

Farid Belkahia
Chaïbia
Mohammed Melehi

« Présences artistiques du Maroc »

Maison de la culture de Grenoble

Farid Belkahia/Chaïbia/Mohammed Melehi

« Présences artistiques du Maroc »

19 avril / 15 juin 1985

Maison de la culture de Grenoble

exposition produite par la Maison de la culture
(direction : Jacques Blanc / Georges Lavaudant)
en collaboration avec
le Centre national d'art contemporain
(direction : Pierre Gaudibert)

Voici trois peintres représentatifs des courants de la peinture marocaine contemporaine. Beaucoup diront ce que leur modernité doit à la tradition des arts du Maroc. Leur peinture est affaire de regard mais aussi de perception tactile des vibrations, des épaisseurs, des frémissements. Leur peinture est très physique : physique ondulatoire de Melehi, physique de la matière de Belkahia, explosions solaires de Chaïbia. Ce réel est celui des éléments : la terre, l'eau, l'air, le feu... Les grandes mythologies l'habitent, en secret, présentes mais non dévoilées. Pour que le jeu sensuel des formes puisse advenir librement, sans mémoire délibérée, ni enfermement immédiat du sens. Pour le plaisir.

Que tous ceux qui ont contribué à la mise en œuvre de cette exposition trouvent ici l'expression de notre amitié la plus sincère et plus particulièrement l'équipe du C.N.A.C., les Galeries Pauline de Mazières et Leïla Faraoui, Charlotte Guillaud pour la mise en place.

J. B.

Belkahia, Chaïbia, Melehi

par Edmond Amran El Maleh

Farid Belkahia

Je ne crois pas me tromper en disant que Farid Belkahia a atteint maintenant un heureux équilibre pour l'ensemble de ses recherches : l'*Aube*, série de calligraphies publiée en porte-folio chez Nadar, en témoigne pleinement. Le henné et la peau, mariage traditionnel ! On sait que la cérémonie du henné est un moment privilégié : une femme experte trace à l'aide d'un bâtonnet très fin, trempé dans du henné, tout un jeu de dessins et de formes géométriques sur la main de la jeune épouse. Fine écriture, symbolique, polyvalence de significations libres pour l'interprétation : conjurer les démons, le mauvais œil, inscrire dans la chair la trace végétale, noir et rouge le désir vibrant. Farid Belkahia a su voir les ressources esthétiques de cet art traditionnel à condition de le libérer de sa destination première, d'étendre son support et son registre. Bel exemple de créativité : conserver une technique d'expression propre à une tradition sans la reproduire telle quelle, en explorer les virtualités esthétiques pour aboutir à une écriture nouvelle, originale par l'alliance qu'elle révèle entre l'ancien, le traditionnel et le moderne. Mais il n'y a pas non plus simple transfert. Jusqu'où peut aller la peau animale cette fois, quelle liberté et quelle limite accorde-t-elle à cette écriture nouvelle ? Quel jeu de nuances de pigmentation le henné entrant dans une préparation spéciale met-il à la disposition du peintre ? Farid Belkahia qui ne laisse rien au hasard, attentif aux possibilités du matériau qu'il choisit de travailler, prépare lui-même les peaux, le moindre défaut dans la texture peut tout compromettre. *Aube* est à mon sens une œuvre pleinement convaincante, l'aboutissement de toute une période d'exploration et d'essais. C'est une vision cosmique que déploie *Aube*, le récit d'une naissance, le climat, la lumière des commencements, des formes archétypales

constitutives de l'équilibre de l'Univers. Les figures géométriques, la dominante du cercle simple entrent en correspondance, en résonance avec des formes cellulaires, protoplasmiques, signe de l'ordre biologique reproducteur, souvent fortement présent par le pigment, le grain de la peau. La dynamique des commencements prend naissance dans le jeu de ces formes, le spectre des nuances multiples, alphabet de couleurs induisant lui aussi des correspondances, la chair, la terre, le soleil, le ciel inscrit dans le bistre, le jaune, le rouge, le bleu selon une gradation maîtrisée. Il nous faut plutôt oublier le détail dévastateur pour se laisser charmer par la musicalité de l'ensemble, écouter en écho un des poèmes de Nissaboury.

*Le moi qui la suppose lui
n'a pas d'aube il rayonne
du contenu d'un voyage irisé*

*une mathématique étrange
qui l'investit à tout moment
de séquences et pluies disparues*

*si étrange qu'il se réinscrit
absolu de ses moments avec
l'oubli du langage son rocher*

Chaïbia

Chaïbia occupe une place à part dans la peinture marocaine. Je me souviens de sa première exposition à Paris en 1966 ou 1967 à la Galerie de Monique de Gouvenain, rue des Tournelles non loin de la place des Vosges. C'est Ahmed Cherkaoui qui la soutenait de ses conseils dès le début de son travail, l'encourageait et avait pris l'initiative de cette

exposition. Ahmed Cherkaoui me parlait de ses débuts, quand elle peignait enfermée chez elle, dans des moments d'intense inspiration et qu'elle refusait qu'on vienne voir ce qu'elle faisait alors, prise de pudeur et même de crainte. On imagine ce que pouvait représenter alors pour une femme restée traditionnelle dans toute sa personne cette montée sur Paris. Les toiles exposées lors de cette première exposition révélèrent une certaine figuration, ébauche de personnages et surtout une intense présence de la couleur à dominante rouge. Ce premier travail retenait l'attention parce qu'on ne découvrait dans ses toiles aucune référence à des peintres connus et surtout un désir et un sens de la couleur affirmés.

Débuts modestes si l'on peut dire en comparaison du succès et de la renommée qu'allait connaître Chaïbia dans les années qui vont suivre, au Maroc aussi bien qu'à Paris. Personnalité forte et remarquable, restée attachée à tout un mode de vie traditionnel, y compris dans ses vêtements, elle accueille le succès comme une chose due. *Ana célèbre, je suis célèbre*, me confiait-elle avec une satisfaction tranquille, lors d'une exposition chez Cérés Franco à Paris. C'est avec la même force tranquille qu'elle poursuit son travail, une tranquillité qui contraste avec l'exubérance d'une œuvre, l'explosion de la couleur qui soulève et laboure l'espace, brisant le tracé, l'esquisse de la forme. Elle peint en marge des itinéraires suivis par les autres peintres marocains sans se soucier, semble-t-il, des problèmes théoriques qui se posent à eux. Art brut ! expression d'un certain primitivisme, peinture plus proche de la pulsion du désir que de la réflexion, autant d'étiquettes qui ne collent pas à la réalité de la chose. Une chose importante est à retenir. La création dans les arts plastiques traditionnels ne passe pas par les chemins de l'intellectualité, par les critères d'une culture artistique acquise. Il y a d'abord un savoir-faire transmissible par l'exemple ou même le geste enseigné qui aboutit à la création de l'objet. La recherche de

la valeur esthétique, faire quelque chose de beau, n'est pas au commencement, c'est quelque chose qui surgit dans l'achèvement de l'objet, le domine, l'investit complètement dans une présentation soudaine aléatoire. Peut-être la peinture de Chaïbia se situe-t-elle dans cette tradition en tenant compte quand même que le geste de peindre n'est pas entièrement identique à une pratique artisanale. En tout cas elle reste de l'ordre d'une expression spontanée et par conséquent elle peut plaire ou non hors de toute explication.

Mohammed Melehi

Avec Ahmed Cherkaoui, Jilali Cherbaoui, prématurément disparus, Mohammed Melehi figure avec Farid Belkahia et Mohammed Chebaa parmi cette première génération qui, au lendemain de l'indépendance, a ouvert la voie à la peinture marocaine. Des hommes de tempérament et de formations différentes ont donné l'exemple par le travail de création, de réflexion ou d'enseignement, intervenant par des initiatives concrètes dans le débat ouvert à propos de l'avenir et de la finalité des arts plastiques à un moment où le pays vient à peine de reconquérir sa souveraineté. Ce sont eux aussi, qui, par leur activité, ont permis d'ouvrir des passages entre le domaine exceptionnellement riche des arts traditionnels et ces lieux privilégiés de l'esthétique moderne, la peinture avant tout et, à un degré moindre, la sculpture.

Une œuvre ne se résume pas, surtout lorsqu'il s'agit d'un homme comme Mohammed Melehi, présent sur plusieurs fronts de l'activité culturelle conjointement à son travail de peintre récemment marqué par une exposition à New York. Il se passe ceci cependant.

L'onde Melehienne aura marqué de façon durable le paysage de la peinture marocaine, et bien au-delà, s'intégrant dans diverses réalisations architecturales. Mohammed Melehi a fait de l'onde l'élément premier de son langage, un signe, mais d'une nature particulière, mobile, apte à animer une multiplicité de structures dynamiques et de revêtir des significations différentes. Elle est donc par sa fonction, à l'exemple des mots, constitutive de la phrase. L'onde-couleur, la répétition et la variation indissociées, matrice d'une structure à la fois identique et imprévisiblement variable. Encore faut-il préciser que pour Melehi, la forme par elle-même n'est pas un langage et que c'est la couleur qui lui donne une structure. *Ici, au Maghreb, la couleur est partout présente, le Maghrebin s'est constitué un alphabet par la couleur plus que par le signe*, me disait-il au cours d'un entretien publié par « *Intégral* », la revue qu'il dirigeait et animait alors. De la couleur avant toute chose ! A condition de bien entendre qu'il ne s'agit ni du folklore bariolé ou barbouillé ni du soi-disant naïf ni non plus d'un simple motif de décoration. Que va-t-il se passer pour ceux qui sont saisis par le culte de la classification ? Il y a, à propos de la peinture, une rhétorique qu'il faut démystifier pour privilégier l'immédiateté du regard. Le champ des arts traditionnels — architecture, tapis, poteries rurales, céramique, tissage, travail sur bois, sur cuir, bijouterie — offre un foisonnement de symboles dont le concours, l'espace qu'ils structurent définissent une esthétique avec ses valeurs spécifiques de rigueur, de sobriété, d'audace dans le dépouillement et l'ascèse des formes. La modernité est déjà là et si elle a un sens c'est à partir de là qu'elle le revêt. Disons encore que le symbole n'est pas une idée, un truc pour déchiffrer une culture, mais bien la fusion de la valeur plastique propre à lui seul et les significations qui s'y rattachent, l'impact de ses pouvoirs d'évocation. Alors l'onde-couleur melehienne dit bien de quel horizon elle a surgi.

Mais pourquoi cette volonté de répétition visible sur tout le parcours d'une œuvre ? Serait-elle le signe d'une incapacité à se renouveler ? Elle n'est pas, comme me l'a souvent dit Melehi, chose passagère ou accidentelle. C'est en effet à travers l'ordre répétitif qu'on peut aboutir à la révélation. Davantage même. La répétition inscrit par son propre mouvement la possibilité ouverte de variations à condition qu'elle ne devienne pas formule de reproduction, une dispense de tension créatrice. Je me suis attaché, dans une étude consacrée à Ahmed Cherkaoui, à montrer comment celui-ci a su déployer toute une esthétique à partir du signe, de l'arabesque qui, dans l'art arabo-islamique, est la matrice d'un jeu quasi illimité à partir d'un élément simple. Mohammed Melehi s'est engagé dans une voie difficile entre toutes. Cette voie côtoie celle des Soufis qui ont recours, dans leurs expériences mystiques, à des techniques répétitives, le « *Dikr* », l'invocation répétée du nom de Dieu, abolissant ainsi la conscience du temps et l'appartenance charnelle au monde. Poésie et mystique, la crête d'un abîme aux deux mêmes versants : la vie et la mort. Nous tremblerions pour lui s'il n'était bel et bien présent par des œuvres qui comptent déjà, si, en son travail, ne s'inscrivait une incontestable dimension d'ouverture sur l'avenir.

Edmond Amran El Maleh

Né en 1917 à Safi, au sein d'une famille juive marocaine. Philosophe, critique d'art, romancier, Edmond Amran El Maleh suit avec un intérêt soutenu l'activité des peintres et l'évolution de la peinture marocaine. Il s'intéresse particulièrement aux travaux de Melehi, Chebaa, Belkahia, Miloudi, Kacimi, Bellamine, Hariri.

Farid Belkahia

par Toni Maraini

*L'important, c'est d'être bien
dans sa peau
(Farid Belkahia)*

Dévoilement d'un déjà-su enraciné dans la pensée profonde, et création d'une œuvre originale. Partons de cela, de ce double mouvement amenant Farid Belkahia, depuis plus de vingt ans déjà et à travers les multiples étapes d'un travail hardi et acharné, vers la constitution d'une esthétique personnelle et la découverte du pathos primordial qui l'anime et la signifie. L'œuvre de Farid Belkahia, profane seulement en apparence, est liturgie sacrée, dans le sens africain d'une grandiose vision unitaire de l'énergie vitale et de l'être naturel qui participe de ses révélations surnaturelles et de ses rites. Inscrite sur la peau, et prenant corps dans cette matière, la mythologie des formes et des images est signée par une écriture secrète.

Une écriture en rouge.

Chez Belkahia, l'émergence à la conscience esthétique de toute la symbolique du rouge, et de la gamme de teintes allant des bruns foncés aux jaunes d'ocre, s'étale sur une longue période, depuis les premiers cuivres exposés en 1966.

Pour analyser cette œuvre, je partagerai ce texte en plusieurs *rubriques*. Selon l'étymologie du mot *rubrique*, *rubris* était la couleur rouge (*terra rubrica*, en latin) avec laquelle on marquait, dans les manuscrits religieux et depuis les papyrus égyptiens (cf. « *Le livre des morts* ») jusqu'aux parchemins anciens, les titres sacrés des chapitres et les instructions liturgiques ; les noms divins et mots

sacrés étaient tracés à l'encre rouge. Dans le vide originel, le Verbe fut peut-être entouré d'un halo vermillon rubescent et safrané.

Cuivre, eau, Vénus, terre, feu et alchimie à la matrice de la matière

En 1966 Farid Belkahia abandonne toiles, pinceaux et couleurs ; il choisit comme nouvelle matière le cuivre et se lance dans un travail austère, étrange et ardu. Nombreux amateurs de sa peinture crièrent au scandale ; la peinture avait été d'une élégante beauté et le cuivre, avec ses formes épaisses et monochromes, n'était pas aussi séduisant. Mais ce travail était très intéressant. Je présentai cette première exposition de cuivre et, depuis, j'ai toujours soutenu cette recherche. Et il me semble qu'on peut légitimement affirmer aujourd'hui que sans cette patiente et dure investigation, poursuivie jusqu'aux entrailles de la matière et des transformations qu'elle subit au cours de son devenir, il n'y aurait pas eu l'extraordinaire évolution de la recherche actuelle. Plié, coupé, martelé, moulé, froissé, traité aux acides ou vernis, cloué sur des supports en bois, le cuivre sera la matière première pendant environ dix ans.

Le cuivre, métal sacré de Vénus, matière *rubrica* dont les sels verts, symboliquement associés avec les eaux inférieures, renvoient au « monde de la matrice où est donnée la vie »,

convenait parfaitement à la recherche envisagée. Dur et malléable à la fois, ce métal permettait de traiter de la matière primordiale (rouge comme l'argile et comme la terre où affleure la verdure, ou qui se voile d'une boue noirâtre) en procédant lentement avec la force d'un forgeron et la patience d'un alchimiste. Elle permettait de délivrer de la masse informe les formes enfouies et de les ramener, par le feu et le marteau, à la surface de la mémoire.

Les premiers travaux de cuivre étaient d'un brun foncé et ce métal était parfois associé à l'aluminium ; les formes étaient lourdes et épaisses, le mouvement ondulé, lent et irrégulier. Il y avait là des intestins fossiles et des passages souterrains, une *materia prima* en gestation qui prenait corps en passant par différents stades de la vie organique. Au cours des années suivantes, les formes sont devenues plus souples et les rythmes plus vifs et réguliers ; davantage contrastées, les couleurs — ocres, vertes, rouges, dorées — sont devenues plus brillantes et claires (emploi des vernis) et les images, mieux cernées, se précisent.

Naissent ainsi des images sacrales, primordiales comme celles du paléolithique : organes sexuels et emblèmes, signes du mystère de la vie. La matière avait enfanté les grands mythes du monde.

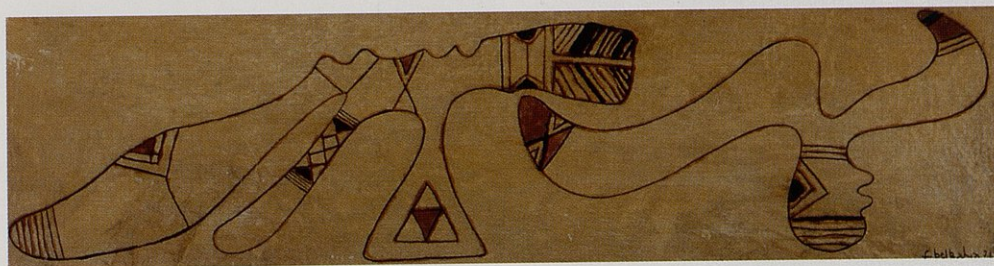
Ordonnés en des compositions hiératiques, sortes de totem/idoles presque sculptés, moulés dans des surfaces rondes, ovales, brisées ou superposées qui font éclater le cadre régulier, ces travaux rappellent parfois, par un étrange phénomène de



Main - 1980 - peau tendue sur bois - 152×124,5 cm



Nu - 1980 - peau tendue sur bois - 170×136 cm



Travail sur le Malhoun - 1981 - peaux tendues sur bois - 92x36 cm

correspondance culturelle, ces fameuses petites sculptures funéraires en cuivre, bronze et bois appelées Kota ou Mahongwe (Gabon, Congo) dont un exemplaire, celui du Musée ethnographique de Berlin, avait été jadis recopié par Paul Klee. Picasso aussi possédait deux petites sculptures Kota.

Et puis un jour le cuivre céda la place au cuir.

**Peau, cuir, matière organique,
rédemption de la mort,
alchimie du corps,
maîtrise d'une substance
primordiale**

Voilà une autre matière peu commune pour un peintre moderne ; une des premières matières organiques travaillées dans la préhistoire. Au début, matière puante, fécale, foetale (membrane) que l'homme sépare de la chair, racle, lave, foule, traite et sèche pour la purifier et pour l'arracher à la mort et à l'action du Temps, la peau, ainsi traitée, devient *ce solide souple* dont parle Leroi-Gourhan, cette matière semblable à l'écorce, au tissu et au papier et avec lesquels il la range.

Je les achète chez des marchands qui eux-mêmes s'approvisionnent aux abattoirs ou dans les souks. J'ai besoin de la peau sans tache, et ces peaux sont tirées sur des formes en bois qu'il faut ensuite laisser sécher. Il faut éviter le soleil, elles doivent sécher dans

un courant d'air. Il faut les laisser au moins une dizaine de jours pendant lesquels il faut les laver tous les jours.

Une fois les peaux lavées, nettoyées, rassemblées, commence alors l'opération finale (c'est presque une recette de cuisine !).

Comme l'alchimie, la cuisine est une science des transmutations. Il s'agit ici de transformer l'*ignoble* matière de la mort du corps en substance *noble*, dématérialisée et impérissable.

La peau ainsi traitée s'est entre-temps chargée d'un double sémantisme. Elle est victoire sur la putréfaction mortelle, elle est aussi puissance animale dominée (les anciens héros mythiques revêtaient ainsi la peau de certains animaux sacrés). Selon une tradition de Haute-Volta, la peau, matière du chaos maîtrisé, couvre l'abîme cosmique et donne naissance au tambour, objet rituel entre tous : son son serait celui des vibrations de la création du monde.

Sublimier l'effroi de la mort et maîtriser la matière ; et, sur elle, tracer, écrire, déposer la mémoire du corps, les signes du temps. Du point de vue technique, le travail de Belkahia s'enracine dans toute la rêverie des parchemins, des vélins, des rouleaux sacrés en peau des Anciens ; il retrouve toute cette vaste production en cuir peint (ou peau teinte) des arts du monde et dont — très près de lui — existent de très beaux exemples dans les arts du Sahara et de l'Afrique Noire.

Et puis le cuir s'est paré de rouge.

La sacralité du rouge

Les études sur la préhistoire, et le matériel comparatif anthropologique nous disent que, aux débuts de l'histoire humaine, le plaisir esthétique et la pensée religieuse sont imprégnés de rouge. *Les préhistoriens ont été frappés depuis longtemps par la présence fréquente d'ocre rouge dans les sépultures du paléolithique supérieur. La matière colorante se présente comme un lit sur lequel repose le squelette, tantôt comme une tache dans la région de la tête... sa valeur symbolique est certaine... l'ocre vient ouvrir le monde des images...*

écrit Leroi-Gourhan qui fait mention aussi de l'usage de l'ocre (des ocres allant du brun au rouge violacé) dans la teinture du corps, des peaux et des cuirs, dans la consécration du lieu habité, dans la peinture pariétale et dans le marquage de certaines parties des grottes par des signes abstraits.

L'Universalité de ce phénomène est connue, et à l'ocre rouge fait pendant l'usage de tout autre produit, végétal ou minéral, donnant une *teinture rouge* et employé dans de semblables circonstances. Le pigment (urucú) avec lequel s'enduisent le corps les Indiens d'Amazonie ; le rouge (kura) employé pour les corps, les idoles, les offrandes, les tombeaux et tout autre objet qui doit être rendu sacré (tapu), en Nouvelle-Zélande, et ainsi de suite. La couleur rouge a aussi une fonction rituelle chez les Indiens, les Hindous et nombreuses autres populations. Dans l'Antiquité,

Chaldéens, Egyptiens, Grecs et Phéniciens donnaient au rouge une valeur particulière. Les Romains peignaient le visage de Jupiter Capitolinus en vermillon et « toutes les statues des dieux, demi-dieux, héros, faunes et satyres » à l'occasion de certaines fêtes (G. Mallory) ; Homère parle du visage pourpré de Chronos et Pan, divinité de la nature, était « vermillon cinabre » (Virgile). L'habillement rouge pourpre était celui des nobles phéniciens, méditerranéens, nord-africains (« magistratum purpura » écrit Apulée) et romains (chez qui il était interdit, *sous peine de mort*, aux plébéiens).

Sang, vie, énergie vitale, passion (le manteau rouge de Bacchus), amour, volupté, feu intérieur, feu, guerre, mort, sang. Liturgie, sacerdoce, rituel, esthétique et prophylaxie. Beaucoup de significations et de métaphores pour une peinture. Retenons de tout cela le corps enduit de rouge, le geste sacré et les signes cachés. « Les muses ont des vêtements safranés. »

**henna, al-hinna, alcanna,
arcanna, lawsonia alba,
lawsonia inermis, kurpos,
punica granatum,
ar-raman, smagh, sumac**

Selon le dictionnaire des plantes d'E. Perrot (« P.U.F. », 1947), le henné était déjà utilisé par les Hébreux dix siècles avant J.-C. sous le nom de Kurpos ; originaire d'Arabie (« Larousse

*illustré », tome V), et appelé alcanna/arcanna tinctoria en Occident, c'est une plante cultivée du Nord-Afrique jusqu'aux Indes. Elle donne une teinture rouge acajou. L'enveloppe ligneuse (péricarpe) de la grenade (du grenadier sauvage de Nord-Afrique, *punica granatum*), donne une teinture rouge très foncée.*

Sur une stèle carthaginoise le signe sacré de la Grande Déesse nord-africaine Tanit tient dans la main une grenade *consacrée à Vénus* (G. Picard).

Au Maroc, ces teintures, et d'autres encore, obtenues par des plantes colorantes telles le safran (déjà utilisé par les Babyloniens) et le *smagh* — ou sumac, rhus coriaria dont les écorces donnent une matière tinctoriale jaune/rougeâtre — sont très employées. Prophylactique, leur utilisation est aussi, et surtout, de nature esthétique. Il y a là le souvenir archétype d'une symbolique sacrale enracinée dans les mythes universels du monde.

Dans l'œuvre de Farid Belkahia, les teintures, en introduisant ces reflets acajou, rouille, jaune d'or et brun foncé qu'il déclare tant aimer, nuancent à la fois la puissance virile et passionnelle du rouge vif et le noir de l'écriture. En imprégnant les signes d'une teinture de terre argileuse et d'un halo de jaune solaire, Belkahia retrouve la langue secrète de l'enfance, la langue maternelle : *Je crois que le henné est dans ma mémoire la plus lointaine un élément féminin... c'est ma grand-mère, ma tante ; c'est une des premières odeurs que j'ai perçues de la femme...*

Les couleurs mentionnées, leurs teintes et leurs reflets, jouent sur l'ambivalence du désir et du sacré pour échapper à la noirceur austère de la calligraphie du verbe. D'ailleurs, ici, dans ces peaux inscrites au henné, il n'y a pas de verbe ; nous avons ici les signes d'une langue intime, pré et métalinguistique, faite d'un chuchotement de langages *arcanes...*

Les tatouages brodent et parent le corps. En Afrique, on le sait, l'art du tatouage est très important. Je renvoie ici, pour ce qui concerne le Maroc, à l'étude de A. Khatibi dans « *La blessure du nom propre.* » Mais remarquons tout de suite la différence qui existe entre le tatouage aux colorants rouges — tatouage qui s'efface avec le temps et qui est trace le temps d'une fête, d'une célébration, d'un plaisir, et le tatouage/marque (clan, région, tribu, femme, statut social, etc.) qui est en noir/bleu et définitif, établi par toute une autre symbolique, celle du Père et de la société.

Nombreux motifs employés par Farid Belkahia s'inspirent du patrimoine des tatouages et des signes/symboles qui ornent des objets d'art traditionnel (populaire), et cela est ainsi aussi parce que, pré-calligraphiques, ces éléments renvoient à toute une problématique du signe — et du plaisir du signe — que l'art moderne a laissé venir vers nous du profond de la conscience collective. À l'autre bout du monde, déclaraient jadis dans un manifeste Adolph Gottlieb et Mark Rothko *puisque l'art n'a pas de temps, il est possible aujourd'hui de rendre la signification plénière d'un symbole — même s'il est considéré comme archaïque.*

**Corps fragmentés,
reconstitution des fragments,
poétique des membres
et des remembrements,
métonymies, hyérogamies
et idoles**

Dans les travaux de Farid Belkahia, il y a le corps. Mais quel corps et quoi du corps. Comme dans nombreux mythes et comme dans les fantasmes de l'enfant, il y a le corps fragmenté, un corps dont les membres sont manipulés, par les dessins et les formes découpées, comme autant de parties autonomes. Et ici joue toute la signification métonymique des sous-entendus. Cavités et saillies représentent elles-mêmes, et la totalité symbolique. Comme a écrit P. Schilder *la connotation générale cavité-saillie semble être le déterminant fondamental de notre attitude à l'égard du corps et de l'image du corps* (« *L'image du corps* »).

Fentes, triangles, ouvertures, vides, seins d'un corps de terre argileuse et de Grande Déesse matriarcale, d'un côté et, de l'autre, protubérances, doigts, phallus, signe de l'Homme acteur d'une étrange dramaturgie. Du sang ? un démembrement ? Sans violence, avec plénitude amoureuse, Farid Belkahia (comme Isis) recompose les fragments du corps, soulage notre angoisse. Et puis tout se mêle. Chaque partie est une entité en soi, le symbole de quelque chose, mais aussi, unie à l'autre, change de sens et de finalité. Tantôt isolées, tantôt juxtaposées, tantôt si étroitement imbriquées qu'elles échangent leur

nature propre (où est la cavité ? où, la protubérance ?), ces formes dansent parées de rouge comme les idoles d'une hyérogamie sacrée. Comme Chiva et Chakti Parvati, elles président à la régénération du monde. Et le monde entier — fleurs, pierres, horizon — participe de ce mystère. Belle, séduisante, rythmée, la danse nous entraîne : plasticité africaine des formes, puissance du mythe.

Très informé des différents courants de la recherche contemporaine, Farid Belkahia est un artiste exigeant. S'il a choisi de s'engager dans une série de recherches apparemment « locales » ou particulières, c'est qu'il a compris la radicale ouverture de la modernité et l'esprit des recherches post-modernistes. Et si, à mon tour, j'ai écrit un texte *sur la différence* et sur les *rubriques sacrées* d'une œuvre ainsi ramenée vers un champ d'analyse anthropologique, c'est pour la soustraire au jugement de ceux qui voudraient la réduire à un sous-produit de l'art occidental. En vérité, l'œuvre de Farid Belkahia — qui est un des principaux artistes de la peinture contemporaine du Maroc — est là pour nous rappeler que la création n'a pas de temps, que la modernité est multiple et que l'art est saturé d'archétypes. Tout artiste est toujours aussi un mythographe, attentif aux dimensions arcanes de sa culture. Face à la dictature des modes et des styles, et à l'institutionnalisation de « l'avant-garde », il est nécessaire de sauver l'Imaginaire. Il faut sauver la peau.

(Tanger 1985)

Les citations de Farid Belkahia sont extraites de l'interview de Fatima Mernissi publiée dans le catalogue de l'exposition Belkahia et Slaoui à la Galerie Nadar, Casablanca, 1981.

Toni Maraini

Née au Japon en 1941. Vit au Maroc. Critique d'art, d'origine italienne, activement engagée depuis 1964 dans le mouvement d'action de l'avant-garde picturale au Maroc (textes, compte-rendus, prise de position dans « *Maghreb Art* », « *Souffles* », « *Intégral* », « *Ishara* », « *Lamalif* »). Elle a publié différentes études dont : « *Le concept d'intégration dans le travail des artistes de l'Ecole de Casablanca 1964-1969* » ; « *Etude sur l'art populaire* ». Elle a publié deux recueils de poèmes, un roman « *Anno 1424* » et un ensemble de textes et poèmes dans « *Il volo ad Oriente di Toni Maraini* ».

« Aube »

Le porte-folio de Farid Belkahia présenté dans la préface du présent catalogue comporte 13 sérigraphies intitulées « Aube », et accompagnées par des poèmes de Mustapha Nissaboury. Galerie Nadar (1), Casablanca.

(...) La culture marocaine peut se lire comme un système multiforme qui trouve son homogénéité dans le rôle prépondérant qu'y joue le questionnement cosmogonique et symbolique. Des séances (maqâma) de Hamadhani, aux motifs géométriques que l'on découvre dans toute l'architecture de l'Islam jusqu'aux tatouages et à toutes les formes d'expression du corps, les langages les plus divers communiquent dans une sorte de symbologie cosmique qui les traverse et les réunit secrètement. Ainsi Mustapha Nissaboury qui venait de clore avec « La mille et 2^e nuit », un moment « nocturne » de sa démarche, était-il en train de passer à un régime diurne, dont les 13 poèmes qui figurent dans le folio constituent un fragment. Parallèlement, Belkahia redécouvrait-il dans l'enchevêtrement des motifs géométriques les plus immédiatement symboliques, la possibilité du déchiffrement le plus sûr de ce monde, parce qu'il en laisse intact le mystère. Au langage cristallin, comme « chu d'un désastre obscur », dont la plasticité, la « visibilité » éclate à chaque fragment de Mustapha Nissaboury, répond l'extrême « discursivité » du travail de Farid Belkahia, qui met en scène comme une connaissance intuitive des équilibres subtils, fragiles (l'Aube étant la métaphore de cette fragilité) auxquels s'intéresse la science contemporaine, laquelle, on le sait, s'occupe de plus en plus de la question de l'infini. (...)

Norbert Hillaire (mai 1984)



Aube - 1983 - peau tendue sur bois - 80x80 cm

(1) La galerie Nadar est dirigée depuis onze ans par Leïla Faraoui. Elle a régulièrement exposé les artistes marocains, tels que : Aherdan, Benaas, Bellamine, Belkahia, Chaïbia, Chebaa, Cheffaj, Hamidi, Hariri, Fatema Hassan, Hassani, Kacimi, Melehi, Miloud, Slaoui (sculptures), Rabi, Benaïssa (photographies)... Des artistes connus du monde arabe : N. Mahdaoui (tunisien), D. Al-Azzawi et R. Naciri (irakiens), G. Akhrass (syrien) et d'autres : Shu Takahashi, Mihailovitch, Mohammed Omer Khalil, Bill West.

Chaïbia

par Fatima Mernissi

Fatima Mernissi dit que, dans son pays, *peu de femmes arrivent à se donner de l'importance, à briser le sort*. C'est pour cela qu'elle a demandé à Chaïbia de lui expliquer *le secret de [sa] réussite*.
Toute petite, déjà... a commencé Chaïbia.

« Ecoute ! N'oublie pas que je suis paysanne... mais ce n'est pas tout. Il faut que tu saches le reste, autrement tu ne comprendras rien à ma réussite. Il faut que tu saches que toute petite déjà, je faisais des choses insolites, je me faisais des couronnes de fleurs, des couronnes de coquelicots et je me les posais sur la tête... Non, les autres gamines n'en faisaient pas autant. Personne n'a jamais fait ça dans les Chtouka. On me traitait de « Msettia » (folle). J'étais dingue de coquelicots et de marguerites. Je me roulais dedans pendant des heures. Les autres petites filles les appréciaient modérément... Chez moi c'était la passion. Je m'en tressais des diadèmes, et je me couronnais avec. Personne ne faisait ça dans ma région, dans les Chtouka, la région de Casa. Le sanctuaire de Moulay Bouchaib, voilà d'où je viens. Et il y avait au printemps des éclats de fleurs partout, une invasion. Mais personne ne s'en couronnait. On me trouvait bizarre, on me disait « tu es étrange, comme une Nasrania (chrétienne, occidentale, c'est-à-dire l'autre différent et ennemi). Je devenais dingue avec les fleurs, j'en fabriquais des poupées, des cordes, des tas de choses, comme ce qu'on fait dans le pays des Indes. On me trouvait bizarre, mais ça ne m'empêchait pas

de me couvrir de fleurs. Comprends ça, c'est important. Ne pas avoir peur d'être bizarre. Est-ce que tu saisis ? N'oublie pas qu'à ce moment-là les gens avaient peur des Nsara (les chrétiens, ici ce sont les occupants, les Français). Ils fuyaient à leur approche. Moi je ne fuyais pas. Je regardais. Je restais et je regardais ce qui se passe. Ils venaient au bord de la mer pour pêcher...

Tu trouveras tout ça dans mes tableaux

... Au bord de la mer je construisais des maisons avec des pierres, des coquillages, je leur ouvrais des fenêtres et des portes. Nous habitons une tente. Tout le monde habitait des tentes. Mais moi je dessinais, avant de les voir, des maisons sur le sable. Mon père m'a emmenée un jour en ville, à Casablanca... J'avais six ans. J'étais transportée par la beauté des décorations sur les murs... Les pendules... Les trucs qu'on accroche... Je ramassais les morceaux de papier et j'en fabriquais des mariées, des animaux. Les animaux m'ont toujours fascinée. Tu sais combien j'ai de tortues dans le jardin, là en plein quartier central de Casablanca ? Cinq, six, qui sait, en fait personne ne compte plus. J'aimais les oiseaux aussi, beaucoup. Mais ce n'est pas cet amour qui dérangeait. C'est le fait que je me couvrais de fleurs, que j'en portais dans les cheveux, sur le front, autour de la tête. La famille a essayé d'arrêter ça,

ils me frappaient. Je m'enfuyais. Je m'évanouissais dans les meules de foin. Je crois que tu ne sais pas ce que c'est de t'enfouir dans une meule de foin alors qu'il pleut une pluie fraîche. Tu retrouves tout ça dans mes tableaux...

Comment je suis devenue peintre ? Tu sais, chacun de nous a sa voie bien tracée. Avant de peindre, des événements ont étoilé mon chemin : une rencontre dans un sanctuaire, un rêve, des pressentiments...

Il y eut d'abord la visite au sanctuaire de Moulay Bouchaib. On a pris le car vers le Saint. Sur la route on s'est arrêté à Lemhioula, c'est dans la région de Moulay Bouchaib. On est descendu du car. Il y avait là un saint homme au milieu de ses disciples, Sidi Ahmed Chaoui. Il m'a repérée dans la foule et il m'a dit : « Soyez la bienvenue ». Il m'a fixée un moment et il m'a dit « Vous, vous êtes Mbouhla (branchée sur un ailleurs, sur des forces invisibles), vous pouvez nous prodiguer la Baraka. Priez pour nous ».

Je suis restée interloquée. J'ai dit « Que notre pays vive en paix. Que la paix se fasse en nous ». Il a mis sa main sur mon front, a marmonné une prière, et on est remonté dans le car. Il était temps de continuer vers le sanctuaire.

Le sanctuaire était plein, c'était l'été... J'étais emportée par la beauté des piliers décorés. J'ai toujours été ravie par les décorations sur les murs, je te l'ai déjà dit. Puis une femme est venue vers moi... Elle était couverte de son Haik (drapé blanc qui était porté au Maroc avant que les femmes ne le troquent contre la djellaba, qui est



Les footballeurs - 1984 - huile sur toile - 137×168 cm

Chaïbia

par Fatima Mernissi

Fatima Mernissi dit que, dans son pays, *peu de femmes arrivent à se donner de l'importance, à briser le sort*. C'est pour cela qu'elle a demandé à Chaïbia de lui expliquer *le secret de [sa] réussite*.
Toute petite, déjà... a commencé
Chaïbia.

« Ecoute ! N'oublie pas que je suis paysanne... mais ce n'est pas tout. Il faut que tu saches le reste, autrement tu ne comprendras rien à ma réussite. Il faut que tu saches que toute petite déjà, je faisais des choses insolites, je me faisais des couronnes de fleurs, des couronnes de coquelicots et je me les posais sur la tête... Non, les autres gamines n'en faisaient pas autant. Personne n'a jamais fait ça dans les Chtouka. On me traitait de « Msettia » (folle). J'étais dingue de coquelicots et de marguerites. Je me roulais dedans pendant des heures. Les autres petites filles les appréciaient modérément... Chez moi c'était la passion. Je m'en tressais des diadèmes, et je me couronnais avec. Personne ne faisait ça dans ma région, dans les Chtouka, la région de Casa. Le sanctuaire de Moulay Bouchaib, voilà d'où je viens. Et il y avait au printemps des éclats de fleurs partout, une invasion. Mais personne ne s'en couronnait. On me trouvait bizarre, on me disait « tu es étrange, comme une Nasrania (chrétienne, occidentale, c'est-à-dire l'autre différent et ennemi). Je devenais dingue avec les fleurs, j'en fabriquais des poupées, des cordes, des tas de choses, comme ce qu'on fait dans le pays des Indes. On me trouvait bizarre, mais ça ne m'empêchait pas

de me couvrir de fleurs. Comprends ça, c'est important. Ne pas avoir peur d'être bizarre. Est-ce que tu saisis ? N'oublie pas qu'à ce moment-là les gens avaient peur des Nsara (les chrétiens, ici ce sont les occupants, les Français). Ils fuyaient à leur approche. Moi je ne fuyais pas. Je regardais. Je restais et je regardais ce qui se passe. Ils venaient au bord de la mer pour pêcher...

Tu trouveras tout ça dans mes tableaux

... Au bord de la mer je construisais des maisons avec des pierres, des coquillages, je leur ouvrais des fenêtres et des portes. Nous habitons une tente. Tout le monde habitait des tentes. Mais moi je dessinais, avant de les voir, des maisons sur le sable. Mon père m'a emmenée un jour en ville, à Casablanca... J'avais six ans. J'étais transportée par la beauté des décorations sur les murs... Les pendules... Les trucs qu'on accroche... Je ramassais les morceaux de papier et j'en fabriquais des mariées, des animaux. Les animaux m'ont toujours fascinée. Tu sais combien j'ai de tortues dans le jardin, là en plein quartier central de Casablanca ? Cinq, six, qui sait, en fait personne ne compte plus. J'aimais les oiseaux aussi, beaucoup. Mais ce n'est pas cet amour qui dérangeait. C'est le fait que je me couvrais de fleurs, que j'en portais dans les cheveux, sur le front, autour de la tête. La famille a essayé d'arrêter ça,

ils me frappaient. Je m'enfuyais. Je m'évanouissais dans les meules de foin. Je crois que tu ne sais pas ce que c'est de t'enfouir dans une meule de foin alors qu'il pleut une pluie fraîche. Tu retrouves tout ça dans mes tableaux...

Comment je suis devenue peintre ? Tu sais, chacun de nous a sa voie bien tracée. Avant de peindre, des événements ont étoilé mon chemin : une rencontre dans un sanctuaire, un rêve, des pressentiments...

Il y eut d'abord la visite au sanctuaire de Moulay Bouchaib. On a pris le car vers le Saint. Sur la route on s'est arrêté à Lemhioula, c'est dans la région de Moulay Bouchaib. On est descendu du car. Il y avait là un saint homme au milieu de ses disciples, Sidi Ahmed Chaoui. Il m'a repérée dans la foule et il m'a dit : « Soyez la bienvenue ». Il m'a fixée un moment et il m'a dit « Vous, vous êtes Mbouhla (branchée sur un ailleurs, sur des forces invisibles), vous pouvez nous prodiguer la Baraka. Priez pour nous ».

Je suis restée interloquée. J'ai dit « Que notre pays vive en paix. Que la paix se fasse en nous ». Il a mis sa main sur mon front, a marmonné une prière, et on est remonté dans le car. Il était temps de continuer vers le sanctuaire.

Le sanctuaire était plein, c'était l'été... J'étais emportée par la beauté des piliers décorés. J'ai toujours été ravie par les décorations sur les murs, je te l'ai déjà dit. Puis une femme est venue vers moi... Elle était couverte de son Haik (drapé blanc qui était porté au Maroc avant que les femmes ne le troquent contre la djellaba, qui est



Les footballeurs - 1984 - huile sur toile - 137 x 168 cm



Un homme heureux - 1982 -
gouache - 64×39 cm

La bergère - 1982 - encre - 64×39 cm



Chikha - 1982 - gouache - 64×39 cm



La mariée - 1984 - gouache - 64×39 cm

un habit masculin. Le port de la djellaba par les femmes équivaut à l'appropriation du pantalon par les femmes européennes. Cela s'est passé durant les années quarante, et a coïncidé au Maroc avec l'apparition d'un prolétariat féminin). Cette femme était sourde et muette. Mais elle communiquait par les gestes, elle dessinait sur le mur. J'ai compris tout ce qu'elle m'avait dit. Elle m'avait expliqué que j'avais un don, que j'allais réaliser des choses, que j'allais gagner ma vie en créant. Ma mère a voulu lui demander ce qui allait se passer pour ma sœur. La femme haussa les épaules et partit. La femme au Haik était une voyante. Elle m'a dit que le mariage ne me comblerait pas... Que c'est par le travail que j'allais me réaliser. On est revenu à Casa, et ce soir-là, j'ai fait un rêve.

J'ai rêvé d'un ciel bleu bardé d'étendards

J'ai fait le rêve là dans la petite chambre à côté qui donne sur le jardin. J'étais chez moi, le ciel était bleu, bardé d'étendards qui claquaient au vent, comme s'il y avait une tempête. De la chambre où j'étais jusqu'à la porte, à travers tout le jardin, il y avait des cierges allumés. La porte s'est ouverte. Des hommes en blanc sont entrés, ils m'ont apporté des pinceaux et de la toile. Il y avait des jeunes, et deux vieillards avec des longues barbes. Ils m'ont dit « Ceci est

dorénavant ton gagne-pain ». Comment je gagnais ma vie à ce moment-là ? Tu es marrante, toi, que veux-tu que je fasse ? Une femme illettrée, quelles sont les possibilités ? Tu es marrante ! Je faisais les ménages, je lavais le linge, je passais le torchon, je faisais les ménages quoi ! Mais je faisais sérieusement ce que j'avais à faire. Donc il y eut ce rêve. Je t'ai dit que j'avais un sens très fort qu'il fallait percer quelque part. Je savais que j'allais vers quelque chose.

Le lendemain, j'ai raconté le rêve à ma sœur. Il fallait réaliser le rêve. Le surlendemain, j'ai été à la médina, j'ai acheté la peinture, tu sais la peinture qu'on utilise pour les portes, ce n'était pas important. L'important c'était de créer, de commencer, de réaliser...

Mon fils Talal avait un studio, je l'avais vu peindre. Mais moi tout ce que je savais, c'est que je rouspétais lorsqu'il amenait ses chemises tachées de peinture. Un jour il m'a trouvée toute couverte de peinture. Il m'a dit « qu'est-ce que tu fais là ? » Je lui ai dit « Eh bien je peins ». Il m'a dit qu'il fallait continuer. Un jour Pierre Gaudibert est venu avec Cherkaoui chez moi. Ils ont aimé. Ils m'ont demandé de leur montrer le reste des toiles. Ils ont aimé...

A quinze ans j'étais veuve... J'étais illettrée...

On a trafiqué ma date de naissance. C'était nécessaire pour établir l'acte du mariage. J'avais treize ans. J'eus un fils. Mon mari mourut dans

un accident. Il fallait survivre. J'ai commencé par placer le fils dans une école. Je payais 60 rials (l'équivalent de 3 FF). Tu vois, j'étais illettrée, j'avais le complexe. Le fils devait échapper à ça... J'ai commencé par la laine. Je l'achetais, la lavais, la filais, et je la confiais à une amie qui allait me la vendre... J'aurais pu me marier évidemment, j'avais beaucoup de prétendants. Mais j'avais peur de tomber sur quelqu'un qui malmène le gosse. Et puis je voulais vivre la Houria (liberté).

Le 8 mars à Vitry-sur-Seine n'est pas le 8 mars à Rabat :

Tu te rappelles le 8 mars 1984. Je t'ai rencontrée à Rabat. Nous étions invitées à célébrer l'année de la femme dans la salle du Ministère de la culture. Je suis venue, personne ne s'est intéressé à moi, je suis restée dans un coin, négligée, il ne s'est rien passé. La même année, je suis invitée à Vitry-sur-Seine. Il y avait 107 femmes peintres qui exposaient, venant du monde entier. Elles ont choisi un tableau à moi, parmi les 107 expositives, pour en faire une affiche ! (Il s'agit de l'exposition organisée en mars 1984 par la Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, avec le concours du Ministère des droits de la femme, et qui avait pour thème : « La part des femmes dans l'art contemporain ».) J'étais très touchée... Une artiste comme moi a besoin de ce genre de gestes. Il faut une solidarité entre les femmes

qui ont accédé au savoir, aux diplômes, et celles qui n'ont pas eu cette chance.

Il faut que la femme éduquée soit modeste, aide les autres, autrement comment on peut changer la société ?

Les femmes éduquées doivent s'occuper de nous, de celles qui n'ont pas eu accès à l'éducation

Vous savez le Maroc n'avancera pas si ceux qui ont des privilèges oublient les autres. Moi, chaque fois que je vends une toile, je donne aux plus pauvres que moi leur dû. Allah observe tout. Mais moi je vois entre nous les femmes, il n'y a pas de solidarité. Les éduquées négligent les illettrées. Que font-elles pour elles ? c'est ça le progrès, c'est de partager. Moi j'aime bien quand une femme qui a le savoir essaie de m'apprendre, de le partager avec moi. J'ai toujours eu soif de savoir...

C'est une obsession chez celui qui ne sait pas.

Quand j'étais petite, je collais l'oreille à la radio. Je voulais qu'on se taise lorsque un Alem, un professeur, un ministre, le roi, parlait à la radio.

Chez moi les gens n'arrivaient pas à faire du silence lorsque quelqu'un disait quelque chose à la radio. Je leur disais « Vous êtes dingues ! vous voulez qu'on s'en sorte de l'ignorance ou pas ?

Mais écoutez au lieu de parler. Vous savez les gens à la radio s'esquintent pour préparer un programme intéressant et vous continuez à bavarder. C'est fou ! »

Les sœurs musulmanes ont tort

Tu sais, j'ai toujours été très mystique... Très jeune je faisais la prière. Mais je tenais à être moderne. Je bougeais, je sortais, je m'intéressais à tout. Je voulais apprendre le français, comprendre la vie. Je ne restais pas dans un coin enfermée comme les sœurs musulmanes aujourd'hui. La religion organise la vie... Mais il ne faut pas la comprendre de travers...

L'autre jour au marché j'ai rencontré une sœur musulmane, elle arrivait à peine à respirer, il faisait chaud, elle avait plein de tissus sur le visage.

Je lui ai dit :

« — Tu veux créer une autre religion ? Tu veux changer le message du prophète Mohammed ? Il veut que la femme arabe soit éduquée. Avec le voile on était comme des ânes, cloîtrées. Les Français ont occupé le pays. Et les femmes ne se rendaient même pas compte de ce qui se passait.

Les voiles et les murs les rendaient "Hmarat" (ânesses). Nos mères étaient bonnes chez les Françaises.

Elles se foutaient d'elles en leur donnant deux rials et en les appelant "Ma fatma". Alors Mohammed V nous a tirées d'entre les murs, nous a donné la dignité, l'éducation et vous les sœurs musulmanes vous voulez nous ramener à l'âge de la nuit ! Vous n'avez pas honte ? Maintenant que la Marocaine est médecin, avocate, juge, et qu'on commence à lever la tête, à passer fière dans la rue, vous voulez nous mettre le Hijab ! Le prophète serait-il contre notre dignité ? Vous créez une autre religion, c'est sûr. Ce n'est certainement

pas celle de Mohammed le Bon, le prophète qui se fâchait lorsqu'on humiliait une femme.

Je suis contre les artistes qui utilisent la calligraphie !

Ce sont des marchands de Coran. Ils commoditisent les lettres. Tout le monde est en train de faire de la calligraphie maintenant, en Orient comme dans le Maghreb. Ils jouent avec les lettres d'Allah. C'est pas légal selon moi. Il y a tellement d'autres possibilités, tellement de moyens de s'exprimer, de créer, alors qu'on laisse le Coran et les lettres tranquilles !

(interview réalisée à Casablanca en janvier 1985)

Fatima Mernissi

Née en 1940 à Fez.

Sociologue, elle mène parallèlement à un travail de chercheur au Centre universitaire de la recherche scientifique de Rabat, des activités de journaliste et de consultante pour des organismes internationaux. A travers ses travaux sur la situation des femmes et le statut de la famille, elle cherche à rendre leur parole aux femmes arabes mais aussi à analyser l'influence de l'idéologie et de la religion sur l'évolution sociale et économique des sociétés islamiques, par le biais de la question féminine.

Mohammed Melehi

par Michael Florescu

Melehi a dit un jour que lorsqu'il regardait ses tableaux il voyait l'image d'un homme en liberté dans le désert.

Pour les Américains (1), c'est une déclaration étonnante, voire déconcertante : même en remplaçant "dans le désert" par "sur une autoroute", on imagine mal en effet un tel propos dans la bouche d'un peintre abstrait américain.

Si on demandait à Jack Youngerman qui, tout comme Melehi, a été un grand inventeur de formes emblématiques, ce qu'il voit lorsqu'il regarde son propre travail, on peut être certain qu'il n'emploierait pas une image de cette sorte, aussi réaliste : il ne se condamnerait pas à être éternellement incompris. Même dans un moment d'inattention il ne se risquerait pas à évoquer ainsi le champ de son inspiration. Je reviendrai sur cet aspect du travail de Melehi ; en attendant, je vais essayer de définir la différence essentielle, telle que je la vois, entre son travail et celui de ses contemporains du monde industrialisé.

Pour un peintre abstrait américain ou européen faire appel à une image figurative pour évoquer son travail serait mettre en doute l'idée que la peinture abstraite est un monde à part, isolé, hermétique. Un jeune peintre inexpérimenté pourrait être tenté de le faire, mais il parlerait d'*énergie* ou de *forces*, pas d'un homme évoluant dans un paysage. La tradition de l'art abstrait est trop attachée à la séparation de l'esprit et du corps. Et cette idée a peu de chance d'être remise en question tant que les Américains ne seront pas

confrontés à des œuvres d'art venues de cultures étrangères.

C'est là le paradoxe : bien que prenant ses sources dans un ramassis manichéen, l'art abstrait aux Etats-Unis et en Europe est marqué par l'ambiguïté.

En général, l'ambiguïté a deux origines artistiques : le constructivisme et le surréalisme. Bien qu'apparemment très différents, chacun de ces mouvements a engendré une révolution ou au moins un affrontement reposant sur la dichotomie corps-esprit. Dans les sociétés industrialisées, l'ambiguïté est probablement inévitable, toute idée de transformation et de dissolution étant constamment présente.

L'ambiguïté peut être perçue dans la fragilité du trait peint ou dessiné, dans le flou délibéré et la confusion entre la forme et le fond et par des procédés tels que la superposition, les images miroirs, la juxtaposition des contraires et l'utilisation du hasard comme méthode de composition.

Depuis la vogue des Impressionnistes, nous nous sommes même tellement habitués à l'ambiguïté que nous ne la remettons plus en question. Le phénomène de l'ambiguïté est une conséquence de la conception ambivalente qu'a l'artiste de son rôle dans la société et, par extension, du statut de son art.

Il serait cependant incorrect de prétendre que parce qu'une très petite proportion d'artistes actuels ont acquis gloire et argent que l'activité artistique

est désormais vécue par les artistes eux-mêmes et le grand public comme autre chose qu'une activité marginale.

L'art de Melehi occupe une place très différente. Ses emblèmes éclatants ne montrent rien d'ambigu ou d'ambivalent.

L'énergie de son travail nous est transmise par un motif simple, puissant, évocateur : Melehi en parle lui-même comme d'une vague.

Une suite de rayures ondulantes et serpentantes, peintes à plat, dans des couleurs hautement saturées, sont alignées, bord à bord. Chaque rayure ou ruban est de même largeur, les variations portent sur le choix des couleurs et la façon de les juxtaposer.

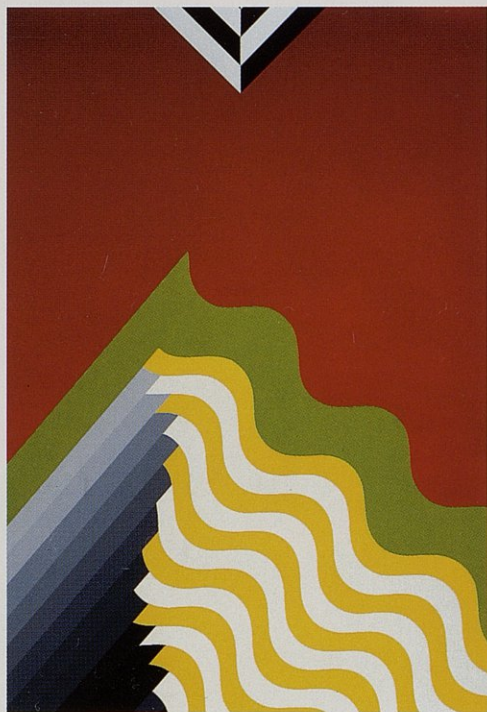
C'est la vague de Melehi, c'est sa signature et aucune connaissance particulière de l'artiste et de son monde n'est nécessaire pour y voir des pulsions universelles.

Ces ondulations schématiques ne sont pas symboliques. Elles ne représentent rien d'aquatique, les configurations verticales ne suggèrent aucun feu en mouvement, les diagonales ne figurent pas le glissement d'une masse visqueuse. Il ne s'agit pas non plus de signaux qui auraient pour fonction d'attirer notre attention, hors de nous-mêmes, vers une quelconque réalité géographique ou topographique.

Elles font appel plutôt à des impulsions, au fond de nous-mêmes, qui correspondent à celles qui délimitent et



Apparition - 1982 - laque cellulosique - 120x100 cm



Hirondelle - 1985 -
laque cellulosique - 150×100 cm



Eclipse bleue - 1985 -
laque cellulosique - 150×100 cm



Adoration diagonale - 1977 - laque cellulosique - 100×120 cm

dirigent la configuration du motif. Il n'y a pas d'ambiguïté de sentiments, les ondulations sont distinctes et en ordre.

Le motif ne représente pas un objet en état de tension, mais la continuité d'un mouvement périodique, exactement comme le contour du bord de mer ou du désert ne représente ni l'eau ni le sable mais le mouvement de l'océan et du vent.

Le mouvement est évidemment fluide, et le motif qu'il exprime est dérivé de la calligraphie arabe. L'écriture cursive, ses caractères et sa disposition sont fondamentalement différents de l'écriture romaine. D'un point de vue purement esthétique, l'écriture romaine, avec laquelle nous prenons nos décisions publiques en Europe et aux Etats-Unis, paraît détachée, *staccato*.

L'origine de nos différentes façons d'écrire, bien que masquée par l'habitude et rarement analysée, n'est pas mystérieuse. On peut supposer qu'elles ne sont pas des équivalents de la parole mais qu'elles sont nées de la gestuelle, des mouvements de la main et du bras, du langage par signes, des tentatives pour décrire dans l'espace les contours des merveilles naturelles et, plus tard, pour exprimer des besoins et les moyens de les satisfaire, jusqu'à la calligraphie. Ce sont là les étapes par lesquelles l'art de Melehi est, d'une façon évidente, arrivé à sa forme actuelle.

Une expression artistique dont la forme est directe, facilement accessible et emblématique est une expression qui ne doit rien au doute ou à l'incertitude.

Doute et incertitude sont des caractéristiques de l'art qui veut rompre avec la tradition. L'art de Melehi, en se reliant sans cesse au passé, est un art d'où la notion de temps est pratiquement absente.

Hors du temps, c'est l'expression qui viendrait sans doute en premier à l'esprit de ceux qui iraient visiter Asilah, le village où Melehi est né et où il continue de travailler. Là, les hommes passent leurs jours assis aux terrasses des cafés à discuter, mais surtout à contempler l'océan.

L'océan et la contemplation ont toujours eu des liens naturels. Ils partagent ensemble la notion de l'"*hors-du-temps*", le rythme des pensées correspondant au rythme de l'eau.

L'océan — "al mohit" en arabe — est le nom que Melehi a donné à l'association culturelle qu'il a fondée en 1978 à Asilah. Il l'a choisi parce qu'il savait que le mot et ses résonances seraient instantanément compris par les gens du village. Car c'est une évidence pour eux : l'océan est la source première de subsistance depuis toujours non seulement pour le poisson qu'ils y trouvent mais aussi pour les bateaux qui apportent les produits et les nouveautés d'autres mondes. Mais l'océan, au sens plein du terme, et donc le motif visuel

— la vague — qui englobe tous ces sens, n'est qu'un concept "régional". En effet, un homme de l'intérieur du Maroc, un berbère des montagnes de l'Atlas, un bûcheron de la Forêt Noire ou un fermier du Kansas pourrait toujours, avec quelques connaissances et une imagination débordante, se représenter des images de l'océan mais aucun d'entre eux ne pourrait comprendre, d'après ces images, la notion de continuité et d'"*hors-du-temps*".

L'art du peintre est exigeant. Pour communiquer à travers les siècles et passer par-dessus le temps, il faut plus que savoir la répétition du geste. Il faut savoir, par exemple, la couleur. En examinant la dynamique de la peinture de Melehi, j'ai remarqué que je m'étais concentré sur le motif répétitif de la vague. La forme de la vague charrie avec elle des tonnes de sens et de sensations. C'est dû en partie au fait qu'elle est la concentration d'un mouvement arrêté dans l'espace plus que l'image d'une masse inerte. Mais la forme en peinture, nous avons appris à la reconnaître, est définie par la couleur.

Ce qui est moins souvent reconnu c'est que la couleur peut aussi définir la forme dans la nature même. C'est dans la perception de la couleur que la peinture et la nature se retrouvent.

Si l'artiste veut recréer pour son public une sensation correspondant à la perception qu'il a eue d'une forme dans la nature, il doit se référer non pas à la reproduction de la forme mais à la perception qu'il a eue de la forme.

Mais revenons à la vision de Melehi de l'Arabe en liberté dans le désert, étendue en général austère et laide. La caractéristique la plus évidente du désert est sa pénurie de repères. Dans un territoire sans repères, un homme sera constamment à la recherche d'un signe. C'est une situation tendue et dangereuse. C'est la situation du nomade. Même si on ne l'a pas vécue, on peut aisément l'imaginer. On peut aussi imaginer qu'un homme en recherche constante d'un signe ne peut se satisfaire de l'ambiguïté. Le nomade dans le désert a besoin de signes qui lui précisent sa situation et soulagent son isolement.

La sensualité et l'exubérance des couleurs chez Melehi disent la nostalgie du nomade pour la continuité et l'amitié en même temps qu'elles répondent en mouvement à ses besoins.

Les différences fondamentales entre la psychologie du nomade et celle du prince du désert ou du bourgeois urbain sont à noter : alors que le prince du désert recherche les marques d'évidence de son pouvoir, le nomade ne recherche que les signes de reconnaissance de sa situation. C'est là l'origine du manque d'intérêt du nomade par rapport aux icônes. Les icônes restreindraient sa liberté de mouvement et limiteraient ses possibilités de rêve.

L'iconoclastie n'est pas, contrairement à ce que l'on croit, une doctrine théologique islamique. Le Coran exige seulement que l'homme reconnaisse la

prééminence de Dieu. Signalons tout de même que malgré leur différence psychologique, le prince et le nomade participent chacun à leur façon à la continuité du désert. Sur ce territoire sans repères, l'évidence du pouvoir du prince pèse tandis que le nomade transporte ses rêves avec lui au rythme de ses bivouacs. Le campement du prince, lui, est inerte. En contraste avec la nudité de son aspect extérieur, caractéristique de l'architecture indigène du désert, l'intérieur est par tradition richement décoré. Des pigmentations naturelles et des teintures végétales sont utilisées dans la fabrication des tentures et des tapis, des poutres peintes et des plafonds et parfois des carrelages émaillés pour offrir non seulement une hospitalité temporaire qui soulage de l'aridité extérieure mais aussi une continuité d'une autre réalité grâce à des arabesques, des formes de plantes stylisées, des motifs répétitifs, de la calligraphie et une multiplicité d'emblèmes pré-islamiques, peut-être magiques.

Voilà la tradition à laquelle les peintures de Melehi appartiennent. Leur nature emblématique les a parfois fait comparer à des drapeaux ou à des bannières. C'est peut-être là que se tient le secret de leur pouvoir : comme des drapeaux et des bannières, les peintures de Melehi incarnent non seulement la tradition dont il est issu et à laquelle il s'identifie, mais aussi le mouvement du vent par-dessus l'océan et le désert. Elles créent des emblèmes qui représentent cette tradition mais qui sont en mouvement aujourd'hui.

(1) Ce texte de Michael Florescu a été écrit pour le catalogue de l'exposition de Melehi *Recent paintings* présentée au Bronx museum of the arts de New York de décembre 1984 à février 1985. Il paraît pour la première fois ici, en français.



Alain de Borniol

Farid Belkahia

né le 15 novembre 1934 à Marrakech

1955/1959 - Ecole des Beaux-Arts de Paris
1959/1962 - Institut du Théâtre de Prague
1965/1966 - Academia Brera - Milan
1962/1974 - directeur de l'Ecole des Beaux-Arts à Casablanca

expositions personnelles :

1953 - première exposition - Marrakech
1955-1956 - Galerie Mamounia - Rabat
1956-1957 - Galerie Mamounia - Rabat
1957-1958 - Galerie Bab Rouah - Rabat
1960 - Tanger - Rabat - Marrakech - Casablanca
1962 - Galerie Bab Rouah - Rabat
1964 - Galerie Bab Rouah - Rabat
1964-1965 - Galerie municipale - Casablanca
1967 - Galerie municipale - Casablanca
1972 - Galerie Café-théâtre - Casablanca
- Galerie L'atelier - Rabat
- Galerie Design steel - Paris
1977 - Galeries L'atelier et Structure B.S. - Rabat
- *Reliefs en cuivre et dessins* - Galerie Café-théâtre - Casablanca
1978/1980 - réalisation d'une série d'intégrations pour le siège de l'Office chérifien des phosphates (O.C.P.) - Casablanca
1979 - participation au Moussem culturel d'Asilah avec une exposition individuelle de cuivres et peaux teintes
1980 - Galerie Documenta - Copenhague
- Galerie Nadar - Casablanca
- porte-folio de lithos *Au tour atours* - Poèmes de N. Pavel
1981 - réalisation de plusieurs intégrations pour l'aéroport international de Djeddah - Arabie Saoudite
1982 - intégration en peau de 8 m x 2 m *Aéroport de Riad* - Arabie Saoudite
1984 - expositions de peaux teintes - Galerie Nadar - Casablanca - Galerie L'atelier - Rabat

- Galerie Al Kassabab - Asilah
- sortie d'un porte-folio de 13 sérigraphies *Aube* - textes de M. Nyssaboury
- Musée El Batha - Fez
- Centre culturel espagnol - Fez
- 25 ans de dessins - Galerie Alif ba - Casablanca
1985 - *Farid Belkahia/Chaïbia/Mohammed Melehi*
- Maison de la culture - Grenoble

expositions collectives :

1957 - *Peintres marocains* - Tunis
1957-59-61 - Biennale de Paris
1956-1959 - Biennale d'Alexandrie
1958 - *Arts plastiques marocains* - Washington
1963 - *Jeune peinture marocaine* - Casablanca
- 2000 ans d'art au Maroc - Paris
- *Peintres marocains* - Tunis
- décors et costumes de *Islane* - spectacle de folklore marocain - T.N.P. - Paris
1966 - *Festival des arts nègres* - Dakar
- exposition de groupe avec Chebaa et Melehi
1967 - décors et costumes pour le spectacle national à l'Expo. - Montréal
- Festival panafricain - Alger
1969 - exposition manifeste-Place Jamâa El Fna
- exposition manifeste - Place du 16 novembre - Casablanca
1972 - International play group - New York
- exposition collective pour la Palestine - Rabat
1974 - première exposition des peintres maghrébins - Alger
- exposition collective - Galerie Structure B.S. - Rabat
- *L'art marocain dans les collections privées* - Galerie Nadar - Casablanca
- première biennale arabe - Bagdad
1975 - Artistes marocains - Tunis
1976 - exposition-débat de l'Association marocaine des arts plastiques - Rabat - Fez - Meknès - Asilah
1977 - *Petits formats* - Galerie L'atelier - Rabat
1978 - *Peintres arabes à Londres* - Centre culturel irakien
1979 - exposition pour la sauvegarde de la Médina - Tunis
1980 - participe au Salon de Mai - Paris
- Galerie Faris - Paris
- exposition peinture marocaine-Fondation Joan Miro - Barcelone
- F.I.A.C. - Grand Palais - Paris
1981 - 10 ans de la Galerie L'atelier à Bab Rouah - Rabat
- premier prix avec H. Slaoui pour le Maroc au concours de sculpture sur glace - Québec
- participation au Salon de Mai - Paris
1982 - exposition à *International fair of contemporary art* - Bâle
1984 - exposition maghrébine - Musée d'art vivant - Tunis
1985 - *19 peintres du Maroc* - Musée de peinture et de sculpture - Grenoble



Chaïbia

née en 1929

1942 - mariage, à 13 ans
1963 - suite à un ordre d'Allah entendu en rêve, elle peint sa première toile avec « des tas de petits pots de ripolin de toutes les couleurs »
1966 - première exposition

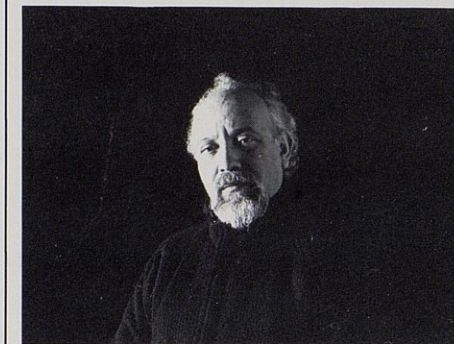
réalisation du service Information (dir. Claude-H. Buffard) de la Maison de la culture de Grenoble © 1985

conception graphique et mise en page : Agnès Bret

expositions :

1966 - Goethe institut - Casablanca
- Galerie Solstice - Paris
- Salon des Surindépendants - Musée d'art moderne - Paris
1969 - Maroccan school - Copenhague
- Kunstkabinett - Francfort
1970 - Les halles aux idées de fête - Paris
1971 - Dar America
- expositions à Casablanca - Rabat - Marrakech - Fez - Tanger
1973 - Galerie L'œil de bœuf (C.I.P.A.C.) - Paris
1974 - exposition individuelle - Galerie L'œil de bœuf - Paris
- Galerie Ivans Spence - Ibiza
- Salon des réalités nouvelles - Paris
1975 - exposition individuelle - Galerie L'œil de bœuf - Paris
1976 - Biennale internationale d'art - Menton
- exposition collective - Tunis
1977 - deuxième biennale arabe - Rabat
- Salon de Mai - Musée d'art moderne - Paris
- Salon Réalité nouvelle - Paris
- Galerie L'œil de bœuf - Paris
- exposition de groupe - Brésil
1979 - Centre culturel de Montmorillon - France
1980 - Galerie L'œil de bœuf - Paris
- Galerie Ibtissam - Tunis
- Galerie Engel - Rotterdam
- exposition en Irak
- Galerie Documenta - Danemark
- Salon Comparaison - Grand Palais - Paris
- Galerie Ojedus - Danemark
- Art 80 - Paris
1981 - F.I.A.C. - Grand Palais - Paris
- Galerie L'œil de bœuf - Paris
1982 - Galerie Alif Ba - Casablanca
- Musée - Cagnes-sur-Mer - France
1985 - *Farid Belkahia/Chaïbia/Mohammed Melehi*
- Maison de la culture - Grenoble

photographies : Agne photocomposition : Alpcompo photogravure : Savoy Laser Scan impression : Daniel Munier - 4/85



Mohammed Melehi

né le 22 novembre 1936 à Asilah

1953-1955 - Ecole préparatoire des Beaux-Arts à Tetouan (Maroc)
1953-1957 - Ecole des beaux-Arts de Séville puis de Madrid
1957-1960 - Académie des Beaux-Arts de Rome
1960-1961 - Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris
1962-1964 - Université de Columbia (U.S.A.)
1976-1982 - président de l'Association marocaine des arts plastiques à Rabat et Casablanca
1976-1984 - conseiller municipal de la ville d'Asilah
depuis 1978 - cofondateur et organisateur du Festival d'Asilah

expositions personnelles :

1958 - La librairie américaine - Tanger
1959-60-62 - Galleria Trastevere di Topazia Alliata - Rome
1963 - The little gallery - Minneapolis institute of art - Minneapolis
- Galleria Trastevere di Topazia - Rome
1965 - Galerie nationale Bab Rouah - Rabat
1967 - Galerie municipale - Casablanca
1968 - Pecanins gallery - Mexico
1971 - Sultan gallery - Koweït
- L'atelier - Galerie d'art moderne - Rabat
1975 - Nadar - Galerie d'art moderne - Casablanca
1980 - Galerie Al Kassabah - Asilah
1982 - Nadar - Galerie d'art moderne - Casablanca
1984 - Galerie Al Kassabah - Asilah
1985 - *Farid Belkahia/Chaïbia/Mohammed Melehi*
- Maison de la culture - Grenoble

expositions collectives :

participe à de nombreuses expositions collectives et biennales depuis 1958 dont :
1962 - *Peintres arabes en Italie* - Rome
1963 - *Hard edge and geometric painting and sculpture* - New York
1966 - *Belkahia, Chebaa, Melehi* - Rabat
1969 - *Young artists from around the world* - New York
1971 - *Propositions pour un jeune collectionneur* - Galerie Regency - Paris
1972 - Festival Al-Wasiti - Bagdad
1976 - exposition nationale des arts plastiques - Rabat
1979 - Association marocaine des arts plastiques - Marrakech - Rabat - Essaouira
1980 - *The influence of calligraphy on contemporary arab art* - Londres
- *Third world biennale of graphic art* - Bagdad
- Art contemporain du Maroc - Fondation Joan Miro - Barcelone
- *Alcuni artisti arabi* - Rome
- Foire internationale d'art contemporain 80 (F.I.A.C.) - Grand Palais - Paris
1983 - *Petits formats* - Nadar - Galerie d'art moderne - Casablanca
1984-1985 - *Recents paintings* - The Bronx museum of the arts - New York

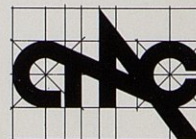
avec la collaboration de



royal air maroc

Maison de la Culture

4, rue Paul-Claudé
38100 Grenoble
tél. : (76) 25.05.45



CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE GRENOBLE

50 francs

18, rue Joseph-Chanrion
38000 Grenoble
tél. : (76) 54.22.20
