

FARID BELKAHIA, L'ÉTREINTE DU VIVANT

Figure majeure de la peinture marocaine et de la modernité, l'œuvre de Farid Belkahia (1934-2014), immédiatement reconnaissable, a largement circulé. Son engagement sur le terrain de l'enseignement autant que son apport plastique sont incontestés. Mais si des cercles privés, des réseaux franco-marocains et l'Institut du monde arabe ont indéniablement contribué à soutenir et à diffuser l'œuvre de Belkahia de son vivant en France, il aura fallu un temps remarquablement long pour qu'un musée parisien à vocation internationale « ose » lui consacrer une exposition d'envergure. C'est chose faite avec cette rétrospective au Centre Pompidou, qui ambitionne de prendre en considération l'ensemble de son parcours et de ses phases créatrices pour en apprécier toute la puissance et la singularité.

PAR GÉRALDINE BLOCH

Farid Belkahia. Pour une autre modernité

Centre Pompidou, Paris
Jusqu'au 21 juin 2021
Commissaire : Michel Gauthier



Pour une autre modernité : on pourra regretter un titre un peu passe-partout, mais il signale tout de même quelque chose d'important – que l'on peut se situer ailleurs dans la modernité. De fait, Belkahia est né et mort à Marrakech. Comme nombre d'institutions culturelles françaises, il convient pour le musée national d'Art moderne de combler un retard, de rattraper un rendez-vous manqué, déjà plusieurs fois peut-être, avec d'autres histoires et géographies de



l'art moderne. Celles incarnées par des acteurs provenant de pays moins hégémoniques, dits en marge, considérés comme une sorte de second cercle. Celles écrites aussi par des personnalités réfractaires à la place que géopolitique et ethnocentrisme européens leur assignaient d'emblée, et qui trouvent dans leurs propres racines culturelles, en différents points du globe et aux mêmes moments, les formes concrètes et symboliques les plus à même d'exprimer leurs positions.

La question de la visibilité – et son corollaire, l'invisibilisation – de certains pans de la création extra-occidentale qui se libèrent des schémas de domination coloniale, et de son orchestration, consciente ou inconsciente, par les décideurs culturels, n'est pas précisément nouvelle. On a

Inventaire. 1961, huile sur toile, 90 x 159,70 cm.
Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha.



L'Arbre à palabres.
1989, teinture et henné sur peau
montée sur bois, 171,5 x 190 cm.
Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha.

cru assister à un changement dans la dialectique et le partage des regards ces dernières années, mais il a rarement tenu ses promesses tant l'autocritique est timide, les grilles de lecture inchangées. Le Centre Pompidou ne possède qu'une œuvre de l'artiste dans sa collection, acquise tardivement en 2012. Il s'agit du magistral *Hommage à Gaston Bachelard* de 1984. Cette pièce, emblématique des travaux en peaux teintées initiés en 1975 et devenus la signature de Belkahlia, constitue un morceau de bravoure technique et poétique. Mais sa référence toute française souligne aussi les liens ambigus et quelque peu égotiques que la France entretient

avec l'œuvre. En travaillant avec le Mathaf, musée d'Art moderne du Qatar, la Fondation Farid Belkahlia établie à Marrakech et des collectionneurs privés, l'institution parisienne trouve, au-delà d'une visée stratégique et financière opportune, l'occasion d'une collaboration scientifique bienvenue, menée sous la houlette de Michel Gauthier, l'un de ses conservateurs. Cette triangulation permet de replacer Farid Belkahlia au carrefour de plusieurs mondes et de périmètres régionaux en dialogue. Elle permet surtout de rassembler un ensemble exceptionnel d'œuvres, dont certaines rarement vues du grand public tels des séries entières de dessins et

croquis ou les tableaux réalisés à Prague à l'orée des années 1960. Belkahlia a entretenu des liens privilégiés avec la France, mais il est pétri d'autres références, très précises, d'autres esthétiques et d'autres nécessités. Il a su aller là où on ne l'attendait pas, dessiner sa propre carte du monde entre sensations intimes et réalité sociale. En particulier, ne pas se dissoudre dans l'École de Paris, et avec une audace farouche, par mues successives, parvenir à imposer sa marque africaine.

Activation d'un langage

Mi-chronologique, mi-thématique, l'exposition permet d'apprécier la cohérence de son parcours, fait de bifurcations plus que de ruptures. Cette vision, à la fois synchronique et diachronique, souligne la précocité étonnante de Belkahlia mais aussi sa capacité à réinventer continuellement ce que pourrait être un espace pictural à partir d'un vocabulaire assez restreint. En confrontant son héritage de peintre à différents matériaux qui l'intéressent et dépassent le champ strict de la peinture, il cherche à réaliser une synthèse, une forme d'art total prenant en compte le désir dans toutes ses manifestations et contradictions possibles. En s'affiliant naturellement à la tradition berbère et aux arts dits mineurs et décoratifs, il prend le contre-pied de la notion de *tabula rasa*. Son rapport à l'abstraction est matriciel, naturel, non le fruit d'une victoire arrachée comme pour ses pairs européens. Cela lui permet de forger un langage unique dans lequel les signes sont reconnaissables mais portent une ambivalence innée.

De fait, sa mythologie personnelle se nourrit de l'œuvre de certains prédécesseurs : on pense instinctivement à Paul Klee avec qui il entretient un lien quasi télépathique, à Max Ernst, Victor Brauner et leurs silhouettes totémiques. Le monde de Farid Belkahlia est peuplé d'arbres et d'aubes, de courbes sensuelles qui s'épanouissent entre terre et ciel, de signes en positif et en négatif qui nous interpellent – un monde premier. C'est un art de la naissance, de la germination, un art de l'élan et du passage d'un état à un autre. Tout chez Belkahlia cherche à honorer et remercier la dynamique du vivant, où le mouvement de l'athlète, de la transe ou de la Terre participent du même équilibre. Sa métaphysique est une jouissance. Certains éléments récurrents de son vocabulaire comme la flèche, l'arc et l'arabesque renvoient au transport, à la traversée. La ligne est chez lui un canal qui conduit à quelque chose d'invisible. La main si éloquente, l'outil premier, les couleurs, une partition musicale. Les événements politiques et les soubresauts



Cuba Si. 1961, huile sur papier, collé sur contreplaqué, 62,6 x 44,6 cm. Tate Modern, Londres.

de l'histoire traversent les œuvres de Belkahlia, mais elles conservent toute leur force poétique, leur autonomie. Elles résistent par leur langage semi-crypté et leurs titres-manifestes. De 1959 à 1962, après les Beaux-Arts de Paris, Belkahlia étudie le décor à l'Académie de théâtre de Prague, ce qui lui donne l'occasion de se mesurer à une plus grande échelle et à des problématiques différentes de celles de la peinture de chevalet. Dans les tableaux réalisés à cette période, la palette est encore sourde, l'esprit expressionniste et presque brutal, mais les figures tendent déjà à une certaine schématisation. L'épine dorsale de son langage se fait jour, en particulier dans l'huile sur toile de 1961 nommée *Inventaire* dans laquelle des motifs bruns se découpent sur un fond blanc. Le biomorphisme si spécifique de Belkahlia se substitue progressivement à l'anatomie, mais il se mâtine d'une mélancolie et d'une raideur qui ne sont peut-être pas tout à fait les siennes.



Aube. 1983, teinture sur peau montée sur bois, 314 x 265 cm.
Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha.

Dessin, cuivre, cuir

C'est dans la solitude du dessin, dans l'automatisme de la main que se développe l'esprit. Le dessin par sa rapidité d'exécution, par sa part de non-intentionnalité et par son intimité devient le lieu d'une rêverie féconde. Les délicates série d'*Arbres* et d'*Aubes*, les silhouettes dansantes qui se font architectures vibrantes sont les compagnons de route de Belkahlia. Elles font écho aux œuvres de plus grande échelle et témoignent de l'incessant va-et-vient mental qui s'opère entre les formes inscrites sur la feuille et leurs potentielles transpositions spatiales. Mais ces travaux graphiques ne sont pas seulement des préliminaires. Ils rappellent qu'une forme de simultanéité entre l'infiniment grand et l'infiniment petit est au cœur de la recherche de Belkahlia. En choisissant en 1963 de se déprendre définitivement des matériaux et techniques portant le sceau de l'apprentissage colonial, et en se tournant vers des savoir-faire vernaculaires dont la mise en œuvre est longue et exigeante, Belkahlia réalise un geste provocateur, politique et esthétique. Les bas-reliefs en cuivre, qui deviendront l'une des marques de fabrique de l'École de Casablanca, constituent sans doute sa plus grande transgression. Mal reçus alors par la sphère artistique qui y voit une forme de kitsch, ils n'en sont pas moins une plongée au cœur de textures inhabituelles qui donnent un nouveau souffle à son écriture. Le cuivre froissé, boursoufflé, prend tantôt l'aspect d'une peau vue à la loupe, tantôt celui d'une écorce. Les anfractuosités et les reliefs qu'obtient Belkahlia révèlent de troublants détails et ces excroissances donnent l'impression de respirer.

Initiées vers 1975, les grandes pièces en peaux de mouton et de chèvre tendues sur châssis constituent peut-être l'acmé du travail de Belkahlia tant leur aura est grande. Dans le sillage des expérimentations plastiques réalisées avec le cuivre, il troque ici la peinture contre la teinture pour explorer les possibles alchimies entre la plus pure tradition marocaine et marrakchie du cuir et ses propres visions intérieures. Comme des tambours ayant soudain changé d'usage et de forme, les tableaux deviennent des puzzles aussi abstraits que figuratifs. Ils se font découpes dans le paysage et le corps, se fragmentent et se recomposent comme sous l'effet d'une possession. Belkahlia les répare, les recoud si besoin, il investit plei-



Transcendance. 1976-77, cuivre et peau montée sur bois, 186,5 x 155 cm. Collection privée.

nement la notion de *shaped canvas* allant jusqu'à évider la partie intérieure de l'œuvre – *Transe* (1980) –, ou au contraire en atteignant une sorte d'unité idéale, dont *Lalla Mira III* (1985) et ses six panneaux « vierges » de tout pigment semblant s'épouser fournit l'évidence.

Même si canoniser Farid Belkahlia aujourd'hui peut s'apparenter aux yeux de certains spécialistes à enfoncer une porte ouverte, Michel Gauthier a raison de mettre en avant cet artiste et sa constellation pour répondre au nécessaire élargissement du spectre artistique du XX^e siècle que le musée se doit d'entreprendre. Car c'est une constellation complexe, radicale, qui cultive ses propres affinités, ses propres points de contact. La modernité marocaine s'avère bien plus qu'une transposition, qu'un simple wagon qui se raccrocherait à la grande histoire des avant-gardes européennes. Elle lui répond en l'embrassant et en l'évitant quand besoin est. Elle la connaît bien, elle la nourrit et la transforme. ■