

QUESTIONNAIRE

1

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

2

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

22

3

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

4

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

Nous avons adressé ce questionnaire aux peintres figurant dans ce numéro, ainsi qu'à d'autres (Ahmed Cherkaoui, André Elbaz) dont les réponses ne nous sont pas parvenues. Pour A. Cherkaoui (dont la mort récente a empêché la participation directe), nous avons jugé nécessaire de présenter son travail en une brève analyse.

farid belkahia

Né à Marrakech le 15 novembre 1934

- 1954-59 Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris
- 1955-56-57-58 Expositions personnelles, à Rabat
- 1957 Peintres Marocains à Tunis
- 1958 Exposition personnelle à Damas, Syrie
Arab Painting, Washington D.C., U.S.A.
- 1959-61 Institut du Théâtre, Prague, Tchécoslovaquie
Biennales de Paris
- 1957-59-61 Biennale d'Alexandrie, Egypte
- 1960 Exposition personnelle à Tanger, Rabat, Casablanca,
Marrakech
- 1962 Exposition personnelle, Rabat
Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, Casablanca
- 1963 Jeune Peinture Marocaine, à Casablanca
« 2 000 ans d'Art au Maroc », à la Galerie Charpentier,
Paris
Peintres Marocains à Tunis
Décor et costumes de « Izlane », spectacle de Folklore
du Maroc, Théâtre National Populaire, Palais de
Chaillot, Paris
- 1964 Expositions personnelles à Rabat et Casablanca
- 1965 Exposition personnelle, Casablanca
- 1966 Participation à l'exposition de peinture du Festival
des Arts Nègres, Dakar
Exposition Groupe Belkahia - Chebaa - Melehi
- 1965-66 Séjour à Milan
- 1967 août Décor et costumes pour le spectacle national à l'expo-
sition 67, Montreal, Canada
Décembre Exposition personnelle, Casablanca

Réside à Casablanca.

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

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

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

Ce contour géographique était à ses débuts un fourmillement de signes et de formes que j'ai réduit petit à petit à l'état de dépouillement et de nudité. Le contour qui contenait une pluralité de signes et de formes arrivait à se concentrer dans un seul de ces signes et formes qui devenait responsable de son propre message.

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

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

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

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

En 1950-52, j'avais témoigné des événements de violence et de répression dont le Maroc était le théâtre. 7 ou 8 ans après, j'ai eu l'occasion de visiter Auschwitz. Ce qui m'a révélé un autre visage de la cruauté, de ce qui est insupportable mentalement. L'oppression, dans ce qu'elle a de plus palpable et de plus vulgaire, m'a toujours fasciné. C'est une condition humaine permanente et complexe. J'ai témoigné de l'oppression dans des conditions déterminées, à un moment où elle était nette, virulente. Le phénomène en lui-même n'était pas une finalité. Il était une situation anormale de l'homme, une atmosphère particulière dans laquelle j'essayais de le fixer. L'oppression a été une de mes préoccupations fondamentales pendant 10 ans. Mais je crois que malgré tout, il y a des sujets qui se vident.

Maintenant, je voudrais scruter d'autres voies, sonder encore plus les profondeurs de l'homme.

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

Je l'exprime actuellement par une certaine *sensualité*.

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

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

Le terme de torture reste plus poignant et plus concret que celui de sensualité. Mais la sensualité me donne une totale liberté d'expression.

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

Au cours de mon séjour à Paris (de 1953 à 1960), j'avais ressenti un trouble. Je me suis rendu compte que mon pouvoir d'adaptation à ce pays et à cette culture n'était qu'une façade. Ce qui m'a poussé à effectuer un voyage au Moyen-Orient (Syrie, Jordanie, Egypte, 1956-57). J'étais parti en quelque sorte à la quête des racines, des sources de ma propre personnalité. Malheureusement, la situation là-bas sur le plan de la création était, à ce moment-là, plus détériorée et abâtardie que chez nous.

Je suis allé ensuite en Tchécoslovaquie et en Italie.

Ces différents voyages, contacts, études m'ont permis certes, en tant que peintre, de découvrir des possibilités en ce qui concerne les

moyens techniques d'expression. Mais ce passage à travers diverses écoles et ateliers n'a rien changé quant au contenu de mon travail.

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

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

2

J'ai été très tôt sensible au *signe*.

En 1956, environ, la découverte de Paul Klee m'a bouleversé. Je me suis senti très proche de la présence du signe dans son travail. Ce n'est que plus tard que j'ai appris que Klee avait été en Afrique du Nord et que son œuvre en a pris une tournure toute particulière. Ceci a justifié après coup pour moi cette attirance du début.

28

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

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

Quant à la tradition, elle est une somme d'énergie créatrice issue de notre collectivité. Elle constitue notre patrimoine. Mais la revalorisation de la tradition plastique dans le contexte actuel ne nous est pas propre. C'est le fait de l'ensemble des pays du Tiers Monde, notamment les pays latino-américains. Bien sûr, c'est une entreprise très importante.

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

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

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

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

L'homme a besoin d'une réadaptation au monde d'aujourd'hui, à son milieu ambiant qui a subi d'énormes mutations.

Le problème essentiel se trouve être un anachronisme de la perception chez l'homme. L'artiste n'est pas en avance sur son époque comme on se plait à le répéter, c'est la société qui est en retard sur son époque.

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

D'ailleurs, ce que je dis là n'est pas une innovation : les architectes, les peintres, les sculpteurs travaillent ensemble depuis 15 ou 20 ans dans plusieurs pays étrangers. C'est une situation qui est donc déjà acquise. Mais le problème se posera et se pose pour nous.

Les possibilités d'extériorisation sont très limitées pour nous, malgré le fait que nous soyons dans un pays en pleine reconstruction et en voie d'industrialisation. Notre activité est conditionnée par nos données socio-économiques. *Nous ne pouvons pas nous permettre de vivre ce que nous pensons.*

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

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

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

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

Dans les pays développés, les groupes de chercheurs et d'esthètes qui collaborent à toutes les industries, sont à la base des renouvellements esthétiques et fonctionnels des objets industriels. Leurs recherches créent chaque fois de nouvelles manières de vivre, de voir, de réagir. L'Op-art* en est un exemple frappant. De mouvement plastique au départ, il en est arrivé à influencer de multiples branches de l'industrie actuelle (ameublement, publicité, impression textile). L'Op-art a été déterminant pour la vitalité d'une certaine industrie.

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

30

4

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

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

* Voir lexique.

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

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

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

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

31

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

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

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

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

mohammed chebaa

Né à Tanger le 7 mai 1935

- 1962-64 Academia di Belle Arti, Rome
- 1964-65 Chef-Décorateur, Somacod, Rabat
- 1961-62 Expositions personnelles à Tanger
- 1957 Peintres américains et marocains, Rabat
Peintres marocains, Tunis
- 1958 Arab Painting, Washington D.C.
2me Biennale d'Alexandrie
- 1958-59-60 Expositions collectives, Rabat
- 1962 Pittori arabi au « Centro italo-arabo », Rome
- 1963 Pittori del Marocco au « Centro italo-arabo », Rome
« IVme Biennale internazionale d'Arte », République de
San Marin
Peintres marocains, Tunis
- 1964 Travaux de décoration, Foire Internationale de Casablanca
Fresque pour le pavillon de l'O.N.I., Foire Internationale
de Casablanca
- 1965 Chargé des travaux de décoration, Grand Hôtel de Restinga
Mural pour le Grand Hôtel de Restinga
- 1966 Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca
Exposition groupe Belkahia-Chebaa-Melehi, Rabat
- 1967 Exposition personnelle, Casablanca
Exposition Montréal.

35

Réside à Casablanca

Après une formation scolaire académique, j'ai senti le besoin de dépasser le travail d'atelier et d'entamer des recherches personnelles. L'enseignement, à cette époque, était un système pédagogique conformiste, reposant sur un ensemble de techniques européennes qui ne favorisaient pas le goût de la recherche. On essayait de faire de nous de futurs peintres, à l'image d'une certaine médiocrité académique.

Parallèlement à cette volonté de dépassement d'un enseignement sclérosé, j'avais commencé des recherches (en peignant notamment des aquarelles). Ce fut le début d'un contact avec la peinture impressionniste qui représentait pour moi une peinture en rupture avec celle enseignée à l'école.

Ces premiers exercices m'ont permis de m'initier à l'histoire de la peinture, à partir d'un travail pratique, concret, ce qu'il ne m'a pas été possible d'acquérir intellectuellement par des lectures ou par l'enseignement.

Après l'expérience de l'impressionnisme, je suis passé à des recherches plus intériorisées, mais en rapport plus net avec des problèmes objectifs vécus. Démarche d'information plus que de création au départ.

J'ai été influencé, au cours de cette période, par Kandinsky et Picasso.

36

— Kandinsky, car il représentait pour moi une possibilité d'expression dans la peinture abstraite. Sa peinture correspondait à mon propre tempérament, au lyrisme indéfectible de toute phase de gestation.

— Picasso, car il me donnait l'exemple d'une peinture figurative « réaliste » qui parvenait à une transposition de la réalité physique en une réalité recréée proposant une nouvelle esthétique et de nouveaux contenus en rapport avec un engagement moral et social.

Ces deux rencontres ont été déterminantes quant aux formes d'expression que j'ai développées plus tard. Elles ont marqué ce double cheminement qui se dessinera dans mon travail. Le premier étant une certaine figuration que je croyais nécessaire pour une prise de position vis-à-vis de problèmes socio-humains déterminés. Mais cette démarche comportait toujours le risque de me faire basculer dans une peinture anecdotique et littéraire. La prédominance du contenu risquait d'étouffer mes préoccupations purement plastiques.

C'est pour cela que, parallèlement, j'effectuais des recherches plus lyriques, ce qui me permettait d'entrer dans une problématique de l'espace, de l'imaginaire, des valeurs plastiques.

Une nouvelle période commençait pour moi avec mon départ pour l'Italie en 1962. Mon séjour dans ce pays m'a permis d'entrer en contact avec la peinture internationale et d'assister au développement des mouve-

ments les plus remarquables de cette époque : le Néo-Réalisme socialiste * (Guttuso), la peinture spatiale * (Fontana, Turcato), la peinture gestuelle et de signe * (Kline, De Kooning). C'est cette dernière qui m'a le plus impressionné et qui m'a ouvert de nouvelles perspectives.

La peinture gestuelle, caractérisée par l'emploi exclusif du noir et du blanc, correspondait aux aspects lyriques et aux attitudes de contestation qui s'exprimaient dans mes travaux antérieurs.

J'ai commencé alors à peindre moi aussi des toiles en noir et blanc. Cette décision n'était pas dictée par un besoin de renouvellement sur le plan esthétique. Elle correspondait plutôt à un approfondissement de ma conscience d'homme révolté.

L'austérité et la gravité du noir et blanc me permettaient de mieux représenter une réalité de conflits, de luttes, d'injustice sociale. Ces couleurs tranchées me donnaient l'occasion d'exprimer plus intensément cette réalité que la polychromie du départ.

D'autre part, mes contacts avec les intellectuels et les artistes d'avant-garde de Rome m'ont rendu plus sensible aux différents problèmes posés par l'histoire de l'art en général, surtout ceux de sa fonction dans la société.

Je me suis rendu compte que la création doit s'accompagner d'un effort conceptuel, ce qui crée chez l'artiste une conscience permanente. Son travail doit être à la fois pratique et théorique. Il ne doit pas se limiter à l'œuvre. L'information, la connaissance sont primordiales. Et la véritable connaissance de l'art est, pour moi, celle qui aboutit à la création d'œuvres-positions.

37

Cette expérience m'a permis d'avoir une vision plus objective de mon propre travail. Le lyrisme et la spontanéité de mes travaux précédents ont été, à partir de ce moment, soumis à un contrôle rigoureux. Je suis parvenu à mieux discipliner les formes, à les déterminer d'une manière plus concrète.

Par la même occasion, la couleur commençait à revenir. Ceci correspondait à une conscience plus complète des réalités humaines. Je commençais à voir qu'il n'y avait pas uniquement une condition tragique et oppressive mais aussi toute une vitalité qui permettait à l'homme de se défendre et de rechercher des voies de libération.

Cette expérience aboutissait finalement à la prise de conscience d'une responsabilité et de la nécessité d'une action dans mon propre contexte social. Mes recherches seront dorénavant situées.

C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à me rendre compte de l'importance de l'art traditionnel.

* Voir lexique.

Il y a eu une rupture entre nous et nos traditions, un moment d'inertie correspondant à une phase politico-historique connue. Le système colonial a voulu dans ses écoles nous éloigner de notre patrimoine et de nos traditions culturelles et artistiques (qui se trouvaient ainsi dépréciées), en essayant de les remplacer par ses propres valeurs. Dans le domaine des arts plastiques, il a introduit la peinture de chevalet comme le moyen idéal et unique de l'expression plastique. La sculpture figurative et académique a été importée aussi dans le même esprit.

Par là, il a essayé de nous convaincre du fait que l'art ne s'exprimait qu'à travers ces formes propres à des traditions occidentales.

Nous étions loin à l'époque de voir dans un bardage d'architecture marocaine, dans des muraux de zelliges ou de plâtres ciselés, bois sculptés, dans les tapis de Zemmour ou de Glaoua, dans la céramique, bref, dans toutes les expressions traditionnelles nationales des œuvres plastiques autonomes, un art visuel qui nous soit propre ou qui puisse valoir en tant qu'ensemble de valeurs plastiques universelles. Nous pensions plutôt qu'elles constituaient des travaux décoratifs dans le sens péjoratif du terme.

Nous avons l'impression que l'art commençait chez nous avec l'apparition du *tableau* (selon le principe d'Alberti, c'est-à-dire le tableau conçu comme une fenêtre ouverte).

Cette situation aura les conséquences les plus graves et dangereuses sur le développement des arts plastiques plus tard.

Les responsables chargés à l'époque d'enseigner et d'introduire un art importé étaient des peintres européens médiocres qui exécutaient une peinture documentaire et exotique (Bertuchi à Tétouan, Majorelle à Marrakech, Apperly à Tanger, etc...). Ce sont ces peintres qui prirent l'initiative des premières expositions de salon au Maroc.

Le premier contact du public marocain avec ce que l'on appelle *la peinture* s'est effectué dans ce cadre. Le public a découvert cette forme de l'art à travers un très mauvais exemple. Cette peinture s'est perpétuée jusqu'après l'indépendance, et elle est même continuée aujourd'hui par les disciples et héritiers de ces premiers peintres.

Ce conditionnement esthétique d'un public vierge a été un handicap majeur pour toute communication entre lui et les jeunes peintres d'avant-garde au Maroc. La curiosité esthétique de notre public a été très tôt déviée vers une fausse sensibilité. Puisque nos traditions se manifestaient dans des formes plastiques propres, la découverte du tableau a été assimilée par notre public à la seule forme picturale moderne. C'est pour cela que nous rencontrons actuellement des difficultés lorsque nous voulons imposer notre propre peinture moderne qui se trouve en totale rupture morale et formule avec la peinture coloniale et touristique. Le public qui allait voir auparavant cette peinture (et qui va toujours la voir) trouvait des images, des anecdotes, toute une littérature folklorique qu'il assimilait à une narration des choses et des paysages. La peinture était conçue comme des bandes dessinées. Ce conditionnement a fait que le public s'est habitué à une certaine manière de lecture du tableau. Le public ne voit plus, il déchiffre les objets et les événements.

Actuellement, en tant que peintres, nous sommes dans une situation de liaison et de redécouverte.

Nous savons que notre tradition artistique se manifeste dans un contexte purement plastique. Elle repose sur une abstraction de l'activité métaphysique (symbolisme de la nature par des motifs floraux) et mentale (formes géométriques évoquant un espace non limité). Il n'y a aucune place dans cet art à la littérature anecdotique. Il n'y avait aucune confusion chez nous entre la pensée plastique et la pensée littéraire. On n'y trouve aucune image figurative dans le sens naturaliste du mot.

Notre tradition n'a jamais été contaminée par cette confusion (qui a commencé d'apparaître en Europe dès la Renaissance) entre des domaines absolument distincts de la pensée et de la création humaines: pensée plastique, pensée verbale, pensée scientifique. Or, la peinture coloniale introduisit pour la première fois chez nous cette confusion.

La sensibilité de l'homme oriental lui a toujours permis de respecter la fonction profonde de l'expression plastique. Elle consistait en une conception de la réalité extérieure et du monde physique en tant que facteurs d'une vie métaphysique. Le paysage, la vie humaine, les objets, les attitudes n'étaient pas des éléments isolés, séparés. Ils étaient en rapport avec un ordre cosmique.

Cette sensibilité n'était pas tentée de représenter des choses figées, elles les métamorphosait en signes et formes visuels. Elle établissait ainsi une symbolique du monde.

Ce n'est pas arbitrairement que nous renouons avec ces traditions et cette sensibilité. Nous ne refusons pas la figuration réaliste uniquement par un attachement chauvin à une tradition plastique abstraite, mais parce que nous considérons d'abord que le domaine de l'expression plastique est distinct de la pensée littéraire. Ceci est une option de notre pari dans le domaine de la philosophie et de la signification de l'art.

D'autre part, la redécouverte de nos traditions artistiques peut nous doter de moyens techniques appropriés à nos besoins et à nos réalités.

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

La peinture de chevalet et de salon ne nous concerne plus. Mais la bataille reste à mener pour faire prendre conscience à notre public du fait que cette peinture est une activité importée artificiellement et reposant sur des bases et une conception erronées de l'art.

3

D'une manière générale, une grande partie de la pensée de l'homme ne peut être exprimée que dans un langage purement plastique. Par conséquent, dans l'élaboration d'une culture nationale, l'œuvre plastique apporte une contribution évidente. Notre culture nationale prendra forme suivant les données de notre histoire, de notre psychologie profonde, des vertus de notre race même, de notre propre vision du monde.

* Voir lexique.