



HAUJTI

La Rétrospective

Hajiti

La Rétrospective

Exposition Rétrospective de Hamidi Ou ces miroirs que nous n'avons pas vus.

| Hassan Bourkia - 2011

« La peinture, c'est un œil, un œil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle.. »

Bram Van Velde

Cette exposition rétrospective organisée par la Galerie 38 à Casablanca ambitionne d'honorer l'ami Mohamed Hamidi. Cet artiste le mérite amplement à plus d'un niveau. Un itinéraire artistique fertile et diversifié s'étalant sur plus d'un demi-siècle. Sa vie artistique récapitule l'histoire du Maroc contemporain, depuis l'indépendance à nos jours. Il incarne l'archive artistique de cette époque, de ses artistes et de ses générations de lauréats. Les moments de cette histoire n'étaient pas sereins et le monde n'était nullement aisé. Mais pour lui et pour certains de ses rares collègues alors poètes, artistes et intellectuels, qui ont vécu au Maroc ou choisi de migrer ailleurs, échapper à l'étouffement fut la condition de survie de même que la créativité permettait un itinéraire individuel débouchant sur le salut collectif. Il avait été comme ça et il l'est encore, il respire les choses à plein poumons. Nous nous sommes retrouvés et parlés à maintes reprises. Il dessine passionnément tel que je l'ai toujours connu. Calme et lent comme l'est sa façon de marcher, il monte l'escalier de

son atelier situé au quatrième étage rue des Fleurs à Casablanca. Il marche comme s'il retourne vers un autre moment, vers Azemmour, vers le portrait de sa mère accroché à l'un des murs de son petit atelier, bien rangé et propre, comme si le monde avait cessé d'exister autour de lui. Cela me rappelle ce que Matisse avait dit dans l'une de ses célèbres interviews en 1949 : «L'artiste se domine, plus ou moins selon les cas, mais c'est la passion qui domine son œuvre. »

Nous rentrons à l'atelier et nous regardons comment se développent ses travaux suivant leur logique interne. Il ne les appuie pas avec la parole ni ne les défend ou les explique. Face à eux, il garde souvent le silence, comme si trop parler est susceptible de nuire à la « vérité. » Nous regardons ensemble les photographies des débuts de l'art plastique au Maroc ainsi que les photographies de ses travaux artistiques passés et actuels. J'ai constaté que dans certains de ses travaux artistiques avancés, certaines formes sont récurrentes sur divers supports – peau, bois, tissu et papier – telle que la main ouverte ou les yeux avec lesquels, associés à d'autres interprétations liées à une tradition particulière, l'artiste se découvre lui-même ainsi que le

monde autour de lui. Ce sont eux qui attirent un flot d'informations et de connaissances provenant soit de l'intérieur ou de l'extérieur... où les doigts ressemblent à des lanternes qui garantissent cette opération de découverte et complètent la compréhension par le biais de l'œil. Ils traduisent tous les deux la soif de l'artiste, ou de l'homme passionné, pour accéder à la connaissance du monde qui l'entoure. Celui qui regarde trouve également que la main coupée ou dessinée est toujours ouverte sur le monde afin de le comprendre et d'absorber sa lumière et ses marques. Ces marques sont souvent des écrits qui réunissent le réel et le fictionnel et où s'entrecroisent le local et l'universel comme le croisement entre la culture de son pays et d'autres cultures universelles où le symbole est une manifestation commune. Et même lorsqu'il s'agit, apparemment, du corps ou de certains de ses membres, ou du corps de la femme que nous trouvons rarement complet dans ses travaux, mais sous forme de fragments d'un être paradisiaque que l'on recherche dans le plaisir de l'illusion et du symbole comme le seul principe de guérison et unique énergie capable d'assurer le maintien de la durabilité. Le fragment corporel est ce qui traduit ici la volonté de résister à la mort bien que cette résistance soit désespérée, elle reste nécessaire, parce que c'est le lieu qui unit le début et la fin, ce qui était et ce qui devrait être. C'est pour cela que nous trouvons un plaisir sensoriel en travaillant sur ce « sujet », un plaisir que réalisent les formes et notamment les couleurs que Hamidi choisit avec une maîtrise peu commune où il conserve les proportions des tailles et des couleurs, et entre elles quelque chose de magique qui incite le regard à entrer dans le tableau et s'y perdre... Ses travaux

de grande dimension le confirment car, malgré leur simplicité apparente ils touchent quelque chose de très proche et très humain, qui tremble dans la couleur et qui devient en elle-même lumière, dans une échelle de couleurs peu commune, tantôt proches tantôt contradictoires, lumière et obscurité se stabilisent, la transparence et l'épaisseur, la platitude et la plénitude, la chaleur et la froideur, les contradictions que font naître les zones colorées et leurs limites claires ou flottantes face à des couches où les couleurs sont superposées...et qui donnent ensemble au spectateur l'impression que Hamidi est le seul artiste de sa génération et de ses contemporains qui pratique cette haute technique dans la création de la lumière à l'intérieur des couleurs. Il y est resté fidèle, c'est-à-dire qu'il dessine ce qu'il veut dessiner lui, loin de la lumière passagère de la presse, du réseau de relations, de l'aveuglement des éloges futiles et des « critiques » rémunérés d'avance. Il ne s'intéresse que ce à quoi le conduisent son intérieur et ses émotions contradictoires et difficiles. Il crée la proximité entre les couleurs avec d'autres sans lien entre elles dans le cercle des couleurs connues. C'est ce qui explique sa maîtrise exceptionnelle dans l'échelle expressive des couleurs.

Depuis les années soixante-dix du siècle dernier jusqu'aux années quatre-vingt-dix en particulier, cette technique a commencé à émerger. Hamidi devait alors trouver la formule et la couleur capables de traduire des visions. Et pour ne pas comprendre que ses travaux tendent à une violence directe avec des couleurs pures qui font face à la violence de la réalité vécue, il a développé une structure symbolique doté d'un autre langage esthétique. Le résultat

tat fut des travaux basés sur des contradictions de couleurs surprenantes qui adjoignent à leurs surfaces l'élégance de la calligraphie et de la forme ainsi que les proportions de la lumière et de l'ombre ; et la touche superbe reste encore présente de nos jours dans ses travaux, c'était également cette liberté qu'il laissait à son imagination et la capacité de créativité de cette dernière. C'est ce qui a conféré à sa création artistique un pouvoir de séduction permanent qui prouve qu'un artiste talentueux est talentueux et que ni les expositions, ni les instructions, ni les relations ne peuvent être d'aucun secours pour créer une valeur durable pour un peintre donné.

Parmi les signes qui ont conféré une autre dimension aux travaux de Mohamed Hamidi et ont conduit à une sorte d'incidence poétique, il y a ces lignes tracées sous forme d'une échelle ou d'un arc-en-ciel multicolore, qui se fondent dans le fond du tableau. Cette technique donne l'impression de l'existence d'une profondeur d'où jaillit la lumière cachée sous les couleurs ; et cette rigueur de lignes et des formes qui place sa peinture dans le rang des agréables abstractions, reflètent ce monde «utopique» possible dont il rêvait, lui et les rares artistes à l'époque, un monde qui contredit le vécu et la violence du quotidien qu'a connu notre pays à cette époque-là. C'est pour cette raison peut-être que leurs travaux étaient soumis à des approches idéologiques en premier lieu. Il est inutile de rappeler les lectures et les données qui ont été publiées dans les magazines et les journaux de cette période chaude de l'histoire du Maroc en interaction avec les échos d'autres événements mondiaux qui ont changé beaucoup de choses et qui ont été menés

par de vrais dirigeants politiques, des intellectuels, des écrivains, des poètes, des musiciens et des artistes en général. Peut-être que Hamidi a voulu dans ce contexte que son œuvre soit nouvelle ou comme telle, qu'elle décrive un « sujet » ou un « événement » donnés sous un autre angle. A partir de là sont intervenues certaines formes de dimension symbolique qui faisaient référence à l'époque à un type de percée figurative du sacré...comme les parties du corps féminin ou masculin aussi, la double main, le masque africain, la colombe, signes d'une suggestion sexuelle et, entre elles toutes un lien esthétique qui obéit à une vision esthétique donnée du monde sous l'emprise de laquelle Hamidi demeure encore de nos jours. Ce lien esthétique confirme que l'élément fondamental dans l'art – comme c'est le cas chez les Africains et les peuples « primitifs » - n'est pas représenté dans l'imitation d'un quelconque sujet sacré ou distingué, mais plutôt dans le symbolisme qu'il implique. Et avec une simplicité convaincante, ce type d'art dépasse le diagnostic optique et la translittération pour éveiller en nous des impressions liées à la vie et à la mort, à l'immortalité et la disparition, à la sublimation et la régression. Pour cette raison, il rejette l'effet esthétique réel ressemblant au « primitif » - comme le dit Roland Penrose – qu'il jette un bref regard sur les événements quotidiens, mais qu'il atteint la notion de la continuité éternelle. Peut-être cette volonté commune de détecter certaines significations symboliques dans les formes et les couleurs dépassera l'histoire parce qu'elle est l'histoire éternelle de l'homme.

Les travaux de création de Mohamed Hamidi depuis les années 1990 à nos jours nous permettent

de comprendre cela clairement. La surface de ces travaux ne représente, d'une part, aucun obstacle physique à la vue du spectateur, cela est du au caractère lisse et souple de cette surface dénuée de matière et elle invite, d'autre part, le spectateur à y entrer comme dans un miroir. Le spectateur peut trouver le jeu des miroirs coloriés, avec leurs différentes tailles et reflets dans la plupart des œuvres de Hamidi. C'est une question qui prête à la perplexité non seulement par sa caractéristique magique que renferme l'idée de transpercer la femme, mais aussi à cause de cette dualité qui naît entre le spectateur et son reflet. Il s'agit ici de l'exemple le plus élémentaire d'un principe de base ancré dans notre propre conscience. Cette dualité apparaît depuis le début de notre conscience. Une part de ce qui traduit cette idée est la présence notoire du signe (+) qui était connu chez Miro, Glee et Tabais et avant l'Occident dans la culture africaine, le taoïsme et le chamanisme. Et entre Hamidi et certains parmi ceux-là, il ya une parenté artistique claire. Elle incarne cette réunion connue entre le vertical et l'horizontal, c'est-à-dire l'unité de l'âme et de la matière, dans un langage intérieur. Et lorsqu'elle se positionne au centre d'une structure architecturale et prend une forme érotique, elle jouit d'une présence dynamique et vive ; apparaît alors de nouveau le jeu des miroirs entre deux mondes, ou bien entre l'égo et l'autre, dans un équilibre géométrique des forces qui traduit l'origine de l'unité où se trouvent les dualités. Elle suggère les quatre directions du monde et divise apparemment l'espace du tableau en quatre zones formant de la sorte une dualité double qui se reflètent mutuellement verticalement et horizontalement... N'est-ce pas là les quatre types de

la fonction grâce auxquels la conscience s'oriente vers l'expérience (le sens, la pensée, le sentiment et l'intuition), c'est-à-dire la boussole qui représente le miroir mobile de l'individu et où verse à la fois le conscient et l'inconscient comme l'avait souligné Jung ?

Le reste des symboles dont Hamidi puise de leur langage visuel, bien qu'ils soient répandus, sèment des idées nouvelles dans l'imagination du spectateur comme c'est les cas des symboles et des traditions des cultures susmentionnés parce que leur origine est une source commune, appelée par Jung et les anthropologues « conscience collective ». Les images que visent ces symboles sont plus profondes et plus ambiguës. Elles cherchent le jaillissement de la raison guidée par le désir inconscient de capturer certaines images inconnues. Parmi ce qu'elle signifie, comme le dit Cirlot dans « Le dictionnaire des symboles » : «elle symbolise la synthèse de l'inconnu, de l'antérieur et de l'ultérieur à l'homme, de ce qui l'entoure sans que ses sens ou son intelligence puissent le connaître ou le dominer». Si nous admettons ce point de vue, nous serons capables non seulement de saisir aisément les significations simples de ses symboles (les cercles, les courbes, les croix, les carrés, les symboles linguistiques, les triangles, etc...) mais aussi le concept qui englobe l'utilisation des objets et la visée de l'artiste désireux d'accéder davantage à l'inconnu.

La surface peut aussi susciter en nous un nombre infini d'influences émotionnelles... Il est possible qu'elle soit un livre ouvert ; un mur qui constitue une barrière entre nous et le monde, une forme humaine sur laquelle nous projetons nos rêves et

nos désirs ; des fenêtres ouvertes sur les mondes désirés ; un voile cruel ; ou encore des portes et des passages qui bloquent, impossible à ouvrir, nous sentons que nous sommes piégés et que l'ultime salut serait de jeter nos têtes contre les murs.

Mais l'art c'est de vivre. Et quand tu es dans cet état, tu rejettes ce monde qui empêche la vie et veut piétiner tout le monde. Hamidi a largement conscience de cette question lorsqu'il m'a confié récemment à Casablanca que l'artiste est perpétuellement changement et vie. Il ne se contente pas de traduire ce qu'il ressent ou ce que les événements lui imposent. Il joue le rôle de médiateur, le médiateur qui mène à une notion qui change la formule stagnante de la notion de l'homme. Nous devons nous abandonner

au plaisir qui émane de ces œuvres artistiques, parce que ce plaisir est ce qui nous permet toujours de formuler un certain jugement sur les significations profondes. Et l'une des surprises que nous réserve Hamidi ici, provient de sa capacité de charger ces symboles familiers et ces fragments érotiques que tout le monde connaît de significations universelles en les situant dans le contexte de symboles humains fondamentaux.

Voilà que nous sommes sortis ensemble, Hamidi et moi, comme nous avons toujours l'habitude de le faire, de son atelier vers le tumulte de la ville, sa terreur et ses symboles nocturnes spécifiques. Nous sommes sortis vers des miroirs brisés à l'image des routes éventrées de Casablanca où personne ne voit l'autre, à la recherche d'un refuge dans l'espoir d'y trouver une part de l'écho du lieu où nous avons été.

Traduit par Mustapha Ennahhal

La génération « Souffles »

| Ilham Tahri - 2011

Pour Hamidi, la rue est une conquête, le mur un espace de liberté, la lumière, une nourriture cosmique. Il s'essaie très tôt à la peinture, des morceaux de charbon en guise de fusain, dans une expression qui ne démentira jamais sa vocation sociale.

Témoin d'une fenêtre historique sans précédent, Hamidi fait partie de la génération d'intellectuels qui ont porté la grande aventure de la Revue Souffles.

Vivant le corps dans l'entre-deux des civilisations qui s'opposent en elle, la jeunesse ne peut en habiter aucune. Incapable à se satisfaire de la tradition de ses aînés, elle transmute leurs valeurs dans ses propres affects. Refusant de se soumettre à la modernité désabusée dans laquelle elle a été catapultée, elle puise sa force dans l'idéal de sa rationalité. Suspendue à une altérité radicale, elle oppose à l'inertie du même la négation de l'autre. S'interdisant « la contemplation pétrifiée du passé, la sclérose des formes et des contenus, l'imitation à peine pudique et les emprunts forcés »¹, elle épuise sa matière dans une création qu'aucun espace ne peut accueillir.

Entre pensée et perception, entre corps vécu et moi social, l'esprit s'invente dans l'instant. Condamnée à un art total, l'expression relaie, « des quantités intensives à l'état pur... comme une clameur suspendue entre la vie et la mort »²; l'acte s'impose

dans son immédiateté, l'horizon se trace dans un espace-temps atone. Pour cette génération qui ne trouve pas sa place, chacun doit épuiser son souffle pour conquérir les territoires extrêmes nécessaires à sa survie.

Au principe du mouvement

« Les poètes qui ont signé les textes de ce numéro-manifeste de la Revue SOUFFLES sont unanimement conscients qu'une telle publication est un acte de prise de position de leur part », rapportait Laâbi dans l'éditorial de son premier numéro.

Prise de position par ce qu'elles montrent, les premières œuvres de Hamidi mettent en scène l'homme aux confins de son univers. Consommant la symbolique réglée des identités, elles raccrochent l'homme à une cosmologie inerte, univers fermé, sans tension et sans mouvement, libéré du langage, offrant la densité impérieuse d'un espace clos sur ses limites, duquel chacun percevra sa propre gravité.

De cette connexion à l'intensité du cosmos, de cet espace immense et déshumanisé, de l'invariant de son mouvement, l'artiste extraira son principe créatif, qui exprime la chose mondaine

au « plus proche de la matière, d'un centre vivant et intense de la matière (...) *Point insupportable où l'esprit touche la matière* et en vit chaque instant, la consomme»³.

Ainsi Hamidi captera l'esprit absolu, libre et vivant en chacun de ses mouvements, pour le condenser dans ses toiles, retissant dans sa temporalité propre, les soubresauts du réel.

Rencontres cosmiques

La familiarité avec les étoiles réinvente la liberté des mœurs : le tableau, non figuratif, montre ce que les mots cachent.

Tantôt, c'est le soleil alourdi par ses mamelles lunaires qui éclaire la toile d'une nuit bleutée. Alors que la terre impudique pointe son phallus arrogant, pour féconder le ciel en son point nodal, l'onde tellurique propage l'improbable irruption d'une émotion neuve.

Tantôt, c'est la terre mère qui irradie sa puissance, tandis que ses bras se lèvent pour invoquer l'absence, elle arbore les attributs de la seigneurie, en abandonnant ses mamelles au néant.

C'est la terre solitaire qui interroge son propre mouvement, tandis que la transe emporte les figurines humaines dans sa danse cosmique.

*« Nous nous rejoignons dans la transe
La danse nous rajeunit nous fait traverser l'absence
Une autre veille commence
aux confins de la mémoire »*⁴

Figures de soi

*« Lorsque l'artiste réussit à peindre des Figures, il est justement un grand amnésique, son art aussi est impersonnel, composé d'affects non subjectifs et de percepts non objectifs qui disent la nature en l'absence d'homme, la rencontre des forces infinies et du corps. »*⁵

La transe féconde extrait de la mémoire défaillante d'insensés miroirs à l'être, que Hamidi fixe dans des figures faussement familières, comme autant de figures de l'altérité.

Figures tranchées sur fond coloré, accueillant les affects que la passion ne peut écouler, jeux de formes se substituant au langage, proposant des concepts inédits, abstraction du corps pensé dans la fascination exercée par la figure sublimée, le visage de l'autre se confond avec l'être. Tendue au seul équilibre des formes, la cohérence de soi s'ordonne à l'harmonie de l'œuvre.

D'une figure à l'autre, s'accomplit le mouvement.

La femme est métaphore du monde, sa chair est façonnée dans la peau tendre. Son sein, tantôt mamelle, tantôt marabout, entretient la vie après la mort. Son ventre s'ouvre sur le symbole de la fécondité. Sous le regard qui se détache, le visage de la femme, se recompose de ses objets. Le corps, qui fait face, redouble, dans la captation du regard, la dynamique vitale de l'amour. La profonde nuit-bleutée protège le secret des générations à venir.

*« Le monde de l'homme heureux est un autre monde que celui de l'homme malheureux. »*⁶

Mais l'homme heureux est un leurre : la cravate jaune éclaire le carré noir d'une intériorité hermétique à la civilisation qui l'habille. Le point noir au centre de la toile renvoie au nombril du monde, dont se jouent les rondeurs rose et rouge de tendresse et de sang.

« On voit ici que le solipsisme, développé en toute rigueur, coïncide avec le réalisme pur. Le je du solipsisme se réduit à un point sans extension et il reste la réalité qui lui est coordonnée. »⁷

Tandis que le désamour consomme la femme objet, à la surface des mots, l'âme se leurre dans leurs plastiques de la toile, l'être se consume dans l'altérité. Les polymères saturés, imperméables à la passion, se refusent à la pénétration du regard. La vie s'ordonne au désir infernal. L'abstraction de l'autre dissout l'intensité des corps dans le vide de l'esprit.

*« Dans les fruits du corps
tout est bon
La peau
le jus
la chair
Même les noyaux
sont délicieux »⁸*

Le regard s'annule des face à face symétriques. Les amours mortes enfantent des œuvres stériles.

« A la corrélation d'Erôs et de Mnémosyne, se substitue celle d'un moi narcissique sans mémoire, grand amnésique, et d'un instinct de mort sans amour, déssexualisé »⁹.

L'univers de la toile s'inscrit dans la maison. La femme féconde s'enferme dans l'œuf comme dans sa culpabilité. La mosaïque du sol qui dalle la terre de ses ancêtres se dédouble au cœur de sa subjectivité. L'intériorité, dallée comme le sol du monde, s'abrite dans le culte de soi. Le désir rencontre son objet dans le corps silène, porteur d'un enfant amulette. L'esprit est réflexion en soi, dans le miroir de la totalité. L'enfantement est perte. Le regard s'extrait de l'œuvre comme de ses propres limites :

« Le sentiment du monde comme totalité bornée est le mystique. »¹⁰

Procession

En revisitant l'œuf, Hamidi renouvelle la scène intra subjective par laquelle interviendra la métamorphose. Quand l'œuf porte la diversité, il préserve la fécondité de l'impossible. Quant il porte le multiple, il invite à l'ascèse qui rétablit les droits du singulier, dans son rapport au collectif.

*« Je ne me reconnais d'autre peuple
que ce peuple
impossible »¹¹*

Le corps, ovoïde, éprouve sa multiplicité tandis que l'esprit s'ouvre au corps multiple. Dans le vide sidéral de l'univers, la Oumma se rassemble en chacun, pour faire éclore le corps propre, comme l'œuf de la poule et la poule de l'œuf :

« En bref, le monde doit devenir par là totalement autre. Il doit pouvoir pour ainsi dire diminuer ou croître dans son ensemble. »¹²

Un champ collectif qui s'invente dans le singulier

« Il ne pourrait y avoir d'horizons préférentiels ou de tabous d'espace. »¹³

De l'aventure collective à la création singulière, se pérennisent les mots d'ordre du manifeste : Hamidi explore, en leur donnant réalité, les horizons improbables de son imaginaire. Confiant dans l'originalité de sa perception, il consacre un monde neuf à « la manière aussi dont il recompose les placages de mondes et de dynamismes qui coexistent en lui »¹⁴.

Combinant monde rationnel et monde analogique, il fait « synthèse disjonctive » du monde moderne comme de l'ancien.

C'est ainsi que son œuvre incite à « recommencer l'art vers l'avenir », pour laisser libre cours aux métamorphoses. C'est ainsi que sa création, hors de la pensée qui sépare, ouvre de nouveaux champs au collectif.

La pensée de l'autre

« Personne ne peut prévoir ce que cette pensée « ex prélogique » donnera au monde ».

Hamidi produit des œuvres qui s'affirment contre la certitude de la pensée occidentale : « On ne fait ici que continuer une certaine écriture qu'on arrange tant bien que mal, et une philosophie stérile qui n'a de prise sur l'homme que par la confiance qu'il place en elle »¹⁵

Négligeant de peindre ce qu'il sait, il explore par la peinture ce qui ne peut être dit. Exerçant sa liberté dans l'équilibre des formes, il retrouve un ordre oublié : « autre chose est un organisme soumis à des lois nécessaires, autre chose une société constituée par des volontés libres »¹⁶, et dans le jaillissement de l'image, il montre une volonté universelle.

« L'expression n'est jamais achevée. La plus haute raison voisine avec la déraison. »¹⁷

Bientôt, son œuvre se complique, dans la continuité de la transformation qu'elle impose en retour à son auteur. Les concepts qui naissent de ses objets, les affects bruts qu'inspire sa matière, les accessoires tout juste saisis dont le peintre se dessaisit, font du corps tantôt une ressource, tantôt un relais, tantôt un repère, tantôt un objet d'amour.

Une œuvre singulière qui relaie l'instinct social

Lorsque l'aventure Souffle s'épuise, lorsque la pensée collective n'est plus porteuse d'avenir, la création individuelle relaie l'instinct social : « la vie sociale est aussi immanente, comme un vague idéal, à l'instinct comme à l'intelligence »¹⁸

Hamidi déploie sur la toile les mutations de l'espace social. Conjuguant création et procréation, il les articule, dans le souci des générations à venir.

« Elle implique (la vie sociale) une coordination et généralement aussi une subordination

d'éléments les uns aux autres, elle offre donc, ou simplement vécu ou, de plus, représenté, un ensemble de règles ou de lois »¹⁹

Ordonnant le concept à l'enfantement, il pose l'œuf comme structure, « la forme est la possibilité de la structure »²⁰. La structure donne la durée créatrice qui suspend le temps au travail de l'œuvre, et la matière au travail de l'esprit.

Une tendance naturelle à la socialité lui fait conserver des amulettes abandonnées de leur divin, des objets comme les attributs d'une seigneurie prospective, des attributs délaissés qui réintroduisent la vie dans le regard sagittal qui accroche l'homme au plan de l'image.

Il nous donne ainsi à voir « dans l'activité vitale, ce qui subsiste du mouvement direct dans le mouvement inversé, une réalité qui se fait à travers celle qui se défait. »²¹

Un manifeste éthique et esthétique

*« Éthique et esthétique sont une seule et même chose ».*²²

Manifeste esthétique mais également manifeste éthique, son œuvre irréductible à la description, invite à une dialectique active. Elle impose ses valeurs par l'expérience dont elle témoigne. Situait le réel au-delà du « monde de la volonté et de la représentation », sa puissance esthétique, mais aussi sa valeur éthique, résident dans l'agir solitaire. Car agir sur le monde implique de mobiliser les ressources singulières, qui s'expriment dans le tangible, dont la justesse relève d'une mesure propre au corps,

et qui lui renvoie, en retour, une image juste du monde. « C'est par ce biais que l'expérience esthétique participe de l'éthique : affaire de justesse, de convenance, de touché, de doigté, de tact. »²³

Manifeste éthique mais également manifeste politique, l'œuvre de Hamidi éprouve le concret de l'expression collective en lui donnant un décor. En dehors du sens que retient la continuité du récit historique, la peinture de Hamidi apporte la matière visuelle qui capte l'horizon de l'idée. Ainsi la couleur « nuit bleutée », participant de ce « nouveau réalisme de la couleur, en tant que création non objective »²⁴, fonde-t-elle en même temps que l'atmosphère du tableau, un univers impas-sible abritant la vie sous des soleils éteints.

*« Cette lumière
n'est pas à décrire
elle se boit
ou se mange »*²⁵

Dans la tension de l'idée, il propose un monde alternatif, qui réalise, en l'accueillant, la puissance du moment intellectuel, jusqu'à contraindre l'idée à se fondre dans le sens de l'œuvre. Portant le manifeste littéraire à son expression paradoxale, il confère sa vocation à la toile de relayer l'enjeu collectif, pour en réinterpréter le geste.

*« Avec l'image d'un geste créateur qui se défait nous aurons déjà une représentation plus exacte de la matière »*²⁶.

Retrouvant dans la matière l'intensité du geste, il nous transporte à travers chaque tableau dans

un temps quasi mystique, comme une réserve d'espace-temps, pour nous montrer de l'intérieur, « une énergie sans bornes assignables, une puissance de créer et d'aimer qui passe toute imagination. »²⁷.

Par cet élan créateur, il nous propose une mystique pratique et non théorique qui nous invite à nous extraire de notre tournoiement pour nous réinventer dans le courant évolutif.

Une rétrospective comme une fresque inspirée

Dans la fresque qui résume son parcours, Hamidi décrit le village d'une communauté pacifiée : l'œil protège l'homme du regard réflexif. L'éclair a laissé sa trace dans matière, comme la fulgurance d'un monde qui se dédouble. Les pyramides conjoignent l'espace social et l'espace religieux. Le yin et le yang investissent l'intériorité tandis que le temple « conçoit » l'avenir dans le sacre de l'enfance.

« Aussi se tiennent-ils devant les lois de la nature comme devant quelque chose d'intouchable, les anciens devant Dieu et le Destin. Et les uns et les autres, ont en effet raison et tort. Cependant les anciens ont assurément une idée plus claire en ce qu'ils se reconnaissent une limitation, tandis que le système nouveau il doit sembler que tout est expliqué. »²⁸

C'est pourquoi il faut parcourir cette rétrospective

comme une succession d'inspirations créatrices, chaque tableau relatant la rencontre du singulier et du collectif dans sa dimension sienne, chaque « plan d'organisation fini » recomposant dans le regard qui l'observe « un plan de composition infini », chaque arrêt sur image attribuant les nouveaux chiffres de la transcendance à l'origine du temps, pour entendre dans le moment singulier, l'esprit universel, et dans le mouvement universel, la puissance du singulier.

*« Vent fort
Peuple un
Tu explores mon histoire
Tu t'exclus de ma rigide perception
Marche »²⁹*

Une actualité à revisiter dans l'œuvre

A l'instar du poète, le peintre révèle l'invisible dont le visible se ressource. Il porte l'expression au-delà du dicible, dans cet espace de l'éthique qui se montre mais ne se décrit pas, et duquel se renouvelle la tradition : « Mais sa forme de représentation, l'image ne peut la représenter, elle la montre. »³⁰

Le monde symbolique dans lequel le collectif puise le sens commun, est indissociable du monde imaginaire, dans lequel s'entretient la vitalité du singulier.

La réinterprétation de l'œuvre littéraire et picturale

qui a succédé à l'indépendance nous inspirera une réappropriation de nos racines, selon une alternative à l'histoire qui nous autorise à la réinventer.

La distance neutre qu'elle entretient avec le réel fait renaître la conscience à la culture, afin que la culture s'exerce à transmuter les valeurs de la modernité, dans un avenir propice à l'émotion neuve. « La poésie est tout ce qui reste à l'homme pour proclamer sa dignité, ne pas sombrer dans le nombre, pour que son souffle reste à jamais imprimé et attesté dans le cri. »³¹

| Références

¹ Laâbi, *Editorial premier numéro de la Revue Souffles*

² *L'Anti-Œdipe*

³ *L'Anti-Œdipe*, p 26.

⁴ Laâbi, *idem*

⁵ Pierre Montebello, *Le corps Sans Organes, commentaire de Deleuze*

⁶ Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 6.43

⁷ Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 5.64

⁸ Laâbi *Fragments d'une genèse oubliée, Parole d'aube 1998*

⁹ Deleuze, *Différence et répétition*

¹⁰ Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 6.45

¹¹ Laâbi, *tous les déchirements, œuvres poétiques, I*

¹² Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 6.43

¹³ Laâbi, *idem*

¹⁴ Laâbi, *idem*

¹⁵ Mohamed Khair-Eddine, *revue souffles, numéro 1*

¹⁶ Bergson, *DS*

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty *Sens et non sens*.

¹⁸ Bergson, *Les deux sources*

¹⁹ Bergson *Deux sources de la morale et de la Religion*

²⁰ Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 2.033

²¹ Bergson, *l'évolution créatrice*

²² Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 6.421

²³ Christian Hubert-Rodier, *Commentaire croisé de Wittgenstein et de l'œuvre de Malevitch, Pressentiment complexe*

²⁴ Kasimir Malevitch, *peintre russe fondateur de l'école du suprématisme*

²⁵ Laâbi, *tous les déchirements, œuvres poétiques, I*

²⁶ Bergson, *l'évolution créatrice*

²⁷ Bergson *Deux sources de la morale et de la Religion*

²⁸ Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 6.372

²⁹ Laâbi *idem*

³⁰ Wittgenstein *Tractacus logico philosophicus*, 2.172

³¹ Laâbi *idem*

Hamidi, L'esprit des formes

| Ghita Triki Chraïbi - 2009

Lorsqu'on veut parler de l'œuvre de Hamidi, il paraît intéressant à mon sens de remonter, par extrapolation, à cette longue filiation apollinienne dont la définition a été donnée par Nietzsche dans *Naissance de la Tragédie* (1872). Brièvement, est apollinien ce qui est caractérisé par l'ordre, la maîtrise, la recherche de l'harmonie et de l'équilibre, caractéristiques supposées être le propre du génie occidental, par opposition au dionysiaque qui désigne la dissolution de l'individuel dans le tout de la nature ou l'Un originaire, et tout ce qui est instable, erratique, insaisissable, sensuel, inspiré, fougueux - lié non seulement selon Nietzsche à l'Asie et à l'Orient, mais formant également le soubassement de son opposé. Ces deux principes liés bien sûr à l'érection au XIXe siècle, de l'art grec comme modèle absolu du système des beaux-arts, peuvent aujourd'hui paraître dépassés, tant l'étanchéité entre ordre et chaos, entre réalisme et onirisme, est poreuse, et surtout en regard des profondes fécondations entre les arts, qu'ils soient d'Occident ou d'Orient.

Néanmoins, comme il a existé à Florence une prévalence du dessin sur la couleur, et à Venise une domination de la couleur sur le trait, il y a toujours eu, au fil de l'histoire et à toutes époques, consciemment ou inconsciemment, des artistes reliés par

une même quête. Ainsi, il est possible de remonter des peintres rattachés à l'ordre apollinien jusqu'à Hamidi. Des peintres dont nous avons des exemples brillants et continus dans l'histoire de l'art : Paolo Ucello, Andréa Mantegna, Piero Délia Francesca, Raphaël, Poussin, Malevitch, Mondrian... Séduits par la construction à l'égal des architectes, la découverte de la perspective à la Renaissance et son application à l'art, la mise en espace des hommes, des paysages, ou de l'homme dans le paysage, dans un but religieux au départ puis simplement plastique à l'ère moderne, leur œuvre n'est pas moins empreinte de ce questionnement perpétuel : que cachent les formes ? Quel est l'esprit des formes ? Quelle vie prêter aux formes dans l'espace-fenêtre qu'est le tableau ?

Ce questionnement sur l'essence des formes nous le retrouvons encore, bien plus intimiste, s'affranchissant peu à peu de l'application systématique des préceptes de l'esthétique grecque dans la nature morte flamande ou française du XVIIème siècle, où l'arrangement d'objets et parfois d'animaux morts, interroge la métaphysique des formes. Des formes qui deviennent objet chargées d'allusions spirituelles. « Ainsi, même nous nous contentons de porter nos regards sur de simples schémas linéaires, l'idée d'une puissante activité

des formes s'impose à nous* ».

Parce que « tes relations formelles dans une œuvre et entre les œuvres constituent un ordre, une métaphore de l'univers* », nous en arrivons ; naturellement à l'art moderne dans lequel plusieurs exemples nous rapprochent de Hamidi aussi bien par la composition que par la couleur en particulier Giorgio de Chirico et Serge Poliakoff. Ainsi de Giorgio de Chirico, non pour sa parenté un temps avec le surréalisme, mais pour l'aspect architectonique de ses compositions, pour l'utilisation de la perspective et la juxtaposition de lignes fuyantes. On sent chez Hamidi comme chez Chirico, cet amour de l'architecture, de la construction à partir des bases plastiques, la ligne, le dessin, la même création d'espaces scéniques empreints d'étrangeté : le volume et sondant la profondeur chez Chirico en plans juxtaposés, superposés et élevés chez Hamidi.

Il est intéressant de s'arrêter sur la direction spatiale et le format des toiles chez Hamidi. Dans cette série allant de 2000 à 2008, la plupart d'entre elles sont verticales, de format 120 x 80 environ. Ainsi les formes qui ne peuvent forcément pas dépasser l'espace du tableau, s'appuient les unes aux autres, en s'aidant de la perspective afin de suggérer l'infini.

Hamidi structure l'espace en découpant des formes géométriques à angles droits : triangles, rectangles, escaliers, losanges... Sans jamais aborder les formes dans leur volume, il alterne masses verticales - toujours planes - et lignes diagonales, plans couchés et plans frontaux, aplats superposés, séparation des espaces en croix ou en dents de scie,

ajoute des damiers, mais n'oublie jamais l'effet de perspective, la fuyante dont il est question plus haut. Autant de procédés qui rompent la monotonie de la vision en des variations : au sens musical du terme, production de multiples phrases musicales par des modifications apportées à un même thème. Il est tentant de parler ici de musicalité des formes. L'œuvre dans son ensemble se déploie en plages mélodiques (chromatisme exacerbé), rythmiques verticales/horizontales, sérialité), harmoniques (équilibre des masses). Hamidi aime à citer la musique comme référent dans l'élaboration de son œuvre, soit comme source d'inspiration, soit comme traduction d'un morceau aimé. Une des œuvres antérieures, non exposée ici, rend hommage à Schubert. Dans ses propos rapportés lors d'une conversation récente, Hamidi s'exprime ainsi : « Mon but est de construire un univers de ruines architecturales qui répondent à une recherche d'harmonie ».

Pour ce qui est de la couleur, les œuvres présentées ici sont presque exclusivement réalisées à l'huile. Des couleurs apprêtées dans le commerce ou des pigments, en particulier : cuivre pur, bleu d'outremer, terre de sienne, jaune ocre, or. Il juxtapose, en camaïeu, des tons clairs sur des tons plus soutenus, qu'il recouvre parfois d'or ou de cuivre. Dans l'ensemble, le recouvrement est opaque, mais la surface est texturée, hachurée, rappelant les traces sur les murs, la mémoire du temps. L'or, symbole de lumière et de transcendance, est une référence à l'art orthodoxe qui a marqué Hamidi lors de ses premières années d'apprentissage à l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts de Paris.

Les œuvres de Hamidi nous invitent à prolonger notre perception au-delà des formes visibles, à imaginer un espace dans l'espace. Ce qu'annonce chaque toile de Hamidi, ce qu'elle fait comprendre au regard, c'est que l'espace est en nous au même titre qu'il est en dehors de nous.

On ne peut parler de l'œuvre de Hamidi sans revenir aux fondements de l'abstraction géométrique au Maroc, qui trouvent racine dans le patrimoine rural et amazigh, et qui ont été formulés par l'École des Beaux-Arts de Casablanca au début des années 60, dont Hamidi a été l'un des fondateurs, auprès de Farid Belkahia, Mohamed Melehi, Mohamed Chabâa, Mohamed Aatallah, Toni Maraini et bien d'autres.

La découverte de ce patrimoine : architecture cubique des zaouïas, façades sculpturales des Casbahs, portes gravées des greniers de citadelles, motifs prophylactiques des tapis et des bijoux, jusqu'aux disques solaires des gravures préhistoriques, tout dans les arts traditionnels est signe, abstraction, géométrisation de la cosmogonie. Des publications comme « Souffles », « Intégral », où s'exprimaient les peintres cités ainsi que Toni Maraini, Mostapha Nissabouri, Abdellatif Laâbi, ont aussi accompagné et revendiqué cette prise de conscience d'une nouvelle facette de l'identité plastique marocaine, à l'ère où seule la peinture de chevalet, figurative ou dite naïve, était admise sous la houlette du Protectorat. Consciemment, les artistes du mouvement brandissent l'enracinement géométrique propre à l'art amazigh, comme justification de leur propension au géométrique. Une tendance pas directement liée à l'abstraction occidentale, bien que celle-ci ait été une des com-

posantes de leurs années d'études en Europe.

Hamidi rappelle à juste titre, l'influence de l'ouvrage de Bert Flint publié en 1974 sur l'interprétation des signes berbères dans les tapis et tissages de l'Atlas. Des signes qu'il utilise abondamment dans ses œuvres des années 70 et 80, mais qui sont aujourd'hui à peine suggérés par quelques traits ou griffures dans un coin de la toile, la maturité de l'artiste l'ayant conduit vers l'abandon progressif d'éléments narratifs, au profit d'un vocabulaire volontairement restreint au dimensionnement de formes dans l'espace, à la création de nouveaux espaces par la couleur. Comme le dit Henri Focillon :

«Le signe signifie, alors que la forme se signifie».

| *Références*

* *Henri Focillon, Vie des formes, 1934.*

Cet auteur est abondamment cité dans le présent article en raison des liens étroits retrouvés entre sa dialectique sur les formes et le langage plastique de Hamidi.

Oeuvres



Sans titre
1961
Huile sur toile



Sans titre
1961

Huile sur toile
50 x 100 cm

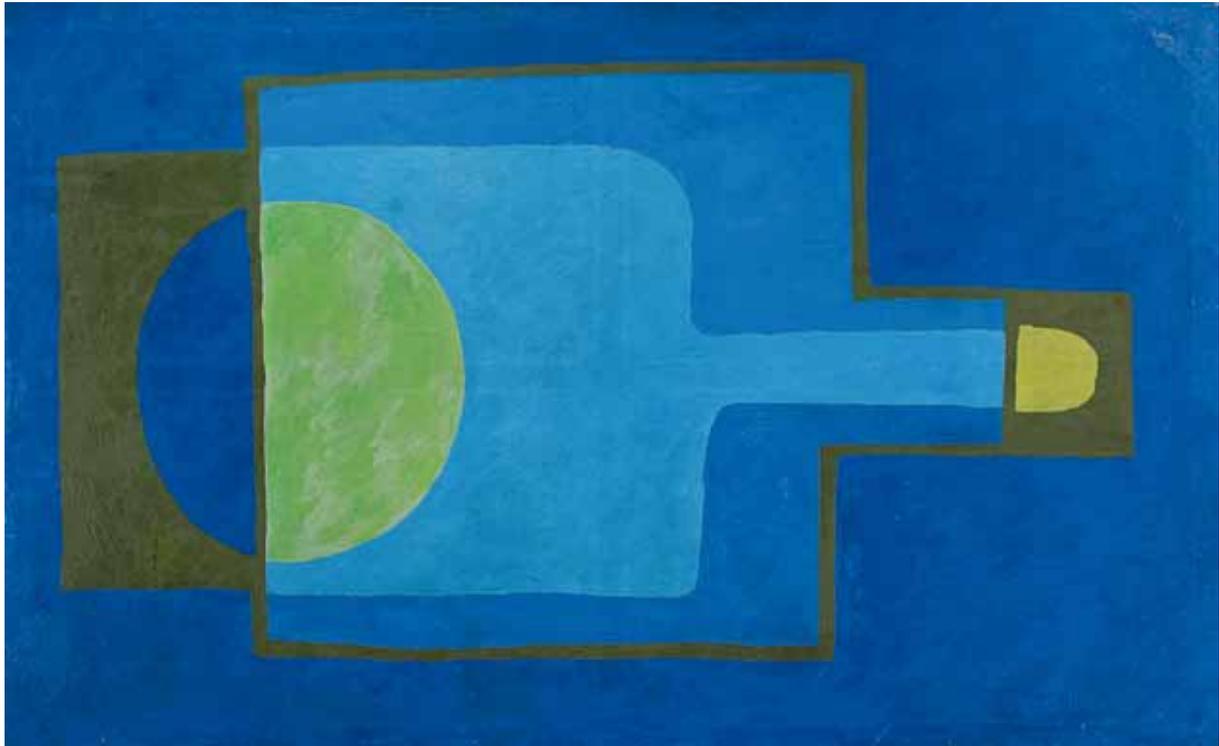


Sans titre
1963
Huile sur toile
64 x 45 cm



Sans titre
1969

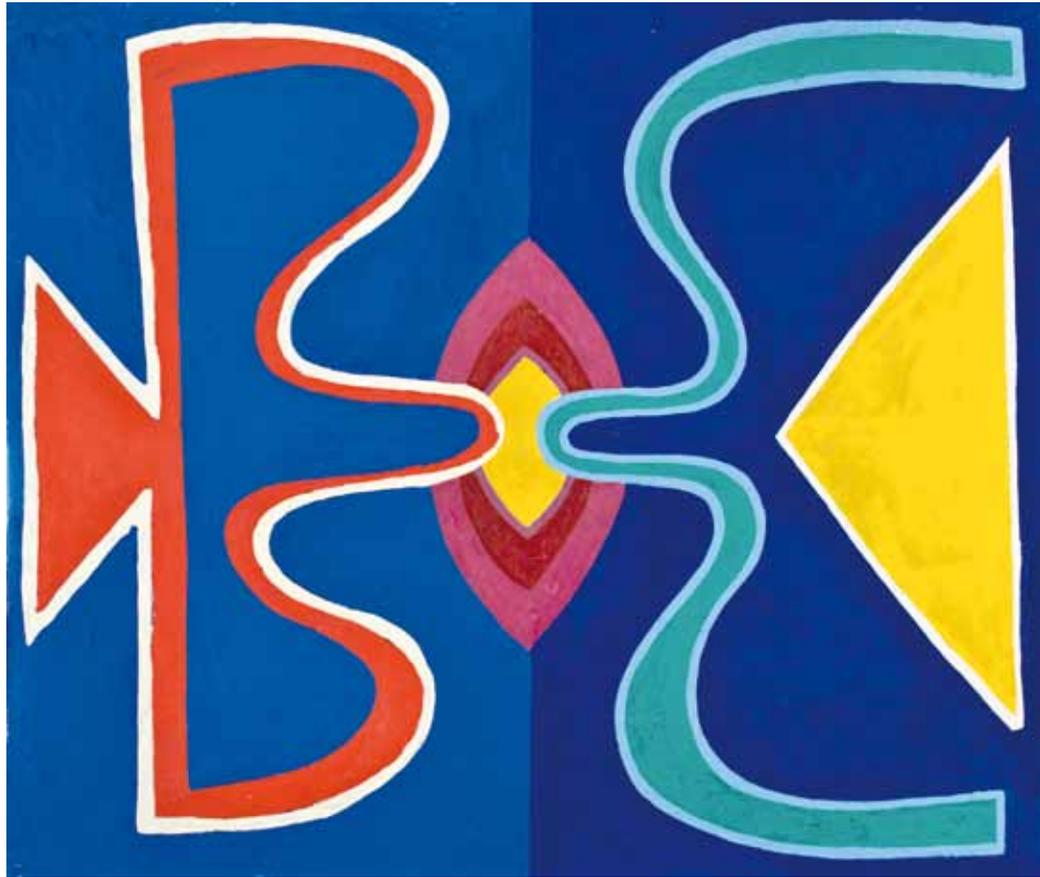
Huile sur toile
89 x 139 cm



Sans titre
1969
Huile sur toile
100 x 160 cm



Sans titre
1968
Huile sur toile
71 x 100 cm



Sans titre
1970

Huile sur toile
90 x 120 cm



Sans titre
1970
Huile sur panneau
100 x 65 cm



Sans titre
1970
Huile sur panneau
104 x 74 cm



Sans titre
1971

Huile sur panneau
101 x 71 cm



Sans titre
1971

Huile sur panneau
100 x 65 cm



Sans titre
1971
Huile sur panneau
100 x 65 cm



Sans titre
1971
Huile sur panneau
80 x 61 cm

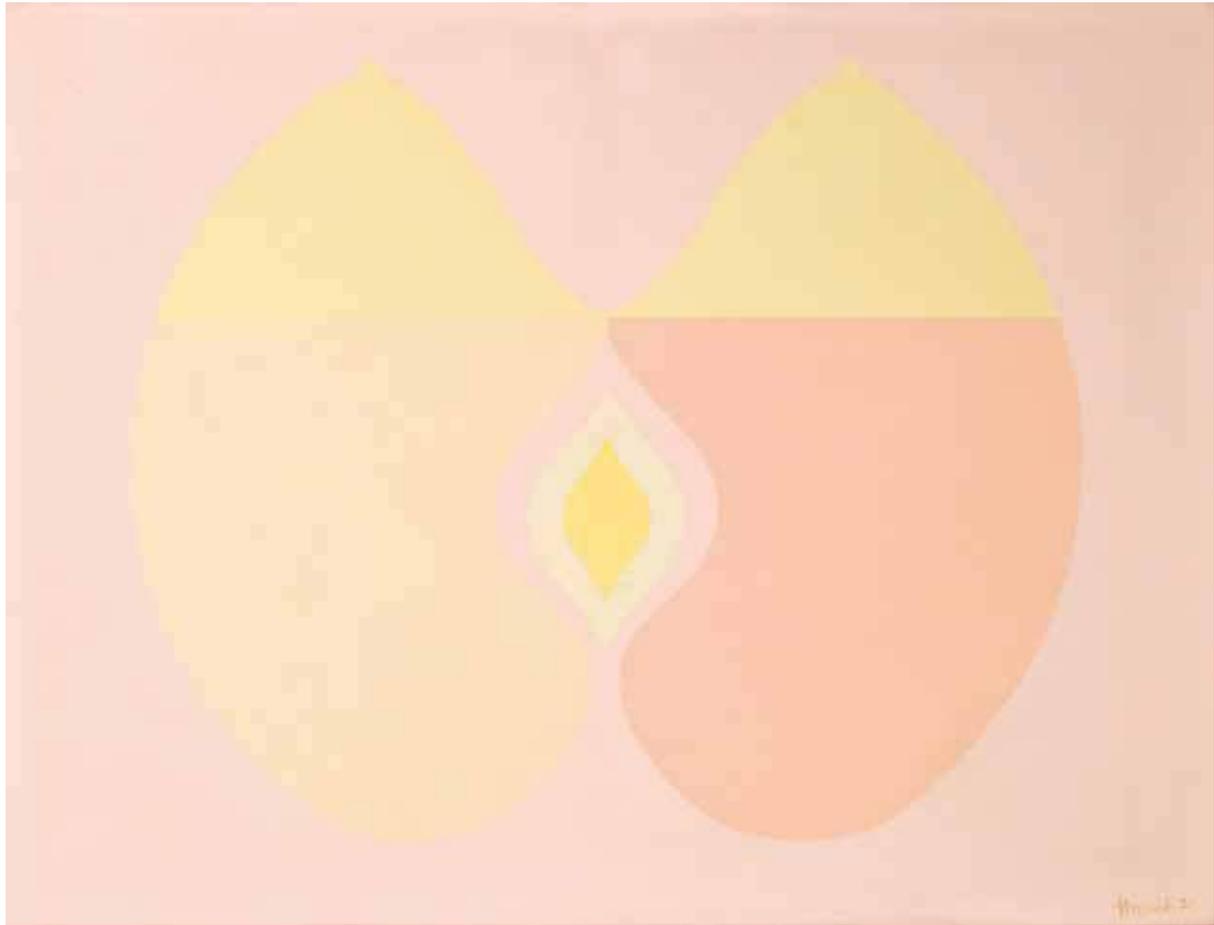


Sans titre
1971

Huile sur panneau
99 x 64 cm

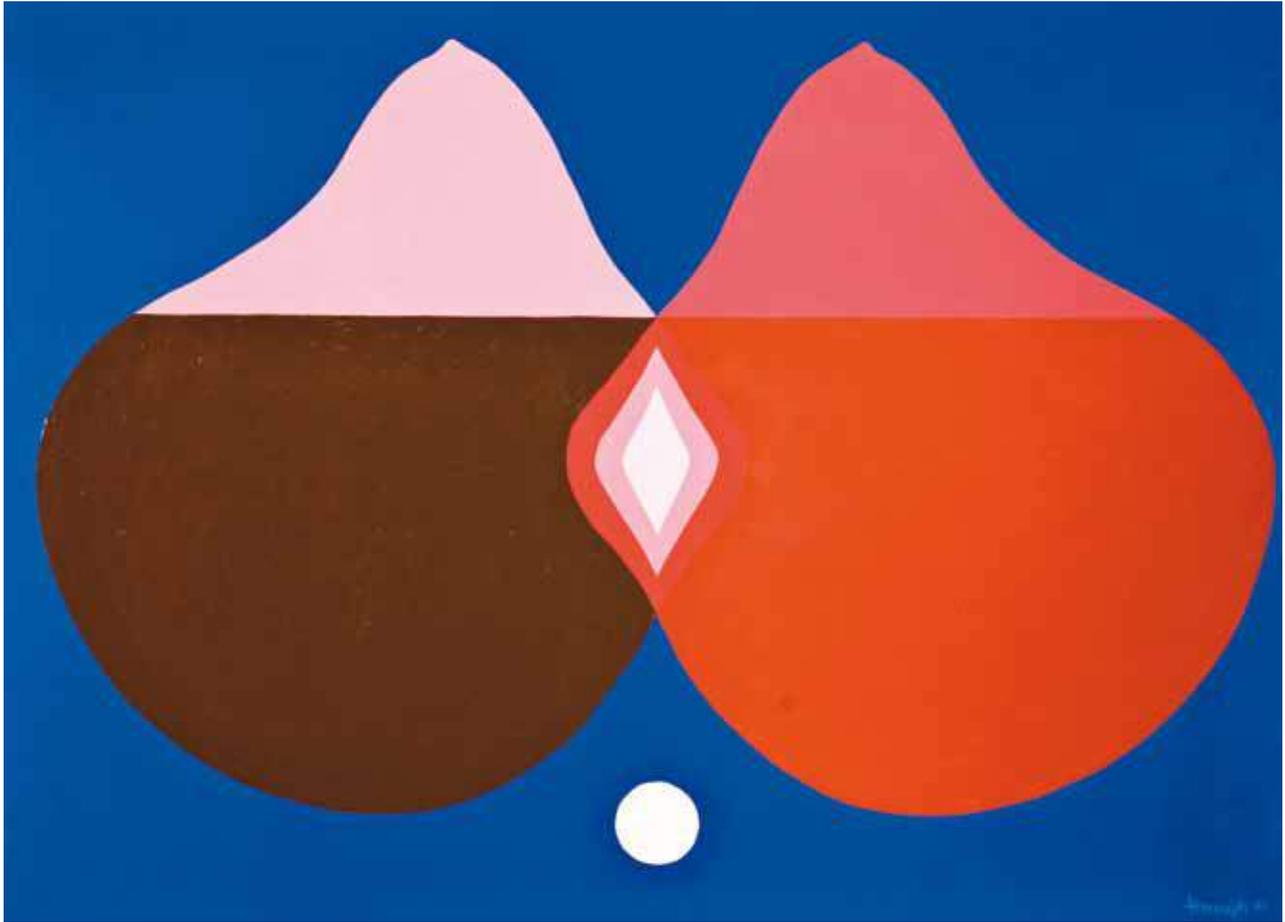


Sans titre
1971
Huile sur panneau
71 x 100 cm

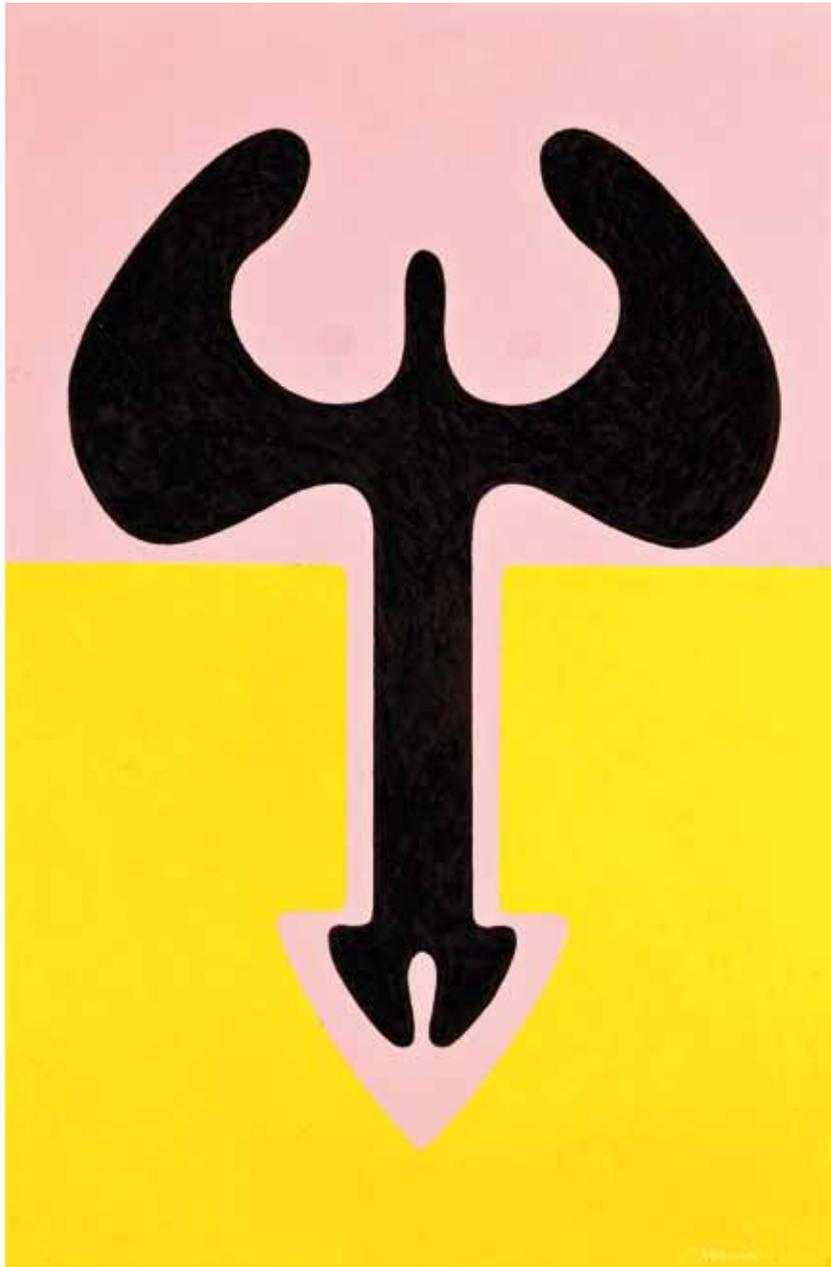


Sans titre
1971

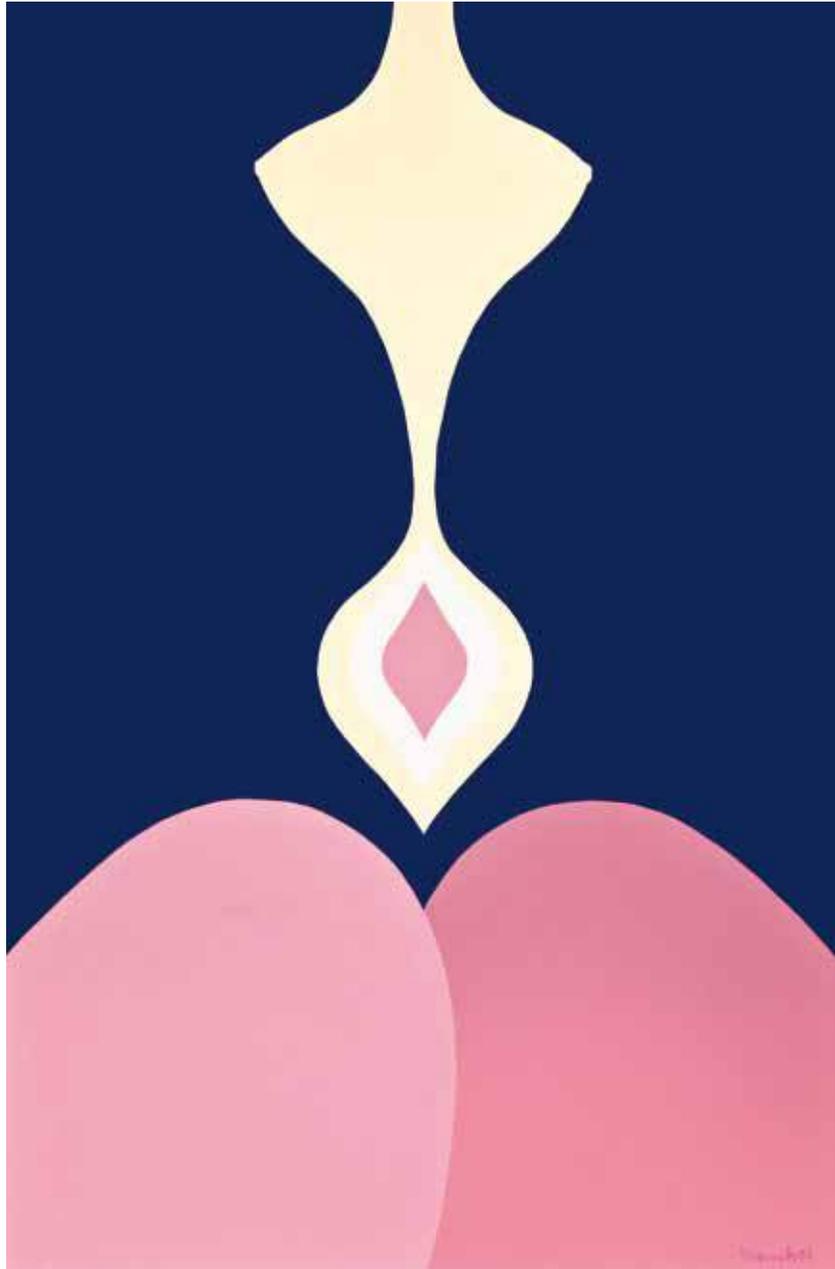
Huile sur panneau
71 x 101 cm



Sans titre
1971
Huile sur panneau
67 x 107 cm



Sans titre
1971
Huile sur panneau
100 x 65 cm



Sans titre
1971
Huile sur panneau
102 x 72 cm



Sans titre
1971
Huile sur panneau
101 x 71 cm

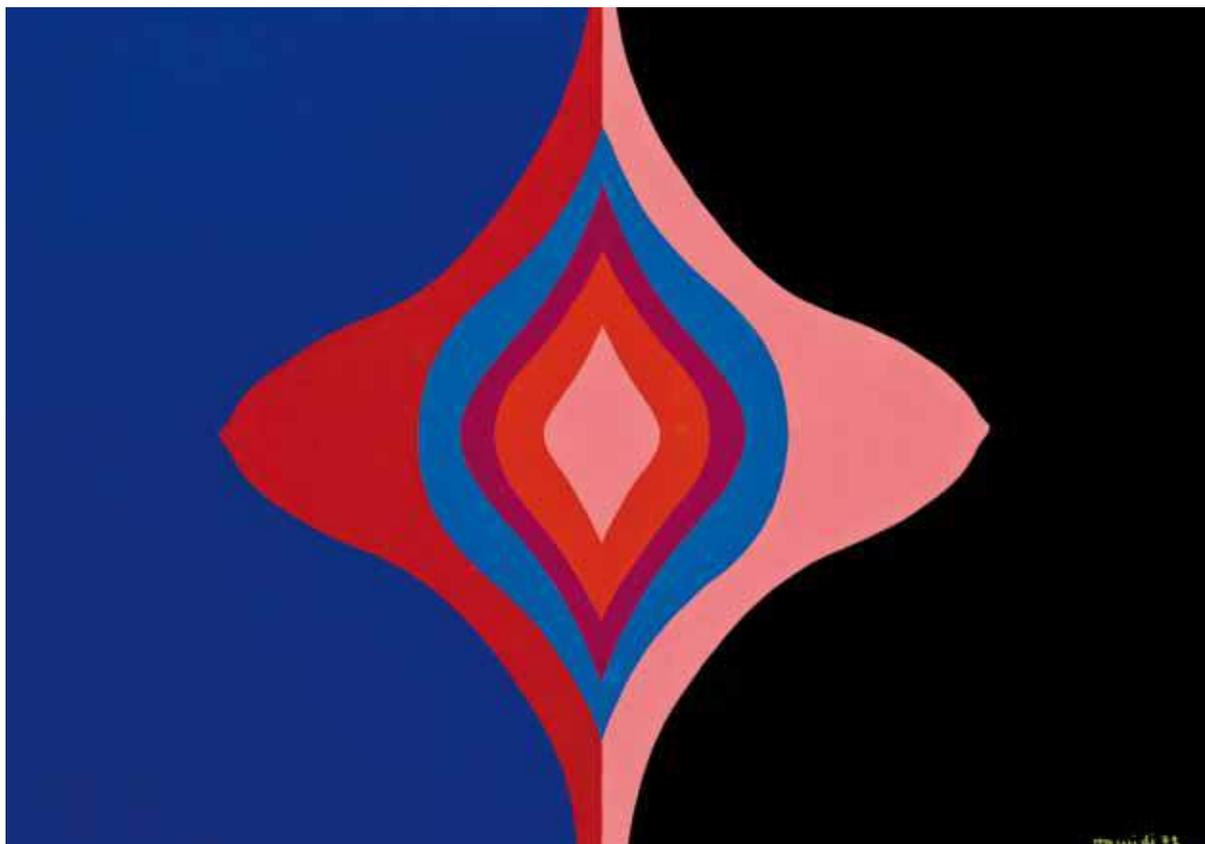


Sans titre
1971

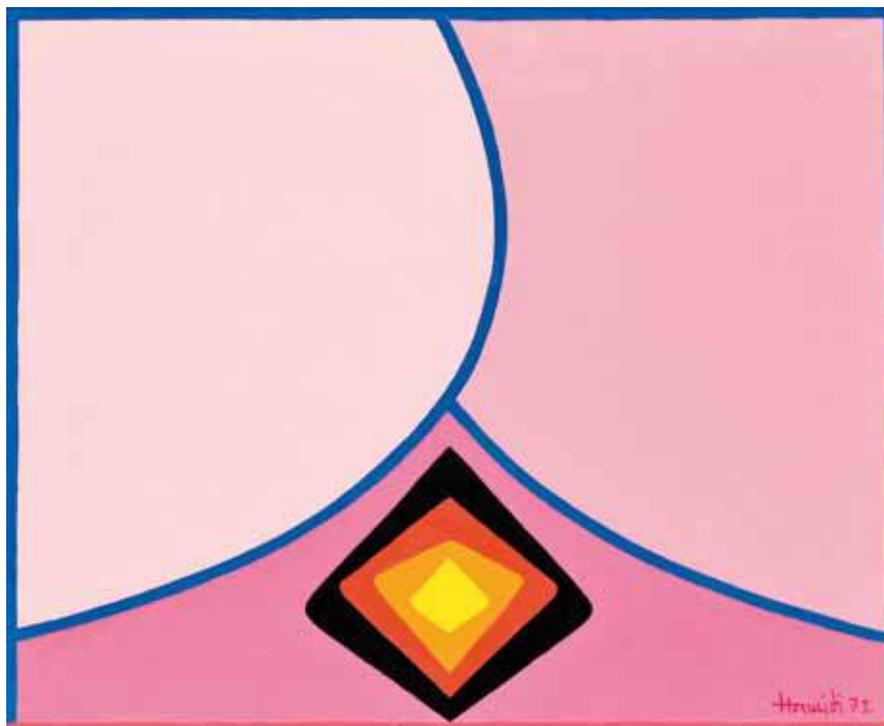
Huile sur panneau
94 x 57 cm



Sans titre
1971
Huile sur panneau
102 x 72 cm

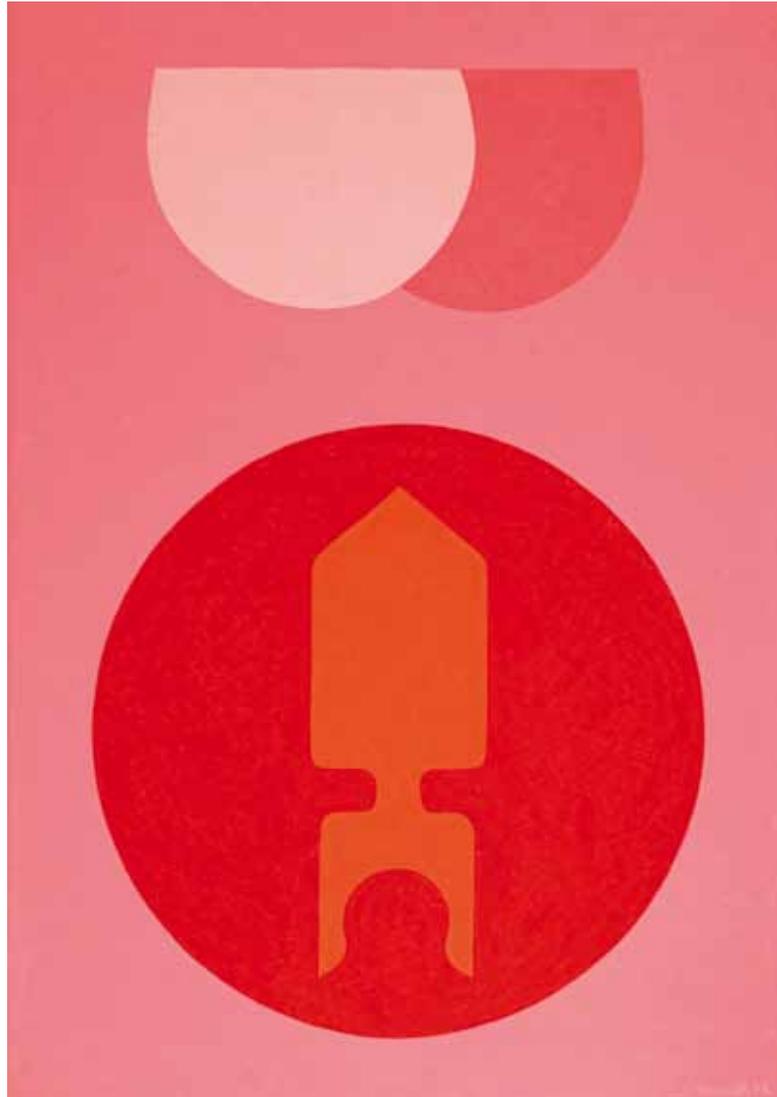


Sans titre
1972
Huile sur panneau
71 x 101 cm



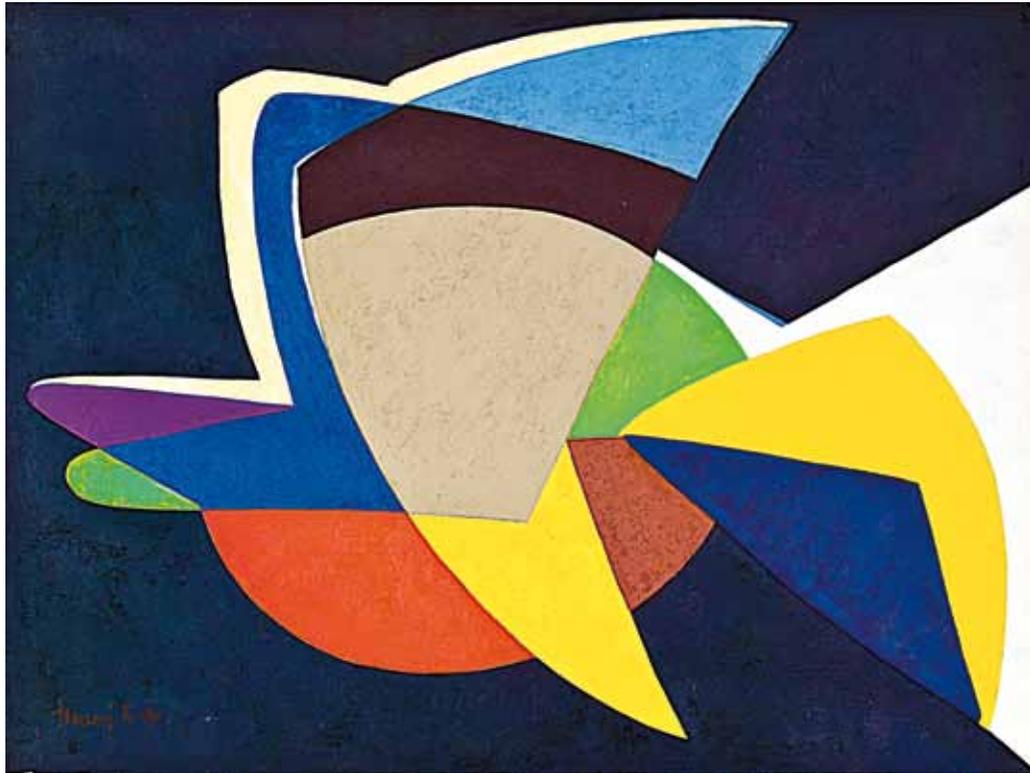
Sans titre
1972

Huile sur panneau
46 x 57 cm



Sans titre
1972

Huile sur panneau
100 x 71 cm



Sans titre
1980

Huile sur panneau
50 x 66 cm



Sans titre
1981

Huile sur panneau
74 x 94 cm



Sans titre
1960
Huile sur panneau
50 x 66 cm



Sans titre
1981
Huile sur panneau
99 x 129 cm

Toute sensation fait remonter à la surface de la conscience un schéma mental oublié, un signe correspondant à une impression déjà éprouvée. Ce qui permet de classer ce signe dans un ensemble thématique de la mémoire et par conséquent de le reconnaître et de l'accepter. Déchiffrer un message, c'est percevoir une forme symbolique.

Le symbole est donc un des fondements de la communication humaine, car tout homme utilise journallement la symbolique sans le savoir. Il n'y a donc pas là un domaine réservé ou occasionnel, mais une pratique quotidienne où le rôle du symbolisme consiste à exprimer n'importe quelle idée d'une façon qui soit accessible à tout le monde. Les symboles les plus lointains occupent encore leur place dans la vie des hommes. La mutation des signes universels, notamment dans le domaine des mythes, montre leur liaison fonctionnelle.

Le recours à l'art animiste africain ou à toutes formes de création utilisant le symbole et le signe comme langage graphique, n'est nullement une tautologie, une répétition, mais au contraire une transcendance. Les deux formes de langage plastique et iconique se conjuguent, fond et forme se coopèrent pour former une entité.

L'œuvre se démarquant de l'esthétique gréco-romaine, les arts dits primitifs ont, en plus, le privilège de garder intacts les liens que tisse l'art avec le sacré. Le divin, en d'autres mots la projection de l'humain sur le monde, l'art étant l'enfant

prodige de la religion, de la croyance en général, une sorte d'accomplissement. En remontant aux sources premières, on remonte ainsi à l'essence de la forme artistique, quitte même à aller jusqu'à la trace que l'homme a posé sur la paroi d'une caverne, sa main, premier signe de la conquête du monde, d'une présence affirmée.

L'emploi de la perspective musulmane, réduit la lecture au niveau du support, et par la même rend l'image plus conotative que dénotative, plus polysémique que monoscénique, se démarquant ainsi de la perspective dite «réelle» issue de la renaissance européenne et où l'abus de l'illusion optique réduit l'œuvre à une copie de la nature, et sa lecture à un décodage à sens unique.

Le symbole offre la possibilité de conjuguer fond et forme, une forme plastique, synthétique, contient en elle-même un langage pluriel, un large éventail de possibilités d'exploitation graphique et sémiologique. Chaque symbole renferme en lui-même une énergie inépuisable charriée par des siècles de pratiques artistique et mystique conjuguées. Chaque forme symbolique réveille en nous des sentiments latents mais combien profonds. Elle enregistre sous l'entrelacement des lignes, les concepts universels qui régissent nos rêves, notre inconscient le plus profond, le plus actif.

La couleur opère au même degré que la forme, chaque couleur est investie d'une énergie différente et perçue différemment. Elle renferme

et concrétise aussi une pluralité de mythes, de symboles et de concepts.

Ainsi, forme, couleur, signification entrent en osmose et comme en art et partout d'ailleurs, la somme des parties ne fait pas le tout, il y a un travail d'organisation. Dans une organisation même (composition) d'autres concepts déroulement vont entrer en jeu, centralité, symétrie, alternance, enroulement sont autant de principes mythiques universels. C'est à ce niveau que s'insère ma démarche. Etant un peintre arabo-musulman, africain, ma culture reste imprégnée par des valeurs morales et esthétiques basées essentiellement sur le symbole porteur des concepts les plus latents. Je cherche une synthèse de l'art Arabo-musulman qui est un art à la fois abstrait géométrique et symbolique.

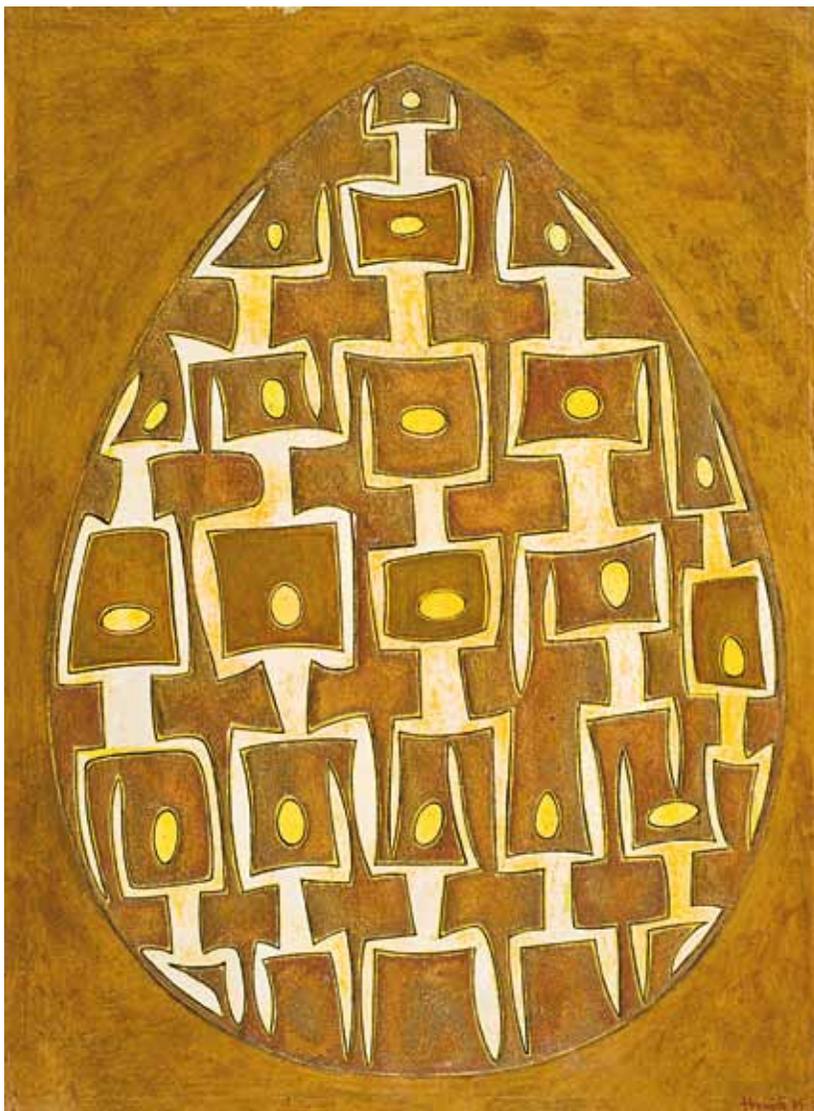
De même que cet occident extrême de l'art arabe qu'est l'art du Maghreb se trouve à l'insertion des courants venus de l'orient et de l'Afrique Centrale, ma recherche va se situer entre l'esthétique Arabo-musulmane et l'esthétique Africaine.

Cette recherche ne m'empêche aucunement de m'ouvrir aux autres formes esthétiques qu'elles soient occidentales ou orientales. Car il y a des principes, personnalisés dans certains symboles, qui sont propres à toutes les civilisations passées ou présentes. Ils se manifestent chez tous les hommes de l'Océanie en passant par les Amériques jusqu'à l'Afrique et l'Asie.

Je cite à titre d'exemple la redondance du carré où j'insère certains signes promus au rang de symboles. La forme même du support suggère dans son découpage cette idée : le carré étant le symbole de la terre où vient s'inscrire l'empreinte de l'homme, le carré est aussi le chiffre 4 lui-même symbole terrestre. Il désigne la manifestation du verbe dans

les quatre directions de l'espace, les 4 éléments, les 4 saisons, les 4 âges de la vie, les 4 tempéraments, les 4 vérités, les 4 livres sacrés, les 4 semaines, les 4 plans de l'espace. Même le symbole « بركة محمد » comporte des mots en quatre lettres, et le mot dieu ou « الله » a aussi 4 lettres, le 4 est le multiple du nombre 2, la paire, exprime dualité la polarité, la sexualité, la division de l'unité en masculin et féminin actif et passif, yin et yang. Le 4 c'est le carré mais aussi la croix, non la croix romaine des basiliques mais plutôt grecque ou tout simplement la rencontre d'une ligne verticale et d'une autre horizontale : actif et passif, la croix c'est aussi la lumière schéma élémentaire d'une étoile, leur insertion engendre le 5 comme étant l'union du vertical et de l'horizontal c'est-à-dire de tous les contraires, c'est le symbole de l'étain vital, le pentacle, la sphère, la matière et la vie, ce sont les 5 sens, les 5 doigts de la main symbole de protection, le nombre d'or. Le 6 symbolise la complémentarité des contraires, l'interpénétration de deux triangles, principes mâles et femelles, analogue au Yan et au Ying. C'est la neutralisation de deux forces contraires, élément très usité dans l'arabesque musulmane.

Ceci n'est qu'une mise au point, car j'estime que ma peinture se suffit d'elle-même et de ce fait ne nécessite pas un support théorique en plus de celui incarné dans l'œuvre. Une forme d'écriture ne peut et ne doit «expliquer» une autre forme d'écriture. Le dialogue entre le spectateur et l'œuvre ne doit être épuisé. Un discours risquerait de rompre cette constante, en canalisant sur une seule lecture. Une approche trop intellectualisée risquerait de faire écran entre l'œuvre et le spectateur et ce dernier la ressent comme une rupture de communication.



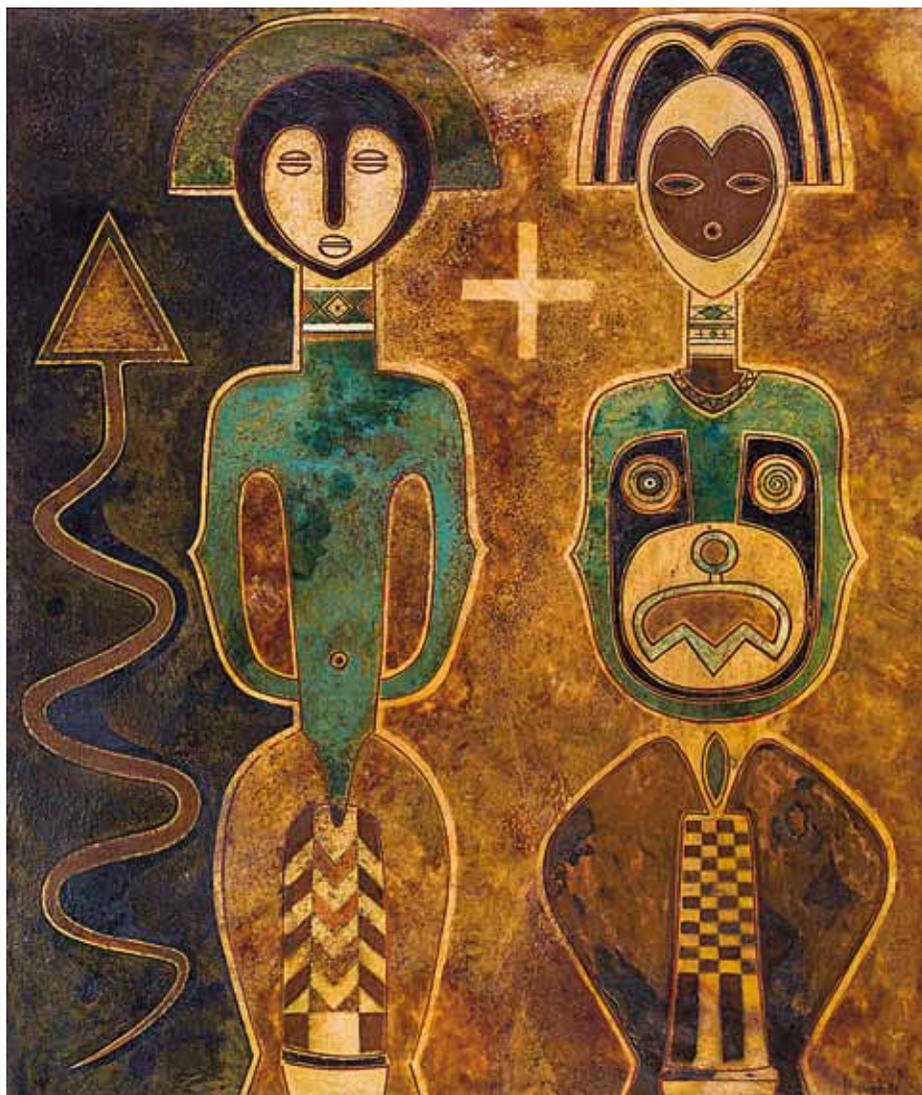
Sans titre
1975

Technique mixte sur bois
77 x 57 cm



Sans titre
1980

Technique mixte sur toile
71 x 200 cm



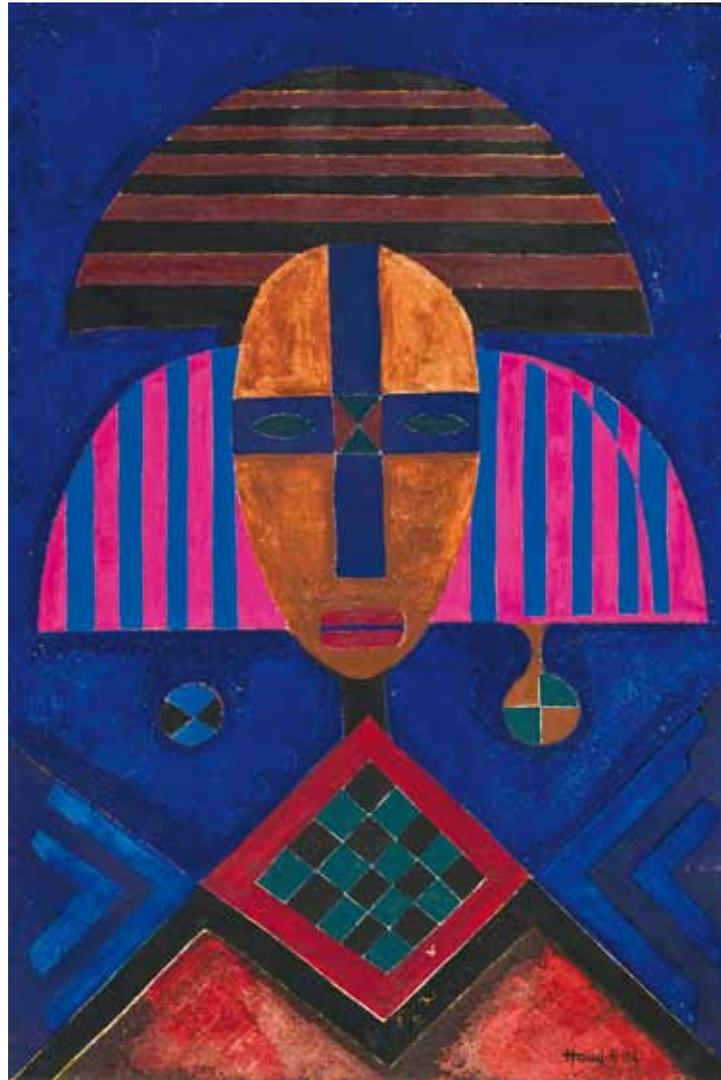
Sans titre
1981

Technique mixte sur peau
100 x 85 cm



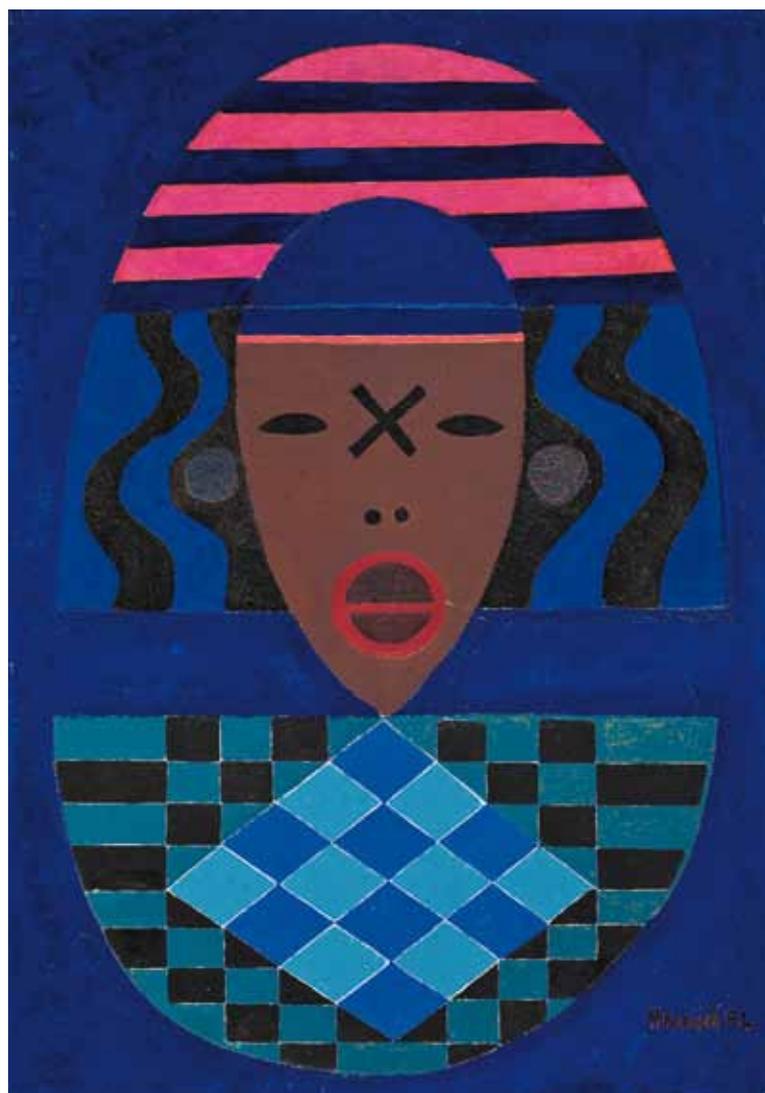
Sans titre
1982

Technique mixte sur peau
100 x 71 cm



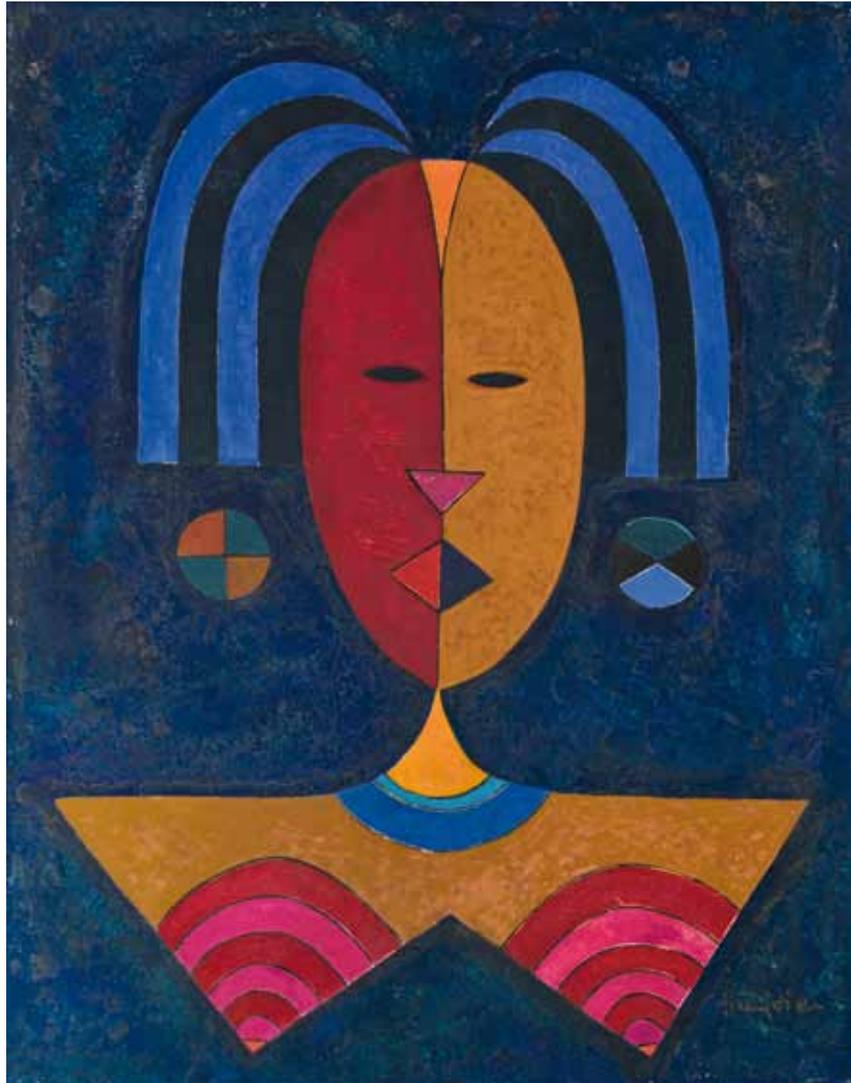
Sans titre
1984

Technique mixte sur bois
98 x 65 cm



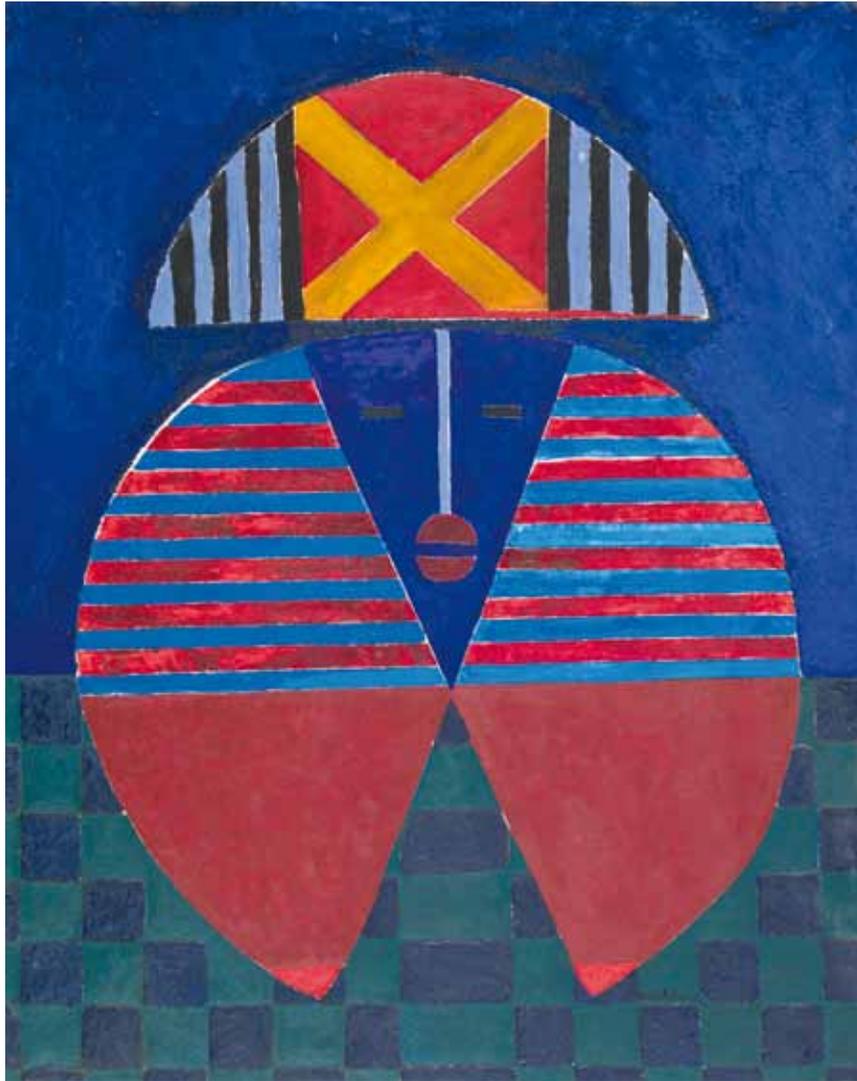
Sans titre
1984

Huile sur panneau
91 x 63 cm



Sans titre
1984

Huile sur panneau
91 x 73 cm



Sans titre
1984

Technique mixte sur bois
100 x 80 cm

Mohamed Hamidi

| Jean Tur - 1985

Hamidi tente audacieusement une très délicate synthèse : celle de l'Art figuratif Africain, art magique et animiste, et de l'Art Islamique, qui est un art abstrait géométrique, spiritualiste.

De même que cet Occident extrême de l'Art Arabe qu'est l'Art du Maghreb se trouve à l'intersection des courants venus de l'Orient et de l'Afrique Centrale, la recherche de Hamidi veut se situer entre l'Esthétique Arabo-islamique et l'Esthétique Africaine.

C'est là une tentative courageuse, puisque difficile en soi ; et pleine d'intérêt, comme toute synthèse l'est en principe.

Maître de son vocabulaire géométrique, de ses signes symboliques, de toutes les formes qu'il a élaborées au cours de ses recherches antérieures, Hamidi s'engage à fond, cette fois, dans la mise en œuvre de ses formes au sein de compositions étranges, où elles vont se trouver confrontées aux figures, aux silhouettes, de l'hiératisme figuratif africain.

Expressionnisme, austère par ses lignes, mais violent et riche, au contraire, en ses matières et ses couleurs, ce style, sans concessions à la facilité et aux habitudes de la vision, se propose comme un mode hermétique, complet, fermé sur

lui-même, où la présence humaine s'évoque (parmi les jeux de fond et les semis de motifs abstraits) par des sortes de silhouettes assises ou debout, toutes frontales et obsédantes.

Le spectateur ne peut rester en dehors de ce monde spirituel où les formes et les couleurs émettent des ondes énergétiques propres à l'œuvre du peintre Hamidi.

Le monde onirique de Hamidi est basé sur des sigles, mystérieux scandant ses toiles.

Mais le royaume où se meuvent ces idoles, ces mages, ces chantres de rites inconnus, c'est avant tout celui de la peinture.

Alentour, au delà des personnages, une matière proprement picturale s'éploie, aux teintes de cuivre, d'ambre, d'or vieilli. La couleur est le domaine de prédilection de ce peintre aux pratiques d'alchimiste.

Monde de symboles traduits en schémas linéaires et en somptueuses teintes, «L'archipel Hamidi» s'étend sur une mer aux violets profonds, aux outremer, aux pourpres de velours ancien. Conçu, comme toute structure esthétique, pour saisir et envoûter le regardeur, il y réussit vraiment et hantera désormais ses souvenirs.

Dans la nuit opaque des mémoires, Mohamed Hamidi

| Claude Michel Cluny - 1987

L'un des pouvoirs du peintre est de retrouver les signes que les mots n'ont pas épuisés et n'épuisent pas. Il les décèle dans la poussière du temps, dans la nuit opaque des mémoires, dans la diaspora des cultures et l'espace qui a séparé les hommes. Il les redécouvre, en tant qu'écriture intime et nécessaire. Il en connaît le sens et la symbolique voilée. Ils sont ses repères, les jalons précis et précieux de sa pensée. Ils lui sont d'autant plus chers qu'il sait qu'ils appartiennent à l'homme d'où qu'il vienne, où qu'il soit. Les signes dessinent la chaîne antique avec laquelle l'artiste nous rattache au sacré. Quelle que puisse être notre croyance ou notre absence de foi l'art demeure notre arme la plus pure contre le triomphe du néant.

Mais le pouvoir du peintre doit posséder la force de la prière, et s'imprégner de sa sereine inquiétude. Le très beau talent de Mohamed Hamidi rééquilibre la symbolique par la sensibilité, la rigueur par la singularité. Osmose arabo-africaine superbe, son travail patient aimante jusqu'aux signes, jusqu'aux formes en sommeil à l'extrême limite du champ. Parce que tout créateur véritable nourrit son œuvre même de ce qui lui est étranger. Parce que la symbolique décalque partout ses mystères essentiels et transparents.

Ce ne sont pas les intentions qui font le prix d'une œuvre, mais l'accord profond du sens et de l'expression. Des mandalas indiens à l'apparente naïveté de Klee la voie d'une représentation symbolique du Monde prouve son étonnante richesse. L'Islam, s'il n'a pas strictement toujours et partout refusé l'explicite référence au vécu, a doté ses artistes d'une incomparable aptitude à fonder d'un seul trait le signe et le sens, le verbe et la beauté de l'écriture. Hamidi a su en respecter l'héritage. Il lui ouvre cet autre chemin, là où les signes anciens font vivre des formes nouvelles

Hamidi rencontre de l'art islamique et de l'art negro-Africain

| Mohamed Khair-Eddine - 1987

Peinture élaborée s'il en est, œuvre récente du peintre marocain Mohamed Hamidi retrace une aventure spirituelle d'une densité remarquable. Le trait est sûr, les courbes parfaites ; les masses géométriques réinvestissent une charge de mémoire aussi vieille que les plus anciens dessins jamais exécutés par la main de l'Homme. Aussi loin que l'on remonte dans le passé, on réapprehende ici les traces d'une poussée vitale qui se voudrait libératrice, car si nos ancêtres avaient découvert l'art, le mouvement et la puissance attractive des couleurs, c'était pour briser leur prison animale. En cela, ils se différenciaient nettement des autres anthropoïdes. Voilà pour l'essentiel, mais ce qui fait la nouveauté des toiles actuelles de Hamidi, c'est cette propension à unir ce qui paraissait à bien des artistes inconciliable. Et, de fait, Hamidi tache, et il y réussit on ne peut mieux, de concilier l'Art Arabe et l'Art Africain, d'où ces masques extrêmement proportionnés, ces attitudes hiératiques qui ne manquent pas de nous mettre en présence des déités animistes et, apport typiquement musulman, ces traits d'une singularité quasi symbolique et ces tons où le fantasmagorique et le réel se complètent avec une rare sûreté. Qui a déjà vu des sculptures nègres en bois d'ébène et

des miniatures orientales peut-être d'emblée saisi par les rapports intimes que ce peintre a su introduire entre ces deux civilisations que l'on aurait tout d'abord cru antinomiques. C'est sans doute l'aspect le plus original de sa peinture. Nous lui avons donc posé des questions à ce sujet. Il nous a répondu le plus spontanément possible.

Jeune AFRIQUE - Hamidi, ce que tu exposes actuellement à la galerie Alif Ba de Casablanca est une nouvelle manière, mais on y décèle l'ancienne empreinte du peintre.

HAMIDI - Il s'agit là d'une technique très ancienne qu'employaient autrefois les moines orthodoxes. Elle date de plusieurs siècles. A Paris, j'avais fait la connaissance d'un égyptien spécialiste en restauration de fresques et d'icônes égyptiennes. Quand je lui avais dit que mon ambition était de peindre des fresques, il a souri et m'a vivement conseillé de me rendre à Rome pour apprendre le métier. Cependant, j'ai dû travailler avec lui durant une année au Louvre et ce n'est que plus tard que j'ai été en Egypte pour étudier de très près l'art égyptien

J. A. - Par conséquent, toutes ces nouvelles toiles

constitueraient, une fois assemblées une immense fresque ?

H. - Assurément. Mais ce travail a plutôt pour but ultime de lier l'art Arabe à l'Art Africain. Il va sans dire malgré tout que chacune de ces productions possède sa propre autonomie, bien qu'il soit impossible de les dissocier. Elles font toutes parties du même cycle.

J. A. - As-tu déjà visité l'Afrique noire? Je crois qu'à Dakar ou dans toute autre capitale subsaharienne, on s'intéresserait beaucoup à ta peinture.

H. - Non. Mais je songe y aller un jour. Je m'y rendrais sans doute dans le cadre d'une exposition. J'aimerais aussi voir sur place ce qui se fait en matière d'Art Africain. Il ne faudrait pas, en effet, se contenter de ce qui s'observe dans les musées ethnologiques d'Europe. Oui, ce voyage est une nécessité.

J.A.- On remarque dans ta production actuelle des figurines qui s'apparentent assez fidèlement aux représentations sculptées des anciennes divinités africaines. Connais-tu bien l'histoire de l'animisme africain?

H. - J'ai lu certaines choses là-dessus... et il se pourrait bien qu'il y ait chez moi un peu de cet animisme. Je suis un mystique, mais lorsque j'ai vu en Europe certaines de ces figurines en bois, je n'ai considéré que leur côté esthétique. Chez les Africains, la représentation des divinités tutélaires se fait par l'image et la danse ; chez nous, en revanche, elle implique, d'autres dimensions, elle procède d'un autre langage comprenant notamment des signes

symboliques. Dans une de mes toiles apparaît en filigrane la concordance qui existe entre ces deux modèles de représentation ; exemple le masque Africain et la main ouverte, tous deux censés protéger du mauvais sort ; la main, mais aussi le signe de la croix qui figure également dans ma peinture, représentent à eux seuls le chiffre cinq (5) qui est un nombre protecteur.

S'y ajoute le carré qui est d'ordre magique. Tout le monde sait que la Kaaba est carré, que l'année a quatre saisons, comme le carré a quatre côtés ; 1 mois quatre semaines ; la lumière des astres et les gemmes dégagent quatre points lumineux qui ressemblent étrangement à une croix.

J. A. - Ton univers est loin d'être inquiétant. Au contraire, on y trouve une grande sérénité, celle du rêve mais aussi celle d'un véritable aboutissement.

H. - C'est ma croyance, en l'Homme, en tant qu'élément bénéfique qui veut cela. Pour moi, il représente un trait d'union entre la volonté divine et le monde. Lorsque je parle de l'Homme, je pense surtout à la lumière décrite plus haut. Tout artiste a sans doute la même préoccupation que moi. Il s'agit de laisser une étincelle de vérité à ceux qui viendront après nous.



Sans titre
1984

Technique mixte sur bois marouflé
63 x 45 cm



Sans titre
1984

Huile sur panneau
64 x 49 cm

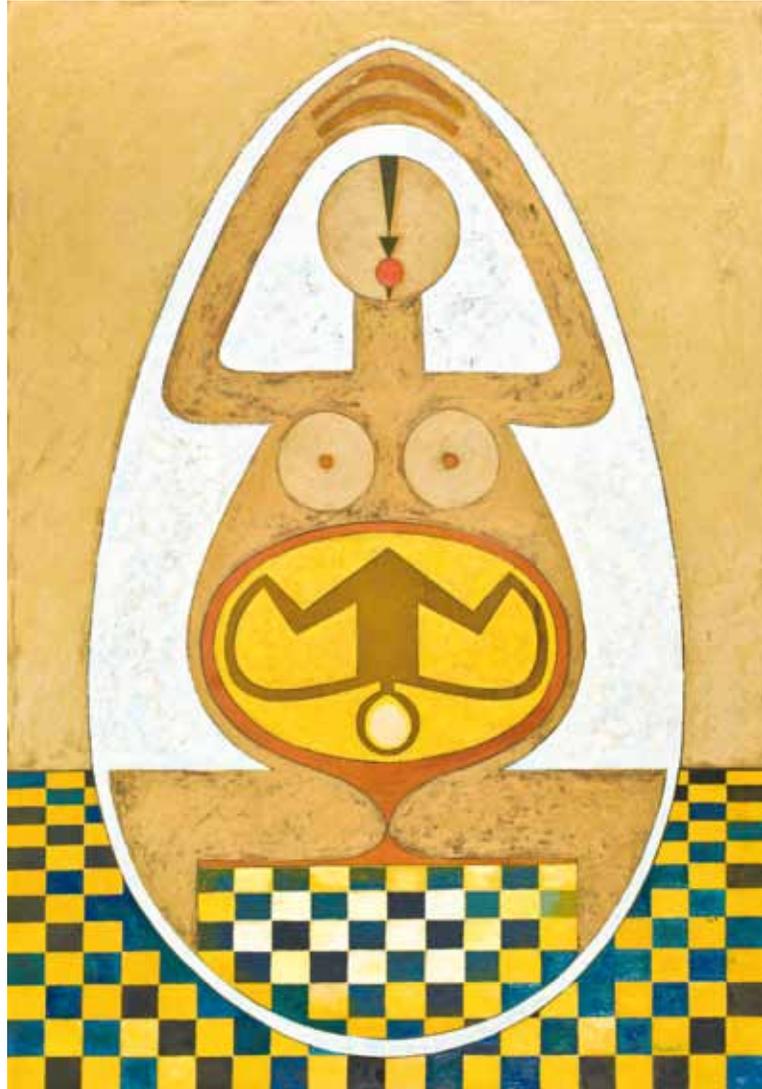


Sans titre

1984

Technique mixte sur bois marouflé

64 x 48 cm



Sans titre
1984

Huile sur toile
140 x 100 cm



Sans titre
1985

Technique mixte sur peau
100 x 105 cm



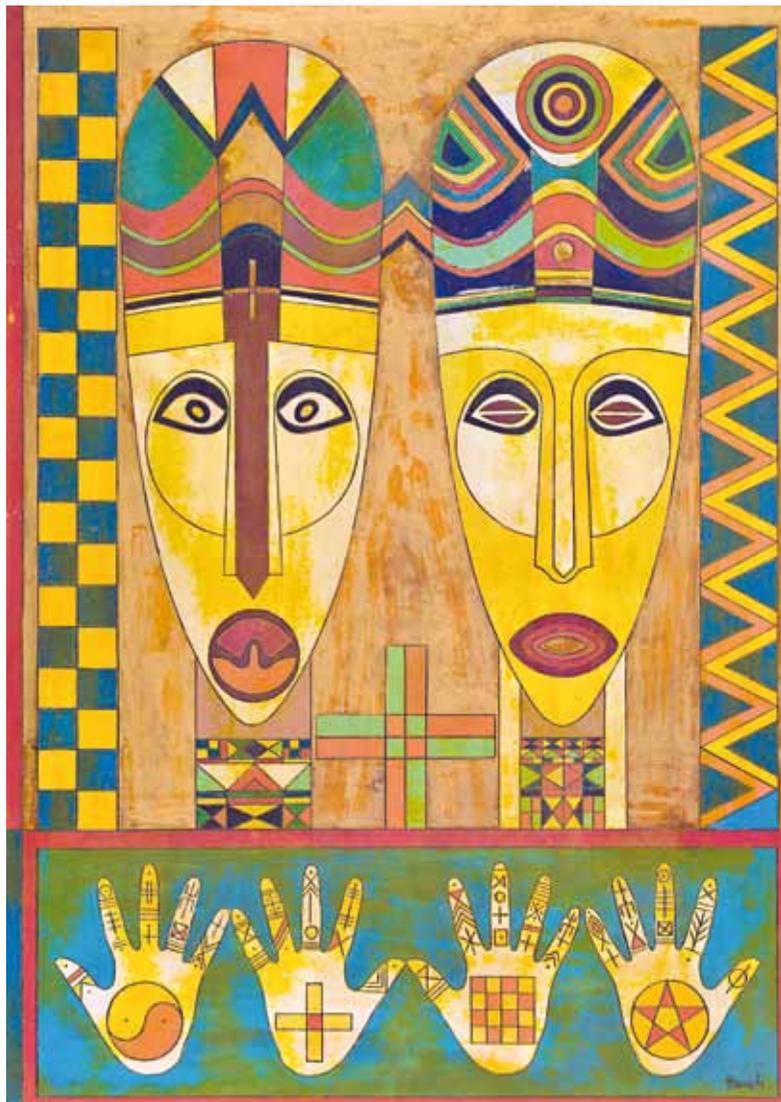
Sans titre
1984

Technique mixte sur peau
120 x 85 cm



Sans titre
1985

Technique mixte sur peau
100 x 131 cm



Sans titre
1988

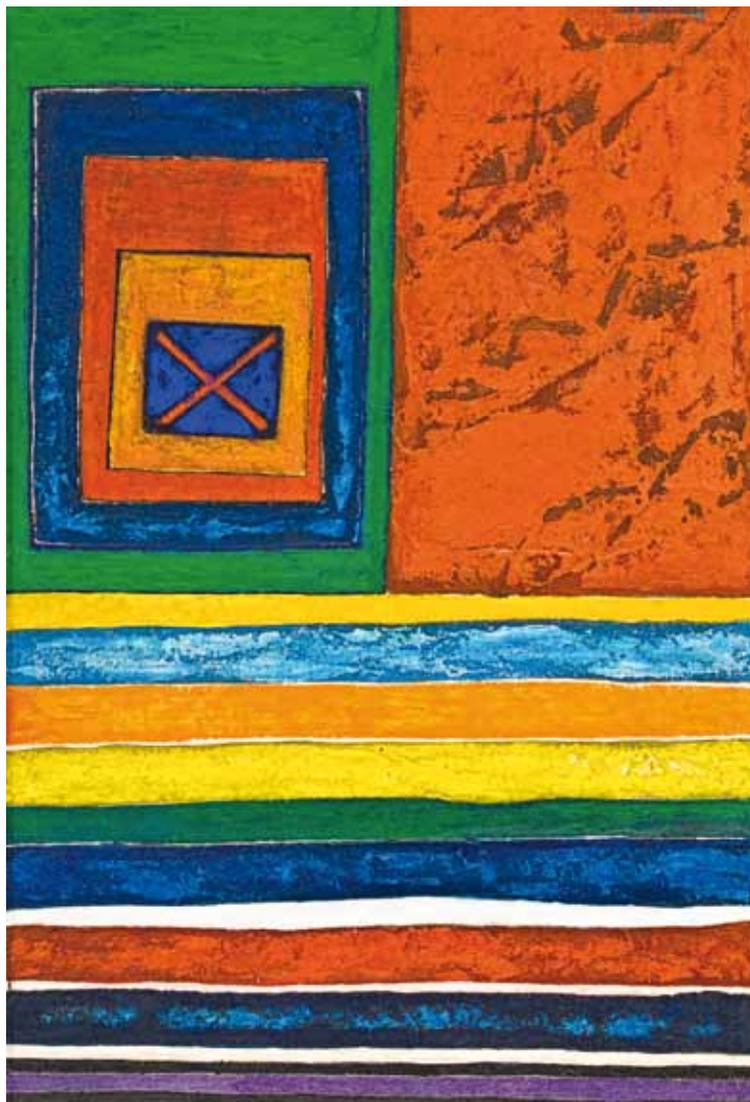
Huile sur toile
100 x 80 cm

| Par Mohamed Hamidi - 1994

Le silence impose le vide et génère le plein.

Il faut puiser, non dans le visible, mais plutôt dans
L'inférieur
Chercher à fixer l'indicible : ce qui au fond de nous
Prend forme.
L'espace pictural dès qu'il atteint son autonomie
N'est plus ce qu'il cerne visiblement ;
il est en lui-même articulation,
Affirmation d'une réalité d'un ordre différent ;
une réalité sensible.
C'est l'élaboration d'un espace où le silence est fécond,
Un espace dans lequel forme et fond deviennent
Une seule et même unité,
Où la couleur génère l'espace.
Chaque forme alors s'y définit,
Autant par rapport aux autres qu'à elle-même.
Les fragments de mémoire se voilent
Les uns après les autres
vibrent de leur union,
Souvenirs et mémoire de permanence.

Tout homme doit avoir sa part de silence, pour retrouver son espace de liberté.



Sans titre
1990
Huile sur toile
76 x 52 cm



Sans titre
1990
Huile sur panneau
76 x 53 cm



Sans titre
1990

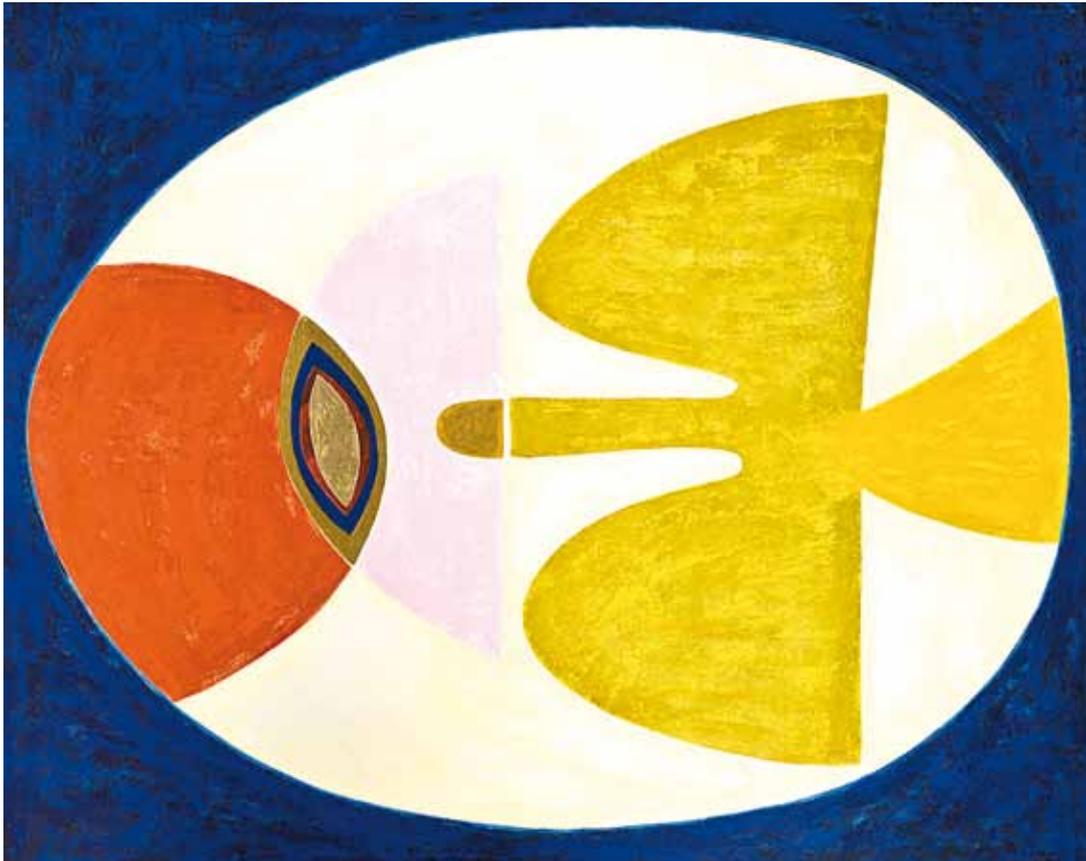
Huile sur panneau
66 x 53 cm



Sans titre
1993
Huile sur toile
120 x 150 cm



Sans titre
1993
Huile sur toile
90 x 70 cm



Sans titre
1994
Huile sur toile
120 x 150 cm



Sans titre
1995

Huile sur toile
110 x 140 cm

A Hamidi

| Abdelkebir Rabi - 1994

Quand on m'a demandé d'écrire un texte pour participer à la présentation de ton exposition, je fus saisi par un sentiment d'hésitation, ne suis-je pas peintre moi-même pour pouvoir, sans subjectivité excessive, écrire sur ta peinture ?

Tout en avançant des arguments pour justifier mon point de vue, je me suis surpris en train de développer ce qui me semblait important dans l'œuvre d'un artiste : ce que celle-ci ne dit pas, ce qu'elle dissimule, c'est-à-dire l'artiste lui-même.

Il ne m'a pas échappé, en te présentant ma vision des choses, comment tu m'écoutais et comment tu cachais mal ton émotion.

Ai-je dévoilé, à mon insu, quelque chose d'essentiel dans ta peinture et que tu tiens absolument à garder pour toi ? Ou ai-je mis le doigt, sans m'en rendre compte, sur ce que tu crois être superflu et qui, subitement, éveille en toi je ne sais quel sentiment mystérieux.

Rassure-toi HAMIDI ! La force créatrice d'un artiste ne vient pas forcément de là où on l'attend, surtout quand celle-là se manifeste dans un élan instinctif profondément existentiel.

Ce qui me fascine, t'ais-je dit, dans ta carrière d'artiste, c'est que, contre vents et marées et malgré les vicissitudes de la vie que tu as choisie, tu es resté fidèle à toi-même en préservant admirablement l'état brut de ta nature de peintre.

C'est ainsi que je t'ai parlé de l'aspect physique de ton œuvre : comment tu tiens à lui préserver cet aspect fondamental qui privilégie la nature de la peinture sur ses effets. Comment aussi, tu arrives à introduire cette dimension que la matérialité de l'acte renforce sans lourdeur aucune.

Mais quelle que soit l'analyse que l'on fait de ta manière de peindre, une chose est sûre : cette trace de la lutte qui se métamorphose, sans cesse, pour mieux dire que peindre n'est pas uniquement plaisir.

Il t'a fallu beaucoup de foi et de courage, mais aussi et surtout, un sens aigu du défi...

N'est ce pas là, un signe évident de l'authenticité d'une œuvre que tu as poursuivie, pendant de longues années, avec tant d'acharnement et de patience.

Quand l'acte de peindre se confond avec celui d'exister, la peinture ne devient-elle pas, tout simplement, une manière d'être ?

Rien que pour cela – et c'est déjà beaucoup tu mérites respect et admiration.

Hamidi ou la couleur du silence

| Mostafa Nissabouri - 1994

Chaque tableau s'inscrit comme une partition dont les variations sont à tout moment saisies dans un bruissement de coloris aux tonalités apaisées. Et quand cette musique polymorphe nous interpelle, c'est par le paysage qu'elle s'offre de déployer en surface, et on a vaguement l'impression de pouvoir en circonscrire les domaines d'irruption, essentiellement à partir de quelques formes en récurrence ; mais toute localisation, ici, procède d'une durée transfigurée et en distorsion : le site est approprié dans un espace imaginaire qui fige le mouvement ou en libère les contradictions, cela en vertu d'une alchimie qui s'opère à partir de structures hiératiques, sereines, volontairement interpénétrées pour signifier et dramatiser cette suspension. De quelque côté qu'on en tente l'approche, le ciel, la mer, la terre, le corps même, s'y annulent souverainement en s'épurant.

Il y a là probablement une phase déterminante dans l'itinéraire hamidien. Nous sommes entraînés loin des figurations tourmentées et chaotiques comme discours du désir, des signes et abstractions renouvelés sur fond nocturne comme écriture du corps dans ses symboles éclatés et placés au centre d'une exultation suprême. Nous sommes presque confrontés à une volonté délibérée d'entraver à chaque séquence l'exercice de l'interprétation. Aucun élément ne se hasarde à se placer comme

médiation entre la représentation et le sens, le produit et ses implications dans le réel. Les réminiscences avec les périodes même antérieures du peintre se trouvent refondues en une reprise en main de la composition comme seul champ exploratoire possible, à partir d'un agencement qui crée ses propres méridiens, ses infinis, prenant en charge de les traduire en autant de forces polarisant les multiples significations de l'œuvre.

Le résultat est une dimension plastique qui s'acquitte audacieusement de toute contrainte, intemporalité que vient à peine troubler l'intrusion d'une biffure ou d'un signe, comme rappels insolites d'une quête qui, accessoirement, cherche à nous émouvoir. Monde à la fois clos et ouvert, ascèse immobile et traversée feutrée de la transparence des choses, qui cherche à se réhabiliter sans cesse en se régénérant de son ambivalence comme principale source de créativité. Nous voici alors en face de miroirs prolongés de diaprures, interceptés en structures aériennes, en qui aucune collision n'intervient pour stipuler la moindre instance rebelle, et qui communient intensément avec le ciel, le silence, la lumière, pour partager avec nous le bonheur de leur plénitude, pour la jubilation de notre regard.



Sans titre
1995
Huile sur toile
140 x 110 cm



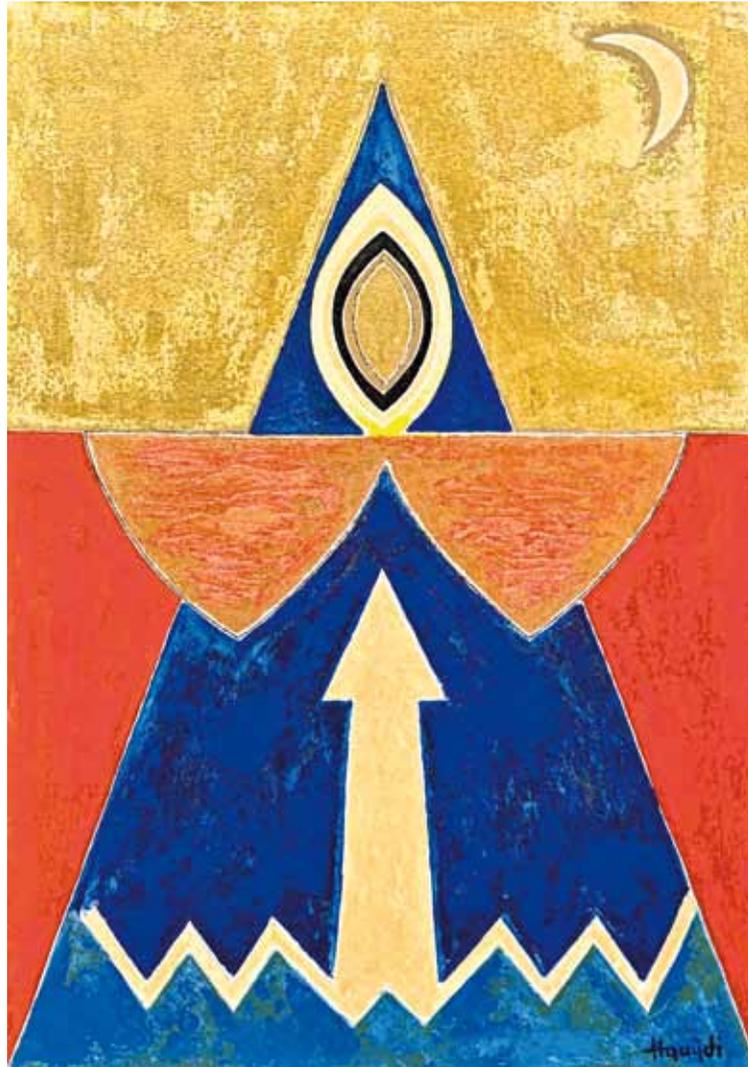
Sans titre
2002
Huile sur toile
90 x 110 cm



Sans titre
2006
Huile sur toile
145 x 200 cm



Sans titre
2002
Huile sur toile
150 x 200 cm



Sans titre
2007

Huile sur toile
70 x 50 cm

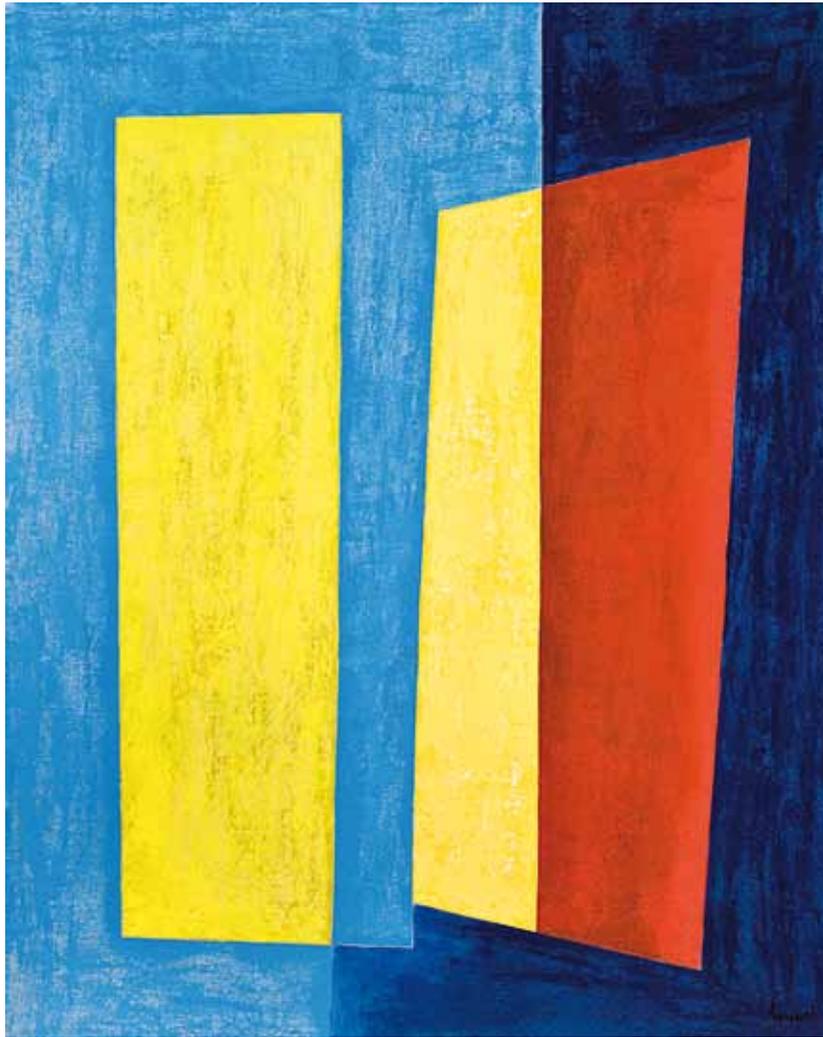


Sans titre
2007
Huile sur toile
140 x 100 cm



Rapports de poids
2008

Huile sur toile
150 x 120 cm



Sans titre
2008
Huile sur toile
140 x 110 cm



Sans titre
2008
Huile sur toile
145 x 200 cm



Sans titre
2009

Technique mixte sur toile
140 x 110 cm



Sans titre
2009

Huile sur toile
140 x 100 cm



Sans titre
2010

Technique mixte sur toile
80 x 121 cm

Biographie



| Mohamed Hamidi

Né le 7 Août 1941 à Casablanca, Maroc
Vit et travaille entre Azemmour, Casablanca et Grasse.

Hamidi est l'un des premiers Marocains de la prometteuse ère post-coloniale à rejoindre comme élève l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca. Durant l'année 1959, il mène à Paris une vraie vie d'artiste bohème, fréquentant assidûment musées et galeries, visitant ateliers et expositions et il s'inscrit à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Son œuvre est riche et plurielle : une bonne partie est consacrée à l'art africain, une autre tourne autour des signes et des symboles universels. Toutes ses créations sont cependant marquées par une forte empreinte érotique. Les œuvres de ces dernières décennies semblent néanmoins avoir quelques constantes. Elles trouvent peut-être leur justification dans la volonté de l'artiste d'exprimer avec des moyens aussi simples que la ligne, la forme, la couleur et, quelques fois, la matière, des idées aussi classiques que celles de l'équilibre et de l'harmonie.

Parcours

| | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1956-58 | Ecole des Beaux Arts de Casablanca |
| 1958-59 | Atelier La Grande Chaumière. Paris |
| 1959-60 | Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris |
| 1960-62 | Ecole des Métiers d'Art. Paris |
| 1962-66 | Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris >2ème médaille de peinture, ENSBA, Paris >1ère médaille de peinture, ENSBA, Paris >1ère mention de fresque, ENSBA, Paris |
| 1963 | Assistant à la réalisation avec Jean Aujame, ENSBA. Paris |
| 1969 | Exposition manifeste à la place Jamaâ El Fna avec Ataallah, Belkahia, Chebaâ, Hafid... |
| 1967-75 | Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca Membre fondateur de l'A.M.A.P. |
| 1983-99 | Professeur d'art plastique, Enseignement Supérieur. Casablanca. |

Principales Expositions Individuelles

- 2008 Venise Cadre, Casablanca
Espace d'art, atelier du lundi. Grasse
- 2007 Cologne. Allemagne
- 2005 La Chapelle Saint Esprit Sophia-Antipolis. Valbonne
- 2000 Espace Catherine Durand. Grasse
- 1996 Espace Catherine-Levy. Dusseldorf
- 1994 Galerie al-Manar. Casablanca
- 1993 Espace Maison Danemark. Paris
- 1990 Galerie Marsam. Rabat
- 1988 Festival Culturel Panafricain. Médaille d'Honneur. Toulouse
- 1986 Musée des Oudayas. Rabat
- 1985 Galerie Alif-Ba. Casablanca
- 1983 Maison de la Culture. Amiens. France
- 1981 Galerie Bab Rouah. Rabat
Galerie Nadar. Casablanca
- 1980 Galerie Café-Théâtre. Casablanca
- 1978 Galerie Bruno Mory-Bonnay. Paris
- 1976 Centre Culturel Français. Rabat
- 1975 Galerie Nadar. Casablanca
- 1974 Galerie Hôtel Casablanca.
- 1972 Galerie l'Atelier. Rabat
- 1970 Galerie Bab Rouah. Rabat
- 1969 Centre Culturel Américain. Rabat
- 1967 Galerie Municipale. Casablanca
- 1966 Espace Ecureuil. Toulouse
Galerie Max. Berlin. Allemagne
- 1964 Centre Culturel Canadien. Paris
Galerie Klein. Cologne. Allemagne
- 1962 Galerie des Beaux-Arts. Paris

Principales Expositions Collectives

- 2008 Damas, Syrie
Tunis
- 2000 Empreintes sur tapis, Galerie Marsam
- 1999 10 peintres marocains, Sharjah Art Museum. Abou Dabi
Peintres en partage, Salon d'Automne. Paris
- 1997 Hommage aux peintres pédagogues, Espace Actua, B.C.M. Casablanca
- 1992 Dessins, Galerie al-Manar. Casablanca
- 1987 Peintres marocains. Cologne
La peinture marocaine au rendez-vous de l'histoire. Espace Wafa-Bank
- 1984 Art Contemporain. Tunis
1ère Biennale Internationale du Caire (Médaille d'Honneur)
Petits Formats, Galerie Alif-Ba. Casablanca
- 1982 Peintres Architectes, Musée des Oudayas. Rabat
- 1981 Peintures murales à l'hôpital psychiatrique. Berrchid
- 1980 Art Contemporain au Maroc, Fondation Juan Miro. Barcelone
- 1979 Exposition pour les martyrs du Sahara, Royal Golf. Casablanca
- 1978 Mousseem International. Assilah
- 1976 2ème Biennale Arabes, Les Oudayas. Rabat
- 1974 Galerie Structure BS. Rabat
Première Biennale Arabe. Bagdad
«Peintures Maghrébines». Alger
- 1970 Art Erotique. Copenhague
- 1969 Festival Culturel Panafricain. Alger
Présence plastique, Place Jamâa el Fna. Marrakech



Avec Farid Belkahia



Moulay Ahmed Idrissi, Houssein Tallal, Karim Benani, Abdelhak Sijelmassi Mahjoubi Aherdane, Farid Belkahia, Mohamed Hamidi, Khadija Sijelmassi, Mohamed Sijelmassi, Chaïbia, Mekki Meghara, Hassan El Glaoui, Mohamed Kacimi, Ahmed Louardiri, Saad Bencheffaj, Miloud Labied.



Avec Saâd Hassani, Miloudi Houssein, Miloud Labied et Mohamed Kacimi à Assilah



Avec Mohamed Chebaâ, Mohamed Melehi et César



Avec Abdelkebir Rabi au Centre Culturel Espagnol



Avec Miloud Labied et Mohamed Melehi



Avec Driss Ksikes et Mostafa Nissaboury à la galerie al-Manar Casablanca 1994



Avec Miloud Labied et Mr Benaissa



Avec Fouad Bellamine et Moa Bennani



Avec Ahmed Louardiri, Miloud Labied, Driss Jaï, Houssein Tallal, Karim Benani
chez Mohamed Sijelmassi



Avec Mohamed Benaïssa et Moulay Ahmed el Alaoui



Avec Ahmed el Bouanani (Cinéaste)



Avec Mostafa Nissaboury



Avec Farid Belkahia, Bachir Skiredj, Mohamed Sijelmassi, Hassan Skalli (comédien)
Casablanca 1972



Avec Mekki Meghara, Mohamed Kacimi et Ismail Shammout
Palestine



Avec Mekki Meghara, Karim Benani, Chaïbia et Mahjoubi Aherdane



Abdelghani Oubelhaj, Bouchta El Hayani, Fouad Bellamine, Abdelhay Mellakh, Karim Benani, Moa Bennani, Mohamed Hamidi, Abdellah El Hariri, Pauline de Mazières et Houssein Tallal



Avec Farid Belkahia, Mohamed Kacimi, Mekki Meghara, Karim Benani Bagdad 1972



Avec Abdelaziz Tazi, président de la Société Générale et Lucien Amiel, directeur de Venise Cadre



Avec Mohamed Louakira (écrivain)



A Marrakech, à l'occasion de l'exposition de la Place Jamaâ El Fna, 1969



Avec Chaïbia



Remerciements:

Hassan Bourkia - Ilham Tahri

En partenariat avec:

CASABLANCA
STYLE

Le Guide du Haut de Gamme

Crédits photographiques:

Fouad Maazouz

Impression:



38, Route d'Azemmour, Hay Nassim, Ain Diab - Casablanca

Dépôt légal : 2011 MO 1160

ISBN : 978-9954-570-02-9

ISSN: 2028-3156

38
la g a l e r i e