

CMOOA

# LEGENDS



# LEGENDS

**VENTE  
AUX  
ENCHÈRES**

**SAMEDI 10 AVRIL 2021 À 17 H  
SATURDAY APRIL 10, 2021 AT 5 PM**

**HÔTEL DES VENTES CMOOA  
CASABLANCA**

# LEGENDS

**VENTE  
AUX  
ENCHÈRES**

**SAMEDI 10 AVRIL 2021 À 17 H  
SATURDAY APRIL 10, 2021 AT 5 PM**

**HÔTEL DES VENTES CMOOA  
CASABLANCA**

**EXPOSITIONS PUBLIQUES  
PUBLIC EXHIBITION**

Lundi 22 Mars > Vendredi 9 Avril 2021  
de 9h00 à 12h30 et de 14h30 à 19h00

Monday March, 22 > Friday April, 9 2021  
From 9.00 am to 12.30 Am  
and from 2.30 pm to 7.00 pm

Fondateur de Art Holding Morocco / CMOOA  
Founder of Art Holding Morocco / CMOOA  
**HICHAM DAOUDI**

Directeur de cmooa ventes aux enchères  
Director of CMOOA ventes aux enchères  
**FARID GHAZAoui**

Responsable informations générales & expositions  
Exhibition & general information manager  
**JOELLE BENMOHA**

Responsable relation déposants & fonds documentaire  
Depositor relationship & documentary resources manager  
**NAJAT HOUZIR**

Responsable administration & transfert des œuvres d'art  
Administration & artwork transfer manager  
**AZIZA MOUHALHAL**

Responsable des publications & photographe  
Publications manager & photograph  
**TARIK EL ASMAR**

## POUR ENCHÉRIR EN PERSONNE

Si vous souhaitez participer à la vente en personne, il faudra vous enregistrer au préalable auprès de notre personnel qui vous remettra une raquette numérotée (ou «paddle») avant le début de la vente. Lors de votre enregistrement, nous vous saurons gré de bien vouloir présenter une pièce d'identité, qui vous sera restituée à l'issue de la vente.

Pour enchérir, il vous suffira alors de lever votre raquette numérotée et ce, de manière bien visible, afin que le commissaire-priseur puisse valider votre enchère. Soyez attentifs à ce que le numéro cité soit bien le vôtre. Le cas échéant, n'hésitez pas à préciser à voix haute et intelligible votre numéro et le montant de votre enchère.

Nous vous remercions par avance de bien vouloir déposer votre raquette numérotée auprès du personnel concerné à la fin de la vente.

Les factures seront bien entendu établies au nom et à l'adresse de la personne enregistrée.

Le cours de change sera communiqué le jour de la vente aux acquéreurs internationaux.

## TO BID IN PERSON

If you wish to attend the sale in person, you will first be required to register before the auction with our staff who will give you a numbered paddle. When registering, please show your identity card, which will be given back to you at the end of the sale.

When bidding, you will need to raise your numbered paddle in a visible and clear way, so that the auctioneer can validate your bid. Please make sure the mentioned number is the one you were given. If so, do not hesitate to give your number and the amount of your bid in a loud and intelligible voice.

We thank you in advance for returning your numbered paddle to our staff at the end of the sale.

Invoices shall be submitted in the name and address of the registered person.

The exchange rate will be communicated on the day of the auction to international buyers.

### HÔTEL DES VENTES

5, rue Essanaani, quartier Bourgogne - Casablanca  
Tél. : +212 5 22 26 10 48 / Fax : +212 5 22 49 24 62  
E-mail : cmooa@cmooa.com / Site : www.cmooa.com

**CMOOA**

# CHERS AMIS AMATEURS D'ART,

La vente aux enchères du 10 avril 2021 s'inscrit dans un long processus de travail que nous avons entamé en mai 2014 pour accompagner la reconnaissance du «Mouvement de Casablanca». Sept ans plus tard, nous organisons cette manifestation qui se veut être une synthèse de nos précédentes recherches sur ce mouvement, considéré aujourd'hui comme l'un des plus importants de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le projet de cette vente est né cet été à Agadir, alors que Mohamed Melehi et moi travaillions sur la conception d'une nouvelle charte visuelle et l'élaboration du mobilier urbain de la ville. A l'annonce de son décès le 28 octobre dernier, nous avons décidé de reporter l'organisation de cette manifestation pour respecter une période de deuil nécessaire, au vu de l'impact que sa disparition a provoqué au sein la scène artistique nationale.

Aujourd'hui, la réalisation de ce catalogue revêt une dimension particulière à nos yeux, car nous aurions tant aimé qu'il découvre l'hommage qui lui est rendu à travers les textes de ses amis, qui accompagnent certaines de ses œuvres les plus emblématiques.

Mohamed Melehi était parfaitement anglophone et ressentait un attrait particulier pour la culture

américaine qui l'avait beaucoup marqué, à Minneapolis d'abord puis à New York, de 1962 à 1963. Le titre donné à cette manifestation fait référence à certaines de nos discussions, où je ne cessais de lui rappeler qu'il était une légende vivante, au vu de son destin et de son rôle-clé dans l'histoire de l'art non seulement marocain.

Le catalogue de cette manifestation veut aussi apporter un éclairage sur tous les autres artistes qui ont été associés au «Mouvement de Casablanca», notamment ceux qui ont fréquenté l'École des Beaux-Arts de Casablanca en tant qu'étudiants, entre 1966 et 1972. Ceux-là ont eux aussi joué un rôle déterminant, et il serait injuste que l'Histoire ne le reconnaisse pas aujourd'hui à sa juste valeur.

A côté de cela, nous souhaitons donner à voir d'autres artistes qui n'ont pas été enseignants ou étudiants à l'École des Beaux-Arts de Casablanca, mais qui ont apporté à des moments ou d'autres une importante contribution à l'art marocain, lors de la création de l'AMAP en 1972, ou durant la biennale de Bagdad de 1974, ou encore lors de l'exposition transmaghrebine de 1975 et durant le festival d'Asilah en 1978. Il était important pour nous de revenir sur l'opposition entre le Groupe de Casablanca

d'abord (et le Mouvement de Casablanca plus généralement) et Jilali Gharbaoui, qui était en marge de cette dynamique artistique des années 60, portée par le trio Belkahia-Chabâa-Melehi. Le Groupe de Casablanca souhaitait lutter contre une peinture jugée émotionnelle, héritée de l'abstraction lyrique européenne, pour favoriser l'émergence d'une peinture «intellectuelle» et «rigoureuse», portée par un discours plastique opposé à celui de Gharbaoui

Il est intéressant de découvrir comment Mohammed Kacimi et Miloud Labied ont rallié, vers 1970, les idées du Mouvement de Casablanca, et d'observer la transformation de leur geste artistique. Il est tout aussi important de se rendre à une évidence: Chaïbia Tallal fait également partie de cette histoire complexe, elle est selon moi la seconde face d'une même médaille. N'a-t-elle pas été associée, en 1985 durant la grande exposition de Grenoble, à Mohamed Melehi et à Farid Belkahia, dans un même espace et avec le consentement des deux artistes ?

Tous les artistes figurant dans ce catalogue ont participé à l'édification de l'histoire riche et complexe de l'art marocain. Aujourd'hui, ils sont tous des «légendes» à mes yeux, et les recherches qu'ils ont réalisées dans un espace-temps précis appartiennent à un patrimoine culturel universel

qui fait l'objet d'acquisitions et de rivalités entre les plus grands musées internationaux.

Fait trop rare pour ne pas être signalé, c'est la première fois de notre histoire que l'art marocain sera visible en trois musées importants au même moment. Farid Belkahia fait actuellement l'objet d'une grande rétrospective au Centre Pompidou, La Reina Sofia à Madrid abritera, elle, une grande exposition collective intitulée «Trilogie Marocaine», et le Cultural Center Abu Dhabi accueillera la grande exposition consacrée à Mohammed Chabâa.

Ce triomphe de la scène artistique des années 1960-1970 doit nous rappeler l'importance de la création contemporaine et émergente, car se tapissent en ce moment dans l'ombre de grandes figures de l'art marocain de demain, qui inventent un nouveau langage plastique, et qui interrogent autrement notre modernité.

Nos vifs remerciements vont aux auteurs qui ont contribué à ce catalogue par leurs textes et je cite Michel Gauthier, conservateur au Centre Pompidou et historien d'art, Mostafa Nissaboury, co-fondateur de la Revue Souffles, poète et critique d'art, et Reda Zaireg.

# DEAR ART LOVERS,

The April 7, 2021 auction follows a long, protracted and open-ended process that we initiated in 2014, and which has been driven by a strong desire to ensure the recognition of the “Casablanca Movement”. This event is meant to bring together more than seven years of work, which is now regarded as one of the most important art movements of the second half of the 20th century.

The blueprint for this auction was discussed last summer in Agadir, while Mohamed Melehi and I were working on a new graphic charter for the city as well as on the design of its street furniture. Following his death on October 28th, we decided to postpone this event in order to respect a mourning period, given the impact that his disappearance has had on the Moroccan arts scene.

This catalog takes on a very special dimension for all of us. We would have loved to see Melehi discover the homage paid to him by his friends, whose texts accompany some of his most emblematic works.

Mohamed Melehi was a fluent English speaker and felt a strong attraction towards American culture, which greatly appealed to him when he lived in Minneapolis and in New York between

1962 and 1963. The title given to this event alludes to some of my discussions with Melehi, where I constantly referred to him as a living legend in view of his status and the key role he played in the history of art, well beyond Morocco.

This catalog also seeks to shed light on the many other artists who were involved in the “Casablanca Movement”, particularly those who attended the Casablanca School of Fine Arts as students between 1966 and 1972. They too played a significant role, and it would be unfair if history fails to acknowledge the value of their contribution today.

We also wanted to showcase other artists who were neither teachers nor students at the Fine Arts School of Casablanca, but who provided a valuable impetus to Moroccan art, whether when the AMAP was created in 1972, or during the Baghdad Biennale in 1974, or in the 1975 cross-Maghreb exhibition.

We felt compelled to address the stand-off between the Casablanca Group and Jilali Gharbaoui, who was somewhat sidelined by the 1960s arts movement led by the Belkahia-Chabâa-Melehi trio. The Casablanca Group wanted to challenge Gharbaoui’s style, that they deemed emotional, and saw as a legacy

of European lyrical abstraction, in order to foster a more “intellectual” and “rigorous” approach, supported by an aesthetic narrative opposed to that of Gharbaoui.

On another note, we thought that it is relevant to observe how Mohammed Kacimi and Miloud Labied embraced the Casablanca Movement’s principles around 1970, and to witness how their artistic gesture changed. It is also important for us to stress the fact that Chaïbia Tallal is part of the intricate history of this movement, as she represents the other side of the coin. Wasn’t she associated with Mohamed Melehi and Farid Belkahia during the 1985 major exhibition in Grenoble ? Weren’t her paintings displayed in the same space with the approval of both artists ?

All the artists appearing in this catalog were involved in the shaping of the rich and complex history of Moroccan art. Today, they all deserve to be considered “legends”. Their artistic researches and the achievements they accomplished at a particular time and place belong to a universal cultural heritage that is a source of competition and rivalry among the world’s leading museums.

For the first time ever, Moroccan art will be showcased in three important museums at the same time. Farid Belkahia will be on display at

the Pompidou Center, La Reina Sofia in Madrid will host a major group exhibition entitled “Moroccan Trilogy”, and the Cultural Center Abu Dhabi will house a significant exhibition devoted to Mohammed Chabâa’s career.

The success of the 1960s-1970s art scene should remind us of the importance of contemporary and emerging artists, as the major names of tomorrow’s Moroccan art scene, currently lurking in the shadow, developing new artistic approaches, and questioning our modernity in a different way.

Our warm thanks to writers who contributed in this catalog by their texts : Michel Gauthier, conservator in Pompidou Centre and art historian, Mostafa Nissaboury, co-founder of Revue Souffles, poet, and art critic, and Reda Zaireg.

# MELEHI : LA CARRURE DE L'HISTOIRE

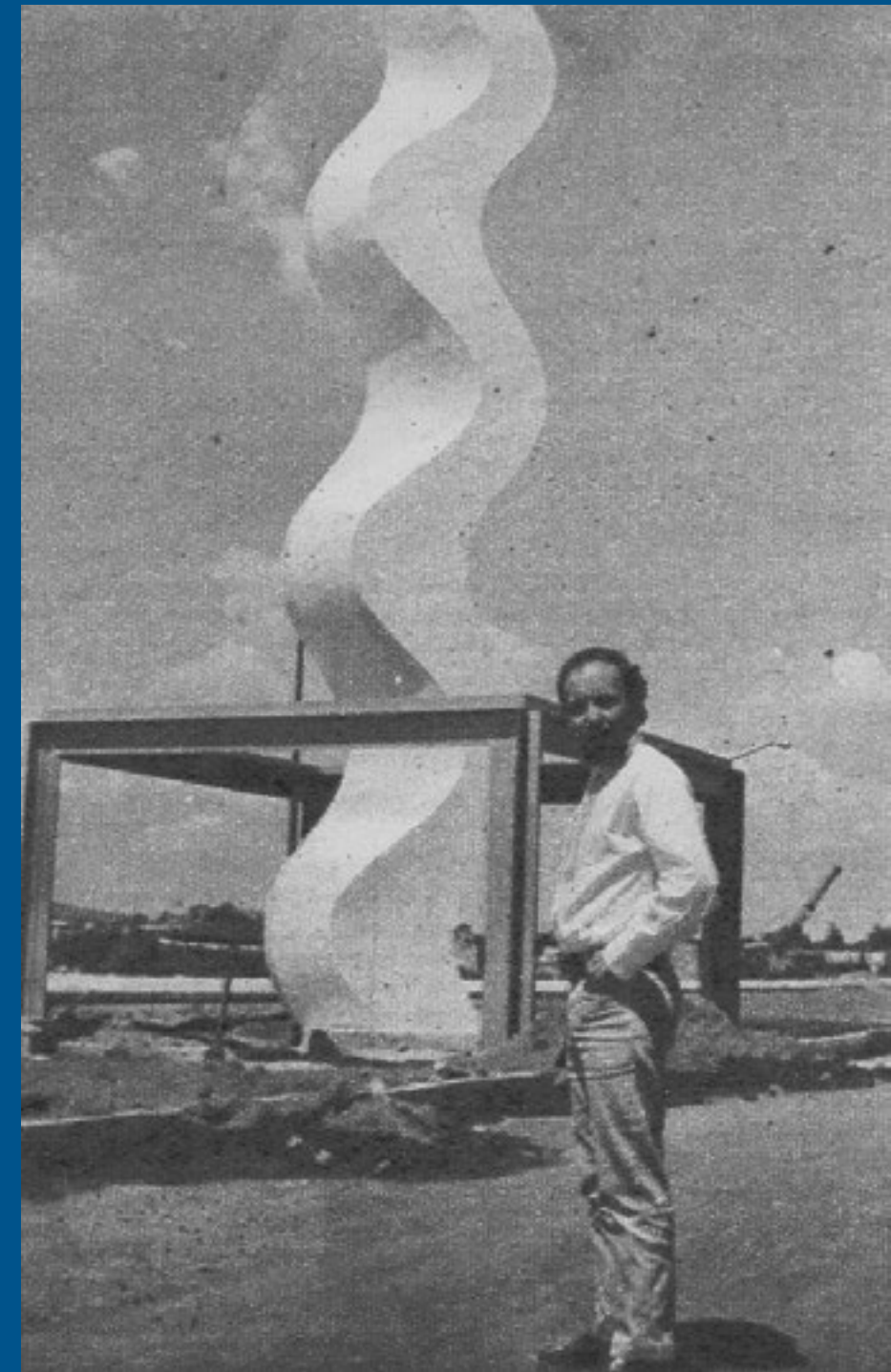
Pour évoquer la figure de Mohamed Melehi, dont il convient que dorénavant nous œuvrions activement à l'étude et à la diffusion de l'œuvre, afin qu'elle gagne la très large reconnaissance internationale qu'elle mérite, je souhaiterais adopter deux angles.

Le premier concerne le parcours biographique hors normes de ce natif d'Asilah, là où commence le commerce de l'enfant avec les images découvertes dans les magazines de mode que des femmes de militaires espagnols apportaient à sa mère. Quelques années plus tard, c'est dans un cinéma de Meknès où l'adolescent voit le film de Vincente Minnelli, *Un Américain à Paris*, que se forme la décision de devenir peintre. La rencontre de Brion Gysin, dans le Tétouan beat des années 1950 et le départ vers l'Espagne où l'étudiant découvre l'œuvre de Manolo Millares commence à donner de belles couleurs à sa biographie. Mais c'est avec le séjour romain que celle-ci devient tout à fait singulière et que s'accélère le pouls de l'historien de l'art qui la commente. Avec comme médiatrice l'une des grandes animatrices de la vie culturelle à Rome, Topazia Alliata, Melehi entre en contact avec l'une des scènes artistiques et culturelles les plus riches de l'époque : Pino Pascali, Francesco Lo Savio, Jannis Kounellis, mais également Alberto Moravia et Pier Paolo Pasolini, auquel il révèle le sud du Maroc où sera tourné *Edipo Re* en 1966. Melehi s'intègre remarquablement à cette scène. Quand, en 1960, une importante exposition «Contemporary Italian Art» est montée à l'Institute of Design de Chicago, le «New Bauhaus fondé par László

Moholy-Nagy en 1937», Melehi figure parmi les artistes montrés, aux côtés de tout ce qui se fait de mieux dans l'art Italien de l'époque. Et puis vient l'épisode Américain à Minneapolis et New York. La peinture de Melehi, bien que nourrie par les motifs de l'art vernaculaire marocain, entre en phase avec l'abstraction hard-edge, la plus pointue du moment, celle d'Al Held ou d'Ellsworth Kelly. Là encore, le séjour de Melehi est signalé par sa présence dans quelques expositions significatives, dont «Formalists», à la Washington Gallery of Modern Art, en 1963, où le jeune peintre figure dans un panorama distingué du formalisme occidental, de Mondrian à Frank Stella, en passant, entre autres, par Albers ou Vasarely. Le meilleur est pourtant encore à venir. Melehi rentre au Maroc en 1964. Il va enseigner à l'École des Beaux-Arts de Casablanca, que dirige depuis deux ans Farid Belkahia. Là, à quelques-uns, ils vont entreprendre l'une des plus formidables aventures de la modernité postcoloniale, en révolutionnant tout à la fois l'enseignement de l'art au Maroc et en donnant naissance à une avant-garde artistique qui se libère définitivement du langage du colonisateur et de l'École de Paris. Aujourd'hui, plus d'un demi-siècle après, l'École de Casablanca est considérée comme une mouvance déterminante de la modernité du monde arabe et, plus largement, de l'âge postcolonial.

Rome, New York, Casablanca. Un parcours étonnamment riche. L'œuvre, et c'est mon second angle, ne l'est pas moins. Aux somptueuses toiles de la période américaine vont succéder

les œuvres où, par-delà l'idiome de l'École de Casablanca, s'affirme le «melehimisme» : cette manière hard-edge aux couleurs qu'en Europe ou en Amérique du Nord on dirait pop, et qui assume sans le moindre complexe une qualité décorative (en 1971, voit le jour une intégration architecturale époustouflante sur les façades du centre commercial Belle-Épine qui venait d'ouvrir dans la banlieue de Paris sur laquelle il faudra un jour revenir). La période qu'ouvre l'abandon de l'enseignement, en 1969 (l'année de la superlative série des *African Waves*), et que consacre l'exposition du Bronx Museum de 1984, voit l'onde qui habite sa peinture depuis 1962 se faire modulaire. Et les ondes ne s'isolent plus les unes des autres mais se regroupent en faisceau. L'impact visuel de ces compositions hautement chromatiques est renforcé par l'abandon de la toile pour le panneau de bois, puis celui de l'huile et de l'acrylique au profit de la peinture cellulosique. L'artiste troque les instruments traditionnels du peintre contre ceux de l'ouvrier et de l'industrie. Au début des années 1980, la peinture connaît une nouvelle évolution marquante : le champ pictural oublie sa planéité. Il donne le sentiment de la profondeur en s'étageant en différents plans, créant parfois des ambiguïtés optiques. Ces quelques remarques ne sauraient assurément épuiser la richesse d'une œuvre restée dynamique jusqu'au bout et qui, au-delà même des frontières du Maroc, est en train de s'imposer comme l'une des expressions incontournables de son temps.





## BIOGRAPHIE ANDRÉ ELBAZ (NÉ EN 1934)

Né le 26 avril 1934 à El Jadida, André Elbaz est le troisième enfant d'une famille de sept. Le père d'André, Elie Elbaz, était considéré comme l'un des premiers photographes marocains, il était aussi conteur, violoniste, luthiste et dirigeait l'orchestre andalou d'El Jadida. Lorsqu'il a neuf ans, André Elbaz va beaucoup au cinéma et ne rêve que de théâtre. Avec des camarades de son âge, il met en scène des spectacles pour enfants et donne des représentations dans son quartier. En 1955, il fait deux tournées avec la Comédie française à Rabat, Casablanca, Meknès, Fès, Tanger et El Jadida. Il crée des affiches pour ce spectacle et réalise ses premiers collages. A ce moment-là, il commence déjà à entrevoir sa carrière de peintre. En 1958, André s'inscrit à l'École des beaux-arts de Paris et s'installe à Montmartre. Matisse, de la Fresnay, Picasso... le jeune artiste cherche à quel maître se rattacher. Ses premières huiles sont des Clowns, des Cirques, des Pont de Paris.

Le 29 Février 1960, André, qui vit à Paris, est très choqué par le tremblement de terre d'Agadir. Il produit des œuvres sur la ville détruite et les glissements de terrain l'occupent pendant plusieurs mois. C'est ainsi qu'il commence à faire de la peinture abstraite.

En 1961, alors qu'il représente le Royaume à la deuxième Biennale de Paris, l'attaché culturel français au Maroc l'invite à exposer ses œuvres dans les Instituts français à travers le Maroc. C'est ainsi qu'André rentra au pays. En 1962, Farid Belkahia lui demande d'enseigner la peinture à École des Beaux-Arts de Casablanca.

En 1966, l'artiste réalise un court métrage, «la nuit n'est jamais complète», qu'il dédie à Feu S.M Mohamed V pour avoir protégé sa communauté juive pendant la Deuxième Guerre Mondiale. En 1969, André Elbaz épouse Françoise puis vont s'installer à Montréal où l'Office National du Film lui propose de réaliser des courts-métrages. En 1973, il retourne à Paris, reprend son travail d'éducateur pour enseigner le théâtre et le mime. Durant plusieurs années, il se consacre essentiellement à l'art thérapie.

A partir des années 2000, Elbaz entreprend de détruire des pièces anciennes et les recompose dans de nouvelles séries intitulées «Urnes», «Lacérations», «Anamorphoses» ou encore «L'Exécution de l'œuvre», correspondant à environ 621 dessins détruits.

André Elbaz vit entre Paris, Narbonne et le Maroc.

◀ Ahmed Cherkaoui  
& André Elbaz  
à Paris au début  
des années 1960

Crédit photographique  
Gabriel Soussan

## PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES & COLLECTIVES

- 2021 «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid
- 2006 Retrospective of works from 1986-2005 in Morocco. Rabat/Casablanca (Institut Français), El Jadida (Salle Chaïbia), Fès ( Musée Batha)
- 2001 Remember for the Future Maison Française, Oxford – Galerie La Croix Baragnon, Toulouse
- 2000 Cinq triptyques en guise de perspective – Mémorial du CDJC, Paris
- 1999 Le Défit à la Barbarie, Musée Départemental, Epinal – Bibliothèque de l'A.I.U. Paris
- 1993 Cegep Saint Laurent, Montréal
- 1992 Sala dei Congressi, Milano  
Casa delle Cultura, Livorno – Carlton Center, Ottawa  
Jewish Public Library, Montréal
- 1990 Biennale du Film d'Art, Centre Pompidou, Paris
- 1990 Seiibu Gallery, Tokyo
- 1989 Nishi-Azabu ; Azakloth Gallery, Tokyo
- 1985 Musée d'Art, Yad Vashem, Jérusalem
- 1984 Galerie Aut der Land, Munich
- 1976 Musée de Tel Aviv
- 1976 La Rotonde, Aix-en-Provence  
Centre Edmond Fleg, Marseille
- 1976 Château de Herbey, Grenoble
- 1975 Centre Rachi, Paris
- 1972 Albert White Gallery, Toronto
- 1970 Terre des Hommes, Montréal
- 1969 Waddington Gallery, Montréal
- 1965 Centre Culturel Français, Casablanca
- 1964 Zwemmer Gallery, Londres
- 1962-63-1965 Musée de Bab Rouah, Rabat
- 1960 Balliol College, Oxford

## RÉCOMPENSES

- 1998 «Prix Mémoire de la Shoah»,  
Fondation du Judaïsme Français
- 1968 «La Nuit n'est jamais complète»  
Lauréat du court métrage – V<sup>ème</sup> Biennale de Paris

## FILMOGRAPHIE

- «La Nuit n'est jamais complète», 1966-67, Service de la Recherche de l'ORTF, Paris Dédié à la mémoire de Mohamed V, à partir de ses dessins et de la musique de Arnold Schoenberg : «A Survivor from Warsaw». Primé à la 5ème Biennale de Paris en 1967, il représente la France au Festival de Tours
- «L'homme à la bouteille», Film d'animation, à partir de dessins montés sur un poème de Henri Michaux, Epervier de ta faiblesse, musique de Milan Stibilj, avec les Percussions de Strasbourg Office National du Film, Montréal
- «Calder, ou Faites le vent vous-mêmes», tourne au MOMA, New-York, 1970, sur une musique de Maurice Ohana
- «Court-métrage sur l'histoire de l'art américain» à Travers la collection du Whitney Muséum, New-York (1970)
- «Des œufs ET des autres», série de petits court métrages d'animation, où des œufs sont les acteurs, Montréal 1970
- «La Mémoire par le rebut», série de petits documents réalisés par André Elbaz sur les Fibres et les Urnes, 2004

**Lot 1**

**André Elbaz  
(Né en 1934)**

Composition à la Bouteille, 1959  
Technique mixte sur toile  
Signée et datée en bas à droite  
Contresignée, datée et titrée au dos  
68 x 56 cm

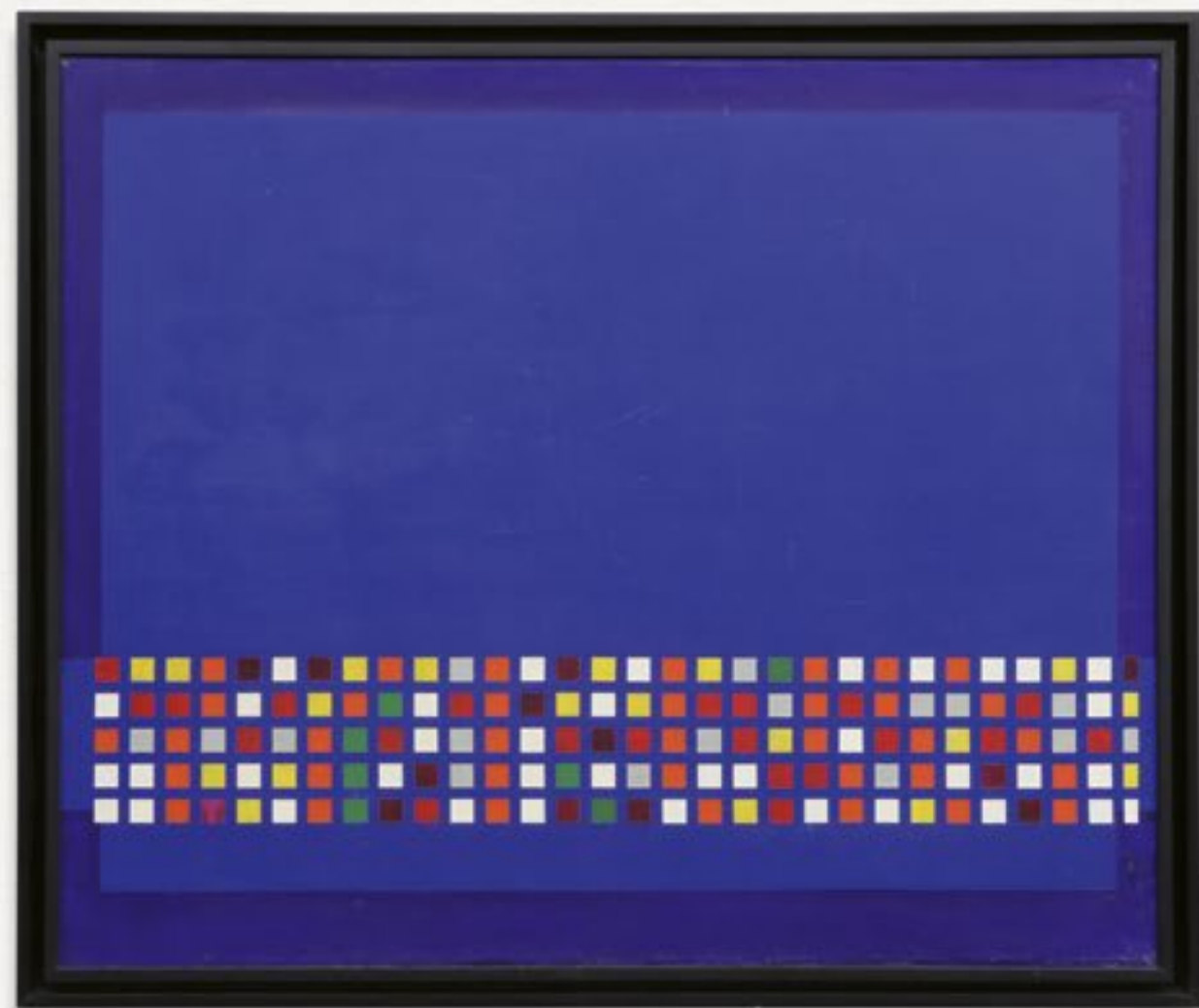
Composition à la Bouteille, 1959  
Mixed media on canvas  
Signed and dated lower right  
Countersigned, dated and titled on the back  
68 x 56 cm

200 000 - 250 000 DH  
20 000 - 25 000 €





**PLANCHE  
INDICATIVE I**



**« 1963-1964  
ENTRE MELEHI & GHARBAOUI  
DEUX VISIONS DE L'ART  
QUI S'OPPOSENT »**





## BIOGRAPHIE MOHAMED MELEHI (1936-2020)

Mohamed Melehi est né en 1936 à Asilah. Après des études, de 1953 à 1955, à l'école des Beaux-Arts de Tétouan, il part en Espagne pour intégrer l'École des Beaux-Arts Santa Isabel de Hungria à Séville. Il suit, en 1956, une formation à l'École Supérieure des Beaux-Arts San Fernando à Madrid. De 1957 à 1960, il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, section sculpture. Il fréquente, de 1960 à 1961, un atelier de gravure à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, avant de perfectionner sa formation, de 1962 à 1964, à New York et à Minneapolis où il occupait le poste de maître-assistant à la Minneapolis School of Art.

Il a élargi la pratique de la peinture en l'ouvrant sur d'autres domaines. Entre 1968 et 1984, Melehi a exécuté de nombreuses commandes associées à des architectes tels que Faraoui et De Mazières. Les peintures murales qu'il a initiées en 1978 à Asilah, dans le cadre du Moussem culturel de la ville, sont un exemple probant de l'investissement de l'espace public par des artistes plasticiens. Artiste à la conscience contemporaine aigüe, Melehi aspire à «tirer l'œuvre plus vers le concept que vers l'artisanat». Sa peinture est dominée par des motifs onduleux.

### PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

**2019** «New Waves, Mohamed Melehi et les archives de l'école de Casablanca», Macaal, Marrakech  
The Mosaic Rooms, Londres Exposition rétrospective «60 ans de création, 60 ans d'innovation», Fondation CDG, Rabat

**2017/2018** «Similitudes», Loft Art Gallery, Casablanca, Maroc

**2016** «Melehi, Hymne au climat», Loft Art Gallery, Casablanca, Maroc

**2015** Loft Art Gallery, Casablanca ;  
Art Paris Art Fair, Solo Show, Grand Palais ;  
Art Dubai, Section moderne, Emirats Arabes Unis

**2014** Quelques arbres de l'Antiquité, Loft Art Gallery, Casablanca, Maroc

**2012** Meem Gallery, Dubaï, Emirats Arabes Unis  
Loft Art Gallery, Casablanca

**2009** Fondation NIEBLA, Casavels, Espagne

**2007** «Estampes, Création plurielles», Institut français, Rabat

**2006** Galerie Venise Cadre, Casablanca

**2005** Galerie Bab Rouah, Rabat

**1996** Roshan Fine Arts Gallery, Djeddah, Arabie Saoudite  
Biennale du Caire

**1995** Rétrospective à l'I.M.A. Paris ; The World Bank, Washington D.C.

**1986** Duke University Gallery, Durham, North Carolina

**1984-85** The Bronx Museum of the Arts, New-York

**1982** Galerie Alkasabah, Asilah ; Galerie Nadar, Casablanca

**1975** Galerie Nadar, Casablanca

**1971** Sultan Gallery, Koweït ; Galerie de l'Atelier, Rabat

**1968** Pecanins Gallery, Mexico City

**1965** Expositions personnelles à Casablanca et Rabat

Galerie Bab Rouah, Rabat ; Galerie municipale, Casablanca

**1964-68** Professeur de Peinture, Sculpture et Photographie à l'École des Beaux-Arts de Casablanca

**1963** Exposition personnelle à la Little Gallery, The Minneapolis Institute

of Art, Minneapolis, USA ; The little Gallery, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

**1962-64** Rockefeller Foundation Fellowship, New York

**1962** 5 Kunstler aus Rom, Galerie S. Bollag, Zurich, Suisse ;

Professeur Assistant en Peinture, au «Minneapolis School of Art», Minneapolis, Minnesota, USA

Galeria Trastevere di Topazia Alliata, Rome

**1960** Contemporary Italian Art, au «Illinois Institute of Technology and Design», Chicago, USA

**1959-60-62-63** Expositions personnelles, Galerie de T. Alliata, Rome

**1955-62** Académie des beaux arts de Séville. Madrid. Rome. Paris

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

**2021** «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid

**2020** «Maroc, une identité moderne», Institut du Monde Arabe, Tourcoing

**2019** Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco

**2018** «THAT FEVERISH LEAP INTO THE FIERCENESS OF LIFE», Art Dubai, MiSK Art Institute, Dubai, UAE  
Marrakech Biennale 6

**2016** Loft Art Gallery, Casablanca

**2012** Loft Art Gallery rend hommage à Mohamed Melehi dans son livre Zoom sur les années 60

**2011** Noir & Blanc, LOFT Art Gallery, Casablanca

**2010** Marrakech Art fair ; Sculptures, galerie Arcanes, Marrakech, Maroc

Corps et Figure des Corps, Société Générale, Casablanca, Maroc

**2009** Signes et paysages, galerie LOFT, Casablanca, Maroc

**2009** Fondation Mohammed VI, Rabat, Maroc

**2006** Biennale d'Alexandrie, Egypte

**1995** Rétrospective à l'Institut du Monde Arabe, Paris

**1989** «Peintres marocains à Madrid»,

galerie Conde Duque, Madrid

**1988** «Présences artistiques du Maroc», Bruxelles,

Ostende et Liège 19e Biennale de Sao Paulo

**1985** «Melehi, Recent paintings», the Bronx Museum of the Arts, New York

**1980** National Museum of Modern Art, Bagdad ;

Alcuni Artisti Arabi, Galleria Il Canovaccio, Rome

**1976** «Arts Plastiques», Galerie Bab Rouah, Rabat

**1975** Galerie Cotta, Tanger

**1969** Young Artists from around the world, Union Carbide Building, New-York

**1966** Hall du Théâtre Mohammed V, Rabat

Festival d'Art Nègre, Dakar

**1963** Musée d'Art Moderne, New York

Bertha Schaefer Gallery, New York

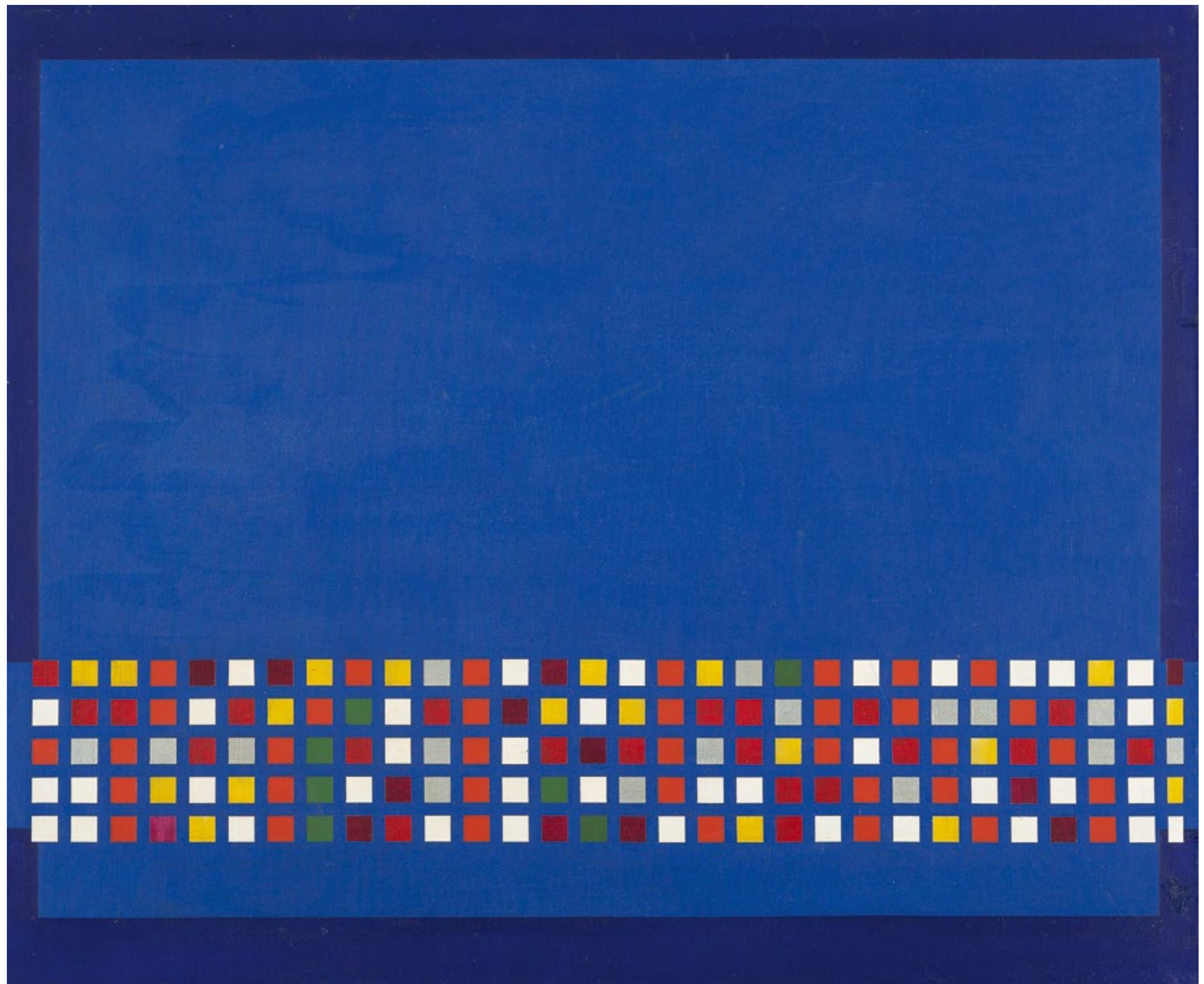
**Lot 2**

**Mohamed Melehi**  
(1936-2020)

Space Station, New-York, 1963  
Acrylique sur toile  
Signée, datée et titrée au dos  
101 x 122 cm

Space Station, New-York, 1963  
Acrylic on canvas  
Signed, dated and titled on the back  
101 x 122 cm

2 800 000 - 3 200 000 DH  
280 000 - 320 000 €





## BIOGRAPHIE JILALI GHARBAOUI (1930-1971)

Jilali Gharbaoui est né en 1930 à Jorf El Melh près de Sidi Kacem. Ayant perdu très tôt ses parents, il est élevé dans un orphelinat. Gharbaoui est depuis son plus jeune âge attiré par la peinture. Parallèlement à la distribution de journaux à Fès, il commence à peindre des tableaux impressionnistes. La peinture, son don précoce, lui vaut une bourse d'études, de 1952 à 1956, à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il poursuit sa formation en arts plastiques à l'Académie Julian en 1957, avant de séjourner un an à Rome, en qualité de boursier du gouvernement italien. De retour au Maroc en 1960, Jilali Gharbaoui s'installe à Rabat. Après une courte période d'expressionnisme, il s'achemine vers la peinture informelle. à partir de 1952, il commence à peindre des tableaux non figuratifs, avec une gestualité nerveuse. Jilali Gharbaoui occupe une place fondamentale dans l'histoire des arts plastiques au Maroc. Il est le premier peintre qui a porté l'abstraction jusqu'à ses derniers retranchements. Lyrique dans

sa facture, Jilali Gharbaoui n'en peignait pas moins un univers tourmenté. La vie personnelle du peintre est traversée par de fréquentes crises de dépression qui l'obligent à effectuer plusieurs séjours dans des hôpitaux psychiatriques. Sa vie privée est inséparable de son art : la tension qui se dégage de ses œuvres entretient une juste résonance avec son mal de vivre. Il s'est éteint en 1971, sur un banc public au Champ de Mars à Paris. Les tableaux de Gharbaoui figurent dans diverses collections au Maroc, en France, en Angleterre, en Allemagne et aux Etats-Unis. Son œuvre est très complexe et très atypique. Différent des artistes marocains de l'époque, il possède un don qui lui permet d'être en avance sur son temps. Pour analyser Gharbaoui et sa peinture, il vaut mieux se placer dans un contexte international et voir les productions existant à l'époque ainsi que les artistes qui l'ont inspiré.

## « L'ABSTRACTION LYRIQUE DE JILALI GHARBAOUI EST UN CATALYSEUR QUI MÈNERA À LA CONSTITUTION DU GROUPE DE CASABLANCA »

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2021 «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid
- 2020 «Gharbaoui, L'envol des racines», Musée Mohammed V, Rabat
- 2019 Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco
- 2018 «THAT FEVERISH LEAP INTO THE FIERCENESS OF LIFE», Art Dubai, MiSK Art Institute, Dubai, UAE
- 2014 Musée Mohammed VI d'Art Moderne Contemporain Institut du Monde Arabe, Paris
- 1995 «Regards immortels», organisée par la SGMB, Riad Salam, Casablanca
- 1993 Fondation ONA pour la parution de «Fulgurances Gharbaoui», Casablanca
- 1989 «Peinture marocaine», centre culturel del conte Duque, Madrid
- 1974 «Peinture Marocaine dans les collections», Galerie Nadar, Casablanca
- 1962 Biennale de Paris Peintres Contemporains de l'Ecole de Paris
- 1959 Exposition itinérante au Japon, Mexique et Allemagne Biennale de Paris
- 1957 Museum of Art (1<sup>er</sup> prix), San Francisco

### PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2014 Exposition-vente «Jilali Gharbaoui & Thérèse Boersma», CMOOA, Casablanca
- 2012 Musée de Bank Al-Maghrib, Rabat
- 1993 Institut du Monde Arabe, Paris
- 1977 Rétrospective galerie l'Oeil noir, Rabat
- 1966-67 Amsterdam ; Montréal
- 1965 Galerie Nationale Bab Rouah, Rabat
- 1962 Galerie La Découverte, Rabat
- 1959 Mission Culturelle Française, Rabat et Casablanca
- 1958 Centre italo-arabe, Rome
- 1957 Galerie Venise Cadre, Casablanca

### COLLECTIONS PUBLIQUES

- Musée Mohammed VI, Rabat
- Musée Mathaf, Doha, Qatar
- Musée Bank Al-Maghrib, Rabat
- Fondation ONA, Casablanca
- Société Générale Marocaine de Banques, Casablanca
- Musée de Grenoble
- Fonds Municipal d'Art Contemporain de la ville de Paris
- Attijariwafa Bank, Casablanca

**Lot 3**

**Jilali Gharbaoui**  
(1930-1971)

Composition, 1964  
Huile sur toile  
Signée et datée en bas au centre  
54 x 65,5 cm

Composition, 1964  
Oil on canvas  
Signed and dated lower center  
54 x 65.5 cm

900 000 - 1 100 000 DH  
90 000 - 110 000 €

Au dos de l'œuvre une étiquette de  
l'exposition Marocaine de Tunis en 1964

This work was presented at  
the Moroccan exhibition in Tunis in 1964



# PRÉSENCE DE MELEHI

J'ai connu Mohammed Melehi au cours du premier trimestre de l'année 1966, date du lancement de la revue Souffles. De retour d'Amérique, il avait fini de transférer dans des petits formats sur toile de jute lacérée et couturée, un discours pictural où les émotions étaient une concentration extrême des idées du corps. Sans avoir spécialement rompu avec les procédés qui avaient guidé son travail jusqu'alors, il se trouvait depuis quelque temps déjà engagé dans une autre aventure plastique, au gré des ondes et des compositions géométriques pour multiples qui devaient être la caractéristique de ses travaux par la suite. Il était à ce moment-là enseignant à l'École d'art de Casa. Comme il avait adhéré au projet d'une publication indépendante porté par des poètes essentiellement, il avait pu communiquer son enthousiasme à d'autres artistes, notamment Farid Belkahlia et Mohammed Chabâa. L'un était directeur de l'École d'art de Casa et l'autre, comme Melehi, y était enseignant. Ils accompagnèrent la sortie du premier numéro de la jeune revue avec des œuvres graphiques.

Tous les trois, cette année 1966, avaient fait la première exposition de groupe et de tendance au mois de février. Résultat d'une réflexion amorcée bien avant, la manifestation devait insuffler sa dynamique à d'autres peintres et aboutir, au printemps de l'année 1969, à l'exposition de groupe dite «Présence Plastique» à Jama' lefna à Marrakech, exposition qui signait l'acte de naissance d'un mouvement pictural novateur. Les exposants cherchaient à introduire dans le paysage culturel une approche critique de la politique des pouvoirs publics telle qu'elle était prônée dans le domaine des arts plastiques au Maroc postprotectorat. Ils avaient exprimé entre autres leur réserve devant l'initiation étatique d'un cadre organisationnel officiel pour peintres et sculpteurs. L'idée d'un tel cadre était louable en soi, mais les trois artistes Casablancais y voyaient davantage le volet d'une stratégie économique échafaudée en dehors des principaux concernés, fatalement appelée à être assortie de programmes plus ou moins en rapport avec l'art et seulement dans la mesure où ces programmes portent, avant tout, sur la

promotion du folklore local et son corollaire l'affluence touristique. Une telle option mise en pratique sur le terrain depuis déjà un certain temps – en particulier à travers le patronage de l'art naïf par une multitude de rejets de la science coloniale convertis en gestionnaires zélés –, avait pourtant démontré qu'elle était entachée de vices de conception, qu'elle se caractérisait par une improvisation de tous les instants, qu'elle installait la confusion et en raison de la nature même des activités mises en œuvre, dénaturait le travail du peintre et nuisait à son statut de créateur. Les artistes de l'École de Casablanca s'étaient inscrits dès le départ dans le refus d'une vision culturelle du Maroc qui reproduisait sciemment les schémas folklorisants hérités du passé colonial. Je me rappelle que les services du tourisme, au cours des années 60, avaient édité outre les dépliants touristiques de rigueur, une affiche pour la promotion du «produit Maroc» auprès d'une clientèle en mal de dépaysement. La vision proposée comme représentative du Maroc contemporain n'en était pas moins réductrice que celle privilégiée, avant 1956, par la mentalité suspecte des concepteurs de l'administration française occupante de cette époque. L'affiche en question montrait une troupe folklorique composée d'une chorale de jeunes filles du Dadès, en costume typique, parées de diadèmes, attifées de boules d'ambre, de colliers, de fibules et pendentifs avec sequins argentés. Belle prise de vue en plan rapproché pour des femmes tout aussi belles, je ne nie pas ; mais quand nous parlions des valeurs historiques, civilisationnelles et humanistes du Maroc, nous ne manquions pas de souligner qu'il ne s'agissait surtout pas de se référer à l'image infestée de stéréotypes que cette affiche-là et bien d'autres similaires renvoyaient à longueur de temps.

En 1964, avant de faire partie du groupe fondateur de Souffles, j'avais signé le manifeste Poésie toute en compagnie d'autres poètes de Casablanca. J'y fus partie prenante comme d'autres, à 20 ans, là ou ailleurs auraient à leur manière ressenti la nécessité d'être des acteurs culturels dans le changement espéré au sein de leur pays (quitte à passer pour des perturbateurs et à s'exposer à



des critiques malveillantes). Poésie toute fut une sorte d'ovni littéraire qui devait être la première pulsion d'un mouvement intellectuel appelé à se montrer irrésistible par la suite, avec la création de Souffles notamment, comme si son avènement était inscrit dans les étoiles. L'intitulé pourrait faire croire à un programme littéraire du genre de ceux qui virent le jour en France des années plus tard, mais cela correspondait davantage à une sorte d'acte de présence, de prise de parole encore à l'état tremblant, effusif, au milieu des incertitudes et des questionnements du moment. C'est au cours de cette période d'ébullition, où le monde pendant ces années-là avait quelque chose d'ivres et de désaxé, que nos chemins se croisèrent Melehi et moi. Nous vivions et travaillions dans la même ville et donc eûmes l'occasion de nous voir très souvent.

Il s'occupait de la réalisation graphique de Souffles et aussi des relations avec les artistes et l'imprimeur à Tanger. Le nom de la revue a été agencé de sa main de manière à tenir dans un carré épuré et minimaliste, consacré désormais comme logo de la revue et assorti en apesanteur de son pendant lyrique sous forme d'un soleil noir. Le nom de Souffles en arabe, calligraphié en style coufique en dos de couverture, obéit au même souci de représentation dépouillée. Cette dernière composition tout comme la première s'inspirait du cartouche encadrant l'inscription sculptée «Barakat Mohammad» (Bénédictio du Prophète Mohammad) qui orne le mur extérieur de la mosquée Dar el-Makhzen du dix-huitième siècle dans l'ancienne médina de Casablanca. On retrouve aussi la même inscription gravée à la même époque en bas-relief dans le grès et intégrée sous une forme identique à la muraille de la scala d'Essaouira. La reproduction en plâtre et en format réduit de ce cartouche, de la taille d'un moellon et avec sa formule tutélaire en

bas-relief, était l'un des objets familiers que l'artiste avait constamment chez lui tantôt rangé dans une niche tantôt posé sur une étagère.

Melehi en voyageur impénitent pouvait nomadiser à loisir à l'intérieur des différents aspects de l'art contemporain : faire des incursions du côté de l'op'art, de l'abstraction lyrique ou de l'expressionnisme, s'intéresser à la tradition zen ou à la culture américaine qui, pour lui, se reflète dans l'art plus que partout ailleurs ; il ne se départait pas obligatoirement de ses repères culturels fondamentaux, le socle arabo-berbère et musulman sur lequel repose son identité culturelle, qui lui procure à la fois souplesse et ressorts, demeurait toujours intact. Il y a une œuvre peinte sur bois (53 x 53 cm) qu'il consacre à la vingt-sixième lettre de l'alphabet arabe «ha» telle qu'elle s'écrit en initiale. Lettre du feu, de la terre et de la lumière. Le peintre a introduit cette lettre au centre du tableau pour qu'elle se détache d'un croisement de bandes aux couleurs de l'arc-en-ciel. Elle surgit «comme d'un désastre obscur» et installe, éminente, hiératique, ses sinuosités dans l'espace triangulaire que ce faisceau de lignes multicolores remplit en arrière-plan. Si elle est prononcée, la lettre peut être verbalisée comme le pronom démonstratif «Voici, voilà» et interprétée comme une invitation à accueillir un don erratique du monde des entités spirituelles. Faisant siennes les idées développées dans la publication «Maghreb Art» de l'École d'art de Casa, le peintre considérait que «le patrimoine artistique du Maroc est très mal connu dans son ensemble et qu'il a fallu attendre l'ouverture de la sensibilité moderne pour pouvoir l'estimer à sa juste valeur». Il sillonnait en ce temps- là tout le pays pour aller à la redécouverte de ce patrimoine essentiellement rural dans ses expressions diversifiées. De voyage en voyage, et chaque fois plus ébloui, il parvint à rassembler depuis 1965

PLANCHE  
INDICATIVE II



tout un matériel iconographique à l'appui de ce dessein. Ce qui comptait pour lui c'était d'installer cet héritage vivant de l'histoire et de la culture marocaine, laissé à l'abandon et déconsidéré, dans une dignité de composante à part entière de l'art multiséculaire du Maroc. C'était pousser à opérer une relecture de cet art populaire non citoyen, d'une belle richesse formelle et visuelle, et surtout s'en inspirer pour le mettre à l'ordre du jour dans une réflexion globale sur la création picturale au diapason d'une modernité en mouvement. Il continua d'ailleurs avec passion ses investigations, à ses propres frais comme souvent, jusqu'en 1969. C'était bien sûr pour les besoins de «Maghreb Art» et l'enseignement de l'histoire de l'art dans l'établissement municipal casablancais, budgétairement peu nanti pour ne pas dire franchement indigent ; mais Melehi ne séparait pas pour autant cette frénésie du recensement patrimonial dans son volet plastique et pour des besoins pédagogiques, d'une quête fervente à l'intérieur de sa démarche esthétique propre.

Il mettait alors la perception du visible comme expression suprême d'une mystique des formes et de la lumière : le corps voit, dit-il dans un entretien, exprimant par là comme l'évidence d'une faculté épidermique physiologiquement incontestable. Rappelant Goethe dans son Traité des couleurs, l'œil se plaçait pour lui comme organe de la totalité, comme l'organe qui n'eût, au dire de Plotin dans l'un de ses traités sur le Beau, jamais perçu le soleil s'il n'avait d'abord en tant que tel pris la forme de soleil. La forme circulaire reviendra fréquemment dans les travaux du peintre, parfois dans des représentations complexes, et selon l'occurrence investira même le champ de son activité pratique au quotidien : Je me souviens qu'il me mit un jour sous les yeux la mise en forme graphique d'un programme de travail qu'il avait étudié dans ses moindres détails. Les différents rubriques du programme et leurs stades d'exécution étaient minutieusement logés dans des compartiments aux couleurs vives, d'une incroyable précision, chaque phase du programme possédant sa couleur propre. Il avait relié ces éléments les uns aux autres en un déploiement orbiculaire, spiralé,

et fit prendre alors à l'ensemble une figure de grand mandala en pleine éruption chromatique.

Une autre forme géométrique, le carré, avait été aussi mise à contribution dans une performance de l'artiste. C'était à l'issue d'une lecture poétique dans les années 70 à Casablanca, programme auquel j'avais participé. Melehi avait conçu pour la circonstance une structure cubique de près de deux mètres de haut et autant de large, comme une Kaaba me dit-il, mais dont on n'avait cependant que la charpente. En guise de parois, il avait enveloppé les côtés de la structure d'une membrane en toile blanche soigneusement agrafée aux montants en bois de haut en bas. Le cube faisait office d'installation pour les besoins de la scénographie. Voulait-il faire un rappel des Moallaqâts de Labid, Tarafa et les cinq autres poètes antéislamiques ? ou évoquer à partir de cette instance parallélépipédique en milieu de scène, immobile et cubiste, l'imminence d'un rituel circumambulatoire à domicile des récitants ? Quand se termina la dernière lecture et sans s'être montré jusque-là, Melehi entra en scène. Caché par les paravents du cube, il se mit à pratiquer au cutter, à la verticale et à l'horizontale, de longues déchirures dans la cloison toilée, et tandis que de larges pans de l'écran textile glissaient à terre, il mettait pied sur l'espace scénique. Fin de la soirée poétique.

Concernant la réalisation graphique de Souffles, on notera que la signature de Melehi n'a jamais figuré sur le dessin de couverture, ni son nom comme concepteur graphique de la publication. De moins doués que lui n'y auraient pas renoncé le moins du monde, ils ne se seraient pas non plus privés d'en tirer vanité et auraient joué la diva narcissique le restant de leur vie. C'est fréquent de nos jours où tout est dans le paraître. Ainsi que cela se pratiquait en milieu avant-gardiste à l'époque, Melehi faisait ce travail comme membre parmi d'autres membres d'une équipe désintéressée, sur le mode participatif et dans une totale liberté de création.

Quand la revue Souffles, de publication indépendante (ce qui était un exemple unique

dans nos régions, où les systèmes politiques en vigueur se faisaient une gloire d'être le produit de ces «options révolutionnaires» qui débouchent inévitablement soit sur un régime de parti unique soit sur une république prétorienne) ; quand Souffles, dis-je, se transforma en plateforme idéologique, avec de nouveaux animateurs pour qui la Cité idéale, aux mains des gardes rouges, dardait des lueurs empourprées depuis une lointaine Chine maoïste ; quand il devint interdit de rêver, rêver jusqu'à n'être plus d'ici et surtout prendre garde d'avoir jamais les mots pour le dire, à ce moment-là Melehi m'avait demandé de se joindre à lui et à d'autres amis pour le lancement de la revue Intégral.

Très vite j'ai senti que le titre de la publication, dans l'esprit et le désir de l'artiste, était de renvoyer, par résonance, symboliquement, à une matière culturelle de haute teneur et sans mélange, comme le pain de céréale intégral. Mon premier réflexe a été d'accueillir sans discuter une idée qui se présentait comme un appel d'air, une bouffée d'oxygène dans notre environnement culturel sous pression d'alors. Je me sentais également conforté dans l'un des principes qui ont toujours guidé ma vie, illustré dès 1964, avant même l'existence de Souffles par le manifeste Poésie toute, publié à Casablanca en collaboration avec des amis poètes ; un principe non négociable comme on dirait aujourd'hui, celui qui à mes yeux fait du droit à l'initiative un droit à la personnalité. Melehi eut une grande part dans la spontanéité de mon adhésion à ce projet, justement par son exemple d'indépendance, ses audaces et même ses paradoxes. Choix salutaire à bien des égards. Pendant des années Intégral ouvrit ses pages aux poètes marocains et étrangers, accompagna une actualité à cette époque bouillonnante de la littérature et des arts à travers le pays et dans le monde arabe. Jusqu'à ce qu'elle cesse de paraître en 1976, la revue conserva sa ligne éditoriale en tant que revue de création plastique et

littéraire, son contenu resta alimenté par des collaborateurs non rémunérés et son impression assurée sans financement occulte. Quand j'évoque

ces temps disparus, ce sont des efforts et des passions concentrées qui remontent tout le temps à la surface et qui s'illuminent encore devant mes yeux. Époque de rupture et de fondation, exaltante s'il en fut. Melehi créa aussi la maison d'édition «Shoof» (dans le graphisme qu'il avait conçu les deux «o» figuraient des yeux ouverts) avec un catalogue qui allait compter à son actif des recueils de poésie, dont mon livre la Mille et deuxième Nuit sorti en 1975, des livres d'art et des travaux en communication audiovisuelle.

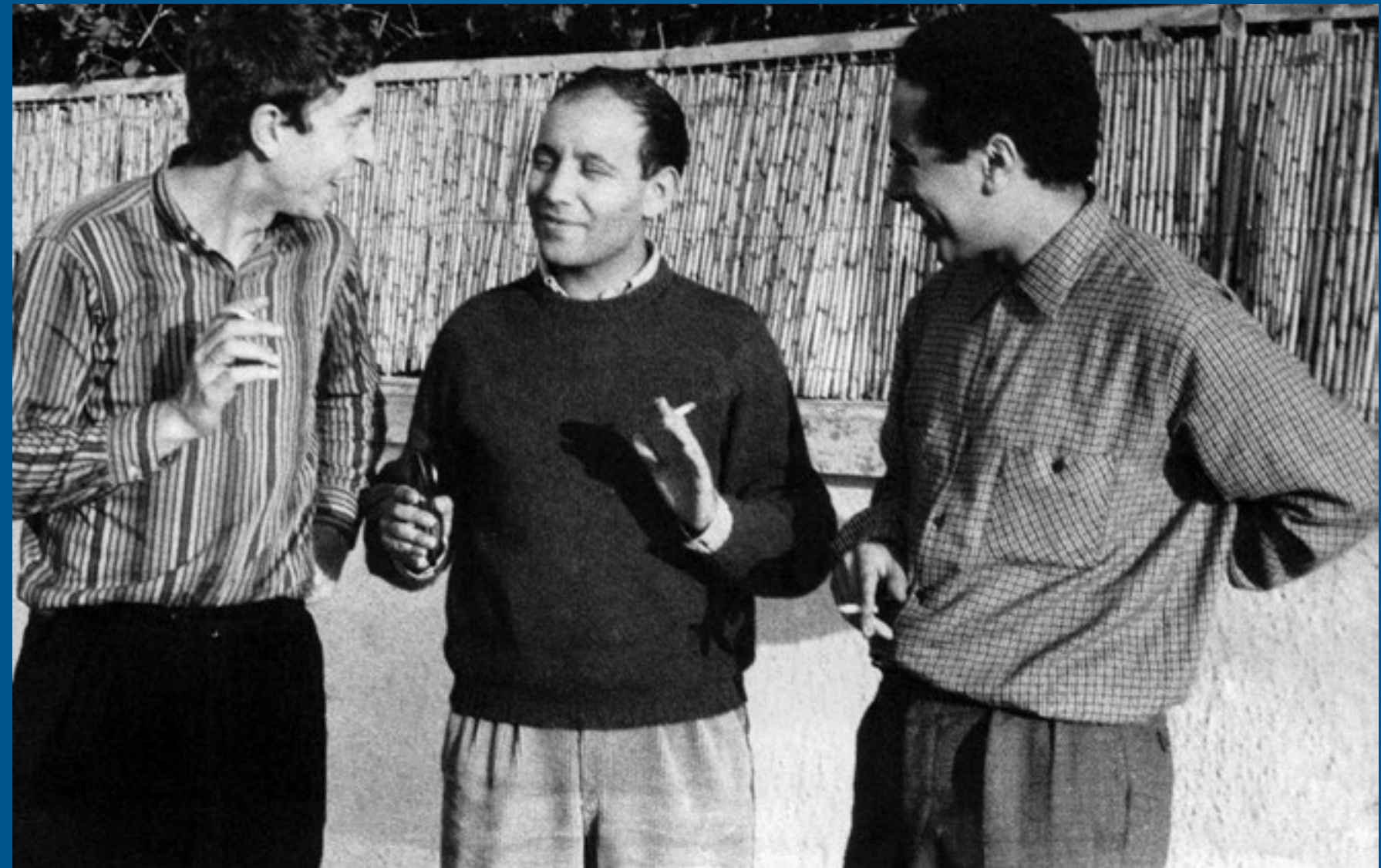
Il n'y a pas longtemps, Melehi m'avait fait part d'un besoin de plus en plus grandissant chez lui de renouer avec les compositions sur toile de jute, dans le style Hommage à Burri entre autres, abandonnées au profit d'autres techniques et d'autres préoccupations picturales. Je ne sais pas s'il était à ce moment-là à pied d'œuvre pour s'engager dans ce sens et si de nouvelles pièces dans le style qu'il disait étaient prêtes ou en cours, mais je n'aurais pas été étonné de le voir annoncer quelque chose qui eût trait à un réamorçage de son itinéraire initial, avec une exposition consacrée, ne serait-ce qu'en adoptant pour l'occasion des surfaces qui nous changeraient de ses supports habituels, comme la surface grenue de la toile par exemple. Quoi qu'il en soit, au-delà de sa présence régulière sur la scène picturale et chaque fois plus apothéotique, comme dans les dernières expositions en date avec ses thématiques autour du climat ou du panthéon mythologique, Melehi est souvent là où on l'attend le moins. Du vécu au rêvé, des engagements intellectuels aux investigations à l'intérieur de la tradition plastique de son pays, de son rejet des carcans académiques occidentaux à l'impulsion d'une vision qui réhabilite les valeurs de la reconquête de soi, Melehi aura légué à notre imaginaire assoiffé de prodiges l'univers cosmique et éclatant de ses majestueux soleils recommencés, de ses flammes magnétiques entremêlées, de ses ondes vibrantes où frémit la promesse d'une beauté qu'il a pu contempler et qu'il nous restera toujours à découvrir.



« 1965-1969  
CONSTITUTION DU GROUPE  
DE CASABLANCA AUTOUR  
DE FARID BELKAHIA,  
MOHAMED MELEHI  
& MOHAMMED CHABÂA »



(Fonds documentaire Famille Chabâa)

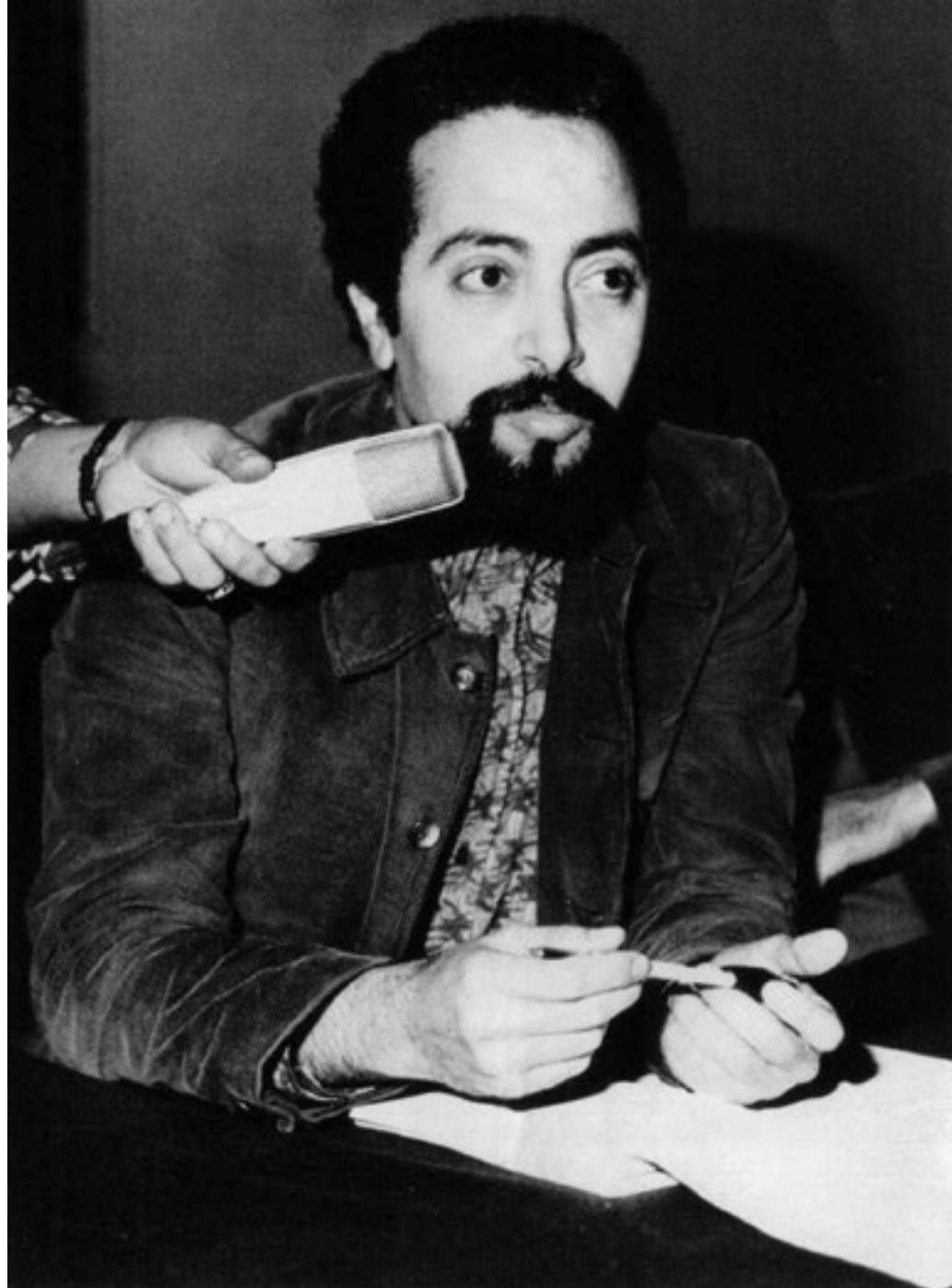


De gauche à droite :  
Farid Belkahia,  
Mohamed Melehi,  
Mohammed Chabâa  
◀ à la Coupole de Casablanca

▲  
Chabâa, Melehi, Belkahia, Casablanca 1966.  
Un article écrit par Mohammed Chabâa et publié  
dans le journal arabophone «Al Alam», édition du 11  
janvier 1966, consacrera la naissance du collectif  
«Groupe de Casablanca».

PLANCHE  
INDICATIVE III





## BIOGRAPHIE MOHAMMED CHABÂA (1935-2013)

Mohammed Chabâa est né en 1935 à Tanger. Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Tétouan en 1955, il part en Italie de 1962 à 1964 pour suivre des études à l'Académie des Beaux-Arts de Rome. De retour au Maroc, il enseigne à l'École des Beaux-Arts de Casablanca. Ancien directeur de l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan (de 1994 à 1998), Mohammed Chabâa est l'un des fondateurs de la peinture moderne au Maroc. Il a tenu des positions courageuses sur l'identité de la peinture marocaine dans la revue «Souffles». Il est de ceux

qui ont appelé vigoureusement à introduire les arts traditionnels marocains dans la peinture. Il a également préconisé l'intégration de la peinture dans l'espace urbain. L'action qu'il a menée sur la place Jamaa El Fna en 1969, en compagnie d'un collectif de peintres, est encore un modèle pour ceux qui souhaitent mettre l'art à la portée d'un large public. Il a publié des écrits sur la peinture au Maroc et a enseigné à l'École Nationale d'architecture de Rabat. Mohammed Chabâa est décédé en 2013.

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2021 «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid
- 2019 Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco
- 2018 «THAT FEVERISH LEAP INTO THE FIERCENESS OF LIFE», Art Dubai, MISK Art Institute, Dubai, UAE
- 2008 Exposition inaugurale de la galerie «Espace Chabaâ», ENA, Rabat
- 2007 Galerie Venise Cadre, Casablanca
- 2005 Galerie nationale Bab Rouah, Rabat
- 2004 Galerie Nationale Bab Rouah, Rabat
- 2003 Centre culturel de l'Agdal, Rabat
- 2001 Rétrospective au théâtre National Mohammed V, Rabat
- 1999 Rotterdam, Bruxelles, Charleroi
- 1998-97 Galerie nationale Bab Rouah, Rabat
- 1996 Institut Français de Tétouan, Tanger et El Jadida
- 1993 Œuvre murale pour le Terminal de l'aéroport de Chicago, Galerie nationale Bab Rouah, Rabat
- 1984 Galerie l'Atelier, Rabat ; Galerie Nadar, Casablanca
- 1983 Galerie l'Atelier, Rabat
- 1974 Galerie Nadar, Casablanca ; Galerie l'Atelier, Rabat
- 1967 Galerie du Livre, Casablanca
- 1961/62 Casino municipal de Tanger

### COLLECTIONS PUBLIQUES

- Caisse de Dépôt et de Gestion
- Fondation Actua, AttijariWafabank
- Fondation Banque Populaire
- Ministère de la Culture
- L'aéroport International de Chicago (USA)
- Musée Al Mathaf, Doha (Qatar)
- Fondation Hassan II
- Observatoire National des Droits de l'enfant (ONDE)
- Conseil National des Droits de l'Homme (CNDH)
- Fondation ONA
- OCP
- Bank Al Maghrib
- Collections privées nationales et étrangères
- Collection Ramzi Dalloul (Beyrouth)

### PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2021 Rétrospective Mohammed Chabâa, Abu Dhabi, EAU
- 2018 Exposition Hommage «Liberté de l'être, création plurielle», Fondation CDG, Rabat
- 2017 Plasticiens du Maroc, poètes du monde, Société Générale, Casablanca
- 2016 Ecole des beaux-arts de casablanca «la fabrique de l'art et de l'histoire» chez Belkahia, Chabâa, Melehi Marrakech Biennale 6, Palais Bahia, Marrakech
- 2014 Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain, Rabat
- 2013 «L'Atelier, itinéraire d'une galerie», Galerie Nationale Bab Rouah, Rabat
- 2012 «Zoom sur les années soixante», Chabâa, Melehi, Belkahia, Loft Art Gallery, Casablanca
- 2010 Galerie l'atelier 21, Casablanca
- 2008 Hommage Mehdi Ben Barka, Mémoire vivante, Bab El Kebir, Rabat
- 2004 Sculpture plurielle, Société Générale Marocaine des Banques, Casablanca
- 2002 Centre culturel de l'Agdal, Rabat
- 1990 4<sup>e</sup> rencontre hispano-arabe d'Almunecar, Espagne
- 1987 «6 artistes marocains», Galerie Métropolitaine, Sao Paulo
- 1985 «19 peintres marocains», Musée des arts contemporains, Grenoble
- 1980 «Petits formats du Maghreb et du Machreq», Galerie l'Atelier, Rabat  
«10 ans à l'atelier» Galerie Nationale Bab Rouah, Rabat
- 1978 Musée permanent de la Palestine, Beyrouth
- 1977 «Petits formats», Galerie l'Atelier, Rabat
- 1976 2<sup>e</sup> biennale Arabe, Rabat  
Exposition-débat, Galerie Bab Rouah, Rabat
- 1969 Festival Panafricain, Alger
- 1967 Exposition Internationale, Montréal
- 1966 Exposition «Chabaâ, Melehi, Belkahia», Théâtre National Mohammed V, Rabat
- 1963 Pittori Arabi, Centro Italo-Arabo, Rome
- 1958 Arab Painting, Washington DC
- 1957 Peintres marocains à Tunis, Tunisie

## ENTRETIEN AVEC CHEBAA

### extrait de la revue INTEGRAL

**INTEGRAL :** Tu as participé à la Biennale de Bagdad avec un ensemble de peintres marocains. Quelle a été ton impression en général ?

**CHEBAA :** D'une manière assez succincte, l'avènement de la Biennale de Bagdad est le résultat de plusieurs réunions à l'échelle de L'Union des Peintres Arabes, à la suite d'un premier congrès organisé par l'Union à Bagdad et à l'occasion du Festival Al Wassiti. La multiplicité des contacts a favorisé le développement d'une situation propice au surgissement de cet événement. En dehors de ces aspects, disons administratifs de la question, et des contacts individuels ou par organisation interposée, il y a sans doute un développement d'une certaine conscience chez les artistes arabes que ce soit dans les pays du Machrek ou du Maghreb. Cette conscience qui pendant des années était latente et empreinte de sentimentalisme, a été amenée à se transformer en sentiments politiques et culturels que les événements politiques et culturels dans les deux régions du monde arabe, n'ont fait que mûrir. La Biennale a eu lieu à Bagdad. Il se trouve que l'Irak est parmi les pays qui font du mot d'ordre de l'unité arabe, une pratique plus ou moins cohérente. Les responsables de ce pays ont donc fait un effort considérable pour faciliter les rencontres, et en dernier lieu la tenue de la Biennale, qui est un événement unique dans l'histoire de la peinture arabe.

Ceci en ce qui concerne les raisons d'ordre culturel et politique qui ont amené à la Biennale. Mais si on considère la Biennale en soi, en tant qu'ensemble d'œuvres plastiques représentant les différents pays participants, et en tant qu'apport théorique (manifestes, déclarations, littérature accompagnant les œuvres) on est frappé par l'incohérence et le contraste entre le contenu présumé de la Biennale, et le produit plastique et littéraire de cette Biennale. Il se trouve, à mon avis, qu'on a accordé plus d'importance à l'aspect plutôt quantitatif des pays représentés, des œuvres et des personnes physiques. Ceci met au clair le fond idéologique qui a présidé à la réalisation de cette Biennale : c'est le résultat d'un manque de réalisme et d'exigence sévère face à des situations et à des responsabilités importantes.

**INTEGRAL :** Avant de passer à la critique de la Biennale, en tant qu'apport théorique, peut-on avoir une idée sur les expositions propres à chaque pays représenté ?

**CHEBAA :** Sur le plan des œuvres qu'on a pu voir, les seuls pays dont les œuvres sont représentatives de leur situation, ce sont le Maroc et l'Irak. En ce qui concerne notamment l'Irak, ceci malgré l'absence de quelques peintres d'avant-garde, une partie des

travaux exposés correspond à un certain niveau de maturité plastique et intellectuelle des auteurs, qui annonce les différentes voies de l'art arabe du futur. Si l'on s'attache dans ces travaux à une certaine figuration malgré la maîtrise absolument avancée des techniques de l'abstraction, ceci est synonyme à mon avis de la forte influence de Jawad Salim et de sa tendance idéologique. Mais pour le moment, le danger qui guette cette peinture réside dans une certaine tendance à la facilité, la tendance à verser dans le décoratif, l'illustration, et dans une sorte d'exotisme folklorique issu d'une démarche qui se veut puisant ses sources dans les arts populaires. Les autres pays, où la situation est encore nouvelle, se sont contentés de travaux d'atelier, c'est à dire de travaux d'apprentissage technique et d'assimilation d'écoles anciennes et modernes.

Maintenant en ce qui concerne l'aspect théorique de cette exposition.

Sur le plan de la littérature plastique, à l'exception de quelques publications irakiennes et du manifeste de l'association marocaine, il y a eu presque une absence totale de toute littérature théorique accompagnant les œuvres. Ceci, à mon avis, est une lacune grave pour une manifestation d'une telle importance. De plus, le programme officiel des travaux de la Biennale ne prévoyait aucune activité de type débat autour de la peinture arabe actuelle.

**INTEGRAL :** Quelles conclusions pourraient tirer, selon toi, les artistes marocains de cette manifestation ?

**CHEBAA :** Il y a tout d'abord un aspect important de la question des rapports entre les artistes du Maghreb et ceux du Machrek. L'on sait qu'entre certains pays arabes du Moyen-Orient, il y a une tradition d'échanges de visites ; les pays du Maghreb en particulier le Maroc, sont restés pratiquement des années sans aucun contact avec le Machrek. C'est pour cela que ce genre de rencontre, que ce soit au niveau du Congrès ou celui de la Biennale, est à première vue bénéfique puisque permettant à des artistes marocains d'établir un contact enrichissant avec leurs frères du Machrek, ce qui les amènera à une meilleure perception de la réalité culturelle arabe, et en conséquence, à une meilleure prise de conscience des problèmes qui se posent à l'artiste arabe d'aujourd'hui. Ceci était d'autant plus urgent, voire nécessaire, que la plupart de nos artistes ont une formation presque totalement occidentale, avec tout ce que cette notion comporte comme poids d'aliénation et de préjugés.

Un deuxième aspect important de cette question : c'est le phénomène intéressant qu'on constate chez les artistes arabes du Machrek, caractérisé par les rapports étroits qui existent entre artistes et littéraires, poètes ou écrivains. Ce phénomène crée des conditions telles que, de la formation à la carrière, les artistes ont la possibilité d'accéder à un

niveau intellectuel assez avancé. D'où cet intérêt pour la théorisation qu'on rencontre dans les pays arabes, en particulier en Irak où beaucoup de manifestes de plasticiens ont vu le jour. Mais malgré cette situation privilégiée, par rapport aux possibilités et aux conditions du peintre marocain, je pense que le niveau de la prise de conscience concernant les problèmes de fond de la peinture est encore partagé entre des contradictions et des terminologies du genre "Açala" (Authenticité): "Mouâçara" (Contemporanéité), "En-nezâ El Khattya" (Tendance calligraphique) ou "l'Unidimensionnel". L'authenticité est souvent donnée comme fond et prétexte à des œuvres plutôt "folkloristes" ;

la contemporanéité, elle, à des œuvres de forme abstraite, tandis que les unidimensionnels font des travaux purement esthétiques, c'est à dire de type formaliste. Il y a des idées certes, mais mal assimilées tout ceci ne constitue qu'une vie au niveau des idées sans plus. Cependant le fait que des peintres emploient cette terminologie variée en se réclamant de différents titres et mouvements, prouve qu'il existe un besoin de dépasser la peinture actuelle. L'arrière-fond de toute cette vie culturelle, a pour origine, à mon avis, une certaine prise de conscience due aux développements politiques de ces dernières années dans le monde arabe, surtout depuis 1967.

**INTEGRAL :** Ceci pour l'Irak, mais qu'en est-il du Maroc ?

**CHEBAA :** On peut dire du Maroc que le fait qu'il y ait une association et un grand nombre de peintres, facilite en soi l'établissement et la continuité des contacts avec les artistes arabes. Cela permettra aussi l'avènement d'une tradition tout à fait nouvelle pour les artistes marocains, à savoir lier l'activité d'exposer à celle de l'exposition débat, de la manifestation culturelle proprement dite. Comme je l'ai dit précédemment, la formation générale des artistes marocains est occidentale ; mais elle l'est sans avoir, malheureusement, les meilleurs éléments de ce type de culture. C'est ce qui a favorisé tout au long des années, un certain penchant pour le mépris de la culture et de l'écrit, pour la sublimation presque de la faculté abstraite et spontanée de la peinture ; il y a en particulier un mépris pour la culture arabe, conséquent à cette attitude, d'où une forme de phobie, de méfiance envers les créateurs et les écrivains de langue arabe. La situation actuelle, toutefois, est beaucoup plus favorable qu'avant au dépassement de cette aliénation, de ce manque de conscience, à la nécessité pour le peintre d'être inséré dans la réalité culturelle de son pays pour pouvoir apporter sa part de contribution dans la création et le développement de la culture de sa propre société. Nous verrons dans un avenir proche, des artistes marocains partager le temps et l'espace avec les écrivains, les poètes et autres créateurs pour

débatte ensemble les problèmes de la création. Il en résultera certainement les premières ébauches de la théorie de la nouvelle peinture marocaine. Les artistes nouveaux seront amenés aussi par le biais de la culture, à prendre conscience chaque jour davantage de leur insertion sociale et feront leur choix en fonction de leur appartenance de classe. Ainsi, il n'y aurait pas que des peintres égoïstes, vivant sur le mensonge qu'ils se font à partir de leur "cachoterie" créatrice, il y aura aussi des peintres qui vivront et sentiront les palpitations permanentes de leur communauté, c'est à dire qu'à travers leur insertion culturelle, les peintres retrouveront leur raison d'être d'homme-peintre.

*Propos recueillis par  
Mostafa Nissaboury*



Couverture du catalogue de l'exposition de Mohamed Chebâa à la Galerie Nadar en Octobre et Novembre 1974

**Lot 4****Mohammed Chabâa  
(1935-2013)**

Composition, 1967  
Triptyque  
Acrylique sur toile  
150 x 196 cm

Composition, 1967  
Triptych  
Acrylic on canvas  
150 x 196 cm

2 000 000 - 2 400 000 DH  
200 000 - 240 000 €

Cette œuvre est reproduite  
à la page 84 de la Revue «Souffles»,  
Situation Arts Plastiques Maroc, 1967

This artwork is reproduced on  
page 84 of the Revue "Souffles",  
Situation Arts Plastiques Maroc, 1967



**Lot 5****Mohamed Melehi  
(1936-2020)**

Composition, 1968  
Acrylique sur toile  
Signée et datée au dos  
75 x 118 cm

Composition, 1968  
Acrylic on canvas  
Signed and dated on the back  
75 x 118 cm

1 800 000 - 2 200 000 DH  
180 000 - 220 000 €





## BIOGRAPHIE FARID BELKAHIA (1934-2014)

Farid Belkahia est né en 1934 à Marrakech. Il étudie à l'École des Beaux-Arts de Paris, à l'Institut du Théâtre de Prague et à l'Académie Brera de Milan. Directeur de l'École des Beaux-Arts de Casablanca de 1962 à 1974, il introduit, pour la première fois, des cours relatifs aux arts traditionnels marocains. Fidèle à cette discipline, mais toujours avec l'idée d'un dépassement de ces techniques, il marie les formes (l'alphabet berbère notamment) et les matières ancestrales avec la modernité de la représentation pour démontrer que «l'évolution de l'art ne peut se réaliser que si le passé, autrement dit la mémoire, nourrit et ouvre les perspectives du futur». Persuadé que «les civilisations n'évoluent que si elles respectent les cultures qui les ont précédées», il poursuit, depuis le début de

sa carrière, une recherche sur différents matériaux traditionnellement utilisés dans l'art populaire pour se détacher des techniques classiques occidentales. Ce sera le cuivre, dans un premier temps, qu'il apprend à marteler, et depuis 1974, le travail de la peau crue, en hommage au parchemin. Elle lui inspire des œuvres sobres et puissantes où le peintre, dans une recherche d'intimité avec la nature, n'utilise que des pigments naturels. Farid Belkahia vit et travaille à Marrakech. Belkahia a connu une première période expressionniste dite «de Prague» où l'artiste a produit des œuvres figuratives et abstraites avant de se tourner vers le travail du cuivre et de la peau.

Farid Belkahia est décédé en 2014.

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2021 «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid
- 2021 «Pour une autre modernité», Centre Pompidou, Paris
- 2020 «Maroc, une identité moderne», Institut du Monde Arabe, Tourcoing
- 2019 Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco
- 2018 «THAT FEVERISH LEAP INTO THE FIERCENESS OF LIFE», Art Dubai, MiSK Art Institute, Dubai, UAE
- 2016 Marrakech Biennale 6
- 2014 Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain ; Institut du Monde Arabe
- 2012 : Exposition collective de dessins, Galerie l'atelier 21, Casablanca
- 2011 «Told, Untold, Retold», Mathaf, Doha, Qatar
- 2007 Exposition au British Museum, Londres
- 2000 Biennale de Lyon
- 1999 «Le temps du Maroc, Peintures - livres d'artistes», Galerie Le Comptoir, Sète
- «Modernités et mémoires», peintres musulmans, Istanbul
- 1997 Exposition «Médiations» avec les peintres Rosenberg, Sol LeWitt, Anish Kapoor, Medersa Ben Yusuf, Marrakech
- «Modernité et mémoires», Fondation Rockefeller, biennale de Venise
- 1994 «Rencontres africaines», Institut du Monde Arabe, Paris
- Musée d'Art Moderne, Johannesburg
- 1993 Exposition Peintres du Maghreb
- 1992 Exposition de dessins Galerie Al Manar, Casablanca
- 1991 «Quatre peintres du Maroc», Institut du Monde Arabe, Paris
- 1985 Présence Marocaine Grenoble
- 1984 Exposition maghrébine, musée d'Art Vivant, Tunis
- 1978 «Peintres arabes», Centre Culturel Irakien, Londres
- 1974 «Peintres Maghrébins», Alger
- 1<sup>er</sup> Biennale arabe, Baghdad
- 1966 Exposition «Chabaâ, Melehi, Belkahia», Théâtre National Mohammed V, Rabat
- 1963 «2000 ans d'Art au Maroc», Paris
- 1958 «Arts Plastiques Marocains», Washington

### PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2013 Exposition «l'Atelier de Farid Belkahia», Galerie l'atelier 21, Casablanca
- 2011 Exposition de cuivres, Galerie Delacroix, Tanger
- 2010 Galerie Venise Cadre, Casablanca
- 2008 Matisse Art Gallery, Marrakech
- Dar Cherifa, Marrakech ; Matisse Art Gallery, Marrakech
- 2007 Galerie le Violon Bleu, Tunis
- 2006 Galerie Bab Rouah, Rabat
- 2005 Exposition «La dérive des continents», Institut du Monde Arabe, Paris
- 2004 Matisse Art Gallery, Marrakech
- 2001 Exposition au Musée de Marrakech
- 2000 Exposition à la veinerie,
- 1999 Musée d'Art contemporain, Nice ; Musée Tobu, Kyoto
- Musée des Arts africains et océaniques, Paris
- Galerie A. Farhat, Tunis
- 1998 Galerie Delacroix, Tanger ; «Artistes africains», Musée Tobu, Kyoto
- Exposition «Mediterranea», Musée de l'hôtel de ville, Bruxelles
- Exposition «Autour du Foot», Galerie Enrico Navarra, Paris
- 1997 Galerie Mottier, Genève ; Galerie Climats, Paris
- Galerie Al Manar, Casablanca
- 1996 Galerie Motier, Genève
- 1995 Galerie Darat Al Founoun, Amman
- Galerie Al Manar, Casablanca
- Exposition cinquantenaire des Nations Unis, Genève
- Exposition Tate Gallery de Londres
- 1993 Exposition Galerie Al Manar, Casablanca
- 1990 Galerie Erval, Paris
- 1984 Musée Batha, Fès ; Centre culturel Espagnol, Fès
- Galerie l'Atelier, Rabat
- 1980 Galerie Documenta, Copenhague ; Galerie Nadar, Casablanca
- 1978 Galerie Documents, Copenhague ; Galerie Nadar, Casablanca
- 1972 Galerie Design Steel, Paris ; Galerie l'Atelier, Rabat
- 1957-67 Galerie Bab Rouah, Rabat
- 1955-56-57 Galerie Mamounia, Rabat



**Lot 6**

**Farid Belkahia  
(1934-2014)**

Composition, vers 1968  
Relief en cuivre  
Plaque de l'artiste sur le rebord  
2 x (13 x 47 cm)

Composition, Circa 1968  
Copper relief  
Artist's plaque on the ledge  
2 x (13 x 47 cm)

350 000 - 450 000 DH  
35 000 - 45 000 €

Cette œuvre est à rapprocher de celle, intitulée «Positif-négatif»  
et datée 1968, figurant à la page 44 de l'ouvrage sur «Farid Belkahia»  
de Rajae Benchemsi, Editions Skira, 2013

This artwork is to be compared to "Positif-négatif, 1968"  
reproduced on page 44 of the book "Farid Belkahia"  
by Rajae Benchemsi, Editions Skira, 2013





## BIOGRAPHIE CHAÏBIA TALLAL (1929-2004)

Chaïbia Tallal est née en 1929 à Chtouka, près d'El Jadida. Elle vient à la peinture d'une façon inhabituelle, après avoir entendu, dans la nuit, une voix lui enjoignant de prendre des pinceaux pour peindre. À son réveil, Chaïbia a obtempéré en peignant une œuvre qui a étonné à la fois par sa vitalité et son équilibre le critique Pierre Gaudibert et les peintres Ahmed Cherkaoui et André Elbaz. Encouragée par son fils, le peintre Houssein Tallal, Chaïbia a construit une œuvre dont la renommée dépasse les frontières du Maroc. Les œuvres de Chaïbia ont été exposées aux côtés de celles de Pablo Picasso, Pierre Alechinsky, Jean Hélion, Hans Arp, le Douanier Rousseau et Claude Villat. Son œuvre «Le cycliste» a servi de couverture au

numéro hors série de la revue «Connaissance des arts». De nombreux films documentaires ont été consacrés par des télévisions étrangères à son travail. L'œuvre de Chaïbia se caractérise par sa fraîcheur. Avec des couleurs vives, Chaïbia fait et défait le monde. Son art est à la fois naïf et expressionniste. Elle reçoit en 2003 à Paris la médaille d'or de la société académique française d'éducation et d'encouragement Arts Sciences Lettres. Cette artiste est décédée en 2004. Son œuvre, reconnue dans le monde entier, fait notamment partie de collections publiques françaises telles que le fonds national d'art contemporain ou l'Institut du monde arabe.

# « CHAÏBIA TALLAL, L'AUTRE VERSANT DU MOUVEMENT DE CASABLANCA »

## PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES & COLLECTIVES

- |   |   |
|---|---|
| <p><b>2021</b> «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid</p> <p><b>2020</b> Exposition «Chaïbia, la magicienne des arts», Fondation CDG, Rabat</p> <p><b>2019</b> Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco</p> <p><b>2018</b> Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain, Rabat<br/>Hommage posthume, Association «Zouhour de l'art et du patrimoine», El Jadida, Azemmour</p> <p><b>2010</b> Musée des Beaux-arts de Carcassonne</p> <p><b>2009</b> Singular Art-Fest, Roumanie<br/>Loft Art Gallery</p> <p><b>2004</b> Bab Rouah, Rabat</p> <p><b>2003</b> Arts Actuels, Musée Lapalisse, France<br/>6e Forum d'Arts plastiques, Ile de France</p> <p><b>1999</b> Outsider Art Fair, New York<br/>Galerie les 4 coins, Lapalisse<br/>Musée de l'Art en marche, Lapalisse</p> <p><b>1998</b> Galerie Fallet, Genève</p> <p><b>1996</b> The National Museum of Women in the Art, Washington<br/>Centre Culturel de Marrakech</p> <p><b>1993</b> Musée de l'Ephèbe, Cap d'Agde<br/>Musée National de Washington<br/>«Les Créateurs de l'Art Brut», Musée de l'Élysée, Lausanne</p> <p><b>1990</b> «Neuve Invention» à l'Institut Suisse, New York</p> <p><b>1989</b> Institut du Monde Arabe, Paris<br/>Galerie L'œil de Bœuf, Paris<br/>Galerie Carré noir, Suisse</p> | <p><b>1988</b> Expositions à Oostende, Bruxelles et Liège<br/>Galerie Ana Izak, Beverly Hills<br/>Musée des Beaux-Arts d'Ixelles, Bruxelles<br/>Musée d'Art Moderne, Paris<br/>The African Influence Gallery, Boston</p> <p><b>1987</b> Raleigh Contemporary Galleries, USA</p> <p><b>1986</b> Galerie Le Carré Blanc, Suisse<br/>2<sup>e</sup> Biennale de La Havane</p> <p><b>1985</b> Galerie L'œil de Bœuf, Paris<br/>Galerie d'art Llimoner, Espagne</p> <p><b>1980</b> Fondation Juan Miro, Barcelone</p> <p><b>1977</b> 2<sup>e</sup> Biennale Arabe, Rabat<br/>Salon des Réalités Nouvelles, Paris</p> <p><b>1974</b> Galerie L'œil de Bœuf, Paris<br/>Galerie Ivan Spence, Ibiza</p> <p><b>1966</b> Musée d'Art Moderne, Paris</p> |
|---|---|

## COLLECTIONS PUBLIQUES

- Musée Mohammed VI, Rabat
- Musée Mathaf, Doha, Qatar
- Musée Bank Al-Maghrib, Rabat
- Fonds National d'Art Contemporain, Paris
- Musée de l'Art Brut, Lausanne
- Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris
- Musée de l'Art en Marche, Lapalisse, France
- Fondation Ceres Franco, Lagrasse
- Musée d'Art Vivant, Tunis
- Site de la création française, Bègles

**Lot 7****Chaïbia Tallal  
(1929-2004)**

Août 1969  
Huile sur toile  
Signée en bas à droite et datée au dos  
81 x 100 cm

August 1969  
Oil on canvas  
Signed lower right and dated on the back  
81 x 100 cm

700 000 - 800 000 DH  
70 000 - 80 000 €

Cette œuvre est reproduite à la page 42 de  
l'ouvrage réalisé en marge de l'exposition  
«Chaïbia, la magicienne des Arts»,  
Espace Expressions CDG, Rabat, 2020

This artwork is reproduced on page 42 of  
the book realized during the exhibition  
«Chaïbia, la magicienne des Arts»,  
Espace Expressions CDG, Rabat 2020



# NOTE SUR LA SITUATION DES ARTS PLASTIQUES AU MAROC, 17 FÉVRIER 1969 OU LA NAISSANCE DU MOUVEMENT DE CASABLANCA

## NOTE SUR LA SITUATION DES ARTS PLASTIQUES AU MAROC

LE FAIT QUE LES RESPONSABLES SENTENT LA NECESSITE DE REUNIR LES ARTISTES EN VUE DE LA PROGRAMMATION D'UN TRAVAIL RELATIF A LA SITUATION ARTISTIQUE AU MAROC CONSTITUE UNE INITIATIVE QUI MERITE D'ETRE PRISE EN CONSIDERATION. EN EFFET, EN DEHORS DE CONTACTS A CARACTERE PUREMENT ADMINISTRATIF, JAMAIS L'ENSEMBLE DES ARTISTES N'A ETÉ VU COMME UN INTERLOCUTEUR VÉRITABLE QUAND IL S'AGISSAIT D'Étudier DES PROBLÈMES DE L'ART AU MAROC. QUELQUES PEINTRES, AU LENDEMAIN DE L'INDÉPENDANCE, ONT CHERCHÉ À RENTRER EN CONTACT AVEC LE SERVICE DES BEAUX-ARTS MUNIS DE PROPOSITIONS, MAIS LEURS EFFORTS NE RETINERENT PAS L'ATTENTION OFFICIELLE. IL Y A EU AUSSI LA CRÉATION D'UNE ASSOCIATION DES BEAUX-ARTS QUI AURAIT PU PERMETTRE CETTE INTERVENTION DIRECTE DANS LA POLITIQUE DES ARTS PLASTIQUES ÉLABORÉE PAR LE SERVICE DES BEAUX-ARTS, MAIS LÀ NON PLUS IL N'EN A RIEN ÉTÉ.

NOUS REGRETTONS CÉPENDANT QUE CETTE INITIATIVE SOIT VENUE TARD. IL ÉTAIT DÉJÀ ANORMAL QUE LE SORT DE L'ART MAROCAIN CONTINUE À ÊTRE ENTRE LES MAINS D'INDIVIDUS INCAPABLES D'ASSUMER UNE RESPONSABILITÉ RELEVÉE DE LA COMPÉTENCE ET DU DOMAINE D'UN MOINS UNE COMMISSION COMPOSÉE DES ÉLÉMENTS LES PLUS CONCERNÉS. IL A ÉTÉ CONSTATÉ TOUT AU LONG DE L'EXPÉRIENCE DES SERVICES DES BEAUX-ARTS QUE SA SUPERVISION A DONNÉ LIEU À DES ERREURS ET À DES ANOMALIES. PAR EXEMPLE, L'EXPOSITION ANNUELLE DES PEINTRES MAROCAINS QUI N'A PAS ÉTÉ LENTEMPS MAINTENUE, EN RAISON DE SA MAUVAISE TENUE, DU MANQUE DE CAMPAGNE PUBLICITAIRE QUI DEVAIT L'ACCOMPAGNER, DE L'ABSENCE DE SUPPORT CULTUREL DEVANT LA JUSTIFIER, ET ENFIN DE LA MAUVAISE QUALITÉ DES ŒUVRES ET EXPOSÉS. D'AUTRE PART UN CERTAIN NOMBRE D'ARTISTES ONT PRÉFÉRÉ NE PLUS PARTICIPER AUX EXPOSITIONS NATIONALES ET INTERNATIONALES À LA SUITE DE PERTES ET DISPARITION DE LEURS ŒUVRES - LE SERVICE DES BEAUX-ARTS N'A JAMAIS DAIGNÉ NI RÉPONDRE AUX RÉCLAMATIONS NI DÉDOMMAGER LES ARTISTES DONT LES ŒUVRES DEVAIENT EN PRINCIPLE ÊTRE ASSURÉS COMME IL EST COURANT DE LE FAIRE PARTOUT AILLEURS. PAR MANQUE DE GALERIE ET DE LIEUX D'EXPOSITIONS LES ARTISTES ÉTAIENT POUSSÉS À EXPOSER DANS DES SALLES DE MISSIONS CULTURELLES ÉTRANGÈRES, ET NOUS AVONS VU DE NOUVEAU RESSURDIR LE PATERNALISME QUI CARACTÉRISAIT DANS CE DOMAINE L'ÉPOQUE DU PROTECTORAT. BIEN PLUS, LES ARTISTES POUR SE FAIRE CONNAÎTRE TANT À L'INTÉRIEUR DU PAYS QU'À L'ÉTRANGER, DEVAIENT SOUVENT ACCEPTER LE MÉCÉNAT DES MISSIONS CULTURELLES.

L'ENCOURAGEMENT PRODIGÉ PAR CES MISSIONS CULTURELLES ENROBANT SURTOUT LA PEINTURE NAÏVE QUI OCCUPAIT VÉRITABLEMENT LA SCÈNE DES ARTS PLASTIQUES AU LENDEMAIN DE L'INDÉPENDANCE. IL Y AVAIT LÀ UN Prolongement DE LA POLITIQUE COLONIALE QUI VOULAIT IMPOSER AU MAROC CETTE PEINTURE COMME SEULE EXPRESSION ARTISTIQUE CORRESPONDANT À UNE MENTALITÉ ET À UNE SENSIBILITÉ LOCALES, ET PAR LÀ TENDAIT À AFFIRMER QU'UN PAYS SOUS-DEVELOPPÉ NE POUVAIT PRODUIRE QU'UN ART SOUS-DEVELOPPÉ. LE SERVICE DES BEAUX-ARTS A SUIVI CET EXEMPLE ET A PRESQUE FAVORISÉ CETTE PEINTURE EN DONNANT TOUTES LES FACILITÉS AUX PEINTRES NAÏFS.

2

IL FUT SOULIGNER AU PASSÉ QUE L'ORGANISATION DES EXPOSITIONS DESTINÉES À L'ÉTRANGER COMPORTAIT PARFOIS DES LACUNES GRAVES : IL MANQUAIT UN VÉRITABLE JURY POUR LE CHOIX DES ŒUVRES - OÙ LA NON REPRÉSENTATIVITÉ DES ŒUVRES EXPOSÉS, UNE PRÉPARATION NÉGLIGÉE ET IMPROVISÉE QUI NE TENAIT NULLEMENT COMPTE DU CADRE DANS LEQUEL SE SITUERAIENT CES EXPOSITIONS; DE PLUS, AUCUNE DÉMARCHE SÉRIEUSE N'A ÉTÉ FAITE AUPRÈS DES GRANDES ORGANISATIONS ARTISTIQUES INTERNATIONALES (DIFFÉRENTES BIENNALES).

CECI POUR LES RAPPORTS EXISTANT ENTRE LES RESPONSABLES ET LES PEINTRES EN CE QUI CONCERNE LE PROBLÈME DE L'ÉDUCATION DES JEUNES ET DES ADULTES PAR LES MOYENS PLASTIQUES, LA DIRECTION DES BEAUX-ARTS N'A PAS, À NOTRE AVIS, ASSUMÉ TOUTES SES RESPONSABILITÉS.

IL EST INDÉNIEBLE QU'À LA BASE DE TOUT DÉVELOPPEMENT DES ARTS, IL Y A L'ENSEIGNEMENT. PAR EXPÉRIENCE, NOUS NOUS RENDONS COMPTE DU NIVEAU TRÈS FAIBLE DES ÉLÈVES QUI N'ONT AUCUN CONTACT AVEC LES ARTS PLASTIQUES. LA PLACE DE L'ENSEIGNEMENT DU Dessin ET DE LA PEINTURE, AINSI QUE DE L'HISTOIRE DE L'ART, DANS LES ÉTABLISSEMENTS SCOLAIRES DOIT ÊTRE RÉELLE ET NON PAS UNE ACTIVITÉ RÉCRÉATIVE EN MARGE.

L'ENSEIGNEMENT AU MAROC EST INCOMPLÈT. RIEN NE PRÉPARE LE MAROCAIN AUSSI BIEN À RECEVOIR CE QUE NOUS FAISONS DANS LE DOMAINE PLASTIQUE QU'À APPRÉCIER NOTRE HÉRITAGE ARTISTIQUE. ON NE DÉVELOPPE PAS LES FACULTÉS DE PERCEPTION VISUELLE CHEZ LES JEUNES.

LES CLASSES D'ARTS APPLIQUÉS, ET LES ÉCOLES DES BEAUX-ARTS AU MAROC SONT UN HÉRITAGE DES DU SYSTÈME D'ENSEIGNEMENT COLONIAL ET AUCUNE MODIFICATION DU CONTENU DE CET ENSEIGNEMENT N'A ÉTÉ ENTAMÉE. IL EN RÉSULTE UN ENSEIGNEMENT ÉTRANGER À LA CULTURE DU PAYS. LA SEULE ÉCOLE D'ART DESTINÉE À UN ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE (L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE TÉTOUAN) SUIT MALHEUREUSEMENT LES MÊMES MÉTHODES DEPUIS SA CRÉATION AU TEMPS DU PROTECTORAT, ELLE EST ORIENTÉE DANS UNE DIRECTION QUI NE CORRESPOND NULLEMENT À NOS BESOINS. L'ÉCOLE DES ARTS NATIONAUX (TÉTOUAN) QUI DEVAIT JOUER UN RÔLE PRÉPONDERANT DANS LA SAUVEGARDE DES ARTS TRADITIONNELS SOUFFRE D'UNE MAUVAISE ORGANISATION.

LES SERVICES DES BEAUX-ARTS N'ONT ENCORE PAS DOTÉ CES ÉTABLISSEMENTS D'UN PROGRAMME QUI TIENNE COMPTE DE NOS RÉALITÉS DANS LE DOMAINE PLASTIQUE, DE NOS TRADITIONS ET DE LA NÉCESSITÉ DE DÉCOLONISATION DE NOTRE ENSEIGNEMENT. IL NE S'EST JAMAIS PRÉOCCUPÉ NON PLUS DU GRAVE PROBLÈME DE LA FORMATION DE CADRE NÉCESSAIRE POUR L'AMÉLIORATION DE CET ENSEIGNEMENT, EN EFFET. PLUSIEURS JEUNES AYANT BESOIN DE COMPLÉTER LEUR FORMATION ARTISTIQUE DANS LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES SE SONT VU REFUSER DES BOURSES. CE QU'ILS ONT COMME CONSÉQUENCE LE MANQUE DE CERTAINES COMPÉTENCES.

3

DEPUIS LE PROTECTORAT NOTRE PAYS EST DOTÉ D'ÉTABLISSEMENTS APPELÉS MUSÉES - LESQUELS MUSÉES SONT DEVENUS DES DÉPÔTS D'OBJETS - AUCUNE TENTATIVE N'A ÉTÉ FAITE POUR LEUR DONNER UNE VÉRITABLE FONCTION D'ÉDUCATION ET D'ÉDUCATION. NOUS ESTIMONS QU'UN MUSÉE DEVAIT ÊTRE UN LIEU D'ÊTRE D'UN PROGRAMME DYNAMIQUE PERMETTANT UNE MEILLEURE ADAPTATION DES ARTS.

LES ARTS POPULAIRES ACTUELLEMENT SONT DÉPRÉCIÉS, MAL COMPRIS, SUFFISAMMENT CONNU ET SOUVENT CONFONDUS AVEC UN ARTISANAT DE MAUVAISE QUALITÉ. CES MUSÉES POURRAIENT JOUER UN RÔLE DE REVALORISATION. L'INTERVENTION ET LA PARTICIPATION DES ARTISTES POURRAIENT À CET ÉGARD ÊTRE EFFICACES.

UNE GRANDE PARTIE DES MONUMENTS HISTORIQUES ET DE NOTRE PATRIMOINE NATIONAL SE SOUFFRE D'UN MANQUE D'ENTRETIEN, SOUVENT DE PROTECTION. IL EST DEVENU URGENT D'EN FAIRE L'INVENTAIRE SÉRIEUX ET DE LES SAUVEGARDE. IL S'AGIT AUSSI BIEN DES MONUMENTS QUE DES OBJETS. LE SERVICE DES BEAUX-ARTS DEVA PRÉNDRE DES DISPOSITIONS POUR LA RÉGLEMENTATION DE L'EXPORTATION DES OBJETS D'ART - UNE LOI DANS CE SENS EXISTE DÉJÀ DANS LA MAJORITÉ DES PAYS.

L'ENSEMBLE DES PROBLÈMES SOULEVÉS DANS CE BREF EXPOSÉ DOIT ÊTRE À NOTRE AVIS PRIS EN CONSIDÉRATION POUR TOUTE ÉTUDE DE LA SITUATION ARTISTIQUE DANS NOTRE PAYS.

L'IMPORTANT ET LE CARACTÈRE NATIONAL DE CES PROBLÈMES EXIGENT LA FORMATION D'UN CONSEIL SUPÉRIEUR DES ARTS. CE CONSEIL SERAIT COMPOSÉ DE SPÉCIALISTES, HISTORIENS ET CRITIQUES, DE PEINTRES SCULPTEURS, ARCHITECTES ET URBANISTES, DE SOCIOLOGUES ET D'ÉCRIVAINS. LES MEMBRES DE CE CONSEIL S'INSCRIRAIENT DANS LE CADRE SUIVANT :

- ÉLABORATION ET APPLICATION D'UNE POLITIQUE DES ARTS PLASTIQUES - VEILLER À L'INVENTAIRE ET À LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE NATIONAL - PASSÉ ET FUTUR ET À SA CONSERVATION
- CONTRÔLE DE L'ARTISANAT QUANT À SA QUALITÉ
- POLITIQUE NOUVELLE EN MATIÈRE DE GALERIES ET DE MUSÉES NATIONAUX
- ÉTUDE DE LA CRÉATION D'UN FUTUR MUSÉE D'ART MODERNE
- PRÉPARATION ET RÉALISATION DE TOUTES LES MANIFESTATIONS ARTISTIQUES À CARACTÈRE NATIONAL ET INTERNATIONAL
- ÉLABORATION ET LA SUPERVISION DE LA POLITIQUE DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE DANS : LYCÉES, COLLÈGES, ÉCOLES DES BEAUX-ARTS - ÉCOLES D'ARTS APPLIQUÉS
- VEILLER À L'APPLICATION D'UNE POLITIQUE TENDANT À DONNER UNE PLUS GRANDE PARTICIPATION AUX ARTISTES MAROCAINS DANS LES SECTEURS PUBLIC ET PRIVÉ (RÉALISATION DANS LE DOMAINE ARCHITECTONIQUE, GRAPHIQUE ET PUBLICITAIRE)

4

L'ORGANISATION D'UNE EXPOSITION NATIONALE NOUVELLE DE L'ART MAROCAIN DOIT ÊTRE ENCLINÉE À ÉCOUTER LES CRITIQUES ET LES CONSIDÉRATIONS PROFESSEMENTALES. EN CE QUI CONCERNE LE PROJET DE LA CRÉATION D'UN MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, NOUS PROPOSONS QU'ILS SOIENT PRIS EN CONSIDÉRATION ET JET APRÈS DISCUSSION.

CE TEXTE EST SIGNÉ PAR LES PEINTRES :

- ATAALLAH MOHAMED
- BELKAHIA FARIS
- CHEBAA MOHAMED
- HAFID MUSTAPHA
- HAMIDI MOHAMED
- MELEHI MOHAMED

FAIT À CASABLANCA LE 17 FÉVRIER 1969

En 1969, les artistes enseignant à l'Ecole des Beaux Arts de Casablanca vont refuser de participer à une exposition «qui ne répondait pas à leurs attentes». Auparavant, au mois de février, ils avaient adressé une première note aux autorités de tutelle qui précédera l'exposition «dissidente» Place Jamâa el Fna en Mai-Juin de la même année.

A cette occasion, un manifeste sera publié et consacrera la naissance d'un mouvement qui n'hésitera plus désormais à contester les politiques artistiques et s'inviter dans d'autres débats concernant la société marocaine.

# ANTICIPER LE PASSÉ, HÂTER LA MODERNITÉ : L’AVENTURE DU « MOUVEMENT DE CASABLANCA »

Lorsqu’en 1956 la puissance coloniale française remit les clés, ce fut celles d’un pays entretenu en l’état avec une patience de conservateur d’archives, occasionnellement épousseté et lustré, maintenu en ordre et gardé à la bonne étagère de l’empire colonial pour le confort du regardant. La souveraineté du pays recouvrée, restèrent « des fragments et des lambeaux — institutionnels, esthétiques et idéologiques »<sup>1</sup>, traces matérielles et idéelles héritées de la période coloniale.

Contrairement à l’Algérie, où l’entreprise coloniale réduisit à peu de chose la culture matérielle locale, au Maroc s’est fait jour un souci de conservation doublé d’une entreprise de « régénération » de l’artisanat, à travers la fixation d’un répertoire de formes et de décors<sup>2</sup>, ainsi que la promotion d’un artisanat d’art à vocation essentiellement décorative, subalterne et à faible volume de production, empêchant son affirmation comme industrie de substitution face aux produits manufacturés européens<sup>3</sup>, qui peu à peu finirent par remplir l’essentiel des usages fonctionnels et utilitaires. La production artisanale fut arrimée à une nouvelle économie de promotion touristique<sup>4</sup>; elle changea, de ce fait, d’usages comme d’usagers. Au contenu et aux fonctions utilitaire, pratique, symbolique, voire rituelle, autrefois endossées par les objets d’artisanat, se substituèrent peu à peu des considérations principalement esthétiques et économiques. La réorientation de l’artisanat vers la consommation touristique modifia en profondeur les finalités propres qui en réglementaient la production et la réception; en bousculant le réseau de sa diffusion, et donc les circuits où ces objets trouvaient, et remplissaient un sens, ainsi que le jeu d’échanges et de transactions sociales où ils étaient insérés, ils perdirent une part leur valeur sociale, tout comme ils furent peu à peu détachés des anciens ordres, catégories et classifications sociales où ils étaient inscrits<sup>5</sup>. Enfin, devant désormais répondre aux demandes d’un imaginaire différent — occidental, touristique, recherche d’exotisme, etc. — les artisans s’adaptèrent à ce créneau en recourant à un corpus limité de conventions, de clichés, de symboles, de formes et de stéréotypes fortement connotés, et immédiatement lisibles<sup>6</sup>.

Quant à la pratique artistique, strictement séparée de celle artisanale — sauf à travers la discipline annexe des arts décoratifs — elle fut le fait d’une minorité d’indigènes pendant la colonisation. Les expressions plastiques dites naïves furent les plus fortement promues, patronisées et encouragées, et considérées comme l’émanation profonde de l’esprit marocain<sup>7</sup>, dont il s’agissait de maintenir la dimension instinctive, spontanée et naturelle, en évitant de gâcher sa « pureté » ou sa « fraîcheur » par l’acquisition d’un bagage artistique plus développé, ou par une initiation trop poussée aux techniques et aux expressions picturales occidentales<sup>8</sup>.

## DE GHARBAOUI, CHERKAOUI À L’ECOLE DE CASABLANCA

« Les tournants post-indépendance et plus généralement post-colonial impliquent pour nombre d’artistes issus de pays arabes (qu’ils se soient formés en Europe ou pas) de surmonter un double dispositif, l’un pédagogique et l’autre esthétique », écrit le commissaire-chercheur Morad Montazami<sup>9</sup>. L’académisme de l’ancienne puissance coloniale, tout comme les modèles esthétiques promus — arts naïfs, folkloriques, variations tardives de l’orientalisme, etc. — ont contribué à amenuiser l’horizon des possibles, en saturant le champ des expressions artistiques nationales, et en apparaissant comme les plus fortement dotés en légitimité culturelle. Deux figures se singularisent dans l’espace artistique national post-indépendance, en ouvrant des possibilités plastiques nouvelles: Jilali Charbaoui et Ahmed Cherkaoui.

Né en 1930 à Jorf El Melha, Jilali Charbaoui étudie à l’Ecole nationale des beaux-arts à Paris et à l’Académie Julian. Il s’installe à Rome en 1958, puis à Paris l’an suivant, avant de retourner au Maroc. Il effectue alors de nombreux séjours au monastère de Toumliline, au Moyen Atlas, ainsi qu’en France et aux Pays-Bas notamment. Sa carrière est ponctuée de tentatives de suicide et de phases d’internement à l’hôpital Moulay Youssef. Sa peinture porte le double-sceau d’un cheminement pictural jalonné par l’absorption et l’incorporation de différents styles plastiques, ainsi que d’un drame personnel plus profond.

A son retour au Maroc, Gharbaoui délaisse peu à peu l’impressionnisme français et l’expressionnisme allemand au profit d’une abstraction gestuelle et lyrique, turbulente et nerveuse. Ses recherches et ses expérimentations l’ont conduit vers une « peinture vivante, donner un mouvement à la toile, un sens rythmique et le plus important, en ce qui me concerne, trouver la lumière »<sup>10</sup>.

Né en 1934 à Bejaâd, Ahmed Cherkaoui, diplômé de l’Ecole des arts et métiers de Paris en 1959, s’inscrit ensuite à l’Ecole nationale supérieure des Beaux-arts dans l’atelier de Jean Aujame, qu’il quitte en 1961 pour rejoindre l’Académie de Varsovie en Pologne. Après une brève escale au Maroc, il retourne à Paris, où il obtient une bourse de l’UNESCO; il se lance alors dans des recherches sur le signe berbère et la calligraphie arabe — à laquelle il a été initié dès son plus jeune âge, durant ses études à l’école coranique. Ses œuvres se font peu à peu un lieu d’affirmation de la vitalité du signe, non pas seulement comme matériau graphique ou pictural, mais en y arborant une dimension progressivement structurante. Le recours au tiffinagh, alphabet mineur à l’époque, ne peut manquer d’interpeller<sup>11</sup>. Dans son œuvre, l’alphabet amazigh est saisi non comme bloc, mais à travers ses unités primaires, auxquelles le traitement des couleurs, des volumes, ainsi que les réajustements de la forme, du trait, de la structure ou de l’ossature de base du signe, et enfin ses modes de déploiement dans l’espace pictural, confèrent une certaine perceptibilité en le traduisant comme tel, ou en modifiant les propriétés pour faire jaillir une dimension pouvant apparaître profondément idéographique. Ici se ressent l’influence cumulée de Paul Klee et de Roger Bissière, dont les œuvres respectives, traversées d’idéogrammes et de pictogrammes, ont ouvert des voies fertiles à l’interaction entre l’écriture et la peinture<sup>12</sup>.

Jilali Charbaoui et Ahmed Cherkaoui ont été les annonceurs de la modernité plastique marocaine à venir, en tentant une synthèse des traditions artistiques populaires marocaines et de la modernité artistique européenne. Le décès prématuré des deux peintres, le premier en 1971, le second en 1967, les empêchera de prendre part aux évolutions suivantes, auxquelles ils auront apporté une contribution décisive, en traçant une voie de dépassement du dilemme de l’artiste post-colonial marocain.

Cet horizon sera davantage élargi par Mohamed Melehi (1936–2020), Farid Belkahlia (1934–2014) et Mohammed Chabaâ (1935–2013), noyau dur du groupe de Casablanca, qui s’est ensuite ouvert à Mohamed Hamidi (né en 1941), Mustapha Hafid (né en 1942) et Mohamed Ataallah (1934–2014). Avec l’appui de l’historienne de l’art Toni Maraini (née en 1941) et le spécialiste des arts populaires et des traditions rurales Bert Flint (né en 1931), ils mirent en place un programme d’enseignement novateur à l’Ecole des beaux-arts de Casablanca, dirigée à partir de 1962 par Farid Belkahlia. Inspirés de l’enseignement du Bauhaus, qui a offert un modèle pour les écoles d’art de l’après-guerre, les artistes du groupe ont procédé à une requalification des notions de tradition, de modernité et d’avant-garde<sup>13</sup>. Il s’agissait également de questionner, toujours dans l’esprit du Bauhaus, certaines catégories, classifications et hiérarchisations héritées de l’époque coloniale, notamment celle séparant les pratiques artistique et artisanale<sup>14</sup>, dans une optique de revalorisation de l’artisanat et d’inscription de celui-ci dans une complémentarité dynamique avec l’art. Dans l’esprit des membres du groupe de Casablanca, l’artisanat ne constitue pas un art inférieur, mais un « art autonome combinant forme, fonction, couleur et beauté »<sup>15</sup>.

## LE DILEMME DE L’ARTISTE MAROCAIN

Le projet de constitution d’une avant-garde artistique, en lien avec une régénération et une réhabilitation de l’artisanat, engage une forme d’appropriation différente des arts traditionnels; il ne s’agit ni de la saisine inactive, muséifiante et arrêtée du colon, ni du rapport naturel, spontané et évident de l’usager, pour qui ces arts ont la familiarité et la récurrence de la vie quotidienne, mais d’une relecture critique, orientée par une visée d’édification d’une modernité plastique marocaine, et adossée à un système d’interprétation historique et formel propre au groupe. Il n’est pas anodin qu’en lieu et place du buste gréco-romain, symbole et standard de l’esthétique occidentale, au sein de laquelle il remplit une fonction canonique et fondationnelle, l’Ecole de Casablanca ait préféré accrocher un tapis marocain<sup>16</sup>.

La façon dont cette visée s'est manifestée et s'est enchâssée dans les parcours biographiques des artistes, ainsi que les usages qui en ont été faits, ont grandement varié. A la fin des années 1950 et au début des années 1960, nombre d'artistes de ce qui allait plus tard devenir le Groupe du Casablanca avaient cumulé un répertoire de méthodes, de techniques, de pratiques et de savoirs-faire picturaux, mais ce corpus lentement acquis ne déterminait pas seul leur identité artistique. Celle-ci restait ouverte, poreuse, et les interrogations identitaires et sociales, portant sur leur situation individuelle et collective ainsi que leur art étaient vécues dans leur chair, tout comme elles conditionnaient leur expérience plastique. Les deux versants étaient étroitement corrélés, rejaillissaient l'un sur l'autre, et l'intense activité réflexive dans laquelle ils se sont individuellement et collectivement engagés a conduit à un processus qui visait autant l'élaboration de soi que l'élaboration d'un art. Enfin, tous se percevaient pleinement comme acteurs du changement dans le Maroc indépendant.

Pour Belkahia, ce fut après Paris, Prague, la découverte marquante d'Auschwitz, et des influences majeures comme celle de Paul Klee, puis le retour au Maroc pour diriger l'École des Beaux-Arts de Casablanca en 1962, que se ressentit la volonté de rupture avec l'art occidental. Dès 1965, il abandonne la peinture de chevalet et, partant, la vision picturale académique pour se rapprocher du geste des artisans. A la toile allait se substituer le cuivre puis la peau. Se fit peu à peu place dans son œuvre tout un inventaire de symboles, de pictogrammes et de signes graphiques amazighs, arabes, africains, sahariens, islamiques, ainsi qu'un glossaire de formes géométriques inspirées des arts et de la pratique ornementale traditionnels, qui ont fini par constituer «l'alphabet personnel»<sup>17</sup> de l'artiste.

Chez Mohammed Chabaâ, ce fut après Rome, les influences de Kandinsky et de Picasso, puis de différents mouvements: néo-réalisme socialiste de Renato Guttuso, peinture spatiale, peinture gestuelle. Rentré au Maroc en 1964, puis nommé deux ans plus tard enseignant à l'École des Beaux-Arts de Casablanca, il mènera des investigations plastiques qui le conduiront à repenser sa pratique artistique.

La même visée apparut à Melehi après Séville, Madrid, Rome, Paris ou encore les Etats-Unis entre 1955 et 1964. A son retour au Maroc en 1964, Mohamed Melehi vivait, selon ses propres termes, une situation de «non-identification». Les différents modèles intériorisés au fil des ans ont continuellement abreuvé sa palette: de l'académisme classique à la brutalité expressive et sincère des jutes de Millares d'où la peinture paraît transpirer plutôt qu'apposée sur la toile, s'écoulant comme une sève des entrailles de l'œuvre et séchant à sa surface; la fascination exercée par Alberto Burri, puis la soudaineté des couleurs de Frank Stella, d'Ellsworth Kelly et des tenants de l'abstraction hard edge; l'Op Art, l'action painting, la peinture organique et spatiale, le dripping ou encore le collage. Toutes ces expérimentations, toutes ces recherches peuvent combler un artiste; encore faut-il qu'il accepte d'arracher son identité artistique aux questionnements, relégués dans le domaine privé ou examinés dans une simple approche auto-confirmatoire, sur son identité individuelle et sociale. Mais, pour Melehi comme pour les autres artistes du groupe de Casablanca, ce questionnement était central: que pourrait bien être un art marocain, en lien avec une identité marocaine ? Et que pourrait être la place, le rôle et le programme de l'artiste dans la société ?

Il était tout simplement impossible d'apporter directement une réponse au dilemme posé, car il fallait d'abord élaborer, découvrir et élucider les termes mêmes de l'équation, qui étaient des inconnus: un art marocain était encore à inventer, la place de l'artiste à construire, son rôle à penser et son programme à élaborer. L'identité nationale était au cœur d'un chantier ouvert, alimenté en sous-main par les logiques et les enjeux politiques, sociaux et régionaux de l'époque. Il était encore trop tôt; celle-ci n'était ni pleinement formulée, ni entièrement solidifiée, mais encore en genèse. Les éléments à en tirer pour un art marocain étaient donc toujours méconnus, tributaires de la redécouverte de tout un pan de l'histoire et des traditions du pays. Ce faisant, la façon même dont la problématique pouvait être posée, puis la série de réponses potentielles à y apporter, ne pouvaient être découvertes qu'en action.

## EDIFICATION D'UNE MODERNITÉ ARTISTIQUE

Pour Mohamed Melehi Et Mohammed Chabaâ, ce fut un chantier de «déblayage»<sup>18</sup> visant à ranimer une tradition plastique nationale. Inhibé par des décennies de délabrement, d'affadissement, de mésusage, d'œuvre coloniale en somme, et enfoui sous des couches successives et sédimentées de normes esthétiques occidentales et de dressage du regard, tout un monde des formes avec ses ses significations symboliques, psychologiques et culturelles resta, pour longtemps, comme figé dans l'éternité stérile du musée, subissant passivement les cycles de lavage du temps. Quelques années de colonisation aidant, ne subsistait des arts traditionnels qu'un assemblage disparate de couleurs et des motifs réduits à leur substance géométrique ou à des agréments de coloriste. Une tapisserie composite d'arts vernaculaires, égarée et défraîchie au mur du hall de transit des civilisations que traversent les nations avec leurs bottes de sept lieues, s'arrêtant quelquefois à sa hauteur dans un moment d'ennui ou de rétrospection, pour le plaisir de la contemplation historique ou le bonheur du dépaysement ou, plus certainement, pour mesurer au retard qu'une culture leur semble véhiculer le développement qu'il leur semble avoir accompli, avant de reprendre l'interminable chemin, qu'on n'arrête pas comme chacun le sait, du progrès. Ou alors, c'est mobilier pour salle d'attente de l'histoire que furent ces arts: ni pleinement d'aujourd'hui ni tout à fait d'hier, enracinant dans un passé indistinct et rêvé une nation aux prises avec le présent filant, et paré des propriétés même de l'attente sans issue, comme temporalité bouchée et impossibilité de l'agir.

La redécouverte des arts traditionnels marocains par Melehi se fit par l'entremise de Bert Flint. Des excursions plastiques et mémorielles menèrent l'artiste aux mosquées et aux zaouïas du sud; se révélera à lui le chromatisme échauffé, débridé et éclatant de leurs boiseries peintes. Les formes rencontrées et leurs significations occupèrent longtemps l'artiste, qui s'intéressa aux innombrables signes contenus dans les fibules de différentes régions du Maroc, jusqu'au mysticisme rudimentaire des gravures rupestres du mont Yagour, ses cercles refermés sur eux-mêmes comme d'impénétrables

énigmes et travaillés sur leur circonférence par différents motifs géométriques intérieurs, successifs ou imbriqués.

Alors, il a fallu redécouvrir, réhabiliter, trier, «faire un choix dans notre passé»<sup>19</sup>. La finalité n'étant pas seulement de donner naissance à une nouvelle création artistique marocaine, mais aussi de bénéficier de la sécurité de qui «sait qui [ il ] est»<sup>20</sup>. La quête d'identité artistique fut en même temps une quête identitaire et une quête plastique; pour la «reprise de soi» selon Melehi; pour «une redécouverte et une liaison» avec les traditions nationales, écrit Chabaâ<sup>21</sup>. Les artistes impliqués dans cette entreprise parvinrent à déjouer les pièges routiniers du réinvestissement de la tradition: nul décrochage du monde et nul repli sur soi, ce travail devant «amener plus tard à aborder un dialogue avec les autres cultures. On ne peut pas dialoguer avec les autres si on ne se connaît pas soi-même»<sup>22</sup>. Nulle nostalgie d'un passé mythifié qu'il s'agit de refonder sur le canevas du présent, «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»<sup>23</sup>.

Pour Farid Belkahia aussi, recoudre la trame de l'histoire ne vise pas à ériger le passé en instance d'immobilité hiératique. La tradition est considérée comme interface d'enracinement et de projection, génératrice d'apport pour le présent et l'avenir. Elle est envisagée comme «futur de l'homme»: «seul notre passé est à même de nous permettre l'accès à la modernité. Je ne connais pas de modernité anhistorique»<sup>24</sup>. Il en va de même pour Mohamed Hamidi, pour qui «il faut que la peinture renoue avec nos traditions, se nourrisse d'abord des valeurs proprement nationales dans tous les domaines»<sup>25</sup>, ainsi que Mohamed Aâtallah, selon qui «la peinture peut contribuer à l'élaboration de la culture d'une nation», pour peu que les artistes parviennent à bout de «l'immense travail de redécouverte qui nous attend»<sup>26</sup>.

## UNE VISÉE DE RÉNOVATION

Ni patrimonialisation de l'histoire, ni tentative de résurrection de ce qui fut dans un siècle où il n'est

« DE L'EXPOSITION MANIFESTE DE LA  
PLACE JAMÁA EL FNA A LA NAISSANCE  
DU MOUVEMENT DE CASABLANCA »



► l'artiste italien Agostino Bonalumi debout au centre, en visite dans l'atelier de peinture de Mohamed Melehi en compagnie de Farid Belkahia, de Mohammed Chabâa, et des élèves de l'atelier. Ecole des Beaux Arts de Casablanca, 1965

Courtesy Houssein Miloudi





Bert Flint & Houssein Miloudi en 1967 lors d'un voyage d'étude dans la région de Taroudant



plus, donc, mais volonté de bénéficier d'une assise et d'un point de contact et d'entrée à la modernité, sans que cette accession ne soit aliénante ou n'engendre une dépossession de soi.

La redécouverte de nouveaux fondements ne va pas sans une entreprise de réadaptation touchant la sphère de l'acquis. Les expressions plastiques ne sont pas des éléments isolés, ou des choix formels indéfiniment malléables et déclinables en toute situation: leur incorporation génère une activité mentale permettant d'organiser, de classer, de rendre intelligible et de faire sens du monde perçu pour sa restitution dans l'œuvre. Elles véhiculent des démarches et des intentions, des imaginaires, des représentations et des modes d'assimilation du réel; des façons de se saisir et de travailler un matériau, fut-il physique, intellectuel, symbolique ou psychologique. Elles engendrent, enfin, des rapports particuliers à un ensemble de données, notamment celles relevant du passé ou de la tradition.

C'est donc tout un travail d'harmonisation de leurs premiers acquis avec leurs nouvelles investigations plastiques que le noyau dur du Groupe de Casablanca a dû entreprendre. Il leur a fallu renégocier la place des premières pratiques, recueillies durant leurs études et leurs multiples séjours de jeunesse, dans leur nouveau travail, et donc réincorporer d'anciens apprentissages en lien avec de nouveaux enjeux, de nouveaux enseignements et de nouveaux usages. Ce fut un processus de réactualisation, voire de réannexion d'expressions plastiques patiemment amassées et emmagasinées au fil des ans, à travers une relecture critique. Certaines approches artistiques ont été momentanément délaissées, puis réinvesties plus tard, selon les inclinations du moment<sup>27</sup>; dans d'autres cas, ce travail s'est fait sur le mode de la dépossession, du dessaisissement ou du dépassement simple.

Jamais les termes «interrogation» et «questionnement» n'ont été autant utilisés en art que de nos jours, et jamais n'ont-ils conduit à ébaucher des réponses si semblables, à apporter des conclusions si difficilement différenciables et à nourrir des travaux et des propositions plastiques finalement si peu caractéristiques. C'est que bien souvent, le questionnement naît d'une division du travail cloisonnant nettement la pratique artistique en tant que telle du sujet

de son interrogation, de sorte que le doute, l'incertitude, la remise en question, le flottement décisionnel et la contestation intérieure que le questionnement génère ne contaminent pas l'identité artistique. Ou alors, de façon superficielle, en poussant l'artiste à légèrement rectifier sa formule plastique — apparition de nouvelles couleurs ou de nouveaux motifs, expérimentations avec de nouveaux matériaux, selon arrivage de la saison. L'on conviendra que la démarche est sécurisante: peu sont prêts à prendre le risque de perdre leur art pour l'acquérir de nouveau. Mais elle présente l'écueil de fausser le procédé du questionnement: le lieu d'où ce dernier est posé, ainsi que ce que la somme des éléments inclus ou exclus de ses termes déterminent en partie le type de réponse qui sera obtenu. L'aventure du Groupe de Casablanca offre un exemple d'une remise en question radicale de pratiques artistiques — celle d'un lieu et d'une époque et, surtout, celles incorporées par soi-même, objets d'une plus grande intimité intérieure, et donc sujettes à un plus fort degré de résistance au changement. Les artistes du groupe ont, chacun, suivi son cheminement propre, tout en maintenant pendant quelques années un programme d'action commun.

Avec le décès de Mohamed Melehi, s'éteint l'animateur et l'infatigable étincelle du groupe de Casablanca, dont il fut l'un des instigateurs et le dernier membre fondateur encore en vie.

Pour situer la démarche de Mohamed Melehi dans le contexte qui est le sien, et qui lui adjuge pour ainsi dire sa valeur, la réflexion sur la tradition n'avait rien d'évident à son retour au Maroc. Elle pouvait même couvrir de suspicion. L'indépendance du pays acquise, tout se passa comme si «la récupération par le Maroc [...] de la conduite autonome de sa destinée avait pour effet de désamorcer en tant que problème la question du rapport au passé et à sa gestion»<sup>28</sup>, les différentes traditions du pays s'étant simplement vues créditer d'une sorte de «coefficient d'évidence» qui aurait dispensé de mettre en œuvre des modalités spécifiques «de valorisation»<sup>29</sup>. Ou alors, comme si la sollicitude patrimoniale du Protectorat à l'endroit de la tradition matérielle «entachait celle-ci d'une suspicion qui en rendait le souci de conservation difficilement énonçable dans le registre du patrimoine»<sup>30</sup>. Mohamed Melehi, ainsi que les autres artistes du Groupe de

Casablanca, devança de près de vingt ans l'élan de prise en charge du passé par le politique durant la vague de la «patrimonialisation» qui a déferlé sur le Maroc au cours des années 1980. Il élaborait et mit en œuvre des registres et des modes novateurs et audacieux de régénération de la tradition, en l'inscrivant dans la trame du présent et comme lieu d'engendrement de l'avenir. Ce faisant, le Groupe de Casablanca proposa une voie de règlement à l'insoluble dilemme de la tradition et de la modernité, qui souvent oppose deux pôles, orné chacun de vertus rêvées, faussement inconciliables et exclusives. Loin, si loin de certaines itérations négatives du réinvestissement du passé comme sphère de repli et d'enfermement sur soi.

C'est ainsi que Meheli édifia, en compagnie des autres artistes du Groupe de Casablanca, une modernité autre qu'occidentale, mais tout autant pionnière, hardie et avant-gardiste. Une modernité enracinée dans un passé réactivé, nourrie par le présent et construisant les moyens de son prolongement et de son passage à la postérité; sa trace se perpétuera dans le futur de la pratique plastique marocaine — qu'il aura indéniablement contribué à façonner.

1 Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot et Rivages, 2002, p. 139.

2 Abdelmajid Arrif, *Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale: Le cas du Maroc*, *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°73-74, 1994, p. 159.

3 Baptiste Buob, *Les artisans du patrimoine: Regard ethnologique sur les dinandiers de Fès et la patrimonialisation au Maroc*, *Revue Hespéris-Tamuda*, volume XLV, 2010, pp. 119-128.

4 Baptiste Buob, *op.*, cit.

5 *Sur la déstructuration des corporations et d'une partie des relations et des échanges sociaux auxquels était adossée la production artisanale*, voir: Marion von Osten, *Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, Valiz, 2017, p. 51. *Sur la question de la distorsion de l'usage et du glissement vers la décoration de la production artisanale — que les objets connaissent des modifications profondes visant à répondre aux attentes des touristes, ou qu'ils restent structurellement les mêmes*, voir: Valérie Perlès, *L'artisan face au tourisme: un passeur d'espaces et de temps*, *Revue Espaces Et Sociétés*, n°128-129, 2007, pp. 201-204.

6 *Le même processus est observable ailleurs. Aux Andes par exemple, l'irruption de la demande touristique eut pour effet l'appauvrissement et la réduction du répertoire de formes tissées, qui perdirent leur fonction symbolique et devinrent de simples motifs décoratifs. Voir: Anath Ariel de Vidas, Mémoire textile et industries du souvenir dans les Andes. Identité à l'épreuve du tourisme au Pérou, en Bolivie et en Équateur*, Paris, L'Harmattan, 1996, 164 p.

7 *Voir à ce sujet: Moulim El Aroussi, La querelle de l'art naïf, Zamane*, n°98, janvier 2019.

8 *Sur le rôle joué par des passeurs comme Simone Gruner et Jacqueline Brodskis dans la formation et la promotion d'artistes naïfs*, voir Hamid Irbouh, *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco 1912-1956*, I.B. Tauris, 2013, pp. 204-222.

9 Morad Montazami, *Ornements transfrontières/avant-gardes marocaines: entre ésotérisme et post-colonialisme*, *Asiatische Studien - Études Asiatiques*, *Revue de la Société Suisse-Asie*, vol 70, n°4, 2017, pp. 1071-1092.

10 Jilali Gharbaoui, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, n°7-8, troisième et quatrième trimestres 1967, p. 53-55.

11 Morad Montazami, *op.*, cit.

12 Fatima-Zahra Lakrissa, « Il est nécessaire de revenir aux œuvres », p. 70, et Brahim Alaoui, Ahmed Cherkaoui – *Déchiffrer la mémoire*, p. 74, *Revue Diptyk*, n°43, avril-mai 2018.

13 Fatima-Zahra Lakrissa, *École des beaux-arts de Casablanca (1964-1970): Fonctions de l'image et facteurs temporels*, *Bauhaus Imaginista*, octobre 2018.

14 *Pour un regard sociologique sur le processus de différenciation du statut de l'artiste de celui de l'artisan en France*, voir Raymonde Moulin, *De l'artisan au professionnel: l'artiste*, *Revue Sociologie du travail*, n°25-4, 1983, pp. 388-403

15 Salma Lahlou, *Regaining our Gaze: Learning from the Casablanca School Today*, *The Journal of Modern Craft*, vol. 13 n°1, 2020, p. 103.

16 *Ibidem*.

17 Nagham Hodaifa, *Farid Belkahia*, Editions du Centre culturel du livre, 2020, p. 48.

18 Mohamed Melehi, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, n°7-8, troisième et quatrième trimestres 1967, p. 68.

19 Mohamed Melehi, *Ibid*.

20 *Ibidem*.

21 Mohamed Chabâa, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, *op.*, cit., p. 39.

22 Mohamed Chabâa, *Ibid*.

23 *Ibidem*.

24 Farid Belkahia, *Revue noire*, n°12, 1994.

25 Mohamed Hamidi, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, *op.*, cit., p. 51.

26 Mohamed Aâtallah, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, *op.*, cit., p. 24.

27 *Durant les dernières années de sa vie, Mohamed Melehi avait, selon Mostafa Nissabouri, ressenti un besoin de plus en plus grandissant de renouer avec les compositions sur toile de jute, abandonnées pendant de longues années au profit d'autres techniques et d'autres préoccupations picturales, comme on peut lire dans le texte rédigé par l'auteur pour ce catalogue. Des réinvestissements similaires d'anciennes expressions plastiques peuvent être observés chez d'autres artistes.*

28 Alain Roussillon, *À propos de quelques paradoxes de l'appropriation identitaire du patrimoine*, in *Patrimoines en situation: Constructions et usages en différents contextes urbains*, Presses de l'Ifpo, 2010.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

# ANTICIPATING THE PAST, BRINGING FRESH MOMENTUM TO MODERNITY : THE VENTURE OF THE CASABLANCA MOVEMENT

When in 1956 the French colonial authorities handed over the keys, we inherited a country that was painstakingly maintained in its original, pristine condition with the patience of a janitor or a dedicated archivist. Everything was dusted and waxed, kept in order and stored on the proper shelf of the colonial empire for the visitors' convenience. Once national sovereignty was regained, there remained "fragments and shreds - institutional, aesthetic and ideological"<sup>1</sup>, material and ideological remnants of the colonial era.

In contrast to Algeria, where the colonial enterprise scrapped the local culture, in Morocco arose a concern for conservation alongside efforts dedicated to the "regeneration" of handicrafts, through the setting of a repertoire of patterns, forms and ornaments<sup>2</sup>, and the promotion of crafts serving an essentially decorative purpose. Moroccan crafts were granted a subordinate status and restricted to a low output volume, preventing their growth into a substitute industry for European manufactured products<sup>3</sup>, which gradually ended up fulfilling most functional and utilitarian uses. Small-scale craft production became part of a new market oriented towards tourism promotion<sup>4</sup>, which led to a change in both uses and users. Aesthetic and economic purposes progressively replaced the utilitarian, functional, symbolic, and even ritual content, tasks, and functions that were once fulfilled by artisanal objects. The reorientation of crafts towards tourist consumption had a far-reaching impact on the very aims and purposes that previously dictated their production and reception. By disrupting the trade networks in which these objects acquired a certain

significance, as well as the interplay of exchanges and social transactions in which they were embedded, they lost a share of their former social value, and were progressively removed from the ancient social categories and classifications in which they were inserted<sup>5</sup>. Finally, having now to satisfy the requirements of a different imaginary - Western, touristic, seeking exoticism, etc. - the craftsmen adapted to this niche by resorting to a limited stock of familiar-looking conventions, clichés, symbols, forms and stereotypes with strong connotations, and which could be easily read and understood by non-natives<sup>6</sup>.

As for arts, which were strictly dissociated from handicrafts - apart from the ancillary discipline of decorative arts - they were practiced by a minority of local natives throughout the colonial era. The so-called naive arts were the most strongly promoted, patronized and encouraged, and considered as the deep emanation of the Moroccan psyche whose instinctive, spontaneous and genuine nature had to be preserved. Art instructors, mostly french, prevented local artists from losing their "purity" or their "greenness" by limiting their acquisition of a more developed artistic background or an overly advanced training in Western painting techniques and expressions<sup>7</sup>.

## FROM GHARBAOUI & CHERKAOUI TO THE SCHOOL OF CASABLANCA

"The post-independence and more generally the post-colonial turning points entailed, for many Arab artists (whether trained in Europe

or not), to overcome a dual apparatus, one pedagogical and the other aesthetic", writes curator Morad Montazami<sup>8</sup>. The academism of the former colonial power, together with the various aesthetic models that it promoted - naive and folk arts, orientalism, etc. - have narrowed the horizon of possibilities, by clogging and dominating domestic arts production, and presenting themselves as the most strongly endowed with cultural legitimacy.

Two key individuals stood apart in the post-independence arts scene, as they explored new possibilities: Jilali Gharbaoui and Ahmed Cherkaoui.

Born in 1930 in Jorf El Melha, Jilali Gharbaoui studied at the Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris and at the Académie Julian. He moved to Rome in 1958, then to Paris the following year, before returning to Morocco. He then made numerous stays in the monastery of Toumliline, in the Middle Atlas, as well as in France and the Netherlands. His career was peppered with suicide attempts and internment in the Moulay Youssef hospital. His works bear the hallmark of a pictorial journey milestone by the assimilation and incorporation of different painting styles, as well as that of a deep, personal trauma. Upon his return to Morocco, Gharbaoui moved away from French Impressionism and German Expressionism in favor of a gestural and lyrical abstraction. His experimentations led him towards "bringing movement to the canvas, a rhythmic sense and, most importantly for me, finding the light"<sup>9</sup>.

Born in 1934 in Bejaâd, Ahmed Cherkaoui graduated from the Ecole des arts et métiers de Paris in 1959, then entered Jean Aujame's workshop in the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, which he left in 1961 to join the Warsaw Academy in Poland. After a brief stopover in Morocco, he returned to Paris where he secured a UNESCO scholarship. He then began studying the Berber sign and Arabic calligraphy, which he was introduced to at an early age during his studies in a Quranic school. His works

gradually asserted the importance of the sign, not only as graphic or pictorial material, but rather by acquiring a structuring dimension. The use of the tfinagh, a relatively minor alphabet at the time, is undoubtedly significant<sup>10</sup>. In Cherkaoui's work, the Amazigh alphabet is grasped through its primary units, to which the management of colors, volumes, as well as the reshaping of the sign's form, line and anatomical structure, either provide a certain perceptibility by rendering it as such, or amend its properties in order to bring out a dimension that can appear profoundly ideographic. Here can be felt the combined influence of Paul Klee and Roger Bissière, whose respective works, interwoven with ideograms and pictograms, have opened fertile ground for the interplay between writing and painting<sup>11</sup>.

Jilali Gharbaoui and Ahmed Cherkaoui were the forerunners of the coming Moroccan artistic modernity, by seeking a synthesis of Moroccan folk arts and traditions and European modern arts. The untimely deaths of the two painters, the first in 1971 and the latter in 1967, deprived them of taking part in the subsequent evolutions, to which they decisively contributed by tracing a path to overcome the dilemma of the Moroccan postcolonial artist.

Later this horizon was further expanded by Mohamed Melehi (1936-2020), Farid Belkahia (1934-2014) and Mohammed Chabaâ (1935-2013), the first core of the Casablanca group, which later welcomed Mohamed Hamidi (born in 1941), Mustapha Hafid (born in 1942) and Mohamed Ataallah (1934-2014). With the support of the art historian Toni Maraini (born in 1941) and the scholar in folk arts and rural traditions Bert Flint (born in 1931), they set up an innovative teaching program at the Casablanca School of Fine Arts, directed by Farid Belkahia since 1962.

Inspired by the Bauhaus doctrine, which provided a model for post-war art schools, the artists of the group re-evaluated the notions of tradition, modernity and avant-garde<sup>12</sup>. They also sought to challenge, again in accordance with the Bauhaus philosophy, certain categories, classifications and distinctions inherited from the colonial era, particularly the one separating arts and crafts,

in an effort to revamp the status of crafts and make them a dynamic counterpart to art. From the perspective of the Casablanca group members, crafts do not represent a low art, but an “autonomous art combining form, function, color and beauty”<sup>13</sup>.

### THE MOROCCAN ARTIST'S DILEMMA

The aim of setting up an artistic avant-garde, in conjunction with a revitalization and renewal of craftsmanship, calls for a different mode of appropriation of the traditional arts. It is neither the inactive, museifying and idle approach of the former colonizer, nor the natural, spontaneous and unquestioning attitude of the ordinary user, for whom these arts and crafts seem familiar and commonplace. It is rather a new approach, based on a historical and formal interpretation scheme specific to the group, and oriented towards a goal of creating a Moroccan artistic modernity. It is of noteworthy importance that in the Casablanca school, in lieu of the Greco-Roman bust, a symbol and standard of Western aesthetics, where it fulfills a canonical and fundamental role, the teachers chose to hang a Moroccan carpet<sup>14</sup>.

The way in which this goal became manifest and was inscribed in the artists' paths, as well as the practices that were adopted, varied greatly. By the late 1950s and early 1960s, many of the artists of the Casablanca Group had a rich array of pictorial methods, techniques and skills. However, this carefully accumulated knowledge alone was not sufficient to shape their artistic identity. Interrogations on their individual and collective status as artists defined their creative process. The two aspects were tightly interrelated and mirrored each other, and the intensive reflection that they engaged themselves in led to a process that was as much about self-construction as it was about the making of an art. And, most importantly, they considered themselves to be agents of change in independent Morocco.

For Belkahia, the desire to move away from Western art came after spending years in Paris, Prague, a memorable visit to Auschwitz, and the exposure to key artists such as Paul Klee. Belkahia returned to Morocco in 1962 to head the Casablanca School. In 1965, he abandoned easel painting and, from then on, the scholarly pictorial approach in favor of a more traditional craftsman's method. The canvas was to be substituted by copper and later by skin. Little by little, an inventory of symbols, pictograms and Amazigh, Arab, African, Saharan, Islamic graphic signs, as well as a lexicon of geometric forms inspired by traditional and ornamental arts became part of his work, and eventually constituted the artist's “personal alphabet”<sup>15</sup>.

For Mohammed Chabaâ, it was after Rome, the influences of Kandinsky, Picasso, and several other trends and styles: Renato Guttuso's socialist neo-realism, spatial painting, gestural painting. Back in Morocco in 1964, then appointed two years later professor at the School of Fine Arts of Casablanca, he started rethinking his own creative practice.

For Melehi, it was after Seville, Madrid, Rome, Paris and the United States between 1955 and 1964. On his return to Morocco in 1964, Mohamed Melehi was, in his own words, struggling with “non-identification”. The different styles he assimilated over the years have constantly enhanced his own palette: from classical academism to the expressive and sincere brutality of Millares' jutes, then the influences of Alberto Burri, of Frank Stella, Ellsworth Kelly and the leading proponents of Hard-edge abstraction, as well as the Op Art, action painting, organic and spatial painting, dripping and collage. All these influences and experiences can fulfill an artist's career aspirations. However, he has to be willing to wrest his artistic identity from interrogations regarding his individual, cultural and social identity, by pushing them into the realm of intimacy or by examining them in a simple self-confirmatory approach. But for Melehi as for the other artists of the Casablanca group, such

interrogation was pivotal: what could a Moroccan art be, in accordance with a Moroccan identity? And what could be the appropriate position, role and program of the artist in society?

It was simply impossible to provide a direct answer to this dilemma, because it was first necessary to discover and elucidate the very terms of the equation, which were all unknown: a Moroccan art had yet to be developed, the position of the artist to be defined, his role to be imagined and his program to be formulated. At the time, the national identity was still a work in progress fuelled by the political, social and regional issues and stakes. It was too premature, and the national identity was neither fully framed nor clearly articulated. Therefore, the elements to be drawn from it to produce a Moroccan art were still poorly known and relying on the rediscovery of a whole chapter of the country's history and traditions. In fact, the very way in which the artists' dilemma could be posed, and then the series of potential answers to be provided, could only be discovered in action.

### BUILDING AN ARTISTIC MODERNITY

For Mohamed Melehi and Mohammed Chabaâ, it was about “clearing history”<sup>16</sup> to bring back to life traditional arts. With the help of a few years of colonization, the traditional arts remained nothing more than a disparate assemblage of colors and motifs stripped down to their geometric substance or to mere colorful embellishments.

Melehi's rediscovery of traditional Moroccan arts was through Bert Flint. He made several field trips to the south's mosques and zaouïas. The intense, unbridled and colourful chromaticism of the woodworks marked him, as did the geometric patterns and forms he encountered and their meanings, which the artist spent years investigating. He was equally fascinated by the countless signs and symbols found in the fibulae of different parts of Morocco, right up

to the rudimentary mysticism of the Mount Yagour rupestrian engravings, with their mysterious circles enclosing different inner geometric motifs.

So, it was a matter of rediscovering, restoring, selecting and “making a choice in our past”<sup>17</sup>. The goal was not only to give birth to a new Moroccan art, but also to “knows who we are”<sup>18</sup>. The pursuit of artistic identity was at the same time a search for cultural identity, for the “reclaiming of self” according to Melehi, for “a rediscovery and a connection”<sup>19</sup> with the national culture and traditions, writes Chabaâ. The artists involved in this undertaking managed to avoid the routine dangers and hazards that arise when plunging back into tradition: there was no turning away from the world and no inward-looking attitude, as this work was intended “to lead to a dialogue with other cultures later on. One cannot dialogue with others if he doesn't know himself”<sup>20</sup>. There was no longing for a mythical past that needed to be recast, since “the status of traditional art in Morocco is futuristic. Its adaptability enables us to immediately establish ourselves among the most revolutionary artistic questioning movements in the world”<sup>21</sup>.

For Farid Belkahia too, stitching up the thread of history is not about bringing the past into a state of immobility. Instead, tradition is seen as providing input for the present and the future. “Only our past is able to give us access to modernity. I know of no anhistorical modernity”<sup>22</sup>. The same goes for Mohamed Hamidi, for whom “painting must revive our traditions, be nourished first of all by national values”<sup>23</sup>, as well as Mohamed Aâtallah, who believed that “painting can contribute to the development of a nation's culture”, provided that artists succeed in the “immense work of rediscovery that awaits us”<sup>24</sup>.

### A FOCUS ON RENOVATION

In other words, it wasn't an attempt to resurrect what once was and used to be at a time when it no longer exists, but instead a desire to benefit from a bedrock and an entry point to modernity, without

such entry being alienating or engendering self-dispossession.

The discovery of new principles and fundamentals calls for a review of the previously gained knowledge. Plastic expressions are not individual and isolated components, or formal choices that can be indefinitely transformed and used in any situation: their adoption generates a mental activity that makes it possible to organize, classify and make sense of the perceived world for its rendering in the art work. They convey approaches and intentions, imaginaries, representations and modes of assimilating reality, as well as ways of handling and processing materials and objects, be it physical, intellectual, symbolic or psychological. Finally, they also involve specific connections to a set of data, in this case the past and tradition.

The Casablanca Group had to harmonize their first learnings with their new artistic investigations. They had to reassess their previous practices, learnings and approaches in relation to new issues, new experiences and new goals through a critical rereading. Some artistic approaches were momentarily abandoned, then later re-used, others were simply dismissed.

Never have the words “interrogation” and “questioning” been used as much in art as they are today, and never have they led to such strikingly similar answers, to conclusions that are barely distinguishable, and to creations and projects that are ultimately so uncharacteristic. This is because very often, questioning is born from a division of labor that clearly separates artistic practice as such from the matter of its interrogation, so that the doubt, uncertainty and insecurity that questioning generates do not contaminate artistic identity. Or perhaps, in a superficial way, by pushing the artist to slightly adjust his visual formula - bringing in new colors or new motifs, experimenting with new materials, etc. One will agree that this approach is rather risk-free: few are ready to risk losing their art in order to acquire it again. But it has the pitfall of distorting the process of questioning: both the

site from which the interrogation originates, and the sum of elements that are included or excluded from its scope determine the outcome of this process. The journey of the Casablanca Group provides an example of how to radically question artistic practices - those of a time and place and, above all, those incorporated by oneself, which are subject to a greater inner intimacy, and therefore to a greater level of resistance to change. The artists in the group have each followed their own path, while maintaining for a few years a common action program.

With the passing of Mohamed Melehi, we now lost the driving force of the Casablanca group and its last surviving founding member.

To put Mohamed Melehi's initiative in its proper context, it is worth mentioning that working on national traditions was not a matter of course upon his return to Morocco. It could even have raised some suspicion. When the country gained independence, it seemed as if “the recovery by Morocco [...] of the autonomous conduct of its destiny had the effect of defusing as a problem the issue of the relationship to the past and its management”<sup>25</sup>. The country's diverse traditions have simply been credited with a sort of “coefficient of evidence that exempted the authorities from having to implement specific modalities”<sup>26</sup> of conservation and valorization. Or else, as if the Protectorate's care for material culture “tainted it by suspicion, which made it difficult to express concern”<sup>27</sup> in this regard, or call for conservation of the cultural heritage. Mohamed Melehi, as well as the Casablanca Group's artists, preceded by nearly twenty years the political impulse that led to care for the past during the 1980s. They developed and implemented innovative and bold registers and modes of reviving tradition. In doing so, they offered a way out of the inextricable dilemma of tradition and modernity, which often opposes two poles each adorned with ideal virtues that are falsely irreconcilable and exclusive.

This is how Melehi built, along with the

Casablanca Group, a modernity other than Western, but just as pioneering, daring and avant-gardist. A modernity rooted in a reactivated past, fueled by the present and building the means of its passage to posterity; his legacy will be passed on to future generations of Moroccan artists, and will be long remembered in the national arts scene - which he undeniably helped to shape.

- 1 Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996, 248 p.
- 2 Abdelmajid Arrif, *Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale: Le cas du Maroc*, *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n°73-74, 1994, p. 159.
- 3 Baptiste Buob, *Les artisans du patrimoine: Regard ethnologique sur les dinandiers de Fès et la patrimonialisation au Maroc*, *Revue Hespéris-Tamuda*, volume XLV, 2010, pp. 119-128.
- 4 Baptiste Buob, *op.*, *cit.*
- 5 *On the demise of corporations and of some of the social relations and interactions that supported artisanal production*, Marion von Osten, *Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, Valiz, 2017, p. 51. *On the issue of usage distortion and the shift towards decoration in handicraft production - whether the objects underwent profound changes to meet the expectations of tourists, or whether they remained essentially the same*, Valérie Perlès, *L'artisan face au tourisme: un passeur d'espaces et de temps*, *Revue Espaces Et Sociétés*, n°128-129, 2007, pp. 201-2014.
- 6 *The same problem was observed elsewhere. In the Andes, for instance, the surge in tourist demand led to the impoverishment and reduction of the repertoire of woven forms, which lost their symbolic function and became mere decorative motifs: Anath Ariel de Vidas, Mémoire textile et industries du souvenir dans les Andes. Identité à l'épreuve du tourisme au Pérou, en Bolivie et en Équateur*, Paris, L'Harmattan, 1996, 164 p.
- 7 Hamid Irbouh, *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco 1912-1956*, I.B. Tauris, 2013, pp. 204-222.
- 8 Morad Montazami, *Ornements transfrontières/avant-gardes marocaines: entre ésotérisme et post-colonialisme*, *Asiatische Studien - Études Asiatiques, Revue de la Société Suisse-Asie*, vol 70, n°4, 2017, pp. 1071-1092.
- 9 Jilali Gharbaoui, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, n°7-8, third and fourth quarters 1967, p. 53-55.
- 10 Morad Montazami, *op.*, *cit.*
- 11 Fatima-Zahra Lakrissa, « Il est nécessaire de revenir aux œuvres », p. 70, and Brahim Alaoui, Ahmed Cherkaoui - *Déchiffrer la mémoire*, p. 74, *Revue Diptyk*, n°43, avril-mai 2018.
- 12 Fatima-Zahra Lakrissa, *Ecole des beaux-arts de Casablanca (1964-1970): Fonctions de l'image et facteurs temporels*, *Bauhaus Imaginista*, october 2018.
- 13 Salma Lahlou, *Regaining our Gaze: Learning from the Casablanca School Today*, *The Journal of Modern Craft*, vol. 13 n°1, 2020, p. 103.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Nagham Hodaifa, Farid Belkahia, *Editions du Centre culturel du livre*, 2020, p. 48.
- 16 Mohamed Melehi, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, n°7-8, third and fourth quarters, 1967, p. 68.
- 17 Mohamed Melehi, *Ibid*.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Mohamed Chabâa, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, *op.*, *cit.*, p. 39.
- 20 Mohamed Chabâa, *Ibid*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Farid Belkahia, *Revue noire*, n°12, 1994.
- 23 Mohamed Hamidi, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, *op.*, *cit.*, p. 51.
- 24 Mohamed Aâtallah, *Questionnaire*, *Revue Souffles*, *op.*, *cit.*, p. 24.
- 25 Alain Roussillon, *À propos de quelques paradoxes de l'appropriation identitaire du patrimoine*, in *Patrimoines en situation: Constructions et usages en différents contextes urbains*, Presses de l'Ifpo, 2010.
- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*.

PLANCHE  
INDICATIVE IV



« LES ÉTUDIANTS DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS  
DE CASABLANCA AUX AVANT-POSTES DES  
EXPÉRIMENTATIONS ARTISTIQUES »

**Lot 8****Ghattas Abdelkrim  
(Né en 1945)**

Maroc Sans Limite, 1973-74  
Huile sur panneau  
Signée en bas à droite  
Contresignée, datée et titrée au dos  
123 x 94 cm

Maroc Sans Limite, 1973-74  
Oil on panel  
Signed lower right  
Countersigned, dated and titled on the back  
123 x 94 cm

150 000 - 200 000 DH  
15 000 - 20 000 €

Cette œuvre fut exposée à la  
biennale de Bagdad en 1974

This artwork was exhibited  
during Baghdad's biennale in 1974



**Lot 9****Rahoule Abderrahman  
(Né en 1944)**

Composition, 1974  
Acrylique sur toile  
Signée et datée en bas à gauche  
90 x 134 cm

Composition, 1974  
Acrylic on canvas  
Signed and dated lower left  
90 x 134 cm

120 000 - 150 000 DH  
12 000 - 15 000 €





**Lot 10****Houssein Miloudi**  
**(Né en 1945)**

Sans Titre, 1967  
Acrylique sur toile marouflée sur panneau  
Signée et datée en bas à droite  
Contresignée, datée et titrée au dos  
100 x 100 cm

Untitled, 1967  
Acrylic on canvas mounted on panel  
Signed and dated lower right  
Countersigned, dated and titled on the back  
100 x 100 cm

180 000 - 220 000 DH  
18 000 - 22 000 €



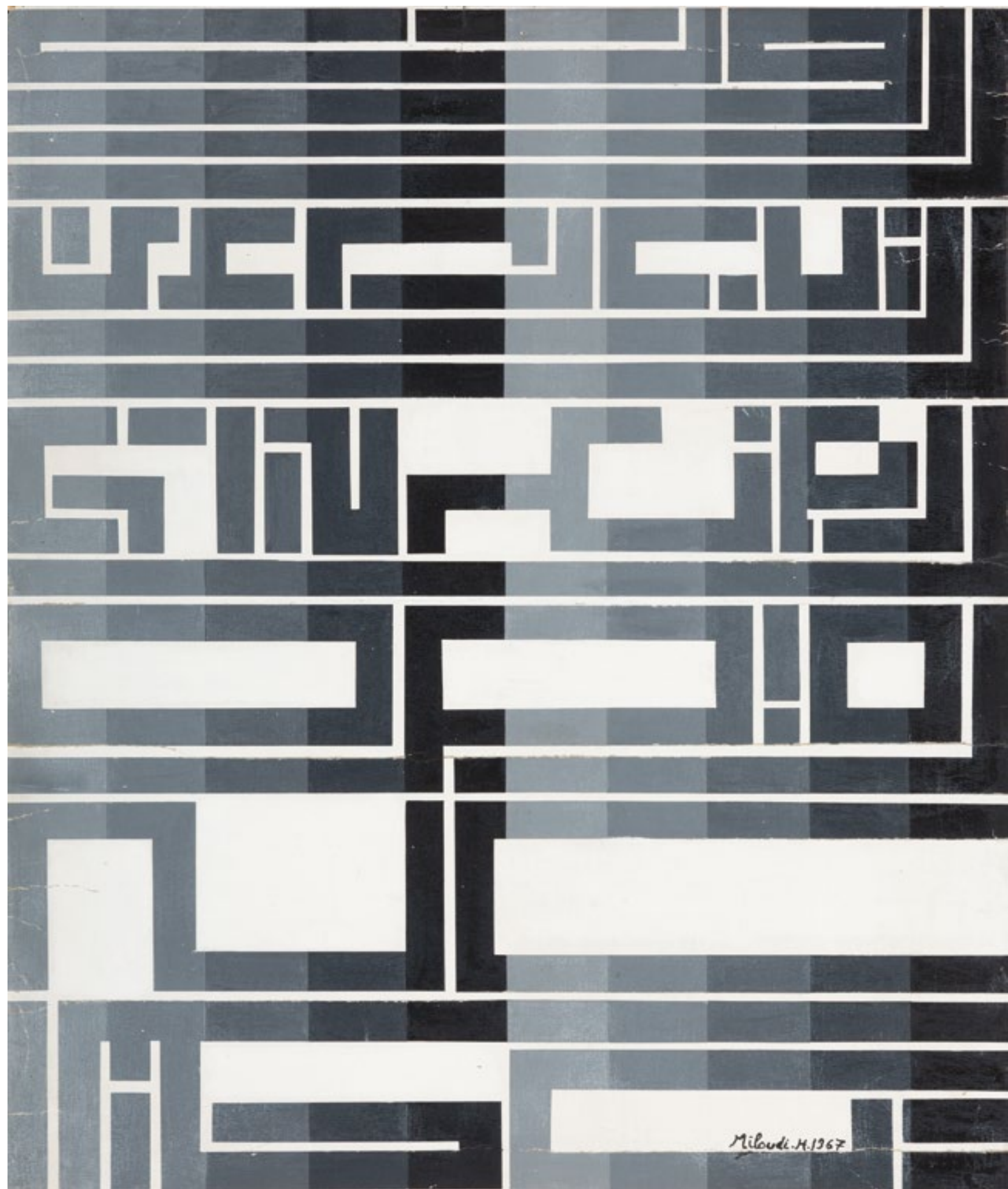
**Lot 11**

**Houssein Miloudi**  
(Né en 1945)

Al Fane, 1967  
Acrylique sur carton  
Signée, datée en bas à droite  
Contresignée, datée et titrée au dos  
75 x 64 cm

Al Fane, 1967  
Acrylic on cardboard  
Signed, dated lower right  
Countersigned, dated and titled on the back  
75 x 64 cm

80 000 - 120 000 DH  
8 000 - 12 000 €



**PLANCHE  
INDICATIVE V**





**BIOGRAPHIE  
ABDALLAH EL HARIRI  
(NÉ EN 1949)**

Né en 1949 à Casablanca, Abdallah El Hariri suit les cours de l'École des Beaux-arts de Casablanca de 1966 à 1969. Il s'inscrit en 1973 à l'Institut européen d'architecture et de design à Rome et en 1980 fait un stage de gravure à Lodz en Pologne. El Hariri est peintre et graphiste et sa première exposition personnelle a eu lieu en 1973 à Casablanca. Il participa activement aux multiples événements organisés par l'AMAP dès sa création.

*«L'espace a éclaté dans son ambiguïté graphique...  
Mouvant, il ne cloisonne plus le rapport forme-fond, mais  
au contraire, il laisse les éléments formels faire librement  
irruption. Ces éléments – signes calligraphiques,  
traces graphiques, symboles pictographiques – fêtent  
la vibration des couleurs. Ils transgressent l'ordre  
originel...».*



Mohammed Chabâa  
& Abdallah El Hariri à  
l'école des Beaux-Arts  
de Casablanca, 1967

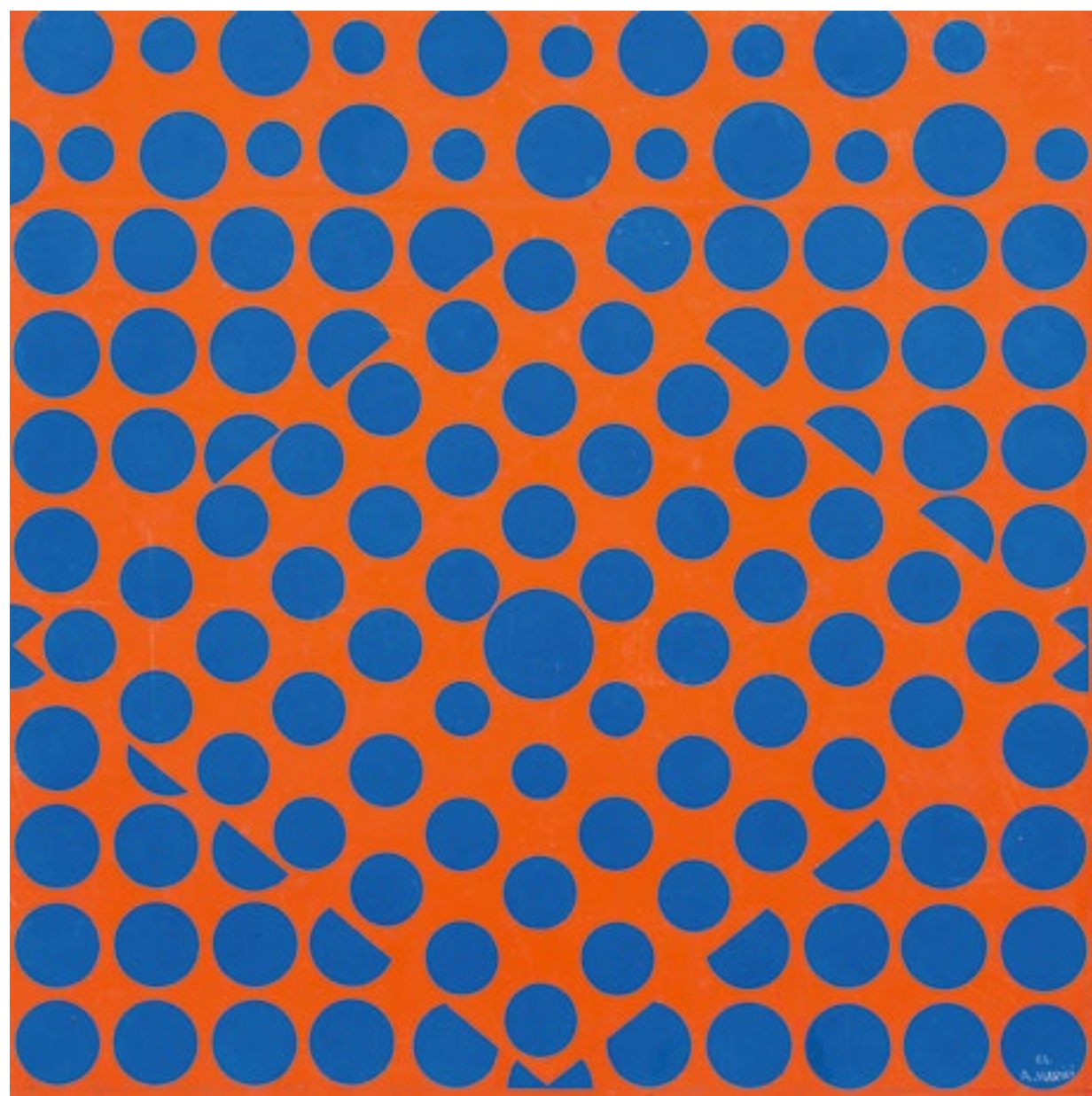


**BIBLIOGRAPHIE**

- «Artistes marocains contemporains», de Mostafa Chebak, édité par Raja Belamine Hasnaoui et Shashoua press, 2007
- «Peintre et identité, l'expérience marocaine», de Khalil M'Rabet, Editions l'Harmattan, 1989
- «L'art contemporain au Maroc», de Mohamed Sijelmassi, ACR Editions, 1989

**BIOGRAPHIE  
EXTRAITE  
DE L'OUVRAGE**

«Dictionnaire des artistes contemporains du Maroc»  
de Dounia Benqassem aux éditions AfricArts



**Lot 12**

**Abdallah El Hariri**  
(Né en 1949)

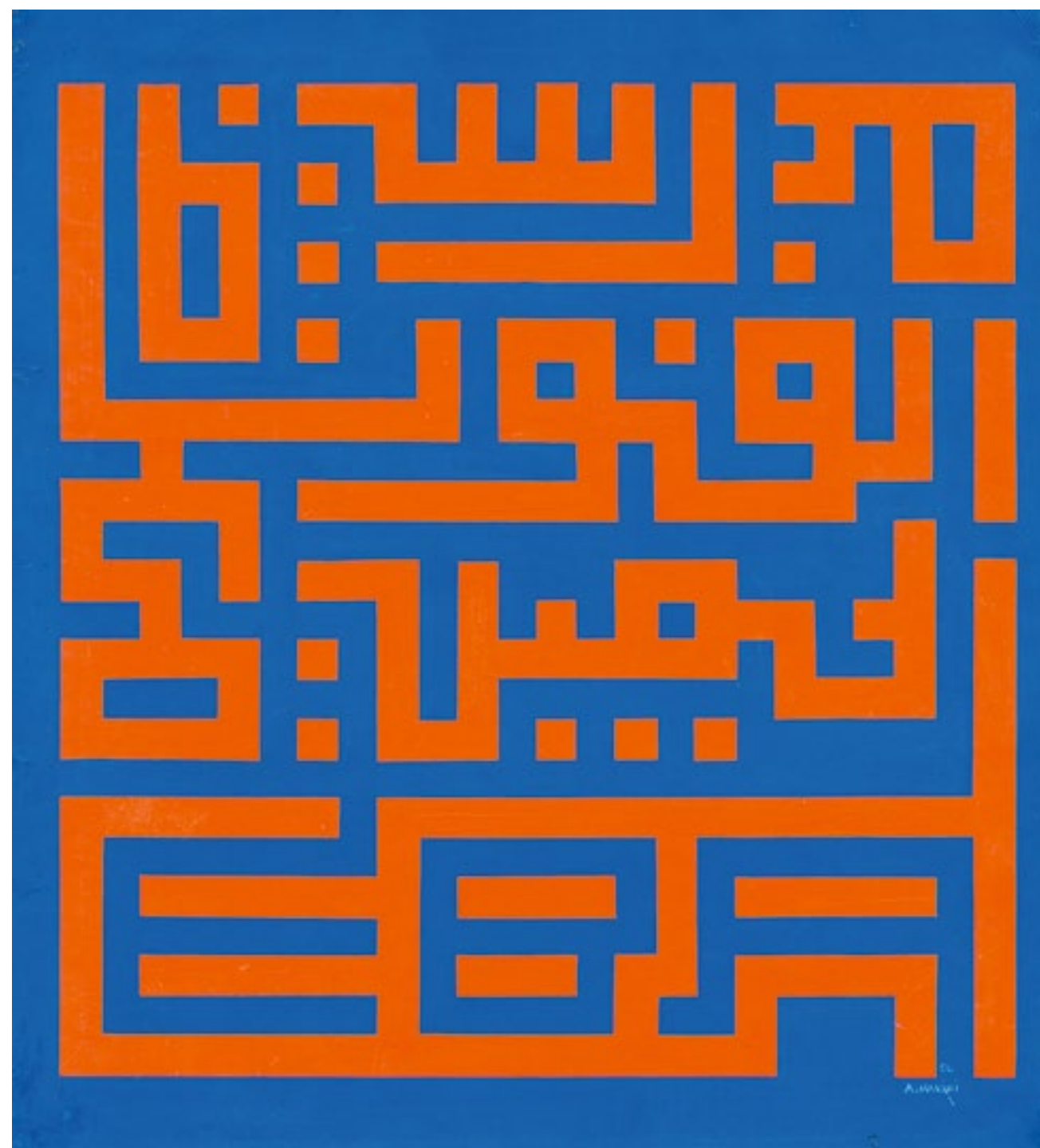
80 000 - 120 000 DH  
8 000 - 12 000 €

Composition, 1969  
Gouache sur carton  
Signée en bas à droite  
Contresignée et datée au dos  
50 x 50 cm

Annotation au dos :  
Ecole des Beaux-Arts  
de Casablanca

Composition, 1969  
Gouache on cardboard  
Signed lower right  
Countersigned and dated on the back  
50 x 50 cm

Annotation on the back :  
School of Fine Arts  
of Casablanca



Composition, 1969  
Gouache sur carton  
Signée en bas à droite  
Contresignée et datée au dos  
58 x 53 cm

Annotation au dos :  
Ecole des Beaux-Arts  
de Casablanca

Composition, 1969  
Gouache on cardboard  
Signed lower right  
Countersigned and dated on the back  
58 x 53 cm

Annotation on the back :  
School of Fine Arts  
of Casablanca

**Lot 13**

**Abdallah El Hariri**  
(Né en 1949)

80 000 - 120 000 DH  
8 000 - 12 000 €

PLANCHE  
INDICATIVE VI



« 1969-1975  
AFFIRMATION D'UN  
NOUVEAU LANGAGE VISUEL »

**Lot 14**

**Mohamed Melehi**  
(1936-2020)

Composition, 1971  
Acrylique sur panneau  
Signée et datée au dos  
120 x 100 cm

Composition, 1971  
Acrylic on panel  
Signed and dated on the back  
120 x 100 cm

1 100 000 - 1 300 000 DH  
110 000 - 130 000 €

Cette œuvre est à rapprocher de celle reproduite à la page 18 de l'ouvrage réalisé en marge de l'exposition «Melehi, Recent paintings» au Musée du Bronx du 6 décembre 1984 au 10 décembre 1985

This artwork is close to the one reproduced on page 18 of the book realized on the sidelines of the exhibition "Melehi, Recent paintings" at the Bronx Museum from December 6, 1984 to December 10, 1985

Cette recherche puise sa source dans les gravures rupestres du Jbel Yagour dans le Haut Atlas, dévoilées et enseignées par Bert Flint aux étudiants de l'École des Beaux Arts de Casablanca dès 1967-1968. Mohamed Melehi était intrigué par ces gravures circulaires datant de près de 5000 ans où apparaissent des formes ondulatoires et certains symboles représentant des éléments naturels, encore présents dans l'artisanat des populations autochtones. Mohamed Melehi à son tour les intégrera dans ses recherches artistiques à partir de 1969 pour inventer un nouveau langage visuel moderne qui tire sa force d'un patrimoine séculaire.





▲ Mohamed Melehi lors de l'exposition de la galerie L'Atelier à Rabat en 1971.

Fonds documentaire  
Pauline De Mazières

► Logo de la galerie L'Atelier, réalisé par Mohamed Melehi en 1970







« Il faut bien savoir gré à Melehi de corriger notre vision plastique et de changer notre regard.

Son œuvre ne donne pas simplement à voir, mais elle donne aussi à penser ce regard. Ceci par des transformations légères et graduelles dans la production des signes. Le tout apparemment décoratif, parfaitement structural.

Ne nous leurrons pas pourtant sur cette extrême rigueur formelle. C'est une qualité à double versant : elle se fabrique dans l'objet comme témoin de cette production des signes et de leur déplacement d'un tableau à l'autre ; et elle réordonne – c'est là son frémissement intime – cet espace amplificateur au temps de la création.

Aucune pause. Aucune concession à la séduction figurative, même si des vagues semblent se dessiner au lointain. Rien ne tremble, sinon le signe.

D'où cet équilibre produit devant nous, permis à une vision seconde.

Et c'est par cette nécessité inquiète que la mémoire ancestrale se retrouve : l'œuvre de Melehi rejoint dans une certaine mesure l'art abstrait de la culture arabe.

Mais il s'agit d'une approbation, non d'un artifice.

Melehi vit, très heureusement, cette expression multiple. »



◀ Mohammed Chabâa,  
au premier  
Festival d'Asilah  
en 1978

Mohammed Chabâa,  
en compagnie de ses  
étudiants à l'école des Beaux  
arts de Casablanca, 1966  
courtesy famille Chabâa



**Lot 15****Mohammed Chabâa  
(1935-2013)**

Composition, 1974  
Découpage cellulosique sur panneau  
Signée et datée en bas à gauche  
en arabe et en français  
90 x 90 cm

Composition, 1974  
Cellulose cutting on panel  
Signed and dated lower left  
in Arabic and French  
90 x 90 cm

700 000 - 900 000 DH  
70 000 - 90 000 €



**Lot 16****Mohamed Melehi  
(1936-2020)**

Composition, 1975  
Découpage cellulosique sur panneau  
Signée et datée au dos  
120 x 100 cm

Composition, 1975  
Cellulose cutting on panel  
Signed and dated in the back  
120 x 100 cm

900 000 - 1 100 000 DH  
90 000 - 110 000 €

Cette flamme est emblématique des  
travaux produits par Mohamed Melehi  
en soutien à la cause palestinienne dès 1969

This flame is emblematic of the artworks  
produced by Mohamed Melehi in support  
of the Palestinian cause since 1969





## BIOGRAPHIE MOHAMMED KACIMI (1942-2003)

Mohammed Kacimi est né en 1942 à Meknès. Educateur pour enfants dans les années 60, Kacimi découvre la peinture en fréquentant l'atelier de Jacqueline Brodskis. Il devient très vite une figure importante des arts plastiques au Maroc. Le peintre Mohammed Kacimi acquiert, en effet, une importance considérable à partir des années 70. Il est salué en Europe et dans les pays arabes. C'est l'un des rares peintres marocains représentés par une galerie parisienne : Florence Toubert. «La Revue noire» lui a consacré un numéro spécial. «Le Monde diplomatique» faisait régulièrement paraître des reproductions de ses peintures à la première page. Féru de poésie,

Kacimi a publié des recueils. Il a aussi un sens aigu de l'engagement pour les droits de l'Homme, qu'il plaçait au centre de son œuvre. Polis, limés, poncés, fourbis, les hommes peints par Kacimi sont débarrassés de tout superflu. Pour sonder leur mystère, Kacimi les dépossède de toute boursoufflure, les réduit à leur apparence élémentaire. Mohammed Kacimi est décédé le 27 octobre 2003 à Rabat.

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2021 «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid
- 2019 Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco
- 2018 «THAT FEVERISH LEAP INTO THE FIERCENESS OF LIFE», Art Dubai, MISK Art Institute, Dubai, UAE
- 2014 Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain Institut du Monde Arabe
- 2001 «Maroc contemporain Peinture et Livres d'artiste», De Markten, Bruxelles
- 1998 Musée d'Art Moderne, Paris
- 1996 Biennale internationale de Dakar
- 1995 «La peinture marocaine dans les collections françaises», BMCE, Paris
- 1993 5e Biennale internationale, Le Caire (1<sup>er</sup> prix)
- 1989 Galerie Etienne Dinot, Paris  
Musée provincial, Liège  
Ostende
- 1987 Arab Contemporary Art, Londres  
Exposition internationale, Bagdad
- 1985 Musée des Arts africains et océaniques, Paris  
Foire de Bâle
- 1983 Peinture marocaine, Koweït  
URSS Walt Disney Hall, Californie
- 1965-1981 Expositions, biennales et festivals Madrid, Montréal, Alger, Copenhague, Paris, Essaouira, Fès, Nador, Bijeka, Koweït, Bonn, Barcelone, Tunis, Rabat, Meknès et Londres

### COLLECTIONS PUBLIQUES

- Musée Mohammed VI, Rabat
- Musée Mathaf, Doha, Qatar
- Collection Dr Ramzi Dalloul, Beyrouth
- Musée Bank Al-Maghrib, Rabat
- Fondation ONA, Casablanca
- Société Générale Marocaine de Banques, Casablanca
- Fonds Municipal d'Art Contemporain de la ville de Paris
- Institut du Monde Arabe
- Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne
- Smithsonian Washington D.C

### PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2018-2019 Exposition Mohammed Kacimi «Transition Africaine 1993-2003», MuCEM, Marseille
- 2018 Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco
- 2017 «Un parfum de liberté», CM Galerie, Marrakech
- 2016 «Résistance», CMOOA, Casablanca
- 2014 «Kacimi, l'Africain», CMOOA, Casablanca
- 2013 «Hommage Mohammed Kacimi», Musée de Bank-Al Maghrib, Rabat
- 2010 «Hommage à Mohammed Kacimi», Espace Expressions CDG, Rabat
- 2002-2003 «Mohammed Kacimi», Al Riwaq Art Gallery, Bahrein
- 2002 Galerie Florence Toubert, Paris  
Atelier Porte 2 A, Bordeaux  
Institut français, Dakar
- 1998 Galerie Le Bateau-Lavoir, Grenoble
- 1996 Maison de la culture, Bourges ; Amiens
- 1994 Atelier ouvert, Hôpital Ephémère, Paris
- 1990 Galerie Huit, Poissy ; Galerie Nadar, Casablanca
- 1988 Musée de l'Institut du Monde Arabe, Paris
- 1987 Galerie Alif-Ba, Casablanca
- 1985 Centre Bonlieu, Annecy  
Galerie Jean-Claude David, Grenoble
- 1984 Galerie de la F.O.L., Montpellier
- 1982 Galerie Nadar, Casablanca  
Galerie de l'Office de Tourisme, Marrakech
- 1981 Deutsche Bank AG, Bonn  
Galerie Centrale, Genève
- 1977-1978 Galerie Nadar, Casablanca
- 1975 Galerie Nadar, Casablanca ; Galerie l'Atelier, Rabat

### PRIX & BIENNALES

- 1999 Décoration de l'Ordre du Mérite National par SM Mohammed VI
- 1998 7e Biennale du Caire (Premier Prix)
- 1997 Invité à la Biennale de Johannesburg (Afrique du Sud)
- 1996 Biennale internationale de Dakar
- 1995 Cinquième Biennale internationale du Caire, Egypte (Premier Prix)
- 1994 Quatrième Biennale internationale du Pastel, St Quentin, France (Premier Prix)
- 1993 Biennale de Dakar ; Quatrième Biennale du Caire (Prix d'Honneur)

**Lot 17****Mohammed Kacimi  
(1942-2003)**

Composition, 1973  
Acrylique sur toile  
Signée en bas à gauche  
Contresignée et datée au dos  
92 x 100 cm

Composition, 1973  
Acrylic on canvas  
Signed lower left  
Countersigned and dated on the back  
92 x 100 cm

600 000 - 700 000 DH  
60 000 - 70 000 €

Cette œuvre est reproduite à la page 54 du  
catalogue raisonné de Mohammed Kacimi, Tome I  
Nadine Descendre, ART'DIF Éditions

This work is reproduced on page 54 of the  
catalog raisonné of Mohammed Kacimi, Volume I  
Nadine Descendre, ART'DIF Éditions

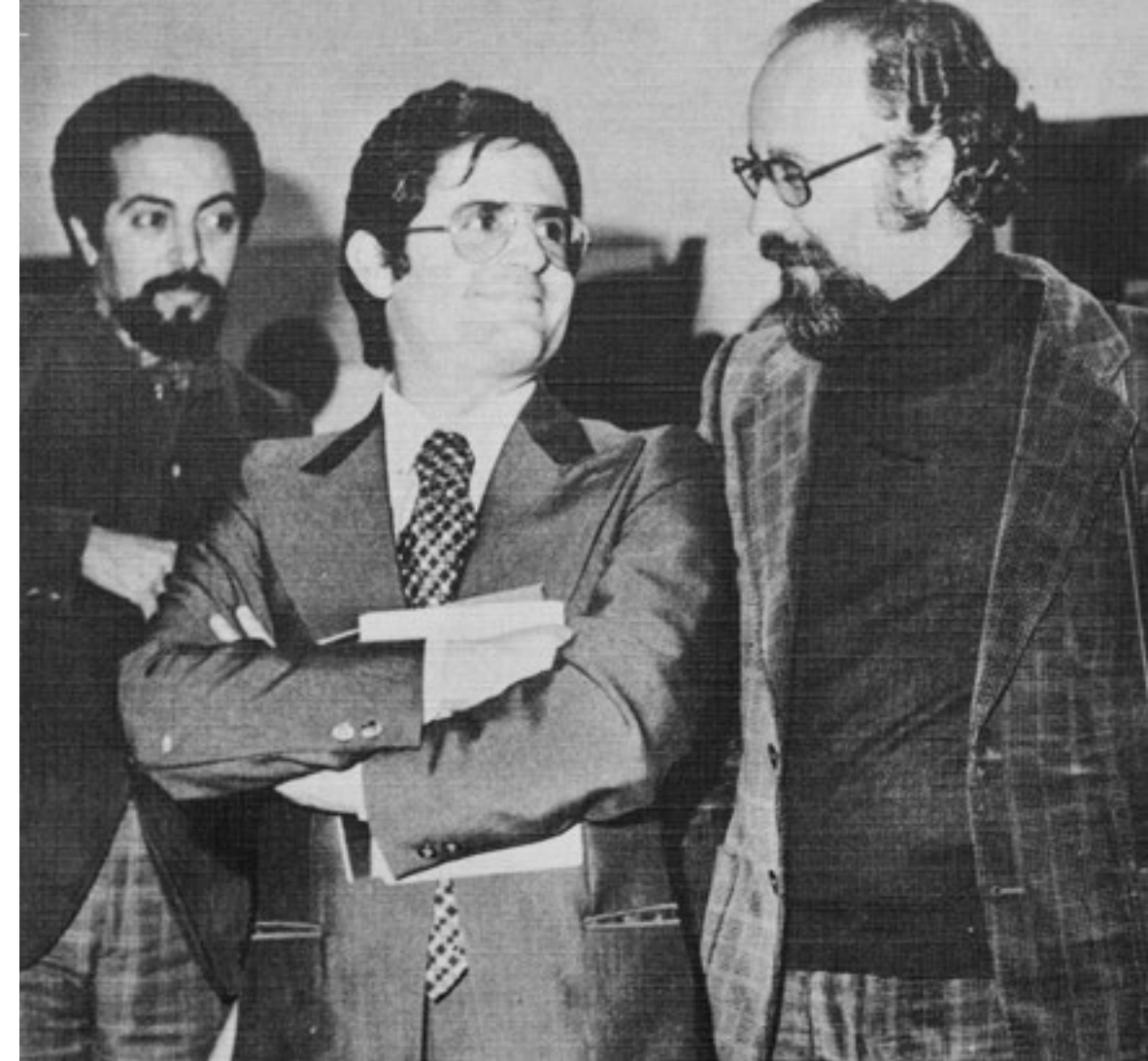


## BIOGRAPHIE BACHIR DEMNATI (NÉ EN 1946)

Né à Tanger en 1946, Bachir Demnati découvre la peinture dès l'âge de 7 ans, lorsqu'il rencontre des artistes étrangers qui peignent dans les ruelles de la «Médina». À l'âge de 10 ans, il réalisera ses premiers graphismes pour les supporters du club de football tangerois «El Alam» et il suivra des cours de dessin au Lycée Ibn El Khatib sous la houlette d'Henri Moie. En classe de Terminale en 1965, l'association des anciens élèves de son lycée Ibn el Khatib lui organisera sa première exposition individuelle au Casino Municipal de Tanger. Des cadres de l'ONU en poste au Maroc, le remarquent et l'aident à obtenir une bourse d'excellence pour poursuivre son cycle d'études en Belgique. Entre 1965 et 1969, Bachir Demnati vit et étudie à Bruxelles, et suit particulièrement l'enseignement de Christophe Gevers. Lauréat en 1969, il est recommandé par son professeur pour intégrer le plus réputé cabinet d'architecture Guy Stenier à Tanger. En novembre 1969, suite au décès de Guy Stenier, Bachir Demnati et un autre collaborateur belge vont reprendre les rênes du cabinet. Le 18 Janvier 1970 au Casino Municipal de Tanger, il présente enfin ses travaux sous le patronage de la princesse Lalla Fatima Zohra et du gouverneur de la région le Commandant Hosni Benslimane. Repéré par Mohamed Melehi lors de cette exposition, ce dernier propose à Bachir Demnati de rejoindre l'École des Beaux arts de Casablanca pour dispenser des cours aux étudiants. À cela, Bachir Demnati ne peut répondre favorablement car il a la lourde tâche de gérer le

cabinet d'architecture. Cependant, Bachir rejoint les artistes du «mouvement de Casablanca» et entame avec eux plusieurs projets d'expositions collectives et individuelles. En 1972, il est membre fondateur de l'Association Marocaine des Arts Plastiques. En 1973, il expose au sein de l'AMAP à Casablanca et participe à la toute première exposition de la Galerie Nadar à Casablanca «l'Art dans les Collections Privées». En 1974, ses œuvres sont présentées à la Biennale de Bagdad à laquelle il ne peut s'y rendre, et il exposera à la fameuse Galerie Structure BS (Karim Bennani et Hassan Slaoui) à Rabat, et figurera dans la seconde biennale arabe de Rabat en 1977. En 1975, il accueillera à son tour à Tanger Mohammed chabâa et Mohamed Melehi dans l'exposition qu'il organise au sein de sa structure «Galleries Cotta». De 1976 à 1978, il participe encore à de grands projets collectifs qui le mèneront de nouveau à Marrakech. Au retour d'une visite de Chantier, il fera un grave accident qui le plongera dans un coma profond. Ses œuvres seront exposées au premier festival d'Asilah en 1978. Traumaté par cette épreuve, Bachir Demnati décide de se consacrer définitivement à son cabinet d'architecture et n'entretiendra plus de relations qu'avec Saad Ben Cheffaj et de très rares occasions avec Mohamed Melehi. En 2018, après 40 ans d'absence sur la scène artistique, il expose ses œuvres au Comptoir des Mines Galerie de Marrakech. Bachir Demnati vit et travaille à Tanger.

Mohammed chabâa, Bachir Demnati et Mohamed Melehi lors de leur exposition collective à Tanger En 1975



## PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES & COLLECTIVES

**2021** «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid  
**2020** «Maroc, une identité moderne», Institut du Monde Arabe, Tourcoing  
**2018** «THAT FEVERISH LEAP INTO THE FIERCENESS OF LIFE», Art Dubai, MiSK Art Institute, Dubai, UAE  
**2018** Exposition individuelle au Comptoir des Mines Galerie, Marrakech «L'exposition (In)attendue»  
**1980** Exposition collective à la fondation Joan Miro Barcelone  
**1978** Exposition collective au 1<sup>er</sup> festival d'Asilah  
**1975** Exposition collective au Congrès des Artistes Plasticiens Maghrébins, Tunis  
 Exposition individuelle individuelle à la Banque Populaire de Tanger  
 Exposition collective inter-arabe sur la Palestine à Rabat, Alger, Tunis, organisée par l'U.A.A.  
 Exposition collective «La semaine du Maroc» à Bruxelles  
**1974** Exposition collective «l'Art Marocain dans les collections privées», Galerie Nadar, Casablanca

Exposition individuelle à la Galerie «Structure B. S.», Rabat  
**1973** Exposition collective, Association Marocaine des Arts Plastiques, Casablanca  
 Exposition collective au «Festival de Tunis»  
 Exposition collective au «Festival d'Alger»  
 Conférence «Le design dans la vie contemporaine» donnée au siège du Rotary Club de Tanger  
**1972** Exposition commune avec VASARELY, Centres culturels français de Tanger et Tétouan  
**1971** Exposition individuelle «Réalité Médiane», Tanger  
**1966** Exposition collective, Tanger  
 Exposition commune avec Rachid R'Kaina, Tanger  
 Participation à l'exposition de la première semaine artistique de Tanger  
 Conférence sur Paul Klee au lycée Ibn Al Khatib, Tanger  
**1965** Exposition individuelle, Tanger  
**1962** Exposition collective, Tanger

**Lot 18**

**Bachir Demnati**  
**(Né en 1946)**

Rupture, Tanger, 1972  
Collage sur panneau  
Signée en bas à droite  
Contresignée, datée et titrée au dos  
90 x 90 cm

Rupture, Tangier, 1972  
Collage on panel  
Signed lower right  
Countersigned, dated and titled on the back  
90 x 90 cm

200 000 - 250 000 DH  
20 000 - 25 000 €

Cette œuvre est reproduite à la page 53 du catalogue de l'exposition «Musée Imaginaire», ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, 2019

This artwork is reproduced on page 53 of the catalog «Musée Imaginaire», past agency of Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, 2019







## BIOGRAPHIE MOHAMED HAMIDI (NÉ EN 1941)

Né en 1941 à Casablanca, Mohamed Hamidi suit ses études à l'École supérieure des Beaux-arts de Casablanca. Il part ensuite en France pour suivre une formation à l'École nationale supérieure des Beaux-arts et à l'École des métiers d'art de Paris. De retour au Maroc, il rejoint le collectif composé des peintres Mohamed Melehi, Farid Belkahia, Mohamed Hafid et Mohamed Ataallah dans l'exposition manifeste de la place Jamaâ El-Fna, tenue en mars 1969. De 1967 à 1975, Mohamed Hamidi est Professeur à l'École des Beaux-arts de Casablanca. Artiste engagé, il est à l'origine

d'une initiative qui vise le développement d'Azemmour par l'art. Dans le feu de l'action, il invite, en 2005, une vingtaine de peintres à réaliser des peintures murales dans la médina d'Azemmour. Il est aussi membre fondateur de l'Association Marocaine des Arts Plastiques. Aujourd'hui, Mohamed Hamidi partage son temps entre Azemmour et Casablanca, effectuant également de fréquents séjours à Grasse en France. Depuis 1958, Mohamed Hamidi participe régulièrement à des expositions individuelles ou collectives, au Maroc et à l'étranger.

◀ **De gauche à droite :**  
Mohamed Hamidi,  
Mohammed Chabâa,  
Mohamed Melehi,  
César Baldaccini

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2021 «Trilogie Marocaine» Musée Reina Sofia, Madrid
- 2020 «Maroc, une identité moderne», Institut du Monde Arabe, Tourcoing
- 2019 Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco
- 2018 «THAT FEVERISH LEAP INTO THE FIERCENESS OF LIFE», Art Dubai, MiSK Art Institute, Dubai, UAE
- 2017 Akaa known as Africa, Paris
- 2015 Art Dubai, Section moderne, Emirats Arabes Unis
- 2008 Damas, Syrie
- 1999 10 peintres marocains, Sharjah Art Museum, Abu Dhabi, Peintres en partage, Salon d'Automne, Paris
- 1997 Hommage aux peintres pédagogues, Espace Actua, B.C.M, Casablanca
- 1992 Dessins Galerie Al Manar, Casablanca
- 1987 Peintres marocains à Cologne, La peinture marocaine au rendez-vous de l'Histoire, Espace Wafa-Bank
- 1984 Art Contemporain, Tunis  
1<sup>ère</sup> Biennale Internationale du Caire (Médaille d'Honneur)
- 1982 Peintres Architectes, Musée des Oudayas, Rabat
- 1981 Peintures murales à l'hôpital psychiatrique, Berrechid
- 1980 Art Contemporain au Maroc, Fondation Juan Miro, Barcelone
- 1978 Moussem International, Asilah
- 1976 2<sup>e</sup> Biennale Arabe, Les Oudayas, Rabat
- 1974 Galerie Structure BS, Rabat  
1<sup>ère</sup> Biennale Arabe, Bagdad  
«Peintures Maghrébines», Alger
- 1970 Art Erotique, Copenhague
- 1969 Festival Culturel Panafricain, Alger

### PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2019 «Hamidi, artiste affranchi», Espace Expressions, CDG, Rabat
- 2018 Zoom sur une mémoire tatouée, Loft Art Gallery, Casablanca, Maroc
- 2014 Loft Art Gallery raconte... Hamidi, Casablanca, Maroc
- 2011 Hamidi La Rétrospective, La Galerie 38, Casablanca
- 2011 La Galerie 38, Casablanca
- 2008 Venise Cadre, Casablanca
- 2007 Cologne, Allemagne
- 2005 La Chapelle Saint Esprit Sophia-Antipolis, Valbonne
- 2000 Espace Catherine Durand, Grasse
- 1996 Espace Catherine-Levy, Dusseldorf
- 1994 Galerie Al Manar, Casablanca
- 1993 Espace Maison Danemark, Paris
- 1988 Festival Culturel Panafricain, Médaille d'Honneur, Toulouse
- 1985 Galerie Alif-Ba, Casablanca
- 1983 Maison de la Culture, Amiens, France
- 1980 Galerie Café-Théâtre, Casablanca
- 1978 Galerie Bruno Mory-Bonnay, Paris
- 1972 Galerie l'Atelier, Rabat
- 1969 Centre Culturel Américain, Rabat
- 1966 Espace Ecuveuil, Toulouse ; Galerie Max, Berlin
- 1964 Centre Culturel Canadien, Paris  
Galerie Klein, Cologne
- 1962 Galerie des Beaux-arts, Paris

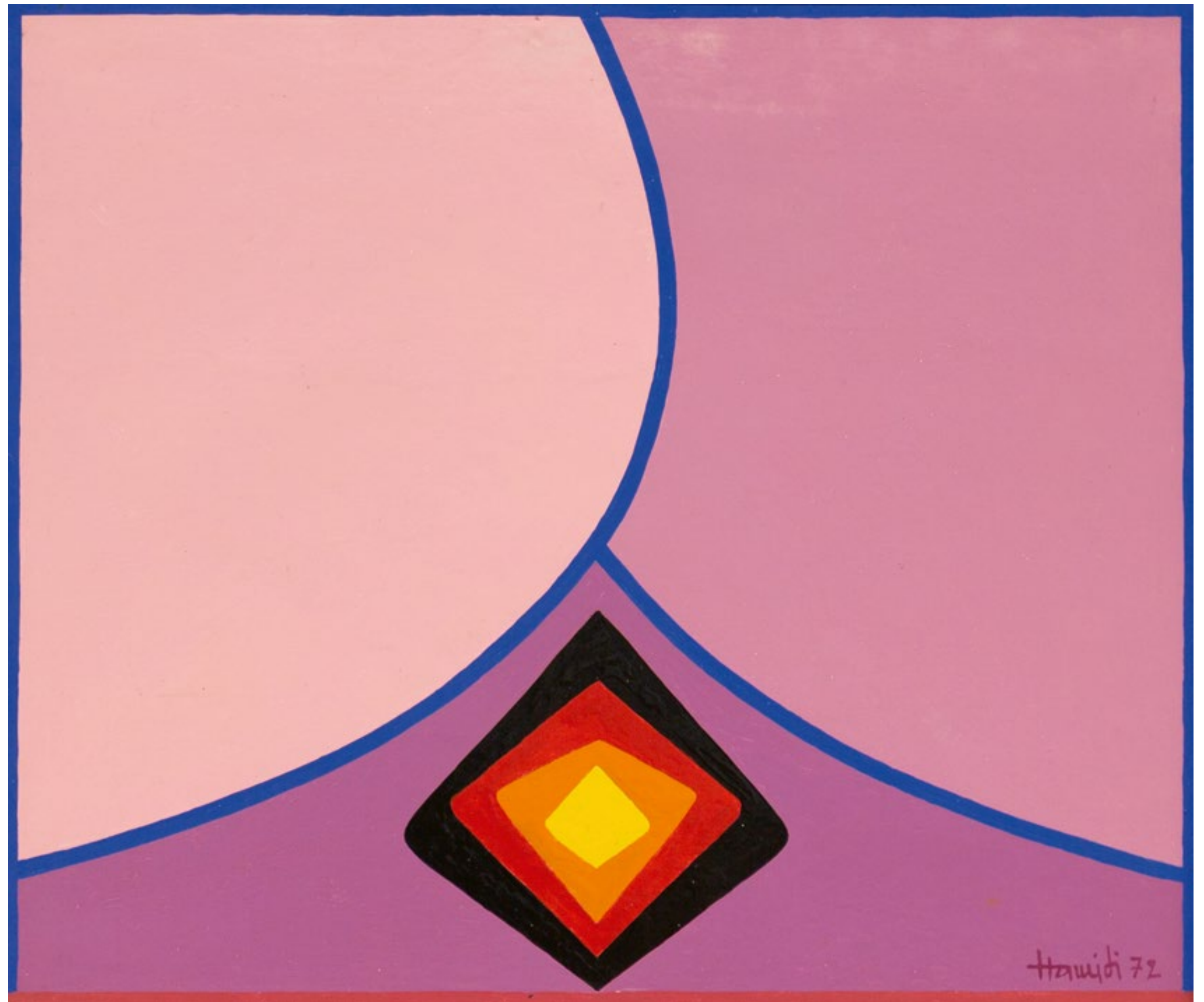
**Lot 19**

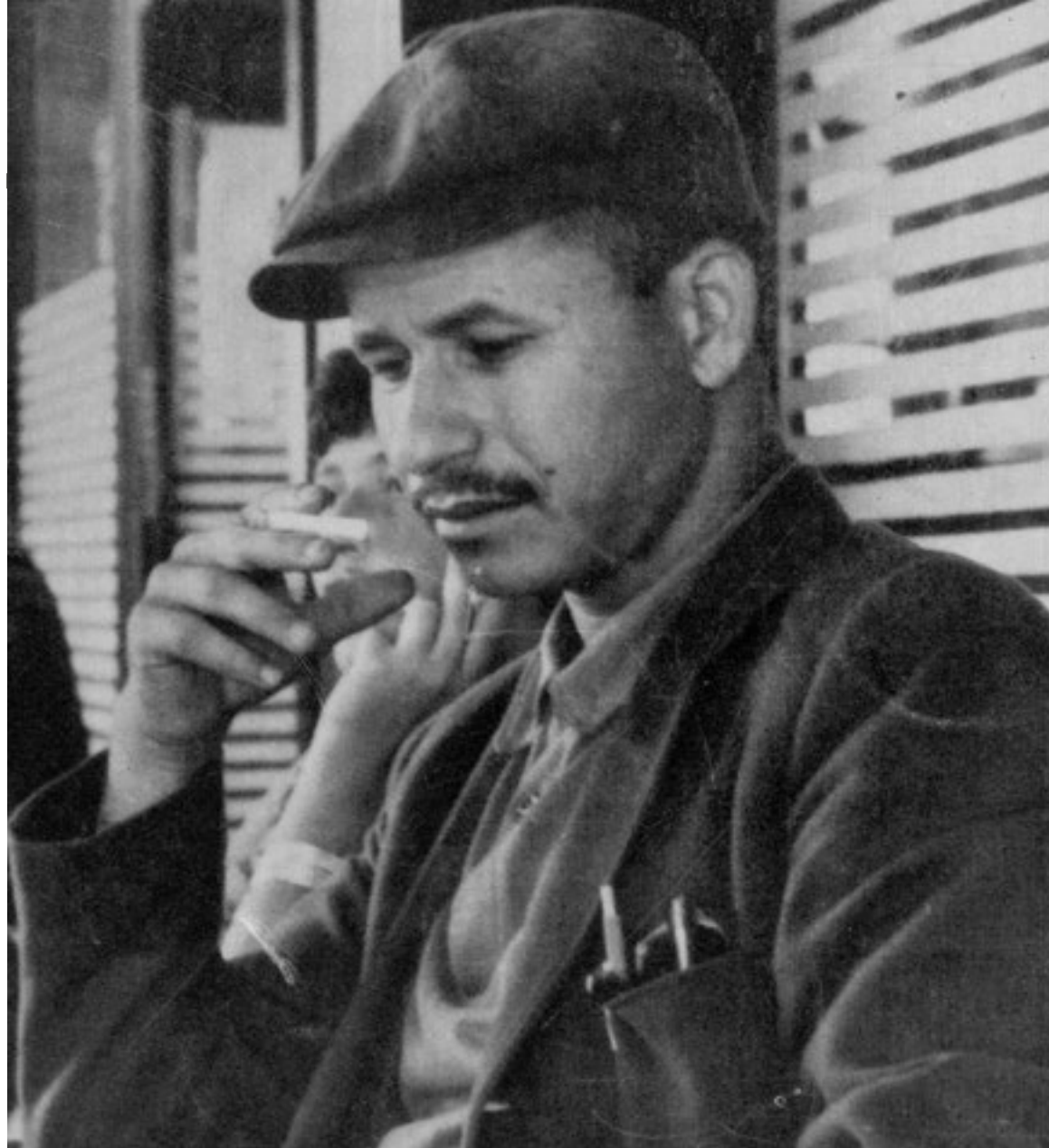
**Mohamed Hamidi  
(Né en 1941)**

Composition, 1972  
Huile sur panneau  
Signée et datée en bas à droite  
47 x 56 cm

Composition, 1972  
Oil on panel  
Signed and dated lower right  
47 x 56 cm

280 000 - 320 000 DH  
28 000 - 32 000 €





## BIOGRAPHIE MILOUD LABIED (1939-2008)

Miloud Labied est né en 1939 à douar Oulad Youssef dans la région de Kalaat Sraghna. Il se rend à Salé, avec sa famille, en 1945. Autodidacte, Miloud Labied n'a jamais été au msid ou à l'école. Il se cramponne à la peinture : «C'était un moyen d'expression vital pour moi», se souvient l'artiste. Il fréquente l'atelier de Jacqueline Brodskis où il développe son don et sa technique. Sa première exposition remonte à 1958 au Musée des Oudayas à Rabat. Après une courte période de peinture dite naïve, Miloud Labied s'oriente vers l'abstraction. «J'ai compris que la figuration ne mène à rien. J'ai cherché autre chose». Peintre chercheur qui renouvelle constamment son art, Miloud Labied a

exploré plusieurs formes mais ne s'est jamais complu en un seul style. La solution à un problème le plonge à chaque fois dans une nouvelle aventure. Miloud a été naïf, abstrait lyrique, abstrait géométrique, sculpteur et photographe. Dans ses derniers tableaux, il mêle abstraction et figuration. Sa peinture témoigne d'une grande maturité et d'une façon très personnelle de créer le foyer énergétique de ses tableaux. Miloud Labied a créé une Fondation des arts graphiques où il expose des estampes de peintres étrangers et marocains, entre Marrakech et Amizmiz. Il décède en 2008.

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2021** «Trilogie Marocaine», Musée Reina Sofia, Madrid
- 2019** Exposition «Musée Imaginaire», Ancienne agence Bank Al-Maghrib, Place Jamaâ El Fna, Marrakech, organisée par Art Holding Morocco
- 2014** Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain  
Institut du Monde Arabe
- 2006** «Cent ans de peinture au Maroc»,  
Institut Français de Rabat
- 2004** Wereldmuseum, Rotterdam
- 2003** Art contemporain du Maroc, Bruxelles  
The Brunei Gallery, Londres
- 1999** Salon d'Automne, Casablanca  
«Peintres en partage», Paris
- 1997** Rencontre inter-arabe et méditerranéenne,  
Bab Rouah, Rabat
- 1991** Palacio de Cristal, Madrid, «Présence artistique  
du Maroc», Portugal
- 1988** «Peinture contemporaine au Maroc»,  
Bruxelles, Ostende et Liège
- 1986** «Présences artistiques du Maroc», Grenoble
- 1981** Peinture marocaine contemporaine,  
Fondation Joan Miro, Barcelone
- 1978** 2<sup>e</sup> Biennale arabe, Rabat ; Petits formats,  
Galerie l'Atelier, Rabat
- 1972** Première biennale arabe, Baghdad
- 1969** «Ecole marocaine», Copenhague
- 1964** Rencontre internationale, Musée des Oudayas, Rabat
- 1958** Musée des Oudayas, Rabat

### PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2017/2018** «Un Art magistral de l'ellipse»,  
Musée Bank Al-Maghrib, Rabat
- 2010** Rétrospective à l'Espace Expressions, CDG, Rabat
- 2006-2007** Galerie Venise Cadre, Casablanca
- 2000** Galerie Bab Rouah, Rabat
- 1992** Galerie Al Manar, Casablanca  
Galerie l'Atelier, Rabat
- 1983** Galerie Bab Rouah, Rabat  
Galerie Oeil, Rabat
- 1977** Galerie Nadar, Casablanca  
Galerie Structure BS, Rabat
- 1976** Galerie Nadar, Casablanca
- 1975** «Gouache», Galerie l'Atelier, Rabat  
«Reliefs», Galerie Nadar, Casablanca  
Galerie Bab Rouah, avec Kacimi, Rabat
- 1969** Galerie La Découverte, Rabat
- 1963 à 1968** Galerie Bab Rouah, Rabat

### COLLECTIONS PUBLIQUES

- Musée Mohammed VI, Rabat
- Musée Bank Al-Maghrib, Rabat
- Musée Mathaf, Doha, Qatar
- Société Générale Marocaine de Banques  
- Fondation ONA  
- Attijariwafa Bank



**Lot 20**  
**Miloud Labied**  
**(1939-2008)**

300 000 - 350 000 DH  
30 000 - 35 000 €

Composition  
Technique mixte sur toile  
Cachet de l'atelier au dos  
107 x 77 cm

Composition  
Mixed media on canvas  
Workshop stamp on the back  
107 x 77 cm



**Lot 21**  
**Miloud Labied**  
**(1939-2008)**

Composition  
Technique mixte sur toile  
Cachet de l'atelier au dos  
107 x 77 cm

Composition  
Mixed media on canvas  
Workshop stamp on the back  
107 x 77 cm

300 000 - 350 000 DH  
30 000 - 35 000 €

PLANCHE  
INDICATIVE VII



« ABDELKADER LAARAJ  
ACTEUR DÉTERMINANT D'UNE  
NOUVELLE ESTHÉTIQUE »



**Lot 22****Laaraj Abdelkader  
(Né en 1950)**

Composition, 2 Avril 1974  
Découpage cellulosique sur panneau  
Signée et datée au dos  
95 x 71 cm

Composition, April 2, 1974  
Cellulose cutting on panel  
Signed and dated on the back  
95 x 71 cm

100 000 - 120 000 DH  
10 000 / 12 000 €

Abdelkader Laarej a commencé à travailler en 1969 au sein de l'Atelier Richard, spécialisé dans l'agencement d'intérieur et de Design à Casablanca. Vers 1970, Mohamed Melehi et Mohammed Chabâa collaborent avec Richard Navarro pour la réalisation de certains projets d'intégration où ils repèrent le jeune Laarej qui faisait preuve d'une très grande maîtrise technique. A partir de 1974, Abdelkader Laarej divisera son temps entre l'Atelier Richard et les deux artistes qui recouraient de plus en plus à ses services en vue de réaliser des découpes celluloses sur panneau. Sa proximité avec Melehi et Chabâa l'incitera également à produire ses premières œuvres influencées par leurs univers.

Cette œuvre, datée 1974, est une de ses premières recherches abouties, qu'il a réalisé grâce à l'accompagnement et aux encouragements de son mentor Mohammed Chabâa. A partir de 1978, il travaillera principalement pour Mohamed Melehi dont il sera l'assistant privilégié. Il nous apparaissait très important de situer le rôle de Abdelkader Laarej aux côtés de Mohamed Melehi et Mohammed Chabâa durant les années 1970.



# LE FESTIVAL D'ASILAH, 1978

En 1978, Mohamed Benaïssa, jeune parlementaire marocain, et Mohamed Melehi créeront l'association culturelle «Al Mouhit-Asilah» pour initier un projet de réhabilitation urbaine de la cité portuaire grâce à l'art. Cette association organisera le premier Moussem d'Asilah en Juillet Aout 1978.

Onze artistes venus du Japon, Palestine, Irak, soudan, Pologne, États-Unis, Italie, Espagne, Portugal et du Maroc investiront la ville pour animer des ateliers de gravure, réaliser des peintures murales en médina, et organiser des rencontres culturelles.

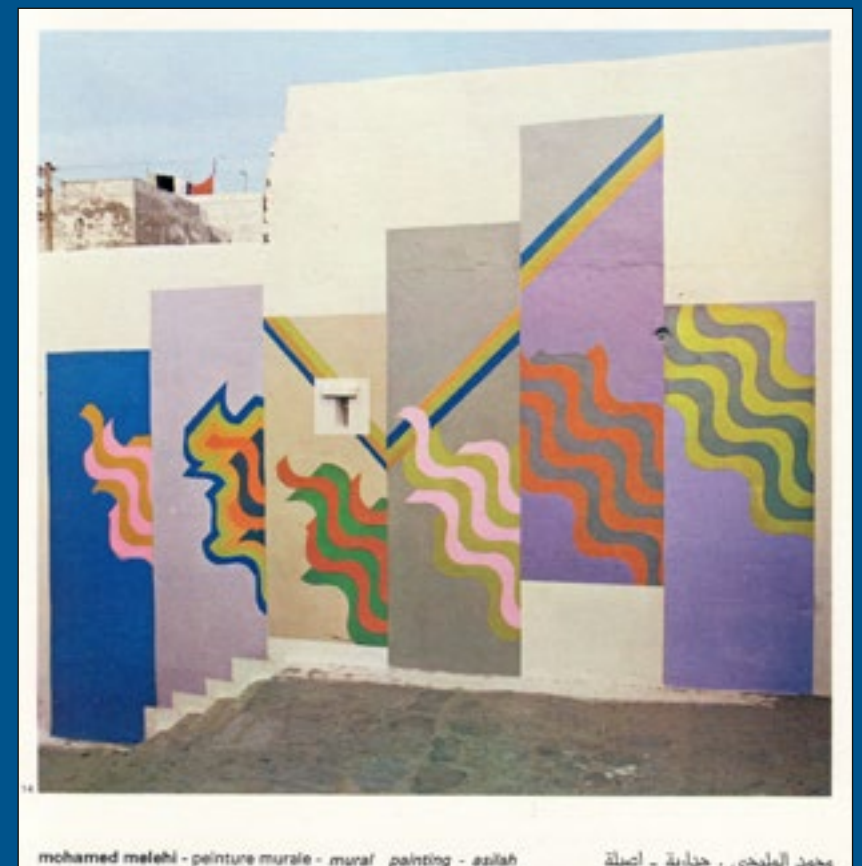
La ville sera dotée par cette initiative d'infrastructures culturelles de premier plan. Le Palais Raïssouni sera transformé en palais de la culture, abritant un atelier de gravure, et une salle de conférence. Un théâtre en plein air

sera mis en place ainsi qu'une salle de projection cinématographique. Le festival connaîtra un grand succès populaire et aura l'honneur d'accueillir le prince héritier Sidi Mohammed qui prendra même part à certains ateliers.

Mohamed Benaïssa écrira dans la publication accompagnant l'événement «*A l'arrière-plan du festival, l'homme du tiers monde... son identité civilisatrice...son interaction avec le mouvement du modernisme scientifique littéraire et artistiques dans le monde. Les activités spéculatives et expérimentales élitistes et les répercussions sur les masses... C'est à travers cette optique, cette gestation intellectuelle et créatrice, et l'interaction de la pratique des cultures et des civilisations de l'autre monde que nous avons cherché à définir des indicateurs concluants, à partir desquels nous avons fondé le premier moussem culturel d'Asilah*».



Catalogue du premier moussem culturel d'Asilah, Juillet/Août 1978, publication éditée par SHOOF pour le compte de l'association culturelle Al Mouhit



mohamed melehi - peinture murale - mural painting - asilah

محمد الملهي - جدارية - اسילה

Le grand poète et ami de Mohamed Melehi  
Mostafa Nissaboury publiera à cette occasion  
ce petit texte :

«Un voyage à travers l'écume  
et une ville au milieu de ses vagues  
sur les vagues toutes ses générations montés  
à l'assaut du rêve.  
Vois d'abord Ensuite imagine  
Devant ses remparts  
Comment dire son nom  
Te résignant à l'algue  
Et oubliant l'arbre  
Comment faire une sagesse ivre  
Qui boucle le printemps  
Comment pouvoir se souvenir de son feu  
Sans se consumer.  
Vois d'abord Imagine ensuite  
La trace  
Sur la mer originelle»

Peintures murales de  
Farid Belkahia  
et Mohamed Hamidi  
lors du premier mousslem  
culturel d'Asilah, Juillet/Août 1978 ▶





Peinture murale  
de Chaïbia Tallal  
lors du moussem  
culturel d'Asilah, 2000 ▶



**PLANCHE  
INDICATIVE VIII**



**« FARID BELKAHIA & MOHAMED MELEHI :  
UN DIALOGUE CONSTANT AUTOUR  
DE LA DIALECTIQUE DU VIVANT »**



PLANCHE IX  
ŒUVRES DE  
MOHAMMED CHABÂA



PLANCHE X  
ŒUVRES DE  
CHAÏBIA TALLAL



**Lot 23**

**Farid Belkahia**  
(1934-2014)

Composition, 1980  
Pigments et henné sur peau  
Signée et datée au dos  
157 x 114 cm

Composition, 1980  
Pigments and henna on skin  
Signed and dated on the back  
157 x 114 cm

1 400 000 - 1 800 000 DH  
140 000 - 180 000 €

Cette œuvre fut exposée à la Galerie Nadar en 1981 à Rabat dans le cadre d'une exposition collective de Farid Belkahia et Hassan Slaoui ainsi qu'à l'exposition «Présence Marocaine» de Grenoble en 1985.

This work was exhibited at the Nadar Gallery in 1981 in Rabat as part of a group exhibition by Farid Belkahia and Hassan Slaoui as well as at the Grenoble exhibition "Présence Marocaine" in 1985.

Après son départ de l'école des beaux arts de Casablanca en 1974, Farid Belkahia entame un nouveau cycle de recherches utilisant des peaux animales comme support qui lui permettront de réaliser des œuvres volumes. Au début des années 1980, il entame la réalisation de nouvelles compositions poétiques aux formes évocatrices qui laissent entrevoir la double dialectique de la vie et de la mort dans son lexique artistique.

*«Les formes sont emminements organes, le désir guidant la main de l'artiste, transcende les catégories entre abstraction et figuration. la richesse du dessin évoque l'art séculaire du tatouage berbère dont la reproduction ornementale aujourd'hui a fait oublier la fonction ésotérique ancestrale»*

Jean Michel Bouhours Juin 2018



**Lot 24****Mohamed Melehi  
(1936-2020)**

Composition, 1984  
Diptyque  
Acrylique sur panneau  
Signée et datée au dos  
200 x 150 cm

Composition, 1984  
Diptych  
Acrylic on panel  
Signed and dated on the back  
200 x 150 cm

1 600 000 - 2 000 000 DH  
160 000 / 200 000 €



**Lot 25**

**Mohamed Ataallah  
(1939-2014)**

Inclina, Asilah, 2005  
Acrylique sur toile  
Signée, datée, titrée et située au dos  
49,5 x 49,5 cm

Inclina, Asilah, 2005  
Acrylic on canvas  
Signed, dated, titled and located on the back  
49.5 x 49.5 cm

120 000 - 140 000 DH  
12 000 - 14 000 €



**Lot 26****Mustapha Hafid  
(Né en 1942)**

Portrait d'une Inconnue, 1985  
Technique mixte sur toile  
Signée et datée en bas à droite  
Contresignée, datée et titrée au dos  
137 x 101 cm

Portrait d'une Inconnue, 1985  
Mixed media on canvas  
Signed and dated lower right  
Countersigned, dated and titled on the back  
137 x 101 cm

200 000 - 250 000 DH  
20 000 - 25 000 €





**Lot 27****Mohammed Chabâa  
(1935-2013)**

Composition, 1992  
Acrylique sur toile  
Signée et datée en bas à gauche  
Contresignée au dos  
146 x 115 cm

Composition, 1992  
Acrylic on canvas  
Signed and dated lower left  
Countersigned on the back  
146 x 115 cm

400 000 - 500 000 DH  
40 000 - 50 000 €



**Lot 28**

**Chaïbia Tallal  
(1929-2004)**

Composition  
Huile sur toile  
Signée en bas à droite  
87 x 76 cm

Composition  
Oil on canvas  
Signed lower right  
87 x 76 cm

500 000 - 600 000 DH  
50 000 - 60 000 €

Cette œuvre est reproduite à la page 159 de  
l'ouvrage réalisé en marge de l'exposition  
«Chaïbia, la magicienne des Arts»,  
Espace Expressions CDG, Rabat, 2020

This artwork is reproduced on page 159 of  
the book realized during the exhibition  
«Chaïbia, la magicienne des Arts»,  
Espace Expressions CDG, Rabat 2020



**Lot 29**

**Chaïbia Tallal  
(1929-2004)**

Jeune Garçon, 1994  
Huile sur toile  
Signée en bas au centre  
Contresignée, datée et titrée au dos  
85 x 75 cm

Jeune Garçon, 1994  
Oil on canvas  
Signed lower center  
Countersigned, dated and titled on the back  
85 x 75 cm

500 000 - 600 000 DH  
50 000 - 60 000 €

Cette œuvre est reproduite à la page 160 de  
l'ouvrage réalisé en marge de l'exposition  
«Chaïbia, la magicienne des Arts»,  
Espace Expressions CDG, Rabat, 2020

This artwork is reproduced on page 160 of  
the book realized during the exhibition  
«Chaïbia, la magicienne des Arts»,  
Espace Expressions CDG, Rabat 2020



Entretien avec Mohamed Melehi (suite)

TOPOGRAPHIE D'UN PARCOURS ARTISTIQUE



ALMAGHRIB : Justement, je voulais poser la question pour-quoi une exposition tous les 7 ans, mais tu y es répondu en partie.

MELEHI : Non, il y a aussi un autre pourquoi ? Comme tu l'as dit tout à l'heure au début de cet entretien, je ne suis pas seulement un peintre. J'ai dirigé une revue, je suis à la tête d'une maison d'édition, où j'en avais la prétention. C'est vrai, dans ma conception, il faut aussi se définir. Nous avons au Maroc deux genres d'artistes nous plus : il y a l'artiste artisan, celui qui fait un travail avec une régularité constante, c'est à dire comme le ferronnier, le maroquinier etc...

...côté pour s'enrichir mutuellement. Si le médecin se confine dans son cabinet de médecine, il deviendra l'homme le plus misérable de la terre, c'est pareil pour l'architecte. Alors si l'artiste se retire, le totalement dans son atelier, attention, car nous ne vivons plus l'époque de Goya ou même de Gauguin... qui n'est pas trop loin de nous... la vie a changé, il y a eu beaucoup d'ouvertures, les gens sont moins naïfs, sont avertis et pour aussi reculé que tu sois, tu pourras toujours dialoguer avec quelqu'un, parce que la société s'est libéralisée. C'est très important ; les artistes dans le temps étaient plus enfermés sur eux mêmes parce qu'il y avait une société uniforme pleine de tabous, conservatrice, peut être inféodée, de manière que l'artiste ne pouvait pas dialoguer avec l'extérieur. Il restait dans sa tour d'ivoire, dans laquelle il trouvait le seul interlocuteur valable, alors qu'aujourd'hui, ce n'est plus le cas. Moi quand je vois un artiste qui est enfermé dans son truc, je me dis cela, là, il a quelque chose qui ne tourne pas rond, il a un problème. Nous avons tous des problèmes, l'art symbolise ces problèmes, le jour où tu n'as plus de problèmes, tu ne fais plus rien, donc c'est une manifestation qui aime les problèmes réels de toi-même.

ALMAGHRIB : Puisqu'on parle du rôle de l'artiste, qu'est-ce que tu penses, c'est tout justement près de cette collaboration artistes plasticiens et architectes qui a eu lieu à Rabat dernièrement ?

MELEHI : C'est une collaboration extraordinaire et d'ailleurs le texte qu'a fait Toni Marsini l'explique beaucoup. Je sais cette opportunité pour rappeler le rôle qu'a joué Toni Marsini dans le domaine de la critique d'art et sa contribution a été concluante pour l'épanouissement de pas mal de nos artistes nationaux.

Malheureusement, cette manifestation a été très mal préparée, je dis bien très mal et là nous sommes tous fautifs. Nous sommes tous fautifs, les artistes bien sûr, mais il y a quand même un comité qui a pris la responsabilité d'organiser cette manifestation et qui n'a pas assigné d'objectifs à cette manifestation : donc, manque d'objectifs précis et brouillard total sur la manière d'organiser la chose. Cette manifestation devait constituer d'abord une espèce de son d'alarme vis à vis des responsables et des intellectuels, pour assainir chacun, par ses propres moyens, l'environnement dans lequel nous vivons et si on arrive à stabiliser l'individu, on peut peut-être sensibiliser les responsables et ceux qui font les décisions.

L'art comme nous le voyons tous est un moyen, c'est la note autre où tu te vois. Tu te vois en tant qu'être, en tant que personne qui pense, en tant que frustré, en tant que déprimé, en tant qu'angoissé etc... Donc plus nous enrichissons ces médias, mieux nous nous y retrouvons.

Et quand je reste sept ans sans exposer, ça veut dire que je peins moins mais mon activité picturale se développe dans un autre domaine ; je sors un livre ou une revue, je participe au tournage d'un documentaire, ou je contrive avec un collègue à élever un scénario, je dessine un dépliant pour une société ou une couverture de livre, c'est à dire que je mets mes connaissances de plasticien au service d'autres disciplines et je crois que c'est ainsi que je peux conserver mon rôle dans la société. Pourquoi ? Parce que pour moi, l'art pictural tout court me paraît un peu comme un comportement très très égocentrique et très unilatéral, et comme nous sommes entrés dans une vie sociale de grande collectivité comportant donc tous les bonheurs et tous les malheurs, on ne peut pas rester à l'écart dans sa tour d'ivoire, à peindre des tableaux ou à écrire des poèmes. Si tu ne fais que ça, alors là tu es la structure de l'artisan, mais si tu veux sortir de là, tu deviens alors à mon avis l'artisan dynamique, c'est à dire que tu intervenes dans d'autres secteurs où la collaboration peut être utile et moi je crois absolument que les poètes, les écrivains doivent s'entraîner dans une so-

Mohamed Melehi est considéré comme l'un des grands peintres du Maroc. Issu de la génération des artistes qui s'est manifestée à une époque où les arts plastiques dans notre pays n'étaient qu'à leurs premiers balbutiements, Melehi est le chef de file de ce qu'on appelle le groupe de Casablanca. Polyvalent, Melehi se veut artiste dans l'acception totale du mot. Il s'intéresse en effet à plusieurs genres artistiques notamment visuels. Il fut aussi à la tête d'une

idéologie qui risque de me n-tire en conflit avec un autre, alors que moi, je suis un créateur donc, je devrais m'armer de la liberté maximum pour pouvoir dire mes idées, et, en plus, en tant qu'artiste je gène toute idéologie d'abord, même parce que je suis un élément dit, facile à encadrer. Donc d'ou conflit et là malheureusement, nos artistes sont tombés dans le piège, ils n'ont pas su vivre cette ouverture, libérale et cette expérience démocratique que le Maroc sent se vivre et d'appliquer. Ils sont tombés dans certains pièges alors qu'on devait se montrer plus à la hauteur et tirer profit de cette atmosphère. Et j'avoue que, en tant qu'artiste au Maroc, j'ai beaucoup de liberté, chose qui manque dans beaucoup de pays. Je ne parle pas des pays occidentaux bien sûr mais de pays qui vivent des conditions pareilles aux nôtres, politiques, historiques, économiques. Nous sommes un pays, on peut le dire avec une grande assurance, moi je le dis, où nous avons beaucoup de liberté, mais malheureusement on ne sait pas utiliser cette liberté pour faire bénéficier notre société de beaucoup de choses, car elle a besoin de tout.

Donc cette manifestation, ce séminaire qui devait avoir lieu à Fés et qui a finalement eu lieu à Rabat a été mal organisé, et cela, parce qu'il y a eu une délégitimation au sein des artistes et puis l'on a couru beaucoup de fausses situations depuis des années. On a essayé toujours de nous ménager les uns les autres, et finalement ça a servi, mais on est arrivé à un stade où il faudrait prendre des positions claires et nettes vis-à-vis de tout ce que nous sommes, nous. Nous ne sommes plus des gens, nous faisons partie quand même d'une génération qui héritait de plier bagage, donc qu'allons nous laisser ?

Ce n'est pas le moment de dire : « Bon cela, là, donnons lui une chance ou telle manifestation, donnons lui une chance pour arriver à... maintenant il faut que les choses se moient bien ou se moient mal pour lesquelles c'est une des raisons pour lesquelles ma femme et moi nous n'avons pas été à ce séminaire, parce que nous pensions que nous aurions fait à un effort comme d'autres et on aurait sué ce qui ne devait pas l'être.

Vous avez vu l'exposition. C'était un simple accrochage de tableaux, comme d'habitude. On aurait dû au moins faire un petit catalogue, ou dépliant, ou document, qu'on puisse au moins dire : Voilà la manifestation annuelle des peintres ; alors qu'il n'y avait rien, l'accrochage était mal fait, anarchiquement fait, des artistes qui n'ont jamais participé avec nous se sont retrouvés, leurs tableaux accrochés comme Hassan El Glaoui, comme Bekadi, comme Bouragha, etc... et je ne comprends pas pourquoi, on a fait une liste d'artistes qui font une activité bien précise et tout d'un coup, on ouvre la porte à tout le monde. Ça n'arrange pas les choses. Et la preuve est clairement n'est bénéfique à rien du tout. Je veux dire que dans le passé, quand on faisait des activités et qu'on limitait des expériences à un certain nombre d'artistes, on recevait beaucoup de critiques, mais c'étaient des actions polémiques où on récoltait certains résultats. Maintenant on n'obtient aucun résultat, ce n'est pas moi qui le dis, c'est prouvé.

Je peux en parler et je prends toute la responsabilité parce que j'en ai subi les conséquences, c'est à dire que les gens sont partis sur des idées un peu gratuites, mais sans fond et ça c'est très explicable ; maintenant on peut l'analyser. C'est que ces artistes sont une race... Ton peut être politicien, mais il ne faut pas oublier que nous sommes aussi des personnes qui pourraient être les plus libres de la société, alors embrasser une idéologie donnée, c'est trahir cette liberté. Je peux sympathiser avec tel ou tel mouvement et je peux même sympathiser avec trois mouvements qui me semblent valables pour notre progrès etc... mais je ne peux pas souscrire à 100 % à une



tous des civilistes et qu'ils travaillent dans l'administration. L'administration ne les a pas autorisés à montrer des projets encore hypothétiques ou en cours d'étude, ce qui me paraît normal, mais il fallait qu'ils se prennent le temps pour faire autre chose. Donc c'était mal préparé et les choses qui se font mal actuellement au Maroc, il faut les combattre, sinon on avancera pas.

ALMAGHRIB : Tu es paré de la nécessité d'éduquer le public, de l'habituer à voir les œuvres d'art. Par ailleurs, tu es assés toi-même, très honnêtement d'ailleurs, qu'en ce qui concerne la peinture, certains éléments comme le Lune s'y sont introduits d'abord d'une manière un peu subreptice, un peu malgré toi et que tu n'as découvert le ou les significations de ces éléments qu'après. Etant donné que nous avons affaire à un public qui manque totalement ou beaucoup d'éducation dans ce sens, cette incompréhension, je dirai même parfois cette répulsion qu'il ressent de voir un tableau qu'il ne sait pas d'emblée, comment la surmonter d'une part et, d'autre part, dans un pays où il n'existe pas de musée où les gens peuvent aller voir des œuvres d'art et où tout se limite à des expositions plus ou moins espacées dans le temps, est-ce que des manifestations comme celle de Jamâ El Fna, Atilah, Berrechid ne sont pas justement la direction dans laquelle les plasticiens devraient s'orienter ?

Melehi : Ça c'est la direction. C'est absolument certain et il n'y a pas d'équivoque là-dessus parce que nous

excellente revue d'art « Intégral » qui a, malheureusement, fait long feu.

Parce qu'il se veut artiste total, il a bien voulu dans l'entretien qu'il nous a accordé, nous parler de plusieurs activités culturelles et artistiques marocaines.

Nous publions dans ce numéro la seconde et dernière partie de cet entretien.

certaines choses, qui sont habitués à comprendre certaines choses...

Comment se public va apprendre ? Il faut suivre l'activité des manifestations comme Jamâ El Fna etc... tout cela est entièrement nécessaire et important, mais notre société, avant d'arriver au peuple, elle est faite en strates. Bien sûr, il y a des classes. Mais il y a un public immédiat avec lequel l'artiste partage beaucoup de choses, c'est le public des étudiants, des étudiants, des intellectuels, des classes professionnelles ; ce sont des composantes du peuple n'est-ce pas ? Et demain, le peuple tend à devenir ce qu'il est aujourd'hui nous avons une grande masse de prolétaires déshérités ou de ruraux qui ne veut pas dire qu'ils vont continuer à vivre comme ça, mais cette masse ne veut progresser que si les couches intermédiaires sont initiées. Des fois tu trouves une compréhension de la part d'un rural pourtant simple et tu ne la trouves pas chez quelqu'un du milieu intellectuel.

Et puis il ne faut pas oublier que le pain, on arrivera un jour à le donner à tout le monde. Preuve en est la Chine qui nourrit tous ses citoyens. Mais tu peux me rétorquer que si elle le nourrit, est-ce qu'elle peut leur proportionner le même niveau éducatif, culturel et artistique ? Non, l'art c'est quelque chose qui évolue et qui progresse tout le temps. Il traite sa problématique tout le temps. Même une société aisée, nourrie, logée aura toujours des problèmes de ce côté là ; donc, il ne faut pas tomber dans l'erreur populiste de dire un jour nous allons faire comprendre l'art à la masse. Ça c'est exclu, mais nous avons un rôle à jouer.

Quel est ce rôle ? Si cette masse ou cette population n'a pas les moyens de lire et de déchiffrer les valeurs dans l'art que nous produisons en ce moment, au moins il faut la rendre consciente d'une chose, à savoir où se trouve la note et le message artistique dans sa propre culture.

Autrement dit, essayer de lui nettoyer les yeux. Oufé, l'adorat et le goût en lui donnant des choses qui ne soient pas mauvaises. Il faut combattre la médiocrité. Il faut rendre la société consciente de ses propres valeurs, des valeurs qu'elle a et qu'elle néglige par des alimentations, par des modifications d'origine coloniale chez nous. Il ne faut pas mettre tout le paquet sur le dos du colon ; le colon est un accident de passage, alors que le gros problème provient de chez nous et là où c'est de notre faute, il faut reconnaître que c'est de notre faute. (Si nous avons été colonisés, c'est parce que nous l'avons permis, il y avait déjà une plate-forme qui préparait cette colonisation.) Mais c'est nous-mêmes, nous sommes très réactionnaires, nous sommes des féodaux, nous sommes des fanatiques et il va falloir aussi qu'on débâte un jour de la problématique de la croyance religieuse. Là où résident beaucoup de problèmes, la vision de Dieu que nous avons un tas de choses. Même maintenant avec ce « revival » (1) de l'Islam que nous vivons, il nous donne tout sauf ce qu'est Dieu et sa problématique. C'est le concept de Dieu. Ça n'existe pas. On est en train de laisser de côté ce qui est à l'origine de toute cette situation et on tombe dans les clichés maintenant et ça c'est encore une des mauvaises choses.

ALMAGHRIB : Il y a un texte de J.H. Borghese dans lequel il dit que le temps s'écoule du futur vers le passé, c'est un peu cela pour toi, non ?

Melehi : Je suis d'accord avec lui. C'est aussi mon idée et c'est ce qui est en réalité. N'oublie pas les alchimistes, n'oublie pas toutes les sciences réservées à certains groupes de gens, voire même la sorcellerie, c'est une science, c'est quelque chose qui existe mais elle n'est pas donnée à tout le monde. Bon, la compréhension du temps n'est pas donnée à tout le monde de la même manière, la folie n'est pas donnée à tout le monde, c'est à dire, il y a bien des secteurs dans l'humanité qui sont réservés, il y a des illuminés si tu veux, qui savent

les barbes, les intégristes et tout cela ça ne veut rien dire. A la longue c'est une catastrophe pour l'Islam et pour le mysticisme islamique. A mon avis, je ne le dis pas parce que je suis contre, mais c'est vrai.

Pour la compréhension de l'art, il faut que les gens arrivent à mettre de l'ordre dans leur vision de l'univers : Le rapport avec Dieu, comment on peut traiter avec l'intérieur et c'est là où se trouvent beaucoup de clés artistico-culturelles et même pour nous, ceux qui créent qui écrivent peignent. Par exemple maintenant je pense à l'architecture qui est un art expressif. Tous les étrangers qui viennent au Maroc ne disent : « Nous n'avons jamais eu l'idée de ce qu'est l'architecture. On le découvre chez vous ». Les volumes, l'espace quand ils visitent le Sud, les médinas, alors que tous nos architectes avec lesquels on devait faire le séminaire, la majorité sinon tous, c'est des commerçants, c'est-à-dire des gens utilitaires qui croient qu'il faut construire pour que le Maroc n'ait pas de bidonvilles. Qu'est-ce que ça veut dire ? Et alors ? Même si on a des bidonvilles moi je ne suis pas contre les bidonvilles, je suis contre les maisons en béton, j'ai vu des bidonvilles notamment à Berrechid qui sont vraiment une merveille, habitables, vives, blanches, des rues propres, je sais ce que je dis, ce n'est pas du délire. Tu parles de ces nouveaux architectes... l'architecture c'est une expression, c'est une création, mais les pauvres architectes que nous avons au Maroc sont tellement castrés par les problèmes sociaux de ce pays qu'ils n'auront jamais le temps de faire de l'architecture ; ils vont construire des caissons pour abriter des gens, sauf peut-être des illuminés qui essaieront de faire autre chose mais on n'en parlera pas de main comme on dit, on en parlera Dieu sait quand ! Voilà par exemple une chose que les Marocains ignorent, ils ignorent que leur pays est un pays qui a un relief naturel et architectural de grande valeur. J'ai connu un poète brésilien, Manoel Mendez qui était aussi critique d'art, il faisait partie du comité de la Biennale de Venise et qui était venu au Maroc. Il m'a dit, lui qui n'était pas très religieux, qu'après sa visite au Maroc, il était rentré à Rome et la seule chose qu'il avait trouvée belle encore dans ce monde occidental c'était l'Osse dont la forme lui rappelait la simplicité, la pureté, le passage du Maroc etc...

ALMAGHRIB : Et si nous portions des arts plastiques pour changer un peu ? Le problème de l'édition au Maroc, comment tu le vois ?

Melehi : Le problème de l'édition au Maroc, je le vois de cette manière. D'abord, il y a toujours, peut-être pas le répéter trente-six fois, le problème de la langue d'une part. D'autre part l'état ou les responsables. Parce que l'édition est un domaine commercial avant tout. Avant qu'un public ne voie son besoin de lire satisfait, il y a des intérêts qui se jouent. Des intérêts de production. Nous sommes un pays qui produit de la pâte de papier et nous importons du papier. Importer du papier veut dire que le livre revient cher, et quand le livre revient cher, ça veut dire réduction du nombre de lecteurs. Mais et cela, je l'ai toujours dit, je l'ai même affirmé au Congrès de l'Union des Ecrivains du Maroc à Rabat, il y a deux ans. J'ai dit aux amis écrivains : « Une des revendications qui doivent être les vôtres c'est d'arrêter cette hémorragie de livres, de littérature arabe, qui vient des pays riches comme Qatar, Irak etc... », parce que tous ces bouquins qui entrent au Maroc, bien imprimés, pas chers, détruisent toute initiative d'édition nationale.

Il faut pratiquer le protectionnisme, parce que si demain il y a un conflit et que l'état dise bon politique-

(SUITE EN PAGE VI)



# ENTRETIEN AVEC MOHAMED MELEHI TOPOGRAPHIE D'UN PARCOURS ARTISTIQUE

Mohamed Melehi est considéré comme l'un des grands peintres du Maroc. Issu de la génération des artistes qui s'est manifestée à une époque où les arts plastiques dans notre pays n'étaient qu'à leurs premiers balbutiements, Melehi est le chef de file de ce qu'on appelle le groupe de Casablanca (voir l'article de Toni Maraini). Polyvalent, Melehi se veut artiste dans l'acceptation totale du mot. Il s'intéresse en effet à plusieurs genres artistiques notamment vi-



ALMAGHRIB : Melehi, en regardant vos travaux, on décèle une certaine répétition, des « redondances », bref, vous êtes un peintre qui expose peu et donne l'impression parfois de peu se renouveler. Voulez-vous parler d'abord de cette exposition qui a eu lieu dernièrement à Casablanca, et ensuite nous donner votre réponse au reproche que l'on vous fait concernant votre démarche plastique ?

MELIHI : C'est une exposition qui s'est tenue à Casablanca dans une galerie privée à espace restreint. Bien entendu je tiens à signaler que cette exposition se produit après sept ans d'absence de manifestation. Il s'agit de la galerie « Nadar » qui existe depuis 1975 et qui est dirigée par Madame Farouci. Elle a organisé une série d'expositions intéressantes que vous connaissez. Elle a présenté un groupe d'un certain niveau de peintres nationaux ainsi que des artistes étrangers. C'est donc une galerie parmi les rares galeries en ce moment au Maroc qui ont une ligne, un choix.

Ce n'est pas la galerie traditionnelle qui expose n'importe qui et n'importe où. Elle a une location. Donc c'est la deuxième fois que j'expose dans cette galerie, la première fois c'était en 1975. Chéhab avait inauguré cette galerie la première fois par son exposition et je l'ai suivi moi-même ou plutôt il y eut d'abord une exposition : L'Art marocain dans les collections privées, après quoi Chéhab a exposé et la troisième c'était la mième en juin/juillet 1975. Et depuis je n'ai pas exposé au Maroc dans un lieu comme ça, dans une période culturelle. Il est à signaler que j'ai exposé à Assilah pendant le Mouvement et ça c'est une manifestation dans un autre genre, souvent je m'en passe pas beaucoup car on s'oublie soi-même, on pose, comme c'est une exposition qui a eu lieu dans ma ville natale. Elle fait partie de moi.

Ma dernière exposition a eu lieu à Casablanca, elle comporte des toiles, des peintures, surtout des peintures d'un style qui n'a pas beaucoup changé pour les gens non-avertis, je fais toujours la même chose. Mais par contre, il y a eu quand même une évolution, des changements, il y a une nouvelle écriture dans cette peinture qui se réfère et se base sur un système de « bornes » ou de repères du parcours. Il est vrai que dans les derniers dix ans de formation et en tant que plasticien, certains événements de notre planète m'ont touché et bien sûr, plus que tous les autres, les événements qui s'inscrivent dans ma culture et mon appartenance géographique et culturelle et je me réfère à la révolution palestinienne... Il y a dix ans à peu près en Palestine, j'ai dessiné une affiche par la Palestine. Cette affiche comportait une flamme, cette flamme se compose bien sûr des lignes ondulées placées verticalement, à cette époque déjà bien sûr ma peinture était inscrite sur le motif ondulé. D'ailleurs l'exposition que j'ai faite au Maroc en 1964 l'exposait bien. Pendant cette exposition, j'avais écrit une écriture, une espèce d'autre présentation, parce qu'il ne faut pas oublier qu'on a fait des pas géants dans ce domaine au Maroc. Je veux dire que les artistes marocains voulaient toujours se faire présenter par un critique ou un connaisseur étranger, je pense surtout au début des années soixante (1965) j'ai fait ma première exposition au Maroc après une longue absence d'exposition et j'ai dit : Je ne veux pas être présenté ni par Gaston Dié ni par Mostapha Kasri, ni par personne de ces noms qu'on connaissait à l'époque. Je vais me présenter moi-même. Il faut que

suels. Il fut aussi à la tête d'une excellente revue d'art « Integral » qui a, malheureusement, fait long feu. Parce qu'il se veut artiste total, il a bien voulu dans l'entretien qu'il nous a accordé, nous parler de plusieurs activités culturelles et artistiques marocaines. Nous publions dans ce numéro une première partie de cet entretien.

Le monde occidental est chrétien à tous les jours au peur du croissant, car il aime, boïse l'ennemi. Maintenant, vous allez me dire : « Est-ce que tu as pensé à tout ces avant de le mettre dans une toile ? » Non, pas du tout ! Et là je reviens à ce que j'avais écrit en 1964-65 quand j'ai fait ma propre présentation où j'ai dit : « J'apprends de mes travaux picturaux à être à l'aise, à dire une démarche picturale qui se comprend et s'analyse a posteriori. Donc, ça veut dire ouverte, ça veut dire rester à l'écart pour savoir ce que nous-mêmes nous pouvons nous proposer comme idées.

Dans l'affiche d'Al Qods, l'onde a disparu, mais il y a un rayon de lumière qui vient du ciel et qui est brisé donc symbolisant une tension une cassure ou une fracture d'un certain ordre spirituel qui existait dans cette zone et qui est fissuré à cause d'une injustice politique, socio économique, etc... ALMAGHRIB : Il y a également une expérience collective qui est un jalou dans votre itinéraire artistique...

MELIHI : En effet, il y a aussi un autre élément, une autre borne, c'est-à-dire que nous sommes en train de faire un voyage cette année qui est assez temporaire et au fur et à mesure qu'on voyage on découvre des choses. Vient l'affaire de la manifestation des artistes plasticiens marocains à l'Hôtel Psychiatrique de Berrechid. C'est une manifestation qui a eu lieu l'année dernière en mai et à laquelle ont participé bon nombre d'artistes nationaux en majorité adhérents à l'Association Marocaine des Arts Plastiques et d'autres...

ici l'œuvre une parthénos car parmi les gens qui m'ont impressionné dans cette expérience, il y a Chahbia et aussi Thal et des artistes comme Hamidi notamment. Chahbia, on l'a toujours considérée comme une femme libérée, une artiste naïve, etc... Ce n'est pas vrai, c'est une artiste tout court. Elle n'est pas naïve, elle est naïve en tant que personne bien entendu ! C'est une fille du peuple qui n'a pas eu la chance d'avoir une éducation bourgeoise comme nous, mais elle est en train de rattrapper le temps perdu.

L'important est que cette femme provenant d'un milieu populaire n'a pas hésité à se joindre aux autres plasticiens et que a fait un parcours sur un mur de 3 sur 5 mètres au moins réalisant son échelle picturale. Il ne faut pas oublier aussi que par l'autre on découvre notre personnalité. (Suite en page VI)

Où, il a manifesté cet aspect de man- que ou d'ardeur qu'il n'y a pas une langue écrite comprise. Je suis un peu dans le cas. J'ai des éléments que j'utilise dans mon travail, mais moi-même, il faut que

ments sont dans un sens aussi ouvert envers la coupeur d'oil l'abstraction. Parce qu'une couleur c'est une couleur. Et ce est ce qu'elle est, mais elle peut exprimer beaucoup de choses; lesquelles ? On ne le sait pas. Ça dépend de ce que nous pouvons en tirer. Et dans cette flamme, cette révolution palestinienne, ce symbolisme a suivi un long parcours pendant à peu près cinq ou sept ans, d'où une certaine critique qui dit que Melehi ne se renouvelle pas; on ne sait pas s'il est vraiment sincère quand il fait une affiche pour la Palestine ou bien est-ce qu'il... Je ne sais pas, je me rappelle qu'une fois on avait fait cette remarque, moi je trouve que c'est une manière superficielle de lire. Un certain travail, en 1977, un concours d'affiches a été lancé par le Centre Culturel Ira- kien. Ce concours d'affiches internationales auquel ont participé des artistes du monde entier avec une participation arabe, miniature d'ailleurs, ce qui est très significatif. Il y avait donc beaucoup d'artistes des pays de l'Est, des Américains et des Japonais et c'était la première exposition d'affiches ayant pour thème : La Palestine, terre usurpée. Moi j'ai fait une affiche qui symbolise Al Qods. Beaucoup d'affiches ont été faites sous forme de cartes postales. Il y a eu des prix. Il y a eu les Polonais qui ont eu le premier prix. Il y a eu des prix de remerciements à certains artistes américains et français. Puis, du Monde arabe, j'ai reçu un prix d'encouragement. Ou quelque chose dans ce sens, je ne me rappelle pas exactement. Dans cette affiche, j'ai dessiné une image d'Al Qods stylisée, assez symbolique et j'ai entrepris le croissant. C'est après des mois et peut-être des ans que je me suis rendu compte d'une situation qui se rapporte à la problématique arabo-palestinienne, qui a encore contribué à ce que je me rende compte d'un élément d'écriture qui est dans notre culture comme on ne s'en rend pas compte, c'est-à-dire cette zone qui est un simple il- lusion s'avère l'élément qui régit notre vie, notre cauchemar arabo-musulman : le Ramadan, les mois et quand on as- tute la chose, on se rend compte que ce n'est pas une simple affaire, parce que cette lune qui donne la gravité à la ter- re, qui régularise les saisons, qui régu- larise les mariages, les cycles menstruels chez la femme... Une clé qui explique beaucoup de choses et en même temps une chose pas très loin, satellite de notre planète qui commence par un signe graphique très très fin donc, une tentative de l'écriture et de là découper les idées et toutes nos hantises et cauchemars en tant que musulmans.

Le monde occidental est chrétien à tous les jours au peur du croissant, car il aime, boïse l'ennemi. Maintenant, vous allez me dire : « Est-ce que tu as pensé à tout ces avant de le mettre dans une toile ? » Non, pas du tout ! Et là je reviens à ce que j'avais écrit en 1964-65 quand j'ai fait ma propre présentation où j'ai dit : « J'apprends de mes travaux picturaux à être à l'aise, à dire une démarche picturale qui se comprend et s'analyse a posteriori. Donc, ça veut dire ouverte, ça veut dire rester à l'écart pour savoir ce que nous-mêmes nous pouvons nous proposer comme idées.

Dans l'affiche d'Al Qods, l'onde a disparu, mais il y a un rayon de lumière qui vient du ciel et qui est brisé donc symbolisant une tension une cassure ou une fracture d'un certain ordre spirituel qui existait dans cette zone et qui est fissuré à cause d'une injustice politique, socio économique, etc... ALMAGHRIB : Il y a également une expérience collective qui est un jalou dans votre itinéraire artistique...

MELIHI : En effet, il y a aussi un autre élément, une autre borne, c'est-à-dire que nous sommes en train de faire un voyage cette année qui est assez temporaire et au fur et à mesure qu'on voyage on découvre des choses. Vient l'affaire de la manifestation des artistes plasticiens marocains à l'Hôtel Psychiatrique de Berrechid. C'est une manifestation qui a eu lieu l'année dernière en mai et à laquelle ont participé bon nombre d'artistes nationaux en majorité adhérents à l'Association Marocaine des Arts Plastiques et d'autres...

ici l'œuvre une parthénos car parmi les gens qui m'ont impressionné dans cette expérience, il y a Chahbia et aussi Thal et des artistes comme Hamidi notamment. Chahbia, on l'a toujours considérée comme une femme libérée, une artiste naïve, etc... Ce n'est pas vrai, c'est une artiste tout court. Elle n'est pas naïve, elle est naïve en tant que personne bien entendu ! C'est une fille du peuple qui n'a pas eu la chance d'avoir une éducation bourgeoise comme nous, mais elle est en train de rattrapper le temps perdu.

L'important est que cette femme provenant d'un milieu populaire n'a pas hésité à se joindre aux autres plasticiens et que a fait un parcours sur un mur de 3 sur 5 mètres au moins réalisant son échelle picturale. Il ne faut pas oublier aussi que par l'autre on découvre notre personnalité. (Suite en page VI)



# ENTRETIEN AVEC MOHAMED MELEHI TOPOGRAPHIE D'UN PARCOURS ARTISTIQUE

Son fils Thal a fait aussi un panneau qui est très intéressant mais il a travaillé en dehors de l'hôpital. Toutes ces attitudes sont significatives. Donc c'est une action qui a réussi, elle dégage certaines notions et il je ne suis pas d'accord avec certains camarades qui ont dit : Aider peindre à Berrechid c'est une fousaie. C'est une chose qui n'a pas de sens, c'est encore une répétition de l'affaire d'Assilah. Pour eux, aider peindre à Berrechid c'est vouloir recréer à grande échelle leur panneau dans un milieu où on va visiter encore ces malades. Toujours le terme viol qui revient alors que beaucoup de gens n'ont pas encore défilé et défini ce que c'est le mot viol.

A Berrechid en ce qui me concerne, j'ai peint un tableau où j'ai introduit un élément nouveau dans mes tableaux, une espèce d'encadrement, une certaine spatialité plus descriptive que je n'avais pas avant dans mes tableaux. Et puis dans le tableau lui-même il y a le tableau repro- duit en petit. Tous ces éléments là pour moi c'est des bornes, des étapes et c'est tout ce que je peux dire de ma peinture et l'histoire que j'ai n'importe que peintre méritent d'être vus et non pas admirés mais regardés le maximum de fois qu'il faut. Parce qu'une œuvre artistique n'est pas reçue à la première vue, ce n'est pas le coup de foudre en amour. Même quand on tombe amoureux le fait quand même explorer les amours. Les gens donc doivent s'habituer et faire un effort pour s'habituer dans les domaines d'expression artistique et littéraire et même cinématographique puisqu'on va peut-être en parler. Je voudrais que cet entretien soit un rappel au public et à toute personne cultivée en vue de l'effort

que reste à faire. Nous prions les dames et les intellectuels de faire un effort pour valoriser ce qui peut devenir une culture de notre pays. Et on ne peut pas toujours rester dans une tribune à regarder d'en haut et dire c'est mauvais, c'est bon, c'est tordu ou c'est droit. Ça, ce n'est pas la pratique de la culture, donc nous sommes toujours dans la même moralité du travail : sans travail tu ne deviens rien, sans travail tu ne produis rien, sans faire un effort, sans application tu ne pourras pas recevoir l'art, donc tu ne pourras pas le sentir.

Bon, il y a eu cette exposition. Le problème n'est pas celui que visiteurs, mais ce qu'il faut noter c'est que notre bourgeoisie marocaine n'a pas compris le rôle de l'art et de l'artiste. Un artiste est un message. C'est quelqu'un qui a une mission : celle de communiquer quelque chose, que lui-même ne saisit pas parfois. Mais c'est à la société, à l'humanité qui l'entoure de la recevoir. Or, notre bourgeoisie croit que l'art, et en ce qui nous concerne maintenant l'art pictural ou l'art plastique, est fait pour être acquis, c'est-à-dire une opération de bijouterie alors que ce n'est pas le cas. Les bourgeois croient qu'ils sont dans l'obligation d'aller voir les tableaux d'un peintre, donc les acheter, alors que l'art est fait pour être vu. L'achat est une affaire très secondaire pour moi du moins et d'ailleurs, si j'expose une fois tous les 7 ou 10 ans ça prouve que je ne poursuis pas le but de vivre de mes travaux. Il faudrait donc encourager les gens et offrir ce maintenant : aider voir une exposition ne veut pas dire acheter des tableaux, mais aider voir.

ALMAGHRIB : L'espère que c'est le sentiment de beaucoup de pein-

ALMAGHRIB : Melehi, en regardant vos travaux, on décèle une certaine répétition, des « redondances », bref, vous êtes un peintre qui expose peu et donne l'impression parfois de peu se renouveler. Voulez-vous parler d'abord de cette exposition qui a eu lieu dernièrement à Casablanca, et ensuite nous donner votre réponse au reproche que l'on vous fait concernant votre démarche plastique ?

ALMAGHRIB : Melehi, en regardant vos travaux, on décèle une certaine répétition, des « redondances », bref, vous êtes un peintre qui expose peu et donne l'impression parfois de peu se renouveler. Voulez-vous parler d'abord de cette exposition qui a eu lieu dernièrement à Casablanca, et ensuite nous donner votre réponse au reproche que l'on vous fait concernant votre démarche plastique ?

ALMAGHRIB : Melehi, en regardant vos travaux, on décèle une certaine répétition, des « redondances », bref, vous êtes un peintre qui expose peu et donne l'impression parfois de peu se renouveler. Voulez-vous parler d'abord de cette exposition qui a eu lieu dernièrement à Casablanca, et ensuite nous donner votre réponse au reproche que l'on vous fait concernant votre démarche plastique ?



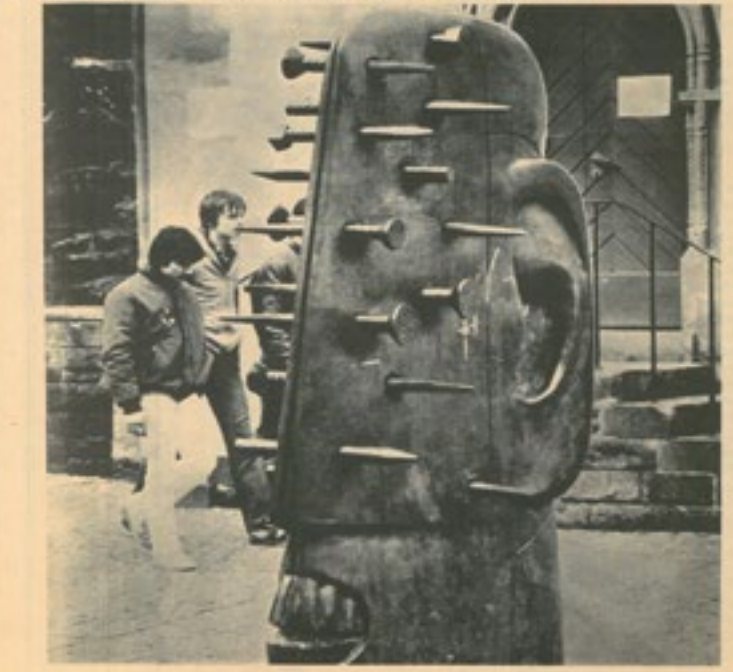
ALMAGHRIB : Melehi, en regardant vos travaux, on décèle une certaine répétition, des « redondances », bref, vous êtes un peintre qui expose peu et donne l'impression parfois de peu se renouveler. Voulez-vous parler d'abord de cette exposition qui a eu lieu dernièrement à Casablanca, et ensuite nous donner votre réponse au reproche que l'on vous fait concernant votre démarche plastique ?

## Panorama — ARTS PLASTIQUES EN ALLEMAGNE

UNE ŒUVRE QUI EFFRAIE

UNE ŒUVRE QUI EFFRAIE

d'autres villes également de la République fédérale d'Allemagne, où l'on pré- sente à même la rue et les places pu- bliques des œuvres d'art contemporaines auxquelles le citoyen se trouve alors confronté avec ce qui prend forme pour le moment dans les ateliers des arti- stes. Cette idée perçue de cloüs réalisés par Rainer Kriester constitue un exem- ple particulièrement « brutal », si l'on peut s'exprimer ainsi, d'œuvres sculptu- rales contemporaines et modernes, où se situe pourtant à l'intérieur d'une orientation artistique ralliant pas mal d'adeptes actuellement en République fédérale d'Allemagne. Cette portée ar- tistique ne recherche ni le beau ni l'ar- monieux, mais veut exprimer l'angoisse et les menaces dont est victime l'hom- me contemporain. La « Tête à Ciovis »



### L'ART NE VIDE PAS FORCEMENT LES PORTEFEUILLES

Mais il ne peut être proposé à des prix abordables pour n'importe qui que lorsqu'il ne s'agit pas d'originaux, mais d'œuvres reproduites en nombre infini, fixées sur les procédés graphiques les plus divers. Sous le slogan « Démocra- tisation de l'Art » on avait vu il y a une dizaine d'années en République fédé- rale d'Allemagne déferler une véritable vague de demande d'œuvres graphiques. C'était avant tout la jeunesse peu for- tuée qui montrait une propension à ac- quérir des œuvres d'art de ce genre. Et elle trouvait là en offre à bon mar- ché des reproductions signées et numé- rotées par l'artiste, comme par exemple le portrait de Picasso réalisé par Len- bert M. Witziersberger. Au départ, la plupart des galeries artistiques s'étaient ralliées à ce boom, faisant pourtant très rapidement machine arrière, le fort U- rage des œuvres réduisant à zéro avec la valeur intrinsèque de l'art graphique. Ce repli des galeries d'art et le créneau qui en résultait fut vite bouché par les grands magasins et super-marchés. De- puis 1982 par exemple, un important groupe commercial allemand propose à sa clientèle toute une collection d'œuvres graphiques réalisées par des artistes de renom et qu'il vend entre 100 et 200 DM la feuille, réalisant ainsi l'an dernier un chiffre d'affaires de près de 250 000 DM. Mais c'est un jeune chef d'entreprise d'Offenbach, près de Francfort (Répu- blique fédérale d'Allemagne), qui rem- porte incontestablement la palme dans ce domaine de la reproduction d'art gra- phique et de sa commercialisation. Il s'agit de Volker Heber, qui tous les ans offre une trentaine de feuilles signées par des artistes renommés et avec un tirage entre 5 et 10.000 exemplaires. Il a d'ailleurs même réussi à obtenir la re- présentation exclusive de quatre des plus célèbres auteurs d'art graphique alle- mands. Ainsi, leurs œuvres peuvent être placées à bon prix auprès du grand public. Dans son catalogue d'œuvres graphiques, Jörg Schellmann, de Mu- nich, a pour sa part classé pour vente artistique par correspondance quelque 2.000 feuilles qu'il distribue pour un ti- rage de 20 à 100 exemplaires valant alors dans les 100 DM pièce. Et la fin de ce boom des arts graphiques ne semble pas encore pour demain ! (DNP)

En marge de la rencontre architectes - plasticiens

Le concept d'intégration au sein du groupe des artistes de Casablanca 1964 et 1970



« Le fonctionnalisme de l'art au Maroc, son intégration totale à l'architecture et à la vie collective sont autant d'exemples qui nous servent pour l'élaboration d'un futur art national. Le statut de l'art traditionnel au Maroc est futuriste » (M. Chebaa, 1967) (1).

« Cette exposition n'a pas été conçue dans le sens habituel du mot, car il ne s'agit pas d'une série de devotions accrochées dans un espace passif scolairement subdivisé. Les élèves ont essayé de traiter l'architecture de la galerie de manière à la faire participer à l'effet plastique global et à résoudre l'espace architectural de cette galerie dans le but d'atteindre l'intégration et la synthèse organique des arts et des différentes techniques. Il s'agit pour l'École d'orienter ses élèves vers la compréhension et la connaissance pratique de la notion de l'art intégré et appliqué » (1968, extrait d'un texte de présentation signé par les artistes alors responsables de l'École des Beaux-Arts de Casablanca) (2).

Cela paraît paradoxal que, aujourd'hui, à l'occasion d'une exposition visant à marquer une rencontre entre architectes et artistes au sujet de l'environnement et de l'intégration, ces derniers se présentent en s'en tenant à un accrochage comme toute autre exposition classique. Ce paradoxe est à l'échelle des problèmes qui se posent. Non pas qu'il n'y ait pas eu depuis environ 15 ans des exemples réels de collaboration entre des architectes et des artistes plasticiens. Ces exemples existent. Que' que soit leur degré de réussite, ils pourraient constituer un cadre de référence utile pour avancer dans l'acheminement d'un travail, réel et théorique à la fois, alors qu'on a l'impression qu'ils demeurent marginalisés dans une sorte de mémoire botanique, dans une vision encore voilée du rôle des arts dans la pratique d'une aménagement de l'espace vécu individuel, privé ou public qu'il soit.

Et pourtant, certains l'ont déclaré : quand il y a des individus créateurs capables d'imaginer — dans un rapport interdisciplinaire et interprofessionnel — un éventail de solutions qui dépassent l'accrochage (3) d'une toile et englobent pensée créatrice et action culturelle (pour l'Humain), alors il y a la possibilité d'un début d'intégration des arts à la vie commune (car on suppose que l'art est déjà en soi signe de vie).

Le texte qui suit n'est pas une étude, ni une analyse, ni un pamphlet poétique, ni, enfin, un texte hors-texte comme il est bon d'en faire (en tout cas, il n'est pas plus hors-texte que tout autre texte dont on aime soutenir, ou cacher, le pré-texte fondamental).

Ayant fait partie depuis 1964, en tant que critique (4), et que compagnon de route, des principales activités éditoriales, c'est un témoignage que je rends.

L'École des Beaux-Arts, qui n'avait jus- qu'en 1963 brulé pour aucun autre idéal particulier que l'application d'un programme asynchronique, devint le foyer d'un travail de renouveau artistique. Ce groupe a vécu le temps qu'il fallait et il s'est dissout vers environ 1970 après une période d'intense activité.

Venant très à propos secouer les esprits, et recourant à un langage réel, même nouveau, il a œuvré à l'échelle d'une époque.

Tout le monde connaît ces faits ; ils n'ont d'autre importance ici que parce qu'ils nous guident à travers les détours de la mémoire flottante, une mémoire qui paraît trop souvent s'empressez à noyer, effacer et marginaliser des acquis historiques construits et inspirés.

En lisant certains documents liés cités on pourra se rendre compte du fait que bon nombre de sujets alors abordés par les artistes mentionnés, soutenus en ce- la par beaucoup de sympathisants dont quelques architectes, des poètes, d'autres artistes et des élèves de l'École élé- ments, dépassent largement. Parfois ils ont même reculé au-delà d'une inouïable indifférence.

Parmi les nombreux sujets artistiques et culturels dont il fut question alors, prenons en exemple celui qui nous con- cerne ici, c'est-à-dire le problème relatif à l'intégration environnementale.

Il est malaisé de parler dans l'aba- trait d'intégration ; qu'est-ce que cela veut dire « intégration » ? s'agit-il d'un mot passe-partout, d'un adju- vant, s'agit-il d'un mythe du siècle de l'architecture industrielle, fonctionnelle et dépolisée ? La réponse donnée par les protagonistes artistes travaillant alors autour de l'École des Beaux-Arts de Casablanca a été radicale, et le crois que nous pourrions entrevoir la peine, aujourd'hui, sa portée et son honnêteté : il n'y aura pas d'intégration possible au Maroc sans qu'il y ait effort artistique concerté (et non pas forcément « commun ») vers une vision organique d'ensemble. Qu'est- ce que cela voulait dire ?

Cela voulait dire que pour rendre l'art présent à la vie et pour (ré) intégrer la création à l'environnement humain, à l'espace vécu et à ses choses quotidiennes, pour participer, enfin, à l'élaboration d'une culture humaine et à un travail de prévention de la dégradation environ- nementale, il fallait commencer par éba-ucher — en ce moment crucial post-indé- pendance — des points de repère cultur- raux, autant que techniques et théoré- tiques, par un effort de connaissance de collaboration et d'application théorique, à la fois à soi-même, aux autres créate- urs et au pays. Tout cela est encore vague, j'en conviens ; cela deviendra plus clair en considérant les documents ci-cités.

« ...et nous pouvons dire, à coup sûr, que ces discussions et toute l'expérience dans son ensemble, ont été très importantes pour nous ; nous nous sommes posés, en effet, d'une manière concrète le prob- lème de l'art intégré au cadre urbain, à la rue, à la vision élargie, à la lumière naturelle etc... et, chose capitale, nous nous sommes rendus compte des problèmes posés par la communication artistique et des barrières qui nous résistent à franchir en nous-mêmes, entre nous et envers le public » (5).

Ce passage, extrait d'une déclaration publiée en 1969, donne un premier et moderne aperçu d'un grand effort de lu- cidité.

Et c'est parce que cet effort se voulait organique et global, et parce qu'il pré- conisait, avant toute éventuelle intégra- tion d'une œuvre à l'architecture, une intégration au niveau de la formation et de la conscience culturelle que les pro- blèmes furent abordés à plusieurs ni- veaux simultanés de travail et de pen- sée.

Pour un tel travail, il fallait une activité préliminaire globale dans les do- maines de l'enseignement artistique, de l'activité culturelle de la recherche his- torique et de la pratique du métier.

1) Renouveler le programme d'ensem- blement des matières d'art ; initier les élèves à des disciplines nouvelles, telles que la photographie, l'art graphique et la calligraphie. Le travail de l'atelier de déco- ration portait « sur la calligraphie arabe, l'expérimentation des formes géométri- ques et l'étude des formes architectura- les. Les études effectuées sur la calligra- phie ont pour but de la développer et de la faire accéder à un stade plastique... amener les participants à ne plus con- sidérer les lettres comme des simples ornements mais comme des éléments d'approche du monde plastique... les étu- des, sur les formes architecturales amè- nent d'autre part les élèves à concevoir l'œuvre plastique comme « partie intégran- te de l'espace... » (Maghreb Art, N. 2, 1968, p. 21).

Initier les élèves à un nouveau rap- port avec la peinture et d'une manière gé- nérale, tous ces exercices font appel aux facultés manuelles... demandent un con- tact avec la matière... une connaissance des matériaux et des outils modernes. Ils visent aussi à l'instauration d'une liaison permanente entre l'activité d'ap- prentissage et de création de l'élève et ce de l'artiste (artisan) traditionnel » (ibid.).

« Il y a des leçons du passé très di- ctonnes qu'il faut retenir ; l'in- tégration des arts à la fois récipro- que et symbiotique et la plasticité des formes ainsi que le langa- ge des images. Il y a aussi une morale du passé qu'il nous importe de comprendre dans la mesure où elle peut enrichir les données de l'action présente. C'est la no- tion de création collective et sym- bolique du travail socialisé qui doit aboutir à la totalité d'une œuvre » (1968, Catalogue exposition annuel, voir note 2).

Cette découverte, alors originale, d'une plasticité abstraitement moderne inhérent à l'art traditionnel revêtit constam- ment dans toutes les déclarations des ar- tistes en question. Dès le début (1968) elle devait caractériser tout un travail d'entreprise au niveau de la recherche.

2) Ouvrir des voies nouvelles à la réflexion sur les formes d'art dites tra- ditionnelles et se racheter du folklore par l'étude, l'analyse formelle et la col- lection de documents. C'est ainsi que l'École publia « Maghreb Art ».

« ...ainsi, avant de faire partie du patrimoine universel, l'art japonais ou l'art mexicain ont d'abord fait il- lusion au fond de valeurs collectives. Nous nous trouvons confrontés au Maroc avec cette première phase de regroupement et de réévaluation, temps d'arrêt nécessaire qui doit permettre d'inventorier un langage plastique traditionnel afin de le remettre en évidence et de le replacer dans son contexte dynamique moderne » (Maghreb Art n. 2, p. 7, 1967).

« Il ne s'agit pas pour moi évi- demment de copier la tradition, mais de procéder à un rapproche- ment avec l'artisan marocain et observant son travail... Valoriser et qu'il fait » (7).

Poser enfin le problème de la sauvegar- de de ces formes d'art ; car comment parler d'intégration en laissant par ail- leurs se désintégrer des choses dans les- quelles s'enracine l'environnement hu- main ? Ainsi, dans tous leurs écrits, ces artistes ont attiré l'attention sur le problème de la conservation d'un patrimoi- ne dont dépend la qualité même de l'en-

vironnement. Dans le cadre de ses activités : ils se voyaient, certains (affiches, diapositives, expositions, etc.) réalisés en nombre de travaux et de groupes d'ar- chitectes avec d'autres architectes, les SOUFFLES, par exemple, les tact noués avec certains eux, réalisés, artisans ou certains d'intégration à rest ses premiers travaux Maroc. (8)

« Cette activité s'embrigade l'un dans l'autre en tant que paysan aux signes guide de la cu- lidéger le plâtre, gros, la peinture l'igraphie devenait peinte affichées, les migrants vers les murs s'approprièrent à manifestations collectives interrogés se mieux regarder, ce regard, le signe concept traditionnel d'question de la menait tout droit vers « dont si peu sauvegardé d'un patrimoine occupés de l'artisans habitants s'au l'architecture, puis, le patrimoine révéler des prob- lèmes de l'architecture venait s'inscrire, d'art ap- piqué, de futur... »

« L'intégration des arts de l'ar- chitecture... dans les urbanisme... à l'éducation visuelle, situation (M. Chebaa, SOU p. 41). Arts Plastiques, lue l'artiste ne « Il faut pour le création plas- se contentent pas d' mais entame tique (uniquement il peut trans- tous ses domaines préparer le former son militarisés » (M. terrain aux futur. Alalash, ibid., p. 10).

« D'abord, une es » (M. Hami- architectes et pou- di, ibid., p. 52). « Les architectes ensemble de- sculpteurs travailla dans plus- puis peut de 15 ou. C'est, une si- plusieurs pays étaient déjà acqui- bastion qui est été pose et se Mais ce problème (P. Belkahlia, posera pour nous ibid., p. 20).

« Donner une pharocalais dans- patien aux artistes privés (réa- les secteurs publiques architec- tionnelles dans le « publicitaire » rural, graphique (Manifeste, 1969) le ne s'invente « Une culture na- qui se cons- est. C'est un dé-

« L'architecture moderne est née au sein de l'école et des activités ; ils se voyaient, certains (affiches, diapositives, expositions, etc.) réalisés en nombre de travaux et de groupes d'ar- chitectes avec d'autres architectes, les SOUFFLES, par exemple, les tact noués avec certains eux, réalisés, artisans ou certains d'intégration à rest ses premiers travaux Maroc. (8)

« Cette activité s'embrigade l'un dans l'autre en tant que paysan aux signes guide de la cu- lidéger le plâtre, gros, la peinture l'igraphie devenait peinte affichées, les migrants vers les murs s'approprièrent à manifestations collectives interrogés se mieux regarder, ce regard, le signe concept traditionnel d'question de la menait tout droit vers « dont si peu sauvegardé d'un patrimoine occupés de l'artisans habitants s'au l'architecture, puis, le patrimoine révéler des prob- lèmes de l'architecture venait s'inscrire, d'art ap- piqué, de futur... »

« L'intégration des arts de l'ar- chitecture... dans les urbanisme... à l'éducation visuelle, situation (M. Chebaa, SOU p. 41). Arts Plastiques, lue l'artiste ne « Il faut pour le création plas- se contentent pas d' mais entame tique (uniquement il peut trans- tous ses domaines préparer le former son militarisés » (M. terrain aux futur. Alalash, ibid., p. 10).

« D'abord, une es » (M. Hami- architectes et pou- di, ibid., p. 52). « Les architectes ensemble de- sculpteurs travailla dans plus- puis peut de 15 ou. C'est, une si- plusieurs pays étaient déjà acqui- bastion qui est été pose et se Mais ce problème (P. Belkahlia, posera pour nous ibid., p. 20).

« Donner une pharocalais dans- patien aux artistes privés (réa- les secteurs publiques architec- tionnelles dans le « publicitaire » rural, graphique (Manifeste, 1969) le ne s'invente « Une culture na- qui se cons- est. C'est un dé-

« L'architecture moderne est née au sein de l'école et des activités ; ils se voyaient, certains (affiches, diapositives, expositions, etc.) réalisés en nombre de travaux et de groupes d'ar- chitectes avec d'autres architectes, les SOUFFLES, par exemple, les tact noués avec certains eux, réalisés, artisans ou certains d'intégration à rest ses premiers travaux Maroc. (8)

« Cette activité s'embrigade l'un dans l'autre en tant que paysan aux signes guide de la cu- lidéger le plâtre, gros, la peinture l'igraphie devenait peinte affichées, les migrants vers les murs s'approprièrent à manifestations collectives interrogés se mieux regarder, ce regard, le signe concept traditionnel d'question de la menait tout droit vers « dont si peu sauvegardé d'un patrimoine occupés de l'artisans habitants s'au l'architecture, puis, le patrimoine révéler des prob- lèmes de l'architecture venait s'inscrire, d'art ap- piqué, de futur... »

« L'intégration des arts de l'ar- chitecture... dans les urbanisme... à l'éducation visuelle, situation (M. Chebaa, SOU p. 41). Arts Plastiques, lue l'artiste ne « Il faut pour le création plas- se contentent pas d' mais entame tique (uniquement il peut trans- tous ses domaines préparer le former son militarisés » (M. terrain aux futur. Alalash, ibid., p. 10).

« D'abord, une es » (M. Hami- architectes et pou- di, ibid., p. 52). « Les architectes ensemble de- sculpteurs travailla dans plus- puis peut de 15 ou. C'est, une si- plusieurs pays étaient déjà acqui- bastion qui est été pose et se Mais ce problème (P. Belkahlia, posera pour nous ibid., p. 20).

« Donner une pharocalais dans- patien aux artistes privés (réa- les secteurs publiques architec- tionnelles dans le « publicitaire » rural, graphique (Manifeste, 1969) le ne s'invente « Une culture na- qui se cons- est. C'est un dé-

situé... La condition primordiale de ce développement est la prise de conscience des artistes car ce sont eux qui sont les artisans de l'élabo- ration de la culture nationale » (M. Méschi, ibid., pp. 44-47).

De tout ce qui précède — témoignage réduit à l'essentiel — ressort ceci : les artistes du groupe dit de Casablanca ont donné naissance entre 1964 et 1970 envi- rons, à une conception globale, organique, générale et humanisée de l'intégration. « Intégration » signifiait principalement deux choses :

1) Etablir une correspondance fonc- tionnelle, historique et créatrice entre les parties dispersées, inorganiques et masquées d'un tout culturel idéal pour lequel il fallait œuvrer et batailler.

Dans cette assise préliminaire com- mune parler d'une éventuelle intégration à un quelconque environnement architec- tural ? Intégration signifiait introduire des idées nouvelles dans la pratique des arts au niveau individuel et de l'ensem- blement ; amener la création artistique vers divers domaines de la vie et du mé- tier ; mieux saisir, par un effort de con- naissance, l'apport du patrimoine ; colla- borer avec d'autres créateurs. Tous ces points sont soigneusement discutés dans les entretiens les déclarations et les mani- festes de la période en question.

2) Au niveau pratique, cette intégration préconisait un travail à la fois ap- pliqué à l'environnement (rôle de l'art graphique, calligraphique, publicitaire, de design, de la photographie, etc.), et à l'espace plus proprement architectural. Par la collaboration professionnelle, la conception plastique devait s'inscrire dès la naissance d'un projet, dans cet espa- ce dont on étudiait la nature, la fonction et la portée. La conception pouvait, et devait, prendre toutes les formes pos- sibles et adéquates, allant de la peintu- re à la tapisserie, du bas-relief en céra- mique au plafond.

A partir de 1967, certains artistes ici mentionnés réalisèrent des projets ail- leurs que dans les limites du cadre sco- laire et cela grâce surtout à l'initiative prise par quelques cabinets d'architectu- re dont en particulier celui des architec- tes A. Farouki et P. De Manières. Il y a dans ces projets des exemples his- toriques d'intégration qui témoignent des idées que soutenaient les artistes : ren- dre à la calligraphie, à la céramique, à la briques, au carrelage, à la peinture, à la sculpture en relief, à la boiserie, etc... leur place au sein de l'architec- ture moderne.

« Architectes, sculpteurs, peintres, nous devons revenir tout au mé- tier... l'artiste est un artisan inspi- ré... tous ensemble concevons et réalisons l'architecture nouvelle... où peintres, sculpteurs et architec- tes ne feront qu'un ».

Tout le monde connaît ce mot de Walter Gropius (Manifeste du Bauhaus, 1925). Ces idées — dont les artistes du groupe de Casablanca étaient conscients —, interprétées par une imagination fle- xible, indépendante (et, surtout, non nor- dique) ont aidé à clarifier une certai- ne éthique de travail.

C'est de cette éthique que j'ai voulu té- moigner.

Après la dissolution du groupe des ar- tistes mentionnés et après la dissolution de la plupart d'entre eux de l'École des Beaux-Arts de Casablanca, on ne peut plus vraiment parler de « groupe de Ca- sablanca », mais plutôt de différents ar- tistes vivants et travaillant à Casablanca. Une autre période a commencé vers 1973 avec le rassemblement de ceux-ci, et d'autres encore vivants ailleurs, au sein d'une association nationale.

Persone ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

par un contact humain qui a laissé des deux côtés des traces indélébiles (11). Mais il y a plus que ça : par l'esprit qui a caractérisé l'opération (contact avec ses malades, « présence à l'hommage brisant le silence — ne fut-ce que par un geste aussi désintéressé — qui entoure l'univers séculaire) et par les effets posi- tifs immédiats (nettoyage des pavillons, opérations de jardinage, de blanchissage etc.), ainsi que par le but proposé (créa- tion d'un atelier permanent de art théra- pie), on peut dire que cette manifesta- tion demeure une tentative exemplaire, d'intégration créative et humaine. Qu'il le sait pas être marginalisée, et sous- estimée — désignée par ceux qui igno- rent tout sur l'art thérapeutique et qui ne s'intéressent pas à l'action mondiale en- tamer pour abattre cette muraille de si- lence qu'on a érigé entre nous et ceux que nous laissons être oubliés — prouve jusqu'à quel point tout travail de pré- sence à l'environnement et à la vie est encore, pour l'art, un travail pionnier.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

« Personne ne saurait toutefois nier que le groupe original des artistes de Casa- blanca a été — à un moment où per- sonne n'avait encore jamais dit, déclaré, soutenu et réalisé autant de choses à la fois et de cette manière, avec autant de clarté et de confiance enthousiaste — le promoteur d'une activité pratique théoré- tique dont bénéficiera toute l'ulérieure si- tuation artistique. Depuis, il y a eu beau- coup de clans et plusieurs rassemble- ments, mais aucun groupe de cette na- ture.

## ENTRETIEN AVEC MOHAMED MELEHI

## TOPOGRAPHIE D'UN PARCOURS ARTISTIQUE

*Mohamed Melehi est considéré comme l'un des grands peintres du Maroc. Issu de la génération des artistes qui s'est manifestée à une époque où les arts plastiques dans notre pays n'était qu'à leurs premiers balbutiements, Melehi est le chef de file de ce qu'on appelle le groupe de Casablanca (voir l'article de Toni Maraini). Polyvalent, Melehi se veut artiste dans l'acception totale du mot. Il s'intéresse en effet à plusieurs genres artistiques notamment visuels. Il fut à la tête d'une excellente revue d'art «Intégra» qui a malheureusement, fait long feu. Parce qu'il se veut artiste total, il a bien voulu dans l'entretien qu'il nous a accordé, nous parler de plusieurs activités culturelles et artistiques marocaines. Nous publions dans ce numéro une première partie de cet entretien.*

Entretien réalisé par  
M. IZNSNI et A.N. REFAIF

### 1<sup>er</sup> PARTIE

ALMAGHRIB CULTURE Du Dimanche 16 – Lundi 17 Mai 1982

**ALMAGHRIB :** Melehi, en regardant vos travaux, on devine une certaine répétition, des «redardances», bref, vous êtes un peintre qui expose peu et donne l'impression parfois de peu se renouveler.

Voulez-vous nous parler d'abord de cette exposition qui a eu lieu dernièrement à Casablanca, et ensuite nous donner votre réponse au reproche que l'on vous fait concernant votre démarche plastique ?

**MELEHI :** C'est une exposition qui s'est tenue à Casablanca dans une galerie privée à espace restreint. Bien entendu je tiens à signaler ça et cette exposition se produit après sept ans d'absence de manifestation. Il s'agit de la galerie «Nadar» qui existe depuis 1975 et qui est dirigée par Madame Faraoui. Elle a organisé une série d'expositions intéressantes que vous connaissez. Elle a présenté un groupe d'un certain niveau de peintres nationaux ainsi que des artistes étrangers. C'est donc une galerie parmi les rares galeries en ce moment au Maroc qui ont une ligne, un choix.

Ce n'est pas la galerie traditionnelle qui expose n'importe qui et quiconque peut payer une location. Donc c'est la deuxième fois que j'expose dans cette galerie, la première fois c'était en 1975. Chebaa avait inauguré cette galerie la première fois par son exposition et je l'ai suivi moi-même ou plutôt il y eut d'abord une exposition : L'art marocain dans les collections privées, après quoi Chebaa a exposé et la troisième c'était la mienne en juin-juillet 1975. Et depuis je n'ai pas exposé au Maroc dans un plan comme ça, dans une période culturelle. Il est à signaler que j'ai exposé à Asilah pendant le Moussem et ça c'est une manifestation dans un autre genre, souvent je n'en parle pas beaucoup car on s'oublie soi-même,

en plus, comme c'est une exposition qui a eu lieu dans ma ville natale, elle fait partie de moi.

Ma dernière exposition a eu lieu à Casablanca, elle comporte des toiles, des peintures, surtout des peintures d'un style qui n'a pas beaucoup changé pour les gens non-avertis, je fais toujours la même chose. Mais par contre, il y a eu quand même une évolution, des changements, il y a une nouvelle écriture dans cette peinture qui se réfère et se base sur un système de «bornes» ou de repères du parcours. Il est vrai que dans les derniers dix ans de formation et en tant que plasticien, certains événements de notre planète m'ont touché et bien sûr, plus que tous les autres, les événements qui s'inscrivent dans ma culture et mon appartenance géographique et culturelle et je me réfère à la révolution palestinienne. Il y a dix ans à peu près en 1972, j'ai dessiné une affiche par la Palestine. Cette affiche comportait une flamme, cette flamme se compose bien sûr des lignes ondulées placées verticalement ; à cette époque déjà bien sûr ma peinture était lancée sur un motif ondulé. D'ailleurs l'exposition que j'ai faite au Maroc en 1964 l'explique bien. Pendant cette exposition, j'avais écrit une critique, une espèce d'autre présentation, parce qu'il ne faut pas oublier qu'on a fait des pas géants dans ce domaine au Maroc. Je veux dire que les artistes marocains voulaient toujours se faire présenter par un critique ou un connaisseur étranger, je pense surtout au début des années soixante (1965) j'ai fait ma première exposition au Maroc après une longue absence d'études et j'ai dit : Je ne veux pas être représenté ni par «Gaston Dil» ni par Mustapha Kasri, ni par personne de ces noms qu'on connaît à l'époque. Je vais me présenter moi-même. Il faut que les peintres marocains prennent leurs affaires en main et s'expliquer eux-mêmes vis-à-vis d'un public qui encore ne connaît pas ou qui n'a pas de traditions dans ce sens-là

ou au moins n'a pas une syntonisation avec ce qui est l'art plastique dans le monde, son utilité contemporaine etc... J'ai écrit une petite brochure où j'ai expliqué mon évolution depuis l'école coranique et là j'ai osé dire que mon écriture dans la peinture se compose de lignes ondulées qui représentent certaines notions de sensualité : la femme, l'eau, la flamme et en même temps j'ai essayé de trouver un liens avec l'imagerie et la symbolologie africaines qu'on retrouve bien sûr dans tout l'art africain. Toujours la présence de l'onde qui représente l'eau le feu. C'est un paradoxe naturel de base pour une certaine vision philosophique des Africains. Cette onde se promenait dans mes tableaux dans tous les sens.

Vint ce projet d'affiche pour la Palestine et alors j'ai dressé cette onde en forme de flamme pour symboliser cette évolution, cette espèce de révolte à laquelle nous avons tous souscrit comme référence progressiste, sans tomber dans les clichés politiques et, depuis, ma peinture a été toujours dans ce sens-là, la flamme qui monte. Cela a duré un certain temps et dans l'exposition de 1975, j'avais introduit cette flamme et j'avais introduit des espèces de cercles et de ronds, c'est-à-dire la rencontre de deux mondes. Mais ce n'était pas vraiment la recherche d'un ordre, mais c'était plutôt une recherche en vue d'établir un paysage nouveau pour le spectateur national. Là aussi, il y a une tentative surréaliste de proposer une certaine littérature visuelle pas abstraite, mais à partir d'éléments abstraits. On peut décrire mes tableaux géographiquement, contrairement aux tableaux de Gharbaoui qu'on ne peut pas décrire de cette manière. C'est un écrivain, un graveur. Gharbaoui est un peintre de l'écriture, une écriture illisible dans le sens lettres, parce que c'est un homme qui a vraiment manifesté notre état alphabétique. Je soutiens que nous n'avons pas une langue expressive, c'est-à-dire une langue parlée qui puisse tracer et présenter out notre monde conceptuel. Donc on a recours aux français ou à l'arabe mais un arabe bâtard et un français bâtard bien entendu. Et qui parle d'une langue parle d'une culture et chaque langue traîne avec elle des concepts. Mais

qui y a-t-il dans notre monde conceptuel ? notre monde conceptuel en tant que Marocains et Africains du Nord n'est pas encore exprimé dans sa totalité en l'absence d'une langue n'est-ce pas ? Peut-être s'exprime-t-il un petit peu en berbère, en arabe dialectal en français. C'est-à-dire, c'est une expression sous forme d'une salade.

Oui, il a manifesté cette espèce de manque ou d'ardeur qu'il n'y a pas une langue écrite comprise. Je suis un peu dans le cas. J'ai des éléments que j'utilise dans mon travail, mais mes éléments sont dans un sens aussi ouvert envers la couleur d'où l'abstraction. Parce qu'une couleur c'est une couleur. Elle est ce qu'elle est, mais elle peut exprimer beaucoup de choses ; lesquelles ? On ne le sait pas. Ça dépend de ce que nous pouvons en tirer. Et dans cette flamme, cette révolution palestinienne, ce symbolisme a suivi un long parcours pendant à peu près cinq ou sept ans, d'où une certaine critique qui dit que Melihi ne se renouvelle pas ; on ne sait pas s'il est vraiment sincère quand il fait une affiche pour la Palestine ou bien est-ce qu'il... je ne sais pas. Je me rappelle qu'une fois on avait fait cette remarque, moi je trouve que c'est une manière superficielle de lire. Un certain travail, en 1977, un concours d'affiches a été lancé par le Centre Culturel Irakien. Ce concours d'affiches international auquel ont participé des artistes du monde entier avec une participation arabe mineure d'ailleurs, ce qui est très significatif. Il y avait donc beaucoup d'artistes des pays de l'Est, des Américains et des Japonais et c'était la première exposition d'affiches ayant pour thème : La Palestine, terre usurpée. Moi j'ai fait une affiche qui symbolise Al Qods. Beaucoup d'affiches ont été faites sous forme de cartes postales. Il y a eu des prix. Il y a eu les Polonais qui ont eu le premier prix. Il y a eu des prix de remerciements à certains artistes américains et français. Puis du Monde arabe. J'ai reçu un prix d'encouragement ou quelque chose dans ce sens, je ne me rappelle pas exactement. Dans cette affiche, j'ai dessiné une image d'Al Qods stylisée, assez symbolique et j'ai entrepris le croissant. C'est après des mois et peut-être des ans que je me suis rendu compte d'une

situation qui se rapporte à la problématique arabo-palestinienne, qui a encore contribué à ce que je me rende compte d'un élément d'écriture qui est dans notre culture comme on ne s'en rend pas compte, c'est-à-dire cette lune qui est une simple illusion s'avère l'élément qui régit notre vie, notre cauchemar arabo-musulman : le Ramadan, les mois et quand on analyse la chose, on se rend compte que ce n'est pas une simple affaire, parce que cette lune qui donne la gravité à la terre, qui régularise les saisons, qui régularise les marées, les cycles menstruels chez la femme : Une clé qui explique beaucoup de choses et en même temps une chose pas très loin, satellite de notre planète qui commence par un signe graphique très très fin donc, une tentative de l'écriture et de là déroulent les idées et toutes nos hantises et cauchemars en tant que Musulmans.

Il ne faut pas oublier aussi que par l'autre on découvre notre personnalité.

Le monde occidental est chrétien a toujours eu peur du croissant car il symbolise l'ennemi.

Maintenant, vous allez me dire : «Est-ce que tu as pensé à tout cela avant de le mettre dans une toile ?» Non, pas du tout ! Et là je reviens à ce que j'avais écrit en 1964-65 quand j'ai fait ma propre présentation où j'ai dit : «J'apprends de mes travaux picturaux» c'est-à-dire une démarche picturale qui se comprend et s'analyse a posteriori.

Donc, ça veut dire ouverture, ça veut dire rester à l'écoute pour savoir ce que nous-mêmes nous pouvons nous proposer comme idées.

Dans l'affiche d'Al Qods, l'onde a disparu, mais il y a un rayon de lumière qui vient du ciel et qui est brisé donc symbolisant une tension une cassure ou une fracture d'un certain ordre spirituel qui existait dans cette zone et qui est fissuré à cause d'une injustice politique, socio-économique, etc...

**ALMAGHRIB** : Il y a également une expérience collective qui est un jalon dans votre itinéraire artistique...

**MELEHI** : En effet, il y a aussi un autre élément, une autre borne, c'est-à-dire que nous sommes en train de faire un voyage cette année qui est assez temporaire et au fur et à mesure qu'on voyage on découvre des choses. Vint l'affaire de la manipulation des artistes plasticiens marocains à l'Hôpital Psychiatrie de Berrechid. C'est une manifestation qui a eu lieu l'année dernière en mai et à laquelle ont souscrit bon nombre d'artistes nationaux en majorité adhérents à l'Association Marocaine des Arts plastiques et d'autres...

Ici j'ouvre une parenthèse car parmi les gens qui m'ont impressionné dans cette expérience, il y a Chaibia et aussi Tallal et des artistes comme Hamidi notamment.

Chaibia, on l'a toujours considérée comme une femme illettrée, une artiste naïve, etc... Ce n'est pas vrai, c'est une artiste tout court. Elle n'est pas naïve, elle est naïve en tant que personne bien entendu ! C'est une fille du peuple qui n'a pas eu la chance d'avoir une éducation bourgeoise comme nous, mais elle est en train de rattraper le temps perdu.

L'important est que cette femme provenant d'un milieu populaire n'a pas hésité à se joindre aux autres plasticiens et elle a fait un panneau sur un mur de 3 sur 5 mètres au moins réussissant son échelle picturale.

Son fils Tallal a fait aussi un panneau qui est très intéressant mais il a travaillé en dehors de l'hôpital. Toutes ces attitudes sont significatives. Donc c'est une action qui a réussi, elle dégage certaines notions et là je ne suis pas d'accord avec certains camarades qui ont dit : Allez peindre à Berrechid c'est une foutaise. C'est une chose qui n'a pas de sens, c'est encore une répétition de l'affaire d'Asilah. Pour eux, allez peindre à Berrechid c'est vouloir recréer à grande échelle leur panneau dans un milieu où on va violer



encore ces malades. Toujours le terme viol qui revient alors que beaucoup de gens n'ont pas encore décrit et défini ce que c'est que le mot viol.

A Berrechid en ce qui me concerne, j'ai peint un tableau où j'ai introduit un élément nouveau dans mes tableaux, une espèce d'encadrement, une certaine spatialité plus descriptive que je n'avais pas avant dans mes tableaux. Et puis dans le tableau lui-même il y a le tableau reproduit en petit. Tous ces éléments là pour moi c'est des bornes, des étapes et c'est tout ce que je peux dire de ma peinture et j'estime que le travail que je fais et le travail que fait n'importe quel peintre méritent d'être vus et non pas admirés mais regardés le maximum de fois qu'il faut. Parce qu'une œuvre artistique n'est pas reçue à la première vue, ce n'est pas le coup de foudre en amour. Même quand on tombe amoureux il faut quand même exploser les amours. Les gens donc doivent s'instruire et faire un effort pour s'éduquer dans les domaines d'expression artistique et littéraire et même cinématographique puisqu'on va peut-être en parler. Je voudrais que cet entretien soit un rappel au public et à toute personne cultivée en vue de l'effort qui reste à faire. Nous prions les artistes et les intellectuels de faire un effort pour valoriser ce qui peut devenir une culture de notre pays. Et on ne peut pas toujours rester dans une tribune à regarder d'en haut et dire c'est mauvais, c'est bon, c'est tordu ou c'est droit. Ça, ce n'est pas la pratique de la culture, donc nous sommes toujours dans la même moralité du travail : sans travail tu ne deviens rien, sans travail tu ne produis rien, sans faire

un effort, sans application tu ne pourras pas recevoir l'art, donc tu ne pourras pas le sentir.

Bon, il y a eu cette exposition. Le problème n'est pas celui des visiteurs, mais ce qu'il faut noter c'est que notre bourgeoisie marocaine n'a pas compris le rôle de l'art et de l'artiste. Un artiste est un messenger. C'est quelqu'un qui a une mission : celle de communiquer quelque chose, que lui-même ne saisit pas parfois. Mais c'est à la société, à l'humanité qui l'entoure de la recevoir. Or, notre bourgeoisie croit que l'art, et en ce qui nous concerne maintenant l'art pictural ou l'art plastique, est fait pour être acquis, c'est-à-dire une opération de bijouterie alors que ce n'est pas le cas. Les bourgeois croient qu'ils sont dans l'obligation d'aller voir les tableaux d'un peintre, donc les acheter, alors que l'art est fait pour être vu. L'achat est une affaire très secondaire pour moi du moins et d'ailleurs, si j'expose une fois tous les 7 ou 10 ans ça prouve que je ne poursuis pas le but de vivre de mes travaux. Il faudrait donc encourager les gens et clarifier ce malentendu : aller voir une exposition ne veut pas dire acheter des tableaux, mais aller voir.

**ALMAGHRIB** : J'espère que c'est le sentiment de beaucoup de peintre.

**MELEHI** : Sur ça, beaucoup de peintres sont d'accord, mais si on peut joindre l'utile à l'agréable tant mieux mais l'appel en gros caractères à lancer aux gens est le suivant : aller voir les expositions. Les artistes ne seront pas vexés si vous ne leur achetez pas de tableaux.

## 2<sup>e</sup> PARTIE

ALMAGHRIB CULTURE Du Dimanche 23 – Lundi 24 Mai 1982

**ALMAGHRIB** : Justement, je voulais poser la question pourquoi une exposition tous les 7 ans, mais tu y as répondu en partie.

**MELEHI** : Non, il y a aussi un autre pourquoi ? Comme tu l'as dit tout à l'heure au début de cet entretien, je ne suis pas seulement un peintre. J'ai dirigé une revue, je suis à la tête d'une maison d'édition, où j'en avais la prétention. C'est vrai, dans ma conception, il faut aussi se définir. Nous avons au Maroc deux genres d'artistes sinon plus : Il y a l'artiste artisan, celui qui fait un travail avec une régularité constante, c'est-à-dire comme le ferronnier, le maroquinier etc... ça c'est un artisan, mais un artisan est aussi un artiste, et qui risque d'être une personne, homme ou femme, d'une moralité très élevée dans son art. Cela dépend encore de ses croyances et de ses attachements spirituels. Par contre, l'artiste moderne qui est le produit d'une culture où la technologie et l'industrialisation lèvent tant de mots d'ordre, là nous parlons de notre genre de notre race d'artistes, n'est-ce pas ? là c'est l'individu qui a des idées, des concepts et qui intervient dans cet orchestre général tantôt avec un instrument tantôt avec un autre. C'est-à-dire dans mon cas par exemple et le cas de pas mal d'autres collègues au Maroc, très rares d'ailleurs, nous pensons qu'il s'agit de structurer une situation culturelle. Cette structuration demande des efforts multidisciplinaires : musique, peinture, sculpture, architecture, photographie, tout ce qui permet à un individu de se réfléchir, d'être réfléchi.

L'art comme nous le savons tous est un moyen, c'est la note autre où tu te vois. Tu te vois en tant qu'être, en tant que personne qui pense, en tant que frustré, en tant que déprimé, en tant

qu'angoissé etc... Donc plus nous enrichissons ces miroirs, mieux nous nous y retrouvons.

Et quand je reste sept ans sans exposer, ça veut dire que je peins moins mais mon activité picturale se développe dans un autre domaine ; je sors un livre ou une revue, je participe au tournage d'un documentaire, ou je contribue avec un collègue à étoffer un scénario, je dessine un dépliant pour une société ou une couverture de livre, c'est-à-dire que je mets mes connaissances de plasticien au service d'autres disciplines et je crois que c'est ainsi que je peux concevoir mon rôle dans la société. Pourquoi ? Parce que pour moi, l'art pictural tout court me paraît un peu comme un comportement très très égoïste et très unilatéral, et comme nous sommes entrés dans une vie sociale de grande collectivité comportant donc tous les bonheurs et tous les malheurs, on ne peut pas rester à l'écart dans sa tour d'ivoire, à peindre des tableaux ou à écrire des poèmes. Si tu ne fais que ça, alors là tu as la structure de l'artisan, mais si tu veux sortir de là, tu deviens alors à mon avis l'artisan dynamisé, c'est-à-dire que tu intervies dans d'autres secteurs où ta collaboration peut être utile et moi je crois absolument que les professions doivent s'entrelacer dans une société pour s'enrichir mutuellement. Si le médecin se confine dans son cabinet de médecine, il deviendra l'homme le plus misérable de la terre, c'est pareil l'architecte. Alors si l'artiste se refoule totalement dans son atelier, attention, car nous ne vivons plus l'époque de Goya ou même de Gauguin – qui n'est pas trop loin de nous – la vie a changé, il y a eu beaucoup d'ouvertures, les gens sont moins naïfs, sont avertis et pour aussi reculer que tu sois, tu pourras toujours dialoguer avec

quelqu'un, parce que la société s'est libéralisée. C'est très important ; les artistes dans le temps étaient plus renfermés sur eux même parce qu'il y avait une société uniforme pleine de tabous, conservatrice, peut être inféodée, de manière que l'artiste ne pouvait pas dialoguer avec l'extérieur. Il restait dans sa tour d'ivoire, dans laquelle il trouvait le seul interlocuteur valable, alors qu'aujourd'hui, ce n'est plus le cas. Moi quand je vois un artiste qui est enfermé dans son truc, je me dis celui-là, il a quelque chose qui ne tourne pas rond, il a un problème. Nous avons tous des problèmes, l'art symbolise ces problèmes, le jour où tu n'as plus de problèmes, tu ne fais plus rien, donc c'est une manifestation qui aime des problèmes réels de toi-même.

**ALMAGHRIB** : Puisqu'on parle du rôle de l'artiste, qu'est-ce que tu penses, c'est tout justement près de cette collaboration artistiques plasticiens et architecte qui a eu lieu à Rabat dernièrement ?

**MELEHI** : C'est une collaboration extraordinaire et d'ailleurs le texte qu'a fait Toni Maraini l'explique beaucoup. Je saisis cette opportunité pour rappeler le rôle qu'a joué Toni Maraini dans le domaine de la critique d'art et sa contribution a été concluante pour l'épanouissement de pas mal de nos artistes nationaux.

Malheureusement, cette manifestation a été très très mal préparée, je bien très très mal et là nous sommes tous fautifs. Nous sommes tous fautifs – les artistes bien sûr – mais il y a quand même un comité qui a pris la responsabilité d'organiser cette manifestation et qui n'a pas assigné d'objectifs à cette manifestation : donc, manque d'objectifs précis et brouillard total sur la manière d'organiser la chose. Cette manifestation ferait constituer d'abord une espèce de son d'alarme vis-à-vis des responsables et des intellectuels, pour assainir chacun, par ses propres moyens, l'environnement dans lequel nous vivons et si on arrive à sensibiliser l'individu, on peut peut-être sensibiliser les responsables et ceux qui font les décisions.

L'idée avait surgi, il y a deux ans, de faire cette manifestation à Fès, sachant qu'il y avait le programme de sauvegarde de cette ville, mais avec le temps et avec aussi un manque de coordination entre les artistes, je crois que les artistes se sont faits beaucoup de mal en grandissant plusieurs prétentions politiques, parce qu'il ne faut pas oublier qu'il y a eu au sein de notre association et depuis la manifestation d'Asilah, une espèce de désintégration.

Je peux en parler et je prends toute la responsabilité parce que j'en ai subi les conséquences, c'est-à-dire que les gens sont partis sur des idées un peu grisantes mais sans fond et ça c'est très explicable ; maintenant on peut l'analyser. C'est que ces artistes sont une race... l'on peut être politisé, mais il ne faut pas oublier que nous sommes aussi les personnes qui pourraient être les plus libres de la société, alors embrasser une idéologie donnée, c'est trahir cette liberté. Je peux sympathiser avec tel ou tel mouvement et je peux même sympathiser avec trois mouvements qui me semblent valables pour notre progrès etc..., mais je ne peux pas souscrire à 100% à une idéologie qui risque de me mettre en conflit avec un autre, alors que moi, je suis un créateur donc, je devrais m'armer de la liberté maximum pour pouvoir dire mes idées, et, en plus, en tant qu'artiste je gêne toute idéologie déterminée parce que je suis un élément difficile à encadrer. Donc d'où conflit et là malheureusement, nos artistes sont tombés dans le piège, ils n'ont pas su vivre cette ouverture, libérale et cette expérience démocratique que le Maroc tente de vivre et d'appliquer. Ils sont tombés dans certains pièges alors qu'on devait se montrer plus à la hauteur et tirer profit de cette atmosphère. Et j'avoue que, en tant que créateur au Maroc, j'ai beaucoup de liberté, chose qui manque dans beaucoup de pays, je ne parle pas de pays occidentaux bien sûr mais de pays qui vivent des conditions pareilles aux nôtres, politiques, historique, économique. Nous sommes un pays, on peut le dire avec une grande assurance, moi je le dis, où nous avons beaucoup de liberté, mais malheureusement on ne sait pas utiliser cette

liberté pour faire bénéficier notre société de beaucoup de choses, car elle a besoin de tout.

Donc cette manifestation, ce séminaire qui devait avoir lieu à Fès et qui a finalement eu lieu à Rabat a été mal organisé, et cela, parce qu'il y a eu une désintégration au sein des artistes et puis l'on a couvé beaucoup de fausses situations depuis des années. On a essayé toujours de nous ménager les uns les autres, et finalement ça a servi, mais on est arrivé à un stade où il faudrait prendre des positions claires et nettes vis-à-vis de tout ce que nous entreprenons. Nous ne sommes plus des gamins, nous faisons partie quand même d'une génération qui bientôt va plier bagage, donc qu'allons-nous laisser ?

Ce n'est pas le moment de dire : «Bon celui-là, donnons-lui une chance ou telle manifestation, donnons-lui une chance pour arriver», maintenant il faut que les choses se montent très bien ou ne se montent pas et c'est une des raisons pour lesquelles ma femme et moi, nous n'avons pas été à ce séminaire, parce que nous pensions que nous aurions fait là un effort comme d'autres et on aurait sauvé ce qui ne devait pas l'être.

Vous avez vu l'exposition. C'était un simple accrochage de tableaux comme d'habitude. On aurait dû au moins faire un petit catalogue, ou dépliant, ou document, qu'on puisse au moins dire : Voilà la manifestation annuelle des peintres ; alors qu'il n'y avait rien, l'accrochage était mal fait, anarchiquement fait, des artistes qui n'ont jamais participé avec nous se sont retrouvés, leurs tableaux accrochés comme Hassan El Glaoui, comme Belkadi, comme Bouragba, etc... et je ne comprends pas pourquoi, on a fait une liste d'artistes qui font une activité bien précise et tout d'un coup, on ouvre la porte à tout le monde. Ça n'arrange pas les choses. Et la preuve cet élargissement n'est bénéfique à rien du tout. Je veux dire que dans le passé, quand on faisait des activités et qu'on limitait des expériences à un certains nombre d'artistes, on recevait beaucoup de critiques, mais c'étaient des actions polémiques où on récoltait certains

résultats. Maintenant, on n'obtient aucun résultat, ce n'est pas moi qui le dis, c'est prouvé.

Les architectes aussi n'ont pas présenté leurs projets. Ils y ont pensé à la dernière minute. Comme ils sont tous des civilistes et qu'ils travaillent dans l'administration, l'administration ne les a pas autorisés à montrer des projets encore hypothétiques ou en cours d'étude, ce qui me paraît normal, mais il fallait qu'il se prennent à temps pour faire autre chose. Donc c'était mal préparé et les choses qui se font mal actuellement au Maroc, il faut les combattre, sinon on n'avancera pas.

**ALMAGHRIB** : Tu as parlé de la nécessité d'éduquer le public, de l'habituer à voir les œuvres d'art. Par ailleurs, tu as avoué toi-même, très honnêtement d'ailleurs, qu'en ce qui concerne ta peinture, certains éléments comme la Lune s'y sont introduits d'abord d'une manière en peu subreptice, un peu malgré toi en quelque sorte et que tu n'as découvert la ou les significations de es éléments qu'après. Etant donné que nous avons affaire à un public qui manque totalement ou beaucoup d'éducation dans ce sens, cette incompréhension, je dirai même parfois cette répulsion qu'il ressent devant un tableau qu'il ne saisit pas d'emblée, comment la surmonter d'une part et, d'autre part, dans un pays où il n'existe pas de musée où les gens peuvent aller voir des œuvres d'art et où tout se limite à des expositions plus ou moins espacées dans le temps, est-ce que des manifestations comme celles de Jamaa El Fna, Asilah, Berrechid ne sont pas justement la direction dans laquelle nos plasticiens devraient s'orienter ?

**MELEHI** : Ça c'est la direction. C'est absolument certain et il n'y a pas d'équivoque là-dessus parce que nous sommes tenus par le temps, par l'évolution socio-économique, par l'évolution matérielle, les crises mondiales, etc... Le tout est dans la notion du temps. Quand je dis moi-même, artiste-peintre avec une expérience de vingt ans de travaux que je ne comprends mon travail qu'à posteriori, cette démarche que j'avoue et qui a

toujours été ma devise, est un exemple à donner à ce public pour s'impliquer dans un comportement d'apprentissage ; c'est-à-dire que les choses ne s'apprennent pas au simple regard et à la simple écoute quand il s'agit d'une chanson. Il faut une certaine modestie et aussi il faut inverser le temps n'est-ce pas ? Parce que pour que la vie ait un déroulement logique, il y a si vous voulez une espèce de compromis ; le temps est linéaire c'est-à-dire un deux, matin, midi et soir, etc..., mais en réalité et avec un peu de philosophie, le temps ne s'écoule pas comme nous le voyons, comme nous le vivons ; le temps est multidirectionnel. Il vient de tous les sens. Nous pouvons vivre le futur dans le passé et vice versa avec une certaine vision philosophique et mystique...

**ALMAGHRIB** : Il y a un texte de J.H. Borghese dans lequel il dit que le temps s'écoule du futur vers le passé, c'est un peu cela pour toi, non ?

**MELEHI** : Je suis d'accord avec lui. C'est aussi mon idée et c'est ce qui est en réalité. N'oublie pas les alchimistes, n'oublie pas toutes les sciences réservées à certains groupes de gens, voire même la sorcellerie, c'est une science, c'est quelque chose qui existe mais elle n'est pas donnée à tout le monde. Bon, la compréhension du temps n'est pas donnée à tout le monde de la même manière, la folie n'est pas donnée à tout le monde, c'est-à-dire, il y a bien des secteurs dans l'humanité qui sont réservés, il y a des illuminés si tu veux, qui savent certaines choses, qui sont habilités à comprendre certaines choses...

Comment ce public va apprendre ? Il faut suivre l'activité des manifestations comme Jamaâ El Fna etc... tout cela est entièrement nécessaire et important, mais notre société, avant d'arriver au peuple, elle est faite en strates. Bien sûr, il y a des classes. Mais il y a un public immédiat avec lequel l'artiste partage beaucoup de choses, c'est le public des instruits, des étudiants, des intellectuels, des classes professionnelles, ce sont des composants du peuple n'est-ce-pas ? Et demain, le peuple tend à devenir ceux-là. Si aujourd'hui nous avons une grande masse de

prolétaires déshérités ou de ruraux cela ne veut pas dire qu'ils vont continuer à vivre comme ça, mais cette masse ne peut progresser que si les couches intermédiaires sont initiées. Des fois tu trouves une compréhension de la part d'un rural pourtant simple et tu ne la trouves pas chez quelqu'un du milieu immédiat.

Et puis il ne faut pas oublier que le pain, on arrivera à le donner à tout le monde. Preuve en est la Chine qui nourrit tous ses citoyens. Mais tu peux me rétorquer que si elle les nourrit, est-ce qu'elle peut leur proportionner le même niveau d'éducationnel, culturel et artistique ? Non, l'art c'est quelque chose qui évolue et qui progresse tout le temps. Il traîne sa problématique tout le temps. Même une société aisée, nourrie, logée aura toujours des problèmes de ce côté-là ; donc, il ne faut pas tomber dans l'erreur populiste de dire un jour nous allons faire comprendre l'art à la masse. Ça c'est exclu, mais nous avons un rôle à jouer.

Quel est ce rôle ? Si cette masse ou cette population n'a pas les moyens de lire et de décoder les valeurs dans l'art que nous produisons en ce moment, au moins il faut la rendre consciente d'une chose, à savoir où se trouve la note et le message artistique dans sa propre culture.

Autrement dit, essayer de lui nettoyer les yeux, l'ouïe, l'odorat et le goût en lui donnant des choses qui ne soient pas mauvaises. Il faut combattre la médiocrité. Il faut rendre la société consciente de ses propres valeurs, des valeurs qu'elle a et qu'elle néglige par des aliénations, par des mystifications d'origine coloniale en partie, d'origine réactionnaire chez nous. Il ne faut pas mettre tout le paquet sur le dos du colon ; le colon est un accident de passage alors que le gros problème provient de chez nous et là ou c'est de notre faute, il faut reconnaître que c'est de notre faute. Si nous avons été colonisés, c'est parce que nous l'avons permis, il y avait déjà une plate-forme qui préparait cette colonisation ! Mais c'est nous-mêmes, nous sommes très réactionnaires, nous sommes des féodaux, nous sommes des

fanatiques et il va falloir aussi qu'on débâte un jour de la problématique de la croyance religieuse. Là où résident beaucoup de problèmes, la vision de Dieu que nous avons, un tas de choses. Même maintenant avec ce « revival » de l'Islam que nous vivons, il nous donne tout sauf ce qu'est Dieu et sa problématique. C'est le concept de Dieu. Ça n'existe pas. On est en train de laisser de côté ce qui est à l'origine de toute cette situation et on tombe dans les clichés maintenant et ça c'est encore une des mauvaises séquences, les barbes, les intégristes et tout cela ça ne veut rien dire. A la longue c'est une catastrophe pour l'Islam et pour le mysticisme islamique. A mon avis, je ne le dis pas parce que je suis contre, mais c'est vrai.

Pour la compréhension de l'art, il faut que les gens arrivent à mettre de l'ordre dans leur vision de l'univers : Le rapport avec Dieu, comment on peut traiter avec l'intérieur et c'est là où se trouvent beaucoup de clés artistico-culturelles et même pour nous, ceux qui créent qui écrivent peignent. Par beaucoup de clés artistico-culturelles et même pour nous, ceux qui créent qui écrivent peignent. Par exemple maintenant je pense à l'architecture qui est un art expressif. Tous les étrangers qui viennent au Maroc me disent : « Nous n'avons jamais eu idée de ce qu'est l'architecture. On le découvre chez vous ». Les volumes, l'espace quand ils visitent le Sud, les médinas, alors que tous nos architectes avec lesquels on devait faire le séminaire, la majorité sinon tous, c'est des commerçants, c'est-à-dire des gens utilitaires qui croient qu'il faut construire pour que le Maroc n'ait pas de bidonvilles. Qu'est-ce que ça veut dire ? Et alors ? Même si on a des bidonvilles moi, je ne suis pas contre les bidonvilles, je suis contre les maisons en béton, j'ai vu des bidonvilles notamment à Berrechid qui sont vraiment une merveille, habitables, humains, blanchis, des rues propres, je sais ce que je dis, ce n'est pas du délire. Tu parles à ces nouveaux architectes... l'architecture c'est une expression, c'est une création, mais les pauvres architectes que nous avons au Maroc sont tellement castrés par les problèmes sociaux de ce pays qu'ils n'auront jamais le temps de faire

de l'architecture : Ils vont construire des caissons pour abriter des gens, sauf peut-être des illuminés qui essaieront de faire autre chose mais on n'en parlera pas demain comme on dit, on en parlera Dieu sait quand ! Voilà par exemple une chose que les Marocains ignorent, ils ignorent que leur pays est un pays qui a un relief naturel et architectural de grande valeur. J'ai connu un poète brésilien, Musillo Mendez qui était aussi critique d'art, il faisait partie du comité de la Biennale de Venise et qui était venu au Maroc. Il m'a dit, lui qui n'était pas très religieux, qu'après sa visite au Maroc, il était rentré à Rome et la seule chose qu'il avait trouvée belle encore dans ce monde occidental c'était l'Ostie dont la forme lui rappelait la simplicité, la propreté, le passage du Maroc etc...

Voilà par exemple ces personnages qui viennent, qui font des déclarations des « statements » de très grande valeur après leur passage au Maroc sans que nous en ayons connaissance. Comme des artistes qui sont passés par ici, tes Matisse, Delacroix encore ce dernier soit un cas particulier, De Stael, Klee, Walls, sans parler de ceux qui sont encore vivants.

Donc la problématique chez nous c'est que les gens ne savent pas d'une manière posée ce que nous avons comme valeurs. Il y a de l'art, il y a beaucoup d'art dans ce pays, mais ce n'est pas l'art à l'image occidentale ; ce n'est pas la renaissance, ce n'est pas le baroque, ce n'est pas le néo-classicisme. C'est tout à fait autre chose qui a besoin d'une autre évaluation, d'une autre appréciation. D'ailleurs cette peinture marocaine est un terrain d'analyse très riche pour ceux qui sont faits pour faire de l'analyse.

Laissons de côté les divergences et certains côtés négatifs, je sens, je sais qu'au Maroc on fait une certaine peinture, modestement, mais d'une bonne qualité et qui a beaucoup d'avenir, chose qu'aujourd'hui tu ne vois pas dans les autres pays. Pourquoi ? Parce que nous avons un conflit avec l'image, avec l'art représentatif. A la base, il y a un problème religieux, donc nous avons un terrain riche d'expression et c'est un

domaine où on peut mouvoir énormément. Bien sûr il faut des études, il faut être posé pour analyser, malheureusement les artistes, pas tous en fait, ne sont pas à la hauteur de saisir cette importance. On aurait pu faire plus aller plus vite.

**ALMAGHRIB** : Et si nous sortions des arts plastiques pour changer un peu ? Le problème de l'édition au Maroc, comment tu le vois ?

**MELEHI** : Le problème du livre au Maroc, je le vois de cette manière. D'abord, il y a toujours, pour ne pas le répéter trente-six fois, le problème de la langue d'une part. D'autre part l'Etat ou les responsables. Parce que l'édition est un domaine commercial avant tout. Avant qu'un public ne voie son besoin de lire satisfait, il y a des intérêts qui se jouent. Des intérêts de production. Nous sommes un pays où produit de la pâte de papier et nous importons du papier. Importer du papier veut dire que le livre revient cher, et quand le livre revient cher, ça veut dire réduction du nombre de lecteurs. Mais, et cela, je l'ai toujours dit, je l'ai même affirmé au Congrès de l'Union des Ecrivains du Maroc à Rabat, il y a deux ans. J'ai dit aux amis écrivain : «Une des revendications qui doivent être les vôtres c'est d'arrêter cette hémorragie de livres, de littérature arabe, qui vient des pays riches comme le Qatar, l'Irak etc...», parce que tous ces bouquins qui entrent au Maroc, bien imprimés, pas chers, détruisent toute initiative d'édition nationale.

Il faut pratiquer le protectionnisme, parce que si demain il y a conflit et que l'Etat dise bon politiquement, on ne veut plus de littérature de tel ou de tel pays, par quoi vous allez la remplacer et qu'est-ce que vous allez lui substituer sur le marché.

C'est un problème politico-économique.

Maintenant en ce qui concerne l'avenir de l'édition je le vois, plutôt riche parce que nous sommes un pays de plus de 20.000.000 d'habitants. Nous serons dans une dizaine d'années quarante millions, donc nous aurons une moyenne de trente millions de lecteurs.

Mais où sont les revues, les rotatives, où sont les magazines ? Il faut tout. Le Maroc consommera beaucoup de papier à part le livre scolaire.

J'ai essayé d'agir dans ce domaine notamment en faisant des livres d'art, mais ça revient tellement cher et puis ça me fait mal de devoir aller imprimer en Espagne chaque fois que je veux réaliser un projet, sans parler de commercialisation du produit.

Je ne peux pas produire une littérature démagogique, ce n'est pas mon domaine, moi je suis dans le secteur artistique pur, livres soignés et tout mais ça revient trop cher et au Maroc, dès que tu vends un livre plus de 30 DH, personne ne l'achète.

Moi, je vois le problème comme suit : Il faut des mesures protectionnistes tout d'abord pour encourager l'édition nationale. D'ailleurs, les seuls éditeurs qui s'en sortent sont ceux qui font le livre scolaire et encore pour le livre scolaire, il faut être en pool avec quelqu'un au ministère qui te garantisse que tant de livres vont se vendre etc...

Moi j'avais fait un choix : Le français. C'est une langue qui vit et qui s'utilise encore au Maroc. Elle nous devance de beaucoup parce qu'elle a simplifié la communication des concepts.

Quand tu lis un article de presse en français et un autre en arabe tu t'en rends compte. Il faut reconnaître cette réalité et rejeter tout fanatisme linguistique. Bien sûr il faut publier en arabe, mais à mon avis il faut revoir ce problème de langue. Moi, j'aimerais bien voir la T.V. adopter dans ses programmes un arabe dialectal chaque fois amélioré pour habituer les gens d'exprimer, en silence à travers la langue, leur monde conceptuel. Car les Marocains dès qu'ils veulent imaginer quelques choses le font en français quand ils sont francophones sinon, ils ont des blocages. De toute manière le concept ne se développe pas d'où des handicaps de consommation, d'appréciation, etc...

Cependant pour moi c'est aussi une richesse, parce que le Maroc est riche en images.

**ALMAGHRIB** : Et si on parlait de l'image ; brièvement. Je sais que tu n'as pas vu beaucoup de films marocains comme tout le monde d'ailleurs, mais qu'est-ce que tu penses de ceux que tu as vu ?

**MELEHI** : j'ai vu disons les films qui constituent des bornes dans le cinéma marocain «Wechma», «Chergui», «Chekerbakerben», quelques courts métrages de R'Chich de l'époque «Forêt», «Mirage» du poète Bouanani.

Avec le temps, j'ai compris une chose, c'est que les Marocains ont tendance à se raconter. Je ne sais pas si tous les cinéastes passent par le film autobiographique ou seulement les nôtres.

«Chergui» de Smili et «Wechma» de Bouanani par exemple sont à peu près sur la même problématique. Ils sont autobiographiques.

On peut se permettre ça une fois pour tâter la matière et sortir en public avec le titre de cinéaste, mais j'ai pu lire des scénarios qui n'ont pas encore été réalisés et où c'est toujours de l'autobiographie. C'est nombriliste et c'est encore jeune. Je souhaiterais que ce cinéma devienne impersonnel, créatif et adulte.

Les cinéastes marocains sont encore des littéraires à l'exception de Mohamed Benaïssa qui n'a pas encore fait de film de fiction, mais c'est un cinéaste qui est intéressé particulièrement par l'image. Je pense que le jour où il fera un film de fiction, il donnera quelque chose de nouveau.

Il faut dire aussi que la plupart des écoles où ont été formés les cinéastes marocains, sont des écoles assez académiques, en France notamment et même pour ceux qui ont été formés ailleurs en Pologne par exemple. Il y a aussi les frères Derkaoui qui pour moi sont dans la bonne voie, Mustapha notamment, ce n'est pas un littéraire, c'est quelqu'un qui a le sens

de l'image mais il veut dire beaucoup de choses en même temps. Tous les cinéastes marocains veulent dire trop de choses en même temps, mais lui particulièrement. D'ailleurs, c'est un cinéaste qui travaille avec double lentille. Il travaille sur un film et en même temps, il travaille sur un autre. C'est une espèce de dégradé de l'image.

Ce que je reproche pour être un peu critique, au cinéma marocain, c'est que la technique n'est pas encore au point. D'autre part, la thématique : on a tellement horreur du film égyptien qu'on bascule totalement dans le film d'auteur.

Le cinéma est une production commerciale qui doit parler le langage du peuple. Le peuple n'a pas toujours besoin de subir une espèce de torture, des états d'âme.

Pour clore, je crois qu'il faut faire beaucoup de cinéma au Maroc, mal ou bien, mais il faut en faire beaucoup parce que c'est un moyen d'expression assez dur où il faut créer une infrastructure professionnelle. Le cinéma ne se fait pas tout seul, tu le fais avec une armada de techniciens, de cameramen, d'assistants, d'ingénieurs du son, de tout ce que nous n'avons pas.

Pour créer cette infrastructure sur laquelle va reposer le bon film marocain il faut permettre une certaine production et c'est là où moi je ne condamne pas l'attitude du Centre Cinématographique Marocain. J'ai des réserves sur ce centre, je le critique même parce que c'est une institution qui n'a pas le savoir-faire, qui ne sait pas comment il faut traiter avec les gens, mais il y a un effort. J'ai suivi la polémique de la Chambre dont je fais partie, mais je n'approuve pas une position radicale et dure parce qu'il est très arbitraire de déterminer si un film est bon ou mauvais pour bénéficier de prime. Une fois le film fait par un cinéaste marocain, il faut l'encourager. Il ne faut pas oublier que ce cinéaste a dépensé de l'argent, engagé des gens, impressionné de la pellicule. Il a souscrit dans ce métier, il faut l'encourager.

L'idée de purisme que certains cinéastes exigent me paraît exagérée dans la situation actuelle si l'on veut avoir une industrie cinématographique et le cinéma ne se fera pas sans une industrie cinématographique. Dans un pays comme la France, on ne peut pas faire un film sans l'infrastructure nécessaire et quand Fellini te sort un chef d'œuvre, c'est grâce à tous les gens qui travaillent avec lui, qui le comprennent, qui se déploient au moindre signe. Fillini c'est une collectivité, ce n'est pas un monsieur tout seul et cette collectivité il faut la créer.

Il faut débloquer la situation : En Italie, par exemple, quand on sait que 300 films sont réalisés, on peut se demander où passent-ils. C'est qu'on fait des films de province. Sur 300, il y a 1295 navets. Alors nous, on a deux ou trois navets et on crie au scandale.

Mais il faut faire des navets pour arriver au bon film, parce qu'encore une fois il s'agit d'industrie. Tu as besoin d'ingénieurs, de chefs cadreur, de chefs monteurs, etc...

Autre erreur des cinéastes marocains, tout faire par soi-même, l'image, la direction, le montage, le son. Ce cumul que font certains par souci de qualité ou d'économie, je ne sais, est un mauvais calcul. Mais j'ai aussi peur que la mode de la bonne conscience touche ce domaine où l'on reste handicapé. Il y a pas mal de gens qui te disent : «ah non ! tu ne fais pas de cinéma, parce que le CCM, c'est l'Etat et si l'Etat te donne de l'argent, tu dois t'autocensurer.»

Ce n'est pas vrai ! Je n'ai pas encore eu connaissance qu'un scénario ait été censuré, et d'ailleurs, même si tu as fait un film et qu'il soit censuré, tu l'auras fait et c'est ce qui compte ce sont des excuses pour ne rien faire ou pour cacher des faiblesses.

Vous me direz qu'est-ce que tu fais dans tout cela? Comme je l'ai déjà dit, c'est toujours l'image ! J'ai une maison de production, je fais des films

documentaires ; j'apprends le cinéma. Parce que l'écran, la TV sont une extension du tableau. En 1940, Leonardo Da Vinci ou d'autres cherchaient une sortie, un artifice pour pouvoir faire de la peinture par le biais mécanique, d'où l'idée de la chambre noire. Les premiers dessins et projets de Leonardo Da Vinci sur la chambre noire avaient pour finalité de dessiner l'image en se basant sur l'image par un objectif. On sait qu'il n'y avait pas encore d'optique. C'est après les recherches entreprises par Ibnou - Al Haytham que la lentille a été découverte, et c'est ainsi qu'est née l'optique.

Voilà donc des peintres d'une époque lointaine qui rêvaient déjà de donner l'image par un moyen mécanique, synthétique et même peut-être en mouvement si possible. Donc le cinéma vient pour compléter et pour étendre l'atmosphère de la peinture.

En tant que peintre, je ne fais pas des paysages et des natures mortes, je réfléchis dans le tableau, je me livre à une réflexion et j'aimerais un jour arriver à opérer mon extension dans l'écran par le biais du cinéma. Comment puis-je le faire ? Il faut que j'apprenne ! Comment apprendre ? En produisant des films ; des courts métrages des documentaires et peut-être un long métrage quand j'aurais fait l'éventail de toutes les étapes de la production d'un film qui commence par un scénario jusqu'à la projection.

Et si je rends hommage à un type comme Nabil Lahlou, c'est parce qu'il se fait. Il a produit 3 films déjà en peu de temps et c'est comme ça qu'il faut faire. Ce bonhomme-là, d'ici quelques années, tu pourras lui confier une production cinématographique en étant sûr qu'il la mènera à bout parce qu'il sera tellement rôdé...

**ALMAGHRIB** : Pourquoi «Intégral» a-t-elle cessé de paraître ?

**MELEHI** : Bon, franchement, «Intégral» n'a pas disparu dans mon esprit, mais elle a cessé de paraître. Si elle avait pu poursuivre son chemin

jusqu'à maintenant, elle aurait été en bonne santé. «Intégral» m'a coûté beaucoup d'argent, beaucoup d'effort. Elle revenait trop cher à l'époque par rapport au nombre de lecteurs d'une part. D'autre-part, la production, c'est-à-dire les études, les articles, était très faible. Notre équipe se réduisait à trois personnes ; Al Mostafa Nissboury, ma femme et moi-même et à trois on ne peut pas faire une revue.

Cette réduction a été également le fait d'une déception culturelle. Parce que, comme vous le savez, «Intégral» était en quelque sorte un prolongement ou une extension de «souffles».

«Souffles» à mon avis avait failli à sa mission en tant que revue culturelle à partir du moment où elle a assumé un programme politique, car moi, en tant qu'individu, quand je travaillais avec «Souffles», je croyais au travail que faisait «Souffles-culture» pas «Souffles-politique».

Parce que «Souffles-politique» voulait parler des analphabètes.

Quand Tahar Ben Jelloun a écrit un jour que tel film ou je ne me rappelle quoi n'a pas été aimé par le peuple, parce que le peuple sait lire et connaît sa culture, alors là, j'ai commencé à voir à sentir qu'il y avait de l'abus.

J'ai discuté avec lui après. Petit sourire : «Oui c'est vrai, c'était utopique».

Ces messieurs ont cassé un mouvement, un projet qui aurait donné beaucoup.

«Intégral» est sortie, si vous voulez pour répondre à cette espèce de stérilité qui a été causée par des prétentions politiques selon lesquelles si on utilise le langage politico-populaire, on aura plus d'écoute donc on aura joué notre rôle. Ça c'est faux. La preuve, vous pouvez la constater après dix ans : On a étouffé ou mutilé une action culturelle qui était belle et prometteuse. Malheureusement «Intégral» est sortie à un moment où il y avait d'autre sons de cloche.

«Intégral» est morte aussi parce qu'elle ne parlait pas slogans politiques, elle ne disait pas vive le peuple et ne brandissait pas de drapeau.

C'était un support où des gens de toutes tendances pouvaient trouver des références sur la littérature, sur la peinture, sur la culture maghrébine.

Sortir une revue, c'est une œuvre qu'une personne seule ou même quatre personnes ne peuvent pas faire. Ensuite c'était du volontariat, alors que l'idéal eut été de payer les gens. Si j'avais eu les moyens de créer des salaires, «Intégral» aurait pu continuer. Elle peut revivre d'ailleurs si un groupe de gens pouvaient assumer ensemble les charges.

Je passais mon temps à démarcher la publicité inutilement, le diffuseur, la Sochepress «s'en foutait», la preuve arrivait au kiosque où les vendeurs, voyant que ce n'est pas «Paris Match» ou «L'Express» la mettaient de côté.

Le prix de vente était infime : 3 DH. On est arrivé à 10 DH à un moment où le prix de revient était de 20. Le diffuseur prenait 5 DH sur la vente par numéro. En un mot, je me suis ruiné, sur 12 ou 13 numéros, j'ai dû perdre 10 millions au moins.

Tout ce que je gagnais par ailleurs y passait. De plus, il n'y a pas eu d'encouragement et je n'étais pas assez organisé. Il fallait un secrétariat qui assure le suivi pour les abonnements, le démarchage publicitaire, la collecte des articles, etc...

A plusieurs reprises, des amis m'ont demandé pourquoi je ne reprenais pas, mais en vérité j'ai peur de devoir arrêter encore une fois après quelques numéros.

Je rêve d'avoir une imprimerie et le jour où j'aurai une imprimerie, je sortirai une revue, parce que j'adore ce travail, parce que je sais que ça manque et qu'il y a un marché pour ça, les gens lisent plus et il y a un meilleur pouvoir d'achat pour ce genre de revues maintenant.

# UN TÉMOIGNAGE

J'ai longtemps redouté écrire un jour sur la disparition de Mohamed Melehi, et suis triste d'entamer ce récit qui, d'une certaine façon, marque la fin d'une des plus importantes aventures artistiques non-occidentales (ce que les historiens qualifient désormais comme le Mouvement de Casablanca), mais aussi celle d'une formidable relation d'amitié qui m'aura lié à l'icône qu'était Melehi.

Pour ce faire, j'aimerais raconter Mohamed Melehi à travers des événements qui nous ont rapprochés et lié nos destins, jusqu'aux derniers jours précédant son décès.

J'ai connu Mohamed Melehi dès l'entame de ma carrière de directeur de maison de vente aux enchères, en 2002, mais nous n'avons commencé à échanger plus longuement qu'en mars-avril 2006, alors que nous préparions la première vente aux enchères exclusivement dédiée aux artistes marocains (du 27 Juin 2006), coiffant un siècle de création au Maroc.

Mohamed Melehi était reconnaissable par sa belle allure et, à mes yeux, par un détail frappant: ses cheveux argentés et sa fine queue de cheval. Nous n'avons ménagé aucun effort pour faire décoller l'art marocain, et Mohamed Melehi appréciait tout particulièrement le dévouement et l'audace dont nous faisons preuve. Nous étions à ses yeux de «jeunes courageux fous».

En 2009, je le sollicitais en sa qualité de Président de l'AMAP (première association d'artistes plasticiens marocains, fondée en 1972) pour m'aider à convaincre le Ministère de la Culture d'autoriser ce qui, à l'époque, était le tout premier dossier d'export d'œuvres d'art à un

musée étranger, après avoir essuyé, pendant près de six mois, plusieurs refus auprès des administrations concernées. Le Mathaf, musée d'art moderne et contemporain du Qatar, avait procédé à ce moment à une très importante acquisition durant une de mes ventes aux enchères, ce qui avait eu pour effet d'inquiéter certains cadres du département de la culture, qui avaient rejeté nos demandes d'export sans nous donner de justifications probantes.

Mohamed Melehi avait pesé de tout son poids à mes côtés pour obtenir cet accord, m'accompagnant à plusieurs réunions au Ministère de la Culture. Il avait fait sienne cette mésaventure. Ce ne sera finalement que par le biais du Secrétaire Général du Gouvernement, M. Driss Dahak, consulté par le département de la culture à la demande de Mohamed Melehi, que cette situation a pu être dénouée. M. Dahak se prononcera finalement en faveur de la circulation des œuvres d'art «sous le contrôle du Ministère de la Culture», et dans le respect de certaines démarches administratives requises.

Cette étape déterminante allait désormais assurer une nouvelle visibilité à l'art marocain et renforcer son attractivité auprès des amateurs internationaux. Sans l'aide de Mohamed Melehi et de M. Driss Dahak, la visibilité de l'art marocain en dehors de nos frontières aurait été différente.

En 2008-2009, Mohamed Melehi était reconnu comme un artiste majeur de l'art marocain par quelques connaisseurs du milieu, et son nom était souvent associé dans les discussions à ceux de Mohammed Chabâa, de Mohamed Benaïssa ou au festival d'Asilah, mais ce n'est pas lui faire injure de dire qu'il ne jouissait pas suffisamment des

faveurs des grands amateurs d'art marocain, plus attirés par certains orientalistes ou par le duo Jilali Gharbaoui-Ahmed Cherkaoui. La peinture de Mohamed Melehi souffrait d'une forme d'incompréhension, ses compositions étaient injustement réduites «à des ondulations», et la force de ses chromatismes déplaisait parfois, car ils semblaient «exagérés» au regard de nombreux amateurs d'art. Il faut reconnaître qu'à cette époque, le public ne disposait que de très peu d'informations exhaustives capables de restituer l'importance, la démarche, et le travail des artistes nationaux. Personne à ce moment, ou peu de gens à peine, étaient conscients de l'apport de l'École des Beaux-Arts de Casablanca par exemple, ou reconnaissaient le rôle et l'importance de l'exposition de 1969 place Jamaa El Fna. Au début des années 2000, on entendait davantage parler, dans les salons bourgeois, de l'École du Nord pour la qualité de certains de ses artistes figuratifs, que de celle de Casablanca de la fin des années 60.

Les fonctions qu'a occupées Mohamed Melehi au sein du Ministère de la Culture, puis plus tard au Ministère des Affaires Étrangères aux côtés de son ami M. Benaïssa, l'avaient quelque peu éloignées des devants de la scène marocaine, dominée à la fin des années 1990 par Mohammed Kacimi, Farid Belkahlia et Fouad Bellamine. Ces ténors avaient en quelque sorte réussi à polariser la scène artistique marocaine et avaient monopolisé l'attention des médias et des rares commissaires d'exposition par leurs recherches innovantes ainsi que par leurs interventions à l'étranger. Fait assez rare pour être signalé, Mohamed Melehi est le seul artiste marocain à avoir bénéficié d'une exposition individuelle dans une institution muséale aux États-Unis, en l'occurrence le Musée du Bronx à New York, en 1984.

Je tiens à témoigner que Brahim Alaoui était probablement le seul personnage, ou du moins l'un des très rares, qui avait conscience de l'apport de Mohamed Melehi à l'art marocain, et qui lui reconnaissait une contribution essentielle à l'enrichissement de ce domaine. M. Alaoui

lui avait consacré une grande exposition au Musée de l'Institut du Monde Arabe en 1994.

Les professionnels de l'art entendaient le propos de Brahim Alaoui sans véritablement en saisir l'importance, et surtout sans comprendre le rôle qu'avait pu jouer Mohamed Melehi dans la naissance de notre modernité artistique. Ils se cantonnaient jusque-là à reconnaître l'apport de Jilali Gharbaoui, et plus tard d'Ahmed Cherkaoui comme fondamentaux, mais nous n'apprécions pas encore à sa juste valeur la contribution de Mohamed Melehi, de Mohammed Chabâa et de Farid Belkahlia.

Vers 2010, Brahim Alaoui recommanda d'ailleurs à une jeune galerie naissante, portée par deux sœurs à Casablanca, de collaborer avec Mohamed Melehi. Et c'est ainsi que la Galerie Loft permit une renaissance de l'artiste en 2011, avec l'exposition «Itinéraires». Lors de cette manifestation, j'ai souhaité témoigner mon plein support à Mohamed Melehi, et ai donc acheté la veille du vernissage huit de ses œuvres importantes afin de les offrir à différents amis, et ainsi lui «rendre hommage» à ma façon. L'exposition connaîtra un franc succès, et a sans nul doute participé à relancer l'intérêt autour de son travail.

Au même moment, je m'activais avec Catherine Grenier et Michel Gauthier au projet d'ouverture des collections du Centre Pompidou aux artistes du monde arabe et du continent africain, pour mieux refléter les «modernités plurielles» au sein de leurs collections, et lutter contre une forme d'hégémonie exclusivement occidentale. Depuis l'exposition des «Magiciens de la Terre» au même musée en 1988, un processus de remise en question s'était déclenché, et devait aboutir à une meilleure reconnaissance des aventures artistiques autres qu'occidentales, mais c'était essentiellement Catherine Grenier qui, dans la mouvance de certaines institutions anglo-saxonnes, a milité pour l'ouverture des collections sur d'autres modernités. L'expérience marocaine faisait partie des priorités du Centre

Pompidou. Nous avons donc conclu un accord afin que je les accompagne pour réunir des mécènes d'Afrique du Nord et du monde arabe, et pour aider le musée à acquérir certaines œuvres majeures de certains de nos artistes, soit en les achetant, soit à travers des donations.

Le Centre Pompidou souhaitait entrer en possession d'une œuvre de Mohamed Melehi de sa période dite «américaine», ce qui a pu être concrétisé durant la deuxième édition de Marrakech Art Fair, en octobre 2011, lorsque les deux parties ont pu trouver un terrain d'entente.

En 2012, alors que notre entreprise souffrait de certaines déconvenues dues à un mauvais contexte international (le printemps arabe) et des investissements infructueux dans la foire de Marrakech & le magazine Diptyk, ma relation avec Mohamed Melehi allait traverser une courte phase de turbulence à cause d'une erreur d'authentification d'une de ses œuvres. Je n'oublierai jamais la stupéfaction et la colère de Mohamed Melehi, lorsqu'il a appris que son travail pouvait désormais faire l'objet de falsification. Cet incident allait transformer notre relation future en mieux, et il nous donnera même plus tard accès à ses œuvres emblématiques.

C'est en 2013 que j'ai enfin saisi le rôle et l'importance de Mohamed Melehi au sein de notre histoire de l'art, au moment d'exhumer les archives de Mohammed Kacimi, qui avait conservé une importante documentation sur la vie artistique nationale. Je me rappelle avoir lu avec une vive émotion et beaucoup d'admiration le photocopie original de «La situation des arts plastiques au Maroc», un manifeste adressé en février 1969 aux autorités culturelles de l'époque, et qui établissait un constat limpide des maux dont souffrait la pratique artistique dans notre pays, mais qui révélait aussi les attentes d'une poignée d'artistes appelant au changement et à la rénovation. Je découvrais subitement une aventure collective emplie d'intelligence, de

dignité et de courage, qui rebattait complètement les cartes de nos connaissances sur l'art marocain.

Hélas, la même année, s'éteignait également Mohammed Chabâa, un autre acteur majeur de l'art marocain, qui emportait avec lui sa part de vérité sur cette grande aventure à laquelle il avait pleinement contribué. Dès lors, je saisisais d'avantage le poids de Mohamed Melehi au sein de l'histoire de l'art marocain.

Farid Belkahia, ancien directeur de l'École des Beaux-Arts de Casablanca (de 1963 à 1975) et Mohamed Melehi étaient les seuls protagonistes capables de restituer fidèlement les idées et les projets qui avaient réuni trois artistes fondateurs du groupe de Casablanca, puisque Chabâa venait de décéder. Leurs récits étaient respectueux d'une certaine chronologie, mais se cachait sous la délicatesse des propos des non-dits qui altéraient l'expression d'une vérité. Leurs prismes de lecture étaient très différents. Farid Belkahia aimait beaucoup rappeler son statut d'ancien directeur de l'école des Beaux-arts, tandis que Melehi insistait, lui, sur le corps enseignant qu'il avait rassemblé ainsi que sur l'enseignement prodigué au sein de l'école. J'ai senti lors de mes échanges avec Farid Belkahia, peu avant son décès, que cette période de sa carrière n'avait pour lui pas autant de poids que pour Mohamed Melehi.

Il faut rappeler, car peu de gens le savent, que Mohamed Melehi, Mohammed Chabâa, et Toni Maraini avaient quitté l'École des Beaux-Arts de Casablanca entre fin 1968 et 1969. La communauté de destin formée par les trois artistes aura tenu seulement quatre ans, mais dans l'imaginaire collectif, elle avait duré jusqu'au départ de Farid Belkahia de l'École des Beaux-Arts en 1974. Cette séquence historique constitue désormais un repère fort pour les historiens de l'art, qui s'intéressent aux parenthèses modernes dites d'après seconde guerre mondiale.

L'exposition-manifeste qui s'était tenue en mai et juin 1969 place Jamâa El Fna a engendré un large et important ralliement d'artistes venus d'horizons différents, qui partageaient les

mêmes engagements et aspirations. En premier lieu trois autres artistes qui enseignaient à l'École des Beaux-Arts : Mustapha Hafid, Mohamed Atallah et Mohamed Hamidi, puis leurs élèves: Abdallah El Hariri, Abderahman Rahoul, Houssine Miloudi, Abdelkrim Ghattas et Malika Aguezny. Enfin, des artistes tels que Saad Ben Cheffaj, Bachir Demnati, Mohammed Kacimi, Miloud Labied et Mekki Meghara se joindront à cette nouvelle dynamique, qui conduira à la naissance de ce qu'on nomme aujourd'hui le «Mouvement de Casablanca».

Ce mouvement était avant tout une dynamique d'idées et d'actions en vue d'améliorer la visibilité de l'art au Maroc, et pour une plus grande reconnaissance des artistes marocains. De la création de l'AMAP en 1972, puis la participation à la biennale de Bagdad en 1974, puis celle de Rabat en 1977, jusqu'au Festival d'Asilah en 1978, les mêmes artistes resteront attachés à un corpus d'idées et d'actions nées à l'École des Beaux-Arts de Casablanca entre 1965 et 1969.

Mohamed Melehi m'a fait l'aveu qu'il avait secrètement nourri le désir de reprendre la direction de cette école après le départ de Farid Belkahia. Il fut surpris de découvrir que Farid Belkahia avait préféré nommer comme successeur Hamid Alaoui sans l'en avertir. Derrière cette confiance se cachait sans doute une amertume profonde.

A l'été 2014, nous étions résolument décidés, au sein de l'entreprise, à entamer une promotion spécifique des artistes qui avaient participé au «Mouvement de Casablanca», en incluant également ceux qui en étaient à sa périphérie lors d'une manifestation intitulée «From Morocco with Love». Il nous paraissait nécessaire et urgent de bousculer une sorte de hiérarchie de l'art qui s'était installée jusque-là, et de repenser les estimations de Mohamed Melehi, de Mohammed Chabâa et de Farid

Belkahia principalement, mais également celles des autres artistes du mouvement.

La couverture du catalogue de cet événement a été attribuée à une œuvre de Mohamed Melehi que je qualifierai de solaire, tant son intensité est éclatante. A partir de ce moment-là, et contre les avis des autres professionnels et amateurs d'art locaux, nous avons adopté, et pleinement assumé un nouveau système d'évaluations que nous jugions plus pertinent et plus fidèle aux rôles de chacun des protagonistes au sein de cette histoire de l'art que nous cernions mieux. Le grand collectionneur palestinien Ramzi Dalloul, sensible aux idées du mouvement de Casablanca, ainsi qu'à l'engagement sincère des artistes marocains pour la cause palestinienne, allait nous donner raison et acquiescer contre d'autres amateurs du Moyen-Orient les œuvres majeures des artistes figurant dans la vente.

L'amorce de l'aventure semblait être la bonne. Il nous fallait maintenant découvrir et publier davantage d'archives mettant en avant le génie de ces artistes, tout en réalisant une sélection drastique d'œuvres d'art appartenant à la période recherchée (1965-1975), pour appuyer la force collective du Mouvement de Casablanca. En octobre 2015, quelques jours avant l'inauguration du Musée Mohammed VI, s'éteignait à son tour Farid Belkahia. Disparaissait alors le second membre fondateur de ce mouvement. Bien que la relation entre Mohamed Melehi et Farid Belkahia ne fût pas toujours un long fleuve tranquille, la disparition de ce dernier laissait en lui un grand vide.

Année après année, souvent à la fin du printemps, nous organisons une vente spécifique dédiée au Mouvement de Casablanca, ce qui alimente chaque fois un peu plus la curiosité des amateurs d'art nationaux et étrangers attirés par cette épopée artistique. Notre travail de recherche ne se focalisait pas sur un artiste en particulier, même si je reconnais que notre priorité était de découvrir, en premier lieu, des œuvres majeures de Mohamed Melehi,

de Farid Belkahia et de Mohammed Chabâa, celles-ci étant très rares dans les collections privées. Seules quelques familles en détenaient, principalement d'anciens clients des galeries Nadar à Casablanca et l'Atelier à Rabat.

La Biennale de Marrakech de 2016, superbement orchestrée par sa commissaire Reem Fadda et son directeur général Amine Kabbaj, allait révéler un peu plus le Mouvement de Casablanca avec le projet «École des Beaux-Arts de Casablanca, la fabrique de l'art et de l'histoire chez Belkahia, Chabâa et Melehi» mené par les curatrices Fatima-Zahra Lakrissa et Salma Lahlou. A la demande de Reem Fadda, j'ai agi afin de favoriser le prêt de certaines œuvres majeures des trois artistes pour enrichir l'exposition. Le succès de celle-ci au Palais Badii allait donner un nouvel élan au Mouvement de Casablanca grâce à la couverture médiatique qui en sera faite par la presse internationale de façon générale et, en particulier, un article de Roxana Azimi pour le journal Le Monde.

Progressivement les amateurs d'art du Moyen Orient et leurs nouvelles institutions gouvernementales commenceront à manifester davantage d'intérêt pour cette période de notre histoire de l'art, qu'ils rapprochent aux autres mouvements modernes d'Irak, d'Égypte, du Soudan et d'Arabie Saoudite. A la foire Art Dubaï en mars 2018, les commissaires d'exposition «stars» du Moyen-Orient Sam Bardaouil et Till Fellrath souligneront d'ailleurs ce lien à travers l'exposition «That Fervent Leap Into The Fierceness Of Life», formule empruntée à un célèbre manifeste des artistes de Baghdad, paru en 1951. Ils réuniront à cette occasion des œuvres des cinq expériences modernes précitées, et comme une évidence, celle du Mouvement de Casablanca rencontrera le plus d'intérêt. La couverture du catalogue de l'événement mettait d'ailleurs en avant une œuvre de Bachir Demnati.

Une nouvelle étape semblait se dessiner, et celle-ci pouvait définitivement installer les expériences collectives du Mouvement de

Casablanca aux devants de la scène mondiale. Il nous fallait donc agir vite pour ne pas perdre cet intérêt. Convaincu qu'il existait un espace-temps plus favorable pour réaliser une manifestation de référence, nous devions cette fois-ci trouver des œuvres de qualité muséale qui sauraient déverrouiller les portes de ces institutions très rigoureuses dans leur sélection.

A l'été 2018, nous nous sommes alors tournés vers Mohamed Melehi pour qu'il nous appuie. Il nous confiera après de longues semaines d'hésitations une de ses œuvres emblématiques: Solar Nostalgia, peinte à Minneapolis en 1962. Il appuiera également notre requête auprès de la famille de feu Mohammed Chabâa, pour obtenir une œuvre très importante datée de 1967. Ces deux œuvres, côte à côte, allaient changer de façon irrémédiable la vision du public sur leurs travaux. Plusieurs musées étrangers et grandes fondations allaient participer à la bataille des enchères ce jour-là, et ce sera au final le même enchérisseur qui remportera les œuvres phares de ces deux artistes, contre d'autres institutions américaines et émiraties surprises par l'envolée des prix. Je déplore toujours, aujourd'hui, le manque d'intérêt des institutions nationales pour lesdites œuvres.

Mohamed Melehi était enchanté d'apprendre le résultat de la vente. Pour l'anecdote, il m'a demandé d'une voix timide et tremblante si c'était lui l'artiste le plus cher de la manifestation. Derrière cette question d'apparence anodine, je mesurais une longue attente silencieuse, et la confirmation, après des décennies, d'une vérité qui ne l'avait jamais quittée. Il savait au plus profond de lui que l'histoire lui rendrait un jour justice. Cette reconnaissance il la méritait, lui qui avait appuyé la création des premières galeries d'art au Maroc (L'Atelier d'abord, en 1970, puis la Galerie Nadar en 1974), et qui n'a eu de cesse, il faut le rappeler, d'édifier des passerelles entre les artistes marocains et ceux du monde arabe, notamment

à Damas, en 1971, ou encore à Baghdad en 1974. Ceci, sans oublier le rôle déterminant qu'il a joué dans les revues Souffles et Intégral, pour la création de la maison d'édition Shoof, le festival d'Asilah avec Mohamed Benaïssa en 1978, ainsi que l'aménagement de plusieurs sièges d'institutions et hôtels, la création de nombreux logos d'entreprises marocaines importantes, etc. Autant de projets qui auront laissé une empreinte durable au Maroc, notamment par la production de nouveaux graphismes, et de nouveaux canaux d'expression pour la diffusion d'idées.

En Décembre de la même année, et en réaction à une vente aux enchères de la maison Artcurial, qui organisait avec une communication maladroite une semaine artistique à Marrakech, la Marrakech Art Week, je proposais à Mohamed Melehi de revenir place Jamâa El-Fna pour rappeler les quatre manifestes du Mouvement de Casablanca publiés entre 1969 et 1978, et célébrer le cinquantenaire de l'exposition mythique de 1969. Entre notre projet et celui de la maison Artcurial, il existait un parallèle qui rappelait l'exposition du Club Méditerranée de 1978, contre laquelle les artistes de l'AMAP étaient montés au créneau.

Mohamed Melehi était très heureux de revenir à la Place Jamâa El Fna, dans l'ancienne agence Bank Al Maghrib, sur les pas de l'exposition phare de 1969 dont il avait probablement été l'initiateur avec Mohammed Chabâa. Une fois encore, les œuvres présentées en décembre 2018 ont été disputées par de grandes institutions internationales et des collections privées de renom. Pour la première fois, des adjudications fortes ont été obtenues pour des artistes comme Mohamed Hamidi et Mustapha Hafid, jusque-là moins en vue par les amateurs d'art. Notre pari d'attirer des musées Place Jamâa El Fna était gagné.

Cette période de l'histoire de l'art marocain pouvait davantage s'affirmer. Cette manifestation

nous a permis de réunir une dernière fois, en un même lieu, certaines des figures majeures de l'art marocain et leurs familles. Toutes les personnes qui étaient présentes en ont gardé, je le pense, un souvenir émouvant.

En mars 2019, la Caisse de Dépôt et de Gestion à Rabat organisait avec mon concours une grande exposition intitulée «60 ans de création, 60 ans d'innovations», en hommage à Mohamed Melehi, dans son espace d'art qui liait, d'une certaine façon, l'institution à l'artiste. A cette occasion, une première monographie consacrée à Mohamed Melehi a été publiée, et il réalisera pour le groupe CDG une œuvre commémorative pour célébrer le soixantième anniversaire de l'institution.

A partir de ce moment, la reconnaissance du Mouvement de Casablanca connaîtra des progrès décisifs grâce à l'exposition «New Waves» organisée par Morad Montazami à la «Mosaic Room» à Londres, puis au MACAAL de Marrakech fin 2019, au centre culturel Alserkal de Dubaï en 2020. Parallèlement, l'IMA Tourcoing, sous la direction de Françoise Cohen, proposait l'exposition «Maroc, une Identité Moderne», qui présentait les travaux des artistes ayant enseigné à l'École des Beaux-arts de Casablanca, et la façon dont ils se sont saisis des objets d'art traditionnels, qui étaient au cœur de l'enseignement prodigué au sein de l'École des Beaux-Arts par Toni Maraini et Bert Flint.

Les publics étrangers pouvaient enfin se rendre compte d'où le Mouvement de Casablanca et Mohamed Melehi avaient puisé une sève créatrice pour inventer un nouveau langage plastique.

En février 2020, Mohamed Melehi exposera pour la dernière fois de son vivant dans une galerie marocaine, chez son ami Khalid El Charib à Marrakech, durant la foire 1:54. C'était peu avant la crise du COVID-19 et la fermeture de tous les espaces d'art du pays. Cette exposition était pour lui une grande célébration, et l'occasion d'une rencontre avec son public. L'artiste y a dévoilé de nouvelles



recherches très surprenantes, qui prouvaient qu'il était encore capable de renouvellement.

La Crise du COVID-19 a plongé la scène artistique nationale dans un climat de grande tension et d'incertitude, toutes les activités culturelles ayant été à l'arrêt jusqu'au 25 juin. Durant cette période angoissante, une nouvelle importante surprendra les acteurs de l'art marocain et l'opinion nationale. Le 31 mars 2020, l'adjudication chez Sotheby's Londres de l'œuvre «The Blacks», peinte par Mohamed Melehi en 1963, à 384.000 euros durant la vente consacrée à l'art d'Afrique du Nord et du Monde arabe, a produit un électrochoc salvateur dont la presse marocaine s'en est largement fait écho. Auréolé de toute cette reconnaissance, Mohamed Melehi était fier de ce nouveau palier qu'il venait de franchir, non pas qu'il était l'artiste le plus cher de cette vente, mais parce que l'expérience marocaine moderne dont il était le fer de lance avait gagné une plus grande reconnaissance. Ses années difficiles étaient loin derrière lui. Il était dorénavant sollicité de toutes parts, pour de nombreux projets qu'il espérait accomplir.

Je lui proposais au mois de juin 2020 une nouvelle collaboration, pour la création de la nouvelle charte visuelle et la conception du mobilier urbain de la ville d'Agadir. Ce projet a retenu toute son attention, car il était en phase avec les idées qu'il défendait au sein du Mouvement de Casablanca, inviter l'art dans l'espace public pour enrichir la vie de la cité et des citoyens. Ce projet revêtait une grande importance à ses yeux, car il allait lui permettre de revenir sur les pas de ses amis architectes décédés, lui qui voulait travailler à leurs côtés pour la reconstruction de la ville au lendemain du tremblement de terre de 1960. De plus, c'est dans la région du Souss qu'il s'était nourri de certains symboles

amazighs, pour inventer un langage artistique à partir de 1967 grâce aux découvertes de Bert Flint, anthropologue et enseignant aux Beaux-Arts de Casablanca, à qui les artistes de cette génération doivent énormément.

Nos longs échanges téléphoniques et nos rencontres entre juin et octobre 2020 m'amèneront à aborder de nombreux sujets avec Mohamed Melehi.

Pour Melehi, la modernité marocaine est née d'une certaine façon à l'indépendance du Maroc, mais c'est avec la reconstruction de la ville d'Agadir et les efforts fournis par la jeune nation marocaine qu'il y a lieu de considérer l'expérience comme concluante. L'architecture de cette ville le fascinait, et il m'a plusieurs fois entraîné lors de nos séjours dans la ville à la recherche d'une mosquée prise en charge par le gouvernement allemand, qui était selon lui un joyau de l'architecture brutaliste. Nous ne sommes pas parvenus à la retrouver, jusqu'au jour où Melehi a appris que la mosquée n'avait pas été détruite comme il le craignait, mais restaurée de façon «traditionnelle». Cette information lui avait déplu au plus haut point, car elle lui faisait craindre que les expériences modernistes en architecture seraient toujours menacées.

A Agadir, j'ai enfin eu l'opportunité d'aborder les questions qui fâchaient Mohamed Melehi, sur l'art marocain et ses protagonistes, notamment Gharbaoui. Je voulais connaître la réelle attitude du Groupe de Casablanca envers ce dernier, et s'ils n'avaient pas (Belkahia, Chabâa et Melehi) contribué d'une certaine façon au mythe du «peintre fou» qui colle encore à Gharbaoui. Mohamed Melehi était gêné par cette question, et préférait parler de son amitié avec Jilali Gharbaoui lorsqu'ils étaient ensemble à Rome en 1958. Il

fallait selon lui surtout corriger un fait historique: Gharbaoui n'avait jamais obtenu sa bourse d'études qui lui a permis de se rendre à Rome suite au désistement de Farid Belkahia. Cette rumeur avait prospéré, faute de contradicteurs, et c'est Ahmed Sefrioui qui avait tout fait pour le départ de Jilali Gharbaoui à l'Académie des Beaux-Arts de Rome. Parmi ses autres grandes blessures, il y avait la disparition de son grand ami l'architecte Patrice De Mazières le 9 juin 2020, sans qu'il n'aie eu l'occasion de le revoir, ainsi que la rupture des liens plus que fraternels qui l'unissaient à Mohamed Benaïssa, actuel maire d'Asilah, président du festival de la ville et ancien ministre.

La disparition de Patrice avait profondément affecté Mohamed Melehi, qui avait rédigé un très beau message de condoléances à sa veuve Pauline, fondatrice de la galerie L'Atelier. Elle n'a, hélas, jamais reçu le message, créant encore plus de distance entre ces deux grandes figures de l'art marocain.

Vers fin septembre-début octobre, Mohamed Melehi qui ne s'était jamais remis correctement d'une opération à la cheville, était de plus en plus gêné par la façon avec laquelle il marchait. Il tenait à honorer ses prochaines échéances artistiques dignement, et a donc décidé de retourner à Paris pour se faire opérer. Il décédera du COVID-19 le 28 octobre, après avoir lutté plusieurs jours contre la maladie. Nous nous étions quittés lui et moi à Agadir sans nous dire au revoir, car je croyais le revoir bientôt; je devais superviser la création d'une vidéo explicative dans l'urgence, pour essayer d'atténuer une polémique naissante à propos du logo d'Agadir qu'il venait de livrer. L'artiste avait été injustement

accusé de plagiat sur les réseaux sociaux par des internautes et des militants. Cette épreuve l'avait marqué, mais aussi probablement blessé.

Mohamed Melehi était une très belle personnalité. J'admire chez lui cette façon d'être multiple, marocain et pleinement citoyen du monde à la fois. Sa manière de hisser et de défendre la culture de son pays était sans égale. Il nous a enseigné dans le domaine artistique à ne pas chercher à nous situer par rapport aux expériences occidentales, mais à pleinement assumer notre héritage et en être fiers. Le nationalisme, pour lui, signifiait la recherche de l'excellence, afin d'opposer une création décomplexée qui répondrait à celles venues du Nord et de l'Ouest. Il redoutait «l'impérialisme culturel» des pays riches. Toute sa vie, il a porté une volonté constante de dialogue avec le monde, en faisant entendre nos différences.

Cet homme de dialogue s'en est allé, emportant un pan entier de notre histoire. Je garde en mémoire toute l'attention et l'amour qu'il a porté à son épouse Khadija. Avec elle, il aimait silloner le Maroc en voiture, de Tanger à Marrakech et d'Agadir à Casablanca. Son retour en force sur la scène, il le devait aussi à Khadija.

Fin décembre au Palace Es Saadi de Marrakech, j'ai tenu à lui rendre hommage avec l'exposition «Face à Melehi» et présenter des œuvres de ses différentes périodes face à celles de ses amis. Ma façon à moi de continuer nos échanges...



◀ Mohamed Melehi  
tenant une conférence  
au Metropolitan Museum  
de New York en Octobre 2018



▲ Exposition de la vente aux enchères «Retour à Jamâa El Fna»  
organisée à l'ancienne agence de Bank El Maghrib,  
Place Jamâa El Fna, Marrakech, Décembre 2018

- De gauche à droite :
- Mohamed Ben Yakoub
  - Sâad Hassani
  - Madame Elisabeth Bauchet Bouhlal
  - Madame Hassani
  - Mohamed & Khadija Melehi
  - Mohamed Hamidi
  - Abdellah Hariri
  - Mustapha et Anna Hafid
  - Kamal Melehi

◀ Mohamed Melehi, Brahim Alaoui et Toshio Shimizu,  
ancien directeur du Musée d'art contemporain de Tokyo,  
actuellement directeur de son cabinet d'ingénierie culturelle  
à Tokyo, lors de l'exposition «Musée imaginaire» organisée à l'ancienne  
agence de Bank El Maghrib, Place Jamâa El Fna, Marrakech, Février 2019



▶ Mohamed Melehi et Hicham Daoudi, devant l'ancienne agence de Bank-El-Maghrib, Place Jamâa El Fna, Marrakech, Décembre 2018



◀ Mohamed Melehi et Hicham Daoudi, avant la présentation du nouveau logo de la ville d'Agadir, Septembre 2020

▶ Nouveau logo de la ville d'Agadir, créé par Mohamed Melehi



# INDEX

## Artistes

André Elbaz	10 à 13
Mohamed Melehi	16 à 18, 42, 43, 90 à 95, 100, 101, 136, 137
Jilali Gharbaoui	20 à 23
Mohammed Chabâa	34, 35, 40, 41, 98, 99, 142, 143
Farid Belkahia	44 à 47, 134, 135
Chaïbia Tallal	48 à 51, 144 à 147
Ghattas Abdelkrim	74, 75
Rahoule Abderrahman	76, 77
Houssein Miloudi	78 à 81
Abdallah El Hariri	84 à 87
Mohammed Kacimi	102 à 105
Bachir Demnati	106 à 109
Mohamed Hamidi	110 à 113
Miloud Labied	114 à 117
Laaraj Abdelkader	120, 121
Mohamed Ataallah	138, 139
Mustapha Hafid	140, 146

## Textes

<b>Hicham Daoudi</b> Fondateur De Art Holding Morocco / Cmoa	4 à 7, 168 à 179
<b>Michel Gauthier</b> Conservateur Au Centre Pompidou Et Historien D'art	8, 9
<b>Mostafa Nissaboury</b> Co-Fondateur De La Revue Souffles, Poète, Ecrivain Et Critique D'art	24, 25, 28, 29
<b>Reda Zaireg</b> Ecrivain	54 à 57, 64 à 74
<b>Entretien Avec Mohamed Melehi</b> Entretien Réalisé Par M. Iznsni Et A.N. Refaif, Almaghrib Culture, 1982	154 à 167



ES SAADI  
MARRAKECH RESORT  
LE PALACE

## PARENTHÈSES LITTÉRAIRES



### BIBLIOTHÈQUE

AU CŒUR DU PALACE, LIEU DE DÉTENTE ET DE REPOS  
Ouvrages d'art, backgammon et échecs.

The new library at the heart of the palace, to relax and rest

10 AM - 8 PM

### CULTURETHÈQUE



Médiathèque numérique accessible  
dans tout le Resort

Disponible sur tablettes et ordinateurs portables

En partenariat avec l'Institut français de Marrakech

ES SAADI  
MARRAKECH RESORT  
L'émotion est notre héritage

50  
YEARS

## CONDITIONS GÉNÉRALES DE LA VENTE AUX ENCHÈRES

La vente est soumise à la législation marocaine et aux conditions de vente figurant dans le catalogue. Elle est faite au comptant et conduite en dirhams (MDH).

### I. ESTIMATIONS

Le prix de vente estimé figure à côté de chaque lot dans le catalogue, il ne comprend pas les frais à la charge de l'acheteur.

### II. FRAIS A LA CHARGE DE L'ACHETEUR

Les acquéreurs paieront en sus du prix de l'adjudication ou «prix marteau», les frais dégressifs suivants par lot :

- **Jusqu'à 500 000 Dh :**  
19 % + TVA soit 22,8 % TTC
- **De 500 000 à 3 000 000 Dh :**  
18 % + TVA soit 21,6 % TTC
- **Au-delà de 3 000 000 Dh :**  
17 % + TVA soit 20,4 % TTC

### III. GARANTIES

Conformément à la loi, les indications portées au catalogue engagent la responsabilité des spécialistes, sous réserve des rectifications éventuelles annoncées au moment de la présentation de l'objet et portées au Procès-Verbal de la vente.

Une exposition préalable est organisée et ouverte au public et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Elle permet aux acquéreurs de se rendre compte de l'état des biens mis en vente et de leur dimension. De ce fait, il ne sera admise aucune réclamation, une fois l'adjudication prononcée. Les acheteurs sont informés que certains lots, sur les photographies, ont pu être grossis et ne sont donc plus à l'échelle.

Les clients qui le souhaitent peuvent demander une attestation d'authenticité pour tous les objets portés au catalogue, et ce en adressant une demande auprès de nos spécialistes. Cette attestation est gratuite et engage la responsabilité de notre entreprise. Par ailleurs, aucune réclamation à propos des restaurations d'usage, retouches ou ré-entoilage ne sera possible.

### IV. ENCHERES

Les enchères suivent l'ordre des numéros inscrits au catalogue. Le Commissaire-Priseur est libre de fixer l'ordre de progression des enchères et les enchérisseurs sont tenus de s'y conformer. Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'adjudicataire. En cas de double enchère reconnue par le Commissaire-Priseur, l'objet sera remis en vente, tous les amateurs présents pouvant concourir à cette deuxième mise en adjudication.

### V. ORDRE D'ACHAT ET ENCHERES PAR TELEPHONE

La personne qui souhaite faire une offre d'achat par écrit ou enchérir par téléphone, peut utiliser le formulaire prévu à cet effet en fin de catalogue. Celui-ci doit nous parvenir au plus tard 2 jours avant la vente accompagnée de ses coordonnées bancaires.

Dans le cas de plusieurs offres d'achat d'égal montant, la première offre reçue par la CMOOA l'emporte sur les autres.

Les enchères par téléphone sont un service gracieux rendu aux clients qui ne peuvent se déplacer. En aucun cas la CMOOA ne pourra être tenue responsable de tout problème d'exécution desdits ordres ou d'un problème de liaison téléphonique.

### VI. PAIEMENT-RESPONSABILITE

Les achats sont payables comptant, sur le lieu de vente ou au service caisse de la CMOOA. Les achats ne peuvent être retirés qu'après paiement de l'intégralité des sommes dues.

En cas de paiement par chèque ou par virement, la délivrance des objets pourra être différée jusqu'à l'encaissement.

Les paiements en euros sont acceptés au taux de change adopté par CMOOA au moment de l'adjudication. Dès l'adjudication, l'objet sera sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire. L'acquéreur est chargé de faire assurer lui-même ses acquisitions. La CMOOA décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ce dès l'adjudication.

### VII. RETRAIT DES ACHATS

Il est vivement recommandé aux adjudicataires de procéder à un enlèvement le plus rapide possible de leurs achats afin de limiter les frais de stockage, d'un montant de 100 dirhams par jour, qui leur seront facturés au-delà d'un délai de 15 jours à compter de l'adjudication. L'entreposage des lots ne saurait engager en aucune façon la responsabilité de la CMOOA. Toutes formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

### VIII. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT MAROCAIN

L'état marocain dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément à certaines dispositions existant à l'international. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 7 jours.

## CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

The sale is governed by Moroccan legislation and the conditions of sale printed in the catalogue. Purchases must be made in cash and prices are stated in Moroccan Dirhams (MAD).

### I. ESTIMATES

Estimates are written next to each lot in the catalogue. Estimates do not include the buyer's premium.

### II. BUYER'S PREMIUM

Buyers will pay in addition to the price of the final bid or "hammer price" the following digressive charges:

- **Up to 500 000 Dh**  
19% + VAT i.e 22,8 % all taxes included
- **From 500 000 to 3 000 000 Dh**  
18% + VAT i.e 21,6 all taxes included
- **Above 3 000,000 Dh**  
17% + VAT i.e 20,4% all taxes included

### III. GUARANTEES

According to law, the indications written in the catalogue are the responsibility of the specialists, subject to the possible amendments announced upon presentation of the item and noted in the record of sale.

A pre-auction viewing is organized and opened to the public free of charge. It allows buyers to have an idea of the dimensions and the condition of the artworks put up for auction. Thus, no claim will be admitted, once the sale is pronounced.

The buyers are aware that some lots, might have been enlarged on the photograph and are consequently not to scale.

The clients caring for a certificate regarding any of the objects in the catalogue can address a request to the specialists.

The certificate is at the applicant expense. Furthermore, no claim regarding usual restorations, alterations or relining will be possible.

### IV. BIDS

The bids follow the order of the lot numbers as they appear in the catalogue. The auctioneer is free to set the increment of each bid and the bidders have to comply with it. The highest and last bidder will be the purchaser. In the event of double bidding approved by the auctioneer, the object will be put back for auction, all the amateurs attending being able to contribute to this second sale.

### V. ABSENTEE BIDS AND TELEPHONE BIDS

The person who wishes to leave an absentee bid or a telephone bid can use the form provided at the back of the catalogue.

It must reach us at the latest two days prior to the auction with the bank details.

If several bids of the same amount occur, the offer that has been first received by CMOOA wins over the others. Telephone bids are a service graciously provided free of charge to the clients who cannot attend the auction. By no means will CMOOA be held responsible for any carrying out problem of the indicated bids or any problem regarding the telephone link.

### VI. PAYMENT AND GUARANTEE

Purchases can be paid cash, at the sale place or at the pay-desk of CMOOA. They will only be released after full payment of the amount due. In case of payments by cheque or by bank transfer, the release of purchases could be postponed until payment is received on CMOOA accounts.

Payments in Euros are accepted at the rate of change effective at the time of the auction. Upon purchase, the object is under the guarantee of the buyer. The buyer has to organize himself to insure his purchases.

CMOOA refuses any responsibility regarding any injury that could be brought upon the object, and that shall be done from the auction.

### VII. STORAGE AND COLLECTION

It is much advised the buyers to collect their purchases as soon as possible to limit the storage charges, of an amount of 100 Dirhams per day, which will be charged to them, over a 15 days delay after the auction.

The storage of the lots is not in any way the responsibility of CMOOA.

All the formalities and the shipping are at the exclusive cost of the buyer.

### VIII. PREEMPTION FOR THE MOROCCAN STATE

The Moroccan state features the right of preemption for the artworks sold, according to certain international disposals.

The representative, in the name of the state, has to show the will to substitute itself to the highest bidder and has to confirm the preemption in 7 days.

**Avertissement**  
tous droits réservés sur l'ensemble des œuvres reproduites dans le catalogue.

**Warning**  
all right reserved on all the artworks reproduced in the catalogue.

