« *Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre,*
parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ni de charité,
mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation.
Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons
être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre
à nous souvenir ensemble. »

Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde,* Gallimard 2006

Amina Agueznay, une artiste tisseuse d'histoires et de relations

Depuis plus de vingt ans, Amina Agueznay tisse une réflexion profondément enracinée dans les traditions et les savoirs marocains, au plus près des communautés locales, et des récits, qui les nourrissent. Ses œuvres se conçoivent d'abord comme des histoires de transmission et de transformation. En puisant dans des pratiques vernaculaires, l'artiste façonne une monumentalité toujours plus ambitieuse, sans jamais trahir l'essence de la matière. Ses installations entretenant un dialogue intime avec leur site d'implantation – qui en détermine l'échelle, le rythme, la présence – se veulent par définition *in situ*. Les matériaux, bruts ou transformés, s'intègrent dans un écosystème où l'environnement devient partie prenante du processus artistique. Quelle que soit l'envergure du projet, Agueznay est connue pour transcender l'expérience de l'espace et du spectateur en faisant parler la matière ; à chaque trame, chaque tresse, chaque texture son récit propre – mais également ses silences éloquents.

L'installation *Asəṭṭa*, une seconde peau pour un premier pavillon à l'Arsenale

Spécialement pensée pour le pavillon marocain de la Biennale Arte 2026, *Asəṭṭa* s'institue comme un espace de transformation. Dans la culture amazighe, le terme *asəṭṭa* désigne le tissage rituel. Chez les Aït Soukhman[1], tribu originaire du Moyen et Haut Atlas oriental, le tissage est appréhendé comme un acte sacré mêlant savoir-faire, prière et transmission. Plus qu'un artisanat, il s'agit d'une célébration féminine entre élan créateur et devoir de mémoire où chaque fil symbolise l'héritage culturel et le destin. L'ouvrage réalisé est perçu comme un être vivant, dont la naissance, la vie et la fin sont accompagnés de rites et de paroles spécifiques. À l'instar d'une peau, *Asəṭṭa* agit comme une structure feuilletée, elle s'élabore comme les vestiges d'une métamorphose.

La sacralité du geste précède le premier fil tendu. La laine est d'abord acquise, nettoyée et lavée. Les laveuses agissent souvent en groupe lors de sorties collectives vers des sources ou des cours d'eau, lavant la laine à grande eau dans une atmosphère créée de chants, d'échanges et de repas partagés. Un moment de communauté, qui intervient en amont de l'acte, plus solitaire, du tissage.

[1] Fatima Ez-Zahra Benkhallouq, « *Asəṭṭa*-le tissage : transmission du sens à travers l'acte », *Asinag*, 14 | 2019, 29-38.

La mise en œuvre du tissage s'inscrit dans un rituel collectif où le geste inaugural engage une dimension votive. L'ourdissage[2] des fils de laine se fait autour de deux piquets plantés en terre, par trois femmes, dont la doyenne écrase des morceaux de sucre sur les piquets avant de prononcer la *basmala* : « Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux ». Cette invocation place l'ouvrage sous la bénédiction du Tout-Puissant afin de mener le travail à son terme.

Les femmes s'attèlent ensuite au montage du métier à tisser dans une communion silencieuse. Chaque geste est précis et maîtrisé. Avant de dresser le métier, elles se purifient, aspergent le sol d'eau, passent le balai et, parfois jettent une poignée de céréales – blé et orge – afin d'assurer la paix des esprits du lieu. Le métier à tisser est salué avec soin et jamais enjambé, il est considéré comme un être à part entière, porteur d'une âme dont le siège est le roseau de l'entrecroisement des fils de chaîne. L'ouvrage se déploie dans le secret : il est d'usage de ne jamais évoquer le travail en cours, afin d'en protéger le déroulement et l'intégrité, il est enroulé autour de l'ensouple inférieure et recouvert d'un tissu pour le soustraire à tout œil maléfique.

L'achèvement du tissage est considéré comme une mort. Le découpage des fils de la chaîne, opération solennelle accomplie à l'aide d'une lame, s'effectue dix fils par dix, accompagné de formules propitiatoires invoquant bonne fortune. Dans certaines régions, les enfants ne peuvent assister à ce moment, car en dégageant la pièce tissée, l'âme du métier s'élève et risquerait d'emporter avec elle celle de l'enfant.[3]

Naître, vivre, mourir : le tissage suit le rythme du vivant. Et c'est cette cosmologie du geste qu'*Asəṭṭa* convoque et prolonge. Portée par la temporalité cyclique du vivant, l'installation devient le lieu d'émergence d'une autre réalité, où l'inconscient collectif se brode sur la trame du monde. Il s'y constitue une communauté ; des liens se tissent entre les artisanes, accompagnées par l'artiste, et se maintiennent dans l'expérience sensible du public. Plus profondément encore, *Asəṭṭa* est la création d'un espace d'« être », au sein duquel chacun peut advenir et se déployer. Tisser une œuvre à plusieurs et convier les regardeurs à prendre part rend possible l'avènement d'un commun partagé – un lieu métaphysique, celui-là même de l'œuvre d'art.

Âatba, architecture du seuil, d'un monde à l'autre

Dans le dialecte marocain, *al âatba*[4] (le seuil), excède largement sa fonction architecturale de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur. Traditionnellement, elle matérialise la frontière sensible entre le domestique (espace intime, féminin, protégé) et le public (masculin, ouvert). Comme un écho à ce qui se vit dans l'espace de l'oeuvre, *Asəṭṭa,* s'érige comme la *âatba*, elle est un habitat qui s'instaure comme une zone liminale, un lieu où s'élabore l'expérience même du passage. Dans les médinas, la *âatba* affirme avec une acuité particulière son rôle d'interface entre deux mondes organisés selon des codes distincts. Le seuil y devient à la fois le point de passage, et le lieu de transition entre le privé et le public, le sacré et le profane, le connu et l'inconnu.

Dans plusieurs régions du Maroc, la *âatba* fait l'objet d'usages rituels – aspersion d'eau, de henné ou de sel – lors de moments charnières : départs, retours, mariages, funérailles. Ces rites ancrent le seuil dans un registre cosmologique, celui d'un espace « habité » au sens où

---

[2] Mise en place et tension des fils de chaîne sur le métier à tisser, préparant la trame sur laquelle le tissu sera construit.

[3] Les éléments portant sur les rituels de tissage sont issus de la recherche conduite par l'anthropologue Ahmed Skounti dans le cadre du projet *Asəṭṭa*

[4] En arabe : العتبة

l'entend Malek Chebel[5] dans sa lecture des espaces symboliques dans l'islam maghrébin : un lieu chargé de forces invisibles, à respecter ou à conjurer, que l'on franchit avec précaution, parfois accompagné d'une prière ou d'une invocation. Car la *âatba* est aussi, dans sa dimension métaphysique, bénéfique ou maléfique. Elle peut appeler l'abondance, la fécondité, ou au contraire attirer la misère et la stérilité. C'est précisément ce seuil maudit que convoque l'un des poèmes de Mririda n Aït Atik, poétesse du Haut-Atlas central de la première moitié du XXe siècle :

Des étrangers, bien sûr, qui ne savent pas…
Plus de vingt ont eu la clé à six chevilles
Et aucun d'eux n'a échappé au malheur
Qui pèse sur les hôtes du seuil maudit.

Cette ambivalence fondamentale se lit également dans la profusion de dispositifs apotropaïques qui investissent le seuil dans la création vernaculaire : fers à cheval accrochés au linteau, heurtoirs en forme de *khamsa*, motifs géométriques et floraux incisés, gravés ou peints sur les vantaux, têtes de clous disposées en cercles ou en rosaces, autant de langages visuels destinés à conjurer toute force maléfique et à protéger la demeure du mauvais œil et des djinns. Ce langage, qu'Amina Agueznay manie avec parcimonie, se retrouve tressé et disséminé avec soin dans les plis en creux de l'installation, traduisant subtilement la mémoire et le geste vernaculaire dans un contexte contemporain.

La notion de seuil déborde enfin le seul cadre de la porte. L'écrivain et penseur Abdelkébir Khatibi mobilise la notion de seuil pour résister à toute pensée figée de l'identité. Lieu du décentrement, d'une pensée décoloniale qui n'oppose pas mais articule les héritages arabes, islamiques, africains et occidentaux, le seuil devient espace de traduction et de création poétique.

Dans la poésie arabe préislamique, l'entrée dans le poème passe souvent par l'évocation des *aṭlāl*, ces ruines d'un campement déserté. Ce moment de halte devant les traces effacées du passé ouvre la *qaṣīda*[6] pour former le *nasīb* : non pas une simple introduction, mais le cœur du rituel poétique, l'espace où le poète convoque la mémoire, le désir et l'absence, avant même d'entrer dans l'histoire.

Hassan Fathy[7] soulignait combien les seuils et transitions douces (zones tampons, patios, *riwaq*) sont essentiels pour organiser l'expérience sensorielle et sociale de l'espace. La *âatba* peut ainsi gagner en densité et en épaisseur : elle peut inclure un petit vestibule, un couloir, une antichambre. Elle s'oppose aux seuils « durs », brutalement marqués. Douce, progressive, malléable, elle rejoint la pensée de l'architecte indien Rahul Mehrotra, qui introduit le concept de seuil « souple » : un espace visuellement et physiquement poreux, pluriel dans son esprit, en résonance avec son contexte, et pourtant rigoureux dans sa forme. Cette réflexion invite à appréhender l'installation non pas comme une architecture à la limite nette entre intérieur et extérieur, mais comme un seuil souple où cette frontière s'amenuise. La structure, ou, pourrions-nous dire l'ossature de l'œuvre, s'impose alors comme une architecture

---

[5] Malek Chebel, Dictionnaire encyclopédique du Coran, Fayard, 2009.

[6] Poème lyrique classique de la tradition arabe, structuré en vers monorimes autour d'un thème unique. Souvent performatif, il peut être récité ou chanté, mêlant langage, rythme et émotion pour créer une expérience à la fois esthétique et spirituelle.

[7] Hassan Fathy, Construire avec le peuple, Jérôme Martineau, 1970.

psychique, une architecture de la pensée, où le seuil n'est ni dehors ni dedans. Il est entre. Loin d'être un simple couloir neutre, il instaure un rite de passage actif.

Lieu suspendu entre les formes et leurs fonctions, *Asəṭṭa*, est ainsi une interrogation sur le seuil, entendu dans sa dimension architecturale, symbolique et sensible. Un seuil que l'on franchit, que l'on traverse mais que l'on peut également habiter. Un lieu liminaire, une zone de passage entre le dehors et le dedans, entre l'ici-bas et l'au-delà, comme « au seuil de l'être ». [8]

Une expérience pluriverselle entre artisanat, architecture et poétique de l'espace

Pour mieux révéler cette architecture du seuil nous faisant passer d'un monde à un autre, Amina Agueznay conçoit l'installation *Asəṭṭa* à partir de bandes textiles modulaires, réactivant ainsi notre rapport sensible et quotidien au tissu, cette enveloppe familière qui « nous sépare du monde extérieur »[9].

Asəṭṭa entoure, filtre, protège.

Elle incarne en révélant la musique des matériaux.

Agueznay mêle les éléments de son lexique personnel (*snassel, aouinates*, *chouk*) à des canevas traditionnels empruntés au tissage et à la broderie. De l'intime au monumental, les unités modulaires naviguent entre densité de matière et dépouillement progressif, dessinant une volumétrie inédite. Parfois interconnectés, parfois fonctionnant individuellement, les modules s'unissent comme les voix d'un canon dans une polyphonie visuelle. Chaque combinaison évoque le lien indissociable entre matière et corps, entre expression artisanale et pensée contemporaine. De l'architecture à l'objet porté, du bijou au grand format mural, Agueznay a toujours opéré des allers-retours d'échelle où le geste se fait langage.

La palette chromatique constituant *Asəṭṭa* est extraite de l'espace d'exposition lui-même, comme si l'artiste avait prélevé, à l'aide d'une pipette imaginaire, les teintes de ses murs, de ses ombres et de sa lumière, pour les redéployer subtilement dans la Salle des Artiglierie. Les percées, cadrées par les ouvertures du bâtiment, ainsi que les zones de suspension dans le rythme, introduisent des pauses, des variations de cadence ; elles prolongent la temporalité d'un acte artisanal qui devient vibration poétique.

Des sons ténus qui nous appellent, des perlages qui résonnent en nous.

Les strates superposées et l'agencement spatial génèrent une pluralité de perspectives, renouvelant l'expérience sensorielle à chaque pas. À l'infinité des formes et des combinaisons qui constituent cette membrane textile monumentale répondent l'émergence de seuils, de transitions.

L'installation nous invite à pénétrer une succession de strates qui s'entrecroisent par moments, s'interrompent à d'autres, dessinant des tressages sensibles où les silences, loin d'être vides, vibrent, révèlent des mémoires intimes. C'est dans ces absences, ces respirations entre les formes, que se manifeste une pensée de l'intervalle ; ce que la pensée japonaise, dans ses traditions poétique et architecturale, désigne par le terme *ma* : un espace entre deux souffles, deux notes, deux lignes – un principe qui irrigue toute l'exposition. Cette dernière se veut une

[8] Gaston Bachelard, La Poétique de l'Espace, Paris: Les Presses Universitaires de France, 3ème édition, 1961.
[9] Entretien avec Michel Gauthier : réalisé lors de l'exposition de Sheila Hicks, Lignes *de Vie*, Centre Georges Pompidou, 2018.

étendue, voire un paysage, parsemé de zones de contact entre visions macro et micro, lignes de territoire et sens du détail, pour une déambulation à la fois attentive et intuitive.

Dār al-ṣinā'a : la maison de la fabrication

Il n'est pas anodin qu'*Asəṭṭa* prenne corps dans ce lieu précis. Le mot « arsenal », que l'on croit volontiers vénitien ou latin, porte peut-être en lui une mémoire arabe. Si Jean-Claude Hocquet[10] en attribue l'origine au latin (*arasante*, *arsanatus*), les travaux de Christophe Picard[11] sur les arsenaux musulmans de la Méditerranée, ainsi que ceux de Carmen Maqueda Galán[12] sur les emprunts de l'arabe au français, suggèrent que les termes employés en castillan, en catalan, en italien, en français ou en portugais pour désigner l'arsenal dérivent de l'arabe *dār al-ṣinā'a* : littéralement, la maison de la fabrication. Une hypothèse étymologique qui, si elle se confirme, dit à elle seule l'ampleur des circulations entre les rives de la Méditerranée. Ce que l'histoire officielle présente comme une institution militaire vénitienne apparaît alors comme le fruit d'un passage, d'une traduction, d'un emprunt entre mondes.

Ce qui retient davantage l'attention, c'est que le mot *dār al-ṣinā'a* entre en résonance avec le nom *Dar Saniâ* que portent les coopératives et ateliers artisanaux avec lesquels Amina Agueznay collabore à travers le Maroc pour produire l'installation du pavillon. Qu'elle soit avérée ou non, cette proximité étymologique fait signe : la même expression pour nommer le lieu d'exposition et les lieux de fabrication de l'oeuvre, Venise et le Maroc, la pierre et le fil. Une de ces correspondances silencieuses que l'installation s'emploie précisément à faire entendre.

Construite vers le milieu du XVIe siècle, la Salle des Artiglierie elle-même est un palimpseste. Elle fut successivement atelier de tourneurs, entrepôt d'armures et de canons en bronze, dépôt de goudron, vitrine de la puissance militaire de la Sérénissime, espace pillé par les armées françaises, réorganisé par les Habsbourg, puis abandonné avant d'être réinvesti par la Biennale. Ses neuf unités modulaires rythmées par des portails en pierre, ses fermes de toit à la Palladienne, ses têtes de lion en clés de voûte : autant de strates superposées qui font de ce bâtiment une archéologie à ciel ouvert. L'Arsenal lui-même s'est constitué par additions successives, extensions, juxtapositions, creusements de canaux et d'espaces, ceint de trois kilomètres de muraille, au gré des guerres et des alliances, des expansions et des retraits. Jamais figé, toujours en mutation.[13]

C'est dans ce corps architectural traversé par le temps qu'*Asəṭṭa* vient déposer ses propres strates. La membrane textile d'Amina Agueznay ne recouvre pas l'espace : elle dialogue avec lui, couche après couche, révélant ce que le bâtiment porte encore de ses vies antérieures. Deux *dār al-ṣinā'a* se font face : l'une de pierre et d'histoire, l'autre de fil et de geste. Deux maisons de la fabrication, deux mémoires du faire, en résonance par-delà les siècles et les rives.

Dans la Salle des Artiglierie*, Asəṭṭa* se veut une membrane vivante, mouvante ; une peau qui mue, se déploie dans l'espace et se détache par endroits, pour mieux révéler des couches du

---

[10] Christophe Picard, « Les arsenaux musulmans de la Méditerranée et de l'océan Atlantique (VII^e^-XV^e^ siècle) », in Chemins d'outre-mer. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2004. doi:10.4000/books.psorbonne.3997.

[11] Jean-Claude Hocquet, « L'arsenal de Venise. Créations, modernisations, survie d'une grande structure industrielle. » Dix-septième siècle 253, no. 4 (2011): 627–38.

[12] Carmen Maqueda Galán, Histoire des emprunts en français, Universidad de Sevilla, 2018 disponible en ligne : https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/8676c9ae-d432-47d8-9bdb-57c5fbc39997/content

[13] Les éléments historiques portant sur l'Arsenale sont issus de la recherche conduite par Ines Abergel dans le cadre du projet *Asəṭṭa.*

temps passé et d'autres qui persistent dans le présent. En se libérant de l'enveloppe bâtie, à laquelle elle vient se greffer, cette seconde peau redéfinit notre relation à l'espace : elle dessine une nouvelle voie, celle de l'entre-deux – et notre capacité à habiter ce dernier.

Une installation transculturelle, un voyage en mode mineur entre artisanat saharien et mémoire méditerranéenne

À travers cette installation, Amina Agueznay réactive une réminiscence fondatrice : un atelier mené à Laâyoune en 2009, au cours duquel des *mâalmines*[14] locaux lui présentent une sorte de perle à chevron qu'ils appellent *chriâa*[15] en hassania, et qu'ils décrivent comme une pierre venue du désert.

Cette pierre semi-précieuse, très prisée par les populations du Grand Sahara, semble voyager depuis la Mauritanie et d'autres contrées subsahariennes jusqu'aux mains des artisans des provinces du Sud. On l'enchâsse au sommet de bagues en argent pour hommes, les *khatem loutad*, façonnées selon un savoir-faire précis : fonte de l'argent pur, façonnage, polissage, puis fixation de la *chriâa* au sommet. Mais au-delà de sa forme, c'est sa puissance qui la distingue. Dans la culture populaire, la *chriâa* facilite le commerce, attire la *baraka*,[16] conforte la position sociale de celui qui la porte. Elle est aussi, et peut-être surtout, un bouclier contre la magie. Une pierre qui protège, qui relie, qui rayonne.[17]

Intriguée, l'artiste observe cette forme singulière qui, à ses yeux, évoque étrangement la *rosetta*. Non pas une pierre, mais une perle de verre, la *rosetta*, littéralement « petite rose » en italien, s'obtient en assemblant des tiges de verre coloré en faisceaux, chauffées et étirées jusqu'à ce que les motifs se fondent en une fleur miniature, répétée à l'infini dans l'épaisseur de la matière.

Née dans les fours de Murano au XVe siècle, la *rosetta* se répand avec éclat : elle devient l'une des perles les plus recherchées dans les échanges commerciaux entre l'Europe et l'Afrique, circulant le long des routes transsahariennes, changeant de mains, traversant les déserts. Les fouilles archéologiques menées sur des sites subsahariens ont mis au jour des *rosette* dans des sépultures de personnages fortunés, enterrés avec leurs perles comme on emporte avec soi ce qui a le plus de valeur. Ces objets ont remonté les sables, traversé les siècles, jusqu'à se fondre dans la mémoire collective des populations du Grand Sahara, comme des pierres venues de nulle part – ou plutôt, de partout à la fois.[18]

Il est dès lors difficile de ne pas établir cette correspondance : ce que la culture populaire du Sud marocain désigne comme une pierre venue du désert pourrait, dans certains cas, être l'héritière lointaine de ces fours vénitiens. Les pierres serties sur ces *khatem loutad* ne sont pas de simples gemmes, mais bien des murrines – des sections de ces tiges de verre coloré, où se sont formés les motifs étoilés ou floraux. Nées d'une technique de verre sophistiquée, elles ont traversé la Méditerranée, longé les côtes africaines, remonté les pistes sahariennes, pour se poser enfin au doigt des hommes de Laâyoune, investies d'une nouvelle vie et de nouvelles vertus. Car c'est peut-être là le plus saisissant : en changeant de rive, la *rosetta* a aussi changé de nature. De perle de commerce, elle est devenue pierre de pouvoir ; de technique vénitienne,

---

[14] Maitres-artisans en arabe.

[15] En arabe : الشريعة

[16] Grâce divine bénéfique dans la tradition islamique et maghrébine, étendue dans le langage courant au sens de chance ou de protection favorable.

[17] D'après la recherche conduite par l'anthropologue Ahmed Skounti dans le cadre du projet *Asəṭṭa*

[18] D'après la recherche conduite par Ines Abergel dans le cadre du projet *Asəṭṭa*

elle s'est muée en talisman. La beauté du geste artisanal s'est chargée d'une puissance apotropaïque que Murano n'avait pas prévue. Un même objet, deux cosmologies. Une forme qui voyage et, en voyageant, se transforme.

De cette rencontre inattendue entre artisanat saharien et mémoire méditerranéenne émerge une généalogie discontinue, un récit à reconstituer et à raviver – une histoire que ni l'Italie ni le Maroc ne raconte seul. La *chriâa* et la *rosetta* partagent une même vocation, l'une et l'autre protègeant, conjurant et attirant la faveur des forces invisibles. Deux objets nés de savoirs distincts, sur des rives opposées, qui se rejoignent dans un geste commun : enchâsser la beauté pour en faire un rempart.

C'est précisément dans cet espace de correspondances et de circulations que s'inscrit le travail d'Amina Agueznay.

Nourrie par l'architecture, le design, les pratiques collectives et l'excellence artisanale marocaine, son œuvre échappe aux catégorisations. Sa quête artistique s'attache à relier les formes contemporaines aux héritages sensibles, les élans intuitifs aux exigences techniques. *Asəṭṭa,* à l'image de l'ensemble de son approche refuse l'immobilité ; comme une réponse aux ruptures qui menacent la pérennité des savoir-faire dans nos sociétés mondialisées. À chaque seuil franchi, l'œuvre ouvre de nouveaux possibles.

Refusant la monumentalité tapageuse et les récits univoques, au profit d'un langage ancestral, *Asəṭṭa* est habitée par des matériaux bruts et précieux, par des gestes humbles et patients. Une musique de la matière aux tonalités presque secrètes, qui réclament une écoute intime.

Asəṭṭa est enfin et avant tout un hommage à ces talents souvent invisibles : les détenteurs et détentrices de savoir-faire séculaires. L'artiste les convie non comme figures périphériques mais comme personnes-ressources, témoins d'un ancrage dans un espace de transmission vivante où la création artisanale n'est jamais fétichisée mais activé comme langage, comme pensée en acte. Elle permettra de faire du pavillon marocain de la Biennale Arte 2026 une archéologie vivante de ces gestes, transmis, transformés, magnifiés, qui continuent de modeler des formes nouvelles à partir d'héritages ancestraux ; un gage de reconnaissance adressée à celles et ceux qui, en mode mineur[19], contribuent à la beauté du monde.

[19] En référence au thème de la Biennale Arte 2026 et à la note curatoriale de sa commissaire Koyo Kouoh.