

L'ATELIER DE FARID BELKAHIA

GALERIE D'ART
L'ATELIER







«L'Atelier de Farid Belkahia»

FARID BELKAHIA

Galerie d'art **L'Atelier 21**
du 10 décembre 2013 au 20 janvier 2014

21, rue Abou Mahassine Arrouyani (ex rue Boissy-d'Anglas) Casablanca 20100 Maroc
Tél. +212 (0) 522 98 17 85 Fax. +212 (0) 522 98 17 86
latelier21@gmail.com www.atelier21.ma



Ce projet est né de cette ambition : organiser pour l'une des grandes figures des arts plastiques en Afrique et dans le monde arabe une exposition qui sort des sentiers battus. Réfléchir à un concept original qui, tout en permettant de donner à voir plusieurs périodes de Farid Belkahia, réussisse à convier le public à une expérience nouvelle. En somme, mettre en place un événement à la hauteur de la carrière d'un artiste qui travaille de façon ininterrompue depuis plus de 60 ans.

Le lieu de travail de Farid Belkahia – son atelier –, là où il élabore ses œuvres, est impressionnant aussi bien par la taille que par le nombre et la qualité des œuvres qu'il abrite. Tous ceux qui ont franchi la porte de cet atelier ressortent avec ce sentiment de plénitude esthétique que l'on ressent après la visite d'un musée.

L'Atelier 21 a souhaité permettre à d'autres personnes de vivre l'expérience de l'atelier Farid Belkahia, en reconstituant l'espace de travail de l'artiste dans la galerie. L'artiste a adhéré à cette proposition à laquelle l'architecte et scénographe, Philippe Delis, a donné corps, en dépit de la difficulté à extraire une partie de l'atelier de Marrakech pour l'enraciner dans une galerie d'art à Casablanca.

Ce projet, qui consiste en partie à suggérer l'environnement dans lequel Farid Belkahia travaille, permet aussi de voir des œuvres d'une qualité exceptionnelle. Nombre d'entre elles quittent pour la première fois le lieu où elles sont nées.

L'Atelier 21

This project was born out of the following ambition: to organize, for one of the most important figures in plastic arts in Africa and in the Arab world, an exhibition off the beaten path. The original exhibition concept, while allowing one to explore different periods of Farid Belkahia's work, succeeds in inviting the public into a challenging experience. In short, this event exposes Belkahia at the height of his career, a career that has extended for more than 60 years.

Farid Belkahia's workshop, where he produces his artwork, is impressive in terms of size as well as the number and the quality of the pieces produced. Anyone who has ever entered this workshop leaves with a sense of aesthetic wholeness that one feels after visiting a museum.

The art gallery, L'Atelier 21, aims to reproduce this workshop experience by reconstructing Farid Belkahia's work area in the gallery itself. The artist has agreed to this proposal, which architect and designer Philippe Delis also supports, despite the difficulty of extracting a part of the workshop in Marrakech and rooting this part in an art gallery in Casablanca.

One aspect of this project consists of hinting at the environment in which Farid Belkahia works. This project also provides an opportunity to see unbelievable works of art, many of which are, for the first time, leaving the place where they were first born.

L'Atelier 21





Comme un soleil à son lever

Mostafa Nissabouri

En 1984, Belkahia et moi avons été réunis autour d'un projet d'édition qui devait à l'époque, en exclusivité et pour la première fois au Maroc, associer poésie et peinture. Il s'agissait avec la mise en présence de deux formes d'expression différentes, sur un terrain tout à fait analogue, d'aller au delà de la collaboration en mode collectif propre à ce qui se désignait à tort et à travers par «problématique culturelle» et qui avait tant accaparé les esprits la décennie précédente. Il s'agissait aussi de réamorcer des itinéraires interrompus en chemin, des ambulations différées à partir desquelles une grande part de nous-mêmes, démesurée, persistait dans l'imagination à l'état confus, hors du temps, quand elle ne remontait pas à la surface en impressions irraisonnées.

C'est qu'au cours de cette période fondatrice, jubilatoire tout autant que frustrante — qui nous a vus parties prenantes actives de ses grandes impulsions depuis le début — jamais l'idée ne nous avait abandonnés d'accorder à l'Art, en dehors duquel tout nous paraissait bassesse et vanité, une valeur presque religieuse. Et c'est en continuelle adhésion à un sentiment de cet ordre, sentiment qu'aucune doctrine hypocrite ne pouvait ébranler, que devait se manifester quasiment à l'égal d'un parti pris d'exister de façon variée, la formulation conjuguée d'une expérience inédite dans la relation au bonheur d'élocution et à l'enchantement visuel.

L'ouvrage qui vint illustrer cette relation se présentait sous l'aspect d'un grand coffret de format carré, couleur sable, à revêtement toilé. Sensiblement proche de l'idée de livre par la conception, il était pourvu sur trois côtés de rabats internes trapézoïdes très souples, de dimensions bien étudiées au regard de l'emplacement. Le quatrième côté libérait vers la gauche un autre rabat pliable plus grand, tenant lieu à la fois de couvercle emboîtable dans l'ensemble, et de couverture. Refermé, il présentait une face toilée fenêtrée d'une belle embrasure en forme de cercle au milieu, une lucarne qui laissait transparaître, dans une clarté molle, un détail feutré du contenu. Entièrement réalisé à la main, le coffret renfermait des textes de longueur et de structure variables — extraits d'un recueil que j'ai publié par la suite — et des sérigraphies du peintre dessinées directement sur écran.

Nous avons d'un commun accord opté pour le titre «Aube», un titre affirmé d'entrée de jeu par la découpe ronde à la surface

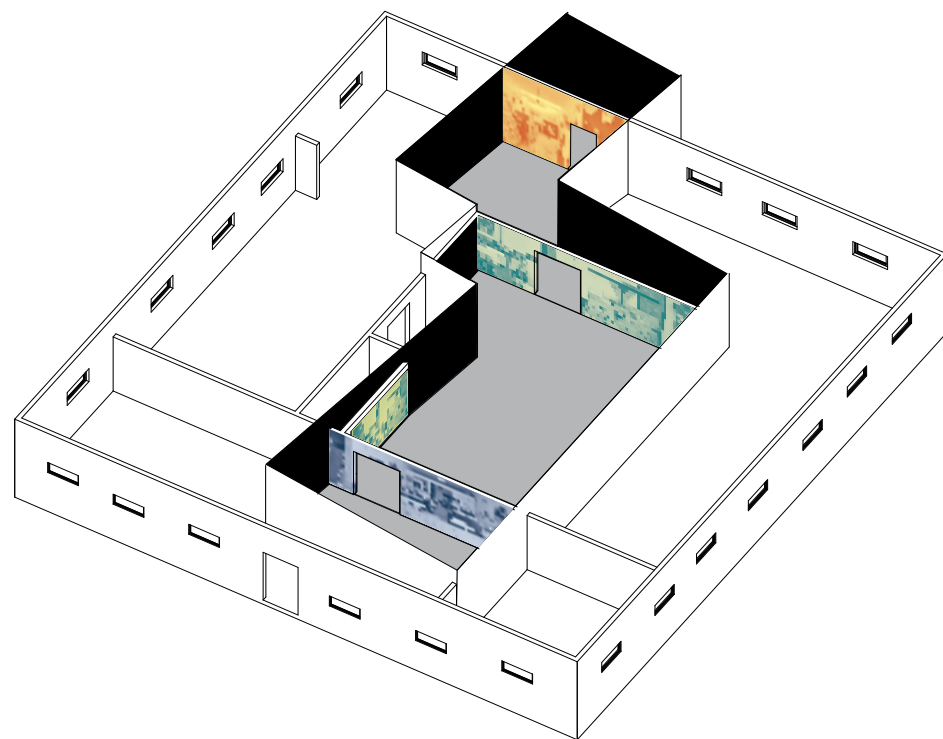
du portfolio. Celle-ci, comme une baie, laissait entrevoir des contours de dessins aux teintes tremblantes, introduisait comme un effet de soleil à son lever, mettait à l'heure où toute mesure va se limiter à celle de l'éclairément.

Celle de l'aurore apparue. Quelle aurore ? Pendant que cet «immense frisson émeut la plaine obscure», le geste pictural était parvenu à réunir à l'intérieur d'un champ invariablement circulaire, et qui fonctionne telle une œillère phénoménale, des séquences successives et triomphales : jamais l'œil, dit-on, n'eût aperçu le soleil, s'il n'avait lui-même pris la forme de soleil. Chaque séquence de cette perception est manifestée tantôt en montée profuse de structures géométriques flottantes, souvent éclatées, plan et espace indiscernables, les fragments prenant des directions ascendantes ou descendantes ; tantôt c'est l'irruption quelque part, dans le voisinage d'une contrée incertaine, d'entités volantes venant se jucher, ailes déployées, au sommet d'une surrection de stalagmite hissée en cheminée de fées, le col garni de signes mystérieux. Autre part, c'est une capture d'exercices d'équilibre qui évoque par la suspension de l'image dans l'air bistre, le motif central de cette puissante composition du peintre exécutée en cuivre martelé et intitulée «Les Acrobates». Ailleurs encore, ce sont des aplats de couleur saupoudrés de lumière et parsemés d'indices thermiques, organisant leurs ondulations au rythme des métaphores désirantes. Et toujours, du côté d'un horizon improbable, introduisant une perspective par moments déconcertante, on voit émerger un corps céleste orbitant autour d'on ne sait quelle nova extrapicturale, constitué de tranches d'arc-en-ciel aux couleurs vives, signalant comme l'exhumation récurrente d'un rêve infigurable dont on n'aurait jamais voulu s'éveiller.

Pour distinguer cette incursion ponctuelle du reste du paysage, l'artiste n'a pas hésité à contrevenir momentanément à un usage jusqu'alors sacro-saint pour lui : il avait pour règle, en effet, d'éviter d'utiliser toute autre substance de coloration qui ne fût pas issue de sa panoplie propre de pigments naturels choisis. Seulement dans l'élan, une fois amorcés les contours des premières lignes courbes, leurs épaisseurs au fur et à mesure encrées, il crut bon de déroger à une pratique pour ainsi dire liée à l'identité esthétique de sa peinture habituelle. Il réserva donc exceptionnellement à la figure orbiculaire à répétition et à son déploiement diapré,

de radieuses couleurs synthétiques. De pièce en pièce, il se vit lui concéder par rapport à la disposition d'ensemble comme un statut d'empreinte sigillaire, d'estampille flamboyante. C'est dans cette apothéose aérienne de représentations proliférées, multiformes et expressives, toutes imaginées pour venir s'inscrire dans notre nature sensible, que s'entame en même temps que la récréation matinale du poème, lui-même survenant en dispersion majeure du plus loin, l'hygiène de l'image irréductible au langage.

Aujourd'hui, Belkahia nous revient avec une autre expérience inédite, développée sur un autre registre, sans rapport avec l'écriture. Toute nouvelle qu'elle soit, il y renoue cependant avec cet envol qui l'a toujours porté à déborder le périmètre restreint de l'exercice de son art. Car voici qu'il nous convie, aujourd'hui, comme en vertu d'un transfert porté par l'énergie d'une apparition médiumnique, à la migration transcendantale de l'intimité du lieu où s'est construit son parcours. Il ordonnance les œuvres exposées pour les placer attenantes à l'enceinte du territoire de la création, des parades, de la jouissance contemplative, de la métaphysique de la subjectivité. Il livre à notre regard un domaine réservé et unique, reflété par des scènes élues au travers d'une nomadité vierge de longitudes, de gradients, de méridiens. Encore une fois, Belkahia vient exprimer sa prédilection pour la quête incessante de ce finalisme poétique que l'œuvre artistique, pour lui, détient en puissance.



Extraction¹

Philippe Délis, scénographe

Travailler à une exposition dont l'espace doit raconter une histoire autant qu'il est dessiné pour montrer, créer un univers de signes telle une citation et non comme reconstitution, permettre à l'amateur, au collectionneur, à celui qui rend visite, d'imaginer, voire même de ressentir l'atelier du peintre, le lieu d'origine et de naissance de ce qui est donné à voir, demandent à entrer dans une forme de connivence durable, rémanente, avec les lieux, les êtres, l'œuvre exposé enfin.

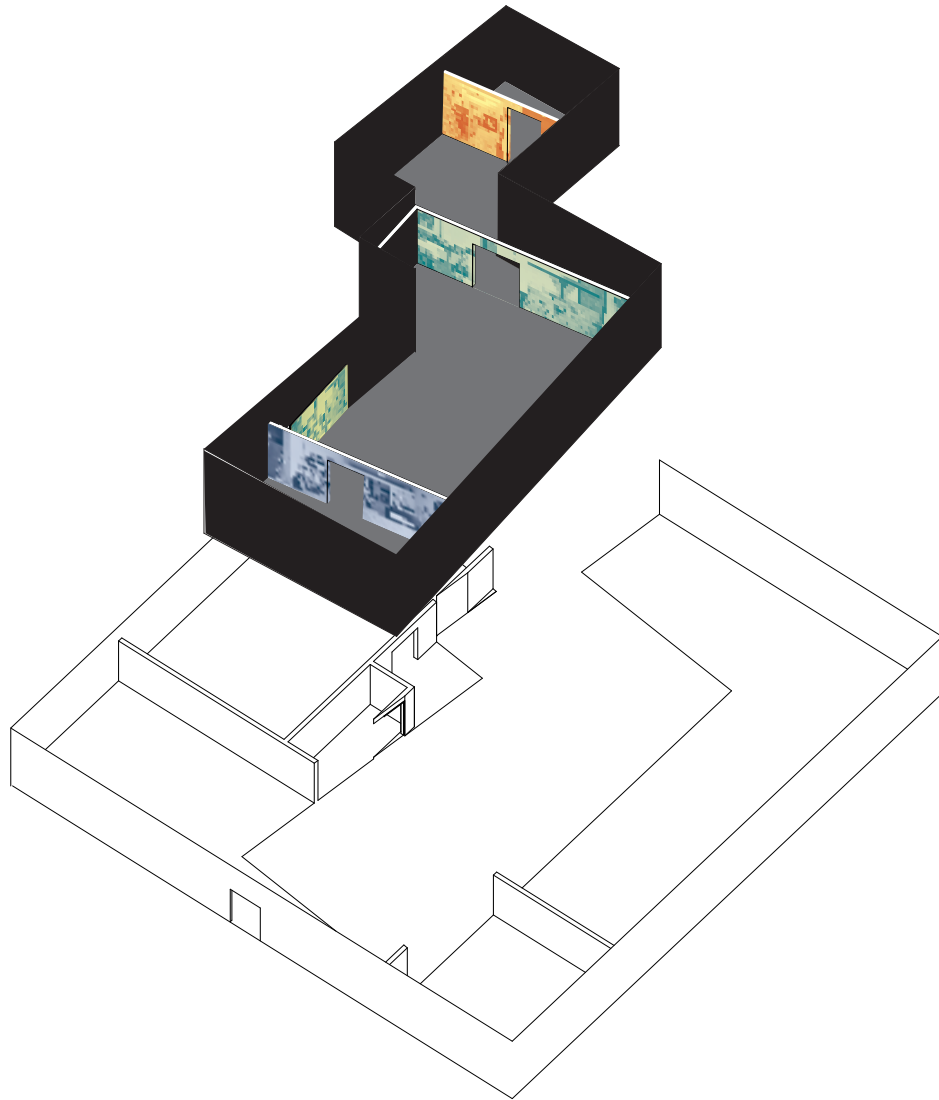
Tout se passe comme si la galerie d'exposition s'était incluse dans l'atelier de l'artiste. Elle est devenue outil de découpe, une sorte d'emporte pièce utilisé pour «prélever» une partie de l'atelier de Farid Belkahia et restituer ce prélèvement, dans un autre milieu, dans une autre spatialité. Le volume des espaces d'exposition de la galerie L'Atelier 21 est constitué de deux parallélépipèdes, presque rectangles (!), assemblés et décalés, comme si une force latérale avait opéré un glissement. La forme résultante est fragmentée, devenue pour cette exposition fragment d'un lieu différent, un extrait constitué de la fabrique de l'artiste.

L'appréhension de la galerie de Casablanca est profondément modifiée par les trois éléments de parois belkahiennes ainsi déplacés et rapportés en son sein. Ces murs importés sont habillés d'images photographiques monochromes de l'atelier du peintre. Images restituées à l'échelle de la réalité et sur lesquelles sont appliquées les membranes colorées, pièces et œuvres superposées, à l'apparence du site qui les a enfantées, recouvrant même parfois leur propre figuration.

Par cette simple évocation, un univers singulier s'est façonné. De ce télescopage entre deux lieux est issu un lien entre l'espace de création et celui de l'exposition. Sans doute l'atelier de Farid Belkahia est-il pensé et organisé, aussi et peut être surtout comme surfaces d'exposition du travail fait, achevé ou en train de se faire. Les murs de l'atelier sont l'intime de l'artiste. Il nous autorise à le dévoiler, dans une galerie d'art qui a choisi pour identité de se dénommer l'atelier. La scénographie devient peut être ici un léger «supplément d'âme»² destiné au visiteur, pour porter son regard autrement sur le monde modelé par l'artiste.

1. *Extraction*, Action d'extraire. Etymologie et Hist. Fin XIIe estration « origine, naissance ».
Extraire, verbe transitif : enlever, ôter, détacher, signifie aussi sélectionner dans une œuvre un fragment significatif, dégager et résumer les idées essentielles d'une œuvre

2. Qualificatif emprunté à François Seigneur, scénographe et plasticien.



Extraction¹

Philippe Délis, scenographer

Extraction. To work on an exhibition whose layout should tell a story as much as the layout design is conceived to show, to create a world of signs like a quotation and not like a reconstruction, to allow the amateur or collector, or whoever visits, to imagine, to indeed even feel the painter's studio, the place of origin and of the beginning of that which is on show, requires that we enter into a kind of enduring, persistent complicity with places, beings – in short, with the exhibited work.

Everything takes place as though the exhibition gallery has enclosed itself within the artist's studio. The gallery has become a tool for cutting out, a kind of punch used to 'remove' a section of Farid Belkahia's studio and to restore this sample in other surroundings, in another spaciality. The volume of L'Atelier 21's exhibition spaces consists of two parallelepipeds, almost rectangular (!), assembled and out of sync, as though a lateral force had caused them to slide. The resulting form is fragmented, which has become for this exhibition a fragment of a different place, an extract composed of the artist's workshop.

Our perception of the Casablanca gallery is profoundly modified by the three Belkahian partition elements that have been shifted to, and added inside it. These imported walls are covered with monochrome photographic images of the painter's studio. Images reproduced on a real-life scale and upon which coloured membranes have been applied, superposed pieces and works, looking like the site that gave rise to them, sometimes even concealing their own figuration.

By this simple evocation, a singular world is fashioned. A link between the space of creation and the space of the exhibition stems from this overlapping between two places. No doubt Farid Belkahia's studio is also, and perhaps above all, thought out and arranged like exhibition surfaces of work done, completed or in the process of being so. The studio walls are the artist's private space. He grants us permission to reveal it, in an art gallery which has chosen, for an identity, to be called l'atelier (the studio). The scenography perhaps becomes here a slight 'surplus of soul' destined for the visitor, so that he may bring a different gaze to bear on the world shaped by the artist.

¹. Extraction: The act or process of extracting something. Etymology and history. End of the 19th century: estration, 'origin, birth'.
Extract, transitive verb: to draw forth, to pull or take out forcibly, also to select a significant fragment from a work, to separate and summarise a work's main ideas.
². Description borrowed from François Seigneur, scenographer and visual artist.



En hommage à Emile Zatopek avec qui j'ai couru

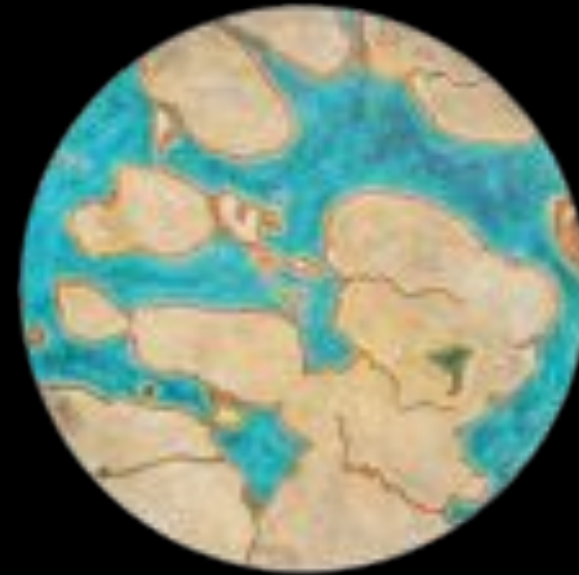
«En hommage à Emile Zatopek avec qui j'ai couru», 1994
Teinture sur peau
160 x 200 cm



Sans titre, 1994
Teinture sur peau
98 x 131,5 cm



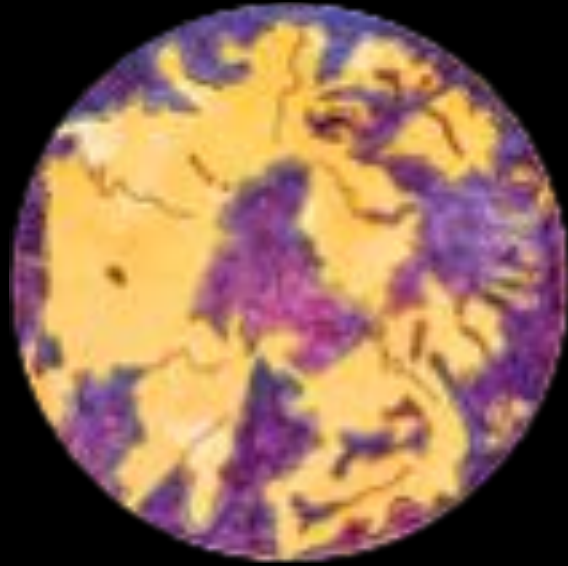
«Dérive des continents», 2004
Teinture sur peau
ø 155 cm



«Dérive des continents», 2004
Teinture sur peau
ø 155 cm



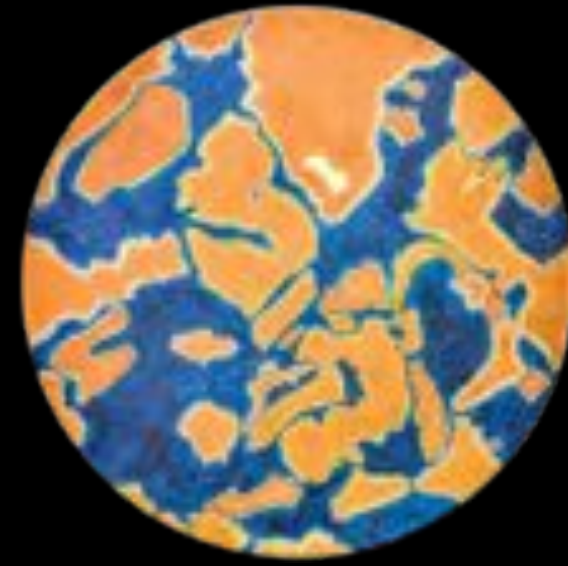
«Dérive des continents», 2004
Teinture sur peau
ø 145 cm



«Dérive des continents», 2004
Teinture sur peau
ø 155 cm



«Dérive des continents», 2004
Teinture sur peau
ø 155 cm



«Dérive des continents», 2004
Teinture sur peau
ø 145 cm



Sans titre, 2010
Teinture sur peau
147 x 96 cm



Sans titre, 1994
Teinture sur peau
120 x 142 cm





Sans titre, 1980
Teinture sur peau
165 x 138 cm

Sans titre
Teinture sur peau
194 x 140 cm





Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm



Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
19 x 15,5 cm

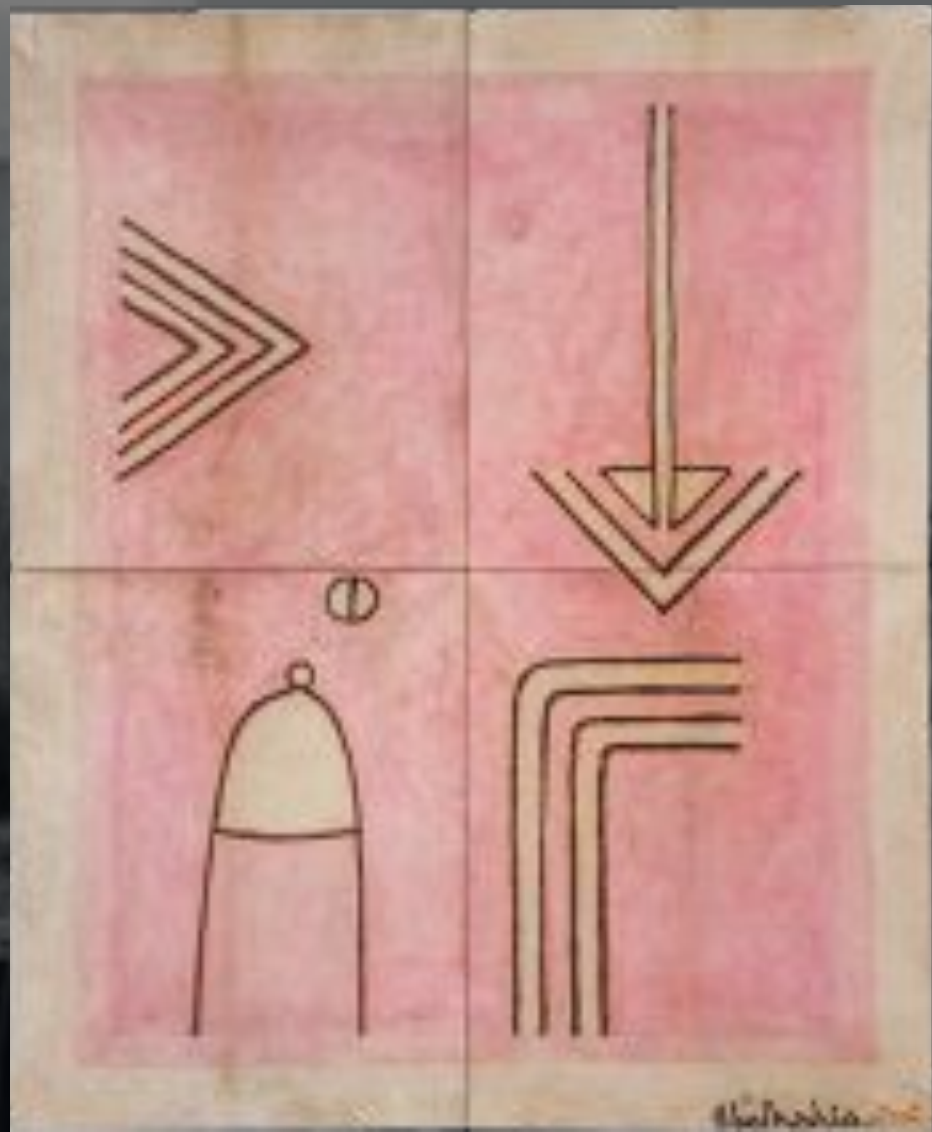


Sans titre, 1990-1992
Technique mixte sur papier
15,5 x 19 cm



«Arbre généalogique», 2002
Teinture sur peau
152,5 x 125,5 cm

«Espace habité», 2002
Teinture sur peau
152,5 x 125 cm



«Jérusalem», 1994
Teinture sur peau
161 x 421 cm



Sans titre
Teinture sur peau
171 x 176 cm



Sans titre
Teinture sur peau
196 x 146,5 cm



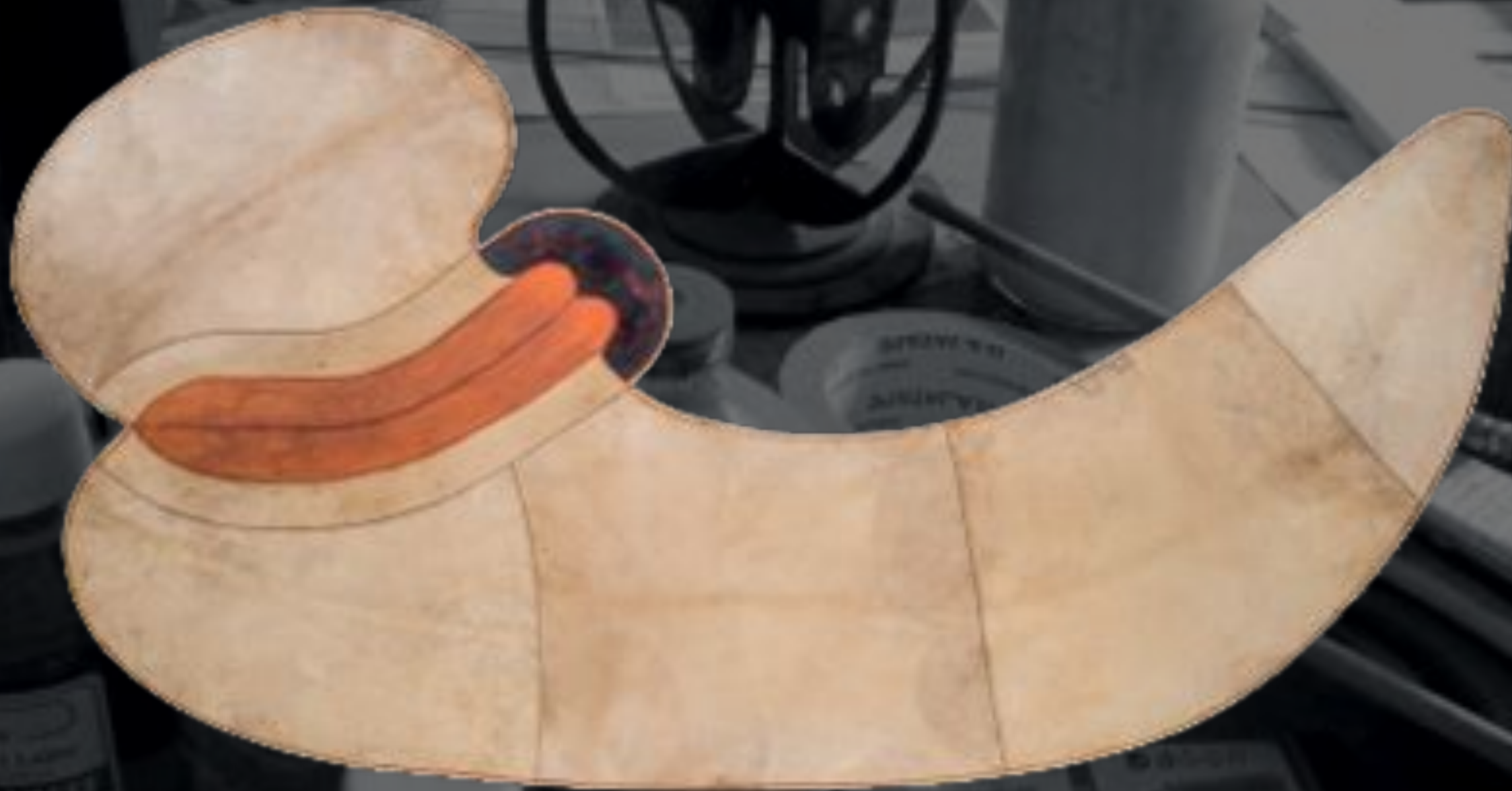
Sans titre, 2010
Teinture sur peau
176 x 140 cm



«A l'occasion du cinquantième anniversaire des Nations-Unies pour le droit à la dignité de l'Homme», 1994
Teinture sur peau
248 x 289 cm



«Hommage à Courbet»
Teinture sur peau
135 x 253 cm



Sans titre, 1994
Teinture sur peau
152 x 175 cm



«Melhoun 1», 1994
Teinture sur peau
ø 122 cm





Sans titre
Teinture sur peau
152,5 x 145 cm



«Melhoun 2», 1994
Teinture sur peau
ø 122 cm



Sans titre, 1994
Teinture sur peau
ø 122 cm



«Dérive des continents», 2004
Teinture sur peau
ø 155 cm



Farid Belkahia et son épouse Rajae Benchemsi

Sans titre, 1957
Technique mixte sur papier marouflé sur toile
40 x 31 cm



L'atelier et le globe : Farid Belkahia et la nouvelle carte du monde

Alexandre Kazerouni, Paris le 31 octobre 2013

L'atelier de Farid Belkahia est intimement lié à sa maison de Marrakech, si bien filmée par Raoul Ruiz dans *Paya et Talla*. Dans cette œuvre cinématographique projetée pour la première fois en 1988, le célèbre réalisateur chilien fait pénétrer le spectateur dans les espaces privés de l'artiste, soulignant les liens qui existent entre lieux de vie et de création. C'est à un démarche tout aussi ambitieuse que se livre aujourd'hui *L'Atelier 21*, confirmant le rôle de premier plan que cette galerie d'art joue désormais dans la structuration de la nouvelle scène artistique marocaine, et plus généralement arabe. Du 10 décembre 2013 au 20 janvier 2014, *L'Atelier 21* va, comme le font plus habituellement des musées, donner à voir l'atelier d'un artiste à un public élargi. Celui de Farid Belkahia sera reconstitué à Casablanca. Plutôt que de s'immiscer entre le visiteur et l'atelier, cet article se propose de compléter ce voyage par un autre, qui suit les nombreux chemins empruntés par Farid Belkahia en dehors du Maroc depuis les années 1950, dans cet autre atelier sans murs qu'a été pour lui le globe.

Hommage à Gaston Bachelard : tel est le titre de l'une des œuvres majeures de Farid Belkahia. Datée de 1984, elle a été acquise en 2013 par le Centre Pompidou. Elle fait désormais partie du nouvel accrochage permanent du musée. Son commissaire lui a donné le nom de *Modernités plurielles*. La présence imposante de cette pièce, qui mesure près de trois mètres sur deux, et dont il est difficile de dire s'il s'agit d'une peinture, d'une sculpture ou d'une installation, dans la section *Modernités orientales*, est un hommage de l'artiste marocain à l'un des grands philosophes français du XXe siècle. Mais elle est aussi et surtout une reconnaissance par les autorités culturelles françaises, toujours productrices de normes internationales dans le domaine de l'art contemporain, de la participation à l'écriture de l'histoire de l'art moderne des artistes du reste du monde, dont Farid Belkahia s'est imposé comme l'une des plus importantes figures en ce début du XXIe siècle.

Hommage à Gaston Bachelard combine deux paysages. Le premier, terrestre et céleste, renvoie à Gaston Bachelard (1884-1962), le penseur des quatre éléments : l'eau, la terre, l'air et le feu. Un volcan plein de sa lave est dressé devant un arc en ciel, et des nuages font peser sur lui la menace de pluies abondantes. Le second, corporel et mental, apparaît de manière moins immédiate pour qui ne connaît pas l'œuvre de Farid Belkahia.



«Hommage à Gaston Bachelard», 1983
Teinture sur peau
290 x 360 cm
Collection du musée Centre Pompidou, Paris

Le corps féminin y tient le rôle d'un fil conducteur reliant les créations entre elles, mais aussi la vie et la production de l'artiste à l'universel à travers le désir, l'amour et le lien à la mère. Les formes pleines et arrondies du volcan sont celles du corps transformé en signes ; celles évidées et enchevêtrées des nuages les contours de l'esprit. L'univers de Bachelard c'est ce nuage, celui de Belkahia ces symboles organiques qu'il surplombe. En s'écartant du dessein initial de l'artiste, il serait presque possible d'en faire la carte de sa vie, celle d'une dialectique entre l'Europe et l'Afrique, un Nord épuisé par les guerres auxquelles ont conduit ses idées et un Sud qui s'impose toujours plus par son énergie démographique dans le cadre d'une nouvelle mondialisation, dont les années 1980 marquent le commencement.

L'aura de Gaston Bachelard, dont la longue barbe blanche du soir de sa vie n'est pas sans évoquer la forme d'un nuage, enveloppait le Quartier Latin et Saint-Germain-des-Prés dans les années 1950. Farid Belkahia commençait alors à en arpenter les rues et les boulevards. Il arriva à Paris en 1955 pour entrer à l'École des beaux-arts, située rue Bonaparte, entre le Louvre, la Sorbonne et Montparnasse. Il avait vingt-et-un ans, il était plein d'énergie comme un volcan. Au Maroc, il peignait déjà. Et ses premiers contacts avec l'art moderne remontaient à son enfance. Son père, devenu fonctionnaire après que son commerce florissant d'essences naturelles de parfums avait périclité, possédait une propriété à Amizmiz près de Marrakech. Il y recevait des artistes, comme un jour Nicolas de Staël, mais y hébergea surtout dans les années 1930 deux peintres polonais, les frères Antoine et Olek Teslar qui étaient ses amis. Ils y avaient leurs ateliers.

Dans la capitale française, Farid Belkahia put approfondir sa connaissance de la vie culturelle européenne. Il en avait eu un premier aperçu dans le Maroc colonial. A Paris, il en rencontra les acteurs, parfois au hasard des promenades, comme un soir Salvador Dalí devant l'entrée d'un café qui l'invita à venir assister à sa performance théâtrale, qui se déroula sous les huées du public. Plus qu'une période d'insertion dans des courants artistiques de l'après-guerre, les premières années parisiennes de Farid Belkahia le familiarisèrent avec les fondements philosophiques et politiques de la dynamique de l'Occident, dont il perçut la beauté, mais aussi le déclin. En 1955, il décida de se rendre



Saint-Germain-en-Laye, 16 Novembre 1955



«Mohammed V dans la lune», 1953
Huile sur papier
52 x 45 cm
Collection Bank Al Maghrib, Rabat

en Pologne et passa plusieurs jours à Auschwitz. Loin de le fasciner, l'École des beaux-arts lui apparut comme un monde « gris ». Ce terme revient sans cesse lorsque Farid Belkahlia évoque ses camarades de l'école, ses enseignants et leurs productions artistiques. Il vit dans leurs méthodes une menace pesant sur sa propre créativité. Il eut peur en restant parmi eux de « perdre ses couleurs », pour reprendre sa propre expression. En 1959, la recherche d'une alternative le poussa à quitter Paris pour Prague. Il allait y passer trois ans. Cette traversée du mur de séparation entre les deux blocs ne signifiait pas une adhésion aux idéaux du communisme. Farid Belkahlia s'y rendit davantage en curieux qu'en militant politique.

Ses référents et les enjeux qui faisaient sens à ses yeux étaient autres que ceux des jeunes Européens de son âge. Ils n'étaient pas les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale ni la dialectique du libéralisme et du marxisme, mais les problématiques liées au colonialisme. Ils étaient ceux d'un autre point de vue sur le monde, centré au nord de l'Afrique et non à l'ouest de l'Europe. Farid Belkahlia se mit très tôt chercher à explorer l'Asie (voyage en Chine en 1978), l'Amérique (voyage aux Etats-Unis en 1971) et surtout l'Afrique noire (pour la réalisation d'un film sur le cuir en compagnie de Mohammed Benaïssa en 1970 et plus tard en tant que responsable de la sélection des artistes subsahariens pour l'exposition Rencontres africaines en 1994 à l'Institut du monde arabe) pour équilibrer sa relation à l'Europe. Le voyage en Tchécoslovaquie ne fut pas la première de ces échappées en dehors du carcan colonial. En 1958, il se rendit en Syrie, en passant par l'Égypte et le Liban, les principaux foyers du nationalisme arabe, pour retrouver ce qu'il considérait comme ses racines. Nasser était au pouvoir, fort de la victoire symbolique que représentait la nationalisation du canal de Suez ; une République arabe unie regroupant l'Égypte et la Syrie était en construction ; la monarchie irakienne soutenue par l'Angleterre venait d'être renversée. Farid Belkahlia découvrit un Machrek en pleine ébullition comme son propre imaginaire.

Le colonialisme, Farid Belkahlia en fit l'expérience au Maroc, mais aussi à Paris. Pour cette raison, ses rapports avec les étudiants de l'École des beaux-arts furent initialement très conflictuels. Mais c'est surtout dans son pays, qu'il ressentit la hiérarchisation que

le système colonial cherchait sans cesse à consolider au détriment des indigènes. Malgré un parcours scolaire de qualité, voulu par son père, il fut découragé de faire des études supérieures par les autorités coloniales. Comme nombre de jeunes Marocains de sa génération, il fut poussé à devenir enseignant à peine sorti du lycée. En 1953, il accepta un poste à Ouarzazate, dans la seule école de la ville.

En 1954, peu de temps avant son arrivée en France, il peignit une toile qu’il intitula Mohammed V dans la lune. Elle témoignait de ses propres sentiments et d’un engagement politique. Un an auparavant, Mohammed V avait été déposé par la France et contraint à l’exil en Corse puis à Madagascar. Il avait alors semblé à nombre de ses sujets que le visage du sultan privé de royaume sur terre était devenu visible dans la lune. Farid Belkahia donna a cette forme d’expression collective d’émotion politique et de résistance à la domination coloniale sa seule représentation visuelle. En 1956, le Maroc devint indépendant. En 1962, Farid Belkahia se vit proposer la direction de l’Ecole des beaux-arts de Casablanca par Mahjoub Ben Seddik, nationaliste indépendantiste opposé au protectorat français et fondateur du premier syndicat populaire du royaume. Farid Belkahia en forma l’équipe en tirant les leçons de sa propre expérience européenne. Il voulait que l’établissement donne plus de liberté à la créativité des étudiants. En acceptant cette position administrative, Farid Belkahia participait à la mise en œuvre d’une politique développementaliste comme en connurent la plupart des pays décolonisés. Mais une particularité mérite ici d’être soulignée.

Le monde arabe au XXe siècle a connu deux formes de nationalismes habituellement nommées la *qawmiyya* (de *qawm* : la nation) et la *wataniyya* (de *watan* : la patrie). La *qawmiyya*, dont le président égyptien Gamal ‘Abd Al-Nasser fut la personnalité politique la plus structurante, défendait une arabité dépassant les particularismes des régions et des Etats modernes. Nasser ne faisais jamais référence à l’Egypte pharaonique dans ses discours, ni au folklore. Le Caire fit la promotion d’une haute culture arabe partageable « des montagnes de l’Atlas au golfe Persique ».

La *wataniyya* se rapprochait davantage des nationalismes européens. Elle visait à consolider les Etats en leur faisant correspondre

une nation formée de leurs seuls citoyens. Elle faisait la promotion d’un ancrage culturel territorialisé, respectueux des frontières héritées de l’ère coloniale. L’Irak ba’athiste devint à compter des années 1960 le fer de lance de cette vision. L’art et les musées y prirent alors toute leur importance pour faire émerger une arabité irakienne, s’abreuvant aux eaux du Tigre et de l’Euphrate, au folklore kurde, chiite, aux bas-reliefs mésopotamiens comme à la peinture islamique de l’Ecole de Bagdad. La figure de proue de ce mouvement, le peintre et sculpteur Jawad Salim (1919-1961) promu ainsi comme modèle à suivre le peintre de manuscrits du XIIIe siècle Yahya ibn Mahmud Al-Wasiti, parce qu’il était de Bagdad et non comme la plupart des grands maîtres qui suivirent du monde iranien.

Il est difficile de faire entrer Farid Belkahia dans l’une de ces deux catégories qui servent pourtant à classer la plupart des artistes arabes. En 1965, il abandonna la peinture sur toile tendue sur un cadre et commença à travers le métal, et plus précisément le cuivre, en le repoussant à la manière des dinandiers du monde musulman. En 1974, il alla plus loin dans cet éloignement du média fondamental de l’art moderne européen en réalisant de manière systématique des œuvres sur peau fixée sur des panneaux de bois. Là encore, le matériau choisi pouvait apparaître comme une volonté d’ancrage dans une technique pour laquelle le Maroc jouissait d’une réputation internationale, la maroquinerie. Il créa son propre répertoire de signes en reprenant des caractères berbères. Mais le signe qui domine toute son œuvre c’est cet universel qu’est le corps humain, et en particulier celui de la femme.

La recherche d’une authenticité, d’une identité propre est présente dans la mise en récit que Farid Belkahia fait de son travail. La tradition est pour lui une ressource importante. Mais il n’a pas cherché à créer une modernité alternative, autre, arabe, berbère ou islamique, à l’instar de Jawad Salim. L’Ecole de Casablanca qu’il dirigea de 1965 à 1974 avait pour objectif de former des Marocains pour leur permettre de participer à l’aventure de l’art moderne, dont Farid Belkahia a toujours su qu’elle était ancrée dans l’histoire européenne. Il ne s’agissait pas de partir de formes marocaines d’expression et d’en faire émerger de nouvelles qualifiables d’art moderne ou contemporain marocain, par nationalisme. Le choix de l’œuvre qu’il a accepté de voir le représenter au Centre Pompidou

est à cet égard significatif. Il s’agit d’un hommage à un intellectuel européen et non à un penseur arabe ou islamique. Il n’est alors guère surprenant de voir que Farid Belkahlia ne fut pas retenu par le comité de sélection de Magiciens de la terre en 1989. Cette exposition qui se tint au Centre Pompidou et à la grande Halle de la Villette, à Paris, du 18 mai au 14 août 1989, est aujourd’hui considérée, à tort, comme le point de départ de la mondialisation en cours de l’art contemporain. Elle passe pour être le premier pas vers une reconnaissance par l’Occident de la création artistique du reste du monde. Or c’est tout le contraire que chercha à faire cet événement. Furent rejetés tous les artistes extra-occidentaux qui avaient depuis la fin du XIX^e siècle cherché à participer à l’aventure occidentale de l’art moderne et contemporain. A côté d’artistes européens et américains aussi importants que Marina Abramovic, Alighero Boetti, Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Sigmar Polke ou encore Anselm Kiefer, furent montrés des peintres aborigènes, des créateurs d’objets votifs africains et pour l’ensemble du monde arabe un seul artiste, un calligraphe irakien, Youssef Thanoun. Son œuvre était un rouleau de papier de plusieurs mètres sur lequel ce maître calligraphe avait reproduit dans le style thuluth et de manière académique, la 49^{ème} sourate du verset 13 du Coran, précédée de la bismillah.

Youssef Thanoun a par la suite totalement disparu de la scène artistique occidentale, sans jamais avoir occupé de place dans la scène artistique moderne du monde arabe et sans non plus se voir accorder de place dans la nouvelle scène moyen-orientale dont Dubai est depuis 2005-2008 devenu la capitale à rayonnement mondial. Magiciens de la terre donna à voir l’aboutissement d’un rapport européocentré au reste du monde, une relation faite de prescriptions. La première génération d’artistes modernes arabes, mais aussi chinois, indiens et iraniens avait du point de vue de l’institution française fait fausse route. Une nouvelle création devait naître à partir de traditions, généralement religieuses, sélectionnées par un commissariat parisien qui voulait leur indiquer le chemin à suivre. Shakir Hassan Al-Sa’id (1924-2004), l’un des plus grands représentants de la hurufiyya - nom donné aux peintres arabes pratiquant le lettrisme - était toujours vivant et installé à Bagdad, mais il ne fut pas sélectionné lui non plus, pas plus que les peintres-calligraphes iraniens, de l’école naqqashi-khat, comme Mohammad Ehsa’i (1940-) et Hossein Zenderoudi (1937-).

Dans la salle numéro 39 du Centre Pompidou, Hommage à Gaston Bachelard côtoie sur un même mur une toile du peintre iranien Hossein Zenderoudi (1937-). Fondateur dans les années 1950 à Téhéran de l’Ecole de la Saqqakhaneh ou Fontaine publique, il est probablement avec son compatriote Bahman Mohasses (1931-2010), disparu récemment, l’un des deux peintres les plus remarquables de l’histoire de l’art moderne iranien. Comme Farid Belkahlia, Hossein Zenderoudi est un ancien élève de l’Ecole des beaux-arts de Paris. Et comme lui, il a exploré en profondeur la capitale française au point de s’y installer définitivement dans les années 1960, d’y fonder une famille et de changer de prénom pour devenir, comme le cartel de sa pièce au Centre Pompidou l’indique, Charles Hossein Zenderoudi. C’est le marché de l’art à Dubai et les nouveaux collectionneurs iraniens qui s’y pressent depuis Téhéran depuis une décennie, qui ont rappelé au monde l’importance de cet ancien peintre de l’ère impériale, éclipsé dans son pays natal dans les années 1980 et 1990 par la révolution islamique et la guerre Iran-Irak. Le nouvel accrochage du Centre Pompidou, Modernités plurielles, n’a rien à voir avec Magiciens de la terre. Il n’est plus l’expression d’une Europe qui parle, mais d’une Europe en crise culturelle et économique qui doit se contenter d’entendre ces bruits venus des pays émergents et qu’elle tente de comprendre et de refléter, avec au nombre de ses objectifs premiers d’en capter une partie des nouvelles richesses financières.

Se faire le reflet des nouvelles catégories apparues ailleurs, c’est précisément ce dont Modernités plurielles, contrairement à Magiciens de la terre, s’est fait l’écho, en juxtaposant Belkahlia et Zenderoudi, un Arabe et un Iranien, venus des deux extrémités du monde arabo-musulman classique, du Maghreb Al-Aqsa qu’est le Maroc et d’un Machrek Al-Aqsa que serait l’Iran. Le marché de l’art « dans le Golfe » est arabe et iranien. Il a fait tomber le mur dressé par le colonialisme et les nationalismes des Etats-nations modernes « importés » d’Europe, en créant une plateforme artistique commune aux deux mondes, rendant visible une nouvelle carte dessinée par les nouveaux flux économiques de l’après-Guerre froide.

C’est d’ailleurs aux Emirats arabes unis puis au Qatar que le Parisien que je suis a pu pour la première fois voir des œuvres de Farid Belkahlia exposées. En décembre 2010, l’une

des expositions inaugurales de Mathaf, le Musée arabe d'art moderne – qui comme son nom l'indique n'est pas un musée d'art moderne arabe et qui en accord avec ce principe révolutionnaire possède des œuvres d'artistes iraniens comme Hossein Zenderoudi – lui avait consacré toute une pièce. En son centre se trouvait une sculpture monumentale intitulée Les portes de l'infini. Je me suis dit en la voyant que c'était la carte la plus juste du nouveau Moyen-Orient que j'étais en train d'observer depuis la fenêtre de l'art et des musées. Dans ces cités portuaires où le commerce entre marchands arabes et 'ajams – terme utilisé à compter du XIIe siècle dans le monde arabe pour désigner les Persans - est plus ancien que l'histoire, une porte s'était ouverte dans les années 1990 au milieu de la muraille des identités modernes, entre l'Iran et le monde arabe, avec la promesse de la renaissance d'un dialogue infini entre l'image et le verbe. C'est aussi à ce dialogue que j'ai depuis le privilège de participer avec Farid. Qu'il trouve aussi ici toutes les marques de ma reconnaissance et de mon amitié.

Alexandre Kazerouni
Chercheur et enseignant à Sciences Po Paris
Auteur du Miroir des cheikhs (2013), une thèse de doctorat en science politique sur les musées et le marché de l'art dans les principautés arabes du golfe Persique.



Farid Belkahia est né le 15 novembre 1934 à Marrakech. Il a fait ses études à l’Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1955 à 1959. Il a été ensuite formé, de 1959 à 1962, à l’art de la scénographie dans l’institut de théâtre de Prague. En 1965-66, il perfectionne son apprentissage à l’Académie Brera de Milan.

De retour au Maroc, Farid Belkahia a occupé le poste de directeur de l’Ecole des Beaux-Arts de Casablanca de 1962 à 1974.

Après une période de peinture expressionniste, Farid Belkahia a orienté son art vers des schémas plus géométriques et a diversifié les supports de sa peinture. Après une longue période de cuivre de 1962 à 1974, Il s’est intéressé à la peau teintée avec des pigments naturels, tels que le henné ou l’écorce de grenade, entre autres. Ses œuvres, teintées sur peau, sont essentielles dans l’histoire de la peinture au Maroc. Elles sont le lieu d’une conjonction entre un support traditionnel et des formes modernes. «Tout renouvellement, toute modernité passe par la tradition», souligne le peintre.

Farid Belkahia vit et travaille à Marrakech.

Principales expositions personnelles

2013	Galerie d’art L’Atelier 21, Casablanca, Maroc
2010	Venise Cadre, Casablanca, Maroc
2008	Matisse Art Gallery, Marrakech, Maroc Dar Chrifa, Marrakech Maroc
2007	Galerie Le Violon Bleu, Tunis, Tunisie
2006	Galerie Bab Rouah, Rabat, Maroc
2005	Institut du Monde Arabe, Paris, France
2004	Matisse Art Gallery, Marrakech, Maroc
2001	Musée de Marrakech, Marrakech, Maroc
2000	La Veinerie, Bruxelles, Belgique
1999	Galerie A. Farhat, Sidi Bousaid, Tunisie Musée d’Art Moderne et Contemporain, Nice, France Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie, Paris, France
1998	Galerie Delacroix, Tanger, Maroc
1997	Galerie Al Manar, Casablanca, Maroc
1996	Galerie Climats, Paris, France Galerie Motier, Genève, Suisse
1995	Galerie Darat Al Founoun, Amman, Jordanie
1994	Galerie Schauer, Paris, France
1993	Galerie Al Manar, Casablanca, Maroc
1990	Galerie Erval, Paris, France
1986	<i>25 ans de dessins et graphiques</i> , Musée Batha, Fès, Maroc
1984	Musée Batha, Fès, Maroc Centre culturel Espagnol, Fès, Maroc Galerie l’Atelier, Rabat, Maroc <i>25 ans de dessins</i> , Galerie Alif Ba, Casablanca, Maroc Galerie Al Kassabah, Asilah, Maroc
1980	Galerie Documenta, Copenhague, Danemark Galerie Nadar, Casablanca, Maroc
1979	Mousseem Culturel d’Asilah, Maroc
1978	Galerie Documents, Copenhague, Danemark Galerie Nadar, Casablanca, Maroc

1977	Galerie Structure BS, Rabat, Maroc Galerie l’Atelier, Rabat, Maroc
1973	<i>Monotypes</i> , Galerie l’Atelier, Rabat, Maroc
1972	Galerie Design Steel, Paris, France <i>Relief</i> , Galerie l’Atelier, Rabat, Maroc <i>Cuivres</i> , Galerie du Café Théâtre, Casablanca, Maroc
1967	<i>Cuivres</i> , Galerie municipale, Casablanca, Maroc
1965	Galerie municipale, Casablanca, Maroc
1962	Galerie Bab Rouah, Rabat, Maroc
1960	Exposition à Tanger, Rabat, Casablanca, Marrakech, Maroc
1957	Galerie Bab Rouah, Rabat, Maroc
55-57	Galerie Mamounia, Rabat, Maroc
1953	Première exposition, Marrakech, Maroc

Principales expositions collectives

2013	<i>Modernités plurielles</i> , Musée National d’Art Moderne, Paris, France
2012	<i>Lignes sans brides</i> , Galerie d’art L’Atelier 21, Casablanca, Maroc
2011	<i>Interventions: un dialogue entre le moderne et le contemporain</i> , Musée Arabe d’Art Contemporain, Mathaf, Qatar
2009	Musée Lintoch, Linz, Autriche <i>Peintres du Maghreb</i> , Rome, Tunis, Rabat, Alger
2008	Fondation Armando Alvares Penteado, Sao Paulo, Brésil
2007	British Museum, Londres, Royaume-Uni
05-06	<i>Morokko Kunst & Design</i> , Wereldmuseum, Rotterdam, Pays-Bas <i>Maîtres du tondo</i> , Galerie Claude Lemand, Paris, France
2004	Matisse Art Gallery, Marrakech, Maroc <i>Hommage à Wasiti</i> , Galerie Claude Lemand, Paris, France
2003	<i>Affinités</i> , exposition itinérante, Maroc, Espagne <i>Beyond the myth</i> , The Brunei gallery, Londres, Royaume-Uni
2002	Musée de Marrakech, Marrakech, Maroc
2001	<i>D’Orient et d’Occident</i> , Galerie Claude Lemand, Paris, France
2000	Biennale de Lyon, France Galerie Al Manar, Casablanca, Maroc
1999	<i>Modernités et mémoires</i> , Turquie
1998	Galerie Henrico Navarra, Paris, France <i>Africa, vibrant new art from a dynamic continent</i> , Musée Tobu, Tokyo, Japon <i>Méditerranée</i> , Musée de l’Hôtel de Ville, Bruxelles, Belgique
1997	<i>Méditation</i> , Art of the world, Marrakech, Maroc <i>Modernités et mémoires</i> , Biennale de Venise, Italie
1996	Fiesta des Suds, Marseille, France
1995	<i>Cinquantenaire des Nations Unies</i> , Genève, Suisse <i>Vital : Three contemporary african artists</i> , Tate Gallery, Liverpool, Royaume-Uni Maison des Cultures du Monde, Berlin, Allemagne
1994	<i>Rencontres africaines</i> , Institut du Monde Arabe, Paris, France Musée d’Art Moderne, Johannesburg, Afrique du Sud Musée d’art Moderne, Le Cap, Afrique du Sud
1993	<i>Peintres du Maghreb</i> , différents musées, Espagne <i>Méditerranée, jeux de lumières</i> , Musée de l’Ephèbe, Cap d’Agde, France <i>Maîtres du tondo</i> , Galerie Claude Lemand, Paris, France

1992 *Dessins*, Galerie Al Manar, Casablanca, Maroc
1991 *Quatre peintres du Maroc*, Institut du Monde Arabe, Paris, France
Galerie Ipsi, Bruxelles, Belgique
Galerie Esca, Milhaud, France
1988 *Peinture contemporaine marocaine*, Bruxelles, Ostende, Liège, Belgique
1987 Biennale de Sao Paulo, Brésil
1985 *Présences artistiques du Maroc*, Maison de la Culture, Grenoble, France
1984 Musée des arts vivants, Tunis, Tunisie
1982 Foire Internationale d'Art Contemporain, Bâle, Suisse
1981 *10 ans à L'Atelier*, Galerie Bab Rouah, Rabat, Maroc
Salon de Mai, Paris, France
Premier prix avec Hassan Slaoui pour le Maroc au concours de sculpture sur glace, Québec, Canada
1980 Salon de Mai, Paris, France
Galerie Faris, Paris, France
Foire Internationale d'Art Contemporain, Grand Palais, Paris, France
Peinture contemporaine marocaine, Fondation Miro, Barcelone, Espagne
1979 Exposition pour la sauvegarde de la Médina de Tunis, Tunis, Tunisie
1978 *Peintres arabes*, centre culturel irakien, Londres, Royaume-Uni
1977 *Petits Formats*, Galerie L'Atelier, Rabat, Maroc
1976 Association des arts plastiques, exposition itinérante, Rabat, Fès, Meknès, Asilah, Maroc
1975 *Artistes marocains*, Tunis, Tunisie
1974 Première Biennale arabe, Bagdad, Irak
Galerie Structure BS, Rabat, Maroc
L'Art marocain dans les collections privées, Galerie Nadar, Casablanca, Maroc
1972 International Play Group, New York, Etats-Unis
Exposition collective pour la Palestine, Rabat, Maroc
1969 *Manifeste, Place Jamaa al-Fna*, Marrakech, Maroc
1967 Festival panafricain, Alger, Algérie
1966 Festival des arts nègres, Dakar, Sénégal
1963 *2000 ans d'art au Maroc*, Paris, France
Jeune peinture marocaine, Casablanca, Maroc
Peinture marocaine, Tunis, Tunisie
59-61 Biennale de Paris, France
1958 Arts plastiques marocains, Washington DC, Etats-Unis
1957 *Peintres marocains*, Tunis, Tunisie
56-58 Biennale d'Alexandrie, Egypte

Principales collections

Palais Royal, Maroc
Musée de Marrakech, Maroc
Royal Mansour Marrakech, Maroc
Société Générale, Maroc
Attijariwafa Bank, Maroc
Office Chérifien des Phosphates, Maroc
Banque du Maroc
Musée du Quai Branly, France
Kunst Cristal Museum, Allemagne
Velt Musem, Pays-Bas
British Museum, Royaume-Uni
Shuman Art Fondation, Jordanie
Institut du Monde Arabe, France
Centre Georges Pompidou, France
Musée Arabe d'Art Contemporain, Mathaf, Qatar : réalisation d'une sculpture « la porte infinie »

Dépôt légal : 2013 MO 3228
ISBN : 978-9954-509-29-6
Photos : Fouad Maazouz
Scénographie : Philippe Délis
Conception graphique : Integral Studio / Philippe Délis, Chaymae Ejjakhch
Impression : Direct Print
Exposition de Farid Belkahlia du 10 décembre 2013 au 20 janvier 2014
21, rue Abou Mahassine Arrouyani (ex rue Boissy - d'Anglas) 20100 Casablanca, Maroc
Tél. + 212 (0) 522 98 17 85 - Fax. + 212 (0) 522 98 17 86 - www.atelier21.ma









21, rue Abou Mahassine Arrouyani (ex rue Boissy - d'Anglas) 20100 Casablanca, Maroc
Tél. + 212 (0) 522 98 17 85 ■ Fax. + 212 (0) 522 98 17 86
latelier21@gmail.com ■ www.atelier21.ma