

Faire descendre l'art marocain dans la rue : engagements éphémères et implications des communautés locales

– Katarzyna Pieprzak

Chaque été, de nombreux festivals culturels investissent le Maroc. Plus de quinze festivals d'art, de musique, de cinéma ont eu lieu du mois de juin au mois d'août 2006 dans de grandes zones urbaines ou dans des villes côtières. Des expositions et des performances mêlant des éléments de folklore, de technologie, de « tradition » et de « modernité » animent ainsi les rues des villes marocaines en des espaces d'articulation de la culture contemporaine du Maroc. Le journal semi-officiel du Parti islamique PJD a qualifié ces festivals de rue animés, hétérogènes et pluralistes de « vecteurs de décadence », et des syndicats d'artistes marocains ont proposé un projet de loi afin de « protéger l'artiste marocain marginalisé dans les manifestations artistiques. » Cette position des islamistes et des artistes marginalisés restreignant la nature des festivals a été critiquée par un article de l'édition du magazine *Telquel* du 5 janvier 2007 dans lequel les éditeurs listaient quatre-vingt dix points de ras-le-bol dans la section « Yen a marre » du journal. Parmi cette liste une entrée était surprenante : « [...] des rabat-joie pendant la saison des festivals » :

Les anti-festivals ont trouvé un journal pour soutenir leur cause : *Attajdid*, le quotidien semi-officiel du PJD qui, une fois l'été venu, ne manque jamais de juger ces manifestations artistiques « vecteurs de décadence » pour le Maroc. Ce point de vue ignore les millions de festivaliers heureux d'avoir quelques oasis musicales et gratuites dans le grand désert culturel marocain¹.

La métaphore du désert décrivant la situation des arts au Maroc n'est pas nouvelle. Depuis les débuts de l'indépendance, les artistes et les écrivains ont dénoncé le manque de soutien général, d'éducation et d'infrastructures des arts au Maroc. En 2004 Hassan Darsi a créé une performance usant de cette métaphore en remplissant l'espace d'une galerie de sable, installant une plaque de plexiglas en guise de porte afin de permettre aux visiteurs de le voir, demeurant plusieurs jours dans ce désert en compagnie de deux autres artistes et d'un chat². Les festivals d'art marocain pourraient être perçus comme des espaces n'ayant rien à voir avec les musées, des modèles antagonistes aux musées d'art marocains, montrant par là même qu'une institution muséale peut interagir avec son public, dans des espaces d'expériences de niveaux multiples. Barbara Kirshenblatt-Gimblett a théorisé le musée traditionnel dans des termes similaires lors de l'installation de Darsi en 2004 comme « une forme de divertissement— une tombe avec vue³. » En comparaison elle soutient que les festivals d'art sont « généralement moins didactiques et textuels » et fonctionnent comme « un environnement de profusion sensorielle⁴ » En effet, qu'on écoute les groupes de Gnawa-fusion, ou que l'on observe des peintres en action, ou à la vue d'un individu tirant un bus à l'aide de ses dents dans une épreuve de force inspirée par la foi, les expériences qu'un festival propose aux marocains ainsi qu'aux touristes débordent de richesse et de diversité. Les festivals d'art marocain se situent dans une histoire occidentale de transformation muséale de ces quatre dernières décennies— des expériences esthétiques formalistes des années 60 à la transformation populiste des espaces muséaux en des « anti-musées » des années 70, et jusqu'à l'évolution du musée comme part intégrante d'une industrie culturelle de divertissement des années 80 et 90— comme une nouvelle manière de mettre en scène et de percevoir la culture. Comme alternative aux expositions centrées sur l'objet, les musées d'aujourd'hui tentent d'impliquer tous les sens et, le plus important, de susciter de multiples conversations entre des groupes traditionnellement inégaux. Autrement dit, pour emprunter la lecture que James Clifford a fait de Mary Louise Pratt, les

musées œuvrent comme des « zones de contact » fonctionnant moins comme des centres ou des destinations, mais bien plus comme des « zones traversées par des choses et des gens⁵. » Les festivals d'art sont des destinations, bien sûr, mais ils ne sont pas limités de la même manière qu'un bâtiment clos devant résister au temps. Ils avancent plutôt dans le palimpseste de la rue pour y intégrer les histoires et les expériences multiples de l'environnement. Ils sont éphémères par nature, et comme l'écrit Erin Manning : « une implication dans l'éphémère représente le pire pour des discours rationalistes confinant le savoir au sein de disciplines et de systèmes de compréhension prescrits⁶. »

Les festivals revendiquent l'identité des communautés marocaines hétérogènes, se détournant des architectures réductives et exclusives de la nation pour des mises en scène plurielles et pluralistes de la culture⁷. Ils encouragent également, et peut-être est-ce le plus important, les gens à réfléchir à des relations familières et immédiates, comme celles par exemple qu'entretiennent le spectateur, l'art et la ville. Ces représentations culturelles ayant lieu dans des espaces libres de murs, par des performances où les gens circulent librement, suscitent une transformation de l'identité des institutions d'art, d'architectures hiérarchiques de savoir à des formes plus démocratiques et dynamiques d'échanges et de pratiques culturelles. Abordant l'avenir muséal, Tony Bennett déclare qu'il est temps pour les musées de laisser place à de « nouvelles formes d'expertise qui, en facilitant un échange moins hiérarchique de perspectives, pourraient permettre une rénovation de la conception initiale du musée comme un espace civique d'interaction sociale fonctionnant par des relations entre différentes cultures. C'est nécessaire si cela sert à quelque chose⁸. » Dans un pays où les musées en tant que tels sont souvent considérés comme des échecs, le festival d'art est un espace important à explorer pour sa mise en valeur de l'art et de la culture marocaine comme un espace civique d'interaction sociale.

Les festivals d'art sont une forme de ce que j'appellerais le musée de plein air éphémère. Faisant preuve de souplesse du point de vue de son identité, le musée de plein air éphémère peut réaliser de nombreuses choses jugées impossibles dans le cadre confiné d'un musée physique. En tant que site mobile et temporaire, il favorise l'interaction effective avec des publics hétérogènes et chasse l'idée qu'une culture est un objet à situer dans un temple central, statique et symbolique. Gustavo Buntix souligne la nécessité de sortir d'une logique néocoloniale affirmant qu'il n'y a qu'un seul emplacement muséal et un seul modèle de muséologie⁹. De la même manière, dans son étude sur les parcs nationaux d'Afrique du Sud, David Bunn se demande :

Qu'est-ce cela pourrait signifier que de sortir du musée. Dans un sens premier et primordial, cela impliquerait de reconnaître que l'espace muséal n'est jamais singulier. Au lieu de cela, il devrait être perçu comme une série d'articulations de zones réelles et imaginaires et c'est cette même articulation qui rend possible ce que Tony Bennett appelle dans son livre « le développement de nouvelles formes d'autoreprésentation citoyenne¹⁰. »

Cette auto-représentation citoyenne ne concerne pas seulement le fait de devenir le meilleur citoyen d'une nation abstraite, mais plutôt de repenser fondamentalement la relation entre les arts, la pratique muséale et l'environnement local de la ville. Les rues, les jardins et les parcs des villes deviennent des lieux d'échange et de transformation de l'art. Ce modèle de musée souligne l'idée que l'art et le musée sont des processus sociaux dans lesquels « un fort processus d'échange, de va-et-vient » intervient ; pour ce qui est du musée cela se passe dans la collection elle-même, entre le visiteur, le commissaire d'exposition et l'histoire des relations définissant les objets et ses sujets¹¹. Les musées ont le potentiel d'ouvrir leur collection et de transformer leur environnement.

Mais cette étude ne fait pas que proscrire. Elle pose plutôt une question : comment les artistes marocains se sont-ils impliqués dans le potentiel, les promesses et les problèmes du musée de plein air lorsque les lieux d'expositions et musées inexistantes n'ont cessé de les décevoir ? En décrivant les diverses tentatives d'artistes marocains faire descendre l'art dans la rue depuis ces quarante dernières années,

j'aimerais montrer comment les musées éphémères de plein air ont fonctionné dans des contextes variés comme la place Djemea al-Fna de Marrakech ou la ville d'Asilah et dans quelles mesures ils ont pu atteindre l'audience recherchée. En exposant de l'art moderne sur des places et dans des espaces publics, les modernistes culturels des années 60 et 70 se sont battus avec et contre divers modèles muséaux européens et marocains de l'époque afin d'interagir avec un public nouveau et divers. Leur tentative de faire descendre l'art dans la rue présageait les festivals d'aujourd'hui et témoignait aux artistes et curateurs progressistes du XXI^e siècle que la rue pouvait être un espace essentiel pour leur travail. Le collectif de La Source du Lion illustre parfaitement les capacités de l'art contemporain de transformer des environnements urbains en des espaces d'échange social dynamiques et vivants. En exposant le projet du collectif de transformer un parc de Casablanca datant de l'ère coloniale je voudrais illustrer la façon dont ce groupe d'artistes s'est servi des pratiques muséales de collection, de préservation, d'exposition et d'éducation pour transformer l'espace public de Casablanca en cet échange artistique qu'avait désiré les générations d'artistes précédentes. De la même manière, le curating tactique d'Abdallah Karroum au sein de L'appartement 22 cherche à redéfinir l'espace et le discours public tout en reconfigurant ses frontières. Ces efforts de penser à l'extérieur du musée physique, tout en usant de ses modalités stratégiques, désigne la façon de penser l'avenir des espaces publics de l'art et de la culture du Maroc.

Faire descendre l'art dans la rue

En 1967, Ben, le commentateur de *L'opinion*, critiquait autant l'État que les classes privilégiées du Maroc pour avoir créé un espace public dédié à l'art. Dans sa chronique « Lisez ceci », Ben défiait ses lecteurs de faire :

le tour de tous les établissements publics (ministères, préfectures, régions, théâtre, poste, banques, cinémas et aéroport) et de me montrer du doigt une seule peinture exécutée par un artiste marocain. N'oubliez pas de passer par ces villas aux airs de palaces et dont la construction coûte entre 50 et 100 millions de francs. L'État et ses serviteurs privilégiés ne peuvent-ils pas s'acheter des peintures, décorer leur pièces et montrer ce que nos artistes nationaux produisent¹² ?

Pourquoi la sphère publique est-elle si dépourvue d'art contemporain marocain ? Pourquoi des lieux publics comme les aéroports, les postes ou les bâtiments officiels récents, supposés donner l'image d'un nouveau Maroc moderne et entre autres d'un point de vue technologique, sont-ils si vides d'œuvres d'art provenant du Maroc « ancien » et « moderne » ? Alors que des journaux et des magazines culturels décriaient l'absence d'art dans l'espace public, les artistes associés à l'école de peinture de Casablanca firent peut-être la chose la plus radicale qui ait été faite dans cette période. Ils transportèrent leur musée imaginaire de la page à la rue en créant des musées temporaires d'art moderne en plein air, captant le regard d'un public sans méfiance aucune et gagnant un large auditoire plus varié.

La première initiative qui sortit une œuvre d'art pour la disposer dans un lieu public date de 1969 lorsque six peintres de L'école de Casablanca décidèrent d'exposer leur travail sur Djemea al-Fna à Marrakech¹³. Le choix du site était provocateur. Djemea al-Fna est l'une des plus grandes places du Maroc, légendaire pour son public hétérogène et animé, constitué de marchands marocains et africains de tout le Sahara. Une véritable zone de contact de cultures et périodes historiques, des hommes et des femmes s'y retrouvent pour vendre leurs marchandises, échanger des nouvelles et raconter des histoires. Jusqu'à ce jour, c'est le lieu d'une vive tradition orale et de petits groupes de gens se rassemblant autour des conteurs. Dans un article relatant l'exposition, *Lamatif* décrit la scène : Marrakech ... des ménagères avec leur cabas, de vieux marchands courbés sur leur canes, des jeunes gens, des promeneurs de tout âge, s'approchaient pour regarder les peintures accrochées aux murs¹⁴ » C'était un public populaire que les peintres voulaient approcher. *Lamatif* présenta dans son article couvrant

l'événement les trois échanges suivants, et les choix n'étaient pas dénués de sens : dans chacun d'eux les peintres apparaissent comme des éducateurs aidant le public à ne *pas* penser à l'art comme à un jeu d'éléments devant être compris dans un cadre spécifique de savoir ou requérant une éducation conséquente, ou bien que l'art ne peut être compris que par ceux qui en connaissent les règles :

Qu'est-ce que vous en pensez ?—Je ne comprends pas bien—Il n'y a rien à comprendre. Demandez-vous seulement si ça vous dit quelque chose¹⁵.

En semblant défier les conclusions de Bourdieu — dont le livre avait été publié la même année — que lorsque « considérées comme des biens symboliques, les œuvres d'art n'existent que pour ceux qui ont les moyens de se les approprier, ce qui veut dire, les déchiffrer », le peintre extrait l'art d'un système de critères lui donnant de la valeur, hors de la sphère sociale lui donnant de la valeur, et le met dans les mains d'un public nouveau avec des critères nouveaux et subjectifs¹⁶. Dans le second échange nous assistons à une autre tentative d'ouvrir le domaine du jugement esthétique à un public non initié et de légitimer son regard :

Qu'est-ce que ça veut dire ?—Ce que vous voulez ; c'est à vous de trouver une définition à donner—C'est pour ça que vous n'avez pas mis vos noms sur les peintures ?—Oui—Alors je suis libre de donner l'interprétation que je veux—Oui, vous êtes libre¹⁷.

L'artiste considère son public libre de déterminer le sens de son œuvre. La répétition du mot « libre » prend toute sa valeur lorsque nous nous souvenons qu'à cette période les gens faisaient très attention à ce qu'ils disaient en public de peur d'être emprisonnés¹⁸. La responsabilisation du public sans instruction dans les deux premiers échanges est suivi de la responsabilisation des artistes dans le troisième :

Je trouve que celui-là a quelque chose de bizarre, il n'y a pas d'équilibre. Mais vous devez être dans le vrai parce que le monde dans lequel nous vivons est complètement replié sur lui-même¹⁹.

Ici un membre d'un public marocain élargi légitime la vision de l'artiste. Alors qu'il ne comprend pas bien l'œuvre, il ou elle déclare que le monde imaginé de l'artiste doit être la réalité, car la vie marocaine semble si irréaliste. Cette reconnaissance et légitimation est très forte, sachant que la déficience ou l'absence d'institutions artistiques a forcé de nombreux artistes à créer des institutions et des publics imaginaires, et cela afin d'entretenir un cadre significatif pour leur travail.

Le récit qui encadrerait ces échanges dans *Lamatif* procurait un autre commentaire concernant les interactions publiques, tout en félicitant l'initiative des peintres :

Les gens s'arrêtaient et réfléchissaient. Ils étaient forcés de rediriger leur surprise en la dépassant. On doit dire que tout cela était très surprenant : pour la première fois au Maroc, des peintres avaient osé descendre dans la rue pour s'exposer sans défense devant un public non préparé qui avait réagi de façon inespérée bien au-delà de leurs attentes, et de manière plus spontanée qu'un public soi-disant initié²⁰.

D'après la revue, les peintres en recherche de légitimité et d'authenticité avaient quitté le costume de l'industrie culturelle bourgeoise occidentale et osé descendre dans la rue pour se rapprocher des masses populaires sans instruction ni formation.

Mais si nous réexaminons le dialogue des peintres et des spectateurs retranscrit par la revue culturelle, nous devons nous demander si et comment quelque chose a changé concernant l'idée que le public se fait de l'art. D'abord nous n'avons pas entendu la suite de ces conversations. Qu'est-ce que le public dit après qu'on lui a donné la liberté de dire tout ce qu'il voulait ? Alors que *Lamatif* rapporte que le public avait réagi au delà des espérances des peintres, la revue ne cite aucune interprétation des œuvres par le public ; les interactions intellectuelles entre peintre et public sont passées sous silence. Les voix des peintres et des journalistes cadrent les échanges mais censurent finalement le public. La transcription publique comme discours hégémonique demeure en place avec le groupe dominant, l'élite culturelle, conduisant le récit des voix.

Le musée en plein air s'est efforcé de contrer la dynamique moderniste de l'exposition provenant des modèles de musées européens et américains — des modèles eux-mêmes remis en question ou repensés à Paris et New York. Dans les années 70 les musées qui avaient aliéné leur public en l'éloignant de l'art autant physiquement que socialement perdaient ainsi leur autorité de musées « à la diversité architecturale et aux usages multiples, aux subjectivités et traditions esthétiques étendues, à l'éducation anti-élitiste et aux divertissements populaires [...] à l'intensité et l'interaction hybrides avec la rue²¹. » Mais le fait de simplement déplacer l'art à l'extérieur sans changer la manière d'exposer n'était pas suffisant pour susciter le type d'échange attendu par les artistes. D'une certaine manière, leur intervention au sein de l'espace urbain n'était pas assez radical.

Si nous regardons les photographies de l'événement, nous pouvons voir que faire descendre l'art dans la rue correspondait peut-être plus à une représentation rhétorique qu'à une réalité, car la grammaire de l'espace muséal élitiste demeurait en place et la nature hétérogène et pluraliste de *Djeema al-Fna* disparaissait des images de l'événement. D'abord, les peintures sont inaccessibles au public, et l'espace d'exposition est clos par des séparateurs métalliques évoquant plus des barricades que des murs de galerie. Les peintres craignaient-ils que le public prenne d'assaut leurs œuvres dans un mouvement de « profusion sensorielle », pour rappeler l'expression de Barbara Kirshenblatt-Gimblett ? Non seulement les peintures sont inaccessibles au public, mais elles sont si éloignées qu'il devait être difficile de percevoir la texture de la peinture sur la toile. La distanciation physique d'un public non formé rappelle les structures de distanciation sociale en activité dans l'espace urbain. Ici le public n'est pas contraint comme dans l'environnement contrôlé de la galerie ou du musée occidental où l'institution physique contrôle le comportement par un parcours d'exposition et des règles socialement imposées et admises. Mais l'organisation de cette exposition avait emprunté certains éléments de ce type d'espace muséal disciplinaire, et les avait projetés au sein de la place publique. Tandis que les peintres étaient parvenus à convaincre leur audience de la liberté de regard et d'interprétation du public, célébrant leur nouveau point de vue sur l'art, une pratique liée à l'éducation renforçait les catégories de culture d'élite. Les peintres qui avaient reçu une éducation, étaient bien ceux-là qui donnaient une leçon de goût au public et lui apprenaient les bonnes manières, autrement dit comment se comporter devant un tableau, comment accéder à une culture basée sur des modèles de classe des musées du dix-neuvième siècle.

En 1978 un groupe de onze peintres conduits par Melehi et Benaïssa exposèrent leur travail dans les rues de la petite ville côtière d'Asilah et créèrent un « moussem » d'art annuel, un terme arabe plutôt employé pour désigner des festivals religieux qu'artistiques. Melehi et Benaïssa habitaient tous deux dans cette ville, et Benaïssa en était le maire, première étape d'une carrière politique qui le mènera au poste de ministre des Affaires Étrangères du Maroc. Le groupe s'occupait de travaux de restauration dans divers lieux de la ville, mais l'esprit du projet reposait surtout sur l'idée d'établir un lieu d'échange sur l'art moderne en direction de publics hétérogènes. Melehi écrivait dans la présentation de leur projet qu'il n'existe pas d'espace commun où l'intellectuel musulman — artiste, écrivain ou poète du tiers monde — puisse rencontrer son correspondant de l'« autre monde ». Cela limite leurs possibilités de communication par le dialogue et un échange d'expériences qui devrait être ouvert, proche et direct. Un espace commun est nécessaire ... pour une telle communication dans un cadre

incluant des étudiants, des professeurs, des travailleurs, des paysans, des artisans, des fonctionnaires et des femmes au foyer²².

Le festival d'Asilah visait une programmation internationale et avait comme objectif de transformer la vie de la cité qui était, selon les termes de Benaïssa, une « honte, plein de poubelles, des égouts dans un état lamentable, des murs en piteux état et sans électricité²³. » Et par conséquent, de façon purement moderniste, la modernité (par l'art) soignerait la ville de son insalubrité et reconfigurerait les relations sociales. Il n'est pas certain que les résidents d'Asilah aient tous apprécié de la même façon que les artistes recouvrent les murs extérieurs de leur maison de peintures murales à la géométrie abstraite sous le slogan : « *culture et art au service du développement* ». Mais, comme l'a expliqué Benaïssa en 2004, leurs interventions avaient comme but délibéré de restaurer les bâtiments, d'attirer l'attention pour le tourisme et d'améliorer la qualité de vie. Nous avons maintenant une génération de jeunes qui avaient 8, 9 ans lorsque le festival a débuté et qui ont désormais la trentaine. Une génération qui ouvre les yeux et qui a été influencée par l'art comme un médium qui permet de prendre plaisir à la vie et de mobiliser les ressources de l'imagination et de la créativité—car sans imagination, sans créativité, sans vision claire, qu'importe les moyens financiers à disposition, vous ne pouvez soutenir un développement viable et continu. Avec l'art, vous ne pouvez mettre fin à la pauvreté, mais il est possible d'en finir avec la misère²⁴.

Asilah fut un succès aux yeux de ces acteurs culturels de la modernité mais aussi d'après ces artistes étrangers qui participèrent au festival. On ne peut ni ne devrait rejeter ce festival, nier son succès en tant que lieu de transformation de la ville par l'art, et de création d'un nouvel espace d'échange. En fait, pour le travail de réhabilitation qu'ils ont effectué, les organisateurs ont reçu le prix Agan Khan et cet été là plus de 150 000 personnes ont investi les rues d'Asilah²⁵.

Cependant, malgré sa reconnaissance internationale, des conversations informelles avec les artistes, les écrivains et les curateurs marocains de ces huit dernières années ont révélé une profonde désillusion liée à ce festival. Certains le voient comme un simple tremplin pour la carrière politique de Mohamed Benaïssa, d'autres mettent en doute son intérêt pour les artistes locaux, le considérant comme un événement purement touristique, une belle scène produisant une toile de fond pour clientèle étrangère. Car le festival ne donne pas l'image parfaite d'une collectivité se formant dans l'interactivité. L'historien de l'architecture Eunice Lin questionne la nature des participations locales dans le processus de restauration et du plan de développement ultérieur, écrivant que la majorité de la population locale n'était pas impliquée dans le processus de décision et de conception et ne participait qu'au niveau de la main d'œuvre et la fourniture de matériel²⁶. Dans sa critique du projet, il écrit que si l'intention de Melehi et Benaïssa était bien de transformer la ville en un espace partagé par les artistes et les habitants, « la réalité, cependant, était que l'afflux chaque année d'une très grande partie de l'élite culturelle durant les deux mois d'été semblait avoir aliéné les habitants qui ne comprenaient pas ces événements culturels et n'avaient pas l'impression d'y être associés²⁷ » La rénovation de la ville a produit un vernis de beauté sans effort de restauration en profondeur, en établissant effectivement une « scène » pour le Musim²⁸. L'ironie dans tout cela est que la réhabilitation d'Asilah en une ville d'art ouverte à un public varié a exclu sa population locale de sa conception, créant ainsi un espace esthétique aux dépens de la pérennité de sa collectivité.

Retour à la « source » : l'art et l'environnement local

Parce que l'élite culturelle moderniste des années 60 aux années 80 n'a pas su entièrement répondre au contexte d'un public non initié, les artistes et les curateurs marocains sont retournés dans les rues au tournant du XXI^e siècle, à la rencontre de leurs spectateurs inopinés afin de communiquer avec un public abandonné et de l'impliquer plus directement dans le monde de l'art et de la mémoire culturelle. Aujourd'hui, en intégrant des pratiques muséales comme la collection, la préservation,

l'exposition, l'éducation, et en développant des interactions multi-sensorielles ciblant la vue, l'odorat, l'ouïe et le toucher, ces acteurs créent de nouvelles zones de contact. Les projets d'art et de collectivité qu'ils conduisent mettent en valeur un modèle de musée comme processus produisant des idées, des collections et des collectivités composés d'une pluralité de strates de mémoires et d'histoires plutôt qu'une institution instruisant didactiquement et conditionnant socialement. Examinons deux exemples de musées en plein air basés sur la participation des habitants pour définir un lien entre des espaces immédiats, leur passé et leur futur : le projet du Parc de l'Hermitage du collectif d'art de Casablanca La Source du Lion et le travail du commissaire d'exposition Abdellah Karroum au sein de L'appartement 22.

Le collectif d'art La Source du Lion a été créé en 1995 à Casablanca par les artistes Hassan Darsi, Mohamed Fariji et Rachid L'Moudenne. À travers ses diverses actions le collectif vise à une découverte de la nation à partir de la base et d'unités plus réduites : ville, quartiers, parcs et familles. A Casablanca cela a commencé par un projet à long terme de restauration et de préservation du Parc de l'Hermitage. Ce parc, d'abord botanique du temps du protectorat français, se trouvait dans un état d'abandon et de négligence complet lorsque le groupe décida en 2002 d'y intégrer ses activités artistiques. Confronté à des montagnes de déchets et un grand nombre de sans-abri de la ville, le collectif désirait intervenir de façon artistique et attirer l'attention du public sur cet espace de beauté urbaine et de potentiel humain prometteur. La première étape du projet consistait à construire la maquette du site afin de l'exposer accompagné d'un inventaire détaillé des contenus du parc : sacs plastiques, couleurs variées mais noirs pour la plupart ; plâtre ; verre ; cartons divers, récipients en plastique et aluminium pour café, yaourt ou boisson ; canettes de bière ; morceaux de bouteilles cassées ; papier ; déchets animaux ; pièces détachées de voiture ; radios ; métaux divers ; billes ; mégots de cigarettes et excréments humains. Le groupe exposa en juillet 2002 à la Villa des Arts de Casablanca un plan architectural du site, une collection de photographies décrivant les détritiques, la condition des arbres, des plantes et des jardins, ainsi que toutes les études techniques se rapportant au projet. Le groupe écrivit une lettre ouverte à la ville l'invitant à participer à son projet. En septembre des ateliers commencèrent à construire la maquette architecturale du site avec la participation d'artistes et de non-artistes. En avril 2003, la Villa des Arts accueillit une nouvelle exposition liée au projet ainsi qu'une rencontre internationale d'artistes intitulée La Passerelle Artistique sous forme de discussions traitant de préoccupations liés à l'environnement urbain. Deux semaines plus tard deux mille chargements de camions débarrassèrent la moitié du parc de ses ordures. En octobre 2003 le groupe entra dans un dialogue ouvert avec le maire de la ville à propos du futur parc et restaura un petit immeuble du parc en un lieu d'activité artistique et un espace de prise de conscience environnementale pour les enfants. L'été suivant, des artistes internationaux se retrouvèrent au parc pour travailler ensemble sur le projet. Le travail continua jusqu'en 2005, lorsque la Fondation Mohammed VI pour la protection de l'environnement proposa de financer l'achèvement du projet de restauration. D'abord les projets d'artistes et de la communauté furent intégrés au projet final d'aménagements paysagers ; mais les plans de l'Atelier Vert, la société contractée par l'État, révélèrent un parc complètement différent d'où avaient été gommés les projets à échelle humaine conçus par le collectif en collaboration avec les groupes de quartier.

Le projet a été une réussite par son travail de mémoire et de co-organisation d'événements mémoriels. Le jardin devint le lieu de cercles de conteur (Conte de l'Hermitage), d'ateliers artistiques et un endroit agréable pour les habitants de la ville. À la question concernant l'interaction entre les artistes et le public, Hassan Darsi répond que leur projet a poussé le public à redéfinir ce qu'ils voyaient comme de l'art et l'idée qu'ils se faisaient des artistes : « Je pense que le public nous découvre d'abord comme des citoyens prenant des initiatives pour leur ville. A chaque rencontre les gens débattent. Lorsqu'ils se rapprochent de la nature des actions et qu'ils apprennent des artistes qui ils sont et ce qu'ils font, l'échange devient alors véritablement intéressant. Je pense que le dialogue fonctionne très bien²⁹. » Ce que l'on peut voir dans le travail de ce collectif est non seulement un intense désir de la

part de ses artistes de communiquer avec le public, mais aussi une réappropriation du passé de la ville par ses habitants en tant qu'artistes citoyens et citoyens qui s'intéressent à l'art.

La Source du Lion met à profit le potentiel de l'art d'exposer, de cataloguer, d'intégrer et de transformer l'espace et la mémoire. Et le projet évite le travers de la politique nationale de mémoire ayant transformé les médinas en des safaris de préservation historique et ignoré tout patrimoine postérieur à la période coloniale. Le groupe d'artistes préfère rejeter la nostalgie des périodes pré-coloniales et de l'après-indépendance afin de mieux se consacrer à la période contemporaine. Ils recueillent la mémoire des lieux urbains et de leurs habitants afin d'approfondir la signification et l'intérêt de la ville, et le plus important, de revendiquer la mémoire comme un processus participatif à voix multiples. Je me suis étendu sur le travail de ce collectif car il est une mise en œuvre du potentiel d'exposition, de catalogage, d'implication et de transformation de l'espace et de la mémoire du musée de plein air. Tout en captant l'énergie et la nature hétérogène des interactions des festivals d'art marocains, ils s'efforcent d'impliquer la mémoire et l'art par des interventions muséologiques durables au sein de l'espace urbain. Traitant de l'absence de musée d'art moderne au Pérou, Gustavo Buntinx décrit le travail de « musées » de remplacement valorisant l'art contemporain en l'absence de monuments nationaux. Tout comme La Source du Lion, ces collectifs d'Amérique Latine ont recourt à ce qu'il nomme des « stratégies muséologiques » : « leur pratique d'innovation définit une institutionnalisation radicale quasi héroïque en refusant délibérément les demandes établies sur le long terme, le strictement situé, le bien doté, et en optant au lieu de cela pour la petite échelle, le mobile, le vif, l'agile, voire même le saugrenu et l'opportuniste³⁰. » Tandis que L'État serait plus tenté par des institutions monumentales, la muséologie stratégique s'avère être le plus passionnant et l'un des plus pertinent facteur prometteur de développement de l'art contemporain et de ses publics.

Par une réelle stratégie curatoriale, Abedallah Karroum a créé en 2002 un autre lieu d'art dynamique s'impliquant dans la ville et estompant les frontières entre l'espace public et privé, dans un nouvel espace de discours. Situé face au Parlement sur l'avenue principale de Rabat, l'Avenue Mohammed V, le lieu s'intitule L'appartement 22 d'après le numéro de l'appartement où il se situe. A première vue, l'idée d'espace d'art au sein d'un appartement pourrait refléter la dynamique actuelle de rétrécissement des espaces d'art au Maroc. Mais pour Karroum l'espace est un « lieu de projet », un « lieu de diffusion » et un « espace de rencontre et de discours³¹. » Le lieu existe dans de multiples incarnations physiques, virtuelles et sonores au delà des frontières physiques d'un appartement privé délimité. En diffusant ses activités et ses expositions dans tout le Maroc — et dans le monde entier — par des projets d'art itinérants, un site internet servant de lieu de documentation et de recherche, ainsi qu'une station radio programmant des entretiens d'artistes en arabe marocain et en français, l'appartement s'efforce de redéfinir l'idée d'espace et de discours publics. Il pratique un « activisme au-delà des frontières³² » nationales, internationales, sociales ou politiques. Et comme le dit Karroum : mon appartement est « mon siège permanent face au parlement³³. »

Pour Karroum, le concept d'exposition existe en soi comme une expédition, un mouvement vers l'extérieur, un mouvement vers la rencontre, et un mouvement vers la découverte :

Le mode de l'expédition est d'abord une stratégie alternative d'ouverture ; elle revendique la possibilité de l'existence d'une « marge » en tant que zone active favorisant les rencontres et la vie de l'œuvre. Le mouvement d'une exposition à une expédition est dans mon esprit le chemin à parcourir pour atteindre la fonction de l'art, dans une autonomie possible, aussi bien dans les sociétés du Maghreb qu'ailleurs. [...] Le mode de l'expédition comme une pratique artistique inscrit le concept de « bricolage » comme une alternative à sa dépendance vis-à-vis des pesantes conventions locales et internationales³⁴.

L'idée d'expédition est une pratique fondamentalement nomade résistant aux édifices monumentaux et statiques du musée traditionnel par des stratégies actives de développement du contact du public avec l'art, ses idées et son ouverture au débat.

Les artistes et les curateurs d'aujourd'hui ont abandonné les grands mots clés et points de départ monolithiques tels que la « Nation » et son « Peuple » pour des espaces plus délimités et plus engageants comme la ville, le village, le quartier et le parc. A la question de l'avenir du monde arabe le poète Abdellatif Laabi donna cette réponse : « Dans l'histoire d'une lutte, les défaites comme les victoires constituent un patrimoine de l'expérience des peuples et des véritables mouvements de libération³⁵. » La lutte actuelle, le processus en cours, en créant des communautés et des institutions d'art durables et significatives, participent de façon essentielle au patrimoine marocain.

- * Cet essai est une version revue et corrigée du chapitre cinq de mon livre *Imagined Museums : Art and Modernity in Postcolonial Morocco*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010. Toutes les traductions sont de l'auteur.
- 1 « Y en marre ! », *Telquel Online*, n° 253–4 (5 janvier 2007), <http://www.telquel-online.com>.
 - 2 Pour plus d'information lisez la description du projet pour *L'inventu* sur le site de Darsi : <http://www.lasourcedulion.com>.
 - 3 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998), 57–59.
 - 4 Ibid., 57–59.
 - 5 James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), 8.
 - 6 Erin Manning, *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home, and Identity in Canada* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 6.
 - 7 Bien sûr tous les festivals ne fonctionnent pas de cette façon. Dans son étude sur les musées nationaux et les jeunes festivals du Mali, Mary Jo Arnoldi montre comment l'Etat malien utilise les festivals pour disséminer une certaine vision régulée de la nation. Arnoldi, Mary Jo. Cf. « Youth Festivals and Museums: The Cultural Politics of Public Memory in Postcolonial Mali », *Africa Today* 4, n° 4 (2006): 55–76.
 - 8 Tony Bennett, « Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics », *Configurations* 6, n° 3 (1998): 370–1.
 - 9 Gustavo Buntinx, « Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery » en *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations* dir. Ivan Karp, et al. (Durham, NC: Duke University Press, 2006), 238.
 - 10 David Bunn, « The Museum Outdoors: Heritage, Cattle, and Permeable Borders in the Southwestern Kruger National Park. » Ibid., 358.
 - 11 Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 192.
 - 12 Ben, « Lisez Ceci: De la peinture », *L'Opinion* (10 avril, 1967): 4.
 - 13 Le groupe de peintres était constitué de Mohamed Ataallah, Farid Belkahia, Mohamed Chebaa, Mustapha Hafid, Mohamed Hamidi et Mohamed Melehi.
 - 14 « Il faut revaloriser et encourager l'art », *Lamalif* 30 (mai – juin 1969) 48.
 - 15 Ibid.
 - 16 Pierre Bourdieu and Alain Darbel, *The Love of Art: European Museums and the Public* trad. Caroline Beattie et Nick Merriman (Cambridge: Polity Press, 1991), 39.
 - 17 « Il faut revaloriser et encourager l'art », *Lamalif* 30 (mai – juin 1969): 48.
 - 18 Pour des comptes-rendus de censure et d'oppression politique au Maroc durant les années 60–70 cf. Susan Slyomovics, *The Performance of Human Rights in Morocco* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005); Gilles Perrault, *Notre ami le Roi* (Paris: Folio, 1990); Moumen Diori, *A qui appartient le Maroc ?* (Paris: L'Harmattan, 1992).
 - 19 « Il faut revaloriser et encourager l'art », *Lamalif* 30 (mai – juin 1969): 48.
 - 20 Ibid.
 - 21 John Roberts, « The Museum and the Crisis of Critical Postmodernism », *Third Text* 41 (hiver 1997–98): 71.
 - 22 Cité par Danielle B. Hayes, « Asilah: Common Ground », *Armando World* 45, no. 1 (janvier 1994): 12.
 - 23 Mohammed Benaïssa cité dans « Mohammed Benaïssa on the Asilah Festival », *Contemporary Art from the Islamic World* 7 (juin 2004). Cf. <http://universes-in-universe.de/islam/eng/2004/03/benaissa/index.html>.
 - 24 Ibid.
 - 25 « Rehabilitation of Asilah, Morocco », *Mimar: Architecture in Development* 33 (December 1989): 28.
 - 26 Eunice M. Lin, « Asilah, Morocco: Rehabilitation and the Cultural Festival of Asilah. » Cf. <http://web.mit.edu/akpia/www/AKPsite/4.239/asilah/asilah.html>.
 - 27 Ibid.
 - 28 Ibid.
 - 29 Hassan Darsi, entretien avec l'auteur, 12 janvier 2007.
 - 30 Gustavo Buntinx, « Communities of Sense / Communities of Sentiment » 221–2.
 - 31 Abdellah Karroum, Entretien avec l'auteur, Williamstown, Massachusetts, mai 2008.
 - 32 Abdellah Karroum, « Allers / Retours: L'exposition comme déplacement vers les contextes », *L'appartement 22*, 14 mai 2007. Cf. <http://www.appartement22.com/spip.php?article9>.
 - 33 Abdellah Karroum, Entretien avec l'auteur, Williamstown, Massachusetts, mai 2008.
 - 34 Abdellah Karroum, « La coprésence fondement de la rencontre », *L'appartement 22*, August 6, 2006, Cf. <http://www.appartement22.com/spip.php?article16>.
 - 35 Cité par Ghislain Ripault, *Pour Abdellatif Laâbi* (Paris: Nouvelles éditions rupture, 1982), 229.