

Amazighes

Cycles, parures,
motifs



Mucem

Exposition
30 avril — 2 novembre 2025
Dossier de presse

Contact presse

Responsable du département de la communication

Ugo Deslandes
ugo.deslandes@mucem.org

Chargée des relations presse et de l'information

Muriel Filleul
+33 (0)4 84 35 14 74
+33 (0)6 37 59 29 36
muriel.filleul@mucem.org

Claudine Colin Communication

Attachées de presse
Christelle Maureau
Sarah Angot
+33 (0)1 42 72 60 01
christelle.maureau@finnpartners.com
sarah.angot@finnpartners.com

Une plateforme presse est disponible depuis le site www.mucem.org ou l'adresse <https://presse.mucem.org>.
Elle permet d'accéder à l'ensemble de la programmation des expositions, aux communiqués et dossiers de presse,
ainsi que de télécharger les visuels en HD grâce au mot de passe attribué aux journalistes sur demande.
Il est également possible de partager en ligne tous ces contenus sur les réseaux sociaux et les blogs.



Avec le soutien de



En partenariat avec



Partenariats médias



Sommaire

02	Édito de Madison Cox (président de la Fondation Jardin Majorelle) et Pierre-Olivier Costa (président du Mucem)
03	Communiqué de presse
04	Entretien avec Salima Naji et Alexis Sornin, commissaires de l'exposition
06	Commissariat de l'exposition
07	Parcours de l'exposition
09	Lexique
19	Programmation culturelle autour de l'exposition
20	Visuels disponibles pour la presse
22	Mécène
24	Informations pratiques

Édito

de Madison Cox (président de la Fondation
Jardin Majorelle, Marrakech, et de la Fondation
Pierre Bergé—Yves Saint Laurent, Paris)
et Pierre-Olivier Costa (président du Mucem)

L'exposition «Amazighes. Cycles, parures, motifs» propose une exploration des dynamiques vivantes et des pratiques contemporaines des peuples amazighs, loin des représentations figées et réductrices souvent attribuées à cette culture. Ce projet est le fruit d'une collaboration exemplaire entre le Mucem et la Fondation Jardin Majorelle de Marrakech, qui ont su conjuguer leurs compétences, leurs collections et leurs savoir-faire pour offrir une vision plurielle et enrichie du monde amazigh.

Cette exposition est le témoignage d'un partenariat fondé sur un échange constant depuis plusieurs années, non seulement sur le plan de la gestion des collections mais aussi sur celui de leur valorisation. À travers l'accompagnement par le Mucem du chantier de récolement, de marquage et d'inventaire des collections de l'institution marocaine, les équipes ont mis en commun leur expertise pour une meilleure préservation de ce patrimoine vivant. Au-delà de ce travail minutieux, ce partenariat a permis de repenser la manière de valoriser ce patrimoine auprès des publics. En 2022–2023, le Mucem a eu le privilège de présenter à Marrakech une exposition «Le Maroc de Théophile-Jean Delaye (1896–1970)», tandis qu'en 2025, il accueille l'exposition «Amazighes—Cycles, parures, motifs» en son espace méditerranéen, renouvelant ainsi le dialogue entre deux continents, deux cultures et deux époques.

Le commissariat confié à Salima Naji, architecte et anthropologue, et Alexis Sornin, directeur des musées du Jardin Majorelle, permet d'ouvrir les collections marocaines de Marrakech à d'autres territoires, explorant la richesse et la diversité des symboles amazighs, tout en les confrontant à des réflexions contemporaines sur l'identité, la mémoire et la résilience. Il convient de souligner l'aide précieuse des commissaires, dont l'approche sensible et éclairée est essentielle pour aborder ces questions d'une manière aussi actuelle et nuancée. Leur expertise et leur vision permettent d'ouvrir de nouvelles perspectives, en tissant des liens entre les pratiques anciennes et les enjeux contemporains, tout en respectant l'essence même de ces cultures.

L'exposition s'inscrit dans une démarche qui dépasse les frontières géographiques et chronologiques, et s'inscrit dans le cadre des grandes ambitions du Mucem, particulièrement après l'ouverture de sa nouvelle exposition permanente «Méditerranées. Inventions et représentations» en 2024. Ce projet, pris sous l'angle sociétal et anthropologique, traite de questions contemporaines autour des identités et des cultures méditerranéennes, en mettant en lumière les dynamiques d'échange et de coprésence qui façonnent notre monde.

«Mes accessoires, ce sont des gestes», disait Yves Saint Laurent en 1968. C'est donc un geste fort que nous accomplissons ensemble, et nous sommes fiers de ce partenariat qui, en plus de la richesse des collections partagées, reflète l'importance d'une réflexion commune sur le patrimoine et son rôle dans la société d'aujourd'hui. En conjuguant nos forces, nous avons pu offrir aux visiteurs une expérience à la fois intime et universelle, où l'esthétique, l'histoire et la mémoire s'entrelacent pour raconter une belle histoire d'humanité.

Madison Cox et Pierre-Olivier Costa

Communiqué de presse

Du 30 avril au 2 novembre 2025

Mucem fort Saint-Jean

Bâtiment Georges Henri Rivière (320 m²)

Exposition

Amazighes—Cycles, parures, motifs

Qu'ils soient gravés sur des bijoux, peints sur les murs, ou tatoués sur des corps, les motifs et symboles de la culture amazighe ont traversé les millénaires jusqu'à devenir des icônes de la pop culture contemporaine. Mais qui connaît leur véritable sens, leurs vertus supposées, leurs pouvoirs magiques ?

L'exposition «Amazighes—Cycles, parures, motifs» remonte aux origines de la culture amazighe – que l'Occident a trop longtemps nommée «berbère» – pour nous montrer les dynamiques vivantes de ce patrimoine/matrimoine en perpétuelle évolution.

Algérie, Libye, Maroc, Tunisie... Le monde amazigh s'est déployé, depuis au moins le Néolithique, sur un large territoire de l'Égypte au Maroc et même jusqu'aux îles Canaries, incluant aussi le nord du Mali, de la Mauritanie et du Niger. Il partage une identité linguistique avec le *tamazight* et une écriture commune, le *tifinagh*.

Dans le monde amazigh, toute action de parure est associée à une signification d'appartenance ou de protection. En effet, loin d'être accessoires, la parure, le tissage ou la céramique constituent une sorte de filtre magique, un dispositif total de protection du corps, de l'espace domestique et plus largement de l'espace social global. Des corps tatoués aux bijoux (en passant par les objets domestiques, les murs ou les portes de maisons) se retrouvent les mêmes motifs, formes, symboles, qui ne sont pas seulement décoratifs mais jouent un rôle triple : esthétique certes, mais aussi thérapeutique et apotropaïque (qui conjure le mauvais sort), et enfin de marqueur social et de genre.

Depuis les premiers mythes, les femmes semblent constituer la matrice de la culture amazighe : l'exposition s'ouvre sur les déesses mères, figures fondatrices associées symboliquement à la figure féconde et protectrice du cercle. Le parcours explore ces notions de seuils et de cercles protecteurs qui sont au cœur de la culture amazighe, puis s'attache aux objets, formes et surfaces, dans lesquels elles viennent s'incarner de façon matérielle : signes abstraits, géométriques, mais aussi figuratifs (tortue, poisson, grenouille, épi de blé ou œil, figure anthropomorphe, etc.). L'accent est mis sur les cycles de la nature (la lune, le retour du printemps, les moissons) en lien avec les gestes et les savoir-faire des femmes (poterie, tissage, teinture au henné, vannerie, tatouage...) mais aussi ceux des hommes pratiquant traditionnellement l'orfèvrerie.

Cette exposition est également l'occasion de s'interroger sur le concept de «permanence berbère» et sur les transmissions et circulations contemporaines de ce patrimoine/matrimoine au sein de l'importante diaspora amazighe, dans la création artistique comme dans les cultures populaires. Il ne s'agit pas d'omettre, par ailleurs, l'appréciation voire l'appropriation culturelle dont ce patrimoine/matrimoine peut faire l'objet aujourd'hui.

Environ 150 objets et œuvres du XIX^e siècle à nos jours, ainsi que quelques pièces archéologiques, sont présentés dans cette exposition parmi lesquels des bijoux, céramiques, textiles, vanneries, sculptures, outils, photographies, vidéos, installations, archives appartenant principalement aux collections du musée Pierre Bergé des arts berbères de la Fondation Jardin Majorelle à Marrakech, et aux collections du Mucem, mais aussi à des collections publiques et privées canariennes, marocaines et françaises.

Commissariat

Salima Naji, architecte DPLG et docteure en anthropologie

Alexis Sornin, directeur des musées Yves Saint Laurent Marrakech et Pierre Bergé des arts berbères

D'après une idée originale de la Fondation Jardin Majorelle, en coproduction avec le Mucem.

La Fondation Jardin Majorelle

La Fondation Jardin Majorelle est une institution culturelle unique au Maroc, dont la mission principale est le rayonnement et la sauvegarde du Jardin Majorelle, de la Villa Oasis, du musée Pierre Bergé des arts berbères et du musée Yves Saint Laurent Marrakech. Elle est dédiée à la botanique, aux cultures berbères, à la mode, aux arts décoratifs et à la création contemporaine. La Fondation Jardin Majorelle est une organisation marocaine à but non lucratif, qui autofinance ses projets et soutient des programmes culturels, éducatifs et sociaux à travers le Royaume.

Entretien

avec Salima Naji (architecte DPLG et docteure en anthropologie) et Alexis Sornin (directeur des musées Yves Saint Laurent Marrakech et Pierre Bergé des arts berbères), commissaires de l'exposition



16. Amina Aguezny, *Waha*, vue de l'exposition Fieldworks, Loft Art Gallery, Marrakech, 2024
© Ayoub El Bardii Courtesy of Loft Art Gallery & Amina Aguezny

Le terme «amazigh» est peu connu en France, où l'on parle plutôt de culture «berbère»... Pouvez-vous nous éclairer sur ces différentes terminologies ?

Salima Naji et Alexis Sornin

Tout comme le mot «Inuit» a remplacé l'appellation «Esquimau», il s'agit pour les peuples de se nommer par des noms qu'ils ont eux-mêmes choisis afin de ne plus être le «barbare» de l'Autre. On sait que le mot «berbère» est un dérivé du mot «barbare». Il y a donc le désir, dans une revendication décoloniale, de mieux se désigner, de mieux se connaître. Dans l'exposition, nous parlons des *Amazighes*, au féminin pluriel, car nous souhaitons mettre en valeur le rôle fondamental des femmes. Les déesses mères qui nous viennent des îles Canaries, avec leurs triangles gravés, montrent l'usage de ce qui s'appelle aussi la fibule : elle reprend une esthétique simple et graphique et est présente sur tous les supports, des îles Canaries à la Lybie et à l'Égypte en passant par la Sardaigne et les Açores. De la peau jusqu'aux murs, des visages aux tissages, il est question d'un même rapport au monde : face à l'aléa, face à l'incertitude, se protéger de la faim, de la soif, mais aussi de toute intention malveillante. Protéger son foyer, protéger les siens, concilier l'environnement proche : celui qui nourrit, celui qui donne ou reprend la vie.

Comment l'oralité et l'écriture amazighes ont-elles contribué à la transmission et à l'évolution de cette culture à travers le temps ?

S.N. et A.S.

La culture amazighe repose largement sur l'oralité, facteur clef de sa transmission et de sa longévité depuis l'Antiquité. Cette tradition orale a permis de préserver et de transmettre les savoir-faire à travers les générations. L'exposition vise à établir un lien entre ce passé profondément enraciné et les expressions contemporaines de motifs récurrents et protecteurs, notamment à travers le travail d'artistes comme Farid Belkahlia (1934–2014) et Amina Aguezny. L'écriture amazighe, le *tifinagh*, se distingue par son caractère graphique et symbolique. Elle a inspiré les alphabets contemporains de l'Algérie, de la Lybie et du Maroc, tandis qu'au Niger, elle reste encore largement utilisée, notamment par des artistes comme le poète Hawad. En Algérie, les gardes forestiers des parcs du Tassili l'emploient dans leur communication quotidienne.

La diversité linguistique amazighe concerne également la diaspora. Dans notre recherche, nous avons identifié des mots «pan-amazighs» communs à l'ensemble des langues berbères. Certains termes comme *aman* (eau) ou *aghrom* (pain) témoignent de cette unité linguistique. L'exposition met également en lumière la *Tamazgha*, une vaste zone géographique où ces langues sont parlées, s'étendant des îles Canaries jusqu'à l'ouest de l'Égypte, en incluant la bande sahélienne. Autrefois traversée par des réseaux de commerce et de transhumance, cette région est aujourd'hui marquée par la présence de diasporas amazighes installées dans les grandes villes, reflet d'une histoire migratoire vieille de plus d'un siècle.

Quelles sont les pièces les plus remarquables à vos yeux au sein de l'exposition ?

S.N. et A.S.

Nous sommes heureux de montrer des objets venus des îles Canaries par exemple, une région si peu connue, si profondément amazighe, et dont l'histoire est si particulière. Mais dans cette exposition, nous avons surtout eu à cœur de montrer des liens. Plutôt que de nous focaliser sur telle ou telle œuvre, nous préférons montrer comment tel motif est prégnant au Maroc mais aussi en Kabylie ; comment telle gestuelle ou tel savoir-faire a donné une grammaire de formes qui habillent un tissage en Tunisie ou au Maroc, une poterie au Niger ou en Lybie. Cet héritage est incroyablement riche, et nous avons voulu en donner des clefs de lecture. Il s'agit de montrer comment celles qui mettent au monde, celles qui donnent la vie, dans des contextes difficiles, sont aussi celles qui ornent leur quotidien de soin et de beauté. Les coiffes, qui font la synthèse entre les bijoux et l'art d'orner une chevelure ou un buste, marquent le corps d'une esthétique singulière qui réhausse et protège.

Sous quelles formes la culture amazighe circule-t-elle aujourd'hui dans les cultures populaires ?

S.N. et A.S.

Ce que nous avons souhaité mettre en avant dans ce musée de société unique en son genre qu'est le Mucem, c'est la diversité et l'évolution des sociétés. Par le passé, les musées ont parfois fragmenté et dispersé des ensembles culturels, privilégiant une approche centrée sur la collecte des objets, ce qui a pu occulter la fluidité des pratiques vivantes. Dans le même temps, ces motifs et traditions ont été réinterprétés par des diasporas, devenant des marqueurs identitaires pour des communautés éloignées de leurs territoires d'origine. Aujourd'hui, une modernité renouvelée s'empare de ces répertoires culturels, en les replaçant dans une dynamique de transmission et de dialogue plutôt que dans une logique de rupture ou de disparition. Dans l'exposition, nous mettons en avant des initiatives valorisant la transmission des savoirs. À travers ses films, Myriem Naji documente et partage des techniques artisanales pour les rendre accessibles au public. Amina Aguezay collabore avec des tisseuses pour créer un répertoire de signes intégré à son œuvre. Enfin, présenter des tatouages contemporains et des écritures actuelles en résonance avec des pratiques ancestrales permet d'illustrer la continuité et l'adaptabilité de ces traditions.

Quelle a été votre principale découverte lors de vos recherches sur cette exposition ?

S.N. et A.S.

La complémentarité ! Préparer une exposition avec plusieurs personnes ayant des parcours différents est un bonheur, car le travail des uns éclaire celui des autres. Les collections aussi dialoguent, celles du Mucem et du musée Yves Saint Laurent Marrakech. De plus, le Mucem apporte un regard neuf sur la constitution des collections, en intégrant l'*Encyclopédie berbère* créée par le couple d'archéologues Gabriel (1927–2002) et Henriette Camps (1928–2015). Nous souhaitons également évoquer la fille de Mireille Morin-Barde (1916–2002), ethnographe ayant réalisé un travail remarquable de documentation sur les coiffes et parures amazighes dans les régions présahariennes du Maroc. L'entendre se remémorer les années où sa mère rédigeait son ouvrage principal, fruit d'une enquête complexe, a été particulièrement émouvant. Son témoignage reflète l'attachement de Mireille Morin-Barde aux femmes qu'elle a rencontrées sur le terrain, ainsi que la difficulté de les retrouver dans les années 1980, trente ans après ses premières recherches. Faute de pouvoir toujours recourir à la photographie, elle a privilégié le dessin et la peinture, travaillant en étroite collaboration avec ces femmes, dans une démarche que l'on qualifierait aujourd'hui de participative et empreinte d'une éthique anthropologique encore peu répandue à l'époque. Ces échanges et rencontres, essentiels à toute recherche, sont aussi la matière vivante qui nourrit en profondeur le travail d'une exposition.

Commissariat de l'exposition

Salima Naji

Installée depuis 2008 dans le Sud marocain, Salima Naji défend une architecture à dimension humaine, innovante et respectueuse de l'environnement. Architecte (Paris – La Villette) et docteure en anthropologie sociale (EHESS, Paris), elle ancre l'architecture dans la matérialité des territoires, pour de grands projets (revitalisation du Ksar d'Assa en 2005–2011 ou régénération de la forteresse d'Agadir 2017–2022), comme pour des projets plus modestes conçus avec les communautés agissantes.

Salima Naji a été associée à la création du musée Pierre Bergé des arts berbères du Jardin Majorelle en 2011. Membre de l'équipe scientifique, elle fait partie de divers laboratoires de recherches sur ces questions d'anthropologie de l'art auxquelles elle a consacré plusieurs ouvrages et articles, parmi lesquels : *Architectures du bien commun. Pour une éthique de la préservation* (Métis Presses, 2019) ; *Tiznit. Aïn Aqdim, la source à l'origine de la ville* (DTG, 2016) ; *Fils de saints contre fils d'esclaves. Les pèlerinages de la Zawya d'Imi n'Tatelt* (Anti-Atlas et Présahara, Maroc) (openedition Centre Jacques-Berque, 2011) ; *Art et architectures berbères* (Atlas et vallées présahariennes), (Eddif & Édisud, 2001).

Alexis Sornin

Alexis Sornin est le directeur du musée Pierre Bergé des arts berbères et du musée Yves Saint Laurent Marrakech au sein du Jardin Majorelle depuis 2020.

Sous la direction d'Alexis Sornin, le musée Yves Saint Laurent Marrakech a organisé les expositions et publié les catalogues suivants aux Éditions Jardin Majorelle :

Une amitié marocaine : Tamy Tazi – Fernando Sanchez – Yves Saint Laurent (2021) ; *Le Maroc de Théophile-Jean Delaye (1896–1970)*, (en partenariat avec le Mucem, 2022) ; *Cy Twombly, Maroc, 1952/1953*, avec les Fondations Cy Twombly et Nicola Del Roscio (en coédition avec Humboldt Books 2023) ; *Les fleurs d'Yves Saint Laurent*, (en coédition entre Flammarion, le musée Yves Saint Laurent Paris et le musée Yves Saint Laurent Marrakech 2024) ; *Cactus* (2024) ; *Jardin Majorelle : Qui sommes-nous ?* (2024) ; *Yves Saint Laurent : The Hamish Bowles Collection & Oiseaux du Mexique* (2025).

Sur la thématique de l'amazighité, les Éditions Jardin Majorelle ont publié *La culture afro-berbère de tradition néolithique saharienne en Afrique du Nord et dans les pays du Sahel* de Bert Flint en 2018.

Parcours de l'exposition

Dans le monde amazigh, toute action esthétique est associée à une signification d'appartenance, de protection et d'éternel retour. Des corps tatoués aux bijoux, des murs aux portes de maison, des tissages aux piliers de tentes, les objets du quotidien se retrouvent parés de la même grammaire de motifs ou symboles. Celle-ci est liée à une gestuelle de protection du corps, du foyer, des siens et de conciliation d'un environnement proche : celui qui nourrit, celui qui donne ou reprend la vie. Par le passé, les musées ont parfois fragmenté et dispersé des ensembles culturels, privilégiant une approche centrée sur la collecte des objets, ce qui a pu occulter la fluidité des pratiques vivantes. Dans le même temps, ces motifs et traditions ont été réinterprétés par des diasporas, devenant des marqueurs identitaires pour des communautés éloignées de leurs territoires d'origine. Aujourd'hui, une modernité renouvelée s'empare de ces répertoires culturels en les replaçant dans une dynamique de transmission et de dialogue plutôt que dans une logique de rupture ou de disparition.

Section 1

Tamghart, le féminin, la fibule

Les fibules, doubles épingles en argent ciselé, attachent les vêtements sans couture. Des figures triangulaires avec le sommet supérieur inversé ont été répertoriées en nombre sur certains sites rupestres du Néolithique. Elles ont aussi été gravées dans des grottes artificielles, véritables sanctuaires voués au culte de la Déesse-Mère. D'autres objets ou céramiques renvoient aux triangles pubiens. Variations autour du cercle et du triangle, les fibules distinguent chaque tribu et se portent sur le buste. Longtemps associé à la ruralité et à l'archaïsme, ce bijou éminemment protecteur connaît un renouveau à la fois comme symbole du monde amazigh et comme parure féminine, sans que soit mesurée toute sa signification.

Section 2

Cercle protecteur invisible

La répétition de motifs n'est pas à considérer comme un décor, mais à comprendre comme un réseau de signes ayant des niveaux de sens multiples. Ce réseau fonctionne sur plusieurs registres, pour lequel les croyances sont prégnantes. Il n'y a pas de code à déchiffrer, mais il s'agit plutôt de comprendre les motivations de ceux qui fabriquent les objets. Pour les interpréter, il faut également les contextualiser dans des modes de vie dominés par l'aléa. Du corps aux objets du quotidien, ces signes s'emparent aussi de tous les éléments architecturaux exposés au regard : façades, portes, linteaux et murs intérieurs des demeures. Des tatouages aux poteries, des tapis aux bois ornés, chevrons, triangles, cercles concentriques et points envahissent toutes les surfaces. L'espace en est ainsi saturé.

Section 3

Cycle de la vie

Une symbolique commune réunit le labour, le tissage et le mariage. La notion de fécondité est au cœur d'un système qui semble s'appliquer à l'ensemble des cycles de la vie, interdépendants les uns des autres. La fécondité des femmes entraînant celle des champs ou du bétail. Les moissonneurs et les tisseuses de tapis chantent la même formule à la fin de leurs travaux respectifs : « Nous t'abreuvons de cette vie, abreuve-nous dans l'autre monde. » Le tapis peut effectivement être considéré comme une réplique de la moisson. Et cette analogie frappante entre deux agonisants, la moisson et le tapis, évoque bien le cycle de la vie.

Section 4

Un patrimoine démembré et art d'aéroport

L'engouement pour les bijoux et objets de parure amazighs au XX^e siècle a conduit à leur décontextualisation, entraînant la perte de leur ancrage social et rituel. Jadis liés à une femme, une famille ou une pratique, ils deviennent de simples artefacts silencieux. Comme ils sont souvent folklorisés pour répondre aux attentes du marché touristique et des musées, leur signification originelle s'efface. Les faux authentiques alimentent un art d'aéroport destiné souvent à des personnes étrangères aux communautés. Cependant, la muséification peut aussi raviver l'intérêt pour les savoir-faire locaux. Certaines initiatives œuvrent à leur réintégration dans leur contexte, en collaboration avec les communautés, favorisant ainsi une transmission intergénérationnelle.

Section 5

Réinventer

La période d'après les indépendances s'accompagne d'une découverte des traditions africaines, un art d'appartenance vernaculaire «berbère». Auparavant, les courants anticolonialistes portés par Aimé Césaire ou Léopold Sédar Senghor ont fait émerger cette richesse revendiquée. Aujourd'hui, les frontières entre artisanat et art s'effacent. La redécouverte des motifs, des parures, des danses ou des rituels, ainsi que l'usage de nouveaux médiums, deviennent des leviers puissants pour la réaffirmation de soi. Au XXI^e siècle, de nouveaux artistes réinventent ces catégories, explorant la musique, l'art contemporain ou le design, souvent liés à un mode de production local. La main retrouve sa place, et les mémoires brisées, notamment celles des communautés judéo-amazighes, aspirent à la réparation.

Lexique

Fibule

La fibule est une agrafe, généralement en métal, qui sert à fixer les extrémités d'un vêtement. Les premières fibules datent de l'âge du bronze final. La fibule amazighe apparaît sur des supports rupestres. Elle est formée d'une tige verticale et de disques ou de triangles. Cette tige inférieure, percée, porte généralement un anneau gravé. La plaque inférieure est également richement ornée et sertie de pierres précieuses.



1. Fibule Tabzimt, Grande Kabylie, Algérie, vers 1900–1950. Argent, corail. Mucem, Marseille, don Jacqueline Terrer © Mucem/Marianne Kuhn



2. Parure pectorale: paire de fibules (tizerzai) et chaîne, dites fibules du «béliet», Ilhahane, région d'Essaouira, fin XIX^e–début XX^e siècle. Argent. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech © Fondation Jardin Majorelle, Marrakech/Nicolas Mathéus

Assta

Les femmes de l'Atlas produisent des textiles sur un métier à tisser vertical à un rang de lisse. *Assta* n'est pas seulement le métier à tisser amazigh, il désigne aussi l'environnement social et matériel dans lequel le textile prend vie. À partir des années 1930, l'administration coloniale commercialise les productions textiles marocaines qui entrent alors dans l'économie touristique. Jusqu'à l'aube du XX^e siècle, le tissage était considéré comme une activité sacrée.



3. Myriem Naji et Amine Ouchahoua, *Adghar, fabrication du voile de marié d'Imi n'Tatelt*, 2023.
Capture de la vidéo © Myriem Naji et Amine Ouchahoua

Pintaderas

Le mot renvoie à l'idée de peinture: la *pintadera* en terre cuite de forme géométrique est utilisée comme sceau pour orner le corps et les fibres dans différentes cultures de la Méditerranée ancienne. La présence de restes de peinture ou de colorants renvoie à des rituels. Comme les tatouages, ces combinaisons de signes sont reconnaissables par les membres d'une communauté. Référents familiaux, emblème, statut social distinctif, la visibilité de ces signes montre la volonté de reconnaissance ou d'identité sociale, de l'individuel au collectif.



4. *Pintadera* triangulaire avec appendice perforé, Grande Canarie, III^e–XV^e siècle. Terre cuite. Sociedad Científica El Museo Canario (EMC)
© Sociedad Científica El Museo Canario

Akhnif

Vêtement de prestige masculin, l'*akhnif* est une cape noire semi-circulaire à capuche tissée d'un seul tenant sur un métier à tisser vertical. Cette tapisserie de laine de mouton et de poils de chèvre noirs s'ouvre de motifs brochés en laine colorée rouge. Le grand motif dorsal rouge, lune ou œil, *ayn*, repoussoir, protège celui qui le porte. Vestige de pratiques textiles méditerranéennes antiques, sa fabrication complexe a subsisté dans les régions montagneuses marocaines.



5. Cape *akhnif*, Maroc, première moitié du XX^e siècle. Tissage. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech
© Fondation Jardin Majorelle, Marrakech / Mouad Fahmi

Parures de tête

L'Afrique est connue pour ses riches parures de tête patiemment élaborées par les femmes. L'art de sculpter la chevelure, à l'aide de bijoux ou de laine tressée, de nattes et de chignons, postiches ou cauris, est toujours associé à des voiles que des bijoux retiennent. Ces compositions sculpturales sont doublées de peintures faciales qui rehaussent encore les traits. L'accumulation fait parure, protège la personne ou le groupe, notamment lorsque celui-ci est très exposé, lors des danses chantées *ahouachs* et *ahidous*. Les textiles, fabriqués par les femmes, prolongent encore cet ensemble.



6. Coiffure de femme *Sarma*, Alger, Algérie, avant 1830. Argent découpé, ajouré. Mucem, Marseille © Mucem / Marianne Kuhn

Adghar

L'*adghar* est un voile généralement composé de deux motifs unis dans un même badigeon de henné : *ayyur* («lune») renvoie autant à l'astre qu'au cycle de fertilité qu'il symbolise en relation avec les vingt-huit jours du cycle féminin, et *tissura* («la clef») renvoie au «bâton» qui déflore. L'*adghar* figure ainsi un commencement : celui d'un nouveau cycle pour la femme qui se marie, c'est-à-dire change de famille, et joue son existence en même temps qu'elle change de statut. Lors de la nuit de noces, le voile favorise l'espérance de fertilité, la fécondité du foyer.



7. Voile *adghar*, Maroc, XX^e siècle. Tissage. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, don de Bert Flint © Fondation Jardin Majorelle, Marrakech / Anis Berjamy

Tatouages

Dans les sociétés précoloniales, la pratique du tatouage était largement répandue. Cette inscription indélébile qui marque le corps des femmes, et quelquefois celui des hommes, a une valeur sociale. Dans les années 1960, les générations «modernisées» la refusent. Le processus multimillénaire s'arrête. Si dans les sociétés occidentales contemporaines, le tatouage est lié à la construction de l'individualité, cette pratique relevait dans les périodes anciennes de la convention sociale, voire de l'obligation tribale.



8. Farid Belkahia, *Main, Maroc*, 1989. Henné sur peau. Collection privée, Marrakech, Maroc © Adagp, Paris, 2025, photo : D.R.

Matrimoine

Aux bijoux en argent des orfèvres s'ajoutent de nombreux éléments de parures composés, tressés, refabriqués par les femmes. Cet art de la parure mêle perles, éléments végétaux, cauris et autres coquillages. Matrimoines invisibles, objets de multiples réparations et recompositions, ils incarnent le dialogue intime avec une esthétique de la protection.



9. Collier Aït Atta, Maroc, XX^e siècle. Ambre, verre, corail, argent, nacre, amazonite. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, Maroc
© Fondation Jardin Majorelle / Anis Berjamy

Le ferronnier

Dans la société précoloniale où l'argent était extrait des mines, les métiers de forgeron, de ferronnier et de ferblantier (artisan du fer blanc), liés au feu et à la forge, étaient exercés par une catégorie sociale souvent itinérante. Les bijoutiers créaient des parures et des objets de prestige sur commande. Gardiens de la mémoire matérielle, ils détenaient les savoir-faire et connaissaient l'intimité des familles. Les amulettes et mains de Khamsa illustrent l'influence judéo-musulmane. Pendant plus de deux millénaires, la judaïté a marqué cette culture, notamment à travers la kabbale, qui imprègne les *jedouel* (tableaux de protection), mêlant chiffres, lettres et signes anciens.



10. Pendentif amulette Khamsa, Tunisie, vers 1975–2000. Argent découpé, ajouré. Mucem, Marseille © Mucem / Yves Inchierman

Première gerbe, les récoltes

La première et (ou) la dernière gerbe font l'objet de cérémonies venant attester de la fin d'un cycle agricole à la main ou à la faucille dentée, tenue dans l'Anti-Atlas par les femmes.

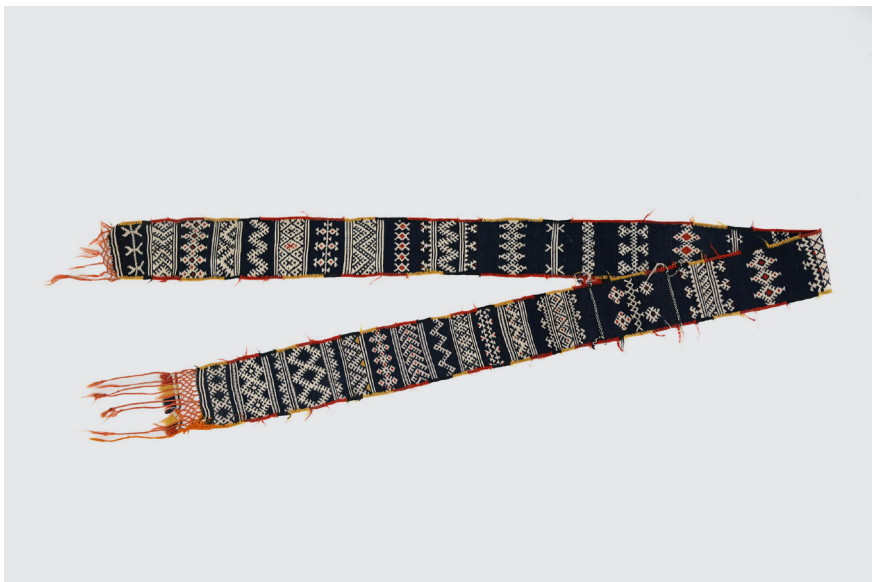
Une fois la moisson récoltée (après maints obstacles climatiques), et une fois les rituels observés, il faut encore préserver les semences dans des greniers collectifs dédiés, dans des coffres en bois, ou dans des jarres. Jamais il ne faudra toucher à la semence, sacrée, qui permettra d'attendre d'autres récoltes dans le cycle habituel de la vie agraire.



11. Jarre, Maroc, XX^e siècle. Terre cuite. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, Maroc © Fondation Jardin Majorelle, Marrakech / Mouad Fahmi

Les ceintures, les cycles, mariage et naissance

Lors des noces, la fiancée porte une ceinture symbolique associée à une fibule, accompagnée de formules invoquant le Prophète : «Au nom de Dieu clément et miséricordieux, des fibules dont s'est servi Aïcha l'épouse préférée du Prophète Mohammed, je te noue». La ceinture marque le statut de femme mariée, servant aussi après l'accouchement, pour resserrer le ventre. Ce rite reflète les trois âges de la féminité : la nubilité, le mariage, puis la maternité, qui établit un statut durable et prépare à affronter la vieillesse avec des enfants protecteurs.



12. Ceinture, Maroc, XX^e siècle. Tissage. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, Maroc, don de Bert Flint © Fondation Jardin Majorelle, Marrakech/Mouad Fahmi

La natte

Première et dernière demeure, la natte, fabriquée pour les espaces de vie, a aussi été destinée dans les religions de l'Antiquité à habiller les morts. Sanctuarisées et protégées, les grottes étaient des lieux sacrés où étaient entreposés les défunts. Après avoir été éviscérés, enduits de saindoux, de résine et d'herbes séchées, les corps étaient enveloppés de peaux d'animaux puis exposés au soleil ou à la chaleur d'un feu. Les plus anciennes momies des Canaries, découvertes sur l'île de Tenerife, datent du III^e siècle.



13. Nattes touareg Esseber, tribu des Kel Ajjer, Hoggar, Algérie, avant 1971. Tiges de fibres végétales, cuir, laine. Mucem, Marseille, don de Lucette Albaret. Association Adeiao © Mucem/Marianne Kuhn

Les Camps, un couple de passionnés

Gabriel (1927–2002) et Henriette Camps (1928–2015) ont consacré leur vie à l'étude du monde amazigh. Leur travail de collecte, alliant curiosité et rigueur scientifique, documente des savoirs en mutation ou en disparition, témoins d'une histoire en mouvement. Leur fonds d'archives, légué au Mucem en 2010, interroge l'évolution des identités et traditions. La démarche de Gabriel et Henriette Camps illustre les enjeux de l'ethnologie au XX^e siècle : entre transmission et patrimonialisation, la culture y apparaît comme un espace de circulations et de redéfinitions constantes.



14. Document de travail d'Henriette Camps sur les bijoux de Grande Kabylie. Encre sur calque, vers 1970.
Mucem, Marseille © Mucem / Yves Inchiernan

Mohamed Sijelmassi, une anthropologie de l'art berbère

Mohamed Sijelmassi a été un pionnier dans l'approche iconologique des arts traditionnels marocains. Médecin de formation, il les relève, les répertorie et les analyse dans les années 1960–1970. Sa méthode originale ouvre ensuite le champ de l'anthropologie de l'art au Maroc. Le tatouage constitue en effet pour lui l'entité primordiale de l'expression artistique marocaine : une « mémoire tatouée » (Abdelkébir Khatibi).



15. Relevé de tatouages sur papier calque d'après photo, Maroc, années 1970. Fonds Archives du docteur Mohamed Sijelmassi, Casablanca
© Archives du docteur Mohamed Sijelmassi, Casablanca

Programmation culturelle autour de l'exposition

Mercredi 30 avril 2025, de 16h à 21h
Mucem fort Saint-Jean (place d'Armes)
Portes ouvertes de l'exposition
Visite gratuite et en avant-première

Lors de ces portes ouvertes, rendez-vous sur la place d'Armes du fort Saint-Jean pour prolonger la découverte de la culture amazighe contemporaine avec un concert exceptionnel de la chanteuse Oum et de ses musiciens. Spécialités culinaires et stand de tatouage sont également proposés.

19h
Concert
Oum quartet

Avec Oum (chant et percussions), Yacir Rami (oud), Camille Passerie (trompette), Dogan Poyraz (percussions)

Considérée comme la voix soul du Maroc, Oum incarne la poésie et les racines traditionnelles de son pays dans ce qu'elles ont de plus inspirant et intemporel.

Créée spécialement pour ce concert, cette formation en quartet présente une déclinaison particulièrement intimiste et délicate du répertoire de la chanteuse marocaine.

Biographie

Originaire de Casablanca, Oum El Ghaït Ben Essahraoui est d'abord assimilée à la nayda, mouvance des jeunes musiciens marocains attirés par les sonorités plus urbaines. Sortis au Maroc uniquement, les albums *Lik'Oum* (2009) et *Sweerty* (2012) la hissent au rang de star dans son pays. Un déclic important s'opère. L'autrice et compositrice commence à écrire en darija, dialecte courant arabe marocain. C'est pour elle la possibilité d'exploiter une nouvelle musicalité dans les mots, ainsi que de nouvelles combinaisons de sens, toute une poésie d'assonances qu'elle explore dans ses albums *Soul of Morocco* (2013) et *Zarabi* (2015). Dans son dernier disque *Daba* (2019), Oum mêle des éléments traditionnels arabes et sahraouis à des sonorités soul, jazz et électro.

Visuels disponibles pour la presse

Ces photographies peuvent être utilisées dans le cadre de la promotion de l'exposition «Amazighes—Cycles, parures, motifs», prévue du 30 avril au 2 novembre 2025 au Mucem—Bâtiment Georges Henri Rivière.

La reproduction de ces images est accordée jusqu'à la fin de l'exposition, dans des articles annonçant l'exposition ou en faisant le compte-rendu. Chaque photographie doit être accompagnée de sa légende et du crédit photographique approprié.

Les images doivent être impérativement reproduites en intégralité (pas de recadrage), aucun élément ne doit y être superposé, pour la presse en ligne elles doivent être postées en basse définition.

Le format de reproduction de l'image ne doit pas dépasser un 1/4 de page, sont exclues les utilisations en couverture ou dans un numéro hors-série sur l'exposition.

Les œuvres des artistes représentés par l'Adagp (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'Adagp : se référer aux stipulations de celle-ci.
- Pour les autres publications de presse :
 - exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum de 1/4 de page ;
 - au-delà de ce nombre ou de ce format, les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation ;
 - toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'Adagp (DRFrance@adagp.fr) ;
 - le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 2025, et ce, quels que soient la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne, étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1 600 pixels (longueur et largeur cumulées).



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



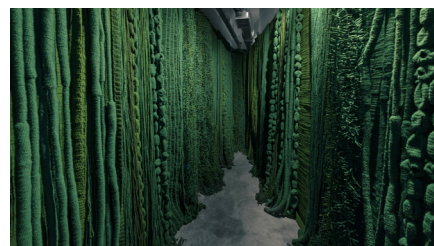
13



14



15



16

1. Fibule Tabzimt, Grande Kabylie, Algérie, vers 1900–1950
Argent, corail, Mucem, Marseille, don Jacqueline Terrer
© Mucem/Marianne Kuhn

2. Parure pectorale: paire de fibules (tizerzaï) et chaîne, dites fibules du «béliet», Ilhahane, région d'Essaouira, fin XIX^e–début XX^e siècle.
Argent. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech
© Fondation Jardin Majorelle, Marrakech/Nicolas Mathé

3. Myriem Naji et Amine Ouchahoua, *Adghar, fabrication du voile de mariée d'Imi n'Tatelt*, 2023
Capture de la vidéo © Myriem Naji et Amine Ouchahoua

4. Pintadera triangulaire avec appendice perforé, Grande Canarie, III^e–XV^e siècle
Terre cuite. Sociedad Científica El Museo Canario (EMC)
© Sociedad Científica El Museo Canario

5. Cape *akhnif*, Maroc, première moitié du XX^e siècle
Tissage. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech
© Fondation Jardin Majorelle, Marrakech/Mouad Fahmi

6. Coiffure de femme *Sarma*, Alger, Algérie, avant 1830
Argent découpé, ajouré. Mucem, Marseille
© Mucem/Marianne Kuhn

7. Voile *adghar*, Maroc, XX^e siècle
Tissage. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, don de Bert Flint
© Fondation Jardin Majorelle, Marrakech/Anis Berjamy

8. Farid Belkahia, *Main*, Maroc, 1989
Henné sur peau. Collection privée, Marrakech, Maroc
© Adagp, Paris, 2025, photo: D.R.

9. Collier Aït Atta, Maroc, XX^e siècle
Ambre, verre, corail, argent, nacre, amazonite.
Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, Maroc
© Fondation Jardin Majorelle/Anis Berjamy

10. Pendentif amulette Khamsâ, Tunisie, vers 1975–2000
Argent découpé, ajouré. Mucem, Marseille
© Mucem/Yves Inchiernman

11. Jarre, Maroc, XX^e siècle
Terre cuite. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, Maroc
© Fondation Jardin Majorelle, Marrakech/Mouad Fahmi

12. Ceinture, Maroc, XX^e siècle
Tissage. Fondation Jardin Majorelle, Marrakech, Maroc, don de Bert Flint
© Fondation Jardin Majorelle, Marrakech/Mouad Fahmi

13. Nattes touareg Esseber, tribu des Kel Ajjer, Hoggar, Algérie, avant 1971
Tiges de fibres végétales, cuir, laine. Mucem, Marseille, don de Lucette Albaret.
Association Adeiao © Mucem/Marianne Kuhn

14. Document de travail d'Henriette Camps sur les bijoux de Grande Kabylie. Encre sur calque. Vers 1970.
Mucem, Marseille © Mucem/Yves Inchiernman

15. Relevé de tatouages sur papier calque d'après photo, Maroc, années 1970
Fonds Archives du docteur Mohamed Sijelmassi, Casablanca
© Archives du docteur Mohamed Sijelmassi, Casablanca

16. Amina Aguezny, *Waha*, vue de l'exposition Fieldworks, Loft Art Gallery, Marrakech, 2024
© Ayoub El Bardii Courtesy of Loft Art Gallery & Amina Aguezny

Mécène



Maison Mode Méditerranée Mécène de l'exposition

La Maison Mode Méditerranée, forte de trente-cinq années de coopération internationale depuis Marseille, s'inscrit dans une dynamique commune avec celle du Mucem, en célébrant les cultures méditerranéennes et africaines à travers la mode, les savoir-faire et les récits pluriels qu'elles portent.

Ancrée dans un écosystème créatif ouvert et transdisciplinaire, la MMM se distingue par sa capacité à faire dialoguer tradition et modernité, artisanat et innovation. Elle soutient les créateurs, chercheurs et acteurs engagés issus de la diversité des rives méditerranéennes et africaines, dans une démarche d'intérêt général, en valorisant des projets à fort impact culturel et sociétal.

En tant que plateforme culturelle et incubateur créatif, la MMM est une institution incontournable, contribuant ainsi à redéfinir et valoriser les contours d'une mode plus inclusive, durable et respectueuse des identités culturelles.

Informations pratiques

Réservations et renseignements	Réservation 7j/7 de 9h à 18h par téléphone au 04 84 35 13 13 ou par mail à reservation@mucem.org / mucem.org Sourds et malentendants : 06 07 26 29 62 handicap@mucem.org
Horaires d'ouverture	Ouvert tous les jours sauf le mardi et le 1 ^{er} mai 10h–18h 30 avril 2025 10h–19h du 2 mai au 4 juillet 2025 10h–20h du 5 juillet au 31 août 2025 10h–19h du 1 ^{er} septembre au 2 novembre 2025 Dernière entrée 45 minutes avant la fermeture du site. Sortie des salles d'expositions 15 minutes avant la fermeture du site.
Tarifs Billet Mucem	Expositions permanentes et temporaires 11€/7,50€ (valable pour la journée)
Billet Mucem Famille	Expositions permanentes et temporaires 18€ (2 adultes et 5 enfants max. /valable pour la journée)
Visites flash	Visites guidées et gratuites (15 à 30 min.), tous les week-ends de 14h à 17h et tous les jours des vacances scolaires (sauf mardi) Visite LSF ou audiodécrite : 5€
Évitez les files d'attente	Achat en ligne sur mucem.org , fnac.com , ticketmaster.fr
Visiteurs en groupes	Les visites en groupes (à partir de 8 personnes), dans les espaces d'expositions et les espaces extérieurs du site, se font uniquement sur réservation, au plus tard quinze jours à l'avance pour les visites guidées et une semaine pour les visites autonomes. Réservations obligatoires.
Accès	Entrée par l'esplanade du J4, Gisèle Halimi Entrée passerelle du Panier, parvis de l'église Saint-Laurent Entrée basse fort Saint-Jean par le 201, quai du Port Métro : Vieux-Port ou Joliette Tram : T2 République / Dames ou Joliette Bus 82, 82s, 60, 83 : Arrêt fort Saint-Jean / Ligne de nuit 582 Bus 49 : Arrêt église Saint-Laurent Parking payant : Vieux-Port–Mucem
Réseaux sociaux	Toujours plus de programmation à découvrir sur mucem.org Le Mucem, partout avec vous sur :



facebook.com/lemucem
x.com/Mucem
instagram.com/mucem_officiel
youtube.com/c/MucemMarseille
tiktok.com/mucem_officiel

Un musée généreux et engagé

L'accès aux espaces extérieurs et jardins du Mucem est libre et gratuit selon les horaires d'ouverture du site.

L'accès aux expositions est gratuit pour toutes et tous le premier dimanche de chaque mois.

Gratuités et réductions des accès aux expositions entre autres pour :

- les moins de 18 ans
- les jeunes âgés de 18 à 25 ans inclus
- les enseignants
- les bénéficiaires de minima sociaux
- les titulaires du minimum vieillesse
- les demandeurs d'emploi
- les étudiants
- les artistes des arts visuels
- les personnels de l'Assistance Publique–Hôpitaux de Marseille
- les visiteurs handicapés avec accompagnateur et les professionnels
- les étudiants d'Aix-Marseille Université (AMU, Sciences Po Aix)
- l'INSEAMM (Beaux-Arts et Conservatoire)
- l'ENSAM et les artistes professionnels.

Gratuité des expositions permanentes uniquement pour les enseignants titulaires d'un Pass Éducation et les 18–25 ans.

Le Mucem mène une démarche écoresponsable en s'inscrivant dans une politique de développement durable de la production d'expositions.

Cette exposition est éco-conçue afin de laisser une empreinte environnementale la plus écologique possible. Dans une politique de réemploi obligatoire des éléments scénographiques et d'allongement des durées des expositions temporaires, depuis mars 2023 au moins 50% des scénographies sont obligatoirement réemployées.

Ce dossier a été imprimé sur un papier à base de fibres de bois issues d'une gestion forestière écologiquement appropriée, socialement bénéfique et économiquement viable

Design graphique : Les Graphiquants
Impression : CCI imprimerie

