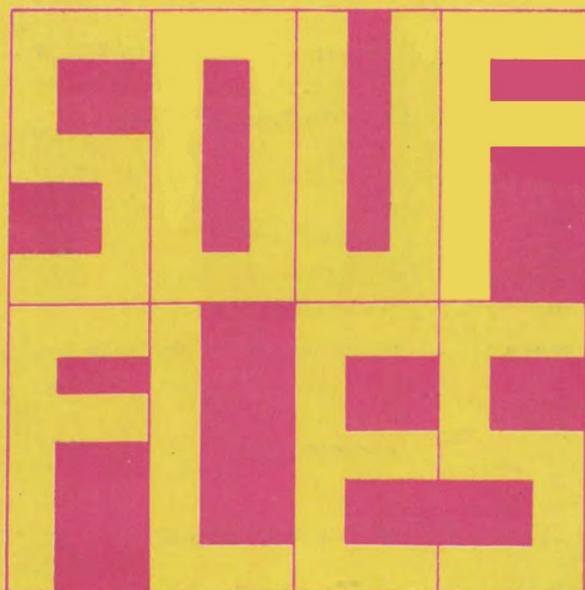
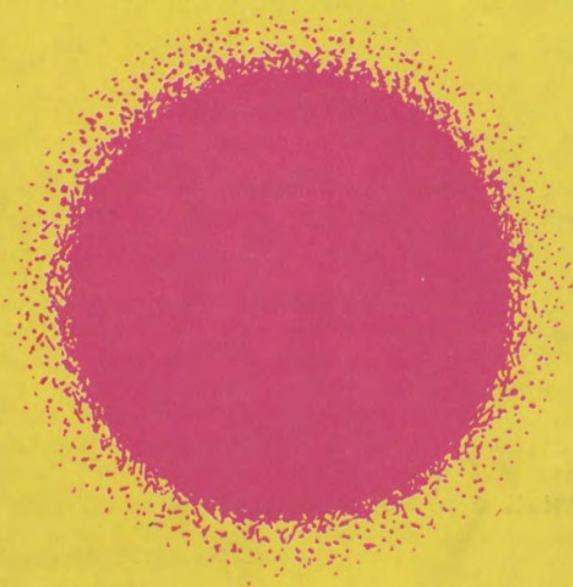


# SITUATION



## ARTS PLASTIQUES MAROC



# souffles

revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle

siège social 4, avenue pasteur - rabat - maroc - ccp 989-79 - tél. : 235-92

directeur : abdellatif laâbi

## sommaire

- x a. laâbi le gâchis  
t. maraini situation de la peinture marocaine

## chronologie

### fiches et questionnaire

- |                   |                 |
|-------------------|-----------------|
| mohammed ataallah | farid belkahia  |
| mohammed bennani  | mohammed chebaa |
| ahmed cherkaoui   | mohammed hamidi |
| jilali gharbaoui  | mohammed melehi |
| saad seffaj       |                 |

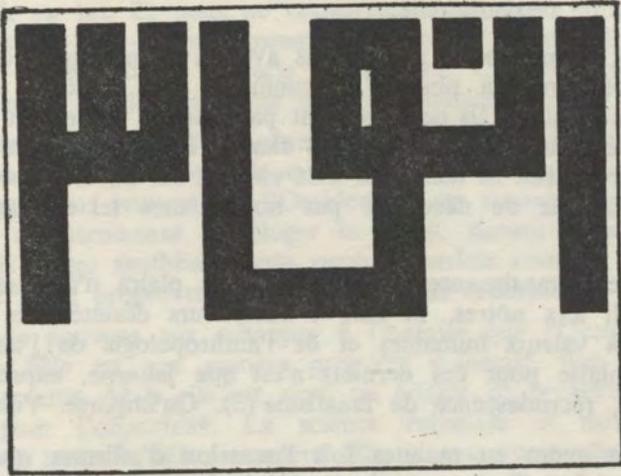
## lexique

### positions

- |            |                                         |
|------------|-----------------------------------------|
| position 1 | l'association nationale des beaux-arts  |
| position 2 | situation de la peinture naïve au maroc |

## couverture :

documentation photographique et mise en page m. melehi  
rédaction générale abdellatif laâbi



## LE GACHIS

1

### 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.

Mais dans le domaine culturel comme partout ailleurs, l'action ne nous appartient pas encore. L'escalade scientifique étrangère con-

tinue sous d'autres formes qu'avant l'indépendance (1). Elle se maintient, indifférente à nos piétinements, à notre besoin d'initiative et à notre soif de responsabilité.

Tout le monde ne ressent pas avec la même acuité ce que nous venons de dire. La plupart se confinent dans l'acquiescement, quelles que soient ses origines. Ils ne ressentent pas tout le fondement dramatique de cette escalade où nous perdons chaque fois l'occasion de voir avec nos propres yeux et dans leur état virginal tel ou tel aspect de notre culture, la joie de découvrir par nous-mêmes tel document ou tel « fossile ».

Cette intransigeance de notre part ne plaira d'ailleurs à personne (2). Ni aux nôtres, ni aux « chercheurs désintéressés » sur les traces des valeurs humaines et de l'anthropologie de l'universalisme. Notre malaise pour ces derniers n'est que jalousie, expression d'impuissance, recrudescence de fanatisme (3). Qu'importe. Voici les faits.

2 Nous avons eu maintes fois l'occasion d'affirmer que nous traversons aujourd'hui une phase idéologique et culturelle des plus dynamiques. Quels que soient les conditionnements ou les limites imposés à l'action et à la recherche, une prise de conscience (certes restreinte, mais toute prise de conscience se déclenche ainsi) est en train de se dessiner au Maroc, appelée à lancer la génération présente (4) dans une entreprise décisive de déblayage et de reconsidération. Le temps est venu en effet pour nous de secouer les torpeurs du traumatisme colonial et de faire face à notre histoire. Mais lorsque nous voulons entamer cette confrontation, nous nous trouvons devant un legs des plus problématiques : celui des sciences humaines coloniales. Le phénomène colonial a été, en effet, une grave perturbation dans notre histoire (5).

Et il faut, à ce niveau de réflexion, placer tout de suite une mise au point. Il est apparu depuis quelques années une sorte de lassitude, voire de méfiance vis-à-vis de la dénonciation de l'ordre colonial. Et cette lassitude se manifeste conjointement dans certains milieux intellectuels nationaux et occidentaux. Je crois, pour répondre aux termes d'un essayiste marocain (6), que si « l'Occident nous colle à la peau », nous aussi nous collons désormais à la peau de l'Occident. Tant que l'Occident n'aura pas entrepris une hygiène totale, ne se sera pas

---

(1) Voir dans « Réalités et Dilemmes de la Culture Nationale (II), Souffles 6, 2<sup>e</sup> trimestre 67, le développement concernant ce problème.

(2) Je n'écris pas pour plaire, ni pour qu'on soit d'accord avec moi.

(3) « Fanatique » est le mot favori de l'historien colonial pour caractériser le marocain, surtout « l'arabe ».

(4) Celle de nos aînés nous a véritablement trahis au Maroc, ce qui n'a pas été le cas en Algérie, par exemple.

(5) Que la colonisation nous ait avancés dans le temps en nous faisant entrer brusquement dans l'ère industrielle et la vie moderne constitue un tout autre problème.

(6) qui vient de publier un livre sur « l'idéologie arabe contemporaine ».

dégagé de sa bourbe universaliste en nous y embourbant par généralisation, nous resterons une écharde de mauvaise conscience, inexorablement plantée en lui. Et nous ne cesserons jamais de le guetter dans ses faux-pas et faux-fuyants comme il nous a guettés depuis des siècles dans notre naïveté, barbarie et fatalisme. Ceci pour une clarté des idées, même si elle s'exprime dans la violence.

Pour en revenir à cette confrontation avec notre propre histoire, nous constatons que chaque fois que nous abordons un domaine de notre culture, nous rencontrons l'Occident et ses savants. Devant tant d'érudition, d'acharnement à déloger le détail, devant cette maîtrise à broser de larges synthèses, nous perdons parfois courage, tellement le cadre de notre propre recherche nous paraît restreint.

Nous ne pouvons pas échapper à l'histoire que l'Occident nous a façonnée. Elle est une matière première colossale, une pépinière de renseignements. Mais elle est aussi un édifice de provocation, une souricière pour l'objectivité. La science coloniale et même post-coloniale 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.

Nous ne pouvons ni la contourner ni la rejeter. Nous ne pouvons pas non plus l'accepter. Nous sommes condamnés à la digérer et, à partir de là, à la trier.

C'est en cela que réside la perturbation dont nous avons parlé plus haut. La remise en question que nous menons, et qui durera longtemps, est une phase sacrifiée, une somme de carburant gaspillée. Phase exaltante, nécessaire, authentique, tout ce qu'on voudra, mais sacrifiée. Il s'agit d'une longue perturbation, une lourde rançon. Mais nous l'assumons. Non pas pour nous laver ou pour calomnier l'éternel Occident impérialiste source-de-nos-malheurs, mais pour notre santé, pour notre lucidité, pour la vérité de l'homme.

Franz Fanon voulait « lâcher l'homme » (le damné de la terre, l'opprimé). Il s'agit maintenant de *relâcher l'Histoire de l'homme opprimé*.

## **l'escalade scientifique**

L'escalade scientifique étrangère au Maroc n'a pas commencé en 1912. On peut déceler ses prémices dès les premières tentatives de pénétration coloniale et l'affirmation de l'influence européenne au

Maroc. Mais elle s'est précisée surtout après la conquête de l'Algérie qui a sonné pour notre pays l'ère de la menace directe et pour le colonisateur le moment propice pour l'élaboration d'un plan médité de colonisation.

On peut dire ainsi que l'exploration scientifique a précédé de loin la colonisation directe. Elle l'a en tout cas largement préparée et a tracé d'avance sa stratégie. Mais ce n'est qu'après l'établissement du Protectorat qu'une idéologie coloniale sur le plan socio-culturel, en fonction des « réalités indigènes » va se structurer et devenir un des piliers de la colonisation. Et ce sera surtout dans le cadre de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, fondé en 1920, et dans sa publication *Hespéris*, que va se déployer une frénésie de la recherche et une spéléologie culturelle des plus spectaculaires. L'I.H.E.M., patronné par Lyautey (7), le théoricien suprême du Protectorat marocain, va se donner pour tâche immédiate « l'exploration scientifique du Maroc » en une série d'enquêtes linguistiques (élaboration d'un atlas des parlers arabes et berbères), hagiographiques (atlas des zaouias, lieux de pèlerinage et de culte) (8), historiques (recherches pour reconstitution d'un fonds d'archives). L'Institut programmait aussi la mise sur pied d'une bibliographie marocaine. Mais les recherches ne s'arrêtaient pas là : elles englobaient tous les domaines relevant des sciences humaines et autres, notamment la géographie, l'ethnologie, ainsi que des études de « psychologie indigène » qui, pour G. Hardy, seraient immédiatement plus efficaces que des « analyses de l'âme musulmane ».

4

« Nulle part moins qu'ici, ajoute le même Hardy, on ne trouve de cloisons étanches : universitaires, officiers, magistrats, administrateurs, colons, ingénieurs, etc..., tous les métiers, toutes les natures d'esprit sont représentés au sein de notre Institut ; même cette race vaillante, qui n'a de légèreté que les apparences — l'aviation — participe au labeur commun entre deux randonnées aériennes et nous fait voir sous un angle nouveau les horizons familiers » (9).

Des vocations se développèrent au sein de cet organisme et des théoriciens s'affirmèrent : littérature (Basset, Laoust, Justinard), géographie (Célérier, P. de Cénival, Raynal), histoire (Michaux-Bellaire, de Castries, Terrasse), musique (Chottin), linguistique, (Barnay, Lévi-Provençal, Laoust), arts (P. Ricard, Herber, Marçais, Terrasse), etc... (10).

Somme toute, il s'agissait là d'un « assaut de seconde vague » moins « héroïque » que celui des troupiers, d'une « conquête obscure et patiente », selon les termes de G. Hardy, qui ajoute, dans un discours prononcé au cours du 5<sup>e</sup> Congrès de l'IHEM en 1925 :

---

(7) Un nombre important d'ouvrages de recherche de cette époque était dédié à Lyautey.

(8) On voit le rôle politique manifeste d'une pareille enquête.

(9) Discours de G. Hardy, Directeur de l'Instruction Publique. Actes du 2<sup>e</sup> Congrès de l'I.H.E.M., in *Hespéris*, 1921, 4<sup>e</sup> trimestre.

(10) Nous ne donnons ces noms qu'à titre indicatif.

« Aux colonies, comme ailleurs, on ne fonde rien sur l'action toute seule, sur l'action qui se développe au jour le jour et refuse de se retremper méthodiquement aux sources de l'intelligence et de la recherche. Il est puéril et digne d'un figurant d'opérette de clamer sur tous les tons : Agissons, agissons, si l'on n'a pas au préalable éclairé les voies de l'action, déterminé les buts, étudié les moyens, et l'on peut, sans être prophète, prédire à coup sûr que tel chef de gouvernement colonial, qui, sous couleur d'esprit pratique et réalisateur, traite les géologues en collectionneurs de cailloux et les linguistes en grammairiens maniaques, n'accomplira que de toutes menues besognes et laissera le pays sans défense contre les hasards de sa vie physique et morale » (11).

L'optique de la conquête scientifique au Maroc étant ainsi définie, il serait possible en passant en revue les différentes disciplines de démontrer pour chacune d'elle les motivations des travaux qui y ont été effectués et aussi leur apport à la colonisation (12). Il s'agit là en tout cas d'un travail de longue haleine, qui dépasse de loin le cadre de cette approche introductive. Faute de rentrer dans une critique thématique textuelle, nous nous en tiendrons pour le moment à la démarche et aux incidences globales de l'idéologie coloniale. Nous les regrouperons autour de trois axes : l'*Assimilation*, la *Berbérophilie* et le *Conservatisme*.

Mais avant d'aborder ce tryptique, il faudrait attirer l'attention sur une constance fondamentale de la stratégie coloniale : la notion d'*opportunité*. En effet, une chronologie comparative des recherches scientifiques et des événements politico-militaires révèle des coïncidences nombreuses et significatives. Des recherches poussées pourront peut-être démontrer le caractère paradoxalement « prophétique » de la curiosité des savants coloniaux, en avance sur les événements politiques et sociaux. On pourrait, à titre indicatif, signaler le 5<sup>e</sup> Congrès de l'IHEM, tenu en 1925, et dont le but était d'établir un bilan des connaissances sur le Rif. Les événements apportèrent brutalement la réponse à cette objective curiosité : peu après, l'armée française intervenait définitivement dans la guerre du Rif et amenait la reddition d'Abdelkrim.

Dans le même sens, une immense matière scientifique braquée sur la berbérophilie avait ingénieusement préparé la promulgation du dahir berbère en 1930.

Un dernier exemple : les « conditions géographiques de la pacification de l'Atlas central » montrent combien une discipline scientifique peut devenir un auxiliaire fécond de la colonisation. Jean Célé-

(11) Hespéris, 1925, tome V.

(12) L'auteur de cet article a déjà commencé ce travail qu'il envisage comme une remise en question globale des sciences humaines coloniales au Maroc. L'auteur s'attachera aussi à l'aspect de l'évolution historique de l'idéologie coloniale, ce qui nuancerait évidemment les données de cet article.

rier, dans une chronique consacrée au livre du Gal Guillaume portant le titre sus-indiqué, écrit à ce sujet (13). « La décomposition du grand bloc dissident de l'Atlas central en « taches » isolées dont la réduction successive fixe les étapes de la pacification a été guidée par la géographie physique » (14). Ainsi, « préparation politique » selon les termes de Lyautey et enseignement de la recherche géographique sont arrivés à bout du dernier îlot de résistance commandé par Moha ou Hammou.

Par ces quelques exemples, nous ne voulons rien conclure. Mais cette notion d'opportunité est loin d'être une simple intuition. Elle pourrait à elle seule servir de fil conducteur à toute une série de recherches correctives et de confrontations. Elle montre déjà une des faussetés et des duplicités sur lesquelles reposent les sciences humaines coloniales.

## L'assimilation

6 La recherche scientifique coloniale relevait de la volonté d'une emprise rationnelle sur toutes les manifestations psychologiques, religieuses et culturelles de la société marocaine, sur les lois économiques, sociologiques et naturelles du milieu marocain. Il ne s'agissait pas, pour les spécialistes, d'un peuple ou d'un pays qu'il fallait doter d'institutions authentiques ou auquel il fallait constituer un patrimoine culturel ou scientifique, mais d'un « milieu hostile » dont la pénétration et la domestication nécessitaient une connaissance minutieuse, sans lacune, une connaissance orientée vers le pragmatisme et l'efficacité. Elle était orientée ainsi, consciemment ou inconsciemment, vers le rapprochement avec ce milieu, non pas tellement dans un but de compréhension, mais *d'assimilation*.

L'assimilation est une voie confortable de l'idéologie coloniale. Elle repose évidemment sur l'esprit de supériorité et sur un égocentrisme qui ont été largement démontés et dénoncés, mais qui ont survécu à la colonisation et même à la décolonisation. S'il s'est trouvé autant d'intellectuels dans le Tiers-Monde qu'en Occident pour les décrier ou s'en laver, il n'en reste pas moins que les structures de la société et de la culture occidentales actuelles restent immanquablement égocentriques et imbues d'un sens plus ou moins inhibé de supériorité.

La politique d'assimilation s'est manifestée dans tous les domaines où il était possible de démontrer biologiquement ou culturellement que l'indigène (le berbère en l'occurrence puisque, d'après l'idéologie coloniale, l'arabe n'est qu'un intrus, un conquérant passager comme

(13) In Hespéris, 1948, 3<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> trimestres.

(14) C'est moi qui souligne.

les autres, un dominateur imposant une hiérarchie sociale incompatible avec la démocratie locale, et une culture officielle importée en contradiction psychique et mentale avec la culture autochtone) (15), n'était qu'un frère de race mais déchu, resté en arrière, un « traînard » comme dirait E.F. Gautier (16).

La colonisation était alors conçue comme une entreprise de salvation, une action qui s'inscrit dans la logique de l'histoire et qui a pour but une « normalisation » de l'histoire. La discontinuité historique et les structures paradoxales du pays à coloniser le vouaient irrémédiablement à l'intervention étrangère.

Les spécialistes se sont acharnés aussi à trouver au Maroc un passé latin, des appartenances européennes et une vocation occidentale. Pour le passé et en ce qui concerne l'art, l'orientation des recherches archéologiques montrent bien une conformité à cette optique. L'héritage pré-islamique, punico-romain (assez décevant au Maroc malgré tous les efforts) a longtemps mobilisé les énergies. D'autre part, les rares traces d'édifices ou de lieux chrétiens ont toujours fébrilement alerté le chercheur. Les recherches consacrées aux monuments et à l'art autochtones eux-mêmes ne se sont jamais déroulées sans une manie de parallélismes, d'interférences et d'extrapolations. Chaque fois que le génie latin ou la présence chrétienne ont effleuré un domaine, ils étaient brandis en autant de références victorieuses.

Mais cette politique assimilationniste allait trouver un terrain fertile dans la berbérophilie.

7

## La berbérophilie

Elle fut avant tout une couverture pour des visées politiques précises (l'œuvre pacificatrice et unificatrice du Protectorat ne pouvait se légitimer que si l'on parvenait à démontrer l'inexistence d'une nation marocaine).

Edmond Doutté (17) déjà dans ses voyages au Maroc effectués avant le Protectorat faisait bien la distinction entre l'arabe fanatique, hostile et le berbère cultivateur ou pasteur au tempérament affable et paisible. « Qui se souviendra, écrit-il, qu'au-dessous des seigneurs ambitieux et des agitateurs fanatiques, il y a l'honnête masse du peuple berbère qui ne demande pour se développer et pour travailler qu'un peu d'ordre et de justice ». Et il ajoute, prophétique, dans une

(15) Voir entre autres : « Arabes et Berbères », par le Général E. Brémont. Payot, Paris 1950 ; « La Berbérie, l'Islam et la France », par Eugène Guernier. Ed. de l'Union Française, Paris 1950.

(16) « Le passé de l'Afrique du Nord ». Payot, Paris 1952.

(17) E. Doutté, « En Tribu ». Geuthner, 1914. Voyages effectués entre 1901-1907.

note écrite bien après ces voyages : « Depuis que ces lignes ont été écrites, les événements ont répondu à cette dernière question : ce n'est ni à la faiblesse de son sultan, ni à l'aveugle aventure d'un maître de l'heure, ni à l'audace d'un usurpateur que la fortune a confié le soin des lourdes destinées du Maroc, mais bien au génie de la France ».

Cette distinction si précoce servira de fil conducteur à diverses curiosités scientifiques et sera poussée à ses extrémités. Il était ainsi possible de distinguer de l'arabe belliqueux, conquérant, oriental, le berbère, colonisé éternel, attendant toujours le génie organisateur étranger pour acquérir de nouveaux moyens de dépassement. La colonisation européenne ne pouvait être que légitime, vu l'échec du conquérant de la veille à maintenir l'ordre et amener la prospérité et le progrès.

Les études coloniales concernant le monde berbère furent menées dans une optique qui perturba toute objectivité et aboutirent, la plupart du temps, à la conclusion de la faillite de la greffe arabe : arabisation infiniment restreinte, islamisation superficielle vu la survivance des croyances et rites païens, organisation sociale et activités économiques antagonistes, origines ethniques et expressions culturelles différentes, etc...

8 La berbérophonie n'était pas une tentative sincère pour sauver de l'oubli ou pour revaloriser une culture, une langue, une civilisation devant faire partie d'un patrimoine national ou universel, mais une option politique au service de la pacification et, plus tard, de la colonisation proprement dite.

Mais elle fut une erreur capitale de l'idéologie coloniale lorsqu'elle s'attaqua concrètement aux institutions marocaines puisqu'elle marqua le déclenchement du mouvement national moderne.

## Le conservatisme colonial

Une autre voie de cette idéologie fut le *conservatisme de l'œuvre coloniale*. La colonisation au Maroc n'a pas connu véritablement les excès enregistrés dans d'autres pays où une destruction massive avait affecté les institutions locales. En 1912, le Far-West était encore possible, certes, mais pas à l'américaine. Lyautey fut en ce domaine un novateur hardi, un génie, mais pas dans le sens où l'entendaient ses adulateurs contemporains. Le conservatisme qu'il avait prôné fut une étape nouvelle dans l'idéologie coloniale. En 1912, les exterminations ne pouvaient plus être aussi massives qu'elles ne l'étaient au 16<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> siècles ou plus proche, en 1830. Le développement des moyens de communications et des relations internationales ont sensibilisé l'opinion européenne, et les puissances occidentales étaient entrées depuis longtemps dans une concurrence sans merci qui rendait chacune d'elle plus prudente dans ses agissements que par le passé. Mais le conservatisme lyautéen n'était pas là encore dicté par « l'amour »

des institutions autochtones. Lyautey fut un mystique, mais un mystique de la colonisation. Son mysticisme est celui d'un stratège. Le conservatisme qu'il patronna sur le plan politique et socio-culturel était un instrument d'anesthésie, non un geste de respect ou d'admiration. L'emprise coloniale ne pouvait pas mieux prendre que dans un milieu sclérosé, maintenu ferme dans ses structures féodales et aristocratiques. C'est d'ailleurs parmi certains féodaux et chefs de confréries qu'elle trouva ses premiers interlocuteurs et même ses informateurs en ce qui concerne la recherche (18).

La colonisation qui se présentait comme une salvation et une libération du colonisé n'aura servi qu'à encourager une stagnation culturelle mais, ce qui est plus grave, elle a abâtardi et détruit parfois tous les secteurs où le colonisé manifestait encore librement sa création.

## Le banditisme culturel

Le pillage des pays anciennement colonisés n'a pas porté uniquement sur leurs ressources naturelles et la force motrice humaine, il a affecté également leur patrimoine culturel. Au Maroc, comme ailleurs, ce banditisme était « légal », sans effraction. Une matière vierge et abondante était là. On se servit. Administrateurs, officiers des Affaires Indigènes, contrôleurs civils, collectionneurs et érudits ont procédé à l'acquisition des objets d'art comme les colons procédaient à celle des lots de colonisation. Le pillage du patrimoine artistique s'est fait dans les mêmes conditions que celui du patrimoine foncier. Et ce n'est pas un hasard si l'histoire de l'art marocain a été réalisée avec les objets des collections particulières. L'administration du Protectorat avait certes doté le pays de « musées », mais, à faire le tour aujourd'hui de ces bazars vieillots, on se rend bien compte que la matière rassemblée est loin de constituer un répertoire d'information qui puisse aider à la recherche ou du moins à la simple connaissance objective.

On n'a pas encore assez dénoncé cet aspect de la colonisation. Et au fait, qui l'a dénoncé dans le Tiers-Monde d'une manière suivie ? Si l'on s'accorde à ce que l'Afrique et l'Asie ont été systématiquement vidées de leurs trésors artistiques, personne n'ose plus aujourd'hui réclamer leur restitution. Aucun gouvernement, aucune association ou parti politique n'a programmé dans son action cette revendication. Il y a là un des paradoxes de la décolonisation. Or, il est un fait que certains des grands musées européens ont été de gigantesques institutions de recel. Leur universalisme et leur réputation reposent donc sur une longue histoire de brigandage au détriment des peuples du Tiers-Monde qui ont été privés d'une grande partie

---

(18) Abdelhaï Kettani fut une des sources précieuses des spécialistes.

d'un héritage qui s'avère, dans cette phase actuelle de décolonisation, nécessaire pour la reprise de soi.

## L'idéologie coloniale et l'Art marocain

L'art marocain a été pour les érudits coloniaux une vraie « boîte à merveilles ». De toutes les disciplines culturelles qu'ils ont abordées, aucune ne les a aussi arrêtés et en même temps gênés que celle de l'Art. Si la littérature (surtout la littérature berbère) avait été jugée par plusieurs d'entre eux comme pauvre, « manquant de l'esprit créateur qui la sût mettre en œuvre : le Poète », de « l'imagination qui créé » (19), les réalisations artistiques au contraire éblouirent maints d'entre eux et leur arrachèrent de véritables éloges d'admiration.

10 La richesse, la multiplicité des domaines artistiques se sont imposées tôt aux chercheurs. L'art au Maroc ne pouvait pas être nié ou camouflé. Il s'imposait à la fois dans les monuments historiques et dans tous les intermédiaires ou ornements de la vie quotidienne. La littérature eut aussi ses zélés et ses fidèles (Justinard), elle conquiert même parfois, mais on l'étudia toujours avec une relative *sérénité*. Cela veut dire que la littérature que les érudits ont rassemblée et traduite ne représentait jamais à leurs yeux une matière susceptible de concurrencer sur le plan de la production ou des valeurs leur littérature propre. La littérature marocaine fut étudiée aussi surtout à des fins socio-ethnographiques et linguistiques.

L'art, par contre, offrait un incroyable inventaire de formes et d'expressions plastiques qui a dû certainement provoquer un choc chez les spécialistes qui l'abordèrent. Ces derniers se trouvaient ainsi face à un répertoire artistique des plus inattendus, contrecarrant sur le plan esthétique et de consommation toutes leurs idées reçues et leurs habitudes d'appréciation. L'art arabo-musulman, comme l'art populaire rural et citadin, était un défi à l'académisme occidental, à ses principes de production et de consommation. En plus, il menaçait la quiétude du chercheur occidental (20) parce que pour la première fois, il aurait été obligé de se contredire et de faire avorter tout le système s'il allait jusqu'au bout de son raisonnement. Accepter l'idée que l'art marocain puisse être placé au même niveau que l'art occidental reviendrait à affirmer que le peuple dont il est issu peut se hisser au rang des peuples créateurs. L'hypothèque était là. On lui trouva de multiples solutions.

Néanmoins, l'ampleur des études sur l'art entreprises au cours du Protectorat ne doit pas leurrer. Dans ce domaine comme dans

(19) Henri Basset : « La littérature des berbères » (Carbonel, Alger, 1920).

(20) La plupart de ces chercheurs furent des conservateurs en retard sur les révolutions artistiques qui s'opéraient à cette époque en Europe. Terrasse ne cache pas son scepticisme vis-à-vis du « chaos fécond de l'art moderne ».

les autres, le but n'était pas la revalorisation du sujet traité, même pas sa révélation au grand public. Il y a là un aspect de la recherche coloniale très peu connu. On se rend compte en effet d'une part que les recherches s'effectuèrent en vase clos et qu'elles s'adressèrent à un public très restreint de spécialistes qui s'informaient mutuellement en quelque sorte des trouvailles dans leurs domaines respectifs. D'autre part, les études qu'on considère encore aujourd'hui comme magistrales et comme matière de base ont été surtout descriptives, rarement interprétatives ou exhaustives. C'est pour cela que la bibliographie de l'art marocain se compose surtout de catalogues et de recueils inventoriels (tapis, bijoux, portes, medersas, greniers et citadelles, céramiques, dentelles, etc...). Dans les rares synthèses réalisées (ex. celle de G. Marçais), seuls les aspects historiques et sociaux sont relativement étudiés en détail, les aspects symboliques, plastiques ou visuels furent très peu explicités.

Sur le plan méthodologique, l'étude de l'art marocain a été donc le fait d'érudits, soucieux beaucoup plus d'inventaire et de classification que d'analyse et de critique esthétiques.

Mais lorsque les recherches échappèrent à la sécheresse descriptive et abordèrent l'appréciation, elles révélèrent nettement des préjugés artistiques, une orientation dogmatique qui, même dans un domaine aussi « neutre » que l'art, pouvait intercepter l'idéologie coloniale. C'est le cas du livre de H. Terrasse « Les Arts décoratifs au Maroc » (21), qu'il ne serait pas arbitraire de choisir comme « modèle » de ces études.

Présenté par l'auteur comme « une grammaire élémentaire, une anthologie brève de l'art marocain », ce livre, par ses options arbitraires, par sa « mentalité » artistique, par l'idéologie qu'il recouvre ou qu'il recoupe, enfin par ses affirmations, retenues plus tard comme base de réflexion et d'appréciation, peut donner lieu aujourd'hui à tout un programme de remise en question (22).

---

(21) H. Terrasse et J. Hainaut — Les Arts décoratifs au Maroc — Henri Laurens Editeur. Paris. 1925. Nous ne parlons ici que de H. Terrasse comme auteur. Il nous semble que la participation de J. Hainaut est surtout d'ordre graphique.

(22) Dans cette phase préliminaire de réflexion et de recherche sur notre patrimoine, il nous sera très difficile de nous attaquer aux grandes théories classiques émises par les auteurs coloniaux sur notre art. Bien que dans toute démarche contestatrice l'intuition joue un grand rôle, il n'en demeure pas moins que c'est par une emprise scientifique que nous devrions entamer tout travail sérieux et à long terme. D'un autre côté, aucun travail de déblayage n'est possible si nous attendons que se forment cent archéologues, sociologues et spécialistes de l'art. Et s'il ne nous est pas toujours possible d'effectuer des confrontations décisives, nous pouvons par contre, sur le plan socio-historique et idéologique, opérer déjà un certain nombre de vérifications et de rectifications, nous pouvons au moins commencer à libérer notre matière artistique et son histoire des canevas étroits qui ont faussé depuis toujours sa communication, les restituer à une nouvelle perception.

Le livre de Terrasse est divisé en gros en deux parties : « Les Arts Berbères et la Tradition hispano-mauresque ». Par cette division, l'auteur veut déjà marquer une des permanences de l'art au Maroc. Mais Terrasse n'accentue pas apparemment cette division au point de la pousser à une rupture. Parfois même, timidement, il recherche les lieux d'intersection, mais sans insister. En fait, tout le livre est construit sur cette dualité, d'où l'art berbère sort relativement glorifié. « Aux subtilités et à la richesse facile » de l'art hispano-mauresque, l'art berbère offre une simplicité vigoureuse, une majesté, un équilibre, un sens des masses et une souplesse de la composition. « Partout, ajoute l'auteur, il montre cette rare qualité : le dédain des effets faciles ».

Mais ce que Terrasse affirme à propos de l'art berbère, et qui est vrai, apparaît sous un autre éclairage lorsqu'on le compare aux affirmations sur l'art hispano-mauresque. On a l'impression que toute cette exégèse n'est là que pour déprécier l'autre art. Et lorsque Terrasse aborde ce dernier, une rage étonnante traverse le texte, l'anthologie objective devient une sorte de pamphlet. Nous grouperons nos remarques à ce sujet autour de trois aspects : la formation, l'exécution (l'artiste) et l'expression.

12 Terrasse affirme d'abord que l'art arabo-musulman au Maroc a été purement imitatif et importé. D'ailleurs, croit-il, lorsque l'Espagne musulmane sombra, il fut incapable de se renouveler ou de prendre d'autres formes d'expression. Ces idées nous rappellent évidemment la théorie selon laquelle la civilisation arabe n'a jamais pris de formes originales dans le pays et qu'elle fut tout au plus une greffe artificielle et encombrante.

Dans le même ordre d'idées, cet art, pour Terrasse, n'a jamais exprimé les préoccupations ou les sentiments profonds du peuple marocain, puisqu'il lui fut imposé par des dynasties et des castes oppressives qui élevaient les monuments à leur gloire, sans même penser à continuer l'œuvre de leurs prédécesseurs. C'est ce qui a fait que cet art est resté « spasmodique, discontinu ». L'art arabo-musulman n'a donc pas été l'œuvre de tout un peuple et ne témoigne pas de son histoire ou de son génie créateur. C'est un art impersonnel et égoïste. Terrasse écrit ainsi : « Aux heures sombres, on ne se souciait pas même d'entretenir les monuments des époques de gloire. Jamais nouvelle dynastie ne continua les œuvres de ses prédécesseurs et adversaires ; mais elle les démolit quelquefois. Nos cathédrales françaises sont souvent l'ouvrage de plusieurs siècles ; si l'effort qui les produisait fut inégal, toujours il fut poursuivi ou repris. Lorsque nous les parcourons, nous sentons en elles l'œuvre d'une foule innombrable de morts, illustres ou obscurs, qui se sont unis dans une même pensée et comme tendus dans un même effort. Œuvres de tout un peuple, nous aimons en elles tout notre passé. Au Maroc, au-dessus d'une foule presque sans patrie, facile à rassembler et difficile à maintenir, dure à la misère et incapable d'effort prolongé, se sont élevés de temps à autre de grands ambitieux. Le pays tout

entier s'est agité pour réaliser leur rêve trop souvent égoïste, rarement issu d'une pensée profonde et vraiment humaine. »

Mais l'inertie de cet art n'est pas imputable uniquement à l'orgueil et l'inhumanité des dynasties, elle provient aussi de la mentalité de l'exécutant. L'automatisme et la répétition de formes congelées proviennent des artistes, simples « artisans » dont l'activité intellectuelle ou spirituelle dépasse rarement celle de manœuvres (23).

« Devenir artiste, écrit Terrasse, n'est pas, au Maroc, obéir à une vocation impérieuse et faire naître en soi une force créatrice : c'est plus simplement apprendre un métier, s'assimiler les secrets d'une technique... Nulle distinction entre la forme et la matière, l'inspiration et l'exécution. Pareille conception de l'éducation artistique semble paradoxale, voire irréaliste, elle traduit pourtant des faits constants et universels en ce pays. »

L'auteur s'en prend enfin aux formes d'expression de l'art arabo-musulman surtout à « l'art décoratif » qui lui semble avoir été à l'origine un pis-aller technique résultant du manque de hardiesse, de la faiblesse inventive des architectes andalous qui ne surent pas, comme leurs homologues chrétiens, utiliser à bon escient les possibilités de la voûte, et qui évitèrent ainsi toute lutte contre la matière.

Terrasse condamne l'art décoratif (décor géométrique, épigraphique, floral) selon les préjugés classiques et les canons académiques les plus reculés. Le jeu de fond triomphe pour lui dans cet art où n'existe nul « souci de vraisemblance matérielle... et qui a rompu tous les liens avec la nature. » Parlant du décor floral, il écrit : « Rien qui rappelle une fleur, une feuille réelles : rien qui fasse passer le frisson de la vie sur ce monde conventionnel. »

Mais à cette absence de vie s'ajoute aussi, selon Terrasse, l'absence totale d'une pensée organisatrice ou d'une pensée réfléchie. L'art arabo-musulman n'a pas refusé uniquement la représentation de la vie (à cause, dit-il, de vieilles craintes d'origine magique, de textes obscurs interprétés dans un sens de plus en plus étroit — thèse expéditive et erronée), il négligea aussi le symbole et se confina dans des recherches purement formelles : « il resta un pur décor, vide d'idées..., un uniforme splendide et un vêtement de luxe... Il ne traduit que des idées et des sentiments esthétiques. Il est un poème de lignes abstraites qui n'exprime que sa propre beauté. »

Art détaché de toute réalité humaine, art *déphasé* pour employer un langage actuel.

Le décor épigraphique passe ensuite au crible rageur de l'auteur. Loin de traduire une pensée mystique active, l'épigraphie musulmane ne reflète, selon Terrasse, que « la monotonie d'une liturgie rudimentaire ».

(23) Terrasse suit ici une classification d'Ibn Khaldoun. Ibn Khaldoun, si l'on recense toutes les citations tendancieuses qu'on lui a extorqué, devient un champion de l'idéologie coloniale.

Enfin le décor géométrique où l'on serait tenté de déchiffrer une inquiétude métaphysique, un vertige de la connaissance, l'expression de rêves indéfinis, n'est qu'un système d'entrelacs clos qui « tourne en rond et se répète indéfiniment. »

Nous savons que les tendances et l'évolution actuelles de l'esthétique contemporaine apportent un démenti flagrant à toutes ces certitudes, dont il est difficile de ne pas rechercher l'origine dans des parti-pris (24). Le livre de Terrasse se termine d'ailleurs sur des accents bucoliques paternalistes qui annoncent tout un programme d'intervention et de dénaturation. Car, compris selon les schémas que nous venons de décrire, comment l'art marocain n'aurait-il pas été dénaturé par ses nouveaux « protecteurs » ? L'escalade scientifique en tout cas n'aura servi qu'à apprêter une matière documentaire énorme qu'elle a projetée dans un imbroglio de fausses pistes.

## conclusion

14

La remise en question des sciences humaines coloniales ne peut valoir si elle demeure une simple approche contestatrice de l'idéologie coloniale. Ce travail n'aurait aucune efficacité s'il reste, sur le plan de l'histoire, une tentative de vérification ou de réhabilitation et s'il ne débouche pas en définitive sur un éclaircissement et une emprise objective sur nos réalités actuelles. Car il s'agit aujourd'hui moins pour nous de trancher des problèmes historiques que de voir clair dans notre présent. Seulement, l'action sur le passé nous est nécessaire pour la compréhension de ce présent. L'histoire des peuples anciennement colonisés ne bénéficie pas de cette harmonie évolutive des pays colonisateurs. L'histoire de ces derniers est, dans une certaine mesure *constructive*, elle s'est développée en fonction de réalités authentiques selon les lois socio-économiques internes. Notre histoire par contre a été traumatisée, elle a connu avec la période coloniale un moment de discontinuité qui a brouillé sa logique intrinsèque. Par conséquent, tout bilan provisoire de nos réalités, toute mise en situation ont besoin de passer par la prise en considération des différents accidents qui ont affecté notre histoire de multiples ambiguïtés.

C'est dans ce sens que nous avons écrit cette introduction (25).

**abdellatif laâbi**

(24) Le lecteur se reportera aux passages sur la « Tradition plastique » dans les questionnaires de M. Chebaa et M. Melehi pour confrontation.

(25) Réalités et dilemmes de la culture nationale (III).

## situation de la peinture marocaine

Les recherches plastiques parallèles menées par un certain nombre d'artistes, les investigations approfondies entreprises par certains d'entre eux et leurs prises de position ont commencé à libérer la peinture marocaine des facteurs culturels « absurdes » qui la caractérisaient autrefois. Ces facteurs continuent certes à conditionner les activités picturales officielles ainsi que les travaux des peintres marginaux, mais, en ce qui concerne la situation que ce dossier prend en considération, ils ont été lucidement éliminés.

Depuis quelques années, une nouvelle situation existe, qui s'insère dans l'histoire de la peinture marocaine en position d'avant-garde.

15

Il n'est pas dans mon intention, ni surtout dans mes capacités, de tracer ici une histoire de la peinture au Maroc. En effet, trop souvent résumée, ici comme à l'étranger, dans des études réthoriques et approximatives, elle nécessite au contraire une analyse raisonnée et approfondie.

En considérant ici cette situation d'avant-garde, on désire avant tout dégager certaines de ses caractéristiques. Le lecteur pourra cependant, aidé par le matériel que le dossier a réuni, (chronologie, biographies, etc...) se faire une idée générale, mais aussi claire et documentée que possible, du parcours suivi par la peinture marocaine.

On sait qu'une action culturelle d'avant-garde n'est possible que si l'on parvient à détruire la superstructure provinciale — basée sur l'égoïsme, l'opportunisme, la paresse intellectuelle, le conventionnalisme artistique —. Il devient alors possible aux artistes de mener une aventure créatrice libre, ouverte, fière et totalement décomplexée. Les peintres que nous présentons ont, avec plus ou moins de profondeur, et plus ou moins récemment, pris conscience de cette superstructure et en sont sortis.

Deux problèmes fondamentaux dans la genèse de cette situation se sont posés aux peintres qui, par leurs œuvres et par leurs idées, ont travaillé à sa réussite : celui de « l'avant-garde » (du présent par

rapport au futur et aux exigences de la vie contemporaine), et celui de la tradition (du présent par rapport au passé et aux valeurs plastiques traditionnelles). En se les posant, ou en étant brutalement mis face à face à eux, ils ont dû faire des choix. Ces choix ont été opérés par chaque artiste selon son expérience et son degré d'engagement ; pour quelques-uns, ils ont été poussés et tranchants.

C'est dans l'équilibre lucide entre ces deux prises de conscience que se situent les travaux les plus importants.

Sur le plan plastique, ces peintres ont choisi différentes voies et formes d'expression. Cependant, bien que la figuration — dans son aspect franc et graphique — intéresse certains d'entre eux, c'est dans le domaine de la non-figuration et de l'abstraction que la plupart effectuent leurs recherches.

C'est un langage non finalisé sur le plan de l'utilité matérielle (il ne sert pas à commémorer une bataille ou à glorifier un paysage), mais — comme il en était ainsi dans l'esthétique populaire — il s'ouvre à la sensibilité intérieure du spectateur. La présence d'une « signalétique » intentionnelle qui propose un circuit déterminé par l'artiste ne conditionne pas la liberté de participation du récepteur. Cette liberté déconcerte toujours le public académique, — dont l'imagination, habituée à une explication scholastique des choses, s'est trop atrophiée, — parce qu'on le secoue et on lui demande de participer activement à la création du peintre.

16

Pourtant, le langage non-représentatif prédomine traditionnellement au Maroc ; et quand la réalité est considérée, c'est plutôt pour ses qualités immanentes et collectives que pour celles contingentes et descriptives. C'est par cet héritage biologique que certains peintres de ce dossier ont pu sentir d'une façon directe et intense les problèmes artistiques qui se présentent aujourd'hui avec urgence et s'insérer dans le vaste champ d'investigations modernes, sans devoir passer par une série de luttes culturelles — pour digérer plusieurs siècles de dogmatisme académique — comme ce fut le cas en Europe.

Chacun de ces peintres possède une technique et un style particuliers.

Chez *Gharbaoui*, l'attention est essentiellement concentrée sur le geste et les traits nerveux ; par un désordre chromatique et une vitalité automatique, il crée sur un espace neutre et une matière active et expressive. *Bennani* s'intéresse à l'espace dans la mesure où celui-ci peut contenir le geste et équilibrer les formes ; contrôlées par cette structure, les formes se subdivisent en masses solides juxtaposées. Chez *Hamidi*, c'est au moyen de la construction chromatique que la toile s'ouvre aux différentes dimensions ; tout en choisissant comme point focal des éléments superposés à des plans horizontaux, c'est par les vibrations complémentaires des couleurs qu'il établit les équilibres. Un rapport plus formel entre la réalité visuelle et celle mentale apparaît chez *Seffaj*, mais cette recherche le porte vers une analyse originale des formes et de la matière asymétriquement décou-

pés dans un ordre graphique. La peinture de *Melehi*, *Ataallah* et la dernière période de *Chebaa* sont construites sur des espaces géométriques, au moyen de signes, de signaux, de formes bien définies et de couleurs optiques. Choissant rigoureusement les éléments qui les intéressent, ils les composent et superposent dans un ordre équilibré et mental. Par la vibration des couleurs et des espaces, ils obtiennent parfois des dimensions qui se projettent hors de la toile. En partant d'une émotion plus « physique », *Belkahia* parvient, dans son dernier travail, à isoler des formes, des entités organiques et surréelles, qu'il organise sur le fond monochrome du métal.

Quelques-uns de ces peintres ont mené, parallèlement à ces recherches, des investigations pour établir, par rapport au présent, le rôle de la tradition (découvrir ses constantes, l'analyser, l'inventorier, déceler ses différents aspects et valeurs).

C'est surtout autour de *Melehi*, *Chebaa* et *Belkahia* et des initiatives pédagogiques et culturelles prises par l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca qu'elles ont trouvé un terrain fertile.

En analysant le monde des formes qui les entourent, ils y ont découvert toute une tradition oubliée et négligée : l'art populaire rural et citadin, ses lois plastiques, ses « patterns » stylistiques et ses significations psychologiques.

C'est souvent par une telle découverte — synchronisée aux revendications culturelles et aux recherches d'une source authentique — que l'expérience artistique d'un pays s'enrichit (voir, par exemple, le cas de la Russie des années 20, du Mexique, du Japon).

17

Au Maroc, il s'agit de la découverte de toute une production qui a accompagné, et accompagne, la vie visuelle quotidienne de la population. Certains de ses aspects avaient été déjà pris en considération dans le passé par les études étrangères, mais le caractère ambigu et rigide de ces études a plutôt nui que contribué à la compréhension du sujet. Ainsi, mal comprise, mal connue, superficiellement appréciée et sentie, cette production fut cataloguée parmi les curiosités folkloriques, cantonnée dans les dépôts des érudits ; elle fut aussi orientée vers une productivité commerciale et spéculative qui l'a finalement jetée dans l'impasse de l'Artisanat Touristique (voir, dans ce sens, le rôle particulier du Service des Arts Indigènes, avec ses « stations d'estampillage », sa « rééducation artisanale », etc., activités continuées aujourd'hui par les Services de l'Artisanat) (1).

Cette production artistique populaire est à la fois mobile (objets divers) et monumentale (architecture et « décoration » architecturale). C'est une production fonctionnelle : les éléments esthétiques sont organiquement coordonnés à l'usage, au but et à la matière employée. Ces éléments se basent sur des canons, déterminés « rationnellement »

---

(1) Voir à ce sujet J. Mathias : « L'artisanat marocain », B.E.S.M., Vol. XXVII, 1963, Rabat.

dans le temps, par l'expérience et par la collectivisation continue des inventions individuelles, mais ils demeurent en même temps toujours ouverts aux modifications, aux interprétations, aux interférences irrationnelles et originales. Ils se composent généralement dans un langage non-figuratif ou abstrait, souvent aussi « iconique » ou stylisé. C'est un langage riche et chaud, plastiquement très varié. Lié aux traditions millénaires méditerranéennes, sahariennes et africaines, il s'est développé suivant les lois « gestaltiques » et « iconographiques » fondamentales (2).

Superficiellement traité de « décoratif » — par une terminologie et une tradition académiques qui laissent effectivement à la décoration un rôle secondaire d'« embellissement » (dict. Larousse) — cet art, au contraire, est aussi significatif et communicatif que tout art. Seulement, les moyens visuels (géométriques, abstraits ou figuratifs) et la succession des « signaux » idéographiques qu'il emploie pour rédiger sa composition pictographique, par leur nature universelle, primaire et symbolique, s'éloignent trop radicalement des moyens visuels auxquels ont eu généralement recours les grands arts officiels et urbains pour qu'une appréciation ouverte et non conditionnée fût possible. L'observateur sensible devrait cependant savoir déceler le facteur créateur à tout niveau de la production artistique humaine.

18 Ce n'est pas par accident en effet qu'au Maroc cette « découverte » ait eu lieu en partant des peintres. Mais, pour eux, il ne s'agit pas de recopier cet art populaire traditionnel, ni de s'en inspirer formellement et mécaniquement. Leurs rapports réciproques se situent en profondeur. Ils y localisent un esprit et des constantes collectives et ils y puisent une force plastique intériorisée.

Les différents aspects de l'art populaire offrent finalement un matériel d'analyse d'une très grande importance. Ainsi, cet aspect traditionnel, pré-industriel et harmonieux, et, d'une façon également urgente et impérative, celui qui concerne son acheminement dans la dégénération artisanale touristique et son passage vers la pseudo-modernisation urbaine, attirent l'attention des artistes. Ce passage — aggravé par l'introduction accélérée des produits spéculatifs occidentaux de 4<sup>e</sup> catégorie, ainsi que par le manque d'une préparation esthétique moderne véritable chez le fabricant, qui « fait » mécaniquement des objets laids, mi-utilitaires, mi-décoratifs, sans plus pouvoir s'exprimer traditionnellement ni encore s'exprimer personnellement — risque de demeurer long et hybride, ne donnant lieu qu'à une production stérile et grotesque.

L'intervention des peintres est nécessaire pour proposer, soit au niveau de l'objet quotidien technologique (dessin industriel) soit au niveau des moyens de communication collectifs (art graphique, publi-

---

(2) Voir par exemple « Icon and Idea » de Herbert Read, Londres, 1956, Chapitre II, où il traite de la question du développement de l'art populaire en analysant ses lois psychologiques (gestalt) et ses lois visuelles (iconographiques).

cité, calligraphie, photographie, etc...), une esthétique appropriée et saine.

Leur travail ne se situe donc pas uniquement au niveau de la création individuelle, mais il s'inscrit dans le cadre de l'éducation visuelle collective.

Depuis quelque temps déjà, les artistes de l'Ecole de Casablanca se sont constructivement engagés dans cette voie (3).

toni maraini

Née à Tokyo en 1941. Grandit en Sicile. Etudie l'histoire de l'art à Rome, à Florence, à l'Université de Londres et au Smith College (U.S.A.). Diplômée en 1964 (thèse sur l'art contemporain). Prépare actuellement un ouvrage sur l'art populaire dans le monde.

Quand je me suis établie au Maroc, la rencontre avec son art fut très importante pour moi. Mais quand j'essayai, pour ma propre curiosité et nécessité intellectuelle (et non pas pour entreprendre une carrière de spécialiste), de mieux situer historiquement et culturellement ce que je voyais dans le domaine plastique (surtout dans l'art appliqué et populaire) je m'aperçus que, par rapport à la « culture générale » tout cela n'était contenu que dans un grand vide, un trou psychologique. Presque toutes les études que je consultai ne me satisfirent pas.

19

Préoccupée par certains problèmes de la perception visuelle et de l'expérience esthétique et sociale contemporaine, je m'en suis engagée depuis quelques temps dans une étude sur l'art populaire dans le monde, la fonction de l'art rural et citadin collectif et non-académique, son rôle social, son apport équilibrateur, et dans certains cas, sa disparition et sa réapparition dans le contexte de l'art collectif urbain et technologique. Cette étude fera l'objet d'un ouvrage.

---

(3) Par l'application de l'art graphique et de la publicité moderne dans leur enseignement, et en dehors. Ils ont, dans ce sens, fait tout leur possible pour accompagner les expositions didactiques ou personnelles d'affiches et de catalogues artistiquement dessinés, alors qu'auparavant, le côté graphique ne semblait nullement intéresser les peintres en général — eux qui devraient être les plus sensibles à cet aspect.

Il sera peut-être intéressant ici — pour donner une idée du caractère sérieux de ces nouvelles recherches — de citer l'exemple de cette affiche dessinée par M. Melehi lors d'une exposition de groupe à Rabat, et choisie par le Musée d'Art Moderne de New York comme une des meilleures affiches internationales de l'année 1966.

## chronologie de la peinture marocaine depuis 1956

20

- 1956 1<sup>re</sup> exposition itinérante des artistes peintres marocains. Maroc.
- 1957 Exposition des artistes marocains au Francisco Museum of Art, San Francisco, U.S.A.
- Décembre Participation marocaine à la 2<sup>e</sup> Biennale d'Alexandrie (pays riverains de la Méditerranée).
- 1958 2<sup>e</sup> exposition itinérante des peintres marocains. Maroc.  
Exposition collective au Pavillon du Maroc. Exposition Internationale, Bruxelles.
- 1959 1<sup>re</sup> Biennale de Paris.  
3<sup>e</sup> exposition itinérante des peintres marocains. Maroc.
- Juillet Exposition des artistes marocains à Vienne. VII<sup>e</sup> Festival Mondial de la Jeunesse.
- Octobre Participation à l'exposition des peintres arabes à Washington D.C.
- Décembre 3<sup>e</sup> Biennale d'Alexandrie.
- 1960
- Octobre Novembre Exposition de la « Jeune peinture marocaine », Bab Rouah, Rabat.
- Novembre, Décembre Exposition des peintres marocains à Paris.
- Janvier Exposition des peintres marocains à Londres.
- 1961 2<sup>e</sup> Biennale de Paris.
- 1962
- Avril Participation à l'exposition « Peintres de l'Ecole de Paris et Peintres marocains », Rabat.

- 1963 3° Biennale de Paris.
- Juin « 2.000 ans d'Art au Maroc », Galerie Charpentier, Paris.
- Décembre Rencontre Internationale des artistes, exposition itinérante, Maroc.
- 1964 Exposition internationale des peintres naïfs à la M.U.C.F., Rabat. (Maroc, Indonésie, Haïti, Pologne, Venezuela, Yougoslavie).
- I<sup>er</sup> Congrès de l'A.N.B.A.
- Exposition collective des peintres marocains à El Jadida.
- Exposition des peintres marocains à Tunis.
- « Dos mil años de arte en Marruecos », Madrid.
- 1965
- Juin « Peinture naïve marocaine », Rabat.
- « Pintura actual en Marruecos », Madrid.
- « Panorama de la peinture marocaine actuelle », Bab Rouah, Rabat.
- 4° Biennale de Paris.
- 1966 Festival Mondial des Arts Nègres.
- Janvier Exposition groupe Belkahia-Chebaa-Melehi.
- 1967 Exposition Internationale de Montréal.

## QUESTIONNAIRE

1

Quelles sont les étapes par lesquelles sont passées les préoccupations qui s'expriment dans vos œuvres ?

2

Au stade actuel de vos recherches, comment vous situez-vous par rapport à la tradition plastique marocaine ?

22

3

Quelle est d'après vous la contribution de la peinture à l'élaboration d'une culture nationale ?

4

Quelles sont les conditions qui peuvent favoriser le développement des arts plastiques au Maroc ?

*Nous avons adressé ce questionnaire aux peintres figurant dans ce numéro, ainsi qu'à d'autres (Ahmed Cherkaoui, André Elbaz) dont les réponses ne nous sont pas parvenues. Pour A. Cherkaoui (dont la mort récente a empêché la participation directe), nous avons jugé nécessaire de présenter son travail en une brève analyse.*

## mohamed ataallah

Né à Ksar-el-Kébir, le 26 mai 1939.

- 1954 Ecole des Beaux-Arts de Tétouan
- 1956 Etudes à Madrid
- 1957 Participe à l'Exposition Itinérante des Artistes Marocains.  
Exposition des Artistes Marocains au Musée des Arts de San Francisco (U.S.A.)  
Ecole Supérieure des Beaux-Arts « Santa Isabel de Hungria »,  
Séville
- 1958 Exposition de peinture, sculpture et photographie au pavillon  
Mudéjar, Séville 23  
Entre à l'Académie des Beaux-Arts de Rome
- 1959 Participation à la III<sup>e</sup> Foire d'Alexandrie  
Suit un cours de mosaïque à l'« Istituto Statale » de Rome
- 1962 Exposition à Casablanca, galerie « Venise Cadre »  
Participation à l'exposition des Peintres Contemporains de  
Paris et Peintres Marocains
- 1963 Participe à la Création de l'Association Nationale des Beaux-  
Arts  
Participe aux fouilles du Chellah et de Lixus  
Participe à la Rencontre Internationale de peintres, sculpteurs  
et architectes, Oudaïas, Rabat
- 1965 Exposition « Art Actuel au Maroc », Palais de Cristal, Madrid  
Participation à l'Atlas archéologique du Maroc et à la restau-  
ration de la mosaïque du Théâtre du Dieu Océan à Lixus
- 1966 Participe aux fouilles de Kouass  
Exposition des peintres de Tétouan
- 1967 Participation à l'Exposition de Montréal

Réside à Tanger

Je suis en ce moment très pris par mon travail qui ne se limite pas à la peinture puisque je suis obligé de faire autre chose pour gagner ma vie, ce qui m'oblige à me concentrer sur d'autres problèmes que les miens propres.

C'est dire que, pour le moment, il m'est difficile de réfléchir sur les problèmes de la peinture à l'échelle nationale d'une façon aussi profonde que je le désirerais.

Je ne me désintéresse pas cependant de ces problèmes qui me touchent de très près.

1

Mon but immédiat est de rechercher la simplification de la forme et de la couleur.

2

Mes recherches actuelles me situent parmi la génération promotrice de la revalorisation picturale de l'art traditionnel marocain.

24

3

La peinture peut contribuer à l'élaboration de la culture d'une nation, ne serait-ce que dans l'optique d'une éducation du sens esthétique et du goût. Le peintre peut avoir une action dans tous les domaines. Il faut pour cela que l'artiste ne se contente pas d'une création plastique, mais entame tous les domaines où il peut transformer son milieu. Tout doit être adapté et aucun produit imposé par la vie moderne et industrielle ne doit être négligé.

4

Il faut préparer les gens à recevoir cette transformation dont je viens de parler. Ce sera le fruit d'un travail collectif. Il faut aussi préparer le terrain aux futurs artistes.

Mais ce qui est très important, c'est cet immense travail de redécouverte qui nous attend. Jusqu'à maintenant, dans notre formation, on nous a imposés des valeurs, une tradition qui ne correspondaient pas à notre histoire et à notre sensibilité.

Tout développement des arts plastiques est conditionné par cette refonte.

## farid belkahia

Né à Marrakech le 15 novembre 1934

- 1954-59 Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris
- 1955-56-57-58 Expositions personnelles, à Rabat
- 1957 Peintres Marocains à Tunis
- 1958 Exposition personnelle à Damas, Syrie  
Arab Painting, Washington D.C., U.S.A.
- 1959-61 Institut du Théâtre, Prague, Tchécoslovaquie  
Biennales de Paris
- 1957-59-61 Biennale d'Alexandrie, Egypte
- 1960 Exposition personnelle à Tanger, Rabat, Casablanca,  
Marrakech
- 1962 Exposition personnelle, Rabat  
Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, Casablanca
- 1963 Jeune Peinture Marocaine, à Casablanca  
« 2 000 ans d'Art au Maroc », à la Galerie Charpentier,  
Paris  
Peintres Marocains à Tunis  
Décor et costumes de « Izlane », spectacle de Folklore  
du Maroc, Théâtre National Populaire, Palais de  
Chaillot, Paris
- 1964 Expositions personnelles à Rabat et Casablanca
- 1965 Exposition personnelle, Casablanca
- 1966 Participation à l'exposition de peinture du Festival  
des Arts Nègres, Dakar  
Exposition Groupe Belkahia - Chebaa - Melehi
- 1965-66 Séjour à Milan
- 1967 août Décor et costumes pour le spectacle national à l'expo-  
sition 67, Montreal, Canada  
Décembre Exposition personnelle, Casablanca

Réside à Casablanca.

Il m'est difficile de me situer ou de faire un bilan de mes recherches.

En ce moment, je traverse une période qui me passionne. J'ai l'impression d'avoir atteint un certain équilibre. Je me sens une énergie suffisante pour pousser mes recherches actuelles. Mais cette plénitude n'est jamais totale. Il y a toujours chez moi un sentiment de précarité vis-à-vis d'une création qui se précise.

Mon début en peinture fut « figuratif ». Le plus important pour moi était surtout la matière (alchimie esthétique) créée par une superposition de couleurs. Mais le graphisme figuratif n'était en quelque sorte qu'un contour géographique de l'homme. Je déversais dans la matière toutes mes angoisses, mes intuitions les plus instinctives et les plus mentales.

Ce contour géographique était à ses débuts un fourmillement de signes et de formes que j'ai réduit petit à petit à l'état de dépouillement et de nudité. Le contour qui contenait une pluralité de signes et de formes arrivait à se concentrer dans un seul de ces signes et formes qui devenait responsable de son propre message.

26

Je n'ai jamais accepté la terminologie figuratif-abstrait. Ce sont là des appellations de classification sans plus. Elles concernent surtout une *perception visuelle externe*. Elles risquent souvent de limiter le contenu profond de la toile comme les titres qu'on donne aux tableaux deviennent des cadres étriqués qui canalisent et conditionnent la communication.

Aussi, dans mon travail, je ne vois pas de coupure. Il n'y a pas eu passage de ce qu'on appelle vulgairement figuration à l'abstraction, mais une continuité. Ce que je dis est très simple à percevoir sur le plan visuel mais difficilement traduisible en concepts et schémas intellectuels. S'il y a eu évolution dans mon travail, elle s'est concrétisée toujours par un approfondissement de recherches plastiques. Les contours disparaissent, on circonscrit alors des détails qui s'amplifient pour ne plus avoir de limites. On aborde ainsi une réalité gigantesque qui offre d'autres possibilités de recherches. C'est pour cela qu'une peinture n'est jamais terminée. Elle est toujours une source d'éclosion d'autres investigations. Lorsqu'on parvient à se libérer d'un certain nombre de conditionnements, la peinture devient, sur le plan de la connaissance, une véritable aventure.

L'homme est resté toujours au centre de mes préoccupations. Il est la source et la finalité de mes recherches. C'est à partir de lui que j'essaie de tout déchiffrer. L'homme est la cellule énergétique de notre monde. C'est une force fascinante pour moi. Même les plus gros accidents que crée la nature n'atteignent pas la force de réalisation de l'homme.

C'est pour cela que j'ai essayé d'exprimer très tôt tout ce qui touchait à l'homme, toutes ses permanences. Et dans une première phase toutes les situations dans lesquelles il se trouve avili.

En 1950-52, j'avais témoigné des événements de violence et de répression dont le Maroc était le théâtre. 7 ou 8 ans après, j'ai eu l'occasion de visiter Auschwitz. Ce qui m'a révélé un autre visage de la cruauté, de ce qui est insupportable mentalement. L'oppression, dans ce qu'elle a de plus palpable et de plus vulgaire, m'a toujours fasciné. C'est une condition humaine permanente et complexe. J'ai témoigné de l'oppression dans des conditions déterminées, à un moment où elle était nette, virulente. Le phénomène en lui-même n'était pas une finalité. Il était une situation anormale de l'homme, une atmosphère particulière dans laquelle j'essayais de le fixer. L'oppression a été une de mes préoccupations fondamentales pendant 10 ans. Mais je crois que malgré tout, il y a des sujets qui se vident.

Maintenant, je voudrais scruter d'autres voies, sonder encore plus les profondeurs de l'homme.

J'essaie d'approcher une vérité intrinsèque, vérité qu'il m'est impossible de cerner en une formule.

Je l'exprime actuellement par une certaine *sensualité*.

Paradoxalement, la sensualité comme l'oppression est un phénomène permanent, indéfectible de l'homme. C'est une autre forme de vie, à la fois biologique, mentale et psychique. C'est un immense phénomène de connaissance en même temps qu'une vision du monde.

Tout ceci n'a rien à voir évidemment avec la vulgarité de l'érotisme.

Le terme de torture reste plus poignant et plus concret que celui de sensualité. Mais la sensualité me donne une totale liberté d'expression.

Sur le plan de ma formation personnelle, je me considère comme un autodidacte. J'ai décidé très vite de ne pas peindre en atelier. Mes vraies préoccupations sont nées en dehors de toute école ou académie. L'uniformité du travail en atelier m'effrayait. La peinture avait été pour moi un besoin pressant.

Au cours de mon séjour à Paris (de 1953 à 1960), j'avais ressenti un trouble. Je me suis rendu compte que mon pouvoir d'adaptation à ce pays et à cette culture n'était qu'une façade. Ce qui m'a poussé à effectuer un voyage au Moyen-Orient (Syrie, Jordanie, Egypte, 1956-57). J'étais parti en quelque sorte à la quête des racines, des sources de ma propre personnalité. Malheureusement, la situation là-bas sur le plan de la création était, à ce moment-là, plus détériorée et abâtardie que chez nous.

Je suis allé ensuite en Tchécoslovaquie et en Italie.

Ces différents voyages, contacts, études m'ont permis certes, en tant que peintre, de découvrir des possibilités en ce qui concerne les

moyens techniques d'expression. Mais ce passage à travers diverses écoles et ateliers n'a rien changé quant au contenu de mon travail.

J'accorde une importance au matériau employé mais je ne me confine pas dans un seul. J'essaie d'employer chaque fois celui qui répond le mieux à un besoin déterminé. Lorsque j'épuise sa vitalité d'expression, je passe à un autre.

D'une manière générale, je peux dire que je travaille beaucoup, mais que je produis peu. Mon travail peut donner l'impression de manquer de continuité, comme je l'ai dit tout à l'heure. La personnalité ne s'exprime pas selon moi par un travail de séries. Cela ne fait pas partie de ma méthode de travail.

## 2

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. Ceci a justifié après coup pour moi cette attirance du début.

28

Je crois en une formation biologique beaucoup plus qu'en un cheminement mental. Je donne beaucoup plus d'importance au côté instinctif, touffu, presque incontrôlable de l'être. Une forme picturale selon une impulsion instinctive et qu'on croirait anarchique à première vue, peut recouvrir une structuration mathématique. L'instinct est une matière première, une décharge nécessaire pour la création qu'on arrive à cerner et à dompter par la suite. Cela ne veut pas dire que je refuse une prise de conscience ou une démarche même mentale à ce niveau. Je n'aime pas en tout cas l'extrémisme. Faire une peinture entièrement basée sur des mensurations m'est impossible personnellement. Je ne conteste pas pour autant l'authenticité de la démarche des peintres dont la sensibilité parvient à concrétiser ce côté mental et réfléchi de la création.

L'homme, qui est au centre de mes préoccupations, présente pour moi une virginité qui est à sonder perpétuellement. C'est une énergie qu'il est impossible de quadriller dans toutes ses proportions.

Quant à la tradition, elle est une somme d'énergie créatrice issue de notre collectivité. Elle constitue notre patrimoine. Mais la revalorisation de la tradition plastique dans le contexte actuel ne nous est pas propre. C'est le fait de l'ensemble des pays du Tiers Monde, notamment les pays latino-américains. Bien sûr, c'est une entreprise très importante.

Mais encore une fois, ce travail scientifique m'est impossible. Je peux l'effectuer instinctivement, mais pas d'une manière rationnelle.

La peinture est une des formes d'expression les plus défavorisées (1). Si la communication dans ce domaine est difficile, c'est parce que l'homme a été déformé au départ. Il a été habitué à un ordre des choses, à une organisation de son univers ambiant dans lesquels il n'accepte aucune perturbation. Il se confine alors dans un confort visuel qui lui rend difficile tout approfondissement de la réalité tant physique qu'organique.

L'homme considère comme une profanation l'intervention de l'artiste dans ce qu'il considère être son monde interne.

L'œil est un organe fondamental. Mais il s'est atrophié, il est devenu vieux. Les autres sens de l'homme peuvent être mieux rééduqués par la suite. Mais l'œil a enregistré trop tôt des réalités qu'il n'est pas toujours capable de rajeunir. C'est de là que vient peut-être l'inertie vis-à-vis de la peinture, activité fondamentalement visuelle.

L'homme a besoin d'une réadaptation au monde d'aujourd'hui, à son milieu ambiant qui a subi d'énormes mutations.

*Le problème essentiel se trouve être un anachronisme de la perception chez l'homme.* L'artiste n'est pas en avance sur son époque comme on se plaît à le répéter, c'est la société qui est en retard sur son époque.

Il s'agit alors d'entreprendre une éducation du sens visuel. Pour cela, toute action ne peut être que collective. La notion d'artiste-individu doit disparaître. Il est absurde de penser encore à l'artiste comme un génie isolé au sein de la société. Aucune expression artistique ne restera prisonnière d'un individualisme. De plus en plus, nous allons vers un regroupement des expériences.

D'ailleurs, ce que je dis là n'est pas une innovation : les architectes, les peintres, les sculpteurs travaillent ensemble depuis 15 ou 20 ans dans plusieurs pays étrangers. C'est une situation qui est donc déjà acquise. Mais le problème se posera et se pose pour nous.

Les possibilités d'extériorisation sont très limitées pour nous, malgré le fait que nous soyons dans un pays en pleine reconstruction et en voie d'industrialisation. Notre activité est conditionnée par nos données socio-économiques. *Nous ne pouvons pas nous permettre de vivre ce que nous pensons.*

Cela ne nous empêchera pas pour autant de prévoir cette action hypothétique et d'analyser les domaines dans lesquels elle pourrait s'effectuer.

(1) La musique par exemple offre l'avantage d'être abstraite dans son essence. De par son abstraction, elle donne beaucoup plus de possibilités à l'homme d'imaginer et de créer. Elle ne le limite pas. Mais la communication dans ce domaine aussi devient aujourd'hui difficile, car les recherches actuelles tendent vers une musique concrète, électronique (ce qui dérange les gens dans leurs habitudes).

La production industrielle d'objets (pour ne prendre que cet exemple), a été, à la base, artisanale chez nous. Mais au passage de la production industrielle moderne, aucun effort n'a été fait pour améliorer la forme et la qualité de l'objet. C'est là que l'artiste peut intervenir. Dans les pays hautement industrialisés, l'artiste n'est pas toujours obligé d'intervenir dans ces domaines de technicité. Mais dans un pays comme le nôtre, il y a une carence de cadres spécialisés. L'artiste peut combler ce vide.

Le fossé qui existe entre pays développés et sous-développés s'élargit de plus en plus. Il n'y a pas chez nous une mentalité industrielle courageuse, à la hauteur des préoccupations de notre époque. Il y a un manque d'informations et de connaissances qui puissent stimuler un sens de combativité et de concurrence.

Dans les pays développés, les groupes de chercheurs et d'esthètes qui collaborent à toutes les industries, sont à la base des renouvellements esthétiques et fonctionnels des objets industriels. Leurs recherches créent chaque fois de nouvelles manières de vivre, de voir, de réagir. L'Op-art\* en est un exemple frappant. De mouvement plastique au départ, il en est arrivé à influencer de multiples branches de l'industrie actuelle (ameublement, publicité, impression textile). L'Op-art a été déterminant pour la vitalité d'une certaine industrie.

La recherche est donc fondamentale, mais elle nécessite des moyens qui ne sont pas encore à notre portée à cause d'une mentalité retardataire et peu aventureuse. Dans un domaine aussi vivant et actif que l'industrie, il faut un goût du risque et un esprit continuels d'invention.

30

#### 4

Il se pose pour nous des problèmes de public, d'éducation, de consommation. Notre public offre l'avantage d'une grande disponibilité. Il est en état de consommer toute sorte de peinture. Pour ce qui est d'éduquer ce public, l'exclusivité d'une méthode n'a jamais donné de fruits, n'a jamais contribué à un quelconque enrichissement. Bien au contraire. Personnellement, je dois l'avouer, la foule m'a toujours impressionné. Je reste très prudent quand il s'agit de préconiser des solutions pour les problèmes de communication.

Il y a d'autre part (mais il est presque inutile de répéter cela, tellement c'est évident) la question des moyens qui devraient être mis à la disposition des artistes pour leur permettre de dialoguer avec ce public : salles d'expositions au moins dans les principales villes, débats et conférences, etc... Pour cela, le travail du Service des Beaux-Arts ne doit pas

---

\* Voir lexique.

se limiter à la restauration des monuments historiques, mais être plutôt animé d'un esprit d'invention et d'ouverture.

Mais la base de tout développement dans le domaine des arts plastiques est avant tout l'enseignement. Par expérience, nous nous rendons compte du niveau très faible des élèves qui n'ont aucun contact avec les arts plastiques. La place de l'enseignement du dessin et de la peinture dans les établissements scolaires doit être réelle, non une activité récréatrice en marge. Il ne faut pas que l'enseignement de cette discipline se fasse par un certain automatisme, uniquement parce qu'il est de tradition en Europe que cette matière soit enseignée.

Les élèves ignorent aussi tout de nos traditions plastiques, alors qu'elles font partie intégrante de notre culture. Il est vrai que les institutions qui sont en principe chargées de la mise en valeur de ce patrimoine ne remplissent pas leur véritable fonction : l'organisation des musées d'art traditionnel marocain est trop statique, poussiéreuse.

Notre enseignement est bâtard. Il suit un système pédagogique européen déjà retardataire lui-même. C'est un luxe pour les pays sous-développés que de vouloir donner dans l'enseignement une culture trop générale. Il faudrait en arriver très vite dans le secondaire à une spécialisation, une orientation des élèves vers des branches déterminées. Nous sommes obligés d'adapter notre enseignement à notre situation, à nos possibilités et à notre mode de vie.

31

L'enseignement dans les écoles de Beaux-Arts devrait à mon avis être avant tout un champ d'expérimentation où les recherches porteraient sur des domaines précis. Il n'a jamais existé par exemple un cours de calligraphie arabe dans une école de Beaux-Arts au Maroc (avant 1964). En dehors de son enseignement purement technique, la calligraphie peut être un moyen de recherches tant sur le plan plastique que dans les applications qu'elle peut recevoir dans le domaine publicitaire ou autre.

Je ne vois pas non plus une école de Beaux-Arts au Maroc où les élèves ne soient pas mis en contact avec les différentes techniques de la peinture moderne (même l'École des Beaux-Arts de Paris ne propose pas cela). Car il me semble que la tâche essentielle d'une école de Beaux-Arts est l'*information*. Ceci offre des possibilités pour des investigations individuelles.

La façon dont l'histoire de l'art est enseignée est aberrante dans beaucoup d'écoles. On va trop loin dans le passé alors qu'il faudrait commencer par la situation de l'art d'aujourd'hui.

Mais toutes ces mesures et suggestions que je viens d'énumérer ne peuvent être valables que pour le moment. Il ne faut pas en arriver à un statisme. L'expérimentation doit rester notre préoccupation fondamentale.

Né à Fès en 1937

Etudes secondaires et supérieures de Théologie à l'Université Qaraouine.

1958 Exposition avec Karim Bennani et Wolf Lechner à Fès

1959-63 Animateur d'atelier de peinture pour enfants et adultes

1958 Participe à l'exposition des peintres marocains à la Mamounia, Rabat

**32**

1959 Participe à la Biennale des peintres du Bassin Méditerranéen, Alexandrie

1959-65 Participe à la 1<sup>re</sup>, 2<sup>me</sup>, 3<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> biennales de Paris

1961-62 Participe à l'exposition de Washington  
Rencontre internationale des peintres à Rabat  
Galerie Charpentier : exposition « 2 000 ans d'art au Maroc »

1961 Première exposition personnelle à Bab Rouah, Rabat

1963 Seconde exposition personnelle, Rabat

1964 Exposition en Allemagne sous l'égide de l'Association Allemande pour l'Afrique, Bonn

1967 Participe à l'Exposition internationale des jeunes peintres étrangers à Orly  
Participe à une exposition à l'Intercultural European Center, Londres  
Centro Linguistici di vacanza, Florence

Figure dans des galeries en Allemagne, Belgique, Grande-Bretagne et France. A traduit en arabe des œuvres littéraires et des essais sur l'Art.

Mes préoccupations ont toujours eu pour objet une recherche de formes qui ne vise que leur propre plasticité. J'ai d'abord donné la priorité plutôt à la couleur-forme, qu'aux sujets ou aux thèmes.

*COULEUR-FORME.* — Deux choses qui se déterminent réciproquement sans le secours d'un dessin conçu à priori ou d'un quelconque support anecdotique.

Ce n'est que bien après que mon expérience plastique s'est approfondie et que ma vision des rapports internes qui régissent les choses entre elles dans leur mouvement s'est éclaircie.

Mes peintures de cette période durant les années 58-62, ne renvoyaient pas à une réalité extérieure, même quand cette réalité était à la base de l'idée de départ.

Un exemple : *L'incendie de la Kissaria* — peinture en quatre volets, n'était pas seulement une réalité matérielle déterminée historiquement, mais bien plus que cela, le feu était retrouvé ici, en tant qu'élément premier : il est symbole. Parti d'une gestation spontanée et directe, en passant par une organisation méthodique, j'ai abouti à une structuration graphique.

Le graphisme qui est apparu sur l'espace coloré et élaboré d'avance, ne faisait pas corps jusque là avec le support couleur-fond, mais conservait sa singularité en tant qu'élément surajouté.

Il a fallu aller plus loin et trouver une issue devant cette ambiguïté causée par le désir d'intégrer l'élément graphique et le refus de cet espace élaboré à priori qui ne tolérait pas l'élément graphique surajouté.

Le graphisme qui n'était qu'un ensemble de lignes articulées d'une façon gestuelle sous forme d'une écriture automatique et narrative, a rencontré par un mouvement ordinateur ses sources d'alimentation dans la tradition de la calligraphie arabe.

Les caractères de l'écriture arabe sont utilisés ici non en tant qu'éléments décoratifs ou anecdotiques, mais plutôt en tant que signes graphiques. Tous les caractères ne toléraient pas la transposition. Il a fallu donc aller au-delà de la forme stéréotypée et conventionnelle du caractère de l'écriture en tant que tel pour rejoindre, par un mouvement négateur et dynamique qui l'a dénudé de tout support littéraire ou anecdotique, son expression en tant que signe-symbole.

Il ne m'est pas permis d'appeler tradition plastique les tentatives d'un art qui se cherche et qui s'élabore au jour le jour.

On fait de la peinture au Maroc depuis une quinzaine d'années, mais peut-on pour cela parler déjà d'une peinture marocaine ou d'une tradition plastique marocaine ?

Quant à l'héritage artistique du passé, l'architecture qui se présente à nous sous forme d'un art total englobant les autres aspects de l'ex-

pression, comme la mosaïque, la fresque murale, la sculpture sur bois, le martellement du cuivre, la peinture sur bois (plafonds) et les vitraux, il ne s'agit pas là d'une tradition plastique proprement dite. C'est un art total et distinct.

Ce que j'ai avancé dans la réponse à la première question montre déjà combien je me suis attaché au patrimoine artistique marocain et les perspectives, comme l'orientation de mes recherches, s'inscrivent dans la ligne de la tradition calligraphique et sémantique qui est l'indice de notre civilisation.

### 3

En tant qu'aspect de cette culture même, il revient à la peinture la part la plus délicate, car elle contribue à une remise en question des valeurs du passé en les visualisant d'une façon active. Il lui revient aussi de mettre en valeur le degré de notre réalité intérieure, donc une participation active, dynamique et vivante.

### 4

34

Pour ne pas être long, je dirai tout de suite que ce qui est nécessaire c'est d'abord un enseignement sûr, la multiplication des galeries et des salles d'exposition, l'octroi de bourses d'étude, des manifestations et confrontations qui nous permettraient de situer notre action à l'intérieur et par rapport aux mouvements artistiques à l'étranger.

En un mot, je dirais qu'il suffit de travailler dans le silence.

## mohammed chebaa

Né à Tanger le 7 mai 1935

- 1962-64      Academia di Belle Arti, Rome
- 1964-65      Chef-Décorateur, Somacod, Rabat
- 1961-62      Expositions personnelles à Tanger
- 1957          Peintres américains et marocains, Rabat  
Peintres marocains, Tunis
- 1958          Arab Painting, Washington D.C.  
2me Biennale d'Alexandrie
- 1958-59-60   Expositions collectives, Rabat
- 1962          Pittori arabi au « Centro italo-arabo », Rome
- 1963          Pittori del Marocco au « Centro italo-arabo », Rome  
« IVme Biennale internazionale d'Arte », République de  
San Marin  
Peintres marocains, Tunis
- 1964          Travaux de décoration, Foire Internationale de Casablanca  
Fresque pour le pavillon de l'O.N.I., Foire Internationale  
de Casablanca
- 1965          Chargé des travaux de décoration, Grand Hôtel de Restinga  
Mural pour le Grand Hôtel de Restinga
- 1966          Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca  
Exposition groupe Belkahia-Chebaa-Melehi, Rabat
- 1967          Exposition personnelle, Casablanca  
Exposition Montréal.

35

Réside à Casablanca

Après une formation scolaire académique, j'ai senti le besoin de dépasser le travail d'atelier et d'entamer des recherches personnelles. L'enseignement, à cette époque, était un système pédagogique conformiste, reposant sur un ensemble de techniques européennes qui ne favorisaient pas le goût de la recherche. On essayait de faire de nous de futurs peintres, à l'image d'une certaine médiocrité académique.

Parallèlement à cette volonté de dépassement d'un enseignement sclérosé, j'avais commencé des recherches (en peignant notamment des aquarelles). Ce fut le début d'un contact avec la peinture impressionniste qui représentait pour moi une peinture en rupture avec celle enseignée à l'école.

Ces premiers exercices m'ont permis de m'initier à l'histoire de la peinture, à partir d'un travail pratique, concret, ce qu'il ne m'a pas été possible d'acquérir intellectuellement par des lectures ou par l'enseignement.

Après l'expérience de l'impressionnisme, je suis passé à des recherches plus intériorisées, mais en rapport plus net avec des problèmes objectifs vécus. Démarche d'information plus que de création au départ.

J'ai été influencé, au cours de cette période, par Kandinsky et Picasso.

36

— Kandinsky, car il représentait pour moi une possibilité d'expression dans la peinture abstraite. Sa peinture correspondait à mon propre tempérament, au lyrisme indéfectible de toute phase de gestation.

— Picasso, car il me donnait l'exemple d'une peinture figurative « réaliste » qui parvenait à une transposition de la réalité physique en une réalité recréée proposant une nouvelle esthétique et de nouveaux contenus en rapport avec un engagement moral et social.

Ces deux rencontres ont été déterminantes quant aux formes d'expression que j'ai développées plus tard. Elles ont marqué ce double cheminement qui se dessinera dans mon travail. Le premier étant une certaine figuration que je croyais nécessaire pour une prise de position vis-à-vis de problèmes socio-humains déterminés. Mais cette démarche comportait toujours le risque de me faire basculer dans une peinture anecdotique et littéraire. La prédominance du contenu risquait d'étouffer mes préoccupations purement plastiques.

C'est pour cela que, parallèlement, j'effectuais des recherches plus lyriques, ce qui me permettait d'entrer dans une problématique de l'espace, de l'imaginaire, des valeurs plastiques.

Une nouvelle période commençait pour moi avec mon départ pour l'Italie en 1962. Mon séjour dans ce pays m'a permis d'entrer en contact avec la peinture internationale et d'assister au développement des mouve-

ments les plus remarquables de cette époque : le Néo-Réalisme socialiste \* (Guttuso), la peinture spatiale \* (Fontana, Turcato), la peinture gestuelle et de signe \* (Kline, De Kooning). C'est cette dernière qui m'a le plus impressionné et qui m'a ouvert de nouvelles perspectives.

La peinture gestuelle, caractérisée par l'emploi exclusif du noir et du blanc, correspondait aux aspects lyriques et aux attitudes de contestation qui s'exprimaient dans mes travaux antérieurs.

J'ai commencé alors à peindre moi aussi des toiles en noir et blanc. Cette décision n'était pas dictée par un besoin de renouvellement sur le plan esthétique. Elle correspondait plutôt à un approfondissement de ma conscience d'homme révolté.

L'austérité et la gravité du noir et blanc me permettaient de mieux représenter une réalité de conflits, de luttes, d'injustice sociale. Ces couleurs tranchées me donnaient l'occasion d'exprimer plus intensément cette réalité que la polychromie du départ.

D'autre part, mes contacts avec les intellectuels et les artistes d'avant-garde de Rome m'ont rendu plus sensible aux différents problèmes posés par l'histoire de l'art en général, surtout ceux de sa fonction dans la société.

Je me suis rendu compte que la création doit s'accompagner d'un effort conceptuel, ce qui crée chez l'artiste une conscience permanente. Son travail doit être à la fois pratique et théorique. Il ne doit pas se limiter à l'œuvre. L'information, la connaissance sont primordiales. Et la véritable connaissance de l'art est, pour moi, celle qui aboutit à la création d'œuvres-positions.

37

Cette expérience m'a permis d'avoir une vision plus objective de mon propre travail. Le lyrisme et la spontanéité de mes travaux précédents ont été, à partir de ce moment, soumis à un contrôle rigoureux. Je suis parvenu à mieux discipliner les formes, à les déterminer d'une manière plus concrète.

Par la même occasion, la couleur commençait à revenir. Ceci correspondait à une conscience plus complète des réalités humaines. Je commençais à voir qu'il n'y avait pas uniquement une condition tragique et oppressive mais aussi toute une vitalité qui permettait à l'homme de se défendre et de rechercher des voies de libération.

Cette expérience aboutissait finalement à la prise de conscience d'une responsabilité et de la nécessité d'une action dans mon propre contexte social. Mes recherches seront dorénavant situées.

C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à me rendre compte de l'importance de l'art traditionnel.

---

\* Voir lexique.

Il y a eu une rupture entre nous et nos traditions, un moment d'inertie correspondant à une phase politico-historique connue. Le système colonial a voulu dans ses écoles nous éloigner de notre patrimoine et de nos traditions culturelles et artistiques (qui se trouvaient ainsi dépréciées), en essayant de les remplacer par ses propres valeurs. Dans le domaine des arts plastiques, il a introduit la peinture de chevalet comme le moyen idéal et unique de l'expression plastique. La sculpture figurative et académique a été importée aussi dans le même esprit.

Par là, il a essayé de nous convaincre du fait que l'art ne s'exprimait qu'à travers ces formes propres à des traditions occidentales.

Nous étions loin à l'époque de voir dans un bardage d'architecture marocaine, dans des murs de zelliges ou de plâtres ciselés, bois sculptés, dans les tapis de Zemmour ou de Glaoua, dans la céramique, bref, dans toutes les expressions traditionnelles nationales des œuvres plastiques autonomes, un art visuel qui nous soit propre ou qui puisse valoir en tant qu'ensemble de valeurs plastiques universelles. Nous pensions plutôt qu'elles constituaient des travaux décoratifs dans le sens péjoratif du terme.

Nous avons l'impression que l'art commençait chez nous avec l'apparition du *tableau* (selon le principe d'Alberti, c'est-à-dire le tableau conçu comme une fenêtre ouverte).

Cette situation aura les conséquences les plus graves et dangereuses sur le développement des arts plastiques plus tard.

Les responsables chargés à l'époque d'enseigner et d'introduire un art importé étaient des peintres européens médiocres qui exécutaient une peinture documentaire et exotique (Bertuchi à Tétouan, Majorelle à Marrakech, Apperly à Tanger, etc...). Ce sont ces peintres qui prirent l'initiative des premières expositions de salon au Maroc.

Le premier contact du public marocain avec ce que l'on appelle *la peinture* s'est effectué dans ce cadre. Le public a découvert cette forme de l'art à travers un très mauvais exemple. Cette peinture s'est perpétuée jusqu'après l'indépendance, et elle est même continuée aujourd'hui par les disciples et héritiers de ces premiers peintres.

Ce conditionnement esthétique d'un public vierge a été un handicap majeur pour toute communication entre lui et les jeunes peintres d'avant-garde au Maroc. La curiosité esthétique de notre public a été très tôt déviée vers une fausse sensibilité. Puisque nos traditions se manifestaient dans des formes plastiques propres, la découverte du tableau a été assimilée par notre public à la seule forme picturale moderne. C'est pour cela que nous rencontrons actuellement des difficultés lorsque nous voulons imposer notre propre peinture moderne qui se trouve en totale rupture morale et formule avec la peinture coloniale et touristique. Le public qui allait voir auparavant cette peinture (et qui va toujours la voir) trouvait des images, des anecdotes, toute une littérature folklorique qu'il assimilait à une narration des choses et des paysages. La peinture était conçue comme des bandes dessinées. Ce conditionnement a fait que le public s'est habitué à une certaine manière de lecture du tableau. Le public ne voit plus, il déchiffre les objets et les événements.

Actuellement, en tant que peintres, nous sommes dans une situation de liaison et de redécouverte.

Nous savons que notre tradition artistique se manifeste dans un contexte purement plastique. Elle repose sur une abstraction de l'activité métaphysique (symbolisme de la nature par des motifs floraux) et mentale (formes géométriques évoquant un espace non limité). Il n'y a aucune place dans cet art à la littérature anecdotique. Il n'y avait aucune confusion chez nous entre la pensée plastique et la pensée littéraire. On n'y trouve aucune image figurative dans le sens naturaliste du mot.

Notre tradition n'a jamais été contaminée par cette confusion (qui a commencé d'apparaître en Europe dès la Renaissance) entre des domaines absolument distincts de la pensée et de la création humaines: pensée plastique, pensée verbale, pensée scientifique. Or, la peinture coloniale introduisit pour la première fois chez nous cette confusion.

La sensibilité de l'homme oriental lui a toujours permis de respecter la fonction profonde de l'expression plastique. Elle consistait en une conception de la réalité extérieure et du monde physique en tant que facteurs d'une vie métaphysique. Le paysage, la vie humaine, les objets, les attitudes n'étaient pas des éléments isolés, séparés. Ils étaient en rapport avec un ordre cosmique.

Cette sensibilité n'était pas tentée de représenter des choses figées, elles les métamorphosait en signes et formes visuels. Elle établissait ainsi une symbolique du monde.

Ce n'est pas arbitrairement que nous renouons avec ces traditions et cette sensibilité. Nous ne refusons pas la figuration réaliste uniquement par un attachement chauvin à une tradition plastique abstraite, mais parce que nous considérons d'abord que le domaine de l'expression plastique est distinct de la pensée littéraire. Ceci est une option de notre parti dans le domaine de la philosophie et de la signification de l'art.

D'autre part, la redécouverte de nos traditions artistiques peut nous doter de moyens techniques appropriés à nos besoins et à nos réalités.

Le fonctionnalisme \* de l'art au Maroc, son intégration radicale à l'architecture et à la vie collective sont autant d'exemples qui nous serviront pour l'élaboration d'un futur art national. *Le statut de l'art traditionnel au Maroc est futuriste.* Son adaptation nous permet d'emblée de nous situer dans les mouvements les plus révolutionnaires de remise en question artistique dans le monde.

*La peinture de chevalet et de salon ne nous concerne plus.* Mais la bataille reste à mener pour faire prendre conscience à notre public du fait que cette peinture est une activité importée artificiellement et reposant sur des bases et une conception erronées de l'art.

### 3

D'une manière générale, une grande partie de la pensée de l'homme ne peut être exprimée que dans un langage purement plastique. Par conséquent, dans l'élaboration d'une culture nationale, l'œuvre plastique apporte une contribution évidente. Notre culture nationale prendra forme suivant les données de notre histoire, de notre psychologie profonde, des vertus de notre race même, de notre propre vision du monde.

\* Voir lexique.

On ne peut donc pas élaborer de schémas préétablis pour une culture nationale à réaliser dans l'avenir. Ce que l'on peut faire, c'est d'abord prendre position vis-à-vis des données que nous venons de citer.

Le concept de culture nationale peut être interprété comme un slogan fanatique alors qu'il signifie pour nous une démarche de reprise de notre propre personnalité. Une fois parvenus à ce stade de conscience, de responsabilité, nous pourrions élaborer des principes dans le domaine de la culture en général et celui des arts plastiques, bien sûr. C'est cette reprise de soi qui peut nous amener plus tard à aborder un dialogue avec les autres cultures... On ne peut pas dialoguer avec les autres si on ne se connaît pas soi-même. Mais la phase la plus importante, à mon avis, c'est la mise en pratique des principes édictés plus haut selon lesquels on pourra élaborer une forme d'art qui sera proposée à la société et débattue au sein de cette société. Lorsque certaines formes artistiques réalisées dans ces conditions seront consommées, fonctionnalisées, elles deviendront une nécessité réelle car elles commenceront à entrer dans les habitudes de la vie quotidienne des gens. On ne pourra parler d'un style ou d'un art marocains que lorsqu'ils deviendront des réalités sur le plan social.

Il y a divers domaines dans lesquels nous pouvons constater la contribution des arts plastiques à la culture d'un pays.

*le domaine de l'art graphique* : C'est un domaine qui peut jouer un grand rôle dans l'éducation visuelle, puisqu'il est très accessible. Il est appelé à devenir très important puisque nous allons vers l'industrialisation. L'affiche, par exemple, est un tableau à la portée de tout le monde. Elle s'adresse à une psychologie de masse. En même temps qu'on communique le message (publicité pour un produit, etc...), on peut commencer à habituer le spectateur à une certaine façon de recevoir ce message. Cela forme chez lui un goût visuel et lui donne une capacité de choix sur le plan esthétique.

41

*dans le domaine industriel*, nous serons amenés à fournir des prototypes pour de futurs produits nationaux. L'artiste marocain pourra concevoir pour les objets utilitaires et industriels des formes, des dimensions qui correspondent à un fonctionnalisme et à la psychologie locaux.

L'artiste est appelé à donner forme à toute une civilisation future. Un mouvement culturel peut ainsi déterminer toutes les formes de vie d'une société (habitat, habillement, ameublement).

*dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme*, l'intégration de l'art pourra contribuer à l'éducation visuelle de la société d'une manière efficace puisqu'elle permet un contact quotidien permanent.

Pour l'instant, il s'agit d'élaborer des principes pour ces réalisations futures. Mais entre la création pure (le tableau) et la consommation à grande échelle (le verre, le fauteuil ou le plat), il y a une distance qui échoit à un processus historique. Si nous arrivons un jour à appliquer ces principes d'une manière systématique, nous serons appelés à remettre

en question cette nouvelle situation pour trouver de nouvelles ouvertures et échapper à tout conventionnalisme. Et ce sont nos réalités futures qui nous dicteront de nouveaux choix et une nouvelle action.

Notre société a été corrompue sur le plan du goût. A cause de cela, nous sommes obligés de partir de zéro. Sans cette corruption, nous aurions pu partir d'un acquit (la tradition). Ce travail de dépersonnalisation et de corruption entrepris par le colonialisme continue aujourd'hui parce qu'on refuse aux masses le droit à l'instruction et à la culture. Aucun travail de révision n'a été entamé par les institutions responsables.

On voit donc qu'il faut commencer à mener une bataille sur le plan de l'éducation visuelle, éliminer les préjugés qui conditionnent la sensibilité et le goût. Pour cela, deux voies d'action : il faudrait tracer un programme national d'éducation. Sur le plan individuel, l'artiste doit intervenir dans tous les domaines où s'effectue cette éducation. Il doit entreprendre un travail de déblayage qui préparera le public à une nouvelle réceptivité et à un goût qui correspondent à sa propre personnalité.

4

- 42 Il faudrait d'abord établir des structures pour amorcer ce développement, la première mesure étant de donner dans le Plan National d'Education leur place aux arts plastiques. Une remise en question de l'enseignement artistique chez nous est indispensable. Il faudrait aussi mettre en œuvre tous les moyens pour assurer l'inventaire, la protection et la mise en valeur de notre patrimoine artistique (condition essentielle pour une action authentique d'éducation plastique).

*Le domaine de l'artisanat* est à mon avis primordial. La Direction de l'Artisanat devrait se rendre compte de l'urgence de la création d'un département de dessin et de direction artistique qui serait dirigé par des artistes nationaux conscients des problèmes socio-économiques et esthétiques de l'artisanat marocain. Ces artistes pourront procéder alors à l'inventaire de l'art populaire et à une étude critique des produits artisanaux de l'indépendance à nos jours. Ils pourront rechercher les moyens d'élever le niveau de cet artisanat, évitant une politique qui ne cherche, dans ce domaine, qu'à satisfaire des besoins commerciaux et touristiques. En collaboration avec les artisans, ils seront à même d'enrayer les graves erreurs commises et d'abolir les préjugés en élaborant des prototypes nouveaux qui ne soient pas copiés sur des modèles industriels étrangers. Tout en conservant les qualités traditionnelles les plus positives, ils pourront ainsi amener une rénovation et une réadaptation fonctionnelle et esthétique de l'objet artisanal.

Il devrait donc y avoir dans chaque coopérative et corps de métier des responsables qui dirigent le travail d'élaboration, de recherche et d'analyse sur le plan esthétique.

Pour tout cela, la formation des cadres appelés à prendre en charge la direction des musées, des coopératives artisanales, de l'enseignement artistique s'avère urgente.

Des départements de dessin pourraient être créés aussi dans les services audio-visuels (Télévision et Cinéma) pour l'étude et la réalisation graphique-visuelle. Ce qui constituera un moyen de vulgarisation de la culture artistique au sein de la société.

Quant au domaine industriel, jusqu'ici les dessins et prototypes nous viennent des bureaux étrangers. Il est temps que les dirigeants des sociétés industrielles marocaines se rendent compte de la nécessité de la collaboration des artistes marocains dans la conception et l'élaboration des modèles et prototypes des produits industriels locaux.

*Le domaine de l'art graphique* peut apporter sa contribution. Or, actuellement, la presque totalité de la production graphique nous vient de l'étranger. La nationalisation des arts graphiques et du marché publicitaire est une nécessité. Les artistes marocains pourront alors faire face à un domaine des plus importants sur le plan du conditionnement psychologique et visuel, par conséquent esthétique.

Enfin, le Service des Beaux-Arts devrait réviser sa politique d'action en mettant au point un programme qui ne se limite pas uniquement à des manifestations accidentelles, mais qui tienne compte des exigences actuelles de la situation artistique : expositions nationales et internationales, occasions de confrontation avec notre public comme avec les représentants des mouvements plastiques actuels dans le monde.

né le 2 octobre 1934 à Boujad.

1959 Diplômé de l'Ecole des Métiers d'Art, Paris.

1960 Fréquente l'atelier d'Aujame à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

1961 Boursier dans le cadre des échanges culturels maroco-polonais.  
Etudie un an à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie.

44

En juin, avant son départ de Varsovie, exposition à la galerie Krzwe-Kolo.

Août, participation au Salon d'Automne de Casablanca.

Novembre, exposition au Goethe-Institut de Casablanca.

Octobre, 2<sup>e</sup> biennale des Jeunes à Paris.

1962 Février-mars, exposition à la galerie Ursula Girardon ; préface de Jean-Clarence Lambert.

Avril, exposition « Peintres de l'Ecole de Paris et peintres marocains », organisée par Gaston Diehl à Rabat.

Mai, invité au Salon de Mai, Paris.

Octobre-Novembre, quelques-unes de ses œuvres sont présentées à la Galerie la Hune à Paris.

« Ecole de Paris 1962 », Galerie Charpentier.

X<sup>e</sup> Salon Interministériel, Médaille de bronze, Paris.

1963 Mars, sélectionné au Musée d'Art Moderne de Paris (20 peintres étrangers).

Mai, invité au Salon de Mai.

Juin, exposition à la Galerie Charpentier « 2.000 ans d'Art au Maroc ».

Exposition « Formes et couleurs », Casablanca.

- Août, exposition à la Galerie « Rue de Seine » à Casablanca.  
 Octobre, 3<sup>e</sup> biennale des Jeunes à Paris.  
 Novembre, exposition « Autour du Jeu » Galerie Ursula Girardon, Paris.  
 Décembre, exposition « Rencontre Internationale », Rabat.
- 1964 Janvier, exposition avec Masson, Michaux, etc... à la Galerie du Fleuve « Petits Formats ».  
 Avril, exposition « Action et Réflexion » avec Bissière, Hartung, etc... Galerie A. Paris.  
 Juin, Tokyo, exposition « Du labyrinthe à la chambre d'amour » organisée par Jean-Clarence Lambert.  
 Exposition Inter, Alger.  
 Octobre, Galerie Jeanne Castel, Paris.  
 Décembre, exposition « L'Art au Village », Lyon.
- 1965 Mai, invité au Salon de Mai, Paris.  
 Juin, exposition, Suède, Karlstad.  
 Juin, l'Art actuel au Maroc, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid.  
 Septembre, exposition personnelle à Casablanca (1).

Mort à Casablanca le 17 août 1967.

(1) Nous n'avons pas pu nous procurer le calendrier des activités et expositions d'Ahmed Cherkaoui concernant les années 1966 et 1967. Nous avons reproduit ici les éléments biographiques et la chronologie contenus dans le catalogue de l'exposition que le peintre a organisée en septembre 1965, à Casablanca.

## note sur l'œuvre d'Ahmed Cherkaoui

La mort prématurée d'Ahmed Cherkaoui impose pour le moment des limites à une analyse de son activité. Car, pour pouvoir la situer objectivement et dans ses justes proportions dans le contexte de ces dix dernières années de la peinture marocaine, il faudra toute une série de recherches, tant sur le plan de ses idées que du point de vue de son travail.

46

Il est cependant possible, au-delà des considérations personnelles et des analyses historiques qui seront sans doute abordées dans le futur, de présenter brièvement son œuvre. Cela nous semble nécessaire, à la fois pour offrir au lecteur un élément de référence, pour mieux compléter sa documentation plastique, et aussi parce que l'existence de la peinture d'Ahmed Cherkaoui représente un fait historique dont nous sommes conscients.

En 1961, il a exécuté en Pologne une série de tableaux (peinture sur jute et collage) d'où se dégageait une recherche lyrique et poétique, intelligemment contrôlée et par moments austère et pudique (la même pudeur qu'il avait admirée chez P. Klee et M. Ernst) ; par là, il rejoignait certaines des préoccupations plastiques de ce que l'on appelait à ce moment l'*Ecole de Paris*. Cette rencontre eut lieu sur le plan de la sensibilité chromatique et de l'expression de la matière.

Cherkaoui fut alors attiré dans une expérience esthétique assez dangereuse : l'influence du charme facile de la peinture informelle des années 50 et l'ambiguïté des théories « matériques » parisiennes (jamais aussi radicales et courageuses que celles développées en Espagne ou en Amérique), qui me semblent avoir mal canalisé ses recherches. Ainsi, ce qu'il y avait dans sa peinture de physique, de « charmant » et de décoratif fut accentué au détriment de toute une force intellectuelle et une curiosité plastique qu'il renferma en lui-même pour quelques temps.

D'où la série des collages de gaze et des petites gouaches, intimes et précieuses, trop faciles à comprendre et trop faibles pour la poursuite d'une investigation exigeante.

Ce travail avait du succès. Ce travail continua.

Cependant, Cherkaoui prit graduellement conscience de l'impasse vers laquelle se dirigeait son travail. Et il reconsidéra tout ce qu'il avait renfermé en lui-même : la curiosité pour le signe et le symbole, la vitalité des formes, l'espace amplifié, les couleurs solides. Tout cela fut accentué par une nostalgie croissante du Maroc, de son art, de ses traditions plastiques et de leurs implications psychologiques.

Cette mise en question fut instinctive et intellectuelle à la fois. Une activité binaire, parallèle, presque « schizophrénique » caractérise cette crise. Il était en effet encore engagé dans son activité de peintre de petites « toiles charmantes » quand il s'extériorisa dans toute une série de toiles de grandes dimensions (1).

Dans ces toiles (certainement les plus importantes et intéressantes de son œuvre), il simplifia graduellement le fond pour accentuer l'importance du signe-personnage.

Ces signes — larges, forts, solides — concentrent finalement l'attention et attirent toute la vibration chromatique (dispersée et efféminée dans les gouaches) qui devient sûre et frappante dans ces tableaux. Le fond, qui au début était sombre (bleu, vert), s'éclaircit, devient blanc, jaune, lumineux et transparent. Ce n'est plus un amalgame informe mais un espace, ou une série d'espaces superposés, terriblement vrais.

t. maraini

47

---

(1) Œuvres non exposées encore au Maroc.

## mohammed hamidi

Né en 1938 à Casablanca

- 1956-58 Beaux-Arts, Casablanca
- 1958-59 Année de préparation. Galerie « Grande Chaumière »
- 1959-60 Ecole des Beaux-Arts, Paris
- 1960-62 Ecole des Métiers d'Art, Paris
- 1962-66 Beaux-Arts de Paris
- 1964 Obtient le certificat d'enseignement d'art monumental, E.N.S. Beaux-Arts, Paris  
2° médaille en peinture de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris
- 1965 1° médaille en peinture de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris  
1° mention en fresque E.N.S. Beaux-Arts, Paris

### EXPOSITIONS

- 48 1958 Exposition à Casablanca
- 1959 Exposition à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca  
Exposition au Centre de la Mission Culturelle de Rabat
- 1960 Exposition personnelle à Casablanca
- 1962 Exposition des jeunes peintres allemands à Berlin
- 1963 Exécution d'une fresque à Toulouse
- 1964 Participation au « Prix du Dôme » à Paris  
Participation à l'exécution d'une fresque à l'Ecole Polytechnique de Paris  
Exposition personnelle à la Galerie Klein, Cologne  
Exécution d'une fresque à Bad-Godesberg (Allemagne)  
Exposition au Centre Culturel de San Francisco (U.S.A.)
- 1965 Exécution d'une fresque à Bonn  
Exposition personnelle à la Galerie H.A.N.S., Düsseldorf
- 1966 Exposition personnelle à la Galerie Max à Berlin  
Exposition des jeunes peintres français et étrangers à la Galerie des Beaux-Arts, Paris
- 1967 Exposition personnelle à la Galerie Club « A », Munich  
Exposition: Rencontre des jeunes peintres maghrébins à la Maison du Maroc, Paris  
Exposition pour les victimes palestiniennes - Foyer franco-libanais, Paris

Réside à Casablanca

Le premier choc qui m'a ouvert à des recherches personnelles fut une exposition de Van Gogh que j'ai vue à Paris en 1959.

A ce moment-là, ma culture artistique était sommaire.

Cette exposition m'avait montré tout ce qu'il me restait encore à faire pour acquérir une forme d'expression personnelle.

Ce qui m'avait frappé dans la peinture de Van Gogh, c'était d'abord la sobriété, l'assurance et la maîtrise avec lesquelles les sujets étaient traités, la minutie de recherche dans la couleur. Une sorte de transcendance dans la simplicité.

Après une année d'errance et de fréquentation de musées (j'arrivais du Maroc, j'étais assoiffé de connaissances), je me suis inscrit à l'Ecole des Métiers d'Art. Mais au bout de deux ans, j'ai dû quitter, car je ne pouvais pas m'accommoder d'une discipline rigoureuse. En outre, l'Ecole des Métiers d'Art permettait beaucoup plus l'acquisition d'un métier et d'une spécialisation technique que des possibilités pour une vocation artistique.

Je suis entré à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1962. J'eus alors enfin la possibilité de travailler en toute liberté.

La fréquentation de galeries, les voyages et les contacts que j'ai entrepris à ce moment-là m'ont ouvert d'autres champs d'investigation. J'ai découvert la peinture de Matisse, P. Klee, R. Bissière.

J'appréciais d'abord ces peintres pour leur discrétion. A une époque où il y avait une course pour la gloire, ces peintres mettaient par-dessus tout la recherche. Je suis personnellement très sensible aux qualités humaines chez l'artiste. Sur le plan purement plastique, ce qui m'attirait chez eux, c'était la simplicité par laquelle ils traitaient les grands espaces, un travail à plat, dénué de perspective (surtout chez Klee et Bissière), la douceur profonde des couleurs et, d'une manière générale, l'absence de provocation dans leur travail. Il y a chez eux un refus du scandale et une volonté de communication très simple, ce qui la rend plus intense. Ces peintres menaient des recherches strictement picturales et avaient conscience d'un travail médité et programme.

Ces recherches et cette discipline correspondaient à mon propre tempérament et à ma méthode de travail. La peinture pour moi n'est pas une provocation, mais une activité interne dont la portée est toujours à long terme.

J'ai commencé alors à mener un travail personnel dans lequel je ne voulais rien devoir à personne. Car si j'avais été attiré par ces œuvres, c'est parce qu'elles rejoignaient une expression que je développais moi-même (sans qu'elle soit tout-à-fait consciente). Expression d'une certaine plastique de la nature et de la terre marocaines. C'est pourquoi les recherches de P. Klee, qui m'ont le plus arrêté, furent surtout celles qu'il a réalisées après son fameux contact avec le Maghreb et le Moyen Orient.

Je suis paysan de nature. Et j'essaie d'exprimer ce que je porte en moi, une mystique de la terre et de la lumière.

Lorsqu'on observe attentivement la campagne marocaine, on constate que toute ligne est détruite par les rayons solaires. On ne distingue pas les contours. Seule la couleur compte. La nature humaine et physique s'organise en taches colorées. Une forme donnée devient une masse qui émerge de la terre, surtout dans les moments de chaleur où les vibrations lumineuses ajoutent encore plus de mouvement à cette vision. Il n'y a pas de masses immobiles.

Dans mon travail, il n'y a pas non plus de taches unies. Les couleurs ne sont pas tranchées. J'essaye toujours de recréer un mouvement vibratoire une sonorité de l'espace. Les formes et les masses sont en mouvement constant.

Ainsi même si la composition part d'une réalité physique, aucune image visuelle immédiatement perceptible n'y est représentée. Je procède de la perception à l'imagination pour arriver à briser l'image reçue et la *recombinaison* dans une composition non-représentative. J'arrive à donner une structure conceptuelle à des formes naturelles en les soumettant à un jugement intellectuel.

Mais la réalité est aussi une nature organique dont il faut recréer la vie sur la toile. C'est pour cela que mon contact avec la toile est aussi physique. Tentative de pénétration dans un espace vierge. C'est un contact sensuel. Il s'agit de pénétrer pour insuffler et recréer la vie. Il faut alors toute une concentration pour éviter l'impuissance. Je travaille avec beaucoup d'acharnement la toile jusqu'à l'épuisement.

50

Les couleurs comme les formes possèdent des effets physiques (comme c'est le cas pour les sons). Mais les réactions qu'elles peuvent provoquer ne s'arrêtent pas à l'animalité. Elles sont aussi esthétiques et spirituelles.

## 2

L'art arabo-musulman, d'une part, constitue pour moi la nostalgie du désert, la rêverie, la poésie des choses. Il fut le fruit d'une vie nomade, même dans ses implantations. Civilisation de l'attente.

Je suis évidemment concerné par cet art qui a pratiqué l'exclusion de la figuration : filaments combinés de l'arabesque sans début ni fin, géométrie régulière (carrés, losanges, polygones) qui furent introduits au contact de civilisations agraires et qui ne résistèrent pas au souffle qui emporte toutes les formes en une répétition illimitée et obsédante.

D'autre part, la découverte de l'art rural marocain m'a beaucoup impressionné. Il y a dans cet art une grande puissance d'expression, une rigueur qui s'effectuent par des moyens très simples.

Le foyer se trouve dans l'espace pictural lui-même et tous les éléments visuels contribuent à l'organisation de cet espace.

Mais je dois dire que ce contact est encore à ses débuts. J'ai été absent du Maroc pendant 9 ans et il me faudra une période de réadaptation qui me permettra de me retremper dans nos réalités. Je pourrai alors approfondir cette connaissance et voir plus objectivement dans quelle mesure cette tradition me concerne en tant que peintre. Car il ne s'agit pas de retomber dans des erreurs que nous condamnons. La revalorisation de notre patrimoine artistique ne doit pas nous conduire à faire une autre forme d'art naïf.

Il s'agit d'utiliser cette tradition, mais la dépasser car nous sommes à une époque qui a d'autres exigences sur le plan de l'art.

### 3

Il faudrait que cette peinture renoue avec nos traditions, se nourrisse d'abord des valeurs proprement nationales dans tous les domaines. L'action du peintre ne doit pas se limiter à la création.

Au lieu de s'en tenir uniquement à « l'univers créateur », la peinture pour moi se doit de dénoncer les conditions qui empêchent la communication entre les hommes. Il faudrait pour cela que la peinture ne se limite pas à un cercle de privilégiés mais fasse partie intégrante de la vie collective.

La peinture joue un rôle à la fois culturel et social. Elle peut intervenir dans de multiples secteurs de la vie économique et sociale.

Pour participer à l'édification d'une culture nationale, la peinture au Maroc doit être une recherche totalement neuve. Il nous faut donner à la création plastique des assises révolutionnaires. Il s'agit en effet de lutter contre un préjugé qui pèse sur l'ensemble du Tiers-Monde et qui consiste à ne voir dans son art qu'une expression de l'homme primitif.

### 4

Nous manquons au Maroc de moyens mis à la disposition des artistes afin de faire connaître leurs œuvres et vulgariser leurs moyens d'activité : salles d'expositions, compréhension de la part des responsables et des milieux intellectuels qui ont encore une conception très étroite de l'art et de l'artiste.

Or, nous avons énormément de possibilités. Ce qu'il faut, c'est les exploiter au maximum. J'estime que nous en sommes à un point de départ et qu'il importe d'en prendre conscience.

Il s'agit d'engager un dialogue avec toutes les couches de la population. Plusieurs facteurs peuvent favoriser ce dialogue.

D'abord, *une collaboration entre architectes et peintres*. Notre pays est le pays idéal pour l'art monumental (un exemple frappant de cette collaboration architectes-peintres nous est donné par le Mexique). Cette expérience commence à être appliquée en Europe. J'ai eu l'occasion de participer à ce travail (exécution de fresques à l'étranger).

*Les moyens audio-visuels* peuvent jouer un rôle prépondérant dans ce domaine. Il faut, et cela me semble capital, que le public se rende compte qu'à côté des modes d'expression culturels comme le théâtre, la poésie, la musique, il existe une forme d'expression aussi valable qui est la peinture. Emissions-débats, interviews, projections, pourraient vulgariser les problèmes de l'art (traditionnel et actuel), diffuser petit à petit une éducation visuelle du grand public et faire prendre conscience du rôle que peut jouer la peinture sur le plan économique-social et culturel.

Mais cette éducation peut se faire partout. Dans les *musées* à caractère national ou des musées régionaux où seront exposés les objets artistiques locaux. Dans la *rue* enfin. Et pour cela, je choisirai un tout petit exemple, celui de la *vitrine*.

52 La vitrine peut jouer un rôle d'éducation visuelle autant qu'un musée. C'est un moyen de communication immédiat, à la portée de tous, qui permet de lutter quotidiennement contre la déformation psychique et visuelle de notre public. Les vitrines peuvent être agencées, par exemple, en fonction de manifestations culturelles purement populaires (Achoura, jouets d'enfants ; l'Aïd el Kébir, costumes ; etc...). Tout en aidant à créer une atmosphère de manifestations collectives authentiques, elles serviront en même temps de réservoirs vivants d'éducation visuelle.

Les moyens d'action sont donc nombreux. Ce travail sera d'ailleurs pour l'artiste lui-même la meilleure occasion d'épanouissement, car il sentira que, par son instrument propre d'expression, il participe en fait à la transformation de la culture et de l'existence fondamentale de tout un peuple.