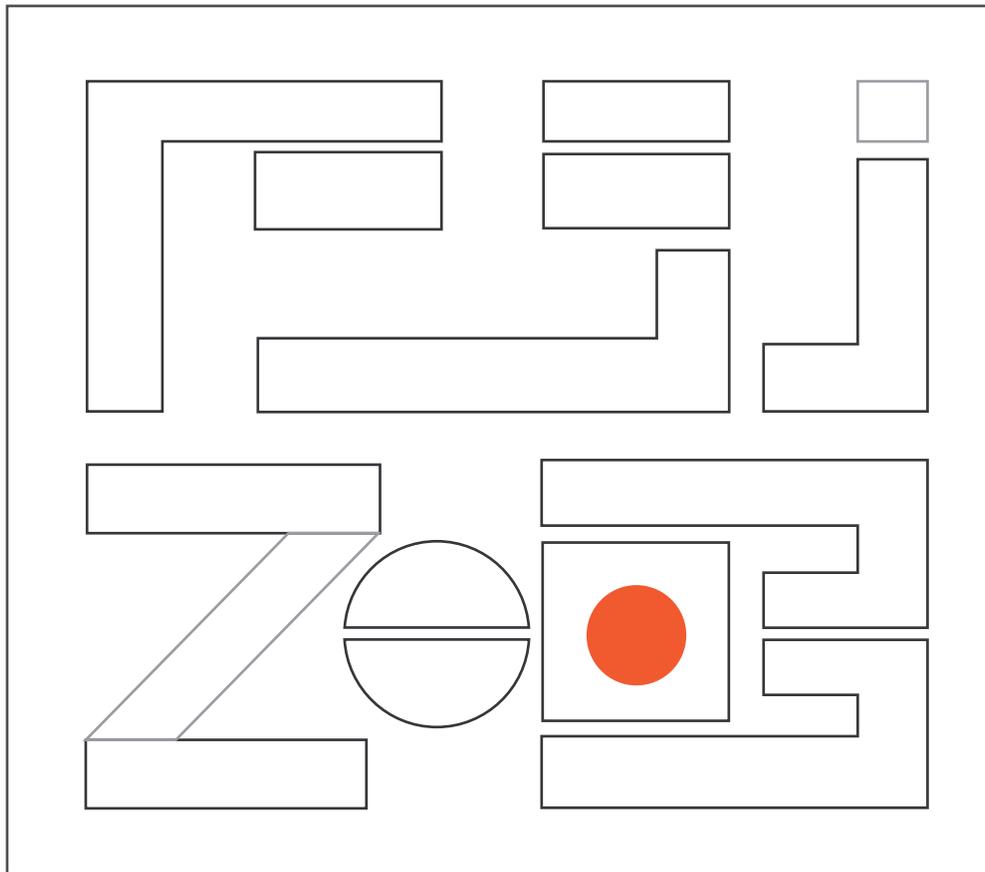


MOULIM EL AROUSSI



IDENTITÉ ET MODERNITÉ
DANS LA PEINTURE MAROCAINE

ZOOM SUR LES ANNEES 60

« Le Maroc a été de tout temps, et restera un point de convergence où se croisent et se rencontrent les différentes cultures, ainsi qu'un modèle de synergie entre les civilisations qui s'y sont succédées tout au long de l'histoire séculaire qui est la sienne, en l'occurrence les civilisations amazighe, phénicienne, romaine, africaine, orientale, méditerranéenne, et européenne.

Sur toute l'étendue du territoire marocain, ces diverses civilisations ont vu leurs éléments constitutifs et les affluents qui les irriguaient, se brasser en toute harmonie dans le creuset d'une identité marocaine singulière. Celle-ci a atteint sa plénitude en s'ouvrant à la civilisation arabo-islamique venue lui apporter une croyance empreinte de tolérance, et porteuse d'un message de foi et d'engagement en faveur des nobles idéaux de fraternité, de coexistence et de désir de connaissance mutuelle entre les peuples »

Extrait du Message de SM le Roi Mohammed VI aux participants au colloque *L'Alliance des Civilisations*, 30 Août 2008.

De ces enseignements nous nous inspirons aujourd'hui pour cette action artistique et culturelle afin de participer à l'enrichissement de l'identité marocaine. Nous avons pour soutien la haute sollicitude dont Sa majesté le Roi Mohammed VI que Dieu le Glorifie et Perpétue son Règne, entoure l'art, les artistes et les acteurs artistiques dans notre pays. Depuis son accession au trône la scène artistique marocaine a connu un essor considérable. Notre action est un geste de reconnaissance et de gratitude à Sa majesté le Roi Mohammed VI.

Myriem Berrada Salhi et Yasmine Berrada El Alami
Loft Art Gallery



UNE AVENTURE DE LA MODERNITÉ DE L'ART AU MAROC

Ce livre se veut une grande interrogation autour de notre temps. Il vient à point nommé pour réguler un débat déclenché par la tourmente que vivent l'Afrique du Nord et le Proche Orient après la secousse du *Printemps démocratique*. Un peu partout dans notre région, l'on a remis sur le tapis les grandes interrogations qui ont secoué les scènes artistiques, culturelles et politiques après les indépendances. Les questions autour des projets de société à adopter et les modes culturels et artistiques à entreprendre dans le cadre d'une culture nationale.

Le débat dans cette région du monde est focalisé aujourd'hui sur l'identité : Comment devons-nous nous comporter ? Quel art devons-nous regarder, lire ou méditer ? Au nom de la spécificité, certaines tendances, aux présides de notre destinée aujourd'hui, nous demandent de nous limiter à ce que nos ancêtres nous ont légué, de crainte d'être dénaturés, occidentalisés, et devenir étrangers à nous-mêmes. Si chacun doit participer à ce débat nécessaire, nous avons considéré que dans le domaine de l'art, il est de notre devoir de revenir à la source de la modernité de l'art dans notre pays, armés de la conviction que ce débat avait déjà eu lieu au lendemain de l'indépendance de notre pays.

Tout laisse croire, au vu des débats publics, que nous vivons une vraie crise d'identité. C'est pour cela que nous avons, aujourd'hui, urgemment besoin de re-poser des questions déjà soulevées dans les années soixante : Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? Quel projet de culture voudrions-nous avoir ? Sommes-nous des êtres qui viennent de l'Extrême ou Proche Orient, ou sommes-nous ancrés dans notre culture marocaine ? Sommes-nous des Marocains qui choisissons délibérément d'être modernes sans nous préoccuper de la tradition ou par contre nous ne voulons pas renoncer à ce que le passé nous a légué et nous cherchons à le concilier avec la vie moderne... ?

Les artistes marocains avaient soulevé toutes ces questions. Aussi nous semble-t-il indispensable de revenir sur les moments forts de ce débat, sur ces réalisations artistiques et intellectuelles ainsi que sur leurs prolongements dans le temps. Dans les années soixante, les plasticiens avaient posé des questions à la société et elle devait y répondre. Pourquoi ne l'a-t-elle pas fait ? Ou alors a-t-elle répondu par un retour sur elle-même, un retour vers le passé ? Certes un long chemin a été parcouru mais on se retrouve aujourd'hui devant les débats qui agitaient la société marocaine à la veille du Protectorat.

Il faudrait d'abord préciser que sur le plan artistique cette problématique fut élaborée et soulevée à l'Ecole des Beaux-arts de Casablanca et autour de trois noms essentiellement : Farid Belkahia, Mohammed Melehi et Mohammed Chebâa. Trois profils différents, mais à y creuser, on pourrait voir ce qui les réunissait à l'époque :

Belkahia, 1984



Chebâa, 1973



Melehi, 1983



le mépris qu'opposait l'observateur étranger à l'égard de leurs productions et la négligence de leur travail par leurs concitoyens. En fait le Service des Beaux-arts de l'administration marocaine et les missions culturelles des ambassades étrangères au Maroc encourageaient outre mesure, selon ces artistes, une peinture folklorique et à laquelle ces mêmes services reconnaissaient le statut de seule authentique et représentative de l'âme marocaine. Mohammed Chebâa voyait dans cette position, et continue à y voir, un prolongement de la politique coloniale. Il précise : *«Ne pouvons-nous pas créer et produire un art académique ? Sommes-nous capables juste de produire un art exotique destiné à servir le côté touristique ?»*(*)

La lutte de ces artistes prenait la forme d'un combat acharné. Mais comme ils ne pouvaient le mener contre un consommateur non averti, selon eux, et dont le regard était corrompu et affecté, ils ont choisi la formation et l'enseignement. Ils croyaient s'emparer artistiquement d'une partie du Maroc en prenant en charge l'Ecole des Beaux-arts de Casablanca. Leur tâche était, disaient-ils, de nettoyer le regard, l'œil et l'esprit du Marocain.

Mais leur combat allait prendre une autre forme et une autre tournure lorsque Abdellatif Laâbi, poète, romancier et grand militant pour la culture à l'époque, créa la célèbre revue *Souffles*. En peu de temps, le noyau constitué autour de cette revue allait devenir une mouvance. Sous le signe de la décolonisation culturelle, scientifique et artistique, la bataille a pris forme. Le groupe s'est vite rendu compte qu'il n'était pas seul et qu'il appartenait à un mouvement de changement sur le plan international. Il faut savoir

Belkahia, 1967



Melehi, 1962



Chebâa, 1973



que non seulement nous sommes à la veille de Mai 1968, mais que les mouvements pacifistes contre la guerre du Vietnam et partout dans le monde promettaient des libertés et des émancipations pour les peuples fraîchement libérés du joug de la colonisation.

La notion de la diversité culturelle et artistique, prônée par le groupe de *Souffles*, a permis aux artistes, surtout Belkahia, Chebâa et Melehi, de s'ouvrir sur toutes les sources du patrimoine visuel marocain : l'art rural et citadin, amazigh ou arabe, africain ou même phénicien ou romain... leur problème était d'abord plastique. Ils cherchaient dans leur environnement visuel ou dans les plis de leurs mémoires tout ce qui pouvait les inscrire dans la modernité sans renoncer à l'ancrage dans une tradition millénaire. Ainsi à la question : pourquoi l'art rural ou le tapis amazigh comme substrat de la peinture abstraite à l'époque ? Melehi répond aujourd'hui et ici même dans ce livre : *«Pourquoi ? Parce qu'ils sont des œuvres et des réalisations qui ressemblent beaucoup au travail de Paul Klee, par exemple. Il a été influencé par les tissages de l'Afrique du Nord et il a dit, dans un de ses écrits, qu'il avait une arrière grand-mère d'origine tunisienne. C'est ce qui l'a amené à faire ce voyage en Tunisie. Il y a d'autres peintres, dont les travaux, quand on les scrute de près, apparaissent presque comme les tapis dont on a parlé.»*

Ils ne trouvaient donc aucune difficulté à faire migrer le signe de son support traditionnel vers un support moderne ; le tableau tout en le détournant de sa fonction traditionnelle. Alors qu'elle était décorative dans le tapis,

Melehi, 1964



Chebâa, 2003



Belkahia, 1998



elle devient pure méditation et délectation esthétique et philosophique dans le tableau. Ils avaient l'air d'appartenir à l'art universel par le simple fait de regarder les signes de leur culture sous un angle nouveau. C'est ce qui transparait de cette réponse de Farid Belkahia, à une question de *Souffles* : «- *Au stade actuel de vos recherches, comment vous situez-vous par rapport à la tradition plastique marocaine ?* - *J'ai été très tôt sensible au signe. En 1956, environ, la découverte de Paul Klee m'a bouleversé. Je me suis senti très proche de la présence du signe dans son travail. Ce n'est que plus tard que j'ai appris que Klee avait été en Afrique du Nord et que son œuvre en a pris une tournure toute particulière.*»

Ce sentiment de fierté, qui revalorise tout ce qui appartient au sol, tranchait avec une pensée traditionaliste qui cherchait à importer des éléments étrangers et loin de la réalité des gens. L'époque était celle du retour à soi profond dans toute sa complexité. Le contexte mondial était propice à ce genre de réflexion. Le Tiers-Monde se réveillait et remettait en cause tout le savoir acquis de la colonisation et le détournement du sens de l'histoire des peuples par une certaine manière de voir occidentale. En Afrique, en Amérique Latine et en Asie, le Monde oublié et dominé se réveillait et critiquait la vision que l'Europe a mis des siècles à sculpter à son égard. Le célèbre cri de Frantz Fanon, «*Allons camarades ! Le jeu européen est définitivement terminé, il faut trouver autre chose maintenant*», raisonnait fortement dans les esprits. Ce détournement de la vérité sur les anciens dominés fut le chantier de travail qu'inaugurait le groupe de *Souffles*. Le poète A. Laâbi, introduisait le numéro spécial sur les

Cherkaoui, 1965



Gharbaoui, 1967



arts plastiques au Maroc : «*La science coloniale et même postcoloniale nous lance un défi permanent. Elle est une intervention frelatée d'ambiguïtés.*

*Ce qui nous gêne, ce n'est pas tellement le fait qu'elle existe, mais c'est qu'elle a déjà planifié à notre insu tout notre passé et présent, elle a structuré notre univers. Elle a découvert, rassemblé, regroupé en fonction de ses besoins notre matière historique et culturelle. Elle y a créé des cloisonnements et y a jeté des ouvertures, des hypothèses. Tel ouvrage devient «un classique» de l'époque almohade, tel autre un manuel de l'art marocain, etc... La science coloniale a aussi truqué, calomnié, détruit.»(**)*

En son temps, ce mouvement a fait, selon mon appréciation personnelle, plus de bien que de mal contrairement à ce que l'on pourrait croire. Associée au mouvement de décolonisation de par le monde, en France en particulier où une pensée humaniste et progressiste les soutenait, les leaders de cette tendance, ont pu asseoir une véritable peinture marocaine. «*Nous voulons entendre notre propre voix*», semblaient dire ces jeunes artistes formés à l'Étranger et rentrés dans le but de construire une culture nationale. Mais ce qui se bousculait dans les têtes et les âmes des artistes n'était probablement pas ce qui préoccupait les masses populaires. En plus du caractère élaboré de leur art, la peinture n'était, peut-être pas une urgence à l'ordre du jour de la société marocaine de l'époque.

On aimait bien la peinture, on avait beaucoup de tendresse pour les artistes, pour leurs manières de vivre, pour leur enthousiasme, mais on savait aussi distinguer entre ce

Chebâa, 1985



Belkahia, 1989



Melehi, 1975



qui pouvait intéresser les foules et répondre à leurs attentes immédiates et ce qui était tout simplement une délectation esthétique. On aimait bien l'artiste tant qu'il reproduisait les formules de ses maîtres d'écoles. Du côté des artistes, le problème se posait autrement. Ils savaient qu'ils étaient marocains, africains, et quoique faisant partie de la sphère de l'art universel, ils sentaient le besoin de le faire à partir de leur propre terroir. Mais la société marocaine était encore loin de recevoir un tel projet et le prendre en charge.

En adhérant aux courants abstraits de la peinture universelle, les artistes ont pris conscience de leur individualité aussi bien personnelle que collective. L'Europe et l'Amérique furent un carrefour où les artistes du Tiers-Monde et des pays fraîchement décolonisés venaient affirmer leurs spécificités culturelles et plastiques. Le problème ne concernait pas uniquement les plasticiens mais aussi les hommes de lettres, les historiens, les économistes, les philosophes... Chacun voulait décoloniser son champ de travail. Pour les peintres marocains (ou du moins un groupe), il s'agissait bien de retrouver ce qu'ils appelaient le langage plastique propre au pays.

A l'Ecole des Beaux-arts de Casablanca, on avait l'impression d'être devant la naissance d'une véritable théorie de l'art. Il y avait un engagement pour une certaine pratique artistique. On croyait que le signe amazigh était sans conteste l'ultime fin de l'art et que la pratique artisanale arabe avait déjà et avant l'heure compris le sens de l'art. Ceci était clair dans les propos

Gharbaoui, 1971



Cherkaoui, 1961



des artistes. Melehi, en 1965, et après un retour qu'il voulait historique à la terre natale, au pays, expliquait que sa pratique hautement occidentale était proche de sa tradition ancestrale. *«J'ai conscience que la peinture marocaine est née récemment ; pourtant, je me suis intégré dans ma culture, car elle accepte l'expression abstraite. Il y a aujourd'hui d'autres artistes qui travaillent avec la même conviction»* (***) , expliquait-il à l'occasion d'une exposition tenue à Bab Rouah à Rabat en 1965.

Leurs ambitions étaient sans limites. Ils voyaient déjà le champ artistique marocain se constituer en véritable institution de recherche, d'exposition et de réflexion... C'est peut-être dans ce sens que venait s'incruster la publication Maghreb Art. A sa première sortie, ce bulletin s'annonçait en tant que *«publication du Centre Marocain pour la Recherche Esthétique et Philosophique»*. Il était certes publié par l'Ecole des Beaux-arts de Casablanca, mais l'adresse du fameux Centre était à Marrakech. Trois noms se partageaient le privilège de sa confection : Mohammed Melehi pour l'arrangement artistique, Bert Flint et Toni Maraini pour la rédaction. Le premier numéro porte la date d'octobre 1965 et le second celle d'avril 1967.

Voici comment l'équipe présentait au public cette œuvre tout simplement inaugurale : *«Ce bulletin est la première publication du centre Marocain pour la Recherche Esthétique et philosophique. Ce centre récemment créé à Marrakech, a pour but de faire des recherches sur les différentes expressions artistiques traditionnelles du Maroc. Il espère pouvoir encourager et coordonner les études dans ce domaine par la publication d'un bulletin*

Cherkaoui, 1964



Gharbaoui, 1967



*semestriel. Le centre a aussi commencé à constituer une collection de pièces d'art traditionnel.»(****)*

Afin de mettre les lecteurs et les jeunes du troisième millénaire de notre époque, dans l'ambiance de ces grands moments, nous reviendrons sur ce débat avec les intéressés eux-mêmes. Nous avons d'abord soulevé la problématique de l'accès de la peinture marocaine à la modernité, nous nous arrêterons en premier lieu sur Cherkaoui et Gharbaoui avant de donner directement la parole à Farid Belkahia, Mohamed Chebâa, Mohamed Melehi et pour conclure à Abdellatif Laâbi. Une rencontre historique après près d'un demi-siècle. Ils analysent chacun à sa manière les heurs et les malheurs de cette expérience tout aussi unique qu'insolite.

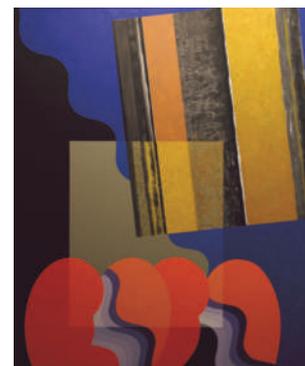
(*) Alam Attarbia, N°11, Casablanca, 2001.

(**) A.Laâbi, *Souffles*, Numéro Spécial Arts Plastiques au Maroc p.6)

(***) Melehi, catalogue, EMI, Tanger 1965

(****) Maghreb Art, N°1, Casablanca, Octobre 1965

Melehi, 2010



Chebâa, 1969



Belkahia, 1982-1983





A PROPOS DES ORIGINES DE LA MODERNITÉ DE L'ART AU MAROC

J'avais dans mon livre, *Les Tendances de la Peinture Contemporaine Marocaine*, dit que l'autonomie de la pratique de l'image avait été annoncée déjà par les peintres oniriques appelés injustement naïfs. Mais l'engagement de l'art marocain dans la modernité du moins au point de vue de la forme a pris un peu de temps. Il y avait certes le manque de formation académique dans ce domaine, car on ne peut accéder à la modernité sans passer par des prises de position claires aussi bien au niveau théorique qu'au niveau de la pratique elle-même. Par ailleurs Il me semble qu'un colonisé, vivant sous la domination, s'oriente difficilement vers le chemin de l'art qui nécessite un tant soit peu de liberté. Les prémices de la pratique de la peinture moderne se feront sentir avec les premières frictions violentes entre Marocains et Français dans les mouvements de lutte pour la libération. Depuis, les dates vont se confondre. Gharbaoui dit avoir fait son premier tableau abstrait (moderne) à cette époque. «J'ai commencé à faire de la peinture abstraite dès 1952», déclare-t-il à *Souffles* en 1967. Il se trouvait à Paris où il était inscrit à l'Ecole Nationale des Beaux-arts. C'est la même année où le syndicaliste tunisien Ferhat Hached fut assassiné, ce qui



a créé un émoi très fort chez la population marocaine. Des morts allaient tomber dans les manifestations de Casablanca du 2 Décembre 1952 et la crise allait s'installer. En 1953 l'année où le roi du Maroc Mohammed V fut déposé et envoyé en exil coïncide avec une réalisation artistique importante de Farid Belkahia ; un premier signe d'une affirmation de soi et donc l'accès à la modernité. S'affirmer, dire : *je, j'existe* en tant qu'individu. Farid Belkahia réalise son Autoportrait. Ceci a une signification de haute taille : sortir de la tradition et par le même geste s'émanciper de la domination coloniale.

L'année 1952 est donc à retenir. Elle pourrait constituer un repère pour les historiens concernant la naissance de l'art moderne au Maroc, si l'on considère que la modernité est le moment ultime de l'émergence de l'individu. C'est

Ahmed Cherkaoui <
L'Animal
 Huile sur toile
 60 x 73 cm
 1965

Ahmed Cherkaoui V
La Berbère
 Technique mixte, pastel
 sous toile de jute
 44 x 55 cm
 1960





le moment où la peinture n'est plus simplement une technique qui consiste à reproduire le réel mais un moyen d'exprimer les émotions de l'artiste et que l'artiste en prend conscience. Si donc la peinture onirique a permis l'autonomie de cette pratique en l'installant dans le tableau, ces deux artistes, selon les chroniques dont nous disposons, furent les premiers à exprimer par l'art leur affirmation en tant qu'individu loin des appartenances familiales (tribales) ou culturelles. Si Gharbaoui était à la recherche de la lumière intérieure, comme il l'affirme dans sa déclaration à la revue *Souffles*, Belkahia recherchait à travers son Autoportrait une vérité individuelle enfouie dans l'inconscient et les plis de la mémoire. Laquelle mémoire qu'il allait, une dizaine d'années après, interroger sans relâche.

Contrairement donc à la peinture naïve ou à la peinture orientaliste, qui traquaient l'anecdote et le paysage, cette peinture naissante allait inaugurer l'expression.

< Jilali Gharbaoui
Sans titre
 Huile sur toile
 95 x 160 cm
 1959

v Jilali Gharbaoui
Sans titre
 Acrylique sur papier
 50 x 72 cm
 1970





L'expression du sentiment et du concept. Elle rompt définitivement avec les démarches illustratives qui avaient prévalu jusqu'à lors dans le paysage artistique marocain. On l'appellera ainsi une peinture occidentalisée en opposition à une peinture locale ou qui s'appuie sur les sujets locaux, la peinture folklorique. Cette situation allait les stigmatiser comme étant des peintres étrangers à leur société. C'est le sentiment exprimé par Jilali Gharbaoui toujours dans sa déclaration à *Souffles* : «*Nous sommes handicapés aussi par la présence au Maroc d'une peinture exotique faite souvent par des étrangers (parfois par des Marocains) : peinture qui est née au Maroc sous le protectorat pour alimenter le goût des officiers et autres. Cette peinture qui est d'ailleurs refusée même en France tient ici la scène et gêne le développement de la peinture*

Jilali Gharbaoui [^]
Sans titre
 Encre sur papier
 76 x 105 cm
 1971

Jilali Gharbaoui [<]
Sans titre
 Encre sur papier
 76 x 105 cm
 1971

marocaine. L'art ne peut évoluer dans un pays que lorsque les structures sociales et économiques peuvent le permettre. Dans l'état actuel des choses nous nous trouvons devant une impasse.»

Depuis ce jour, la modernité sera mise en accusation. Si tu es moderne tu es étranger à la culture de ton pays, à tes concitoyens et à ton histoire. Mais essayons de poser la question autrement : peut-on pratiquer l'art sans être moderne ? La création artistique n'est-elle pas une conséquence logique de la modernité ? Il n'a jamais été question de la création comme on la comprend aujourd'hui avant l'avènement de la modernité. D'autre part est-ce que les artistes modernes, depuis Géricault, Delacroix, Monet avec son déjeuner sur l'herbe, avaient renié leur identité pour devenir modernes ? La modernité

< Ahmed Cherkaoui
Abstraction
Aquarelle sur gaze, collée
sur papier
21 x 26 cm
1962

∨ Ahmed Cherkaoui
Sans titre
Pigment sur papier
cartonné
18 x 27 cm
1965





serait-elle une perte de l'identité ? La modernité doit-elle se vivre exclusivement en Occident ? D'un autre côté, sommes-nous en mesure d'affirmer qu'un artiste est capable de rejeter totalement et définitivement sa tradition même quand il le déclare ?

C'est justement le cas que nous posons aujourd'hui. Deux artistes, l'un s'affirme dans la tradition ancestrale et essaye de la mettre au niveau de l'universel, et l'autre dit ne rien savoir à ce sujet et que la tradition s'est essoufflée et ne peut plus rien lui apporter. Et pourtant ! je parle d'Ahmed Cherkaoui et Jilali Gharbaoui, le premier s'est orienté vers le signe amazigh en essayant de lui insuffler une autre âme, celle de la modernité, et le deuxième dit que c'est l'art traditionnel qui pourrait tirer profit de sa peinture : « *Mon travail personnel a toujours été un effort de dépassement. Mon expérience peut servir*

Jilali Gharbaoui ^
 Sans titre
 Peinture
 1967

Jilali Gharbaoui <
 Sans titre
 Encre sur papier
 76 x 105 cm
 1971

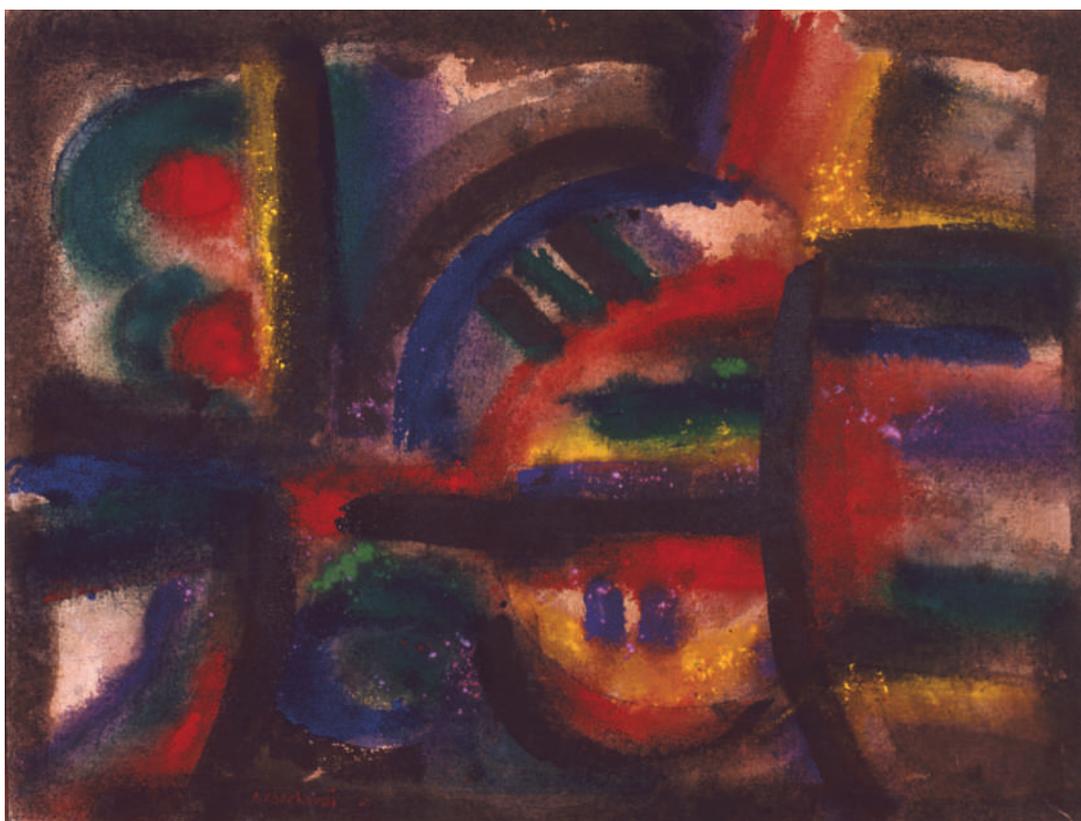


à la fois l'artisan et l'artiste moderne», confie-t-il à Souffles dans le même entretien.

Il est donc devenu une évidence que de mettre ces deux artistes à la tête des deux tendances fondamentales de la peinture moderne au Maroc. Cherkaoui pour avoir dit et revendiqué son art comme le prolongement d'une tradition populaire artisanale, et Gharbaoui pour avoir assumé sa modernité sans prêter attention au débat sur la tradition. Cherkaoui revendique son patrimoine culturel et ne cache pas sa filiation artisanale. Il pourrait être mis à la tête de l'une des tendances de la peinture marocaine qui s'est introduite subtilement pour restituer la trace, la ranimer et la charger de nobles significations. Le souci majeur de cette tendance est de restituer la trace primordiale et l'offrir à un espace que les temps modernes vénèrent, un espace sacré, celui de l'œuvre d'art. Ainsi,

^ Jilali Gharbaoui
Sans titre
 Encre sur papier
 76 x 105 cm
 1971

< Jilali Gharbaoui
Sans titre
 Encre sur papier
 76 x 105 cm
 1971



et par ce biais, la trace reconquiert sa sacralité après être tombée dans la répétition de l'utilitaire.

Par contre, Gharbaoui croit ne pas reconnaître le prolongement de la tradition dans son travail. C'est ainsi qu'il exprime ce rapport ambigu qu'on pourrait entretenir avec le legs des ancêtres, en affirmant que son travail s'inscrit dans le dépassement incessant, même si : « *La tradition m'a certainement été d'un apport visuel. On ne peut pas échapper à son environnement.* » Il ne sait pas si la tradition pourrait, par je ne sais quel détour, s'installer dans son travail. Il n'était peut-être pas conscient qu'il entretenait une relation forte avec une tradition toute marocaine, ayant des appuis dans l'islamité comme elle a été remodelée sur cette terre. Une tradition de la spiritualité qui interroge l'intériorité et s'adresse à

Ahmed Cherkaoui
Le Roi sage
Huile sur toile
89 x 116 cm
1964



l'invisible. Il ne savait pas non plus qu'en s'inscrivant dans cette tendance il inaugurerait en peinture, pour la première fois au Maroc, une pratique qui était autrefois exclusivement du ressort du verbe et de la musique. Il s'agit de la tradition du *Majdoub*.

Si Cherkaoui prolonge sans la répéter la tradition du maître artisan, Gharbaoui de son côté prolonge, mais par un médium tout à fait nouveau pour cette pratique, la tradition du foudroiement du *Majdoub*. Cet illuminé, arrachait, selon la tradition populaire, des signes à l'invisible et les offrait en don aux humains pendant les temps de détresse que traversait le Maroc, après la chute de l'Andalousie. Les *Majadib*, pluriel de *Majdoub*, étaient des moines obscurs. Obscurs ils le sont car ils appartiennent à la terre du crépuscule, la seule terre au

Ahmed Cherkaoui
Miroir
Huile sur toile sur
contreplaqué
23 x 27 cm
1965



monde qui porte ce nom. Le nom de Gharbaoui d'ailleurs trouve sa racine dans cette symbolique. La démarche de cette tendance est essentiellement chromatique et gestuelle, basée sur la méditation et la jouissance du matériau. Pour déchiffrer l'écriture de cet art faut-il le rapprocher d'une quelconque tendance en Occident ? Oui et non. Oui parce que ces artistes ont eu pour maîtres des artistes occidentaux et le maître laisse toujours sa marque sur l'âme de l'apprenant ; non parce que quand on a assimilé une technique au point de l'oublier cela permet de l'écarter d'une manière inconsciente quand le moment de création insiste et veut advenir sur la toile. Si j'écarte la technique en tant que barrière, mon geste, ma trace et mon empreinte sont authentiques. C'est cela l'authenticité. C'est peut-être pour cela que Gharbaoui précise à propos de sa relation avec la tradition :

«C'est très délicat. Ce n'est pas à moi de toute façon d'analyser ce rapport. Autre chose. Notre tradition plastique est avant tout fonctionnelle. Notre art s'est manifesté le plus dans l'architecture. Mais de création plastique au début (l'Alhambra est un chef d'œuvre plastique) l'art au Maghreb s'est répété pendant des siècles. Il est tombé dans le plagiat.» En fait Gharbaoui, qui a suivi un chemin de la peinture académique, ne

Ahmed Cherkaoui ^
 Vitraux
 Encre
 16,5 x 24 cm
 1961

Ahmed Cherkaoui <
 Le masque noir
 Huile sur toile sur
 contreplaqué
 28 x 28,5 cm
 1965



pouvait pas facilement abandonner le plaisir de la pâte et les délices du geste. Il ne pouvait que s'exprimer par aphorismes. Il était comme il l'a précisé lui-même et à l'instar de Paul Klee à la recherche de la lumière spirituelle. Il était comme un possédé par un génie créateur, qui l'assaillait de partout et dont il fallait se débarrasser. Ainsi sa peinture présentait d'amples gestes violents et lacératoires, qui fondaient sur la toile comme pour la fendre, tel l'éclair dans les cieux obscurcis. C'est l'image des *Majadib* dans la tradition de l'Occident musulman qu'est la terre du Couchant, al Maghrib : le Maroc.

La démarche a tout l'air d'un choix individuel délibéré. Tout comme le choix de Cherkaoui. Et pourtant ! Nous venons justement de voir que l'environnement visuel que soupçonnait Gharbaoui dans ses propos n'est pas le seul à déterminer la destinée d'un créateur. Le tempérament de Gharbaoui lui viendrait de son enfance, de son appartenance sociale ou de son environnement culturel ? Dans le même sens, le retour de Cherkaoui sur la tradition du signe amazigh trouve ses racines aussi bien dans l'enfance, dans la formation que dans l'environnement plastique mondial de l'époque. Plus d'un artiste marocain

^ Ahmed Cherkaoui
Les miroirs noirs V
Huile sur toile sur
contreplaquée
23 x 28 cm
1961

< Ahmed Cherkaoui
Vitreaux
Encre
16,5 x 24 cm
1961



ont évoqué leur fascination devant le travail de Paul Klee bien avant l'intérêt de Cherkaoui.

En effet Charkaoui a, selon les chroniques, commencé par aller à l'école coranique. Issu d'une famille de religieux soufis, il tire son nom, Cherkaoui de son ancêtre le saint sidi Bouabid Cherki, le fondateur de la Zaouïa Cherkaouia au quinzième siècle. C'est donc à l'école qu'il allait

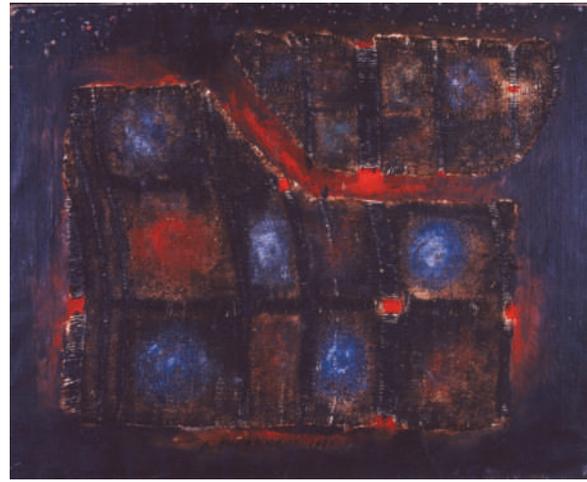
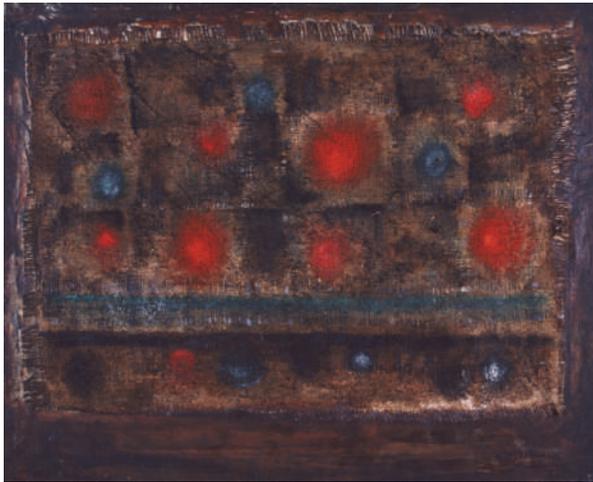
Jilali Gharbaoui
Sans titre
Huile sur contreplaqué
96 x 63 cm
1968



s'acclimater avec l'écriture des textes sacrés. Les élèves, dans ce type d'école, *msid*, en dialecte local, apprenaient le Coran dans des tablettes de bois. Au début, c'est le maître qui se charge de l'écriture, mais à un certain stade où l'enfant acquiert une motricité lui permettant de tenir le calame(*), plume en roseau, le maître commence par lui tracer les lettres avant de lui demander d'écrire sous sa dictée. En fait la tablette, *louh*, est enduite d'argile grise, ce qui lui confère un aspect de tableau de peinture. L'odeur de l'argile ajoutée à celle de l'encre, *smagh*,(**) créent une certaine complicité entre la tablette et l'écrivain. Pour un enfant, l'écriture, malgré son caractère sacré, demeure une activité ludique. Nous ne sommes pas loin d'une activité d'éveil artistique.

D'un autre côté, l'enfant Cherkaoui a passé son enfance au pied de l'immense montagne du Moyen Atlas dans la ville de Béni Mellal. Ce séjour, renforcé par sa descendance du côté de sa mère d'une tribu amazighe de l'Atlas, allait marquer sa mémoire visuelle selon son

Jilali Gharbaoui
Sans titre
Huile sur toile
65 x 100 cm
1969



neveu Aziz Cherkaoui, fils de Mohammed Cherkaoui qui a joué, semble-t-il, pour le peintre le rôle de Théo (Théodorus van Gogh) par rapport à Vincent Van Gogh. La mère d'Ahmed apportait donc à la famille cette dimension fondamentale de la culture amazigh. Certes l'alphabet amazigh, le Tifinagh, n'était pas une écriture de savoir, mais il était tout aussi sacré car il provient d'un passé millénaire et garde les secrets non encore élucidés de la civilisation la plus ancienne de la terre marocaine. Cherkaoui portait donc cette double appartenance visuelle. Une graphie qu'il traçait à longueur de journée sur la planche coranique et une autre qu'il admirait sur le visage tatoué de sa mère, mais aussi sur les bijoux des jeunes filles de son âge, sur les tapis, sur les mains décorées de henné, une graphie attachée aux plaisirs et aux délices de la vie. Ce côté-ci allait sommeiller dans l'inconscient de l'artiste.

Installé à Casablanca au début des années cinquante pour les études secondaires, et afin de subvenir aux besoins de la vie, le jeune Ahmed allait offrir ses services en tant que calligraphe, en arabe et en français, en tant que décorateur. D'ailleurs, c'est ce chemin qu'il allait prendre en débarquant à Paris en 1956 pour s'inscrire à l'Ecole

Ahmed Cherkaoui ^
Agadir
 Huile sur toile de jute
 52 x 64,5 cm
 1961

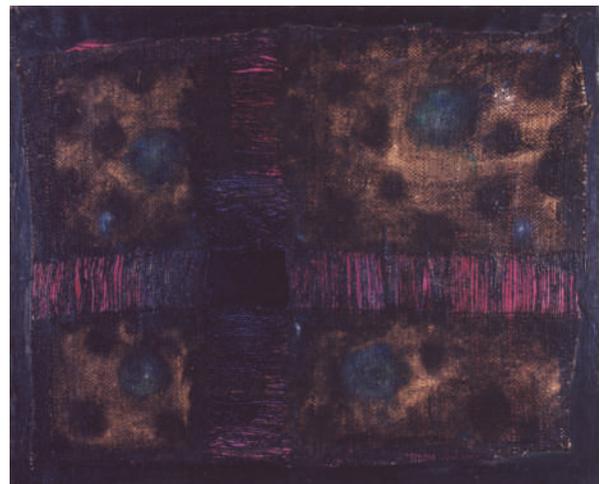
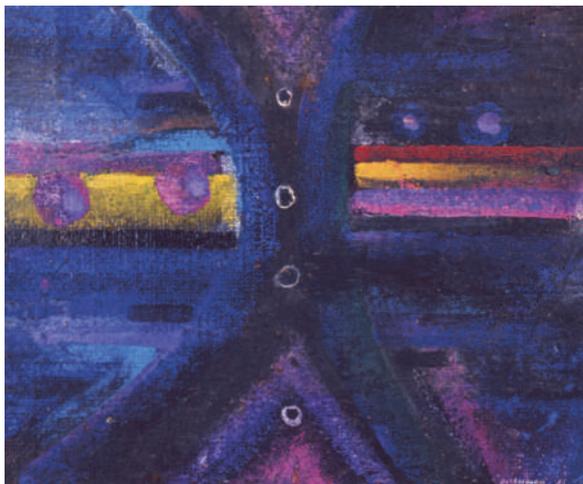
Ahmed Cherkaoui <
L'amour des trois oranges
 Huile sur toile de jute
 52 x 65 cm
 1961

des Métiers d'Art. Il s'est spécialisé en publicité, l'affiche et l'illustration en particulier. Selon son neveu Aziz, qui dit détenir l'information de son père Mohammed, il voulait d'abord apprendre un métier utile et rentable avant de se tourner vers l'art de la peinture. Il voulait donc être décorateur, mais c'est son séjour en Pologne, toujours selon la même source, qui l'a orienté vers la peinture, et c'est sa rencontre avec son professeur à Varsovie qui l'a déterminé à travailler sur le signe amazigh. Une sorte de retour, voire d'anamnèse, qui submerge le conscient après avoir longtemps sommeillé dans l'oubli. Son engagement dans cette voie fut tellement fort qu'il l'a doublé d'une réflexion mystique autour de la méditation de ses signes extraits de leur contexte, monumentalisés et offerts au regard amoureux.

Pourquoi lui attribue-t-on donc la paternité de l'intérêt pour le signe amazigh ? Pourquoi trouve-t-on dans les déclarations des illustres peintres maghrébins une reconnaissance envers Ahmed Cherkaoui ? En fondant le groupe *Awcham* en Algérie en 1967, des peintres, comme Choukri Mesli et Denis Martinez, lui ont rendu hommage. A ma question, Melehi répond sans détour :

< Ahmed Cherkaoui
Les miroirs bleus III
Huile sur toile,
sur contreplaqué
24 x 28,5 cm
1965

∨ Ahmed Cherkaoui
Composition en mauve
Huile sur toile de jute
53 x 65 cm
1961



«Là, il convient bien de rendre hommage à Ahmed Cherkaoui, qui le premier avait nommé son travail dans le signe». Il est donc celui qui a assumé le fait de prendre en charge une pratique traditionnelle et la faire revivre dans la modernité. Gharbaoui prolonge la tradition mystique du *Majdoub* en la délivrant de la domination théologique, en mettant l'accent sur la transe du corps en extase, et Cherkaoui prolonge celle du Maître artisan, Mâallem.

Toutefois, comme je l'ai précisé dans l'introduction, il aura fallu attendre le groupe des trois peintres (Belkahia, Chebâa et Melehi), soutenus théoriquement par le groupe de *Souffles*, essentiellement par le poète et romancier Abdellatif Laâbi pour voir cette problématique s'affirmer.



Jilali Gharbaoui
Sans titre
Huile sur toile
65 x 91,5 cm
1959

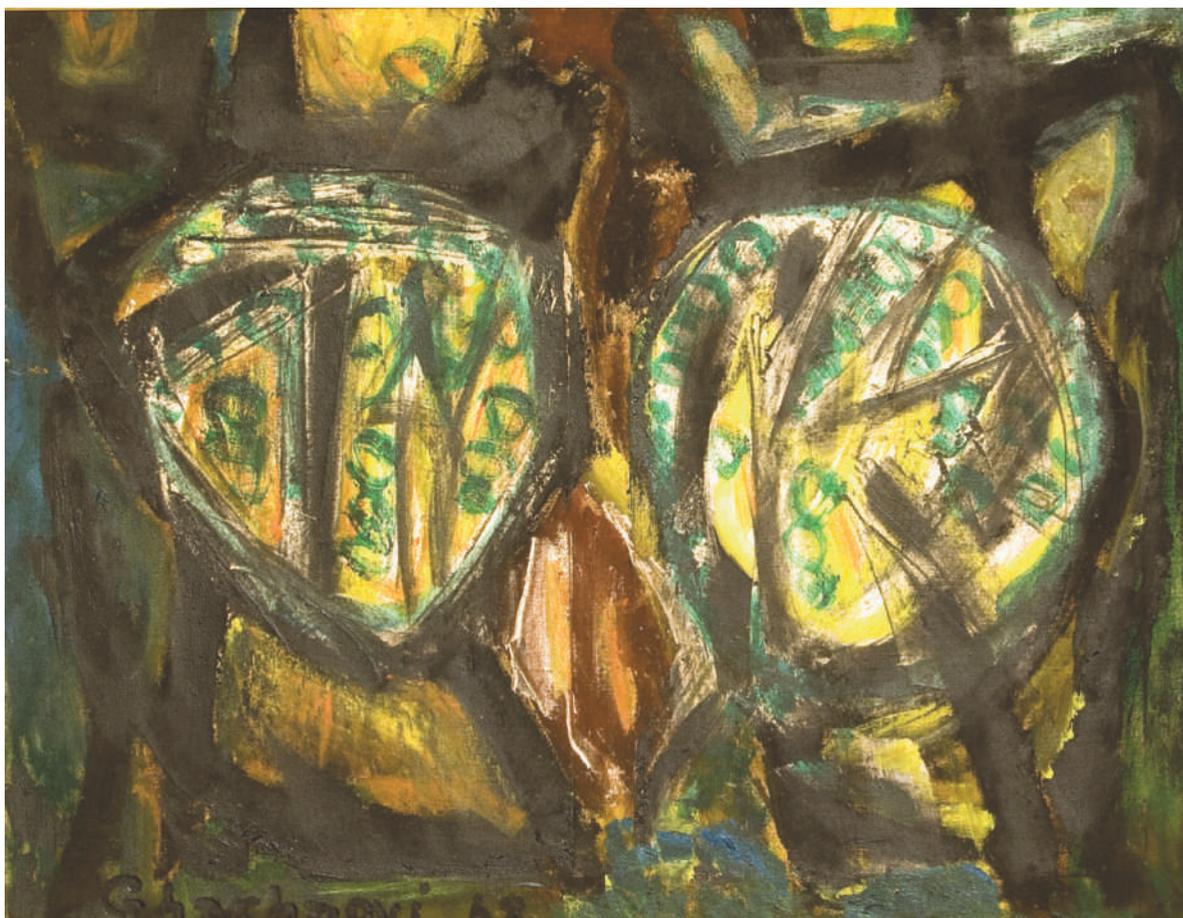


Notes

(*) Pour réussir une belle calligraphie, il faut se munir de bons calames. Cet instrument est incontournable aussi bien en Orient qu'en Occident musulmans. Le mot lui-même provient de la racine Q.L.M. qui sous sa forme augmentée signifie : tailler. Le calme est donc la plume taillée dans le roseau. Chaque calligraphe devait fabriquer ses calames lui-même afin de les adapter à sa main et au rythme de son corps. En fonction de l'épaisseur des lignes on pouvait élargir le bec ou encore l'amincir afin d'obtenir des lettres fines. Le calame n'est jamais trempé dans un encrier avant d'introduire au fond de ce dernier un morceau de laine pour absorber l'excès de l'encre et éviter que le calame ne heurte le fond de l'ustensile et s'abîmer.

^ Ahmed Cherkaoui
Les miroirs noirs IV
 Huile sur toile sur
 contreplaqué
 23 x 28,5 cm
 1965

< Ahmed Cherkaoui
Bleu
 Huile sur toile
 45 x 60 cm
 1962

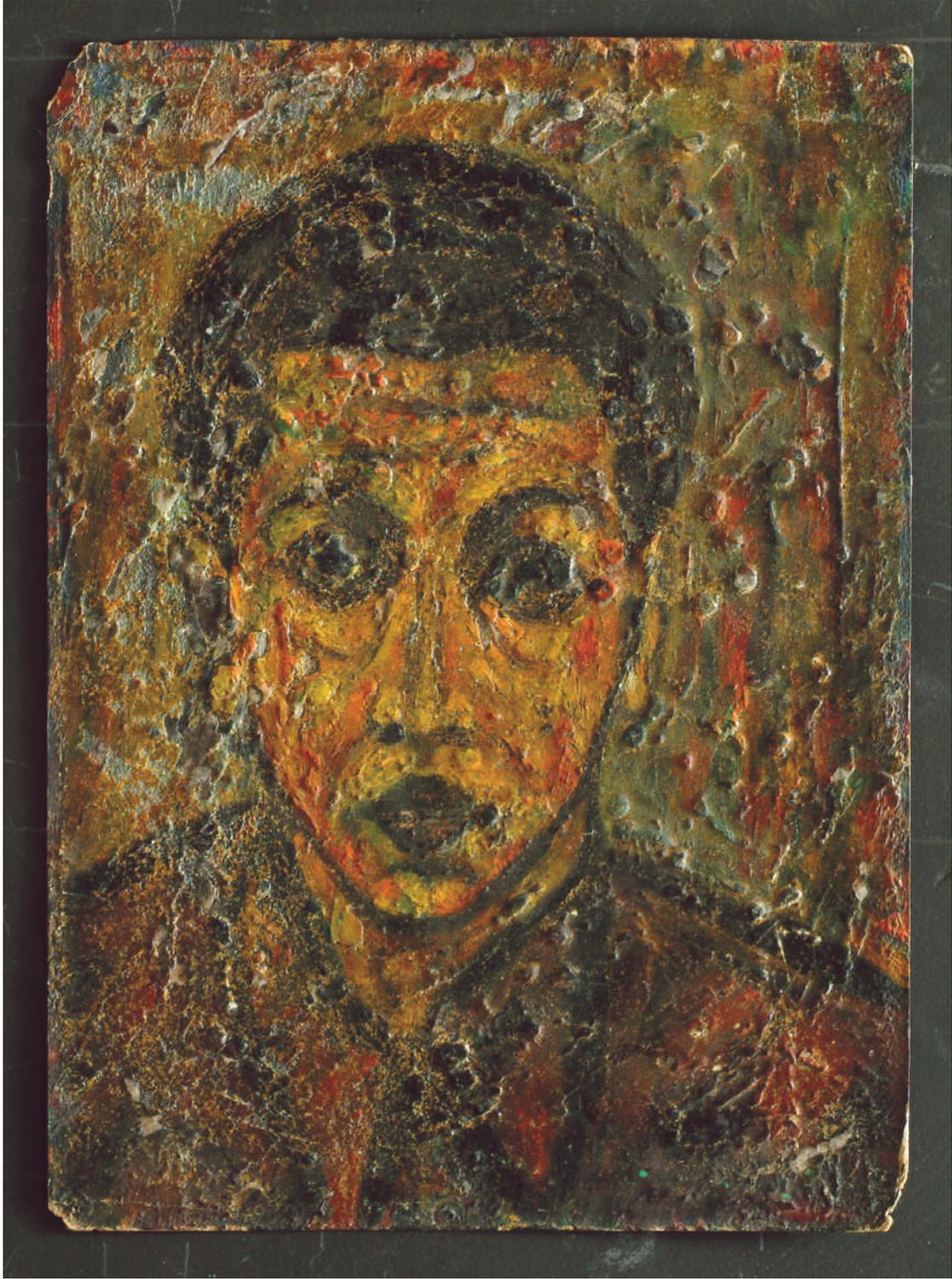


(**) Appelée smagh, au Maroc, l'encre noire est préparée à partir de la laine tirée de la région ventrale du mouton. Les touffes de laine qui ont, pendant longtemps, été imbibées de graisse et d'urine, offrent le même produit que la peinture à l'huile : le gras en tant que liant et le sel en tant que déliant. Les touffes de laine sont mises dans un récipient en terre cuite ou autre et déposées sur le feu pour les laisser brûler avant de les piler. Refroidi, le produit doit être pétri à l'aide de l'eau et remis sur un feu doux jusqu'à obtention d'une pâte qui après refroidissement deviendra dure. Il suffira pour l'utilisation de briser la boule, d'en extraire un morceau et de le diluer dans l'eau selon l'intensité recherchée.

Jilali Gharbaoui
Sans titre
Huile sur toile
50 x 65 cm
1968



FARID
BELKAHIA



Moulim On est tenté de dire que toute ta carrière d'artiste est un long voyage qui prend racine dans le Sud du Maroc et trouve ses ramifications dans le monde...

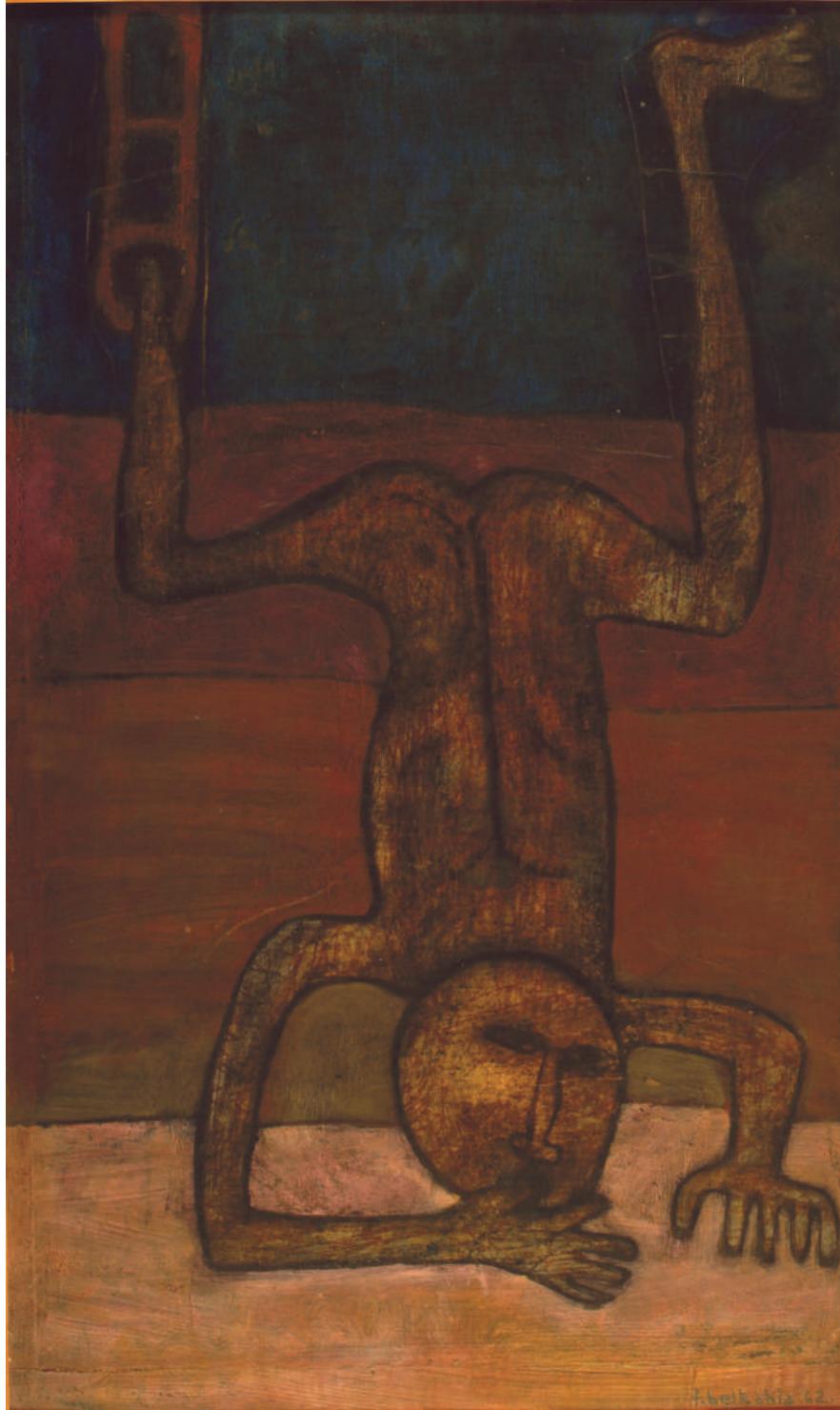
Belkahia Je suis un grand voyageur, j'ai d'abord circulé pas mal au Maroc, mon père était devenu fonctionnaire de l'administration française. Ce qui m'a permis de connaître très tôt beaucoup de régions marocaines. Ensuite je me suis aussi tôt libéré de la famille. Après mes études secondaires, j'ai enseigné à Ouarzazate. Ce court séjour dans le désert a rempli mes yeux d'espaces fabuleux. Je ne peux dire que cela a déjà marqué définitivement ma peinture, mais l'esprit humain n'oublie rien. Cela continue à travailler quelque part en moi.

Ensuite, j'ai voyagé en Europe pour les études certes, mais aussi souvent pour rencontrer les autres civilisations, les autres cultures. Je suis toujours à la recherche de l'autre et de sa culture. Ceci nourrit ma peinture, ma personne aussi.

Moulim Revenons justement à ta peinture ! Les documents historiques, que nous consultons, montrent que tu étais un bon expressionniste, chose qu'on ne voit plus dans ton travail actuellement...

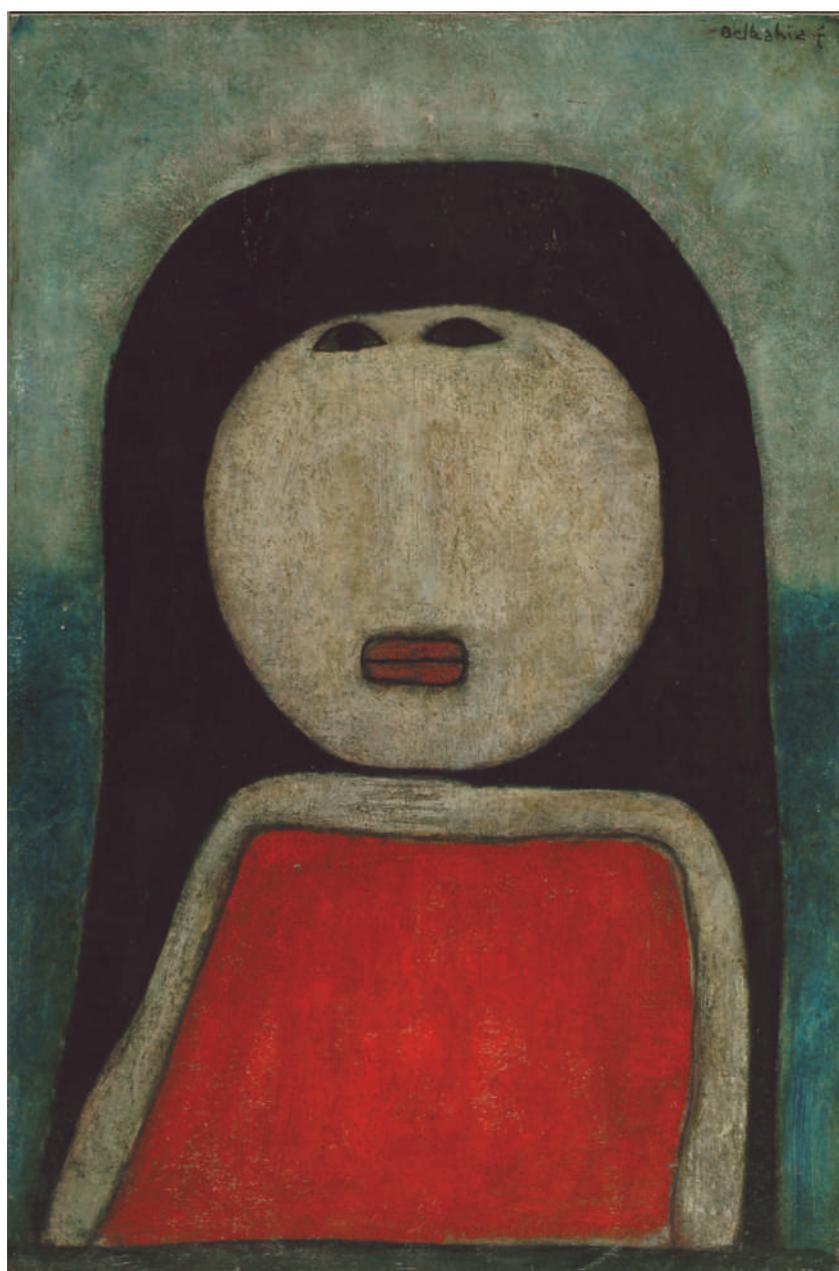
Belkahia J'ai commencé la peinture très tôt dans ma vie. Dès quinze ans, j'avais déjà travaillé sur des portraits connus du public où se manifestait

Farid Belkahia
Autoportrait à la cire
Technique mixte
35 x 25 cm
Prague, 1954



Farid Belkahia <
La torture
Huile sur papier
marouflé sur bois
115 x 69 cm
Prague, 1962

Farid Belkahia >
La chinoise
Huile sur papier
marouflé sur bois
72 x 49 cm
Prague, 1962





ce côté expressionniste dont tu parles. Je ne suis pas en mesure d'expliquer ce penchant pour l'expressionnisme. C'est peut-être dû à mes rencontres avec la peinture et les peintres que connaissait mon père. Je n'étais donc pas loin de l'expression artistique, cela faisait partie de ma vie. Il ne faut pas oublier que j'ai fait mes premiers pas artistiques dans l'atelier de l'artiste polonais Olek Teslar. Olek et sa femme Janine (1) connaissaient bien entendu Nicolas de Staël, le reste de l'histoire est connu dans les livres de l'histoire de l'art, à savoir la relation amoureuse de Janine Guillou et Nicolas de Staël. C'est juste pour te dire que c'est au carrefour de toutes ces rencontres que j'ai commencé à peindre.

Moulim Ce tragique qui caractérisait tes portraits te vient donc de ces fréquentations ?

Belkahia Je ne sais pas ! Mais dès que je commence à réfléchir sur mon travail, je commence du coup à voir clair dans mon action artistique. Je sens que je suis de plus en plus en mesure de te dire pourquoi j'ai travaillé sur l'expressionnisme. Si je peux en dire quelque chose à partir de mon séjour à Paris ou surtout à Prague, il m'est difficile de préciser les choses par rapport à une autre époque.

Moulim Non je parle précisément de ces portraits très expressifs (autoportrait à la cire qui date déjà de mille neuf cent cinquante quatre).

Farid Belkahia <
Sans titre
Peinture sur carton
Paris, 1957

Farid Belkahia >
Couple
Huile sur papier
marouflé sur isorel
85 x 65
Prague, 1960





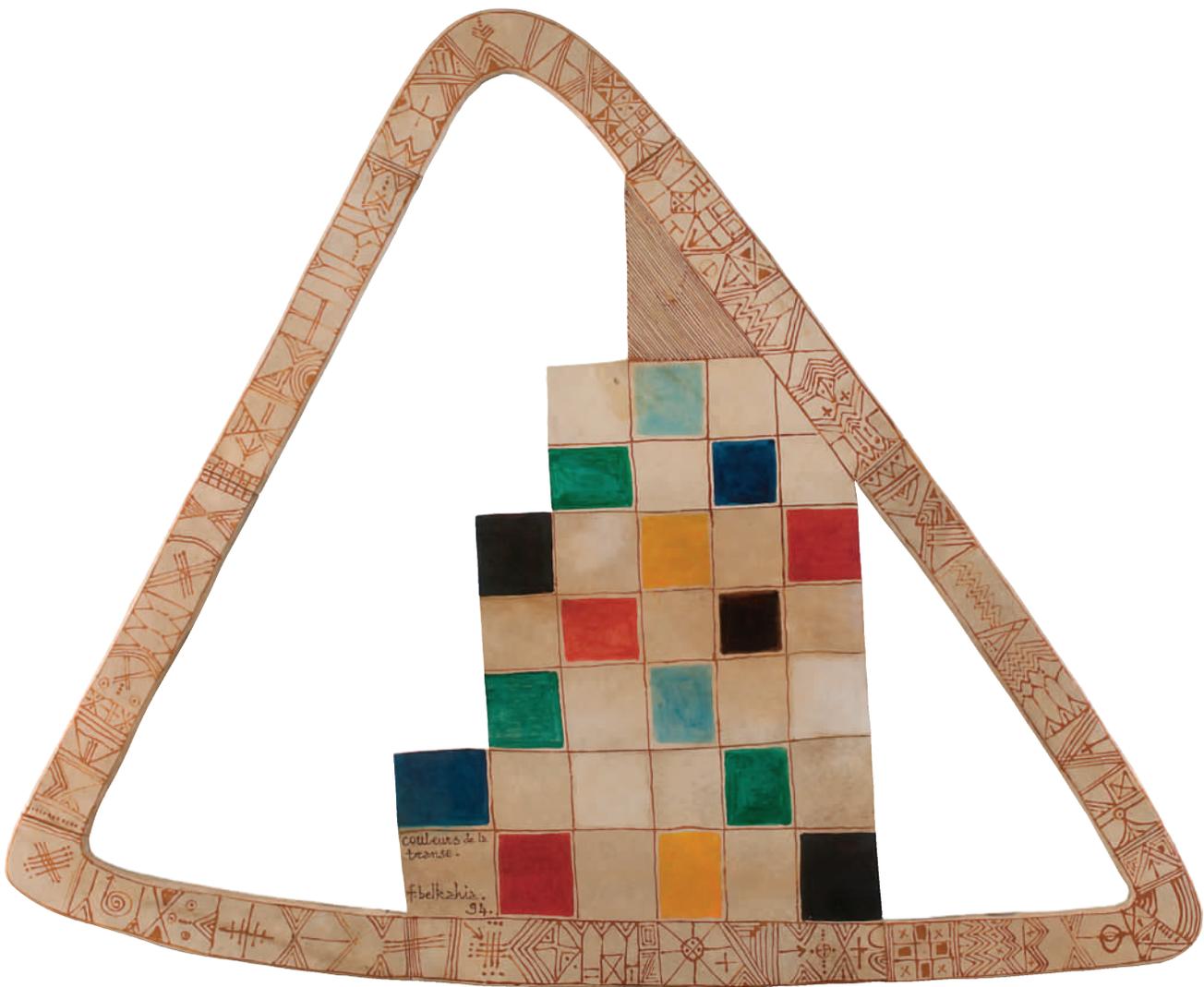
Des peintures que tu as réalisées très tôt dans ta vie d'artiste. On dirait que tu étais destiné à l'expressionnisme !

Belkahia Oui, je n'ai pas réalisé que cet autoportrait. J'ai réalisé aussi d'autres peintures. Il faut savoir une chose. J'ai grandi dans un Maroc particulier. Dans les années cinquante et un, cinquante deux et même cinquante trois à la veille de l'Indépendance du pays, il y avait, à Marrakech et dans tout le Maroc, de la violence de la part des militaires de l'occupation française. J'ai vu les militaires dans ma ville ouvrir des boutiques par la force, car les marocains en signe de protestations fermaient des fois leurs commerces. Mohammed V fut déposé, on a mis Ben Arafa à sa place. Les actions du mouvement nationaliste se multipliaient et tout le monde vivait dans la peur. J'ai connu des veuves qui avaient perdu leurs maris ou des mères qui avaient perdu leurs enfants tués par les militaires. Tout cela sortait bien entendu dans mes peintures de l'époque mais c'est quelque chose qui m'avait profondément marqué. Cette violence, que j'ai vécue au Maroc, a continué à me travailler et à creuser au fin-fond de ma sensibilité. Mais malheureusement, même quand j'ai quitté le Maroc pour l'Europe, j'ai continué à rencontrer la violence : les blessures de la deuxième guerre mondiale étaient encore fraîches, puis il y eut la guerre d'Algérie... Là je peux te dire le code de ma démarche créative : Quand je change d'aire culturelle et symbolique ma pratique change aussi. Je travaille toujours en fonction du milieu dans lequel je vis.

Farid Belkahia <
Evènements d'Algérie
Huile sur papier
1961-1962

Farid Belkahia >
CUBA SI
Huile sur papier
64 x 46 cm
1961





Moulim Je comprends, ton âme était déjà tourmentée par les horreurs de la guerre...

Belkahia Je n'ai pas tout découvert en Europe, je suis parti chargé d'émotions. J'ai traité les problèmes humains, mais je ne traitais que ce qui me touchait directement. Je ne pratique pas l'art d'une manière artificielle ni uniquement esthétique, il faut que ma sensibilité soit excitée. D'ailleurs quand je suis allé à l'école des Beaux-arts de Paris, je m'ennuyais à travailler toute la journée dans la grisaille de l'atelier, moi qui débarquais directement de Ouarzazate, rempli de lumière. Dans les ateliers, c'était du despotisme à la limite. Chaque professeur imposait son style à ces élèves. J'ai instinctivement quitté l'atelier pour aller chez un autre professeur à qui j'ai tout de suite dit que le dessin seul ne me suffisait pas, et que je travaillais la couleur dans ma chambre à la cité universitaire. Nous nous sommes mis d'accord sur ce principe. Je lui ramenaï tous les quinze jours mes peintures et on discutait, il me corrigeait..

Tu vois, je fais plier la technique occidentale à mon désir et à ma sensibilité. Je ne suis pas esclave de la technique. C'est pour cela que je considère que, malgré tout, je reste autodidacte. Je ne me suis jamais plié à l'enseignement d'un professeur et je suis toujours à la recherche de connaissance. Même dans l'art occidental, je ne m'intéresse pas à tout, je me concentre sur ce qui va servir ma sensibilité. D'ailleurs, je n'ai pas d'amour particulier pour les musées, je trouve qu'ils ont quelque chose de décadent, quelque chose de figé, de fini, quelque chose qui appartient au passé. Dans un musée, je vais directement voir les choses qui m'interpellent sans m'attarder sur le reste. Je fonctionne comme ça. Ma sensibilité sélectionne instinctivement ce qui lui sert.

Farid Belkahia
Couleurs de la transe
Technique mixte sur peau
182 x 225 cm
1994



Pour revenir donc à ce problème d'expressionnisme, une fois en Tchécoslovaquie j'allais vivre d'autres bouleversements. Il y avait la Guerre d'Algérie, les combattants avaient le soutien de tout le bloc communiste et donc Prague recevait des Algériens qui venaient se soigner d'estropies physiques ou mentales causées par la guerre. J'ai rencontré tout ce monde et j'ai suivi la guerre de loin mais vécu fortement toutes ses atrocités. Je n'oublierai jamais ce jeune homme qui avait sombré dans la folie le jour où on lui a donné l'ordre dans un camp du Front de Libération Nationale (FLN) de tuer un prisonnier français. Une fois devant le condamné, il s'est rendu compte qu'il était face à un ancien camarade de classe. Un vieux combattant, ayant suivi la scène et vu l'état du jeune mujahid, a demandé au chef de faire le sale boulot à sa place. Mais ce jeune homme a quand même perdu la raison. J'ai vu des mutilés de tout genre.

J'ai connu aussi Henri Alleg, avec qui j'ai passé quatre ou cinq jours et qui m'a raconté les horreurs de la torture. Ce qu'Alleg m'a raconté, il ne

Farid Belkahia ^
Calligraphie
 Relief en cuivre
 50 x 50 cm
 1967

Farid Belkahia <
Main éclatée
 Relief en cuivre
 160 x 140 cm
 1977

Farid Belkahia >
Sans titre
 Cuivre sur peau
 187 x 155 cm
 1976-1977



l'a peut-être pas consigné dans son célèbre livre *La Question* (2). Une atrocité inouïe...

Moulim Heureusement qu'à Prague, il n'y avait pas que ces atrocités ! Tu as pu profiter de la vie culturelle et artistique jusqu'au jour où l'on t'appelle au devoir national. Le retour au Maroc était dans le but de construire le pays, de faire profiter les jeunes marocains indépendants de tout ce que tu as pu construire comme savoir grâce à la formation et aux rencontres, que tu as pu faire...

Belkahia Oui j'étais sollicité par Mahjoub Benseddik (3). Et d'ailleurs, quand j'ai pris la direction de l'école des Beaux-arts de Casablanca, j'ai tout fait pour éviter l'enseignement autoritaire, que j'ai pu voir en France chez certains professeurs de l'Ecole des Beaux-arts de Paris. Je le dis d'ailleurs clairement dans une plaquette de présentation de l'Ecole des beaux-arts de Casablanca, que nous avons publiée en mille neuf cent soixante cinq.

Moulim Figure-toi que j'ai un exemplaire de cette plaquette, que j'ai acheté chez un bouquiniste à Casablanca. Je connais l'introduction dont tu parles. Je vais l'intégrer dans cette conversation :
Introduction de la plaquette de présentation de l'Ecole des Beaux-arts de Casablanca «*L'Ecole a pour but de donner aux élèves des connaissances*

Farid Belkahia
Labyrinthe
Technique mixte sur peau
140 x 134 cm
1986





techniques dans les diverses branches qu'ils désirent étudier.

Si l'enseignement des techniques est une nécessité, l'art ne commence qu'avec leur mise en œuvre. Le professeur ne peut ici que s'efforcer de transmettre à ses élèves son idéal créateur et sa foi.

Cet idéal peut déplaire à certains élèves, ils ne doivent pas pour autant se renfermer sur eux-mêmes, car le rôle d'un élève est de recevoir pour mieux s'épanouir.

Si riche que soit la personnalité d'un professeur il ne serait pas bon que ses élèves soient soumis à son influence exclusive. La diversité des points de vue ne peut permettre qu'un élargissement de l'esprit.

Les divergences de tendances entraînent inévitablement des discordances de jugement. Les élèves dont les travaux en sont l'objet peuvent et doivent même solliciter une discussion contradictoire des professeurs sur le sujet de litige. Ou bien la controverse éclairera une interprétation erronée de l'élève, ou bien elle approfondira des conceptions en apparence opposées mais dans le fond complémentaires. L'enseignement ne peut qu'en être enrichi. Ce dialogue doit se poursuivre à tous niveaux. Il implique l'acceptation d'une critique loyale, constructive et réciproque.

Depuis trois ans les professeurs et moi-même avons essayé de mettre en pratique l'esprit énoncé dans cette introduction. Des problèmes ont surgi. Des moments de découragement se sont fait sentir. Mais ces problèmes en fin de compte sont l'élément moteur et dynamique de notre travail, et par delà, de notre existence. Quelques résultats obtenus nous ont encouragé à poursuivre dans cette voie avec espoir». (4)

Moulim Ta démarche pédagogique était donc basée sur le fait d'éviter tout le mauvais côté, que tu as subi à Paris dans tes premiers jours de formation, et surtout une remise en cause de l'académisme occidental et par là colonial.

Farid Belkahia <
Aube
Noir et henné
sur peau
Ø 155 cm
1983

Farid Belkahia >
Hommage à
Gaston Bachelard
Teinture sur peau
320 x 195 cm
1984

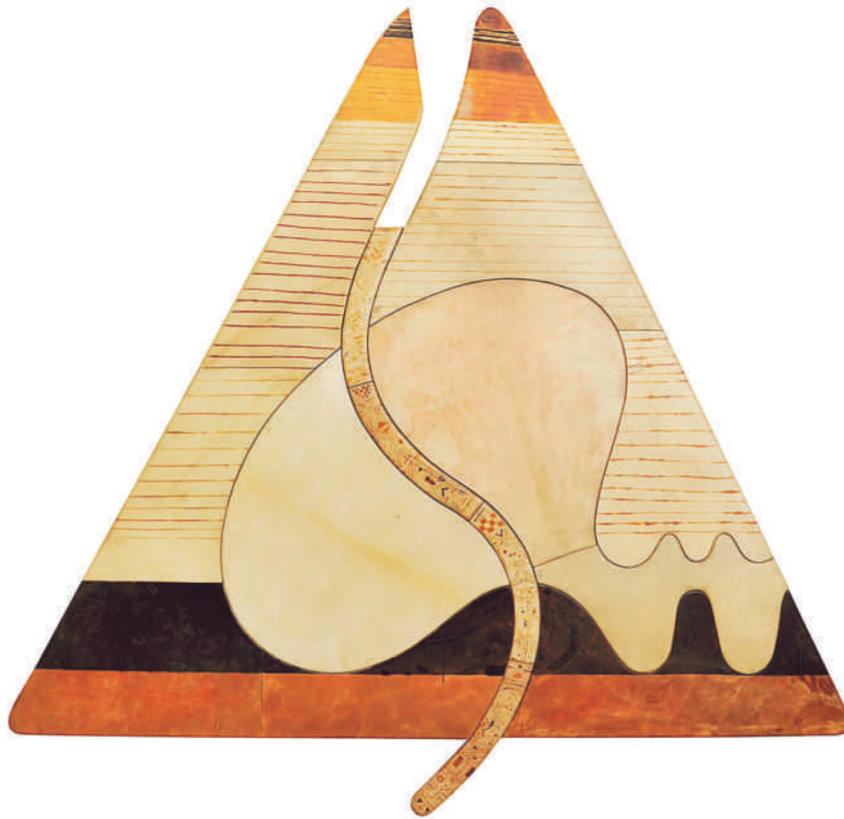




Mais concernant ta pratique artistique, de la peinture essentiellement, pourquoi as-tu donc abandonné l'expressionnisme alors que tu avais traité des sujets d'une manière excellente : la torture, la condition humaine... surtout pendant ton séjour à Prague.

Belkahia Pour répondre à la question : pourquoi j'ai quitté l'expressionnisme pour verser dans cette relation au patrimoine, il me faut mettre le lecteur dans l'ambiance de ces années là. Moins de dix années nous séparaient de la date effective de la signature de l'Indépendance du Maroc. Déjà mon retour était dans le but de mettre en place un enseignement des arts nouveau et différent de celui dispensé du temps du Protectorat. Il fallait donc faire un effort et se démarquer de la pratique pédagogique précédente. Ensuite le pays était en ébullition, un grand nombre d'intellectuels, d'artistes, de scientifiques, qui vivaient à l'étranger, étaient rentrés à cette époque en vue de construire le pays. Nous sommes tous rentrés au pays avec une question fondamentale : que pouvons-nous donner à notre pays ? Aujourd'hui je vois que malheureusement les jeunes se posent la question inverse, qu'est-ce que le Maroc peut nous donner ? C'était l'époque de l'euphorie nationale. Notre souci majeur était donc la construction de l'Etat national : l'enseignement national, la culture nationale...et bien entendu l'Art national. C'était l'ère de la décolonisation. Il fallait se débarrasser des résidus d'une vision coloniale. Les sociologues, les historiens, les poètes, les romanciers... tout le monde s'y mettait. Cela ne pouvait pas me toucher au niveau de l'enseignement sans affecter mon art. Dans cet environnement, je me suis tourné vers ce qui me touchait le plus et d'une manière directe. Il ne faut pas oublier que mon père était marchand d'objets d'art marocains, des tapis et des objets en général. Je me suis alors tourné vers ces choses qui habitaient mon œil, ma sensibilité, ma peau... Je viens de te dire : *«Quand je change d'aire culturelle et symbolique ma pratique change aussi.»* Là

Farid Belkahia
Sans titre
Technique mixte
sur peau
144 x 150 cm
1984



j'étais dans une remise en question totale du principe même fondateur du tableau et de la pratique artistique à l'occidentale. Nous n'étions pas seuls à poser ce problème, tous les artistes et intellectuels du Tiers-Monde étaient dans la même situation.

Moulim Comment t'est venue donc l'idée du cuivre ? C'est vrai qu'à l'école des beaux-arts de Casablanca vous étiez dans un moment de remise en cause de l'académisme comme tu viens de le dire, mais est-ce suffisant comme explication ? Le cuivre a certes une symbolique particulière dans le champ visuel et même magique au Maroc, surtout dans ton environnement d'enfance à Marrakech et ses environs, mais cela aurait pu être le cas pour d'autres matériaux et d'autres supports...

Belkahia L'expérience du cuivre est particulière. Par delà la remise en cause du principe académique de l'art occidental, j'avais senti à un moment

Farid Belkahia <
Transe
 Henné sur peau
 281 x 271 cm
 1987

Farid Belkahia >
Sans titre
 Technique mixte
 sur peau
 140 x 250 cm
 1984





que la peinture ne répondait plus à ma sensibilité. Loin de toute considération théorique, c'était d'abord physique. Il s'agit de mon rapport, celui de mon corps avec la peinture. J'ai une trop grosse énergie que je dois décharger, car si elle restait contenue en moi elle serait néfaste pour moi d'abord et pour mon entourage ensuite. La peinture me semblait et me semble toujours trop molle pour faire l'affaire. J'avais envie d'un support qui pouvait me tenir rigueur. Je voulais sentir que j'allais dans mes fin-fonds pour extirper ce qui en moi sommeillait. Ce fut donc ce métal noble et coriace : le cuivre. Le cuivre ça martèle, ça tape, je sens que je me décharge, me débarrasse de cette énergie négative. Le cuivre n'est pas plat, il a du relief. Je touche le travail et je rentre en interaction avec la matière rugueuse. Cela donne un sens à l'existence. On sent un corps à corps véritable avec l'œuvre. Une véritable bataille mais une joie et une satisfaction certaines.

Moulim L'expérience du cuivre était bien heureuse, pourquoi l'as-tu donc abandonnée? Tu ne trouvais plus de satisfaction ou y aurait-il une autre raison cette fois-ci intellectuelle ?

Belkahia Je ne peux pas parler de ce qui pourrait se passer au-delà de ma conscience, mais l'histoire du cuivre est toute simple : un soir, tard

Farid Belkahia <
Couleurs de la transe
 Technique mixte
 sur peau
 45 x 70 cm
 1988

Farid Belkahia >
Sans titre
 Technique mixte
 sur peau
 153 x 125 cm





dans la nuit vers trois heure ou quatre heure du matin, j'écoutais une radio, je ne sais plus laquelle. J'avais l'habitude d'écouter la radio, et j'ai entendu un expert des métaux dire que le cuivre allait devenir un minerai très rare et que son utilisation d'une manière démesurée dans les fils électriques et dans l'industrie en général pourrait conduire à sa disparition ou du moins à sa raréfaction. Alors je me suis dit qu'il fallait vite trouver un remplacement. Je sentais que j'allais me trouver du jour au lendemain privé de mon support de travail de base. Alors j'ai opté pour la peau.

Moulim C'est quand même toute une entreprise que de réfléchir sur la question et tomber encore une fois sur un matériau du terroir...

Belkahia Je n'ai pas cherché loin ni longtemps. Je me suis, comme je l'ai dit, toujours concentré sur ce qu'il y a de plus proche, de plus collé à ma peau. Et c'était la peau !

Moulim Pourquoi la peau justement ? La peau dans sa symbolique populaire renvoie à l'érotisme. Comment quitter un métal aussi dur, aussi tranchant pour aller vers un support flasque, puant des fois, qu'est-ce qui t'attirait dans cette histoire ?

Belkahia Je crois maintenant, puisque tu le dis, que tout ça a présidé à ce choix. L'érotisme, les souvenirs, la relation à la femme, les odeurs, les saveurs, tout cela à la fois. Encore une fois c'est de ma vie que je tire mes choix dans l'art. Quand je pense que, des fois, j'ai envie de donner de l'odeur à la peau, faire de l'odeur une composante plastique de mon travail, je me pose aussi la question de l'origine de ces envies qui se transforment en grammaire artistique. Oui, j'aurai aimé pouvoir donner à la peau une odeur. J'adore les odeurs fortes, primaires... Ma tante paternelle qui me portait sur son dos utilisait le clou de girofle comme parfum. Tout me revient maintenant, je mettais mes narines directement dans sa nuque et j'aspirais et je m'abreuvais de ce jaillissement de l'odeur ; cela m'a marqué et ne quitte pas ma mémoire. D'ailleurs plus tard j'avais une amie sahraouie, danseuse de la guedra, elle mettait tous les parfums de ce

Farid Belkahia
Fond jaune
Dessin sur peau
153 x 125 cm
1998



genre : le henné, le clou de girofle, le bleu indigo qui sentait fort...Tu connais leur manière à se parfumer...

La peau c'est l'érotisme, oui bien sûr ! D'ailleurs ma relation directe avec cette matière peut renvoyer à cela : Je la traite d'une manière particulière. Je m'enivre de son odeur, je la racle, je la tends, je la traite avec mon corps, je suis minute par minute sa nouvelle naissance c'est-à-dire son passage de l'état-cadavre à l'état-support pour l'œuvre. Je ne l'achète pas toute préparée. Le traitement de la peau est une étape très importante dans ma démarche. D'ailleurs je ne peux pas ne pas citer le film que Raoul Ruiz a réalisé sur mon travail et là il a filmé tout le processus par lequel passe la genèse de l'œuvre. La peau naît avec mon travail. Bien sûr il n'y a pas que la peau il y a aussi le henné et je n'ai pas besoin de rappeler la relation de cette plante avec l'érotisme dans notre culture et combien il hante (dans le sens positif) notre mémoire et notre imaginaire. Le henné ne meurt pas et la peau de même, c'est pour cela que j'ai parlé de naissance de la peau dans mon œuvre.

Farid Belkahlia <
Sans titre
 Technique mixte
 sur peau
 63 x 76 cm
 1990

Farid Belkahlia >
Sans titre
 Technique
 mixte sur peau
 50 x 70 cm
 1990



Moulim J'ai toujours senti chez toi, et cela depuis que je te connais vers la fin des années soixante-dix, une relation particulière avec l'Afrique profonde, subsaharienne, quel rapport entretiens-tu avec l'Afrique, les humains, la culture, l'histoire... ?

Belkahia D'abord je suis africain. Je suis de l'Afrique blanche, si l'on peut ainsi diviser l'Afrique, mais tous ceux qui voient mon travail croient que je suis originaire de l'Afrique noire. Effectivement, j'ai été profondément marqué par mes voyages en Afrique subsaharienne (le Mali, le Niger, le Sénégal...) dans les années Mille neuf cent soixante sept, soixante huit je crois. Je n'oublie pas, en tant que Marocain et Africain, toute la culture des caravanes, tout l'échange intense que le Maroc avait avec l'Afrique. Marrakech était, et demeure je suppose, un centre important de ce brassage. La colonisation occidentale et française essentiellement a commencé par couper nos liens avec l'Afrique en coupant les routes caravaniques, puis en essayant de diriger notre attention vers d'autres régions du monde. Ils ont commencé par étouffer le Maroc économiquement avant de le coloniser

mais ils ont réécrit l'histoire de manière à ce que le Maroc devient au regard des Africains une ancienne force d'occupation. Ils ont ancré dans notre pensée que nous appartenons à une autre culture. Il ne faut pas tomber dans ce piège. J'ai connu à Casablanca des familles où il y avait un mélange extraordinaire, des fassis blancs avec leurs frères et sœurs bruns ou complètement noirs, un plaisir. Je ne sais pas pourquoi on n'insiste pas beaucoup sur ce côté africain du Maroc. Nous sommes africains et nous le demeurerons. De cette passion, provient mon attachement à la musique gnaoua et à toutes les traditions mystiques africaines Tijania du Sénégal ou autres.

J'ai toujours insisté sur ma position d'artiste africain et du Tiers-Monde, il faut le souligner.

Moulim Et ton attachement à la culture du Sahara...

Farid Belkahia >
L'ogresse
Technique mixte sur peau
155 x 125 cm
1992

Farid Belkahia <
Hommage à Courbet
Technique mixte sur peau
140 x 250 cm
Période de Rome







Belkahia D'abord c'est la porte de l'Afrique, le Sahara fut et demeure le grand filtre à travers lequel passent toutes les informations, qui nous viennent de l'Afrique ou celles que l'Afrique nous adresse. Notre laboratoire de brassage culturel est notre Sahara. La musique, les couleurs, les odeurs, tout ce qui nous vient de l'Afrique porte l'odeur du désert du grand Sahara. Lors des grands échanges commerciaux, intellectuels et artistiques avant l'intervention européenne la culture marocaine, était portée par les gens du Sahara vers le grand Soudan africain. Le Sahara a toujours été notre réservoir spirituel. D'un autre côté, je suis admiratif du travail manuel des *Mâllem* sahraoui. Tout le travail du cuir, de l'argent, du bois qui se fait dans le Sahara. C'est d'une finesse incroyable.

Moulim En tout cas on ne se trompe pas sur tes relations avec ces aires culturelles et géographiques, même si on en parle que rarement ou pas du tout.

Belkahia C'est juste qu'on ne m'a jamais posé la question, la bonne question.

Farid Belkahia ^
Jerusalem
 Technique mixte
 sur peau
 20 x 77 cm
 1994

Farid Belkahia >
Sans titre
 Technique mixte
 sur peau
 124 x 77 cm
 2003





Notes

1 - Janine Guillou devint la maîtresse et la muse de Nicolas de Staël, depuis son séjour au Maroc en 1935 jusqu'à sa mort en 1946

2 - En 1957, en pleine guerre d'Algérie, Henri Alleg, directeur du journal Alger républicain, est arrêté à Alger où il sera torturé par des parachutistes français dans un lieu non-officiel. Henri Alleg survit aux séances de torture, puis il est transféré dans un se faire prendre, il utilise des morceaux de papier qu'il remet à son avocat. Celui-ci autre camp de détention d'où il parvient à déposer une plainte auprès du procureur. Ce qui lui vaut d'être transféré à la prison d'Alger. C'est là qu'il écrit le récit des sévices endurés lors de son passage dans le centre de détention non-officiel. Pour ne pas parvenir à faire éditer son récit en France en 1958 aux Editions de Minuit. Trois mois après sa publication, le livre est interdit !, ce qui vaudra à La Question une renommée immédiate. Le texte circule alors sous le manteau.

3 - Mahjoub Benseddik, fondateur de l'Union Marocaine du Travail (UMT). Ce syndicat était aux présides de la Mairie de Casablanca dont dépendait et dépend toujours l'Ecole des Beaux-arts.

Farid Belkahia ^
Sans titre
 Technique mixte sur toile
 29 x 34 cm
 1982-1983

Farid Belkahia <
Sans titre
 Technique mixte sur toile
 29 x 34,5 cm
 1982-1983

Farid Belkahia >
Envol
 Technique mixte sur peau
 115 x 156 cm
 1986

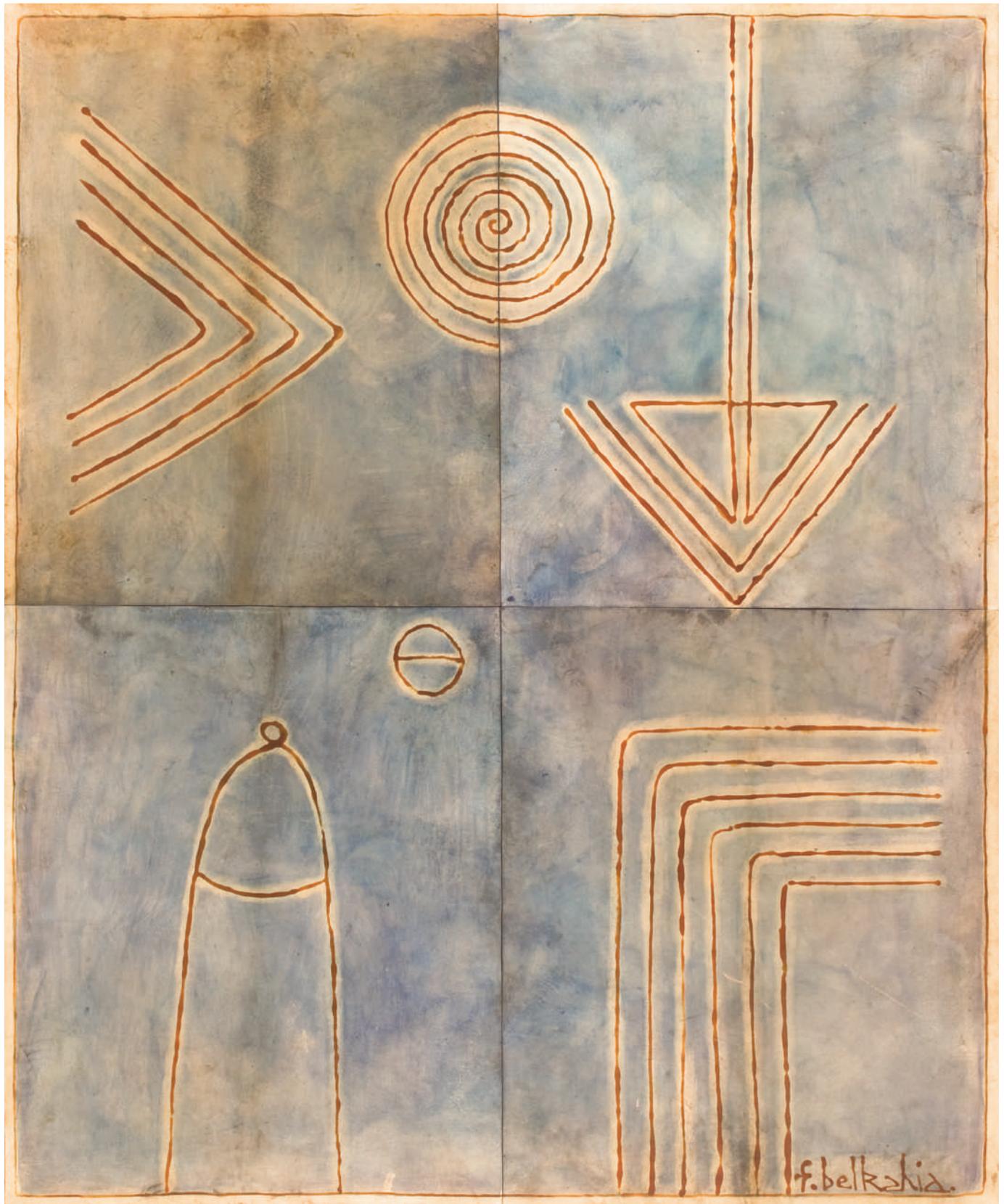
4 - Dans la deuxième page de couverture, on lit ceci : «*Cette plaquette a été réalisée en vue de donner un aperçu sur les différentes activités de l'école des Beaux-arts de Casablanca pendant la période 1962 à 1965*». A la dernière page de la plaquette, il est précisé que : «*Cette plaquette, éditée par l'école des Beaux-arts de Casablanca, mise en page par M. Melehi, a été imprimée le 15 juin 1965 sur les presses des Editions Marocaines et Internationales à Tanger*».



Farid Belkahia >
Solitude à deux
Technique mixte sur peau
153 x 125 cm
1998

Farid Belkahia <
Sans titre
Technique mixte
sur peau
(33 x 33 cm) x 4







*Je me suis alors tourné vers ces choses qui
habitaient mon œil, ma sensibilité, ma peau...
Je viens de te dire que quand je change d'aire
culturelle et symbolique ma pratique change
aussi. Là j'étais dans une remise en question
totale du principe même fondateur du tableau
et de la pratique artistique à l'occidentale ●●●*

Farid Belkahia



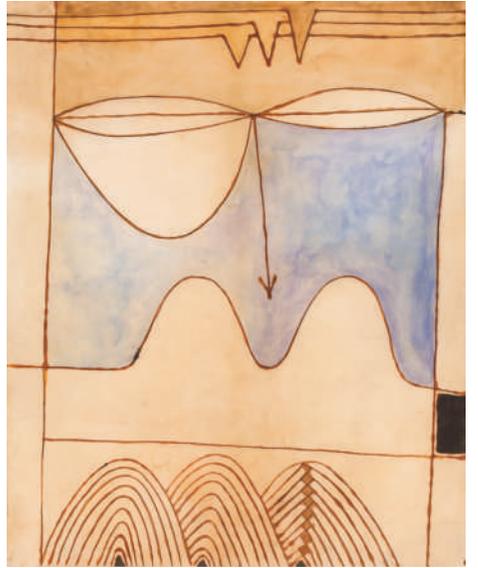
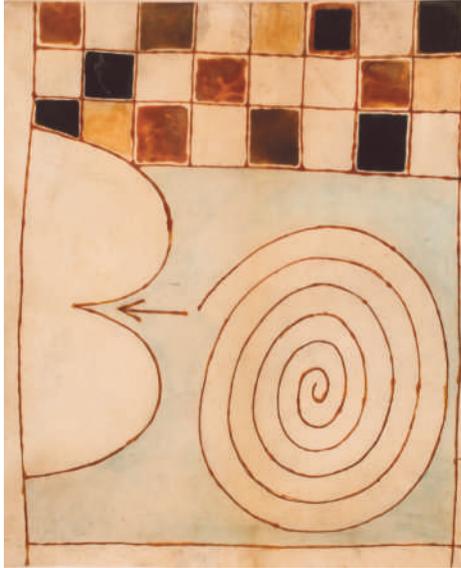


< Farid Belkahia
Sans titre
Technique mixte sur peau
70 x 50 cm
1998



> Farid Belkahia
Sans titre
Technique mixte sur peau
Ø 50 cm
2000

∨ Farid Belkahia
Sans titre
Technique mixte sur peau
Ø 50 cm





^ Farid Belkahia
 Sans titre
 Technique mixte sur peau
 (76 x 62 cm) x 5
 1996



v Farid Belkahia
 Sans titre
 Technique mixte sur peau
 (76 x 62 cm) x 5
 1996



Farid Belkahia
Sans titre
Technique sur peau
70 x 70 cm
2002



Farid Belkahia
Sans titre
Henné sur peau
2000



Farid Belkahia
Sans titre
Henné sur peau
Ø 155 cm
2004



Farid Belkahia
Sans titre
Technique mixte sur peau
25 x 30 cm
2003



Farid Belkahia
Solitude habitée
Technique mixte sur
peau
60 x 60 cm
2000



Farid Belkahia
Sans titre
Technique mixte sur
peau
25 x 30 cm
2001



Farid Belkahia
L'aube
Relief en cuivre

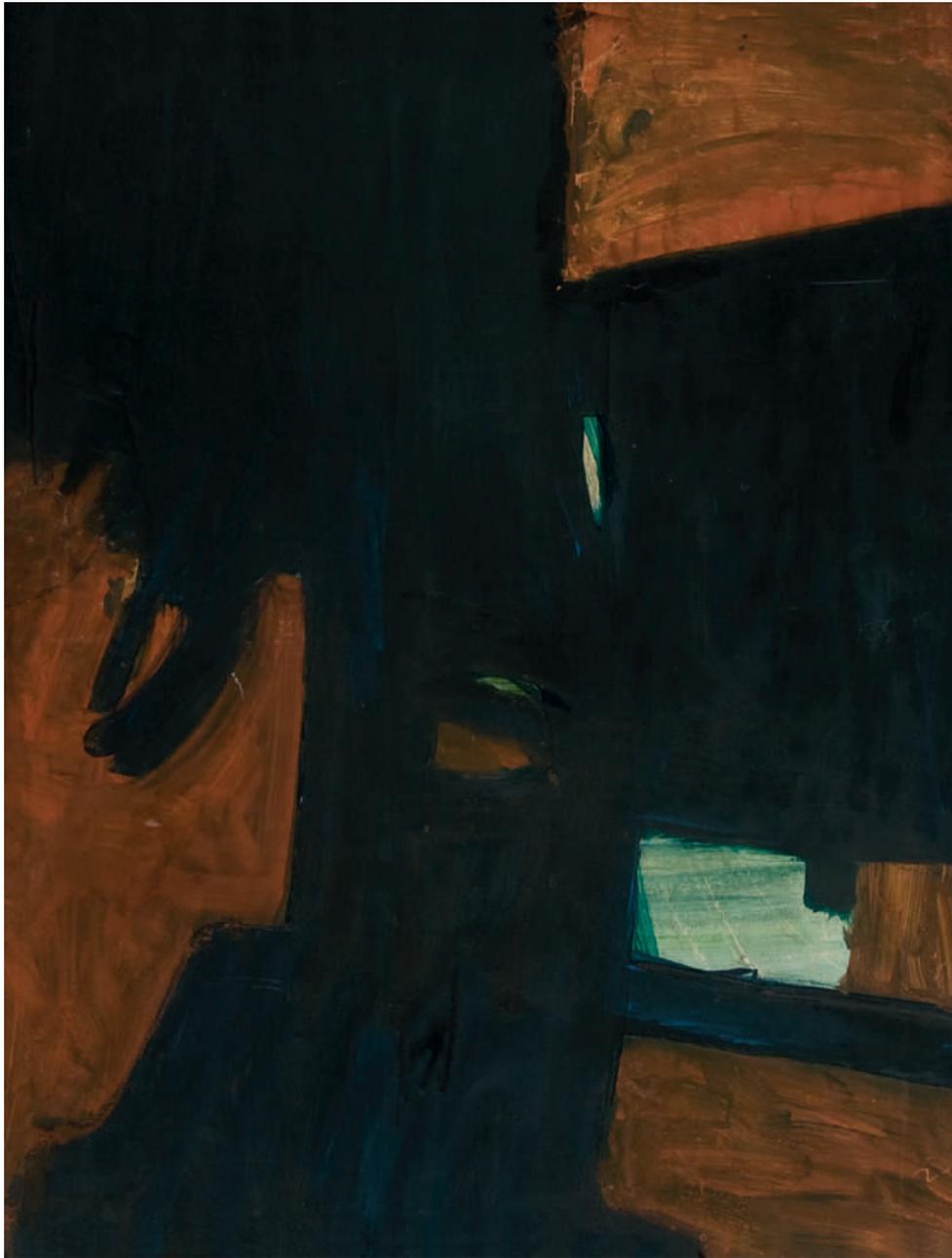


Farid Belkahia
L'arbo
Relief en cuivre
2010





MOHAMED
CHEBAA



Moulim Avant les années soixante, tu faisais un travail expressionniste, qui était ancré dans la tradition de la peinture occidentale, puis il y eut un passage. Au Maroc et à l'école des Beaux-arts essentiellement, tout a changé. Est-ce qu'on peut savoir quel est le moment décisif qui a déterminé ton écart par rapport à ce genre de peinture et ton versement dans une peinture conceptuelle, recherchée, raffinée...on cherche ce moment de transition...?

Chebâa En fait cela dépend de la préparation de chaque artiste, je sais c'est peut-être un hasard de l'histoire, que j'étais le peintre le plus habilité à apporter une réflexion parce que je l'ai développée et je l'ai publiée, j'ai participé à des revues, j'avais une présence au niveau de mon discours sur la peinture. Parce que je considérais justement que la réflexion et le discours théorique sur la peinture sont très importants pour la portée et le contenu de l'art contemporain au Maroc. Sinon il y avait sur la scène artistique marocaine un intérêt pour l'art et la peinture naïve. Il y avait une certaine direction de pensée qui prônait qu'on n'est pas obligé d'être un académicien pour faire de l'art moderne, en ceci malheureusement la politique coloniale de l'époque avait fait beaucoup de tort. Par ailleurs je considère que, et je suis heureux de le dire et je le dis avec fierté, j'ai

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur
contreplaqué
67 x 52 cm
1962

combattu cette idée. On considérait l'artiste marocain, ou comme ils l'appelaient le petit marocain, qui n'a même pas été à l'école, un être frais et innocent (naïf). Je n'oublierai jamais ce cliché. Il y avait un mépris terrible.

Moulim Justement, cette conscience est née chez toi ici au Maroc, ou une fois le contact direct établi avec l'Europe...

Chebâa Non je dois dire que c'est avant d'aller en Europe. Il y avait une préparation disons, une espèce de préparation au préalable. J'étais le seul artiste qui pouvait lire en arabe et dans d'autres langues européennes, et ceci a constitué pour moi, un bagage et des moyens, ce qui m'a donné cette possibilité d'affirmer en parallèle de ma pratique artistique une réflexion sur l'art et le devenir de ma société...

Moulim Cette tentative de dépassement est née chez toi déjà à l'école des Beaux-arts de Tétouan où tu faisais tes études

Chebâa Oui, oui, malgré les limites de l'époque bien entendu. Mais j'étais assez original déjà à l'époque, original dans ce sens que je n'étais pas manipulé par ce qui se faisait officiellement ou par ce qui se faisait au niveau de l'école...Il faut dire que c'était ma culture bilingue qui faisait la

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
80 x64 cm
1967



différence par rapport aux autres. D'ailleurs la plupart des artistes même à l'heure actuelle privilégient le côté plus ou moins analphabète, je veux dire privilégient l'acte et le comportement, plus que la réflexion et la production artistique...tu l'as certainement remarqué à plusieurs reprises, comment les artistes méprisent le côté intellectuel de l'art. En quelque sorte ils ont l'air de dire que si on est intellectuel on n'est pas frais, on n'est pas naïf, car être naïf c'est aussi être frais, cru ce qui n'est pas mûr. En fait c'est une notion coloniale qui écrase l'individu colonisé...

Moulim Tu es donc rentré à l'école des Beaux-arts de Tétouan vers 1955 ?

Chebâa Oui, oui, c'était juste avant l'indépendance du Maroc. Après l'indépendance je suis allé en Italie où j'ai découvert un autre monde. L'Italie correspondait bien à ma préparation intellectuelle, du côté artistique, du côté du concept de l'art contemporain et moderne ; surtout par rapport à un artiste arabe dans le contexte arabe et marocain...

Moulim Venons-en à l'engagement à l'école des Beaux-arts de Casablanca

Chebâa J'étais recruté comme enseignant. On m'a demandé de rejoindre l'équipe. J'étais donc ravi parce que j'avais une vision de l'artiste de

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 150 cm
1969





l'avenir du Maroc : il devait être savant dans son domaine et non pas naïf. D'ailleurs j'avais mené une guerre contre l'art naïf car cela détruisait tout ce qu'on cherchait à conceptualiser pour insuffler une certaine logique à la création dans notre pays...

Moulim D'ailleurs tu es peut-être le seul artiste qui a pris sur lui la charge d'écrire et de prendre des positions claires par rapport à la peinture naïve...

Chebâa ...absolument, et donc la collaboration avec *Souffles* a été quand même sur le plan..

Moulim On viendra à *Souffles*. Pour croiser *Souffles*, tu avais un projet. C'est pour cela qu'avec le groupe vous avez débouché sur des réalisations intéressantes à propos de la réflexion sur l'art. Parmi ces choses tu t'occupais à décoloniser l'œil et l'esprit...

Chebâa Absolument ! D'ailleurs c'est une prise de conscience et une prise de position assez étonnante par rapport au contexte de l'époque. Malgré tout il y avait une pression de ce qui était considéré comme correctement valable. Ce qui m'a aidé c'est que j'écrivais en arabe, en français ou même en espagnole des fois. Ceci était très important car c'est comme ça que je défendais l'art comme activité intelligente. L'art n'était pas pour moi

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
80 x 64 cm
1967



uniquement : regardez c'est joli, même si l'artiste est analphabète. Nous avons œuvré contre l'idée que faisait circuler les critiques d'art de la colonisation sur les artistes naïfs les faisant passer pour les seuls représentants de l'art marocain...

Moulim Tu n'étais pas uniquement contre la peinture naïve mais aussi contre la peinture folklorique, carte-postalesque...c'était de quel point de vue, pourquoi cette position ?

Chebâa Parce que cette peinture faisait partie de l'art de pacotille, de l'art de la petite boutique qui te vend la chose, le cadre et le miroir...alors que je considérais qu'un tableau était avant tout une conception, une réflexion et une responsabilité qui incombait à l'artiste. Je crois que pour les artistes du monde arabe, j'ai le statut au Maroc de celui qui a porté le

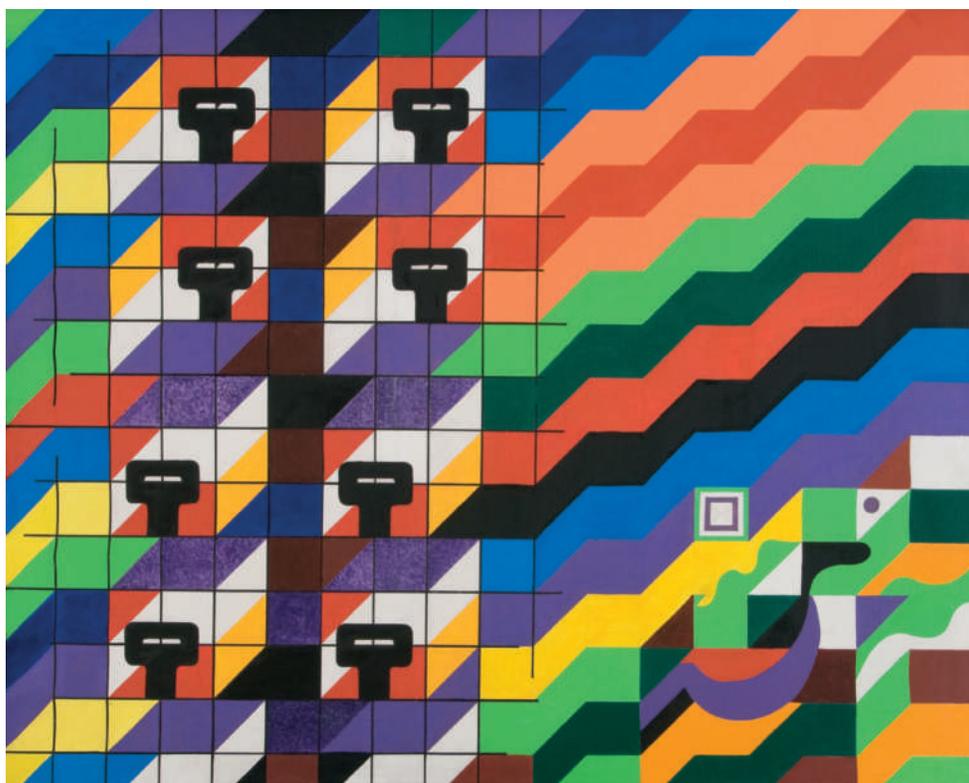
Mohamed Chebâa
Sans titre
Peinture cellulosique
sur contreplaqué
100 x 100 cm
1973

drapeau de l'art contemporain avec intelligence, réflexion et discours.

Moulim Ce qui est justement remarqué c'est que ce soit la peinture naïve ou la peinture folklorique de carte postale, c'était une pratique qui correspondait, pour vous, à une idée néocoloniale. Et vous, toi et tes collègues de l'époque, vous n'étiez pas d'accord sur ce point de vue.

Chebâa Justement, c'était la politique de la mission culturelle française de l'époque. C'était inouï, très fort, et très sérieux. Il fallait à tout prix garder, renforcer, montrer le côté naïf, spontané soit disant, sous prétexte de l'originalité. Pour vendre cette idée ils ont encouragé beaucoup de jeunes artistes. Avec la revue *Souffles*, le discours théorique et la réflexion étaient parmi les urgences qui ont fait bouger les idées et fait réfléchir les jeunes.

Moulim Au moment où cette pensée néocoloniale disait que l'art marocain c'était cette expression là, vous disiez non ! Ce n'est pas cela l'art marocain, et vous proposiez autre chose. Justement cette proposition, cette autre chose se composait de quoi exactement ?



Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
80 x 95 cm
1977



Chebâa Selon ma position personnelle c'était profiter et récupérer des éléments de la tradition pour réaliser un travail-contemporain. Cette transition demandait une certaine vigilance...c'était là où il fallait réfléchir et être créatif et c'est ça qui a constitué le côté difficile de notre mission...

Moulim Récupérer des éléments de la tradition certes, mais la tradition à l'époque se composait de quoi exactement pour vous tous, on parle ici des éléments visuels, bien entendu?

Chebâa A l'époque cela correspondait pour moi, plus ou moins à un moment où dans les pays arabes il y avait une avant-garde artistique et culturelle, il y avait ce combat pour la contemporanéité, qu'il fallait atteindre, développer d'une façon affirmée. Nous cherchions à nous engager dans l'art d'une manière contemporaine et s'écarter de ce côté folklorique...

Moulim C'était le cas dans le monde.

Chebâa Oui, d'une façon générale.

Moulim Mais rares sont les pays arabes qui ont réussi cette entreprise.

Chebâa Non.

Moulim En Algérie il y avait le groupe Awcham, Denis Martinez, Choukri Mesli, Issiakhem aussi, c'était votre génération...

Chebâa Oui, je les ai connus. Il faut dire que ce qui est étonnant et en même temps qui fait plaisir, c'était dans un vide total nous devions faire naître la fraîcheur des idées. Il fallait tout commencer, écrire les premières pages et les premiers paragraphes.

Mohamed Chebâa <
Sans titre
Bois naturel
29 x 17 cm
1981

Mohamed Chebâa >
Sans titre
Acrylique sur toile
115 x 145 cm
1999

Moulim Vous cherchiez à reprendre le traditionnel, le travailler et le hisser au niveau de l'universel...incruster le local dans la modernité, parce que justement ce que cherchait cette pensée néocoloniale, selon vous, c'était de dire que les Marocains vivaient un retard historique, qu'ils ne pouvaient pas rattraper le temps ni l'Occident...

Chebâa ...et d'ailleurs cette pensée voulait nous faire croire que ce n'est pas méchant, c'était au contraire sympa ! Ils trouvaient cette fraîcheur amusante. Il y avait tout un côté folklorisant. Beaucoup d'artistes ont vendu leurs âmes au diable. Moi je crois avoir eu une prise de conscience très tôt. Il faut dire que ce qui m'a sauvé c'est ma culture bilingue et ma culture arabe soutenue par des textes, des sources et des écrits sur l'art ; des réflexions et des recherches, au niveau de la situation artistique dans le monde arabe, m'ont fourni cette culture.





Moulim Mais au niveau de la pratique, il n'y avait pas que ce côté intellectuel, vous parliez aussi de l'art rural, l'art citadin traditionnel, de l'art populaire en général... mais dans ton travail on voyait essentiellement une certaine inspiration de la calligraphie.

Chebâa Le travail lui-même correspond à un état de choses qui participent de l'idée de l'art contemporain au Maroc comme il doit être. Mais il se trouve que, heureusement même si ce sont plutôt des difficultés et des soucis pour un artiste, j'ai eu la charge de porter sur le dos le poids de ces thèmes, en quelque sorte de cette dichotomie concernant comment se comporter au niveau de l'art ? Qu'est-ce que je veux faire ? De l'art conceptuel, alors que les récepteurs supposés de cet art ne savent même pas ce que cela veut dire. C'était très compliqué ! C'est ainsi que j'ai beaucoup travaillé le côté social de l'activité artistique. J'ai essayé d'initier des collectifs, des groupes... organiser des conférences, des débats... Donc j'ai inventé toutes ces choses justement comme prétexte, en quelque sorte, dans le sens de la réflexion que je portais à l'époque avec certains collègues.

Mohamed Chebâa ^
Sans titre
 Pastel
 30 x 22,5 cm
 1989

Mohamed Chebâa <
Sans titre
 Technique mixte
 43 x 35 cm
 1988

Mohamed Chebâa >
Sans titre
 Huile sur toile
 80 x 68 cm
 1985





Moulim Il y avait aussi des interventions sur la ville et l'espace urbain, là c'était une occasion pour vous de montrer quelque chose en relation avec la tradition mais incrustée dans la modernité.

Chebâa Ce qui était beau dans cette affaire, c'était que, contrairement au discours pompeux sur la tradition et les valeurs de la tradition, nous sommes allés directement à l'action et nous avons pu réaliser quelque chose. Nous avons exécuté des peintures murales partout... Il y a eu un moment où c'était vraiment la folie, on allait de tous et de tous les pinceaux...

Moulim Je voulais surtout insister sur l'espace urbain ; les enseignes des magasins, les vitrines...

Chebâa Absolument, il se trouve que de par ma formation, je suis designer graphique et de publicité ainsi que dans le dessin d'animation expressive et l'illustration des textes...

< Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur papier
42 x 35 cm
1990

> Mohamed Chebâa
Sans titre
Technique mixte sur toile
100 x 81 cm
1993

>> Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur papier
48 x 36 cm
1993



Moulim Ainsi tu as essayé de sortir la calligraphie koufi de son caractère architectural et tu l'as retravaillée. Ceci avait l'air d'un projet de société... une société moderne...

Chebâa Justement c'est ici que résidait la beauté de la chose. Ce n'était nullement exprimé d'une manière franche ce n'était pas dit, ce n'était pas planifié avec des stratégies élaborées à l'avance, non. Ce qui est beau c'est que j'ai réalisé cela avec les personnes qui allaient avec moi dans le même sens. Et là il faut dire que c'est au moment de la création de *Souffles* que j'ai pu avoir l'appui véritable, car il y avait les intellectuels, les écrivains, les poètes. Ceci a secoué les peintres qui étaient en quelque sorte bavards et sans projet véritable.

Moulim Cette conviction que tu avais, à savoir que de la tradition on pouvait tirer quelque chose de consistant qu'on pouvait engager dans la modernité, c'est quelque chose qui ne t'a jamais quitté en fait. Plus tard tu allais travailler avec les artisans.

Chebâa Et avec les architectes aussi. Il faut dire que quand je me vois avec un peu de recul, je vois que c'était une lourde entreprise et une responsabilité qui dépassait nos moyens. Nous avons essayé de donner des réponses et des solutions. Des fois on se dit qu'on a pris la place de plusieurs commissions ministérielles...



Moulim Mais c'était aussi par souci politique

Chebâa Mon moteur c'est la culture, l'art...Le politique est une des mes préoccupations depuis que j'ai commencé à réfléchir sur le rapport de la culture, de la politique, de la société...J'associais toutes ces questions et c'est pour cela que pendant longtemps et d'ailleurs même maintenant, si on voit dans les monographies publiées sur l'art au Maroc, je suis absent. C'est une question.

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
124 x 150 cm
2003

Moulim Maintenant je voudrais savoir, il s'agissait bien de forger une identité artistique marocaine authentique, jusqu'à quel point vous avez réussi cela ?



Chebâa Alors attention ce qui est dangereux. La volonté d'atteindre une image, une identité de l'art contemporain marocain, ceci je ne l'ai jamais voulu ni recherché. Il y a eu peut-être des glissements, mais ce n'était jamais dans mon intention. Ce qui m'a aidé peut-être à éviter cet enfermement, ce sont les écrits, les conférences et le souci pédagogique. D'ailleurs je suis quelqu'un de mordu de la pédagogie et de la connaissance en général et surtout de l'art. La pédagogie aide à réfléchir et on est obligé de réactualiser nos concepts et nos visions.

Moulim Et si par exemple aujourd'hui, tu as la charge d'une école d'art, est-ce que tu vois la nécessité de faire rencontrer les étudiants et les artisans ?

Chebâa Bien sur, toujours, de plus en plus. Avec le recul, la pratique et les résultats de certaines expériences, je peux affirmer que l'art et l'artisanat vont de pair. L'artisanat doit faire tranquillement dans l'indépendance, faire ce qu'il a toujours fait sans se soucier de l'artiste ; alors que l'artiste doit annuler cette différence entre l'artisanat et l'art et avoir toujours un œil sur ce qui passe du côté de l'artisan. L'art est élaboré, c'est une création mais du point de vue de la manipulation ils se retrouvent.

Moulim Un jeune artiste aujourd'hui doit nécessairement s'ancrer d'abord dans sa tradition avant de devenir artiste contemporain.

Chebâa Il faut qu'il le fasse en même temps qu'il opère ses choix ; il faut qu'il le fasse dans les deux registres d'une manière simultanée. Et là je pense que nous avons un problème, c'est celui de l'enseignement académique universitaire.

Moulim C'est vrai quand on va dans des pays, aussi petits soient-ils, on trouve que l'art a une particularité qui le distingue de l'art des autres pays, et ceci vient de l'histoire et de l'héritage visuel de ces pays.

Mohamed Chebâa
Sans titre
Cuivre traité
Hauteur 44 cm
Socle 13 x 13 cm
1968



Au Maroc après la tentative de votre groupe dans les années soixante, il n'y a pas eu de tentative similaire : s'ancrer dans la tradition pour essayer de donner quelque chose de moderne et de particulier.

Chebâa A propos de la tradition au Maroc, il y a malheureusement un malentendu. Quand certains artistes s'intéressent à la tradition, ils croient qu'elle s'arrête aux babouches et au burnous. Si là est la tradition elle ne sert à rien, il n'y a qu'à laisser les artisans faire leur travail. Il faut au contraire essayer d'apporter du nouveau. Ceci m'a aidé mais en même temps m'a donné une charge énorme de travail, et parfois de colère parce qu'il y a des choses qui sont inconcevables quand on a toute une richesse à notre portée et des peintres qui ne font attention qu'à leur image au lieu de réfléchir sur ce patrimoine.

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 150 cm
1997



Mohamed Chebâa <
Pyramide
Fer forgé traité naturel
Hauteur 129 cm
2003

Mohamed Chebâa >
A bras ouverts
Fer forgé traité naturel
Hauteur 83 cm
2003

Mohamed Chebâa >>
Pinocchio
Fer forgé traité naturel
Hauteur 50 cm
2003



Moulim L'avenir de l'art au Maroc...

Chebâa L'avenir de l'art au Maroc ; nous avons passé beaucoup de temps à bricoler tout simplement. Nous avons toujours remis les choses au lendemain. Maintenant s'il faut parler sérieusement, il faut affirmer qu'il faut créer des institutions d'enseignement artistique même dans les quartiers si c'est nécessaire. Mais si tu prépares les cadres et les espaces qui vont préparer les jeunes à l'avenir, tu es sûr d'avoir un bon décollage de la pratique artistique.

Moulim Votre présence à l'école des Beaux-arts de Casablanca, en plus de l'expérience de *Souffles*, auraient pu déboucher sur quelque chose de très important au niveau de l'enseignement de l'art au Maroc, mais cela a été arrêté.

Chebâa En fait et pour parler de l'enseignement de l'art, il faut imaginer une société qui est déjà plus ou moins développée, et qui a déjà une vision de la question de l'art plus ou moins claire, et où les artistes de cette même société font leur travail d'une manière correcte ; alors que chez nous cela reste plus ou moins folklorique.

Moulim Vous aviez un projet de modernisation de la société, artistiquement ou culturellement parlant, au niveau de l'art, de la littérature, de la musique, je fais allusion ici à Nass El Ghiwane. Il y avait aussi ceux qui travaillaient sur la sociologie, l'histoire en parallèle...

Chebâa c'est sur mais ce sont nos idées c'est-à-dire moi et mes compagnons, même si on n'était pas nombreux, nous étions porteurs d'une vision plus ou moins claire, qui avec la distance de l'histoire me paraît quand même solide. Par contre aujourd'hui il y a une certaine confusion dans les propos à ce sujet.

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 130 cm
1969





Moulim Il y a réellement un problème d'identité surtout... C'est pour cela que notre époque a urgemment besoin des questions que vous avez posées dans les années soixante. Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? Quel projet de culture voudrions-nous avoir ? Sommes-nous des êtres qui viennent de l'Extrême Orient, de l'Afghanistan..., sommes-nous modernes, des Marocains qui choisissent délibérément d'être modernes sans se préoccuper de la tradition ou par contre nous ne voulons pas renoncer à nos traditions et nous cherchons à les concilier avec la vie moderne.... ?

Chebâa Mais là on attend tout des artistes, ils créent, ils organisent des séminaires, ils publient des livres... Non c'est la responsabilité de tout le monde. Il faut que l'intelligentsia authentique et sincère, les littéraires... se mettent au travail. Il y a des formules, nous ne sommes pas obligés de transformer le monde en vingt quatre heures.

Moulim Le projet que nous sommes en train de faire aujourd'hui va dans le sens où nous allons nous demander : quelles sont les questions qui ont été posées et qui ont été réglées ou prolongées. Vous avez posé des questions à la société et elle devait répondre. L'a-t-elle fait ? Ou a-t-elle répondu par un retour sur elle-même vers le passé ? Ou nous propose-t-elle autre chose ?

Chebâa Je crois qu'il y a un point obscur quelque part. Il y a des formes d'aliénations terribles. Les artistes et les intellectuels sont occupés malheureusement à soigner leurs carrières sans tenir compte de l'avenir de leur pays. D'un autre côté nous n'avons pas un système académique sévère qui sélectionne selon des critères solides. Le résultat est que nous avons un ensemble d'artistes qui sont incapables de formuler des problématiques et s'engager dans des projets de changement. C'est un

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
136 x 115 cm
2010



travail au quotidien qu'il faut entamer et non pas des sorties saisonnières d'apparat. Cette ambiguïté et cette confusion qui règnent sur la scène culturelle et artistique marocaine sont le résultat d'une, manie de vedettariat. Les artistes se préoccupent outre mesure de leur image au lieu de se pencher sur les problèmes de la société et de la culture de leur pays. Alors tout devient banal et ne reste que l'ego de l'artiste.

Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
150 x150 cm
2010



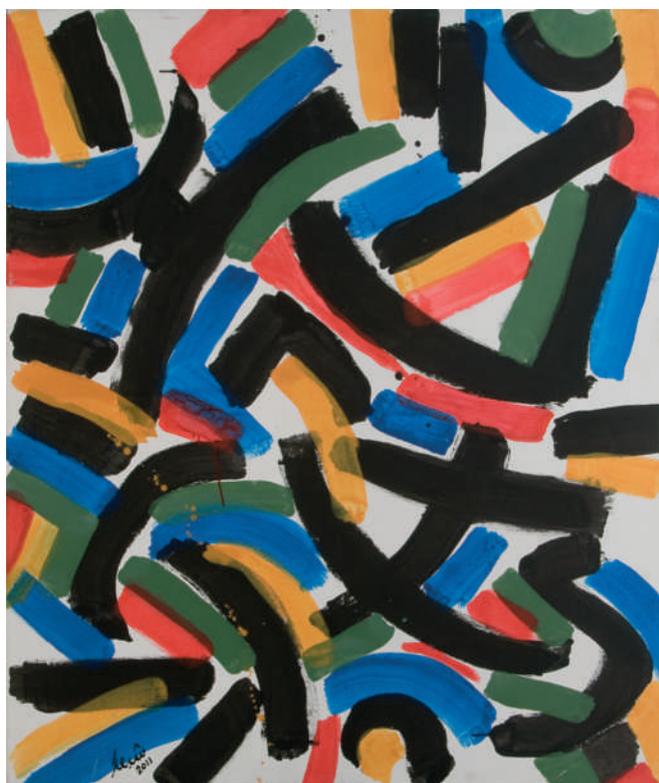
Selon ma position personnelle c'était profiter et récupérer des éléments de la tradition pour réaliser un travail contemporain. Cette transition demandait une certaine vigilance... c'était là où il fallait réfléchir et être créatif et c'est ça qui a constitué le côté difficile de notre mission ●●●

Mohamed Chebâa

Mohamed Chebâa <
Sans titre
Acrylique sur toile
150 x125 cm
2011

Mohamed Chebâa ∨
Sans titre
Acrylique sur toile
124,5 x100 cm
2010

Mohamed Chebâa >
Sans titre
Acrylique sur toile
150 x150 cm
2011





Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
110 x 127 cm
2010



Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 135 cm
2012



Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
135 x 120 cm
2012



Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
110 x 127 cm
2011



Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
100 x 145 cm
2012

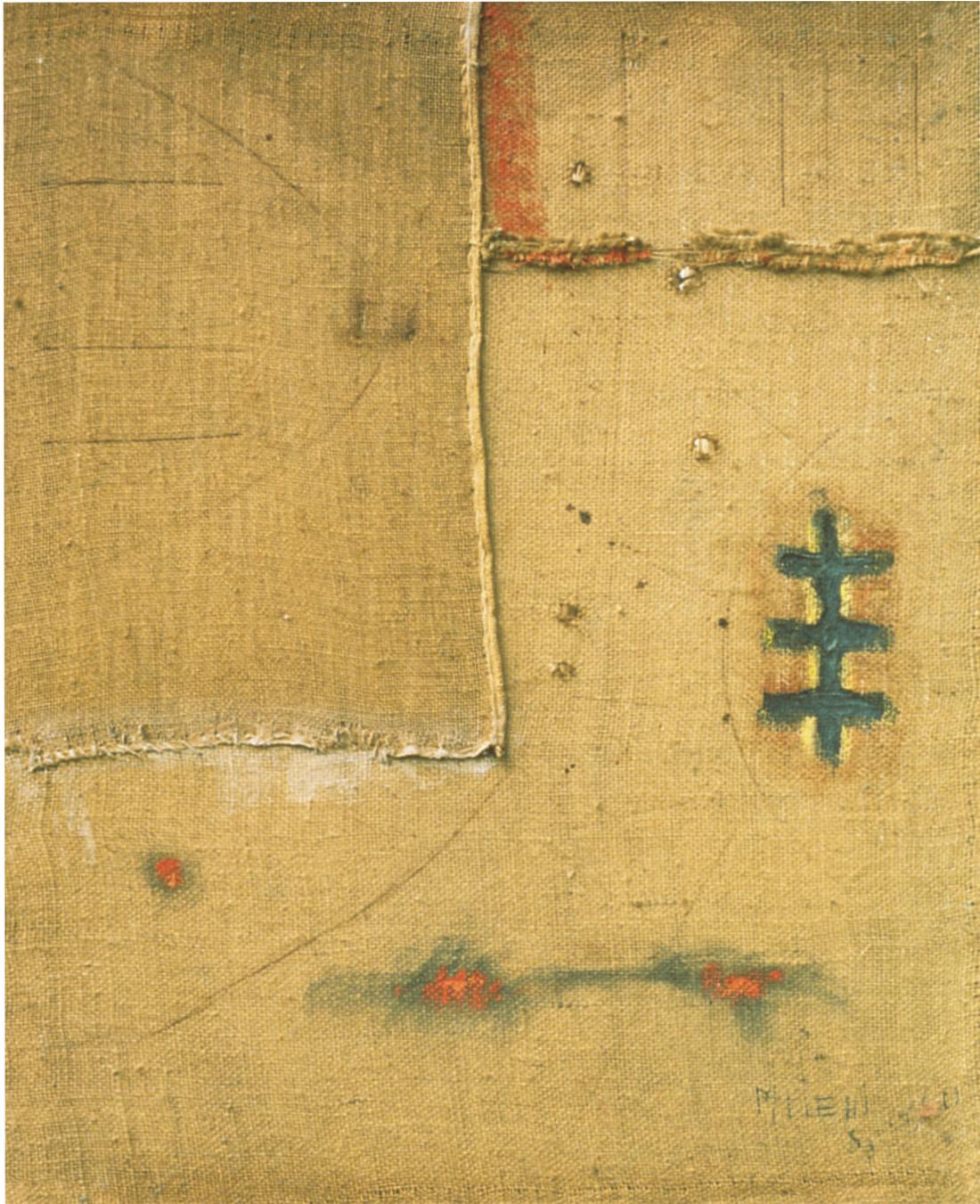


Mohamed Chebâa
Sans titre
Acrylique sur toile
100 x 145 cm
2012





MOHAMED
MELEHI



Moulim Je veux revenir avec toi sur ton retour au Maroc, c'était vers 1964 ou 63, tu y es revenu pour y vivre et t'occuper de formation, de promotion de l'art...

Melehi En fait, j'avais une bourse d'une fondation américaine d'une grande carrure. Une des clauses du contrat, qui me liait à cette institution, était l'engagement de retourner dans mon pays, et le faire profiter de ce que j'allais apprendre aux Etats Unis, c'est-à-dire mon expérience. Je n'avais pas l'intention de rester dans ce pays même si je l'aimais énormément. Il fallait rentrer au bercail, et trouver un endroit où je pouvais exercer mon activité artistique.

De retour, j'ai choisi un lieu qui ressemblait un tant soit peu aux EU : Casablanca. A l'époque, je rappelle, il y avait une école importante à Tétouan, l'école la plus importante peut-être, mais j'ai opté pour Casablanca. Tétouan ne m'offrait pas un cadre, où je pouvais mener à bien mon activité artistique. Et puis, Casablanca contenait neuf cent mille âmes, avec une large population étrangère, majoritairement européenne. Bref, une métropole !

C'est à cette école de Casablanca, dont Farid Belkahia était le directeur, que j'ai atterri. Sa nomination remontait déjà à 1962. Il venait, lui, de Tchécoslovaquie.

Mohamed Melehi
Burri
Collage sur toile de jute
81 x 66 cm
1958



Moulim Ce que je voulais dire, c'est qu'aux EU que tu t'étais inscrit dans une pratique artistique avant-gardiste, très moderne, j'allais dire postmoderne. Tu as même flirté avec la cybernétique...

Melehi Exactement.

Moulim Au retour au Maroc, c'est devenu autre chose..

Melehi ...c'est autre chose, et ce qui est extraordinaire, ceci est très important, c'est vrai, le Maroc était un pays encore en voie de développement, un pays de tradition agraire, donc une concentration de la population dans le monde rural, ce qui est extraordinaire, je disais, c'est d'essayer de trouver un lien entre ce qui est cybernétique (la cybernétique c'est une méthode d'alternance des idées, les ordinateurs ont été créés d'après la Pascaline, selon le calcul binaire), un lien entre ce mode de réflexion qu'on qualifiait déjà de postmoderne, et ce que le Maroc avait comme réserve de valeurs culturelles sur le plan visuel, musical, conceptuel, poétique, etc. Une recherche que je menais aussi avec les collègues à l'école de Casablanca : laisser de côté tout ce qui est académique, tout ce qui est d'origine occidentale, émanant de la culture

Mohamed Melehi
Sans titre
Huile sur toile
90 x 180 cm
1960

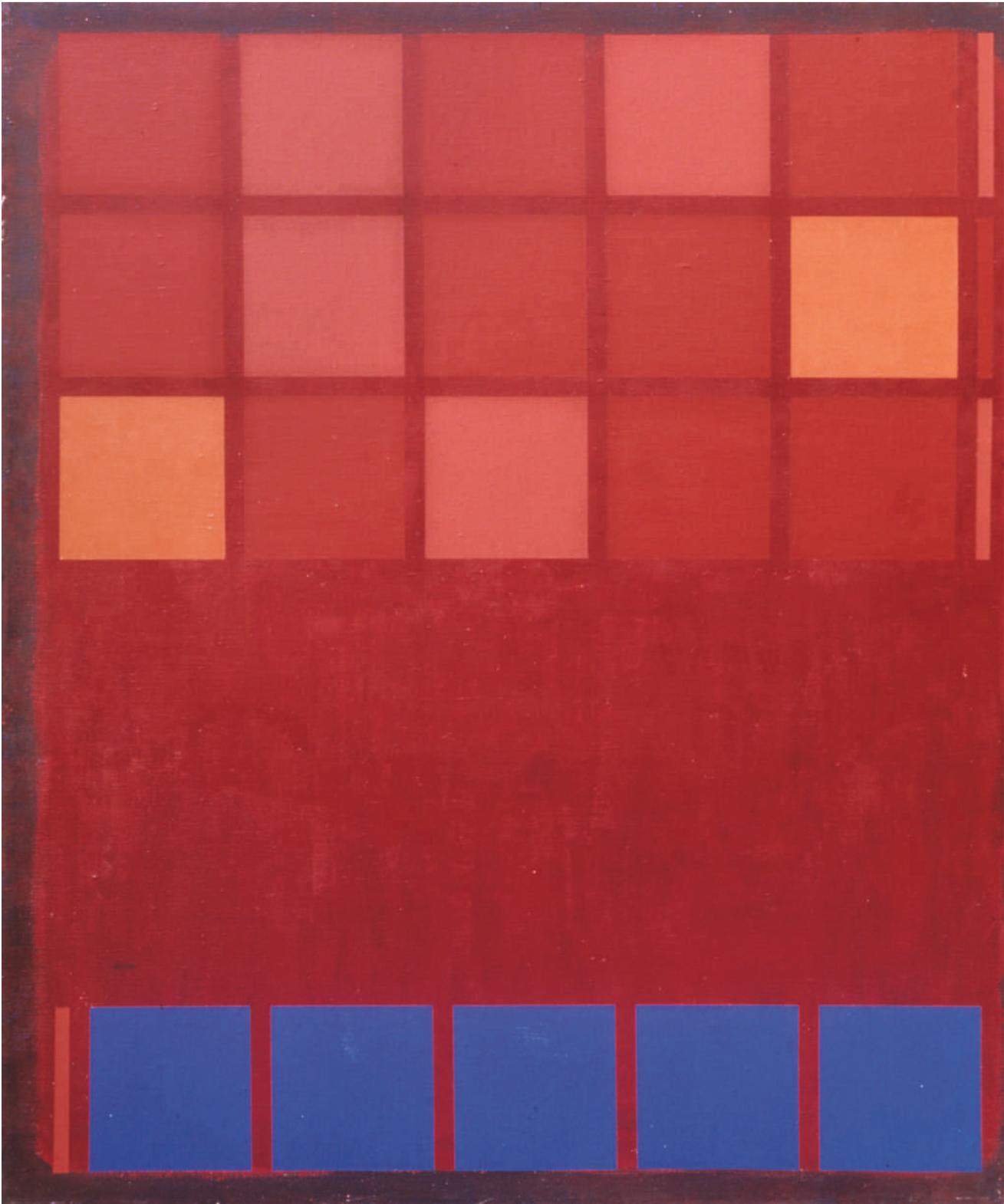


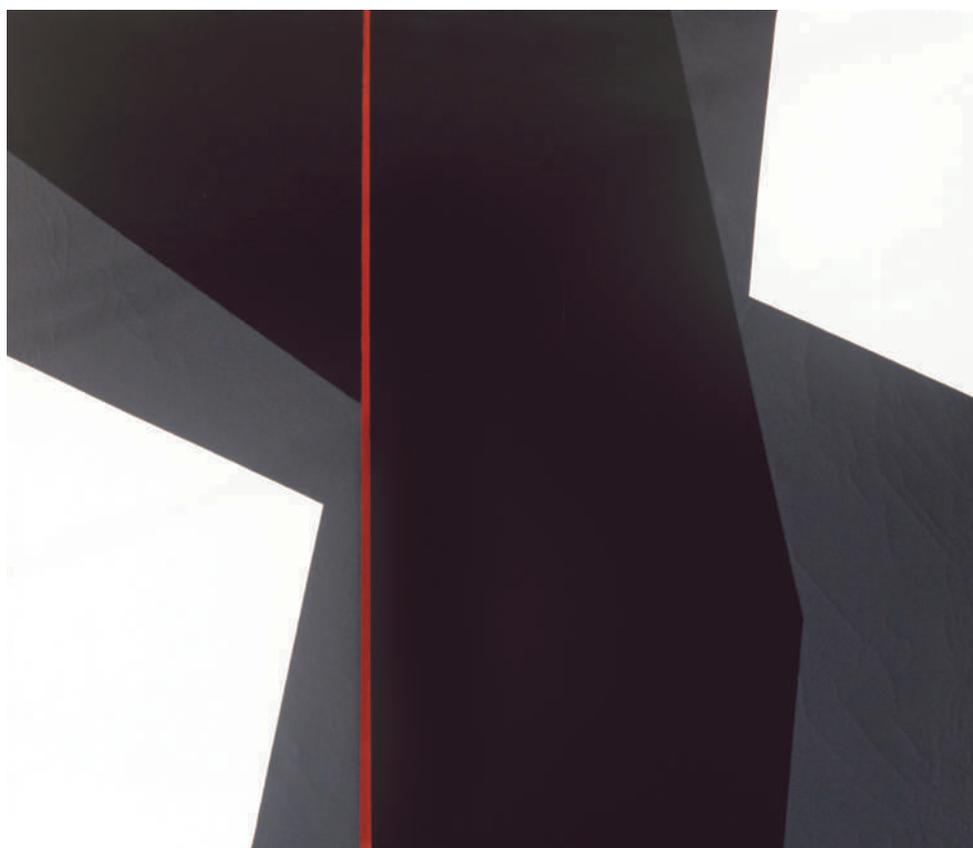
de l'Ecole, et chercher des sens dans notre culture. On pourrait trouver cela un tantinet prétentieux ! Le type de travail qui m'intéressait personnellement, c'était le rapport à la culture ultra moderne. La décennie des années soixante, était une décennie d'une extrême importance dans tous les domaines, aussi bien scientifique et technologique que social. La décennie des années soixante, était celle où on a vu surgir toutes les révolutions qui préparaient le futur : les contestations, les jeunes qui avaient fui leurs foyers en Italie, le bouillonnement européen qui a précédé la révolte de 68 en France. Il fallait faire quoi au Maroc ? Changer le système...

Moulim Justement, ce *il fallait* veut dire que c'était une nécessité. Cela s'est imposé à vous, à toi, à tes collègues de l'école des beaux arts de Casablanca, de composer avec une réalité nouvelle ? Est-ce que c'était un souci que vous avez apporté avec vous, ou juste que vous vous êtes heurtés à une réalité ?

Melehi Non, c'est-à-dire, il y avait une situation spéciale : nous ne savions pas où nous allions ni ce qu'il fallait faire, c'était très complexe... Il faut se rappeler que 1964, ce n'était que huit ans après l'indépendance:

Mohamed Melehi
Sans titre
Huile sur toile
76,5 x 142 cm
1962

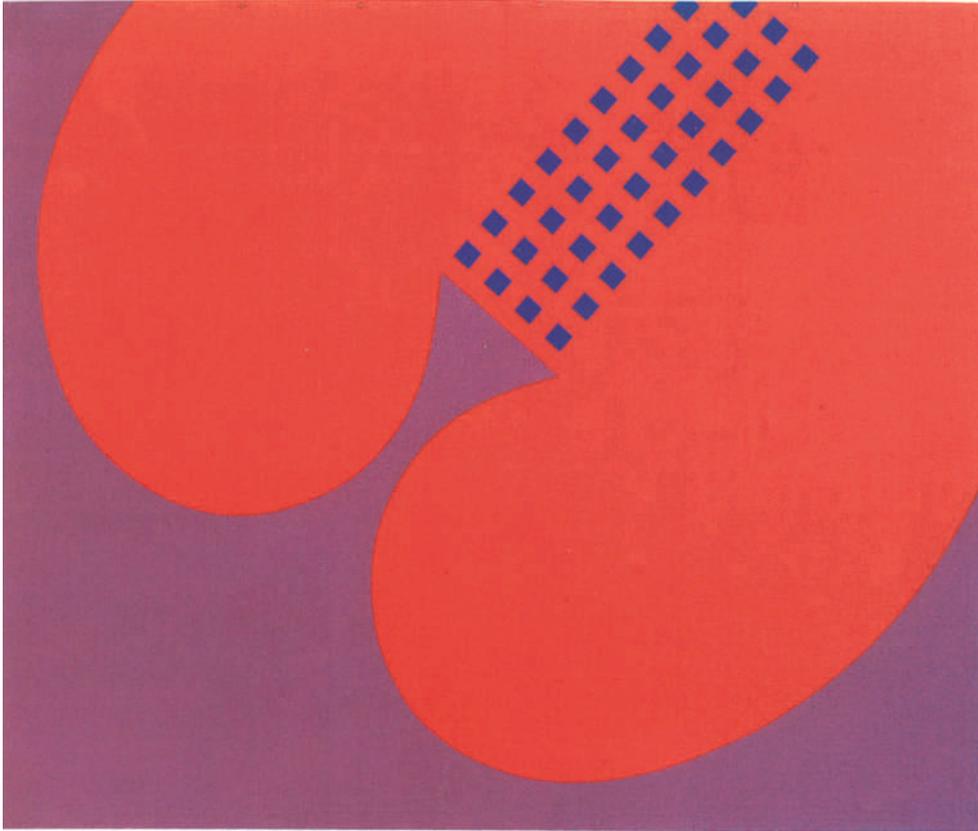




^ Mohamed Melehi
Rejected
Acrylique sur toile
119 x 135 cm
1962

< Mohamed Melehi
IBM
Acrylique sur toile
153 x 131 cm
1962

cette affaire de l'indépendance que nous trainions toujours dans notre imaginaire, même si ceci peut ne pas intéresser les générations actuelles, il faut le leur dire ! Après l'indépendance, une mutation d'un état à un autre a eu lieu, beaucoup de choses se sont produites, sur le plan politique, partisan, conceptuel, etc. : un vrai bouleversement, quoi ! Il convient de noter que ma génération a vécu son enfance, son adolescence, sous le Protectorat. Chose qu'on n'arrivait pas à assumer, en vérité. Une conscience malheureuse, scindée, dirait l'autre : un discours chez soi, avec les siens, et un comportement tout à fait différent dans la rue ! On ne savait comment opérer avec cette puissance qui nous gérait... surtout quand on a des soucis d'ordre culturel, des soucis de pensée. Donc toute action, en tant qu'artiste, ou ingénieur, ou musicien, on la développe dans ce sens. Après mon expérience dans les pays européens, j'ai nuancé ma vision

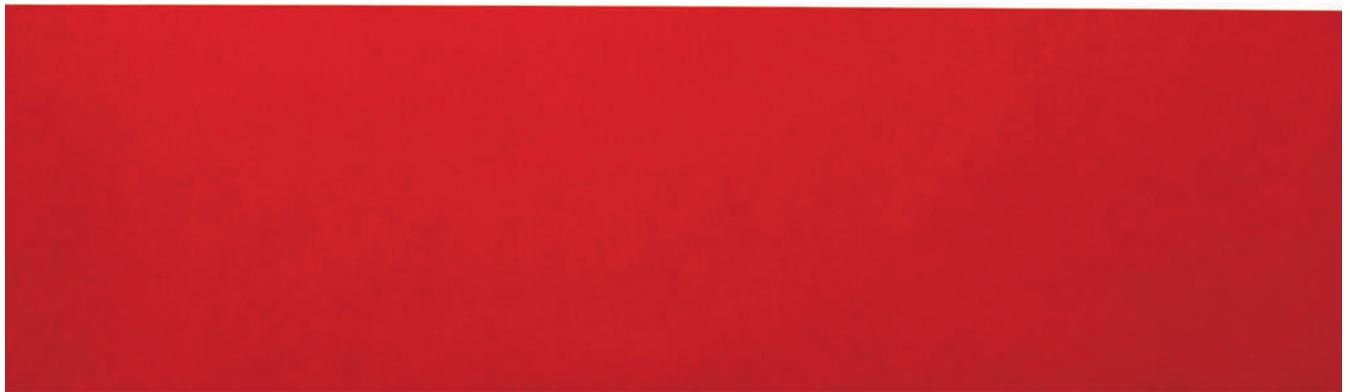
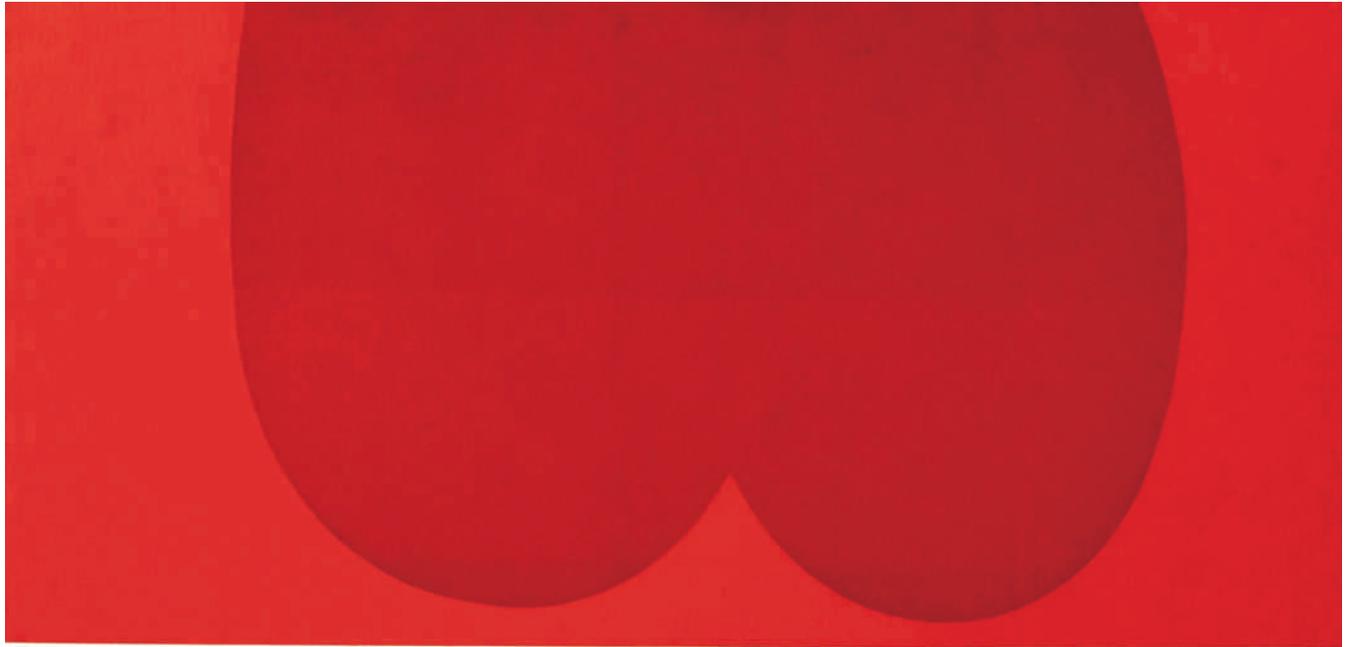


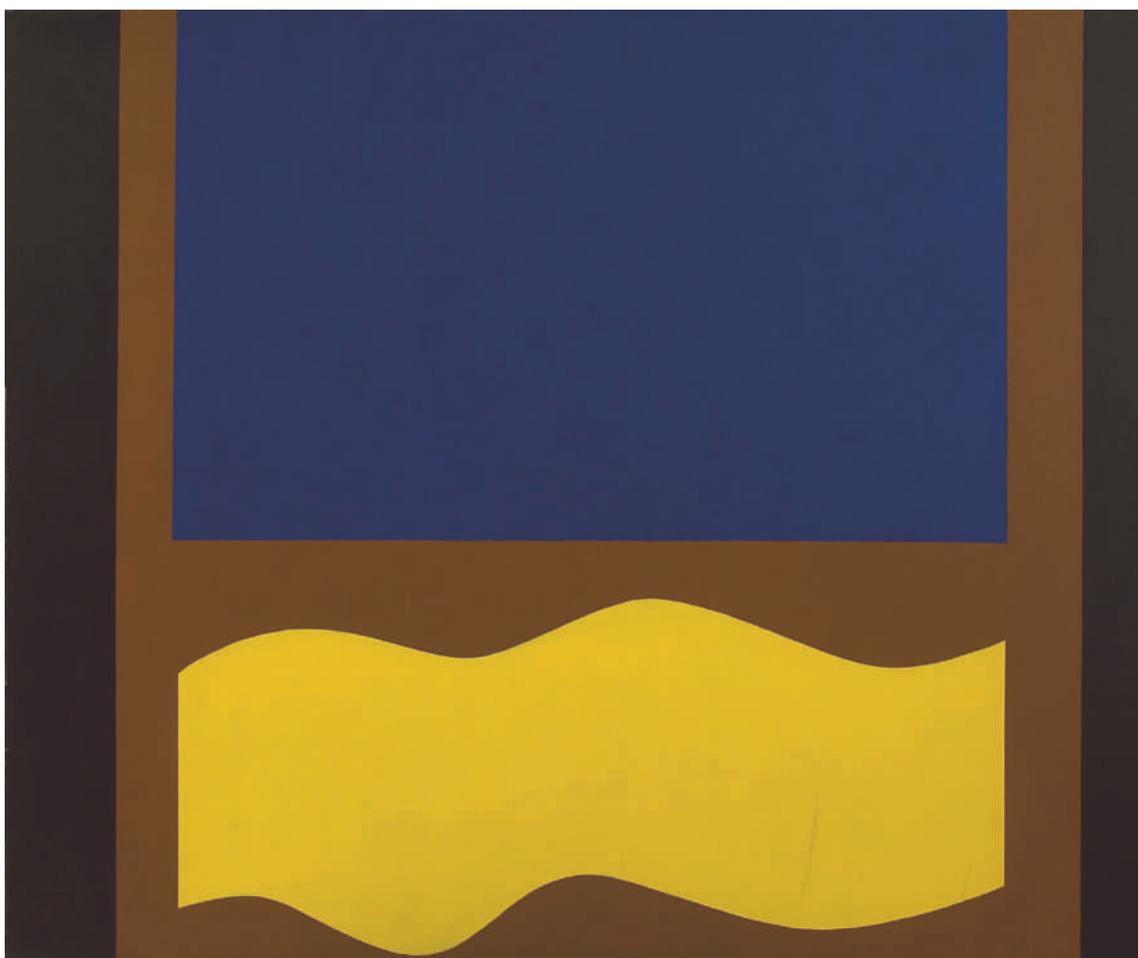
vis-à-vis de l'autre, bien sûr. Déjà entre l'Espagne et l'Italie, il y avait des différences d'idées et de concepts, idem pour l'Italie et la France, ou la France et l'Angleterre. On se demandait, à juste titre, pourquoi entre ces pays, qu'une même Histoire culturelle et religieuse rassemblait, il y avait autant de contrastes ! Là, je me suis rendu compte que les différences entre mon pays et la France, ou l'Espagne, étaient loin d'être un cas à part, un cas isolé.

Moulim La prise de conscience s'est faite déjà à l'extérieur. Autrement, je prends conscience de ma différence par rapport à l'autre. Au reste, il y a des mots clefs que j'ai glané dans tout ce que vous avez dit : décoloniser, pour vous, c'est décoloniser l'œil, c'est très important, construire une culture nationale et essayer d'incruster tout cela dans la modernité. C'était là le débat...

^ Mohamed Melehi >
IBM Song
Acrylique sur toile
106 x 127 cm
1963

Mohamed Melehi >
Pulsation
Acrylique sur toile
152 x 131 cm
New York, 1964

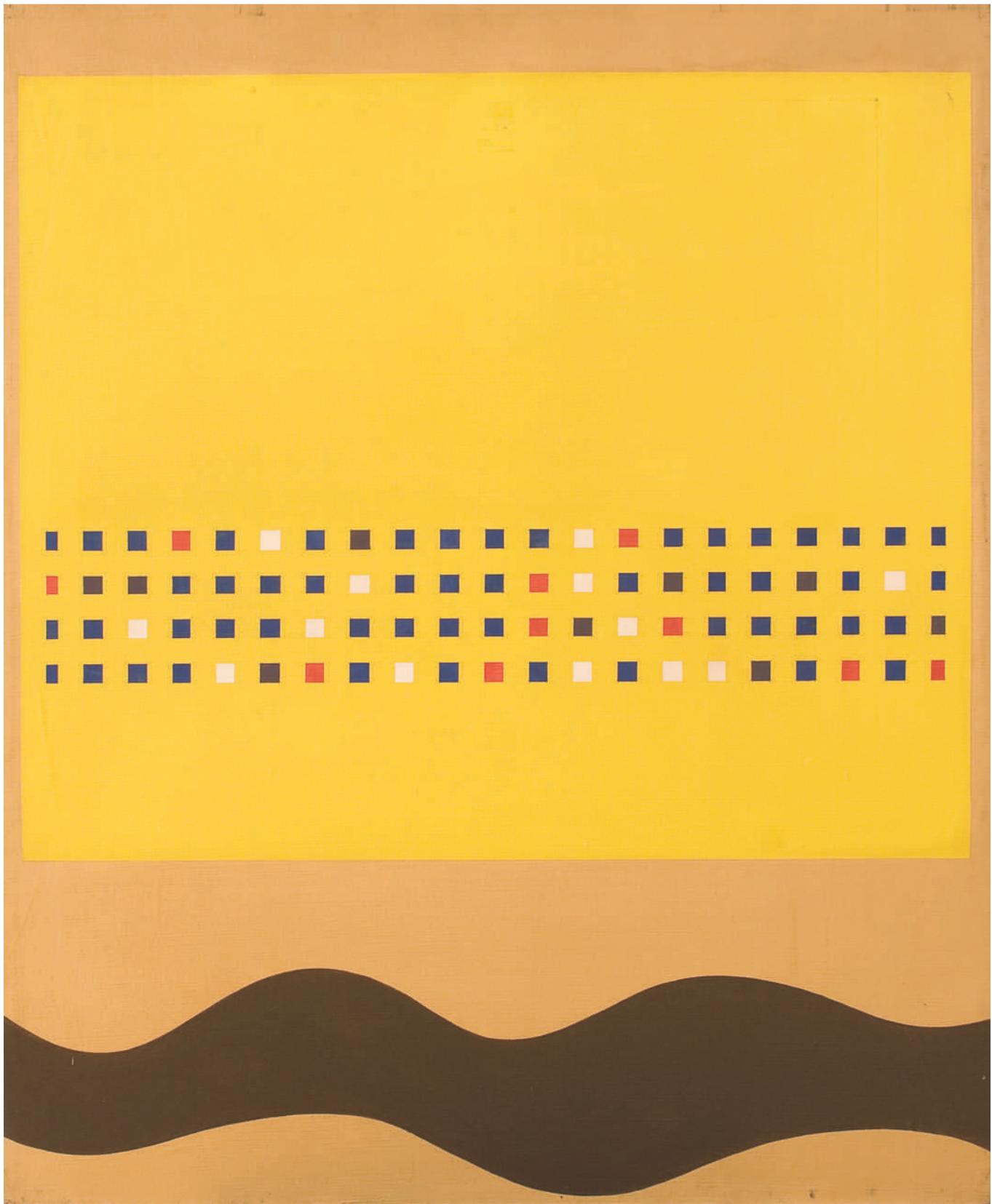




Melehi Là justement, tu ne peux accéder à ce laboratoire méthodologique, que si tu es en possession d'une connaissance plus ou moins claire de l'Autre. Si tu n'as aucune connaissance de l'autre, tu n'as qu'à entreprendre une autre démarche. Les écrivains, les artistes et les penseurs, qui n'ont pas vécu chez l'autre, pensaient autrement, avaient une autre démarche (allusion faite aux arabisants). Ce qui fait que...il y a aussi un autre élément que je voudrais mettre en relief : moi je suis né dans une culture marocaine, musulmane, arabe. Je vis chez l'autre et je scrute ce qu'il fait de son bagage spirituel. Je découvre que les occidentaux ont de plus en plus de l'intérêt pour les autres cultures, asiatiques et orientales particulièrement. Même s'il fait partie du monde oriental, il y avait une certaine forme de phobie vis-à-vis du monde arabe. On faisait amalgame entre arabe et musulman, turc et arabe... Alors, je me suis dit: tiens c'est une belle

^ Mohamed Melehi
Apparition
Acrylique sur toile
126 x 152 cm
New York, 1963

Mohamed Melehi >
84 Quadrettini
Acrylique sur toile
120 x 100 cm
New York, 1963



expérience pour fortifier ma qualité de croyant. Il faut aller chercher ce que pensent les autres, comment ils pratiquent leur religion, leur vision du monde. Ce qui m'a poussé à... d'abord je me suis décomplexé par rapport à mon appartenance à une religion absolument haïe par les autres. Pourquoi elle est haïe ? Allez savoir ! A vrai dire, je n'avais plus honte d'assumer le fait que je suis marocain, arabe et musulman... Aux EU, j'ai découvert un monde où la nationalité et l'appartenance ne comptent pas beaucoup. Tout le monde était là, toutes les cultures, toutes les religions. Néanmoins, la pensée qui avait le plus d'attraction, à l'époque, c'était la pensée hindoue, le zen. Le zen c'est, en fait, une pensée qui résume le monde en concepts. Ceci allait influencer sur mon comportement. La première chose à faire, c'était d'abandonner tous les clichés, de me délier des chaînes qui entravaient mon élan. D'où l'opposition acerbe à l'académisme, par exemple. Je suis parvenu à ce que faire de l'art pictural, ou la photo, requiert une démarche trans-artisanale. Il ne s'agit pas seulement de savoir-faire, mais savoir faire quoi ? Qu'est-ce que tu vas communiquer à travers ce savoir-faire ? La dextérité dans l'art c'est ailleurs, ce n'est pas dans le fait de bien dessiner. Apprendre à dessiner c'est bien mais tu veux faire quoi avec ça ? Oui il y a eu la période classique, le Romantisme... mais cela c'est du passé. Ce que j'ai bien retenu de ma formation, c'est que les périodes culturelles se succèdent, et il ne faut surtout pas s'accrocher à une période déterminée. C'est le sens même de l'évolution.

Moulim Je reviens surtout sur le problème majeur, que vous avez posé, celui de décoloniser le regard. Ce qui vous a conduit à la reconquête du patrimoine rural...



Mohamed Melehi
Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
115 x 115 cm
1975

Melehi Heureusement que tu me signales cela ! Une chose à retenir là. Certes à l'école de Casablanca, il y avait une équipe mais il ne faut pas oublier qu'il y avait avec nous un ami européen converti, pour ainsi dire, au marocanisme : Bert Flint, ce hollandais, que j'ai connu à Madrid dans les années cinquante, alors qu'il préparait une licence en littérature espagnole. Il avait fait un voyage au Maroc. Il avait sa propre préoccupation, que je ne partageais pas forcément. Il y avait donc lui, hollandais, Toni Maraini, italienne et des marocains qui provenaient de différentes régions et différents milieux. Nous avons mis en place une sorte de chaudière où on a mis plein de trucs...



Moulim ...d'ailleurs, c'est là que vous avez créé l'Institut d'Art et de Philosophie, et publié *Maghreb Art*.

Melehi Il faut reconnaître une chose : Belkahia était très compréhensif, il était le directeur de l'école, il gérait son budget et il avait l'amabilité de nous permettre de faire des publications. Ce qui est une chose louable. Et puis vint la parution de *Souffles*, greffée sur la sortie de *Lamalif*, dans la même année, tout se passait donc entre 1965 et 1971. *Souffles* fut interdite...

Moulim Mais tu as continué avec *Intégral*...dans le même esprit...

Melehi ...oui, le même esprit. Simplement, nous étions un petit groupe de désemparés, en l'occurrence, Mostapha Nissabouri, Tahar Benjelloun, Toni Maraini et les plasticiens, Belkahia, Chebâa...

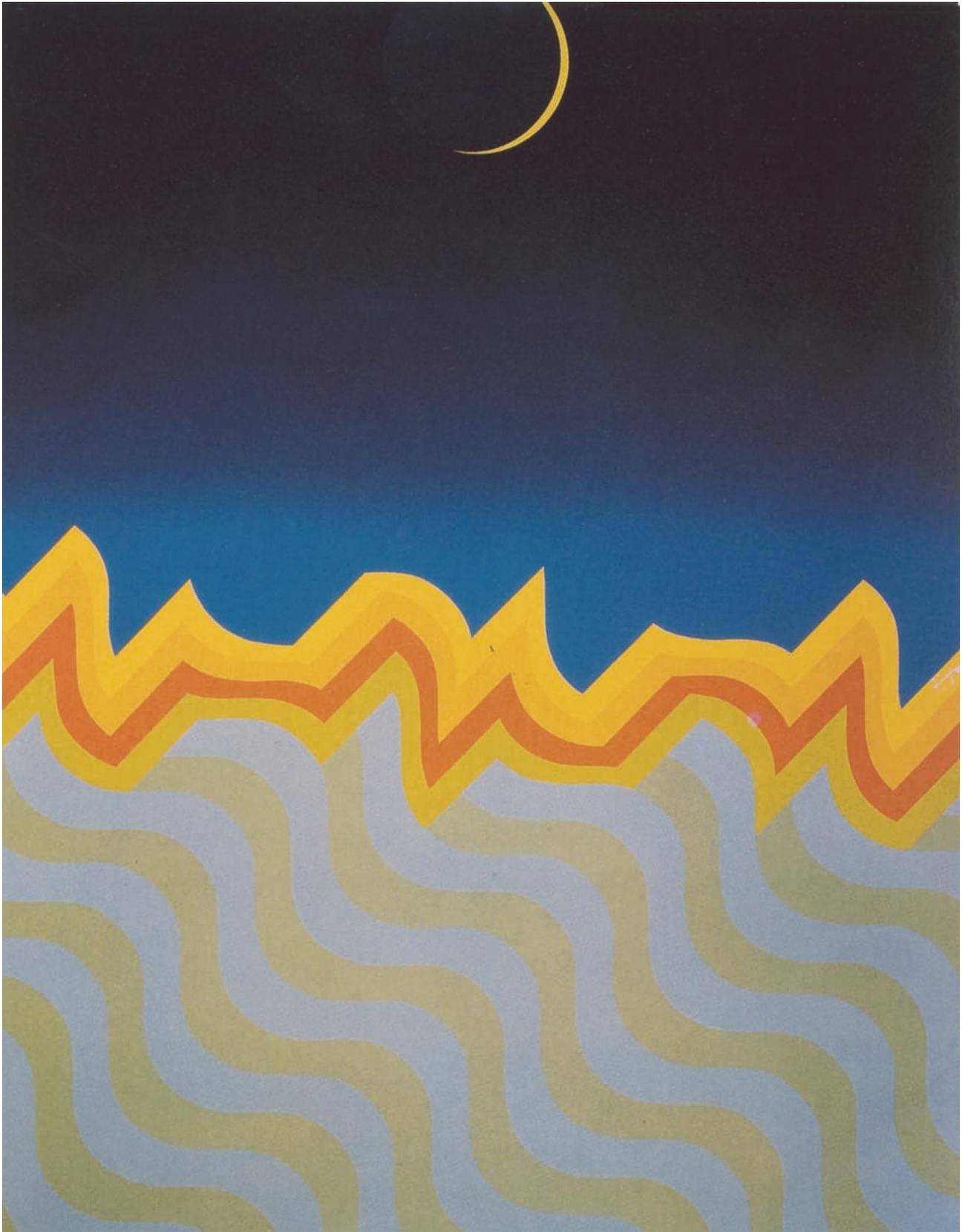
Moulim Edmond Amrane El Maleh, Khatibi...

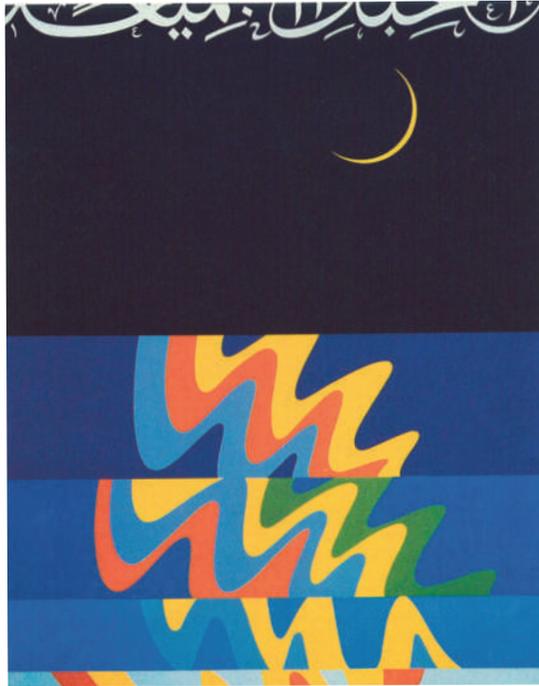
Mohamed Melehi ^
Sans titre
 Peinture cellulosique
 sur bois
 120 x 110 cm
 1975

Mohamed Melehi <
Sans titre
 Peinture cellulosique
 sur bois
 120 x 110 cm
 1975

Mohamed Melehi >
Sans titre
 Peinture cellulosique
 sur bois
 120 x 100 cm
 1981







^ Mohamed Melehi
Sans titre
 Peinture cellulosique
 sur bois
 150 x 120 cm
 1980

> Mohamed Melehi
Sans titre
 Peinture cellulosique sur
 bois
 120 x 100 cm
 1982

< Mohamed Melehi
Sans titre
 Peinture cellulosique
 sur bois
 150 x 120 cm
 1980

Melehi Non ceux là sont arrivés beaucoup plus tard, dans les années 80. Pourquoi à ce moment ? Eh bien parce que le Maroc allait connaitre une métamorphose dans sa conception de manipuler ce qui relève de l'éthico-sociologique. A partir de la marche verte, le Maroc commençait à vivre une autre expérience. Il y avait, donc, une sorte de convergence vers le même but, une sorte de complémentarité entre ces personnes. Khatibi opérait dans la sémiologie, le fait de côtoyer des plasticiens comptait énormément pour lui, Edmond viendra plus tard...

Moulim Le travail sémiologique de Khatibi, notamment, *La Blessure du Nom propre*, s'inscrit dans le cadre de ce que vous avez déjà initié sur le tatouage, le signe amazigh, le graphisme en général...

Melehi Là, il convient bien de rendre hommage à Ahmed Cherkaoui, qui le premier avait nommé son travail dans le signe, c'est-à-dire...

Moulim ...mais Ahmed Cherkaoui l'a nommé quand ? J'aimerais bien le savoir de ta part !



Melehi ...non il a dit que sa grammaire était dans son pays. Boujaâd c'est quoi en fait ? C'est sur la ligne de démarcation entre deux mondes, arabe et berbère. Il y a des influences de part et d'autre...

Moulim ...entre la citadinité et la ruralité...

Melehi A mon sens, le tatouage est arabe. En écumant les campagnes irakiennes, et égyptiennes, l'idée de la genèse du tatouage chez les arabes est devenue évidente pour moi. Chez les berbères, le tatouage était quasi inexistant...

Moulim J'ai un événement en tête : la petite plaquette que tu as publiée à l'occasion de ton exposition en 1965 à Bab Rouah, et ce journaliste, qui te disait que ton travail est plus américain que marocain ! Et là tu as fait un geste symbolique. J'aimerais bien que tu me l'expliques...

Mohamed Melehi ^
Lune Brisée
 Peinture cellulosique sur bois
 120 x 100 cm
 1985

Mohamed Melehi <
Blue Moon
 Peinture cellulosique sur bois
 200 x 150 cm
 1984

Melehi ...non, j'ai accroché un tapis berbère. Il n'était pas vraiment berbère. Un tapis des Ouled Bou Sbeâ, du Haouz de Marrakech : une région arabe. C'est là où on va toucher à la cybernétique. C'est vraiment extraordinaire de constater que : tous les tapis ou tous les tissages qui sont faits d'une manière un peu folle proviennent des régions arabes, alors que tous les tapis et les tissages géométriques proviennent des régions berbères du Haut Atlas, tu vois ?

Moulim Ceci est le résultat de ta quête personnelle...

Melehi : Une simple comparaison entre un tapis du Haouz, des Ouled Bou Sbeâ par exemple, et un autre de...Glaoua du Haut Atlas, montre que l'un est tout à fait différent de l'autre. Le travail de la laine est le même, mais la conception du dessin et de la géométrie est différente. Le rapport avec la cybernétique se remarque au niveau de la structure, de la forme. Les tisserands arabes de la plaine sont beaucoup plus proches de la nature, c'est-à-dire qu'ils vivent les mouvements des saisons comme tels, à travers les champs de blé, la végétation qui pousse dans les plaines, dans la Chaouia et Doukkala. Dans le Haut Atlas, les saisons ne sont pas assez régulières. On a l'hiver et l'été. Une myriade de choses, j'espère qu'on ne se perd pas...

Moulim ...non, je reviens à ce travail de tapis qui t'a interpellé...

Melehi ...oui j'ai accroché le tapis marocain rural, moins décoratif, beaucoup plus un jet de créateur, une expression chromatique qu'une expression de dessin. Le tapis rural des plaines arabes, entendons-nous! Le tapis citadin, influencé par le dessin turc, très précis, étant plus décoratif.

Moulim Et ce sont ceux-là qui t'ont intéressé ?

Melehi Oui. Pourquoi ? Parce qu'ils sont des œuvres et des réalisations qui ressemblent beaucoup au travail de Paul Klee, par exemple. Il a été influencé par les tissages de l'Afrique du Nord et il a dit, dans un de ses



écrits, qu'il avait une arrière grand-mère d'origine tunisienne. C'est ce qui l'a amené à faire ce voyage en Tunisie. Il y a d'autres peintres, dont les travaux, quand on les scrute de près, apparaissent presque comme les tapis dont on a parlé.

Moulim Mais contrairement à ce que font certains artistes, c'est-à-dire juste transposer les signes sans les toucher, toi tu t'en inspires et tu débouches sur autre chose. En d'autres termes, c'est très difficile pour un spectateur non averti de voir dans tes vagues tout ce que tu viens d'expliquer.

Melehi Ce qu'il faut retenir dans la cybernétique, c'est la fréquence. Les premiers éléments de l'informatique que nous avons commencé à manipuler, ce sont les cartes perforées. Une carte perforée signifie un concept. Chaque trou est un concept, et une combinaison de trous est

Mohamed Melehi
Sans titre
Peinture cellulosique
sur métal
1981



une composition. C'est le principe de l'électronique actuelle bien entendu. On les trouve dans les iPhone, iPad et tuti quanti. Ce sont des fréquences et des chiffres, nous les appelons chiffres mais dans le langage de la technologie, ce sont des milliards de zéros qui se suivent. Je te donne un exemple : nous vivons l'ère du code barre, le passage du code barre sous un lecteur qui déchiffre une série de traits et de barres, et grâce à cette combinaison il renvoie à une base de données où se trouve inscrit le prix, la date et toute l'information sur le produit.

Moulim Donc toi tu as saisi la fréquence, justement dans ce tapis là, et cela se traduit autrement...

Melehi : Non, c'est à dire là, pour briser le catalogage des concepts : tu dis que j'ai un tableau à l'américaine, cela n'a aucun sens. Je te le mets à côté d'un objet que tu côtoies tous les jours et tu vis avec, et on verra à

Mohamed Melehi
Sans titre
Peinture cellulosique
sur métal
1981



quoi va t’emmener la correspondance entre le tapis et le tableau. Mais le tableau aussi, il est fait de cette manière parce qu’il y a Paul Klee, il y a Kandinsky, il y a Balla le futuriste, etc. Et puis les artistes modernes, ou les artistes tout court, qu’est-ce qu’ils font ? Ils interprètent l’histoire! Plus tu es cultivé, plus tu as une connaissance de l’histoire, plus ton travail est riche, plus il pose des problèmes, plus il est polémique. L’œuvre d’art qui ne suscite point de polémique, qui ne déclenche pas une tension, c’est du messianisme !

Moulim A un certain moment, plus que le signe dans le tapis rural qui n’interpelle pas, mais qui répond ou fait écho ou dont on trouve l’écho dans le travail, tu faisais aussi allusion à une tradition d’envergure : la mystique, le soufisme...en parlant de tes vagues qui dansent...

Melehi C’est très complexe, polymorphe ! C’est ton cerveau qui fait les choses, il te dicte de faire ceci ou cela. Il est ton guide, il te rappelle certaines choses, du reste il ne peut pas faire abstraction de ta religiosité, de tes plaisirs et sentiments : chose que l’être humain n’est pas encore parvenu à comprendre comment ça fonctionne ! Mais, nous sommes à la merci de cette centrale qui accumule des trucs ! Maintenant, moi qui ne suis pas un professeur universitaire, mon éducation est sauvage. Je me suis beaucoup intéressé aux philosophes extrême-orientaux, aux occidentaux qui ont travaillé sur la philosophie orientale. Comment un samurai peut lancer une sagette dans le noir et atteindre sa cible ?! Tu me diras que c’est de la magie. C’est une réalité, voyons ! Ça relève du rationnel et de l’irrationnel à la fois, d’où la perplexité de l’être humain. Pourquoi aujourd’hui, toute la production cinématographique, avec les budgets américains faramineux, a de l’intérêt pour la magie ? Harry

Mohamed Melehi
*Le Coucher de la
Grande Ours*
Peinture cellulosique
sur bois
(110 x 95 cm) x 5
1996



Potter, tous les gosses de la planète l'ont lu et vu. Cela fait vingt ans qu'on le lit. Cette femme, qui veut initier Harry Potter à la magie, fait une sorte de révolution de quelqu'un qui refuse d'obtempérer à l'industrialisation et à la technologie pure, alors qu'avec la technologie elle peut parvenir à réaliser des films comme Harry Potter. Cette dualité, cette espèce de dilemme ! Nous, nous sommes encore loin de cela, pour la simple raison que notre nouvelle civilisation est encore en gestation. Certes il y avait la civilisation andalouse, mais c'est un temps révolu ça...

Moulim Cette problématique du soufisme et de la mystique traverse ton œuvre, ce n'est pas nécessairement quelque chose qu'elle illustre...

Melehi Oui, je vais te raconter une anecdote. J'ai deux grands-mères (paternelle et maternelle). Une du monde rural, en fait ma mère est une paysanne, et une du monde citadin, se réclamant d'une famille de Fès, ce

Mohamed Melehi ^
Femme de Pablo II
 Acrylique sur toile
 80 x 60 cm
 1997

Mohamed Melehi <
Femme de Pablo III
 Acrylique sur toile
 80 x 60 cm
 1997

Mohamed Melehi >
Miroir
 Acrylique sur toile
 153 x 127 cm
 1997



qui est vrai, ma foi. Nous sommes originaires de Fès. A la chute des Portugais à Asilah, certaines familles ont été envoyées au Nord pour gérer les affaires courantes de la société musulmane. Donc avec l'une j'ai été élevé dans la culture citadine et avec l'autre dans la culture rurale. Pour la citadine, si je tombais malade, je devrais consulter un médecin, et la rurale m'emmenait plutôt me recueillir sur le tombeau d'un saint, et s'adressait à lui tout bonnement dans les propos que voici : celui-ci est mon petit fils, soigne-le ! Les tombeaux étaient, comme aujourd'hui, dotés de jardinières. J'avais entre quatre et cinq ans. La citadine me disait que je devais aller apprendre le Coran comme ses ancêtres, et qu'il y avait dans la région du Nord, sous Protectorat espagnol, des m'sid modernes avec des toilettes, des lavabos, des tables à casiers pour les tablettes. Les m'sid modernes, se trouvaient uniquement dans le Nord. Les Espagnols s'intéressaient à la culture des musulmans beaucoup plus que les Français. Ma grand-mère rurale m'emmenait à une sainte, et lui disait : Si Mohammed va commencer l'école demain. On arrive sur sa tombe et qu'est-ce que je trouve ? Un crayon menu de plusieurs couleurs, et non encore utilisé, là dans la jardinière. Il attire mon attention et je le prends. A ma grand-mère de me dire : *«Tiens ton oncle peut facilement effectuer ses calculs à l'aide de ce crayon !»* Elle me le prend et l'offre à mon oncle ! Je suis toujours obnubilé par l'image de ce crayon multicolore.

Quand on est élevé dans ces deux mondes parallèles, et on part en Occident, pas en tant que visiteur mais en tant que chercheur, où est-ce qu'on peut mettre tout ce bagage ?

Moulim Il va, bien entendu, travailler dans le fin fond de l'inconscient..

Melehi Tu vas chez un professeur qui t'enseigne à peindre uniquement en noir et blanc, et tout le cours se passe sur la cybernétique, comment procéderas-tu ? Tu es vraiment incapable de biffer tout ça, incapable de

Mohamed Melehi
Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 115 cm
2009



l'oublier ! Il te reste, alors, de tenter, mystérieusement, de tisser un lien, en vue de garder une paix dans ta tête, sinon tu risques de la perdre...

Moulim Absolument ! Ton parcours, depuis 1959, s'est épuré à la manière mystique : se débarrasser de tout ce qui risque d'entraver la marche du voyageur dans le désert. C'est zen, c'est abstrait mais à un certain moment il y a l'intervention...

Melehi ...c'est la recherche dans le fond de la culture marocaine...

Moulim ...oui, mais à un certain moment, il y a l'intervention d'un croissant de lune, l'intervention de la lune même, de la calligraphie arabe. Le travail ne change pas mais c'est la calligraphie qui vient s'ajouter.

Melehi Je m'exprime : Quand tu vis dans un pays comme le Maroc, des années durant, tu vis aussi l'Occident et ses avancées à distance, pas in situ. Ta vie devient aussitôt ta culture et ta culture est jalonnée d'une panoplie de symboles, la ville, la lettre, le point sur la ligne...et ça signifie un langage. Toute une vague d'influences ! Et n'oublie pas que, pendant la décennie des années soixante-dix, il y avait un phénomène culturel qui s'est produit subitement dans le monde arabe : l'éveil de l'Irak. L'Irak, en tant que pays puissant, prêchant une culture nationaliste et finançant toute activité culturelle dans le monde arabe, sur tous les volets : musique, édition, poésie, peinture, etc. C'était l'époque d'une certaine renaissance de la culture arabe moderne, de l'émergence des écrivains et critiques d'art à l'instar de : Buland al-Haidari, Jabra Ibrahim Jabra, Shaker Hassan Al Saïd (et sa théorie de l'unidimensionnel). L'existence de vraies compétences arabes, dans le domaine de l'interprétation de la culture moderne, était mise à l'évidence par ces ténors. Ce n'était plus l'Occident. C'était le mouvement des lettristes. La rencontre entre les deux extrêmes

Mohamed Melehi
Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 115 cm
2010





du Monde Arabe, les leaders de la culture à cette époque (l'Irak et le Maroc), fut à travers la première Biennale arabe à Baghdâd. Il y a eu un échange d'idées, mais malheureusement, ça a raté avec le saddamisme. Il en permettait, certes, le financement, mais c'était juste parce que Baghdâd convoitait le statut de métropole de la culture, au grand dam du Caire, après Camp David surtout. Saddam s'immisçait dans la chose culturelle par le truchement de certains individus, auxquels il faisait confiance, Tarek Aziz en particulier. On a, en quelque sorte, été influencé par cette mouvance, et on a rendu l'écho aux Irakiens ! Les années soixante-dix, dans le monde arabe, les seuls phénomènes artistiques qui attiraient l'attention, étaient ceux des Irakiens et des Marocains.

Moulim Mais Chebâa avait essayé de travailler le koufi bien avant. C'est ce que vous avez déjà fait, à l'école des Beaux-arts de Casablanca, avec vos élèves...

Melehi Je te ferai découvrir le suivant : j'avais réalisé une affiche pour notre exposition au théâtre Mohammed V, en 1965. L'exposition manifeste en 1965 de Belkahia, Chebâa et Melehi, a été sélectionnée par le Musée

Mohamed Melehi ^
Sans titre
 Acrylique sur toile
 75 x 70 cm
 2011

Mohamed Melehi <
Sans titre
 Acrylique sur toile
 100 x 81 cm
 2010

Mohamed Melehi <<
Sans titre
 Acrylique sur toile
 75 x 70 cm
 2011

Mohamed Melehi >
Sans titre
 Acrylique sur toile
 75 x 70 cm
 2011





d'art moderne de Paris en 1967, comme l'une des meilleures réalisations graphiques de l'époque, et maintenant elle va être exposée à San Francisco dans un musée...

Moulim J'ai vu aussi une affiche, chez Abdellatif Laâbi, réalisée à l'occasion d'un colloque sur la littérature maghrébine, par toi et Chebâa. Ta contribution à toi, était en calligraphie, ça remonte à l'an 1967, si je ne m'abuse..

Melehi Possible ! Et j'ai conçu la couverture d'un livre d'Abdallah Laroui, édité chez Maspero à Paris, un livre sur l'Histoire.

Moulim *l'Histoire du Maghreb, essai de synthèse.*

Melehi C'est ça.

Moulim Oui je vois, c'est à base de Koufi. Ce travail de calligraphie n'était pas nouveau chez toi, c'est son intégration dans le tableau, semble-t-il, qui était nouvelle !

Mohamed Melehi ^
Sans titre
 Acrylique sur toile
 150 x 120 cm
 2008

Mohamed Melehi <
Sans titre
 Acrylique sur toile
 100 x 81 cm
 2008

Mohamed Melehi <
Sans titre
 Acrylique sur toile
 150 x 120 cm
 2008

Mohamed Melehi >
Sans titre
 Acrylique sur toile
 120 x 110 cm
 2009





Melehi Pas tellement ! Ecoute : dans mes tableaux, il y a l'onde, horizontale et verticale. Ça c'est l'élément de base de mon travail.

Moulim ...et c'est là exactement, la corrélation avec la cybernétique, comme tu le disais tout à l'heure..

Melehi C'est ce que j'ai écrit dans mon catalogue de 1965. Tu l'as, je présume ? Oui c'était une manière de me présenter au public marocain. N'oublie pas qu'à cette époque les regards étaient fixés sur les artistes naïfs. Nous nous sommes dressés contre cela, pas contre ces artistes, mais contre ce courant, qui allait très bien dans la pensée des occidentaux, selon laquelle les Marocains, n'ayant pas un passé artistique classique, ne peuvent produire que des œuvres anecdotiques !

Moulim ...que l'expression la plus authentique des Marocains était le naïf. Mais ceci vous a aidé à préciser vos idées, par rapport à la modernité, la tradition, etc. C'est ce qui importe...et c'est justement le sujet de notre débat.

Mohamed Melehi
Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 150 cm
2008



Mais ce qui est extraordinaire, ceci est très important c'était d'essayer de trouver un lien entre ce qui est cybernétique, entre ce monde de la réflexion qu'on appelait déjà post-moderne et ce que le Maroc avait comme magasin de valeurs culturelles dans le domaine visuel, musical, conceptuel, poétique ●●●

Mohamed Melehi

Mohamed Melehi
Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 110 cm
2010



Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
120 x 110 cm
2010



Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
150 x 150 cm
2012



Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
170 x 150 cm
2012



Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
170 x 150 cm
2012



Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
170 x 150 cm
2010



Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
110 x 120 cm
2011



Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
120 x 115 cm
2012



Mohamed Melehi
0002A-6
Bois laqué
139 x 135 cm
2012



Mohamed Melehi
0001A-6
Bois laqué
135 x 139 cm
2012

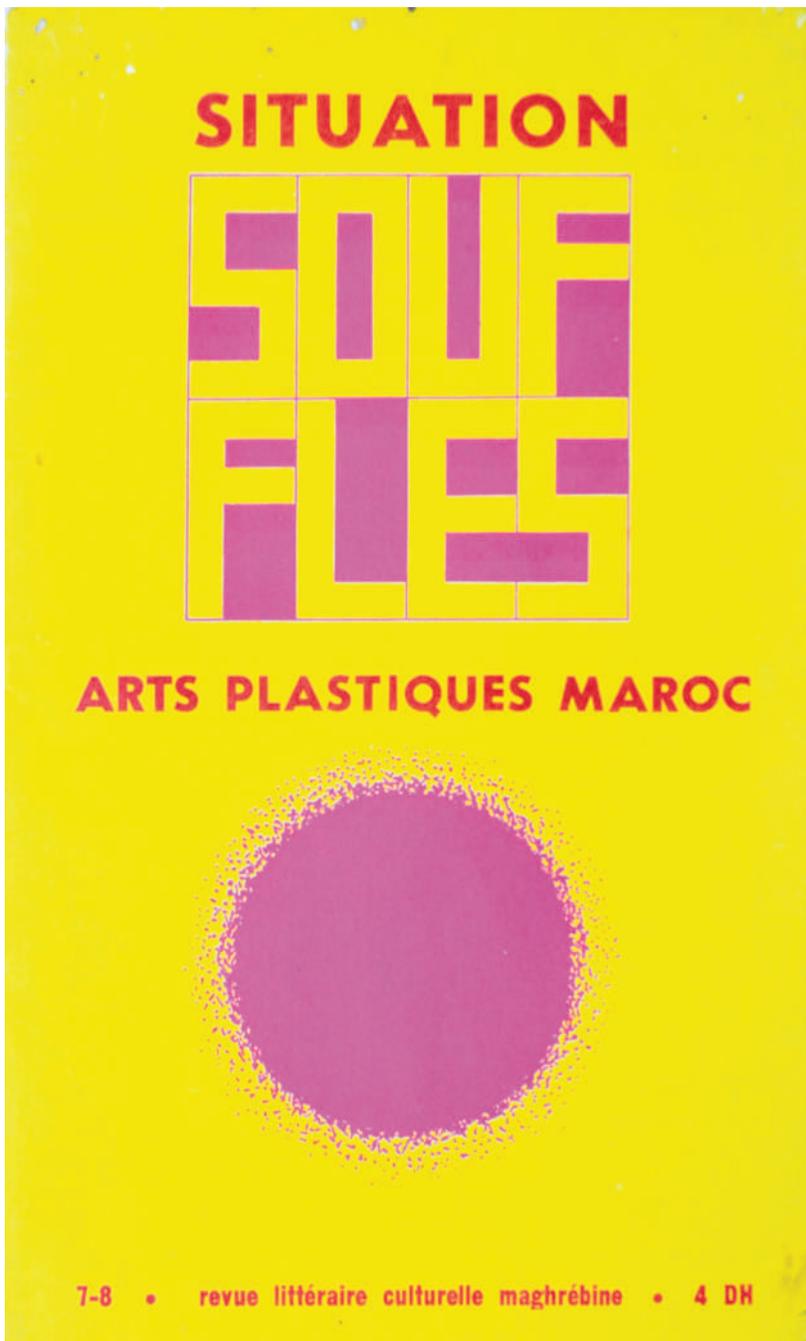


Mohamed Melehi
Sans titre
Technique mixte sur toile
120 x 115 cm
2012





LA REVUE *SOUFFLES*
L'APPORT DE ABDELLATIF LAÂBI



*Couverture de la
Revue Souffles
Réalisation
Mohamed Melehi
1967*

Au bout de ce long parcours il nous a semblé nécessaire de voir, en guise de conclusion, ce qu'en pensait l'un des moteurs de ce moment historique. Il s'agit, bien entendu du poète, romancier et intellectuel engagé pour la culture, Abdellatif Laâbi. Nous nous arrêtons sur le point de vue de cet homme non seulement parce qu'il a été cité tout au long des entretiens avec les artistes, ou parce qu'il était l'initiateur du premier numéro spécial d'une revue sur les arts plastiques au Maroc, mais surtout parce qu'il nous semble que la revue *Souffles*, dont il a été le fondateur et le Directeur, a joué un rôle très important à cette époque dans la mise en place d'une culture nationale comme le voulaient, les artistes, les écrivains et les intellectuels.

En effet dès le premier numéro, Abdellatif Laâbi, voulait que *Souffles* soit le moteur d'une nouvelle pratique culturelle et artistique au Maroc. Dans l'éditorial, on peut lire : «*SOUFFLES ne vient pas pour augmenter le nombre des revues éphémères. Elle répond à un besoin qui n'a cessé de se formuler autour de nous. Si le lecteur lui accorde l'audience que nous espérons, elle pourra, les moyens aidant, devenir un lieu névralgique de débats autour des problèmes de notre culture*». (Premier trimestre 1966).



relâcher l'Histoire

L'histoire de l'art marocain est depuis plus d'un demi siècle une spécialité européenne, un monopole de la science occidentale.

Il importe peu d'entrer ici dans la polémique qui consiste à ne voir, dans les tentatives récentes entreprises par des nationaux en vue de reconsidérer notre art, qu'une curiosité artificielle née dans la lecture des œuvres analytiques et critiques étrangères. L'intérêt, si tardif soit-il, que nous pouvons porter à notre art (les causes de ce retard sont évidentes) ne relève nullement d'une fascination par la folklorité ni d'un mimétisme bourgeois du goût qu'ont pris les étrangers pour lui. Si le spécialiste européen ou le simple collectionneur ont éveillé chez nous un intérêt pour notre propre art, cela ne veut pas dire que notre curiosité s'arrêtera à la concurrence dans la chasse au trésor ou à l'admiration chauvine pour nos traditions artistiques. La connaissance et la valorisation de ce patrimoine rentrent au contraire dans le cadre d'une volonté de récupération totale, indispensable pour notre restructuration.



Il est très difficile de parler séparément de *Souffles* et d'Abdellatif Laâbi ! *Souffles* est aujourd'hui pour nous loin d'être une simple aventure éditoriale. Elle est le symbole d'un moment historique de la culture marocaine. Elle se voulait une rupture et en même temps la continuité d'une littérature et d'une réflexion nées avec les premières écritures maghrébines de langue française.

Albert Memmi (*), grand écrivain d'origine tunisienne, le formule bien dans cette lettre de félicitations adressée à Abdellatif Laâbi, après la réception du premier numéro de la revue : «*Cher monsieur,*

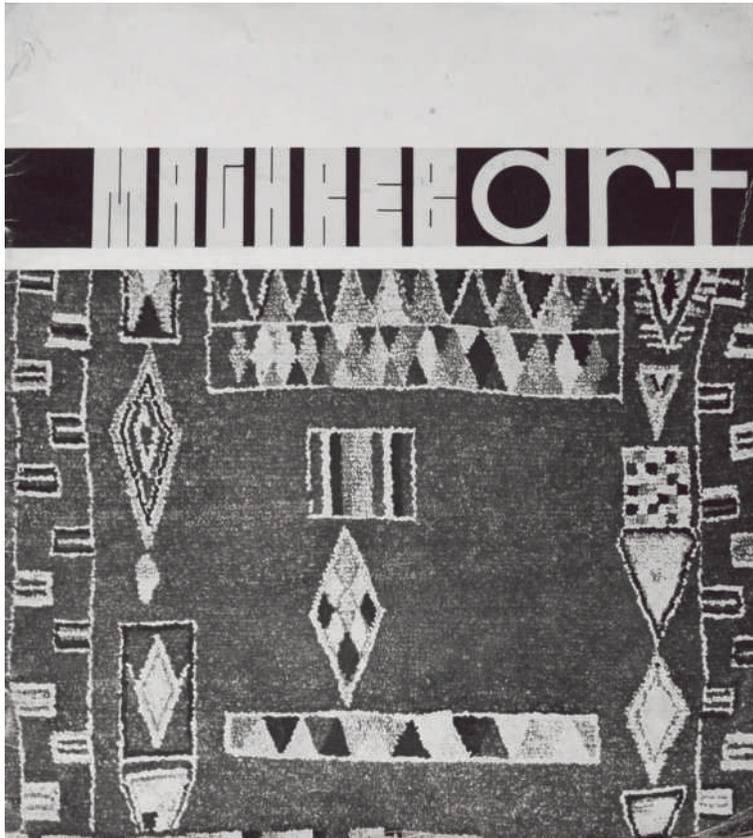
Je reçois le premier numéro de Souffles que vous avez eu la gentillesse de me faire envoyer. J'attendais cette revue, je l'espérais. Oui, il fallait que vous repreniez le relais et que vous alliez ailleurs que nous. Bonne chance; je suis de tout cœur avec vous.

Albert Memmi» (*Souffles* N° II, 2ème trimestre 1966).

Abdellatif Laâbi voulait que *Souffles* soit le lieu de l'expérimentation de la différence ; différence de points

^ Plaque de présentation de l'Ecole des Beaux-arts de Casablanca 1965

< Première page de l'Editorial de la Revue *Souffles* Spécial Arts Plastiques A. Laâbi 1967



de vue, différence d'approches mais aussi différence de voix par delà les continents et les frontières géographiques. «*Nos amis écrivains maghrébins, africains, européens ou autres sont invités fraternellement à participer à notre modeste entreprise.*», précise-t-il toujours dans le prologue du premier numéro. Elle fut donc ouverte à toutes les formes d'expressions artistiques. Elle était initialement une revue poétique mais déjà un dossier du deuxième numéro a été consacré au cinéma marocain.

Même s'il a fallu attendre la deuxième année de la revue pour publier le célèbre numéro spécial sur les Arts plastiques au Maroc, l'engagement des artistes plasticiens était déterminant tant par le travail de la conception graphique que par la présence de leurs œuvres dès le

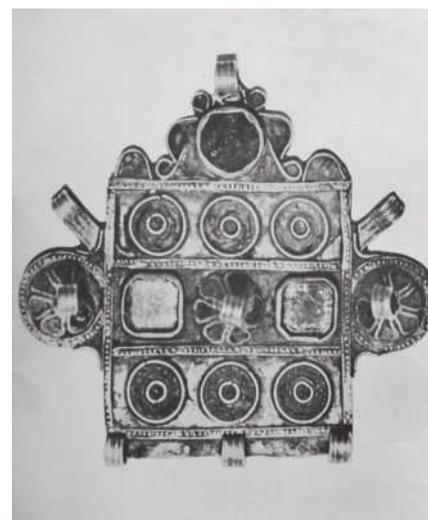
Poterie féminine du Rif marocain >

*Couverture du premier numéro du
Bulletin du Centre Marocain pour la
Recherche Esthétique et Philosophique
Automne 1965* <

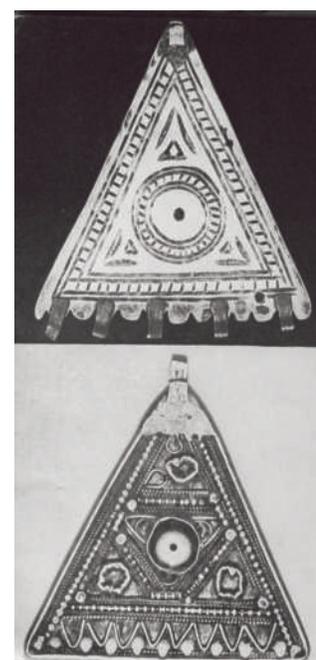
premier numéro. Mais ce numéro spécial allait mettre la pratique artistique au milieu du débat de la culture nationale. Avec les textes analytiques, les interventions des artistes, les témoignages des uns et des autres les lecteurs allaient découvrir que la peinture et la pratique de l'art ne relèvent pas uniquement de la distraction et du délasserement mais qu'elle sont une activité de l'esprit. Avec la littérature, le cinéma, la sociologie, l'histoire... la peinture a pris la place qui est la sienne dans les cultures des sociétés modernes. Une pratique qui interroge et tend à participer à l'élaboration d'un projet culturel global pour le pays.

Le projet de *Souffles* portait en lui les prémisses de la construction d'une culture nationale faite de toute la diversité qu'offrait un pays comme le Maroc. Il se plaçait à l'opposé de la vision coloniale et traditionaliste et tentait de recomposer une identité plurielle et sans cesse en construction. Dans un entretien, qu'il m'a accordé et dont je reproduis ici de larges extraits, Abdellatif Laâbi précise à ce propos :

«Le projet de la revue *Souffles* était bien entendu totalement différent. Au départ, il y avait effectivement la question que vous soulevez, celle de la décolonisation. Nous avons fait le constat à ce moment là que le mouvement national s'était occupé essentiellement du combat politique mais n'avait jamais posé la question de comment décoloniser les esprits, c'est-à-dire recouvrer la souveraineté sur notre mémoire, notre culture, notre corps et de là comment reconstruire notre identité. Je crois, et ce n'est pas du fait que j'ai été l'un des acteurs de ce mouvement, mais parce que c'est la réalité, car il y a beaucoup d'observateurs qui ont travaillé sur cette période qui le disent, je pense que ce qui a été réalisé effectivement à cette époque fut une entreprise de décolonisation des esprits, de reconstruction de notre



culture et de son insertion dans la modernité, de son ouverture sur l'universel. L'autre avancée a été la façon dont nous avons posé la question de l'identité, l'identité marocaine, en insistant sur sa diversité et son pluralisme, à savoir ses composantes arabo-musulmane, amazighe, juive, saharienne, africaine, méditerranéenne mais aussi occidentale, parce que comme je le dis toujours pour illustrer cette dernière composante, le premier écrivain maghrébin avait vécu en Algérie, et écrit en latin. C'est Apulée, l'auteur de l'âne d'or. Cette œuvre est tout simplement magnifique, d'une grande modernité si je puis dire. Elle constitue l'un des socles sur lesquels va reposer et prendre forme progressivement sur notre terre ce qu'on appelle la littérature maghrébine. Dans le même contexte, la question du patrimoine, de la tradition et de la modernité s'est posé pour nous. Devait-il y avoir rupture avec la tradition ? Devions-nous faire table rase de tout ce qui était relié au passé, qu'il soit arabe ou marocain ou bien s'agissait-il de voir dans ce patrimoine, dans cette tradition les éléments dynamiques sur lesquels on allait construire notre projet ? De là vient le fait que le groupe des poètes de la revue s'est intéressé notamment à la poésie populaire marocaine, cette dimension de l'oralité qu'on va retrouver d'une façon prégnante dans leur expérience d'écriture. Je crois que c'est ce qui a donné une force particulière à cette expérience : partir d'un «patrimoine» de la modernité poétique, depuis Baudelaire et Rimbaud, et relier ce patrimoine à ce qu'il y avait de dynamique dans notre littérature populaire. La poésie de *Souffles* était une poésie écrite, très écrite même, mais elle avait cette dimension essentielle de l'oralité, et c'est ça je crois qui lui a donné son identité propre et sa tonalité particulière. Donc, vous voyez comment cette dialectique de la tradition et de la modernité peut donner, quand elle est bien maîtrisée, des formes artistiques et littéraires tout à fait inédites».



Avec le recul et le temps passé, l'observateur ordinaire aussi bien que l'historien professionnel remarquent qu'il s'agissait d'une entreprise culturelle bien réfléchie et planifiée ; mais aussi bien Mohamed Chebâa que Mohamed Melehi, affirment que c'était surtout la passion et l'engagement pour le pays qui les guidaient. Abdellatif Laâbi développe ce point de vue avec plus de précision :

«C'est-à-dire que nous n'étions pas tout à fait conscients de ce que nous étions en train de réaliser. Nous étions très jeunes et nous commençons à écrire. Disons que c'était l'époque qui avait voulu cela. Nous avions comme un rendez-vous avec l'Histoire, et je crois que nous ne l'avions pas manqué».

Ce rendez-vous non manqué, et qui allait se prolonger en dépit de la fin de l'aventure de *Souffles*, avait permis à d'autres de continuer sur des bases déjà balisées. Abdellah Laroui a travaillé sur le problème de l'identité : «Qui sommes-nous» par rapport à l'Occident : la question du choix entre la modernité et la tradition, et Abdelkébir Khatibi qui avait proposé la double critique ; ces penseurs n'étaient pas loin du projet de *Souffles*. Quand Laâbi s'occupait de décoloniser la langue et la culture, Khatibi tentait de décoloniser la sociologie, A.Laroui essayait de son côté de décoloniser le discours historique et l'histoire du Maghreb...Mais ce qui s'est réalisé au niveau de la poésie et au niveau des disciplines théoriques, l'a-t-il été au niveau des arts plastiques? En effet :

«C'était, j'allais dire, une grande mouvance. *Souffles* n'en était qu'un affluent, une composante. Bien entendu, ce que je dis là sur le travail qui a été fait dans le domaine des arts plastiques, de la littérature l'a été aussi dans d'autres domaines : celui de la recherche scientifique, des sciences sociales, de l'anthropologie. Je dirai que le travail qui a été fait sur le plan poétique a été essentiel,



Couverture réalisée par
Mohamed Melehi
1970

mais du fait de la marginalité de la poésie dans le monde d'aujourd'hui, dans la culture plus ou moins dominante, je crois que cela n'a pas été suffisamment relevé. Alors que dans le domaine des arts plastiques, au contraire, le lien qui a été établi entre tradition et modernité, l'irruption des peintres dans l'espace public ont été davantage perçus. Quand on pense au travail qui a été fait par Chabaa, Melehi et d'autres pour faire sortir les arts plastiques des ateliers et des galeries. Quand ils réalisaient par exemple l'enseigne de tel hôtel ou de tel magasin, telle fresque murale, c'était quelque chose d'inédit qui émergeait dans le paysage visuel marocain.

On se souvient de leur grande exposition place Jamaâ Lafna à Marrakech (**). C'était une première ! La rupture avec la peinture de chevalet a été ainsi consommée. L'art, non seulement est sorti dans la rue, mais il s'est incrusté dans le paysage urbain. Il s'agit là d'un « avènement » concret et visible qui a eu des répercussions par la suite. Ce bouleversement qu'ils ont introduit dans le paysage urbain a été totalement assimilé et fait aujourd'hui partie de la culture visuelle des gens», se souvient Abdellatif Laâbi.

Cela donne l'impression, comme le précisait Chebâa, que le groupe avait un projet de société qu'il mettait en place sur le plan culturel. Ils avaient essayé de décoloniser la culture marocaine tout en cherchant comment l'insérer dans la modernité. Il y avait une véritable prise en charge de l'interrogation profonde sur l'identité marocaine : une identité multiple, ouverte sur les autres cultures. Est-ce que cette quête de l'identité ne portait pas en elle le danger de l'embrigadement de l'individu au service d'une pensée unique ?

«Vous savez à l'époque on ne parlait pas de la même voix... Il y avait déjà un pluralisme, une diversité des expériences. Certains artistes ou écrivains avaient une



certaine capacité théorique, d'autres l'avaient moins ou n'en avaient pas le désir. Cela dit, le groupe de choc de la revue *Souffles* était engagé lui dans un projet dont il a pris conscience progressivement. C'est ce que j'ai essayé de vous dire tout à l'heure. Nous n'étions pas arrivés avec une théorie toute faite. Elle s'est élaborée au cours de notre expérience». Ajoute encore Laâbi

D'ailleurs dans le numéro spécial de *Souffles* sur les Arts Plastiques au Maroc Jilali Gharbaoui avait un point de vue différent des autres artistes à propos de l'intérêt pour le patrimoine visuel au Maroc comme je l'ai déjà souligné au début de cet ouvrage. Et là aussi certains croiraient à un parti pris ou une philosophie établie à l'avance. Mais apparemment tout dépendait de l'engagement de ce groupe pour la construction de la culture nationale, c'est ce que précise Abdellatif Laâbi à ce propos :

«Non, c'est simplement que notre prise de conscience a

2 affiches réalisées par
Mohamed Chebâa
1966 et 1979

été progressive. Il faut dire que c'est dans la pratique du travail de création que l'artiste ou le poète se découvre lui-même. Il s'agit d'une quête de soi, une quête des profondeurs de l'individu comme de la collectivité. Ce n'est que progressivement que l'on prend conscience des réalités et que les idées se cristallisent, prennent forme et donnent lieu à un projet cohérent».

Laâbi avait pris justement sur lui de s'engager dans cette action, de défendre les artistes qui s'étaient engagés dans cette quête de l'identité pour la travailler afin de la hisser au niveau de l'universel. Mais à un certain moment on a senti dans le paysage pictural, essentiellement, qu'on s'orientait vers une sorte de scission où la scène artistique s'est scindée en deux : une tendance a consacré ses recherches exclusivement à la calligraphie arabe, et une autre tendance s'est orientée vers le signe amazigh. Ce n'est certainement pas un mal en soi, mais là où la question se pose c'est la manière dont chaque tendance travaillait son matériau traditionnel. L'attention s'est focalisée essentiellement sur les signes en eux-mêmes et on a assisté à une revendication de la tradition pour elle-même. Abdellatif Laâbi nuance à ce propos :

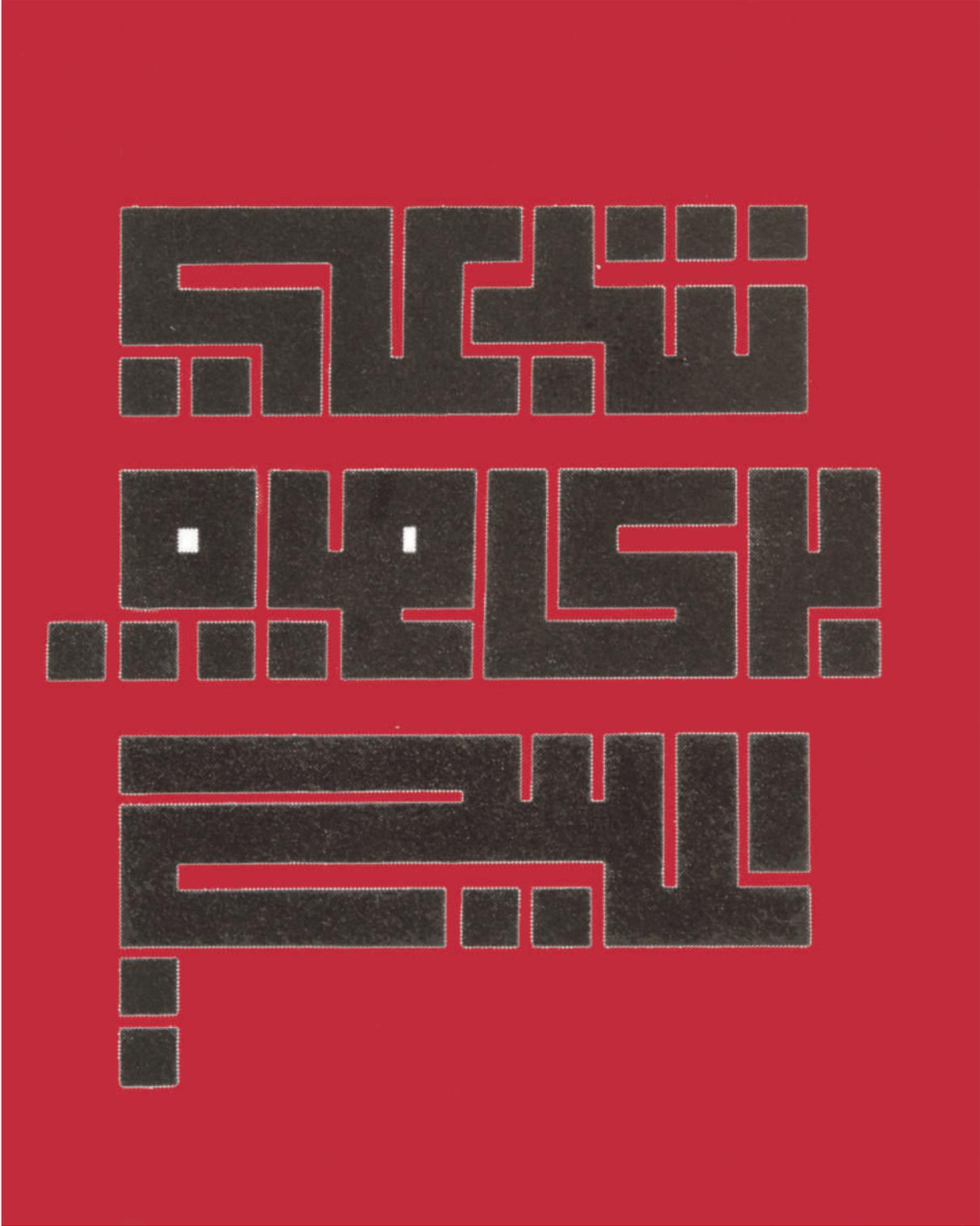
«Je pense qu'il y a eu des tempéraments différents, et aussi des visions différentes de ce processus dont on parle. Par conséquent il y a eu parmi tous ces artistes et écrivains ceux qui sont restés fidèles à ce bouleversement qu'ils ont opéré au sein de la culture marocaine et à la dialectique qu'ils ont établie entre tradition et modernité. D'autres avaient une vision un petit peu partielle de ce sur quoi on a travaillé véritablement comme ce fut le cas de la tendance qui s'est orienté vers la calligraphie. La question n'était pas de prendre les arts traditionnels ou la littérature populaire et de broder là-dessus. Non ce n'était pas notre projet. Il s'agissait de contrecarrer l'entreprise de folklorisation de ces arts et de cette

littérature par l'idéologie coloniale, de défendre et d'illustrer leur valeur et leur créativité propres. N'oublions pas que le colonialisme prétendait nous apporter la civilisation et que sa logique procédait du déni de notre culture, de notre identité.

De là vient par exemple notre attitude hostile, parfois avec un certain excès, vis-à-vis de la peinture dite naïve. Mais c'était un cheval de bataille quand même qui a permis de faire sortir la peinture marocaine du cercle étroit et paternaliste où on a voulu la confiner pendant la période coloniale.

Ce n'était pas faux mais bon, aujourd'hui, il y a quand même des expériences de la peinture naïve qui font partie de notre patrimoine contemporain même si au départ elles se sont faites dans des conditions qui n'étaient pas très valorisantes par rapport au projet que nous pouvions avoir d'une autonomie sur le plan de la création culturelle. Pour revenir à la calligraphie, moi ma préférence va vers d'autres peintres qui ne se sont pas contentés de travailler sur des signes mais qui sont allés au delà. Le signe, le travail sur la calligraphie, peuvent être un point de départ, mais je crois que pour créer du nouveau il faut s'inscrire dans l'aventure, aborder des chemins inexplorés. Et c'est ça qui est formidable dans la création artistique, c'est quand on est dans la nuit et qu'on cherche et que à un certain moment on voit un bout de lumière. C'est très important dans ce domaine là. Il n'y a pas de stratégie élaborée au départ. C'est avant tout une quête dont on n'est pas sûr de la destination. C'est le parcours du chemin et ses découvertes qui sont importants, pas la destination».

Les interrogations et les propositions formulées par les artistes plasticiens au sein de la mouvance *Souffles*, ainsi que celles d'Abdellatif Laâbi, nous sont d'une grande utilité aujourd'hui ; car en dépit des grandes réalisations, qu'a connues notre pays, nous avons urgemment besoin, aujourd'hui, comme je l'ai précisé dans l'introduction de



ce livre, d'un retour sur la modernité de notre art, sur sa genèse et sur son cheminement. Beaucoup d'efforts ont été fournis dans ce sens à travers le demi-siècle qui nous sépare de cette aventure, mais nous avons besoin de revisiter l'histoire de cette modernité. Ce retour a donc été nécessaire non seulement pour rendre compte de l'Histoire, ce qui est évident, mais surtout pour relire l'histoire de cette aventure et allant de notre art moderne, l'interpréter, après tout ce temps passé, après toutes les expériences accumulées, en compagnie des acteurs de cette histoire eux-mêmes.

(*)Albert Memmi est né en Tunisie, alors sous protectorat de la France, dans une famille de langue maternelle arabe. Il est le fils de François Memmi, artisan burrelier d'origine italienne de confession juive et de Marguerite Sarfati, une Juive sépharade d'ascendance locale. Albert Memmi est formé à l'école française il se trouvait ainsi au carrefour de trois cultures, de son œuvre émanent l'effort et la difficulté de trouver un équilibre entre Orient et Occident.

(**) Cette exposition avait réuni les artistes: Belkahia, Chebâa, Melehi, Ataallah, Hafid et Hamidi.

NB

Les bijoux et les tapis dont les images illustrent ce texte proviennent de la collection du Centre Marocain pour la Recherche Esthétique et Philosophique

*Affiche pour l'exposition de
Belkahia, Chebâa et Melehi
1967*



LISTE
DES ŒUVRES

AHMED CHERKAOUI

JILALI GHARBAOUI

FARID BELKAHIA

MOHAMED CHEBÂA

MOHAMED MELEHI

Ahmed Cherkaoui

L'Animal
Huile sur toile
60 x 73 cm
1965
P. 18

La Berbère
Technique mixte,
pastel sous toile de jute
44 x 55 cm
1960
P. 18

Abstraction
Aquarelle sur gaze,
collée sur papier
21 x 26 cm
1962
P. 21

Sans titre
Pigment sur papier
cartonné
18 x 27 cm
1965
P. 21

Le Roi sage
Huile sur toile
89 x 116 cm
1964
P. 24

Miroir
Huile sur toile sur
contreplaqué
23 x 27 cm
1965
P. 25

Vitraux
Encre
16,5 x 24 cm
1961
P. 26

Le masque noir
Huile sur toile sur
contreplaqué
28 x 28,5 cm
1965
P. 26

Les miroirs noirs V
Huile sur toile sur
contreplaqué
23 x 28 cm
1961
P. 27

Vitraux
Encre
16,5 x 24 cm
1961
P. 27

Agadir
Huile sur toile de jute
52 x 64,5 cm
1961
P. 30

L'amour des trois oranges
Huile sur toile de jute
52 x 65 cm
1961
P. 30

Les miroirs bleus III
Huile sur toile,
sur contreplaqué
24 x 28,5 cm
1965
P. 31

Composition en mauve
Huile sur toile de jute
53 x 65 cm
1961
P. 31

Les miroirs noirs IV
Huile sur toile sur
contreplaqué
23 x 28,5 cm
1965
P. 33

Bleu
Huile sur toile
45 x 60 cm
1962
P. 33

Jilali Gharbaoui

Sans titre
Huile sur toile
95 x 160 cm
1959
P. 19

Sans titre
Acrylique sur papier
50 x 72 cm
1970
P. 19

Sans titre
Encre sur papier
76 x 105 cm
1971
P. 20

Sans titre
Encre sur papier
76 x 105 cm
1971
P. 20

Sans titre
Peinture
1967
P. 22

Sans titre
Encre sur papier
76 x 105 cm
1971
P. 22

Sans titre
Encre sur papier
76 x 105 cm
1971
P. 23

Sans titre
Encre sur papier
76 x 105 cm
1971
P. 23

Sans titre
Huile sur contreplaqué
96 x 63 cm
1968
P. 28

Sans titre
Huile sur toile
65 x 100 cm
1969
P. 29

Sans titre
Huile sur toile
65 x 91,5 cm
1959
P. 32

Sans titre
Huile sur toile
50 x 65 cm
1968
P. 34

Farid Belkahia

Autoportrait à la cire
Technique mixte
35 x 25 cm
Prague, 1954
P. 38

La torture
Huile sur papier marouflé
sur bois
115 x 69 cm
Prague, 1962
P. 40

La chinoise
Huile sur papier
marouflé sur bois
72 x 49 cm
Prague, 1962
P. 41

Sans titre
Peinture sur carton
Paris, 1957
P. 42

Couple
Huile sur papier
marouflé sur isorel
85 x 65
Prague, 1960
P. 43

Evénements d'Algérie
Huile sur papier
1961-1962
P. 44

CUBA SI
Huile sur papier
64 x 46 cm
1961
P. 45

Couleurs de la transe
Technique mixte
sur peau
182 x 225 cm
1994
P. 46

Caligraphie
Relief en cuivre
50 x 50 cm
1967
P. 48

Main éclatée
Relief en cuivre
160 x 140 cm
1977
P. 48

Sans titre
Cuivre sur peau
187 x 155 cm
1976-1977
P. 49

Labyrinthe
Technique mixte
sur peau
140 x 134 cm
1986
P. 51

Aube
Noir et henné
sur peau
Ø 155 cm
1983
P. 52

*Hommage à
Gaston Bachelard*
Teinture sur peau
320 x 195 cm
1984
P. 53

Sans titre
Technique mixte
sur peau
144 x 150 cm
1984
P. 54

Transe
Henné sur peau
281 x 271 cm
1987
P. 56

Sans titre
Technique mixte
sur peau
140 x 250 cm
1984
P. 57

Couleurs de la transe
Technique mixte
sur peau
45 x 70 cm
1988
P. 58

Sans titre
Technique mixte
sur peau
153 x 125 cm
P. 59

Fond jaune
Dessin sur peau
153 x 125 cm
1998
P. 60

Sans titre
Technique mixte
sur peau
63 x 76 cm
1990
P. 62

Sans titre
Technique
mixte sur peau
50 x 70 cm
1990
P. 63

Hommage à Courbet
Technique mixte
sur peau
140 x 250 cm
Période de Rome
P. 64

L'ogresse
Technique mixte
sur peau
155 x 125 cm
1992
P. 65

Jérusalem
Technique mixte
sur peau
20 x 77 cm
1994
P. 66

Sans titre
Technique mixte
sur peau
124 x 77 cm
2003
P. 67

Sans titre
Technique mixte
sur toile
29 x 34,5 cm
1982-1983
P. 68

Sans titre
Technique mixte
sur toile
29 x 34 cm
1982-1983
P. 68

Envol
Technique mixte
sur peau
115 x 156 cm
1986
P. 69

Sans titre
Technique mixte
sur peau
(33 x 33 cm) x 4
P. 70

Solitude à deux
Technique mixte
sur peau
153 x 125 cm
1998
P. 71

Sans titre
Technique mixte
sur peau
70 x 50 cm
1998
P. 74

Sans titre
Technique mixte
sur peau
Ø 50 cm
2000
P. 75

Sans titre
Technique mixte
sur peau
Ø 50 cm
P. 75

Sans titre
Technique mixte
sur peau
(76 x 62 cm) x 5
P. 76 - 77

Sans titre
Technique mixte
sur peau
(76 x 62 cm) x 5
P. 76 - 77

Sans titre
Technique sur peau
70 x 70 cm
2002
P. 78

Sans titre
Henné sur peau
2000
P. 79

Sans titre
Henné sur peau
Ø 155 cm
2004
P. 80

Sans titre
Technique mixte
sur peau
25 x 30 cm
2003
P. 81

Solitude habitée
Technique mixte
sur peau
60 x 60 cm
2000
P. 82

Sans titre
Technique mixte
sur peau
25 x 30 cm
2001
P. 83

L'aube
Relief en cuivre
P. 84

L'arbe
Relief en cuivre
2010
P. 85

Mohamed Chebâa

Sans titre
Acrylique sur
contreplaqué
67 x 52 cm
1962
P. 88

Sans titre
Acrylique sur toile
80 x 64 cm
1967
P. 91

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 150 cm
1969
P. 93

Sans titre
Acrylique sur toile
80 x 64 cm
1967
P. 94

Sans titre
Peinture cellulosique
sur contreplaqué
100 x 100 cm
1973
P. 96

Sans titre
Acrylique sur toile
80 x 95 cm
1977
P. 97

Sans titre
Bois naturel
29 x 17 cm
1981
P. 98

Sans titre
Acrylique sur toile
115 x 145 cm
1999
P. 99

Sans titre
Technique mixte
43 x 35 cm
1988
P. 100

Sans titre
Pastel
30 x 22,5 cm
1989
P. 100

Sans titre
Huile sur toile
80 x 68 cm
1985
P. 101

Sans titre
Acrylique sur papier
42 x 35 cm
1990
P. 102

Sans titre
Technique mixte sur toile
100 x 81 cm
1993
P. 103

Sans titre
Acrylique sur papier
48 x 36 cm
1993
P. 103

Sans titre
Acrylique sur toile
124 x 150 cm
2003
P. 105

Sans titre
Cuivre traité
Hauteur 44 cm
Socle 13 x 13 cm
1968
P. 106

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 150 cm
1997
P. 107

Pyramide
Fer forgé traité naturel
Hauteur 129 cm
2003
P. 108

A bras ouverts
Fer forgé traité naturel
Hauteur 83 cm
2003
P. 109

Pinocchio
Fer forgé traité naturel
Hauteur 50 cm
2003
P. 109

Mohamed Chebâa

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 130 cm
1969
P. 111

Sans titre
Acrylique sur toile
136 x 115 cm
2010
P. 112

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 150 cm
2010
P. 114

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 125 cm
2011
P. 118

Sans titre
Acrylique sur toile
124,5 x 100 cm
2010
P. 118

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 150 cm
2011
P. 119

Sans titre
Acrylique sur toile
110 x 127 cm
2010
P. 120

Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 135 cm
2012
P. 121

Sans titre
Acrylique sur toile
135 x 120 cm
2012
P. 122

Sans titre
Acrylique sur toile
110 x 127 cm
2011
P. 123

Sans titre
Acrylique sur toile
100 x 145 cm
2012
P. 124

Sans titre
Acrylique sur toile
100 x 145 cm
2012
P. 125

Mohamed Melehi

Burri
Collage sur toile de jute
81 x 66 cm
1958
P. 128

Sans titre
Huile sur toile
90 x 180 cm
1960
P. 130

Sans titre
Huile sur toile
76,5 x 142 cm
1962
P. 131

IBM
Acrylique sur toile
153 x 131 cm
1962
P. 132

Rejected
Acrylique sur toile
119 x 135 cm
1962
P. 133

IBM Song
Acrylique sur toile
106 x 127 cm
1963
P. 134

Pulsation
Acrylique sur toile
152 x 131 cm
New York, 1964
P. 135
Musée Georges Pompidou

Apparition
Acrylique sur toile
126 x 152 cm
New York, 1963
P. 136

84 Quadrettini
Acrylique sur toile
120 x 100 cm
New York, 1963
P. 137

Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
115 x 115 cm
1975
P. 139

Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
120 x 110 cm
1975
P. 140

Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
120 x 110 cm
1975
P. 140

Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
120 x 100 cm
1981
P. 141

Mohamed Melehi
Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
150 x 120 cm
1980
P. 142

Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
150 x 120 cm
1980
P. 143

Sans titre
Peinture cellulosique
sur bois
120 x 100 cm
1982
P. 143

Blue Moon
Peinture cellulosique
sur
bois
200 x 150 cm
1984
P. 144

Lune Brisée
Peinture cellulosique
sur
bois
120 x 100 cm
1985
P. 144

Sans titre
Peinture cellulosique
sur métal
1981
Aéroport de Djeddah
P. 146

Sans titre
Peinture cellulosique
sur métal
1981
Aéroport de Djeddah
P. 147

*Le Coucher de
la Grande Ours*
Peinture cellulosique
sur
bois
(110 x 95 cm) x 5
1996
P. 148

Femme de Pablo III
Acrylique sur toile
80 x 60 cm
1997
P. 150

Femme de Pablo II
Acrylique sur toile
80 x 60 cm
1997
P. 150

Miroir
Acrylique sur toile
153 x 127 cm
1997
P. 151

Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 115 cm
2009
P. 153

Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 115 cm
2010
P. 155

Sans titre
Acrylique sur toile
75 x 70 cm
2011
P. 156

Sans titre
Acrylique sur toile
100 x 81 cm
2010
Collection Crédit du Maroc
P. 156

Sans titre
Acrylique sur toile
75 x 70 cm
2011
P. 156

Sans titre
Acrylique sur toile
75 x 70 cm
2011
P. 157

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 120 cm
2008
P. 158

Sans titre
Acrylique sur toile
100 x 81 cm
2008
P. 158

Sans titre
Acrylique sur toile
150 x 120 cm
2008
P. 158

Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 110 cm
2009
P. 159

Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 150 cm
2008
P. 160

Sans titre
Acrylique sur toile
120 x 110 cm
2010
P. 164

Sans titre
Technique mixte
sur toile
120 x 110 cm
2010
P. 165

Sans titre
Technique mixte
sur toile
150 x 150 cm
2012
P. 166

Sans titre
Technique mixte
sur toile
170 x 150 cm
2012
P. 167

Sans titre
Technique mixte
sur toile
170 x 150 cm
2012
P. 168

Sans titre
Technique mixte
sur toile
170 x 150 cm
2012
Musée Mathaf,
Doha, Qatar
P. 169

Sans titre
Technique mixte
sur toile
110 x 120 cm
2011
P. 170

Sans titre
Technique mixte
sur toile
120 x 115 cm
2012
P. 171

0002A-6
Bois laqué
139 x 135 cm
2012
P. 172

0001A-6
Bois laqué
135 x 139 cm
2012
P. 173

Sans titre
Technique mixte sur toile
120 x 115 cm
2012
P. 174

Sauf mention précisée,
toutes les œuvres
répertoriées dans ce livre
appartiennent à des
collections privées ou
particulières



TABLE DES MATIÈRES

Une aventure de la modernité de l'art au Maroc	7
Cherkaoui & Gharbaoui A propos des origines de la modernité de l'art au Maroc	17
Entretien avec Farid Belkahia	37
Entretien avec Mohamed Chebâa	87
Entretien avec Mohamed Melehi	127
La revue <i>Souffles</i> l'apport de Abdellatif Laâbi	177
Liste des œuvres reproduites	193



REMERCIEMENTS



Nous remercions notre partenaire Crédit du Maroc

et en particulier,
Madame Saida Lamrani Karim,
Monsieur Pierre Louis Boissière
Monsieur Jamal Lemridi
Ainsi que,
Monsieur Adnane El Gueddari
Madame Houda Chraïbi

Nous remercions les artistes Farid Belkahia,
Mohamed Chebâa, Mohamed Melehi ainsi que
leur famille respective

Nous remercions

Le poète et écrivain Abdellatif Laâbi

L'artiste Kenza Benjelloun pour sa grande
contribution à cet ouvrage

Messieurs Mohamed et Aziz Cherkaoui pour leur
précieuse participation à ce projet

Les collectionneurs qui nous ont permis de
photographier leurs œuvres

L'auteur remercie particulièrement l'écrivain
et traducteur Haibatna El Hairech.

Conception	Analogie
Photographies	Hassan Nadim
Edition	Loft Art Gallery
	Décembre 2012
Dépôt légal	2012 MO 3046
ISBN	978-9954-31-691-7
Impression	Direct Print



Loft Art Gallery

13, rue Al Kaissi - Triangle d'or - Casablanca - Maroc

Tél. : 05 22 94 47 65 - Fax : 05 22 36 31 14

Email : contact@loftartgallery.net - www.loftartgallery.net