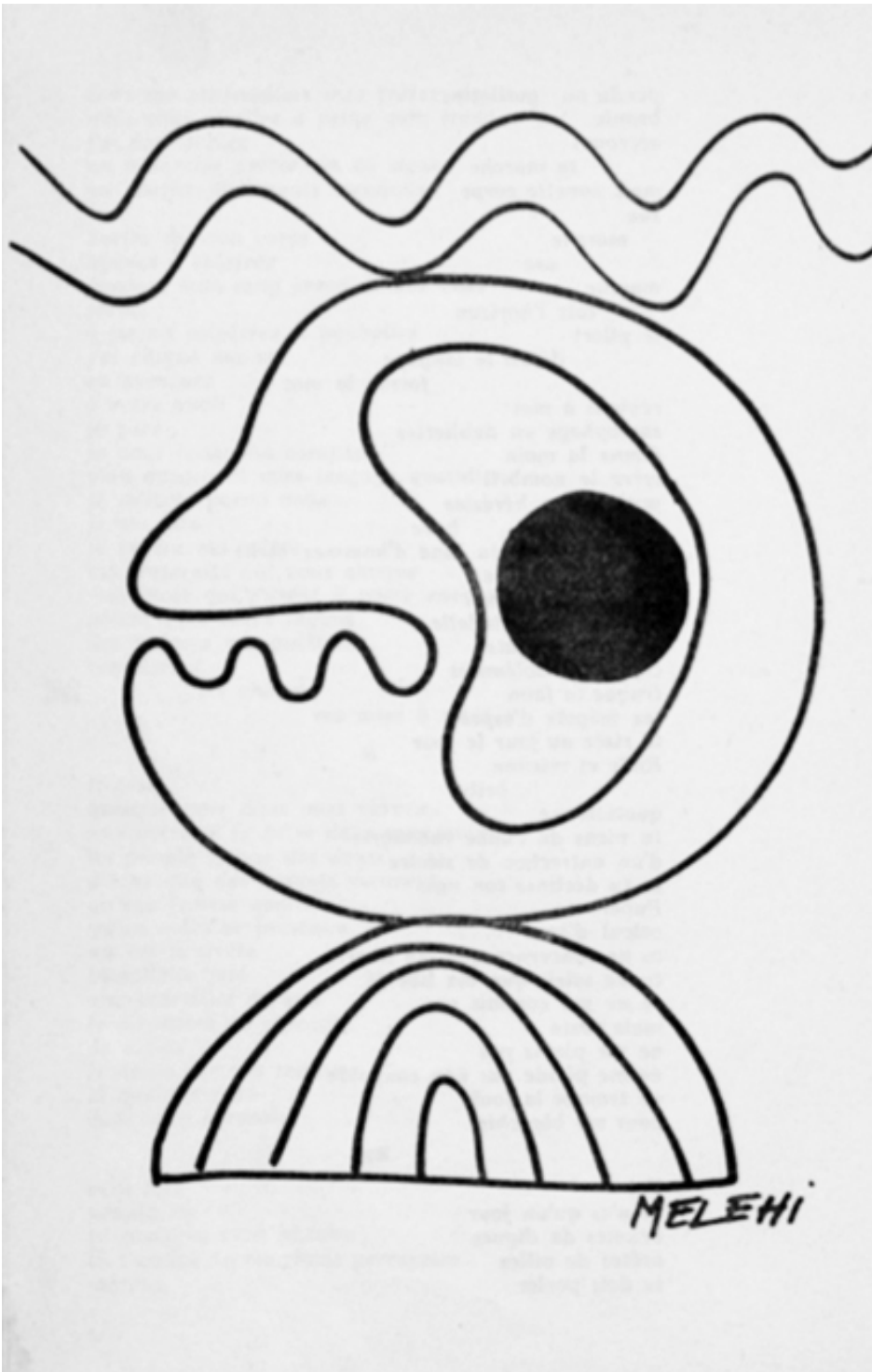


École des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)



Utopie culturelle vecue, posture éthique et préfiguration de la modernité? artistique et culturelle marocaine, l'École des Beaux-arts de Casablanca est, de 1964 1970, le lieu de cristallisations d'aspirations sociales et artistiques porte?es par un groupe d'artistes et enseignants responsables d'une restructuration des bases pe?dagogiques.

En tant qu'objet d'étude, l' École des Beaux-arts de Casablanca ne se limite ni au contexte spécifique de l'école, ni à son programme pédagogique, ni même à ce bornage historique, puisque la longévité? de certains paradigmes comme celui de tradition au sein des revues culturelles des années soixante et soixante-dix telles que *Maghreb Art* (1965–69), *Souffles* (1966–72) et *Integral* (1971–77) montre que l'esprit de l'école s'incarne aussi bien dans les actions, les objets et les discours que nous sommes tenus d'envisager comme autant de stratégies discursives qui invitent à poser la question de l'historicité des objets de savoirs, et à problématiser le lien de l'individu à certains récits et certaines configurations du pouvoir dans le contexte de l'après indépendance, marqué par une crise de l'identité, une fragilité économique, et un autoritarisme politique.

Plus que l' École des Beaux-arts de Casablanca en tant que possible mouvement ou courant artistique, ce qui nous intéresse ici c'est l'école comme idée et inspiration créatrice qui encourage les artistes travers leurs énonciations, performances, et créations à réfléchir à ce que doit être leur fonction dans la fabrique de l'histoire. L'École des Beaux-arts de Casablanca présente un intérêt autant pour les motifs conceptuels qu'elle a convoqué que pour les outils méthodologiques qu'elle a forgé afin de définir les modes de réécriture du passé et d'invention du futur, et de tracer les lignes de fuite d'une modernité artistique qui revendique ses liens avec des horizons lointains ou ignorés.

Il s'agit dans cet essai de comprendre comment la requalification des notions de tradition et d'avant- garde est prise en charge par les artistes et enseignants de l'École des Beaux-arts de Casablanca à partir de 1964, et en quoi celle-ci constitue à la fois un défi pour ses conceptualisations épistémologiques et pour ses représentations visuelles. Nous envisageons que cette requalification permet l'affirmation du langage formel comme un lieu de pensée et un outil critique touchant à la construction de savoirs antiacadémiques et la configuration de nouvelles expériences du temps. Plus particulièrement, il s'agira, en partant d'une iconographie expérimentale, de montrer que le langage formel est le lieu de la conceptualisation d'une pensée de l'hybridité susceptible de créer les liaisons entre des subjectivités artistiques

et des temporalités différenciées par la pensée coloniale.

Quels Antécédents pour quelle Modernité?

L'histoire de l'École des Beaux-arts de Casablanca connaît un tournant majeur en 1962 lorsque Farid Belkahia accède à sa direction. Dès 1964, se forme autour de lui une équipe pédagogique constituée des artistes Mohammed Chabâa (1935–2013) et Mohammed Melehi (1936), de l'historienne de l'art et anthropologue Toni Maraini (1941), et de Bert Flint (1931), chercheur passionné d'arts populaires et de traditions rurales, réunis au sein de l'école dans une sphère marginale de l'institution existante.

Leur projet de réforme artistique et sociale est soutenu par un programme pédagogique pluridisciplinaire fondé sur la complémentarité entre enseignements théoriques et expérimentations formelles. Ce programme met en avant l'étude et la réappropriation du patrimoine artistique populaire et traditionnel, ainsi que la réhabilitation de la figure de l'artiste-artisan, conformément à la tradition artistique nationale et aux principes du Bauhaus. Cette réforme permet l'introduction de contenus pédagogiques jusque là inexistants. En 1964, le programme s'enrichit du premier cours d'histoire de l'art et d'un atelier de peinture et de sculpture, respectivement dirigés par Toni Maraini et Mohammed Melehi, qui sera également responsable d'un laboratoire de recherches photographiques. En 1966, Mohammed Chabâa introduit un atelier d'arts graphiques. Parallèlement à leur engagement au sein de l'école, Belkahia, Chabâa et Melehi présentent, sous la plume de Toni Maraini, leurs travaux récents à l'occasion d'une exposition collective au théâtre Mohamed V de Rabat en 1965. Cette manifestation annonce la naissance du Groupe de Casablanca et jette les bases de leur collaboration future avec les poètes Mostapha Nissaboury et Abdellatif Laâbi au sein de *Souffles* à partir de 1966.¹

La valorisation du patrimoine artistique séculaire constitue l'axe principal de la réforme pédagogique souhaitée par ces artistes et concrétise leur idéal de réunification de la production dite « artisanale » et artistique, qu'ils considèrent comme une solution possible aux problèmes sociaux et culturels du Maroc de l'après indépendance. Elle indique une mutation majeure dans l'appréhension des arts traditionnels, populaires et ruraux au sein de l'école. En opposition à la notion d'artisanat, arrimée aux concepts de l'autochtonie et l'indigénité², le Groupe de Casablanca prône une sémantique moins ambiguë et plus concrète : arts populaires, ruraux et citadins³.

La tradition artistique est réhabilitée pour les différentes dispositions dont elle fait montre : sa dimension picturale, ses ascendances métissées (berbères, africaines, arabo-musulmanes, méditerranéennes), et son enracinement dans l'oralité ; autant d'attributions qui perturbent l'ordre hiérarchique établi par le système des Beaux-arts, et rendent ainsi possible l'articulation entre culture savante et culture populaire; culture artistique et culture matérielle ; culture occidentale et non occidentale.

Le programme pédagogique institue le retour à la tradition par de nombreuses expéditions et recherches sur le terrain menées aux sources de la culture matérielle marocaine grâce aux itinéraires proposés par Bert Flint. Dès 1965, l'analyse des arts traditionnels et ruraux – tapisserie, poterie, bijou – est instaurée pour s'acheminer vers une expression artistique « consciente de sa propre logique historique », dans les termes de Toni Maraini⁴. Il était question de révéler la force plastique intériorisée des arts populaires – ruraux et citadins – et leurs significations psychologiques, afin de dégager les différents éléments d'une histoire des arts où vient s'inscrire l'art contemporain. Ce travail était celui de la reconstitution de la généalogie entre peinture et arts traditionnels et populaires. Il consistait à mettre au jour la relation latente qui les unissait⁵. Il s'agissait également de réhabiliter la figure de l'artisan en valorisant les qualités morales et démocratiques de son travail. Gardien du patrimoine, l'artisan opère une synthèse entre créativité individuelle et héritage collectif. Son œuvre donne accès à un répertoire artistique populaire riche de signes, formes et images, qui sont autant d'éléments constitutifs d'une sémantique visuelle élaborée au fil du temps⁶.



Note sur l'expérience des ateliers de peinture et de décoration dirigés par les peintres Chebaa et Melehi à l'école des Beaux-Arts de Casablanca", *Maghreb Art*, n°3, publié par l'école des Beaux-Arts de Casablanca, pp 32-33, 1969.

Si la culture populaire devient si importante durant les années soixante et soixante-dix pour les artistes et intellectuels, c'est qu'elle entre en contact avec l'esprit de l'époque *Maghreb Art*, *Souffles* et *Integral*. Cet esprit dont l'un des thèmes fondateurs est certainement l'idée de forme et sa relation avec les espaces et

École des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)

dispositifs de représentation de soi ne se limite pas à la seule recherche esthétique puisqu'il s'articule sur le terrain social et politique, comme le montre la réflexion durable sur la poétique et les politiques de la culture populaire au sein de *Souffles*⁷ et 1965 dans les arts visuels par l'exigence d'un retour aux sources du patrimoine matériel et qui se manifeste dès immatériel marocain, qui est clairement adressée dans des revues culturelles telles que *Integra*⁸, dont certaines contributions sont les points de références incontournables pour la compréhension du débat sur la nature culturelle et linguistique du projet politique qui engage l'ensemble de la société marocaine.

La culture populaire, en tant qu'objet de pensée pour les artistes et intellectuels émerge de cette réflexion sur le processus de retour non pas vers un passé mythifié, ou une source admise comme plus originelle que tout autre origine, mais vers un espace mental, une condition psychologique que l'on pourrait qualifier à la suite de Deleuze et Guattari, de minorité propre. Un retour qui consisterait à adopter une position critique définie à l'intérieur même du sujet⁹ et qui encouragerait à « trouver son propre point de sous-développement, son propre patois dans son tiers-monde à soi, son désert à soi » afin de forger sa langue qui n'est ni celle de l'autre, ni tout à fait la sienne¹⁰. Comme un retour à la perception dans ce qu'elle a de primordial, comme présence sensible, qui permet d'accueillir les pertes et les exploitations des politiques patrimoniales sous le protectorat autant que les stigmates de la colonialité du pouvoir, puisque la catégorisation des métiers et des arts perdure notamment à travers l'enseignement des arts après l'indépendance du Royaume¹¹.

Cette posture conduit les artistes du Groupe de Casablanca à certains choix, certaines orientations artistiques et certaines prises de position sans précédent dans l'histoire. Les recherches initiées par Belkahia, Chabâa et Melehi dans le cadre de l'École des Beaux-arts de Casablanca témoignent en effet de leurs efforts respectifs pour conceptualiser et formaliser leur lien au passé et à son devenir, c'est-à-dire le rôle qu'il aurait à jouer dans l'élaboration de la modernité artistique¹². C'est un engagement conscient pour transformer et actualiser la radicalité des avant-gardes. Une ouverture du concept d'avant-garde aux contingences sociales et politiques au moment où les politiques culturelles menées par l'administration deviennent l'expression de nombreuses marginalisations socioculturelles qui engendrent entre autres problématiques, celle de la mémoire. L'essentiel de leur travail est tendu vers la recherche de formes et de pratiques pouvant produire des alternatives au récit eurocentré de la modernité et au programme institutionnel et culturel mené par l'Etat¹³.

Toute la manière de penser de Belkahia, et son sentiment du monde en tant qu'artiste sont fondés sur l'idée d'ouverture de l'espace de représentation à la vie et de redéploiement de la mémoire artistique qu'il assure par la référence constante à la culture matérielle berbère et africaine (signes tiffinaghs, motifs de tapis berbères, tatouages) et aux techniques traditionnelles (teinture au henné et

E?cole des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)

brou de noix, traitement de la peau crue). Dès 1963, il incarne une posture artistique intransigeante lorsque s'impose à lui la nécessité de rivaliser d'influence avec le monde occidental dans la définition d'une modernité proprement marocaine. Dès lors, il opère une rupture radicale et définitive avec la peinture de chevalet et le médium de la peinture à l'huile. Il se tourne vers des matériaux à forte charge symbolique tels que le cuivre (1963) et la peau de bélier (1974).

Imprégné de l'esprit du Bauhaus, Melehi prône un art qui n'est pas limité à sa dimension esthétique ou formelle, mais apte à contribuer à la transformation de la réalité sociale. Il pose l'interdisciplinarité et la collaboration entre beaux-arts et arts traditionnels comme principes fondateurs de la création. A partir de 1964, il place sa pratique sous l'influence régénératrice des arts traditionnels et populaires et suggère de se rapprocher des réalités sociales et techniques des artisans pour y découvrir une poétique de l'espace et une expressivité des formes potentiellement transformatrices. Au-delà de la production de formes et d'objets, Melehi défend l'intégration de l'activité artistique dans les rouages de l'activité humaine, sociale et publique afin de réactiver les liens principaux rattachant l'individu et la communauté au langage artistique.

Tout aussi convaincu de la nécessité de (re)contextualiser la pratique artistique en termes de relations humaines et de stratégies sociales, Chabâa désigne son travail de « pratique sociale », envisageant ses recherches ainsi que son enseignement au sein de l'EBA (1964–70 ?) par le prisme de l'éducation visuelle collective¹⁴. Il fonde sa démarche sur les correspondances entre les recherches formelles et leur domaine d'application dans le quotidien. Cherchant à renforcer la position de l'artiste face à la société et à l'histoire, il forge le concept d'« œuvres-positions » qui désigne des objets aptes à transmettre une sensibilité artistique locale et à susciter l'émancipation du spectateur et sa pleine contribution à la démocratisation de la culture.

Quel Langage pour quelle Épistémologie ?

Leur réflexion commune sur les processus de transposition et d'actualisation de la notion d'avant-garde implique de nouvelles fonctions et ontologies de l'œuvre d'art, cette dernière étant désignée comme un champ concret qui doit engager un rapport tangible des formes au monde et au temps. L'espace de représentation devient le lieu de l'animation dialectique de différentes catégories institutionnelles, traditions iconographiques, et temporalités : « "l'avant-garde" (du présent par rapport au futur et aux exigences de la vie contemporaine), et la "tradition", (du présent par rapport au passé et aux techniques plastiques traditionnelles)¹⁵. La collaboration de temporalités contradictoires suppose un dépassement de la logique progressiste du modernisme et annule dans le même temps le mythe de l'origine selon lequel l'adoption de la peinture de chevalet signe l'acte de naissance de la peinture moderne au Maroc¹⁶. Par ailleurs, cette articulation entre différents registres artistiques et dynamiques temporelles produit une

E?cole des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)

iconographie spécifique qui témoigne de la complémentarité entre expérimentations visuelles et théoriques, comme le montrent certains feuillets de *Maghreb Art*.

Placé sous la direction éditoriale du Groupe de Casablanca, de Toni Maraini et de Bert Flint, *Maghreb Art* est le journal bi-annuel de l'école, publié à ses débuts en collaboration avec le Centre marocain pour la recherche esthétique et philosophique (Marrakech)¹⁷. Sa naissance est motivée par la nécessité de promouvoir la recherche sur les expressions artistiques traditionnelles et de documenter certaines productions vouées à l'oubli. Le journal se consacre en trois numéros à restituer les fondements historiques, esthétiques, et sémantiques du concept de tradition. Cela permet aux artistes d'interroger les objets qu'ils ont voulu exhumer pour y trouver l'inspiration et le vocabulaire susceptibles de les aider à mettre en récit leur identité artistique moderne, et à préciser leurs propres généalogies : antécédents artistiques qu'ils se sont choisis et géographies dont ils se réclament.

Sans doute faut-il rappeler que le confinement aux limites géographiques nationales y est refusé au profit d'un imaginaire territorial nourri de la pluralité culturelle du continent. En s'ouvrant à des horizons ignorés, *Maghreb Art* jette les bases d'un nouveau récit en mesure de contrecarrer les narrations dominantes. Ce travail de subversion suppose l'élargissement du cadre temporel et géographique qui consiste, d'un côté, à opposer une longue séquence historique aux chronologies atrophiées que présente la majorité des ouvrages rédigés sous le Protectorat, et à engager la question du Maghreb de l'autre. Ce recadrage indique le double enjeu de cette revue qui consiste à démontrer l'existence d'un passé artistique populaire et traditionnel auquel les pratiques contemporaines peuvent se raccorder, et considérer les transferts culturels transméditerranéens dans le questionnement sur les héritages historiques, rendant ainsi possible l'articulation transnationale et transculturelle d'une identité créative marocaine.



Mohammed Chaba?a, Composition, 1975, Laque sur bois, 249 x 360 cm Courtesy Fondation

ONA.

Ce faisant, *Maghreb Art* crée les conditions de réception de pratiques artistiques jusque là inexistantes. Dans cette perspective, l'image constitue un élément fondamental de l'éducation du regard. Elle est investie de la fonction documentaire et pédagogique. Melehi en avait pressenti l'enjeu lorsqu'il instaure l'usage du médium photographique dans les explorations menées par les étudiants sur le terrain pour renouveler le rapport des élèves à la culture matérielle.

L'image est document lorsqu'il s'agit d'exposer une archive photographique (celle des plafonds peints des mosquées et zaouias de la région du Souss - *Maghreb Art*, n°3, 1969). Elle est aussi mise en situation documentaire quand l'intention est de présenter, par le procédé du montage, les recherches réalisées dans les ateliers de peinture et de décoration dirigés par les peintres Mohammed Chabâa et Melehi.

Cette iconographie est représentative du travail réalisé sur et par la forme, pour apporter les solutions esthétiques et théoriques au problème posé par les enjeux d'appropriations, de traductions, ou de relocalisation des formes matérielles (soient-elles occidentales ou « traditionnelles »), et par leurs implications temporelles. Elle donne à voir des motifs hybrides en mouvement, travaillés de l'intérieur par un principe d'instabilité et de métamorphose responsable des oppositions entre des formes vitales d'organisation et des forces érosives de désorganisation. Si elles semblent de prime abord construites sur un héritage du formalisme et de l'abstraction dans laquelle Clément Greenberg avait vu l'accomplissement de la modernité picturale, elles font pourtant éclore l'hypothèse d'une temporalité entropique qui met en échec la conception téléologique de l'histoire en revendiquant, d'une part, le transitoire et l'anachronique (variables plastiques qui s'associent, se décomposent et se contredisent) et d'autre part, la dissolution de l'image source au profit d'une nouvelle image née de la fusion de différents registres artistiques et temporels.

L'image ainsi obtenue se rapporte plus à un geste, à une situation qui induit une nouvelle acuité du regard des artistes comme des étudiants ou des lecteurs. En effet, les jeux de correspondances formelles et autres explorations graphiques ont pour fonction de mettre en lumière la plasticité du vocabulaire artistique traditionnel, et conséquemment, le potentiel transformateur qu'il recèle. Ce qui est donné à voir pour une éducation du regard est également donné à ressentir pour une nouvelle expérience du temps. Certaines images se présentent d'ailleurs comme les manifestations esthétiques de cette dialectique temporelle entre avant-garde et tradition. Comme les captations subjectives de l'esprit de l'époque, qui trouve sans doute sa formulation la plus percutante dans l'aphorisme de Belkahia aujourd'hui célèbre : « la tradition est le futur de l'homme ». De ce fait, le langage formel – la forme représentée – semble inextricablement lié à la pensée et l'éthique qui fonde son apparition et légitime son existence. Ce jeu entre le sens et le langage formel s'installe au cœur de la pratique

École des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)

pédagogique, ouvrant un champ de perception et de questionnements inédits quant à l'articulation entre le temps de l'histoire et le temps de l'art.

Cette iconographie singulière trouve également sa place au sein du dialogue interartistique engagé par *Souffles* et *Intégral* auquel elle participe au même titre que les autres formes d'expression (littéraire, poétique), appelées à agir de concert dans l'écriture d'une histoire du temps présent. S'ils s'émancipent de leur fonction pédagogique première, les avatars de cette iconographie investissent les marges du discours théorique et critique, tout en y participant pleinement en actualisant l'interrogation radicale sur le processus de refonte des régimes temporels de l'avant-garde et de la tradition, comme pour saisir les points où la transformation est possible.

En faisant de l'expérience historique de l'artiste – sa quête d'un rapport renouvelé de l'acte de création au temps – la raison et le sujet même de la représentation, ces images mettent en évidence une complexité fondamentale à laquelle sont confrontés les artistes, qui est celle de forger une pensée et une pratique artistique au croisement entre subjectivités coloniales et identité post-indépendance, en ce lieu qui fait brèche dans l'édifice rationnel et universalisant de la modernité et que W. Mignolo désigne « côté obscur de la modernité »¹⁸. Cela impose aux artistes d'analyser comment leur travail se constitue depuis un site non-occidental et en rapport avec des champs de savoirs issus des institutions d'histoire de l'art nord-méditerranéenne et nord-atlantique.

Pour adresser cette complexité, les artistes de l'École des Beaux-arts semblent avoir recours, parmi d'autres stratégies, à une forme de récit par l'image qui porte en lui une narration véritablement événementielle en ce qu'elle donne à voir le moment où l'acte de création agit tout à la fois sur la forme et sa temporalité. En cela, elle se présente comme un moyen efficace pour prendre en charge aussi bien la figuration de l'expérience historique vécue par les artistes, que la mise en récit de leur identité moderne. L'idée d'une altérité fondatrice de valeurs – à la fois esthétiques et sociales – contenues dans un « autre » très proche se présente donc comme une stratégie de reformulation des régimes de classifications et des pratiques de subjectivations. Cette stratégie permet aux artistes de cette période de contourner la mise sous tutelle de leurs pratiques par les grilles interprétatives réductrices de l'authenticité ou de la spécificité géoculturelle. Elle permet du même coup de proposer de nouvelles modalités d'écriture de l'histoire qui consistent, suivant la conception de George Kubler (précurseur d'une approche structuraliste de l'histoire de l'art) à interrompre le temps et le rendre tangible »¹⁹.

Il serait donc faux de croire que les artistes aient cherché dans le patrimoine séculaire une expression artistique et une conception de l'histoire qui n'auraient pas été marquées par la rencontre coloniale. Force est de constater que le patrimoine séculaire n'est ni l'origine d'un art authentique ni la source d'une expression moderne

École des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)

autonome. Il est convoqué en tant que site critique qui permet de résister à la notion d'œuvre comme expression symbolique d'une identité culturelle originelle, et de contrecarrer l'impératif moderniste qui exige en même temps l'accomplissement de la nouveauté et la validité du continuum historique. Il devient ainsi le lieu de la conceptualisation d'une pensée de l'hybridité qui fait chavirer un certain nombre de schémas dualistes comme la dichotomie entre la forme, qui serait empruntée de l'Occident et le contenu, extrait de la culture nationale, ou encore l'opposition entre subjectivité pré-moderne et subjectivité moderne²⁰.

Il est important de noter que cette posture historiographique s'élabore à l'intersection des territoires de la pédagogie et de l'expérimentation artistique, faisant ainsi émerger une nouvelle dynamique qui est celle de l'interaction – voire de la concomitance – entre expérience et théorie, entre pratiques artistiques et discursives. De fait, elle constitue l'un des aspects fondamentaux du travail effectué par ces artistes qui est de réactiver le lien qu'entretient le langage des formes avec la vie et son ancrage au sein d'une historicité particulière. L'affirmation du langage artistique en tant que lieu de pensée, revient également à le concevoir comme un dispositif inaugurant de nouvelles perspectives critiques, comme celle d'une « histoire postethnologique » qui, selon démarche de Toni Maraini, devrait suspendre toute entreprise de déterritorialisation abstraite (lectures essentialisantes), ou de relocalisation normative où le non-occidental est perçu comme l'expression de l'altérité²¹.

Penser les poétiques et politiques du paradigme de la tradition dans le contexte de l'École des Beaux-arts de Casablanca, et en lien avec certaines pratiques expérimentales du groupe revient donc à prendre en compte le double caractère politique du langage artistique : ce dernier étant à saisir à la fois comme le lieu où sont questionnés des systèmes de valeurs hérités du protectorat français, mais aussi comme le site à partir duquel est construite une épistémologie émancipatrice qui passe notamment par l'hybridation des formes et des temporalités.

- 1 Toni Maraini: *Écrits sur l'art*, « 19 peintres du Maroc. Aperçu historique », Le Fennec, Casablanca 2014, p. 105.
- 2 La politique de sauvegarde de l'artisanat menée par l'administration du Protectorat français au Maroc (1912-1956) repose sur une patrimonialisation sélective – méthodes d'inventaire et de catégorisation des pratiques artistiques traditionnelles – où les notions de tradition et d'authenticité sont instituées comme valeurs centrales. Ce processus de sélection et de classification (entre arts citadins, arts ruraux ou berbères) mène à l'effacement de la spécificité et de la pluralité des arts, à l'appauvrissement des valeurs d'usage de ces pratiques et l'occultation du cadre social de la mémoire collective dont elles sont dépositaires. Sur la question des imaginaires patrimoniaux, voir Muriel Girard: « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », dans: *Socioanthropologie*, N° 19 – « Les mondes du patrimoine », 2006, (En ligne), <http://socio-anthropologie.revues.org/563> (18 Sept. 2018). Voir également Ali Amahane: « Musée et tourisme : l'exemple du Maroc. Quel musée pour l'Afrique? », dans: *Patrimoine en devenir*, Icom, Paris 1992, p. 491, Francesca De Micheli: « Le public, le musée et le non-public : une relation à étudier, le cas des Oudayas de Rabat ». Voir Charlotte Jeledi (dir.): *Les musées au Maghreb et leurs publics. Algérie, Maroc, Tunisie, Paris*, La documentation Française, 2013, p. 109.
- 3 Voir en particulier « Introduction », dans: *Maghreb Art*, n°2, « Art Populaire », automne 1966.
- 4 Toni Maraini: « Au rendez-vous de l'histoire de la peinture », Op. Cit., p. 63.
- 5 Toni Maraini, *Ibid.*, p. 64-65.

 École des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)

- 6 Toni Maraini: « Considérations générales sur l'art populaire », dans: *Maghreb Art*, n°2, « Art Populaire », pp. 8-9.
- 7 *Souffles* met en œuvre une réflexion séminale sur la culture populaire, revendiquée par de nombreux poètes et artistes comme une expression artistique ancrée dans leur mémoire et leur vécu, et comme un socle culturel commun depuis lequel peuvent émerger les spécificités et les valeurs d'une culture nationale. Sur cette généalogie spécifique du thème du populaire chez les auteurs de *Souffles*, voir KENZA Sefrioui: *La revue Souffles 1966-1973. Espoirs d'une révolution culturelle au Maroc*, « Revaloriser la culture populaire », Editions du Sirocco, Casablanca 2014, p. 168-181.
- 8 L'analyse du rôle et du statut de la culture populaire au sein d'*Integral* par le prisme de diverses disciplines (sociologie, anthropologie, littérature et histoire de l'art) prolonge la réflexion sur l'imbrication de la problématique artistique et sociale dont le caractère transnational est souligné par la référence à d'autres régions du monde partageant des programmes critiques similaires, témoignant ainsi des diverses collaborations maghrébines, panarabes et panafricaines revendiquées par la revue. Comme en témoignent les artistes, il s'agissait de s'ouvrir à « ce que l'on porte en soi » (Jilali Gharbaoui) plutôt que de recourir à des références exogènes pour s'affirmer comme sujet moderne. Voir *Souffles*, n°7-8, 1967, numéro spécial consacré aux arts plastiques réalisé en collaboration avec le Groupe de Casablanca. Ce numéro se proposait d'examiner les intersections et les différences existant entre les démarches artistiques des artistes Belkahia, Melehi, Chabâa, et Jilali Gharbaoui notamment, sur la base d'un questionnaire adressant les enjeux de la tradition plastique, de la culture nationale et du devenir des arts plastiques à la fin des années soixante.
- 10 Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Kafka*, pour une littérature mineure, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 33.
- 11 Hamid Irbouh: « French Colonial Art Education in Morocco », dans: *Ijele: Art eJournal of the African World*, Vol. 2, n°1, 2001, <http://www.icaap.org/iuicode?114.2.1.4> (18. Sep. 2018).
- 12 Les artistes du groupe partagent l'idée que la tradition est porteuse de valeurs culturelles fondamentales qui cristallisent un contenu collectif qu'il faut soumettre à l'exercice d'une relecture critique. Pour Farid Belkahia, la tradition est « une somme d'énergie créatrice issue de notre collectivité » constitutive d'un patrimoine qui doit être revalorisé. Mohammed Chabâa y voit une représentation globale du monde et un potentiel créatif et subversif en mesure d'élever l'art marocain au rang d'art révolutionnaire. Pour Mohammed Melehi, la tradition plastique marocaine offre les moyens de « reprise de soi » qu'il faut réhabiliter pour y trouver les formules aptes à accompagner la peinture dans son émancipation. Voir *Souffles*. « Questionnaire » n°7-8, 1967, pp. 26, 40 et 64.
- 13 C'est la première fois que quelques artistes et intellectuels s'engagent contre la désaffection des pouvoirs publics dans la gestion des affaires culturelles et choisissent d'œuvrer au niveau de la situation artistique nationale au moment où les instances publiques misent davantage sur la reconnaissance de l'art du Maroc au niveau international.
- 14 Mohammed Chabâa: « La conscience visuelle au Maroc », publié en collaboration avec l'UEM (Union des Ecrivains du Maroc), 2001.
- 15 Toni Maraini: « Situation de la peinture marocaine », dans: *Souffles*, n°7-8, 1967, p. 15.
- 16 Irbouh: « Contemporary Moroccan Scholarship on Moroccan Art Production, 2001.
- 17 Le premier numéro est réalisé au nom du Centre marocain pour la recherche esthétique et philosophique (Marrakech), le deuxième et troisième publiés par l'École des Beaux-arts de Casablanca. Les deux premiers numéros (automne 1965 et automne 1966) présentent des textes de Bert Flint et de Toni Maraini. Le troisième (printemps 1969) ne comporte pas de textes. En plus des notes sur les ateliers de Melehi et Chabâa, il présente une archive photographique inédite de productions picturales découvertes par Bert Flint dans la région du Souss, photographiées par Mohammed Melehi. Témoignage de Toni Maraini, Rome, août 2016.
- 18 Walter Mignolo désigne en ces termes la rencontre entre la modernité, avec ses idéologies et ses programmes, et les colonialismes modernes. Mignolo met en lumière les stratégies et la puissance hégémonique de la pensée occidentale qui a été en mesure de présenter sa vision historique comme étant objective, scientifique et universelle. Walter Mignolo: *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- 19 Avinoam Shalem : « Histories of Belonging and Kubler's Prime Object », dans : *Getty Research Journal*, n°3, 2011.
- 20 Notons que cette entreprise critique qui consiste à adopter une pensée de l'enchevêtrement pour relativiser l'essentialisme culturel et suspendre la logique identitariste s'élabore en premier lieu sur le terrain l'expérimentation artistique, avant de s'intégrer au champ de la sociologie, grâce aux travaux d'Abdelkébir Khatibi qui mettent en avant une épistémologie marocaine forgée dans la coappartenance.
- 21 Voir Toni Maraini: « Le rôle historique des arts populaires », dans: *Integral*, n°2, mars 1972 ; « La peinture de Belkhdja, entretien avec l'artiste », dans: *Integral*, n°5-6, septembre 1973 ; « Forme et symbole du bijou marocain. Un problème de parahistoire », dans: *Integral*, n°7, janvier 1974.

École des Beaux-Arts de Casablanca (1964–1970)

FATIMA-ZAHRA LAKRISSA

Fatima-Zahra Lakrissa is a researcher and curator. She has been in charge of cultural programming at Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain of Rabat since 2014. In 2016, she collaborated, as associate curator, for the exhibition *L'École des beaux-arts de Casablanca: Belkahia, Chabâa, Melehi, la fabrique de l'art et de l'histoire* in the framework of Marrakech's sixth biennale. Her research bears on the constitution modalities of art history in Morocco during the sixties and seventies. She is interested in tracing its different forms and initial emergence sites (pedagogy, collections, exhibitions, patrimonial and historiographical practices), and in its connections with other disciplines (history, literature, archeology, sociology).
