

Né en 1930 à Jorf el-Melh (Gharb)

Etudes secondaires et techniques au Maroc

Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Etudes à Rome

Participation à la Biennale de Paris

Participation au salon « Comparaison »

53

Figure dans une sélection du groupe des Informels envoyée au Japon, au Mexique et en Allemagne

Maquettes des décorations murales du Monastère de Toumliline, Maroc

Participe avec « la jeune peinture marocaine » à des expositions en Egypte et aux Etats-Unis

Exposition de ses dernières œuvres dans les principales villes du Maroc

Représenté dans quelques collections importantes au Maroc, à Londres, à Paris et aux Etats-Unis

Projet d'exposition, avec l'aide de Pierre Restany, à Amsterdam et Rotterdam

Diverses expositions de groupe actuellement à New York, organisées par le jeune critique Maucotel

Réside au Chellah, Rabat

Je suis passé par diverses tendances picturales : impressionnisme français, la peinture hollandaise ancienne et l'expressionnisme en Allemagne. J'ai commencé à faire de la peinture abstraite dès 1952. Revenu au Maroc, j'ai senti qu'il fallait sortir de nos traditions géométriques pour faire une peinture vivante : donner un mouvement à la toile, un sens rythmique et le plus important, en ce qui me concerne, trouver la lumière.

Cette lumière que l'on trouve chez les peintres hollandais froide, abstraite comme chez Vermeer de Delft, j'ai essayé de la rendre chaude et visible.

La quête de la lumière est pour moi capitale. La lumière ne trompe jamais. Elle nous *lave* les yeux. Une peinture lumineuse nous éclaire.

La peinture sans lumière ou la peinture intellectuelle arrive toujours à fausser notre vision et notre rapport avec le monde.

D'une manière générale, je ne peux pas faire de bilan, même provisoire. Quinze ans de travail ne suffisent pas. J'ai encore l'impression de débiter.

C'est très délicat. Ce n'est pas à moi de toute façon d'analyser ce rapport.

Autre chose. Notre tradition plastique est avant tout fonctionnelle. Notre art s'est manifesté le plus dans l'architecture.

Mais de création plastique au début (l'Alhambra est un chef-d'œuvre plastique) l'art au Maghreb s'est répété pendant des siècles. Il est tombé dans le plagiat.

La tradition m'a certainement été d'un apport visuel. On ne peut pas échapper à son environnement. Mais on ne peut pas toujours décrire ce que l'on porte en soi.

Mon travail personnel a toujours été un effort de dépassement. Mon expérience peut servir à la fois l'artisan et l'artiste moderne.

Lors de la Biennale de Paris en 1959, à laquelle participaient 42 pays, la jeune peinture marocaine a été une révélation pour les peintres de l'Europe. Et j'ai bien vu que notre peinture est encore beaucoup plus près de la terre que celle des autres pays.

L'effort n'a pas été poursuivi pour faire connaître cette peinture.

La Direction des Beaux-Arts au Maroc est entre des mains débiles. Et nous sommes souvent réduits pour nous faire connaître à l'étranger à passer par des missions étrangères.

D'autre part, pendant mon séjour en Hollande (1965-66) j'ai bien constaté que les peintres sont bien protégés comme cela se passe dans plusieurs pays.

A l'étranger, je peux produire et avancer beaucoup plus qu'ici. Il y a tout un contexte qui permet cela : un public déjà préparé, des musées, des critiques, des groupes et des mouvements en face desquels on peut se situer.

Au Maroc, la bataille reste à mener pour imposer notre peinture, créer un mouvement d'intérêt autour d'elle. Mais cette bataille ne peut qu'être lente car le contexte général n'est pas dynamique. La peinture marocaine s'était énormément développée il y a 10 ans. Mais depuis quelques années elle est freinée dans son élan par divers obstacles.

L'enseignement au Maroc est incomplet. Rien ne prépare le marocain à recevoir ce que nous faisons dans le domaine plastique.

On n'habitue pas dans les écoles la jeunesse à voir.

En outre, la peinture que les missions étrangères exposent au Maroc est une peinture déjà classée et faisant partie du passé, un passé fragmentaire d'ailleurs.

Ceci n'amène pas le public marocain qui va voir cette peinture à connaître la peinture moderne et les recherches actuelles dans le monde.

Par conséquent il ne peut pas non plus communiquer avec notre peinture qui s'inscrit dans les mouvements plastiques d'aujourd'hui.

Nous sommes handicapés aussi par la présence au Maroc d'une peinture exotique faite souvent par des étrangers (parfois par des marocains) : peinture qui est née au Maroc sous le protectorat pour alimenter le goût des officiers et autres.

Cette peinture qui est d'ailleurs refusée même en France tient ici la scène et gêne le développement de la peinture marocaine.

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

Nous vivons plus ou moins en exil, et c'est cela que nous réserve notre pays.

mohammed melehi

Né à Asilah le 22 novembre 1936

56

- 1955-62 Académie des Beaux-Arts de Séville. Madrid. Rome. Paris
- 1962-64 Rockefeller Foundation Fellowship, New York
- 1962 Professeur Assistant en Peinture, au « Minneapolis School of Art », Minneapolis, Minnesota, USA
- 1964-68 Professeur de Peinture, Sculpture et Photographie à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca
- 1959-60-62-63 Expositions personnelles, Galerie de T. Alliata, Rome
- 1963 Exposition personnelle à la Little Gallery, the Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, USA
- 1965 Expositions personnelles à Rabat et Casablanca
- 1960 Contemporary Italian Art, au « Illinois Institute of Technology and Design », Chicago, USA
- 1962 5 Künstler aus Rom, Galerie S. Bollag, Zurich, Suisse
- 1963 Hard Edge and Geometric Painting and Sculpture, au Musée d'Art Moderne de New York
- The Formalists, Washington Gallery of Modern Art, Washington D.C.
- Three Painters, Gallery of B. Schaeffer, New York
- 8 artists from Rome, au Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, USA
- « IV^e Biennale Internazionale d'Art », République de San Marin
- 1964 World Show, à la Washington Square Gallery, New York
- 1965 Mostra « Immagini di Spazio », Galleria Feltrinelli, Rome
- Exposition Petit Format, Bridge Gallery, New York
- 1966 Exposition Groupe Chebaa-Belkahia-Melehi, Rabat
- Festival des Arts Nègres, Dakar
- 1967 Exposition Internationale de Montréal
- Exposition personnelle à Casablanca

Réside à Casablanca

J'avais pris trop tôt l'habitude de faire un travail personnel où l'imaginaire jouait un grand rôle, pour accepter l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts ou, plus tard, celui de l'Académie. En peinture, il m'était impossible de suivre les cours d'un professeur. C'est pour cela qu'une fois en Espagne, j'ai commencé à étudier la sculpture, car on y traite avec des dimensions terrestres, des formes géophysiques. On y conserve beaucoup plus sa liberté de création. Dès ce moment, j'ai été très préoccupé par l'approfondissement des recherches dans l'espace matériel. Une recherche de formes devait être exécutée à travers une action physique : il s'agit de construire un volume dans le vide. Or, en Espagne, tous les sculpteurs que je côtoyais à l'Académie, faisaient à ce moment-là des Christs, des crucifix. J'ai fui cette situation, non par préjugé religieux, mais parce que je ne partageais pas cette étroitesse d'engagement et ce statisme.

L'expérience académique de Madrid se termina un jour après une visite à l'exposition du peintre espagnol Manolo Millares (du groupe El Paso). Millares exposait des tableaux en toile de jute avec des clous et des coulées de peinture noire et blanche. Ce même jour à l'Académie, dans l'atelier de dessin où j'étais inscrit, quarante élèves dessinaient un nu. Je me trouvais alors entre le nu académique et la toile de jute de Millares. Je choisis la réalité expressive de la toile tourmentée et refusai le nu.

En 1957, je quittai Madrid pour étudier et vivre à Rome.

57

Mon arrivée en Italie a coïncidé avec des événements importants. On sait qu'après la dernière guerre, c'est en Italie que s'est le plus manifesté un renouvellement du goût sur le plan esthétique. Ce pays se trouvait dans une période de fermentation qui favorisa le développement de mouvements artistiques nouveaux.

Devant cette situation, j'ai pensé que pour arriver à une expression propre, il me fallait d'abord digérer. J'ai fait toutes sortes d'expériences : Action Painting, *, peinture organique, * peinture spatiale, * dripping, * collage *. J'essayais toutes les possibilités de graphisme et d'incision sur la surface, toutes les techniques. Période de recherche donc.

Mais je sentais que cette peinture que j'expérimentais ne correspondait qu'à un académisme du temps actuel. Ces techniques ne représentaient pas pour moi la même chose que pour un occidental. Elles étaient, dans le contexte européen, une tentative de libération en vue de déboucher sur des formes et des contenus neufs. Je n'avais personnellement aucun complexe de passé artistique et ces expériences n'étaient pour moi que des éventualités d'options. Je sentais bien que ce n'était pas ma propre culture que je filtrais, que j'organisais ou remettais en question. Je n'étais là qu'en tant qu'observateur. Mon activité fut le résultat de cette observation.

(*) Voir lexique.

L'avantage, c'est qu'au lieu de suivre le conformisme européen, l'académisme statique, j'ai poursuivi une démarche de remise en question locale révolutionnaire en essayant les méthodes les plus avantgardistes que les artistes européens voulaient imposer à leur société. Cette expérience a été possible en Italie plus qu'elle n'aurait pu l'être en France ou ailleurs à cause de la démocratie qui régnait entre les artistes à Rome et de la spontanéité des contacts.

Mais il y eut un moment où je n'avais plus besoin d'investigations multiples et où je pris des décisions. Un choix s'imposait pour moi. Ainsi, la première période qui a été le début d'une recherche suivie fut celle du *collage*. Je trouvais dans le collage des choses que j'ai toujours aimées : le travail manuel, l'action, le contact physique avec la couleur, la forme, l'élimination du pinceau, de l'outil comme intermédiaire entre l'artiste et la toile. Dans le collage il y a une grande contribution de la part de l'artiste. On vit réellement l'objet. Le collage procure une satisfaction physique, animale. J'ai réduit le collage à l'essentiel : *verticalisme et couleur noire*. Dans le noir, je trouvais le vide et le calme. Dans le sens vertical, le rythme de l'être humain. Pour moi tout ce qui est vertical est vivant. La pluie tombe verticalement, on prie verticalement, le numéro un est vertical. La végétation pousse sur la terre verticalement. Une bande verticale à côté d'une autre signifie ordre, succession et continuité. C'est cet ordre, que je voyais manquer dans le monde créé par l'homme, que je projetais dans mes collages.

58

C'était à ce moment-là, la vogue du Zen en Italie. Appartenant à une culture islamique, l'initiation à cette doctrine ne m'a pas été difficile. Grâce au Zen, j'ai commencé à redécouvrir aussi ma propre culture tout en étant en Occident. Ce qui m'attirait dans le Zen était une discipline de libération de tout attachement à une forme ou une idée donnée. C'est une philosophie de discipline personnelle, à travers des méthodes précises. Il faut arriver à détruire l'idée d'un objet. Voir dans l'objet un autre objet. Libération de tout conditionnement pour aboutir à une intégration à l'objet même. Cette morale que le Zen apporte est très importante pour la libération d'un artiste car celui-ci se forme toujours selon un conditionnement esthétique et social. Il n'y a pas d'artiste-né. Les méthodes de discipline du Zen sont très utiles pour l'artiste qui vit toujours un conflit de réalité et de non-réalité. L'artiste peintre se forme dans la contemplation (inconsciente d'abord), la faculté d'observer son entourage. Il voit un arbre par exemple. Après il se déplace et l'arbre n'est plus devant lui. Il ne reste en lui que l'idée d'arbre et le mot arbre. L'artiste a en plus du mot et de l'idée, l'image de l'arbre. Il se trouve alors en face de deux arbres : le réel et le non-réel. Ceci est un conflit. Il ne sait pas sur quoi doit porter son intervention artistique.

La discipline Zen peut consister dans une contemplation de l'arbre selon le schéma suivant : il faut tellement regarder l'arbre jusqu'à parvenir à ne plus le voir, *pour le voir*.

Le but du Zen, en gros, est l'illumination qui vise au détachement total de la réalité matérielle.

C'est là une vision qui se rapproche énormément de notre façon de voir le monde. Dans le Zen, il y a aussi une absence totale de rationalisme. Culturellement, nous ne sommes pas non plus rationnels.

Dans une situation de stérilité, le peintre occidental a découvert cette nouvelle vision. L'intérêt des peintres occidentaux pour la philosophie Zen prouvait qu'ils se trouvaient dans une situation de contestation par rapport à leur propre culture.

Personnellement, cette rencontre m'a permis de me dégager de toute méthode académique et de toute tradition coloriste. J'ai trouvé dans la culture Zen une assurance qui m'a permis de partir de zéro. Ma connaissance du Zen n'a pas été importante uniquement sur le plan artistique, mais aussi sur le plan moral. Je jouissais à l'époque d'une très grande tranquillité. Tous mes complexes étaient levés. Il n'y avait plus place à un complexe d'infériorité en face d'une culture qui trouvait dans une morale orientale très proche de la mienne une matière de renouvellement et de remise en question. Ceci était très important pour ma condition d'artiste en Europe. Cette confiance en moi-même m'a ouvert d'énormes possibilités et m'a permis de traiter des sujets sans complexes.

La deuxième étape qui a compté beaucoup pour moi fut mon séjour en Amérique (1962-1964). J'avais toujours été attiré par les U.S.A. Je connaissais déjà la peinture américaine d'après-guerre dans laquelle j'avais découvert des recherches, des conceptions de matière et d'espace nouvelles. Ce désir d'aller en Amérique représentait aussi pour moi le fait de m'éloigner d'un continent où il y avait encore une polémique entre tenants de l'art académique et ceux de l'art non-académique.

59

Mais je dois dire que ce n'est pas tellement la peinture en Amérique qui a contribué à un changement dans mon travail, c'est plutôt le pays, le mode de vie.

L'Amérique est un pays où la vie est presque uniquement extérieure. Tout débouche sur la rue. Tous les efforts de l'homme sont exposés dehors, ce qui crée un environnement optique des plus frappants.

La première préoccupation de l'artiste américain est son rapport avec la société. La civilisation américaine se reflète dans l'art beaucoup plus qu'en Europe. L'art américain témoigne des dimensions géographiques, de la violence du continent (la foule, l'autoroute). En Europe, on en reste à la ruelle (il n'y a qu'à voir par exemple les dimensions des tableaux en Amérique par rapport à l'Europe). Il y a aussi une *recherche de l'identité* dans l'art américain d'après-guerre qui m'a beaucoup éclairé : les peintres américains ont en effet découvert récemment qu'ils ne participaient pas véritablement à l'histoire européenne. Ce qui a provoqué la naissance aux USA d'une esthétique nouvelle qui reflète des attitudes mentales, un mode de production et de consommation nouveaux.

Graduellement, pendant mon séjour à New York, j'avais pris conscience de la Science et de sa relation avec l'Humain. *Ma peinture se convertit en maître pour moi* (j'apprenais seulement après avoir peint, car la peinture, qui venait de moi, m'apprenait ce que je ne savais pas consciemment).

J'ai entrepris des recherches (parfois rigoureusement planifiées, parfois instinctives et accidentelles) notamment avec les carreaux et le motif de l'onde. Les carreaux n'étaient pas des éléments décoratifs, mais faisaient partie d'une signalétique dans les rapports qui régissent la science et l'humain. L'onde me donnait la musique, le mouvement. Elle est vibration. Elle est aussi la communication dans l'espace. Elle représente le ciel, la femme, la sensualité, l'eau, le rythme des pulsations. Elle est calme.

Pour un peintre d'aujourd'hui, le problème de la « nature morte » ne se pose plus comme autrefois ; la découverte d'une nouvelle *nature* lui a suggéré un langage nouveau.

Mais une fois de retour au Maroc, je me rendais mieux compte que pendant les 10 ans que j'avais passés à l'étranger, je vivais dans une situation de non-identification. Je ressentais aussi toute la nécessité d'une intégration totale et d'une action du dedans.

De plus, en Amérique, j'avais découvert le sentiment du continent et j'ai ressenti toute la possibilité de m'identifier à un continent comme l'Afrique.

60

Il faut dire enfin que je revenais d'un pays où j'avais vécu une discrimination. Aux USA, je ne représentais en mon propre nom qu'une absence culturelle. A mon retour, je devais chercher avec urgence cette culture qui me manquait à l'étranger.

2

**L'art islamique s'est toujours éloigné d'une réalité conventionnelle, même quand il fut « représentatif »
* (1). On constate qu'il y a eu toujours dans cet art une *disproportion intentionnelle* qui vient en vérité**

(1) Pour documentation, voir « La peinture arabe ». Les trésors de l'Asie. Texte de Richard Ettinghausen. (Skira. Genève. 1962).

d'une liberté d'interprétation, non pas d'une gaucherie d'exécution. C'est pour cela que je n'accepte pas cette assertion maintes fois répétée que l'art arabo-musulman a refusé la représentation à la suite d'une interdiction religieuse.

Quant à la culture classique occidentale, elle idéalisa toute chose. C'est pour cela que dans la représentation du corps humain, elle recherchait le prototype physique de l'homme parfait. Un artiste d'origine gréco-latine exprime une pluralité idéaliste. L'art à cette époque était au service du mythe et des croyances religieuses. Ceci a conditionné l'exécution plastique. L'artiste obéissait à un diktat de croyances qu'il représentait selon sa vision de la vie quotidienne. C'est une vision anthropomorphiste de l'art.

L'art arabo-musulman relève d'une toute autre morale. La société musulmane est monothéiste. L'Islam n'est en aucune façon pour une polyidéalisation. En dehors de l'idée de Dieu, le reste est un monde matériel condamné à la destruction. Toute idéalisation se trouve alors concentrée sur l'existence d'un seul dieu. L'artiste ne pouvait donc idéaliser un monde provisoire d'illusion. La mentalité arabe est essentialiste. L'arabe accepte le réel. La réalité ne le défie pas, ne l'intrigue pas. Une fois que l'arabe absorbe la nature physique, il va à la recherche d'une autre réalité, cette fois indestructible.

L'art figuratif est une pure invention et un besoin d'une société de classes. L'Islam, dans son esprit, n'a pas favorisé le développement de classes sociales. Cette absence de classes déterminées n'a pas créé une sorte d'état-major qui pouvait diriger exclusivement l'art (comme le clergé en Europe). L'exécution artistique est restée libre et à la portée de n'importe quel membre de la société. Le but de l'art dans le monde islamique (comme nous le constatons en ce qui concerne l'art populaire au Maroc) est pour cela fonctionnel.

La morale bourgeoise exige qu'un « bon » art soit une source d'énigmes, de merveilles et de « beauté ». La valeur artistique ne s'exprime selon cette morale que dans les choses difficiles où il est exigé une très haute bravoure. Cette exigence a condamné beaucoup d'artistes en Occident, qui, aux yeux de cette société, ne remplissaient pas les conditions de savoir-faire et de perfection.

Pour une mentalité conformiste, l'art géométrique, par exemple, est un art banal, d'accès facile, et qui

manque d'érudition (2). L'art géométrique aurait été employé pour orner et remplir des vides. On a pensé à la géométrie seulement en tant qu'expression linéaire plate mais non en tant qu'expression spatiale. Si les Arabes ont développé l'art géométrique, ils l'ont fait avec la même vigueur qu'ils ont développé dans les sciences mathématiques. L'art géométrique arabe ne reste pas au niveau linéaire, comme il le semblerait à première vue, il correspond à une géométrie en profondeur, qui laisse une ouverture à une pluralité de suppositions mentales. Une culture qui a donné des personnalités comme El Khawarizmi est forcément capable de produire parallèlement des penseurs en expression plastique.

Les chiffres sont des formes très compréhensibles à la lecture au même degré que le triangle, le carré et le cercle. Une fois les chiffres combinés, ils nous proposent une formule mathématique qui crée un raisonnement et débouche sur un exercice mental. Au même titre, les trois formes géométriques de base combinées peuvent à leur tour nous proposer un monde infini d'imaginaires optiques. Notre art propose plutôt une contemplation qu'une réalité congelée. Notre art qui apparaît statique et synthétique est un art du transcendantal, de la mobilité et de la vibration. Cette mobilité et vibration restent les seules intrigues pour le spectateur où se manifestent un message et une éducation visuels. C'est un art qui ne fait pas appel dans sa communication à une culture littéraire ou historique. Lorsque l'artiste occidental peint une scène historique, le spectateur doit connaître l'événement pour mieux consommer l'œuvre. Notre art au contraire est permanent, présent et accessible à tout individu indépendamment de sa formation ou de sa culture. Art non limité, forcément, à une dynastie des styles ou des périodes. Notre culture a donc élaboré un art universel sur le plan de la consommation.

Notre culture enfin n'est pas une culture de deuil. Nous n'avons pas le sens du macabre ni l'obsession de la mort. Le sens de la culpabilité n'existe pas chez nous. Donc, nous n'avons pas de préoccupations de ce genre.

Toutes ces données ont permis, dans la période précédant le développement industriel, l'épanouissement de l'art et de la culture dans la société musulmane.

(2) L'art citadin au Maroc a été condamné par des spécialistes occidentaux d'après cela, comme un art uniquement « décoratif ». Décoratif est un terme péjoratif selon cette terminologie, art non noble.

Notre art national est à l'opposé de ce que fut la Renaissance en Europe car la tradition plastique marocaine ne fait pas non plus allusion à la représentation. Elle n'a pas besoin de perspective. Elle n'est pas tri-dimensionnelle. L'art marocain pur est un art angulaire où l'on oppose deux entités à valeur égale. C'est un art très franc.

L'art de la Renaissance européenne mettait l'accent sur le rationalisme, le tri-dimensionnalisme. Il insistait pour faire voir une réalité, tel que l'intellect peut la percevoir. Il utilisait pour cela des canons (perspective, harmonisation des dimensions, structuration plus intellectuelle que visuelle, méthodes rationnelles). La Renaissance fut à l'origine de l'académisation de l'art. Elle était une nécessité de l'homme cultivé.

Aujourd'hui on ressent le besoin d'une renaissance plastique différente. L'op art en est un exemple, car son but est avant tout visuel. Avant, la forme carrée (le tableau) était un trou. Il devait représenter une ambiance. Aujourd'hui, il délimite une phrase spatiale. C'est une pyramide.

La recherche moderne veut que la toile soit une atmosphère qui s'intègre aux rythmes angulaires de l'architecture. Elle devient une dimension comme une autre.

Nous voyons d'après cela que les investigations et les préoccupations modernes libérées de l'illusionnisme du classicisme rejoignent beaucoup les valeurs et les vertus de la tradition plastique marocaine. L'art populaire est un art qui concerne l'objet utilitaire (plat, tapis, etc...), la religion, la mythologie, le comportement même de l'individu dans la société.

L'art moderne tend justement à devenir un art de l'objet. On commence à effacer cette séparation, à comprendre le fonctionnalisme des objets artistiques.

En ce qui me concerne, je peux dire qu'en découvrant visuellement l'art marocain je me suis rendu compte que j'avais travaillé dans cette direction instinctivement. Bien sûr, mon refus de l'art académique et mes affinités avec les préoccupations plastiques modernes m'y avaient préparé. Sur le plan de mon travail, l'approfondissement de la connaissance de nos traditions artistiques a marqué une nouvelle orientation de mes recherches dans un contexte nouveau. Il ne s'agit

pas pour moi évidemment de copier la tradition ou d'imiter les patrons de l'art traditionnel, mais de procéder d'abord à un rapprochement avec l'artisan marocain en observant son travail. Etablir des rapports de sympathie avec lui. Valoriser ce qu'il fait. Consommer ses dessins, sa disposition des coloris, de la même façon qu'on consomme un « picasso ». Cela pour porter notre artiste et sa production à un niveau d'appréciation à égalité avec n'importe quelle production artistique moderne.

Ce que je dis paraît un peu extrémiste. Mais c'est inévitable pour moi. C'est le moyen de me libérer de 10 ans de formation à l'étranger. Une fois que j'en arrive à cette conception et que je place l'artisan marocain au même niveau que n'importe quel artiste moderne, je suis sûr que ma production, quelles que soient les voies qu'elle peut emprunter, va dans la même direction que l'art traditionnel marocain, mais reconvertie. Ceci sur le plan moral.

Sur le plan du rapport purement plastique, je me trouve dans une situation d'élaboration, et il serait malhonnête de ma part de procéder à une étude comparative. Ce n'est pas à moi de la faire. Je peux dire malgré tout que la conception de l'espace et de la distribution géographique dans la surface peinte me préoccupe beaucoup et je trouve que de plus en plus elle rejoint les principes traditionnels.

64

3

Une culture nationale ne s'invente pas. C'est un édifice qui se constitue par strates successives. Partout où se trouve l'homme, il existe une culture. La culture marocaine est présente, elle s'est élaborée pendant des siècles. L'homme au Maroc a su bénéficier de tous les apports continentaux et étrangers en les intégrant à son propre génie créateur.

Aussi, on ne peut pas élaborer une culture sans procéder à une recherche d'identification avec un patrimoine déjà établi. Une culture qui se cherche s'appuie toujours sur les forces dynamiques de cet héritage et des acquisitions précédentes. Sa formation et son évolution dépendront énormément de cet acte de reprise.

Il faut pour cela tout un travail d'investigation, d'observation et de recherches.

Le peintre, muni de ses connaissances graphiques, plastiques, effectue un voyage dans le passé. Et ces connaissances qu'il a de la peinture en tant que métier et langage plastique constituent son propre instrument d'investigation.

Cette notion de *culture nationale* doit être d'ailleurs à mon avis bien précisée. Il ne s'agit pas d'un but absolu ou d'un stade d'évolution final. C'est un moment chargé de dynamisme en ce sens qu'il permet une identification et une reprise de soi. Moment où l'on doit se situer

par rapport aux autres cultures, perdre ses complexes et prendre véritablement conscience de son être et de sa condition propre. C'est une première aventure appelée à être dépassée à long terme.

Je vais essayer aussi de répondre à cette question par l'exemple même de mes activités actuelles et du travail que j'ai entrepris avec d'autres peintres à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca.

Lorsque j'ai pris mon poste à l'Ecole en 1964, j'ai trouvé que l'enseignement qui s'y pratiquait suivait à la lettre des traditions académiques étrangères. Il restait en outre au stade documentaire, orienté vers une culture et des réalités qui ne correspondaient nullement à nos besoins.

Ce choc m'a permis de me rendre compte qu'il fallait procéder à une action de sauvetage. Il fallait d'abord faire avancer les élèves dans le temps, les arracher à l'académisme pour les placer au niveau d'une situation saine de ce que l'on peut appeler l'art moderne. Cette méthode nous a restitués dans le temps actuel et les préoccupations plastiques universelles d'aujourd'hui.

J'ai découvert ensuite que l'on ne pouvait pas importer le modernisme. La réhabilitation de nos propres valeurs était une action autrement plus vitale et plus urgente. Et le modernisme, pour moi, réside justement dans cette réhabilitation.

Dans une culture moins sûre peut-être, moins affirmée que la culture académique, mais moins dogmatique, nous avons commencé cette entreprise. Notre enseignement prend forme au fur et à mesure de nos recherches et de l'approfondissement des connaissances de notre patrimoine artistique.

65

Il faudrait placer ici une mise au point. Il existe plusieurs tempéraments parmi les peintres : il y a le peintre qui improvise des formes, des couleurs en suivant uniquement son instinct. A mon avis, l'instinct est une faculté qu'il ne faut pas laisser à l'état de prééducation. Il faut pouvoir la contrôler, de façon que même lorsqu'on agit par la suite instinctivement, cette action soit imprégnée d'une certaine *programmation*.

Il y a par contre le peintre qui conserve ce côté instinctif tout en effectuant une programmation. Et cette programmation est l'aboutissement d'une prise de conscience de plusieurs problèmes sociaux. C'est-à-dire qu'au moment de créer, l'artiste doit penser à une distribution équitable des facteurs entrant en jeu : l'œuvre, le créateur, le consommateur. L'artiste acquiert alors une neutralité vis-à-vis de son travail, une distance qui lui permet de le juger. Dans notre époque de collectivisme, l'artiste n'a pas le droit d'être un ermite.

Pour en revenir à des problèmes plus généraux, je dirai qu'au Maroc on ne discute plus de la matière ou du geste, du pourquoi des choses. Nous nous intéressons au contenu, au message. L'art est un langage social. Il est signifiant.

En Europe, on fait actuellement beaucoup plus de l'Histoire qu'une véritable culture. La maladie des écoles vient de là. La peinture comme la littérature ne résolvent rien. Elles semblent servir uniquement à la polémique. Le contenu s'amenuise de plus en plus.

Les arts en Occident sont des moyens de libération (de l'académisme, de la tradition de la Renaissance), tandis que pour nous ils sont moyens de redécouverte et d'action, de communication.

Il s'agit actuellement pour nous de faire un choix dans notre passé. L'identification donne une assurance. On se sent protégé lorsqu'on sait qui l'on est.

La peinture en tant que moyen de communication peut contribuer beaucoup à cette redécouverte.

Le langage visuel a une puissance très peu explicitée. L'œil a une possibilité beaucoup plus grande que les autres sens. Il est à la fois l'œil et l'oreille (3). Le culte fétichiste est par exemple visuel. Dans ce cas, la communication religieuse est aussi optique. Le dessin est le langage de cette perception. L'homme est d'ailleurs immanquablement fétichiste de par son attachement à l'objet (la force de l'objet réside dans sa structure physique).

La perception visuelle peut se faire sans l'œil. Ainsi, il n'y a pas d'hommes aveugles. Le corps voit. Il a été prouvé scientifiquement que la peau réagit à la lumière. Il y a des animaux qui voient avec leur peau.

Autre chose. L'homme moderne se trompe lorsqu'il croit être cultivé du fait qu'il sait lire et écrire. L'homme en réalité a toujours lu et écrit dès qu'il a vu la lumière. *La lecture est la pure identification visuelle d'un message et l'écriture est la pure transmission d'un message visuellement conçu.*

66

L'homme s'est auto-satisfait depuis toujours avec ses yeux. Il a appris à vivre en observant le monde. C'est la lecture la plus profonde et la plus fondamentale. Il a imité ce qu'il a perçu. Donc, on pourrait dire que le fondement de la morale et de la création humaines, c'est avant tout une culture visuelle. Avant que l'homme n'ait pensé rationnellement, il a pensé visuellement. La raison n'est que le résultat de ce développement extrême de l'organe visuel.

Aujourd'hui, biologiquement, l'homme tend à s'abstenir de l'utilisation de l'organe. La science physique compenserait cette perte organique. C'est de là que vient la discrimination vis-à-vis des arts plastiques. On croit qu'ils ne sont plus tellement nécessaires.

La peinture en tant qu'expression concernant la perception visuelle pourrait réanimer une lecture des valeurs plastiques. Elle pourrait être un moyen de recherche pour une esthétique nationale. *La peinture et les activités plastiques auxquelles elle touche peuvent être déterminantes pour la décolonisation et la dénonciation.*

(3) Ceci peut être prouvé par l'exemple de la genèse du cinéma. Le cinéma muet que l'on a tendance à considérer comme un moyen d'expression sous-développé était souvent plus fidèle dans la communication du message que le cinéma sonorisé. L'œil était le seul moyen de perception. La sonorisation fut une révolution technique, mais pas tellement artistique.

Je citerai pour terminer un exemple, qu'on trouverait peut-être marginal, mais qui montre à mon avis la nature de la bataille qui reste à mener, et dont le rôle échoit aux arts plastiques : cela de la *calligraphie*.

La calligraphie arabe est une de nos activités plastiques traditionnelles qui a eu universellement une grande notoriété. Aujourd'hui, même des peintres occidentaux s'en inspirent. La calligraphie qui fait partie de nos traditions plastiques est en train de s'abâtardir au Maroc, de se stériliser et de tomber dans l'anonymat le plus grotesque. Or, la calligraphie était et peut toujours être un stimulant optique des plus bénéfiques à l'échelle de tout un peuple. La calligraphie est une peinture pure. Revalorisée, elle pourrait contribuer à l'élaboration d'une culture visuelle chez nous.

Nous savons tous que le graphisme joue un rôle important dans la civilisation moderne (publicité, enseignes, communication optique). Mais que voyons-nous autour de nous ? Les enseignes rédigées ou traduites en arabe n'ont rien gardé des valeurs traditionnelles. Elles sont impersonnelles graphiquement et souvent incorrectes ou incomplètes sur le plan de la syntaxe ou de la grammaire. Juxtaposées aux enseignes rédigées en caractères latins, elles ne font pas le poids. Ceci oblige le spectateur à rechercher le caractère latin, d'où une dépréciation du graphisme arabe.

A Casablanca, on constate que même dans les quartiers les plus populaires, le graphisme latin domine d'une manière absurde. Il n'y a pas d'européens dans ces quartiers. L'enseigne en caractères latins n'est pas une nécessité de consommation. Elle constitue un simple ornement.

L'absence de calligraphes donne lieu à une discrimination vis-à-vis des caractères arabes et à un défoilement dans les caractères latins.

Ceci fait partie aussi des maladies d'une culture visuelle et cet exemple montre l'ampleur de la bataille à mener et qui est celle du peintre.

D'ailleurs ce problème de la calligraphie pose d'une manière très concrète le problème plus vaste de la récupération linguistique : celle de la langue nationale (4).

4

Avant toute possibilité ou tout avantage matériel, la condition primordiale de ce développement est la *prise de conscience des artistes* car ce sont eux qui sont les artisans de l'élaboration de la culture nationale.

Je ne suis ni pour la création de musées, ni pour l'attribution de médailles, les facilités matérielles ont toujours donné la possibilité à des médiocres de s'imposer. La recherche prime tout.

(4) Il est à noter qu'il existe à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca une section de calligraphie dirigée par M. Chebaa.

La situation plastique au Maroc est très bonne, malgré tous les inconvénients, en ce sens que nous appartenons à un mouvement qui recèle une immense richesse dans le domaine de la création : celui du Tiers-Monde.

Le boom économique du XX^e siècle n'a pas encore affecté notre art. L'artiste du Tiers-Monde est encore un militant.

L'absence d'un marché nous donne des possibilités d'approfondir nos recherches. Nous n'avons nullement besoin des marchés et du « collectionnisme ». Le marché est dangereux pour une peinture jeune, en état de gestation. Ceci nous donne un temps de répit nécessaire à la fermentation, à l'élaboration.

Cette situation est bonne aussi parce que notre peinture n'est pas officialisée. Elle n'est pas un moyen de glorification de classes déterminées. Nous ne faisons pas de portraits ni de femmes allongées sur des prés verts.

Notre peinture n'est pas non plus intellectualisée.

Nous ne subissons pas comme en Occident le poids écrasant de l'histoire qui crée chez l'artiste divers complexes. Nous sommes dans une phase d'expérimentation plutôt que de révision. Ce qui fait que notre entreprise de déblayage sera moins longue que celle qu'a entreprise l'Occident. Nos traditions et nos valeurs artistiques sont encore actives et intégrées dans la vie de nos collectivités, bien que menacées. Mais cette menace n'est pas asphyxiante pour l'artiste conscient. Il peut limiter les dégâts. Et c'est là le problème de la sauvegarde de notre patrimoine qui est posé dans toute son acuité. Le danger peut être endigué si ceux qui gèrent ce patrimoine veulent prendre enfin leurs responsabilités.

Né à Tétouan le 16 janvier 1939

- 1955 Entre à l'Ecole Préparatoire des Beaux-Arts de Tétouan
- 1957 Ecole Supérieure des Beaux-Arts « Santa Isabel de Hungría » de Séville
- 1964 Acquiert le titre de professeur de dessin
- 1965 Faculté de Philosophie et Lettres de Séville (cours d'Archéologie)
- 1965-66 Nomé professeur d'Histoire de l'Art et de Décoration à l'Ecole des Beaux-Arts de Tétouan

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1957 Galerie du Ministère de l'Information, du Tourisme, de l'Artisanat et des Beaux-Arts de Tétouan (3 peintres)
San Francisco (U.S.A.)
Alexandrie (2° biennale)
- 1959 Washington
Alexandrie (3° biennale)
- 1960 Salon d'Hiver de Marrakech
Paris (2° biennale)
- 1963 Rencontre internationale de peintres à Rabat
- 1964 Exposition à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts « Santa Isabel de Hungría », Séville
- 1965 Exposition à la Faculté de Philosophie et Lettres, Séville
« Peinture actuelle au Maroc », Palais de Cristal, Madrid
Exposition du second Congrès des peintres marocains, organisé par l'Association Nationale des Peintres Marocains, Casablanca
« Peintres marocains », Bab Rouah, Rabat
- 1966 Premier Festival International des Arts Nègres, Dakar
Exposition collective des peintres tétouanais, Tétouan

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1959 Expositions à Agadir et Tétouan
- 1960-65 Expositions diverses à Tanger et Tétouan

Réside à Tétouan

1

J'ai d'abord connu une période expressionniste au cours de laquelle je fus attentif à des problèmes humains précis (vieillesse, misère, faim, etc...). Je suis passé par la suite à des thèmes moins dramatiques, mais plus intériorisés à travers des recherches picturales plus approfondies et personnelles.

Les voyages que j'ai effectués à l'étranger en 1961-62 m'ont mis en contact avec les nouveaux mouvements de la peinture contemporaine et m'ont surtout permis de prendre conscience des rapports de l'artiste avec la société.

2

Actuellement, j'essaie dans ma peinture d'élaborer un univers qui dépasse tout ce qui est matériel, tout ce qui est produit par un raisonnement mécanique ou mathématique.

Les artistes traditionnels au Maroc ont joui depuis longtemps de cette faculté instinctive de tisser et de combiner les couleurs offrant des possibilités visuelles infinies, d'élaborer des formes en rapport avec une pensée mythologique active.

Les jeunes peintres marocains peuvent reprendre à leur compte cette sensibilité en l'intégrant aux recherches plastiques modernes de notre temps.

3 et 4

Nécessité immédiate d'entamer une éducation visuelle à une large échelle (moyens audio-visuels, expositions, création de musées...). Nécessité aussi d'un enseignement véritable de la peinture et du dessin. L'artiste peut contribuer par des réalisations publiques multiples à cette éducation. Le contact direct des masses avec les œuvres artistiques favorisera ce développement.

ABSTRACTION : du latin *abs-tracto* = retenir l'essentiel d'une chose. « Le désir d'abstraire, comme l'a dit M. Raphaël, c'est le désir de parvenir à un certain détachement de la qualité physique de l'objet, pour distiller et dégager de l'amorphe quelque chose de simple, concentré, fixe, éternel et universellement valable. » (H. Read).

Abstraire est donc extraire d'une chose contingente, physique et matérielle ses valeurs atemporelles, intrinsèques, essentielles et permanentes. L'abstraction n'est donc pas une « nullité » ou un « vide mental », mais — pour ceux qui sont capables d'abstraire — une très sérieuse opération de choix.

71

ACTION PAINTING : nom donné, aux Etats-Unis, à la peinture des années 50 (cf. J. Pollock, F. Kline, etc...). Dans une sorte de transe, le peintre laissait ses mains libres d'exécuter des signes, des gestes et de jeter les couleurs sur la toile. Par un défoulement énergique et une création « spontanée », le peintre intervenait dramatiquement sur de très grandes surfaces. Cette investigation, liée aux mouvements parallèles européens de « peinture gestuelle », « automatisme », « tachisme », s'intéressait aux recherches faites dans le domaine de l'inconscient, et des lois de la pensée et de l'action subconscientes.

COLLAGE : technique élaborée dans l'art moderne en partant des recherches des Cubistes (cf. Picasso 1912) et des Futuristes (cf. Carrà 1912, Boccioni 1911). Consacré par les Dadaïstes et par Schwitters (1918), le collage prit ensuite une vie autonome. On colle, on déchire, on coupe, on assemble des éléments, en papier, préexistants (papier coloré, images de journaux, lettres imprimées).

DRIPPING : technique liée à l'action painting et à la peinture gestuelle. Effets produits par des coulées de couleur, obtenues soit accidentellement (théorie de l'automatisme créateur), soit par l'intervention physique de l'artiste.

FIGURATIF : qui concerne la « figuration » ; représentation de la réalité immédiate.

REPRESENTATIF : qui concerne la « représentation », la figuration.

FONCTIONNALISME : dans la genèse de l'art contemporain, le concept de fonctionnalisme dans l'art est fondamental. C'est grâce aux idées et aux travaux de W. Gropius et de son Ecole des Beaux-Arts de Weimar (le Bauhaus, Allemagne 1923-1937) qu'il a pris forme (Gropius voulait ramener l'art dans le social, voire dans le fonctionnel). C'est la prise de conscience de la nécessité d'un renouveau esthétique et idéologique qui poussa le Bauhaus à entreprendre son activité innovatrice. Préparer les bases pour un art qui ait sa place dans la vie moderne. Tout objet qui accompagne notre vie, dans la maison, dans la rue, dans le bureau, dans l'usine, devrait être harmonieux et beau tout en étant pratique, utile, nécessaire, essentiel, social, fonctionnel.

72

OP ART : art qui se base sur tous les effets qu'on peut obtenir par l'emploi des couleurs et des éléments géométriques, — associés, opposés ou contre-opposés —, en compositions fortes et vibratoires. Par des dispositifs optiques, on offre à la rétine tout un ensemble de sensations particulières, et cela, en partant de recherches rigoureuses sur les couleurs et de théories scientifiques de l'espace (cf en France Vasarely, Groupe de la Recherche Visuelle).

PEINTURE ORGANIQUE : peinture qui traite de certaines formes biologiques qui existent dans le monde microscopique, scientifique, naturel.

REALISME SOCIALISTE : en se basant sur les théories marxistes du début de ce siècle sur l'art et sa fonction, toute une école critique et esthétique se développa entre les deux guerres, en Amérique Latine (cf le Mexique, avec Orozco et Siquieros) et en Europe (cf F. Léger). En Italie, après-guerre, une peinture figurative socialiste se développa, sous le nom de « néo-réalisme », autour de R. Guttuso et du groupe de la Nuova Pesa.

situation de la peinture naïve au Maroc

Nous avons jugé utile, dans le cadre de cette « Situation des arts plastiques au Maroc » d'attirer l'attention sur une anomalie culturelle qui n'a cessé d'entretenir une confusion dans les esprits depuis les premières manifestations plastiques modernes dans notre pays : celle de la peinture naïve.

L'ignorance des données socio-historiques et culturelles, qui ont été à la base de l'éclosion et du développement de cette peinture, a fait souvent commettre au public des erreurs d'appréciation et de jugement qui ont favorisé ainsi à la fois la politique culturelle coloniale qui a patronné l'art naïf, et une médiocrité artistique qui a trouvé le champ libre pour se multiplier et asseoir sa situation matérielle et mondaine.

Il aurait été certainement inutile d'aborder un sujet aussi marginal si les peintres naïfs et leurs « managers » n'avaient pas tendance à fausser la situation artistique au Maroc en occupant absurdement la scène et en faisant croire que leur peinture peut être représentative de nos réalités et de nos préoccupations.

Dans une situation culturelle moins tendue que celle que nous vivons, nous aurions certainement pu apprécier à leur juste valeur des manifestations comme celles-ci, avec plus de sérénité et une disponibilité de communication normale.

Nous avons demandé à F. Belkahia, M. Chebaa, M. Melehi d'éclaircir cette situation en définissant d'abord ce qu'est l'art naïf, en retraçant les données dans lesquelles il s'est développé au Maroc et en analysant ses implications culturelles.

73

d é b a t

BELKAHIA. — Il faudrait d'abord préciser ce que l'on appelle *art naïf* d'une manière générale.

CHEBAA. — Nous utilisons là un concept qui fait partie d'une terminologie qui a été agencée en Europe pour la considération de l'art occidental.

En Europe, on a commencé à donner ce terme à un genre d'expression plastique pour le distinguer d'une autre forme d'expression idéalisée qui représentait les canons d'un art officiel d'époque : celle de l'art gréco-latin. Tout le travail qui a été effectué pendant la Renaissance a été fait en vue de rattraper la perfection du Classicisme. Une fois que la Renaissance est parvenue à un aboutissement sur le plan formel, on a commencé à utiliser cette terminologie (naïf, primitif, etc...) pour cataloguer les styles par rapport à un académisme établi.

MELEHI. — Par exemple, les artistes primitifs du Moyen Age ont fait un art pour une consommation populaire qui fut considéré à posteriori comme vulgaire aux yeux de l'académisme.

CHEBAA. — Dans la période contemporaine, l'appellation de naïf a pris d'autres significations. Elle a caractérisé d'abord une peinture naturaliste, exécutée par des peintres ingénus qui provenaient pour la plupart de milieux non-intellectuels. Par la suite, par une confusion de termes, on l'a étendue même à des artistes qui faisaient une peinture naïve préméditée, en tant que style et discipline, peinture qui s'est développée dans une problématique intellectualisée qui rejoignait les préoccupations plastiques modernes. (Exemple : Dubuffet).

Au Maroc, le terme a été utilisé dans la première acception. Comme nous avons reçu le tableau, la peinture de chevalet, les expositions de salon, nous avons reçu au même titre cette terminologie. Mais aujourd'hui que nous sommes dans une phase de reprise, de contact avec notre propre tradition plastique, nous devons remettre en question et ces procédés et cette terminologie.

BELKAHIA. — Je pense que la peinture naïve est avant tout une forme d'expression qui est incapable d'évolution sur le plan esthétique et spirituel, c'est-à-dire que sa thématique, comme ses aspects formels, sont rarement remis en question ou dépassés par le peintre.

En dehors de cela, cette peinture, dans son existence, non dans les formes d'expression qu'elle peut prendre, est un phénomène universel. C'est pour cela qu'il ne faut pas lui accorder plus d'importance qu'elle n'en mérite.

MELEHI. — Nous n'avons accordé aucune importance particulière à ce phénomène. Ce que nous essayons de faire ici c'est d'abord d'analyser les conditions dans lesquelles il est apparu au Maroc et devenu objet de spéculation. D'autre part, lorsqu'on parle de l'art naïf comme d'un phénomène universel, il ne faut pas oublier que cette universalité est tout à fait relative. Je crois qu'il n'y a jamais eu un mouvement pictural naïf qui a pu avoir la même importance qu'un mouvement d'avant-garde. La peinture naïve a toujours été le résultat de manifestations individuelles, marginales par rapport à des situations plastiques déterminées dans n'importe quel pays du monde.

Il faut aussi établir tout de suite une distinction entre l'art naïf (que nous venons de définir) et l'art primitif et populaire. Cette distinction, nous ne pouvons d'ailleurs la faire qu'en fonction du processus

de consommation social, non sur le plan esthétique. L'art primitif et l'art populaire sont des arts authentiques (en ce qui concerne leur consommation). Ils traitent d'une collectivité et s'adressent à une société qui les consomme instantanément.

— *Art populaire* : objets fonctionnels supportant un ornement ;

— *Art primitif* : œuvres plastiques diverses exprimant des préoccupations rituelles, mythologiques et d'ordre social.

Par contre, l'art naïf est un art pseudo primitif-populaire. Il prétend exprimer des préoccupations collectives traditionnelles alors qu'il s'adresse à une classe privilégiée qui l'encourage par conformisme (c'est du moins le cas au Maroc).

CHEBAA. — Le phénomène du naïf est tout de même très important comme manifestation puisqu'il correspond à une volonté et à un plan colonial prémédité dans le domaine culturel.

Schématiquement, après l'indépendance, il y eut une politique coloniale qui a voulu imposer au Maroc l'art naïf comme seule expression artistique correspondant à une mentalité et à une sensibilité locales. Ce qu'on voulait affirmer par là, c'est qu'un pays sous-développé ne peut produire qu'un art sous-développé. On a voulu nier aux pays sous-développés le droit et la capacité de pouvoir participer, contribuer aux mouvements plastiques universels, dénier à l'artiste de ces pays un bagage intellectuel, des préoccupations esthétiques modernes.

BELKAHIA. — Pour essayer d'avoir un jugement plus vrai de cette situation, il faut se demander si, à cette époque, il y avait un mouvement plastique d'envergure qui pouvait contrebalancer cette peinture naïve.

CHEBAA. — Je crois qu'il existait à cette époque de jeunes peintres qui avaient entrepris des recherches diverses. Pourquoi n'a-t-on pas encouragé ceux-là ? Parce que le néo-colonialisme se caractérise par une façade d'intérêt pour les réalités « originales » du pays sous-développé. Ce qu'il cherchait, c'était de fausser l'orientation de notre peinture sous prétexte que l'art naïf correspondait à la naïveté et l'exotisme du pays. Il n'encourageait pas la peinture moderne prétextant qu'elle représentait une peinture importée.

Je ne nie pas qu'après l'indépendance, il y eut une dualité, du moins en ce qui concerne le calendrier des manifestations, expositions et publications. Mais c'est justement après l'indépendance que la peinture naïve a émergé. Je pense que cette situation fut l'aboutissement de la politique du départ.

MELEHI. — L'encouragement prodigué par les missions culturelles étrangères englobait certes peintres naïfs et non naïfs (octroi de bourses, expositions, etc...). Mais si la peinture naïve a occupé véritablement la scène à partir de ce moment-là, au détriment de l'autre, c'est parce que plusieurs peintres non naïfs n'ont pas accepté cette politique culturelle paternaliste. Les peintres naïfs par contre sont restés

sous cette tutelle parce qu'ils ont été dès le départ l'œuvre d'individus étrangers qui les ont « révélés » et encouragés.

CHEBAA. — L'aboutissement véritable de cette politique est que notre bourgeoisie et même certains milieux intellectuels, qui se disent progressistes et d'avant-garde, ont accepté cette peinture. La politique coloniale a donc réussi. C'est pour cela que l'existence de l'art naïf est très dangereuse pour notre condition de peintre à l'heure actuelle. Pour ne pas parler d'un embryon de marché, on peut dire que le canal de pré-diffusion de notre peinture a été bouché par cette expression marginale.

MELEHI. — Maintenant, il ne s'agit pas de s'alarmer outre mesure de cette situation. La peinture naïve est une sorte de mythe. Elle n'a guère été le fait que d'un noyau infime de peintres et n'a touché que des cercles restreints. Cette peinture déclinera à long terme. Le nombre des peintres conscients augmentera par contre. Les « découvertes » se feront de plus en plus rares.

76

CHEBAA. — Il faudrait pour conclure préciser que nous ne condamnons pas absolument l'existence d'une peinture naïve. Elle peut valoir en tant qu'expression humaine spontanée et fraîche. Elle nous intéresse cependant dans ces limites. Mais nous ne pensons pas qu'elle puisse constituer un mouvement plastique dans le sens de la recherche. Elle ne peut pas non plus être représentative d'une situation plastique dynamique surtout dans un pays sous-développé. Elle ne pourra rien apporter de nouveau sur le plan de l'éducation visuelle ou de la remise en question. Elle risque au contraire de ne refléter que des manifestations sporadiques d'une pensée stagnante. Elle ne peut pas refléter par conséquent cette volonté de dépassement et de recherche de nouvelles valeurs culturelles dont un peintre conscient doit témoigner.

Enfin, parallèlement à la peinture académique ou exotique étrangère, cette peinture, dans la mesure où elle est figurative et anecdotique, peut constituer un danger en maintenant un conditionnement esthétique et une déformation du goût.

position 2

l'Association Nationale des Beaux-Arts

Lorsqu'en 1963 naquit l'Association Nationale des Beaux-Arts (A.N.B.A.), nous étions devant une initiative qui devait permettre aux artistes marocains une reconsidération en groupe de leurs problèmes dans un contexte nouveau, adapté aux exigences et aux réalités de la situation plastique au Maroc.

A la veille de la fondation de l'A.N.B.A., il existait au Maroc quelques institutions issues de l'époque du Protectorat (1), notamment : le Service des Beaux-Arts et des Monuments Historiques, le Service des Musées et Antiquités, les musées des Antiquités, les musées des Arts Traditionnels, deux écoles élémentaires de Beaux-Arts (à Tétouan et à Casablanca), l'Ecole des Arts Traditionnels de Tétouan (Dar Essenaa), et des classes d'arts appliqués dans quelques lycées.

77

L'organisation et l'orientation de la plupart de ces institutions avaient besoin d'être radicalement révisées en fonction de la nouvelle situation culturelle et artistique.

Ainsi, une des premières tâches que l'A.N.B.A. s'était imposée en principe, visait la réorganisation de la politique des arts au Maroc. Il fallait pour cela créer un cadre d'activités à la fois pour élaborer cette remise en question et aussi pour s'opposer au paternalisme des missions culturelles étrangères qui encourageaient à l'époque surtout la peinture dite naïve. En dehors de l'interventionnisme des missions, il y avait une carence totale d'activités culturelles notamment dans le domaine plastique. Les institutions étatiques se contentaient de manifestations sporadiques, quelques expositions échangées entre pays « frères » ou « amis », organisées avec beaucoup de hâte et d'improvisation.

Les peintres conscients, et qui désiraient communiquer avec le public se trouvaient ballotés entre le refus des « missions » culturelles et l'inertie officielle due à l'absence d'un plan national des arts plastiques.

(1) Qui subsistent encore presque inchangées.

La création de l'A.N.B.A. répondait à un besoin de recherche d'un nouveau terrain de travail et de réalisations et à la nécessité de contestation et de revendication.

C'est ainsi que le premier Congrès de novembre - décembre 1964, tenu à Rabat, s'était proposé la révision de l'organisation pédagogique des institutions issues du Protectorat, la constitution d'autres institutions complémentaires et l'application d'un plan national des arts qui prévoyait notamment l'organisation rationnelle et méthodique de la participation nationale aux manifestations internationales. Des résolutions à caractère syndical furent également adoptées :

- droit des artistes au terme d'une législation qui les protège ;
- droit aux concours nationaux ;
- pourcentage sur les réalisations nationales.

L'Association devait donc avoir un caractère national en même temps qu'elle devait être douée d'une formule syndicale capable de la protéger et d'assurer sa continuité.

D'une façon générale, (et l'intérêt de ce premier congrès réside là), l'A.N.B.A. s'arrogeait à partir de ce congrès le rôle de démonter tout le mécanisme du statu-quo politico-social des arts au Maroc et exigeait à la fois des responsables et des simples adhérents une lucidité et une conscience poussées des problèmes culturels qui se posaient au pays.

78

Mais l'Association se trouva très vite aux prises avec des anomalies et des contradictions qui la réduisirent à l'état d'institution figée, incapable d'assumer les tâches qui justifiaient sa création.

Ceci était dû d'abord aux conditions mêmes dans lesquelles l'Association avait été créée et à l'esprit qui a présidé par la suite aux critères de choix des artistes qui étaient appelés à entamer ensemble l'action que nous venons de décrire.

Le premier congrès, comme le suivant, démontrèrent aux éléments les plus conscients et qui voulaient faire de l'Association un instrument d'action et de revendication qu'aucun travail collectif ne pouvait se réaliser dans ce cadre. L'Association avait rassemblé depuis le départ des éléments trop hétéroclites entre lesquels le dialogue s'avéra impossible, sinon inutile.

Le deuxième Congrès, tenu à Casablanca en 1965, a été organisé essentiellement dans un but d'auto-critique et de mise au point. Il révéla les mêmes contradictions et ne donna aucun résultat. Il marqua définitivement la désagrégation de l'Association.

En l'espace de deux ans, le premier et le second Président avaient démissionné de leurs fonctions. L'A.N.B.A. n'a plus actuellement qu'une existence fantomatique. Elle sert néanmoins de couverture à des peintres-chômeurs-professionnels pour maintenir des activités des plus contestables.

Nous avons demandé à F. Belkahia (premier président) et à M. Chebaa (deuxième président : 1964-65) de nous préciser dans quelles conditions avait été créée l'A.N.B.A. et les raisons qui les ont poussés à démissionner de cette association.

BELKAHIA. — La création de l'A.N.B.A. fut une initiative étatique prise à l'occasion de la *Rencontre Internationale de Rabat* en 1963. Les organisateurs voulaient d'ailleurs, à partir de cette rencontre, instaurer un programme de biennales au Maroc. La plupart des invités étrangers à cette exposition étaient des peintres connus ou bien des personnalités du monde de la critique d'art. Il fallait donc créer un comité d'organisation qui comporte une certaine élite de la peinture marocaine. Les organisateurs voulaient montrer par là qu'il existait au Maroc une situation artistique structurée.

Bien vite, ce Comité se transforma en Assemblée Générale des Peintres Marocains en vue de créer une Association Nationale. On voit donc tout de suite le caractère artificiel d'une pareille institution. D'autre part, les critères selon lesquels on avait contacté et convoqué les peintres pour assister à ce congrès montrent déjà de la part des responsables une totale ignorance de la situation artistique au Maroc. Il n'y avait plutôt aucun critère de choix. Il faut croire que l'Administration centrale des Beaux-Arts avait demandé simplement à ses bureaux régionaux de lui indiquer toute personne ayant une activité plastique.

C'est pour cela que dans la première assemblée générale, 200 « artistes-peintres » environ se trouvaient rassemblés (ébénistes, encadreurs, coiffeurs, peintres naïfs et autres).

79

SOUFFLES. — Vous avez été à ce moment nommé président de l'A.N.B.A. Deux mois après, vous avez démissionné. Pourquoi ?

BELKAHIA. — Malgré toute cette situation confuse et anarchique, j'avais accepté cette responsabilité, croyant pouvoir l'assainir et agir dans un but constructif. Mais je me suis rendu compte très vite que l'action que je pouvais entreprendre était immédiatement stérilisée par l'arrivisme de plusieurs membres de mon propre comité et de l'Association d'une manière générale. En outre, j'ai senti que je n'avais aucune préoccupation commune avec la majorité des membres de cette association qui ne voyaient en elle qu'une plate-forme de lancement, une source lucrative, un bureau de placement en quelque sorte.

Je crois qu'une action dans le domaine plastique ne peut pas se concevoir à grande échelle. Elle ne peut être constructive que si elle vient de groupes restreints : groupes de recherches de 4 ou 5 personnes qui ont entre eux des affinités réelles. Un mouvement pictural peut se déclencher à partir de ces conditions.

Nous avons organisé (Melehi, Chebaa et moi-même) dans ce sens une exposition collective en 1966. Nous avons voulu donner, en prenant cette décision, l'exemple d'une activité cohérente, non pas pour nous exclure de la situation picturale au Maroc, mais pour inciter peut-être

d'autres peintres à se regrouper et à manifester d'autres aspects de la recherche.

SOUFFLES A CHEBAA. — Vous avez, après la démission de Belkahia, repris la direction de l'A.N.B.A. Quelle a été votre action, et pourquoi avez-vous démissionné à votre tour ?

CHEBAA. — J'étais à peine revenu d'Italie lorsque j'ai appris la création de l'Association. J'ignorais à ce moment la situation que vient de décrire Belkahia. Je voyais par contre au début dans l'Association un cadre où il était possible malgré tout de changer l'ordre des choses. Il faut dire aussi que j'espérais que l'existence même d'une association à caractère national pouvait contrebalancer la politique culturelle coloniale et nous doter d'un cadre pour des activités nationales.

C'est dans cette optique que j'ai commencé à préparer avec l'aide d'autres peintres le premier Congrès de l'A.N.B.A. et à élaborer les principes (analysés dans l'introduction) qui pouvaient justifier sa création. Mais j'ai senti bien vite que ma volonté d'action relevait d'un certain idéalisme. Tous les principes que nous avons arrêtés restaient absolument théoriques et se trouvaient démentis par le comportement de la plupart des membres de l'Association.

80

Maintenant, je vois que ce qui a conditionné le destin de cette association, c'est le fait qu'elle fut une initiative fautive au départ. Elle n'a pas été l'aboutissement d'un besoin réel et d'une prise de conscience collective des problèmes cités plus haut.

C'est pour cela que les efforts prodigués par les rares éléments en vue de donner à l'existence et l'activité de l'Association une fonction cohérente ont débouché sur une impasse.

Je crois maintenant, avec le recul, que nous nous étions engagés dans une entreprise stérile. Tout regroupement ou toute association doivent être le fruit d'une nécessité véritablement ressentie sur le plan social et culturel. De toute manière, dans le domaine des arts plastiques, une association à caractère national risque toujours de tomber dans une activité formelle et surtout officielle.

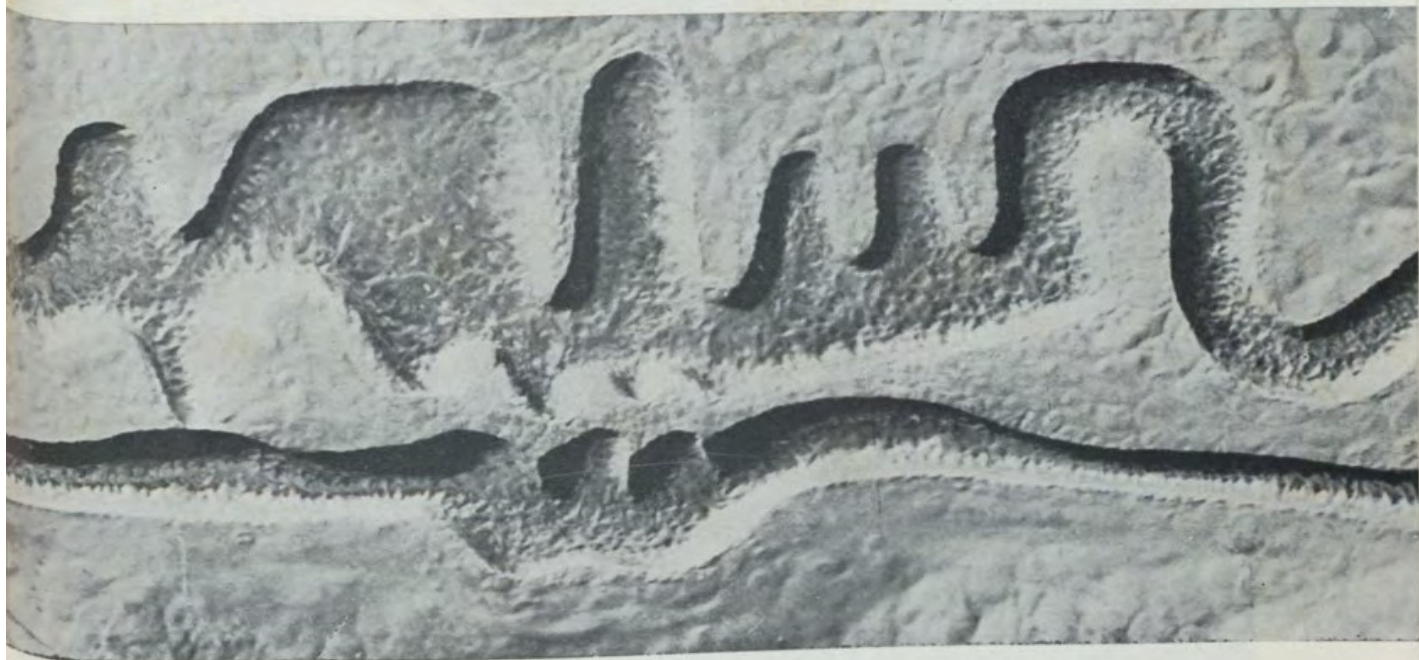
Nous avons besoin plutôt de mouvements plastiques, de groupements de recherche comme vient de le dire Belkahia.

L'Association a été légalement dissoute en 1966. Malgré cela, il subsiste de pseudo-peintres qui au nom de l'Association maintiennent des activités ou prétendent représenter les peintres marocains vis-à-vis de l'Administration des Beaux-Arts. Ces personnes se permettent même d'organiser des expositions-foires sans l'autorisation des peintres concernés (2).

Nous nous devons d'affirmer encore une fois que nous n'avons plus aucun rapport avec cette association et que les peintres qui s'y sont maintenus ne représentent que leur propre personne.

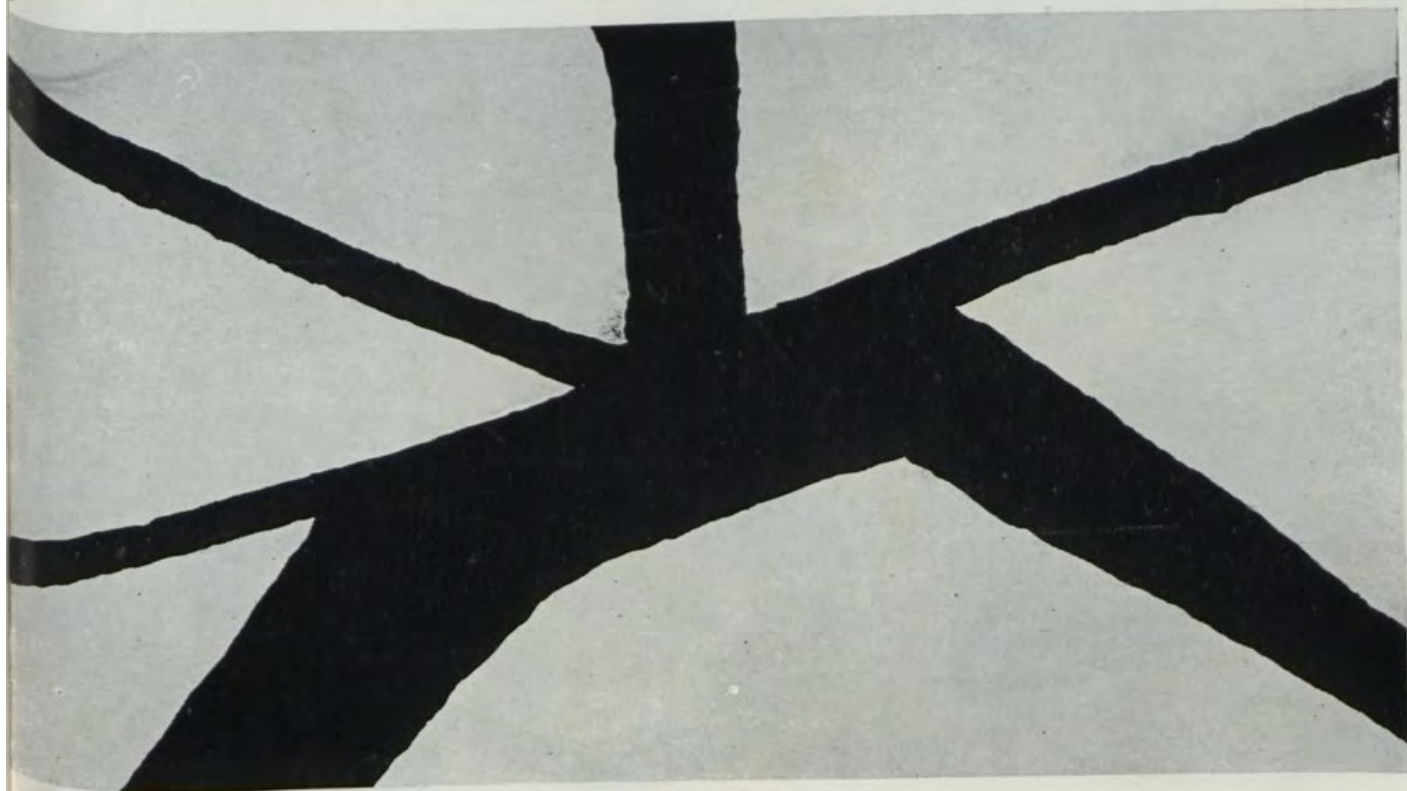
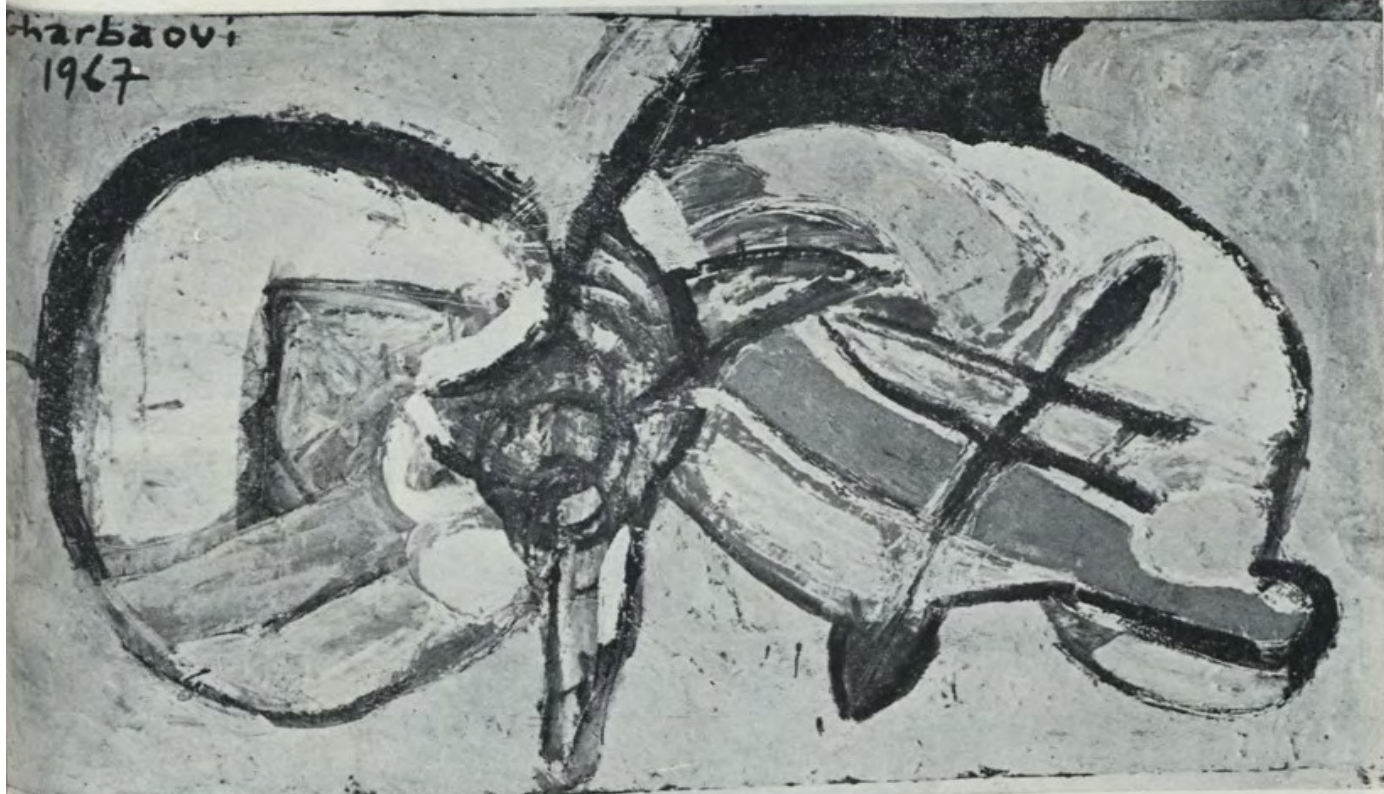
(2) Voir notre prise de position dans « Souffles », N° 4. IV^e trimestre 1966.

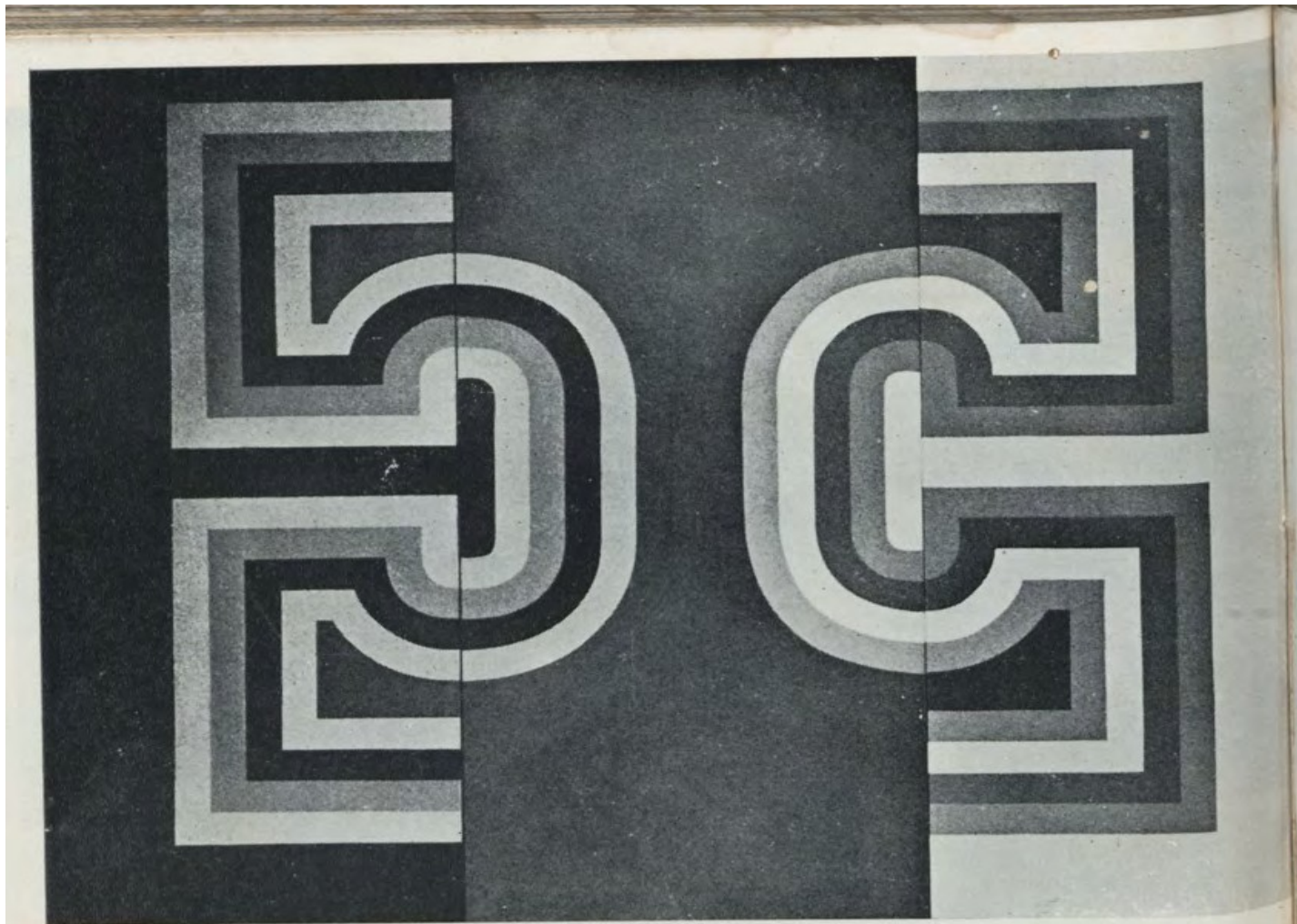
11958



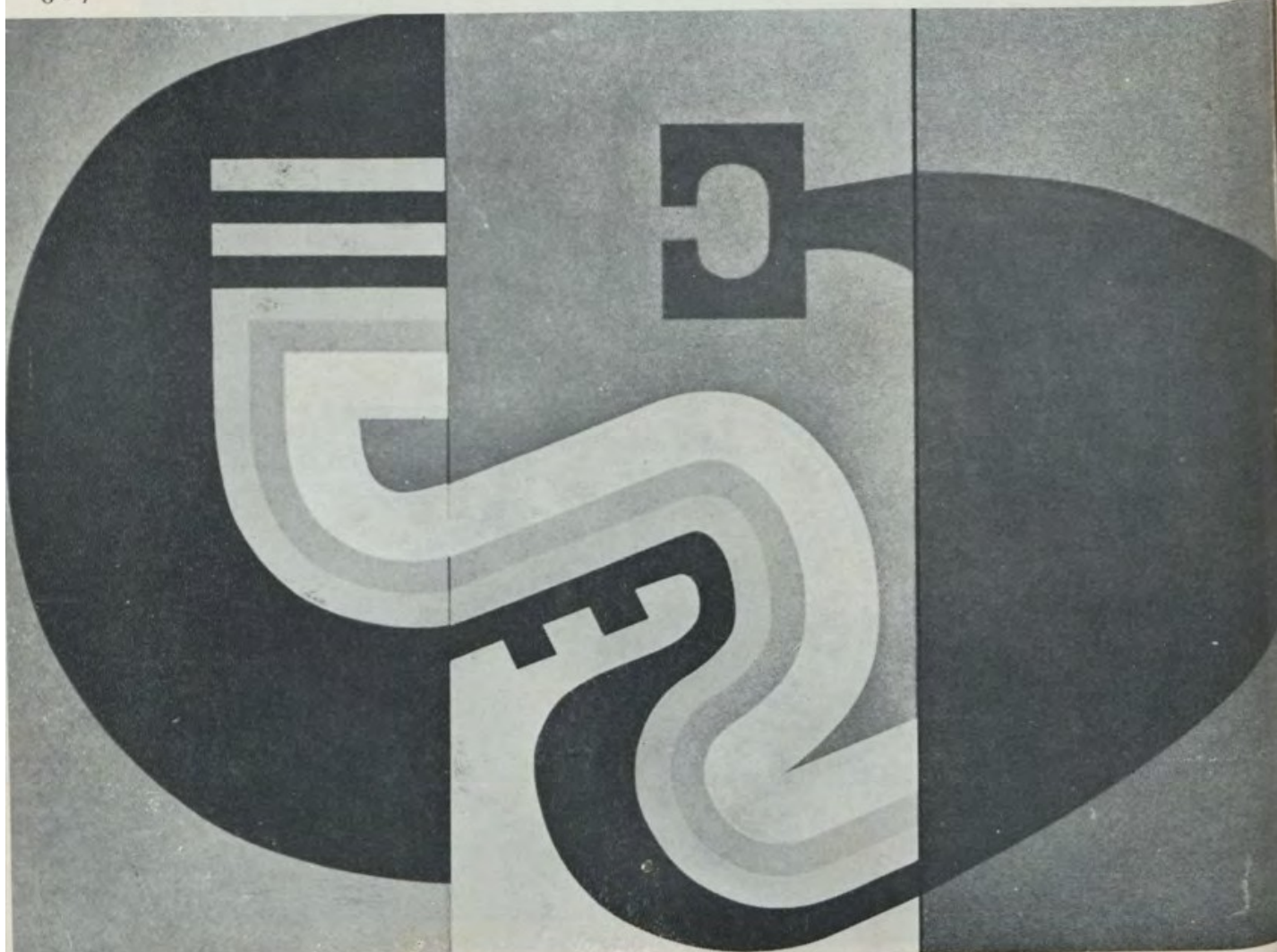


harbaovi
1967

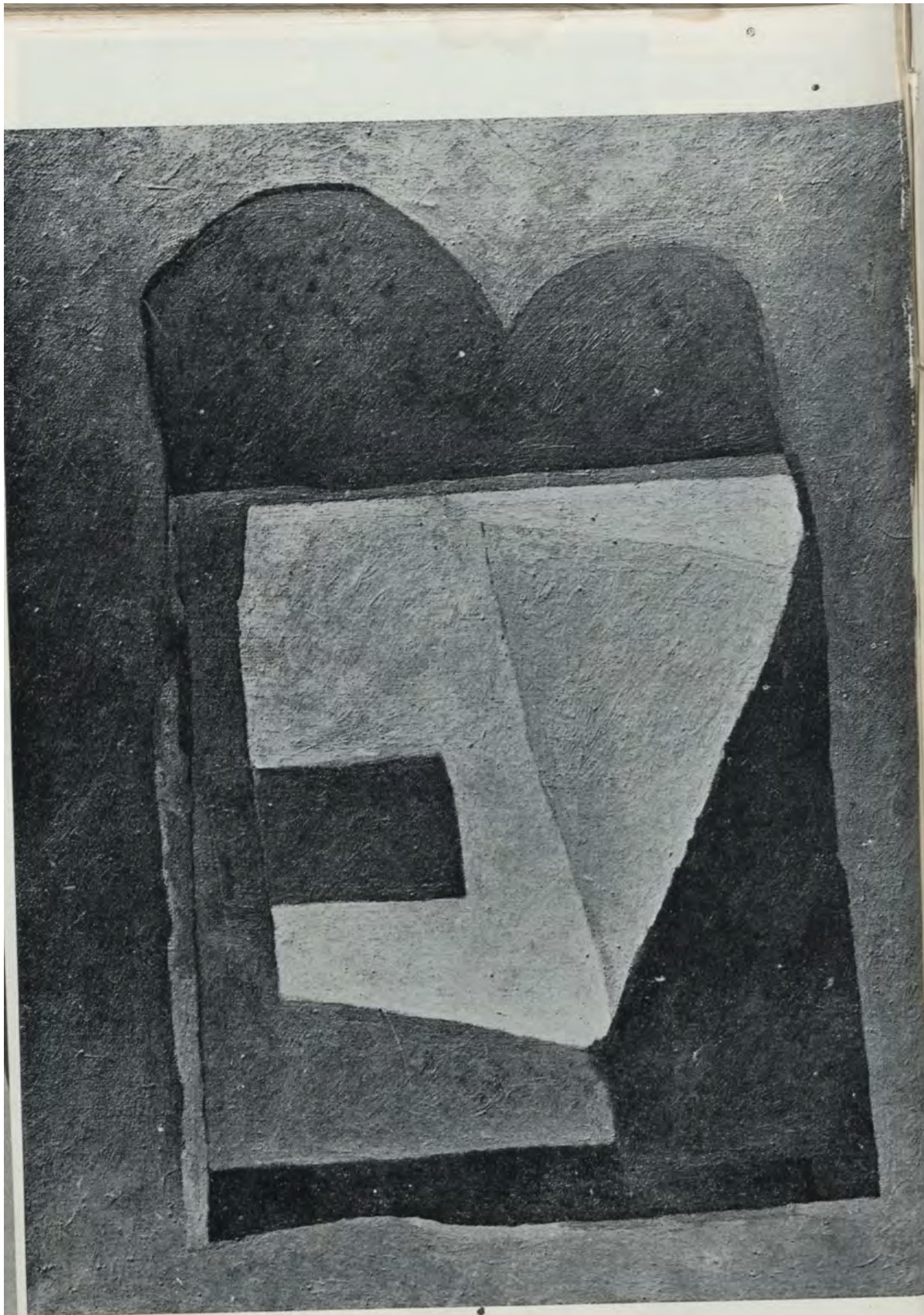


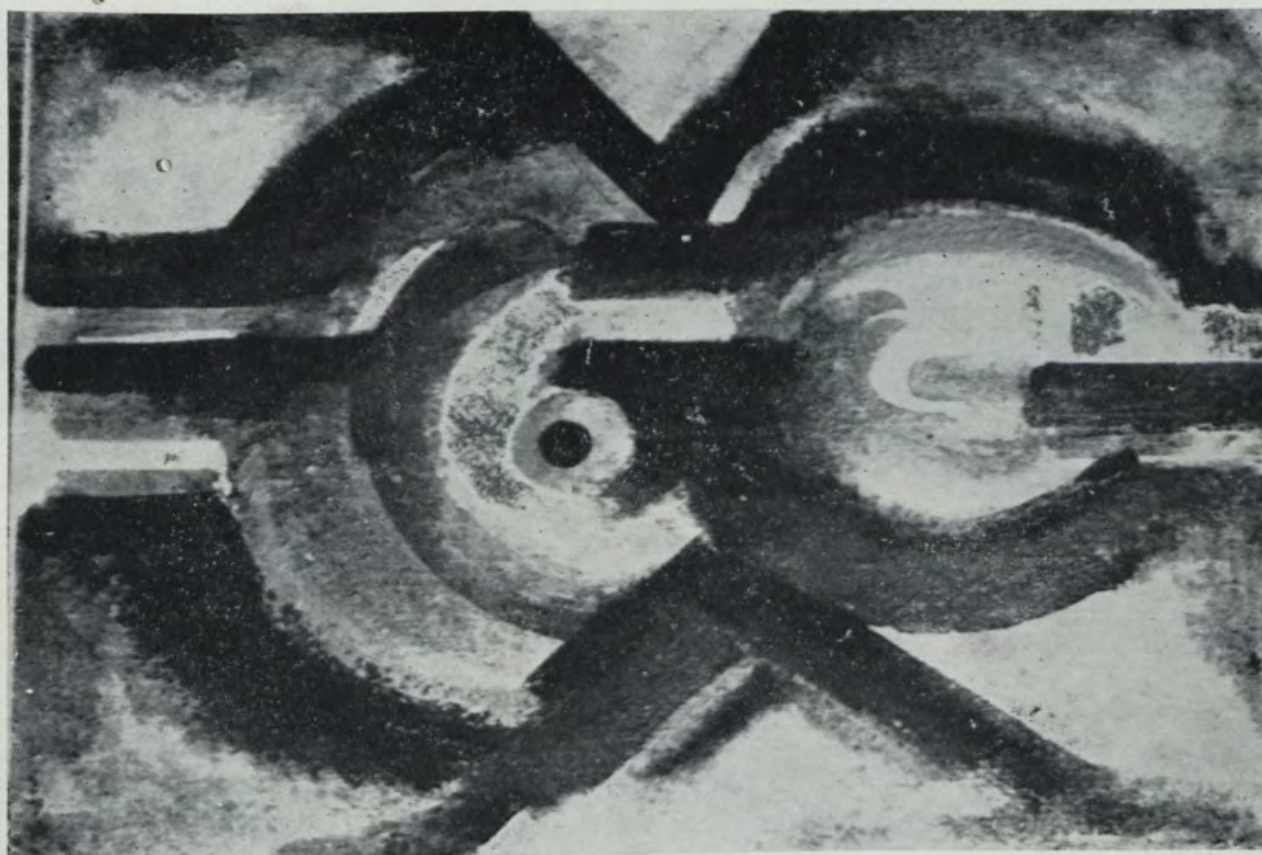


6 - 7

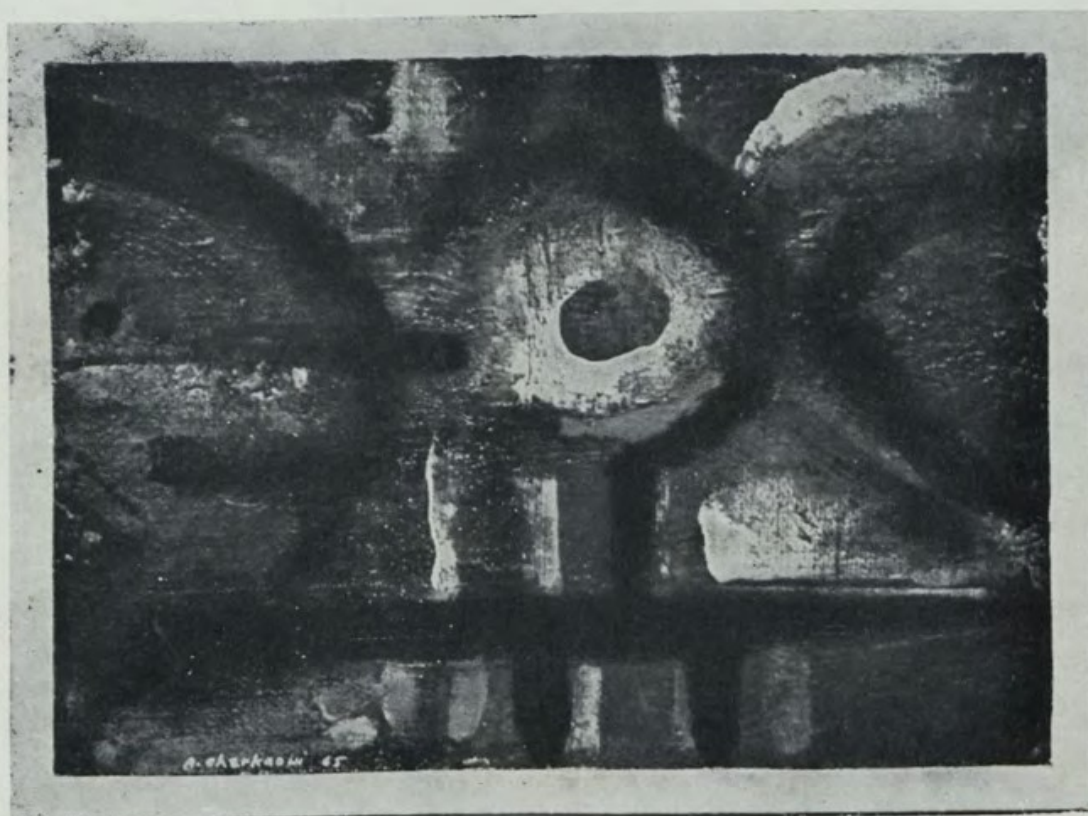








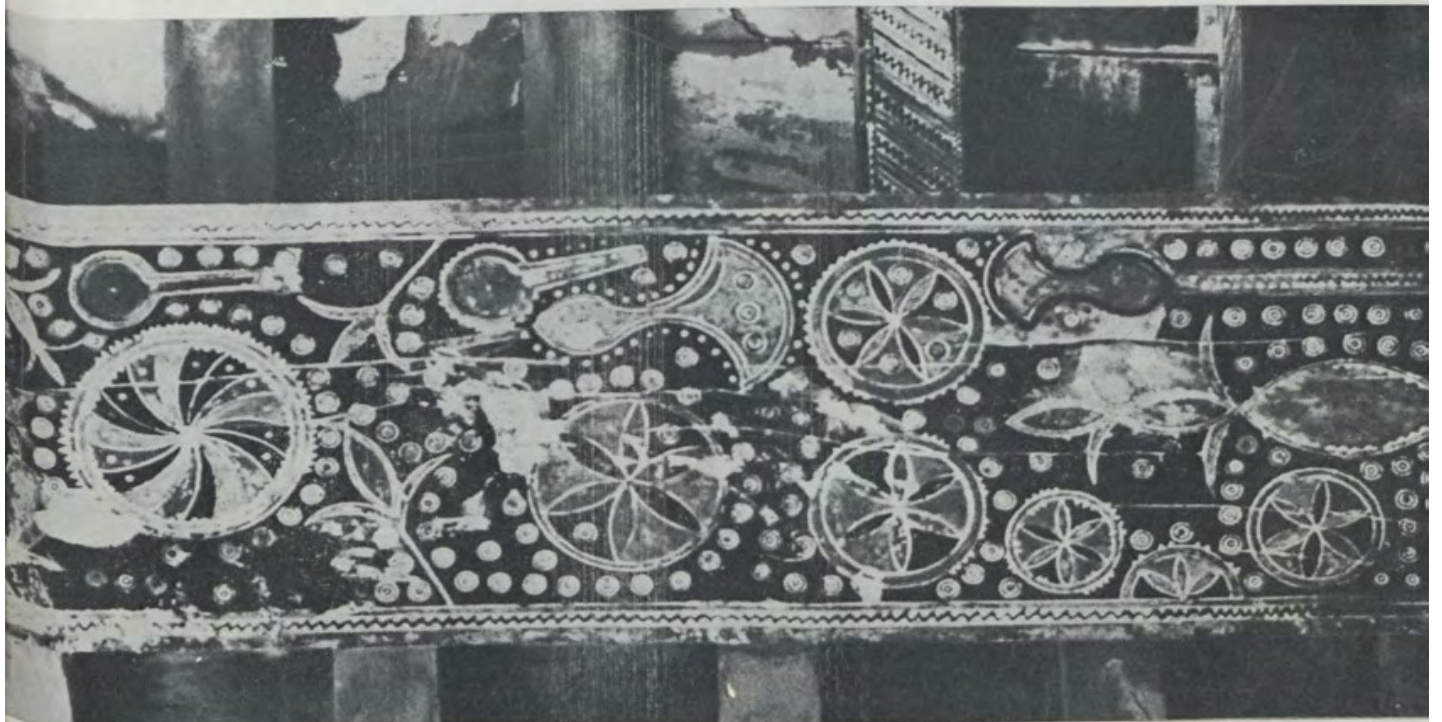
10 - 11

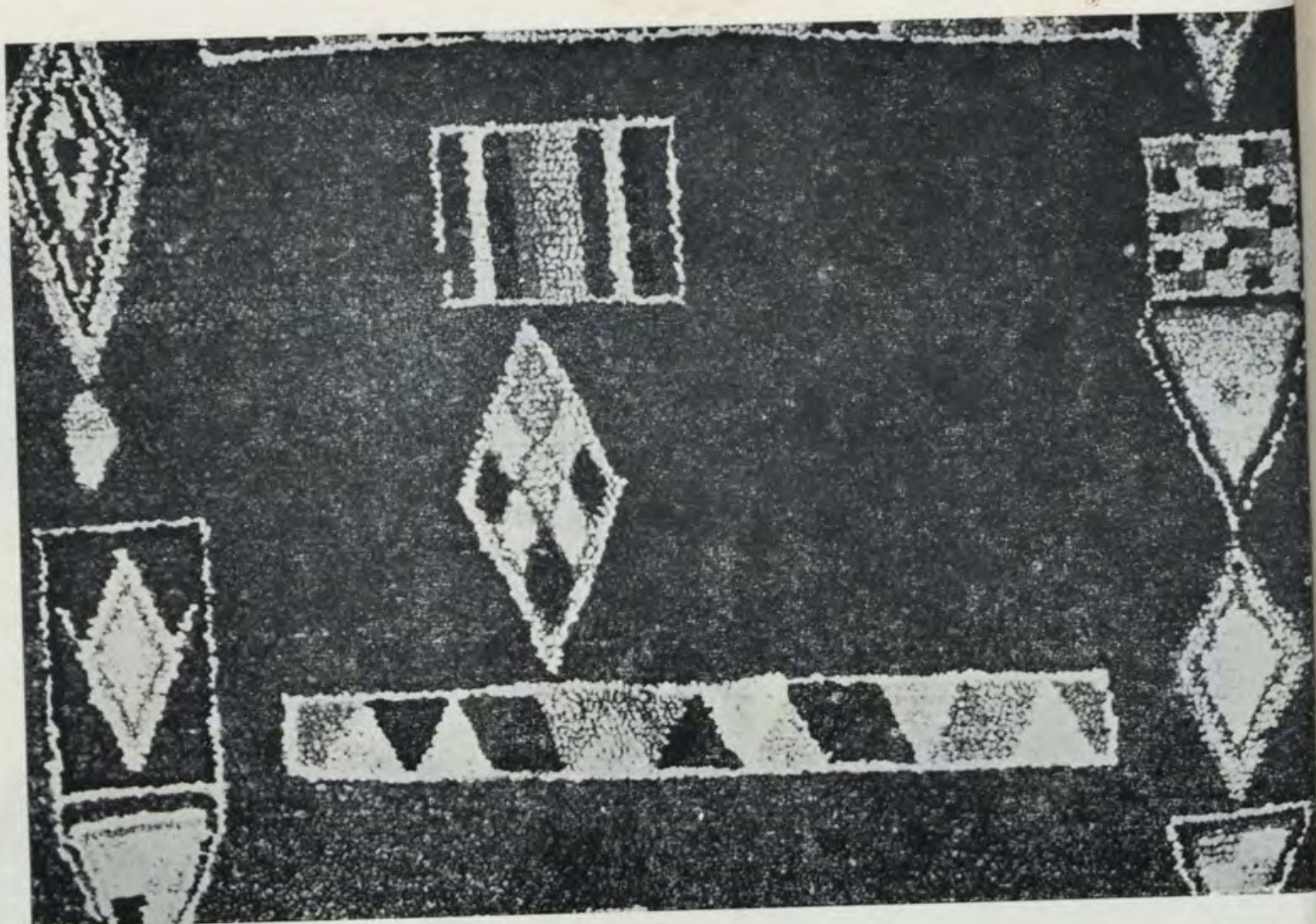




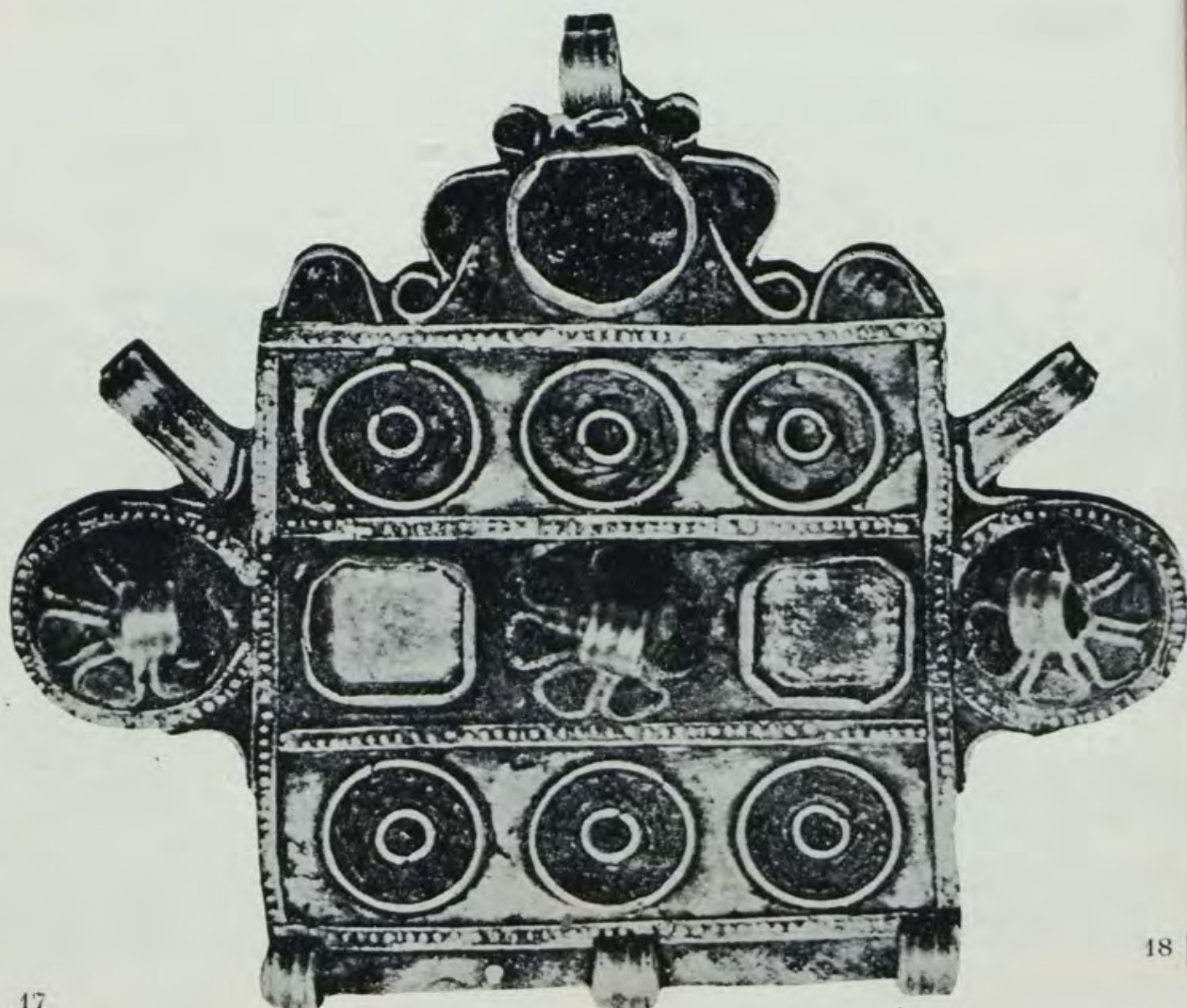
ملفوظات و مطبوعات

تاريخ الكعبة الإسلامية



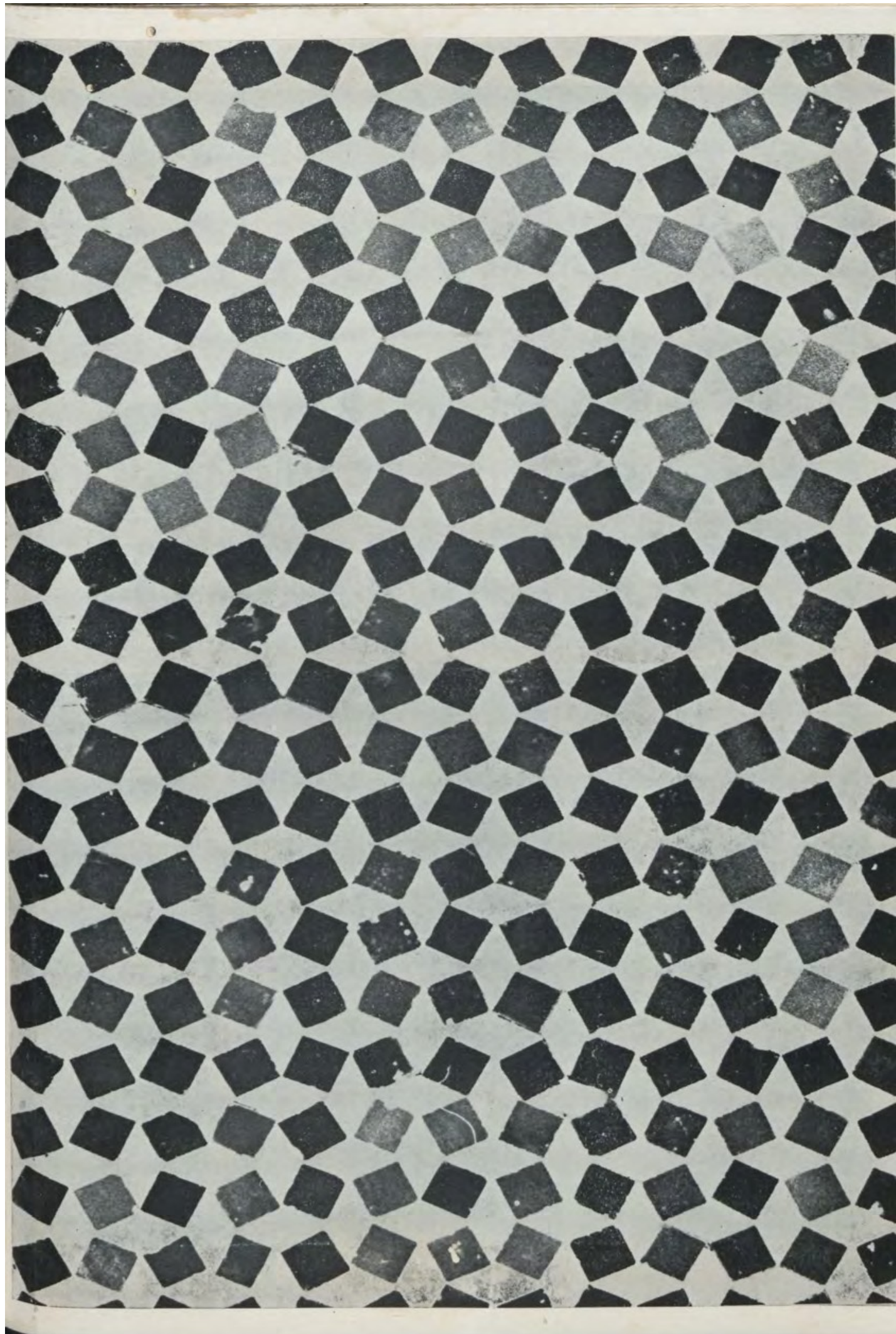


16



17

18



حلاقة
الرجال والنساء
عطارة

COIFFURE
hommes dames
PARFUMERIE



Index

- 1 — 2 — F. Belkahia
3 — M. Ataallah
4 — J. Gharbaoui
5 — M. Bennani
6 — 7 — M. Chebaa
8 — S. Seffaj
9 — M. Hamidi (Photo R. Huber)
10 — 11 — A. Cherkaoui (collection M. Ben Embarek
A. Dziri)
12 — M. Melehi
13 — 14 — calligraphies réalisées par Mina Bouanani et
Maazouz (élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de
Casablanca) sous la direction de M. Chebaa.
13 — projet d'enseigne
14 — modèle de calligraphie traditionnelle.
15 — poutre provenant de la mosquée de Tagoun-
daft (Phototèque, Ecole des Beaux-Arts de
Casablanca)
16 — détail tapis du Haut-Atlas (Phototèque, Ecole
des Beaux-Arts, Casablanca)
17 — bijoux du Sous (Phototèque Ecole des Beaux-
Arts, Casablanca).
18 — zellige, Fès.
19 — 20 — enseigne - Avenue Allal Ben Abdallah - Casa-
blanca.

nouvelles parutions maghrébines 1967

ESSAIS

Khatibi Abdelkadir (M) : « BILAN DE LA SOCIOLOGIE AU MAROC ». (Association pour la recherche en sciences humaines. Rabat).

Laroui Abdallah (M) : « L'IDEOLOGIE ARABE CONTEMPORAINE ». (Maspéro. Paris).

M'Rabet Fadéla (A) : « LES ALGERIENNES ». (Maspéro. Paris).

ROMANS

Djebar Assia (A) : « LES ALOUETTES NAIVES ». (Julliard. Paris).

Khaïr-Eddine Mohammed (M) : « AGADIR ». (Seuil. Paris).

NOUVELLES

Bennouna Khnata (M) : « A BAS LE SILENCE », (en arabe)). (Dar al-Kitab, Casablanca).

POESIE

Laâbi Abdellatif (M) : « RACE », (notre collection ATLANTES. SOUFFLES. Rabat).

Sabri Ahmed (M) : « IL M'A OFFERT UNE PECHE ET IL EST MORT », (en arabe). (Casablanca).

Sénac Jean (A) : « CITOYENS DE BEAUTE ». (Subervie. Rodez. France).

Zili Ridha (T) : « IFRIKYA MA PENSEE ». (P. J. Oswald éditeur. Honfleur, France).

**ABONNEMENT
A
« SOUFFLES »**

L'abonnement pour 1967 prend fin avec ce numéro-double.

Pour entamer la nouvelle année, SOUFFLES a besoin encore plus que par le passé de l'appui de ses lecteurs et de ses abonnés qui savent bien que pour toute publication, l'abonnement est une garantie matérielle de continuité, une sécurité.

Jusqu'à maintenant, nous avons pu nous maintenir malgré les difficultés. Nous avons œuvré tout au long de ces deux années pour améliorer la qualité de SOUFFLES sur plusieurs plans.

Vos abonnements et votre soutien nous aideront à poursuivre la tâche.

**ABONNEMENT
A
LA
COLLECTION
« ATLANTES »**

Le Comité de SOUFFLES a créé une collection littéraire intitulée « ATLANTES ».

Cette collection dont nous sortirons 4 plaquettes par an nous permettra de publier intégralement les textes des poètes et écrivains du groupe, textes que nous sommes souvent obligés de couper, vu la limite des pages que nous avons dû nous assigner pour des raisons matérielles.

Les plaquettes seront distribuées dans les librairies. Mais pour que nous soyons mieux assurés de la réussite de cette entreprise, nous invitons nos abonnés et lecteurs à souscrire à l'avance comme pour SOUFFLES des abonnements à cette collection.

Plaquettes parues :

ATLANTES 1 JE I de Bernard Jakobiak

ATLANTES 2 RACE d'Abdellatif Laâbi

BULLETIN D'ABONNEMENT

Nom Prénom

Adresse Ville Pays

Veillez m'inscrire pour abonnement (s) à la revue Souffles
à la collection Atlantes

SOUFFLES

ATLANTES

Afrique du Nord	10 DH - Soutien 50 DH	15 DH - Soutien 50 DH
Etranger	20 DH - Soutien 50 DH	20 DH - Soutien 50 DH

Somme que je verse à votre C.C.P. : Souffles, Rabat, 989-79, ou que
je vous adresse par mandat-poste ou chèque bancaire à l'ordre de
« SOUFFLES », 4, avenue Pasteur - Rabat - Maroc.

vient de paraître

race

itinéraire

d'abdellatif laâbi

SOUFFLES - ATLANTES 2

en vente en librairie

Si vous voulez connaître
les problèmes culturels,

sociaux,

féminins

du MAGHREB

Vous trouverez dans

FAIZA

La revue féminine tunisienne

- des études, enquêtes, interviews inédites
 - La vie quotidienne
 - des variétés
 - la mode maghrébine
- et ses rubriques habituelles : littérature
jeunesse maghébine
humour
courrier du cœur
chronique d'O.E.K...

Et si vous aimez

FAIZA

FAIZA

45, Av. Habib Bourguiba

Le Colisée - Escalier C.

TUNIS

C.C.P. 39-74

Abonnez-vous - Offrez un

Abonnement à vos amies

8 Numéros : Tunisie 1,100 D.

Algérie 15 D. - Maroc 15 DH

France 16 NF - Etranger 20 NF

Si vous voulez connaître
les problèmes culturels

sociaux

féminins

THOMAS & MACHREB

Vous trouverez dans
l'Annuaire
l'adresse

La revue féminine tunisienne
est publiée par

SOUFFLES

ESTIMATA

Les deux revues sont
publiées par

des variétés
de la vie quotidienne
et ses rubriques hebdomadaires : littérature
jeunesse magazine
humour
chronique du cœur

FAIZA
45, Av. Habib Bourguiba
Le Collège - Faculté C
TUNIS
C.C.P. 3474

Imprimerie e.m.i. - Tanger

Abonnement à vos cartes
Alcides 15 D - Maroc 15 DT
France 15 DT - Europe 20 DT

ACHETER A CREDIT, C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME

C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME - ACHETER A CREDIT, C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME

SEULE **SOFAC**

PAR LA QUALITE DE SES SERVICES

PAR SON EXPERIENCE

PAR SES TAUX LES PLUS ETUDIES

vous permet... d'avoir votre voiture

POURQUOI HESITER ?

CONSULTEZ-NOUS...

SOFAC - CREDIT

Société de financement pour l'Achat à Crédit
Société anonyme au capital de 6 millions de dirhams

QUI FINANCE
TOUT CE QUI
T O U R N E
P R O D U I T
E N R I C H I T

ATTENTION, NOUVELLE ADRESSE :

161, AVENUE HASSAN II

Casablanca - Tél. : 680 81 à 85

ACHETER A CREDIT C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME - ACHETER A CREDIT, C'EST

ACHETER A CREDIT, C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME - ACHETER A CREDIT, C'EST

RESERVE A LA REGIE DES TABACS

CIGARETTES
Soraya

