

## La galerie L'Atelier : le musée sans murs du modernisme transméditerranéen

*L'Atelier Gallery: The Museum without Walls of Trans-Mediterranean Modernism*

*Die Galerie L'Atelier: das Museum ohne Wände des transmediterranen Modernismus*

*La galleria L'Atelier: il museo senza muri del modernismo transmediterraneo*

*La galería L'Atelier: el museo sin muro del modernismo transmediterráneo*

**Morad Montazami**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7748>

DOI : [10.4000/perspective.7748](https://doi.org/10.4000/perspective.7748)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 221-228

ISBN : 9782917902394

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Morad Montazami, « La galerie L'Atelier : le musée sans murs du modernisme transméditerranéen », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7748> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7748>

---

# La galerie L'Atelier : le musée sans murs du modernisme transméditerranéen

Morad Montazami

*Dessiner le ciel où le poète a semé quelques syllabes*  
Tahar Ben Jelloun à propos de Etel Adnan, exposition à la galerie L'Atelier, 1978-1979.

## Postcolonial/pré-muséal

On lit dans la légende : « Premier vernissage à la galerie L'Atelier en 1971. De gauche à droite : Mustapha Nissaboury, Tahar Ben Jelloun, Randy Weston et sa fille, Mohamed Melehi, Toni Maraini et l'architecte Bensalem. » La photographie noir et blanc, publiée dans la revue marocaine *TelQuel* (2004) au-dessus du gros-titre « Soif de culture », montre des visages visiblement à la fête, entre clins d'œil et rires, allures étudiées et poses improvisées, apostrophes et conversations (fig. 1). On sentirait presque l'odeur du thé à la menthe dans les verres des invités : convivialité à la marocaine. Chacun de ces visages tournés dans différentes directions, chacun de ces regards qui se croisent et se dénouent, traduisent le remue-ménage ambiant d'un soir d'avril 1971 à la galerie d'art L'Atelier, nouvellement ouverte par Pauline Chérémeteff de Mazières (plus connue sous le nom de Pauline de Mazières) au 16 bis rue d'Annaba, à Rabat. Désireuse d'offrir aux artistes marocains un espace d'exposition digne de ce nom, cette dernière cherche alors le moyen d'insuffler un renouveau dans la qualité des expositions, dans l'accompagnement et la gestion nécessaires au développement des artistes, et dans les possibilités d'une plus grande ouverture à l'international. Aussi, accompagnée de Sylvia Frei-Belhassan<sup>1</sup> dès 1973, s'emploiera-t-elle à combler ce cruel manque, amplifié par la médiocrité d'expositions jusqu'alors tenues dans des salons « officiels », des centres culturels étrangers et d'autres galeries à visée purement commerciale nées sous le protectorat – autant d'acteurs trop souvent complices dans la perpétuation d'un système colonial prônant à la fois la pureté des beaux-arts et la promotion des « arts indigènes<sup>2</sup> », voire d'une peinture

dite « naïve » faisant du peintre marocain un pourvoyeur d'images d'Épinal néo-orientalistes<sup>3</sup>. S'afficher, tel que le fait L'Atelier, comme une galerie « indépendante » devait naturellement prendre une connotation tranchante, dans un pays encore en quête de décolonisation culturelle et de sa propre histoire de l'art, processus entravés par l'immobilisme des pouvoirs publics en matière culturelle et artistique. Bien des artistes décidés à s'engager dans la voie de l'expérimentation (de l'abstraction géométrique, en passant par l'art informel ou la « calligraphie abstraite<sup>4</sup> ») allaient pouvoir enfin sortir leurs œuvres des halls d'hôtels ou de théâtres, des arrière-salles de librairies ou de restaurants.

Ce seront, entre avril 1971 et décembre 1991, les œuvres de 93 artistes, peintres, sculpteurs, photographes, architectes, au cours de 79 expositions individuelles et 16 expositions collectives, qui seront montrées à L'Atelier, sans mécénat ni subventions de l'État, dans un souci de documentation et de production critique sans précédent au Maghreb<sup>5</sup>. Fait remarquable, l'impulsion donnée par Pauline de Mazières pour favoriser l'interaction des artistes locaux (citons Farid Belkahlia, Mohammed Chabâa, Mohammed Kacimi, Miloud Labied, Fouad Bellamine...) avec ceux du Maghreb, du Mashrek et du pourtour méditerranéen (l'Italie



1. Article publié dans la revue *TelQuel*, octobre-novembre 2004, avec une photographie du premier vernissage de la galerie L'Atelier en 1971, archives Pauline de Mazières.

et la France incluses), étendu jusqu'à l'Iran et l'Irak (elle exposera notamment Etel Adnan, Adam Heinein, Rachid Koraïchi, Hossein Zenderoudi, Dia Azzawi...), fera de L'Atelier l'un des premiers viviers de pratiques artistiques transnationales à l'échelle du grand Sud. On mesure encore mieux ces pas de géants réalisés par L'Atelier, un quart de siècle après sa fermeture, à l'heure où la plupart de ces artistes intègrent désormais les collections du Centre Pompidou ou de la Tate Modern dans le cadre de leur politique d'acquisitions extra-occidentales. Que révèle ce déplacement entre une situation « pré-muséale » et les processus de légitimation muséale plus largement admis ? La place des archives dans le musée ne relève pas tant d'une question d'aménagement ou de coexistence avec les « œuvres », mais de la capacité du musée à s'ouvrir à la micro-histoire où se tissent des récits multilingués – aussi insaisissables puissent-ils paraître à l'échelle des archives officielles. Rendons par conséquent à César ce qui appartient à César, fût-il à Rabat en 1971. De là à penser que la galerie L'Atelier préfigura la situation qui mena le Maroc à fonder son premier musée national d'art moderne et contemporain, le Musée Mohammed VI (dit MM6) de Rabat, en 2014, il n'y a qu'un pas – et quelques rues d'écart<sup>6</sup>.

Travailler sur un lieu tel que L'Atelier (quand bien même on se limitera, dans le présent article, à en observer les premiers pas et le début des années 1970) signifie le sortir des marges grises de l'histoire de l'art pour lui redonner le brillant qui fut le sien, le replacer dans une histoire transnationale du moderne. Ce qui doit d'abord nous interroger sur nos outils et méthodes de réflexion. À défaut de bibliothèques d'histoire de l'art et autres revues spécialisées, telles que les offre traditionnellement le dispositif muséal et académique américain et européen, il s'agit donc ici de mener une enquête

de terrain mais aussi de retracer les généalogies non répertoriées, souvent à l'épreuve de documents et de témoignages labiles, sans destination apparente... d'oublier le symbole sacré du musée (un instant au moins) et de revenir à la carte postale<sup>7</sup>.

### Coupure de presse (1971, année cosmopolite)

L'artiste célébré ce soir-là, Mohamed Melehi (qui regarde fixement l'objectif, au centre, sur la droite), comme dans tout vernissage qui se respecte, est le catalyseur de toutes les personnalités invitées, de toutes les sensibilités, de toutes les tendances. Le contexte journalistique qui nous donne à redécouvrir cet instant fondateur – ici transposé dans un instantané photographique – accentue l'impression d'en rencontrer les « témoins », ou plus exactement d'assister à l'événement dans son devenir-archives. Qui est le témoin de l'événement est aussi le témoin d'une époque, semble nous dire l'image republiée 33 ans plus tard dans le magazine culturel. L'image de ce moment de communion entre pionniers de l'art contemporain au Maroc semble ici trouver sa propre justification, appuyant le ton nostalgique d'un article qui vénère l'âge d'or des années 1970 et son combat égalitariste ; une citation imprimée en rouge place ainsi en exergue : « La culture était partout et pour tous, pour le bourgeois et l'ouvrier. » Confrontant à présent sa version journalistique/rétrospective avec la version autobiographique/incarnée de Pauline de Mazières elle-même, la nostalgie laisse place à une attitude diamétralement opposée, celle de l'éternel recommencement, soutenue par la force du transitoire – comme le note la fondatrice de la galerie L'Atelier, cinq ans à peine après son premier vernissage :

*La galerie s'ouvrait en mai 1971 avec une exposition de Melehi (fig. 2) – flamboiement des couleurs et vibration vertigineuse sur les beaux murs blancs et rugueux [...] à chaque nouvel accrochage : sentiment d'entrer dans un univers auquel il faut chaque fois se faire – de la même manière qu'un acteur doit entrer dans un texte et le faire sien [...]. Qui dira la douleur du galeriste qui doit se défaire et [laisser] partir en éclats l'univers de formes qu'il avait contribué à rassembler – construction précaire et combien fugitive<sup>8</sup> !*

Saisissons alors l'occasion, ici-même, de rendre hommage à celle dont la contribution pionnière et visionnaire ne fait que commencer à nous ouvrir des pistes pour raviver une histoire (mais aussi

2. Vue de l'exposition de peintures et sérigraphies de Mohamed Melehi, galerie L'Atelier, 1971, archives Pauline de Mazières.



un imaginaire) du modernisme méditerranéen ; ressusciter, en quelques trajectoires cosmopolites, ce que nous appellerons un « musée sans murs<sup>9</sup> », avec ses « vibrations vertigineuses » et ses « univers de formes » ; en exorciser enfin le caractère « fugitif », en prolégomènes à une autre histoire du moderne née de fragments d'expériences et d'autres affinités électives.

### **Au-delà de la légende, l'histoire connectée (New York-Tanger)**

Au-delà des noms répertoriés dans la légende de cette photo-souvenir, les invités de Mohamed Melehi, ici portraiturés, constituent la mosaïque parfaite d'une certaine utopie cosmopolite et méditerranéenne animée à la fois par la poésie d'avant-garde (Mustapha Nissaboury), le jazz (Randy Weston), l'abstraction géométrique (Melehi), la critique d'art (Toni Maraini<sup>10</sup>) et l'architecture (Ben Salem). L'utopie dont elle témoigne serait celle d'un tiers-espace actif aux frontières mobiles, sans fondement épistémologique univoque mais porté par une certaine migration de formes, un certain nomadisme intellectuel, voire un air de « renaissance » culturelle. Un certain sens du rythme, pourrait-on précisément ajouter, à voir tous ces visages qui se sourient les uns aux autres comme sur une partition accordant plusieurs instruments. Un air de jazz peut-être ou plutôt d'afro-jazz, comme suggéré par les voisins de gauche de Melehi, Randy Weston et sa fille Cheryl Weston. Le jazzman originaire de Brooklyn, New York, connu pour ses albums combinant le jazz moderne et le « retour aux sources » africaines, se distinguait aussi pour ses séjours répétés au Maroc dès la fin des années 1960<sup>11</sup>. Il y étudia en profondeur les pratiques musico-rituelles Gnawa et y ouvrit un café-concert à Tanger – ville fétiche de Melehi, né un peu plus au sud, à Asilah – en 1970, à l'enseigne de *The African Rhythms Club* (on doit également à Weston l'initiative du premier festival international de jazz de Tanger en 1972). Autant dire que lors du vernissage de Melehi, le New-yorkais se trouve en pleine période africaniste, de par ses engagements musicaux mais également sociaux et politiques, épris d'un idéal panafricain qui s'érige contre le piège des fausses monnaies identitaires et nationalistes. Pourrait-il en aller autrement pour lui, au lendemain de la difficile victoire des droits civiques aux États-Unis et alors que les blocs Est-Ouest n'ont jamais vu

leur ligne de fracture à ce point cimentée ? Ni Weston, le pianiste « américain », ni Melehi, le peintre « marocain », ne se pensaient alors dans les frontières de l'État-nation, fut-il impérialiste ou postcolonial.

Rétrospectivement, leur union affichée sur cette photographie du premier vernissage de L'Atelier les place sous la bannière du rythme ou du *tempo* ; mieux, sous celle de *l'air du temps* comme alternative au temps historique figeant les relations entre « pays », « identités » ou « souverainetés » – que ce soit dans la manière de penser leur art ou dans celle de se déplacer, à travers leurs différents voyages, en l'occurrence entre les États-Unis d'Amérique et le nouvel État indépendant du Maroc. Une coupure de presse suffit-elle, pour entendre, dans le lointain, les rythmes d'une micro-histoire des échanges entre le champ musical et celui des arts visuels, entre les eaux transatlantiques et les eaux transméditerranéennes ? Rechercher les points de pulsation d'une cartographie transnationale des contre-cultures ; les vibrations d'une « histoire connectée<sup>12</sup> » dans laquelle l'ouverture d'un club de jazz *underground* à Tanger en 1972 déjoue – à la manière d'un contretemps – l'histoire coloniale du Traité d'amitié liant les deux pays, toujours en vigueur depuis 1786. La micro-histoire grave son sillon aux marges de l'histoire officielle, en creux.

Rythmes, pulsations, vibrations. La marque de fabrique des peintures de Melehi n'est-elle pas restée jusqu'à aujourd'hui ce motif polymorphe de la vague-flamme (on peut la déceler au coin de la photographie du vernissage de 1971 tout comme sur l'affiche de l'exposition, **fig. 3**). Un motif matriciel de formes concentriques et extatiques suggérant « eau, terre, feu, air », mais encore « rayons de soleil, tourbillons, étoiles et arc-en-ciel », autrement dit toute une « dramaturgie des éléments naturels et des forces ouraniennes, cosmiques<sup>13</sup> » – dans les termes de l'analyse brillante offerte par Toni Maraini, à laquelle on ajoutera volontiers les claquements de la caisse claire, les pulsations d'une grosse caisse et les vibrations d'une cymbale. En effet, Melehi découvre la batterie et le jazz plus tôt que Weston ne découvre le Maroc et la musique Gnawa. Dès 1960 et son voyage à Rome il pratique l'instrument percussif, quatre ans après l'indépendance du Maroc – sept ans après la sortie du film *Les Statues meurent aussi* de Chris Marker et Alain Resnais, qui s'achève



3. Affiche de l'exposition de peintures et sérigraphies de Mohamed Melehi, galerie L'Atelier, 1971, archives Pauline de Mazières.

sur un montage mémorable et « percutant » entre les *coups* de baguettes d'un batteur de jazz afro-américain et les *coups* de poings d'un boxeur noir pleuvant sur son adversaire blanc, le tout en contrepoint des *coups* de matraques de la police américaine réprimant durement les manifestations d'ouvriers noirs.

Entre 1962 et 1964, durant son séjour new-yorkais (grâce à une bourse de la Fondation Rockefeller), Melehi affûte autant son amour du jazz, de la *black music*, écumant les clubs où se produisent de futurs monstres sacrés (Miles Davis, Thelonious Monk, Charlie Mingus...), que son style pictural, bientôt reconnaissable entre mille. Avant que la vague n'envahisse l'essentiel de la toile, l'irradiant de ses labyrinthes chromatiques et post-calligraphiques, elle fait d'abord son apparition aux marges du tableau (dès 1963), telle une tentative de détourner subrepticement l'essence

orthogonale du tableau moderniste (plus tard Melehi adaptera la flamme sous forme de *shaped canvas*). Or, avant même que la vague-flamme n'y fasse son apparition indélébile (l'œuvre de Melehi tourne encore aujourd'hui autour de cette matrice), il expérimente des compositions de carrés et de rectangles multidimensionnels, agencés à la manière de fenêtres clignotantes, empreintes des vertiges urbains new-yorkais, entre gratte-ciels monolithiques et horizons constructivistes<sup>14</sup>. Réminiscences proches et lointaines de la période new-yorkaise de Mondrian (le tableau *Broadway Boogie Woogie* de 1943 que Melehi admira sur les cimaises du MoMA), ces œuvres *princeps* marquent le passage du tableau comme grille linéaire au tableau comme réseau multilinéaire. La participation de Melehi à l'exposition « Hard Edge and Geometric Painting » au MoMA en 1963 signe l'intense interaction de l'artiste tangérois avec la scène new-yorkaise et le mouvement Hard Edge alors incarné par Ad Reinhardt, Barnett Newman, Frank Stella, Ellsworth Kelly... On retiendra que l'axe New York-Tanger ne fut pas, comme on le croit trop souvent, un axe à sens unique : alimenté par les bohémiens de la

Beat Generation, Jack Kerouac, Allen Ginsberg ou William Burroughs, qui y compose l'essentiel de son *Festin nu* (pourtant nulle trace de Tanger entre les lignes de l'ouvrage déjanté), il le fut également, dans l'autre sens, par le peintre tangérois assoiffé de *beat*, *swing* et autre *skyline*<sup>15</sup>.

Si Melehi n'entra pas dans les canons du modernisme occidental avec l'exposition de 1963 au MoMA – malgré son immersion profonde dans ce milieu –, il ne fait aucun doute que son identité arabo-africaine y fut pour beaucoup. Cela révèle le pouvoir précoce du musée d'art moderne d'inclure tout en excluant, de répertoire tout en marginalisant<sup>16</sup>. Certes, les musées occidentaux ne se targuaient pas, comme aujourd'hui, d'embrasser les enjeux de la « mondialisation » ou de la « modernité globale » via leurs acquisitions extra-occidentales. Il faudra attendre 2011 pour voir une peinture de la période new-yorkaise de Melehi

faire son entrée, non pas dans les collections du MoMA mais dans celles du Centre Pompidou<sup>17</sup>. Ironie du sort ou contretemps intempestif, cette œuvre de 1964 intitulée *Pulsation*<sup>18</sup>, dans laquelle la vague traverse le centre du tableau, semble désormais détachée du contexte américain et du Hard Edge, quand bien même les collections du Centre Pompidou comptent de nombreux artistes dudit courant pictural.

Au-delà des stratégies muséales, on observera que sans le passage « marginal » de Melehi par le courant Hard Edge, ce dernier ne serait peut-être pas rentré à Casablanca par la suite... et n'aurait pas directement participé à une révolution radicale de la pédagogie artistique et du statut des arts plastiques dans son pays – comme les lignes suivantes cherchent à le retracer.

### **Entre zones de contact et géographies concentriques...**

En 1996, James Clifford mobilisa le concept de musée comme « zone de contact<sup>19</sup> », observant la manière dont les collections amérindiennes du Portland Art Museum suscitaient quelques débats inattendus entre la communauté des *Native Americans* et les équipes du musée à propos de ces objets, de leur statut d'origine (souvent des objets sacrés) confronté à leur muséification. Cette collection ainsi « prise à témoin » devint la caisse de résonance d'une réappropriation postcoloniale et les positions de l'institution s'en trouvèrent déjouées, voire renégociées – pour peu qu'elle montrât l'intelligence de s'ouvrir à cet échange interculturel.

La comparaison avec L'Atelier n'a peut-être pas lieu d'être, sinon pour relever que ces phénomènes, en prise directe avec l'émergence des *subaltern studies* dans les années 1980, trouvent leurs signes avant-coureurs dans les réseaux d'artistes panarabes et panafricains des années 1960-1970 – réseaux dont L'Atelier a su devenir, là aussi, une forte caisse de résonance. Autrement dit, le musée postcolonial à l'échelle globale serait préfiguré par la galerie postindépendance à l'échelle locale et pré-muséale. Ne se limitant pas à « exposer », Pauline de Mazières, accompagnée de Sylvia Frei-Belhassan, relaie de par son action un ensemble considérable d'enjeux revendiqués par les artistes pour mieux y sensibiliser le public de la galerie – un public que les artistes comme la galeriste souhaitent plus divers, issu de la société civile marocaine plutôt que de l'élite bourgeoise et de la société des salons.

Une zone de contact parmi bien d'autres, qu'elles soient pratiques, discursives, artistiques ou citoyennes, dont nous n'aurons la place ici que de tracer les grandes lignes (cela mériterait un examen saison après saison, retraçant le programme d'exposition de L'Atelier entre 1971 et 1991).

La première de ces zones de contact peut être identifiée dans la réappropriation d'une culture visuelle ante- et postcoloniale fédérant différentes mouvances tiers-mondistes au-delà des frontières de l'État-nation. En effet, loin de s'établir *ex nihilo*, L'Atelier s'inscrit volontairement dans la dynamique de ces réseaux artistiques reliant notamment Maghreb et Mashrek. Bien avant de se lancer professionnellement, les premières intuitions de Pauline de Mazières se forment dès sa rencontre avec Mohamed Melehi et l'historienne de l'art et anthropologue italienne Toni Maraini à Casablanca en 1967. Ces derniers intègrent alors l'équipe pédagogique de l'école des Beaux-Arts de Casablanca dès leur retour de New York en 1964, à l'appel de Farid Belkahia qui est nommé directeur de l'école en 1962, tous bien décidés à couper le cordon avec l'état d'esprit colonial. Citons à leurs côtés également l'artiste Mohammed Chabâa ainsi que le collectionneur et expert Bert Flint qui, avec Toni Maraini, dirige les enseignements théoriques. Or les membres du groupe de l'« école de Casa » trouveront dans L'Atelier, qui les accueille volontiers pour exposer ou écrire les textes critiques, la rampe de lancement idéale en parallèle de leurs expérimentations pédagogiques. Le groupe revendique alors un retour aux sources similaire à celui des jazzmen afro-américains quant aux sources africaines (voire arabo-berbères) du jazz. Ensemble, ils encourageront leurs étudiants à réinvestir la « modernité » – et notamment le potentiel de l'abstraction géométrique – des arts populaires marocains<sup>20</sup> (tapis, bijoux, travail du cuivre, peintures décoratives de mosquées et de zaouïas du Sous, peintures corporelles...) et leurs ramifications polymorphes : berbères, africaines, islamiques et transméditerranéennes – terme qui doit s'entendre au sens où l'on parle des navires « transatlantiques » qui effectuent la traversée entre l'Amérique, l'Europe et, *a fortiori*, en tenant la barre vers « les » Suds, le Maghreb et le continent africain de manière plus générale.

Tous les voyages de Pauline de Mazières, en amont de l'ouverture de L'Atelier, que ce soit aux États-Unis, en Italie, mais aussi en Tunisie et en Algérie où elle vécut, lui apportèrent les

ressources nécessaires pour asseoir sa vision et ses relations à travers le Maghreb et la Méditerranée. En Algérie, l'artiste et théoricien Mohammed Khadda, qui ouvrit une brèche panarabe dans les réseaux d'artistes « étrangers » qui s'affilièrent ponctuellement à l'école de Paris, partage le souci du retour aux sources prôné par l'école de Casa – toujours dans un esprit d'hybridation plutôt que de purification<sup>21</sup>. Le festival panafricain d'Alger de 1969, auquel participe Melehi (qui prit déjà part à la biennale d'Alexandrie de 1958), se concentre sur les mêmes enjeux. L'étoffe transnationale de L'Atelier vibre avec le bouillonnement des années 1970, de festivals en biennales : le Festival panarabe des arts plastiques de Damas en 1972, suivi la même année du Festival Al-Wâsîtî de Bagdad, la première Biennale de Bagdad, en 1974, dont les protagonistes et réseaux mèneront à la Biennale de Rabat en 1977 (organisée au musée de la Casbah des Oudaïas<sup>22</sup>) puis à la Biennale de Tripoli en 1980<sup>23</sup>.

Autant de routes croisées et empruntées par plusieurs artistes exposants également à L'Atelier. Mohamed Melehi, en plus d'y montrer son travail, prête main-forte à Pauline de Mazières, réalisant le logo et l'identité graphique de la galerie – il réutilise d'ailleurs les lignes multicolores concentriques à angle droit qui caractérisent ses œuvres, où elles se voient combinées à l'envie avec les lignes concentriques arrondies (fig. 4). C'était déjà à Melehi qu'on devait le logo de *Souffles*, à la naissance de cette revue, désormais célébrée

pour le combat culturel et le contre-pouvoir qu'elle a incarné, signe de sa collaboration avec Abdellatif Laâbi dès 1966<sup>24</sup>. En sus, au même moment que son exposition de 1971 à L'Atelier, Melehi est aussi à la manœuvre pour fonder la revue *Intégral*, toujours avec la même équipe, celle qui s'invite sur la photographie du vernissage : Mustapha Nissaboury, Tahar Ben Jelloun et Toni Maraini. Le parallèle entre Nissaboury et Ben Jelloun, manifestement liés sur la photographie, est intéressant en soi, puisqu'ils en sont venus à représenter, avec toutes ces années d'écart, pour Nissaboury, le versant plus marginal et plus « avant-gardiste », voire politique, de la poésie marocaine alors que Ben Jelloun est devenu le représentant de l'intellectuel plus « académique », davantage sous l'empreinte française, distingué par le prix Goncourt – deux destins possibles, en somme, de l'artiste ou de l'intellectuel des années 1960-1970 évoluant dans ce milieu. *Intégral* réunit en réalité un « noyau libre » issu de la revue *Souffles* qui souhaitait ardemment recentrer les débats, panarabes entre autres, sur le paradigme de l'art, de la création, de la photographie, de la théorie critique et de la poésie – en 13 numéros mémorables qui, pour fait d'armes, proposèrent de remarquables reportages et textes critiques sur les festivals et biennales suscités. On retrouve, dès le premier numéro de la revue, des photographies de l'espace de la galerie L'Atelier et les annonces de ses expositions : on y entrevoit un espace à la fois blanc et chaleureux, local et international, où l'on s'attache à mettre en valeur les œuvres, tout en fonctionnant comme une boutique de design, avec des objets rares (signes de « nouvelles tendances ») glanés par Pauline de Mazières au cours de ses voyages autour de la Méditerranée – faisant écho, à sa manière, à la revendication défendue par l'école de Casa d'explorer les frontières entre beaux-arts et arts appliqués, mais aussi entre le *white cube* et les questions d'urbanisme<sup>25</sup>.

### ... le musée sans murs

Dans cette logique postcoloniale et interdisciplinaire, Pauline de Mazières se s'entourer d'intellectuels, de poètes, de designers, d'architectes, de graphistes, de cinéastes, en première ligne dans la redéfinition du paysage culturel postindépendance. Ensemble ils contribuèrent à faire de L'Atelier l'incubateur d'une production intellectuelle diverse, comme celle des « passeurs » que sont Etel Adnan, Edmond Amran el-Maleh, Abdelkebir Khatibi ou

4. 5 ans à L'Atelier, catalogue d'exposition anniversaire, Rabat, 1976, archives Pauline de Mazières.



encore Pierre Restany. Cependant ces derniers cultivèrent tous des liens indéfectibles avec les artistes, notamment en signant les textes critiques et les catalogues d'exposition publiés par L'Atelier<sup>26</sup>.

Mais c'est surtout la réapparition de l'emblématique flamme de Melehi, à la fois dans l'exposition de 1971 à L'Atelier et sur la couverture du premier numéro d'*Intégral* (fig. 5), qui fait symbole ; elle vient retisser les liens à même de faire sens pour nous aujourd'hui, un demi-siècle plus tard. Dans une dimension à la fois immémoriale et moderne, le feu, élément à l'origine des techniques manuelles comme des techniques postindustrielles, exprime à la fois le pouvoir de survie et celui d'extrême mobilité – sous les traits d'une flamme à la fois abstraite et figurative, poétique et politique. Elle incarne d'ailleurs tout aussi bien la lutte pro-palestinienne dans les pages de *Souffles* déjà en 1969, où Melehi la distille, coiffée du mot « Palestine ». Avec Chabâa, ils comptent parmi les artistes marocains les plus actifs au service de cette cause

et dans ces réseaux. Ils s'illustrent notamment dans la réalisation des affiches et cartons d'invitations de l'« International Art Exhibition for Palestine » de 1978, à l'Université arabe de Beyrouth, qui expose 200 œuvres envoyées par des artistes de 30 pays différents<sup>27</sup>. De son côté, un an plus tard, en 1979, Pauline de Mazières collabore avec l'artiste Rachid Koraïchi, en organisant la participation des artistes marocains à l'exposition internationale du palais de Khereddine, à Tunis, présentée par l'Association de sauvegarde de la Médina – un événement pensé comme une mise en lumière des questions de patrimoine et d'héritage culturel par les œuvres des artistes.

Il ne s'agit d'ailleurs là que de l'une des nombreuses occasions créées par Pauline de Mazières d'exporter les artistes qu'elle défend entre les murs de L'Atelier au-dehors des frontières de Rabat, dans d'autres galeries ou centres culturels, d'Essaouira à Agadir, en passant par Marrakech<sup>28</sup> ; mais aussi de se battre au-delà des frontières du Maroc, pour les emmener d'une rive à l'autre de la Méditerranée, notamment en France, de Grenoble à Paris où,



5. Mohamed Melehi, première de couverture de la revue *Intégral*, n° 1, octobre 1971.

pour ponctuer la dernière année d'activité de la galerie, cette dernière est invitée au salon des Découvertes du Grand Palais en 1991. De Mazières y propose sa sélection d'œuvres de trois artistes marocains : Abderrahman Meliani, Mohamed Aboulouakar, Tibari Kantour.

L'originalité de L'Atelier est par conséquent de « s'exporter » à travers différentes villes dans l'optique de créer un réseau économique – aussi précaire soit-il –, tout en se laissant traverser par des expositions « sœurs », ou par d'autres « musées sans murs », que ce soit l'exposition manifeste de la place Jemaa el-Fna, organisée par l'école de Casa en 1969 à Marrakech, ou les premières éditions du festival de peintures murales d'Asilah à partir de 1978, dans lequel Melehi est là encore aux avant-postes comme co-organisateur, aux côtés de Mohamed Benaïssa (fig. 6). Ce dernier festival est un jalon essentiel pour comprendre les dynamiques arabo-africaines durant les années 1980, connu pour ses fresques murales mais aussi pour ses ateliers de gravure, ses ateliers pour enfants, ses conférences, ses manifestations



6. Premier Mousseem ou festival d'Asilah, 1978. De gauche à droite et de bas en haut : Pauline de Mazières, Fouad Bellamine, Mohamed Kacimi, Mohamed Hamidi, Moumen Smihi, Nathalie de Mazières et Mohamed Benaïssa, archives Pauline de Mazières.



d'arts de rue... *S'exporter tout en se laissant traverser*, ou une autre manière de comprendre le terme transméditerranéen.

Si la décolonisation culturelle et artistique passe par la reconstitution d'« univers de formes » néo-vernaculaires et nomades – capables de métamorphoses diverses, de l'artisanat à l'avant-garde, du monde rural au monde urbain, des vibrations sonores aux vibrations visuelles –, il va de soi que le musée en tant que tel, lieu fermé sur lui-même, vitrine de ses propres lacunes et oblitérations, ne saurait la prendre en charge. Seul un « musée sans murs » peut en réalité y parvenir<sup>29</sup>. Nous espérons avoir pu montrer que celui-ci fonctionne dans une logique de géographies concentriques – à la manière des lignes rarement enchevêtrées mais toujours parallèles et polyphoniques des peintures de Melehi. Ainsi, à partir d'un premier noyau dur tel que le groupe de l'école de Casa, Pauline de Mazières parvint à fédérer des interactions entre Maghreb et Mashreq, jusqu'à s'ouvrir à des artistes iraniens ou irakiens, comme Hossein Zenderoudi ou Dia Azzawi, deux figures clefs de la réflexion sur la nouvelle vie de gestes et de savoirs liés à la calligraphie et au livre dans la tradition islamique.

On pourrait en quelque sorte parachever ce mouvement concentrique – qui, tout en prenant de l'amplitude, conserve un centre, en l'occurrence à Rabat – à travers la relation de Pauline de Mazières avec l'artiste italienne Carla Accardi. Autre figure de proue du programme d'expositions de L'Atelier, voilà l'exemple phare d'une artiste formée au modernisme européen, dont l'immersion au Maroc aura des effets indélébiles sur le projet esthétique. Son œuvre est une autre incarnation

remarquable d'un modernisme trans-méditerranéen qui, loin de s'activer par simple « réponse » au modernisme occidental, trouve son sens dans un mouvement dialectique et transculturel. Accardi, notamment dans son dialogue croisé avec Melehi, Maraini et de Mazières, participera grandement, par sa capacité à « s'exporter tout en se laissant traverser », à dessiner les contours collectifs d'une véritable poétique visuelle. Son œuvre ne se résume ni en un style propre ni en un champ homogène de questionnements, mais plutôt en une attitude : expérimenter les zones de contact où se forment les

langages hybrides. Et ces derniers atteignent toute leur puissance lorsqu'ils réincarnent ce voyage à la lisière des sources préislamiques et prémodernes, tout comme des sources postcoloniales et modernes – l'essentiel n'étant plus l'échelle temporelle sur laquelle on se déplace, mais plutôt notre capacité de mobilité entre le passé et le présent. Dans les sous-bassements métaphysiques de ce voyage, on retrouve l'abstraction, enracinée du Nord au Sud, sur les deux hémisphères, employée comme un dispositif de traduction culturelle ou de « migration du motif », selon les mots chers à Abdelkebir Khatibi.

**Morad Montazami**, Tate Modern, Londres  
montazami@hotmail.com

*Cet article n'aurait pu s'écrire sans l'aide indispensable et la bienveillance de Pauline de Mazières ainsi que de Toni Maraini. Tant pour l'accès aux archives que pour nos entretiens infinis – où les écrits sur l'art de Toni Maraini prennent une place particulière – j'exprime ma profonde gratitude.*

1. Sylvia Frei-Belhassan est connue, parallèlement à sa participation dans L'Atelier, pour avoir dirigé le programme des expositions de la Villa des arts de Casablanca, pour son rôle dans l'exposition « L'objet désorienté au Maroc » (Musée des arts décoratifs, Paris, 1999 ; Villa des arts, Casablanca, 1999 ; Ateliers d'artistes, Marseille, 2000) ainsi que pour l'exposition « Beyond the Myth. Moroccan Contemporary Art » à la School of Oriental and African Studies – University of London, en 2008.

2. Sur l'appellation « arts indigènes » dans le langage du système colonial et les subversions possibles de ce concept par la réappropriation des « arts populaires », voir Toni Maraini, « Réflexions sur un cours d'histoire de l'art », dans *Zamân. Textes, images, documents*, n° 7, printemps 2017, p. 70.

3. Néo-orientalisme d'autant moins étonnant que dans la région du Rif et à Tétouan, au Nord, le courant spécifique de l'orientalisme espagnol s'exprime presque sans remise en question, au bas mot, jusque dans les années 1960. Khalil M'Rabet note à ce propos : « Préparant la pacification, on favorise la peinture ethnographique. Et, sous le double Protectorat, c'est l'image d'un Maroc assagi, inoffensif, paisible qui se profile », dans *Peinture et identité. L'expérience marocaine*, Paris, 2004, p. 32.

4. Dans le sillage des études réalisées par Iftikhar Dadi, « Rethinking Calligraphic Modernism », dans Kobena Mercer (dir.), *Discrepant Abstraction*, London/Cambridge, 2006, p. 94-114.

5. Pour un état des lieux sur la question de la critique d'art, de la production théorique et des rapports texte/œuvre, voir Mohammed Habib Samrakandi (dir.), *Itinerrances. Art contemporain marocain : la question de la critique d'art*, numéro spécial de *Horizons Maghrébins*, n° 33-34, 1997.

6. Sur les questions de collection et d'exposition, se reporter aux débats publiés dans Abdellah Karroum et Sandrine Wymann (dir.), *L'œuvre plus que jamais*, Bordeaux, 2005.

7. Le travail accompli ici résulte de plusieurs expériences de terrains et de travail sur les archives. Il est notamment rendu possible grâce à une collaboration de trois commissaires d'exposition, avec mes deux collègues, Yasmina Naji et Maud Houssais : « L'Atelier, 1971-1991 : Modernités Nomades », Rabat, Kulte Gallery, 25 février – 5 avril 2017. Citons parmi d'autres initiatives assez récentes l'exposition « L'Atelier : itinéraire d'une galerie, 1971-1991 », Rabat, Galerie Bab Rouah et Institut français, 8-30 novembre 2013. Celle de 2017 se voulait plutôt une exposition de recherche et celle de 2013 une exposition hommage.

8. Pauline de Mazières, « Introduction », dans *5 ans à L'Atelier*, cat. exp. (Rabat, Galerie L'Atelier, 1976), Rabat, 1976, archives Pauline de Mazières. Je souligne.

9. L'expression est tirée de la traduction anglo-saxonne du *Musée imaginaire* d'André Malraux, à savoir *Museum Without Walls*. La filiation avec le titre de Malraux peut

d'ailleurs s'avérer féconde, si on l'envisage de manière plutôt subversive, sachant que nombre d'artistes passés par la galerie L'Atelier ont à proprement défendu le récit des arts arabo-africains raconté par les arabes et les africains eux-mêmes – contre la vision « universaliste » et somme toute téléologique d'un Malraux.

10. Comment ne pas souligner le rôle absolument central joué par Toni Maraini, anthropologue, historienne de l'art et critique culturelle. Elle représente une grande penseuse des structures de la modernité et de ses contre-histoires méditerranéennes, arabo-africaines, notamment artistiques et visuelles. Son œuvre brille de mille feux, depuis son engagement au sein de l'école de Casablanca, aux côtés de Belkahia, Chabâa, Melehi, comme théoricienne, militante et pédagogue, jusqu'à ses ouvrages plus récents (citons entre autres, *Ballando con Averroè*, Bari, 2015 ; *I Sogni di Atlante*, Bari, 2007 ; *Dernier thé à Marrakech*, Mohammedia, 2007). Elle fut la première épouse de Mohamed Melehi.

11. Citons quelques albums de Randy Weston qui témoignent de ce retour aux sources : *Uhuru Afrika* (1960), *African Cookbook* (1972), *African Nite* (1975)... On se référera aux mémoires du jazzman notamment sur toute sa période marocaine, tangéroise, et son immersion dans la musique et les rites Gnawa. Voir *African Rhythms. The Autobiography of Randy Weston*, Londres/Durham, 2010, p. 171 et suiv. On notera que les relations entre la contre-culture américaine et les musiciens traditionnels marocains ne s'arrêtent pas au jazz, puisque 1971 est également l'année de sortie de l'album *Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Joujouka* chez Rolling Stones Records, label du plus célèbre groupe de rock (enregistré avec les musiciens du village de Joujouka au Nord du Maroc).

12. À la suite des travaux de Sanjay Subrahmanyam, *Aux origines de l'histoire globale* (collection *Leçons inaugurales du Collège de France*), Paris, 2014.

13. Toni Maraini, *Écrits sur l'art*, Casablanca, 2014, p. 130-131.

14. Mentionnons quelques titres des peintures new-yorkaises de Melehi datées entre 1962 et 1963 : *New York, Above Manhattan, Sleeping Manhattan...*

15. Les peintures de cette époque signées Kelly, Stella ou Newman, tout comme celles signées Melehi, cultivent rétrospectivement des échos visuels édifians avec les formes tranchantes et multicolores s'affichant sur les couvertures de disques de jazz de ces années-là. Citons à titre d'exemple les *covers* de : George Russell Sextet, *Stratusphunk* (Riverside, 1960), Freddie Hubbard, *Hub-tones* (Blue Note, 1962), Archie Shepp, *The Way Ahead* (Impulse, 1973).

16. La faculté du MoMA à cultiver son propre espace de marginalisation de certains artistes passés entre ses murs relève davantage du réflexe ethnocentriste que d'une logique systématique. Pour preuve Sol Lewitt y occupa un poste de gardien de nuit, à l'entrée du 21 West 53<sup>rd</sup> Street, avant que ses œuvres n'intègrent les collections du musée, devenant même un emblème de l'art conceptuel et minimaliste américain.

17. Les collections du MoMA comptent en tout et pour tout une simple affiche de Mohamed Melehi, « Belkahia, Chabâa, Melehi », réalisée pour l'exposition éponyme dans

le hall du théâtre Mohammed V, à Rabat, en 1966 (don de l'artiste, n° inv. 700.1966).

**18.** Mohamed Melehi, *Pulsation*, 1964, acrylique sur toile (don de Loft Art Gallery, 2011, n° inv. AM 2011-123)

**19.** James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997.

**20.** Toni Maraini, 2017, cité n. 3, n° 7, p. 77.

**21.** En écho à cette préoccupation non traditionnaliste, rappelons la citation attribuée à Farid Belkhaia, cofondateur du groupe de l'école de Casablanca, qui proférait « La tradition est le futur de l'homme », ou encore la préconisation philosophique de Mohammed Abed al-Jabri prônant une compréhension « non traditionnelle de la tradition », cité par Toni Maraini, 2017, cité n° 7, p. 71. Voir également Mohammed Khadda, *Feuillets épars liés*, Alger, 1983.

**22.** La biennale de Rabat de 1977 fit négativement date, jugée comme un échec par les artistes et la critique à qui la revue *Intégral* n°12-13 de 1978 donne largement la parole. Ce qui souligna paradoxalement l'utilité de la galerie L'Atelier, en attendant que les pouvoirs publics apprennent à s'entourer de professionnels de l'exposition pour leurs choix artistiques.

**23.** Sur les associations ou syndicats d'artistes arabes importants qui sont créés durant cette période riche en expositions, voir Alia Nakhli, « Les grandes messes panarabes : festivals et biennales d'art arabe dans les années 1970 », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 138, décembre 2015 [en ligne : URL : <http://remmm.revues.org/8577> (consulté le 21 mars 2017)].

**24.** Voir Kenza Sefrioui, *La revue Souffles. 1966-1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca, 2013.

**25.** On pense aux nombreuses collaborations entre art et architecture rendues possibles notamment par Patrice de Mazières, époux de Pauline de Mazières, architecte depuis plusieurs générations au Maroc, qui, sans prendre part aux expositions de L'Atelier, invite en revanche les artistes de l'école de Casa et d'autres à intervenir par des œuvres « intégrées » dans différents bâtiments, hôtels... Voir documentation de l'exposition « L'Atelier 1971-1991 : Modernités Nomades », 2017, cité n. 7.

**26.** L'un des plus célèbres d'entre eux, le philosophe Abdelkebir Khatibi, note en 1985 : « L'ouverture de la galerie L'Atelier en 1971 intervient à un moment où le mouvement culturel au Maroc, alors relativement intense, se cherchait des lieux d'expression et de reconnaissance sociale. L'Atelier s'est inscrit dans ce moment, selon son style propre ». *Lettre de Paris*, catalogue *5 ans à L'Atelier*, Rabat, 1976, archives Pauline de Mazières.

**27.** Sur les complexités historiques de cette exposition menée par l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP), se référer à la recherche et aux expositions de Rasha Salti et Kristine Khouri, « Past Disquiet. Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition Palestine, 1978 », Barcelone, Macba, 2015 ; Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2016.

**28.** La centralité des activités artistiques au Maroc, principalement regroupées entre Rabat, (l'école de) Casablanca et Marrakech, ne doit pas faire oublier d'autres histoires connexes, à commencer dans le nord avec le développement

de l'école des Beaux-arts de Tétouan. Voir *Volumes fugitifs : Faouzi Laaitiris et l'Institut national des Beaux-arts de Tétouan*, Morad Montazami (dir.), cat. exp. (Musée Mohamed VI d'art moderne et contemporain de Rabat, 2016), Rabat, 2016.

**29.** Au terme de cet article, posons que la notion ici développée de « musée sans murs » trouvera matière à dialogue avec la notion de « musée de plein air éphémère » que propose Katarzyna Pieprzak, à propos de l'exposition place Jemaa el-Fna de 1969. Mais là où l'auteure y voit une préfiguration des festivals fleurissant au Maroc dans les décennies récentes, elle nous semble plutôt dès l'origine et dès les années 1960, un radical mélange entre exposition, festival mais aussi fête populaire. De plus, la notion de « musée sans murs » comporte l'avantage de mettre l'accent sur la mobilité et les stratégies spatiales revendiquées derrière les pratiques de l'espace public, plutôt que sur la dimension aléatoire de « l'éphémère ». Voir Katarzyna Pieprzak, *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*, Minneapolis, 2010.