

***ZALLIDJS* : LE VERTIGE DES PROPORTIONS:**

ALVAREZ DOPICO Clara Ilham

Affiliation ?

site web ? e-adresse ?

Note pour les auteurs

Cette mise en page n'est qu'une pré-maquette, au format utilisé par l'imprimeur (InDesign), enregistrée pour vous en pdf.

Le format définitif des pages sera sensiblement différent, ainsi que les polices de caractères. Nous avons cherché à insérer les images au mieux en fonction du texte.

Les mots en translittération de l'arabe sont indiqués en *bleu* dans le texte, et en *vert* dans les légendes. Ceci pour faciliter la relecture, et la communication avec l'imprimeur.

Pour alléger le document nous l'avons enregistré au format pdf avec option basse résolution pour les images. Naturellement, dans la version originale les images sont toutes d'excellente qualité. Si besoin, nous pourrions sur demande mettre à votre disposition une version en haute résolution (beaucoup trop lourde pour un courrier électronique) sur un serveur de fichier.

Il se peut que figure dans votre texte des notes en *rouge*, destinées à l'imprimeur (numéro de photo dans le fond iconographique, par exemple).

Vous êtes invité à nous communiquer votre affiliation, ainsi qu'une adresse mail et/ou votre site web, si vous le souhaitez, pour insérer ces informations dans votre page de titre.

Merci de relire soigneusement votre article et de nous transmettre dès que possible vos corrections et commentaires.

Cordialement,

Abdelaziz Touri et Jean-Marc Castera, 25 juillet 2014.

Fig.1. Pavages en *zallīdj-s* du sol de la salle de prière à l'entrée de la nef axiale
Ne serait-ce pas plutôt de la marquetterie de marbre ?

Ces quelques pages proposent une lecture du décor en céramique de la Grande Mosquée Hassan II de Casablanca et plus précisément du discours déployé par le *zallīdj*. Le chantier le plus ambitieux de l'architecture marocaine contemporaine fait appel aux formes qui ont été les siennes depuis des siècles exigeant d'elles exigeant d'assumer des proportions jamais atteintes. Le *zallīdj*, expression du génie artistique marocain, relève ici le défi et se réinvente. L'éclat des carreaux vernissés s'accommode à la fois à la rigueur du jour sur les façades de l'imposante bâtisse et à la lumière tamisée de ses intérieurs. Mais l'emploi de marqueterie de faïence acquiert une autre valeur dans cette architecture conçue comme lieu de conservation de l'art et des savoir-faire de l'artisanat du pays. Par ailleurs, le décor architectural humanise le gigantisme du monument : aux innovations technologiques répond le geste assuré de l'artisan qui découpe des éléments géométriques dans des carreaux émaillés monochromes pour composer des motifs ornementaux. Les diverses implications de l'usage du *zallīdj* dans la mosquée de Hassan II méritent donc une réflexion.

PERMANENCE DANS L'ÉVOLUTION

La technique de marqueterie de faïence polychrome était déjà connue au xie siècle à la Qal'a des Banū Ḥammād et l'influence de la Qal'a se fait sentir à la période suivante, en architecture et plus particulièrement dans le domaine du décor. Mais la présence de faïence employée au minaret de la Koutoubia et dans la madrasa aṣ-Ṣaffārīn de Fès (fondée en 1271 ap. J.C.)) et dans d'autres édifices religieux et domestiques semble indiquer l'origine marocaine de cette technique et ses décors ¹, étroitement liés au phénomène urbain et au pouvoir politique. C'est pendant la période mérinide, notamment avec la floraison de la madrasa, que l'on assiste au développement de cette technique. Les artisans *fāṣī/s*, alliant maîtrise technique et richesse formelle, portent le *zallīdj* à son apogée.

Les formules décoratives établies par les Mérinides vont durer longtemps soumises néanmoins à une conception du décor toujours changeante. Les décors saadiens adoptent ainsi cette technique et des nouvelles compositions apparaissent à Marrakech : les étoiles à seize branches annoncent les rosaces des compositions alaouites. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la renommée des productions de céramique fassies est à l'origine des exportations et des travaux des artisans marocains au Caire, en Alexandrie ou encore en Tunisie, notamment ².

Vers la fin du XIXe siècle, l'évolution du *zallīdj* se traduit par l'accentuation de la complexité du décor, l'apport d'émaux artificiels et, surtout, la nouvelle conception du décor qui se développe jusqu'à devenir envahissante. Au lieu de souligner les formes architecturales, le *zallīdj* dissimule les volumes, recouvre entièrement le fût des colonnes et les piliers. Les motifs sont simplifiés et des éléments de petite taille composent des trames uniformes et répétitives. L'usage important de la marqueterie de céramique entraîne la naissance d'autres techniques moins coûteuses comme le *zallīdj* de Tétouan, où les formes sont découpées dès l'abord dans l'argile, trempées dans l'émail et cuites ensuite ³.

Quant aux couleurs, dimension fondamentale du *zallīdj*, la première palette d'émaux, aux tons froids, lumineux et transparents, était limitée au noir, au bleu turquoise, au vert amande, plus rarement au brun de manganèse et, plus tard, à l'ocre jaune. Les émaux artificiels introduisent des tons plus agressifs dans ce que certains auteurs qualifient de « polychromie barbarement criarde » ⁴. La palette traditionnelle s'est considérablement enrichie mais peut-être au détriment du sens des couleurs ⁵.

RÉNOVATION DES TRADITIONS, CRÉATION D'UN LANGAGE CONTEMPORAIN

Au Maroc, les corporations survivent bien au-delà des limites connues ailleurs, les industries traditionnelles résistent face aux produits manufacturés qui tendent à remplacer les objets de fabrication locale dans d'autres contrées ⁶. Aux premières décennies du XX^e siècle et sous l'impulsion de l'administration, la préservation de villes anciennes et la restauration de monuments historiques, notamment des madrasas de Fès, ainsi que l'adoption du « style mauresque » ⁷ dans la construction des nouveaux édifices encouragent l'artisanat de la céramique. En contrepartie, il est aussi question de guider, de reconduire sur leur voie traditionnelle, de sauver les industries d'art, des dérives que cette ingérence implique ⁸.

En 1918, l'étude d'Alfred Bel sur la céramique de Fès fait le point sur l'évolution des techniques au début du siècle et évoque les premières mesures de protection ⁹. L'enquête de Louis Massignon dans les années vingt ¹⁰ puis les recensements successifs du Service des Métiers et Arts marocain dans les années quarante et cinquante ¹¹ reflètent une croissance très nette du nombre d'artisans recensés dans les cités traditionnelles de Fès et Marrakech. Enfin, dans les années quatre-vingts, lors des travaux de Jacques Revault et Lucien Golvin sur l'architecture domestique de Fès, le quartier des briquetiers étudié par Bel existe encore et les céramistes broient encore quelques émaux et fabriquent la calcine ¹².

La marqueterie de faïence devient alors l'un des décors les plus appréciés. En 1962, la création de la Coopérative de Céramistes de Fès permet à ce corps de métier de survivre aux pressions du secteur du bâtiment. Les contraintes imposées par la demande commerciale n'empêchent pas la tentative de la coopérative de maintenir les techniques originelles, le rythme et la qualité de la production : les compositions classiques côtoient ainsi les plus innovatrices. Et, effet d'appel, la tradition fassie est reprise aujourd'hui à Meknès, Marrakech, Rabat et Salé ¹³. Mais c'est à Fès, bastion de l'attachement à la tradition, que l'activité se maintient fortement et reste une des principales industries artisanales. Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, le mécénat privé et officiel, notamment des monarques alaouites, a permis la survie de cette technique savante. L'architecture officielle, les palais royaux et des projets comme celui qui nous occupe encouragent l'artisanat de la céramique.

LA MOSQUÉE HASSAN II DE CASABLANCA : UNE QUESTION D'ÉCHELLE, UN JEU DE COULEURS

C'est la raison pour laquelle, l'étude des *zallīdj-s* de la mosquée Hassan II de Casablanca n'est pas celle d'un appel aux traditions ou d'une pratique historiciste mais celle d'une réalité bien vivante. La construction de la mosquée va supposer des chiffres intimidants : sur un chantier qui mobilise trente-cinq mille ouvriers pendant sept ans, la marqueterie de céramique recouvre dix mille mètres carrés. La mosaïque se plie, foisonne et s'étale sans hésitation sur les surfaces de la mosquée. Pour ce faire, on fait appel à la Coopérative de Fès et à son responsable, le maître Mūlāy Ḥafīd ¹⁴, créateur des motifs et directeur de l'exécution du décor en céramique du complexe de la Grande Mosquée. Jouissant d'une totale liberté, en dehors de quelques directives générales de l'architecte, il détermine les espaces à couvrir, les motifs, la taille et les couleurs des *zallīdj-s*. Un exemplaire de chaque panneau conçu par Mūlāy Ḥafīd est soumis à l'approbation du roi : seuls quelques-uns seront retenus ¹⁵. Le maître se pique de ne pas reproduire la même composition dans des espaces différents : plus de quatre-vingts compositions différentes composent le décor de la Grande Mosquée ¹⁶. Suivant les patrons établis par Mūlāy Ḥafīd, deux cents artisans réalisent les panneaux entre 1990 et 1991. La plupart des pièces sont composées à Fès puis envoyées à Casablanca, sauf quelques-unes élaborées sur place puis posées sous la direction du maître céramiste.

Le chantier introduit une innovation en termes d'échelle imposée par les proportions du monument. Le maître céramiste relève le défi d'adapter une technique traditionnelle à des proportions jamais atteintes. Le décor doit être vu et compris à des centaines de mètres de distance mais aussi accueillir et interpeller les promeneurs et fidèles qui se réfugient sous les portiques et auprès des fontaines. Des formes qui jusqu'alors étaient réalisées à échelle humaine sont reproduites à des dimensions énormes. Si les mesures sont multipliées, le maintien des proportions géométriques est indispensable : l'impression visuelle qui se dégage de ce décor est ainsi équilibrée et sereine.

En termes de couleurs aussi cette œuvre est innovatrice. La marqueterie déploie une palette très large qui est celle des *zallīdj-s* aujourd'hui, sans aucune restriction. Parfois le choix des couleurs répond à des critères autres que ceux du maître céramiste. Ainsi, la présence de la gamme de rouges foncés – *al-ḥamuriyyah* – semble correspondre au penchant du monarque pour ces tonalités. D'autre part, les *zallīdj-s* montrent un usage réfléchi des couleurs qui sont placées dans un ordre strict sur le schéma de composition mais aussi dans l'ensemble du décor en céramique de la mosquée. La couleur joue ainsi un rôle dans l'organisation interne et la circulation entre les espaces et c'est en suivant les couleurs qu'on analysera les différents ensembles de *zallīdj-s*.

DE ROUGES ET OR : LA SALLE DE PRIÈRE

Dans la salle de prière, pièce centrale de ce complexe architectural, le décor en céramique joue un rôle secondaire mais intéressant : en s'enfonçant dans cette salle basilicale, le regard et les pas du visiteur sont accompagnés par une frise continue qui parcourt la partie inférieure des murs. L'avancée est rythmée de grands panneaux indépendants qui ponctuent les murs à des distances régulières et qui atteignent plusieurs mètres de hauteur. La *saqqāya* ou fontaine qui souligne, au sol, l'axe longitudinal de la salle de prières est bordée de marqueterie de marbre. Finalement, les *zallīdj-s* articulent le mur et couvrent le pavage de la niche du *miḥrāb*. Le décor en céramique devient ainsi un ancrage rassurant dans une salle aux proportions énormes difficilement appréhendées par le visiteur.

La marqueterie de céramique déploie ici un jeu de tons rouges foncés, couleur introduite dans la production marocaine à partir des années 1930 ¹⁷ et devenue classique aujourd'hui. Le maître céramiste cherche à s'accorder aux tons rougeâtres des marbres qui couvrent les murs et les sols de la salle de prière ; de même que le jaune, bleu et vert qui complètent la palette répondent aux boiseries peintes.

Ce décor d'apparence variée est le résultat de la combinaison savante de six compositions différentes ¹⁸ : une trame de polygones étoilés à seize branches sur le périmètre de la salle ; une trame d'octogones rouges sur six niches du mur de *qibla*, quatre niches du mur opposé et la partie centrale des murs latéraux ; une troisième composition de polygones apparaît sur quatre grands panneaux sur le mur latéral donnant la réplique aux grandes baies vitrées ouvertes sur l'océan dans le mur opposé ; sur le canal de la *saqqāya*, une bande de marqueterie de plusieurs tons de vert et de bleu miroite selon les jeux de l'eau ; et finalement, le revêtement de granit rouge foncé du *miḥrāb* est articulé par six fines bandes de marqueterie céramique où se déploie une chaîne de semi-palmettes rouges entrelacées sur un fond blanc, tandis que le pavage montre une trame radiale aux lignes maîtresses rouges.

L'usage du *zallīdj* dans la salle de prière est sobre et contenu et l'équilibre de ces compositions évite la monotonie que provoquerait l'emploi dominant du rouge foncé. D'autre

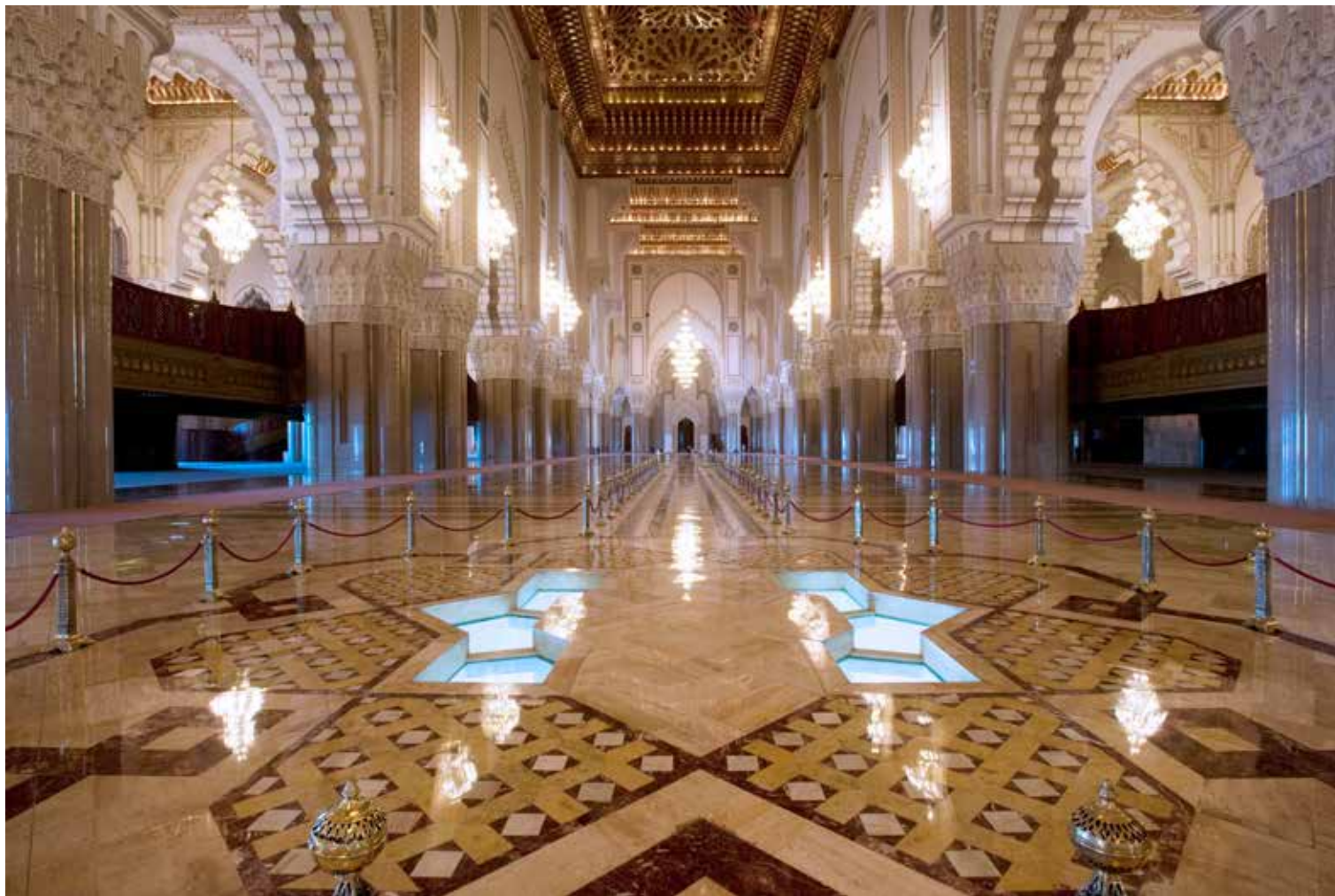


Fig.1. Pavages en *zallīdj-s* du sol de la salle de prière à l'entrée de la nef axiale



Fig.2. Intérieurs de la niche du mihrab : bandes verticales en *zallīdj-s* séparant les panneaux épigraphiques

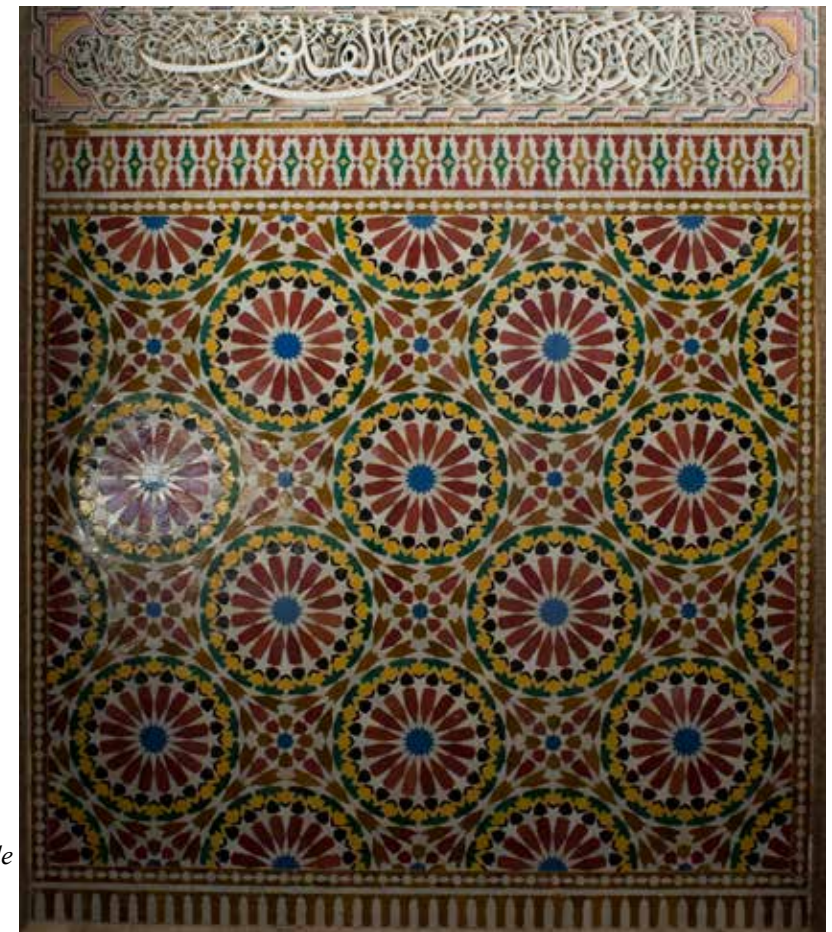


Fig.3. Modèle de motif étoilé de la salle de prières

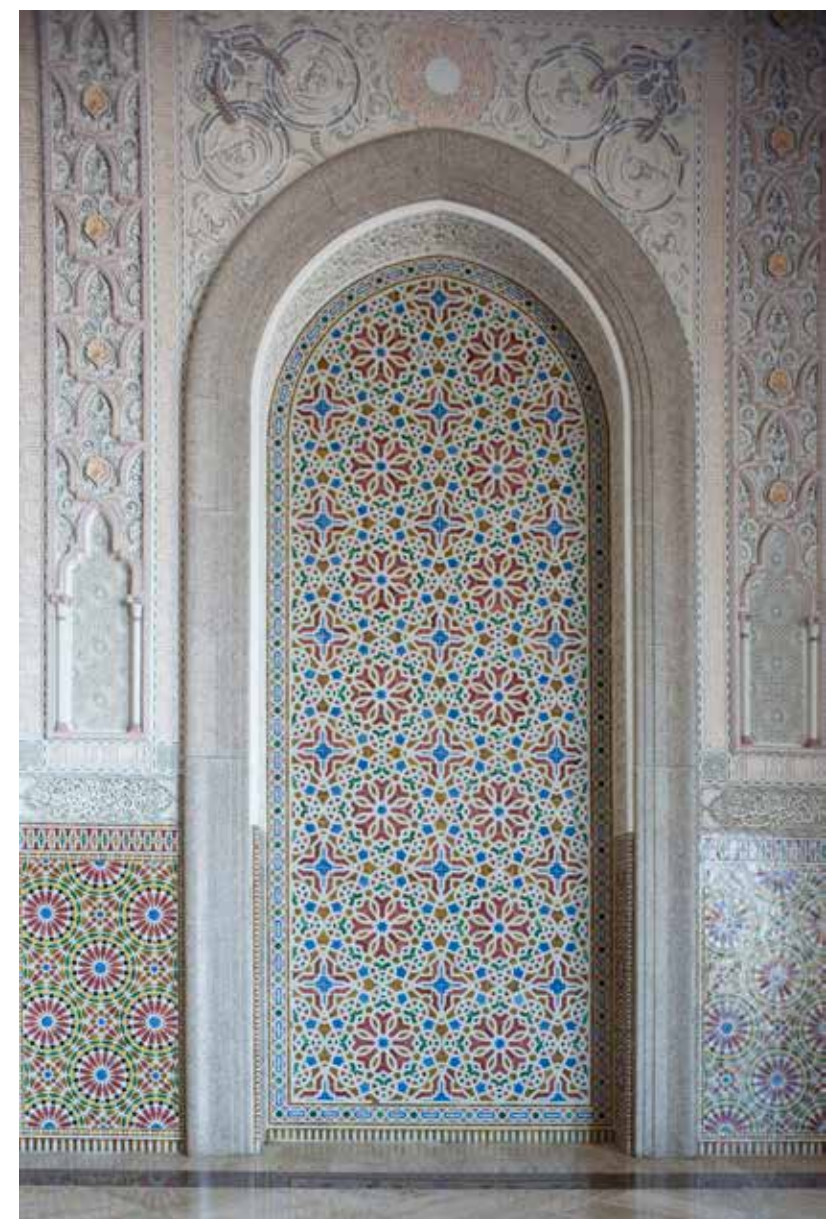


Fig.4. Autre motif étoilé de la salle de prières

part, il convient de signaler que, tout en faisant un emploi secondaire du *zallīdj*, celui-ci est présent au *mihrāb* où la marqueterie de marbre qui couvre entièrement les sols cède sa place à la céramique ; ce qui illustre la valeur octroyée à cette technique savante.

1_9678 2_8485 3_9724 4_9720

DE JAUNES ET ROSES : LE HAMMAN DES FEMMES

L'absence de décor floral dans l'ornement de la mosquée a été signalée à plusieurs reprises¹⁹ et pourtant les tiges fleuries et les rosaces ouvertes sont le thème central autour duquel est conçu le décor du *ḥammām* des femmes. Le passage des salles froides aux salles plus chaudes est guidé par l'usage subtil de la couleur : une bande de petits carreaux monochromes bleus, au ras du sol et au sommet des piliers, marque les salles froides ; cette couleur est substituée dans les salles tièdes par des bandes roses ; et finalement la présence du rouge foncé est réservée à la salle centrale du *ḥammām*. Ce parcours est souligné aussi par un usage du *zallīdj* de plus en plus important dans la succession de pièces destinées aux femmes. Si dans les deux premiers espaces le *zallīdj* ne recouvre que les piliers et les pilastres adossés aux murs, dans les salles successives l'emploi devient envahissant et la marqueterie de céramique couvre les lambris des murs avec des frises jusqu'à une hauteur pouvant atteindre deux mètres, le tympan des arcs, le corps des piliers, les fontaines et le bassin central.

Cette progression a son écho dans les différentes compositions qui se combinent dans le décor du *ḥammām* et qui simulent l'épanouissement progressif des fleurs. Une première composition recouvre entièrement les piliers des salles tièdes avec de longues tiges jaunes parallèles et verticales. Ces tiges sont ornées de feuilles jaunes divergentes et de petites fleurs à huit pétales bleu cobalt et bleu ciel, le tout découpé sur un fond rose. Dans la salle chaude, ce premier motif est remplacé par de grandes rosaces ouvertes à plusieurs pétales sur les piliers tandis que les lambris des murs accueillent une trame de polygones à seize côtés, le tout dans la même palette de jaunes et roses. Dans la salle du bassin le céramiste introduit le rouge sombre, allusion à la chaleur, et combine quatre trames géométriques dans le périmètre de la chambre. Un décor hélicoïdal évoque le glissement d'eau et enserré les huit piliers qui entourent le bassin tandis qu'une trame radiale et vibrante couvre son fond.

En l'absence de tout autre décor et combiné avec l'eau et la chaleur, le *zallīdj* joue ici un premier rôle. Le maître céramiste adopte une palette réduite et en tire le maximum de profit. L'évocation florale des compositions n'apparaît que dans ce hammam, seul espace féminin du complexe.

À proximité, la salle des ablutions des femmes présente des murs entièrement ornés par une trame dense et menue de polygones étoilés en bleu cobalt et blanc, couronnée par une bordure de merlons dentelés. La salle d'accueil des visiteurs est entièrement vouée au mauve qui n'apparaît nulle part ailleurs dans tout ce complexe.

5_8882

DE VERTS : LA SALLE DES ABLUTIONS DES HOMMES

Une autre ambiance est celle créée par les *zallīdj-s* de la salle des ablutions des hommes, espace richement orné dans une palette verte ponctuée de bleu, jaune ou rouge selon les motifs. La couleur dominante s'accorde aux applications de marbre vert du pavage. Il s'en dégage une impression de variété mais le décor en céramique ne combine que six compositions différentes.



Fig.5. *Zallīdj-s* du sol de la piscine du hammam des hommes

Les salles d'accueil sont entièrement tapissées d'un lambris de losanges enchaînés en vert et jaune et les piliers, disposés en cercle, sont recouverts d'une trame d'étoiles blanches à huit branches et de croix vertes.

Une frise de *zallidj* parcourt le bas des murs et des colonnes de la grande salle, dans une composition de cercles qui contiennent des étoiles à douze pointes en alternance avec des octogones contenant à leur tour des étoiles à huit branches. Ce motif central est encadré par une bordure inférieure de losanges verts et rouges et couronné d'une bande jaune et bleu pâle.

L'apparente sobriété du *zallidj* est démentie par la complexité des compositions : par rapport aux trames menues des salles féminines, le céramiste adopte ici des formes composées et de grands médaillons. Face à l'emploi recherché du décor en céramique dans ces salles, ici le céramiste se contente d'un usage plus conventionnel et ne cherche qu'à introduire la couleur pour rehausser la blancheur des fontaines de marbre et des surfaces de pierre.

6_0532 7_0528 8_0553 (recadrer)

AU PIED DU MINARET, OMBRES ET LUMIÈRES

Au pied du minaret, un grand espace d'accueil permet l'accès à la salle de prière, la montée au minaret et la descente aux dépendances qui se trouvent au sous-sol. Transition entre la grande esplanade et l'intérieur de la mosquée, le décor de ce portique se doit d'annoncer aux visiteurs et aux fidèles la magnificence des salles qui l'attendent. Dans une palette de verts et de jaunes, les *zallidj-s* jouent ici une fonction que l'on ne retrouve pas ailleurs : le décor en céramique souligne les formes architecturales, marque les différents étages, articule les murs, encadre portes et jours, accompagne le mouvement des différents escaliers. Le maître céramiste consent à reproduire des motifs employés ailleurs en guise de rappel ou d'annonce, dans ce lieu de passage, des décors qui attendent le visiteur une fois franchies les portes. Nous retrouvons ainsi les trames à losanges des salles d'ablutions ou les octogones du péristyle extérieur.

9_8890

DE VERTS ET BLEUS : LES FAÇADES ET L'ESPLANADE

À l'extérieur, sur le marbre blanc des façades, les *zallidj-s* déploient une palette de bleus et verts, un écho des couleurs de la mer sur laquelle s'avance la mosquée, en consonance avec les toitures vertes et les fûts des colonnes des portiques extérieurs. Les thèmes décoratifs transmettent plus qu'ailleurs le sens de la couleur et du mouvement. Sur la blancheur inerte de la pierre, ces surfaces en céramique deviennent des murs vivants par les vibrations colorées. Toute la façade est parcourue d'une frise inférieure où alternent octogones et hexagones et ponctuée par dix panneaux ornés de belles trames complexes de médaillons étoilés à trente-deux branches. Sur les tribunes, la façade de la nef centrale est enrichie de neuf grands médaillons en céramique qui font pendant aux neuf grandes portes de la salle de prière à l'étage inférieur.

Le décor en céramique est également employé en lambris et en plinthes sur la partie inférieure des murs, des piliers et des colonnes soutenant les portiques du péristyle. Les angles du péristyle accueillent six *saqqaya* ou fontaines murales inscrites dans un arc aveugle et ornées de *zallidj* : les couleurs coulent, les fronts et les bassins sont tapissés de marqueterie de céramique et encadrés par des bordures successives. Le motif est construit à partir d'une riche trame de médaillons étoilés à seize branches.

Les *zallidj* aident à différencier les espaces et les bâtiments qui semblent se fondre derrière l'imposante façade. Ainsi, en rupture avec l'harmonie de verts et de bleus de la mosquée, la



Fig.6. Motif principal pour la salle d'ablution des hommes. Nouvelle création



Fig.7. Salle d'ablution des hommes : vue générale



Fig.8. Partie supérieure d'un panneau figurant en répétition sur les murs de la salle d'ablutions des hommes



Fig.9. Vue partielle d'un panneau vertical figurant sur la face d'une des portes extérieures de la mosquée



Fig.10. Une vasque du parvis en forme d'étoile dont le fond est tapissé de *zallidj-s*



Fig.11. Détail d'un panneau extérieur

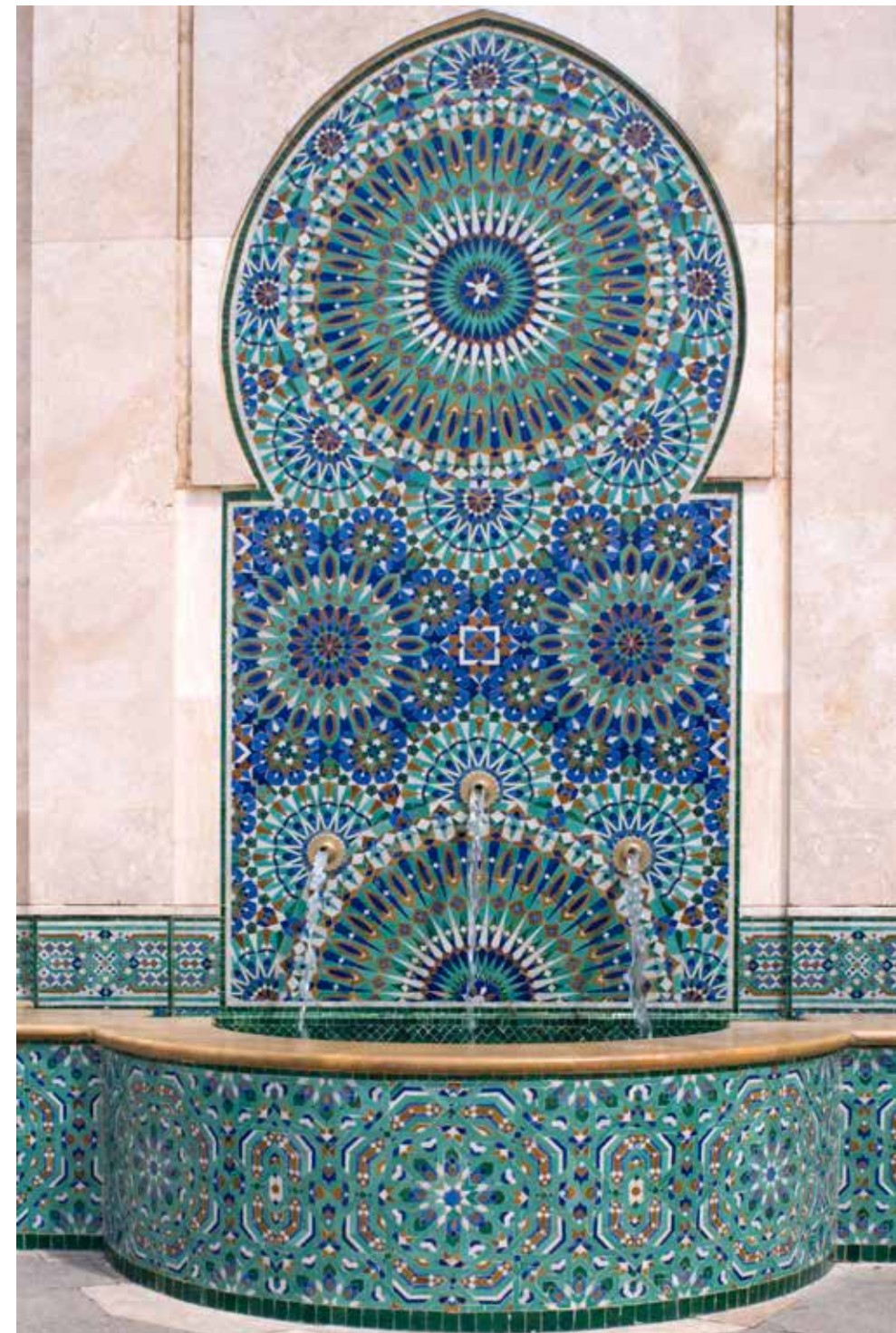


Fig.12. Une fontaine murale et son décor de *zallidj-s*



Fig.13. Vue rapprochée de cette fontaine murale

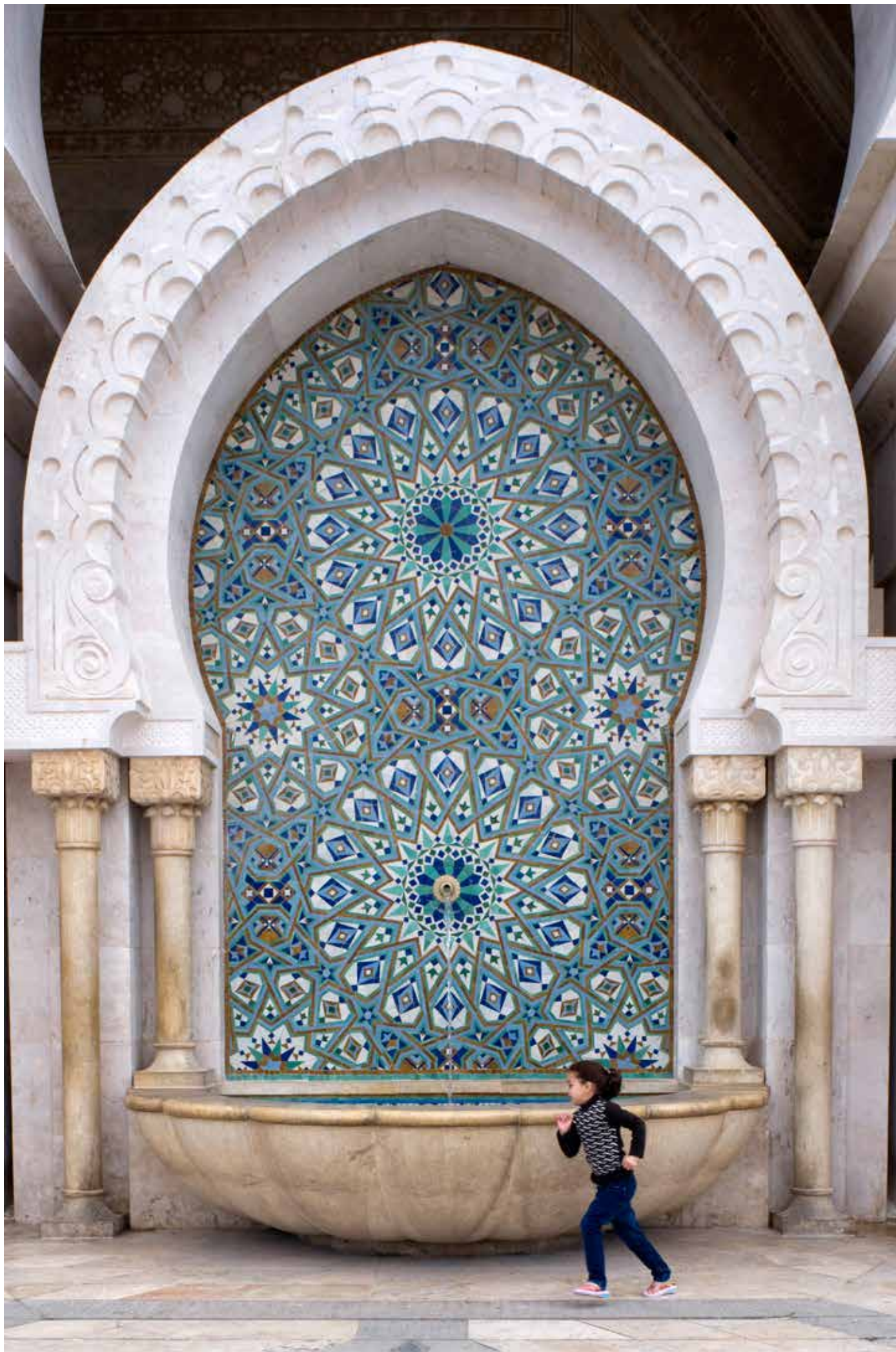


Fig.14. Autre fontaine murale du parvis et son décor

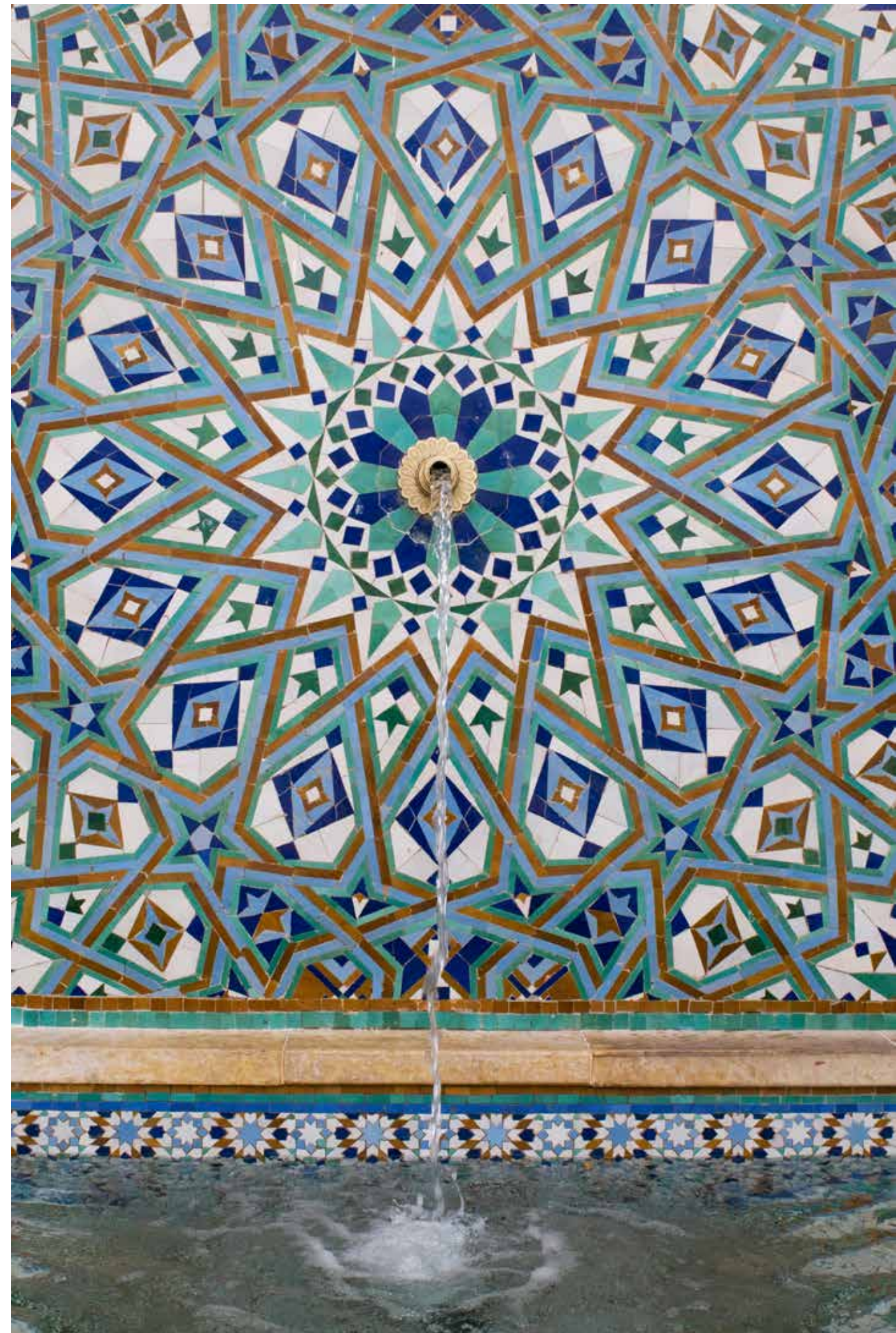


Fig.15. Détail du décor de cette seconde fontaine

façade du Salon d'Honneur, en retrait, déploie une palette dorée ponctuée de rouge, dans un lambris de marqueterie de céramique avec une trame de polygones étoilés.

Un peu plus loin, au chevet du mur de *qibla*, la façade courbe de la Madrasa est cintrée par une frise inférieure et articulée par onze panneaux de *zallīdj* qui font le pendant des colonnes qui soutiennent le portique. À l'intérieur, dans la même palette de verts et jaunes, le *zallīdj* devient omniprésent. Une frise parcourt le bas des murs dans les salles d'accueil, la cage de l'escalier, les salles communes au premier et au deuxième étage et les cours intérieures. Par endroits, la marqueterie recouvre aussi les piliers et le front des *saqqaya*. Le céramiste opte ici par des trames touffues de motifs géométriques de petite taille

Le minaret est recouvert d'un canevas de travertin rempli de mosaïques de pâte de verre en vert chromé qui rehaussent les profils de la pierre taillée. L'absence de *zallīdj* peut surprendre mais, de nouveau, il s'agit d'une question de proportions. L'usage de céramique a suscité des discussions : l'architecte et ses ingénieurs craignaient l'emploi de céramique à une grande hauteur en raison de son exposition à des conditions climatiques extrêmes et à l'humidité marine; sans compter les problèmes de maintenance que les *zallīdj-s* auraient posé. Ces arguments ont été rebattus par le maître céramiste qui rappelait pour sa défense la bonne conservation de *zallīdj* sur des minarets qui datent de plusieurs siècles. Cette dispute reflète bien les enjeux de ce chantier, la confluence de tradition et d'innovation technologique n'a pas toujours été facile. Sur la partie supérieure du minaret les compositions géométriques propres à la marqueterie de céramique sont reproduites à l'aide de pâte de verre: il s'agit d'une trame de polygones étoilés à seize branches en vert ponctué de jaune.

Le portique d'entrée à l'esplanade est précédé de quatorze fontaines au profil d'étoiles à huit branches, le fond et les bordures couverts de marqueterie de céramique en bleus, verts et blanc. À proximité du péristyle se trouvent deux fontaines en forme d'étoiles à douze pointes avec un décor délicat en blanc et bleu. Rien n'est laissé au hasard et même les bancs qui se trouvent aux abords de l'esplanade sont entièrement recouverts d'une trame de *zallīdj* qui dessine des étoiles à huit pointes en bleu et blanc, soulignées de noir et ponctuées de rouge et ocre.

10_9552 11_0505 12_8360 13_9706 14_8343 15_8349 16_0081 17_0091
18_8970

CONSÉCRATION D'UNE TECHNIQUE, CONCEPTION VIVANTE DU DÉCOR EN CÉRAMIQUE

Au cours de cette description rapide il a été question des différentes fonctions octroyées au *zallīdj* : les compositions et les couleurs s'accordent à la hiérarchie des espaces, y conduisent le visiteur ou se contentent d'un rôle secondaire. La céramique apparaît tantôt sous forme de délicates bandes de marqueterie sur la niche du mihrab, parée d'une évocation symbolique, tantôt comme toile de fond monotone de la salle d'accueil des visiteurs, purement fonctionnelle. Par-dessus ces considérations, l'importance octroyée aux *zallīdj-s* dans la mosquée de Hassan II, pensée dès sa conception comme un monument historique, équivaut en quelque sorte à la consécration contemporaine d'une technique séculaire, à la revendication de sa capacité créative, à la reconnaissance de la contribution fondamentale des *zallīdj-s* à la constitution d'un style architectural marocain contemporain et au pari décidé pour sa projection future.

19_8486 zoom

La mosquée est conçue comme une œuvre vivante, en perpétuelle rénovation. Et cet aspect se vérifie notamment dans le décor en céramique. Le maître céramiste a prévu la rénovation nécessaire des revêtements au fil du temps. Les pièces qui se détériorent ou se détachent par



Fig.16. Panneaux de *zallidjs* des murs du déambulatoire extérieur de la madrasa



Fig.17. Détail du motif des panneaux du déambulatoire

l’usage sont remplacées à l’aide des patrons dessinés sur papier calque et des pièces ‘modèle’ sans émail qui permettent, le cas échéant, de reproduire la taille et la forme exacte de chacune des milliers de pièces différentes qui composent le décor de ce gigantesque bâtiment. Ce véritable inventaire en céramique, mémoire du chantier, est conservé à l’Académie des Arts Traditionnels annexée à la mosquée, dans les armoires des salles destinées à l’apprentissage du *zallīdj*²⁰. Dans les locaux contigus se trouve le Musée des Arts Traditionnels, fermé encore au public, qui expose les échantillons des panneaux céramiques réalisés par Mūlāy Ḥafīd, soumis à l’approbation du roi et retenus pour l’ornement de la mosquée. La mosquée et ses annexes servent ainsi de modèle aux apprentis de l’école qui veille à son tour à l’entretien constant de la mosquée. En parallèle à la vie religieuse et civile, il y a un fourmillement continu d’artisans et de bâtisseurs qui rappelle le caractère exceptionnel de ce monument.

Le décor de la Mosquée Hassan II est donc l’illustration la plus précise possible de la réalité de l’artisanat de la céramique au Maroc aujourd’hui, de ses forces et de ses faiblesses, et de la projection envisagée pour ce corps de métier par les autorités pour les prochaines décennies. Mais d’autres questions d’ordre symbolique se posent.

UNE AFFIRMATION DE MAROCANITÉ

En dehors des aspects dépendants du maître céramiste et de ses artisans, comment interpréter l’usage important fait des *zallīdj-s* dans la Mosquée Hassan II ? Le premier regard sur la mosquée est un rappel de la tradition architecturale et ornementale marocaine. Ce monument est d’ailleurs une bonne illustration de la dichotomie entre tradition et modernité de l’architecture marocaine contemporaine : la tradition est une référence dont on s’inspire ou se détache mais qui est toujours bien présente.

Le mausolée Mohammed V à Rabat²¹ et la mosquée de Casablanca sont peut-être les deux projets les plus représentatifs de la période du roi Hassan II. Ces deux monuments matérialisent une démarche qui confère à l’architecture une dimension patrimoniale et pédagogique à la fois. Grande Mosquée d’une ville qui n’en avait pas²², ce monument est conçu, aux abords du XXI^e siècle, comme une synthèse de l’identité culturelle marocaine et pensé comme un archétype de l’authenticité. En même temps, sa construction prétend encourager la rénovation de la tradition artistique et revendiquer son actualité. En ce sens, la mosquée Hassan II apparaît comme une représentation officielle de l’architecture et de l’artisanat du pays.

Dans cette représentation de l’identité culturelle nationale qu’est la mosquée Hassan II de Casablanca, la marqueterie de céramique est omniprésente et acquiert ainsi une valeur significative : le *zallīdj* incarne, mieux que d’autres arts traditionnels, une modernité parée d’emprunts au passé, une affirmation de marocanité.

NOTES

1. Pour une introduction historique, voir CAMBAZARD-AMAHAN C., « La céramique architecturale », dans *Maroc. Les trésors du royaume*, Paris (Editions Plume), 1999, pp. 155-160.

2. À propos des travaux d’artisans marocains et des exportations de marqueterie céramique vers Le Caire, Alexandrie et Tunis, voir SALADIN H., (1908), *Tunis et Kairouan*, Paris (H. Laurens), p. 52-53 ; PROST P., (1916), *La céramique dans les monuments musulmans de l’Égypte*, Le Caire (Mémoires de l’Institut Français d’Archéologie Orientale - XL), pp. 38-40, 50 et planche X ; AUSIDIO G., (1926), *Mémoire sur la marqueterie de terre émaillée dans l’art musulman d’Occident*, Alger (Imprimerie Basset), p. 42 ; MARÇAIS G., (1938), *Tunis et Kairouan*, Paris (H. Laurens), p. 124 ; CRESWELL K. A. C., (1940) *The Muslim Architecture of Egypt*, Oxford (Oxford University Press), vol. II, ; ALVAREZ DOPICO C. I., (2011), « La marqueterie céramique dans la Tunisie mouradite (xvii^e siècle) », *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 17, pp. 81-90 et *Qallaline. Les revêtements de céramique des fondations beylicales tunisoises du xviii^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2010.

3. À propos de la technique des ateliers tétouanais, voir JOLY A., (1906), « L’industrie à Tétouan », *Archives Marocaines*, t. VIII, pp. 196-393, notamment le chapitre « L’industrie de la terre cuite », pp. 265-393 où l’auteur fait l’inventaire et la classification des diverses formes de pièces découpées ; G. AUDISIO, (1926), *Mémoire*, p. 42.

4. AUDISIO G., (1926), *Mémoire* p. 44.

5. Voir les considérations de CAMBAZARD-AMAHAN, C. (1992), « La céramique », dans Lucien Golvin et Jacques Revault, *Palais et demeures de Fès*, t. III – Époque ‘alawite (xix^e – xx^e siècles), Paris (CNRS), pp. 303-320, p. 305.

6. Sur le cas tunisien voir ALVAREZ DOPICO C. I., (2013), « Tradition et rénovation dans la céramique tunisienne d’époque coloniale. Le cas d’Élie Blondel, le Bernard Palissy africain », dans JELIDI Ch. (dir.), *Villes maghrébines en situation coloniale (xix^e – xx^e siècles)*, Paris (Editions Karthala).

7. RICARD P., (1924), « Les métiers manuels à Fès », *Hespéris*, IV, pp. 205-224, p. 214.

8. Des aspects évoqués par GIRARD, M., (2006), « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc : L’action du Service des Arts indigènes et de son directeur Prosper Ricard », *Revue Socio-anthropologie*, 19, pp. 31-46.

9. BEL A., (1918) *Les industries de la céramique à Fès*, Alger (J. Carbonel). À propos de cet ouvrage, voir les réflexions de MARÇAIS G., (1920), « Les faïences de Fès d’après un livre récent », *Revue Africaine*, 61, pp. 47-61.

10. MASSIGNON L., « Enquête sur les corporations musulmanes d’artisans et de commerçants au Maroc », *Revue du Monde Musulman*, LVIII (1924), pp. 1-246 ; et (1927), « Complément à l’enquête de 1923-1924 sur les corporations marocaines », *Revue des Études Islamiques*, I, pp. 273-293.

11. Parmi les travaux qui font le point, voir GUYOT R., LE TOURNEAU R. et PAYE L., (1935), « Les industries de la poterie à Fès », *Bulletin économique du Maroc*, II, n° 10, pp. 268-272 ; BERQUE J., (1940), *Deux ans d’action artisanale à Fès*, Paris (Recueil Sirey) ; et GOLVIN L., (1957), *L’artisanat en Afrique du Nord*, chapitre III « Les efforts accomplis en vue de sauver l’artisanat nord-africain », pp. 84-147.

12. REVAULT J. et GOLVIN L., (1985), *Palais et demeures de Fès*, t. I – Époques mérinide et saadienne (xiv^e – xvii^e siècles), Paris (CNRS), chapitre « La céramique de construction et d’ornement » par GOLVIN L., pp. 43-74.

13. Déjà en 1860, l’abbé Leon GODARD observe que les *zallīdjs* sont élaborés à Fès, Tétouan et Rabat. En 1905, Alexandre JOLY observe que les *zelliidjs* se font à Tétouan, Casablanca, Rabat, Asafi et Tanger (« Tétouan », *Archives Marocaines*, t. V, 1905, p. 323).

14. Je remercie le maître Mūlāy Ḥafīd pour son accueil et ses aimables explications.

15. Ce procédé est le même pour chaque artisanat. Si les artisans jouissent d’une pleine liberté de création, la sélection et approbation finale est faite par le roi.

16. Sur les divers éléments des *zallīdj* et le répertoire des décors, voir PACCARD A., (1980), *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture marocaine*, Saint-Jorioz (Editions Atelier 74), vol. I. Voir aussi certains des patrons et dessins du décor en céramique de la mosquée reproduits dans SAMAR DAMLUJI S., « Zillij: as architectural space », dans HEDGE COE J. et SAMAR DAMLUJI S., *Zillij. The Art of Moroccan Ceramics*, Londres (Garnet Publishing), 1992, pp. 312-315.

17. À propos de la couleur rouge, CAMBAZARD-AMAHAN C., (1992), « La céramique » signale l'existence de quelques carreaux rouges à Dār Ben Zakūr, demeure *fāsī* du XVIII^e siècle, qu'elle suppose résultat d'un ajout postérieur.

18. Nous ne donnons pas ici les noms des compositions en arabe dialectal pour ne pas alourdir le texte. Il s'agit pour la plupart de noms purement descriptifs. La dénomination des compositions est indiquée sur les étiquettes qui accompagnent les pièces du Musée des Arts Traditionnels de la mosquée.

19. SAMAR DAMLUJI S., « Zillij: as architectural space », pp. 312-315, qui reproduit des patrons et dessins du décor en céramique de la mosquée.

20. Quelques patrons et dessins des *zallīdj* sont conservés également aux archives de l'architecte Michel Pinseau (1924-1999). À ce propos voir les matériaux conservés à l'Institut Français d'Architecture de Paris, Fonds « Michel Pinseau » 340 AA, B008.

21. Sur ce mausolée voir VO TOAN E., (1976) *Le Mausolée Mohammed V*, Casablanca (Sochepress).

22. Voir à ce propos KADIRI A. B., « La Mosquée Hassan II : consolidation de la dimension religieuse et culturelle de la ville de Casablanca », dans BASRI D., KADIRI A. B. et PINSEAU M., (1993), (éd.), *Mosquée Hassan II*, Milan (Editions Lak International), pp. 9-10.

BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE

ALVAREZ DOPICO C. I., (2011) ,« La marqueterie céramique dans la Tunisie mouradite (xvii^e siècle) », *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 17, pp. 81-90.

AUDISIO G., (1926), *Mémoire sur la marqueterie de terre émaillée (mosaïque de faïence) dans l'art musulman d'Occident*, Alger (Imprimerie Basset).

BEL A., (1918), *Les industries de la céramique à Fès*, Paris-Alger (E. Leroux – J. Carbonel).

BERQUE J., 1(940), *Deux ans d'action artisanale à Fès*, Paris (Recueil Sirey)

CAMBAZARD-AMAHAN C., (1992), « La céramique », dans Lucien Golvin et Jacques Revault, *Palais et demeures de Fès*, t. III – *Époque calawite (xix^e – xx^e siècles). Bilan des recherches sur l'architecture domestique à Fès*, Paris (CNRS), pp. 303-320.

CAMBAZARD-AMAHAN C., (1992), « Zillij. Origins and composition during the marinid period », dans HEDGE COE J. et SAMAR DAMLUJI S., *Zillij. The Art of Moroccan Ceramics*, Londres (Garnet Publishing), pp. 136-155.

CAMBAZARD-AMAHAN C., (1999), « La céramique architecturale », dans *Maroc. Les trésors du royaume*, Paris (Editions Plume), pp. 155-160.

GOLVIN L., (1957), *Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord*, Paris (Presses Universitaires de France).

HASAN-UDDIN KHAN., (1995), « L'architecture comme symbole. La mosquée Hassan II à Casablanca », *Connaissances des arts*, 518, pp. 65-73.

HEDGE COE J. et SAMAR DAMLUJI S., (1992), *Zillij. The Art of Moroccan Ceramics*, Londres (Garnet Publishing).

JOLY A., (1906), « Les industries de la terre cuite », *Archives Marocaines*, t. VIII, pp. 265-290.

MASSIGNON L., (1925), *Enquête sur les corporations musulmanes d'artisans et de commerçants au Maroc*, Paris (Ernest Leroux), extrait de la *Revue du Monde Musulman*, LVIII (1924).

MASSIGNON L., (1927), « Complément à l'enquête de 1923-1924 sur les corporations marocaines », *Revue des Études Islamiques*, I, pp. 273-293.

MARÇAIS G., (1920), « Les faïences de Fès », *Revue Africaine*, 61, pp. 47-61.

PACCARD A., (1980), *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture marocaine*, Saint-Jorioz (Editions Atelier 74), vol. I.

PROSPER R. (1924), « Les métiers manuels à Fès », *Hespéris*, IV, pp. 205-224.

PROSPER R., (1935), *L'artisanat indigène en Afrique du Nord*, Rabat (École du livre).

PROST C., (1917), *Les revêtements céramiques dans les monuments musulmans de l'Égypte*, Le Caire (Institut Français d'Archéologie Orientale).