

Farid Belkahia

Centre culturel du livre

Édition / Distribution

6, rue du Tigre. Casablanca

Tél : +212522810406

Fax : +212522810407

markazkitab@gmail.com

Première édition 2020

Dépôt légal: 2019MO0000

ISBN: 978-9920-627-00-0



Farid Belkahlia

Naghham Hodaifa



Table des matières

Introduction.....	9
Préambule.....	11
Un itinéraire de vie (repères biographiques).....	13
Le milieu familial	13
Paris	15
Prague	19
Retour au Maroc	21
Aperçu historique L'École de Casablanca et	
Farid Belkahia	27
L'École de Casablanca: tradition et modernité.....	27
Exposition de 1966 – Le groupe de 65 (جماعة ال٦٥) ...	34
Jamaa Lfna / Présence et Action plastique du 9	
mai 1969	36
Les revues culturelles: penser l'art dans son temps	
(1960-70)	39
Maghreb Art (1965-69).....	40
Souffles/Anfâs (1966-73)	42
Farid Belkahia: Panorama de l'œuvre.....	48
Matières et techniques de création.....	48
Peinture à l'huile.....	48
Cuivre	50
Peau	53
Dessin sur papier.....	59

Thèmes et typographie de l'œuvre.....	62
Période dite «expressionniste» ou de Prague.....	62
L'après 1965 et l'alphabet de l'œuvre.....	66
La Main.....	69
Le Malhun.....	73
Féminités / fécondité.....	75
La Transe.....	76
L'arbre.....	79
L'Aube.....	80
Les cartographies. La Dérive des continents.....	81
Marrakech.....	83
De Marrakech à Bagdad et de Bagdad à Marrakech...	83
Jérusalem.....	84
Hommages.....	84
Extraits d'écrits et d'entretiens menés avec Farid	
Belkahia.....	89
L'arbre, le pistachier de l'Atlas, le Batma.....	89
Être artiste.....	90
Sur la dimension sensuelle dans l'œuvre de Belkahia	90
Sur l'art visuel, le regardeur: l'intellectuel et/ou les	
gens de la rue.....	92
Préparation de la peau.....	94
Modèle du puzzle.....	97
Sur les colorants naturels.....	97
L'École des Beaux-arts de Casablanca.....	98
Les Strates de la Mémoire.....	99
Être tiers-mondiste.....	100
Africain et tiers-mondiste.....	101

Exister en tant que micro-situation dans une culture générale.....	102
<i>Souffles</i> (7/8), 1967. Questionnaires.....	105
Écrire sur le travail d'un artiste.....	117
Anthologies d'écrits sur Belkahia	118
Rajae Benchemsi. L'atelier de Farid Belkahia.....	118
Toni Maraini, poétique des membres et des remembrements.....	120
Brahim Alaoui. Farid Belkahia à l'œuvre « <i>Somalia</i> »	122
Jean-Hubert Martin. Farid Belkahia dans l'histoire de l'art contemporain.....	123
Jacques Leenhardt. Cartographie imaginaire	125
Salah Stétié. Ces grands tambours du rêve	126
Bibliographie.....	129
Ouvrages monographiques	129
Livres illustrés (et livres rares signés et numérotés).	131
Revue (sélection).....	132
Images animées.....	135
Archives audiovisuelles: INAthèque BnF	135
Sites internet et articles consultables en ligne.....	136
Travaux universitaires	136
Sélection d'ouvrages collectifs	137

Introduction

Cet ouvrage s'inscrit dans le cadre d'un ambitieux projet culturel initié et mis en œuvre par deux institutions culturelles de renommée, le Prix du Roi Fayçal à Riyad et l'Institut du Monde Arabe à Paris, représenté par la Chaire de l'Institut.

Ce projet se donne pour objectif de faire connaître auprès du grand public une centaine de chercheurs et universitaires arabes et français qui se sont distingués par leurs considérables efforts destinés à la promotion des différentes formes de dialogue constructif et interactif entre les deux rives de la Méditerranée au cours des deux derniers siècles.

Il s'agit d'un authentique hommage que nous tentons de rendre à cette communauté scientifique, aux œuvres exceptionnelles de ces médiateurs culturels, ainsi qu'à leurs vies respectives entièrement dédiées au progrès du savoir, marquant ainsi leur époque par l'innovation et perpétuant une tradition scientifique et humaniste visant notamment la compréhension mutuelle, l'entente et la coopération entre les hommes.

Le choix de soixante personnalités arabes et de quarante personnalités françaises est le fruit d'une réflexion raisonnée et ciblée menée durant plusieurs

mois par un comité scientifique commun soucieux de réunir et présenter une palette de personnalités qui soient, autant que possible, représentatives de chaque discipline et courants de pensée à travers les différentes époques.

Cette liste est loin d'être exhaustive, toutefois, une sélection s'impose malgré le risque ô combien regrettable de sacrifier quelques écrivains, qui ont sans doute le mérite de faire partie de cette pléiade, par milliers. Consolons-nous néanmoins de vous présenter cette belle constellation d'auteurs, et d'initier cette voie qui sera, nous l'espérons, empruntée et poursuivie par d'autres acteurs.

Enfin, nous exprimons notre profonde gratitude aux auteurs qui ont cru en cette initiative et ont participé à sa réalisation. Nos plus sincères remerciements s'adressent également au Prince Khalid Al Fayçal, Président du Prix du Roi Fayçal, et à M. Jack Lang, Président de l'Institut du Monde Arabe, pour leur soutien et suivi continus de ce projet durant toutes ses étapes.

Mojeb Al Zahrani

Abdulaziz Alsebaïl

Préambule

Farid Belkahia, le pionnier de la modernité artistique marocaine, un des fondateurs majeurs de l'art contemporain, a laissé une empreinte décisive dans l'histoire de l'art, non seulement dans son pays natal, le Maroc, mais aussi dans tout le monde arabe et dans l'histoire globale de l'art. Ce précurseur a su élaborer une œuvre, ancrée dans son temps, passionnante et éperdument personnelle. Son rôle, déterminant à un moment crucial de l'histoire maghrébine, postcolonial, va initier une génération de peintres qui vont créer ensemble un mouvement d'avant-garde donnant une version tout à fait originale de la modernité. C'est en interrogeant l'héritage archaïque millénaire et en le faisant dialoguer avec les données de l'art présent qu'ils construisent leur identité artistique. Cette période aura servi à établir pour une mémoire future des repères incontournables dans l'histoire de l'art au Maroc.

Mais l'univers dont Belkahia est seul maître a sa propre sphère qui le distingue de celui de ses contemporains au Maghreb ou dans le monde arabe. Il témoigne d'une réelle singularité par son invention d'une nouvelle forme d'art grâce à l'exploration des matériaux empruntés aux techniques

d'artisans et à une esthétique puisée à un patrimoine ancestral en relation avec la contemporanéité.

Animé d'une grande énergie et volonté, passionné par l'art dans son essence, leader et rassembleur, personnalité résolument affirmée, il sait se faire entendre, se faire comprendre, expansif, toujours prêt au débat et au dialogue. La dimension sociale de l'art retient toute son attention, il développe à la fois la notion d'art pour l'espace public et un langage individuel. C'est à travers la vie des grands personnages qu'on retrace l'histoire...

Un itinéraire de vie (repères biographiques)⁽¹⁾

Le milieu familial

Farid Belkahia est né à Marrakech le 15 novembre 1934 dans un milieu petit-bourgeois particulièrement ouvert à l'art. Sa rencontre avec la peinture vient d'abord de son père, M'Hamed Belkahia, qui fréquente le milieu des artistes étrangers. Il les reçoit, les héberge, comme c'est le cas de deux frères, les peintres polonais Antoine et Olek Teslar (1900-1952), Jeannine Guillou (1909-1946) qui étaient aussi ses amis. Avec eux il rencontre, chez lui, en 1936, Nicolas de Staël (1913-1955), de là naîtra l'union de ce dernier avec Jeannine. Son père s'adonne aussi à la peinture dans ses heures perdues; ce qui est tout à fait inhabituel dans le Maroc de l'époque.

C'est d'ailleurs, à cause de la présence permanente des peintres Olek et Jeannine dans sa maison parentale, que sa mère, Zhor Belcaïd (d'origine berbère), qui ne la supporte pas, demande le divorce en 1935 après deux ans de mariage.

(1) La référence première des repères biographiques fournis dans ce chapitre a été puisée dans des monographies réalisées et écrites par Rajae Benchemsi dédiées à la vie et l'œuvre du peintre (se référer à la bibliographie).

Farid sera alors élevé par sa grand-mère paternelle Tahra Belkahia.

Dès son plus jeune âge, il entre dans le monde de la peinture. Enfant, il pose souvent pour Olek et Jeannine. À l'âge de quinze ans il commence à prendre conscience de son besoin de peindre et réalise ses premiers portraits à l'huile. Il fréquente l'atelier d'Olek Teslar en compagnie du Moulay Ahmed Drissi (1924-1973) – notons qu'Olek Teslar est l'un des fondateurs du Salon d'hiver du Maroc à Marrakech, Belkahia participera à la 5^e édition, en 1953, exposant pour la première fois, à l'âge de 19 ans.

Son père a été l'un des premiers francophones et francophiles de sa génération à obtenir son certificat d'études; à ce titre, il a accompagné la délégation officielle des interprètes lors de l'inauguration de la mosquée de Paris en 1926. D'abord commerçant en essences de parfum, collectionneur et marchand d'objets d'art marocain, de tapis de tradition rurale, de meubles et d'objets en général, il a parcouru les foires européennes, comme à Leipzig en 1922-23⁽¹⁾. Ensuite, après sa faillite, devenu fonctionnaire au contrôle civil, il sera obligé de changer souvent de ville: Marrakech, Amizmiz, Tedders, Oulmès, Azemmour... De ce fait, Farid, enfant, mène une forme de vie nomade changeant fréquemment d'habitation, il connaît ainsi très tôt de nombreuses régions du Maroc. Il intègre un système d'enseignement français,

(1) Zakya Daoud, «Farid Belkahia: j'opère à la limite d'une ambiguïté», in *Lamalif* (Casablanca), n° 117, juin-juillet 1980, p. 49.

d'abord à l'internat au collège français, en 1945, à El-Jadida; puis, au lycée Mangin, à Marrakech, en 1950.

Devant le refus autoritaire, et contradictoire, de son père quant à sa décision de devenir peintre – il voulait que son fils fasse des études d'ingénieur agronome – Farid quitte la maison familiale en 1952 et ne se présente pas à l'examen du baccalauréat. La politique coloniale exercée au Maroc – sous les protectorats français et espagnols (1912-1956) – lui a facilité la tâche et même encourage les « indigènes » à ne pas poursuivre leurs études⁽¹⁾. Comme nombre de jeunes Marocains de sa génération, il est poussé à devenir instituteur. À peine sorti du lycée Mangin, il a enseigné pendant un an, à Ouarzazate, «ce court séjour dans le désert, dit Belkahia, a rempli mes yeux d'espaces fabuleux. Je ne peux dire que cela a déjà marqué définitivement ma peinture, mais l'esprit humain n'oublie rien. Cela continue à travailler quelque part en moi.⁽²⁾»

Paris

Après s'être réconcilié avec son père, il se rend à Paris pour poursuivre ses études; il obtient une bourse et est admis en 1955, à l'École nationale supérieure des Beaux-arts.

(1) Rajae Benchemsi, *Farid Belkahia*, Milan, Skira, 2013, p. 193.

(2) Moulim El Aroussi, «Entretien avec Farid Belkahia», in *Identité et modernité dans la peinture marocaine. Zoom sur les années 60*, Casablanca, Loft Art Gallery, 2012, p. 39.

Il entre d'abord dans l'atelier de Maurice Brianchon (1899-1979), ce professeur-chef rebuté par le classicisme y enseignait depuis 1949. Le mode d'enseignement et l'uniformité du travail en atelier l'effrayent, il le vit comme une menace pesant sur sa propre créativité, selon ses propres termes: «J'étais terrifié de voir quarante personnes. Quarante chevalets. Tout le monde peignant la même chose, avec les mêmes couleurs sombres. Gris. Ce que nous faisons n'avait à mes yeux aucun rapport ni avec l'art ni avec la créativité⁽¹⁾.» Très vite, Farid quitte la classe de Brianchon «pour aller chez un autre professeur [Raymond Legueult (1898-1971) chef d'atelier à l'ENSBA de 1952-1968] à qui j'ai tout de suite dit que le dessin seul ne me suffisait pas, et que je travaillais la couleur dans ma chambre à la cité universitaire⁽²⁾», raconte Farid qui reste dans l'atelier de Legueult jusqu'en 1959.

Dans les différents témoignages de Farid autour de son séjour parisien et de sa formation, il insiste sur le fait qu'il se considère comme «autodidacte», et que ses «vraies préoccupations sont nées en dehors de toute école ou académie⁽³⁾ ».

Dès son arrivé à Paris, le peintre est reçu par l'écrivain

(1) Rajae Benchemsi, *Farid Belkahia*, Paris, Institut du monde arabe, 2005, p. 66.

(2) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 47.

(3) Farid Belkahia, «Questionnaire», in *Souffle* n° 7-8, 3^e-4^e trimestres 1967, p. 27.

François Mauriac (1885-1970); il y rencontre, parmi d'autres: César, Ernst, Dali... Il fréquente le milieu de l'avant-garde (César, Fromanger). Passionné par le cinéma, il est fidèle à la Cinémathèque française (il se liera plus tard à son retour au Maroc avec des gens du milieu des arts du spectacle, comme Pierre Brasseur, Catherine Sauvage et Jacques Brel, grâce à la famille Poirot, un médecin à Marrakech). Durant ces années parisiennes, il participe activement à la scène artistique internationale: ainsi au festival international de la jeunesse mondiale de Varsovie (1955), à la Biennale d'Alexandrie (1956-61) ou celle de Paris (1957-61), ou à Washington (1958) et bien d'autres villes. Malgré toutes ces années de rencontres et de découvertes intellectuelles et artistiques dans un Paris, carrefour des arts, le séjour dans la métropole est difficile pour lui; sa préoccupation identitaire se fait urgente, il sent la nécessité de maîtriser l'histoire de ses origines et ses traditions sans quoi il n'est pas possible de s'inscrire dans son temps. Il exprime ces idées dans une lettre adressée à son père en 1957. Il entreprend alors un long périple au Moyen-Orient afin de tenter de trouver une réponse à la question de l'appartenance culturelle; il se rend à Venise, embarque à bord du «Michelangelo», il visite l'Égypte, se rend à Damas, à Bagdad et à Jérusalem⁽¹⁾.

Lorsque Belkahia arrive, dans les années cinquante, en Égypte – qui est le premier pays arabe à avoir fondé

(1) *Ibid.* Voir aussi Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2013], p. 197.

une École des Beaux-arts, en 1908, au Caire – c’était le foyer de nationalisme arabe, avec Gamal Abdel Nasser, qui mène une politique socialiste et panarabe, notamment avec la nationalisation unilatérale du canal de Suez et la création de la République arabe unie RAU (1958-1961) avec la Syrie (et le Yémen pendant une courte période). Belkahlia se rend à Damas en 1958, y rencontre, parmi d’autres, Fatah al-Moudaress (1922-1999), et expose à la Galerie Nationale.

C’est l’époque du retour dans leurs pays arabes des pionniers *ruwwād* de l’art plastique qui ont étudié à l’étranger, notamment à Paris ou à Rome. C’est dans les décennies soixante et soixante-dix que le monde arabe connaît une croissance économique et une effervescence plastique, en ces années d’utopie cosmopolite et méditerranéenne. Il y a au présent des revendications d’un art visuel panarabe. Les plasticiens arabes ressentent alors la nécessité d’associer leurs efforts à travers les rencontres culturelles et les expositions collectives pour constituer un domaine de création et de recherche artistiques interarabes⁽¹⁾. Le premier Congrès des Arts Plastiques, à Damas, en 1971, a concrétisé la nécessité d’une rencontre à l’échelle arabe d’où résulte la création d’une association panarabe des

(1) cf. Brahim Alaoui, « L’art contemporain dans le monde arabe », in *19 Peintres du Maroc*, Paris, Musée national des Arts Africains et Océaniens, Institut du monde arabe, 1985, p. 106. (voir p. 104-109).

artistes. Ce qui a donné, par la suite, des manifestations successives comme: le Festival al-Wâsitî (Bagdad, avril 1972), le Festival de Damas (octobre 1972), et les Biennales arabes (*Ma'raḍ al-Sinataīn*), la première aura lieu à Bagdad (avril 1974) à laquelle Belkahia participe; à celle de Rabat (1976) il s'oppose à sa participation.

Prague

Belkahia, ce grand voyageur, en quête permanente et à la recherche de l'autre et de sa culture, séjourne ensuite à Prague où il poursuit ses études à l'Accadémie de Théâtre durant trois ans, de 1959 à 1962, grâce à une bourse offerte par le Ministère des Affaires culturelles⁽¹⁾, puis quelques années plus tard, à l'Academia di Brera de Milan, de 1965 à 1966. Nourri d'idées marxistes et de progrès social, son désir de comprendre l'expérience communiste, de s'en faire une idée propre et de voir les différences culturelles en Europe, l'ont poussé à se rendre en Tchécoslovaquie. Il dit qu'il n'était ni procommuniste en y arrivant, ni anticommuniste en la quittant.

Prague, «ville aux cent tours» qui témoigne d'une richesse architecturale exceptionnelle, est le lieu de rencontre et d'échanges culturels et artistiques cosmopolites, voire avant-gardistes (notamment le Bauhaus). Lorsque le peintre y arrive dans la période de la guerre froide, la ville vit la montée du stalinisme.

(1) Mustapha el Kasri, *Farid Belkahia*, Rabat, Imframar, 1963, n. p.

Le séjour pragois est pour lui plus stimulant que le parisien où s'enracine l'essentiel de son travail. Son style et ses sujets y évoluent, il se familiarise avec l'art moderne européen. Les études de la scénographie et le décor l'ont aidé, grâce à la collaboration de plusieurs amis, à faire dès son retour au pays, en tant que décorateur auprès de l'Institut national des Arts populaires au Maroc, un travail qui n'y avait jamais été réalisé: dresser le répertoire de l'art chorégraphique populaire marocain⁽¹⁾. Son œuvre connaît à Prague une nouvelle phase. Comme à Paris il se lie d'amitié avec un cercle d'intellectuels et d'artistes, tels: le marionnettiste

Jiri Trnka (1912-1969) et renoue avec l'athlète tchécoslovaque Emil Zátopek (1922-2000). En effet, l'artiste, pris de passion pour l'athlétisme, croyait pouvoir mener une carrière sportive; il court alors en 1955 avec Zátopek, à qui il rendra hommage, en 1994, dans une œuvre ludique: « en hommage à Emile Zátopek, avec qui j'ai couru ». Il y rencontre aussi des intellectuels étrangers de passage à Prague, tels Pablo Neruda (1904-1973), Louis Aragon (1897-1982), Elsa Triolet (1896-1970) et le musicien Ravi Shankar (1920-2012). Il devient speaker de Radio-Prague à la demande de la chaîne française.

Il se lie avec Alena Novotna, une jeune femme tchèque

(1) Jawad Mohamed, «Deux messages: Ben Allal et Belkahia», in *La Pensée*, n° 2, décembre 1962, p. 99.

(étudiante et interprète en japonais) qu'il veut épouser à Prague, en 1961; sa demande répétée se voit refusée par le ministère de l'Intérieur en Tchécoslovaquie «parce qu'il est étranger», le mariage sera néanmoins célébré par une intervention du parti communiste marocain, Alena sera déchue de sa nationalité, ce qui s'apparentera à une «expérience kafkaïenne» selon les propres termes de Belkahia. Le mariage durera douze ans⁽¹⁾.

Retour au Maroc

Farid (*son prénom veut dire en arabe «unique»*) vit encore à Prague. La ville est alors une plate-forme incontournable: qui se rend à Pékin ou à Moscou y passe forcément. Le peintre reçoit un jour un télégramme des syndicats de gauche marocains qui, le sachant Marocain, lui disent: «Est-ce que tu peux rentrer prendre la direction de l'École des Beaux-arts?»⁽²⁾. Cela fait suite à la sollicitation de Mahjoub Ben Seddik (le secrétaire général de l'Union marocaine des travailleurs, UMT – premier syndicat populaire du royaume – qui siège à l'époque au Conseil municipal de Casablanca). L'occasion lui étant offerte, il la saisit

(1) Michèle Amazallag, «Farid Belkahia. L'art et la matière», in *Jeune Afrique*, n° 1882, 29 janvier – 4 février 1997; voir aussi Zakya Daoud, *op. cit.*, p. 49.

(2) Kenza Sefrioui, «Entretien avec Farid Belkahia», in *La revue Souffles: 1966-1973: espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Éd. du Sirocco, 2014, p. 339.

sans hésitation. Il voit là l'opportunité de contribuer à la reconstruction culturelle de son pays en quête de décolonisation: «tout était à repenser au niveau culturel [...]. Mais on m'a donné une école sans professeurs, un local vide, sans aucune référence de ce qui s'était fait auparavant... Mon prédécesseur avait eu des problèmes avec la municipalité et avait été remercié⁽¹⁾».

En 1962, lorsque Belkahia revient dans son pays, le Maroc, indépendant depuis 1956, est en pleine effervescence dans l'ère de décolonisation, de la prise de conscience identitaire. Le souci majeur est la construction de l'État national et le devoir citoyen individuel envers la nation. Un grand nombre d'intellectuels, d'artistes, de scientifiques, vivant à l'étranger, rentrent en vue de construire leur pays⁽²⁾. Dès son retour, à l'âge de vingt-huit ans, il prend donc la direction de l'École municipale des Beaux-arts de Casablanca, en octobre 1962. Il se consacre pleinement à cette tâche.

Les premiers soucis pour Belkahia – tirés de sa propre expérience subie à l'École des Beaux-arts de Paris – sont d'éviter «l'enseignement autoritaire», de lutter contre le conformisme du travail, d'offrir un enseignement libéral affranchi des pressions académiques et adapté aux spécificités de la culture marocaine et d'arriver au «stade

(1) *Ibid*, p. 337.

(2) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 55.

de démocratisation»⁽¹⁾. Son rôle est déterminant à l'École de Casablanca, devenue sous sa direction, de 1962 à 1974, un lieu de rassemblement d'expériences plastiques et d'idées novatrices. C'est à cause de pressions politiques de plus en plus dures qu'il démissionne de la direction en 1974.

Malgré son retrait de l'enseignement, il alterne action de groupe et travail personnel. Il réussit à créer une dynamique créatrice et intellectuelle, et à s'investir dans la modernisation de l'activité artistique dans des projets architecturaux et urbains. Il fonde ainsi avec Muhammad Benaïssa et Mohammed Melehi (tous deux originaires de la ville d'Asilah) le festival culturel international Moussem d'Asilah, en 1978, qui a toujours lieu chaque année depuis lors. Il est convaincu que l'art et la culture contribuent à la réhabilitation d'une ville médiévale devenue pauvre et laissée à l'abandon. La *médina* au bord de l'Atlantique qui offre ses murs aux peintres, deviendra le lieu privilégié d'un grand nombre d'artistes et d'écrivains marocains et étrangers, tels Marwan (1934-2016), Robert Blackburn (1920-2003), Dia al-Azzawi (1939), Nasser Soumi (1948), Salim al-Dabbagh (1941), LeoNilde Carabba (1938), Rafa Nasiri (1940-2013) et bien d'autres. Galerie à ciel ouvert qui attire au moment de son festival un grand nombre de visiteurs fascinés par la métamorphose de la ville au fil des ans, Asilah est devenue

(1) Dominique Desanti, Jean Decock, «Farid Belkahia, artiste et animateur marocain» [entretien], in *African Arts/Arts d'Afrique*, VII, n° 3, printemps 1969, p. 29.

une vraie institution culturelle. Le Festival est connu aujourd'hui pour ses fresques murales, ses ateliers de gravure et de peinture, ses ateliers pour les enfants, ses conférences et ses spectacles d'arts populaires organisés dans la rue. De là naîtra par la suite une série de fresques menées collectivement par les artistes marocains, comme par exemple, celles des allées des hôpitaux psychiatriques à Berrechid (en 1981)⁽¹⁾ ou à Marrakech. Notons ici qu'en 1979, Belkahia réalise une fresque en peau de 36 m² en mélangeant laine et cuivre, pour l'une des plus grandes collections d'art contemporain au Maroc, dans un esprit de partage en invitant d'autres artistes comme Melehi, Slaoui, Chaïbia...

Farid Belkahia cultive une passion pour l'artisanat, ce qui influence son œuvre et son style de vie. Ainsi son habitation est-elle une architecture en terre selon les traditions locales maghrébines, conçue et réalisée par l'architecte Abderrahim Sijelmassi (1946-2013) sur le principe de la maison arabe, fermée sur l'extérieur, s'ouvrant sur l'immensité du ciel grâce à la présence d'un plan d'eau intérieur, oblong, au milieu duquel se dresse un if à l'image d'un minaret⁽²⁾.

(1) Grâce à Abdallah Ziou Ziou (médecin et psychanalyste) qui met en place une série d'interventions artistiques en invitant une quinzaine d'artistes de Casablanca et de Rabat. cf. Maud Houssai, «Débris modestes. Trois présences plastiques dans l'espace public marocain», in *Zamân. Textes, images & documents*, n° 7, printemps 2017, p. 29-37.

(2) Il fallut plus de dix ans pour construire la maison, dit Rajae

Sa vie durant, l'esprit d'ouverture et d'aventure ne l'a jamais abandonné. Passionné de voyages, outre les pays ou les villes déjà mentionnés, Belkahia explore ainsi le Moyen-Orient en 1958, l'Afrique Noire (Sénégal, Nigéria, Côte d'Ivoire, Dahomey, Niger et Mali) en 1964, le Ghana et l'Amérique en 1968, le Pérou, le Mexique, (il est fasciné par les similitudes qu'il perçoit entre la culture Inca et celle des Berbères du Moyen-Atlas au Maroc) en 1969, le Portugal en 1974. Il passe trois mois aux Caraïbes: dans les îles Grenadines, la Martinique, la Guadeloupe et Haïti où il observe la transe vaudou en 1977. Il visite la Corée en 1978 et tant d'autres contrées jusqu'à la fin de sa vie. Tous ces voyages, que ce soit en Asie, en Afrique, en Europe ou en Amérique, occupent une place importante dans sa formation; ils ont été pour lui la source première qui a nourri sa singularité, ses conceptions et sa curiosité, en lui faisant acquérir une parfaite connaissance des traditions et de la modernité et une vision globale de l'art. Son territoire ne se limite pas au Maghreb.

En 1989, l'artiste rencontre l'écrivaine et poète Rajae

Benchensi, car aucune banque n'acceptait de soutenir un projet d'architecture de terre: à l'époque cela paraissait complètement fantaisiste. La maison de Belkahia a figuré dans l'exposition itinérante *Des Architectures de terre. ou l'Avenir d'une tradition millénaire*, organisée par l'architecte Jean Dethier, en 1981, au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, à Paris, et qui a circulée dans le monde. L'ouvrage éponyme édité à l'occasion de cette exposition a été traduit et édité neuf fois entre 1981 et 1986 en plusieurs langues.

Benchemsi (née à Meknès en 1958). À cette date, professeure à l'École normale supérieure de Meknès et à Marrakech, elle est également animatrice d'une chronique littéraire et critique d'art hebdomadaire à la télévision marocaine (sur la chaîne 2M). Un an plus tard, ils se marient. De leur union naît le 14 avril 1993 leur fille unique Fanou.

Au lendemain de la disparition de Farid Belkahia, le 25 septembre 2014, à Marrakech, la Fondation Farid Belkahia (FFB) est fondée, le 28 mars 2015, dans la palmeraie nord de cette même ville, sur la propriété acquise par l'artiste en 1979. Grâce à l'implication, à l'énergie sans faille et au dévouement de Rajae Benchemsi, l'idée du couple de créer une fondation, qui remonte à 1996, s'est concrétisée afin de perpétuer le rayonnement de l'œuvre de l'artiste.

Son ancien atelier a été transformé en Musée Mathaf Farid Belkahia, inauguré le 12 février 2016. Il permet ainsi de découvrir simultanément le lieu où il a travaillé près de trente années et le musée où l'œuvre est conservée, ce qui assure à sa création une grande visibilité dans toutes ses périodes et dans la variété des supports utilisés par cet immense artiste résolument contemporain⁽¹⁾.

(1) Voir le site officiel de la Fondation FFB, en ligne: [URL <http://fondationfaridbelkahia.com>].

Aperçu historique ***L'École de Casablanca*** **et Farid Belkahia**

Farid Belkahia joue un rôle au premier plan dans le développement de l'art contemporain au Maroc. On ne peut comprendre ou analyser son œuvre sans s'attarder sur ce moment crucial devenu un mouvement d'avant-garde, et qui s'imposera comme référence dans l'histoire de l'art marocain: *l'École de Casablanca* et *le Groupe de Casablanca*, dont il est à l'origine et l'initiateur.

L'École de Casablanca: tradition *et* modernité

«La tradition est le futur de l'homme».

«Je soutiendrai toujours que seul notre passé est à même de nous permettre l'accès à la modernité. Je ne connais pas de modernité anhistorique et je renvoie pour cela au texte capital de Dora Vallier, *L'Art Abstrait*⁽¹⁾.»

Farid Belkahia

(1) Farid Belkahia, in *Revue noire*, n° 12, 1994, p. 8. cf. Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, le Livre de poche, 1967.

Dès sa nomination comme directeur de l'École de Casablanca, Belkahia crée une école d'art «expérimentale» c'est-à-dire qu'il n'y a pas de programme préétabli. Pour gérer cela il faut avoir un esprit de chercheur, savoir prendre des risques, inventer, et surtout savoir travailler en équipe avec des gens compétents. Sur ces années de responsabilité, l'artiste dit: «pour structurer cette école, j'ai fonctionné au flair. [...] Il fallait respecter les horaires et au moindre acte de racisme, c'était la porte sans aucune discussion, parce que j'avais huit nationalités et trois religions. [...] C'était aussi une manière de donner un sens de la responsabilité aux élèves, qui avaient entre seize et vingt-cinq ans. [...] J'avais cinq cent demandes pour trente places.⁽¹⁾»

La tâche est loin d'être facile, au fil des douze années sous sa direction, il rénove l'enseignement en s'entourant, au fur et à mesure, d'une équipe pédagogique de pionniers, il lui faut du temps. À un moment donné, la nouvelle équipe se constitue autour des artistes: Mohamed Melehi (1936-), Mohamed Chebâa (1935-2013), Mohamed Hamidi (1941-) et Mustapha Hafid (1942-) qui dirigent les ateliers de peinture et art graphique; Jacques Azéma (1910-1979) s'occupe de l'atelier de dessin; pour l'enseignement théorique: Toni Maraini (1941-) se charge des cours en histoire de l'art et de la peinture contemporaine et l'anthropologue et chercheur Bert Flint (1931-) des arts

(1) KENZA SEFRIOUI, *op. cit.*, p. 340.

populaires au Maroc (avant 1964 il n'y avait pas de cours en histoire de l'art au Maroc)⁽¹⁾. Il crée également un ciné-club, à l'école, tout en faisant un arrangement avec le directeur du Théâtre municipal Tayeb Saddiki (1939-2016) afin que les étudiants puissent accéder aux pièces de théâtre au prix symbolique⁽²⁾.

Tous sont animés d'une détermination culturelle et politique qui se manifeste au niveau de l'orientation de l'enseignement. L'époque impose, au lendemain de l'indépendance, à l'âge postcolonial, l'urgence de la question d'être soi, d'une prise de conscience commune pour prendre sa place et pour occuper son propre territoire intellectuel et culturel. Ces artistes offrent alors aux étudiants un système pédagogique tout à fait nouveau. Il s'agit de relancer des ateliers et de créer des cours spécialisés dans l'enseignement des arts traditionnels et de penser les enjeux de la tradition dans son rapport à la modernité. Ranimer le tissage, la tapisserie et l'art du tapis, la poterie, les bijoux, l'architecture islamique, la peinture de plafond, la peinture décorative murale de quelques mosquées, les bois peints, la calligraphie... Les arts populaires du Maroc, dont l'identité est plurielle, ont ainsi des caractères transculturels avec des composantes

(1) Voir le témoignage de Toni Maraini sur sa propre expérience comme professeur à l'École des Beaux-arts de Casablanca, cf. Toni Maraini, «Réflexions autour d'un cours d'histoire de l'art», in *Ecrits sur l'art: essai*, Casablanca, éditions Le Fennec, 2014, p. 259-284.

(2) KENZA Sefrioui, *op. cit.*, p. 340.

berbères, islamiques, arabes, amazighes, juives, des influences sahariennes, africaines et transméditerranéennes...

Ensemble, ces pédagogues encouragent leurs étudiants à réinventer la modernité en prenant la décision de repousser les normes esthétiques occidentales préétablies, les poncifs et leurs discours dominants. Mais sans se couper complètement des données dynamiques de l'art vivant comme la *peinture gestuelle* en Europe ou *Action painting* aux États-Unis⁽¹⁾. Ainsi dans les ateliers de Melehi et Chebâa, par exemple, qui portent sur un ensemble de recherches plastiques expérimentales, centrées sur l'intérêt visuel de l'art populaire. L'analyse des bijoux a donné lieu à des travaux graphiques sur l'abstraction géométrique et symbolique «géométrie en noir et blanc»; et celle des tapis et plafonds a inspiré des compositions et variations polychromes. Tandis que les études sur les formes architecturales ont mené à concevoir l'œuvre plastique comme partie intégrante de l'espace architectural⁽²⁾. Ces expériences demandent un savoir-faire et des compétences appropriées aux matériaux et à leurs outillages. Le principe général qui a guidé cette démarche pédagogique a été «la décision de partir d'un patrimoine qui offre plus de richesse que l'acquis académique et

(1) محمد شبيعة، "مرحلتان من التشكيل المغربي"، مجلة أقواس (الكرمل فلسطين)، العدد 12، نيسان 1984، ص. 217-225.

(2) Voir la revue *Maghreb art*, n° 3, printemps 1969, p. 31.

classique pour aboutir à des formes d'investigation plastique d'avant-garde⁽¹⁾», écrivent-ils.

De cette équipe d'enseignants, notamment autour de Belkahia, Melehi et Chebâa va naître le mouvement de *Groupe de Casablanca* qui est à l'origine d'une effervescence culturelle fortement imprégnée de la nécessité de se libérer de la pression de la pensée coloniale qui soutient que l'art contemporain au Maroc ne pourrait être que «naïf». À l'époque du colonialisme qui, prétendait apporter la «civilisation» en déniait la culture et l'identité de l'autre, on parlait aussi d'art «indigène» ou «nègre». Les mots *peinture naïve* ou *arts nègres* étaient aussi dans les lexiques des titres des multiples expositions marocaines de l'époque, comme en 1964 ou en 1965 à Rabat⁽²⁾. Il y avait urgence à faire face, à s'atteler à prouver le contraire; et surtout à couper le cordon avec l'état d'esprit colonial. Le recours à la tradition était la solution la plus immédiate, un acte de libération.

La modernité apporte en général une rupture avec la tradition, mais dans le cas de l'École de Casablanca – qui rappelle d'ailleurs l'esprit du Bauhaus – la nécessité d'assimiler

(1) cf. «Note sur l'expérience des ateliers de peinture et de décoration dirigés par les peintres Chebâa et Melehi à l'école des Beaux-arts de Casablanca», in *ibid.*, les pages 32-44 montrent des dessins graphiques réalisés par les élèves des ateliers de l'École.

(2) Voir « Position 1. Situation de la peinture naïve au Maroc» (dialogue avec Belkahia, Melehi et Chebâa), *Souffles* 7/8, 1967, p. 73-76.

la tradition s'affirme comme acte de modernisation. Avec le retour aux sources, au patrimoine, il ne s'agit pas d'un mimétisme ou de la contemplation nostalgique des œuvres du passé, mais bien au contraire d'élargir l'horizon et d'ouvrir la réflexion afin de retenir ce qu'il y a de singulier, d'originaire et de moderne pour réinventer son identité et modernité propres puisées dans le respect de soi, dans l'appréhension de sa propre histoire et par la revalorisation de son origine et non par le rejet de l'autre. D'ici commence, telle une renaissance, un nouveau champ d'investigation et de découverte d'un patrimoine oublié et négligé. Cela a lieu en analysant et en interrogeant le monde des formes dans ses lois et ses valeurs plastiques, stylistiques, dans ses significations psychologiques et ses dimensions symboliques dans leur environnement populaire rural et citadin. Les signes et les symboles traditionnels deviennent ainsi une importante et authentique source d'inspiration, comme éléments formels qui structurent leurs œuvres, afin de les intensifier pour en réinventer d'autres. Les artistes ont donc posé le problème de l'identité et de l'authenticité entre le legs et les exigences de l'art contemporain, dans une volonté de réappropriation du patrimoine au service de la construction de leur identité artistique, «tout en se démarquant de l'hypocrisie moralisante et du conservatisme de la société marocaine⁽¹⁾».

(1) Brahim Alaoui, «Farid Belkahia à l'œuvre», in *Farid Belkahia ou l'art en liberté*, Paris, Skira, Marrakech, Fondation Farid Belkahia, 2017, p. 68.

Loin d'être enfermée dans un territoire, dans une tradition, l'école s'ouvre aux pratiques artistiques contemporaines. Dans le but d'offrir des expériences différentes aux étudiants des Beaux-arts de Casablanca, Farid Belkahia invite des artistes tels César Baldaccini (1921-1998), Jean Lurçat (1892-1966) ou Pierre Dmitrienko (1925-1974) au sein de l'École en 1970. Cette dernière est devenue un lieu des rencontres régulières et de dialogue entre les professeurs et les élèves pour les encourager à discuter et à s'exprimer sur des thèmes et des problèmes de l'art⁽¹⁾. Ajoutons les multiples voyages sur le terrain menés par l'école, des vraies explorations de recherches, d'études, pour découvrir les traditions populaires, comme dans le Haut Atlas et l'Anti Atlas. Au lieu de proposer un projet individuel où chaque élève expose son travail sur un mur, les professeurs encouragent leurs étudiants (notamment pour le projet final d'études) à travailler en groupe, à investir ensemble tout l'espace architecturé du lieu: sol, mur et plafond comme un volume et un tout et non pas dans la logique d'une image limitée par un cadre, s'inscrivant alors dans un topos imaginaire.

Ainsi ce laboratoire de création artistique à la fois pratique, théorique et pédagogique, où sont menées des études d'anthropologie culturelle, d'arts graphiques, intégrées à l'architecture et aux arts populaires anime alors l'esprit

(1) Toni Maraini, «Diptyque: hommage à Farid Belkahia», in *ibid*, p. 48.

de l'École. Cela s'accompagne de débats, de déclarations, de publications et d'expositions. «Il fallait se regrouper, dit Maraini, et prendre conscience des données historiques dans lesquelles les artistes étaient plongés. [...] Un observateur étranger écrira: "À Casablanca, trois jeunes, Belkahia, Chebâa et Melehi sont... les meneurs du mouvement Pro-arte"⁽¹⁾ ».

Exposition de 1966 – Le groupe de 65 جماعة (٦٥ال)

Dans le Théâtre Mohammed V, à Rabat, en janvier 1966, s'est tenue une exposition regroupant Belkahia-Chebâa-Melehi, la première à être organisée et prise en charge par les peintres d'une manière tout à fait indépendante, en dehors des missions culturelles étrangères (qui encouragent à l'époque la peinture dite naïve) et des salons officiels (il manque alors de galeries privées indépendantes⁽²⁾ et d'institutions culturelles adéquates). Il s'agit d'initier de nouvelles conceptions dans la manière d'exposer alors inhabituelles au Maroc. La presse utilise le terme «Groupe de

(1) J. Bouret, *Les lettres françaises*, 1968, cité par Toni Maraini, *19 peintres du Maroc*, *op. cit.*, p. 13.

(2) *L'Atelier* est une des premières galeries indépendantes du pays, fondée par Pauline Chéreméteff de Mazières en 1971 à Rabat. Entre 1971 et 1991, au 6 bis rue d'Annaba, à Rabat, la galerie *L'Atelier* sans mécénat ni subventions de l'État, organise 79 expositions individuelles et 16 expositions collectives dont Belkahia, Melehi, Chebâa, Kacimi... cf. Morad Montazami, «La galerie *L'Atelier*: le musée sans murs du modernisme transméditerranéen», *Perspective*, 2, 2017, p. 221-228.

Casablanca» (ou «Groupe de 65» dans la presse arabe)⁽¹⁾. Cette exposition-manifeste a une retombée importante: une rencontre entre artistes, écrivains et poètes, des liens d'amitié et de collaboration noués ainsi avec Abdellatif Laâbi (1942), Mostafa Nissabouri (1942) et Ahmed Bouanani (1938-2011) et la naissance de la revue *Souffles*⁽²⁾. Les artistes peintres ont ressenti l'urgence et l'importance d'une telle rencontre: ils ont des idées qu'ils ne savent pas présenter de belle manière, ni documenter leur position dans des textes-manifestes, ils ont besoin d'un public pour les écouter, d'où le rôle de l'écrivain et du poète⁽³⁾. Dans *Souffles*, en son quatrième numéro, en 1966, ces trois peintres «protestent» et publient leur prise de position contre la carence des structures, contre la politique des missions étrangères et contre l'inertie officielle due à l'absence d'un plan national des arts plastiques, notamment dans le choix des œuvres des peintres marocains dans les festivals internationaux (comme celui des *Arts Nègres* à Dakar, avril 1966)⁽⁴⁾. Le numéro 7-8 (1967) est dédié aux arts plastiques.

(1) محمد بينيس، "جماعة 65 بين الاطمئنان والقلق. حوار مع محمد المليحي، محمد شبعة، فريد بلكاهية"، مجلة الثقافة الجديدة المغربية، العدد رقم 7، 1 مارس، 1977، ص. 40-67.

(2) Toni Maraini, «Diptyque: hommage à Farid Belkahia», *op. cit.*, p. 49.

(3) Mohammad Chebâa, «Marḥalatan mn al-tashkīl al-maghribi», in *revue Al-'Aqwas* (al-Karmal), n° 12, avril 1984, p. 219.

(4) «Des peintres protestent», in *Souffles*, n° 4, 1966, p. 36-37.

Ils entament ainsi une activité indépendante qui a pris la forme d'un travail de groupe autonome d'artistes. Des «actions plastiques» s'organisent désormais, déclarées et publiées dans les revues culturelles indépendantes. Ils sont convaincus du rôle dynamique et intégrant de l'artiste dans la société, que «toute action ne peut être que collective» et que «la notion d'artiste-individu doit disparaître»⁽¹⁾ selon les propres termes de Belkahia.

Jamaa Lfna / Présence et Action plastique du 9 mai 1969

شوف ساحة لفنا سعداتك ... افنون الفرجة تسبي من راها
اصغي للحاكي يحكي تاريخك ... قصص وسير ايجلي معناها

Observe la place Jamaa Lfna, veinard!...

On s'y régale de théâtre et des arts

Entends le conteur qui narre l'Histoire...

Les contes et les légendes au sens notoire

Mountassir Douma, *Marrakech* (al-Malhun)⁽²⁾

À partir du 9 mai 1969 et durant 10 jours, s'est tenue à Marrakech, place Jamaâ Lfna, une exposition, qui fait date dans l'histoire de l'art moderne au Maroc, initiée par

(1) Farid Belkahia, «Questionnaire», in *Souffle*, n° 7-8, 3^e-4^e trimestres 1967, p. 29.

(2) Mountassir Douma, «Marrakech», in *Anthologie de la poésie du Melhoun marocain*, établie par Fouad Guessou, Paris, l'Harmattan, 2014, p. 482.

Farid Belkahia. L'exposition s'est faite en réaction à celle de la municipalité de Marrakech et organisée par le ministère de la Culture confié à l'époque à Mohamed El Fassi. Belkahia parvient à convaincre le pacha de Marrakech d'autoriser un tel événement, en lui disant « pendant qu'il y a des manifestations, ça serait formidable qu'on fasse une manifestation à Jamaâ el Fna »⁽¹⁾. Elle a été organisée par ces six peintres: Belkahia, Mohammed Ataallah, Mohamed Chebaa, Mustapha Hafid, Momammed Hamidi et Mohammed Melehi. Il s'agit d'une première exposition d'œuvres d'art à l'air libre sur une place publique, dans la rue, au cœur du paysage urbain, en dehors du cercle fermé des galeries et des salons officiels où le public populaire n'entre jamais⁽²⁾. Il s'agit de rejoindre l'homme là où il se trouve. C'est comme si le groupe « avait un projet de société qu'il mettait en place sur le plan culturel⁽³⁾ » dit Chebâa. Les six artistes participants publient et signent un texte-manifeste (publié en français et en arabe) intitulé *Action plastique* à propos de cette expérience qui montre le vif intérêt du public « non initié » à l'art et l'importance d'aller vers lui, qui, loin de tout préjugé, s'y montre sensible. Les arts plastiques deviennent une sorte de forme d'engagement, une prise de position collective, politique et culturelle, un outil de lien social, un instrument dans la lutte des classes. On peut lire dans le

(1) KENZA Sefrioui, *op. cit.*, p. 341.

(2) Maud Houssai, *op. cit.*, p. 12-16.

(3) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 186.

texte-déclaration imprimé:

«A Jamaâ Lfna, à Marrakech, se déroulent à longueur de journée différents spectacles populaires. Dans cette atmosphère collective, les gens (de la ville, de la campagne, de toutes les couches sociales) se promènent dans un état d'âme particulier. Nous avons accroché nos travaux dans cette place pendant dix jours. [...] Des travaux qui subissent les mêmes variations atmosphériques que les gens, les murs, la place entière. [...] Avec cette confrontation, nous avons voulu, non seulement nous présenter directement et sans formalités à un public varié, mais aussi remettre en question les préjugés de type académique qui, d'une manière ou d'une autre, sont arrivés à influencer la façon de l'homme de la rue. [...] nous nous sommes en effet posés d'une manière concrète le problème de l'art intégré au cadre urbain, à la rue, à la vision éloignée, à la lumière naturelle, etc., et chose capitale, nous nous sommes rendu compte des problèmes posés par la communication artistique et des barrières qui nous restent à franchir, en nous-mêmes, entre nous, et envers ce public⁽¹⁾ ».

(1) «Action plastique», in *Souffles* 13-14, 4^e année, 1^{er} et 2^e trimestre 1969, p. 45-46 (en français) et p. 54 (en arabe). Rééditée en arabe dans «Documents historiques», in *al-Thaqafa al-Jadida*, n° 9, 3^e année, hiver 1978, p. 161.

Les revues culturelles: penser l'art dans son temps (1960-70)

Si nous avons accès aujourd'hui à ces années phares de plein essor dans l'art au Maroc, c'est grâce, tout d'abord, à la multiplication des publications, à la documentation et aux investissements dans la recherche. Il faut nous arrêter devant plusieurs revues novatrices, qui sont une première mise en récit écrit de l'histoire de la modernité artistique marocaine; et de la construction d'un champ critique et documentaire, dans un esprit interdisciplinaire résultant d'une collaboration entre recherche, poésie, architecture, art graphique, photographie et métiers d'art.

Farid Belkahlia comme les autres artistes du *Groupe de Casablanca*, prend conscience que leur effort de réflexion et leur démarche créatrice doivent être accompagnés par un travail de communication. Dans une interview, l'artiste défend sa démarche: «Ce qu'on fait est une démarche nouvelle en soi, même pour nous on cesse de découvrir, de se découvrir. Nous rejetons l'image de l'artiste isolé, incompris, muet dans sa création. On est persuadé qu'une partie de nos efforts doit consister à expliquer ce qu'on fait. La composante didactique doit faire partie de notre démarche, de notre relation au public. [...] Il faut assumer ce décalage et faire le nécessaire pour le dépasser ou du moins l'affronter. Il faut faire toucher du doigt au spectateur les étapes de l'acheminement qu'on fait, d'une façon ou d'une autre, partager cette démarche

très intime avec le public⁽¹⁾.»

Les revues énumérées ci-après qui témoignent de cette action sont francophones, certains numéros sont bilingues (arabe – français pour la revue *Souffles-Anfâs*). En parallèle, d'importantes publications en langue arabe dans des revues marocaines (notamment dans les années 1970) et partout dans le monde arabe ont documenté et théorisé les arts plastiques, faisant dialoguer littérature et arts visuels⁽²⁾.

Maghreb Art (1965-69)

Maghreb Art a été publiée et éditée par l'équipe des Beaux-arts de Casablanca. Farid Belkahia, soutient et encadre le projet de publication, obtient l'autorisation d'utiliser les locaux et le matériel de l'École pour la réalisation de ces numéros, malgré un budget très limité. Rejetant la logique de la peinture occidentale, la revue est devenue un instrument pédagogique de travail, de documentation ouvrant un dialogue entre le public et l'école. Une recherche assidue des découvertes sur le terrain et l'analyse des expressions artistiques populaires au Maroc s'est alors instaurée, comme susdit, par

(1) Fatima Mernissi, «Artistes ou artisans?», [entretien], in *Lamalif. Revue mensuelle culturelle, économique et sociale* (Casablanca), n° 129, oct.-nov. 1981, p. 60.

(2) مجلة الحوليات الأثرية (سورية)، على سبيل المثال: مجلة الثقافة نشرت في سورية ولبنان والمغرب، مجلة الآداب (لبنان)...

exemple, celles des tapis et des bijoux dans la tradition berbère menées par Maraini et Flint. Un grand soin est donné à la réalisation et à la conception graphique et calligraphique accompagnée d'illustrations réalisées et photographiées notamment dans le Haut Atlas et l'Anti Atlas par Melehi. Il s'agit de collecter une archive visuelle pédagogique qui donne accès aux étudiants et au public à cet héritage encore inconnu. La revue a comme titre *Bulletin du centre marocain pour la recherche esthétique et philosophique*, trois numéros ont été édités en 1965, 1966 et 1969. Dans le deuxième numéro de *Maghreb Art*, nous pouvons lire:

«L'enseignement artistique prodigué sous le Protectorat dans les rares écoles de Beaux-arts suivait l'orientation et les fondements de base de l'enseignement de la Métropole. Il était destiné à un public de privilégiés, en majorité étranger. À cet égard, il ne nous concerne pas. Il fallait, au lendemain de l'indépendance, reconcevoir cet enseignement et rechercher les moyens de l'adapter à nos exigences et à nos réalités. Ainsi, avant de faire partie du patrimoine universel, l'art japonais ou l'art mexicain ont d'abord jailli d'un fond de valeurs collectives. Nous nous trouvons confrontés au Maroc avec cette première phase de regroupement, de revalorisation, temps d'arrêt nécessaire qui doit permettre d'inventorier un langage plastique traditionnel afin de le remettre en évidence et de le replacer dans son contexte dynamique

moderne. Il est devenu urgent, en somme, de tenter une approche de notre tradition visuelle et de voir à quel point ses valeurs peuvent être universelles⁽¹⁾. »

Attirons l'attention ici sur la constitution d'une collection de pièces d'art traditionnel marocain par l'école (meublier, portes berbères, tapis et bijoux anciens...), notamment par Bert Flint (mais aussi par Farid Belkahia devenu collectionneur), cela présente un intérêt esthétique, ethnographique, historique et psychologique, en constatant comment tous ces signes auxquels recourt cette esthétique particulière dialoguent entre eux⁽²⁾. La collection de Flint dans son ancienne demeure s'est transformée en musée Tiskiwin, fondé par Flint, à Marrakech, en 2014, et consacré à l'artisanat et à l'histoire des peuples du Maroc et du Sahara.

Souffles/Anfâs (1966-73)

Le projet de la revue d'avant-garde *Souffles* témoigne d'un besoin pour les artistes du *Groupe de Casablanca*, insatisfaits du manque des structures culturelles du pays. Melehi devient le maquettiste de cette revue. Avec Chebâa, il lui confère une belle conception graphique qui résulte d'une collaboration entre poètes et artistes-peintres. Le premier numéro donne un aperçu des œuvres

(1) *Maghreb Art*, n° 2, automne 1966, p. 7.

(2) *Id.*, n° 1, octobre 1965, p. 4.

de Belkahia, Chebâa et Melehi, avec de grandes illustrations qui incitent à découvrir l'univers des peintres en parallèle avec les poésies. En ce qui concerne les poètes, ils se heurtent à l'absence de véritables structures d'édition et d'organisme national dans ce domaine. De cette collaboration naîtra une première maison d'édition poétique indépendante *Atlantes* (1967-1971). *Souffles/Anfâs* a été fondée et dirigée par Abdellatif Laâbi. Dès le premier numéro, ce dernier, en collaboration avec Mostafa Nissabouri, désire que *Souffles* soit le moteur d'une nouvelle pratique culturelle et artistique au Maroc. Fortement engagée politiquement, la revue se positionne très vite tant par rapport à la colonisation (science coloniale et postcoloniale) que par rapport au régime marocain, rêvant de construire le pays; et ensuite, militante, elle s'est concentrée sur la lutte et la révolution pro-palestiniennes. Dans les années 1969-1972 elle devient une tribune du mouvement marxiste-léniniste⁽¹⁾.

Ce parcours est interrompu par un climat politique dévastateur, suite au coup d'État de 1971-72, qui mène à l'interdiction de *Souffles-Anfâs* et à une vague d'arrestations dans le milieu de la gauche radicale. Ainsi sont arrêtés ses principaux animateurs, Laâbi et Abraham Serfaty (en janvier 1972), condamnés lors des procès de (juillet-septembre 1973) à de nombreuses années de prison.

(1) Kenza Sefrioui, *op. cit.*

La collaboration entre poètes, écrivains et peintres se prolongera malgré la censure, la répression exercée contre les intellectuels et l'interdiction de *Souffles*, avec la parution d'une nouvelle revue *Intégral* 1971-78. Cette dernière va contribuer à créer l'espace culturel propice au renouveau de la littérature dans le Maroc contemporain, et «comme prolongement et continuation des idées initialement mises en pratique à l'École des Beaux-Arts de Casablanca⁽¹⁾». Dirigée par Melehi avec la collaboration de Maraini, Nissabouri, Tahar Ben Jelloun et Abdelkébir Khatibi, elle est publiée par les éditions *Shoof* d'art et poésie. Belkahia y participe et publie plusieurs propos recueillis par Maraini, comme «Belkahia: nécessité d'une plateforme pour le contact et la confrontation»⁽²⁾. Citons aussi le compte-rendu sur la première Biennale arabe à Bagdad, en 1974, où un regroupement indépendant des quatorze artistes représente le Maroc; parmi eux est le groupe de Casablanca. Des entretiens dont celui avec Belkahia sont rédigés également par Maraini⁽³⁾.

Parmi d'autres revues culturelles qui s'inscrivent dans la lignée de la gauche traditionnelle citons *Lamalif*, créée en mars 1966-1988. Parmi celles arabophones, *al-Thaqafa al-Jadida: revue de documentation, de critique et création littéraire* (1974-1983), fondée par Mohammed Bennis

(1) Toni Maraini, «Interview de Toni Maraini par Norbert Hillaire», in *Écrits sur l'art. Essai*, Casablanca, éd. Le Fenec, 2014, p. 167.

(2) *Intégral*, n° 9, 3^e année, décembre 1974, p. 30-32.

(3) *Id.*, n° 12-13, 6^e année, mars 1978, p. 5-28.

(1948-) et Mostafa al Masnaoui (1953-2015), publie des écrits autour des arts plastiques, réédite des textes-manifestes d'actions plastiques, avec des interviews d'artistes du groupe de Casablanca, (nous attirons l'attention ici sur le dossier spécial arts plastiques dans le n° 7, mars 1977).

Ce qui importe et est intéressant en ces années, outre la maintenance d'une mission documentaire de valeur historique, c'est la critique et le dialogue, la mise en cause, la réflexion sur les rapports entre tradition et modernité, sur la notion d'*Asâla* (l'authenticité) et de l'engagement. Les vifs débats ne sont pas sans susciter des polémiques. Nombre d'artistes et d'écrivains ont senti les limites et les contraintes de certains discours qui canalisent et régissent la liberté de création. À titre d'exemple, dans son compte-rendu sur l'activité plastique en 1975, Mostafa Nissabouri publie dans *Intégral* un paragraphe intitulé «*Tradition et modernité, ou la recherche de l'ambiguïté*». Il écrit ainsi: «le débat sur la tradition et la modernité n'est pas forcément la clef de voûte de la problématique de la peinture au Maroc, ou même ailleurs; la recherche de l'authenticité, si du moins telle est la préoccupation majeure qui se dégage chez bon nombre de peintres, ne saurait être le résultat d'une dualité qui, à la longue, n'est que l'expression du déchirement consécutif à un phénomène de double-culture, ou mieux, d'acculturation et de soumission à un dirigisme naïf»⁽¹⁾.

(1) Mostafa Nissabouri, «L'activité plastique 1975. Un compte-rendu», in *Intégral*, n° 11, 4^e année, 1976, p. 23.

«On peut se demander si ce retour aux arts traditionnels n'est pas un glissement vers la facilité?» pose Fatima Mernissi à Belkahia et Hassan Slaoui dans son entretien, à l'occasion de leur exposition commune à la galerie Structure BS, à Rabat, en 1981. L'entretien témoigne que le public peut se montrer sceptique devant l'originalité du travail d'artiste «[...] on se bat contre la facilité, contre la création de formes et d'objets esthétisants» répond Belkahia⁽¹⁾.

Ce débat autour de ces questions soulevées par les peintres marocains, qui ne sont d'ailleurs pas les seuls à les poser, a été omniprésent partout dans le monde arabe. Tous ces pays, dans le contexte des années qui ont suivies l'indépendance militent en faveur d'une société nouvelle, l'art et la culture étant un outil dynamique dans des mouvements sociopolitiques plus larges qui prônent la décolonisation⁽²⁾. Les articles traitant du thème de la tradition et de la modernité dans les arts plastiques arabes sont nombreux du *Mashreq* au *Maghreb*; il suffit de consulter les archives des revues arabophones qui en témoignent depuis les années 1960 pour le vérifier⁽³⁾.

Ce qui compte, comme l'écrivait Maraini, «est ce qu'ils

(1) Fatima Mernissi, *op. cit.*, p. 60.

(2) Brahim Alaoui, «Farid Belkahia à l'œuvre», in *op. cit.*, p. 68.

(3) Nous invitons le lecteur à consulter *Archive Sakhr li al-majalāt a-adabīa w al-thaqafīa*, [en ligne] <http://archive.alsharekh.org> (consulté le 1^{er} sept. 2019).

surent dire et faire au moment où il le fallait malgré maintes polémiques idéologiques et sectaires. Au Maghreb, les artistes avaient l'avantage sur poètes et écrivains de dépasser le problème de la langue. Mais la dispute entre réalisme socialiste, abstraction et nouvelles formes de figuration, et le débat sur le rôle de l'art, n'étaient pas moins aigus ainsi que la bataille contre certaines productions qui survivaient dans un avilissant "marché de bazar"⁽¹⁾ ».

À l'occasion de la *Biennale II des peintres arabes*, officiellement organisée à Rabat, en 1976, au lieu de la Palestine, *Intégral* et *al-Thaqafa al-Jadida* ont publié un dossier sur les points de vues du groupe de Casablanca. À la suite de cette biennale, très mal représentée et organisée, selon lui, Belkahia, il démissionne de la présidence de l'Association marocaine des arts plastiques (AMAP) créée en 1972 (il en était président depuis deux mois) et retire son travail de la Biennale. Cet événement va marquer un début de rupture avec toute forme d'agrégation associative sur une large échelle⁽²⁾. Nous attirons l'attention ici que lorsque Farid décide de démissionner de son poste de directeur de l'école des Beaux-arts de Casablanca (1974), Melehi, Atalla, Chebâa et Maraini l'ont déjà quittée. Un cycle de travail est conclu.

(1) Toni Maraini, «Quand artistes et poètes créaient leurs moyens de communication», in *Écrits sur l'art. Essai, op. cit.*, p. 238-239.

(2) *Id.*, «Diptyque: hommage à Farid Belkahia», *op. cit.*, p. 56-57.

Farid Belkahia: Panorama de l'œuvre

Matières et techniques de création

Peinture à l'huile

Les premières œuvres de jeunesse de Belkahia et ensuite durant ses études à Paris ou à Prague jusqu'à son retour au Maroc, suivent la pratique traditionnelle de la peinture à l'huile, à la cire, sur toile, sur papier ou sur bois.

L'année 1965, est une date phare. L'artiste rejette définitivement la pratique de la peinture de chevalet et la référence occidentale du tableau encadré, quadrangulaire, marquant ainsi un tournant définitif dans son travail. La rupture est ferme et métamorphosera toute son œuvre. Il s'agit pour lui de trouver un univers affranchi de la vision picturale académique pour explorer d'autres techniques et matériaux locaux en relation avec les savoir-faire traditionnels marocains et interroger les signes culturels. Cela prend, tout d'abord, «un aspect quasi politique⁽¹⁾» par le recours à des matériaux enracinés dans les pratiques d'artisans marocains. Ce choix est pour lui, au

(1) Rajae Benchemsi, *Farid Belkahia*, Casablanca, Venise Cadre, 2010, p. 23.

départ, un acte de résistance à la colonisation. «J'étais dans une remise en question totale du principe même fondateur du tableau et de la pratique artistique à l'occidentale. Nous n'étions pas seuls à poser ce problème, tous les artistes et intellectuels du Tiers-Monde étaient dans la même situation⁽¹⁾», dit Belkahia. «Ce qui importe est de savoir ce que l'on peut apporter par notre différence à une tradition qui n'est pas la nôtre⁽²⁾», ajoute-t-il; car il est convaincu que l'art n'est pas propre à l'Occident et que «la place de l'artiste du Tiers-Monde dépendra de sa capacité à donner du sens, à apporter ce qui manque actuellement à la création en Occident⁽³⁾», et de «prouver que l'art, dans son évolution, est l'affaire de l'homme, quelque soit sa culture et son aire géographique⁽⁴⁾», est de portée universelle.

Loin de toute considération théorique, militante ou autre, la pratique artistique est avant tout une question physique du rapport du corps avec la matière; cette dernière étant, toujours, la source première de sa fascination. Il s'agit de la recherche d'une autre esthétique où le corps tout entier participe à la création. Le corps est celui qui dicte le choix du support docile ou indomptable, nécessitant plus d'efforts. Le cuivre remplacera ainsi la toile, ce qui

(1) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 56.

(2) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2013], p. 37.

(3) Farid Belkahia, in *Revue noire*, N° 33 – 34, 2^e semestre 1999, p. 19.

(4) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2013], p. 23.

nécessitera d'abord une longue expérience afin d'acquérir une maîtrise renouvelée des savoirs et des techniques et une bonne connaissance de l'alchimie des matières. Le fait de prendre le risque de se frayer un nouveau chemin remet tout en question. Il lui a fallu tout concevoir, à commencer par la notion de la couleur, du graphisme et de l'éducation même de la main⁽¹⁾.

Cuivre

Le cuivre, ce matériau dont les anciens miroirs étaient faits, est fortement lié à l'artisanat dans la conscience collective, et symboliquement associé à la planète Vénus, donc à la féminité, la jeunesse et l'amour. Il entre d'abord dans le registre du relief, du volume, dans celui de la sculpture dont Belkahia a cultivé le désir: « la sculpture est un phantasme que je porte en moi depuis longtemps, depuis toujours⁽²⁾ ». Après avoir travaillé plusieurs années et enfoncé ses mains dans les entrailles de ce métal, Belkahia dit: « j'étais arrivé à un point où je me rendais compte que physiquement je ne pouvais plus accepter la peinture, le fait d'esquisser un geste sur une toile, de gratter une surface ne me suffisait pas⁽³⁾ ».

Le travail sur ce métal dur, ductile et malléable, fluide et solide, résistant et fragile, s'effectue en différé. Il le

(1) Zakya Daoud, *op. cit.*, p 49.

(2) Fatima Mernissi, *op. cit.*, p. 58.

(3) Dominique Desanti, Jean Decock, *op. cit.*, p. 29.

martèle et l'adoucît au contact du feu, le brûle, l'oxyde, le découpe, le froisse, le plie, le bat, le moule, le plisse, l'enroule et l'arrondit; traité aux acides, aux vernis, cloué sur des supports de bois, ce qui permet l'émergence de bas-reliefs ondulés. Un véritable corps à corps s'engage avec ce matériau travaillé à l'aide de pointe de fer, chalumeau et marteau. Nous sommes devant une autre esthétique du corps livré au travail d'élaboration.

Le fond monochrome du métal a ses propres possibilités qui sont tirées au maximum par Belkahia qui n'intervient pas avec d'autres couleurs. La feuille de cuivre est jaune, ocre, dorée-brillante, rouge ou brune, oxydée elle donnera un vert-de-gris; et ses valeurs, par le respect de la nature-même de ce matériau, ne viennent que par l'oxydation, la glaçure, le vernis, le grattage et la superposition. Avec son traitement pictural, cet artiste-forgeron (artisan et alchimiste) obtient un cuivre brillant, poli, terne ou mat. Il lui faut lutter pour acquérir un parfait savoir-faire artisanal: «il m'a fallu tout reconvertir, dit l'artiste, la notion de couleur, du graphisme et ce fut la naissance du relief. Ce travail a exigé de la discipline et une meilleure connaissance des possibilités physiques et émotionnelles du cuivre⁽¹⁾.»

Malgré ce que nous avons noté sur l'esprit de l'époque et les questionnements autour de la tradition et de la modernité, son travail sur cuivre ne rencontre que peu de

(1) Zakya Daoud, *op. cit.*, p. 49.

succès à l'époque. Il se heurte à une absolue incompréhension. Ses collectionneurs lui reprochent d'avoir abandonné son travail expressionniste; et en quelque sorte il a perdu «son identité» et toute crédibilité. Certains parlent d'archaïsme, d'un travail artisanal. Il ne vendra aucune œuvre durant sept ans, et il entre dans une période de difficulté financière⁽¹⁾.

L'artiste explore ce matériau durant douze ans, jusqu'à ce qu'un jour, en 1975, une nouvelle matière prend place pour y inventer son esthétique personnelle. Écoutons Belkahia:

« Un soir, tard, dans la nuit vers trois heure ou quatre heure du matin, j'écoutais une radio [...], et j'ai entendu un expert des métaux dire que le cuivre allait devenir un minerai très rare et que son utilisation d'une manière démesurée dans les fils électriques et dans l'industrie en général pourrait conduire à sa disparition ou du moins à sa raréfaction. Alors je me suis dit qu'il fallait vite trouver un remplacement. Je sentais que j'allais me trouver du jour au lendemain privé de mon support de travail de base. Alors j'ai opté pour la peau.⁽²⁾ »

(1) *Ibid.*

(2) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 58-61.

Peau

Comme cela s'est passé avec le cuivre, Belkahia prend une période de repli consacré à l'apprentissage, à la recherche et à l'expérimentation, à un réexamen minutieux de la peau d'agneau ou de mouton – et plus tard celle de vache hollandaise – qu'il choisit comme matériau il y reviendra sans cesse jusqu'à sa disparition. Brahim Alaoui cite l'un de ses échanges avec l'artiste, qui dit: «Tu ne peux pas t'imaginer comment j'ai travaillé la peau pendant quatre ans d'arrache-pied, sans que personne ne voie ce travail... Je l'ai maltraitée, je l'ai faite passer par les états les plus invraisemblables, pour voir ce qu'elle est capable de faire: sa tension, son point de rupture, comment elle réagit au feu, comment elle réagit à l'eau, comment elle réagit aux acides. Une mise à l'épreuve pour mieux connaître la matière⁽¹⁾».

Le travail commence alors par le stade de la matière brute, la peau crue, non préparée. La peau, ce vénérable matériau lié à une tradition artisanale ancestrale et locale, est «commune à toute animalité, celle de la bête mais aussi la nôtre qu'il s'agit de sublimer, de transcender⁽²⁾»; par son intervention dans ce corps organique, en décomposition, vidé de sa chair, qui renvoie à l'animal mort auquel elle a appartenu, Belkahia redonne vie, en fait une matière

(1) Brahim Alaoui, «Farid Belkahia à l'œuvre», *op. cit.*, p. 69.

(2) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [Venise Cadre, 2010], p. 34.

revivifiée⁽¹⁾. «Je suis minute par minute sa nouvelle naissance, dit le peintre, c'est-à-dire son passage de l'état-cadavre à l'état-support pour l'œuvre. Je ne l'achète pas toute préparée. Le traitement de la peau est une étape très importante dans ma démarche. [...] La peau naît avec mon travail⁽²⁾».

Une véritable recherche et mise en œuvre d'ordre technique s'entament avec ce tissu élastique. La temporalité, cruciale dans cette démarche, a ses propres lois et nécessités naturelles le long traitement artistique passant de l'état cru à la naissance de l'œuvre, et qui présente des difficultés et des aléas: ainsi le temps de séchage à l'air d'une manière naturelle, et surtout à l'abri du soleil, l'attente, le lavage, l'iconographie, l'alchimie. Il n'y a pas une seule peau qui ressemble une autre, chacune est une «identité individuelle»⁽³⁾.

«Outre le fait que la peau possède une grande beauté naturelle, dit l'artiste, elle initie à une sobriété qui oblige à une sorte d'intimité avec la nature. [...] Sans compter que, symboliquement, la peau de bélier ne va pas sans rappeler le geste du sacrifice d'Abraham et qu'elle est

(1) Le film réalisé par Raoul Ruiz, *Paya y talla, une visite chez Farid Belkahia*, 40' (1989), laisse voir le processus de création par l'artiste à partir de l'état brut de la peau jusqu'à l'œuvre aboutie.

(2) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 62.

(3) *Arts et les gens* (émission radiophonique) coll. *Périscope*, diffusée le lundi 26 mai 1986, Paris, France Culture, FM, Radio France. Archives audiovisuelles INAthèque, BnF.

littéralement l'écorce du corps⁽¹⁾».

La peau se refuse à la peinture. Dans sa démarche, un peintre touche et retouche à nouveau la surface peinte dans un mouvement répétitif, peignant, effaçant, recouvrant, superposant; tandis que dans la besogne de Belkahia sur cette membrane, la logique est toute autre. Sur peau on ne peut pas retoucher, on ne peut pas couvrir, il ne s'agit pas de peinture mais plutôt de teinture. Il s'agit ici d'une «explication technique»⁽²⁾, celle de l'imprégnation: c'est-à-dire que la couleur ne reste pas sur la surface, comme dans la peinture traditionnelle, ce n'est pas un revêtement appliqué sur un support, mais elle pénètre dans le corps même de la matière-support. La couleur s'incorpore ainsi dans la peau-même. La peau décline la couleur chimique ou synthétique, seuls les pigments traditionnels et naturels (végétal ou minéral) s'appliquent, tels: le henné, le bleu de méthylène, le bleu de cobalt, le safran, l'écorce de grenade et le *smagh* (encre végétale utilisée dans les écoles coraniques)... Il s'agit d'un travail d'écologiste.

La couleur de base de Belkahia est le henné, qui est une pâte. Il fabrique des instruments à base de roseau ou carrément avec une cuillère ou une louche pour l'appliquer

(1) Farid Belkahia, «Les Strates de la mémoire», in *Farid Belkahia*, Marrakech, Matisse Art Gallery, 2004.

(2) «Mission Maroc Mosem culturel d'Asilah» (reportage) (1/5), *Télé RFO* Paris, diffusé le mercredi 1^{er} juillet 1987. Archives audiovisuelles INAthèque, BnF.

sur le support: l'usage d'un pinceau n'est pas possible⁽¹⁾. Le temps joue un rôle déterminant dans l'imprégnation, les nuances de couleur et les valeurs chromatiques et lumineuses: plus le henné reste sur l'épiderme plus la couleur est foncée, jusqu'à saturation, allant des brun foncé, rouge au jaune d'ocre; le temps de la pose détermine l'intensité et la densité de la couleur pénétrant la peau. Pour obtenir le noir (en réalité il s'agit plutôt d'un bleu foncé), l'artiste mélange le henné avec du bleu cobalt. Une fois le pigment posé, on ne peut ni le retirer ni l'effacer ni le couvrir comme avec la peinture à l'huile, la tempera, l'acrylique ou d'autres techniques. L'artiste devient tanneur, teinturier, tatoueur.

À travers la peau, on songe au rite, au sacrifice, à la réminiscence palimpseste. À l'état cru, le cuir sent très fort; le processus de la création se charge d'émotions, de sens et de sensualité à commencer par l'odorat. La peau nous rappelle qu'elle est la couverture vivante de l'être, elle est l'enveloppe qui le protège, interface entre le dedans et le dehors. À travers ses pores on entre en contact direct avec l'extérieur et on reçoit toutes les sensations.

Les feuilles séchées et pulvérisées qui deviennent verdâtres au contact de l'eau et qui fournissent le colorant rouge, le henné en poudre, parfumé, devient son outil favori. Et le souvenir surgit. D'abord, celui de la grand-

(1) *Les Arts et les gens* (INA), *op. cit.*

mère, avec qui il passa l'essentiel de son enfance, elle en imprégnait toujours sa chevelure. Une réminiscence secrète. Au Maroc, comme ailleurs, dans les rites de fécondité et pour célébrer les noces, certaines parties du corps sont embellies de délicats tatouages au henné; le corps répand la douce lueur de cette matière érotisante. «Je sens encore dans leurs tresses épaisses et rouges cette odeur brûlante de désir⁽¹⁾», dit Belkahia. Le henné, ce produit qui est utilisé depuis des milliers d'années dans l'histoire, connu pour ses vertus médicales, colorantes et cosmétiques est chargé de significations symboliques et rituelles. Il accompagne les traditions familiales ancestrales en lien avec les principaux événements de la vie.

Dans son travail sur peau, tout entre en jeu. L'artiste procède selon le mode du puzzle: il découpe des planches de bois, en plusieurs petites planchettes et en multiplie les pièces, qui assemblées peuvent devenir dans leur relation entre elles et avec le vide de format monumental. En effet Farid, par son utilisation de la peau, très extensible, souple, tendue sur des planches de bois aux découpes totémiques, agrafée en arrière, obtient des structures mobiles. Ce sont des compositions libres. Des surfaces décomposées et assemblées. L'œuvre même devient une installation. Elle se fragmente et se rassemble, se construit souvent en plusieurs morceaux dans une sorte

(1) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [Venise Cadre, 2010], p. 40-42.

d'emboîtement. De ce morcellement des parties advient la création. Les panneaux de bois, sur lesquels la peau est tendue, participent du graphisme. Ils sont découpés dans une étonnante variété de formes spécifiques, ainsi que la forme du motif à dessiner, avant d'y tendre la peau puis d'y attribuer signes et couleurs. Il s'agit ainsi de structures isolées construites au préalable. Le travail suit un long processus de A à Z conduit par l'artiste devenu menuisier. Il découpe, mesure des formes ondulées, les limite par des lignes, joue dans la composition de l'œuvre. Ainsi besogne-t-il tel un artisan.

La peau s'étire translucide, se plie au bord des planches, vibre comme les instruments de musique, sonne comme tambourin ou tambour.

L'irrégularité même de la peau, les défauts de surface et ensuite sa dimension s'imposent à la conception de chaque œuvre, pensée au préalable par un croquis. Le choix de la peau se fait en fonction du dessin, en tenant compte de ses taches, des endroits translucides, rugueux, foncés, des dépigmentations. Chacune est différente de l'autre, constituant l'identité individuelle. Son choix va s'effectuer selon ce qui doit advenir au niveau du dessin⁽¹⁾. Le dessin sur peau sera réussi ou raté car on ne peut ni effacer, ni retoucher. La peau avec ses seuls colorants naturels intéressent Farid, qui ne voit pas «la

(1) Mission Maroc moussem culturel d'Asilah, 1/5, *op. cit.*.

nécessité de reproduire sur ce matériau vivant les possibilités que [lui] offre déjà le papier⁽¹⁾».

Dessin sur papier

Sa vie durant, Belkahia ne rompt jamais avec le travail sur papier. Il cultive une véritable passion pour le dessin et le papier. Il pense en dessin: «le dessin est à la peinture ce que le mot est à la poésie», dit-il. Le dessin est la base de son travail et le moyen idéal pour arriver à l'œuvre avant sa réalisation. Tout travail, même monumental, est pensé au préalable en miniature à partir d'esquisses sur papier, qui offrent des variations sur une même idée et traduisent au mieux ce qu'il imaginait. «Son crayon à mine de plomb ne le quitte jamais, ni la feuille de papier dont il a besoin pour ne rien laisser perdre des toiles d'araignées invisibles qui se forment à chaque instant à l'intérieur de sa main⁽²⁾» dit Salah Stétié.

Il use de l'aquarelle et d'une grande variété d'encres naturelles, certaines connues pour leur usage sur les tissus. Il emploie aussi le café ou encore le thé, évite les produits chimiques.

Retracer et analyser ces études et esquisses constitue une documentation sur son processus créatif et une

(1) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [Venise cadre, 2010], p. 43.

(2) Salah Stétié, «Ces grands tambours du rêve», in *Farid Belkahia*, Paris, Institut du monde arabe, 2005, p. 13.

méthode d'approche pour interpréter son œuvre, comme chez les anciens grands maîtres de la peinture.

Farid Belkahia, est non seulement conscient du rôle du papier dans le processus créateur mais aussi il expose ses dessins pour faire assister le regardeur à la genèse de son œuvre. À l'occasion de son exposition à Rabat (1981), il déclare sa volonté d'exposer ses dessins afin de «démontrer comment on arrive à ce résultat-là. On est habitué à voir l'objet terminé, fini, mais moi je trouve que c'est très important de montrer tout le cheminement, les doutes, les blocages, les réouvertures jusqu'à l'aboutissement, au produit fini, c'est-à-dire faire participer le public [...]. Pour une pièce⁽¹⁾, je mettrais deux, trois dessins et puis la pièce, c'est tout, c'est-à-dire, je vais essayer de lui donner assez pour qu'il puisse imaginer le reste, refaire le cheminement⁽²⁾».

En dehors des techniques déjà mentionnées, Belkahia s'exerce aussi avec différents procédés de gravure. Il mélange également plusieurs matériaux comme tapisserie et cuivre, cuivre et peau, dessin sur écorce, etc. «toute son œuvre sera le lieu d'une fascination passionnelle exercée par des matériaux divers» écrit Benchemsi⁽³⁾.

Il n'y a pas de coupure systématique dans son travail,

(1) Le mot pièce désigne ici œuvre artistique.

(2) Fatima Mernissi, *op. cit.*, p. 62-63.

(3) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2013], p. 11.

on trouve des travaux sur cuivre pendant qu'il travaille sur peau. Il pratique aussi la sculpture en fer ou en bronze, toujours de format monumental (citons par exemple celle créée à l'occasion des Jeux Olympiques de Séoul, en 1988). Les différents thèmes et représentations abordés par lui se chevauchent dans la durée.

Thèmes et typographie de l'œuvre

Période dite «expressionniste» ou de Prague

La phase dite «expressionniste» ou de Prague, caractérise ses toiles de jeunesse et reflète ses préoccupations envers la souffrance humaine. Celles-ci s'accroissent lors de sa découverte des atrocités des charniers nazis, au moment de sa visite au camp d'Auschwitz en 1955. Ensuite, par sa rencontre avec les blessures de la Deuxième Guerre mondiale qui sont encore, à cette époque, visibles en Europe. Cela fait suite aussi, à la guerre d'Algérie, notamment lors de son séjour à Prague. «Les combattants avaient le soutien de tout le bloc communiste et donc Prague recevait des Algériens qui venaient se soigner d'estropies physiques ou mentales causées par la guerre. J'ai rencontré tout ce monde et j'ai suivi la guerre de loin⁽¹⁾», dit Belkahia. L'artiste connaît Henri Aleg⁽²⁾, il conduit avec lui des entretiens durant plusieurs jours, où il lui raconte les horreurs de la torture, et a décrit sans

(1) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 48.

(2) Il se révolte contre le régime colonial et s'engage comme militant au parti communiste algérien. Directeur et Journaliste au journal *Alger républicain*, arrêté, torturé et transféré à la prison d'Alger.

concession l'ampleur, l'effroi des sévices et de la violence qui avaient lieu dans les prisons françaises durant la guerre en Algérie dans son ouvrage *La Question*. Ce livre longtemps interdit en France a été lu par Belkahia et l'a profondément marqué. À la même époque il lit aussi Tourgueniev et Dostoïevski. D'ailleurs, Belkahia est influencé par sa propre expérience du colonialisme au Maroc, qui fut le théâtre des violences commises par les militaires de l'occupation française dans les années 1950 à la veille de l'Indépendance du pays. Il a toute latitude pour observer la politique coloniale, et en fait l'expérience autant à Paris, par les échanges conflictuels qu'il eut avec les étudiants de Beaux-arts. Ainsi dans sa toile *Mohammed V dans la lune* (de 1954, avant son voyage à Paris), il s'agit du visage de Sultan Mohammed V, devenu visible seulement à la lune, enlevé, privé de son royaume et contraint à l'exil. «J'ai vu les militaires dans ma ville ouvrir des boutiques par la force, car les Marocains en signe de protestations fermaient des fois leurs commerces. Mohammed V fut déposé, on a mis Ben Arafà à sa place⁽¹⁾.» Belkahia prend très vite des positions anticoloniales et contre l'oppression là où se trouve.

De ces éléments et du profond sentiment d'injustice naissent des tableaux de jeunesse qui traitent de la condition humaine, montrant des corps déformés, mutilés

(1) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 44.

et allongés, prostrés et mis en scène d'une manière tragique, qui «semblent extirpés non d'eux-mêmes, mais de la notion même de l'humain. [...] Plus que la mort, c'est l'impossibilité du mourir qu'expriment ces personnages qui semblent voués à une attente sans objet ni commencement, comme si le concept même de la mort, privé de la dimension du devenir, les déposait de leur humanité. Cette préoccupation, de la douleur de l'homme, ne devait plus jamais quitter Farid Belkahia⁽¹⁾», écrit Rajae Benchemsi. Citons parmi ses tableaux d'alors: *La Torture* (1962), *Événements d'Algérie* (1961-62), *Le Cri wac-wac* (1962), *Cuba si* (1961). Le traitement pictural de ces œuvres peut faire écho à Rouault, peintre estimé de Belkahia. Dans certains tableaux, comme *Séances* (1961-62), les corps extirpés déterminent la surface du cadre de l'œuvre, qui n'est plus rectangulaire, mais se prolonge avec les pieds ou les bras pliés, ce qui accentue la brutalité de traitement que les corps ont subis. Le choix du dessin qui détermine le format et la forme du cadre deviendra par la suite l'une des caractéristiques de son œuvre.

À propos de sa peinture datant de ces années, le critique d'art Gaston Diehl (1912-1999) écrit en 1962: «il nous restitue aujourd'hui une œuvre d'une plénitude vraiment mûrie où une humaine densité se marie intimement à la

(1) Rajae Benchemsi, *Farid Belkahia. L'intuition créatrice*, Rabat, Marsam, 2012, p. 39-40.

qualité d'expression de tous les éléments picturaux. La raffinement sévère de ses accords, la rigueur nerveuse de son trait, le pouvoir d'obsession de ses formes réelles ou fictives, composent un univers dont l'inoubliable force d'accent est le répondant même de sa personnalité⁽¹⁾ ».

La notoriété artistique de Belkahia dans sa jeunesse est considérable, et il faut attirer l'attention ici sur la reconnaissance croissante que l'œuvre connaît, très tôt. Elle figure déjà dans plusieurs collections à Paris, Madrid, New-York, Londres, Bruxelles et Zurich⁽²⁾. L'année 1963-64 est celle d'un événement historique dans l'histoire de l'art marocain avec la *Rencontre internationale des artistes*, une exposition d'art contemporain qui a eu lieu à Rabat, au musée des Oudaïa, et à Marrakech, et a coïncidé avec le Salon national des artistes Marocains. L'œuvre de Belkahia, très appréciée, figure sur la couverture du catalogue⁽³⁾. Parmi les artistes exposés citons Giacometti, Hartung, Picasso, Miró, Fautrier, Matisse, Dufy, Zao Wou-Ki, Abboud et bien d'autres.

(1) Gaston Diehl, *Peintres contemporains de l'École de Paris. Peintres marocains*, cat. exp. Paris, avril-mai 1962, [n. p.], 1962, p. 52.

(2) Mustapha el Kasri, *op. cit.*, n. p.

(3) Il y a deux versions du catalogue. Les reproductions d'œuvres de Belkahia ne sont pas identiques dans les deux versions: *Poissons* (1961) figure dans un, et *Forêt* (1961) dans l'autre.

L'après 1965 et l'alphabet de l'œuvre

« Quant à la tradition, elle est une somme d'énergie créatrice issue de notre collectivité. Elle constitue notre patrimoine⁽¹⁾. »

Farid Belkahia

Le fait d'abandonner la peinture à l'huile définitivement en 1965 et de tourner le dos, après une reconnaissance de son travail, est un défi et une audace de la part de l'artiste en même temps qu'une conviction intérieure chez lui de la force et de l'originalité de sa démarche. « Dans mon travail, je ne vois pas de coupure. Il n'y a pas eu passage de ce qu'on appelle vulgairement figuration à l'abstraction, mais une continuité⁽²⁾ » : cette citation de Belkahia est à méditer. Le rejet de la toile en faveur du cuivre ou de la peau qui par leurs dimensions et leur matérialité déterminent la conception de chaque œuvre, ce choix du support borne d'une certaine manière l'iconographie, la canalise. Les formes vont se dépouiller de plus en plus et les signes se simplifier. Il faut toutefois souligner qu'il y a une différence capitale entre l'aventure du cuivre et celle de la peau, où le travail sur cette dernière permet un graphisme plus libre qui s'inscrit instinctivement sur sa surface. Sur cuivre ou sur peau, ces supports offrent des résistances

(1) Farid Belkahia, « Questionnaire », *op. cit.*, p. 28.

(2) *Ibid.*, p. 26.

qui permettent à Farid d'aborder la dimension du relief et de la sculpture. Malgré l'aspect abstrait du travail, la figure est toujours présente. L'intérêt primordial de Belkahia reste, quelle que soit la nature du support utilisé, «l'être humain» et ce sera sans cesse l'axe principal de toute sa démarche.

La richesse du répertoire des symboles et motifs, des caractères africains, berbères, amazighs, sahariens, arabes ou islamiques..., qu'il a toujours regardé et collectionné constituent pour lui les premiers puits d'inspiration qu'il s'associe souvent avec des signes graphiques tfinagh (alphabet berbère et touareg) afin de créer son propre vocabulaire de signes, leur donnant un autre sens et une autre explication. Cela dominera toute son œuvre. On peut observer ainsi une obsession pour le cercle, la flèche, la croix, le point, le triangle, le carré, le signe de l'infini... Des schèmes. Des labyrinthes. Tout un jeu de formes géométriques: damiers, diamètres, lignes droites, courbes, brisées, parallèles, convergentes... qui se juxtaposent avec des lignes pures tempérées par des motifs de végétaux naturalistes, stylisés et asymétriques faisant écho à un vocabulaire ornemental traditionnel. Par son traitement pictural, ce recueil de représentations devient son alphabet personnel. L'œuvre est le produit de la faculté innée de l'artiste nourrie par les *structures anthropologiques de l'imaginaire*⁽¹⁾ et un savoir renouvelé de la règle du matériau. Le matériau devenu *esprit*.

(1) Nous empruntons ici l'expression de Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, Allier, 1960.

On peut parler ici d'une influence, celle de Paul Klee (1879-1940) [ou même de Vassily Kandinsky (1866-1944)], en tout ce qu'ils partagent d'intuitif, le recours aux signes, le choix des couleurs, les formes épurées. Pour Klee «les éléments spécifiques de l'art graphique sont des points et des énergies linéaires, planes et spatiales⁽¹⁾». «Il a touché à tout ce qui me préoccupait, les couleurs, les signes⁽²⁾» dit Belkahia. À l'époque de l'École de Casablanca, l'art amazigh – tatouage, bijoux et textiles, notamment les tapis – a été utilisé comme substrat de la peinture abstraite. Paul Klee, qui a enseigné au Bauhaus (de 1920 au 1931), et a rédigé ses cours sur les formes picturales «a été influencé par les tissages de l'Afrique du Nord et il a dit, dans un de ses écrits, qu'il avait une arrière grand-mère d'origine tunisienne. C'est ce qui l'a amené à faire ce voyage en Tunisie. Il y a d'autres peintres, dont les travaux, quand on les scrute de près, apparaissent presque comme les tapis⁽³⁾» dit Melehi. Belkahia a été très tôt sensible au monde du signe, c'est la raison pour laquelle Klee, comme l'art rural, ont attiré son attention. Il a bâti son monde formel avec un graphisme géométrique, et transposé dans son œuvre, dans une palette de teintures, un vocabulaire de signes puisés dans un registre culturel millénaire mêlé avec la modernité.

(1) Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Bâle, éditions Gonthier, 1964, p. 34.

(2) Zakia Daoud, *op. cit.*, p. 52.

(3) Moulim El Aroussi, *op. cit.*, p. 10.

Il y a chez lui une économie de couleurs (et un minimum de moyens) avec une approche affinant le rapport de l'ombre et de la lumière, des couleurs chaudes de la terre. Des lignes épurées, souvent uniques, limitent le dessin. Ou bien une multitude de traits et de symboles invitent le regardeur à se rapprocher pour voir de près, pour les scruter, les déchiffrer, tels des signes de protection, tels un talisman. On peut distinguer des fentes, des ouvertures, des seins, des jambes, un phallus, des doigts... mais tout se dessine en fragment, d'une manière qui communique avec le vide de l'espace dans lequel l'œuvre se trouve. Tout se met à branler, à vibrer, à s'entremêler.

Tout au long de sa carrière nous pouvons observer de nombreuses thématiques:

La Main

« La main définit l'homme, la pensée sans le faire de la main, n'est rien⁽¹⁾ ».

Farid Belkahia

Le thème de la main a retenu l'artiste depuis *Le Cri Wac-Wac* datant de 1962. Cette toile est un tondo formant un visage qui occupe la totalité de son espace, où

(1) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2013], p. 41.

se superposent trois couleurs: rouge, jaune et bleu. Avec un seul œil grand ouvert, un nez, la bouche béante sur un cri, et ensuite les deux mains qui empoignent les paumes de l'artiste, c'est un appel d'effroi, un geste d'arrêt, faisant écho au *Cri* d'Edvard Munch. C'est la manière pour Belkahia de prendre position contre la pression du régime communiste de Prague; et plus largement contre la pression partout où elle se trouve, dans ces pays de Wac-Wac, cette terre fabuleuse décrite dans les ouvrages arabes du VII^e au XIII^e siècles.

La main deviendra par la suite un leitmotiv largement traité par Belkahia depuis les années 1970 et jusqu'à la fin de sa vie. Avec *Histoire de la main* de 1978, il s'agit d'une série d'œuvres sur cuivre, en relief. La main se transforme d'une œuvre à l'autre, d'une forme abstraite, d'une seule ligne onduleuse, à une main ouverte, doigts détachés, puis fragmentée en multiples divisions dans *Main éclatée* suivant les lignes de vie. Au cours du temps, elle devient l'œuvre toute entière. Cette dernière se métamorphose en main, arrondie, découpée selon les contours d'une vraie main dressée et ouverte, dont la taille est presque à l'échelle humaine (comme celles réalisées en 1980 au format 152 x 124,5 cm). La conception de ces dernières est dans la logique du travail en série avec des variations: la forme extérieure suit un même modèle; tandis que le traitement graphique et pictural diffère largement d'une œuvre à l'autre. Regardons ainsi

celles aux dessins délicats qui, prenant formes de tatouages, font appel aux signes encrés sur le corps des femmes: *la main tatouée*. Dans d'autres, il y a des yeux, pleins d'yeux, ou un œil unique: *la main regarde et pense*. Parfois la couleur prime, fragmentée ou entière, monochrome ou polychrome, il y a un contour extérieur clair qui la retrace: *la main se dessine*. Par cette juxtaposition de lignes délicates qui s'entrecroisent, se contournent, par ces triangles, ces cercles qui offrent mille détails et invitent à s'approcher pour interpréter la paume de la main avec ses lignes de vie, ouverte vers le lecteur-regardeur, l'artiste fait-il signe à la chiromancie ? Chaque doigt, trait, relief, révèle un potentiel de l'individu, une empreinte unique, un destin, que Belkahia laisse le soin à chacun de déchiffrer: *la main révélatrice et divinatoire*.

Le secret de la main est donné par les signes, les lignes, le henné et les teintures couleur terre. Cette écriture symbolique, vient tatouer la peau parcheminée traitée, teintée par l'artiste. On peut voir aussi des variations d'œuvres de henné sur peau où la forme de la main est vide à l'intérieur, seuls les contours sont traités avec une infinité de signes et symboles d'une délicatesse extrême. Sur ce terrain, la répétition des *Mains* exprime une originalité, un nouveau regard porté au même motif; elle ouvre accès à une temporalité autre, à une différence, à une relève.

Les séries des mains sur peau, de grand format, évoquent celle de Fatma, ce signe de protection de la tradition

populaire pour conjurer le mal et le mauvais œil. Dessinée au henné, elles font écho aux mains délicates tatouées des femmes qui inspirent l'érotisme, mais le tatouage au henné est aussi traditionnellement considéré comme «prophylactique», dans la pharmacopée le henné est utilisé pour cicatriser les blessures, devenant alors le protecteur d'une peau blessée⁽¹⁾. Les mains de Farid avec leurs cinq doigts longs, ouverts, séparés, écartés, sont mystérieuses, chargées, froissées et tapissées de millier des signes, ordonnées par d'innombrables détails talismaniques et énigmatiques d'une écriture secrète. S'agit-il de sauver les signes de l'oubli ?

La main, cet organe terminal du membre supérieur, qui permet le toucher et la préhension est douée «d'une physionomie – visage sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent⁽²⁾». Cette «compagne inlassable» par qui, elle seule, passe tout processus de travail. Ces mille sens qui s'y révèlent ne sont pas sans rappeler *l'Éloge de la main* texte d'Henri Focillon: la main est action: elle pense, elle crée, elle cherche, elle touche l'univers, créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte⁽³⁾. Universelle, le tout s'y tient résumé.

(1) Jérôme Dupont, «Farid Belkahia, signe et matériaux», in *Horizons Maghrébin – le droit à la mémoire*, n° 44, 2001, p. 191.

(2) Henri Focillon, «Éloge de la main» (1934), in *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaire de France, 1943, 7e édition, 1981, p. 101-128. Voir aussi Jean Brun, *La Main*, Paris, R. Delpire, 1968.

(3) *Ibid.*

Le Malhun

«Nous arrivons avec une culture du verbe, de l'écrit⁽¹⁾»

Belkahia

Le *malhun* est un genre de poésie populaire, de tradition orale, composé en arabe-maghrébin, issu du milieu des artisans, pratiqué traditionnellement par la gent masculine. Il est apparu au Maroc au XII^e siècle. Parmi les thèmes les plus récurrents du *malhun* qui se situe entre le sacré et le profane, entre la passion, la fusion et l'inaccessibilité, vient l'allégorie du féminin avec une description fortement érotisée du corps de l'amante pour célébrer sa beauté physique; le *Harraz*, un des thèmes, raconte les ruses utilisées par l'amant pour retrouver sa bien-aimée emprisonnée par un autre, il décrit une rivalité entre deux hommes.

Farid Belkahia entreprend une série d'œuvres sur le *malhun* dans les années 1980-90. C'est le côté érotique de cette poésie populaire qui l'a fasciné. Cette attirance vers ce genre poétique peut faire penser à l'esprit de l'époque. Un groupe de poètes, notamment de la revue *Souffles*, s'est intéressé à la poésie populaire marocaine, tentant de relier le patrimoine à ce qu'il y avait de dynamique dans cette littérature⁽²⁾. Certains *malhuns* ont

(1) *Rencontres Africaines: exposition d'art actuel*, cat. exp. Paris, Institut du monde arabe, 1994, p. 10.

(2) Moulim El Aroussi, «L'apport de Abdellatif Laâbi», *op. cit.*, p. 184.

été adaptés au théâtre dans les années 1960, comme *Herraz Aouicha* de Mekki Belkorchi par le dramaturge et metteur en scène marocain Tayeb Saddiki.

Dans son travail sur cette thématique, Belkahia abandonne au fil de temps le format du rectangle long d'un paysage largement exploité pour ce thème, au profit du tondo. L'être est circulaire selon lui et «chaque individu est enfermé dans un cercle. Dans une sorte de cosmos personnel, où nous subissons de partout des pressions que la transe libère⁽¹⁾», dit-il. «La figure allégorique du corps se trouve ainsi déplacée et déterritorialisée, le mouvement étant amplifié par l'absence de toute idée de commencement dans la figure du cercle⁽²⁾». Dans ses *Malhuns* de format rectangulaire allongé, le corps se dessine en une ligne onduleuse, libre et épurée, refermée sur elle-même, pénétrée par une forme phallique surgissant et convolant vers lui dans une plénitude. Dans les tondi le graphisme devient plus fragmenté, des corps juxtaposés par delà le vide ménagé dans l'œuvre. L'artiste qui procède en assemblant les pièces, ne dessine pas ses figures sur un tondo traditionnel. Les formes se mettent à vibrer. Dans son travail sur le *malhun* Farid Belkahia apporte, dit Rajae Benchemsi, des nouvelles dimensions relatives à l'expérience érotique, celles de la dérive et du vertige, la

(1) Rajae Benchemsi, *Procession, Farid Belkahia*, Paris, Galerie Climats, 1996, p. 35.

(2) *Id.*, *op. cit.*, [2013] p. 97 et *sq.*

notion de vertige de l'inconnu et de l'impénétrabilité du lieu caché. Du lieu du mystère. Le lieu de la matrice⁽¹⁾.

Féminités / fécondité

Le corps féminin est la matrice centrale des créations de Farid Belkahia. Sans tête, plein et généreux, il rappelle dans son œuvre la divinité féminine, la « Déesse-mère » du Paléolithique qui revêt une dimension sacrée en vénération de la Terre, de la fertilité, de la fécondité. *Lala Umtrum* (1974) offre au regard l'iconographie d'une figure féminine au caractère sexuel hypertrophié: plus de visage, plus d'extrémités du corps, tout se condense avec une représentation en rouge de henné qui figure les lèvres du sexe féminin, le sacralise, emblème du mystère de la vie. *Lala Umtrum* de Belkahia tout comme (malgré la différence) *L'Origine du monde* de Courbet échappe totalement au statut d'image grivoise, pornographique, pour une célébration de la féminité, du désir.

Ces représentations du corps de la femme dans l'œuvre de Belkahia se réfèrent plutôt à celles des traditions africaines, indiennes ou précolombiennes où le sujet est le désir sexuel, mutuel, la femme étant active autant que l'homme. C'est une iconographie qui se distingue largement des *nus* féminins de la peinture occidentale, où le corps

(1) *Id.*, «L'érotisme dans le Melhoun», in *Farid Belkahia*, cat. exp. Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1999, p. 57-62.

abandonné est souvent offert pour les yeux de l'homme, il est devenu objet⁽¹⁾.

Les allusions sexuelles et charnelles qui laissent libre cours au plaisir avec des connotations érotiques dominent toute l'œuvre. Il faut savoir les décrypter dans ces images en apparence abstraite qui peuvent en cacher une autre. Cette épaisseur sensuelle qui existe non seulement dans la série du *Malhun*, dans ses *femmes* ou dans les variations de *ses corps dansants*, devient incitative. Ce phénomène permanent, écrit-il, «indéfectible de l'homme. C'est une autre forme de vie, à la fois biologique, mentale et psychique. C'est un immense phénomène de connaissance en même temps qu'une vision du monde. [...] La sensualité me donne une totale liberté d'expression⁽²⁾». Dans ses créations surgissent ainsi des formes imaginaires sensuelles, des êtres androgynes, hybrides, décomposés. Les intitulés de certaines œuvres sur peaux célèbrent ostensiblement le désir, l'éros, comme *Erotika* (1980).

La Transe

Fasciné par le phénomène de la transe et l'universalité de ses principes, Belkahia assiste à de nombreuses cérémonies à travers le monde. D'abord au Maroc, notamment dans les confréries musulmanes mystiques, les *Gnawa*. Il

(1) Voir John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 2008 (1^{er} édition 1972), p. 53 et *sq.*

(2) Farid Belkahia, «Questionnaire», *op. cit.*, p. 27.

retrouve un rituel chamanique similaire avec le *Kut* en Corée, dans la religion Candomblé pratiquée au Brésil; il assiste aussi à des soirées vaudou à Haïti et à des cérémonies funéraires dans certaines tribus d'Afrique... Il découvre que la transe «abolit les frontières culturelles et sociales, et met à nu la nature première de l'être. C'est précisément en cela qu'elle m'intéresse» dit-il. De plus, la transe est, d'abord, une question de corps, ancrée dans la tradition. Elle a un objectif thérapeutique et selon lui, elle répond à un problème d'actualité, il n'est nullement en accord avec la psychiatrie telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, il y a des voies plus naturelles. La transe est une manière de guérir, d'agir contre les influences négatives ou en faveur de mauvais esprits. L'artiste n'a pas fait d'études ethnographiques ou sociologiques. L'essentiel pour lui est ne pas être un «voyeur», d'être dans la transe jusqu'à un certain point, de ne pas entrer en transe, ce qui est difficile car le rythme provoque des sensations puissantes, là il quitte la séance: «je reste dans la transe tant que je peux supporter», il faut être témoin; y entrer c'est la perte de conscience qui n'est pas l'objet de sa recherche⁽¹⁾. Il a ainsi longuement observé le corps en situation de transe qui se métamorphose physiquement. Selon lui, les êtres en transe se forment en triangulation et en rond: «L'homme dans sa réalité profonde, est une forme

(1) «Mission Maroc mousslem culturel d'Asilah», 1/5, 1/7/1987, *op. cit.*

abstraite. La femme en état de transe, structurellement, réagit de la même manière quelque soit sa culture et ses origines et s'inscrit dans une forme circulaire. L'homme en outre épouse la forme du triangle⁽¹⁾» dit l'artiste.

Le travail sur la transe concerne ses techniques et ses mythographies, son sens du sacré et son expression des énergies primordiales, notamment dans le rituel des Gnawa d'Afrique Noire où entrent en jeu des couleurs (jaune, rouge, bleu, noir et blanc), chacune ayant sa symbolique, le bleu par exemple exprime l'eau⁽²⁾. Les confréries Gnawa actuelles la pratiquent encore de nos jours au Maroc où la musique et le chant jouent un rôle essentiel⁽³⁾. Farid Belkahlia, lui-même joueur de tambour, a un sens musical inné, cela l'a amené à s'interroger sur la tradition de la Procession dans les confréries religieuses soufies. Il réalise ainsi une série d'œuvres circulaires intitulées *Procession* évidées au centre où la bordure devient l'œuvre, «chaque individu est à lui seul une foule», dit-il⁽⁴⁾.

(1) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2013], p. 97.

(2) «Mission Maroc moussem culturel d'Asilah», *op. cit.*

(3) Chaque année, depuis 1994, le Festival des Gnawa à Essaouira et le Festival de musique sacrée à Fès, ont lieu au Maroc, célébrant la tradition d'une culture et son ouverture au monde. – France-Musique, émission «Carnets de voyage»: *Les voies Gnawa au Maroc*, avec Jean Pouchelon, du dimanche 1^{er} février 2015:

<https://www.francemusique.fr/emissions/carnet-de-voyage/les-voies-gnawa-au-maroc-16653>.

(4) Rajae Benchemsi, *Procession*, *op. cit.*, p. 35-37, et sq.

L'arbre

Le travail sur la thématique de l'arbre et la place qu'il occupe dans sa vie est fondamental. Le choix de son terrain à Marrakech, en 1979, a été déterminé par sa fascination pour un arbre, un pistachier de l'Atlas, le *Batma*, dont la gomme entre dans la composition de l'encens utilisé lors des rituels Gnawa. Sa maison sera construite autour de cet arbre, situé au centre de la demeure.

Peu de temps après, Farid entame une série des travaux sur le thème de l'arbre qui joue un rôle primordial dans le bon fonctionnement écologique terrestre. Vénééré et sacré, c'est pour lui le symbole de l'homme. Le thème a connu une évolution et beaucoup de variations tout au long de son parcours artistique. Les premières études sur ce thème datent de 1961, intitulées *La Forêt*, elles renvoient à une expérience où il s'est perdu dans une forêt des montagnes Tatars⁽¹⁾. Son style devient de plus en plus symbolique, chargé de dimensions spirituelles.

En 1993, il consacre une exposition à cette thématique, à la galerie al-Manar, à Casablanca, où il expose un arbre réel, un figuier, à côté d'une centaine d'aquarelles et dessins sur peaux⁽²⁾, ainsi que des variations sur ce même thème: *Arbre magique; Arbre à palabre; Arbre Hermaphrodite*

(1) «Biographie» sur le site officiel de la Fondation Farid Belkahia [en ligne] <http://fondationfaridbelkahia.com>

(2) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [Venise Cadre, 2010], p 74, et *sq.*

(1989)... La Fondation Farid Belkahia à Marrakech a organisé plusieurs expositions sur ce sujet comme *L'entre-monde ou la symbolique de l'arbre* (2017) ou *L'Arbre à palabre* (2016).

L'Aube

L'aube: le début, la naissance, le point du jour; ce moment fugace d'une semi-obscureté, d'une blancheur rosée, rougeâtre, verdâtre, bleutée, argentée, jaune, ce laps éphémère qui précède l'aurore, blême, lactée ou claire, est une source inépuisable d'émerveillement pour Belkahia. Il présente ainsi depuis les années 1960 maintes variations autour de ce thème. Les œuvres circulaires ou rectangulaires présentent une vision cosmique qui déploie la naissance de la nature. Une poésie de la rêverie, une légèreté entre les deux espaces terrestre et céleste; deux univers opposés, mais complémentaires qui suggèrent l'union en revêtant une nouvelle dimension esthétique. La terre, avec ses lignes courbes et ses formes arrondies, se transforme en signe, souvent de forme phallique ou triangulaire, qui transperce un arc en dégradé de couleurs. Une autre forme onirique dans le haut se mire sur l'espace tangible du bas. Des *métaphores désirantes*. « Et toujours, du côté d'un horizon improbable, introduisant une perspective par moments déconcertante, on voit émerger un corps céleste orbitant autour d'on ne sait quelle nova extrapicturale, constitué de tranches d'arc-en-ciel aux couleurs vives, signalant comme l'exhumation

récurrente d'un rêve infigurable dont on n'aurait jamais voulu s'éveiller⁽¹⁾».

Les cartographies. La Dérive des continents

Belkahia, ce voyageur insatiable qui parcourt le monde depuis son jeune âge, fasciné par la diversité des cultures, a éprouvé très tôt l'aberration de la pensée des frontières, ces lignes imaginaires séparant les territoires continus. *La Dérive des continents*, de format sphérique comme le globe terrestre, est une série d'œuvres majeures réalisées par l'artiste. Ces déplacements horizontaux lents, géologiques, des blocs continentaux poursuivis sur des millions d'années, l'interrogent notamment en ce qui concerne l'impact néfaste de l'homme sur le devenir du vivant sur la planète. Il réinvestit alors l'histoire politique en cartographie universelle «toute géographie est d'abord une géographie humaine»⁽²⁾.

La Dérive des continents est d'abord un hommage à Sharîf al-Idrîsî (né au Maroc en 1100) qui a rédigé le traité de géographie *نزهة المشتاق في اختراق الآفاق* connu sous le nom *Tabula Rogeriana* en menant un minutieux travail d'enquête qui allait durer plus de dix-huit ans. Il inventait ainsi une première carte géographique et un planisphère du monde, laissant un encyclopédisme d'informations et

(1) Mostafa Nissabouri, «Comme un soleil à son lever», in *L'atelier de Farid Belkahia*, Casablanca, L'Atelier 21, 2013, p. 12.

(2) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2010], p. 83.

de commentaires que la carte ne peut pas représenter: descriptions de la nature, routes, architectures, merveilles, mœurs...; plus de cinq mille noms de lieux, de fleuves et de montagnes sont répertoriés⁽¹⁾. *En hommage à Sharîf al-Idrîsî* (2004), Belkahia dessine la mappemonde sans frontière; la mappemonde d'al-Idrîsî est une «pure romance» par rapport aux cartes tumultueuses de nos jours.

Les cartes circulaires créées par Belkahia, sont d'abord sur parchemin; et chaque peau est unique, d'une à l'autre l'aspect et le coloris peuvent varier. Ainsi *La Dérive des continents* sur le pelage d'une vache hollandaise (2008, de 155 cm de diamètre) tacheté blanc et noir dessine une géographie imaginaire, hasardeuse, est comme il le dit «la peau elle-même est une géographie du monde, un microcosme. Il n'y a rien à y ajouter⁽²⁾.» Dans d'autres *Dérives des continents* ou *Les Hasards de la dérive* (1984), Farid Belkahia reprend la carte dans son espace politico-géographique actuel, divisé, comme celle de l'Afrique ou de la Palestine, la redessine, colorie chaque pays dans les limites de l'étendue d'un territoire. Ou il réinvente le contour de l'Afrique-Amérique soudées en un seul bloc. Dans une autre œuvre, il les fragmente, crée d'autres déplacements continentaux, qui se dessinent au hasard, se réunissent ou s'écartent. C'est là sa manière de prendre position contre l'absurdité des conflits, pour une humanité sans frontière.

(1) «al-Idrîsî géographe», in BnF. [en ligne] URL classes.bnf.fr.

(2) Rajae Benchemsi, *op. cit.*, [2013], p. 137.

Marrakech

Belkahia a souvent représenté sa ville natale, Marrakech, par le chiffre Sept. Dans la conscience collective la ville est liée aux sept saints patrons qui veillent sur elle et la protège, *les sabâatu rijal*. L'artiste n'hésite donc pas à figurer, dans une série datant de 1989, sept triangles avec une flèche dirigée vers le haut et une autre vers le bas pour désigner sa ville.

De Marrakech à Bagdad et de Bagdad à Marrakech

Profondément affecté par le drame irakien, l'artiste réalise une série d'œuvres en hommage à ce pays meurtri, tourmenté et pillé par la guerre, liant Bagdad à sa demeure, à Marrakech. Lors de sa participation à la première Biennale Arabe de 1974, il se lie d'amitié avec plusieurs de ses artistes dont Azzawi, Samarchi; il déclare: «je connaissais d'autres pays du Moyen-Orient mais aucun ne m'a touché et surpris autant que l'Irak [...] on a une impression de grande activité artistique moderne, on y voit des panneaux monumentaux, des bas-reliefs et sculptures sur les places publiques, des musées, des galeries et écoles d'art. [...] on sent l'apport culturel d'arts du passé⁽¹⁾».

(1) Toni Maraini, «diptyque: hommage à Farid Belkahia», in *op. cit.*, p. 42-43.

Jérusalem

De nombreuses œuvres célèbrent la spiritualité de la ville de Jérusalem, visitée par l'artiste lors de son voyage au Moyen-Orient, en 1958. À ses yeux ce lieu sacré des trois monothéismes doit rester celui de la mémoire et de la cohabitation. Sa manière de prendre position dans le conflit entre Palestine et Israël constitue une sorte d'engagement politique.

«*Qui vole un bœuf est un voleur. Qui vole un pays est un prince. Qui tue un homme est un assassin. Qui tue 100 000 hommes est un héros*»: Belkahia exécute une série de dessins légendée par cette note, en 1984. Son œuvre s'adosse à un refus du mal que l'homme fait subir à l'homme. Révolté par l'injustice, par la guerre et le désarroi politique qui déchirent la population, il célèbre à maintes reprises des pays en conflit en prenant une position politique, comme: Cuba, l'Algérie, la Somalie...

En 1995, en exposant sa série sur le thème *La dignité de l'homme et non les droits de l'homme*, il présente le monde Arabe à l'exposition organisée à l'occasion du cinquantenaire des Nations Unies à Genève.

Hommages

Tout au long de sa vie, Belkahia réalise une série d'hommages, en mémoire de ses voyages, de ses rencontres,

de ses lectures, constituant un cercle d'affinités entre des personnes qu'il a rencontrées, lues ou qui ont influencé sa pensée, des philosophes, poètes, voyageurs... tout ce et ceux qui importent pour lui; des grands esprits de l'humanité, à commencer par le grand voyageur et explorateur Berbère, Ibn Battuta (1304-1377) auquel il rend hommage en 1980.

Ses hommages vont à René Char (1907-1988, poète français), à Antoni Tàpies (1923-2012, artiste et théoricien d'art espagnol), à Antoni Gaudí (1852-1926, artiste et architecte catalan), à Saint-John Perse (1887-1975, poète français), à Lalla Mira (reine d'un royaume dans le rituel *Gnawa*), à Kateb Yacine (1929-1989, écrivain algérien), à Émile Zátopek (1922-2000, athlète tchécoslovaque), à Gaston Bachelard (1884-1962, philosophe français – *Hommage à Gaston Bachelard* est une œuvre magistrale acquise par le Centre G. Pompidou en 2013)⁽¹⁾... La liste s'avère longue et retrace ses affinités, sa vie et ses rencontres. Sans entrer dans les détails de chaque *hommage*, il s'agit d'œuvres (souvent d'apparence abstraite) qui diffèrent largement l'une de l'autre et qui ne font généralement pas référence directe à la personne évoquée.

(1) Voir Michel Gauthier, «Farid Belkahia: pour un folklore planétaire», in *Farid Belkahia: ou L'art en liberté*, op. cit., p. 86-90.

Animé par un pressant désir de création, il concrétise son œuvre au bout d'une patiente investigation fouillant jusqu'aux entrailles de la matière, tout en célébrant ses qualités et en respectant sa nature propres. Il est difficile de séparer ses divers procédés. Son œuvre est à la fois une peinture, une teinture, un dessin, une sculpture et une installation. Il réussit à « capter et peindre la forme dans une matière qui la moule, sans toutefois la "sculpter"⁽¹⁾ ». La forme se dessine dans l'espace en se libérant de la surface fermée du cadre classique du tableau qui, traditionnellement monté sur châssis quadrangulaire, est une fenêtre ouverte sur le monde. Il réinterprète ainsi tous les éléments de la peinture occidentale et crée son *Shaped canvas*⁽²⁾; grâce à cette combinaison entre les bords et le motif pictural il donne force de réalité à la forme dessinée. Par des lignes *actives*: courbes, ondulations, volutes, spirales, tour à tour passives, dynamiques, intermédiaires, angulaires, circulaires, ces formes librement inventives délimitent des silhouettes originales. La forme de l'œuvre convole ainsi avec celle du motif. Farid Belkahia substitue la toile et invente aussi son propre alphabet visuel, concentré, épuré,

(1) Toni Maraini, «L'œuvre de Farid Belkahia. Une dramaturge du sacré», in *Écrits sur l'art.*, *op. cit.*, p. 149.

(2) Le *shaped canvas* est une expression en anglais pour qualifier les peintures réalisées sur des toiles non rectangulaires, rondes ou triangulaires, des œuvres non planes, à la fois picturales et sculpturales, notamment chez Frank Stella (1936-) et Charles Hinman (1932-).

dans un univers imaginaire, émanant d'un souffle onirique et poétique, instinctif et sensuel, avec les coloris de la terre, chromatisme chaud et lumineux qui *fait corps, prend corps*, devient *réalité* avec la peau même de l'œuvre.

Nourrie de son expérience existentialiste, d'une longue réflexion et de recherches sur la tradition, qui est pour lui un élément «vivant» qu'il faut l'interroger afin de la renouveler en permanence, car elle est le «futur de l'homme», son œuvre se distingue ainsi par cet intérêt radical qui associe la recherche plastique contemporaine avec un héritage de mémoire ancestral archaïque millénaire, grâce à l'exploration des techniques et des matériaux artisanaux. Il introduit alors une nouvelle conception des possibilités esthétiques, en transformant un nouveau système de références qui oriente le regard vers les arts immémoriaux.

Bien au-delà des frontières et des cadres, par-delà les horizons nationaux, identitaires ou culturels, s'inscrit son œuvre, nourrie par l'imaginaire et un savoir renouvelé du geste des matières, devenue *esprit*. Son art n'appartient qu'à la liberté, poussé par la passion et le fabuleux instinct de son auteur, maître dans sa création et indépendant quant à sa réception. Il faut le rejoindre par la couleur et par la forme. Véritable alphabet de la peinture à la fois tactile et visuel, il n'a nul besoin d'interprète verbal; il sollicite l'œil du regardeur, invité à scruter, à l'admirer de près. Devant l'œuvre artistique, le regardeur est mis en présence d'un langage pictural *onirique* bien distinct du

langage écrit. Farid Belkahia nous a donné ainsi l'occasion d'entrevoir une rencontre, de déchiffrer l'originalité d'un métissage qui relève du monde de la multiplicité, de la subtilité et de la différence.

Extraits d'écrits et d'entretiens menés avec Farid Belkahia

L'arbre, le pistachier de l'Atlas, le Batma

«J'ai toujours été fasciné par l'arbre. Lorsqu'en 1979, je décide d'acquérir une propriété à Marrakech, c'est un arbre qui détermine mon choix. J'arrive sur un terrain nu, aride et rocailleux. Quelques palmiers se dressent, augustes et seuls, dans un ciel cinglant d'une lumière blanche et aveuglante. Un ciel tendu à se rompre sous l'effet d'une chaleur torride. De rares oliviers, centenaires, semblent ployer sous le poids du temps.

Je vois au loin un magnifique arbre, majestueux et qui, étrangement, ne paraît pas souffrir de la chaleur. Je demande à l'agent qui m'accompagne si cet arbre fait partie du terrain et devant sa réponse affirmative, je lui signifie mon intention de l'acheter. Ma propriété de Marrakech se mêle, dans mon esprit, à la passion que j'éprouve pour cet arbre. Pour moi c'était un appel. J'ai eu l'impression de le reconnaître et de me voir en lui. Depuis j'ai planté près d'un millier d'arbres.»

(cf. Rajae Benchemsi, *Farid Belkahia*, Casablanca, Venise Cadre, 2010, p. 71.)

Être artiste

«Le véritable artiste est quelqu'un qui existe vraiment dans la société, qui fait partie de la société. Il est impossible actuellement de vivre en marge. Moi, je voudrais une démystification de l'artiste. L'artiste ne doit pas être une chose exceptionnelle. Il n'y a rien de plus exceptionnel que l'homme de la rue. Absolument rien. Si l'artiste a le plus petit pouvoir c'est peut-être simplement de révéler au public les choses qu'il a en lui-même et qu'il découvre par son intermédiaire. Je lui fais simplement découvrir *lui-même*. Mais je ne veux pas être une personne exceptionnelle, je veux être exactement comme lui. Je le suis. De plus, je suis pour la démystification parce que j'ai l'impression que depuis des millénaires nous vivons dans un cercle de conventions automatiques. La convention devient une forme de justification. Je voudrais libérer... je ne peux pas vivre en deux personnages, je reste un. Ma vie est à l'image de ce que je fais».

(cf. Dominique DESANTI, Jean DECOCK, «Farid Belkahia, Artiste et animateur marocain » [Interview], in *African Arts/Arts d'Afrique* (California, Los Angeles), v II, n° 3, printemps 1969, p. 29).

Sur la dimension sensuelle dans l'œuvre de Belkahia

«Il y a de la sensualité. Beaucoup. C'est une constante parce que la sensualité comme l'oppression et son corollaire la torture, est un phénomène permanent, indéfectible de

l'homme. C'est une forme de vie à la fois biologique, mentale et psychique. C'est un immense phénomène de connaissance, en même temps qu'une vision du monde. C'est une partie de l'individu et une partie essentielle. La sensualité est l'expression ultime de l'être. Certaines personnes m'ont traité de pornographe, parce qu'ils considèrent comme une profanation l'intervention de l'artiste dans leur monde interne. Mais je veux être de plus en plus clair et vivre avec plus de cohésion avec moi-même. La sensualité est un état, une philosophie, une manière d'être, et j'estime que c'est important de dire cela en tant qu'Arabe parce que c'est une entité refoulée. De plus, il se trouve que l'art actuellement est de plus en plus asexué.

Bien sûr, j'opère à la limite d'une ambiguïté et je sais que certains se sentent mal à l'aise devant ce que je fais. Mais mon but est de poser des questions, pas d'agresser, d'amener à réfléchir sur cette dimension humaine. J'essaie en tout cas de traduire mes fantasmes dans une forme qui est à la fois mâle et femelle. C'est la même forme en fait, mais l'une est réceptacle, l'autre agressivité, mais elles s'emboîtent, se chevauchent, s'entrecroisent, se fusionnent. Il n'y a pas différence, mais complémentarité.

C'est la démarche de l'être humain, le langage lyrique de l'amour. Il est important de le constater. Bien sûr, on pourrait dire, et on l'a dit, que cela n'a que très peu de rapports avec le Maroc, mais outre que l'art est universel, cela a un sens très actuel au Maroc, parce que c'est un

tabou. Ma contribution, peut-être, est d'aider à attirer l'attention sur ce problème pour que l'on y réfléchisse. C'est ma préoccupation à moi. Je l'exagère pour l'expliciter. Je la rends ambiguë pour la poétiser. C'est à la fois riche, intime et douloureux. Mais je ne veux agresser personne...».

(Cf. Zakya DAOUD, «Farid Belkahia: j'opère à la limite d'une ambiguïté» [interview], in *Lamalif. Revue mensuelle culturelle, économique et sociale* (Casablanca), n° 117, juin-juillet 1980, p. 53).

Sur l'art visuel, le regardeur: l'intellectuel et/ou les gens de la rue

«C'est un art visuel, c'est un langage de l'œil. Mais il faut qu'il y soit préparé, qu'il sache regarder, scruter. Or, les intellectuels demandent tout de suite ce que cela représente. Ils sont impatientes. Trop souvent ceux qui parlent de la peinture veulent comprendre sans voir. Qu'est-ce que la compréhension dans la peinture, si ce n'est d'abord regarder? De même, ils veulent nous classer. C'est pourquoi, je n'accepte pas les terminologies, abstraits, figuratifs, etc. parce que ce sont des perceptions visuelles extérieures. Elles risquent souvent de limiter le contenu profond d'un travail.

Jamais les gens de la rue ne nous demandent ce que l'on veut dire. Il y d'abord à regarder et à voir. L'homme de la rue fait un effort. Nous l'avons vérifié lors des discussions que nous avons eues dans la rue justement, en

exposant en plein air à Jamaa el Fna, à Marrakech et à Asilah. L'homme de la rue essaie d'imaginer, de concrétiser, de faire la liaison. Il ne dit pas que c'est simpliste et enfantin. Les intellectuels, eux, ont perdu cette fraîcheur. Leur œil s'est atrophié, est devenu vieux et c'est un organe fondamental qu'il est difficile de rééduquer surtout quand il a enregistré très tôt des réalités qu'il n'est pas capable de rajeunir. C'est de là que vient, peut-être, l'inertie vis-à-vis de la peinture. Les Marocains sont en train de découvrir leurs peintres, mais les intellectuels de ce pays, les économistes, les sociologues, les juristes, n'évoluent pas, ils se sont installés dans une situation et ils s'y complaisent. Ce faisant, ils la bloquent. Je crois que si la communication dans ce domaine est difficile, c'est parce que l'homme a été déformé au départ. Il a été habitué à un ordre des choses, à une organisation de son univers ambiant dans lesquels il n'accepte aucune perturbation. Il se confîne dans un confort visuel qui lui rend difficile tout approfondissement de la réalité. Il se confîne dans un confort intellectuel également ce qui est un autre problème...

[...]

C'est peut-être la raison pour laquelle il y a plus de compréhension chez l'homme de science, qui scrute d'une autre façon, qui imagine un tableau comme une équation. C'est plus riche et plus amusant. Personnellement je crois à la science, profondément: elle arrivera un jour à percer

les mystères qui nous entourent et qui nous déroutent. C'est pourquoi je ne pense pas que l'artiste soit en avance sur son époque, comme on se plaît à le répéter, c'est la société qui est en retard sur son époque et le problème essentiel est un anachronisme de la perception chez l'homme. C'est pourquoi il faut entreprendre une éducation du sens visuel, et de manière collective.»

(cf. Zakya DAOUD, «Farid Belkahia: j'opère à la limite d'une ambiguïté», *op. cit.*, p. 50).

Préparation de la peau

«La peau, je l'achète crue. Une fois débarrassée de sa lymphe, et c'est une peau très extensible, très souple, qui sent très fort, et je la tends le plus que je peux. Elle est agrafée par-derrrière. Puis après d'une quinzaine de jours, parce qu'il faut qu'elle sèche très lentement, à l'ombre, et surtout dans un coin d'air. Si une mouche bondit sur peau, c'est une catastrophe pour moi parce que ça fait un trou. Plus la pièce est grande, alors plus que j'ai des morceaux différents. Ensuite il faut monter cette espèce de puzzle pour avoir la forme entière.

Qu'est-ce que vous lui faites alors à cette peau une fois tendue, vous la colorez ? Vous la teintez ?

Ah non. C'est-à-dire qu'il y a tout un temps de préparation, à savoir il faut à peu près quinze jours, entre le moment où je découpe mon bois; je tire, je lave les peaux pratiquement tous les jours, ou deux fois par jour.

Ensuite, il faut faire disparaître tous les petits duvets, les petits poils... Il faut faire très attention à la chaleur qui est très dangereuse pour la peau. Et ensuite, je pars sur une improvisation, parce que ça dépend aussi de la qualité des peaux, car j'ai des peaux qui sont plus foncées que d'autres, il y a des variations, il y a une pigmentation, c'est la peau qui joue. Je constate aussi qu'il n'y pas qu'une seule peau qui ressemble à une autre. C'est un peu comme chez les êtres humains, c'est-à-dire biologiquement, votre formule chimique n'en aura qu'une seule dans toute l'éternité. Donc la peau est une identité individuelle. Il n'y a pas deux peaux pareilles. Chez les animaux, je crois, certainement, c'est la même chose. Alors la coloration et ma couleur de base, c'est du henné. Le henné c'est une plante très répandue en Afrique du nord, et c'est l'une des plantes les plus anciennes dans la conscience de l'homme. Dans ce travail-là, je n'utilise pas les pinceaux. Je travaille avec des instruments que je fabrique moi-même, à partir de roseaux ou carrément à la cuillère ou à la louche pour répandre le henné. Parce que le henné ne se passe pas au pinceau, c'est une pâte, plus au moins liquide. Je délimite certaines surfaces dans lesquelles le henné doit être posé. Et le henné plus il reste sur la peau, plus la couleur est foncée, jusqu'à un certain point, jusqu'à saturation. Il y a des zones où j'ai envie d'avoir juste une teinture à peine légère de henné, alors que je suis obligé de le laisser pendant 10-15 minutes, il faut immédiatement l'enlever.

Ces couleurs sont dangereuses dans la mesure où une fois posées, on ne peut plus les retirer, et l'on ne peut plus les effacer, on ne peut pas les couvrir, parce que dans la peau on ne peint pas, on teint.

Qu'est-ce que cela dit de vous?... de votre vision du monde? Il y a un côté protection de la vie, fragilité de la vie, qualité des couleurs, des regards portés à tout, de la peau des autres, de sa peau à soi, sur la façon avec laquelle on pose sa main sur le monde...

... non parce que ce n'est pas innocent si j'ai choisi toute cette technique que j'ai mise au point, mais au fond, au fond de moi-même, je ne le sais pas avec une clarté absolue. Ce sont des choses qui dans ma mémoire se rattachent à un espace d'une mémoire très lointaine. C'est-à-dire que je pense qu'il y a une chose très importante chez l'homme qui est en train de disparaître, c'est-à-dire qu'on ressent de moins en moins, c'est un espace de sensualité qui se dégage des choses. L'œil est en train de la perdre dans notre environnement. Il y a un espace, je peux dire une pollution au niveau visuel qui fait qu'il y a des choses comme ça qui partent et moi je voudrais remettre à l'honneur la sensualité de l'homme, c'est-à-dire ma manière d'être, ma manière d'exister dans l'espace, ma manière de communiquer avec les gens. Un geste contient une dose de sensualité, un regard, une démarche, toutes ces choses sont importantes et je pense qu'il faut vivre avec ça et puis il faut être sensible à ces choses-là...».

(cf. *Les Arts et les gens* (émission radiophonique) coll. *Périscope*, diffusé le lundi 26 mai 1986, Paris, France Culture, FM, radio France. Archives audiovisuelles INAthèque, BnF). Entretien conduit avec l'artiste à l'occasion de son exposition à la Maison de Culture du Havre du 23 mai au 29 juin 1986. Les œuvres sur peaux, comme les *Mains* ont été montrées pour la première fois en France. N.B. *Transcription d'après l'enregistrement sonore de l'entretien radiophonique par l'auteure.*)

Modèle du puzzle

«Quand je commence à faire des pièces de ces dimensions ou plus grandes, je suis obligé de le faire un peu en puzzle, vue la dimension des peaux parce que je ne peux pas couvrir trois mètres carré d'une seule portée donc j'essaie de faire en sorte que la découpe des planches participe dans le graphisme de la pièce, voilà. Puis, une fois réunies sur une planche, c'est laissé, et c'est proposé à la consommation du regard.»

(cf. *Mission Maroc: Moussen culturel d'Asilah*, 2/5, Télé RFO, Paris, 1/7/1987, Archives INAthèque BnF.) N.B. *Transcription d'après l'enregistrement sonore de l'entretien radiophonique par l'auteure*)

Sur les colorants naturels

«Je lui donne [au henné] aussi une temporalité, c'est-à-dire que je le rends finalement infini. Le cobalt c'est la

même chose. Le safran, c'est un truc que l'on met dans la cuisine, on le mange et tout, c'est marrant de le retrouver en tant que couleur, et puis je trouve tous ces colorants naturels, comme ça, ce sont des choses qui donnent une expression particulière à mon œil parce que ce sont des couleurs qu'on ne peut jamais avoir avec des colorants comme la peinture à l'huile, ou avec toutes ces nouvelles couleurs à base chimique, c'est mon problème à moi, c'est ma manière à moi de me faire plaisir. Donc je le fais, je ne m'enferme pas dans une boîte, pour que ça devienne comme un objet curieux, non je suis intéressé par mes racines, par ma tradition, mais je ne mêle personne avec ça, j'essaie aussi de rendre cette tradition, l'autre, quotidienne, c'est normal, naturel.»

(cf. «Peinture et Méditerranée», *Rivages*, diffusé le jeudi 27 mai 1993, Paris, France 3. Archives INAthèque BnF. N.B. *Transcription d'après l'enregistrement sonore de l'entretien radiophonique par l'auteure*).

L'École des Beaux-arts de Casablanca

«Ce que j'ai réalisé à l'école des Beaux-Arts de Casablanca je me suis rendu compte que ça se faisait aux États-Unis. Même avec les responsabilités de mon poste, en tant que directeur de l'école, je suis toujours en contact avec tous les élèves de l'école. Je sais ce que chacun fait. J'assiste aux discussions des élèves entre eux. S'il y a un problème qui dépasse le stade de l'atelier et que tous les responsables

sont d'accord, ils discutent d'abord avec leurs professeurs, puis ils viennent le discuter avec moi. Nous avons dépassé le stade de l'organisation pour arriver au stade de la démocratisation. Chacun a la possibilité de dire ce qu'il pense et de proposer quelque chose. Je ne crois pas en fin de compte à de grandes écoles de 4000 ou 8000 étudiants. Il est impossible de travailler de cette façon. Il vaut mieux avoir de toutes petites écoles».

(cf. Dominique Desanti, Jean Decock, « Farid Belkahia, Artiste et animateur marocain » [Interview], *op. cit.*, p. 29).

Les Strates de la Mémoire

«La géométrisation des formes dans cet art est antérieure à l'Islam et témoigne d'un style particulier qui a ses propres règles et ses propres lois et références. Si, depuis la fin de ma période dite "expressionniste" ou "de Prague", j'ai entrepris de m'intéresser à des matériaux et à des techniques traditionnellement utilisés par ce qu'on appelle "l'art populaire", c'est par souci d'explorer des supports différents de ceux exploités par l'art pictural tel que nous le lègue la tradition occidentale, à savoir le papier ou la toile. Par ailleurs, si je me suis ouvertement référé, et de manière très explicite, à l'alphabet *tifinagh*, c'est tant pour la beauté même de ce signe qui, à mon sens et d'un point de vue purement esthétique, rappelle à bien des égards l'esprit de Paul Klee que pour désigner la culture berbère. [...] Ce n'est pas par esprit militant que j'ai agi ainsi, loin de là, mais bien parce que je pense que

les civilisations n'évoluent que si elles respectent les cultures qui les ont précédées.

[...]

Aujourd'hui, au seuil de la mondialisation, on devrait insister à tous les niveaux de l'éducation sur toutes les strates de l'histoire du Maroc afin que l'on comprenne davantage les différentes composantes de notre identité. Sans cela, on n'aura pas accès à un futur, quel qu'il soit ».

(cf. Farid Belkahia, «les Strates de la mémoire», in *Farid Belkahia*, Marrakech, Matisse Art Gallery, 2004.)

Être tiers-mondiste

«De toute façon, même au niveau du rapport avec le public, nous nous devons d'innover, nous sommes condamnés à être des innovateurs. (...) Parce qu'on appartient au tiers-monde, on est des tiers-mondistes. [...] Être un tiers-mondiste, est quelque chose de central à mon travail, c'est quelque chose de vital. Être un tiers-mondiste, c'est pour moi faire partie d'un monde particulier qui a une culture, qui est actuellement envahie, assiégé par une culture autre. Cette culture étrangère à la suprématie en matière technologique et par conséquent elle domine l'économique, le politique et le culturel. Donc on est envahi par un certain nombre de choses qu'on ne contrôle pas, qui ne laissent aucunement le loisir de réfléchir sur nous-mêmes...».

(Extraits Fatima Mernissi, «Artistes ou artisans?», [interview avec Farid Belkahia et Hassan Slaoui], *op. cit.*, p. 61-62).

Africain et tiers-mondiste

«D'abord je suis africain. Je suis de l'Afrique blanche, si l'on peut ainsi diviser l'Afrique, mais tous ceux qui voient mon travail croient que je suis originaire de l'Afrique noire. Effectivement, j'ai été profondément marqué par mes voyages en Afrique subsaharienne (le Mali, le Niger, le Sénégal...) dans les années Mille neuf cent soixante sept, soixante huit je crois. Je n'oublie pas, en tant que Marocain et Africain, toute la culture des caravanes, tout l'échange intense que le Maroc avait avec l'Afrique. Marrakech était, et demeure je suppose, un centre important de ce brassage. La colonisation occidentale, et française essentiellement a commencé par couper nos liens avec l'Afrique en coupant les routes caravaniennes, puis en essayant de diriger notre attention vers d'autres régions du monde. Ils ont commencé par étouffer le Maroc économiquement avant de le coloniser mais ils ont réécrit l'histoire de manière à ce que le Maroc devienne au regard des Africains une ancienne force d'occupation. Ils ont ancré dans notre pensée que nous appartenons à une autre culture. Il ne faut pas tomber dans ce piège. J'ai connu à Casablanca des familles où il y avait un mélange extraordinaire, des fassis blancs avec leurs frères et sœurs bruns ou complètement noirs, un plaisir. Je ne sais pas pourquoi on n'insiste pas beaucoup sur ce côté africain du Maroc. Nous sommes Africains et nous le demeurerons. De cette passion, provient mon attachement à la musique

gnaoua et à toutes les traditions mystiques africaines Tijania du Sénégal ou autres.

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

(cf. Extraits de l'entretien de Farid Belkahia avec Moulim El Aroussi, publié dans le livre *Identité et modernité dans la peinture marocaine: zoom sur les années 60*, op. cit., p. 63-64).

Exister en tant que micro-situation dans une culture générale

«Il est évident que si j'ai refusé, après un certain acheminement, les acryliques et les toiles, c'est que l'Occident ne me satisfait pas. Pourquoi ce qu'on appelle l'art pictural doit-il se limiter, se rétrécir, être réduit à l'emploi de la couleur acrylique ou à la peinture à l'huile ou à la gouache ou à l'aquarelle ? Pourquoi cet art ne peut-il pas comprendre autre chose, embrasser d'autres matériaux, investir d'autres espaces, vadrouiller ailleurs? Notre tradition sur ce plan-là reste encore un terrain vierge. Pourquoi ne pas l'explorer, débroussailler ses énormes potentialités, s'en inspirer? Pourquoi un artiste n'aurait-il pas, s'il sent le besoin de créer, un rapport nouveau, à la fois envers l'art pictural et envers le patrimoine traditionnel ?

[...]

J'existe en tant que micro-situation dans une culture générale et je crois que ce qui est important de toutes les

façons, dans la confrontation, entre l'Occident et les autres cultures, c'est qu'il faut vraiment se spécifier soi-même. C'est-à-dire que pour dialoguer avec quelqu'un d'autre il faut d'abord avoir une identité soi-même. Car il n'y a rien à faire, on ne peut pas dialoguer autrement. Les autres ont une telle avance dans le maniement d'un certain nombre d'idées, de matériaux culturels, que je ne peux pas les concurrencer sur leur propre terrain, je les concurrence sur leurs propres idées parce que l'idée n'appartient à personne, elle est universelle. L'idée est là, l'idée peut être balancée et n'importe qui peut la prendre, l'utiliser à son compte et y saisir autre chose ou la développer différemment.

De toute façon lorsque l'on parle d'une grande manifestation culturelle au stade international lorsqu'on parle d'expositions internationales, etc. si tu regardes la liste des pays qui y participent, tu te rends compte que les trois quarts de la terre n'y sont pas représentés. Tu as les pays Européens, l'Amérique et le Japon. C'est tout. Alors où sont les Indes, la Chine, l'Afrique ou l'Amérique du Sud? Bon l'Amérique du Sud tu me diras qu'elle a été récupérée à travers certains artistes comme étant une partie intégrante et dynamique de la culture occidentale.

[...]

Par exemple, tu rentres au Musée Pompidou, tu as un plafond énorme fait par Soto. Tu comprends? C'est une manière de te prouver que l'Occident est universel. Il y a

des Sud-Américains, etc., mais en fait il n'y a que la culture gréco-romaine. Il doit y avoir dans le domaine de la création, je crois en soubassement, des luttes comme au niveau des religions, des luttes en sourdine; comment récupérer les uns et les autres ?

[...]

Je ne veux pas “polémiquer” sur le problème de l'Occident, ce qui m'intéresse maintenant c'est de cultiver ma différence. Je ne sais pas si c'est juste. En tout cas, je suis en train de réagir, de me rendre compte que je suis différent de l'autre et je veux prendre ce temps pour aller le plus loin possible dans cette voie-là. Bon, qu'elle soit folklorisante, qu'elle soit teintée d'un passé archaïque, on peut la juger de n'importe quelle manière, je m'en fous... Ce qui m'intéresse c'est de me mettre en état de passion. Parce que je considère que si je n'ai plus de passion, je deviendrais un robot, une mécanique. J'ai besoin d'une espèce de bouillonnement intérieur. J'essaie de trouver des solutions. Cette opération de peau durera ce qu'elle durera comme l'opération de la peinture ou du cuivre a duré, ensuite je passerai à autre chose. Je n'ai aucun complexe, je ne renie rien de mon passé. Je ne veux pas être pris dans le piège de la routine, l'important c'est d'être bien dans sa peau.»

(cf. Fatima Mernissi, «Artistes ou artisans?», [interview avec Farid Belkahlia et Hassan Slaoui], in *op. cit.*, p. 61)

Souffles (7/8), 1967. Questionnaires.

Les questionnaires reproduits ci-après, sont parus dans Souffles, dans un numéro spécial consacré à la situation des arts plastiques au Maroc. Vu leur l'importance, qui fait date dans l'histoire de l'art du Maroc, nous reproduirons ici ces quatre questionnaires et les réponses de Belkahia dans sa totalité.

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

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

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

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

Ce contour géographique était à ses débuts un fourmillement de signes et de formes que j'ai réduit petit

à petit à l'état de dépouillement et de nudité. Le contour qui contenait une pluralité de signes et de formes arrivait à se concentrer dans un seul de ces signes et formes qui devenait responsable de son propre message.

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

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

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

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

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

Maintenant, je voudrais scruter d'autres voies, sonder

encore plus les profondeurs de l'homme.

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

Je l'exprime actuellement par une certaine sensualité.

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

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

Le terme de torture reste plus poignant et plus concret que celui de sensualité. Mais la sensualité me donne une totale liberté d'expression. La peinture avait été pour moi un besoin pressant.

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

Au cours de mon séjour à Paris (de 1953 à 1960), j'avais ressenti un trouble. Je me suis rendu compte que mon pouvoir d'adaptation à ce pays et à cette culture n'était qu'une façade. Ce qui m'a poussé à effectuer un voyage au Moyen-Orient (Syrie, Jordanie, Égypte 1956-57).

J'étais parti en quelque sorte à la quête des racines, des sources de ma propre personnalité. Malheureusement, la situation là-bas sur le plan de la création était, à ce moment-là, plus détériorée et abâtardie que chez nous.

Je suis allé ensuite en Tchécoslovaquie et en Italie.

Ces différents voyages, contacts, études m'ont permis certes, en tant que peintre, de découvrir des possibilités en ce qui concerne les moyens techniques d'expression. Mais ce passage à travers diverses écoles et ateliers n'a rien changé quant au contenu de mon travail.

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

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

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

J'ai été très tôt sensible au signe.

En 1956, environ, la découverte de Paul Klee m'a bouleversé. Je me suis senti très proche de la présence du

signe dans son travail. Ce n'est que plus tard que j'ai appris que Klee avait été en Afrique du Nord et que son œuvre en a pris une tournure toute particulière. Ceci a justifié après coup pour moi cette attirance du début.

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

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

Quant à la tradition, elle est une somme d'énergie créatrice issue de notre collectivité. Elle constitue notre patrimoine. Mais la revalorisation de la tradition plastique dans le contexte actuel ne nous est pas propre. C'est le

fait de l'ensemble des pays du Tiers Monde, notamment les pays latino-américains. Bien sûr, c'est une entreprise très importante.

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

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

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

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

L'œil est un organe fondamental. Mais il s'est atrophié,

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

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

L'homme a besoin d'une réadaptation au monde d'aujourd'hui, à son milieu ambiant qui a subi d'énormes mutations. Le problème essentiel se trouve être un anachronisme de la perception chez l'homme. L'artiste n'est pas en avance sur son époque comme on se plaît à le répéter, c'est la société qui est en retard sur son époque.

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

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

Les possibilités d'extériorisation sont très limitées pour nous, malgré le fait que nous soyons dans un pays en pleine reconstruction et en voie d'industrialisation. Notre activité est conditionnée par nos données socio-économiques.

Nous ne pouvons pas nous permettre de vivre ce que nous pensons.

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

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

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

Dans les pays développés, les groupes de chercheurs et d'esthètes qui collaborent à toutes les industries, sont à la base des renouvellements esthétiques et fonctionnels des objets industriels. Leurs recherches créent chaque fois de nouvelles manières de vivre, de voir, de réagir. L'Op-art en est un exemple frappant. De mouvement plastique au départ, il en est arrivé à influencer de multiples branches

de l'industrie actuelle (ameublement, publicité, impression textile). L'Op-art a été déterminant pour la vitalité d'une certaine industrie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(*Souffle* n° 7-8, 3^e-4^e trimestres 1967, [Situation des Arts plastiques au Maroc], *Questionnaire*, Farid Belkahia, p. 26-31.)

Écrire sur le travail d'un artiste

«...J'ai toujours rêvé d'une présentation d'un artiste où il y a deux avis contradictoires et donc complémentaires. Faire participer deux personnes, une qui est pour le travail de cet artiste, qui l'apprécie et une autre qui est contre pour qu'au moins le public qui veut s'informer puisse l'être vraiment. Généralement dans un livre sur un artiste par exemple, quand on arrive au stade de la présentation du travail, on n'échappe pas au fait que ce livre et d'habitude un éloge uniquement. Tout le monde dit que c'est OK, c'est un travail formidable, on essaye d'expliquer, on essaye de donner des vues, etc., ça c'est un exemple. Pourquoi ne pas prendre le courage, et je crois que c'est plus honnête de faire un véritable travail d'information et l'information c'est entre autres exposer les limites d'un travail, les contradictions, les manques.»

(cf. Fatima Mernissi, «Artistes ou artisans?», [interview avec Farid Belkahia], *op. cit.*, p. 63).

Anthologies d'écrits sur Belkahia

Rajae Benchemsi. L'atelier de Farid Belkahia

«Investir l'atelier de Farid Belkahia revient à en écrire l'espace. À le pénétrer, à l'image même dont on pénétrerait une phrase, avec ses mots, leur énergie et leur autonomie, sa syntaxe et son silence.

[...]

Atelier blanc. Surfaces lisses blanches. Sol blanc. Espace blanc où la dialectique de l'horizontal et du vertical figure le centre de toute réflexion et articulation géométrique, inhérente à la pensée même de l'espace. Une série de rectangles, qui font penser aux labyrinthes que Belkahia a souvent réalisés dans ses différentes périodes, s'enchaînent et s'ouvrent les uns dans les autres, mais que l'on découvre avec surprise, car chacun des rectangles semble se fermer sur lui-même et ce n'est, tout au bout de cet espace immense, que surgit un petit espace qui introduit dans l'autre rectangle. Ainsi l'on évolue de surprise en surprise car rien ne laisse présager, non seulement l'immensité de cet atelier, mais la démultiplication des espaces, au demeurant identiques les uns aux autres. Éclairé par des verrières latérales, elles-mêmes rectangulaires et à plus de cinq mètres du sol, elles laissent pénétrer une

lumière tamisée, nécessaire à la conservation des peaux.

La première impression est celle d'un immense vide qui, par son intensité, s'impose comme le lieu, physique et matériel, où l'affect et l'intellect vont structurer et déterminer un mode particulier de l'être dans son rapport à l'art et au processus de créativité. Mais, comme cela apparaît dans son œuvre, Farid Belkahia, obsédé par le vide, qu'il perçoit comme une hantise de l'être et une angoisse de l'espace, va très vite, non pas l'habiter, mais le combler.»

(cf. Rajae BENCHEMSI, «L'atelier de Farid Belkahia», *Farid Belkahia*, Milan, Skira, 2013, p.185-189.)

Les différents et nombreux écrits sur BELKAHIA par Rajae BENCHEMSI, sont, sans doute, les plus complets et donnent une idée précise de l'œuvre et de la vie de l'artiste. Cela n'est pas seulement dû à une vie commune de 1990 jusqu'au départ de l'artiste en 2014, Benchemsi, malgré l'intimité du sujet, a su en prendre distance et donner une vision juste et complète du travail du peintre en embrassant toutes ses périodes et toutes ses riches techniques et procédées. Cela grâce à l'érudition de l'auteure, spécialiste de Maurice BLANCHOT (auquel elle a consacré son doctorat de littérature à Paris), elle écrit aussi de nombreux romans, recueils de poésies et de nouvelles, et également des écrits sur l'art. Elle est la fondatrice et la présidente de la Fondation et le musée Mathaf Farid Belkahia, à Marrakech.

Toni MARAINI, poésie des membres et des remembrements

« Dans les travaux de Farid Belkahia, il y a le corps. Mais quel corps et quoi du corps? Comme dans de nombreux mythes et comme dans les fantasmes de l'enfant, il y a le corps fragmenté, démantibulé, manipulé par les dessins et par des formes décomposées en 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” (in *l'image du corps*).

Fentes, triangles, ouvertures, vides, seins du corps de terre argileuse de la grande déesse matriarcale d'un côté et de l'autre, protubérances, doigts, phallus, signes de l'homme acteur d'une grande 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 changent leur nature propre (où est la cavité? où est la protubérance?), ces formes dansent parées de rouge comme les idoles d'une hiérogamie sacrée. Comme Chiva et Shakti 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».

(cf. Toni MARAINI, «Farid Belkahia. L'important, c'est d'être bien dans sa peau», in *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 147-148.)

Les écrits de Toni MARAINI (nom de plume d'Antonella MARAINI) sont des témoins d'exception relevant d'un travail pionnier de recherche et de documentation historique sur l'art au Maroc, notamment dans les années 1960-70; elle a présenté le travail de BELKAHIA ainsi que le Groupe de Casablanca peu après son arrivée au Maroc en 1964 (elle voyage pour la première fois au Maroc en 1963). Née au Japon en 1941, des parents italiens. Après avoir étudié l'histoire de l'art et l'anthropologie à Londres et aux États-Unis, sur la sollicitation de BELKAHIA, elle intègre l'École des Beaux-arts de Casablanca comme professeur en histoire de l'art et y donne des cours entre 1964 et 1972 (à cette date elle était la compagne de route de MELEHI). Historienne de l'art, anthropologue, critique d'art et poète, mais aussi théoricienne et pédagogue MARAINI est l'auteure de nombreux texte-documents, textes-manifestes, de recherches novatrices sur l'art populaire au Maroc et de présentations d'artistes, grâce à son engagement et sa collaboration notamment dans le rôle qu'elle a joué dans l'animation des revues Maghreb-arts, Souffles-Anfàs et Intégral. Elle quitte le Maroc en 1987 pour rejoindre l'Italie.

Brahim ALAOUI. Farid Belkahia à l'œuvre «SOMALIA»

«Au retour de ces voyages [en Afrique], le travail de Farid prend une nouvelle impulsion. Il développe une série d'œuvres intitulée *Somalia*, où transparaissent les traces de son dialogue avec l'art africain. Selon son habitude, Farid rapporte de son périple en Éthiopie un objet souvenir qu'il accroche au mur de son atelier; il s'agit d'une tablette éthiopienne rustique qui sert aux enfants pour apprendre à lire et à écrire dans les écoles coraniques. Cette tablette de bois découpée évoquant une forme anthropomorphe à la silhouette longiligne stimule son imagination; après une longue démarche d'exploration, Farid se la réapproprie librement, la transfigure formellement en l'investissant de sa propre énergie. En s'inspirant de cet objet, il parvient à régénérer son expressivité et à en faire jaillir des formes originales dans une chromatique renouvelée. Les œuvres sur peau de la série *Somalia* mêlent création artistique et engagement politique.»

(cf. Brahim Alaoui, «Farid Belkahia à l'œuvre», in *Farid Belkahia ou l'art en liberté*, Paris, Skira, Marrakech, Fondation Farid Belkahia, 2017, p. 81-82.)

*L'historien de l'art, commissaire d'expositions et ancien directeur du musée de l'Institut du monde arabe, **Brahim ALAOUI**, est un fin connaisseur de l'art dans le monde arabe. Il a dirigé et écrit plusieurs publications sur Belkahia. Alaoui connaît l'œuvre de l'artiste depuis 1981, à l'occasion de l'exposition commune avec SLAOUI (à*

*Rabat), et depuis lors il s'est lié d'amitié avec le peintre. Il a ainsi témoigné, visitant maintes fois son atelier et entamant une série d'échanges avec lui. De nombreuses expositions ont été organisées par ALAOUI entre 1987-2007 à l'IMA, parmi celles dédiées à l'art au Maroc et à Belkahia, citons: *Quatre peintres du Maroc* (1991), *Rencontres Africaines* (1994) et *La Dérive des continents* (2005).*

Jean-Hubert MARTIN. Farid Belkahia dans l'histoire de l'art contemporain

«Cette histoire de la diffusion de la modernité dans le monde colonial reste à écrire. De ces innombrables artistes qui viennent du monde entier à Paris au cours de XX^e siècle, il y a ceux qui restent et qu'on connaît – Foujita, Zao Wou-Ki, Raza, Lam... (sans compter tous ceux qui viennent d'Europe centrale et de Russie) – et ceux qui retournent dans leur pays. Ces derniers jouent un rôle essentiel pour la diffusion de la modernité sur l'ensemble de la planète. Ils transmettent non seulement un nouveau langage formel, mais aussi un nouveau système de références qui oriente le regard vers les arts archaïques et dits “primitifs”, au détriment de la représentation issue de la Renaissance. De retour dans leur pays, ils contribuent à révéler et à faire connaître le patrimoine ethnographique de leur région, allant parfois jusqu'à mener de vraies

missions d'études ethnologiques. [...] Farid Belkahia s'inscrit sur ce schéma. [...] Il se fait construire une maison en terre [...]. Il n'était pas rare d'y entendre des groupes de gnawas qui venaient s'y produire. Du pays des Touaregs, il rapporte des bâts de chameaux aux armatures savamment ligaturées qui, renversés, lui servent de table dans l'atelier. Cette fascination a des répercussions immédiates sur le choix fondamentaux qu'il opère quant aux techniques et matériaux qu'il privilégie: le cuivre, la peau et les teintures. Il se distingue en cela de beaucoup de ses confrères qui s'échinent à créer des images de calligraphie en les transposant sur une toile, alors qu'il adapte ses arabesques au contour même de la peinture, le faisant échapper à l'archétype occidental de la fenêtre d'Alberti. [...]

Sachant que “le médium est le message”, Farid Belkahia (1934-2014) s'attaquait au support et remplaçait la toile par de la peau, le châssis quadrangulaire par des contours aux courbes élégantes et la peinture couvrante par la teinture. Le tour était joué: une nouvelle peinture inhérente à la culture arabe était née, sans nul besoin de s'échiner à l'illustrer en répondant à des images par d'autres. »

(cf. Jean-Hubert MARTIN, Farid Belkahia dans l'histoire de l'art contemporain», in *Farid Belkahia: ou L'art en liberté*, Paris, Skira – Marrakech, Fondation Farid Belkahia, 2017, p. 120-122.)

*Les différents écrits de **Jean-Hubert MARTIN** inscrivent l'œuvre de Belkahia dans le contexte de la scène de l'art*

contemporain internationale, mise en relation avec celles des autres artistes dans le monde qui ont un parcours similaire avec Belkahia. Il a soutenu l'œuvre du peintre et l'introduit dans des expositions internationales, citons: l'exposition itinéraire Rencontres Africaines (1994), An Inside Story: African Art of Our Time au Japon (1995), Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie à Paris (1999), la Biennale de Lyon (2000) et Le Maroc contemporain (2015).

Grâce à Brahim ALAOUI et à Jean-Hubert MARTIN, BELKAHIA sera désigné, avec Abdoulaye KONATÉ, pour le choix des artistes et des œuvres, pour l'exposition itinérante Rencontres Africaines qui a eu lieu à l'Institut du Monde Arabe (1994), qui a ensuite été montrée à la South African national Gallery du Cap, au Museum Africa de Johannesburg et à Culturgest de Lisbonne (1995). BELKAHIA et KONATÉ ont été retenus pour la pertinence de leur œuvre et pour leur connaissance de l'art en dehors de leur propre milieu culturel. BELKAHIA y voit une reconnaissance de la légitimité de l'artiste à juger de l'art.

Jacques LEENHARDT. Cartographie imaginaire

«Mais à bien regarder les tracés qui parfois enserrent les formes de ces continents imaginés par Belkahia, on se prend à se croire devant une géographie nouvelle, confrontés non plus à des continents et à des mers, mais à des fragments de corps, et, plus précisément, à une sorte de cartographie humaine faite de fontanelles et de sutures

osseuses. Subitement je vois non pas du temps mais de l'espace de cerveau humain, mis en forme de voûte crânienne, en train de s'entrouvrir. Mon œil plonge dans cet abîme intime, lit des pensées nouvelles dans l'entrelacs des couleurs et des formes ouvrant derechef, et sans y prendre garde, la boîte de Pandore. Ainsi en fut-il aussi pour Pascal qui, fasciné par l'infini des mondes qu'il découvrait dans le seul examen d'un minuscule ciron, se sentit emporté par des méditations sur l'échelle de l'homme. Nous aussi, sous l'apparence osseuse que prend subrepticement la dérive de ces continents imaginaires, nous découvrons de nouveaux abîmes et des mondes ignorés, baignés dans la lumière crépusculaire de la complexité.»

(cf. Jacques Leenhardt, «Cartographies imaginaires», in *Farid Belkahia*, Paris, Institut du monde arabe, 2005, p. 36-37).

Salah STÉTIÉ. Ces grands tambours du rêve

«Au pied de l'Atlas, la patrie des puissants atlantes, dominant d'un regard souverain l'antique cité impériale de Marrakech et son minaret brûlant ocre sur ocre dans le tremblement limpide de l'air autour des hautes palmes des palmeraies plus fraîches que des jeunes filles, il y a Farid Belkahia et son grand songe de conquête – par la médiation des pinceaux, des poudres colorées, des tubes aux contenus variés comme se présenterait sous mille doigts un clavier de matités et de rutilances.

[...]

Belkahia est trop sûr de la nature et de la qualité de sa tradition, arabe et amazigh, islamique et méditerranéenne, immémoriale et tournée vers le futur, chevauchant l'Orient et l'Occident sur même cheval – avec sensibilité, mais aussi, et très souvent, avec autorité. Non l'autorité de la volonté, mais celle, énigmatique, de la fascination. Métier d'aveugle est la peinture. Et sur le fond de l'œil du peintre, au point dit précisément "aveugle", ce sont les images qui naissent, toutes les icônes, nourries de la substance noire insubstantielle, écran paradoxal et combien ambigu, philosophiquement parlant, de l'étrange machine à rêver que chacun est.

Pour compenser la non-densité du rêve, sa légèreté ("si les anges volent, c'est parce qu'ils se prennent à la légère", dit Chesterton), il faut aller à la rencontre du matériau, ce que le peintre marocain a fait toute sa vie avec curiosité, avec passion, avec jubilation.

[...]

C'est un Méditerranéen, ai-je dit. Il connaît le prix du dialogue et c'est diversité et dialogue que sa vie. Il a étudié à Prague. Il a travaillé et exposé à Paris, à Milan, à Bruxelles, à Londres, à Genève, en Espagne, en Turquie, partout dans le monde arabe, en Afrique noire, notamment à Cape Town. Il a représenté son pays à la Biennale de Venise. Partout il apportait et il apporte toujours son goût de la discussion, sa volonté de pénétrer la volonté de

l'autre pour mieux connaître son dessein et comparer la densité des expériences. Par ce besoin d'aller vers les horizons qui s'ouvrent devant lui, tout en présentant à ses interlocuteurs – peintres, poètes, critiques, amateurs d'art – ses propres initiatives, Belkahia, si assuré de son apport personnel, se veut à juste titre un cheminant de l'universel. Et le voici, de ce fait, fils de ce “grand soleil plus grand que la lumière” qui définit, selon Georges Seféris, le témoin méditerranéen, le “traverseur” de frontières, l'humaniste.»

(cf. Salah STÉTIÉ, «Ces grands tambours du rêve», *in Farid Belkahia*, Paris, Institut du monde arabe, 2005, p. 11-21).

Bibliographie

Nous suivons un ordre chronologique dans la présentation de toutes les références consacrées à Belkahia.

Ouvrages monographiques

Mustapha EL KASRI, *Farid Belkahia*, Rabat, Imframmar, 1963.

Farid Belkahia, cat. exp. Le Havre, Maison de la culture, 23 mai – 29 juin 1986, Le Havre, Maison de la culture – Institut du monde arabe, 1986. [Textes de Toni MARAINI, Marie-Odile BRIOT].

Farid Belkahia: L'Arbre, Casablanca, Al Manar, 1993. [Textes de Rajae BENCHEMSI, Maria LLUÏSA BORRAS].

Farid Belkahia, Fajr (Aube), Amman, Darat al Funun, Fondation Abdul Hameed Shoman, 1995.

Procession, Farid Belkahia, Paris, Galerie Climats, 1996. [Texte de Rajae BENCHEMSI].

Farid Belkahia: peau et papier, cat. exp. Tanger, Galerie Delacroix, avr. – mai 1998, Tanger, Institut Français du nord, 1998. [Textes de Jean-François SHAAL, Rajae BENCHEMSI, Adil HAJJI].

Farid Belkahia, cat. exp. Nice, musée d'art moderne et d'art contemporain, 8 mai – 29 août 1999; Paris, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 29 oct. 1999 – 4 janv. 2000, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain,

1999. [Textes de Gilbert PERLEIN, Jean-Hubert MARTIN, Jacques LEENHARDT, Rajae BENCHEMSI].
- Farid Belkahia*, Rabat, Musée de Marrakech – Fondation Omar Benjelloun, 2001.
- Farid Belkahia*, Marrakech, Matisse art Gallery, 2004.
- Farid Belkahia*, cat. exp. Paris, l'Institut du monde arabe, 24 mai – 17 juill. 2005, Paris, Institut du monde arabe, 2005. [Textes de Brahim ALAOUI, Salah STÉTIÉ, Jacques LEENHARDT, Rajae BENCHEMSI].
- Farid Belkahia*, cat. exp. Tunis, Galerie Le Violon bleu, 27 janv. – 15 mars 2007.
- Farid Belkahia*, Marrakech, Matisse Art Gallery, 2007.
- Rajae BENCHEMSI, Jean-Hubert MARTIN (Préface), *Farid Belkahia*, Casablanca, Venise Cadre, 2010.
- Farid Belkahia. Cuivres*, cat. exp. 13 juill. – 30 sept. 2011, Institut Français de Tanger-Tétouan – Galerie Delacroix, 2011. [Texte de Marie-Christine VANDOORNE].
- Rajae BENCHEMSI, *Farid Belkahia: l'intuition créatrice*, Rabat, Marsam, 2012.
- L'atelier de Farid Belkahia*, cat. exp., Casablanca, Galerie d'art L'Atelier 21, 10 déc. 2013–20 janv. 2014, Casablanca, L'Atelier 21, 2013. [Textes de Mostafa NISSABOURI, Alexandre KAZEROUNI].
- Rajae BENCHEMSI, *Farid Belkahia*, Milan, Skira, 2013.
- Farid Belkahia: l'entre-monde ou la symbolique de l'arbre*, Marrakech, Fondation Farid Belkahia, 2017. [Textes de Rajae BENCHEMSI, Brahim ALAOUI, Mostafa NISSABOURI, Alexandre KAZEROUNI, Farid ZAHI, Muhammad VÂLSAN].

Farid Belkahia: ou L'art en liberté, [actes du colloque, Marrakech, Fondation Farid Belkahia, 2016], sous la dir. Brahim ALAOUI, Paris, Skira – Marrakech, Fondation Farid Belkahia, 2017. [Textes de Rajae BENCHEMSI, Moulim EL AROUSSI, Toni MARAINI, Hamid TRIKI, Brahim ALAOUI, Michel GAUTHIER, Morad MONTAZAMI, Jean-Hubert MARTIN].

Farid Belkahia par Fouad Maazouz, cat. exp. 4 juin – 13 juill. 2019, Marrakech, éditions Fondation Farid Belkahia, 2019.

Michel GAUTHIER, *Farid Belkahia et l'École de Casablanca*, Paris, Skira, (publication prévue en 2019).

Toni MARAINI, *Farid Belkahia et l'école des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, collectif, édition, Skira, (publication prévue en 2019).

Livres illustrés (et livres rares signés et numérotés)

Natacha PAVEL, *Atours Autour*, 14 lithographies rehaussées de Farid Belkahia, 1980.

Mustapha NISSABOURY, *Aube*, sérigraphies de Farid Belkahia, Casablanca, Galerie Nadar, 1984.

Abdelkébir KHATIBI, *Andalousies*, sérigraphie de Farid Belkahia, 1984.

Salah STÉTIÉ, *L'Enfant de cendre*, peintures de Farid Belkahia, Saint-Clément, Fata Morgana, 1996.

Abdelwahab MEDDEB, *Le Rêve de Samarcande*, ill. de Farid Belkahia, Saint-Clément, Fata Morgana, 1997.

ADONIS, *Toucher la lumière*, ill. de Farid Belkahia, Saint-Clément, Fata Morgana, 1997.

Rajae BENCHEMSI, *Paroles de nuit*, aquarelles de Farid Belkahia, Rabat, Marsam, coll. «Accordéon», 1997.

Nicole DE PONTCHARRA, *Marrakech, lumière sur lumière*, ill. Farid Belkahia, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, coll. «La Parole peinte», 1998.

Abdelfattah KILITO, *En quête*, ill. Farid Belkahia, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, coll. «Archipels», 1999, 73 p.

Jean-Clarence LAMBERT, *'Ayn*, ill. Farid Belkahia, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, coll. «La parole peinte», 2001.

Jean-Clarence LAMBERT, *Cœur ou abîme: poèmes d'Aimance*, dessins de Farid Belkahia, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2001.

Etel ADNAN, *La Mise à feu de la bibliothèque de Bagdad*, ill. de Farid Belkahia, Paris, al Manar, 2004.

Salah STÉTIÉ, *Matière*, illustrations de Farid Belkahia, Paris, Al Manar, 2005.

Hassan WAHBI, *Éloge de l'imperfection*, illustrations Farid Belkahia, Neuilly-sur-Seine, al Manar, 2012.

Revues (sélection)

Jawad MOHAMED, «Deux messages: Ben Allal et Belkahia», in *La Pensée. Revue de la culture et de la mission éternelle* (Rabat), n° 2, 1^{re} année, déc. 1962, p. 95-101.

«Des peintres protestent: Position signée par F. Belkahia, M. Chebâa, M. Melehi», in *Souffles* (Rabat), N° 4, 4^e trimestre, 1^{re} année, 1966, p. 3-6.

J. BOURDET, «A Casablanca, trois jeunes: Belkahia, Chebâa,

Melehi... les meneurs du mouvement Pro-arte», in *Les Lettres Françaises* (Paris), 1968.

Dominique DESANTI, Jean DECOCK, «Farid Belkahia, Artiste et animateur marocain» [Interview], in *African Arts/Arts d'Afrique* (Californie, Los Angeles), vol. II, n° 3, printemps 1969, p. 26-29.

«Il faut revaloriser et encourager l'art », in *Lamalif. Revue mensuelle culturelle, économique et sociale* (Casablanca), n° 30, mai – juin 1969, p. 48-49. [en ligne <bnrm>].

محمد بينيس، "جماعة 65 بين الاطمئنان والقلق. حوار مع محمد المليحي، محمد شعبة، فريد بلكاهية"، مجلة الثقافة الجديدة المغربية، العدد رقم 7، 1 مارس، 1977، ص. 40-67.

Toni MARAINI, «La Biennale panarabe de Rabat: entretiens avec F. Belkahia, B. Bennis, K. Bennani, F. Bellamine, M. Chebaa, M. Kacimi, L. Miloud, H. Miloudi, H. Slaoui», *Intégral: revue de création plastique et littéraire* (Casablanca), n° 12-13, 6^e année, mars 1978, p. 5-28.

Zakya DAOUD, «Farid Belkahia: j'opère à la limite d'une ambigüité», in *Lamalif Revue mensuelle culturelle, économique et sociale* (Casablanca), n° 117, juin-juill. 1980, p. 48-52. [en ligne <bnrm>].

شربل داغر، "الفن المغربي في حوار مع المليحي وبلكاهية"، مجلة فنون عربية (لندن)، المجلد 1، العدد 2، 1981، ص 88-96.

Fatima MERNISSI, «Artistes ou artisans?», [interview avec Farid Belkahia et Hassan Slaoui], in *Lamalif. Revue mensuelle culturelle, économique et sociale* (Casablanca), n° 129, oct-nov. 1981, p. 58-63. [en ligne <bnrm>].

Soledad DE ROJAS, «Farid Belkahia, un propos dans un tout

- intelligent », in *Vision Magazine* (Paris), n° 4, juin 1990, p. 40-41.
- Jawad VAN DEN HAUTE, «Heureux hasards. À propos de l'exposition des peintres marocains: Bellamine, Belkahia, Cherkaoui, Kacimi à l'IMA », in *Vision Magazine* (Paris), n° 13, juin 1991, p. 7-8.
- «Farid Belkahia, Maroc», in *Revue noire*, n° 12, mars-avril-mai 1994, p. 8-11.
- Michèle AMAZALLAG, « Farid Belkahia. L'art et la matière», in *Jeune Afrique*, n° 1882, 29 janv. – 4 févr. 1997.
- Hamid IRBOUH, «Farid Belkahia: a Moroccan artist's Search for authenticity», *Issues in Contemporary African Art*, édité par Nkiru NZEGWU, NY, (Binghamton, NY: International Society for the Study of Africa at Binghamton University), 1998, p. 47-68.
- Toni MARAINI, « Birth of a history (Naissance d'une histoire)», in *Revue noire*, n° 33-34, 2^e semestre 1999, p. 15-23; «Farid Belkahia », p. 18-21.
- Jérôme DUPONT, «Farid Belkahia, signe et matériaux», in *Horizons Maghrébin – le droit à la mémoire*, (Le monde islamique et l'image), n° 44, 2001, p. 190-193.
- Rajae BENCHEMSI, «Farid Belkahia: Eroticism in Malhoun», (introd. Salah HASSAN et trad. Lucy THAIRU), in *Nka: Journal of Contemporary African Art*, n° 13-14, Printemps/été 2001, p. 80-85.
- Morad MONTAZAMI, «Ornements transfrontières/avant-gardes marocaines: entre ésotérisme et post-colonialisme», in *Asiatische Studien – Études Asiatiques*, v 70, issue 4, 2017, 1071-1092.

Morad MONTAZAMI, «La galerie L'Atelier: le musée sans murs du modernisme transméditerranéen», *Perspective* (Paris), 2-2017, p.221-228.

Holiday Powers, «Articulating the National and Transnational: Exhibition Histories of the Casablanca School», *Nka: Journal of Contemporary African Art*, v42, n° 1, 2018, p. 136-153.

Brahim Alaoui, «Farid Belkahia et l'école de Casablanca», in *Diptyk*, n° 46, déc. 2018 – janv. 2019.

Images animées

Raoul RUIZ, *Paya y talla, une visite chez Farid Belkahia*, Institut du monde arabe – Maison de la Culture du Havre, 40', 1989.

Yves DE PERETTI, *Plus près de la terre – le Maroc des peintres*, France 3; 2M (Maroc), 52', 1999.

Richard TEXIER, *Farid Belkahia. Le signe Nomade*, 2015.

Archives audiovisuelles: INAthèque BnF

Les Arts et les gens (émission radiophonique) *Périscope*, FM, diffusé le lundi 26 mai 1986, Paris, France-Culture, Radio-France.

« Portrait: le peintre Farid Belkahia », in *Journal du 21 juin 1986* (Journal télévisé), Normandie actualités, (France 3, Haute Normandie, Rouen), diffusé le samedi 21 juin 1986.

« Mission Maroc Mousem culturel d'Asilah » (reportage) (1/5) et (2/5), *Télé RFO* Paris, diffusé le mercredi 1^{er} juillet 1987.

« Peinture et Méditerranée », *Rivages*, diffusé le jeudi 27 mai 1993, Paris, France 3.

« Farid Belkahia, un peintre sur peau », *Télé RFO*, Paris, diffusé le samedi 6 novembre 1999, (2:06’).

« La palmeraie de Marrakech, les maisons du Maroc », *Planète*, diffusé le mercredi 12 mars 2008 (30:00’).

Sites internet et articles consultables en ligne

Le site de la Fondation Farid Belkahia. [en ligne: URL: <http://fondationfaridbelkahia.com> (consulté le 10 août 2019)].

Les archives des revues *Lamalif* et *Souffles* sont consultables en ligne sur le site internet de la Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc. [en ligne: URL: <http://bnm.bnm.ma/bnm/>] (consulté le 30 juillet 2019)].

Les archives des revues arabophones sont consultables en ligne sur archives Sakhr <http://archive.alsharekh.org> (consulté le 1^{er} septembre 2019)].

Travaux universitaires

Hamid IRBOUH, *Farid Belkahia: a Moroccan artist's search for authenticity*, (Thèse), M.A. City College of New York, Department of Art, 1991.

Rachida MOUADIB, *Farid Belkahia*, (Thèse), Serge LEMOINE (dir.), Université Paris-Sorbonne 4. UFR Art et archéologie, [s.l.]: [s.n.], 1994.

Jean Holiday POWERS, *Moroccan modernism: the Casablanca school (1956-1978)*, (Thèse), Salah HASSAN (dir.), Cornell University, History of Art and Archaeology, 2015.

Soumia MASRAR, *La peinture non-figurative au Maroc de 1950 à nos jours*, (Thèse), Claude BÉDAT (dir.), Université Toulouse-Jean Jaurès, Histoire des arts, 2006.

Sélection d'ouvrages collectifs

Gaston DIEHL, *Peintres contemporains de l'École de Paris. Peintres marocains*, cat. exp. Paris, avril-mai 1962, bureau des expositions de la MUCF (sous la dir. André GOLDENBERG), 1962.

Deux mille ans d'art au Maroc, cat. exp. Galerie Charpentier, Paris, 1963] [préface de Raymond NACENTA]; [Les arts au Maroc par Naima KHATIB], Paris, Galerie Charpentier, 1963.

Rencontre internationale des artistes, cat. exp. Rabat, Musée des Oudaïas, déc. 1963 – Marrakech, janv. 1964, Rabat, Iframar, 1963.

Mohamed SIJELMASSI, *La peinture marocaine*, Paris, Jean-Pierre Taillandier, 1972.

Contemporary Arab artists, part one: al-Ubaidi, al-Kasmi, Boullata, Belkahlia, Khadda, Mahredin, and Fattah, cat. exp. 8 nov. – 7 déc. 1978, London, Iraqi Cultural Centre Gallery, 1978.

فريد بلكاهية، حسن السلاوي معرض جماعي برواق بنية ب. س.، الرباط
من 26 نونبر إلى 31 دسنبر 1981

19 peintres du Maroc, cat. exp. Grenoble, Centre national d'art contemporain; 26 juin – 26 août 1985, Paris, Musée national des arts africains et océaniens, Institut du Monde Arabe, Paris, ADEIAO – IMA, 1985.

Farid Belkahlia, Chaïbia, Mohammed Melehi – Présences

artistiques du Maroc, cat. exp. Grenoble, Maison de la culture, 19 avril – 15 juin 1985, Grenoble, Maison de la culture– Centre national d'art contemporain, 1985.

Peintres du Maroc: Belkahia, Bellamine, Cherkaoui, Kacimi, cat. exp., Paris, Institut du monde arabe, 25 juin – 15 septembre 1991, Paris, Institut du monde arabe, 1991.

Sculptures en métal pour un paysage urbain méditerranéen: "Il est 10h en avril dans le jardin de Rajae" Farid Belkahia; "Les 7 portes du ciel" Rachid Koraïchi, exp. Printemps 1993, Atribule, Casablanca, Centre Culturel Français; été 1993, Aigues-Mortes, Maison du Gouverneur, Casablanca – Aigues-Mortes: Centre culturel français 1993.

Rencontres Africaines: exposition d'art actuel, cat. exp. Paris, Institut du monde arabe en collaboration avec la Fondation Afrique en créations, 6 avril – 15 août 1994; Gallery du Cap, Johannesburg, (1994); Lisbonne (1995), Paris, Institut du monde arabe, 1994. [préf. Brahim ALAOUI, Jean-Hubert MARTIN, et al.].

Vital: three contemporary African artists Farid Belkahia, Touhami Ennadre, Cyprien Tokoudagba, cat. exp. Liverpool, Tate Gallery, 13 sept. – 10 déc. 1995, Liverpool, Tate Gallery, 1995. [édité par Judith NESBITT].

Germano CELANT (édité par), *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia*, Milano, Electa, 1997.

Modernities and Memories, Biennale de Venise, The Rockefeller Foundation, 1997.

Africa Afrika, Tokyo, musée Tobu, 1998.

Partage d'exotismes [5^e Biennale d'art contemporain de

- Lyon, Halle Tony Garnier, 27 juin – 24 sept. 2000], Paris, Réunion des musées nationaux – Le Seuil, 2000.
- Abdelkébir KHATIBI, *l'Art contemporain arabe*, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, 2001.
- Farid ZAHI, Brahim ALAOUI, *30 ans de mécénat: histoire d'une collection*, Rabat, édition Banque Commerciale du Maroc, 2001.
- Diego MOYA, *Afinidades: exposición Itinerante de Artes Plásticas entre España y Marruecos*, Toledo, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2003.
- Naima SALAM, *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart*, Münster, LIT, 2004.
- Nada SHABOUT, Cristiana DE MARCHI, *Interventions: a dialogue between the modern and the contemporary*, cat. exp. Doha, Mathaf – Arab Museum of Modern Art, 30 déc. 2010–28 mai 2011, Milano, Skira; Doha, Qatar Museums Authority, 2010.
- Michel BUTOR, *Opération Marrakech. 2, œuvres de Farid Belkahia et al.*, Abbeville, Cadastre8zéro, 2011.
- Salah Stétié et les peintres*, cat. exp. Sète, musée Paul Valéry, 8 déc. – 31 mars 2013, Paris, BnF, 5 mars – 14 avril 2013, Souyri, éditions Au fil du temps, 2012.
- Moulim EL AROUSSI, *Identité et modernité dans la peinture marocaine: zoom sur les années 60*, Casablanca, Loft Art Gallery, 2012.
- Farid ZAHI, *Positions, compositions. Écrits sur l'art*, Rabat, Marsam, coll. “Regards obliques”, 2012.

- Kenza SEFRIOUI, *La revue Souffles: 1966-1973: espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca, Éditions du Sirocco, 2013; (Entretien avec Farid Belkahlia, p. 334-342).
- Moulim EL AROUSSI, *D connexions: instants de parcours*, Casablanca, Loft Art Gallery, 2013.
- Tahar BEN JELLOUN, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2013.
- Toni MARAINI, *Écrits sur l'art. Essai*, Casablanca, éditions Le Fennec, 2014.
- Le Maroc contemporain*, Gand, Snoeck – Paris, Institut du monde arabe, 2014.
- Claude LEMAND, Patrice MOREAU, *Tour du monde en tondo*, cat. exp. Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 1^{er} juillet – décembre 2017, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 2017.
- Kristine KHOURI, Rasha SALTI, *Past Disquiet: artists, international solidarity, and museums-in-exile*, Varsovie, Muzeum Sztuki Nowoczesne, 2018.