



dirtyk

Récits d'une collection
**Les trésors
du ministère
de la Culture**

HORS-SÉRIE



Extrait du discours de Sa Majesté le Roi Mohammed VI à l'occasion de la 14^e Fête du Trône

« **L**e Maroc, riche de son identité plurielle aux multiples affluents linguistiques et ethniques, possède un patrimoine culturel et artistique digne d'admiration. Il appartient donc au secteur culturel de traduire concrètement cette diversité. Il devrait encourager toutes les formes d'expression créatrices, aussi bien celles en harmonie avec notre patrimoine séculaire que celles en phase avec le goût moderne, dans ses styles et ses genres, multiples et variés, et ce, dans une démarche où se conjuguent et se complètent les traditions ancestrales et les créations modernes. »

L'art est l'avenir de l'être humain

Par Monsieur Abdeljalil Lahjomri

Secrétaire perpétuel de l'Académie du Royaume du Maroc



p.79



p.81



p.72



p.11



p.14



p.30



p.17

Il a fallu plus d'une quarantaine d'années pour qu'une collection de presque deux cents toiles ait l'honneur des cimaises du musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain qui, depuis 2014, imprègne Rabat, par le choix de ses expositions, d'une nostalgie lumineuse.

Mohamed Benaïssa, qui fut ministre de la Culture, et son collaborateur, le regretté Mohamed Melehi, avaient pris l'initiative de constituer une collection « étatique » dont le destin premier allait être de représenter le Royaume au Caire, à Grenoble et à Madrid. Un autre ministre, Mohamed Achaari, et la commission qu'il présidait l'enrichirent, la prédestinant au musée en gestation. Elle se retrouvera pour quelques temps dans un établissement d'accueil à Tanger, puis à l'École des beaux-arts de Tétouan, pour patienter dans une dépendance du ministère de la Culture, avant d'investir le musée de la capitale et donner à voir à un public fasciné par cet élégant bâtiment, enfin prêt à l'accueillir, l'histoire de la peinture marocaine, effervescente, tumultueuse, plurielle.

Itinéraire mouvementé qui, s'il permet au musée national de se doter d'une collection passionnante, n'en révèle pas moins un problème essentiel. Le mécénat « institutionnel » public ou privé, nécessaire, utile, indispensable, est un mécénat d'acquisition, non de création.

Un peintre, avant d'être peintre, est confronté aux aléas de la vie quotidienne. Il se réfugie souvent dans l'enseignement et pour peindre dépend de contingences éprouvantes pour l'inspiration. Son œuvre future dépendra d'investisseurs, indifférents à sa situation précaire. Avant que le milieu artistique et marchand ne lui reconnaisse une notoriété salvatrice, il trimera entre impératifs de survie et élans de créativité, jetant l'éponge et les pinceaux.

Le marché dans son essor ne s'intéresse qu'à ce que la postérité a déjà consacré. En attendant, entre l'appel impérieux de peindre et la reconnaissance des musées, des galeries, des collectionneurs, la solitude de l'artiste est grande et son imagination malmenée. Le mécénat devrait devenir un mécénat « créatif », d'acquisitions, mais aussi de commandes... Le retour en investissement serait l'émergence d'une nouvelle génération de créateurs. L'argent sera ainsi « magnifique », comme le qualifie Claude Mossé dans son essai *Les histoires de l'Histoire*, parce qu'il s'alliera à l'art et que l'art s'alliera à la générosité. Le mécénat ne sera authentique, ne sera grand que quand il sera un mécénat qui aura foi en la ferveur inventive de l'artiste. Laurent de Médicis a envoyé chercher Michelangelo Buonarroti chez le tailleur de pierre et en a fait Michel-Ange, a adopté Leonardo Achattabriga et en a fait Léonard de Vinci. Sergueï Chtchoukine et la famille Stein étaient à la fois acheteurs et découvreurs de talents.

Farid Britel a publié un essai sur *Le mécénat au Maroc*. S'il devait l'actualiser, il y ajouterait un chapitre sur le mécénat « créatif », sur cette inversion du concept. L'investisseur misera sur l'invention artistique, l'ambition esthétique, sur ce qui est utile dans son inutilité : la Beauté. « L'investissement-risque » à la Médicis a jeté les bases de la Renaissance. Sergueï Chtchoukine, Leo et Gertrude Stein et d'autres impulsèrent par leurs commandes une dynamique étonnamment florissante pour la période qui a vu peindre les Matisse, Manet, Picasso.

Y aurait-t-il d'aventureux mécènes qui investiraient un « argent magnifique » (qui achète et commande à la fois) pour transformer les ateliers en des espaces de surgissement du beau et libérer les énergies d'épuisantes inquiétudes, pour qu'elles s'épanouissent dans la certitude, chevillée aux pinceaux, que l'art est l'avenir de l'être humain ?

sommaire



- 8 **Entretien avec Mehdi Qotbi**
« C'est la rencontre du public avec la collection qui détermine sa vocation muséale »
par Houda Outarabout

- 20 **Hassan El Glaoui** vu par Dounia Benqassem
- 24 **Chaïbia Tallal** vue par Olivier Rachet

- 28 **Les trésors du ministère de la Culture**
Récit d'une collection
par Houda Outarabout

- 40 **Fatima Hassan El Farrouj** vue par Emmanuelle Outtier
- 44 **Miloud** vu par Dounia Benqassem

- 48 **Nouvelles acquisitions du Ministère**
L'art dans l'adversité
par Houda Outarabout

- 58 **Amina Benbouchta** vue par Marie Moignard
- 62 **Abdelkébir Rabi'** vu par Dounia Benqassem

- 66 **La collection racontée par ses œuvres**
Regards croisés sur l'histoire de l'art au Maroc
par Nadia Sabri

- 98 **Jilali Gharbaoui** vu par Rim Laâbi
- 102 **Mohamed Hamidi** vu par Dounia Benqassem

- 106 **La seconde naissance des Beaux-Arts de Casablanca**
par Fatima-Zahra Lakrissa

- 116 **Mohamed Melehi** vu par Dounia Benqassem
- 120 **Malika Agueznay** vue par Dounia Benqassem

- 124 **L'INBA**
Une fabrique de talents
par Syham Weigant, actualisé par Olivier Rachet

- 134 **Mohamed Chabâa** vu par Rim Laâbi
- 138 **Saâd Ben Cheffaj** vu par Nadia Sabri

- 142 **Le centre d'art de Tétouan**
Un joyau méconnu
par Syham Weigant, actualisé par Olivier Rachet

- 154 **Index**

édito

Une collection à la rencontre de son public

C'est une initiative sans précédent à laquelle *Diptyk* est fier de participer. Pour la première fois, le ministère de la Culture révèle une partie de sa collection d'œuvres d'art, et nos pages ont été choisies pour en être l'écrin. C'est avec un grand plaisir que nous vous invitons à découvrir ces œuvres, certaines visibles dans des institutions du Royaume et quelques autres encore jamais dévoilées au grand public. Le présent hors-série a pu voir le jour grâce à la collaboration vertueuse entre le ministère de la Culture et les acteurs publics de la vitalité artistique au Maroc : la Fondation nationale des musées, le musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat, l'Académie du Royaume du Maroc, le centre d'art moderne et contemporain de Tétouan et l'Institut national des beaux-

arts de Tétouan également, autant d'institutions que nous remercions chaleureusement.

Dans ce geste initié par le ministre de la Culture Othman El Ferdaous, toutes ces structures d'État ont joué leur rôle, se mettant au service du bien public afin de rendre à cette collection sa vocation première : appartenir au Citoyen. Comme toujours, mais avec au cœur un engagement d'autant plus fort, *Diptyk* a mis son expertise au service des œuvres, en sollicitant des plumes expertes pour renouveler la compréhension des artistes et des périodes mis en lumière par la collection du Ministère. C'est aussi une occasion exceptionnelle de mettre à niveau notre propre connaissance du patrimoine artistique de notre pays, sans volonté d'exhaustivité, modeste pierre apportée à l'édification de l'histoire de l'art au Maroc.

Les pages qui suivent, dont nous espérons qu'elles vous captiveront autant que nous avons eu de plaisir à les fabriquer, n'ont d'autre objectif que de poursuivre ce geste : faire en sorte

que la collection du ministère de la Culture puisse être connue, vue et partagée par tout un chacun. De fait, ce numéro spécial sera également diffusé sous format numérique PDF en français et en arabe. Ce hors-série construit ainsi une nouvelle audience, qui doit aussi devenir celle de notre magazine.

Cette publication inédite de *Diptyk* inaugure, nous l'espérons, une série consacrée aux collections publiques. Mieux connaître les infrastructures de notre pays, et les servir dans la mesure de notre compétence, nous rend toujours plus légitimes pour construire du savoir et instaurer un dialogue avec les espaces géographiques qui nous entourent.

Meryem Sebti

Directrice de la publication et de la rédaction





1. Fouad Bellamine, *Sans titre*, 1985

Mehdi Qotbi

« C'est la rencontre du public avec la collection qui détermine sa vocation muséale. »

Propos recueillis par Houda Outarahout



L'impressionnante collection d'œuvres d'art constituée au fil des ans par le ministère de la Culture est désormais partiellement conservée et présentée au musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (MMVI). Bien qu'elle représente un pan capital de notre histoire de l'art, elle n'en est pas moins peu connue du grand public. Mehdi Qotbi, président de la Fondation nationale des musées (FNM), qui défend âprement la valorisation de ce précieux patrimoine artistique, décrypte la richesse des courants qui le traversent et revient sur le caractère inédit de la collection.

La collection acquise par le ministère de la Culture se caractérise par son éclectisme. Elle fait toutefois la part belle aux grands pionniers de la mouvance post-Indépendance. Ces artistes de l'École de Casablanca sont-ils, selon vous, les premiers tenants d'une identité artistique marocaine?

Depuis les moments fondateurs, l'art au Maroc a porté dans ses gènes la spécificité locale. Il suffit de s'arrêter devant les tableaux de Ben Ali R'bati, Ben Allal, Hamri ou El Glaoui pour comprendre que le souci identitaire était au centre de l'acte de création. Ahmed Cherkaoui puisait également son inspiration dans le registre ancestral. Il fut un archéologue qui déterrait les signes en les incrustant dans son espace pictural. Le répertoire des symboles amazighs et arabo-musulmans était son moyen d'affirmer son identité et de lutter contre l'oubli. Le propre de l'École de Casablanca fut de porter les premières revendications identitaires individuelles de la toute première génération vers une dimension collective consciente, conceptuellement et intellectuellement justifiée, en adoptant l'abstraction comme mode d'expression (voir notre article p. 106).

Si la première génération d'artistes marocains représentait l'élément identitaire, la deuxième le pensait.



2. Mohamed Kacimi, *Sans titre*, 1987, 202 x 153 cm



3. Hassan El Glaoui, *Fantasia*, 82 x 112 cm

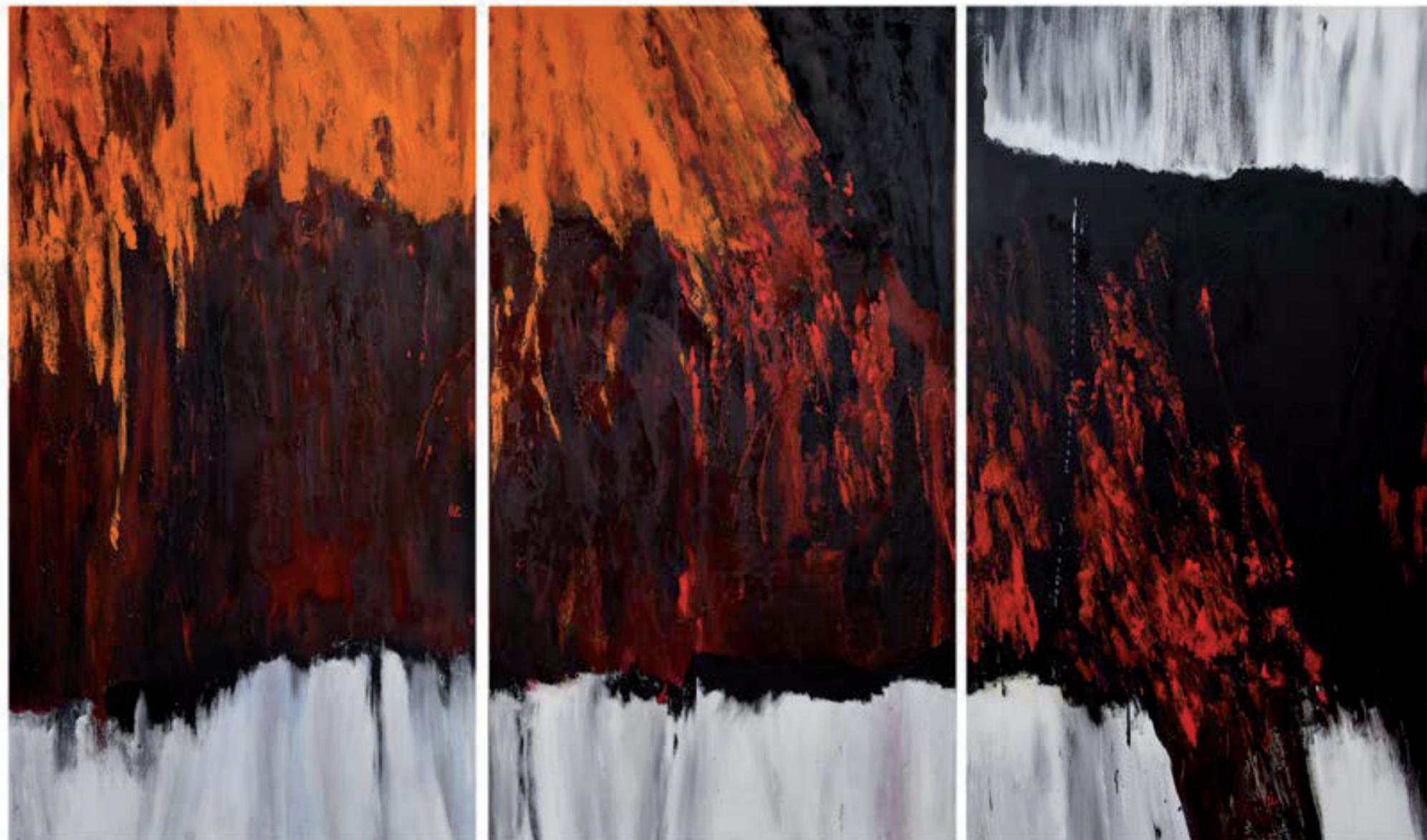
Imprégnés des débats théoriques artistiques de l'époque, les artistes de l'École de Casablanca ont trouvé dans l'abstraction un courant libre et indépendant rompant avec tout idéal esthétique colonial, mais aussi un vaste support offrant des possibilités d'expression identitaire infinies. Si la première génération d'artistes marocains représentait l'élément identitaire, la deuxième le pensait. C'est précisément cette mouvance artistique et intellectuelle, collective et indépendante, qui définit la modernité artistique marocaine. Ainsi, on peut dire que les artistes appartenant au cercle de Casablanca ont jeté les fondements de la modernité artistique marocaine, une modernité qui ne s'oppose pas à la tradition, mais s'en nourrit.

Nous pouvons également découvrir dans cette sélection des toiles d'artistes tels que Drissi ou Saladi, appartenant à la génération des années 1980. Qu'est-ce qui définit selon vous cette génération et quel est votre regard sur ce courant ?

À partir des années 1980, un nouveau chapitre s'ouvre dans le paysage artistique marocain. Le bouillonnement revendicatif post-Indépendance commence déjà à s'atténuer et les artistes ressentent le besoin d'affirmer leur individualité : ainsi naissent des projets artistiques libres et personnels qui s'éloignent de toute affiliation collective. Or cette individualité est loin d'être passive, c'est aussi une manière de se projeter



4. Hassan Slaoui, *Sans titre*, sculpture sur bois, 69 x 59 cm



6. Ahlam Lemseffer, *Sans titre* (triptyque), 1997, 115 x 197 cm (chacun)



5. Omar Afous, *Sans titre*, technique mixte sur isorel, 73 x 73 cm

dans un horizon universaliste, c'est un acte d'appartenance à la communauté artistique internationale. Cet élan individualiste a donné naissance à des démarches artistiques singulières, tant dans le registre de la figuration que de l'abstraction, tout en adoptant des supports de création diversifiés. Suite à cette quête individualiste, le corps envahit l'espace pictural marocain et devient une thématique de prédilection chez un certain nombre d'artistes. Certains vont essayer de prospecter les arcanes poétiques de l'art, comme le montrent les œuvres de Kacimi, Bendahmane ou d'El Hayani. D'autres, comme Saladi, Aboulouakar et Lakhdar, explorent les confins de l'onirique et du fantastique, d'autres encore érigent des approches artistiques qui questionnent l'espace, la nature, le signe, le symbole et la matière. Il s'agit d'une génération talentueuse qui se

définit d'abord par l'affirmation de l'individualité, la quête de soi, ainsi que par la diversité de ses approches artistiques et la richesse de ses recherches plastiques.

Les femmes, bien que minoritaires, sont également présentes dans cette sélection, à l'instar de Malika Agueznay, Chaïbia Tallal, Fatima Hassan El Farrouj ou encore Amina Benbouchta. Que pensez-vous de cette représentation féminine ?

Il faut replacer le panorama artistique marocain dans son contexte historique et social, marqué par un système de valeurs traditionnel et une division du travail qui ne favorisait pas l'intégration des femmes dans le cercle artistique. Ainsi, la première vague artistique reste résolument masculine. Ce n'est qu'à



7. Hossein Tallal, *L'enfant et son jouet*, 1981, huile sur toile



8. Chaïbia Tallal, *Fille de Zagora*, 1994, huile sur toile, 85 x 75 cm



11. Hassan Bourkia, *Sans titre*, 2002-03, technique mixte, 150 x 230 cm



9. Mohamed Hamri, *Sans titre*, gouache sur papier, 28 x 38 cm



10. Fatima Hassan El Farrouj, *Sans titre*, 1990, gouache sur isorel, 33 x 43 cm

partir des années 1950 et 1960 que les femmes commencent à marquer le paysage artistique local, avec des artistes comme Meriem Meziane, Malika Agueznay, Latifa Toujani, ou encore les artistes femmes d'expression spontanée, à l'instar de Chaïbia Tallal, Fatima Hassan El Farrouj et Radia Bent Lhoucine.

La collection du Ministère réunit une belle sélection d'œuvres d'art appartenant à des artistes marocaines de l'ancienne et de la nouvelle générations, avec Agueznay, Chaïbia, Hassan El Farrouj, Benbouchta, mais aussi Ahlam Lemseffer et Meryem El Alj. Les trois collections nationales conservées au MMVI nous permettent, en tant qu'institution, d'avoir une bonne représentativité des artistes femmes, qu'on essaie de promouvoir et de valoriser au fur et à mesure, tant par les acquisitions que par les expositions. Gardant toujours à l'esprit la cause féministe, nous œuvrons à ce que les artistes femmes soient aussi représentées que les hommes. Le plus important est de créer une famille artistique où les femmes et les hommes puissent s'exprimer librement et bénéficier de la même visibi-

lité. Pour rappel, la sélection officielle de la Biennale de Rabat 2019 était constituée exclusivement d'artistes femmes issues des quatre coins du monde. Et nous avons insisté pour que les artistes marocaines soient bien représentées dans cette manifestation. Safaa Erruas, Majida Khattari, Rita Alaoui, Tala Hadid, Amina Agueznay, Deborah Benzaquen, entre autres, ont pu se produire et s'exprimer dans cet événement d'envergure internationale.

La FNM et le MMVI relèvent le défi de la promotion artistique au Maroc. Comment s'inscrivent-ils ensemble dans la valorisation de cette collection spéciale?

Lorsqu'on parle de la valorisation d'une collection, il faut prendre en considération trois aspects essentiels. Le premier volet porte sur la conservation des œuvres d'art, leur sauvegarde dans des conditions climatiques adaptées. Le deuxième volet est celui des expositions. C'est la rencontre du public avec la collection qui détermine sa vocation muséale. Le troisième



12. Bouchta El Hayani, *Sans titre*, huile sur toile, 201 x 151 cm



13. Saâd Hassani, *Sans titre*, 1985, huile sur toile, 160 x 100 cm



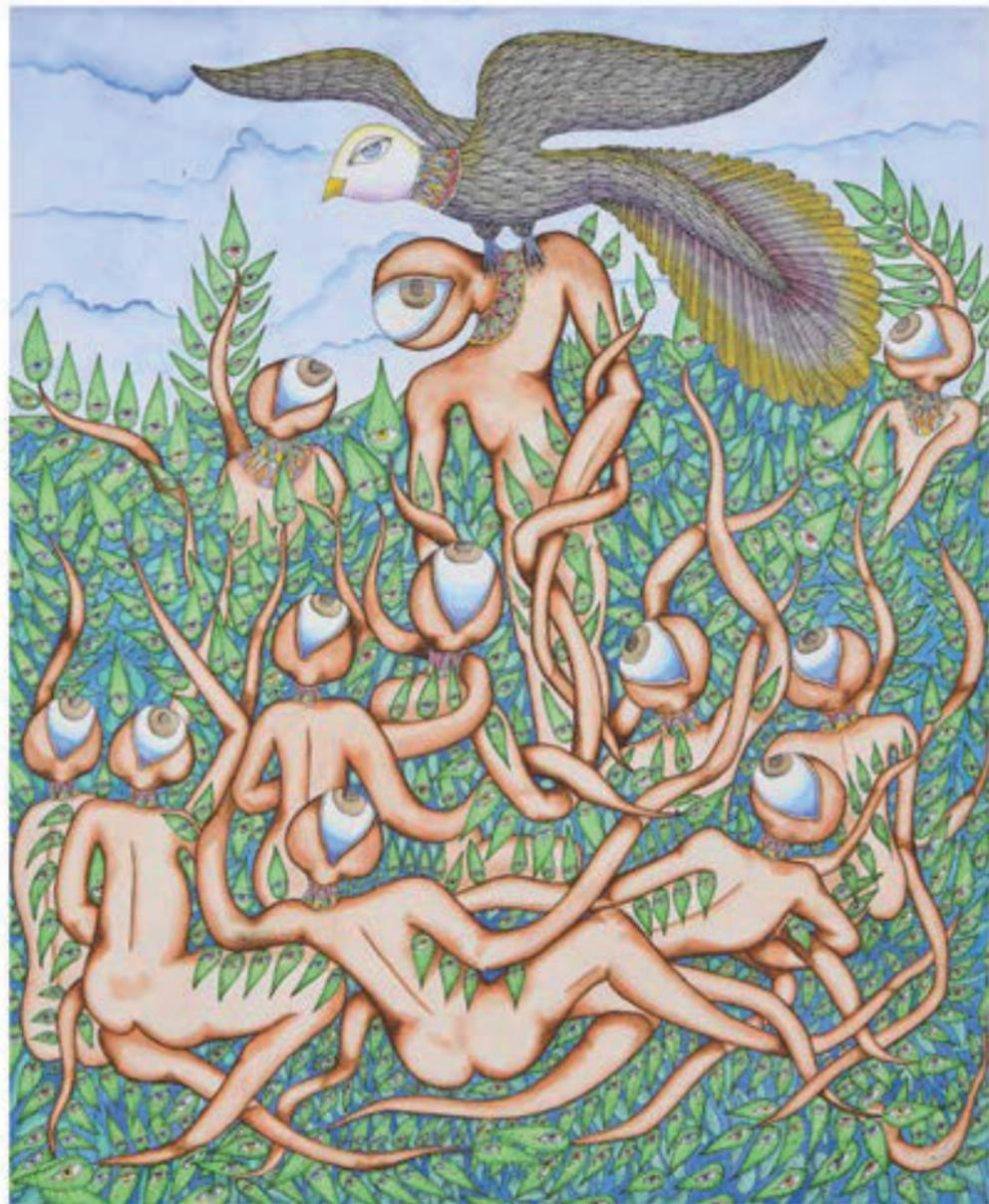
14. Tibari Kantour, *Sans titre*, 2001, technique mixte sur toile, 200 x 150 cm

Gardant toujours à l'esprit la cause féministe, nous œuvrons à ce que les artistes femmes soient aussi représentées que les hommes.

volet concerne la diffusion des connaissances artistiques à travers des supports de communication qui renseignent sur l'histoire de l'art marocain, les différents courants qui l'ont marquée, ainsi que sur la diversité thématique qui traverse le paysage artistique marocain. Nous organisons également des visites guidées pour groupes scolaires et universitaires, afin d'inculquer aux jeunes le « beau » artistique et de former un public fidèle aux institutions culturelles.

On note la présence d'artistes tels que Fouad Bellamine, Khalil El Ghrib ou encore Hassan Echaïr. Quelle place ont-ils dans la programmation du MMVI?

Fouad Bellamine est actuellement notre invité d'honneur. La plus grande rétrospective jamais mise sur pied autour de l'œuvre d'un peintre marocain vivant porte aujourd'hui sa signature, avec un large éventail d'œuvres qui renseignent sur l'évolution de sa démarche matiériste et expérimentale. Une grande installation, conçue par l'artiste lui-même, invite les visiteurs à déambuler dans les dédales de la médina de Fès, qui occupe une place centrale dans les inspirations de Bellamine. Notre mission est de valoriser la création marocaine. D'autres rétrospectives dédiées aux maîtres de l'art contemporain marocain verront le jour à l'avenir.



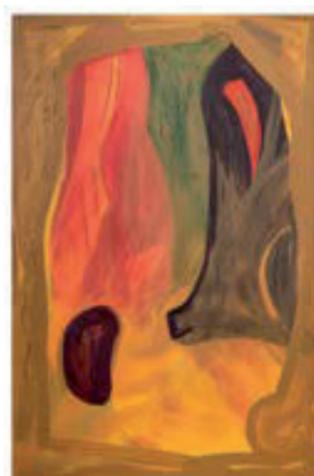
15. Abbès Saladi, *Sans titre*, gouache sur papier, 45 x 37 cm



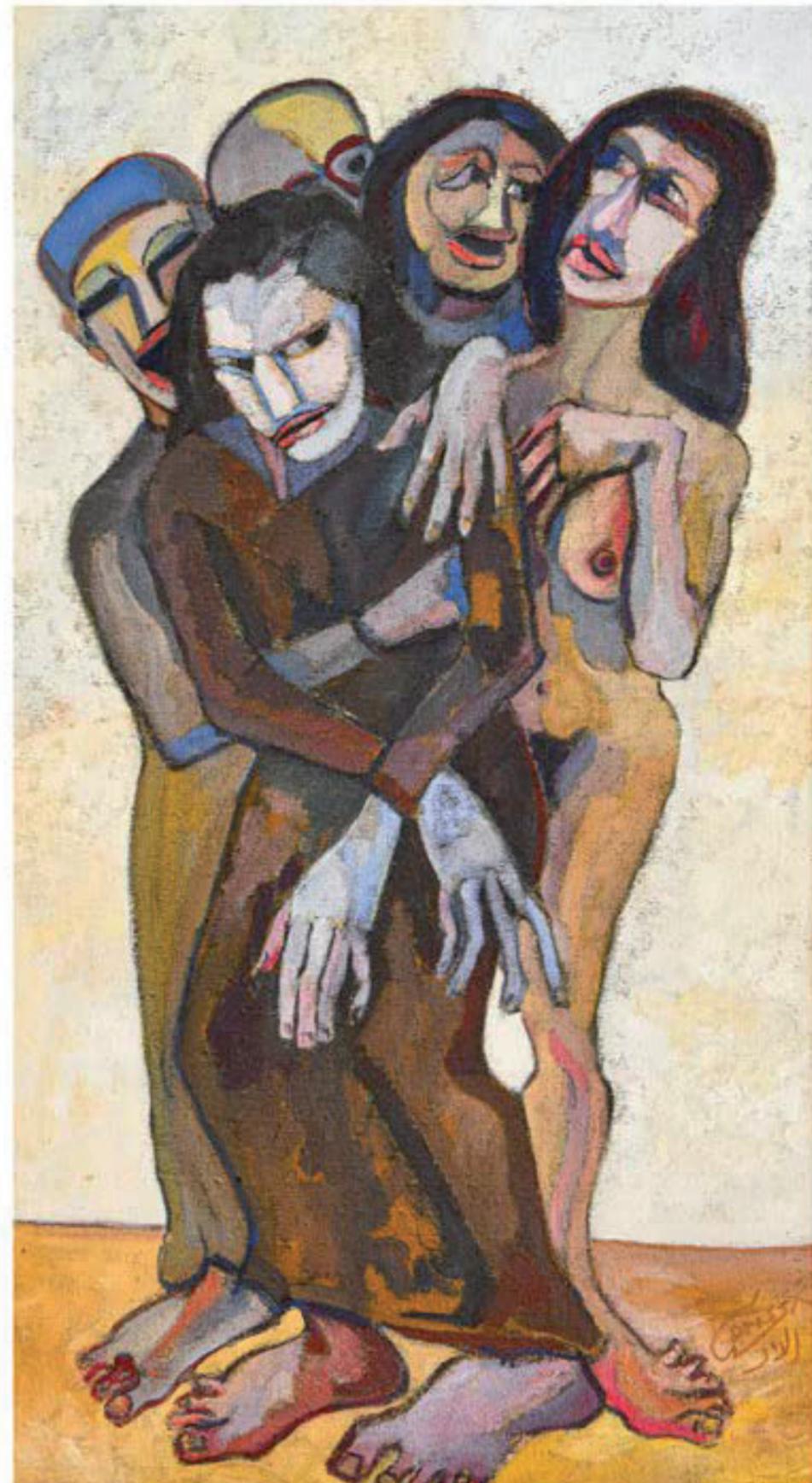
16. Aziz Sayed, *Sans titre*, huile sur toile, 148 x 100 cm



17. Abdallah Sadouk, *Sans titre*, acrylique sur toile, 200 x 150 cm



18. Meryem El Alj, *Sans titre*, 2005, huile sur toile, 100 x 65 cm



19. Mohamed Drissi, *Sans titre*, non daté, huile sur toile, 128 x 75 cm

Hassan El Glaoui

vu par

Dounia Benqassem

Les chevaux, les cavaliers, les fantasias de Hassan El Glaoui (1924-2018) sont reconnaissables entre mille. Des hommes y chevauchent un espace aux teintes sereines. L'artiste peint avec finesse les selles couvertes de velours, les burnous dans un mouvement d'envol, les fusils damasquinés. Dans ces deux toiles issues de la collection du ministère de la Culture, on ne peut s'empêcher de penser à celles de son aîné Eugène Delacroix, sur le même thème et portant quasiment les mêmes titres. *Fantasia* (n°3, p.11) renvoie à la *Fantasia marocaine* de Delacroix (1842). Quant à *La sortie du roi* (n°21, p.21), elle évoque *Moulay Abd-er-Rahman, sultan du Maroc, sortant de son palais de Meknès* (1845). Dans quelle mesure Hassan El Glaoui a-t-il été influencé par les orientalistes ? Les entretiens qu'il m'avait accordés en 2006 pour mon livre *50 ans d'arts visuels au Maroc 1956-2006* (Editions AfricArts, Casablanca, 2021) éclairent sa démarche si singulière.

L'artiste reconnaissait avoir fréquenté beaucoup d'artistes français à Marrakech, notamment Majorelle et Edy-Legrand. Cependant, à la question « *Vous sentez-vous un peu l'héritier d'un Delacroix ?* », il m'a rétorqué, agacé : « *Je ne me sens l'héritier de personne. J'essaie d'être assez personnel, [d'avoir] une vision transfigurée de la réalité. La manière dont je traite les chevaux, les cavaliers, la fantasia m'est tout à fait personnelle.* » El Glaoui s'est formé grâce à de nombreux séjours à l'étranger. Il a travaillé dans différents ateliers à Paris entre 1950 et 1960 : l'atelier Souverbie pour le dessin et l'atelier Emily Charmy pour la peinture. Sa première exposition personnelle a lieu en 1950 à Paris, suivie par celle de New York en 1952. « *J'ai rencontré beaucoup de peintres, visité beaucoup de musées... Est-ce qu'il y a une influence qui s'est faite à cette époque-là ? Je ne sais pas. En tout cas j'ai travaillé la peinture d'une façon générale, internationale.* »



20. Hassan El Glaoui, *Chevaux en liberté*, 1990, huile sur isorel, 76 x 107 cm



21. Hassan El Glaoui, *La sortie du roi*, 1990, huile sur isorel, 76 x 107 cm

Un attachement aux traditions chevaleresques

Hassan El Glaoui décrit et raconte des scènes qu'il a vues et vécues. Il ne sublime pas seulement la thématique du cheval et de son cavalier, mais se consacre également au portrait et à la nature morte. Il interprète son époque en examinant par exemple le vêtement (burnous, djellaba, rezza) et, dans ses nombreux portraits, les traits de ses modèles. « *Il ne faut pas me cataloguer comme peintre de fantasias et de chevaux, poursuivait le peintre. Je pense que ma peinture est loin d'être folklorique et ne ressemble en rien aux œuvres de peintres européens qui, eux, voyaient dans le Maroc et ses traditions un exotisme attrayant. Ma vision est plutôt mémorielle car ma peinture dépasse le réalisme banal. J'essaie de donner à ces personnages et à ces animaux ma manière de les voir personnellement. Je ne les peins pas comme les verrait un peintre orientaliste, mais d'une façon plus proche émotionnellement.* »

Mon autre interrogation portait sur son traitement du mouvement, en regard d'une approche plus actuelle par des artistes utilisant les nouvelles technologies. Mais il m'a répondu de façon prosaïque : « *Comment je traduis le mouvement ? Eh bien, quand j'étais cavalier, je connaissais le mouvement des chevaux. Ce qui fait que lorsque je les peins, leurs mouvements de jambe paraissent véridiques. [...] Je pouvais tout de suite dessiner ou peindre des chevaux qui donnaient l'impression de trotter.* »

Outre sa virtuosité à rendre le mouvement de la vie, son sens des couleurs est tout aussi affûté, dans des tableaux à la composition homogène. Dans *La sortie du roi* (n°21, p.21), le blanc domine sur fond de couleur ocre, couleur de la terre et des murailles almoravides de Marrakech.

Dans sa démarche, El Glaoui poursuit une sorte d'idéal, d'attachement aux traditions chevaleresques empreintes de noblesse. Certes, il fait référence à la mémoire, à l'histoire, au patrimoine artistique, mais son style inimitable n'imité personne.



20. Hassan El Glaoui, *Chevaux en liberté* (détail), 1990, huile sur isorel, 76 x 107 cm

Je pense que ma peinture est loin d'être folklorique. Ma vision est plutôt mémorielle, car ma peinture dépasse le réalisme banal.

Chaïbia Tallal

vue par
Olivier Racht

Comme toutes les figures iconiques, Chaïbia Tallal (1929-2004), dite « Chaïbia », fascine autant qu'elle intrigue. Si cette artiste autodidacte née à Tnine Chtouka dans les environs d'El Jadida – présentée encore récemment comme « la paysanne des arts » dans un long-métrage de Youssef Britel de 2014 – a connu une ascension fulgurante qui n'est pas sans susciter l'admiration, il reste difficile de l'associer aux courants artistiques dominants de son époque. Aux antipodes de l'abstraction géométrique de l'École de Casablanca qui lui était contemporaine, son travail souffre assez peu d'être associé à un art naïf, tant la spontanéité de son geste l'éloigne des compositions minutieusement élaborées d'une Fatima Hassan El Farrouj ou d'un Ahmed Louardiri.

La peinture est d'abord chez elle affaire de vocation, comme elle l'a souvent relaté. Mariée à l'âge de treize ans, elle devient mère en 1945 (son fils est le futur peintre Hossein Tallal) et devient veuve la même année. C'est à l'âge de vingt-cinq ans, alors qu'elle est installée avec son fils à Casablanca, que la



22. Chaïbia Tallal, *Les pêcheurs*, 1979, acrylique sur toile, 114 x 146 cm

Chaïbia ne rechignait pas à exacerber sa touche, la poussant aux limites de la caricature ou de l'abstraction. En cela, elle est à l'opposé de la peinture naïve.

révélation a lieu : « Je revois un ciel bleu où tournoient des voiles, des gens inconnus qui s'approchent de moi et me donnent du papier et des crayons, rapporte-t-elle non sans mystère à Nicole de Pontcharra. Le lendemain, je suis aussitôt allée acheter de la peinture bleue avec laquelle on peint les entourages des portes et j'ai commencé à faire des taches, des empreintes. »

Vient alors le temps des premières œuvres : gouaches sur papier ou carton, aquarelles sur papier, dans lesquelles une attention toute particulière est portée aux formes et aux couleurs, le plus souvent primaires. L'historien de l'art Brahim Alaoui souligne, à ce propos, combien ces compositions inaugurales empruntent souvent leur principe d'organisation aux tapis traditionnels, ajoutant que « c'est le lien charnel avec la nature qui a nourri son éveil à la beauté. » Nombreuses sont les allusions à son village natal de Tnine Chtouka tout au long de son œuvre, comme en témoignent les huiles sur toile *Le mariage à Chtouka* (1977) ou *Les tisseuses de Chtouka* (1987).

Le goût des autres

Repérée par le critique d'art Pierre Gaudibert, venu rendre visite à son fils en compagnie d'Ahmed Cherkaoui en 1965, Chaïbia voit sa carrière prendre très vite une tournure internationale. Elle est représentée, de 1972 à 1994, par la galerie parisienne L'Œil de Boeuf fondée par la Brésilienne Cérés Franco, férue d'art brut. En 1985, elle expose au centre national d'art contemporain de Grenoble aux côtés de Melehi et de Belkahia.

Elle rencontre à la même époque les peintres Alechinsky et Cornille, deux des membres fondateurs du groupe CoBrA, dont elle se sent bien plus proche que de la vision naïve. Sa peinture prend alors une tournure plus fraternelle, à travers l'importance qu'elle accorde au genre du portrait. Souvent représentés en groupe ou en duo, ses semblables sont croqués avec tendresse et parfois un zeste d'ironie. *Les pêcheurs* (1979, n°22, p.25), *Les écoliers* (n° 23, p.27) – tableaux conservés dans la collection du Ministère –, mais aussi des acteurs, des golfeurs, des cyclistes, des fleuristes... c'est tout un monde qui s'anime.

Des huiles sur toile telles que *Familles de joie* (1975) ou *Femme au henné* (1982, n°75, p.70) font apparaître un plaisir jubilatoire et communicatif de peindre. Plaisir proche parfois de la transe, tant les références au pouvoir médiumnique de l'art imprègnent jusqu'aux titres de certaines de ses œuvres : *La voyante* (1985), *Magicien* (1990). Certains critiques iront même jusqu'à évoquer son aura chamanique. Si les couleurs sont toujours aussi vives et le trait énergique, l'artiste laisse respirer la toile en composant aussi avec le blanc. Chaïbia ne rechignait pas à exacerber sa touche, la poussant aux limites de la caricature ou de l'abstraction : cela la situe décidément à l'opposé de la peinture naïve, qui certes est elle aussi imprégnée de culture populaire, mais respecte davantage les conventions. C'est plutôt à l'art brut que l'on peut rattacher cette artiste hors du commun, par la spontanéité de son geste, par les qualités vibratoires de ses couleurs et de son trait.



23. Chaïbia Tallal, *Les écoliers*, huile sur toile, 85 x 75 cm



24. Abdelbassit Bendahmane, *Sans titre*, 1991, aquarelle et brou de noix sur papier

Les trésors du ministère de la Culture

Récit d'une collection

Houda Outarahout

Remontant à plusieurs décennies, la collection s'est constituée au fil de nombreuses acquisitions à l'initiative des représentants successifs du Ministère. Cette impressionnante collection d'œuvres d'art est désormais au cœur d'une politique de valorisation du patrimoine artistique. Elle évoque en filigrane l'histoire de l'art au Maroc de la post-Indépendance à nos jours.

Des chevaux monumentaux d'El Glaoui galopant aux côtés des ondes colorées de Melehi, les rêveries de Saladi tutoyant les scènes quotidiennes de Hassan El Farrouj, les monochromes profonds de Bellamine saluant les peintures engagées d'El Abyad... Cette remarquable collection d'œuvres d'art, acquises par le ministère marocain de la Culture depuis le milieu des années 1970, révèle un pan capital de notre patrimoine artistique. Pourtant, elle était « *au départ quelque peu disparate* » et « *fragmentaire* », comme l'indique le directeur du musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (MMVI), Abdelaziz El Idrissi. Elle s'est organisée et enrichie, au gré des influences et des intérêts des différents ministres en place.

1976. Rabat accueille la Biennale arabe au musée ethnographique des Oudayas. Selon le critique tunisien Jellal Kesraoui, commentant la faiblesse de la sélection comparée à celle de la Biennale de Bagdad, c'est un « *rendez-vous manqué des artistes arabes avec l'histoire de l'art* ». Cependant c'est ce premier événement culturel « *où le politique prend le pas sur l'art* », selon l'historien de l'art Brahim Alaoui, qui donne le coup d'envoi



25. Bilal Chrif, *Composition*, 2008, technique mixte sur toile, 129 x 129 cm



26. Mohamed Drissi, *Sans titre*, 1995, huile sur toile, 82 x 62 cm

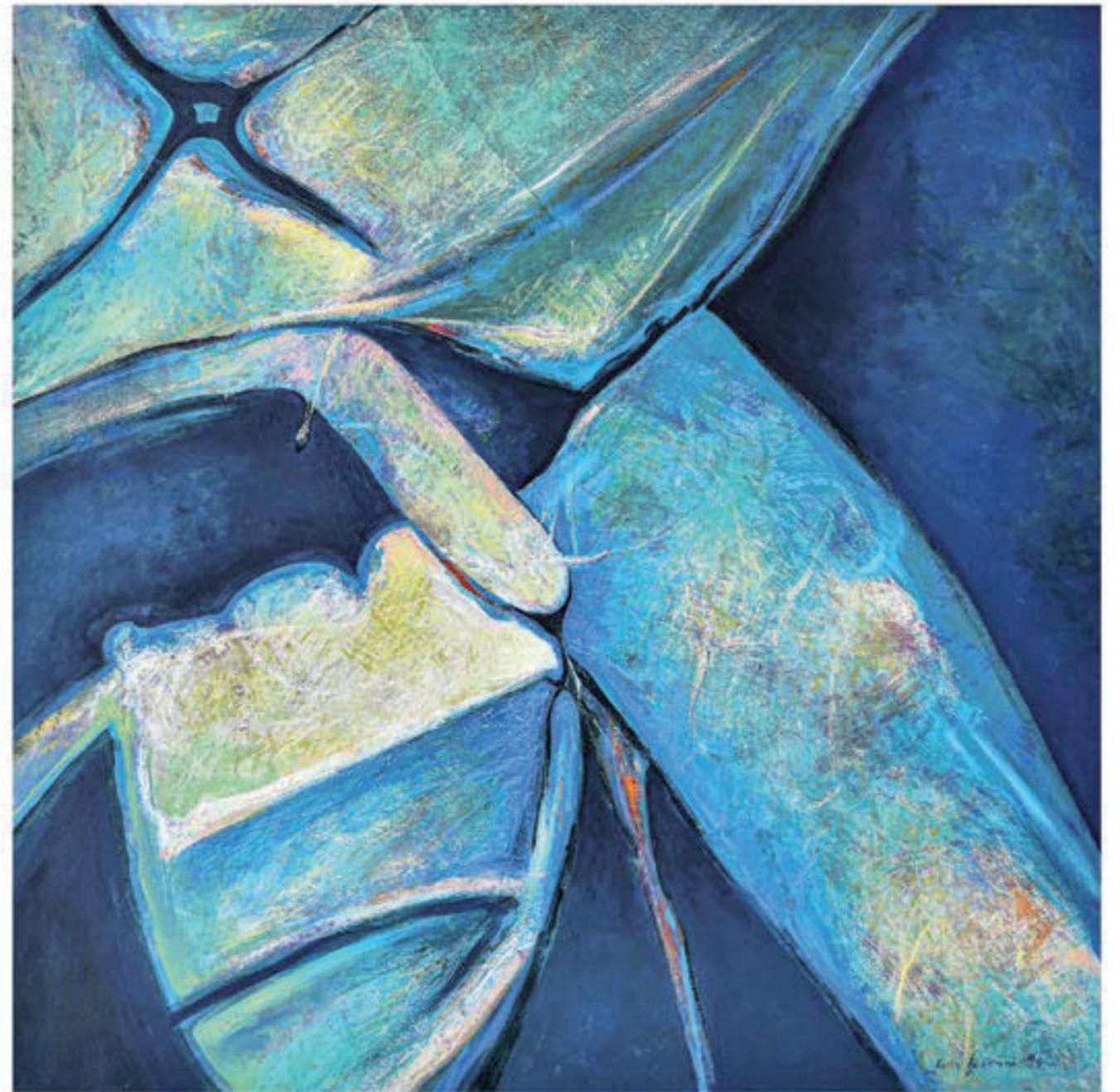


27. Saâd Hassani, *Sans titre*, 2006, technique mixte sur papier, 171 x 99 cm

des acquisitions ministérielles. Selon Mohamed Benyaacoub, directeur des Arts au ministère de la Culture, « *Le fonds du Ministère s'est enrichi d'une trentaine d'œuvres à cette occasion.* »

Un duo éclairé

Tout s'est accéléré avec la politique mise en place dans les années 1980, plus précisément sous le mandat de Mohamed Benaïssa. Pour cet ancien ministre des Affaires culturelles (1985 à 1992) et des Affaires étrangères (1999 à 2007), il serait exagéré de parler de collection avant le milieu des années 1980, peu d'œuvres étant répertoriées à l'époque. Selon lui, « *il serait plus juste d'évoquer une collection de l'État marocain, qui englo-*



28. Karim Bennani, *Sans titre*, huile sur toile, 147 x 147 cm

bait les pièces acquises par les ministères des Affaires étrangères, de la Culture, de l'Éducation nationale, de la Primature, auxquelles s'ajoutaient celles de Bank Al-Maghrib, de la CDG, etc. » Photographe et grand amateur d'art, l'ex-ministre pilotait alors le ministère de la Culture aux côtés de son alter ego, l'artiste Mohamed Melehi, directeur des Arts de 1984 à 1992. « *Nous étions la même personne, nous avons tout fait ensemble, même l'école primaire* », évoque avec émotion l'ancien ministre, natif d'Asilah comme Melehi. La complicité des deux hommes a été l'une des clés de la constitution de cette collection. Duo avisé et connaisseur, ils ont ensemble posé les jalons d'une stratégie d'acquisition pour la promotion des arts plastiques et la constitution d'un dépôt d'œuvres. La vocation de ce

dépôt était entre autres de servir le rayonnement culturel du Royaume et d'appuyer les outils de *soft diplomacy*, précise Mohamed Benyaacoub. Pari amplement remporté, comme en témoignent les succès public et critique de la grande exposition de Grenoble en 1985, réunissant près d'une vingtaine d'artistes marocains. Suivront avec tout autant de succès celles du Caire et de Madrid, respectivement organisées en 1986 et en 1989, suite aux visites royales dans ces deux capitales.

Selon le président de la Fondation nationale des musées (FNM), Mehdi Qotbi, « *le ministère de la Culture avait acquis les fonds de ces deux expositions, sous la supervision de Melehi, afin d'élaborer le noyau artistique de l'ancien musée d'Art contemporain de Tanger* » (actuel musée Mohamed-Drissi). On dénombrait



29. Mohamed Bennani, *Sans titre*, 2003, peinture sur toile, 184 x 210 cm

alors pas moins de cinquante-sept œuvres, acquises et conservées à Tanger, dont des toiles de Bellamine, Chaïbia, Aherdane, Meliani, Kacimi, Hamri, Megara, Ben Cheffaj, Serghini, etc.

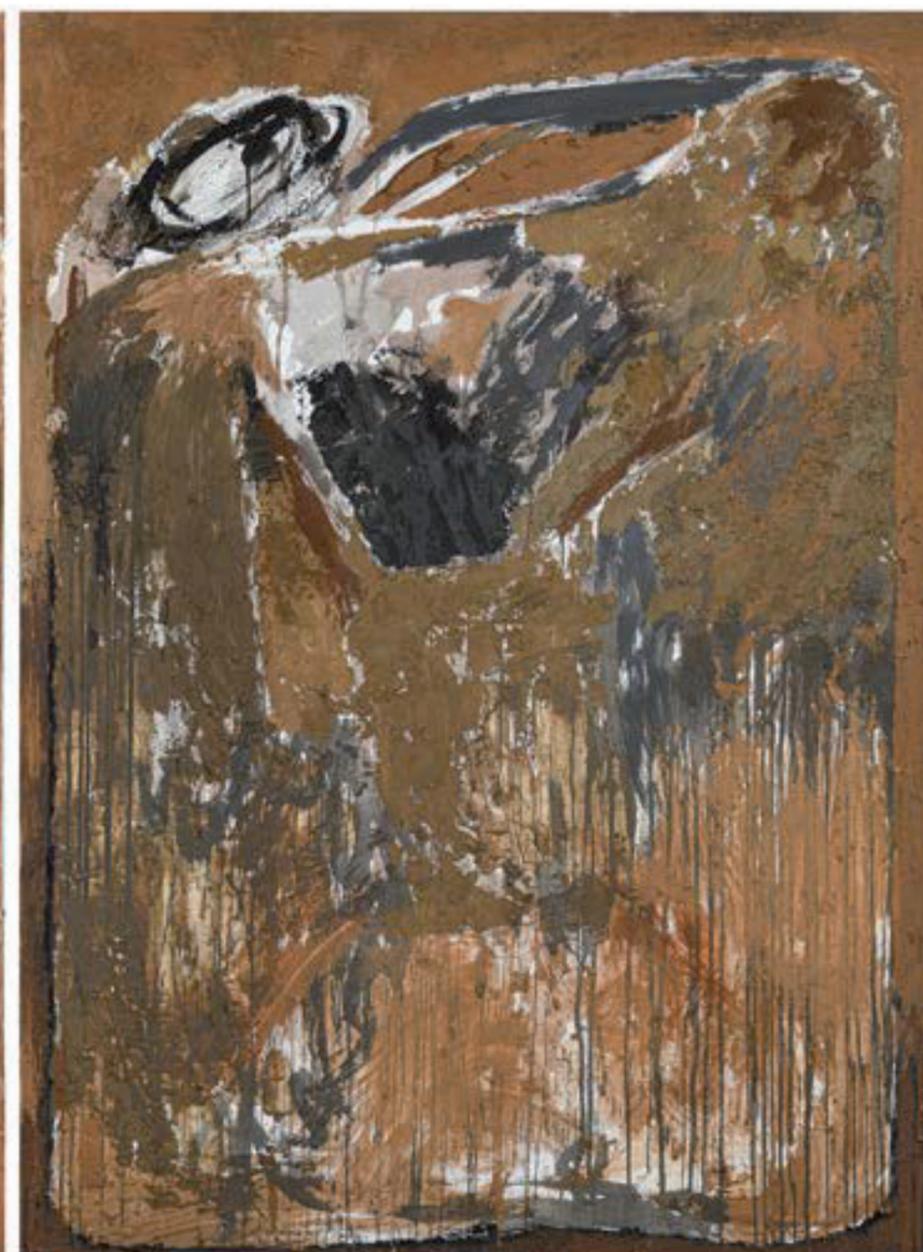
La présence dans cette première vague d'acquisitions de peintres dits « du Nord », à l'instar de Ben Cheffaj, Megara ou Hamri (d'autres grands noms tels que Drissi, Ouazzani, Abou Ali, Boujemaoui, Amrani, Sebti ou Meziane s'y ajouteront quelques années plus tard), révèle l'intérêt de Melehi et Benaïssa pour ce courant artistique, né au cœur d'une effervescence culturelle cosmopolite, pour « ces innovateurs et chercheurs », comme les appelle Benaïssa.

Pour Mehdi Qotbi, l'histoire de l'art au Maroc ne peut s'écrire sans ces peintres issus de la région nord. Le président de la FNM rappelle que si de nombreux artistes marocains locaux ont bénéficié de ce bouillonnement intellectuel et artistique, « d'autres ont dû s'installer à Tanger pour voir leur talent s'épanouir, tels Mohamed Ben Ali R'bat, originaire de Rabat, qui n'a découvert la peinture qu'après s'être rendu dans la ville du Détroit », ou encore « Ahmed Yacoubi, repéré d'abord à Fès par Paul Bowles, puis installé à Tanger pour affiner sa technique et son univers pictural ». Parallèlement, « à Tétouan, l'École des beaux-arts formait ses premiers lauréats, à l'instar de Melehi, Megara et Chabâa, dans le respect de l'académisme artistique espagnol » – ces mêmes artistes feront par la suite la gloire de « l'École de Casablanca ».

Le FNAC, moteur des acquisitions

Les commentateurs de cette époque marquée par Benaïssa et Melehi, faste pour les arts plastiques, évoquent invariablement l'enthousiasme qui en émanait. Pour Brahim Alaoui, « Melehi savait fédérer les artistes », et, grâce à son impressionnant carnet d'adresses « dans le monde arabe, en Afrique, aux États-Unis, etc. », réussissait à « faire venir de très grands artistes internationaux à l'occasion du Moussem d'Asilah ». Ce festival, « véritable musée à ciel ouvert » qui s'enorgueillit de plus de quarante ans d'existence, était un « terrain fertile » pour les acquisitions de qualité.

31. Ahmed Jarid, *L'artiste* (diptyque), peinture sur toile, 150 x 140 cm (chacun)



30. Abderrahmane Meliani, *Sans titre* (diptyque), 1998, technique mixte sur toile, 200 x 150 cm (chacun)



32. Ghany Belmaachi, *Sans titre*, 1975, huile sur bois



33. Ahmed Afailal, *Sans titre*, 1988, huile sur isorel, 122 x 82 cm



34. Nouredine Fatihi, *Sans titre*, 2008, huile sur toile, 158 x 98 cm

Si Mohamed Benaïssa signale modestement que « nous achetions au fur et à mesure, lorsque nous estimions que cela le méritait », d'autres en revanche, tel Brahim Alaoui, estiment que Melehi et lui avaient « une réelle compréhension de cet univers des arts visuels ». Mohamed Benyaacoub souligne également les efforts de la scène artistique pour encourager ces acquisitions : « Le Ministère a pu acquérir des œuvres de grande qualité mais pas trop chères, comme une grande toile d'El Glaoui à 50 000 dirhams, au début des années 1990. » Les toiles de ce maître s'arrachent à plusieurs millions aujourd'hui...

Une nouvelle ère

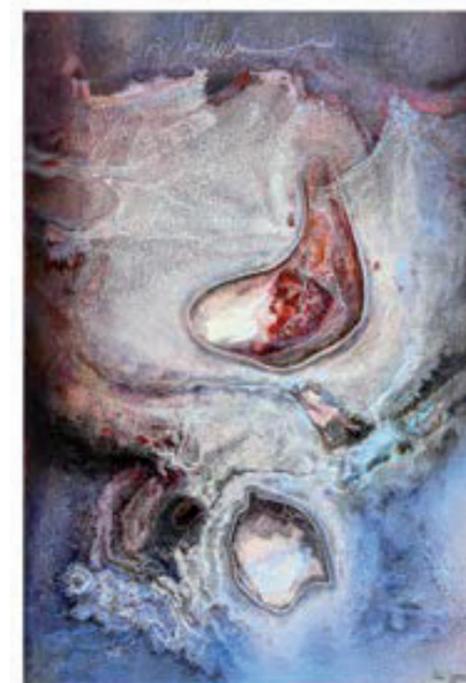
Si la politique d'acquisition était dilettante au départ, elle a pu s'organiser et se développer grâce à une opération remarquable et fondatrice : la création du Fonds national pour l'action culturelle (FNAC, voir p. 155), initiée par Mohamed Benaïssa. « Nous n'avions aucun budget d'acquisition lorsque je suis devenu ministre, s'exclame-t-il. J'ai donc créé le FNAC, qui s'appuyait exclusivement sur les recettes de la billetterie des monuments historiques. Le tarif d'entrée était d'ailleurs dérisoire – de l'ordre de deux dirhams avant 1985 – et j'ai entrepris de le faire passer à dix dirhams. Les revenus dégagés pour le ministère de la Culture ont alors permis de financer certains programmes, dont l'acquisition d'œuvres d'art. Tout cela évidemment sous le strict contrôle de la Commission des finances. » Et d'ajouter : « Nous n'avions cependant pas de véritable lieu pour présenter ces œuvres. En 1986, la galerie Bab Rouah a été largement réhabilitée pour répondre à ce besoin. C'est devenu alors la galerie nationale, accueillant des peintres de renom. Là aussi, cela a été rendu possible grâce au FNAC. »



36. Ahmed Yacoubi, *Sans titre*, pastel et encre sur papier



35. Ahmed Krifla, *Sans titre*, non daté, huile sur isorel, 70 x 90 cm



37. Meki Megara, *Composition*, 2002, technique mixte sur toile, 190 x 131 cm



38. Abdellatif Lasri, *Sans titre*, 2003, huile sur toile, 208 x 148 cm



39. Mohamed Melehi, *Sans titre*, 1985, laque cellulosique, 117 x 100 cm



42. Ahmed Amrani, *Sans titre*, non daté



43. Mohamed Nabili, *Sans titre*, 1994, 160 x 120 cm



40. Abdelkader Laâraj, *Sans titre*, 1996, acrylique sur bois, 100 x 240 cm



41. Abdallah El Hariri, *Sans titre* (diptyque), huile sur toile

Une décennie plus tard, dans les années 1994 et 1996, l'écrivain et philosophe Allal Sinaceur, alors ministre de la Culture, a entrepris d'allouer un budget de près d'un million de dirhams à l'acquisition d'œuvres de la nouvelle génération, comme Kacimi, Miloudi, Bellamine, Labied, Boujemaoui, El Hayani, Dibaji, Bouregba ou encore Mellakh. L'arrivée en 1998 de Mohamed Achaari aux commandes du ministère de la Culture poursuivit cet élan. Sous le mandat de cet homme de lettres, la politique d'acquisition prend un nouveau souffle, malgré un budget modeste. C'est alors le vaste chantier d'ouverture du MMVI, qui s'accompagne d'un important appel d'offres, rappelle Mohamed Benyaacoub : « Le Ministère avait alloué un budget à l'acquisition d'une trentaine d'œuvres à destination du musée national, en fixant les dimensions des toiles à 2 x 1,5 mètres. Là encore, les artistes ont fait un effort, ce qui a permis l'obtention de toiles de Bouregba, de Boujemaoui ou encore de Miloudi à 30 000 dirhams, un prix très en-dessous du marché pour une toile de cette taille. »

Les années 2000 sont indiscutablement florissantes pour les arts plastiques. Les acquisitions de cette décennie ont permis de « constituer la collection permanente du musée Mohammed VI, alors en construction », indique Mehdi Qotbi. « À cette occasion, le Ministère l'a enrichie en acquérant des œuvres de la nouvelle génération, intégrant des artistes qui n'y figuraient pas auparavant, tels qu'El Hayani, Bendahmane, Ouazzani, Moa Bennani, Elbaz, Afailal, etc. », ajoute pour sa part El Idrissi. Quant aux œuvres – de Rahoule, Melehi, Slaoui, Labied, Miloudi, Kacimi, Sayed, Hamidi – conservées dès 1989 dans



44. Abdelhay Mellakh, *Sans titre*, huile sur toile, 115 x 90 cm



45. Tibari Kantour, *Sans titre*, technique mixte sur toile, 120 x 190 cm



47. Kamal Boutaleb, *Sans titre*, 1982, technique mixte sur papier



46. Kamal Boutaleb, *Sans titre*, non daté, technique mixte sur papier



48. Abderrahmane Meliani, *Sans titre*, 1993, huile sur toile, 180 x 140 cm

les musées du Nord, elles regagnent la capitale à partir de 2003. En 2009, durant le ministère de Touria Jabrane Kraytif, la collection du Ministère s'étoffe également suite à une vente aux enchères au profit des habitants de Gaza, les œuvres invendues ayant rejoint le fonds du Ministère.

Enfin, en 2012-2013, sous la direction de Mohamed Amine Sbihi, entre soixante et soixante-dix œuvres de la collection du Ministère sont prêtées au MMVI dans le cadre d'une importante convention signée entre la FNM et le musée, poursuivie par Mohamed Laâraj. Un accord renouvelé dès l'arrivée en 2020 de l'actuel ministre de la Culture, Othman El Ferdaous, afin d'« assurer une meilleure visibilité à plus d'une centaine d'œuvres de la collection à travers les musées du Maroc », explique Benyaacoub. Othman El Ferdaous poursuit depuis cette œuvre de promotion des arts plastiques et visuels.

Fatima Hassan El Farrouj

vue par
Emmanuelle Outtier

L'univers de Fatima Hassan El Farrouj (1945-2011), aussi chatoyant de couleurs qu'exubérant, porte en lui la féerie d'un conte. Le parallèle avec Shéhérazade a déjà été fait dans les écrits consacrés à l'artiste : une conteuse qui ne s'exprimerait pas avec des mots, mais à l'aide de pinceaux. « Ses personnages singuliers d'aspect parfois, sont les prototypes de la tradition populaire marocaine [...], renseignant sur le mode de vie longtemps accaparé par le discours », écrit le critique Abderahman Benhamza.

Comme la narratrice des *Mille et une nuits*, à la fois captive et souveraine, Fatima Hassan El Farrouj s'est extraite de sa condition de femme en se façonnant un destin grâce à l'acte créateur. Tout est paradoxe dans son œuvre : garante d'une vision archétypale de la femme et des traditions populaires, elle est en même temps émancipatrice par le seul fait d'être. Certes, l'artiste reprend tous les codes de la peinture autodidacte : les motifs sont stylisés, la composition qui ne respecte pas une perspective classique peut rappeler une broderie et les couleurs vives se juxtaposent en aplats. On retrouve tous ces éléments dans une toile datée de 1994, présente dans la collection du Ministère (n°49, p.41). Ses scènes de vie quoti-

dienne recèlent pourtant une grande originalité, comme ses personnages qu'elle représente avec un seul œil pour signifier qu'ils se tiennent de profil. Paradoxale, Fatima Hassan l'est aussi au sens étymologique du terme, « à côté de l'opinion », c'est-à-dire profondément libre : elle reprend la main sur la représentation de soi à une époque où la femme maghrébine était objectivée, dans la peinture orientalisante, par le regard masculin.

Aussi subversive que le groupe de Casablanca ?

« Pionnière dans un milieu masculin où il était difficile d'exister » : pour l'écrivaine féministe Fatima Mernissi, Fatima Hassan El Farrouj tient, avec Chaïbia et Radia Bent Lhoucine, une place particulière dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des femmes au Maroc. Il existe pourtant peu d'éléments biographiques sur cette autodidacte originaire de Tétouan, excepté qu'elle a été initiée à la peinture par son mari, Hassan El Farrouj, lui-même artiste et dont elle a adopté le prénom et le nom. Comme pour toute icône, il est aujourd'hui délicat de départager l'œuvre du



49. Fatima Hassan El Farrouj, *Sans titre*, 1994, huile sur toile, 140 x 90 cm

Comme la narratrice des *Mille et une nuits*, à la fois captive et souveraine, l'artiste s'est extraite de sa condition de femme en se façonnant un destin grâce à l'acte créateur.

mythe qui s'est forgé autour de son parcours exceptionnel – et d'échapper à quelques automatismes et facilités. À commencer par le fait de la cataloguer dans l'art naïf, renvoyant son travail dans les limbes d'une « enfance de l'art ». Un biais malheureux qui tend à déprécier cette œuvre foisonnante, exposée pour la première fois au Salon des artistes indépendants de Casablanca en 1965, à l'époque où émergent les artistes d'avant-garde de l'École de Casablanca.

Peut-être est-ce là que naît le grand malentendu. Certes, le rejet de la peinture autodidacte par l'École de Casablanca était véhément : Mohamed Chabâa déclare en 1967 dans la revue *Souffles* qu'à travers le phénomène naïf, « ce qu'on voulait affirmer [...], c'est qu'un pays sous-développé ne peut produire qu'un art sous-développé ». Pourtant la peinture de Fatima Hassan El Farrouj renvoie à un *ethos* marocain que le groupe de Casablanca revendiquait lui aussi. À l'instar de Farid Belkahia, Mohamed Melehi ou Chabâa, son œuvre défie les canons académiques de l'art occidental – perspective, proportions, logique mimétique. La toile datée de 1982, conservée dans la collection du ministère de la Culture et représentant un enfant emmailloté au milieu d'un duo de femmes (n°50, p.43), s'apparente bien à une recherche plastique de simplification.

Une partie de sa création est également constituée de scènes de genre en noir et blanc, véritable « négatif de son travail habituel », fait remarquer Abderrahman Benhamza. Comme l'envers d'un médaillon, ce noir et blanc austère et grave donne l'impression de déconstruire l'univers enchanteur de ses œuvres en couleurs. Moins flamboyante que l'œuvre de Chaïbia, qui transcende le motif féminin, celle de Fatima Hassan El Farrouj se révèle plus complexe que la dimension à laquelle on l'a souvent réduite, celle de chroniqueuse de la sphère domestique. Que cela plaise ou non.



50. Fatima Hassan El Farrouj, *Sans titre*, 1982, huile sur toile



51. Miloud Labied, *Sans titre*, 1978-80, huile sur toile, 150 x 194 cm

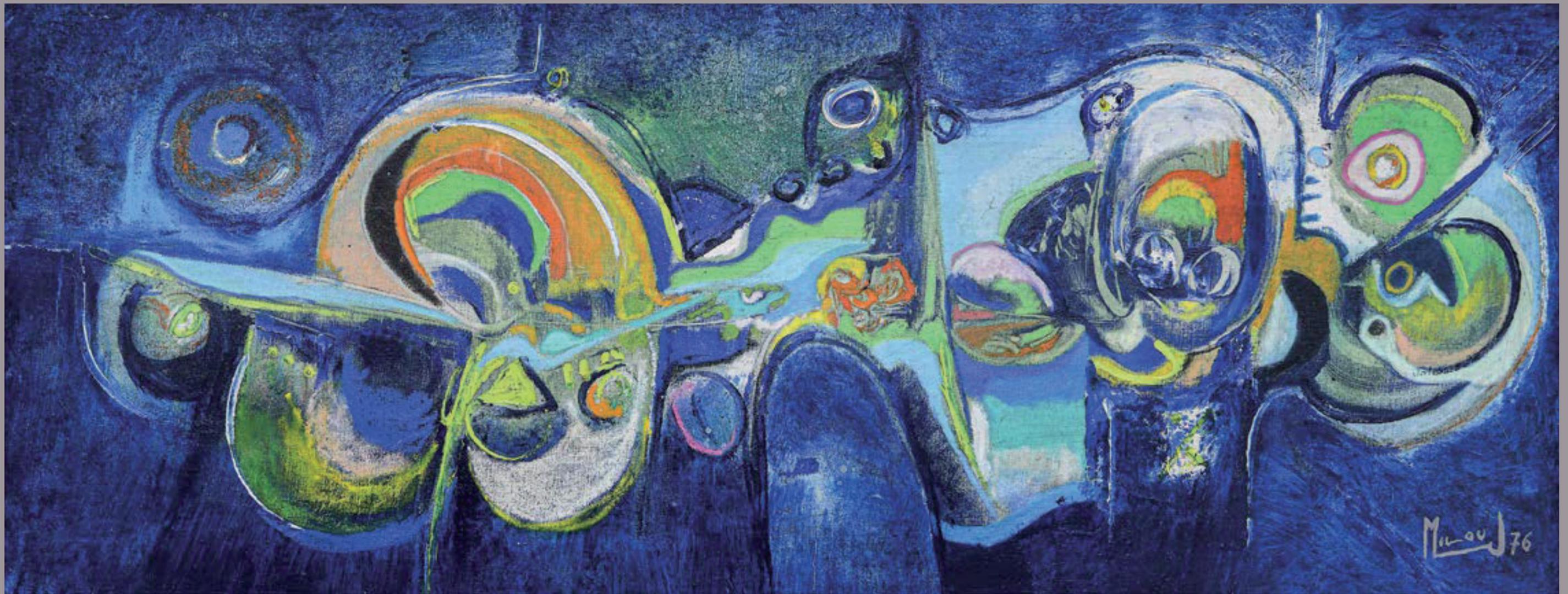
Miloud

vu par

Dounia Benqassem



52. Miloud Labied, *Sans titre*, c.1981, huile sur toile, 150 x 115 cm



53. Miloud Labied, *Sans titre*, 1976, huile sur toile, 40 x 107 cm

Qu'on dise que c'est très beau, ça ne m'intéresse pas. Je veux que les gens soient dérangés. » Miloud Labied (né en 1939), alias Miloud, décédé en 2008, aimait à revendiquer sa liberté. Tout au long de sa carrière et de sa vie, il a pris tous les risques, faisant preuve de son indépendance vis-à-vis des jugements de la société ou de ses pairs. En 2004 – lors de l'un de nos nombreux entretiens, pour mon ouvrage *50 ans d'arts visuels au Maroc 1956-2006* (Editions AfricArts, Casablanca, 2021) – il me déclarait : « Mon travail est bien connu comme un travail libre. [...] Quand je suis en train de travailler pour moi, pour exposer, ça se vend ou ne se vend pas, peu importe. Mais je fais ce que je veux ! » Cette liberté est illustrée par la manière dont il a honoré une commande passée par une banque : « Pendant deux mois, je me demandais ce qu'il fallait faire. Il n'y avait pas de croquis, l'idée s'est développée dans ma tête. Et au bout de deux mois, je l'ai travaillée en une heure et demie. » Dans une interview accordée au *Magazine suisse des arts* en 1988, il résumait son itinéraire artistique en expliquant avoir commencé par la peinture figurative libre, influencé par Paul Klee. Puis ce fut la peinture gestuelle lyrique, suivie de trois ou quatre ans de travail sur le relief (une période mal reçue par les critiques).

Également sculpteur et photographe, Miloud se considérait comme un « peintre chercheur ». Il renouvelait sans cesse son style, incorporait dans ses œuvres ce qu'il avait à portée de main et expérimentait toutes les matières.

Sa peinture gestuelle lyrique, totalement abstraite et tout à fait personnelle, reste la plus connue du public. « Pour moi, peindre est un moment de transe, de jadba, quelque chose doit sortir de moi, sinon ce n'est pas de la peinture. » Cette liberté du geste est bien illustrée dans un grand format de 1976, conservé dans la collection du ministère de la Culture (n° 53, pp.46-47). « Je peux toujours glisser vers quelque chose de nouveau, pendant une période limitée, me confiait-il. Mais il y a toujours un retour à la source. Cette source se retrouve dans les années 1966, 1968, 1970... » Ainsi, les œuvres de la fin de sa vie restent assez proches de celles de ses débuts. Lors de son exposition à Venise Cadre en avril 2007, certains journalistes – tout en se délectant de leurs retrouvailles avec Miloud qui expose si rarement – ont relevé une certaine forme de répétition. En effet, la ligne circulaire se retrouve dans presque toutes ses compositions : « L'unité organique du travail de Miloud, c'était – du moins jusqu'à son exposition de 1983 – la rondeur, écrit Alain Flamand dans *Regard sur la*

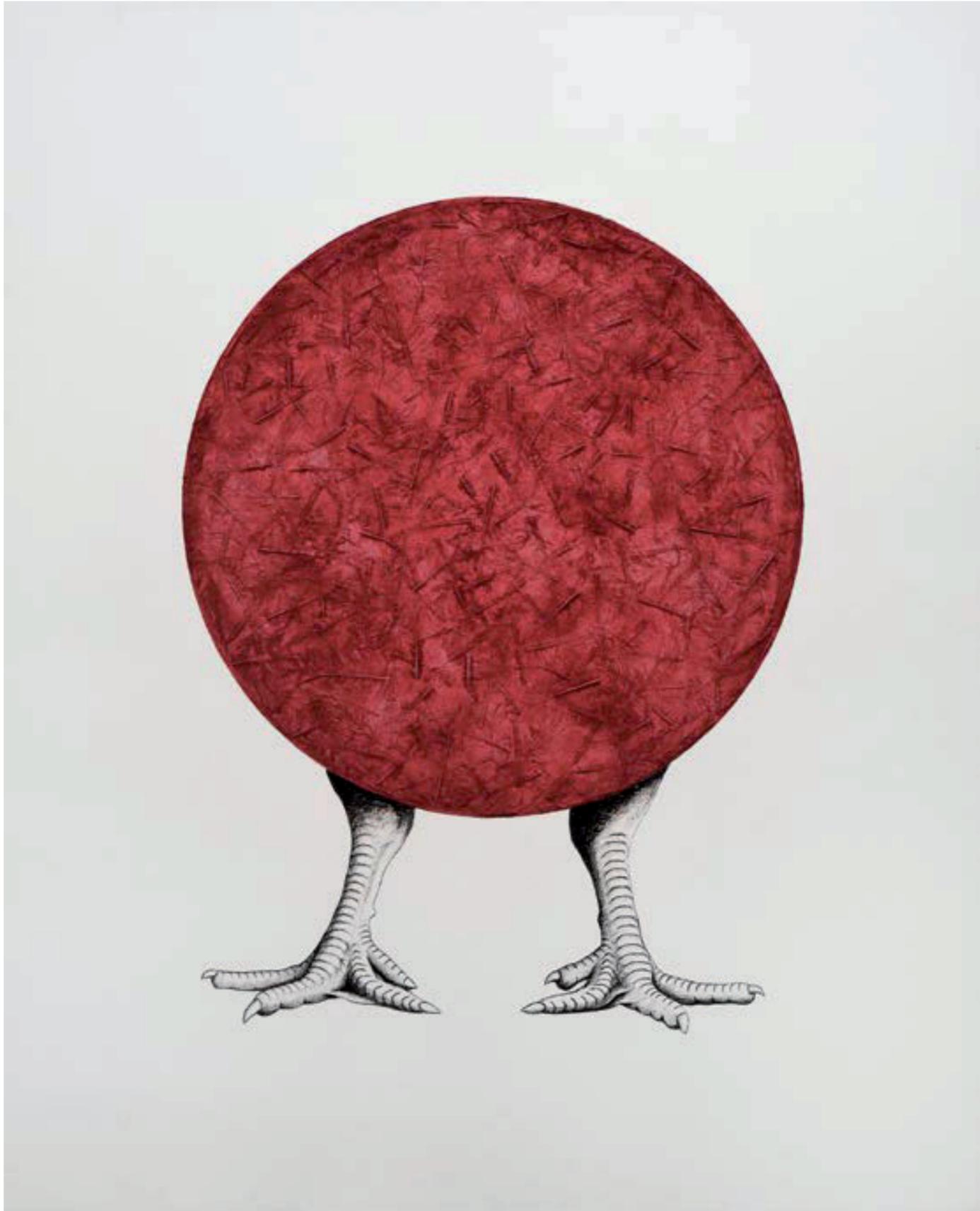
Pour moi, peindre est un moment de transe, de jadba, quelque chose doit sortir de moi, sinon ce n'est pas de la peinture.

peinture contemporaine au Maroc (Éd. Al-Madariss, Casablanca, 1983). Son contact avec le monde s'organisait dans le cercle dont il reproduisait d'un tableau à l'autre les figures colorées, dynamiques [...]. »

Dans les années 1980, toutefois, Miloud ose la rupture en créant la série dite « des aplats », une construction de l'espace autour de la ligne verticale. Le tableau daté aux alentours de 1981 (n°52, p.45) provenant de la collection du ministère de la Culture est un parfait exemple de cette phase si particulière de l'artiste. « C'est assez rare que l'on passe de la peinture lyrique à la géométrie, me disait-il lors d'un entretien. Je ne connais pas d'exemple. [...] J'avais envie de changer. Ça devenait une routine. Mais je ne savais pas quoi changer. J'ai voyagé en Amérique [en 1980] et j'ai été très impressionné par les gratte-ciel. Pour les peindre, on ne peut pas faire autrement. Dans

un sens, oui, c'est figuratif. » L'exposition de cette série, à Bab Rouah en 1983, étonnera et divisera les critiques.

Certains qualifient Miloud d'autodidacte. Mais tout en exerçant les métiers les plus divers – jardinier, dessinateur, maquettiste –, il a suivi de 1958 à 1962 un apprentissage libre du dessin et de la peinture dans l'atelier du ministère de la Jeunesse à Rabat, dirigé par Jacqueline Brodskis. Sans oublier qu'en 1974, il a passé un an aux Beaux-Arts de Paris. Ce qui est surprenant chez lui, c'est que dans le milieu de l'art naïf qu'il fréquentait dans sa jeunesse, il a été le seul à développer une démarche tout à fait contemporaine de l'art. Justement loin d'être un autodidacte – par sa grande culture musicale, plastique, et sa curiosité éternellement sollicitée – Miloud était un prodige, une école à lui seul !



Nouvelles acquisitions du Ministère

L'art dans l'adversité

Houda Outarahout

Dans un contexte de pandémie mondiale de Covid-19, le ministère de la Culture a déployé un programme exceptionnel de soutien aux artistes et acteurs culturels marocains au travers d'une commission d'acquisition spécifique. Sa collection s'est ainsi enrichie de plus d'une centaine d'œuvres, faisant la part belle à la jeune scène contemporaine.

C'était l'une de nos principales préoccupations : dès l'annonce de la pandémie, nous avons réfléchi aux moyens de soulager les artistes marocains, déclare Mohamed Benyaacoub, directeur des Arts au ministère de la Culture. Le vaste programme de soutien aux projets culturels et artistiques, inscrit dans les objectifs du Fonds national pour l'action culturelle (FNAC) depuis 2014 et doté d'une enveloppe de deux cents millions de dirhams en 2020, s'est ainsi vu agrémenté d'une nouvelle section : l'acquisition d'œuvres d'art.

Une commission nommée par le Ministre s'est vu confier la tâche de sélectionner les œuvres à acquérir. Elle est composée de neuf membres, dont Abdelaziz El Idrissi, directeur du musée Mohammed VI, Rachida Lakhal, chef de la division Arts plastiques, Mohamed Benyaacoub, directeur des Arts, Rahima El Arroud, enseignante à l'Institut national des beaux-arts, ainsi que les artistes peintres Mouna Cherrat et Najeb Zoubir, et présidée par Abderrahmane Banana, professeur d'arts plastiques. « En réponse à l'appel d'offres lancé par le Ministère, nous avons reçu plus de trois cents propositions, précise Benyaacoub. Tout a été mis en œuvre pour faciliter la procédure, notamment en



55. Madiha Sebbani, *Pendu*, 2017, tirage sur papier semi-mat type C, 90 x 130 cm

permettant pour la première fois les candidatures numériques. » Une fois la conformité du dossier vérifiée, « le critère qui prévalait restait la qualité plastique des œuvres ».

130 œuvres, 2 millions de dirhams

Ce nouveau projet d'acquisitions lancé en juin dernier, doté d'un budget de deux millions de dirhams, a ainsi permis d'enrichir la collection du Ministère de près de 130 œuvres, pour des valeurs comprises entre 5 000 et 30 000 dirhams. Une action conjointe a également été menée par la Fondation nationale des musées (FNM), qui a dégagé une autre enveloppe budgétaire de six millions de dirhams. « Ces acquisitions ne sont que la continuité d'une série d'actions entreprises par la FNM pour soutenir la création artistique contemporaine, souligne son président

Mehdi Qotbi. Grâce à elles, plus de soixante-dix artistes marocains ont pu se produire au travers des différentes expositions organisées au musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain. »

Ce soutien a offert une bouffée d'air à des artistes marocains en proie à l'arrêt brutal de leur secteur d'activité. Il a également été l'occasion de reconnaître publiquement le travail d'une jeune scène émergente, tel que les œuvres de Khadija El Abyad, Rahma Lhoussig (n°63, p.57), ou encore Madiha Sebbani (n°55, p.50). Ces artistes de moins de trente ans abordent des thématiques inspirées des gestes du quotidien, interrogent des notions de voilement et dévoilement du corps ou encore le pouvoir de l'onirisme en tant que catalyseur de la personnalité. La photographie n'a également pas manqué ce rendez-vous : tantôt burlesque avec Amine Oulmakki (n°62, p.56), tantôt onirique avec Fouad Maazouz (n°59, p.54) ou sociale avec



56. M'hammed Kilito, *Tighmert Kids*, 2017, tirage sur papier fine art, 80 x 80 cm



57. Yassine Balbzioui, *The winner is...*, 2019, acrylique sur toile, 135 x 200 cm

M'hammed Kilito (n°56, p.51), ancrée dans la réalité pour l'emblématique photographe du Nord, Rachid Ouettassi (n°61, p.55), voire issue de la diaspora avec les portraits au noir et blanc intense de Nour Eddine El Ghomari (n°58, p.53).

Triées sur le volet

La commission d'acquisition a également salué le travail de jeunes plasticiens tels que Mouhcine Rahaoui ou Nafie Ben Krich (n°54, p.48). Que ce soit par des œuvres tragiques pour l'un ou bien comiques pour l'autre, ils questionnent tous deux la condi-

tion humaine, l'absurdité de la vie et l'aliénation sociale dans un système consumériste. Des artistes plus confirmés ont aussi rejoint ce fonds ministériel : on relèvera des œuvres de l'incontournable Yassine Balbzioui (n°57, p.52) et son insatiable imaginaire, un diptyque de la prolifique Amina Benbouchta (n°65, pp.58-59), les insondables introspections de Moulay Youssef El Kahfaï. Mais aussi les chimères du peintre souiri Abdelmalek Berhiss, les paysages flamboyants de Tibari Kantour ou encore les formes suspendues et évanescents de Meryem El Alj... De remarquables acquisitions, témoins de l'intérêt du ministère de la Culture pour la scène contemporaine et émergente.



58. Nour Eddine El Ghomari, *Sara, 5 ans, village d'Ifertan*, 2018, 80 x 80 cm



59. Fouad Maazouz, *In my dreams*, 2004-2020, tirage sur papier fine art, 100 x 140 cm

Ce projet d'acquisitions, doté d'un budget de deux millions de dirhams, a permis d'enrichir la collection du ministère de près de 130 œuvres.



60. Hassan Nadim, *Lumières sur la medersa Ben Youssef, Marrakech*, 2001, tirage jet d'encre, 40 x 60 cm



61. Rachid Ouettassi, *Le cinéma Le Paris, Tanger*, 2012

63. Rahma Lhoussig, *Sans titre*, 2020, technique mixte sur toile, 100 x 100 cm



62. Amine Oulmakki, *Apesanteur 2*, 2018, tirage sur papier fine art, 70 x 100 cm

64. Sidi Mohamed Mansouri Idrissi, *Transe extatique*, 2020, huile sur toile, 120 x 100 cm



Amina Benbouchta

vue par
Marie Moignard

Ce n'est pas un hasard si, avant de se former dans plusieurs ateliers et en auditrice libre aux Beaux-Arts de Paris, Amina Benbouchta (née en 1963) a commencé par étudier l'anthropologie. Cela l'a certainement poussée à se questionner sur le fait d'être soi, au milieu des autres. Elle qu'on traitait de garçon manqué dans son enfance a très vite compris qu'être une fille signifiait ne pas déranger. C'est lorsqu'elle est devenue artiste que Benbouchta a pu assumer ce postulat de « dérangement ».

Son œuvre est en effet traversée de multiples parasitages. Ce qui frappe tout d'abord, c'est qu'elle brise les frontières entre les disciplines, employant allègrement la peinture, le dessin, la photographie ou l'installation, les mêlant sans complexes dans ses différents projets. L'artiste construit également son œuvre comme un labyrinthe : dans ses toiles, les éléments semblent flotter dans l'espace, le lien entre eux ne paraissant pas évident. Ils semblent être le résultat d'un collage mental, la matérialisation d'une pensée plutôt que d'une vision. C'est à nous, spectateurs, d'y « mettre de l'ordre » ou d'accepter de se perdre avec l'artiste dans les dédales de son esprit. L'œuvre d'Amina Benbouchta est enfin traversée par une furieuse tentative de parasitage des conventions sociales. Issue d'un milieu bourgeois, elle n'a eu de cesse – subtilement d'abord, de plus en plus frontalement ensuite – de questionner sa propre



65. Amina Benbouchta, *Livres ouverts de mémoire* (diptyque), 2019, acrylique et collage sur papier peint, 68 x 48 cm (chacun)

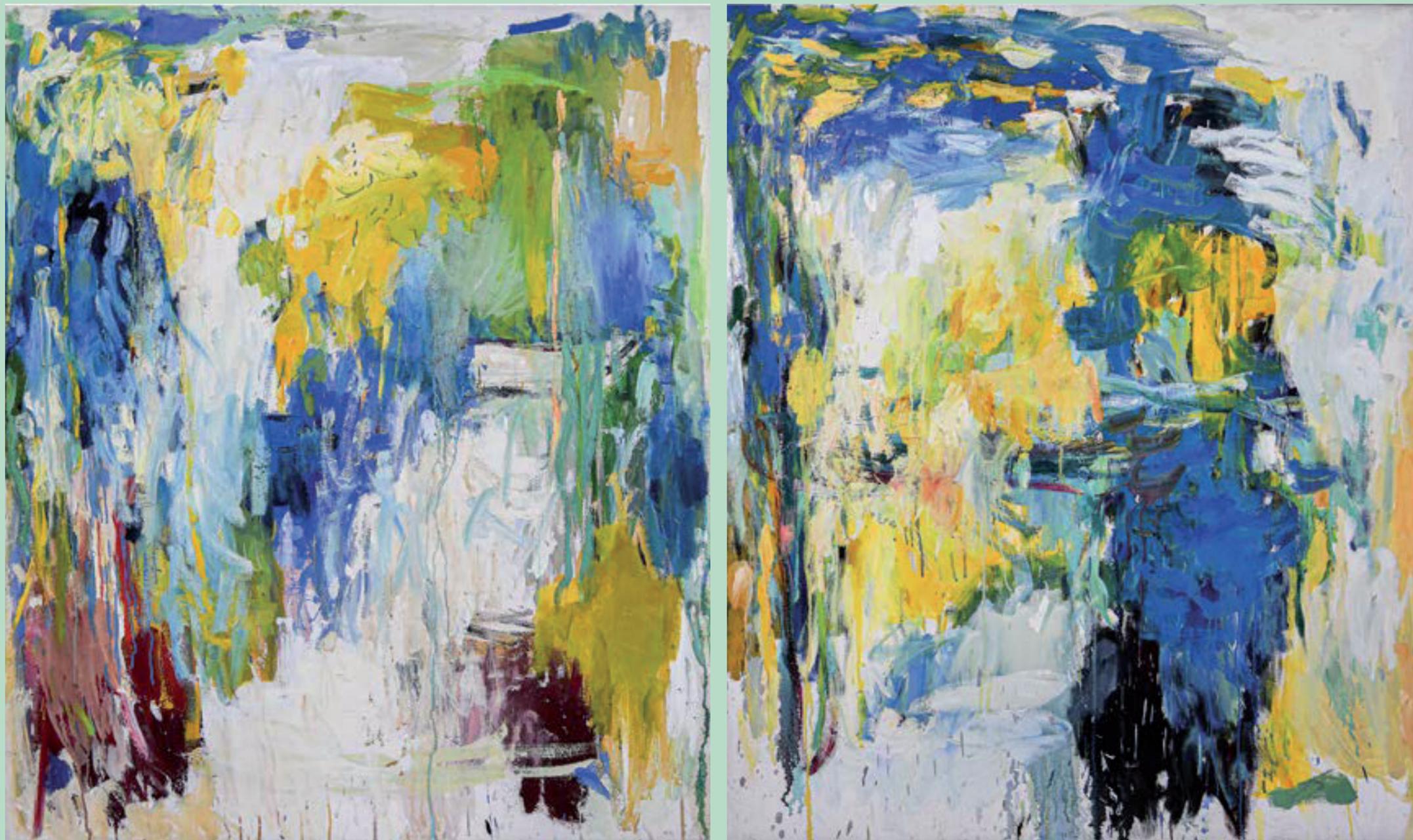
condition. On ne peut s'empêcher de penser ici à Louise Bourgeois, à son incessant questionnement sur le genre et à son combat de résistance pour exister en tant que femme artiste.

Parmi les multiples pistes qu'Amina Benbouchta a empruntées, la liberté – ou plutôt sa quête – est le fil rouge qui relie tout son travail. Son œuvre *Piège à loup* (2014) peut apparaître en ce sens comme un manifeste. Un coussin rouge et or richement brodé, sur lequel repose un implacable mécanisme de punition et de captivité. Cet oxymore en trois dimensions pourrait à lui seul résumer sa démarche : dans l'élégance latente qui émane de chacune de ses pièces, l'artiste tisse une esthétique du désenchantement. Benbouchta déploie ses désillusions d'un geste malicieux, en utilisant les référents du merveilleux. Ses toiles et ses photographies sont parcourues d'un bestiaire étrange et fabuleux, kangourou, lapin, papillon, etc. Elle convoque surtout le plus subtil des avatars, le personnage d'Alice inventé par Lewis Carroll, petite fille rêveuse et tentée par la transgression.

S'échapper de la cage

Pour Benbouchta, le médium peint est un puissant outil d'évocation : « *La peinture en elle-même est une métamorphose permanente. Je reviens toujours à elle* », disait-elle récemment dans les pages de *Diptyk* (n°53-54, juin-septembre 2020). Dans ses toiles, le personnage d'Alice est présent comme un spectre, par empreintes. L'artiste a commencé par suivre le chemin de l'abstraction, comme dans le diptyque daté des années 1990 issu de la collection du ministère de la Culture (n°66, pp.60-61), inspiré par le travail de la peintre américaine Joan Mitchell. Plus tard elle choisit d'insérer une série d'objets qui composent aujourd'hui son vocabulaire visuel : le quadrilobe, le cœur, la branche sinueuse ou encore la cage, que l'on retrouve dans un autre diptyque, *Livres ouverts de mémoire* (2019), également dans la collection du Ministère (n°65, pp.58-59). Cette cage prend la forme d'une crinoline, un objet qui embellit autant qu'il enserre. Si c'est une métaphore du piège, de l'enfermement, elle peut aussi être vue comme une cabane où se cacher, se réfugier. N'est-on pas esclave de ses propres choix ?

C'est peut-être dans sa photographie que Benbouchta a le plus exprimé sa libération à l'œuvre. Au début des années 2010, elle se met elle-même en scène pour traquer « *l'image parfaite* », en écho à la femme parfaite. Mais cet archétype se dérobe : ses compositions se reflètent sans cesse, évoquant le conte *De l'autre côté du miroir*, où un miroir inversé montre à Alice le contraire de la réalité. Le visage de l'artiste demeure par ailleurs absent. On assiste donc à une autofiction qui ne voudrait pas se laisser aller au dévoilement. Par cet effacement de l'individualité, Amina Benbouchta souhaite aussi rappeler la trop grande invisibilité des femmes en dehors de l'espace domestique. Pour tenter de sortir du cadre, encore et toujours.



66. Amina Benbouchta, *Sans titre* (diptyque), huile sur toile, 129 x 110 cm (chacun)

Amina Benbouchta convoque le plus subtil des avatars, le personnage d'Alice inventé par Lewis Carroll, petite fille rêveuse et tentée par la transgression.

Abdelkébir Rabi'

vu par

Dounia Benqassem

Depuis 1980, l'œuvre d'Abdelkébir Rabi' (né en 1944) occupe une place tout à fait originale dans la peinture marocaine. Enseignant du secondaire à l'origine, formé à l'art par passion, Rabi' a commencé à peindre dans un style figuratif, avant de s'acheminer progressivement vers l'abstrait dans les années 1970. Dans ses toiles, il se livre d'abord à une minutieuse préparation du support par des strates successives d'enduit, qu'il lisse et polit. « Je travaille essentiellement avec la peinture à l'huile et la tempera, qui ont un temps de séchage assez long, me confiait l'artiste lors d'un entretien en 2007. Je modifie le travail quand il le faut. Tant que la toile résiste, tant qu'elle me permet de repérer les éclats du début, je continue. Il arrive un moment où la toile ne résiste plus, je la détruis et j'en prends une autre. »

Apparaissent alors de vigoureux traits noirs articulés entre eux et conquis sur un blanc initial. Le signe sensible, d'un noir opaque ou transparent, est inscrit pour l'essentiel en une seule fois. Ainsi lumière et ombre s'affrontent selon les expériences intimement mêlées de la vie spirituelle et de la création picturale. « La meilleure façon d'exprimer la lumière, c'est de parler de l'ombre, m'a déclaré Rabi'. L'ombre n'existe que par la lumière et la lumière n'existe que par elle-même. »

Je n'ai pu m'empêcher de le comparer au peintre américain Franz Kline, dont une œuvre majeure, *Mahoning*, fait penser elle aussi à une calligraphie chinoise. Mais Abdelkébir Rabi' m'a fait remarquer : « Dans la conception de la peinture extrême-orientale, le blanc n'existe pas : car c'est la lumière absolue, c'est la surface du papier. Dans la peinture occidentale, le blanc est une matière. Chez Kline, c'est le blanc qui éclaire. Dans la peinture extrême-orientale, le blanc c'est le vide, alors que chez lui, le blanc c'est le plein. »

La « vérité de la certitude »

Chaque tableau de Rabi' résulte d'une méditation différente, avec son schéma organisateur et son rythme propre. L'artiste concentre son énergie sur la création de formes capables de rendre compte du déploiement infini du temps, de faire vibrer l'espace de la toile. Il est donc un acte de foi, au sens fort de ces deux termes, et appartient à cette « vérité de la certitude » qu'il aimait évoquer, déjouant les explications par trop rationnelles. Il est peintre, non de la matière, mais de la lumière, que captent ensemble les larges sillons noirs et la surface claire.



67. Abdelkébir Rabi', *Sans titre*, huile sur toile, 103 x 75 cm



68. Abdelkébir Rabi', *Sans titre*, 1988, huile sur toile, 130 x 126 cm

Pour atteindre le « beau », m'a-t-il déclaré, « il faut creuser, approfondir, aller au-delà des apparences. À chaque fois qu'on a l'impression de trouver un sens, une lumière, on se rend compte que ce n'est pas encore ça, donc on recommence ». Les œuvres de Rabi' de la fin des années 1980, présentes dans la collection du ministère de la Culture, représentent cette phase essentielle dans la quête de l'artiste, toute tendue vers cette lumière de la vérité éternelle. Les quelques éclats de couleur semblent venir tempérer son angoisse et suggérer des lueurs d'espoir. « L'art authentique, véritable, ce n'est pas une production techniciste. C'est une quête, donc ça passe par une réflexion, pas par la production.

La production n'est que la trace de quelque chose de beaucoup plus important. »

Interrogé sur son « école de pensée », Rabi' n'a pas su se définir de parenté avec un mouvement artistique, si ce n'est avec le mouvement créateur qui l'habite lorsqu'il peint : « Je pense que la voie sur laquelle je suis actuellement, depuis la fin des années 1970, me pousse vers une réflexion que j'approfondis sans cesse. [...] Ma peinture n'est pas une peinture qui se construit, qui se fabrique... C'est un mouvement, une écriture. Ce n'est ni de la structuration, ni de l'agencement, c'est un élan, un geste, c'est un dialogue avec l'espace, avec le vide et le silence. »

La meilleure façon d'exprimer la lumière, c'est de parler de l'ombre. L'ombre n'existe que par la lumière et la lumière n'existe que par elle-même.



69. Abdelkébir Rabi', *Sans titre*, huile sur toile, 120 x 100 cm



70. Dámaso Ruano, *Vieille femme avec chandelier*, 1961, huile sur isorel, 83 x 61 cm



La collection racontée
par ses œuvres

Regards croisés sur l'histoire de l'art au Maroc

par Nadia Sabri

71. Mohamed Serghini, *Portrait d'une femme*, 1945, huile sur toile, 45 x 38 cm

Professeure d'histoire des idées et de l'art, commissaire indépendante et présidente de l'AICA Maroc (Association internationale des critiques d'art), Nadia Sabri nous propose une lecture de la collection du Ministère où les œuvres se répondent pour faire émerger de nouvelles sémantiques.



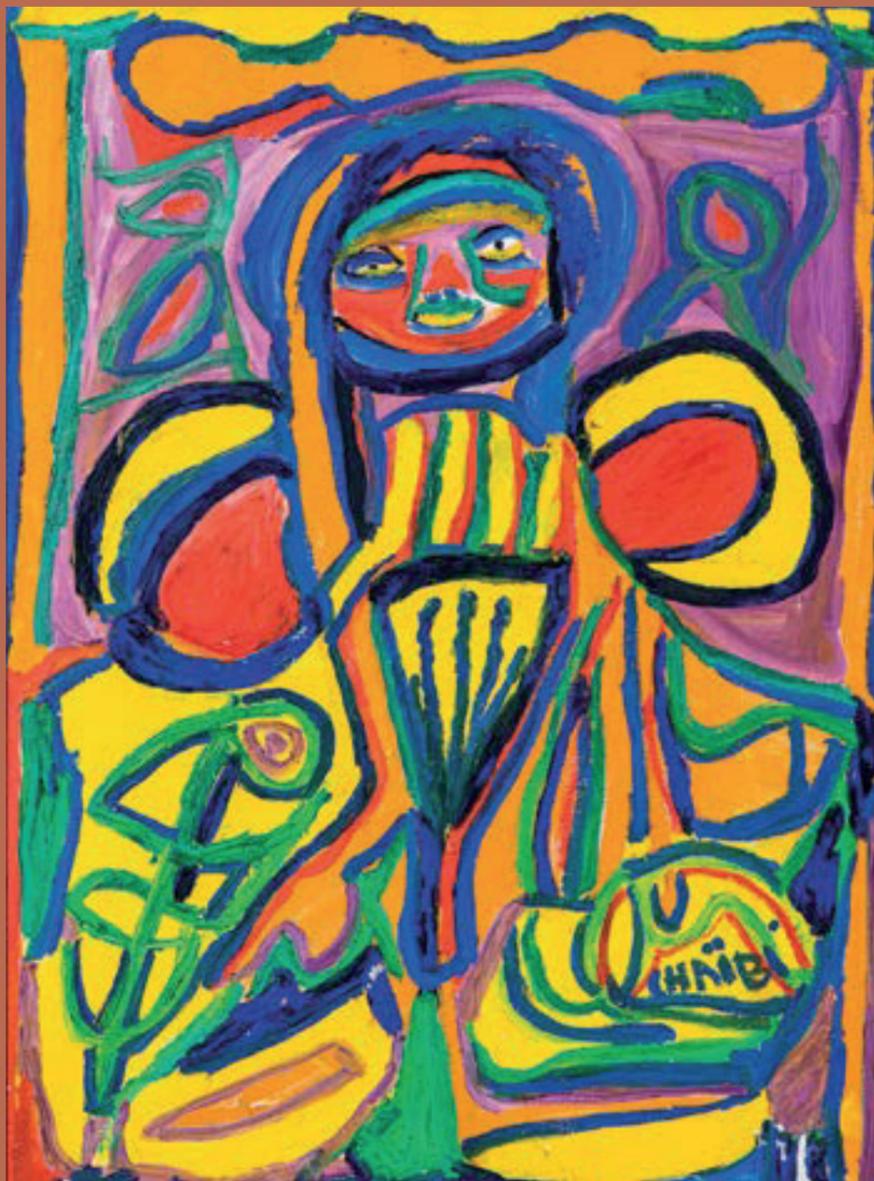
72. Aziz Abou Ali, *Figure d'un jeune homme*, 1961, huile sur papier, 64 x 49 cm



73. Aziz Abou Ali, *Enfant torse nu*, 1961, huile sur isorel, 80 x 61 cm



74. Ahmed Ben Youssef, *Deux paysans*, 1965, huile sur laine, 179 x 100 cm



75. Chaïbia Tallal, *Femme au henné*, 1982, huile sur toile, 85 x 64 cm



76. Aziza Sebbah, *Sans titre*, 1962, huile sur isorel, 91 x 72,5 cm

L'EMBRYON D'UNE COLLECTION INSTITUTIONNELLE D'ART MODERNE MAROCAIN

La genèse de la collection du ministère de la Culture est marquée par quelques dates importantes, notamment celle de la Biennale arabe des arts plastiques de 1976, tenue au musée ethnographique des Oudayas à Rabat. L'espace dédié à cette biennale fait écho, deux décennies après l'indépendance du Maroc, aux structures institutionnelles culturelles du protectorat et à leurs mécanismes organisationnels d'expositions et d'événements artistiques au musée des Oudayas (édifié en 1915). Il est à noter que son pavillon des expositions d'art moderne avait abrité les expositions des artistes orientalistes, et entre 1922 et 1933, celles des artistes de l'Association des peintres et sculpteurs du Maroc, qui vont déterminer par leurs productions une première génération d'artistes marocains. Les premières expositions présentant ces artistes dits « indigènes » y ont lieu, comme celle dans le patio du Musée des Oudayas, présentant en 1929 les travaux d'artistes qualifiés par le critique Rémy Beurieux de « naïfs » (*in* « L'exposition des artistes indigènes au musée des Oudayas », revue *Maroc*, n°3, 20 février 1930), comme Jilali Ben Sellam et Kenza, « une jeune femme de Fès ». Cette exposition a lieu sous l'égide de Prosper Ricard, directeur du service des Arts indigènes. On y présente également des peintures des frères Kadri de Fès, de Hadj Abdennebi Ronda de Rabat, ou encore – un nom plus connu de nous – de Ben Ali R'bati. Ces artistes autodidactes restent dans un mimétisme de la pratique picturale orientalisante par les sujets et modes de représentation qu'ils adoptent. Néanmoins, cet héritage orientaliste et colonial est important du fait qu'il établit un écart au-delà des traditions d'art principalement reliées, jusque-là, à l'art de l'enluminure, de la calligraphie et plus globalement aux arts traditionnels.

Ces œuvres formeront l'embryon d'une collection institutionnelle publique dédiée à l'art moderne à laquelle Jean Baldoui, inspecteur général des Arts indigènes, fait d'ailleurs référence dans son article « L'évolution » paru dans le fameux numéro « Arts Indigènes » de la revue *Nord-Sud* (1934) : « Pour beaucoup de tentatives avortées avant l'adolescence, on enregistre quelques réussites notables, assez pour nous avoir permis de constituer à Rabat l'embryon d'une collection d'art marocain moderne qui a fait une profonde impression dans tous les milieux et dans toutes les classes. » Passant outre la condescendance et le paternalisme coloniaux véhiculés dans cette appréciation des œuvres, nous remarquons que ces dernières reprennent globalement des sujets orientalistes (scènes de souk, fêtes religieuses, paysages orientaux). Cependant, au-delà des sujets traités, ces réalisations ouvrent la voie à un mécanisme esthétique nouveau : des modes perceptifs et des gestualités représentatives qui interrompent le long fleuve séculaire des traditions artistiques locales.

L'art du portrait nous renseigne de façon judicieuse sur l'impact qu'aura ce tournant. Durant des décennies, les artistes marocains vont le pratiquer, certes comme un genre parmi d'autres, néanmoins révélateur de leur confrontation à

A un moment de l'histoire des institutions culturelles où quelques grandes collections muséales occidentales relisent, à la lumière de la décolonisation, leurs processus d'« acquisition », d'inventaire et de lecture des œuvres et objets, les musées nationaux et les collections publiques dans certains pays de la sphère sud du globe s'installent dans des mécanismes et des logiques de rassemblement de leurs fonds. Ceci enclenche des processus de lecture – voire de relecture – de leur propre histoire artistique et confère de la sorte à ces collections de nouvelles identités.

En effet, les mécanismes discursifs autour des œuvres qui accompagnent les reconfigurations des collections publiques

expriment une volonté de restitutions historiques : les modes de production et les tendances stylistiques marquant les différentes périodes s'y trouvent revus à la lumière des réalités institutionnelles actuelles. C'est un travail de mise en lumière et de mise en visibilité sémantique des œuvres qui passe d'abord par le rassemblement de ce qui a été longtemps dispersé dans les différents établissements et institutions, voire dans différents pays. Un travail de déblayage nécessaire de l'histoire des œuvres et des styles, et au-delà, de réécriture de l'histoire de l'art au Maroc.

L'intérêt que peuvent prendre les lectures des œuvres et des tendances constituant la collection du ministère de la Culture se trouve dans leurs mises en forme selon des récits qui stratifient et identifient l'art moderne et contemporain au Maroc. En parallèle, ces discours critiques positionnent l'art au cœur d'une

lecture plus globale de l'histoire contemporaine du Maroc. Dans une perspective générale, la collection d'art moderne et contemporain du ministère de la Culture laisse entrevoir une histoire de l'art marquée par des dynamiques de va-et-vient constant entre le désir de découverte de l'Autre, cet Occident qui apporte avec lui des mécanismes représentatifs inédits, et le désir de s'en distancier pour se frayer sa propre place dans une histoire de l'art mondiale. Parfois aussi, cet aller-retour prend la forme d'un dépassement qui décrète l'art comme seul territoire.

Partant de cette trame, je propose ici une lecture de quelques moments forts de la collection par le biais de focus historiques et artistiques majeurs. Volontairement, j'adopterai un mode de croisement des œuvres qui s'écarte de la linéarité afin de laisser émerger des associations et des sémantiques nouvelles.



77. Lyazid Ben Aïssa, *Moïse*, 1951, fusain sur papier, 98 x 67 cm



78. Lyazid Ben Aïssa, *La Vierge*, 1951, fusain sur papier, 98 x 67 cm

la représentation de l'individualité en dehors de tout contexte. La collection du ministère de la Culture offre un ensemble de portraits qui traverse les périodes et les styles. Ainsi, du réalisme et de la maîtrise figurative de *Portrait d'une femme* (1945) de Mohamed Serghini (n°71, p.67), au pittoresque des *Deux paysans* (1965) représentés par Ahmed Ben Yessef (n°74, p.69), à l'approche académique de *Vieille femme avec chandelier* (1961) de Dámaso Ruano (n°70, p.66), au nu féminin (*Sans titre*, 1995) – support de recherche formelle – de Mohamed Drissi (n° 26, p.30), jusqu'au portrait aux allures totémiques de *Femme au henné* (1982) de Chaïbia Tallal (n°75, p.70), la représentation de l'individualité rend compte d'une recherche plus profonde : celle d'un sens à trouver pour le geste artistique lui-même, dans un cadre historique et culturel qui dicte de nouvelles règles et renvoie à des références qu'il faut à la fois s'approprier et singulariser.



79. Rachid Sebti, *Un jeune*, 1964-65, huile sur isorel, 122 x 74 cm

ACADÉMISMES ET EXPLORATIONS STYLISTIQUES

La collection compte également des œuvres à valeur archivistique et documentaire qui nous renseignent sur la nature des modèles académiques et des méthodologies d'apprentissage de l'époque. Nous retrouvons cela notamment dans les productions léguées par les Beaux-Arts de Tétouan et le centre d'art moderne de la même ville.

Les ancrages de l'académisme occidental – entendu comme un système institutionnel basé sur un idéal artistique et des règles strictes à respecter –, notamment dans l'enseignement de l'art, vont marquer les pratiques artistiques de l'École préparatoire des beaux-arts de Tétouan, créée en 1945 sous l'impulsion de Mariano Bertuchi (1884-1955), qui va instaurer un enseignement académique en créant notamment des ateliers de dessin à l'antique, de couleur, de modelage et de moulage. En 1957, devenue École nationale des beaux-arts de Tétouan,

elle est inaugurée par le souverain marocain. Cet académisme va perdurer plusieurs décennies, comme en attestent un certain nombre de dessins, croquis et peintures de la collection, comme *Moïse*, fusain sur papier daté de 1951 de Lyazid Ben Aïssa (n°77, p.72) qui rend compte des exercices de dessins à l'antique, ici d'après la sculpture de Michel-Ange, ou encore *La Vierge* (fusain sur papier, 1951) du même artiste (n°78, p.72). Il est à noter que, pour la plupart, ces artistes ont joué par la suite un rôle au sein de l'École en tant que directeurs ou enseignants.

On retrouve également dans la collection des peintures de genre, des natures mortes, des portraits et autres expressions graphiques qui illustrent des pratiques fortement marquées d'un mimétisme des techniques picturales du XIX^e siècle européen. Ces œuvres de la collection nous renseignent également sur les influences formelles et stylistiques d'une production artistique plus centrée sur la modernité occidentale naissante de la seconde moitié du XIX^e siècle : impressionnisme, postimpressionnisme ou encore école de Barbizon. Des explorations techniques et stylistiques, des compositions et des



80. Abdelouahed Sordo, *Port de M'diq*, 1988, pastel sur papier, 41 x 56 cm



81. Abdeslam Jeidi, *Nature morte*, 1968, huile sur isorel, 153 x 80 cm



82. Rachid Sebti, *La cuisine*, 1965, huile sur isorel, 72 x 57 cm



83. Aziz Abou Ali, *Paysage*, 1962, huile sur isorel, 61 x 81 cm

traitements de la perspective qui marquent les productions de Rachid Sebti, *Un jeune* (1964-65, n°79, p.73) et *La cuisine* (1965, n°82, p.76), d'Aziz Abou Ali, *Paysage* (1962, n°83, p.77), d'Abdeslam Jeidi, *Nature morte* (1968, n°81, p.75), perdurant jusque dans les années 1980 avec par exemple Abdelouahed Sordo, *Port de M'diq* (1988, n°80, p.74).

Plusieurs indicateurs montrent que la pratique d'un certain académisme, bien qu'ouvert sur les prémices de la modernité, va se perpétuer plusieurs décennies après l'indépendance du Maroc. Mohamed Chabâa, en tant que directeur de l'Institut national des beaux-arts de Tétouan (1994-1998), donnera une direction plus ouverte aux approches avant-gardistes par la création d'ateliers innovants comme « Volume et installation »

qui sera pris en charge par Faouzi Laatiris. Certaines œuvres de la collection du ministère de la Culture regorgent de pistes documentaires qui permettent de déblayer les mécanismes de production en matière de formation et d'influences artistiques. Elles attestent d'un va-et-vient incessant entre une forme de l'académisme occidental finissant et un vent de rupture que de jeunes artistes partis se former dans des écoles d'art européennes vont déceler dans les avant-gardes historiques.

MÉCANISMES FIGURATIFS ET RÉFÉRENTIELS CULTURELS LOCAUX

L'expérience académique est sans doute relative à l'histoire de ces écoles et à leurs politiques ancrées dans les structures culturelles mises en place par les instances européennes coloniales, lesquelles, il faut le rappeler, ont perpétué l'esprit des institutions et des pratiques artistiques enracinées dans l'académisme occidental hérité du XIX^e siècle.

Il est clair qu'une telle production laisse délibérément de côté les traditions artistiques locales et crée des mécanismes d'amnésie, voire de marginalisation des formes artistiques autochtones, ce qui ne manquera pas de susciter chez certains artistes des interrogations légitimes quant à leurs références artistiques et à leurs propres trajectoires dans la pratique des arts plastiques.

Ainsi la question des mécanismes figuratifs sera un grand chantier d'investigation de ces artistes selon leurs propres démarches et dans la logique des procédés artistiques de l'époque. Une œuvre de la collection, *Poisson d'or* de Mohamed Hamri (n° 84, pp.78-79), acquiert un aspect tout à fait symbolique dans la mesure où elle est datée de 1956 et offre une expression figurative pertinente. L'artiste utilise en effet un mode figuratif qui puise autant dans la spontanéité du geste que dans les codes et les formes ornementales et symboliques qui rappellent les arts et ornements amazighs du tapis ou des tatouages. Un geste de rupture avec l'académisme occidental d'autant plus représentatif que l'artiste signe cette gouache sur papier en arabe.

En mettant à la marge tout le débat sur l'essor de la peinture naïve et ses liens avec l'esprit colonial, il n'en demeure pas moins que cette production artistique marque une expression particulière, avec l'usage manifeste de références iconographiques figuratives spécifiques : tapisserie, tatouages, motifs ornementaux de la céramique ou de l'art de l'enluminure. On y constate également que la perspective et la composition sont ignorées, créant de la sorte le jaillissement d'une fraîcheur artistique étonnante qui va se perpétuer durant des décennies avec des artistes comme Ben Allal (*Sans titre*, n°86, p.81) ou encore Fatima Hassan El Farrouj (*En bas*, 1990, n°87, p.81).

Ce rapport à l'héritage iconographique sera repris avec une méthodologie et des visées autres par les artistes de l'avant-garde des années 1960-1970, qui vont marquer des postures plus affirmées, comme on le perçoit dans *Ombre* (1981, n°116, p.108) où Farid Belkahia explore, sans complexe d'ancien colonisé, des matériaux appartenant à la tradition, le henné et la peau animale, délaissant la peinture et le support de la toile.



84. Mohamed Hamri, *Poisson d'or*, 1956, gouache sur papier



85. Issa Ikken, *Sans titre*, 1992, acrylique sur toile, 210 x 160 cm



86. Mohamed Ben Allal, *Sans titre*, huile sur toile, 56 x 70 cm



87. Fatima Hassan El Farrouj, *En bas*, 1990, peinture sur toile, 100 x 140 cm

QUÊTE D'IDENTIFICATION ET ÉMULATION HISTORIQUE

Les années 1950-1960 ont connu dans les pays fraîchement indépendants une émulation qui vacille entre l'affirmation identitaire et le sentiment nationaliste, avec la volonté de s'inscrire dans les mécanismes des États modernes. Les artistes du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord ne seront pas en marge de cette quête. La rupture est alors consommée avec les résidus représentatifs orientalistes et coloniaux. Une volonté d'affirmation culturelle se confond dans des préoccupations purement formelles. La question de la modélisation s'est posée d'emblée avec acuité : si le modèle occidental de l'époque est indéniablement présent dans les méthodologies de travail, quelle forme investir néanmoins (voir Nada M. Shabout, *Modern Arab Art, Formation of Arab Aesthetics*, University Press of Florida, 2007) ? La quête et l'exploration des formes et des gestualités sont alors mises en œuvre par des artistes qui réinvestissent le langage formel classique des arts islamiques : calligraphie, signe, arabesque, mais également héritages mésopotamien, égyptien antique et amazigh. Les travaux des peintres irakiens Dia Al-Azzawi et Shakir Hassan Al Saïd illustrent avec force ces recherches. Au Maroc, les démarches de Ahmed Cherkaoui, de Farid Belkahia et d'autres traduisent cette position.

Il s'agit d'un va-et-vient permanent entre des expériences artistiques occidentales inspirantes, voire transformatrices, et des recherches expérimentales continues autour de formes et de gestualités nouvelles, souvent inspirées de la pratique artisanale. D'autant que ces artistes bénéficient d'une mobilité à l'international : en Europe, aux États-Unis mais également au Moyen-Orient, où se rend Belkahia. Études, expositions, biennales et autres expériences vont ouvrir sur une dynamique de plus en plus décomplexée face à un Occident qui n'est plus réduit à l'expérience coloniale, ainsi qu'à un Orient exploré dans sa créativité. Les territoires s'imbriquent et se confondent souvent, la découverte de l'Orient se fait parfois à travers des recherches sur un artiste occidental. L'exemple de Paul Klee est un des plus significatifs. L'œuvre du peintre a été marquante entre autres pour Farid Belkahia et Ahmed Cherkaoui, qui ont déclaré avoir retrouvé quelque chose d'eux-mêmes dans les œuvres réalisées par Klee lors de son séjour en Afrique du Nord (entretiens dans la revue *Souffles*, n°7-8, 1967). Partant de ces expériences, Cherkaoui utilise le signe et la codification symbolique des arts du tapis, de la poterie ou encore du tatouage, comme par ailleurs Rahoule (n°88, p.82), Mustapha Hafid (1986, n°92, p.85) et Sadouk (1993, n°89, p.83) s'inscrivent dans une déclinaison de recherches formelles et chromatiques.

Ces recherches puisent dans la culture vernaculaire : peau, pigments naturels... Il n'est plus cependant question ici de spontanéité ou de naïveté dans la pratique et les choix, mais bien d'une volonté de trouver un sens au savoir-faire artistique en reliant son propre passé culturel à une histoire mondiale de l'art, tout en s'appuyant sur l'émulation libératrice de l'art contemporain occidental.



88. Abderrahmane Rahoule, *Sans titre*, huile sur toile, 115 x 90 cm



89. Abdallah Sadouk, *Sans titre*, 1993, huile sur toile, 130 x 97 cm



90. Abdelrida Baqir, *La danse*, 1976, huile sur toile, 77 x 98 cm

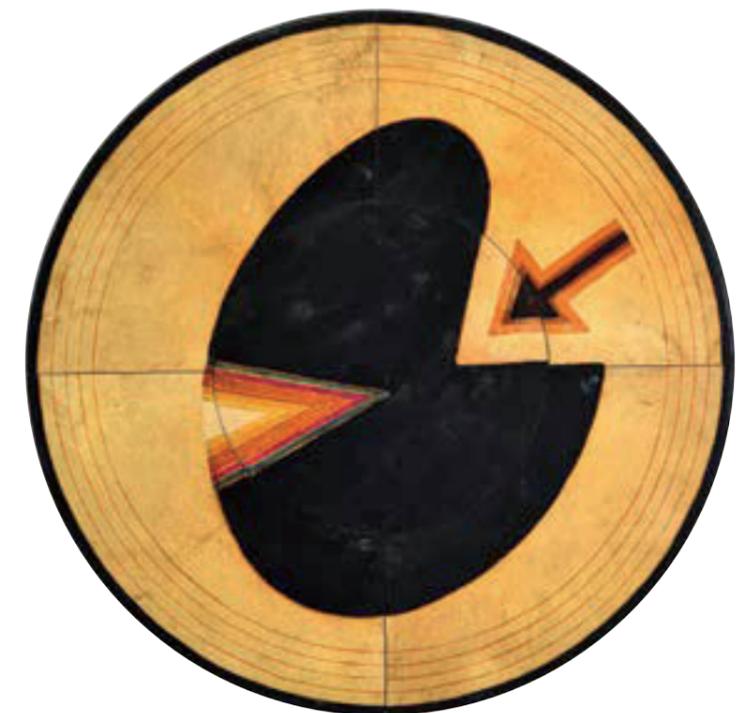


91. Fouad Khaznaji, *Sans titre*, 1997, sculpture en plâtre, 28 x 63 x 26 cm



92. Mustapha Hafid, *Espoirs de paix*, 1986, technique mixte, 100 x 140 cm

Dans sa « *quête de la lumière* », selon les propres mots de l'artiste (entretien dans la revue *Souffles*, n°7-8, 1967), Jilali Gharbaoui exprime son désir de faire une peinture vivante. Une énergie de la gestualité en ressort dans des œuvres comme dans *Sans titre*, huile sur carton de 1969 (n°109, p.99). Cette recherche d'identification, selon le mot de Melehi lui-même – enrichie par la découverte de l'art zen – était nécessaire aux yeux d'une génération d'artistes prise dans le tournant historique des post-indépendances, des expressions nationalistes, de l'engagement politique et intellectuel ainsi que de la vague libératrice des milieux artistiques occidentaux contemporains. Comme le souligne Abdelkébir Khatibi dans *L'art contemporain arabe* (in *Œuvres de Abdelkébir Khatibi*, Tome III « Essais », éd. de la Différence, 2008), l'identité de l'artiste arabe du début du XX^e siècle connaît une « *reterritorialisation selon des registres nouveaux de visualisation* ». La rencontre avec plusieurs formes artistiques et culturelles marque cette période de la grande Utopia dont la particularité fondamentale aura été de poser les bonnes questions historiques, mais aussi de créer une émulation ayant permis aux artistes d'évoluer chacun dans sa propre voie artistique, tout en convergeant vers un esprit collectif.



93. Farid Belkahlia, *Sans titre*, peinture sur bois, 154 cm de diamètre

UN VENT DE LIBERTÉ ET DE RUPTURE : LES ENJEUX DE L'ART ET DE LA CITÉ

Un ensemble intéressant d'œuvres de la collection du ministère de la Culture rend compte de ce vent de rupture qui a marqué la fin des années 1960 et l'ensemble des années 1970 sur la scène intellectuelle et culturelle marocaine. Cela concerne des artistes regroupés autour d'un engagement commun pour un projet sociétal. Leurs mécanismes et prises de positions sont ceux d'une avant-garde : esprit de rupture avec l'académisme, appel à la restructuration des institutions culturelles, rejet de toute forme d'ethnocentrisme, engagement politique marqué et valorisation des cultures artistiques vernaculaires. Des positions exprimées de façon structurée en 1967 dans le numéro de la revue *Souffles* consacré à la situation des arts plastiques au Maroc. Les œuvres de Mohamed Melehi (1975, n°120, p.110 et n°130 p.118) et de Mustapha Hafid (1970, n°94, p.86) attestent de cet esprit qui prendra des formes spécifiques chez chaque artiste et qui perdurera même dans les œuvres tardives de Mohamed Chabâa (1995, n°96, p.87), de Saâd Ben Cheffaj (1981, n°156, p.141) et de Miloud Labied (1978-80, n°51, p.44).

De ce fait, un appel à « une éducation du sens visuel » (Belkahia, entretien dans *Souffles*), à la recherche et à l'expérimentation dans l'enseignement, ainsi qu'à un état des lieux est lancé dans « Il faut valoriser et encourager l'art », une publication collective parue dans la revue *Lamalif* (n°30, mai-juin 1969) et signée par Mohamed Ataallah, Farid Belkahia, Mohamed Chabâa, Mustapha Hafid, Mohamed Hamidi et Mohamed Melehi. Ce texte aux allures de manifeste réclame l'implication de nouvelles formes de la pensée et l'impact de l'art dans une vision sociétale globale. Aux questions identitaires directes de l'après-indépendance s'ajouteront des positions d'affirmation du rôle de l'artiste engagé au sein de la cité. L'espace public est alors investi dans des actions artistiques ponctuelles et directes avec la population. Les principes du modernisme en architecture seront un point fort de rencontres entre ces artistes qui revendiquent la vie sociale et politique comme espace de création, ainsi que des projets architecturaux et urbains majeurs (cabinet de Mazières et Faraoui). Par ailleurs, ils investiront des recherches formelles fortement inscrites dans la contemporanéité et poseront la question de l'art selon un paradigme nouveau.

Ces recherches de sources formelles et matérielles sont quasiment un alibi historique pour consacrer la jonction entre un élan vers un esprit avant-gardiste et un ancrage artistique et culturel : expérimentations sur les matériaux, textures, recours au symbolisme formel, gestualités. Les recherches et productions artistiques de Farid Belkahia partant de supports comme la peau, de textures comme le henné et autres pigments naturels, de formes symboliques et totémiques puisent autant dans le référentiel culturel amazigh que dans celui de l'Afrique noire.



94. Mustapha Hafid, *Planète II*, 1970, 150 x 140 cm



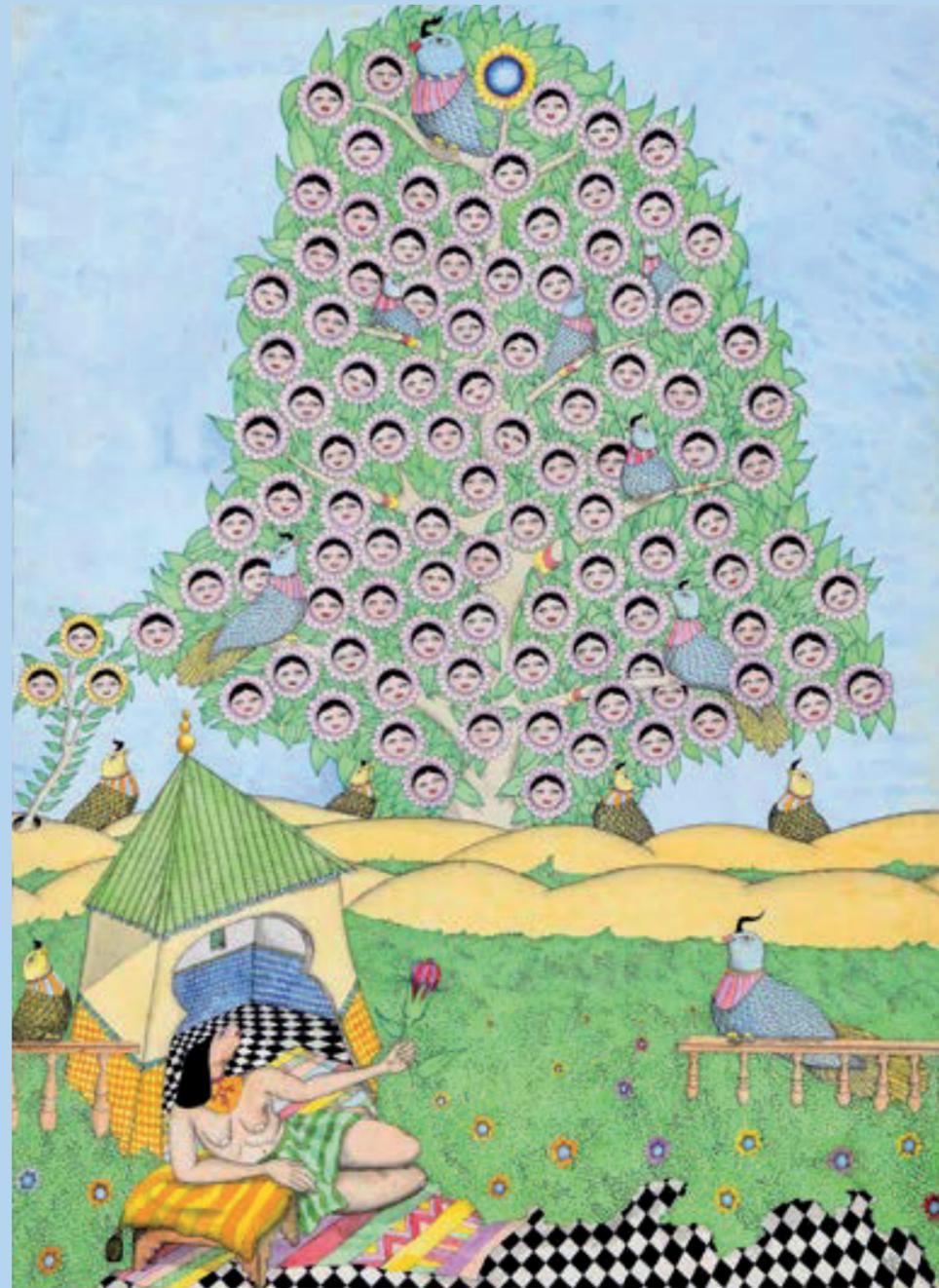
95. Mohamed Melehi, *Éclipse bleu*, 1985,
150 x 100 cm



96. Mohamed Chabâa, *Sans titre*, 1995, huile sur toile, 147 x 136 cm



97. Mahjoubi Aherdane, *Composition*, 1983, huile sur toile, 200 x 90 cm



98. Abbès Saladi, *Sans titre*, 1989



99. Houssein Miloudi, *Sans titre*, 1988-89, technique mixte sur papier

UN REGARD TOURNÉ VERS L'INTÉRIEUR

D'autres voies artistiques aux parcours inédits marquent cette période, explorant l'imaginaire populaire et les visions oniriques comme dans un besoin d'atemporalité. Abbès Saladi semble traverser son époque dans un anachronisme digne des grands mystiques. Ses peintures regorgent de figures fantasmagoriques, de végétation luxuriante et d'un bestiaire fantastique

(*Sans titre*, n°15, p.18). Dans ces toiles, tout semble évoquer des histoires sorties de contes éternels. L'application dans le dessin et la composition rappelle l'art de la miniature – un art où chaque image fourmille de détails cachés à l'œil novice, de constructions spatiales savantes et de perspectives complexes, comme dans *Sans titre* (1989, n°98, p.88) où la mosaïque au sol disparaît sous une végétation éclatante, devant une créature anthropomorphe et un arbre de vie à figures humaines.

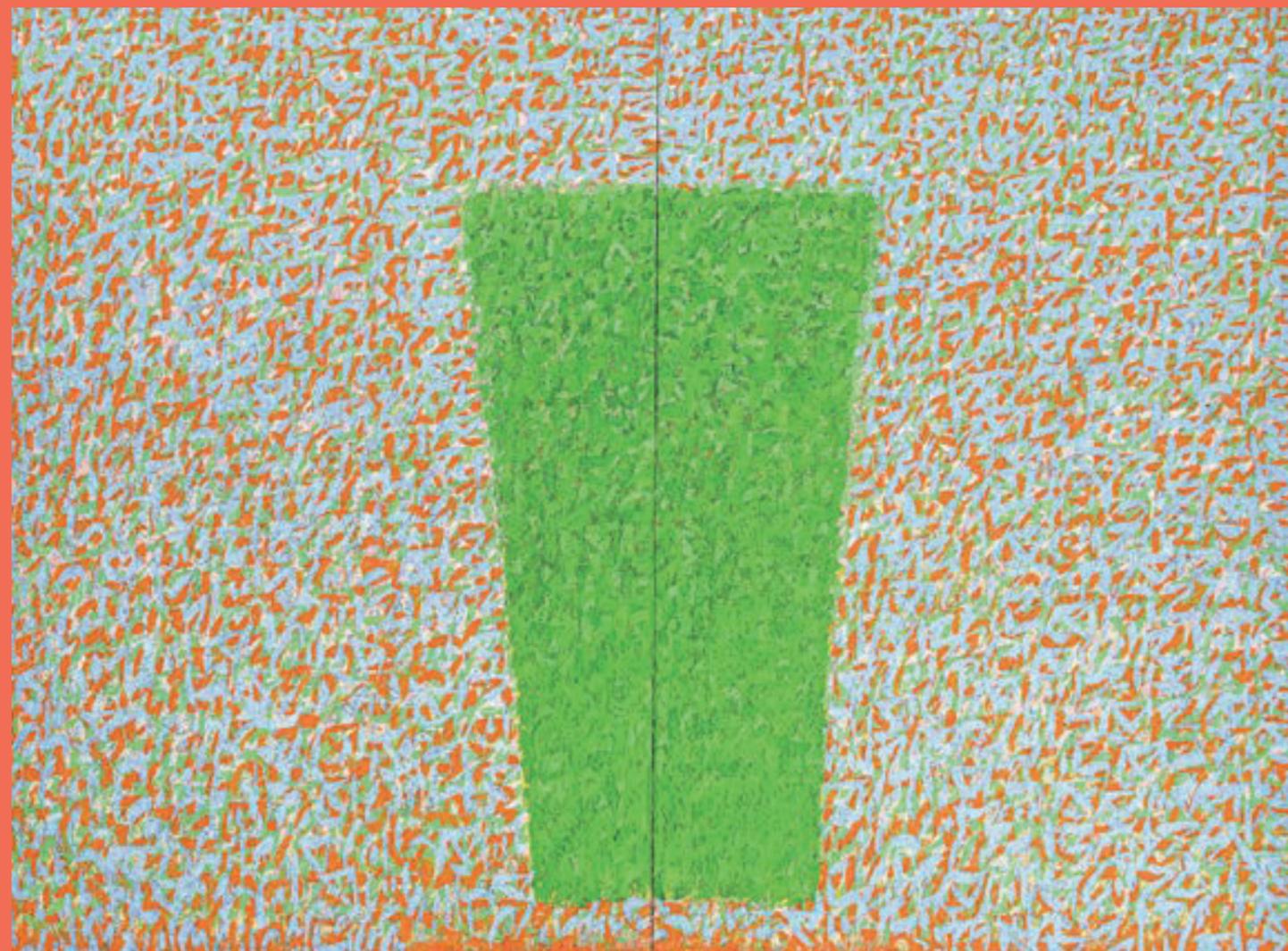
Ces œuvres visionnaires sont le regard intérieur de l'artiste qui scrute un imaginaire propre, traversant l'imaginaire collectif avec ses croyances, ses obsessions et ses créatures supranaturelles.

Houssein Miloudi a un parcours spécifique. L'artiste exprime à la fois les engagements de son époque, notamment par ses interventions dans l'espace public en 1978 lors de la première édition du moussem culturel d'Asilah, et l'intériorité propre de son regard. Dans une approche alliant graphisme et

pictogrammes, l'artiste dessine dans *Sans titre* (1988-89, n°99, p.89) une construction totémique semblant exploser, dont les motifs laissent échapper des oiseaux et des silhouettes humaines stylisées tel un langage mystique au vocabulaire codé. L'artiste déclare par ailleurs dans un entretien avec Abdelwahab Meddeb (le 19 décembre 2014 dans l'émission radio « Cultures d'Islam » de France Culture) que sa peinture est une forme d'écriture – un lexique divin que l'artiste déploie sans cesse.



100. Mustapha Boujemaoui, *Sans titre*, 1990, huile sur toile, 100 x 100 cm



101. Mustapha Boujemaoui, *Sans titre*, huile sur toile, 150 x 200 cm

LA PEINTURE COMME UNIQUE TERRITOIRE : UNE ESTHÉTIQUE DE LA TRACE

Il est intéressant de noter que l'histoire des styles et des formes n'est pas une continuité linéaire, ni un ensemble de blocs étanches. Des résonances identitaires aux recherches purement formalistes ou aux singularités volontaires, l'évolution artistique est tributaire d'un ensemble de facteurs, alternant souvent des phases de retour en arrière pour revisiter autrement des expériences antérieures. L'introspection artistique de Houssein Miloudi fait écho à la quête de la trace et de l'expérience du silence que certains artistes ont

apportées dans leurs œuvres, comme un besoin d'établir une juste relation entre le corps peignant, la surface peinte et la texture du matériau. Ces approches ont donné lieu à des explorations du sensible que nous retrouvons dans *Sans titre* de Fouad Bellamine (1985, n°1, p.8). Une non-figuration marquée par moments de vagues silhouettes cachées derrière des empâtements de la matière. La texture devient langage, un langage sensible qui passe outre les formes figuratives. Une vocation silencieuse, évocatrice de sensibilité, que nous retrouvons par ailleurs dans l'œuvre *Sans titre* de Bouchta El Hayani (n°102, p.92).

Cette vocation silencieuse n'est pas pour autant un autisme artistique : dans le tableau *Sans titre* de la série *Shéhé-*

razade (1991), Mohamed Kacimi donne à voir une représentation rappelant l'art pariétal. Les peintures de cette série sont bien ancrées dans leur époque et évoquent les atrocités de la guerre en Irak narrées par la voix de la conteuse des *Mille et une nuits* de l'horreur. Une guerre qu'on a qualifiée de « propre » et qui a été aux yeux de l'artiste une trahison des promesses de « croisements des cultures », de dialogue et de fraternité entre les peuples (Mohamed Kacimi, Marie-Odile Briot, Brahim Alaoui et Jean-Loup Pivin, *Mohammed Kacimi*, éd. Revue Noire et éd. Le Fennec, 1996).

Face à ces tournants de l'Histoire et aux débats artistiques internes, ces peintres ont adopté un langage de la trace. Res-

tant bien ancrés dans leur époque par une pratique artistique et une présence internationale, il n'en demeure pas moins que nous retrouvons dans leurs peintures une transition entre l'engagement frontal d'un art qui voulait changer le monde et un art contemporain intégré dans des enjeux mondialistes plus complexes. Les années 1980 vont être ainsi marquées d'un double mouvement, à la fois de retranchement de la scène nationale et de visibilité inédite dans les circuits artistiques internationaux, comme pour Fouad Bellamine en France.

Les années 1990 et 2000 sont marquées par des orientations artistiques qui évoluent au gré de démarches souvent entamées plusieurs décennies auparavant. Néanmoins, on



102. Bouchta El Hayani, *Sans titre*, acrylique sur toile, 155 x 136 cm

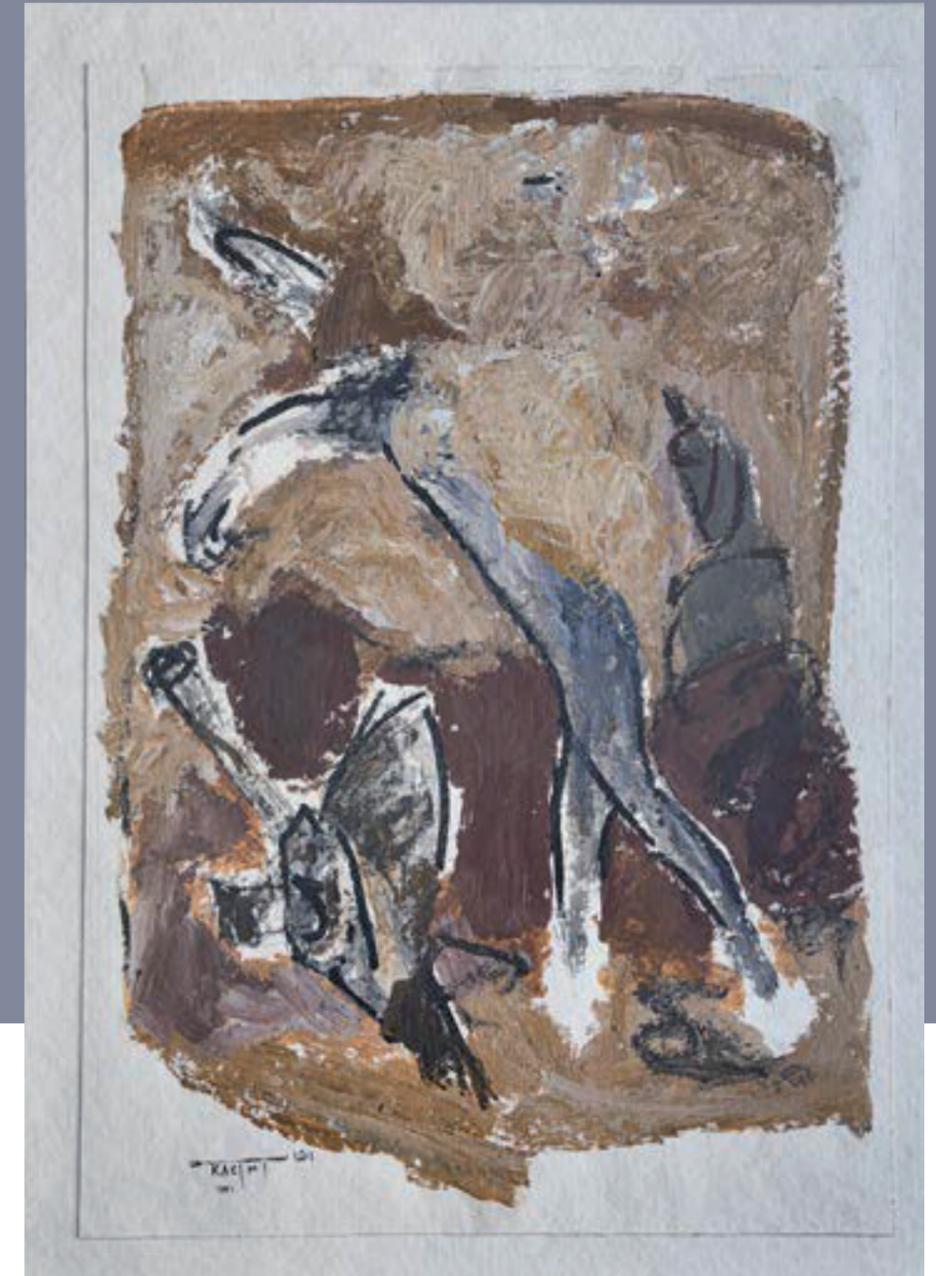
note l'avènement d'une peinture allégée des miroitements des mécanismes historiques. Une sorte de « nouvelle peinture » avec des artistes qui diversifient leurs médiums : peinture, photographie, installation, sculpture, ou encore travail de recherche sur l'objet, comme chez Mustapha Boujemaoui, dont le travail sur le verre à thé relève autant de la démarche anthropologique qu'artistique. Sa toile *Sans titre* datée de 1990 (n°100, p.90) illustre un travail de la répétition avec des silhouettes verdoyantes et autres taches lumineuses. Des alternances qui créent différents plans et un espace aérien rappel-



103. Abderrahim Yamou, *Chute de graines*, 2005

lant *Rosiers sous les arbres* (1905) de Gustav Klimt. Le principe de répétition est également manifeste dans le tableau dont la forme centrale évoque le verre à thé (n°101, p.91).

Le règne du végétal est immanent dans *Chute de graines*, acrylique sur toile datée de 2005 d'Abderrahim Yamou (n°103, p.93), qui offre une démarche entre peinture et biologie. La surface peinte, parsemée de formes organiques, cellulaires, et de végétaux, plonge le spectateur dans le monde de la vie microscopique. La peinture oscille alors entre valeur artistique pure et celle relevant du registre visuel scientifique.



104. Mohamed Kacimi, *Sans titre*, 1991, technique mixte sur papier

105. Hassan Echaïr, *Flotteur carbonisé*, 2010, roseaux, fils, pierres et technique mixte sur toile, 200 x 205 cm



NOUVELLES MATÉRIALITÉS, SOUFFLE DE CONTEMPORANÉITÉ : L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ART

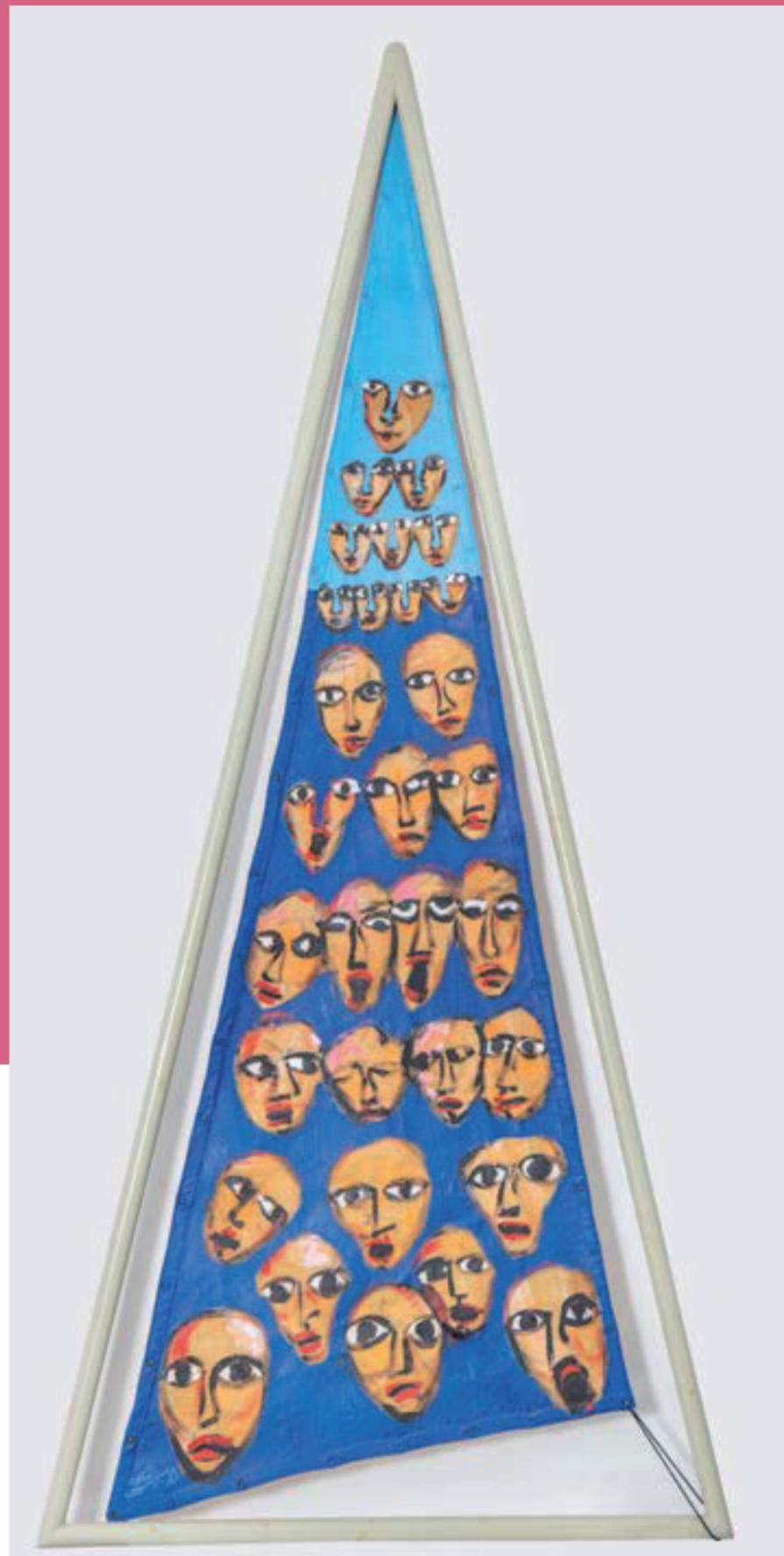
La collection du ministère de la Culture possède des œuvres d'expression artistique contemporaine. Cette dernière explore en effet des matérialités et des médiums nouveaux. Cette ouverture sur des pratiques inédites apporte un nouveau souffle. Les artistes-pédagogues des Beaux-Arts de Tétouan, comme Faouzi Laatiris et Hassan Echaïr, vont par

ailleurs apporter une dynamique dans ce sens et marquer des générations de jeunes artistes à l'Institut national des beaux-arts.

Flotteur carbonisé (2001) de Hassan Echaïr (n°105, p.94) est une œuvre au croisement de la deuxième et de la troisième dimension. Dans son approche, l'artiste-installateur – qui utilise des pierres carbonisées et des ficelles – enclenche un travail sur la trace et le nomadisme, créant une confrontation intéressante entre l'installation et son ombre portée. Un format hybride qui suscite un état de flottement.



106. Abdelkrim Ouazzani, *Sans titre*, 2001, sculpture, 200 x 273 x 67 cm



107. Mohamed Drissi, *Une voile pour la vie*, 2003, acrylique sur toile, 273 x 109 cm



108. Khalil El Ghib, *Sans titre*, 2008, carton, pierre, chaux et soie, 50 x 60 cm

Dans le paysage artistique contemporain, le travail de Khalil El Ghib est central, tout en restant en marge des mécanismes marchands de l'art. L'œuvre *Sans titre* (2008) qui fait partie de la collection du Ministère en est un exemple pertinent (n°108, p.97). Carton, fils de soie, peinture à la chaux se mélangent pour former une alchimie de la dissolution. L'artiste y reprend le leitmotiv qui spécifie sa démarche : travailler avec le temps comme outil et comme alter ego.

Notre lecture de la collection du ministère de la Culture nous a permis de rendre compte des histoires et des géographies des œuvres qui la constituent, de même que celles des

institutions artistiques et culturelles, des histoires intellectuelles et des espaces d'émulation et de production sous-jacentes.

La collection est riche également d'œuvres à valeur documentaire et archivistique qui font se croiser l'histoire de la collection avec celles des œuvres et des parcours artistiques, mais également une courbe évolutive dont l'étude nous renseigne sur de nouveaux éléments relatifs à l'histoire de l'art au Maroc. Un défrichage plus attentif est de ce fait de rigueur. L'instauration d'un catalogue raisonné rigoureux des œuvres, objets et documents est en effet la garantie de la viabilité des discours critiques et historiques qui en découlent.

Jilali Gharbaoui

vu par

Rim Laâbi

Se défaire des clichés, telle me semble être la tâche à laquelle s'est attelé Jilali Gharbaoui (1930-1971), père de la modernité marocaine. Ce peintre est surtout moderne parce qu'il a une attitude, un mode de relation à l'égard des actualités occidentale et marocaine des années 1960 – un choix volontaire, une manière de regarder, de penser, de sentir, une manière d'agir et de se conduire qui tout à la fois marque une appartenance et se présente comme une tâche. Lorsque Gharbaoui peint, il ne travaille pas dans une tour d'ivoire. Lui aussi se révolte et désobéit au marasme culturel légué par l'administration coloniale conservatrice, considérant comme subversif tout ce qui paraît hors de la tradition.

À son retour au Maroc après des études aux Beaux-Arts de Paris, il écrit dans la revue *Souffles* : « *J'ai senti qu'il fallait sortir de nos traditions géométriques pour faire une peinture vivante, donner un mouvement à la toile, un sens rythmique, et le plus important, en ce qui me concerne, trouver la lumière.* » Sa peinture est abstraite, subjective, spontanée et automatique – c'est manifeste dans les œuvres de 1969 de la collection du ministère de la Culture (n°109, p.99 et n°110 p.101). De fait, sa ligne est tout sauf conservatrice comme dans la peinture classique occidentale,



109. Jilali Gharbaoui, *Sans titre*, 1969, huile sur carton, 54 x 77 cm

La rigueur malléable de la lettre arabe est un riche réservoir de formes, matières et couleurs à explorer jusqu'aux limites de l'abstraction : geste plastique inouï que Gharbaoui expérimente comme dans un état second.

opérant longtemps de manière discrète, simulant la matière. Moderne, elle saigne, répand sous nos yeux sa substance. Il est question dans sa peinture de l'être physique de la ligne.

La tâche de Gharbaoui était de rompre avec l'inertie ambiante, mais aussi avec les clichés, au travers du mouvement : mouvement comme désobéissance, remaniement. Énergique, fulgurante, sa ligne n'obéit à aucune composition préétablie. Elle s'inscrit dans l'espace au hasard du geste. Elle prolifère en tous sens, se faisant tour à tour entrelacs, circonvolutions, fouillis des lignes et arborescences multiples. Elle est mille et une fois brisée, rompue, reprise, travaillée sous l'envers, l'endroit et dans ses épaisseurs. Elle est matière !

La ligne comme écriture universelle

Vagabonde, elle est aussi soumise à des processus répétitifs engendrant des stéréotypes malgré elle. Elle flirte avec la forme, se maintient un temps en figure, pour tout aussitôt s'en échapper et retrouver ce geste fusant dans l'espace. De couleur majoritairement sombre – noire, marron, ocre, bleue, violette –, contrastant avec l'espace du tableau pour davantage s'affirmer, sa ligne s'impose comme écriture universelle et libre. Cependant, l'écriture de Jilali Gharbaoui a sa spécificité. N'est-elle pas la reconversion plastique d'une des strates ancestrales de la mémoire visuelle et spirituelle marocaine,

celle d'un des arts majeurs de l'Islam : la calligraphie ? En effet, la rigueur malléable de la lettre arabe, comme savoir-faire séculaire, est un riche réservoir de formes, matières et couleurs à explorer jusqu'aux limites de l'abstraction : geste plastique inouï que Gharbaoui expérimente comme dans un état second. Ces propos me renvoient spontanément à la calligraphie entendue comme la matérialisation sensible de la parole divine – puisque même le prophète de l'islam, rapporte-t-on, n'arrivait guère à en supporter toute la torpeur suscitée en état de veille. C'est dans l'absorption spirituelle et la transe que s'effectuait souvent la révélation.

La peinture de l'artiste ne me paraît pas sans lien avec cette dimension spirituelle. Elle est une écriture inintelligible, intersection entre le visible et l'invisible. Directe, c'est une décharge expressive, un espace d'être, un lieu de méditation. Dans ce cas, n'est-elle pas profondément imprégnée du patrimoine spirituel marocain que l'artiste transfigure en immatériel dans l'art ?

Tout ceci implique que la modernité de Gharbaoui s'exprime aussi par un ressourcement au travers des racines. D'une certaine façon, il rompt avec un raisonnement esthétique occidental qui n'aimait voir dans le socle national qu'une altérité artisanale primitive. Corollairement, sa reconversion du regard s'exprime aussi vis-à-vis de l'art moderne occidental du XX^e siècle, anti-traditionnel par excellence.



110. Jilali Gharbaoui, *Sans titre*, 1969, technique mixte sur papier, 54 x 77 cm

Mohamed Hamidi

vu par

Dounia Benqassem

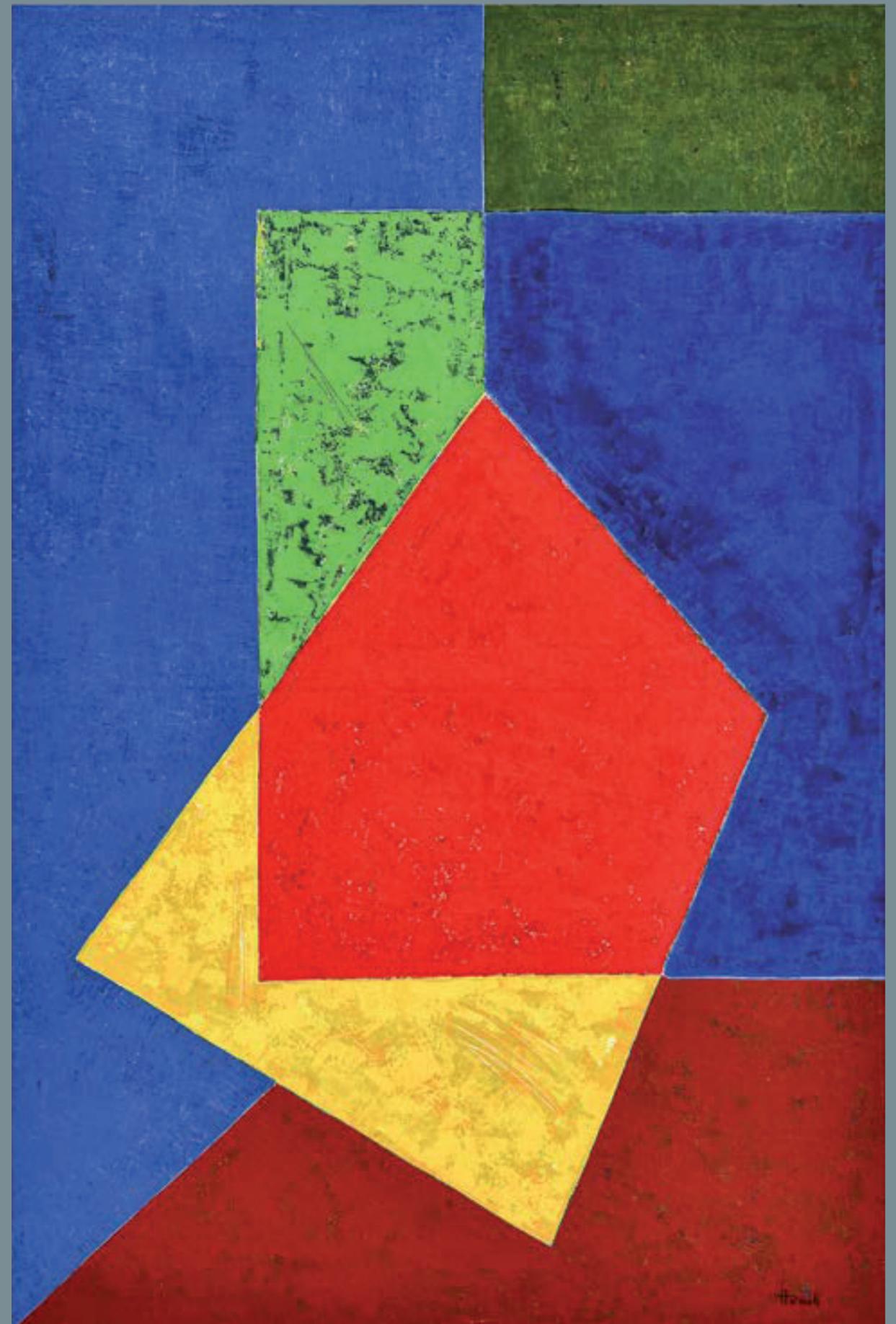
L'œuvre de Mohamed Hamidi (né en 1941) est en apparence paradoxale, dans la mesure où elle représente un saut dans le temps. L'artiste a d'abord été formé à la technique traditionnelle de la fresque auprès d'un grand artiste égyptien à Paris. Lui-même assure avoir toujours préparé ses matières à l'ancienne, ce qui n'était pas du goût de ses collègues de l'École des beaux-arts de Casablanca. Pourtant ce qu'on connaît aujourd'hui de son œuvre, c'est surtout l'expression informelle. On peut considérer que l'artiste – tout en gardant un esprit frondeur, à contre-courant de la tendance générale – a sacrifié à une certaine pression du milieu, ce qu'il a pu appeler la « dictature de l'abstraction ». Fuyant ainsi la représentation, mais sans y renoncer totalement, il s'est plié à une expression matiériste. Peintre du corps et du symbole, Hamidi nous invite à toucher la richesse de la matière et la rugosité de la toile, à imaginer sa propre genèse et archéologie.

L'artiste français Jean Tur, professeur d'arts plastiques au lycée Mohammed-V à Casablanca dans les années 1960, ana-

lysait son œuvre ainsi : « Hamidi tente audacieusement une très délicate synthèse : celle de l'art figuratif africain, art magique, et de l'art islamique, qui est un art abstrait géométrique, écrivait-il. Maître de son vocabulaire géométrique, de ses signes symboliques et de toutes les formes qu'il a élaborées au cours de ses recherches antérieures, Hamidi s'engage à fond dans la mise en œuvre de ces formes au sein de compositions étranges, où elles vont se trouver confrontées aux figures, aux silhouettes de l'hieratisme figuratif africain. » La statuette figurant dans le tableau *Sans titre* (1984, n°113, p.105) conservé dans la collection du Ministère illustre parfaitement cette intégration de l'art africain dans l'œuvre de Hamidi.

Le goût de la difficulté

Dans l'entretien que j'ai mené avec Hamidi en 2004, je l'ai interrogé sur l'existence d'une superposition dans son travail. « Il y a des épaisseurs, c'est un travail d'archéologue, pour aller au fond, pour trouver l'essentiel, a-t-il répondu. Il faut aller plus



111. Mohamed Hamidi, *Sans titre*, 2000, huile sur toile, 150 x 100 cm



112. Mohamed Hamidi, *Fragments d'espace*, 1977, huile sur toile, 153 x 243



113. Mohamed Hamidi, *Sans titre*, 1984, huile sur toile, 140 x 100 cm



114. Mohamed Hamidi, *Sans titre*, 1986, huile sur toile, 116 x 88 cm

loin, au-delà de ce qui est "vu". Il faudrait regarder à l'aide d'un microscope ou d'une radioscopie. C'est du couche-sur-couche. [...] Je n'aime pas qu'il n'y ait qu'un seul plan, il faut que la peinture joue sur plusieurs plans. » Et d'ajouter : « Pour moi, c'est une aventure, parce qu'on court un risque. Eh bien je cours le risque, et une fois que c'est réussi, c'est réussi ! C'est en courant le risque qu'on découvre et qu'on se découvre. J'ai horreur de la facilité. »

Le peintre Hassan Bourkia s'exprimait justement en 2011 sur la spécificité du projet plastique de Hamidi : « Cette technique donne l'impression qu'il existe une profondeur d'où jaillit la lumière cachée sous les couleurs. La rigueur de lignes et de formes, qui place sa peinture dans le rang des agréables abstractions,

reflète ce monde "utopique" possible dont il rêvait. » On retrouve cet art abstrait géométrique caractéristique de Hamidi dans ses huiles sur toile *Fragments d'espace* (1977, n°112, p.104) et *Sans titre* (2000, n°111, p.103) de la collection du ministère de la Culture.

Mohamed Hamidi peut parfois paraître un homme bourru, éternellement en colère, mais je pense que sa colère est juste. Il a choisi de vivre et de créer dans son pays, mais son travail rigoureux, très recherché et plein de spiritualité n'a pas toujours eu la reconnaissance qu'il mérite. S'il lui a été difficile de s'écarter de la ligne abstraite, il n'en demeure pas moins un éternel iconoclaste.

Hamidi tente audacieusement une délicate synthèse : celle de l'art figuratif africain, art magique, et de l'art islamique, qui est un art abstrait géométrique.



115. Mohamed Chabâa, *Composition*, 1993, huile sur toile, 146 x 136 cm

La seconde naissance des Beaux-Arts de Casablanca

Fatima-Zahra Lakrissa

L'ancienne école municipale a connu une véritable révolution à partir des années 1960. Au-delà des bouleversements apportés en matière d'éducation artistique, les Beaux-Arts de Casablanca ont aussi vu émerger le mouvement de « l'École de Casa ». Les piliers du modernisme marocain y ont façonné durablement les contours de l'histoire de l'art.

Créée en 1919, l'École municipale des beaux-arts de Casablanca (EBAC) connaît un tournant majeur dès 1962. Cette révolution, qui bouleversa le champ de l'art au Maroc, est impulsée par Farid Belkahia, invité par le Conseil municipal de Casablanca à prendre la direction de l'école. Tout juste rentré de Prague, il est très vite rejoint par Mohamed Melehi puis Mohamed Chabâa, revenant respectivement de New York et de Rome. C'est ainsi que se constitue, avec l'historienne de l'art italienne Toni Maraini et l'anthropologue néerlandais Bert Flint, l'équipe pédagogique qui fera la réputation pionnière de l'établissement. Plus tard elle sera complétée par trois autres artistes enseignants : Mohamed Ataallah, Mohamed Hamidi et Mustapha Hafid.

Contestant les enseignements hérités de la tradition occidentale, introduits par les protectorats français et espagnol, Chabâa et Melehi conçoivent une réforme des méthodes et finalités de l'éducation artistique au sein de l'EBAC. Ils s'éloignent des références et savoir-faire institués – peinture de chevalet et statuaire gréco-romaine – et prennent pour modèles la culture matérielle et les arts traditionnels du Maghreb. Leur pédagogie alternative, inspirée de l'école allemande du Bauhaus, est caractérisée par la priorité accordée à l'expérimentation et une attitude consistant à promouvoir la



116. Farid Belkahia, *Ombre*, 1981, henné et cuir sur bois, 70 cm de diamètre



117. Mohamed Chabâa, *Sans titre*, 1974, peinture cellulosique sur bois, 89 x 89 cm

créativité des étudiants. C'est plus précisément le « Bauhaus imaginiste » (promu par Asger Jorn et Enrico Baj entre 1953 et 1957) qui amplifie l'enthousiasme de Belkahia, Chabâa et Melehi pour la tradition plastique marocaine, sa logique décorative et son lien à l'architecture.

1962-1974, les Douze Glorieuses de l'art moderne

Pendant une douzaine d'années, l'École des beaux-arts de Casablanca va constituer un laboratoire des initiatives les plus novatrices ayant vu le jour au Maroc, non seulement sur le plan éducatif mais aussi artistique. Cela se ressent dans la pratique individuelle de Belkahia et des artistes enseignants, en particulier Chabâa et Melehi. À partir de 1963, Farid Belkahia se détourne de la peinture figurative expressionniste qui avait fait la renommée de son travail au tournant des années 1960. Ses cuivres de 1965 annoncent de manière frappante sa rupture avec la peinture de chevalet et le médium de la peinture à l'huile. Il revendique dès lors la primauté de matériaux et techniques issus de l'artisanat marocain. Ses œuvres en peaux de bœuf teintées, comme *Ombre* (1981, n°116, p.108), témoignent de la singularité de son art et du langage abstrait qu'il invente à partir de 1975.



118. Groupe de l'École des beaux-arts de Casablanca lors de la visite du peintre italien Agostino Bonalumi (au centre), invité par Farid Belkahia, Mohamed Chabâa (à droite de Belkahia) et Mohamed Melehi (au premier plan), en 1966



119. Dans l'atelier de Chabâa à l'École des beaux-arts de Casablanca, un cours de maquette en 1968 Archives Famille Chabâa



120. Mohamed Melehi, *Adoration*, 1975, laque cellulosique sur bois, 120 x 100 cm



121. Mohamed Melehi, *Sans titre*, 1985, 119 x 100 cm



122. Malika Agueznyay, *Éléments symboles féminins*, 2005, technique mixte

Travaillées manuellement en reliefs biomorphiques et dans un geste empreint du savoir-faire technique de l'artisan, ses pièces en peau donnent à voir la fusion progressive entre le support et la surface de l'œuvre, permettant ainsi à Belkahia de franchir la frontière entre peinture et sculpture. Il déploie ainsi dans l'espace une multitude de formes organiques abstraites qui ont donné lieu à des œuvres iconiques comme *Transe* (1980), *Main première* (1982) et *Lalla Mira III* (1985), où formes et signes s'émancipent totalement du fond. La peau, avec ses effets complexes de parchemin et d'épiderme, devient le support privilégié du vocabulaire formel qu'il définit : tatouages, symboles et motifs pré-calligraphiques donnant à voir une étonnante synthèse de géographies, d'idiomes visuels populaires et d'origines culturelles plurielles, vocabulaire qui reflète la richesse d'arts traditionnels millénaires.

Quant à Mohamed Melehi, lorsqu'il revient au Maroc en 1964, il s'est déjà forgé un vocabulaire géométrique abstrait lors de son séjour à New York au début des années 1960. Il est d'ailleurs pleinement inscrit dans la scène américaine de l'art contemporain, où il est associé à la tendance du *hard edge*. Dès

1963, il met en place les éléments fondamentaux de son œuvre à venir : des plans structurés, des aplats monochromes et l'utilisation de formes comme modules, à savoir le carré et la ligne sinusoïdale qui se matérialise dans l'onde, motif archétypal de son travail.

Formes en partage, formes en mouvement

De retour au pays, son langage plastique se codifie au contact des traditions artistiques locales. Son travail évolue alors vers une forme d'abstraction visionnaire où les motifs se transforment en éléments de terre, feu, air et eau. Une fois combinés, ces éléments créent un vocabulaire formel qui inspire les œuvres réalisées autour de 1975, comme *Adoration* (n°120, p.110), et annoncent les exubérances formelles des années 1980. Deux tableaux de 1985, *Éclipse bleu* (n°95, p.86) et le *Sans titre* (n°121, p.111), en sont des exemples de première importance. Différents plans s'y jouxtent, traversés de formes ondoyantes, parfois angulaires, qui fragmentent la vision de

la surface, entraînant le regard vers le monde énergétique des ondes et des réverbérations géométriques emblématiques de l'œuvre de Melehi.

À cette période, Melehi s'intéresse particulièrement aux modes de production de ses œuvres. L'emploi d'un matériau industriel – peinture cellulosique – et le traitement « froid » qui efface la main de l'artiste lui permettent de rapprocher l'œuvre d'art des productions de masse, en l'inscrivant dans la logique du multiple. C'est une manière de concrétiser ses idées sur l'intégration des arts à la société aux côtés de Chabâa, qui s'assure également la maîtrise de cette technique durant les années 1970, comme le montre une importante série d'œuvres réalisées en 1974. La toile *Sans titre* (n°117, p.108) conservée dans la collection du ministère de la Culture constitue un parfait exemple de la production de cette période, marquée par une multitude de combinaisons qu'autorise le jeu des formes et des couleurs découpées.

Comme Melehi, Mohamed Chabâa adapte son vocabulaire abstrait à divers modes de conception et de production, permettant une large diffusion de leurs œuvres : la création graphique, l'intervention artistique en milieu urbain ou encore

l'intégration d'œuvres d'art à l'architecture. Toutes sont investies d'une charge potentiellement militante, puisqu'elles permettent à leur production d'exister au-delà des cadres institutionnels de l'art. Elles contribuent également à l'élaboration d'une culture visuelle collective. À cet égard, le travail de Melehi et de Chabâa renoue avec l'idéal de socialisation des arts – propres aux avant-gardes historiques – dont ils retiennent le projet éthique et politique consistant à créer un langage visuel à la portée de tous.

L'abstraction géométrique de Chabâa arrive à maturité avec ses compositions algorithmiques de la période 1974-78. Ces peintures cellulosiques sur bois et acryliques sur toile de format moyen donnent à voir un vocabulaire géométrique hybride, faisant la synthèse de rythmes divers : nature, langage informatique, ornement traditionnel et populaire. À partir de 1983, les écritures algorithmiques des décennies précédentes laissent place à une démarche éclectique. Chabâa y réinterprète les éléments de son propre langage artistique selon différents processus d'appropriation, reformulation, transfiguration de gestes et de formes. Entre 1983 et 1993, l'artiste tente de dépasser l'opposition entre

124. En juin 1968, un élève, Ali Noury, prépare l'exposition des travaux d'étudiants dans la galerie du parc de la Ligue arabe, organisée par l'École des beaux-arts de Casablanca Photo M. Melehi. Archives Famille Chabâa



123. Mustapha Hafid, *Bouquet de paroles*, 1985, technique mixte, 140 x 120 cm



abstraction géométrique et gestuelle. Sa peinture voit alors coexister des formes géométriques déstructurées et des formes organiques fluides, telles que les *Compositions* de 1982 (n°151, p.135) et 1993 1993 (n°115, p.106), toutes deux issues de la collection du ministère de la Culture. Dans ces œuvres, l'accent est mis sur la dimension lyrique et improvisée de son processus créatif, qui refuse toute codification ou rigueur conceptuelle antérieure.

Un héritage protéiforme

L'expérience de l'EBAC fut de courte durée – la période la plus déterminante allant de 1965 à 1969 – mais son influence fut d'une grande importance sur les artistes enseignants et les élèves. Nombre d'entre eux y trouvèrent un lieu propice à l'épanouissement d'expériences artistiques singulières. Les recherches plastiques conduites au sein de cette école ouvrirent la voie à des expérimentations géométriques et optiques, très présentes par exemple dans les œuvres de Mohamed Ataallah dès le milieu des années 1960 (*Tangerina*, 1965, *Flamme*, 1970 et *Selva 4*, 1986-88).

Les abstractions figuratives de Mohamed Hamidi traduisent quant à elles une compréhension différenciée de

l'esthétique de l'EBAC, qui est marquée par l'abstraction géométrique et l'ascendant du *hard edge*. Qu'il s'agisse de ses toiles instillées de référents organiques et de motifs érotiques comme *Détente*, 1968, ou de ses compositions architecturées telles que *Fragments d'espace* (1977, n°112, p.104) et *Sans titre* (2000, n°111, p.103), toutes deux conservées dans la collection du ministère de la Culture, elles sont caractéristiques de sa propre abstraction, tendue entre forme et symbole. Pour ce qui est de Mustapha Hafid, son travail procède depuis les années 1970 de fusions des abstractions géométrique, lyrique et expressionniste. En témoignent les œuvres *Planète II* (1970, n°94, p.86), ainsi qu'*Espoirs de paix* (n°92, p.85) et *L'éternité* (n°173, p.153), datées de 1986. Elles témoignent de la synthèse opérée par l'artiste pour composer un langage plastique dégagé des paramètres du formalisme occidental.

Toutes ces explorations sont devenues l'indispensable levier qui a permis aux artistes marocains d'affirmer leur pleine contribution au dialogue artistique transnational. L'élan que beaucoup d'artistes et d'élèves ont trouvé à l'EBAC pour poursuivre leurs propres aspirations – pas uniquement sur le plan artistique – ainsi que l'émergence d'un art et d'une éducation décolonisés ont été déterminants pour élaborer une certaine



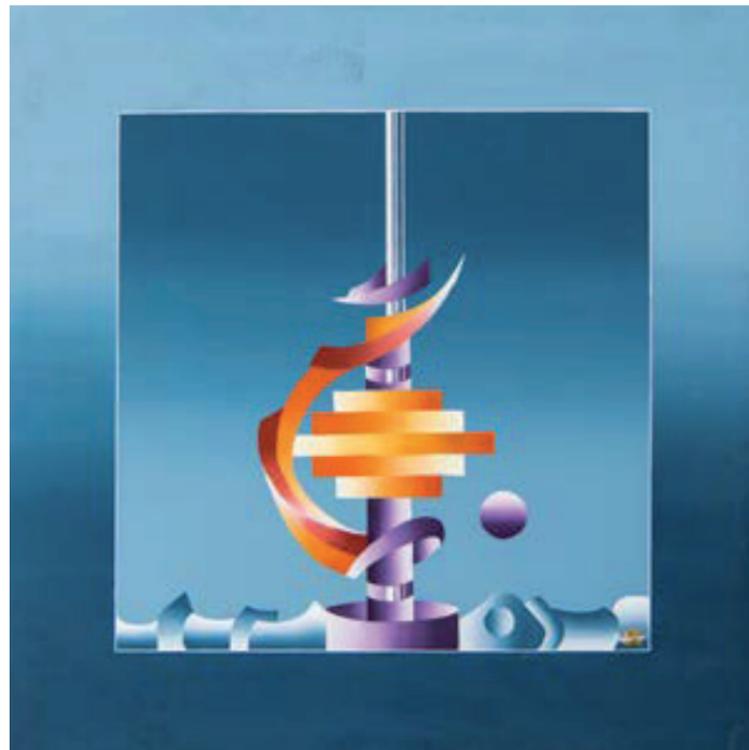
125. Mohamed Kacimi, *Sans titre*, huile sur toile, 104 x 114 cm



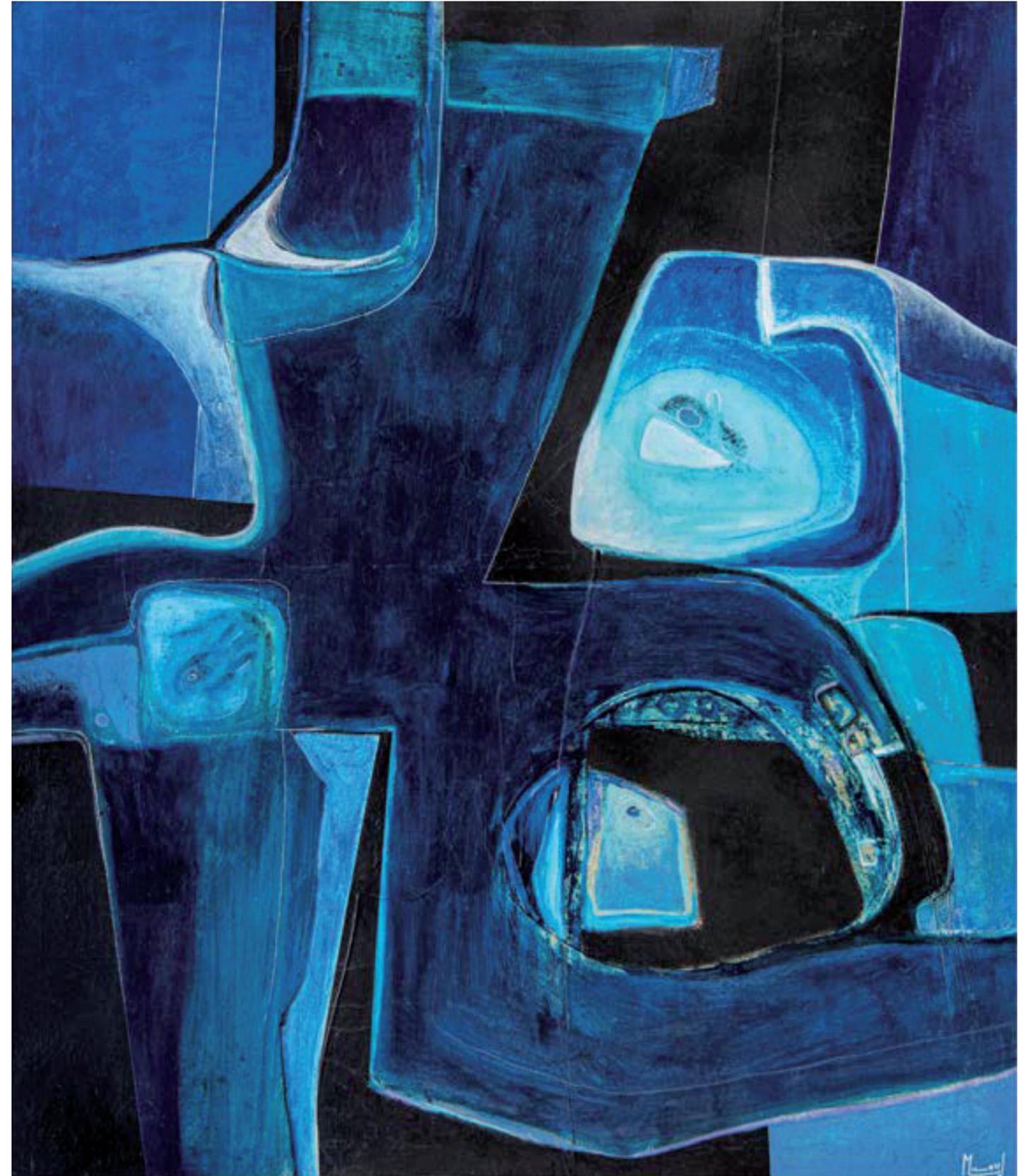
126. Abderrahmane Rahoule, *Sans titre*, 1987, acrylique sur papier, 34 x 49 cm

modernité alternative. Celle-ci a donné lieu à une véritable perspective culturelle post-coloniale. L'héritage artistique de cette école perdure jusqu'à aujourd'hui dans les œuvres d'artistes qui s'y sont formés dans les années 1960, comme Malika Agueznay, Abdelkrim Ghattas, Abdallah El Hariri, Houssein Miloudi, Ali Noury, Abderrahmane Rahoule et Moussa Zakkani.

Certaines de ces œuvres s'inscrivent dans la continuité des acquis esthétiques de l'EBAC, comme on peut l'observer dans plusieurs pièces conservées dans la collection du ministère de la Culture. Ce sont les entrelacs géométriques post-calligraphiques chez Ghattas (*Sans titre*, 1990, n°127, p.114), les paysages architecturés de Rahoule (*Sans titre*, 1987, n°126, p.114), l'alphabet de formes embryonnaires propre à Miloudi (n°99, p.89) ou encore le motif de l'algue chez Malika Agueznay (*Éléments symboles féminins*, 2005, n°122, p.111 et *Sans titre*, n°132, p.121). L'influence artistique de l'École de Casablanca s'exerça également sur deux artistes nourris à son esprit : Mohamed Kacimi et Miloud Labied. Preuve, s'il en est, que le mouvement de l'« École de Casa » prend date dans l'histoire de l'art au-delà de ses douze années d'existence sous la direction de Belkahia. Sa signification historique réside dans la constellation des influences qu'elle exerça, imprimant sa marque bien plus loin que les murs de l'École municipale des beaux-arts de Casablanca.



127. Abdelkrim Ghattas, *Sans titre*, 1990, huile sur toile, 100 x 100 cm



128. Miloud Labied, *Sans titre*, technique mixte sur toile, 129 x 110 cm

Mohamed Melehi

vu par
Dounia Benqassem

Melehi, Chabâa et Belkahia pourraient résumer à eux seuls l'histoire des arts plastiques au Maroc, dans tout ce qu'elle a de paradoxal. Si l'on considère l'espace temporel qui nous sépare de leurs premières expérimentations, cinquante ans c'est peu par rapport à la durée de l'histoire de l'art étudiée dans les pays occidentaux, notamment en Europe. Mais que de chemin parcouru par ces « pionniers » !

La vie de Mohamed Melehi (1936-2020) est scindée en deux phases importantes : une phase d'action et une autre de création. À son retour des États-Unis, une fois ses emplettes faites « *comme dans un supermarché* », m'a-t-il confié au cours d'un des entretiens qu'il m'a accordés en novembre 2004 à Marrakech, il s'est consacré à sa double tâche d'acteur culturel et de créateur. S'il était resté à l'étranger, il aurait peut-être pu se fondre dans le melting-pot américain. Mais était-ce à la mesure de l'ambition du personnage ?

Melehi estimait que le moment fort de son travail correspondait aux années 1970, représenté notamment dans la collection du Ministère par *Adoration totale* (1975, n°130, p.118). « *C'est sans doute à ce moment que mon discours a été le*

plus cohérent, du fait de la continuité au jour le jour de ma production, déclarait-il en 1995 à Alain Gorius. *Après cela j'ai cessé de peindre, absorbé par d'autres actions. Je suis donc passé par toute une période infructueuse, ou improductive.* »

L'œuvre de Melehi, résolument moderne, n'a pas échappé à la catégorisation, voire à la réduction de son travail à des vagues atlantiques ou à des gestes cursifs issus de la calligraphie arabe. Les critiques n'ont pu s'empêcher d'avoir recours à cette archéologie mentale. Pour moi, l'onde chez Melehi est une marque de fabrique, une signature, comme les multiples d'Andy Warhol.

Le choix de l'expressivité face à l'académisme

En 1967, dans la revue *Souffles*, Melehi relate précisément son propre point de bascule, l'instant même où il décida de s'affranchir d'une approche classique de la création. « *Mon expérience académique de Madrid se termina un jour après une visite à l'exposition du peintre espagnol Manolo Millares (du groupe El Paso)*, témoignait-il. *Millares exposait des tableaux en toile de*



129. Mohamed Melehi, *Sans titre*, 1958, 150 x 100 cm



130. Mohamed Melehi, *Adoration totale*, 1975, laque cellulosique sur bois, 120 x 100 cm

jute avec des clous et des coulées de peinture noire et blanche. Ce même jour, à l'Académie, dans l'atelier de dessin où j'étais inscrit, quarante élèves dessinaient un nu. Je me trouvais alors entre le nu académique et la toile de jute de Millares. Je choisis la réalité expressive de la toile tourmentée et refusai le nu. »

Lorsqu'il évoquait avec moi la différence entre les écoles d'art de Tétouan et de Casablanca, je ne pouvais qu'acquiescer à ses propos : « *C'est très important de voir comment sont nées ces deux écoles d'art marocaines : une école d'autodidactes rattrapés par un séjour en France et une école créée dès le départ pour former des artistes qui seront sanctionnés par un diplôme.* » Interrogé sur ce qui caractérise l'art marocain, il estimait que « *dans*

notre peinture, on n'exprime pas encore à 100 % tout ce qu'on veut exprimer dans l'œuvre picturale aujourd'hui. La liberté n'a pas de limites, or nous sommes dans l'autocensure, parce que nous sommes dans une société qui ne permet pas certaines démonstrations. »

Melehi n'est pas mort, il vit dans l'œuvre d'autres artistes du Maroc, fous de liberté eux aussi. Ainsi, Mounir Fatmi, lors d'un entretien en 2008 à Paris, m'a confié : « *Il faut dire la vérité. Je ne savais pas comment utiliser la liberté, parce que déjà au Maroc, je faisais ma propre autocensure.* » Fatmi a quitté le Maroc. Melehi, lui, est resté. Certes, il n'a rompu avec personne, mais au fond de lui-même il était libre. Son œuvre crie cette liberté avec le flegme qui le caractérisait.

Pour moi, l'onde chez Melehi est une marque de fabrique, une signature, comme les multiples d'Andy Warhol.



131. Mohamed Melehi, *Composition*, huile sur bois, 150 x 120 cm

Malika Agueznay

vue par
Dounia Benqassem

Le jour où Malika Agueznay (née en 1938), après avoir cherché sa voie ailleurs, entre à l'École des beaux-arts de Casablanca en 1966, c'est la révélation. « *Quand je suis entrée à l'École, d'un coup ça a été la découverte. Ce qui m'a comblée, c'est de travailler au sein d'une équipe en pleine effervescence, m'a-t-elle confié lors d'un entretien pour la préparation de mon ouvrage 50 ans d'arts visuels au Maroc 1956-2006 (Editions AfricArts, Casablanca, 2021). Il y avait de belles rencontres, des écrivains comme [Mostafa] Nissaboury qui témoignaient sur les artistes, des architectes qui suggéraient d'intégrer la peinture dans les bâtiments officiels ou privés. On avait une vision futuriste. Des intégrations picturales, sculpturales se réalisaient dans des hôtels, des administrations. Je crois qu'on a quand même tracé les premières plates-bandes de cet art contemporain au Maroc.* »

Agueznay prend part à l'aventure des peintres du « groupe de Casablanca », avec Farid Belkahia, Mohamed Chabâa et Mohamed Melehi. Fidèle à l'esprit de ce groupe, elle a l'engagement social dans la peau. Il n'y a qu'à voir comment elle assure une permanence dans les ateliers du festival d'Asilah depuis sa création en 1978. Elle parle également avec émotion d'une intervention en milieu psychiatrique : « *Je me souviens de l'expérience que nous avons faite à l'hôpital psychiatrique de Berrechid. Nous étions une quinzaine d'artistes : Kacimi, El Hariri, Melehi, Chabâa, Belkahia, Chaïbia et les médecins. On a travaillé avec des malades mentaux [...], on a peint des pans de murs.* »

Malika Agueznay s'attache au motif de l'algue marine, découverte en 1966 en peignant un grand panneau de bois, alors qu'elle est encore étudiante à l'École des beaux-arts.



Employant la silhouette de l'algue comme signe, l'artiste en donne de nombreuses variantes qui évoquent les courbes du corps féminin ou les mouvements browniens des bactéries.

Depuis, c'est un dialogue continu qui résiste au temps. Cette algue se multiplie, tantôt en une accumulation d'éléments qui se massent en profusion baroque, tantôt en prenant la rigidité d'une forme géométrique aux contours nets.

Peinture et gravure, main dans la main

Employant constamment la silhouette de l'algue marine comme signe, l'artiste en donne de nombreuses variantes qui évoquent les courbes gracieuses du corps féminin ou les mouvements browniens et tentaculaires des bactéries observées au microscope lors de ses études médicales initiales. Comme le montrent les deux tableaux *Sans titre* appartenant à la collection du ministère de la Culture (n°132, p.121 et n°133, p.123), les couleurs franches et chaudes – inspirées de deux grands maîtres à penser que sont pour elle Mohamed Melehi et Vassily Kandinsky – viennent rehausser les signes écrits, conférant à l'ensemble une vibration qui rappelle la cinétique de l'arabesque.

Tout en réalisant des peintures à l'huile dotées de compositions géométriques associées à des figures, Agueznay s'investit de plus en plus dans la gravure, où elle se libère des formes conventionnelles. C'est au mousses d'Asilah en 1978 qu'elle débute dans cet art. Elle développe ensuite sa technique à New York, dans les ateliers de graveurs de renom comme Mohammad Omar Khalil, Krishna Reddy et Robert Blackburn, ainsi qu'à Paris à l'Atelier 17. Elle continue de participer tous les ans aux ateliers d'Asilah, lors des mousses culturelles.

Dans certaines de ses gravures, les figures abstraites deviennent entrelacs, composent ou intègrent des maximes, des fragments de poésie, des litanies ou des prières. Employant le papier de riz, elle y crée des reliefs avec un grand sens de l'équilibre entre la surface, le volume et la matière. « Être graveuse permet à la peintre que je suis de me dédoubler et de réaliser tout ce que je ne peux pas faire en peinture, m'a-t-elle expliqué. Et pourtant ma peinture et ma gravure se tiennent par la main, je le sens. »



133. Malika Agueznay, *Sans titre*, huile sur toile, 100 x 80 cm



134. Abdellah Fakhar, *Femme ironique*, 1977, huile et argile sur toile de jute, 100 x 79 cm

L'INBA

Une fabrique de talents

Syham Weigant
actualisé par Olivier Racht

L'Institut national des beaux-arts (INBA), très prisé par les aspirants artistes, s'ouvre au monde ces dernières années avec de multiples partenariats, des labos d'arts numériques et une filière Bande dessinée unique sur le continent. Retour sur les étapes et les personnalités qui ont forgé sa réputation.

À l'origine, il n'y avait que l'atelier de Mariano Bertuchi. Le peintre espagnol s'était installé à Tétouan en 1928, en qualité d'inspecteur en chef des services des Beaux-Arts et de l'Artisanat indigène du protectorat espagnol au Maroc. En 1945, cet artiste charismatique fonde en faveur des Marocains une école préparatoire aux écoles espagnoles des beaux-arts, qui est pratiquement un prolongement de son atelier. Puis arrive la relève marocaine. Ayant suivi sa formation, Mohamed Serghini est le premier Marocain à accéder en 1946 à une école supérieure des beaux-arts en Espagne. Après l'inauguration par Mohammed V de ce qui deviendra l'École nationale des beaux-arts, Serghini est chargé en 1957 de la direction et de la marocanisation de l'institution. Il décide de confier l'enseignement à des artistes aux noms devenus mythiques : Ben Cheffaj, Megara et Fakhar... En 1993, l'École est élevée au rang d'établissement supérieur, devenant l'Institut national des beaux-arts (INBA), voué à la formation de cadres supérieurs dans le domaine des arts visuels sous la tutelle du ministère de la Culture.

Depuis, l'école n'a cessé d'étoffer ses programmes et de multiplier les offres de formation. Au département Arts plastiques, qui propose une formation classique et académique avec une ouverture vers l'art contemporain, se greffe une filière Design qui « offre aux étudiants une formation ouverte



135. Portrait de Younès Rahmoun, enseignant à l'INBA depuis 2007
© Fouad Maazouz 2015



136. Faouzi Laatiris dans son atelier d'installation en 2013 © Brahim Benkirane 2013

sur l'ensemble des cultures graphiques, sur les domaines de l'architecture et de l'architecture d'intérieur, sur la décoration, sur le design d'objet et de mobilier », précise Mehdi Zouak, directeur de l'INBA depuis cinq ans.

Puis en 2000, suite à un échange avec des enseignants belges et le Centre Wallonie-Bruxelles, c'est au tour de la filière BD de voir le jour. La coopération avec diverses institutions, tels l'Institut français et l'Agence pour le développement du Nord, a en effet aidé à créer le département BD. C'est à l'occasion de cet atelier que Mohamed Arejdaal rencontre Cédric Liano, avec lequel il réalisera en 2014 le roman graphique *Ama-zigh, itinéraire d'hommes libres*. Mehdi Zouak précise à ce propos que l'INBA est « l'unique institution d'enseignement supérieur spécialisée dans la BD en Afrique et dans le monde arabe ». Avec la réforme qui alignera, à la rentrée 2021, les enseignements sur le système universitaire LMD (licence, master, doctorat), ce département sera rebaptisé Arts narratifs, puisqu'il englobera la composante des arts numériques (animation, 3D, etc.) Mais l'enseignement restera de quatre ans, puisque le système anglo-saxon du *Bachelor* succèdera prochainement au LMD, déjà abandonné par les universités marocaines.

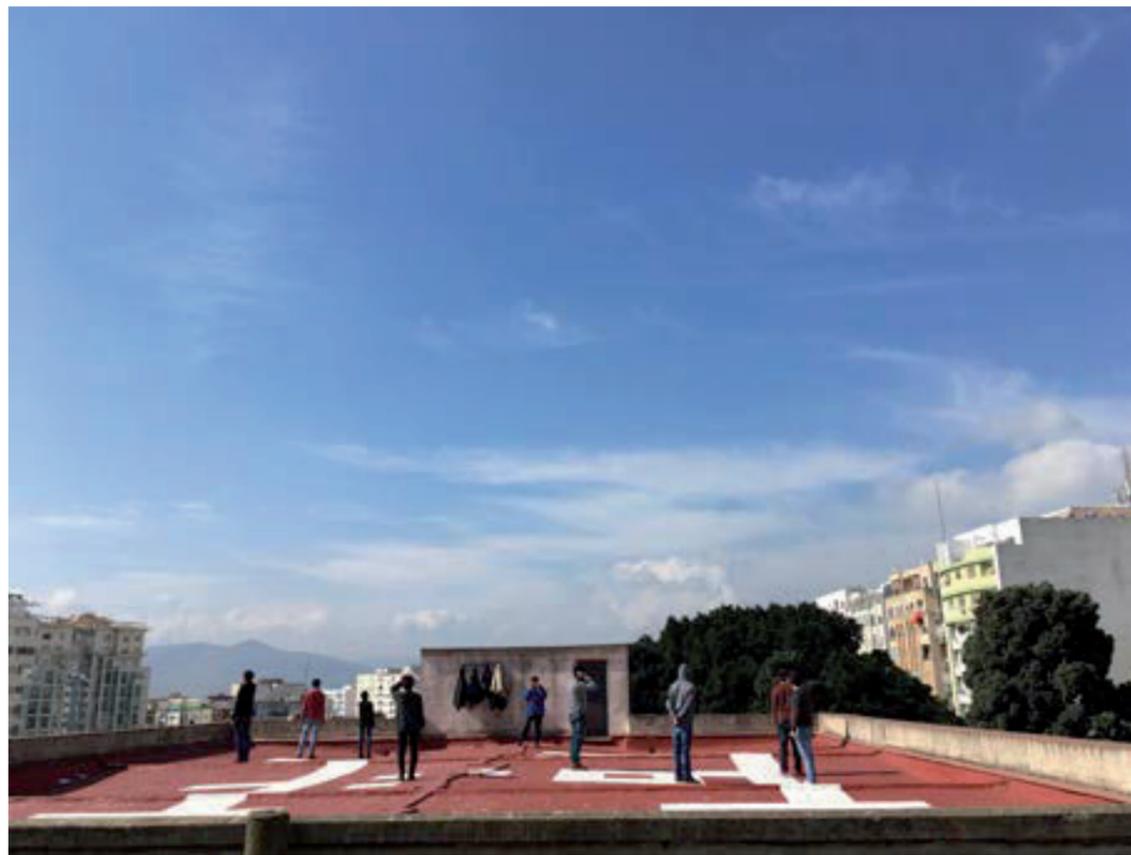
On accède à l'école à l'issue d'un concours comprenant un examen écrit, sur l'histoire de l'art notamment, des épreuves pratiques et un entretien. Le nombre de candidats recrutés est aujourd'hui de 40, pour près de 450 dossiers. « Deux cents mériteraient d'être pris, regrette le directeur de l'INBA, qui appelle de ses vœux la création de nouveaux instituts à Fès ou Agadir. Il faudrait aussi que l'École des beaux-arts de Casablanca soit agréée, afin de soulager cette pression qui pèse sur nous. »

La fabrique des artistes de demain

La première année repose sur un tronc commun préparatoire : « J'ai toujours préféré travailler avec les première année. Nous construisons une base à partir de laquelle ils vont découvrir leur sensibilité, leur personnalité, mais aussi les contraintes techniques et pratiques. C'est le moment d'acquérir des connaissances théoriques et d'histoire de l'art », se souvient Abdelkrim Ouazzani, qui dirigea l'institution jusqu'en 2014. « J'ai une longue histoire d'amour avec cette école, poursuit l'artiste aujourd'hui à la retraite. Dès l'âge de huit ans, je jouais déjà dans ses jardins. Je n'habitais qu'à cinquante mètres et mon école primaire était à vingt



137. Abdelkrim Ouazzani, ancien directeur et enseignant de l'INBA © Brahim Benkirane 2013



138. Atelier avec Jean-Paul Thibeau, invité par Younès Rahmoun, sur le toit de l'INBA en 2018

mètres. J'ai toujours rêvé d'y étudier. Notre ancien directeur, Monsieur Serghini, a beaucoup insisté pour que je devienne directeur. Il comptait sur moi pour l'évolution et la modernisation de l'école. Pour un artiste, j'en étais conscient, le travail administratif est un danger. Le remède, c'est de créer une bonne ambiance au sein de l'équipe : confiance, respect et reconnaissance de l'effort de l'autre. C'est ainsi que j'ai pu avancer. »

L'année suivante, les étudiants se spécialisent en choisissant l'une des trois filières : Art, Design ou Bande dessinée. Ils ont droit à un semestre d'ajustement pour pouvoir se rétracter ou changer de voie. Enfin, en quatrième année, l'étudiant présente un projet en deux volets, théorique et pratique. Une innovation a été introduite depuis trois ans par Younès Rahmoun, qui a intégré l'INBA en 2007 : l'ouverture des jurys à des personnalités du monde de l'art.

Depuis l'arrivée de Mehdi Zouak à la tête de l'institution en 2015, un vent nouveau souffle sur l'INBA. Continuant de tisser des partenariats privilégiés avec différentes institutions internationales, l'école s'ouvre davantage encore sur le monde extérieur. « Je travaille beaucoup sur les outils, commente le Directeur. J'aime mettre à la disposition de mon équipe tous les outils pour qu'ils puissent travailler à l'aise. » D'où les investissements réalisés ces dernières années pour remettre à niveau le département de design graphique, permettant de créer « une vingtaine de stations de travail très performantes ». Les ateliers de gravure, de lithographie et de sérigraphie n'ont pas été en reste non plus.

Pour faciliter les échanges, de nombreux événements sont



139. Ahmad Karmouni travaillant avec du sel dans le cadre d'un atelier de Younès Rahmoun en 2018



140. Des étudiants apprenant une technique d'animation d'images dans le cadre du « labo numérique »



141. Un atelier de peinture de l'INBA

organisés, comme le Forum international de la bande dessinée (FIBaD), « une référence en Afrique et dans le monde arabe », précise le Directeur. Ce forum pourrait bien évoluer vers l'organisation d'un salon international de BD. Par ailleurs l'école travaille actuellement à la troisième édition du Tetouan Design Event (TDE) consacré au design, dont la première édition rendait hommage à Hicham Lahlou. Tous les deux ans a lieu aussi la Rencontre des écoles des beaux-arts en Méditerranée (REBAM), en partenariat avec des pays comme le Liban, l'Algérie, la Tunisie, l'Italie, l'Espagne ou le Portugal. Enfin, initié en partenariat avec l'Institut français en 2017, le labo digital entend stimuler les étudiants dans le domaine de l'art numérique, du mapping vidéo et de la 3D. Ce laboratoire domicilié à l'INBA vient appuyer le master de création numérique proposé à la rentrée 2021.

Quelques enseignants stars

Parmi les enseignants ayant marqué une époque se trouve Faouzi Laatiris, parfois adulé comme une rock star. De ses ateliers est sortie la fine fleur de l'art contemporain marocain. La première génération comprend des artistes aujourd'hui renommés tels que Younès Rahmoun, Safaa Erruas, Jamila Lamrani ou Batoul S'himi. Aujourd'hui enseignant à son tour, Rahmoun n'a pas de mots assez élogieux pour décrire son prof préféré. « J'essaie de suivre sa méthode, commente-t-il, écouter plus que proposer, accompagner les étudiants. » La deuxième génération, tout aussi prometteuse, a vu éclore les talentueux Mustapha Akrim, Mohamed El Mahdaoui ou Mohssin Harraki. L'une des innovations de Laatiris réside dans la mise en place de l'atelier d'installation, où il s'agit, selon ses propres mots, « de créer un objet et de le mettre en espace. Le sujet n'est qu'un prétexte, une partition musicale sur laquelle chacun écrira en fonction de sa maturité. Je donne une certaine liberté, mais très contrôlée. L'intérêt, c'est l'approche. Ils touchent à la vidéo, à la performance, au collage, à la couleur. » Autres enseignants emblématiques de l'INBA : Aziz Oumoussa, figure de proue du département BD, et Hassan Echaïr, qui pour sa part estime qu'il ne forme pas des artistes, « mais des caractères. Certains seront artistes. Je forme des caractères qui savent apprécier l'art et le mobiliser, y compris dans d'autres domaines comme la publicité, le social, le cinéma ou la vie quotidienne ».

L'autre jeune professeur ayant en partie révolutionné l'école est Younès Rahmoun. Il a mis en place un programme d'ateliers et de « workshops », ainsi que tout un cycle de conférences, grâce auxquels le monde extérieur est venu partager ses expériences à l'INBA. D'abord vacataire, l'artiste est devenu l'une des chevilles ouvrières de l'école. L'enseignement lui est aujourd'hui une seconde peau : « Je trouve que le fait de transmettre est un travail en soi, explique-t-il. C'est un projet au même titre que les autres projets artistiques personnels. C'est une autre manière de faire de l'art. Je parle à des individus qui sont aussi des créateurs. Cela a beaucoup de valeur que quelqu'un me laisse entrer dans son univers. Avec le temps,

j'arrive à comprendre l'univers de chacun de mes étudiants. C'est extrêmement enrichissant. »

Le monde de l'art invité à Tétouan

Parmi les artistes invités aux workshops figurent des personnalités reconnues de l'art contemporain. En 2018, les étudiants ont ainsi pu rencontrer Jean-Paul Thibaud, Carlos Pérez Marín, Mustapha Akrim et Mohssin Harraki ; en 2019, Mustapha Azeroual, Yassine Balbzioui, Saïd Afifi et la chorégraphe Nadine Lère. « À travers ce programme de workshops, précise Younès Rahmoun, je veux transmettre l'idée qu'il existe plusieurs manières de faire de l'art. Chaque artiste a son propre concept, comme Azeroual, qui utilise la photographie comme support pour capter la lumière, ou Afifi, dont la pratique du dessin reste importante, même quand il réalise des créations en 3D. » À la rentrée 2021, les étudiants pourront échanger avec M'barek Bouhchichi, Laïla Hida et Éric Van Hove.

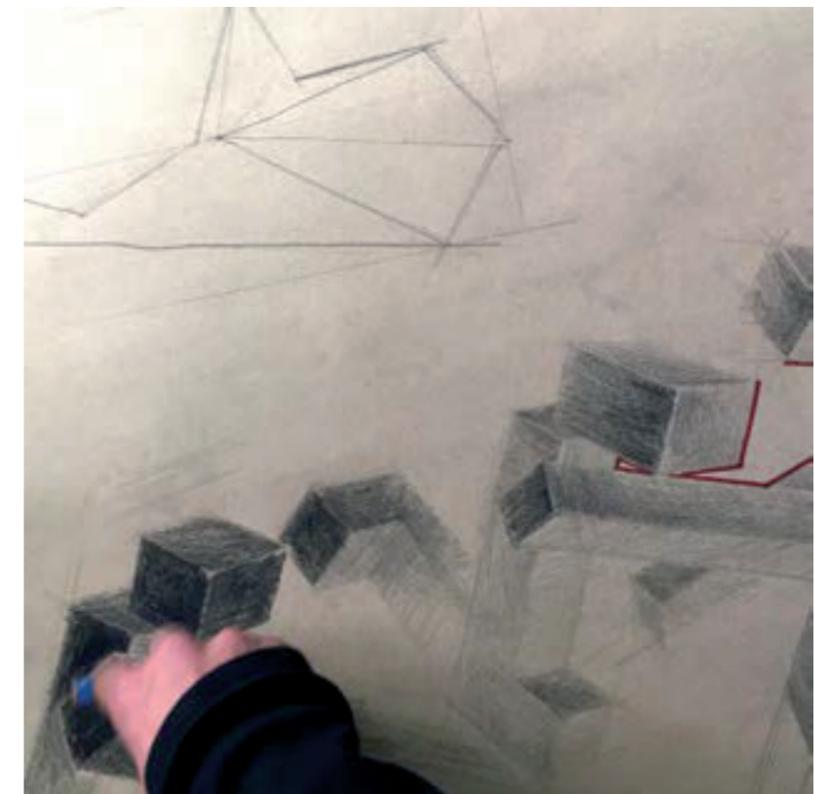
L'enseignant propose aussi des ateliers axés sur un thème ou une technique. « L'année dernière, on a travaillé sur l'animation, explique-t-il. On s'est demandé comment réaliser une animation simple à partir de matériaux divers ou d'une simple feuille de papier. » À l'issue de ces ateliers, les étudiants sont invités à réaliser une exposition collective, puis à confronter



142. Un atelier de dessin de l'INBA



143. Une installation sur le thème de l'esprit grégaire, signée en 2013 par Madiha Sebbani, qui étudiait alors à l'INBA © Brahim Benkirane 2013



144. Nabil Himich dessinant lors de l'atelier de Saïd Afifi, invité par Younès Rahmoun, en 2019



145. À la fin de l'atelier de Yassine Balbzioui en 2019 : au centre, Younès Rahmoun (casquette blanche), à sa gauche, Yassine Balbzioui



146. Un travail d'étudiant à l'INBA
© Brahim Benkirane 2013

leurs choix devant un public trié sur le volet. « Ils présentent et défendent leur travail devant le directeur d'études, des professeurs, leurs camarades, commente Younès Rahmoun. C'est un apprentissage de ce qu'ils connaîtront dans le futur, lorsqu'ils montreront leurs travaux au public. » Fort de ces différents programmes et de son rôle pionnier dans l'enseignement des arts narratifs sur le Continent, l'INBA a de quoi faire pâlir d'autres écoles de renommée internationale. L'avenir de l'art au Maroc se joue encore à Tétouan !

D'après un reportage de Syham Weigant, paru dans Diptyk n°17, février-mars 2013.



147. Un étudiant en plein travail à l'INBA
© Brahim Benkirane 2013



148. En 2013, l'ancienne étudiante Widad Miktar préparant une installation photo sur les violences faites aux femmes
© Brahim Benkirane 2013



149. Entrée de l'INBA, ornée d'une œuvre d'Abdelkrim Ouazzani © Brahim Benkirane 2013



150. Une installation de 2013 de l'ancien étudiant Abdelwahed Imzilen sur le thème des « printemps arabes »
© Brahim Benkirane 2013

Mohamed Chabâa

vu par

Rim Laâbi

Toute forme de référence claire au monde extérieur est délibérément absente de la peinture de Mohamed Chabâa (1935-2013), l'une des figures remarquables de la peinture moderne au Maroc. Abstrait, son domaine de prédilection est l'animation de l'espace en y inscrivant la forme. Ce n'est pas surprenant : les années 1960, marquées par l'enthousiasme pour la vitesse, la conquête de l'espace, mais aussi la contre-culture, font du mouvement la préoccupation du moment pour tout artiste moderne.

Dans l'art de Chabâa, la forme abstraite au contour irrégulier et géométrique est souveraine : carré, rectangle, cercle, triangle, ligne se touchent, se superposent, s'entrecroisent, s'opposent ou s'ignorent. Réellement, dans son œuvre, c'est la couleur qui donne la forme et le mouvement. Vives et contrastées, les couleurs découpent, circonscrivent, hiérarchisent les plans, jusqu'à une vibration optique. Toute cette dynamique s'accroît souvent par des formes légères et sinueuses organisées çà et là, imprégnant l'espace de flexions élastiques mais en lui conférant aussi un certain équilibre, comme dans cette huile de 1988 *Sans titre* à dominante bleu et rouge, conservée

dans la collection du Ministère (n°152, p.136). Cette expression plastique me mène spontanément vers ce qu'évoque Kandinsky : « *Le but de la peinture est de trouver la vie, de rendre perceptibles ses pulsations, d'établir les lois qui les régissent.* »

La forme comme discontinuité

La peinture de Mohamed Chabâa est éminemment moderne, car à l'égard de ce mouvement perpétuel et agité du monde du XX^e siècle, où règnent le transitoire, le fugitif, le contingent, comme l'évoque Baudelaire, son art est le témoin d'une attitude volontaire, difficile, qui consiste à ressaisir quelque chose d'éternel qui n'est pas au-delà de l'instant présent, ni derrière lui, mais en lui : la vie tout juste mentionnée.

La reconversion du regard de Chabâa s'opère par une spécificité de sa forme, renvoyant inévitablement à une esthétique traditionnelle marocaine, par exemple celle de la mosaïque ou du tapis berbère. Dans son travail, la forme se présente véritablement comme discontinuité. Elle isole, sépare ce qui dans le magma perceptif est donné d'un coup. N'est-elle pas



151. Mohamed Chabâa, *Composition*, 1982, huile sur toile, 140 x 90cm

Vives et contrastées, les couleurs découpent, circonscrivent, hiérarchisent les plans, jusqu'à une vibration optique.

L'émergence de la mémoire réinventée d'une des solutions plastiques les plus brillantes et basiques des artisans mosaïstes : le zellige ? Je pense aussi aux tapisseries du pays des Zayanes qui scandent tranquillement l'espace par entrecoupures, pour donner à voir des harmonies et des discordances, autrement dit un certain rythme, un mouvement. Cette influence est perceptible dans un tableau de 1990 de la collection, *Sans titre* (n°153, p.137) où la forme centrale reprend des motifs répétitifs semblables à une trame sciemment agencée.

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

Mohamed Chabâa a lui-même été un acteur culturel faisant preuve d'une attitude révolutionnaire. Diplômé de l'École des beaux-arts de Tétouan en 1955, il part à Rome en 1962 pour étudier les beaux-arts. De retour au Maroc, il enseigne à l'École des beaux-arts de Casablanca et cofonde la revue *Souffles*. Avec ses compagnons de route – notamment Melehi et Belkahia, tous artistes-pédagogues – il prend en main l'enseignement des arts en s'appropriant et en valorisant le socle multi-culturel marocain. Les peintres de l'École de Casablanca affirment leur modernité en signant un manifeste pour le respect des œuvres et des artistes et le droit à la culture pour tous. Ainsi, en mai 1969, ils opèrent une rupture esthétique en retirant les tableaux des murs et en les exposant en pleine rue à Marrakech ! Cet engagement exprime formidablement la singularité de l'artiste Chabâa. Tout en contribuant à réhabiliter la mémoire marocaine dans son pluralisme séculaire et en interrogeant ses paradigmes fondamentaux, il a su rester ouvert à la modernité en marche dans le monde.



152. Mohamed Chabâa, *Sans titre*, 1988, huile sur toile, 40 x 90 cm



153. Mohamed Chabâa, *Sans titre*, 1990, huile sur toile, 90 x 65 cm

Saâd Ben Cheffaj

vu par
Nadia Sabri

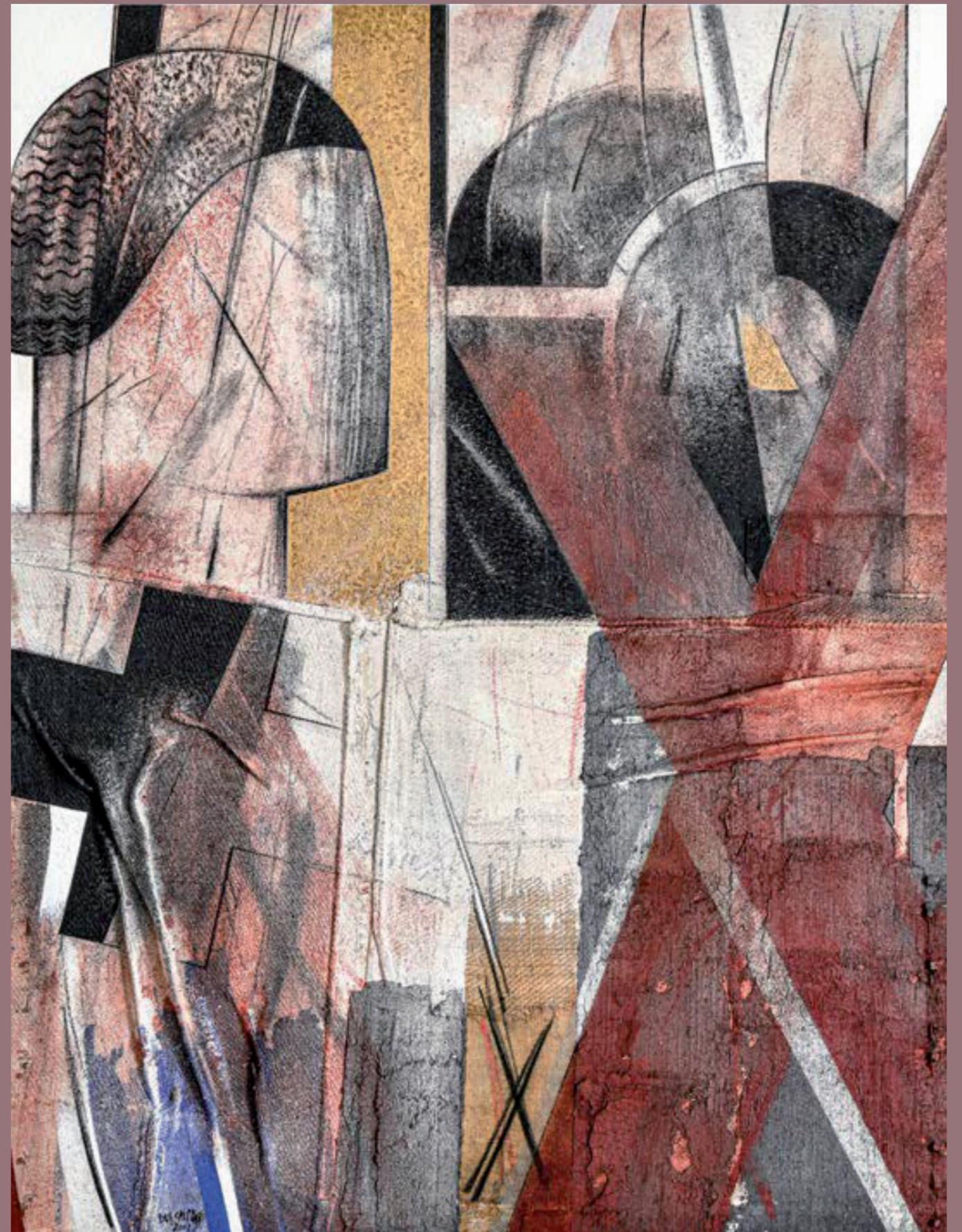
Le traitement du volume et le signe sont deux caractéristiques indissociables de l'œuvre de Saâd Ben Cheffaj (né en 1939). Sa pratique artistique est influencée par ses itinérances rhizomatiques, mais aussi par sa solide formation académique. À l'école primaire, il apprend précocement le dessin géométrique, qui marquera son art. En 1955, il est parmi les premiers étudiants marocains à intégrer l'École préparatoire des beaux-arts de Tétouan, formation qu'il complètera en 1957 à l'école supérieure des beaux-arts Santa Isabel de Hungria à Séville. En 1965, il est nommé professeur à l'École nationale des beaux-arts de Tétouan. De cette période académique témoignent de nombreux dessins et peintures de genre : le nu, le portrait, la nature morte, où l'artiste expérimente pour maîtriser ces techniques.

Lors de son séjour en Europe, Ben Cheffaj découvre les artistes de la modernité. Il s'essaie alors à la peinture par le prisme des styles avant-gardistes : ombres colorées fauves, perspectives et traitement de l'espace expressionnistes, et surtout une référence au cubisme par le traitement géométrique et la fragmentation des corps. Saâd Ben Cheffaj estime, en réponse au questionnaire de

Toni Maraini dans la revue *Souffles* en 1967, que cette immersion dans la scène culturelle européenne a été l'occasion pour lui de « prendre conscience des rapports de l'artiste avec la société ».

La croix comme trace d'autres cultures visuelles

De retour au Maroc en 1965, l'artiste initie ce lien à la société par sa rencontre avec les milieux intellectuels et artistiques post-Indépendance, autour de l'expérience de la revue *Souffles*. Saâd Ben Cheffaj s'implique dans le débat qui dénonce la place octroyée à la peinture naïve, ramenée à une expression artistique folklorisante, sur les scènes artistiques nationale et internationale. Aux côtés de Mohamed Melehi, Farid Belkhaïa, Mohamed Chabâa, Mustapha Hafid, Mohamed Hamidi et Mohamed Bennani, entre autres, il se livre à une exploration revisitant les assises techniques occidentales en vue de « créer un art original, une peinture moderne qui renverrait à notre propre rapport au monde, à notre propre culture, qu'il s'agit aussi d'ancrer dans une modernité », selon ses propos, recueillis par Bouthaïna



154. Saâd Ben Cheffaj, *Sans titre*, 2002, technique mixte sur toile, 200 x 153 cm

Une telle masse corporelle démembrée rappelle autant l'approche cubiste et les portraits de Fernand Léger que la sculpture antique.

Azami. Ben Cheffaj entame alors, dans les années 1970-1980, une période de recherches sur la ligne, les textures, les teintes. On remarque l'émergence de certains signes comme celui de la croix – croix grecque, croix de Saint-André, mais aussi croix pariétales –, visible dans le tableau *Croix bleue* (1980) de la collection du ministère de la Culture (n°155, p.140). Apparaissent aussi les zigzags et les formes ondulatoires qui composeront plus tard la chevelure de ses nus féminins. Ces signes sont puisés du vocabulaire formel des arts traditionnels, mais également de l'art pariétal, des arts antiques grec, mésopotamien, égyptien. La culture de l'artiste en histoire de l'art lui permet de propulser ses recherches sur le signe et les matériaux locaux vers des connexions plus élargies, à travers un lexique formel et symbolique universel. La croix est en effet l'un des premiers signes dessinés à la Préhistoire. On la retrouve également dans la culture égyptienne antique et chrétienne, de même que dans l'art du tapis d'Aït Imour ou zayane au Maroc.

Leitmotiv de ses dessins des années 1990 et de ses peintures des années 2000, les corps nus que Saâd Ben Cheffaj représente sont sculpturaux. L'artiste y combine géométrie et multiplication des points de vue pour donner à voir des corps qui sortent parfois du cadre. Une telle masse corporelle démembrée nous rappelle autant l'approche cubiste et les portraits de Fernand Léger que la sculpture antique. Les signes récurrents de la croix, des ondulations et des zigzags y sont également présents, comme des marques de fabrique, les traces d'autres cultures visuelles. Dans ses toiles des années 2010, la croix est plus qu'un motif : elle vient se superposer à tous les plans de la peinture. Complète ou partielle, souvent bleue, elle devient une empreinte, une seconde peau de l'œuvre.



156. Saâd Ben Cheffaj, *Tête cariatide*, 1981, technique mixte sur toile, 66 x 57 cm

155. Saâd Ben Cheffaj, *Croix bleue*, 1980, technique mixte sur toile, 66 x 57 cm



157. Abdelkrim Ouazzani, *Sans titre*, 2003, acrylique sur toile, 120 x 105 cm

Le centre d'art de Tétouan

Un joyau méconnu

Syham Weigant
actualisé par Olivier Rachet

Dédié aux anciens lauréats de l'institut national des beaux-arts, ce lieu d'exposition d'art moderne et contemporain est un playground pour le courant « du Nord ». Il rayonne à l'international au travers d'échanges et d'expositions d'envergure.

Oui, il y a une *École du Nord* ! », s'exclamait Bouabid Bouzaïd en 2013, quelques mois avant l'inauguration du Centre d'art dont il fut l'instigateur et le premier directeur. « Cette école picturale est due à la présence de cette école des beaux-arts qui dispense une formation solide, estimait-il, mais aussi au climat et à la géographie, avec ces montagnes, la lumière de la Méditerranée et cette humidité si particulière. C'est peut-être pour cela que les Tétouanais sont les maîtres du blanc, car la brume venue de la mer pose un voile autour d'eux et les empêche de distinguer les couleurs avec netteté. »

Le centre d'art moderne et contemporain de Tétouan est désormais avec la galerie Meki Megara l'une des vitrines de l'Institut national des beaux-arts (INBA). Construit sur le site de l'ancienne gare ferroviaire de la ville, il résulte « d'une coopération entre le ministère de la Culture et la Junta de Andalucía, à travers la Fondation des Trois cultures de la Méditerranée », précise son directeur actuel, Bilal Chrif. L'entrée se fait par un cube en verre miroitant assorti aux tuiles vertes de l'ancienne gare. Cet ajout architectural apporte une touche contemporaine au bâtiment de style néo-mauresque, en vogue sous le protectorat espagnol jusqu'au milieu des années 1930. La première impression est celle d'une structure très professionnelle où rien n'a été laissé au hasard. La collection révèle quelques



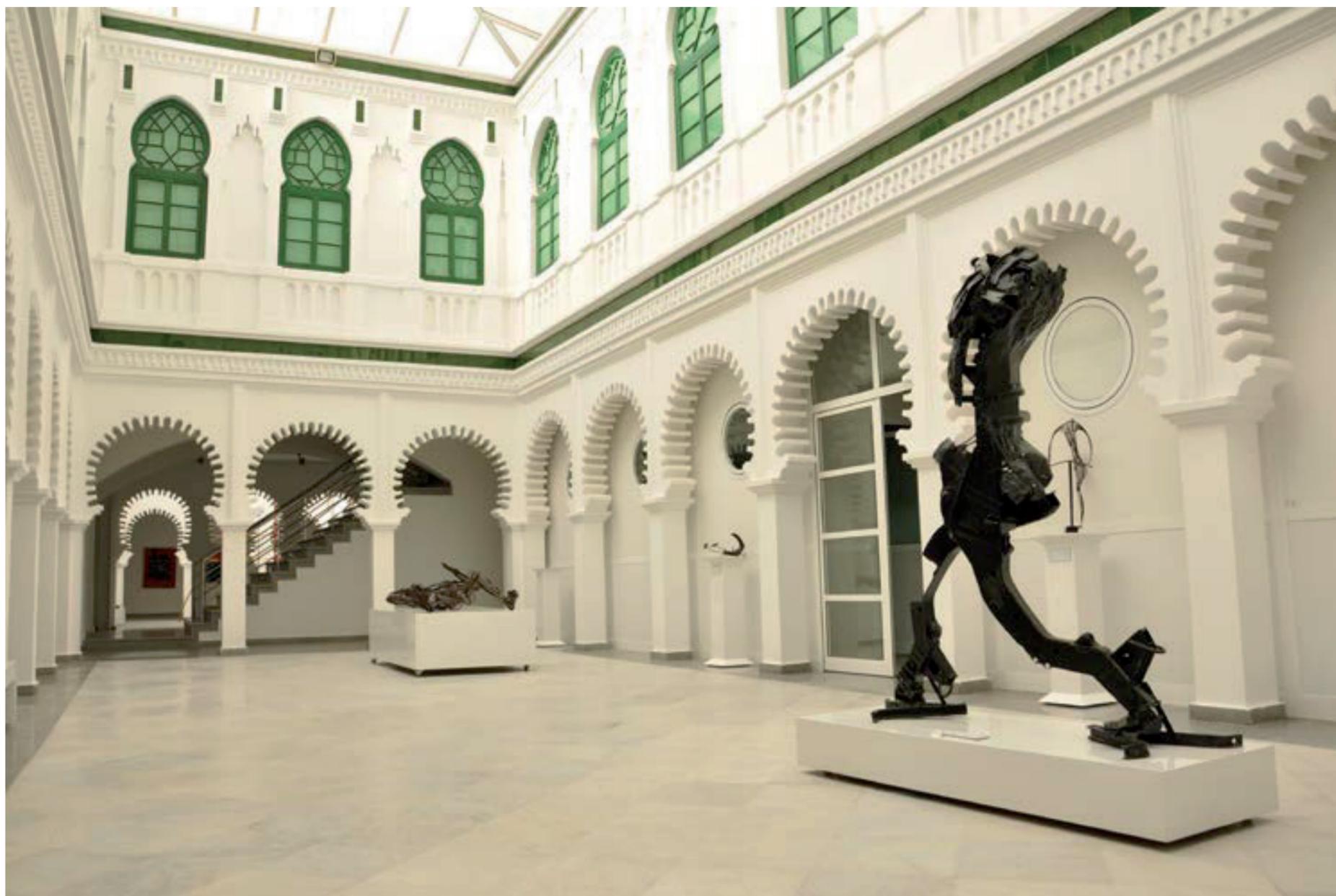
158. Exposition rétrospective d'Abdelkrim Ouazzani en juin-juillet 2019 au centre d'art moderne et contemporain de Tétouan

trésors, comme les premiers nus académiques réalisés par des artistes marocains, dès 1950. Dans les salles d'exposition, sont accrochées exclusivement des œuvres d'anciens élèves de l'INBA.

La première salle est dédiée aux peintres du Protectorat, majoritairement espagnols, à l'exception de quelques huiles de Serghini datées de 1945, de toiles de Lyazid Ben Aïssa et de Chams Eddoha Ataa-Allah. Puis l'on retrouve les œuvres de Carlos Gallegos, Dámaso Ruano ou Mariano Bertuchi, le « père spirituel » de l'École. Dans la deuxième salle suivent les pionniers de l'art marocain, Megara, Fakhar, Melehi, Chabâa, Ben Cheffaj, Abou Ali, ou encore Drissi, selon une évolution chronologique. « *Les artistes de cette génération, précise Bilal Chrif, ont enquêté principalement sur des questions liées à l'identité, à l'artisanat, au nationalisme et tenté de dépasser les traditions picturales du protectorat.* »

De multiples liens avec l'Europe

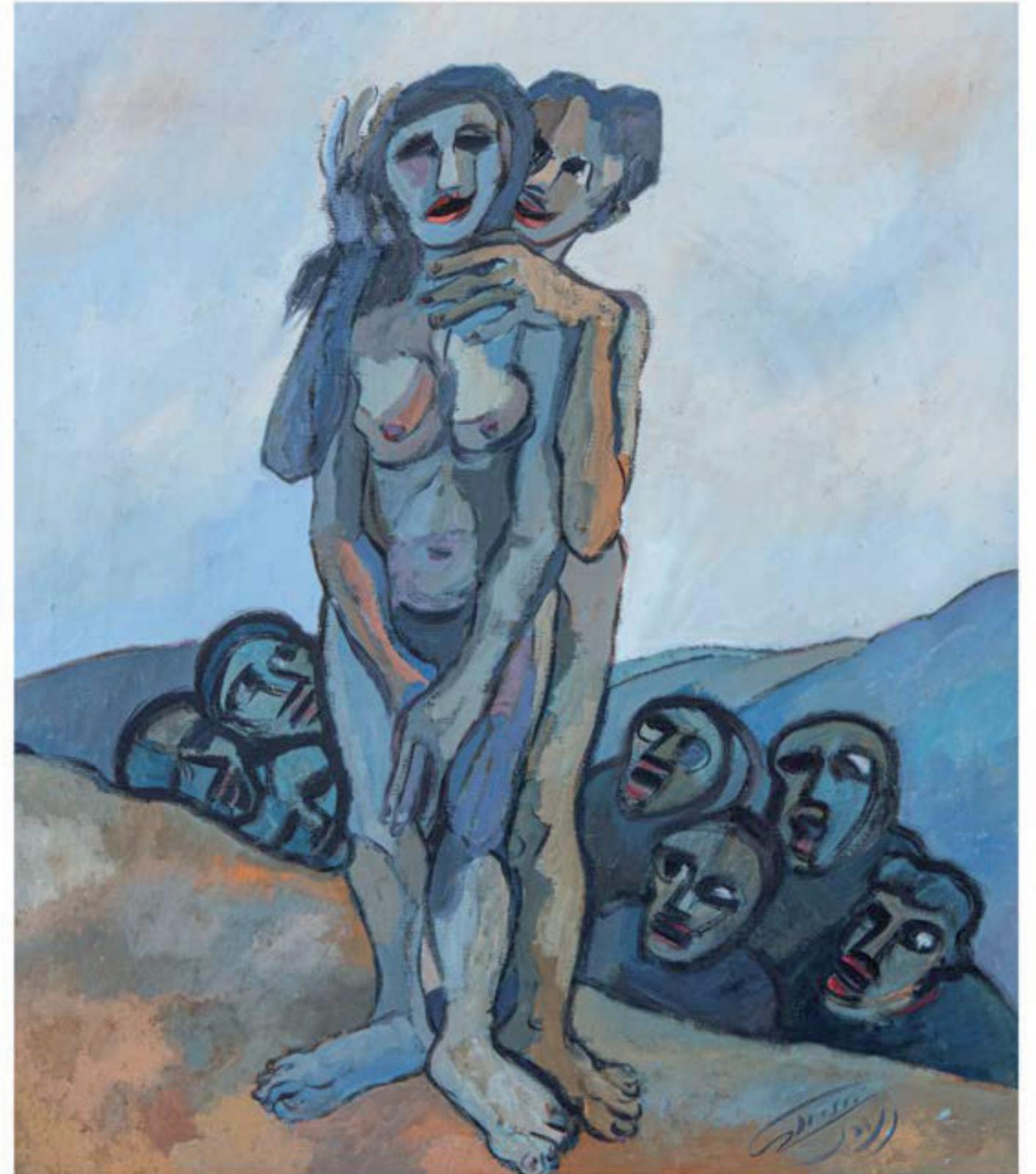
Le troisième accrochage est dévolu au « groupe du printemps », du nom d'une exposition tenue sur la place Feddan de Tétouan en 1979. On y retrouve Bouabid Bouzaïd, Abdelkrim Ouazzani ou encore Khalil El Ghrib. « *Cette salle, explique le*



159. Le centre d'art moderne et contemporain de Tétouan, inauguré le 20 novembre 2013, occupe le site de l'ancienne gare de la ville, de style néo-mauresque



160. Meki Megara, *Bande rouge*, 1963, huile sur toile, 60 x 60 cm



161. Mohamed Drissi, *Sans titre*, 1995, huile sur toile, 100 x 85 cm



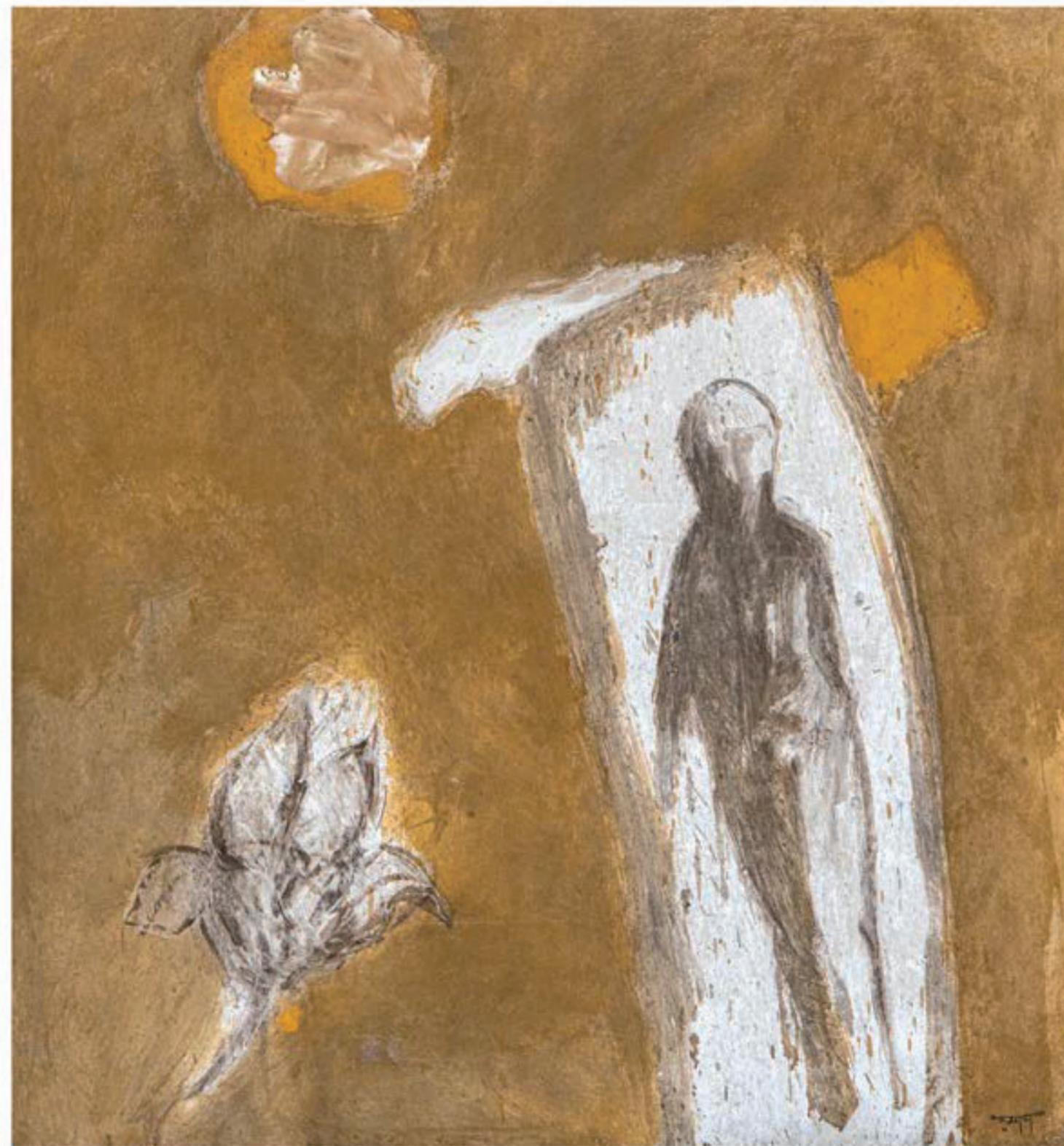
162. Bouabid Bouzaïd, *La harpe*, 2004, différents matériaux

Directeur, met en avant des artistes marocains qui ont poursuivi leurs études artistiques dans différents pays européens (Belgique, France, Italie, Tchécoslovaquie, etc.), ce qui affecte les variations thématique et picturale des œuvres exposées. » Enfin, la période la plus contemporaine propose des œuvres de Younes El Kharraz, Ahmed El Hayani, Meryem El Alj, Khalid El Bekay, Yasmina Ziyat ou Hassan Echair.

La plupart des œuvres appartiennent à la collection du ministère de la Culture, mais « nous avons également de nombreuses œuvres des ministères de l'Éducation nationale et du Tourisme, précise Bilal Chrif, ainsi que de différentes institutions comme l'INBA, le conservatoire de musique de Tétouan, la maison de la culture de Tétouan et l'ancien musée d'Art contemporain de Tanger, sans oublier les donations des artistes eux-mêmes et de quelques collectionneurs. »

Le centre d'art de Tétouan peut s'enorgueillir d'avoir à son actif plusieurs expositions d'envergure internationale. « Notre approche est principalement participative, se félicite le Directeur, comme en témoignent les expositions que nous avons reçues et organisées en coopération avec différentes institutions artistiques nationales et étrangères, ainsi qu'avec des représentations diplomatiques au Maroc. » Citons les expositions « Mil Caras » (2013) avec Amina Benbouchta, Zoulikha Bouabdellah, Safaa Erruas, Jamila Lamrani, Clara Carvajal et María Gimeno ; « Trankat Episode # 1 » (2014) avec Kader Attia, Jordi Colomer, Simohammed Fettaka, Mohssin Harraki et Moussa Sarr ; et en 2019, la rétrospective consacrée à Abdelkrim Ouazzani ou encore l'exposition collective « Desde la Intimidad » (collection d'art contemporain d'ENAIRE), où figuraient des œuvres de Joan Miró, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida et Luis Gordillo. Une carte de visite plus qu'honorable pour un lieu patrimonial qui gagne à être connu davantage.

D'après un reportage de Syham Weigant, paru dans Diptyk n°17, février-mars 2013.



163. Mohamed Kacimi, *Sans titre*, 2001, huile sur toile, 150 x 140 cm



164. Lyazid Ben Aïssa, *Femme nue*, 1951, fusain sur papier, 98 x 67 cm



165. Lyazid Ben Aïssa, *Femme nue*, 1952, fusain sur papier, 98 x 67 cm



166. Moulay Youssef El Kahfaï, *La caissière de banque*, 2010, acrylique sur toile, 98 x 98 cm



167. Hossein Tallal, *Sans titre*, huile sur toile, 105 x 76 cm



168. Khalid El Bekay, *Sans titre*, 2007, technique mixte sur bois, 100 x 100 cm



171. Habib Bouabana, *Sans titre*, 1976, huile sur toile, 81 x 65 cm



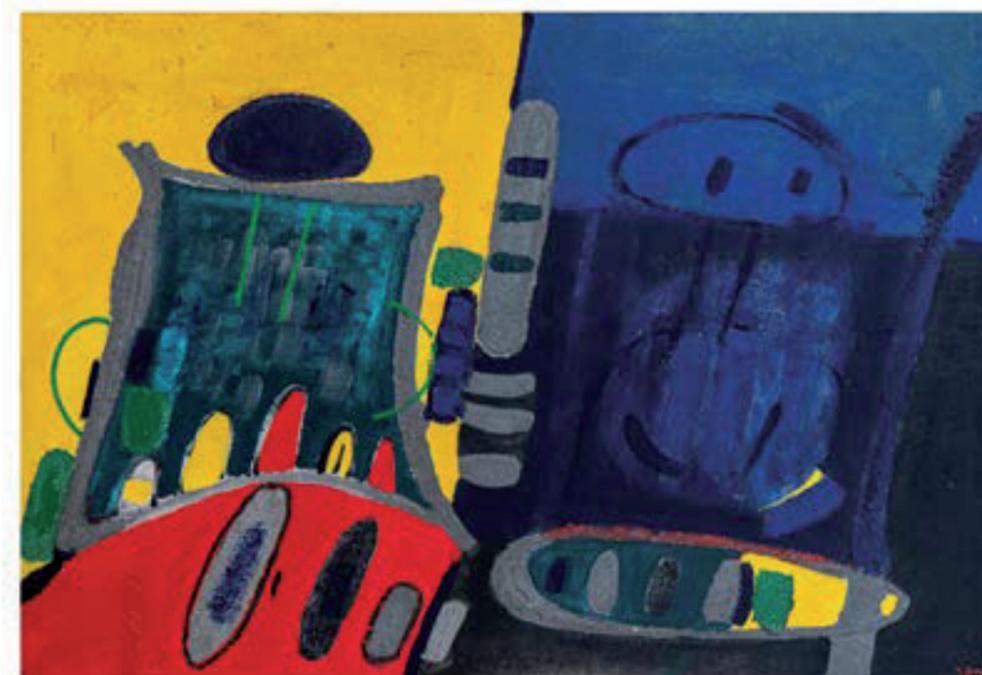
172. Aziz Abou Ali, *Chaouech*, 1961, huile sur isorel, 90 x 70 cm



169. Abdelilah Bouaoud, *Sans titre*, 1990, huile sur toile, 95 x 65 cm



170. Abdelkarim El Azhar, *Figures*, 2007, technique mixte sur isorel, 66 x 66 cm



173. Mustapha Hafid, *L'éternité*, 1986, technique mixte sur toile, 90 x 132 cm

