, disent que l’ignorance est alors le principal obstacle à la fréquentation des musées chez les populations locales, cependant ils ne se questionnent pas sur les fondements de cette ignorance et du rejet des institutions coloniales. Les informations locales, les médias locaux ne communiquent pas l’offre muséale, les populations locales en plus de se sentir exclue n’ont même pas accès à la programmation et sont donc complètement rejetés dans la vie muséale de leur ville, de leur pays. En outre, les musées sont trop chers. Si un jour de gratuité est proposé par semaine, cela ne suffit pas aux marocain·e·s. Le musée est un loisir, et il faut du temps pour les loisirs. Lors d’une exposition réalisée au musée des Oudayas, il a fallu deux mois pour recevoir des questionnaires remplis par des marocain·e·s. Deux expositions y étaient présentées, une produites par des marocain·e·s et une autre en collaboration avec les espagnols. Alors les publics et non-publics de ces expositions ont été analysés. Si pour les publics du musée, ce dernier est un lieu nécessaire lié à la connaissance mais aussi à la notion d’élite, pour les non-publics, qui représentent la majorité des populations locales d’Oudayas, les musées n’évoquent rien sinon des objets, des objets espagnols. « Une fois qu’on va au musée, pourquoi y retourner? Il y a toujours les mêmes choses et en plus on peut les voir chez nous aussi¹⁶⁴ ». Ce sont des institutions qui n’intéressent pas les populations locales, et les musées ne cherchent pas non plus à créer des liens avec ces populations.

On est là face à un problème de la politique muséographique : les collections exposées ne changent pas – depuis trente ans elles sont restées les mêmes. Les musées et encore un héritage du protectorat par la présentation des collections demeurée inchangée et par son absence de dialogue avec le public¹⁶⁵.

Pour les populations locales, les musées sont donc des lieux pour les touristes étrangers et les élites marocaines. Donc l’accès à la culture paraît affilié à une classe précise, et à un niveau d’éducation défini, que ce soit pour les touristes comme nous l’avons vu précédemment, ou pour les populations locales qui correspondent à une élite et non à la grande majorité des marocain·e·s. « Nous constatons ainsi que les musées sont perçus comme des lieux où une nouvelle forme de fossé s’est creusée avec le temps, un fossé non plus historique mais social¹⁶⁶ ». Les lieux de vie à leur tour muséalisés et classés, deviennent payants, touristiques et perdent leur caractère collectif et social.

¹⁶⁴ Charlotte Jelidi, *op.cit.*, p.115.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.116.

Alors, que les habitants fréquentaient auparavant les jardins, ils sont aujourd'hui des lieux touristiques, musées à ciel ouvert. « D'un côté, on avait un lieu défini par l'État, réglé et normalisé, et de l'autre un lieu vécu par les habitants de la Kasbah dans une relation tout à fait spontanée et affective qui ignorait l'institution muséale en soi, mais qui privilégiait le jardin, lieu de sociabilité et de détente¹⁶⁷ ». Dès lors, le ministère a éloigné les visiteurs de son activité plutôt que de les en rapprocher, au profit des touristes et élites. Le patrimoine est encore mis au-dessus de la population. « La relation entre le musée et les habitants n'était pas mise en cause, ni prise en compte, mais tout simplement ignorée¹⁶⁸ ». Les musées et autres lieux et institutions culturelles doivent donc se rendre plus accessible, notamment en informant d'autant plus sur leur gratuité, et en s'ancrant dans les programmes éducatifs. Il faut donc produire des espaces pluralistes qui présentent des aspects plus méconnus de la culture marocaine pour que ces lieux servent réellement les marocain·e·s en proposant une juxtaposition des genres, art citadin et rural, noble et populaire, marocain et international. Tant que cela ne sera pas fait, la population ne pourra pas considérer le musée comme un lieu de conservation du patrimoine.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.116.

CHAPITRE 3 : Du patrimoine à la patrimonialisation : un Maroc en reconstruction

Aujourd'hui le Maroc se retrouve donc avec des institutions à la vision patrimoniale historiquement coloniale et des codes représentatifs précis et clichés, entre exotisme et orientalisme, etc. Alors forcément se sont des institutions qui ne parlent pas aux marocains car ces dernières ne s'adaptent pas aux valeurs patrimoniales des communautés. Ali Amahan dit d'ailleurs : « le musée, dès sa création, se bornait à promouvoir l'objet artisanal et à inciter le visiteur étranger à découvrir le Maroc traditionnel voire archaïque¹⁶⁹ ». Le patrimoine exposé dans les musées marocains et présenté comme marocain ne semble pas concerner les populations locales. Clémentine Gutron et Ahmed Skounti, dans le dossier *Patrimonialiser au Maghreb*, reviennent sur cette notion de patrimoine au Maghreb. Selon eux, le patrimoine n'existe pas en soi¹⁷⁰. Autrement dit, les objets, bâtiments, etc., ne sont pas patrimoine, ils le deviennent. Ainsi Hend Abdelkefi parle de la différence entre des objets, édifices ou autres éléments « à l'état de nature » et ceux « à l'état de patrimoine ». Il explique ici que la première catégorie constitue un patrimoine en puissance, forcé là où l'autre l'est de fait, par essence, par nature¹⁷¹.

De fait, ce sont des constructions sociales situées dans une temporalité donnée et inscrites dans un environnement déterminé, social, politique, économique, culturel et géographique. [...] On peut aussi ajouter que, parfois, il est « imposé ». Il pourrait donc être conçu comme un moment ou un processus de négociation culturelle et sociale qui porte sur un objet, une place ou un événement¹⁷².

La patrimonialisation est un acte délibéré. Dans le cas du Maroc, il est alors intéressant de se pencher sur qui a patrimonialiser, et dans quel objectif. Cela permet de comprendre l'évolution de la patrimonialisation. Si avant seuls les monuments historiques et autre chefs-d'œuvres pouvaient faire partie du patrimoine, on retrouve aujourd'hui des pratiques sociales, des savoirs-faires, et même des plats, qui définissent le patrimoine immatériel.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.109.

¹⁷⁰ Clémentine Gutron et Ahmed Skounti, « Dossier *Patrimonialiser au Maghreb* : Introduction », *L'Année du Maghreb*, 19, 2018, p.1.

¹⁷¹ Hend Abdelkefi, *Mémoire et patrimoine*, dans Hadj Miliani et Lionel Obadia, « Art et transculturalité au Maghreb, incidences et résistances », *Actualité Scientifique*, 2006, p.57.

¹⁷² *Ibid.*, p.2.

3.1 Qu'est-ce que le patrimoine : application et processus

3.1.1 Patrimoine et patrimonialisation

Les politiques de protection et sauvegarde d'un patrimoine naturel et culturel apparaissent au XXème siècle. La Société des Nations crée l'Office International des Musées en 1926 qui publie à la suite d'une conférence tenue à Madrid un manuel de muséologie. Remplacé par l'ICOM en 1946 suite à la création de l'UNESCO en 1945. Sous la Société des Nations en 1931 est adoptée la charte d'Athènes portant sur la restauration et conservation des monuments historiques, entraînant en 1933, l'adoption d'une convention relative à la conservation de la faune et de la flore à l'état naturel. Alors dans les années 1950, des organismes relatifs à la conversation et restauration des biens culturels et naturels apparaîtront comme le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels en 1959, ou encore le Conseil international des monuments et des sites en 1965.

Le mot patrimoine découle du latin *patrimonium* qui signifie « héritage du père ». Plus largement le patrimoine correspond aux biens culturels, matériels et immatériels d'un territoire¹⁷³. « La notion de patrimoine au sens moderne, c'est-à-dire élargie aux productions matérielles et immatérielles de la culture, ne commence à intégrer le langage et la pratique des acteurs sociaux que depuis un peu plus d'une décennie¹⁷⁴ ».

En distinguant le patrimoine immatériel du patrimoine matériel, le premier type sépare artificiellement deux composantes de la nature humaine tout autant que des productions ou créations de l'homme, à savoir la dimension matérielle et la dimension immatérielle ; lesquelles sont à ce jour encore mal délimitées pour être aussi aisément dissociables. Le second type de considérations semble – en opposant l'avenir au passé, la modernité aux traditions, la mondialisation à l'identité ou l'art à la culture – reléguer l'acceptation du concept de patrimoine à ce qui fut, à ce qui existait ou bien à ce qui, au présent, coexiste – plutôt qu'existe – en tant que forme déterminée aux côtés d'autres formes, lesquelles curieusement, relèvent rarement du patrimoine¹⁷⁵.

¹⁷³ Rahma Bourqia, « Héritages culturels du Maghreb : histoire et mémoire », *Prologues : revue maghrébine du livre*, 2004.

¹⁷⁴ Ahmed Skounti, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*, UNESCO, 2005, p.9.

¹⁷⁵ Hend Abdelkefi, *op.cit.*, p.57.

On peut se demander s'il n'y a pas plus représentatif de la trace de l'homme que l'homme lui-même alors que nombre d'objets retrouvés dans les musées existent pour aider l'homme ou répondre à ses besoins.

La patrimonialisation peut être définie comme le processus par lequel des éléments de la culture ou de la nature deviennent, à un moment donné de l'histoire des sociétés, investis de la qualité de bien patrimonial digne d'être sauvegardé, mis en valeur au profit des générations actuelles et transmis aux générations futures. Il s'agit d'un fait universel nouveau tant par son ampleur sans précédent que par les enjeux qui le sous-tendent. C'est aussi un fait contemporain propre aux sociétés d'aujourd'hui travaillées en profondeur par des changements inédits dans l'histoire de l'humanité¹⁷⁶

La patrimonialisation est bel et bien le fruit d'actions propres aux sociétés industrielles, de la rencontre entre ces dernières avec d'autres sociétés et ce via notamment la colonisation, imposant de nouvelles manières, de faire et de penser. La dimension internationale de la patrimonialisation est grandissante. L'inscription sur les listes de l'UNESCO se révèle être une distinction que les pays cherchent à obtenir à tout prix. « Selon l'UNESCO, ce patrimoine, qu'il soit naturel ou culturel, matériel ou immatériel, appartient désormais à l'ensemble de l'humanité¹⁷⁷ ». Alors, le patrimoine serait censé appartenir à tous les individus, accessible et disponible pour tous. Avec la mondialisation, la patrimonialisation s'uniformise, ne prenant pas compte des particularités de chaque culture et identité. Certaines sociétés humaines percevant leur nature et leur culture comme des clés de leur identité s'inquiètent de ces dogmes imposés par la modernité, et par conséquent d'un consumérisme abusif de la nature et de la culture entraînant une frénésie patrimoniale de l'accumulation¹⁷⁸.

Les contacts à grande échelle quant à eux, induits par la migration, les moyens de mobilité et de communication, les flux transnationaux, entraînent des changements multiformes dans deux directions antinomiques: une uniformisation grandissante des sociétés humaines, d'une part, et une lente recherche de différenciation, d'autre part¹⁷⁹.

Les contacts uniformisent les sociétés et les individus tout en poussant ces derniers à trouver des formes de différenciation. Les individus vont donc chercher au fond d'eux même ce qu'ils pensent être l'essence de leur culture. La patrimonialisation est donc toujours un processus sélectif, et

¹⁷⁶ Ahmed Skounti, « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines », dans Clémentine Gutron et Ahmed Skounti, « Dossier *Patrimonialiser au Maghreb* : Introduction », *L'Année du Maghreb*, 19, 2018, p.19.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.31.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.20.

découle d'un acte purement politique. On voit d'ailleurs au Maroc que le processus de patrimonialisation s'est rapidement développé pendant le Protectorat car en accord avec les critères définis par les occidentaux. Le lien entre les premiers musées marocains et l'artisanat alors est clairement exprimé :

[le musée est un] inventaire des documents laissés par les générations antérieures, il devait servir à l'éducation de tous : des agents de service, des artisans, des amateurs et des acheteurs [...]. Les objets qu'ils renferment nous renseignent déjà sur l'évolution artistique, pendant plusieurs siècles, des arts du bois, des arts du métal, des arts textiles. Chaque musée tend à prendre un caractère régional, il met l'artisan en face de ses antécédents directs, le conduit à l'école de ses ancêtres, d'où il s'évadera certes, mais dont il aura pu goûter tout le fruit¹⁸⁰.

Le patrimoine et sa mise en action sont visiblement définis par le gouvernement colonial. La première législation relevant le patrimoine culturel au Maroc est promulguée en 1913, sous Lyautey avec le Bureau des Arts Indigènes. Cette première politique patrimoniale se divise en trois dimensions : la création d'un inventaire des monuments historiques, la constitution d'une administration chargée du patrimoine, et la création d'instruments juridiques utiles. Les objectifs de la patrimonialisation sont alors clairs, entre logique patrimoniale et action politique, le but est de s'installer et d'instaurer ses valeurs¹⁸¹. Dès le 26 novembre 1912, un dahir¹⁸² est mis en place par Lyautey concernant la conservation des monuments. Le classement des monuments historiques marocains est confié à Maurice Tranchant de Lunel, et le 13 février 1914, un nouveau dahir relevant de la conservation des monuments historiques est édité. Des zones de protection sont établies. Le 6 juin 1914, la Kasbha des Oudayas devient le premier monument historique officiel du Maroc. Le processus de patrimonialisation s'enclenche et prend des formes différentes selon l'espace-temps, d'abord pensé pour les monuments et objets il s'intéresse aujourd'hui à l'immatériel. La conservation est généralement la réponse qui suit un sentiment de perte de racines culturelles, cependant dans le cas du Maroc, ce ne sont pas les racines culturelles qui tendent à disparaître, mais plutôt l'application de l'imaginaire colonial. La patrimonialisation s'y engage à conserver cet orientalisme, cette vision occidentale. La patrimonialisation se fait quand l'objet change de fonction. « Les contacts à grande échelle quant à eux, induits par la migration, les moyens de mobilité et de communication, les flux transnationaux, entraînent des changements

¹⁸⁰ Archives de la Direction des beaux-arts et de la culture, extraits du fonds Prosper Ricard, directeur honoraire des arts indigènes au Maroc. Bibliothèque du musée de la Kasbah, Rabat, Maroc, dossier n188, « La méthode de rénovation artistique au Maroc », p.5-6.

¹⁸¹ Charlotte Jelidi, *op.cit.*

¹⁸² Au Maroc, le dahir est un décret royal.

multiformes dans deux directions antinomiques: une uniformisation grandissante des sociétés humaines, d'une part, et une lente recherche de différenciation, d'autre part¹⁸³ ». Lorsque l'on parle de lieux patrimonialisés par exemple, ces derniers ne peuvent être déplacés, c'est donc bel et bien leur fonction qui se transforme, ils changent aux yeux des riverains. Si l'on reprend l'exemple des jardins d'Oudayas, autrefois occupés par les populations locales, la patrimonialisation les modifie, les rendant inaccessibles à ses visiteurs originaux. Les objets, quant à eux, peuvent être déplacés. Mais, le changement d'identité reste le même, leur fonction initiale tend à disparaître laissant place à une fonction patrimoniale. Ils sont les témoins d'une culture en mutation et sont séparés de leurs cousins toujours en circulation comme les tajines, tantôt encore utilisés dans les maisons marocaines, tantôt mis en musée.

le musée qui célèbre la vie d'hier a souvent la beauté grave du mort embaumé. Quelle que soit l'ingéniosité des procédés mis en œuvre (montages audiovisuels, commentaires, catalogues), l'objet, sorti de son contexte, apparaît amputé de significations et de fonctions qui en fondaient l'usage quotidien. Tel est le prix à payer à la 'muséalisation' d'une technique ou d'un bâtiment¹⁸⁴.

Les musées sont alors des lieux de mort, et ici de la mort d'une culture. Ces objets censés appartenir à la vie, au quotidien deviennent des sémiophores, dénudés de tout sens, de toute identité et de toute histoire. Ce sont des objets morts. En patrimonialisant les objets marocains, ainsi que les territoires, les français ont par conséquent modifié l'ordre en place, l'histoire et le chemin vers une modernité marocaine. Ils ont créé des musées à leur image, déconnectés de toute « marocanité », représentant ce qu'ils avaient patrimonialisé, ce qu'ils avaient commissarié et sélectionné. Les collections ethnographiques sont alors constituées sous le Protectorat et représentent le regard circonstancié des Français sur la culture d'un pays nouvellement occupé¹⁸⁵. Après l'indépendance les musées sont délaissés car la constitution des collections - aux musées du Batha à Fès, des Oudayas à Rabat, de Dar Si Saïd à Marrakech, ou encore de Dar Jamaï à Meknès - pensée par les français ne relevait pas de l'histoire du Maroc, mais uniquement de la culture matérielle. « Les musées sont donc restés en marge de la société, probablement perçus comme un fardeau légué par le Protectorat et difficile à porter¹⁸⁶ ». Les mouvements nationalistes marocains ne se retrouvent pas dans ces collections qui leur paraissent rétrogrades, loin de représenter l'identité marocains.

¹⁸³ *Ibid.*, p.21.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.26.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.25.

3.1.2 De la matérialité à l'immatériel

« Si la connaissance du colonisé à travers le déplacement touristique contribua à construire l'identité coloniale et impériale de la France, la mise en tourisme des cultures locales participa également aux prémices de leur folklorisation et standardisation¹⁸⁷ ». Les objets marocains se retrouvent modifier de deux manières bien distinctes. Tout d'abord, extraits de leur contexte primaire, les objets se retrouvent mis en musées exposés selon des codes occidentaux, recontextualisés afin de correspondre aux idéaux des institutions coloniales. De l'autre côté de cette patrimonialisation forcée, on retrouve la contrefaçon et la standardisation. La patrimonialisation entraîne la contrefaçon tant les objets authentiques et anciens sont recherchés par les conservateurs, et les marchands font tout pour répondre à leurs attentes. « Un objet authentique est un objet fait par un Africain pour un Africain et servant à un usage spécifiquement africain dans un contexte anté-colonisation¹⁸⁸ ». Durant son mandat, Ricard était sans cesse à la recherche d'une prétendue authenticité, différente du faux-exotisme recherché par le tourisme de masse¹⁸⁹. Il n'imagine pas le Maroc moderne, puisque la modernité serait uniquement le fruit de l'Occident, face à un orient non-civilisé. Alors il cherche à garder cette authenticité en vie, et développer un marché de tapis dits « authentiques » pour le marché occidentale et français. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail, Ricard encourage grandement les artisans à créer, tout en les figeant dans un Maroc archaïque les empêchant ainsi de parvenir à leur propre modernité. « Le monopole d'interprétation de ce qui était considéré comme authentique, typique et vrai était entre les mains de la puissance coloniale. L'art et l'artisanat marocain, en ayant recours au savoir scientifique, ont été universalisés, ce qui signifie que les critères de choix ont été objectivés¹⁹⁰ ». Il faut former la population marocaine au beau, tel qu'entendu par les puissances coloniales, afin que ces dernières soient capables de répondre aux attentes des français, transformant par conséquent tout l'artisanat marocain, qui créé désormais pour plaire. Dès lors, les objets se falsifient, et les musées en pâtissent, pratiquant souvent cette fausse authenticité. Les musées sont conçus pour des publics

¹⁸⁷ Nadège Chabloz et Julien Raout, *op.cit.*, p.10.

¹⁸⁸ Ahmed Skounti, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*, UNESCO, 2005, p.27.

¹⁸⁹ Sophie Wagenhofer, *op.cit.*, p.9.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.7.

étrangers, de passage. « Souvent privés et ethnographiques, ils soulèvent la question de la falsification du patrimoine et des effets pervers qu'elle induit¹⁹¹ ». Ce sont des musées adeptes des pratiques analogiques, appuyant une idée de soi et de l'autre. Les mœurs et coutumes sont réduites aux cérémonies de mariage et circoncision et donc une folklorisation de la société permanente.

« En effet, la muséification a pour objectif la prolongation de la durée de vie matérielle de ces objets périssables et constitués de matières organiques, ce qui a induit de les soustraire aux environnements culturels auxquels ils prenaient part¹⁹² ». Pour répondre à cette envie de spectaculaire et de grandiose, les musées relevant du ministère de la culture sont pour la plupart logés dans d'anciens palais marocains du XVIIIème/XIXème siècles. Mais, ces demeures ne sont pas faites pour accueillir des biens culturels précieux, généralement humides et insalubres elles ne permettent pas la conservation des objets. Subséquemment, beaucoup d'objets sont perdus. Lotte Arndt dans *Les survivances toxiques des collections coloniales* abordent cette conservation inadaptée pensée pour les objets coloniaux, ayant mené à leur perte. Elle met en lien ces pratiques de conservation toxiques avec les violences physiques et symboliques. Les objets sont intoxiqués par les conservations pensées par les occidentaux. « C'est dans ce contexte que la lente prise de conscience de l'intoxication possible ou avérée des objets dans les réserves et les expositions s'immisce au sein des processus de restitution et des interrogations sur un renouvellement des pratiques muséales¹⁹³ ». La présence de ces objets dans les vitrines des musées occidentaux les a transformés mais a également transformé les sociétés dont ils sont originaires. L'interdiction du toucher, et la perte d'utilité de ces objets à profondément modifié l'essence de ces artefacts. « Si ce que [les archives et les musées] conservent est extrait de mondes vivants, [...] leur étude ne peut se limiter à ce qu'ils contiennent, mais doit inclure le rôle qu'ils jouent dans cette entreprise de destruction du monde – dans la production de ce que Hannah Arendt appelle l'absence de monde¹⁹⁴ ». On s'intéresse donc à la confrontation entre l'impératif de conservation matérielle mis en place par les musées occidentaux et les conceptions de la préservation et conservation pensées par des représentants des sociétés concernées, souvent contraires à ce qui est prévu par l'occident.

¹⁹¹ Charlotte Jelidi, *op.cit.*, p.18.

¹⁹² Lotte Arndt, « Les survivances toxiques des collections coloniales », *Trouble dans les collections*, 2021, p.7.

¹⁹³ Lotte Arndt, *op.cit.*, p.2.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.4.

3.2 Le patrimoine au Maroc :

3.2.1 *Le patrimoine culturel marocain :*

Il ressort de ces études que le patrimoine culturel marocain est constitué de l'ensemble des biens ou des valeurs matériels ou immatériels, modestes ou élaborés, comprenant des objets, des techniques, des savoir-faire, des arts, des connaissances, des croyances, des traditions, etc. qui nous ont été légués par nos ancêtres et que nous préservons pour les transmettre aux générations futures¹⁹⁵.

Le patrimoine culturel marocain est donc constitué par l'ensemble des biens ou des valeurs matériels ou immatériels, modestes ou élaborés, comprenant des objets, des techniques, des savoir-faire, des arts, des connaissances, des croyances, des traditions, etc., qui nous ont été légués par nos ancêtres et que nous préservons pour les transmettre aux générations futures. Tous partagent la particularité d'être une ressource non renouvelable, chaque partie ou aspect qui disparaît étant à jamais perdu¹⁹⁶.

Le patrimoine au Maroc est lié à des modes de vie, à des traditions, à l'immatériel, au vivant et à des formes collectives, bien plus qu'au matériel. La directrice de l'ICOM Maroc, Tania Bennani Smires dira que sur la place Djemaa El Fna à Marrakech le patrimoine est transmis de manière informelle, contrairement au musée c'est un lieu de culture populaire plus proche de ce que vivent les Marocains. La vie marocaine n'est pas figée. Au musée il n'y a rien pour rendre vivant les objets, audioguides, visites guidées, rien¹⁹⁷.

Pendant très longtemps, le patrimoine au Maroc fut nommé *turath*. Il relevait du savoir légué par les savants musulmans du Maghreb ou du Machreq. Une « somme de connaissances accumulées tout au long des siècles et comprenant aussi bien la synthèse éclectique du savoir antérieur (mésopotamien, gréco-romain, judéo-chrétien, etc.) que les apports nouveaux de la civilisation musulmane¹⁹⁸ ». Le patrimoine correspond donc aux productions qui participent à la fois islamique, tant bien théologique, scientifiques, littéraires, etc. Toutes les autres productions, notamment matérielles et architecturales ne sont pas considérées comme patrimoine marocain, bien qu'il fût établi que ces dernières remontaient à avant les civilisations romaines, ou même phéniciennes.

¹⁹⁵ Ahmed Skounti, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*, UNESCO, 2005, p.12.

¹⁹⁶ Rahma Bourqia, *op.cit.*, p.40.

¹⁹⁷ Charlotte Jelidi, *op.cit.*

¹⁹⁸ Ahmed Skounti, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*, UNESCO, 2005.

Ainsi tout le reste est étranger. Le patrimoine marocain est jusque là une production théologique et littéraire associé à l'islam.

Il existe peu d'ouvrages qui définissent le patrimoine marocain actuel. *Arrêts sur sites, le patrimoine culturel marocain* de Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahan, le patrimoine marocain est défini par plusieurs composantes qui vont comme suivent : les sites archéologiques et le patrimoine bâti, à savoir les médinas, les monuments historiques, l'architecture, le savoir-faire, et finalement les musées. Dès lors le patrimoine culturel marocain peut être aussi bien matériel qu'immatériel. Mais, cette définition, réduit le patrimoine immatériel aux savoirs faire laissant de côté les traditions et us et coutume, « dans *Arrêt sur sites*, [il] inclue uniquement les techniques nécessaires à l'obtention d'œuvres ou de chefs-d'œuvres du patrimoine matériel¹⁹⁹ ». Les liens qui existent entre patrimoine matériel et immatériel sont niés, oubliant par exemple les instruments de musique, relevant des deux catégories. Ici le patrimoine immatériel est réduit

au savoir-faire et ne traite donc pas des us et coutumes, des traditions vivantes, de la littérature orale, en somme de tout ce qui, dans le patrimoine matériel et immatériel (instruments de musique par exemple qui se trouvent à la croisée des deux types de patrimoine) ainsi que la richesse du patrimoine orale et immatériel marocains, on comprend l'intérêt de sa prise en compte²⁰⁰.

Alors la *turath* est redéfinie, les livres issus de l'Islam qui représentaient avant tout le patrimoine n'en sont plus qu'une infime partie. Les biens mis en musées ne sont plus reconnus que pour leur valeur intrinsèque, mais aussi pour l'histoire et la mémoire qu'ils représentent. Actuellement, on tend à parler de patrimoine populaire, *turath chaâbi*, soit les savoirs traditionnels. Ce sont les savoirs issus de la mémoire « populaire », de l'oralité, mais souvent négligés car pas assez intellectuels ou académiques.

3.2.2 Pour une application patrimoniale marocaine :

Depuis les années 1990, le Maroc cherche à transformer sa politique historique et identitaire. Alors qu'après les mouvements nationaux panarabes, la diversité était encore vue comme dangereuse, elle devient peu à peu une richesse. L'idée d'un Maroc-pluriel se développe donc au cours des 20 dernières années comme un mot-clé central²⁰¹. En 1970 l'UNESCO crée la catégorie du patrimoine

¹⁹⁹ Rahma Bourqia, *op.cit.*, p.39

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Sophie Wagenhofer, *op.cit.*

mondial à laquelle le Maghreb adhère. Ainsi le patrimoine a désormais une valeur universelle. La catégorie du patrimoine culturel immatériel quant à elle apparaît au début des années 2000, et considère la patrimonialisation comme une sous division de la mondialisation grandissante. « Les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, les rituels et événements festifs, les savoir-faire de l'artisanat sont désormais " patrimonialisables ", au même titre que le furent et que le demeurent les monuments et les objets²⁰² ». Les pays du Maghreb à l'exception de la Libye adhèrent à cette nouvelle convention de l'UNESCO en 2003. La valeur universelle cependant encourage l'appropriation de pratiques sociales des pays du sud par les pays du nord, notamment les traditions culinaires et artisanales.

En instaurant le Protectorat en Tunisie (1881) et au Maroc (1912), les autorités coloniales décident une patrimonialisation des monarchies beylicale et chérifienne. Elles exercent un tri dans les institutions des deux États afin de sélectionner certaines administrations, procédés scripturaires et techniques qui demeurent malgré la rupture coloniale. Cette stratégie de contrôle laisse en réalité aux souverains musulmans et à leurs serviteurs des armes contre la puissance coloniale²⁰³.

En 2002-2003, il est ainsi décidé de mettre en place des grandes expositions du patrimoine. Cinq expositions sont consacrées au bois. Ces expositions avaient pour but de montrer les créations marocaines à un grand public, cherchant à rejoindre ses pays voisins. Cependant même si ces expositions ont réussi à toucher un public international, elles ont également exposé le manque de renouvellement en termes de collection, la majorité des objets datant du protectorat. Au Maghreb il est difficile de comprendre la notion de patrimoine telle qu'elle est comprise dans le monde occidental car cette dernière est relativement récente et n'apparaît qu'avec la colonisation. Le livre était au Maghreb ce qui constituait le patrimoine car rare et ancien, mais également précieux et accessible uniquement par une partie de la population. L'intérêt pour les bâtiments n'apparaît qu'avec le colonialisme.

En 1985 est créé le ministère des Affaires culturelles de l'Institut national des Sciences de l'archéologie et du Patrimoine (INSAP). C'est une reconnaissance institutionnelle qu'avaient déjà les autres pays du Maghreb mais qui a tardé à être accepté au Maroc. De jeunes lauréats sont alors mis au service de l'administration culturelle. Grâce à cela, il compte aujourd'hui plus de 200

²⁰² Clémentine Gutron et Ahmed Skounti, *op.cit.*, p.3.

²⁰³ *Ibidem.*

personnes avec un savoir important pour le monde culturel marocain. Puis, en 1988, la création de la direction du patrimoine culturel montre une reconnaissance institutionnelle.

Un renversement spectaculaire s'est ainsi opéré dans la définition du *turath* : les livres anciens qui en constituaient jusque-là le noyau dur, sinon exclusif, ne représentent plus qu'une infime partie du patrimoine mobilier. Désormais, ce sont des biens culturels que l'on expose dans un musée, non seulement pour leur valeur intrinsèque, scientifique, littéraire, technique, décorative, etc. mais aussi et surtout comme dépositaires d'une mémoire, révélateurs d'un génie de civilisation²⁰⁴.

Avec l'arrivée de ces institutions, différents champs sont nouvellement couverts par le patrimoine : patrimoine mobilier ou collections de musées, patrimoine immobilier ou les monuments historiques et les sites, patrimoine immatériel ou les us et coutume. En 1994, la direction du patrimoine est découpée en quatre composantes : division des monuments historiques et des sites, héritière du service des antiquités, une division de l'inventaire, une division des musées. À partir de 1994, sous la direction d'Abdelaziz Touri, la direction se réoriente et une nouvelle division est créée, celle des études et des interventions techniques. Mais le manque de moyens financiers empêche le bon fonctionnement de la direction. Il faut alors commencer par un inventaire pour être conscient de ses ressources et de ses richesses, afin de produire une politique patrimoniale, et une stratégie de conservation et de préservation pérenne. Si des inventaires avaient déjà été mis en place en 1977, ils n'ont pas réellement été modifiés depuis, manquant de représenter les nombreux changements ayant impacté la culture marocaine depuis. « Il suffit de songer aux avancées de l'arabisation, à l'urbanisation, à la sédentarisation, du changement des habitudes vestimentaires, culinaires, ainsi que celles relatives à l'organisation de l'espace domestique, pour comprendre qu'avance de manière irrémédiable la disparition de pans entiers de notre culture²⁰⁵ ». Si le Maroc compte aujourd'hui vingt-cinq musées, seize relevant du département de la culture, quatre relevant d'autres départements de l'État, un municipal et quatre privés, les collections des musées publics, les plus importants en chiffre, restent en grande partie constituées de biens datant de l'époque coloniale. « La longue dépréciation diffuse mais perceptible de la culture nationale dans ce qu'elle a de plus authentique y est pour quelque chose²⁰⁶ ». Comme nous l'avons vu précédemment après l'Indépendance, les musées sont laissés à l'abandon, les collections ne sont pas renouvelées, et

²⁰⁴ Ahmed Skounti, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*, UNESCO, 2005, p.13.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.15.

²⁰⁶ *Ibidem*.

l'État ne considère pas les rôles social et politique que peuvent avoir les musées. Ils sont des réminiscences du Protectorat sur le sol Marocain. En plus de n'être adaptés ni aux objets marocains, ni aux publics marocains, les muséologues marocains sont peu nombreux, rendant le renouvellement des musées d'autant plus compliqués. « Dans les faits, la gestion se traduit par le paiement des agents et ouvriers des inspections des monuments historiques et des sites, l'examen de dossiers adressés par celles-ci sur les infractions relevées sur les sites et monuments classés²⁰⁷ ». Si la conservation du patrimoine culturel est sous le Protectorat d'une importance majeure, une seule et unique loi sera adoptée depuis l'Indépendance. Les Marocains ne semblent pas être intéressés par ces musées qui ne leur correspondent pas et qui ne s'inscrivent pas dans leur culture.

Dans le monde rural marocain, les questions culturelles ne sont pas définies par les pouvoirs publics comme des champs d'action prioritaires et donc de nouvelles pratiques patrimoniales apparaissent pour palier à ce manque de culture et de patrimonialisation dans les régions rurales. Chaque musée est donc défini par les volontés de son propriétaire et deviennent des lieux touristiques mais aussi des lieux de mémoire. Les musées locaux sont qualifiés d'identitaires car ressemblent plutôt à des musées ethnographiques, les objets représentant une aire culturelle homogène. Ces derniers expriment la valeur attribuée aux objets par un groupe donné. Comme une représentation du territoire. « Ouvrir un musée « identitaire » est un acte social porté par un acteur (individu / collectivité) qui décide de conserver et d'exposer des artefacts dépositaires de valeurs symboliques, témoins de modes de vie traditionnelle²⁰⁸ ». Ce sont des propriétés privées qui appartiennent à un individu. Ils sont donc financés par un capital privé mais recouvrent une dimension collective et communautaire.

Ces musées s'inscrivent dès lors dans un double registre : le premier d'ordre moral (engagement envers les siens /groupe ethnique), le seconde d'ordre économique (valeur d'usage /tourisme). Ils visent à rassembler, conserver et à donner à voir des modes de vie caractéristiques des territoires dont ils sont issus (oasis-vallées-montagnes). Légitimer un patrimoine, valider une identité, sensibiliser à la culture locale, animer un territoire, telles sont les fonctions essentielles de ces musées²⁰⁹.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.16.

²⁰⁸ Abderrazak Ben Ataya, « Entre patrimoine et tourisme, les musées « identitaires » des régions présahariennes (Maroc). Enjeux identitaires et touristiques », *Cahiers de géographie*, 2013, p.80.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.81.

La construction de la ressource patrimoniale satisfait trois fonctions : fonction légitimante, fonction identitaire et fonction valorisante du patrimoine²¹⁰. Le tourisme joue un rôle majeur dans la conscience de la valeur patrimoniale des objets traditionnels et dès lors active les processus de patrimonialisation. Accueillir des touristes et donc leur regard sur les objets locaux participe à la patrimonialisation, mais change aussi le regard des populations locales sur les objets pour le meilleur comme pour le pire. « ce qui n'avait autrefois qu'une valeur d'usage recouvre une valeur patrimoniale²¹¹ ». La patrimonialisation des objets par la population vient alors créer une mémoire collective, et créé de fait l'affirmation identitaire. « La communauté participe de la validation des choix effectués par le propriétaire²¹² ». C'est notamment le cas du musée de Tighmert dont les artefacts sont identifiés et authentifiés par les nomades des régions de Goulmim et Oued Ennoute ou encore à Ouled Driss où l'essentiel des objets exposés sont des dons des habitants du ksar. Les muséales locales sont célébrées par les populations locales et notamment les associations et groupe de jeunes qui voient les musées comme une célébration de leur identité. Le caractère collectif que l'on retrouve dans ces musées « identitaires » s'explique par l'application du patrimoine dans le contexte oasien et des territoires présahariens. Dans ce contexte ce qui est transmis par et pour la famille se confond à ce qui est transmis par et pour le clan :

langue amazigh, terrains agricoles et de pâturage collectifs, greniers collectifs, puits collectifs, lois coutumières, ksar, kasbah, mosquées, tombeaux de saints, musiques, fêtes, systèmes d'irrigation, constituent autant d'éléments patrimoniaux dans lesquels les populations locales se reconnaissent, qu'elles considèrent comme étant à la fois représentatifs de leur passé et nécessaires à leur avenir²¹³.

Il paraît donc exister au Maroc des manières de penser le patrimoine, la culture et même les musées en dehors des dogmes imposés par le colonialisme. Cependant cette réalité est minime et ne se développe pas dans les grandes villes entièrement classées et devenues musées à ciel ouvert.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p.88.

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour objectif de comprendre l'identité des musées marocains, tantôt française, tantôt indépendante. « 'Imperialism' means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory; 'colonialism', which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory²¹⁴ ». Edward Saïd, dans *Culture et Impérialisme*, dit que l'impérialisme est un moyen de dominer les territoires distants. Quand bien même l'Afrique n'est aujourd'hui plus un territoire français, le cas des musées marocains nous prouve bien l'emprise que l'Europe et plus particulièrement la France possède encore sur le continent. Les musées marocains sont sclérosés par une histoire et une création ex-nihilo. Nélia Dias définit un musée colonial comme :

[...] si l'on tient compte des modes d'obtention des objets (l'appropriation, le butin, la conquête), de la nature des collections (objets d'art, animaux, plantes, artefacts), et de leur provenance géographique, des critères de classification et du processus de catégorisation (objets d'art/artefacts, antiquité/histoire naturelle), force est de constater que toutes ces démarches concourent à faire des musées d'histoire naturelle, d'ethnographie, d'archéologie et même des musées d'art des musées coloniaux. Cependant, si par le terme *colonial* on se réfère à une histoire et une politique précise, associée à l'expansion militaire dans des territoires non-européens, il faut alors reconnaître que cette situation ne prend forme qu'au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle²¹⁵.

Les musées marocains tirent pour la plupart leurs origines et collections d'un passé colonial et impérialistes. Les objets ont majoritairement été pillés ou volés et exposés dans des institutions créées par l'Entreprise coloniale sans histoire et sans contexte. « L'étude de la naissance des musées au Maroc peut nous aider à élucider les « imbrications du savoir colonial et du pouvoir colonial; elle permet aussi d'interroger les conditions de production du savoir et de mettre au jour les enjeux et les usages possibles²¹⁶ ». Alors que ce qui nous intéressait dans l'introduction était le rapatriement des objets, le développement de ce mémoire nous a permis de considérer des objets volés et exposés sur leur propre territoire. Contrairement au Bénin, ou au Congo, les objets marocains sont restés sur le sol marocain, et y ont connu une décontextualisation. Les objets

²¹⁴ Edward W. Saïd, *op.cit*

²¹⁵ Francesca de Micheli, « Le public, le musée et le non-public : une relation à étudier, le cas du musée de Oudayas de Rabat » dans Charlotte Jelidi, *Les musées au Maghreb et leurs publics : Algérie, Maroc et Tunisie*, Paris, La Documentation française, coll. "Musées-Mondes", 2013, p.108.

²¹⁶ *Ibid.*, p.107.

marocains sont mis en scène à l'image d'un territoire devenu musée à ciel ouvert. Le Maroc ainsi que ses musées ont donc encore du chemin à faire avant d'être finalement indépendants de tout héritage français. Si quelques exemples de musées, comme ceux identitaires commencent à prendre en considération la communauté et ses attentes, les voisins du Maroc sont déjà bien avancés sur la question. Prenons par exemple pour appuyer ce choix de problématique l'exemple des banques culturelles au Mali. Les banques culturelles ont pour but d'allier des actions de préservation et de valorisation du patrimoine tout en mettant en place des activités génératrices de revenus, notamment avec de micro-crédits. En 2006, la banque de Dimbal naît au cœur du Pays de Dogon. Avec la réislamisation du territoire depuis 1990, notamment avec des courants rigoristes, de nombreuses traditions se perdent. Les *togunas*, des monuments historiques construits lors de la création d'une nouvelle ville ou d'un nouveau quartier et souvent présents à proximité des mosquées se voient transformés. Les anciennes mosquées également se voient remplacées par de nouvelles plus grandes et plus modernes. Cette destruction entraîne le pillage des biens historiques, mais cause également l'amenuisement de la culture matérielle à transmettre aux générations futures. On voit donc la création de structures culturelles gérées par les communautés et encourageant la préservation, la revalorisation du patrimoine culturelle ainsi qu'une nouvelle fois des activités génératrices de revenus. La première structure apparaît en 1997 au Mali, existant déjà en Afrique de l'Ouest francophone. Trois pôles sont développés au sein de ces banques culturelles: tout d'abord une mission de collectes, de conservation, de documentation et d'exposition de biens culturels, avec une collection constituée d'objets appartenants à la communauté. Deuxièmement, les objets comme source de revenus grâce notamment aux micro-crédits. Les prêts sont estimés en fonction des informations historiques fournies par le client et non sur la fleur de l'objet dans le marché de l'art. Finalement, la valorisation des savoirs locaux et l'épanouissement socio-culturel, et ce grâce à des spectacles, des cours d'alphabétisation, ou encore des ateliers d'artisanat²¹⁷.

« De ce fait, la naissance des musées marocains n'est pas dû à une évolution endogène de la société marocaine, mais plutôt à une fracture historique – le protectorat, qui a vu l'Occident imposer ses

²¹⁷ Anne Mayor, et Keita Daouda, « La Banque culturelle de Dimbal au Mali: un exemple en gestion locale du patrimoine », dans *African Memory in Danger - Mémoire africaine en péril*: Africa Magna Verlag, Frankfurt, 2015.

valeurs sans les traduire ou les contextualiser²¹⁸ ». La perspective de penser de nouveaux lieux en dehors des instances occidentales, met une nouvelle fois l'emphase sur la non-nécessité de structures muséales similaires à l'Occident. De nouveau l'enjeu impérial est à considérer afin d'appréhender ces dynamiques.

²¹⁸ Francesca de Micheli, « Le public, le musée et le non-public : une relation à étudier, le cas du musée de Oudayas de Rabat » dans Charlotte Jelidi, *Les musées au Maghreb et leurs publics : Algérie, Maroc et Tunisie*, Paris, La Documentation française, coll. "Musées-Mondes", 2013, p.108.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHILLE, Étienne et MOUDILENO, Lydie. *Mythologies postcoloniales : Pour une décolonisation du quotidien*, Paris, Honoré Champion, 2018, 150 pages.
- ADANDÉ, Alexandre. « L'impérieuse nécessité des musées africains », *Présence africaine*, p.194-198.
- AMAHAN, Ali et CAMBAZARD-AMAHAN, Catherine. *Arrêts sur site: le patrimoine culturel marocain*, Casablanca, Éditions Le Fennec, 1999, 225 pages.
- AOUDIA, Habiba. « La fabrique du musée d'art marocain : L'œuvre de Prosper Ricard », *L'Année du Maghreb*, 19, 2018, p.37-53.
- ARIB, Fatima. « Le tourisme : atout durable du développement au Maroc ? », *Téoros*, 24-1, 2005, p.37-41.
- ARNDT, Lotte. « Les survivances toxiques des collections coloniales », *Trouble dans les collections*, 2021, 16 pages.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. « Droits au monde », *Trouble dans les collections*, numéro 2, 2021, 14 pages.
- BABADZAN, Alain, « Les usages sociaux du patrimoine », *Ethnologies comparées*, n°2, 2001.
- BEN ATAYA, Abderrazak. « Entre patrimoine et tourisme, les musées « identitaires » des régions présahariennes (Maroc). Enjeux identitaires et touristiques », *Cahiers de géographie*, numéro 14, 2013, p. 79-90.
- BEN MOUSSA, Moncef, BERRADA, Meriem, DE CHASSEY, Eric, DORBANI BOUABDELLAH, Malika, GHALIA, Taher et KARROUM, Abdellah. « Musée national/musée universel, musée global/musée local : les musées de la rive sud de la Méditerranée », *Perspective*, 2, 2017, 17 pages.
- BERGERON, Yves et RIVET, Michèle (dir.). *La Décolonisation de la Muséologie : Musées, Métissages et Mythes d'Origine*, Paris, ICOFOM, 2021, 248 pages.
- BERRIANE, Mohamed. « Patrimoine et patrimonialisation au Maroc », *Hesperis-Tamuda*, Vol. XLV, 2010, p.11-17.
- BERRIANE, Mohamed. *Tourisme, culture et développement dans la région arabe: soutenir la culture pour développer le tourisme, développer le tourisme pour soutenir la culture*, UNESCO, 1999, 75 pages.
- BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE. *Culture coloniale 1871-1931, La France conquise par son empire*, Paris, Autrement, 2011, 256 pages.
- BOUAOUINATE, Asmae, BENTALEB, Aziz, DEKKARI, Abderrahman, ET SADIK, Abdennour. *Ksar Aït ben Haddou : Patrimonialisation, mise en Tourisme et enjeux de sauvegarde*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, 16 pages.
- BOURJOUF, Saïd. « Tourisme et aménagement du territoire au Maroc : quels agencements? », *Téoros*, 2005, p.12-19.

BOURQIA, Rahma. « Héritages culturels du Maghreb : histoire et mémoire », *Prologues : revue maghrébine du livre*, 2004, 11 pages.

BUTEL, Yannick, SUZANNE, Gilles et MILLER, Catherine. « Combats pour la culture, culture du combat. Scènes artistiques et sociétés en mouvement dans le monde arabo-méditerranéen », *Certains regards*, Cahier dramaturgiques, 2021, 120 pages.

CHABLOZ, Nadège, RAOUT, Julien. « Corps et âmes. Conversions touristiques à l'africanité », *Cahiers d'études africaines*, 2009, p.7-26.

CHAUBET, François, MARTIN, Laurent. *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011, p.143-165.

CUKIERMAN, Leïla, DAMBURY, Gerty et VERGÈS, Françoise (dir.). *Décolonisons les Arts!*, Paris, L'Arche, 2018, 144 pages.

DAOUDA, Keita. *La Banque Culturelle de Kola en construction. La culture n'est ni à acheter ni à vendre*, 2005, 41 pages.

DE LAGASNERIE, Geoffroy. *L'Art Impossible*, Paris, PUF, 2020, 80 pages.

DELPHY, Christine. *Classer, dominer, qui sont les Autres*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, 227 pages.

DORLIN, Elsa (dir.). *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975–2000*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, 2008, 260 pages.

DOURI, Moumen. *A qui appartient le Maroc?*, Paris, L'Harmattan, 1991, 271 pages.

DUHAMEL, Philippe, SACAREAU, Isabelle. *Le tourisme dans le monde*, Paris, Armand Colin, 1998, p.267.

DULUCQ, Sophie. « 4. L'histoire coloniale en ses œuvres (c. 1890 - c. 1930) », *Écrire l'histoire de l'Afrique à l'époque coloniale. (XIXe-XXe siècles)*, sous la direction de Dulucq Sophie. Éditions Karthala, 2009, p. 119-160.

ESCHER, Anton.J., PETERMANN, Sandra. "Neo-colonialism or Gentrification in the Medina of Marrakesh", *Space & Architecture*, 2013, 1 page.

GAULTIER-KURHAN, Caroline. *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, 429 pages.

GIRARD, Muriel. « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie*, 19, 2006, 9 pages.

GONZALEZ, Valérie et SIJELMASSI, Mohamed. « L'art contemporain au Maroc », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°59-60, 1991, p. 281-283.

GOUDAL, Émilie. « Quel espace pour d'autres généalogies de l'art ? Modernités et patrimoines critiques depuis le Maghreb et le Moyen-Orient », *Critique d'art*, 51, Automne/hiver, 2019, 7 pages.

GUTRON, Clémentine et SKOUNTI, Ahmed. « Dossier Patrimonialiser au Maghreb : Introduction », *L'Année du Maghreb*, 19, 2018, 9 pages.

HILALI, Mimoun. *La politique du tourisme au Maroc, Diagnostic, bilan et critique*, Paris, L'Harmattan, 2007, 293 pages.

JELIDI, Charlotte. *Les musées au Maghreb et leurs publics. Algérie, Maroc, Tunisie*, Paris, La Documentation française, collection les Musées-Mondes, 2013, 192 pages.

JASSER, Ghâiss Jasser. MAHFOUDH, Amel. LALAMI, Feriel, *et al.* « Les luttes des femmes arabes contre le patriarcat, les pouvoirs tyranniques, l'islamisme, le colonialisme et le néocolonialisme », *Nouvelles Questions Féministes*, 2016/2 (Vol. 35), p. 6-16.

KAFAS, Samir. « De l'origine de l'idée du musée au Maroc », *in.*, GAULTIER-KURHAN, Caroline. *Patrimoine culturelle marocain*, Alexandrie, Maisonneuve et Larose, 2003, p.39-55.

KANT, Emmanuel. *Critique de La Faculté de Juger*, Paris, Flammarion, 2015, 540 pages.

KRAJCSOVSKI, Monica. « Un colonisateur atypique: Hubert Lyautey. Sa politique de mission civilisatrice », *Études Sur La Région Méditerranéenne*, 32, 2022, p.155-163.

LAGOUNE-AKLOUCHE, Nadira. « La place institutionnelle de la discipline « histoire de l'art » au Maghreb : un état des lieux », *Perspective*, 2, 2017, 19 pages

LAHZAR, Mohamed. *Traces et identité au Maghreb*, sous la direction de Dr. Reinhard Krüger, Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart, 2015, 379 pages.

LEROUX, Stéphanie. « Le rapport à l'autre à travers le rapport à l'espace : l'exemple du tourisme français à Marrakech », Thèse de doctorat en géographie, Université de Lille 1 et Université Cadi Ayyad Marrakech, 2008, 504 pages.

LETURCQ, Jean-Gabriel. « La question des restitutions d'œuvres d'art : différentiels maghrébins », *L'Année du Maghreb*, IV, 2008, pages 79-97.

LUSTE BOULBINA, Seloua. *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*, Les presses du réel, Dijon, 2018, 160 pages.

MILIANI, Hadj et OBADIA, Lionel. « Art et transculturalité au Maghreb : incidences et résistances », *Actualité scientifique*, 2006, 145 pages.

Perspective, 2, 2017, « Le Maghreb », 2017, 695 pages.

PINTO DA CRUZ, Ana et D'ENCARNAÇÃO José. « A Memória Colectiva em Reflexão: Angola, Brasil, Espanha, Marrocos e Portugal », *O Ideário Patrimonial*, n.12, 2019, 137 pages.

PROCTER, Alice. *The colonial story of the art in our museum & why we need to talk about it*, Cassell, Londres, 2020, 301 pages.

RAFFALI, Nidal. « Le développement du tourisme au Maroc : une perspective historique », *Études caribéennes*, 2022, 12 pages.

RHARIB, Sakina. « Afrique : Les succès d'un continent, Museum International, UNESCO, Les musées au Maroc : état des lieux », *Museum international*, LVIII(58), 1-2 / 229-230, 2006, p.97-103.

SAID, Edward W. *Culture et impérialisme*, Fayard/Le Monde Diplomatique, Paris, 2000, 560 pages.

SAÏD, Edward W. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, 448 pages.

SAOU-DUFRÊNE, Bernadette N. et DJENIDI, Amel. « Musées, colonialisme, indépendance : figures du donateur », *Perspective*, 2, 2017, p.153-172.

SARR, Felwine. SAVOY, Bénédicte. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Ministère Culture, Paris, 2018, 240 pages.

- SHELTON, Anthony. « Muséologie critique : un manifeste », *Culture & Musées*, 39, 2022, pages 213-246.
- SKOUNTI, Ahmed. « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines? », *Hesperis-Tamuda*, Vol. 45, 2010, p. 19-34.
- SKOUNTI, Ahmed, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*, UNESCO, 2005, 65 pages.
- SPILLMANN, Georges. *Du Protectorat à l'indépendance, Maroc, 1912-1955*, Plon, Paris, 1967, 245 pages.
- TAFFIN, Dominique. *Du musée colonial au musée des culturels du monde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, 245 pages.
- TAKADOUM, Jamal. *Maroc : de l'Empire au Protectorat*, Rabat, Éditions Marsam, 2016, 120 pages,
- TOUZANI, Amina. *La culture et la politique culturelle au Maroc*, Casablanca, Éditions M.Y.B Retnani, 2003, 306 pages.
- TRIKI, Rachida. « L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture », *Perspective*, vol.2, 2017, 7 pages.
- VERGÈS, Françoise. *Programme de désordre absolu, décoloniser le musée*, Paris, Édition la Fabrique, 2023, 256 pages.
- WAGENHOFER, Sophie. « Les Musées Au Maroc: Reflet Et Instrument De La Politique Historique Avant Et Après l'Indépendance », *L'héritage colonial au Maroc*, 2012, 19 pages.