

Edmond Amran El Maleh
un parcours mobile

A la mémoire d'Edmond Amran El Maleh

Hommage à Edmond Amran El Maleh

Pour son exposition inaugurale, la Galerie 38 a la belle idée d'organiser un hommage au grand écrivain et critique d'art, personnalité incontournable dans le champ culturel marocain et surtout amis intime des artistes plasticiens : Edmond Amran El Maleh.

Par cette inauguration, la toute nouvelle galerie casablancaise affirme clairement la ligne éditoriale qu'elle entend tracer dans le paysage artistique au Maroc : Il ne s'agit pas simplement de montrer des œuvres en vue de les commercialiser, mais aussi et surtout de monter des projets culturels fort susceptibles d'aider à développer une réelle culture de l'art dans notre pays. Comment ne pas saluer et encourager une telle initiative qui vise l'horizon d'une meilleure connaissance du fait artistique ?

Cette connaissance du fait artistique, Edmond Amran El Maleh s'en soucie également. Sa vie durant, le philosophe n'a pas cessé d'accompagner les artistes pour tenter de mieux percevoir la complexité de leur activité créatrice, en détecter les mécanismes poétiques et leur trouver des forces signifiantes en interférences avec la connaissance générale.

En fait, la direction de la Galerie 38 a eu l'intelligence de rendre un double hommage à Edmond Amran El Maleh. Cela en impliquant aussi bien ses amis écrivains que les artistes plasticiens. En effet, une douzaine de poètes et écrivains de renoms et une dizaine d'artistes plasticiens, non moins importants,

ont répondu comme une seule personne pour un hommage commun à l'un des monuments de la littérature francophone au Maroc.

Dans ce livre, nous pourrions apprécier la puissance des poèmes et des textes qui témoignent chacun avec force et sincérité de l'amitié, du respect et de l'admiration pour l'œuvre et les qualités humaines d'Edmond Amran El Maleh. Il s'agit d'un beau recueil de poèmes et de textes aussi intenses les uns que les autres qui nous montre à quel point l'homme, l'écrivain et l'amateur d'art à une inscription forte dans notre mémoire, notre histoire et notre vie culturelle et artistique. Ces écrits prouvent tous qu'une telle présence verticale et rayonnante ne connaîtra jamais l'horizontalité.

Nous pourrions également feuilleter dans ce livre un catalogue qui donne un bel aperçu des œuvres exposées dans l'espace de la Galerie 38. Œuvres qu'aucun visuel, aussi fine soit sa résolution, ne saurait, à l'évidence, remplacer. C'est qu'amateur de l'expression picturale en général, Edmond Amran El Maleh en affectionne plus particulièrement la part la plus concrète : la peinture matiériste et celle qui comporte des effets de matières. Une peinture donc qui a du corps et qui n'est absolument pas réductible à l'image nivelée et aplatie d'une reproduction en impression sur papier glacé.

Rien, en effet, ne remplace la contemplation directe et sensuelle des œuvres plastiques et a fortiori de cel-

les qui sont fondées non sur la pureté conceptuelle mais sur le sensible de la matière réelle qui les constitue et qui exige, pour leur perception, une expérience effective. Expérience qui en appelle parfois, non pas seulement au rapport distant d'une simple saisie visuelle mais aussi et surtout à une relation physique immédiate, au tactile.

C'est cette nécessaire présence de l'œuvre dans le concret de son inscription spatio-temporelle et dans l'immédiateté de la perception de sa réalité unique qui se perd dès lors qu'elle est reproduite, c'est ce que le philosophe Walter Benjamin, référence précieuse pour Edmond Amran El Maleh, appelle « l'aura » d'une œuvre d'art.

Face aux reproductions des œuvres en général et plus particulièrement face aux œuvres matiéristes comme celles que propose la Galerie 38, il y a une déperdition essentielle qui représente, sans aucun doute, l'essentiel même de l'œuvre : son existence réelle et singulière ici et maintenant.

Les artistes réunies par cette exposition exhibent tous et chacun à sa façon des œuvres qui attestent assurément de cette sensibilité matiériste chère à Edmond Amran El Maleh et qui nous demandent de les percevoir dans toute leur concrétude et leur poésie factuelle pour mieux en goûter la force plastique, la teneur poétique et la portée esthétique.

Les œuvres de ces matiéristes s'inscrivent indéniablement dans l'histoire de l'art moderne marocain et

ce, en réalité, dès son commencement avec les deux fondateurs Ahmed Cherkaoui et Jilali Gharbaoui. Ces derniers, en effet, lûtaient déjà avec l'aléatoire de la matière épaisse ou juteuse pour y tracer des structures graphiques relevant de la pure abstraction tantôt rectiligne tantôt curviligne, géométrique ou gestuelle, non sans évocation de signes et symboles à connotations identitaires. Puis, chacun à sa façon, de nombreux artistes du Maroc et de générations différentes ont produit des œuvres à caractère matiériste, Farid Belkahia, Mohamed Chabaa, Mohammed Melehi, André Elbaz, Mekki Meghara et Saad Ben Cheffaj, Mohamed Kacimi et Fouad Bellamine et la liste est trop longue pour pouvoir les citer tous ici.

Ce qui caractérise notamment les pratiques matiéristes, c'est qu'elles semblent garder toujours en elles la mémoire de l'œuvre en gestation. Elle porte en elles la dimension poïétique, c'est-à-dire, le récit du processus de l'œuvre qui, à partir d'un magma informe de la matière chaotique, fait sa montée à la visibilité. C'est, en effet, dans le combat corps à corps avec la matière que pousse l'œuvre en gardant en elle les strates de l'histoire de son propre avènement au monde à travers les traces de l'acte créateur qui consigne dans sa dynamique une sensibilité plastique singulière.

La plupart des œuvres que le public est convié à apprécier dans la Galerie 38 est donc constituée de jus chromatiques ou de matières épaisses, composées de pâtes colorées, de colle, de sable, de terre, de gravier, de chaux, de plâtre, de morceaux de bois ou de verre,

de fils de fer ou de ficelles et bien d'autres matériaux hétérogènes où se mêlent l'organique et le synthétique, le végétal et le minéral, voir l'animal... Ces œuvres sont traitées à l'aide de différentes procédures techniques et plastiques et ce selon les méthodes propres à chaque artiste : triturer, gratter, inciser, racler, lisser, perforer, déchirer, faire craqueler, brûler, empâter, laisser des empreintes des fragments de leurs propres corps ou d'objets divers...

Ces œuvres s'énoncent alors comme autant de territoires ou de corps gardiens de la mémoire non seulement de l'activité créatrice qui leur a donné naissance mais aussi de la mémoire collective puisqu'elles recèlent souvent des signes et symboles qui proviennent de la nuit des temps et de différentes civilisations, ainsi que des signes et symboles qui relèvent de la pure invention des artistes. Ces œuvres peuvent ainsi être envisagées comme des champs d'exploration poético-archéologiques où s'entremêlent des vestiges de l'histoire culturelle, des gestes corporels qui attestent de la vie des soubassements psychologiques des artistes eux-mêmes, mais aussi de la société où ils évoluent.

Mohamed Rachdi

Textes

La nouveauté du déliquescent

Mehdi Akhrif

Nous le savons tous notre « Grand Cheikh » s'est engagé dans le travail d'écriture de façon tardive, après qu'il ait dépassé la soixantaine. Son premier livre, *Parcours immobile* est publié en 1980 ; et depuis, les publications se succèdent avec un rythme constant et une vitalité témoignant d'une créativité qui ne peut que stimuler les jeunes écrivains tant maghrébins que dans le monde arabe.

Ce dynamisme étonnant chez El Maleh n'est pas à expliquer ; il ne cache aucun secret à détecter ; il est plutôt si naturel et spontané qu'il est simplement le prolongement de son intelligence, de sa perspicacité et de ses immenses et intarissables potentialités narratives. Cela ne peut, néanmoins, nous détourner du fait que son rapport à l'écriture ne date pas d'hier, mais est plutôt ancré dans son enfance, quand celui-ci goûta au charme des mots et prit l'habitude de les reformuler et les réinventer inlassablement. Peut-être n'a-t-il jamais rompu avec cette habitude, comme on peut le constater à la lecture de *Parcours immobile*, et ne s'est jamais arrêté à exercer ce loisir intérieur même quant il était farouchement engagé dans ses passions politiques ou sociales.

La majorité des lecteurs d'El Maleh lui reproche le caractère illisible de ses écrits, parmi eux des lecteurs professionnels de littérature. Une telle illisibilité est tantôt d'ordre stylistique, tantôt d'ordre référentiel, structurel et fictionnel. Cependant, la difficulté majeure relève de l'aspect structurel, à savoir la nature même de l'écriture. Dans ce sens, l'écriture d'El Ma-

leh me paraît être à la marge des conceptions courantes de la fiction. Aussi, n'écrit-il pas pour satisfaire un quelconque intérêt personnel, pour séduire un certain lectorat ou pour atteindre une certaine gloire au sein de la scène culturelle et littéraire....

Un jour, un poète marocain connu me confia, commentant ainsi *Parcours immobile* : « Il ne s'agit point là de roman, ni d'autobiographie. C'est plutôt une première ébauche, une esquisse qui nécessite une réécriture littéraire véritable afin de l'ériger en écriture littéraire »... Ce poète, ainsi que d'autres qui s'attachent aux normes génériques littéraires, passent en sourdine le fait que la valeur et la singularité des écrits d'El Maleh résident essentiellement dans leur révolte contre tout conformisme littéraire dominant. Il s'agit d'une écriture qui rompt viscéralement le lien avec la linéarité narrative et la typologie textuelle et syntaxique en vogue. Ainsi, de *Parcours immobile* au *Café bleu*, en passant par ses divers essais, son écriture donne l'impression de construire un véritable labyrinthe borgésien. On y entre sans pouvoir en sortir, et quand on parvient à en sortir on en garde le vertige et le trouble, on redouble de lucidité et de sensibilité et on perd de notre certitude et de notre tranquillité quant à la forme que doit prendre la littérature.

L'expérience d'El Maleh ne se conforme qu'avec ses propres rites de créativité, imprégnée d'ombres mystiques personnelles, ayant une saveur 'rituelle' qui alimente la totalité de l'expérience. Son parcours paraît également comme une expérience qui va au-

delà des limites de la littérature proprement dite, insouciant à l'égard d'une impossible légitimation littéraire. La littérarité de la littérature est propre à être transgressée ! de là le rapprochement qu'on peut faire entre l'écriture d'El Maleh et celle de Jean Genet, ou plus encore de l'expérience de Khalil El Ghrib dans le domaine de l'art, comme expérience qui ne cesse d'aller au-delà des limites convenues en matière d'art plastique, tant au niveau des matériaux utilisés que de ses propres structures et éléments qui en font une expérience singulière à dimension nationale et internationale, et à tendance métaphysique, illuminé en cela par la réinvention du déliquescent !

La Caverne de Baba Amran

Abdellah Baida

Nul ne témoigne pour le témoin.

Paul Celan

Effluves et émanations de l'art vous accueillent au seuil du logis de l'homme humble qui a élu résidence dans un modeste appartement de la rue Bine El Ouidane. Ce nom de rue signifie littéralement « entre les fleuves ». Un havre de paix, de méditation et d'échanges qui reçoit des amis de différents courants, diverses tendances, multiples conditions sociales... C'est entre les fleuves que se niche la caverne de Baba Amran. Navigant dans l'un et dans l'autre, Edmond Amran El Maleh n'est pas l'homme d'un seul fleuve, il n'est pas l'homme d'un seul bord, il est d'ici et d'ailleurs, souvent insaisissable. Il a pour principe la diversité et la pluralité ; sa caverne en témoigne. C'était déjà le cas au 114 boulevard Montparnasse de l'autre côté de la Méditerranée où il a passé plus d'un quart de siècle et où il a partagé des moments de générosité avec des intellectuels du monde entier. C'était un lieu de rendez-vous où s'animait le débat.

Ici à Bine El Ouidane, l'art prédomine, de multiples tableaux vous reçoivent dès que vous franchissez la porte. Les toiles des grands peintres marocains tapissent les murs et les coins du modeste appartement, certaines accrochées et d'autres adossées au mur et frôlent le grand homme lorsqu'il passe à côté d'elles car me confie-il, moitié sérieux et moitié farceur, il entretient un « commerce charnel » avec ces œuvres.

Une des premières toiles de Chaibia est juste là en face avec ses couleurs joyeuses et ses figures jaillies

de la nuit des temps ou d'une ruelle de la médina. Là derrière la porte un Khalil El Ghrib dédié exclusivement à Edmond et à Marie-Cécile en signe d'une amitié au-delà des mots. Cet ami de longue date, Khalil, tout en habitant loin d'ici, de sa présence accompagne en permanence le quotidien d'Edmond puisque ses traces artistiques sont dans tous les recoins de la caverne.

Juste à côté de Khalil, toujours à quelques centimètres de la porte d'entrée, un tableau de Maoual Bouchaib qui envoie des signes amicaux depuis son atelier marseillais. Les couleurs fusent et se diffusent pour remplir l'espace. Dans quel ordre ? Surtout ne pas se risquer et poser ce genre de question à Edmond car le seul ordre valable pour lui est indéfinissable, c'est l'ordre invisible qui se situe au-delà de toute hiérarchisation ou catégorisation. On est même tenté de dire que ces tableaux qui entourent Edmond sont des fenêtres à travers lesquelles il communique (je dirais même il communie) avec ses amis, avec le monde, avec la pensée des autres. Le visible aussi bien que l'invisible sont perçus par le regard amical, complice et connaisseur. Tout est saisi : « Visible, invisible : ce qui habite l'artificialité de l'œuvre peinte, offert à la contemplation à la saveur du regard, explose en puissance, anéantit les repères, brise les cadres » (Mille ans, un jour, Ed. La Pensée sauvage, 1986, p.40).

Continuons à explorer l'espace de cette caverne qui n'est pas une galerie malgré toutes les ressemblances, qui n'est pas un musée malgré l'intense présence

des objets qui témoignent, qui n'est pas non plus une bibliothèque malgré cette richesse livresque sélectionnée avec finesse et intelligence. La caverne de Baba Amran est tout ça à la fois : galerie, musée et bibliothèque. Mais c'est aussi plus que ça : c'est un lieu plein de Vie.

On continue notre tournée picturale et on tombe par-ci par-là sur l'œuvre de Hassan Bourkia, des tableaux marqués de feu et de cendre qui font jaillir émotions et réflexions. Admirer silencieusement, méditer, savourer et toute glose à part car nous partageons la conviction maléhiennne quant à « l'impossibilité de tenir un discours satisfaisant à propos de la peinture ». Edmond a même osé dire un jour que la machine de la critique d'art serait une carcasse rouillée. Et quand il lui arrive de parler de peinture, il avance très prudemment, exprime ses craintes et ses hésitations, refuse de produire un discours argumentatif ou descriptif... il se fie plus à son intuition qu'à un quelconque appareil critique.

Toujours à côté de l'entrée, une de ces magnifiques planches en bois de Mounat Charrat triomphe sur une grande jarre. Edmond admire le travail de l'artiste et le sourire de la femme le fascine. Le support (la jarre) et le tableau font penser à une autre époque, celle des écoles coraniques où on écrivait des versets sur les planches et on se désaltérait avec l'eau fraîche des jarres. Cet univers a quand même sa cohérence, une certaine cohérence qui ne crie pas son nom, il faut

la déceler : de l'autre côté de la porte, à gauche en entrant, il y a une « vraie » planche coranique, une louha ornée de calligraphie et d'autres motifs.

Juste à côté du tableau de Mounat, une grande affiche d'une activité culturelle à laquelle Edmond avait participé et en garde un agréable souvenir. Ces posters, qui ne sont pas tous accrochés aux murs car c'est impossible vu leur nombre, témoignent de tous ces débats auxquels Edmond a contribué : culture, art, littérature, philosophie, politique...

Arrive une autre œuvre : celle de l'humble Bouchaib Habbouli qui a fait récemment un portrait d'Edmond, noir sur blanc mais profond et il a vite fait de prendre sa place dans la caverne. A part ce portrait, d'autres œuvres de Habbouli, notamment ces têtes qui vous regardent dans les yeux, triomphent dans la collection de celui qui n'est pas collectionneur. En se promenant dans cette grotte, on croise avec plaisir les œuvres de Fouad Bellamine singulièrement ce beau tableau entre blanc et bleu qui suggère à la fois la coupole d'un saint et le mamelon d'un sein. Par-ci une belle œuvre de Tibari Kantour conçue avec amour sur ce papier confectionné par l'artiste dont la technique a toujours impressionné Edmond. Par-là un tableau tout frais de Younes Khourassani, une œuvre qui témoigne de « la naissance d'un peintre » comme dirait Mahi Binebine. Bouchta El Hayani est aussi là, présent par son œuvre enchantante et par les moments amicaux qu'il a l'habitude de partager avec Edmond. Dans le bureau et dans la chambre à coucher, des peintres de

grand talent tiennent compagnie à l'écrivain et dialoguent avec lui en toute amitié. Ils répondent tous présent : Mohamed Mourabiti, Abderrahim Yamou ; El Houssaine Mimouni ; Ahmed Nouaiti ; Cherkaoui ; Drissi ; Kacimi et bien d'autres.

L'art dans la caverne de Baba Amran c'est aussi ces masques ramenés de divers voyages surtout de ces expéditions à Essaouira tant appréciée. Quelques statuettes escortent l'écrivain penché sur sa feuille, en observant un silence éloquent. La poterie artisanale orne l'appartement et rappelle toute une histoire d'amour. En fait, parmi les objets présents, des bols et des saladiers, certains ont été fabriqués par Edmond lui-même à l'époque où il suivait des cours de l'art de la céramique dans cet atelier de Montparnasse, le fameux « Cheval à l'envers ».

Notre homme excelle aussi dans la pratique de l'art culinaire et ses amis le savent bien. On déguste souvent dans cette caverne de délicieux plats inégalables. Mais la cuisine c'est toute une philosophie, c'est un sujet sérieux comme en témoigne cette déclaration maléhiennne : « Le jour où les vermicelles chinois ont pris d'assaut la cuisine marocaine et où les crevettes ont fait une percée triomphale dans la pastilla, quelque chose a bougé dans la profondeur de la culture ».

On ne peut ne pas remarquer le foisonnement des livres, ces objets précieux qui vivent avec Edmond depuis son enfance. Certains noms s'imposent dans sa bibliothèque : Walter Benjamin arrive en tête, indice qui nous rappelle qu'El Maleh est de formation philo-

sophique et qu'il apprécie surtout des textes réputés pour être difficile d'accès. A côté de Benjamin, il y a l'œuvre de Marie-Cécile Dufour-El Maleh avec qui Edmond a partagé toutes sortes de joies. D'autres lui tiennent compagnie et il est impossible de les recenser tous. Donnons cependant quelques noms : Pessoa ; Jean Genet ; Baudelaire ; Mallarmé ; Juan Goytisolo ; José Angel Valente... Edmond admire aussi l'œuvre de ce Marocain qui est passé comme un météore dans la scène littéraire : Mohamed Leftah. Ce grand écrivain était aussi très sensible à l'œuvre maléhiennne et il l'a souvent commentée particulièrement dans un livre étincelant qui est encore, hélas, inédit. Pour boucler ce tour d'horizon, cédon à Leftah le fin mot de la fin pour évoquer l'écriture d'Edmond Amran El Maleh, cette autre vraie caverne de Baba Amran qu'on ne peut se lasser d'explorer et qui n'a pas encore révélé tous ses trésors :

« Avec humilité et fierté, tout est dit, et lumineusement. Les tensions, les pulsions troubles et irrésistibles, la transgression, qui sont aux sources de toute véritable écriture, de toute création artistique; l'enracinement de l'oeuvre dans un terroir, une histoire, une mémoire; la nuit et la lumière du récit, la subversion intérieure qu'est l'écriture et la promesse de «salut» qu'elle contient. Salut non égoïste, individuel, mais comme un pont tendu pour relier les hommes, malgré les rôles et les masques qu'impose la vie sociale. »

Octobre 2010

Une lecture dynamique de la mémoire

Mohamed Berrada

Je ne me souviens pas de la date précise à laquelle j'ai connu Edmond Aman El Maleh, mais je me rappelle très bien que le courant entre nous était chargé de mots du dialecte marocain et d'un jeu consistant à chercher des expressions évocatrices dont les images drôles nous permettaient de rompre la monotonie de la parole. Je me rappelle aussi que nous ne parlions pas de politique, ni même de littérature, car nous avions dans le vécu, dans l'éventail des mots, des plaisanteries et des anecdotes, suffisamment de choses pour tisser une intimité qui s'est consolidé avec le temps.

Lorsqu'il publia, en 1980, *Parcours immobile*, j'ai ressenti une grande joie, car ce livre me confirma ce que j'avais pressenti chez Edmond Amran El Maleh : sa grande finesse, sa sensibilité et sa capacité d'expression et d'ironie avec un art inégalé. C'était une bonne surprise, parce qu'Edmond Amran El Maleh, dont le nom était lié à une époque de lutte et de commandement politique, a pu rompre ce cocon où on l'avait enfermé, pour nous offrir une langue différente et une forme d'expression libérée de toutes entraves; il s'est aventuré dans le labyrinthe du Moi et de l'existence, à travers les détours de la mémoire et de ses questions angoissées. Je crois que *Parcours immobile* constitue un événement marquant dans la production littéraire marocaine moderne, qu'elle soit écrite en français ou en arabe, non seulement par la spécificité de son contenu et de ses mondes, mais surtout parce qu'il participe au changement de la conception de la littérature et de l'écriture, à partir d'une perspective très profonde, qui l'éloigne des influences passagères

et lui rend ses dimensions enracinées dans l'être, la mémoire et la langue plurielle. La voix d'El Maleh a eu un impact et une saveur différents, malgré les expériences avant-gardistes de la littérature maghrébine écrite en français et en arabe qui ont devancé la parution de son livre. Car, après la fièvre enthousiaste qu'a connue la littérature maghrébine dans les années soixante et soixante-dix, les slogans de violence du texte et de dynamitage de la langue française et l'entretien d'une « guerre de bandes » à travers la poésie et le roman, l'écriture d'El Maleh est venue, *Parcours immobile* en tête, pour nous rappeler qu'au moment où nous courions essoufflés derrière le réel et cherchions à enrôler la littérature dans le changement de la société, nous avions oublié que l'écriture était un dialogue avec l'âme et un retour vers ses contrées oubliées, ou délaissées, une exhumation de la mémoire, une évocation de ses labyrinthes et une représentation par la langue, l'allégorie et la métaphore de possibilités d'un réel renouvelé travers les questions d'une littérature radicale.

Ainsi, El Maleh est sorti du domaine de l'action politique immédiate, après s'être aperçu que la profondeur du problème résidait non pas dans la destruction et le changement des structures et des institutions - car celles-ci reviennent très vite sous une forme différente -, mais dans l'affrontement de ce qui semble caché, tapi dans les recoins, guettant le moment propice pour troquer une nouvelle apparence, sans changer de vision, ni de rêve, ni de valeurs.

El Maleh est venu à l'écriture armé d'expérience, de culture, de son amour pour son pays et de sa passion pour l'arabe dialectal par lequel il s'est imprégné de la culture de sa communauté. Son souci, n'était donc pas de construire une gloire de plume ou d'accumuler une fortune : l'aventure de l'écriture a constitué pour lui, à l'âge mûr, une poursuite de son combat militant, à partir d'une position différente, avec des matériaux différents et une vision radicale qui veut dire ce que les autres n'ont pas pu dire avec le même chuchotement, la même ironie mordante et cette assimilation intelligente d'écritures universelles, qui traduisent les mêmes aspirations pour une littérature libérée de toutes les tutelles, qui soit un instrument de connaissance du moi et d'en révéler les souffrances.

On est interpellé, dans ses textes, par les traits de la modernité qui nous dévoilent une conscience, une assimilation et une capacité de créer des situations et des formes jusque-là inconnues. Ce n'est pas la modernité des recettes toutes faites, mais celle du commencement, de la destruction, d'un défrichage continu de la terre. Dans l'ensemble de ses textes romanesques, nous trouvons des éléments fondamentaux qui consolident la forme et attisent le feu de l'écriture: il y a la mémoire contre l'oubli, et l'oubli comme voie du souvenir; la langue et ses libertés, ses différentes facettes et ses reliefs; le fragmentaire qui donne l'impression que toute écriture est éphémère et qu'elle cherche continuellement la perfection; les digressions pour casser toute architecture ou narration linéaire; le doublement du récit et des matières narratives pour

créer l'ambiguïté, la symbolisation et la multiplication des perspectives. Toutes ces caractéristiques le poussent vers la recherche continue d'une sorte de spatialisation, c'est-à-dire qu'il met tous les éléments de son texte dans un espace contigu, comme le fait un peintre, détruisant ainsi la succession temporelle qui conditionne les textes traditionnels, c'est pourquoi la lecture de ses textes ne s'accomplit qu'après un retour qui permet de situer tout ce que nous avons lu dans un même tableau, dans un même espace, pour découvrir comment s'entremêlent les évocations, les visions, les lectures et les relations entre les choses. Je crois que ce qui donne à l'écriture d'El Maleh sa saveur particulière, c'est son souci de subjectivation, c'est-à-dire qu'il passe tout ce qu'il capte à travers son moi - avec ses questions et ses obsessions - , en tant que sujet qui veut récupérer son existence grâce à cette magie qu'aucune autorité ne peut confisquer, à partir du moment où l'écriture constitue, au fond, un défi à tout ce qui cherche à renier le moi et sa liberté. En effet, les textes d'El Maleh partent toujours d'une actualité donnée, celle du Moi-écrivain, pour invoquer un passé donné - que la mémoire et la conscience ont marqué de leur empreinte - , pour dialoguer avec lui, puis rassembler ses fils, pour en lire le futur. Chose qu'il fait sans partir d'une position préconçue, ni d'un modèle ou d'une image définis. Il sait que cela n'aurait été d'aucun intérêt, d'autant qu'il regarde son monde et celui des autres à partir d'un point de vue qui cherche à rendre présent l'invisible, à suivre le continu à l'intérieur du discontinu, à chercher la compagnie du peuple des « morts innombrables », comme disait

Genet, où il ne sert à rien de vivre dans la vantardise, l'infatuation et la jactance de la réussite.

Je ne veux pas continuer à donner des jugements et des conclusions qui pourraient sembler abstraits à notre cher El Maleh, et qui risqueraient d'occulter des textes écrits dans la douleur et la réappropriation brûlante de la mémoire. Il préfère - comme il le dit dans ses essais écrits à propos des textes qu'il aime -, que la lecture soit libre, débarrassée du jargon académique et de la dissection des poéticiens. Il préfère que la lecture soit - comme elle l'est chez Proust - une pénétration dans le désert de la solitude, un retour à soi, une divagation de pensées, pour en réactiver ce qui est confiné dans les profondeurs ... C'est pourquoi j'aimerais m'arrêter sur deux passages provenant de deux romans d'El Maleh, qui m'ont fait pressentir cette lecture dynamique de la mémoire, de l'imaginaire et du sentiment.

Le premier passage est extrait de *Parcours immobile* (p. 191), il s'intitule: « Un personnage étrange, double, secret » ; l'auteur y décrit comment Aïssa était obligé de se déguiser sous le nom d'emprunt d'un personnage - Monsieur Jacquet - , pour pouvoir habiter une chambre loin des yeux de la police, lorsque la résistance était devenue plus intense dans les Carrières Centrales de Casablanca ... Dans ces belles pages, El Maleh nous permet de voir les choses, de les entendre et les sentir à travers les yeux et la conscience de Monsieur Jacquet, représentant commercial pour le voisinage, qui passe la majeure partie de ses journées

dans l'indolence, à écouter les voix des femmes dans la maison et le bruit de la rue; lui, qui est attiré par la voix de Aïcha, la femme du propriétaire de cette belle maison , nous décrit ses sentiments enflammés le jour où celle-ci vint frapper à sa porte, pour lui demander de soigner son doigt blessé: « *elle lui tendit le doigt blessé, dans un geste d'innocence amusée, malhabile s'efforçant d'être efficace, l'impersonnel monsieur Jacquet ne savait pas dans son trouble extrême quelle blessure il tentait de panser !* » (p. 187).

Il nous décrit ensuite la nuit du réveillon avec madame Josserand et son mari, les discussions à la table du dîner autour des événements de Casablanca et son attirance pour les intonations de la voix coquette de madame Josserand lorsqu'elle prononce son nom... Puis vient le moment où il doit changer de maison de peur d'être découvert par la police; il s'en va « emportant dans son cœur un chant nostalgique les yeux d'Aïcha l'épouse fidèle qui sur le seuil le regardait partir sans rien dire » (p. 191).

A quoi sert-il de dire quoi que ce soit ou que Aïssa/Monsieur Jacquet dise la moindre chose? Toute parole détruirait la douceur de cette blessure secrète qui se développe dans le cœur de Aïssa et dans celui de chacun d'entre nous, lorsque nous croisons des instants de bonheur imprévu, de passion et d'expérience existentielle qui se vivent dans l'entre-deux: entre présence et absence, entre rester attaché aux occupations quotidiennes et aspirer à des sentiments libérés des conventions. Aïssa/Monsieur Jacquet représente

cet engouement pour la beauté et pour la présence féminine, qui est le plus à même de nous sortir de la monotonie et des sentiments communs, même s'il nous conduit vers un amour impossible. Nous ne pouvons vivre seulement « ici », mais ici et ailleurs, dans l'étendue que promettent les yeux d'une belle femme, dans l'univers des mots où s'enfouissent la poésie et la densité de l'existence, dans des mondes que l'écriture et la création pourraient offrir.

Le Moi qui voit et qui conte ce texte part de la position centrale du regard, tandis qu'il se rappelle ce qu'il a vécu pendant l'expérience où il était caché, cassant la linéarité des événements, qu'il dispose les uns à côté des autres, dans un même espace et à travers une écriture fragmentaire, qui recourt à la digression, pour nous faire sentir qu'il n'y a pas de commencement ni de fin, mais pas seulement des scènes, des souvenirs et une reformulation des éléments d'une expérience, que ce Moi a vécue de manière dispersée, décousue.

Après notre lecture de ce chapitre - « Un personnage étrange double et secret » -, nous demeurons attachés à cette relation sans lendemain, qui est restée dans une sorte d'isthme dont nous alimentons notre imagination, sans que nous puissions lui concevoir une défaillance ni une imperfection.

Le deuxième passage qui présente des données essentielles dans l'écriture d'Edmond Amran El Maleh se trouve dans son second roman *Aïlen ou la nuit*

du récit, sous le titre, « Sous le feu d'une brillante tajine-party ». Ce roman s'approche, plus que les autres romans de l'auteur, du Maroc contemporain après l'indépendance, des mutations de la société et des comportements et du vacillement des valeurs. Le moi-narrateur part de l'actualité des années soixante, pour rassembler la mosaïque du paysage social qui va jusqu'aux années quatre-vingts, avec des allers-retours entre des tableaux et des événements du passé et l'actualité, pour tenter de lire le futur de ce passé et aussi du présent. Mais, El Maleh ne formule aucun de ces éléments, en s'appuyant sur la narration ordonnée ou sur la jonction successive des événements, car il reste lié aux questions de l'écriture et de ses soucis, doutant de sa capacité de raconter des histoires: une force occulte fait de lui un jeu entre les mains du récit, alors qu'il s'imagine qu'il en est l'inventeur. Ce combat entre le narrateur et le déferlement de la vie fait que l'écriture semble impossible ou plutôt inapte à avoir prise sur la naissance et le renouvellement de celle-ci: « la vie n'est pas absente un instant, masquée peut-être, dérobée, exploration par le gouffre: vers quoi convergent ces nappes souterraines? Quel œil immense doué d'une vision extraordinaire pourrait d'un seul regard embrasser le parcours éparpillé des vies parfois emmurées dans la solitude, parfois s'ouvrant l'une à l'autre, obéissant à un destin commun? » (p.110).

En dépit de cette difficulté de capter la vie, El Maleh nous permet de voir dans les pages du chapitre « Sous le feu d'une brillante tajine-party » - des scè-

nes qui vont de la description physique à la représentation des souvenirs, à travers des plans, des touches subtiles et des paroles aux niveaux et aux sens multiples, et de nous approcher de ces personnages débordants d'ambition et de fascination pour le pouvoir, d'avidité pour les hautes fonctions et d'imitations de l'Occident puissant. Ces pages sont, me semble-t-il, parmi les plus importantes qu'on ait pu écrire dans le roman marocain au sujet de cette fièvre des mutations et de la confusion des valeurs et des comportements. Elles s'appuient également sur un principe de co-spatialisation, sur la divagation et la confrontation des contraires:

- Le chapitre commence par la description de la réception, avant le dîner, dans la maison d'un directeur, dont l'étoile brille au firmament, après qu'il ait changé d'orientation politique et qu'il ait retourné sa veste, comme on dit. Les invités sont pour la majorité des jeunes figures du Maroc indépendant : des experts à l'UNESCO ou dans les grandes sociétés, des avocats, des médecins, des entrepreneurs... La villa est plutôt un palais où s'entassent mobilier, marbre, et lustres importés - tout comme sont importés les vêtements des femmes et des hommes. Tout doit briller, et éblouir les regards. Les discussions vont dans tous les sens, dévoilant les arrière-pensées d'une génération au pouvoir qui a été formée en Europe ou aux USA... Ceux qui avaient appartenu autrefois aux partis de gauche ou à l'opposition, se sont facilement adaptés à la langue des maîtres du moment, montrant par là que les années de leur prime jeunesse étaient des années d'inconscience et de folie. Ils sont revenus maintenant

au bercail, unissant dans un mouvement les traditions culinaires locales - tagine, etc. -, les vins français, les spiritueux et les danses à la mode...

Mais le narrateur de cette réception possède une mémoire fidèle à un passé pas si lointain qui lui permet de se souvenir de Boujemaâ, le vendeur de figues de barbarie et de ce qui lui était arrivé pendant l'époque de lutte pour l'indépendance: il avait été emprisonné et torturé et faillit perdre son fils. Le narrateur ne peut se dérober à une mémoire qui le pousse à comparer ce passé récent et un présent où l'élite jouit du pouvoir en adoptant les modes de vie et de consommation occidentaux... Pourquoi, donc, avait-on fait tant de sacrifices, tissé tant d'espoirs, et fait couler le sang? Était-ce pour et des valeurs étrangères à la culture du peuple et à ses inspirations? Était-ce pour importer des modes de vie et des valeurs étrangères à la culture des peuples et à ses aspirations? Était-ce pour consolider les relations avec le colonisateur d'hier et adopter ses préjugés sur la civilisation arabo-islamique et l'expérience du Tiers-monde? Et le résultat de tout cela? La société de l'indépendance se transforme en deux mondes séparés, deux mondes parallèles qui ne se rejoignent pas: ceux qui se sont accaparés du pouvoir par la force et la majorité marginalisée qui reçoit des miettes!

Quand le narrateur quitte la réception, il se souvient aussi de ce qu'il avait vu à la télévision, lorsque le présentateur d'*Apostrophes* invita Mohamed Choukri, pour présenter son livre *Le pain nu*: l'écrivain paria,

l'enfant de la rue était assis à côté des grands écrivains français, qui ne pouvaient croire ce qu'il leur racontait au sujet de la dureté de son père, de la pauvreté qu'il a vécu pendant les années de guerre à Tanger: deux mondes séparés, sans la moindre possibilité de comprendre le drame de l'autre - il ne sert à rien de prétendre y arriver. En rentrant chez lui, le narrateur récapitule tous ces aspects entremêlés : un expert de l'UNESCO, « pérore la bouche pleine de poulet, de couscous, de foie mchermel, de poisson... » (p.178), Boujemâa serrant son fils contre lui, pour le protéger des balles des soldats, et Choukri racontant une expérience choquante pour des écrivains bien élevés, engoncés dans leurs habitudes bourgeoises : deux mondes, deux univers, bord à bord, contigus, fermés l'un à l'autre, juxtaposition, coupure d'ascétisme rigoureux, porosité, synapse, passages, goulots d'étouffement, impasse, étranglement en cul-de-sac, parole sans voix, sans écho, chaux éteinte, blancheur de l'oubli... » (p.175).

A travers la co-spatialisation, la digression, l'opposition des scènes, les lambeaux de parole, El Maleh tisse l'ambiance de la nouvelle classe marocaine assoiffée de pouvoir et éblouie par les productions de la métropole, qui détournent les idées et les idéologies. En relisant ces passages, se dressent devant nous petit à petit les données d'une problématique qui continue d'occuper une place importante dans notre pensée: comment le rapport de notre présent au passé et à l'autre peut-il être différent de ce qu'il est?

El Maleh ne cherche pas à donner des réponses ; son éloignement de la politique et de l'activité militante lui a permis de mettre une distance esthétique entre lui et les événements et les choses, de donner à l'écriture une position centrale, transformant le temporel et le particulier en atemporel qui déborde ses propres limites. Il n'a donc plus d'évidences ni de certitudes fixes. Ce qu'il cherche plutôt, c'est torpiller « les voies évidentes », en formulant les questions originelles et en exhumant ce qui es tu. Dans ce sens, il a assimilé la conception de Walter Benjamin qui dit « Il [le caractère destructeur] place l'existence dans les ruines, non pour l'amour des ruines, mais pour l'amour du chemin qui fraye un passage au travers¹ ».

A ce niveau, nous pouvons trouver l'une des clés qui pourrait nous aider à accéder aux textes d'Edmond Amran El Maleh, qui semblent fondés sur la désintégration textuelle, la co-spatialisation et l'interpénétration des temps et des instants. Peut-être y parviendrons-nous si nous nous aidons des pages lumineuses écrites par Marie-Cécile Dufour El Maleh, sur Walter Benjamin, dans son livre, *La nuit sauvée*, lorsqu'elle définit le concept d'allégorie, en précisant que celle-ci ne peut exister que lorsque le texte est doublé par un autre texte. : « c'est pourquoi elle [l'allégorie] est une perception bien davantage qu'un procédé ou une technique. Manière de voir plutôt que manière d'exposer, elle est difficile à reconnaître là même où elle est le plus présente² ».

En effet, les textes d'Edmond Amran El Maleh prennent souvent ce caractère allégorique qui s'ap-

puie sur un dédoublement du texte, des personnages, des espaces, du texte par un méta-texte, et d'un grand attrait pour la digression et la divagation. C'est cette conception qui permet peut-être aux textes d'El Maleh de réaliser de manière « oblique », en captant les marges, les angles, les profils, les bouts de rêves et de mémoire pour donner une texture chatoyante de couleurs, de lignes et de dessins interpénétrés.

Ainsi la contribution d'El Maleh constitue - par certains de ses côtés - une édification et un renforcement de la littérature et de l'écriture, selon une conception différente. Il nous dit, entre autres choses : on n'écrit pas pour témoigner sur un événement ou une histoire, ni pour réaliser des ventes plus importantes, ni en visant le changement immédiat ni pour appuyer un parti ou une idéologie, mais pour faire de la littérature une question radicale et un espace qui donne à entendre la voix du moi et un horizon d'appel de l'impossible.

De ce point de vue, la voix d'Edmond El Maleh, embrasse celle d'Abraham Aboulafia, ce kabbaliste mystique qui a vécu pendant le XIII^e siècle à Saragosse et qui avait dit :

« J'ai une voix pour parler aux hommes et seul l'écho m'écoute. Eh bien je me tais. La mort sera un long détour. La plume se figera dans l'encrier. Le parchemin tombera en poussière, de la poussière une herbe poussera. Qui lira dans le dessin de ses feuilles le livre que j'écirai pas? Qui?³ ».

Oui, mon Cher Amran, qu'il est beau ce livre dont

nous rêvons toujours, sans parvenir à le réaliser, et qui reste ainsi recouvert par l'éclat du silence et la rhétorique du vide.

Traduit de l'arabe par
Mohamed Saad Eddine El Yamani

Extrait de la revue *Horizons maghrébins*, n°27, Présences d'Edmond Amran El Maleh. Editions Université Toulouse-Le Mirail, déc 1994-janvier, 1995, p 33-40.

Notes

1- Marie-Cécile Dufour El Maleh, *La nuit sauvée*, p.180, Ousia, 1993.

2- Ibid, p.170.

3- Edmond Amran El Maleh, Jean Genet, *le captif amoureux et autres essais*, p.68, Edition Toubkal-La pensée sauvage.

Edmond Amran El Maleh : un oeil passionné

Hassan Bourkia

En parcourant chacun des nombreux textes qu'Edmond Amran El Maleh a écrits en matière de critique plastique – et qui témoignent de son intérêt de plus d'un demi-siècle pour l'art au Maroc – l'on sent que l'homme éprouve en permanence ce frisson d'inquiétude, né de la douleur qui a longtemps hanté, et qui hante toujours les nuits des artistes marocains, notamment les peintres. C'est la douleur du peintre « paysan » qui, touché par la « grâce » venue d'ailleurs, se retrouve sur le banc des accusés – lui et la main qui a « osé » s'écarter du centre du savoir visuel – à chaque fois qu'il s'éloigne du miroir occidental, et qu'il renonce à se nourrir des visions empruntées et toutes faites, qui occultent sa raison, essayant de le persuader, non sans niaiserie, que le fin mot en matière de création plastique et de peinture, de même que l'idéal parfait et l'exemple à suivre en la matière, c'est du côté de l'Occident qu'il faut les chercher et nulle part ailleurs, et que tout ce que nos peintres peuvent faire, c'est de se prosterner devant les « seigneurs » de ce charme exotique.

En contrepartie, Edmond El Maleh vous tend – en pleine conversation – d'un geste lent de la main, traduisant cette assurance tranquille qui l'a toujours habité, un pot en terre cuite, de forme simple, sur lequel une main inconnue, perdue dans le dédale des reproductions et des générations d'artisans, a dessiné au goudron de bois quelques lignes et carreaux, en vous lançant avec certitude : « Mondrian ne faisait pas autre chose ! » Dès lors, la conversation prend une inflexion, évoquant, non point la passion de Matisse

ou de Paul Klee pour la lumière de cette vaste géographie, mais le fait que c'est bien cette lumière qui a sauvé leur existence artistique et créative...

Il est vrai que, sous d'autres cieux, l'art moderne et contemporain a suscité, en parallèle avec son développement, une littérature qu'on ne saurait ignorer, et que certains des artistes de ces pays-là ont consigné leurs propres méditations au sujet de ce qu'ils peignaient ou ce qu'ils comptaient peindre – tandis que d'autres ont chargé un journaliste ou un auteur de procéder à une lecture de leurs œuvres et à une analyse de leur vision artistique dans ses dimensions les plus étendues –, sans parler de la prolifération que connaissent l'espace universitaire et les publications spécialisées en matière d'esthétique et de philosophie de l'art. Or, cela n'est pas le cas dans le monde culturel marocain, où les arts plastiques connaissent pourtant un essor considérable. L'on ne peut en effet que s'étonner de l'absence de toute accumulation théorique à ce sujet. Même la critique – excepté quelques rares écrits qui méritent d'être cités – en est encore à ses premiers pas.

Tout cela suggère à El Maleh une image singulière : d'une part, le spectacle d'une terre aride, où de rares herbes sauvages peinent à pousser ; de l'autre, une fertilité et une vitalité incontestables dans le domaine de la peinture, comme en témoignent le nombre croissant de peintres, dont les expériences comme la valeur varient de l'un à l'autre.

Le peintre marocain avance, donc, en étant pour ainsi dire dénudé, dépouillé des écrits et commentaires qui accompagnent son homologue occidental. Cependant, et tout paradoxalement, c'est précisément dans ce dénuement que fut sa chance, car au lieu de dévoiler sa beauté – tant la chose est relative – il dévoila son essence. Les arts négro-africains, longtemps considérés comme primitifs, ont en effet donné la preuve tangible que la perfection plastique résidant dans leur essence, ainsi que l'énergie créative qui en émane, imposent une vision artistique que n'altère nul édifice théorique et nulle méditation conceptuelle, tant et si bien que leur découverte par les peintres – Picasso en tête – causa un véritable choc qui ébranla le monde de la peinture moderne et contemporaine.

Nous en arrivons là à ce qu'El Maleh a fait de plus remarquable à cet égard : il déduit que le paradoxe de la peinture marocaine met le peintre dans une situation différente de celle de son homologue africain ou océanien. Il s'agit de la peinture en premier lieu, en tant qu'activité expressive ayant ses propres caractéristiques, et proches, de surcroît, des centres d'attraction occidentaux, avec leur charme qui n'est pas sans être despotique. Cependant, de cette même hiérarchie, de cette ressemblance imposée trait par trait, naquit une rupture et un tournant considérables. Dès lors, et au lieu de la pédagogie des musées en dur, un musée fictif fut érigé sur la terre sauvage des nopals, dont, miracle, les peintres n'étaient point des naïfs, produisant des spécimens d'un art « naturel » qu'on aurait plaisir à venir regarder de temps à autre.

El Maleh relève que, chez ces « poètes de la matière » comme il aime à les surnommer, la pensée théorique explose dans le silence de la toile ; les point de choc ne s'annoncent pas en termes de concepts, mais une guerre secrète est menée contre les traditions des hiérarchies et des pôles et celles du centre/périphérie : une guerre que seule la toile dévoile. Dans ce dévoilement, le bonheur – ou le plaisir – prend les couleurs de la vérité. Se référant à Walter Benjamin, El Maleh surnomme cette opération la pensée destructrice, qui n'a qu'un seul et unique mot d'ordre : s'estomper ou « faire de la place, qu'une seule activité : évacuer. Le caractère destructeur est jeune et serein. Car détruire rajeunit en déblayant le chemin des traces de notre propre vieillissement : cela rend serein parce que chaque élimination signifie pour celui qui détruit une réduction parfaite, véritable radicalisation de sa position » (L'œil et la main, p.78). L'origine du plaisir réside peut-être ici même, dans cette allégorie rebelle à toute interprétation et rétive à toute analyse, d'ailleurs, comme il dit en parlant d'une œuvre de Khalil El Ghrib : « à voir sans la double épaisseur du symbole, ce qui se tient dans le blanc de la chaux et le bleu niléen, là, palpable à toucher des yeux, un sentiment affleurant comme un sable mouillé qui se souvient des marées » p. 78.

Le deuxième aspect remarquable dans ce qu'Elmaleh fait consiste en ceci qu'il « pense » la toile d'une manière collective qui prend la forme d'une constellation de noms, figurant son propre arbre généalogique intellectuel. C'est ce qui confirme, pour El Maleh,

la difficulté de « parler » la peinture, car le discours que l'on essaie alors de construire est long à prendre forme ; c'est un assemblage de pièces éparses, tandis que la toile offre l'instantanéité d'une vision donnée, vision présente dans son intégralité, pur plaisir du regard dans la fraîcheur de son innocence, avant la chute dans le vacarme étouffé d'un discours latéral, qui fait abstraction de la sensation muette, essentielle pour accueillir l'œuvre. Le salut est alors dans les chances d'évasion ou de voyage fictif, si ce qu'on voit révèle quelque frisson de liberté, s'il mène à toucher la flamme vive, à parler une langue seconde – marginale, si l'on peut dire – au sein d'une même langue. Là, le tableau devient, à la fois, une « aube azurée des commencements, naissance de l'univers en expansion, une goutte immatérielle, nébuleuse, fulgurance, chevelure de comète, page après page dans le grand livre du monde, hasard prisonnier de sa trace pour qu'advienne l'univers, page après page, traits affirmés, horizon redoublé, intensité, espace en gestation, courbes, flancs de fécondité, gerbes en pluie, pluralité de l'être, blanc envol d'oiseaux, rose tendre, phosphorescence vibrante, le soleil naît, le soleil se lève. Ne cherchez pas ! La peinture, quand elle est rendue à sa vérité, à la solitude d'elle-même avec elle-même, partage le même destin que la poésie » p. 45. Il touche à la limite étrange, là où la parole se révèle silence, comme le disait si bien José Angel Valente à propos de Saint Jean de la Croix et là où l'impossibilité elle-même est ce qui rend le chant possible. La révélation de l'indicible est la fonction principale de cette parole qui maintient la langue dans une tendance magique

entre le dire et le silence. De la poésie à la peinture, inextricablement liés, se tisse une parole singulière, solitaire, qui touche le regardeur et annonce l'éveil : tel est le signe de la jouissance incomparable de la lumière.

Qu'El Maleh ait écrit « *La Peinture de Ahmed Cherkaoui* », « *L'œil et la main* », « *le périple de la chaux* » et « *Le livre de la mère* » sur Khalil El Ghrib ou d'autres essais qui nécessitent le déplacement à plusieurs villes marocaines, il s'agit toujours de célébration de la peinture marocaine et des œuvres de ses acteurs, lesquelles exposent la vie dans sa dimension humaine, comme il l'avait bien noté lui-même ; cette vie de la plénitude, si près de la chaux, de la terre, de la vie que renferme les déchets et les ruines est d'une splendeur inégalable puisqu'elle ne présente au regard qu'elle-même. Une telle splendeur si fragile et si vulnérable est la source même de la vie ; elle apporte à cette dernière sa force et sa vigueur inaltérée.

Il est un troisième aspect inhérent aux écrits d'El Maleh sur la peinture. Il s'agit d'une écriture sans prétention, qui n'adopte aucune vérité absolue. Aussi se présente-t-elle sous forme de balbutiements de langage, et l'écrivain devient ainsi comme un étranger dans sa propre langue. Il suit, selon le mot de Deleuze, une ligne de fuite qui le rapproche du devenir qu'il scrute dans la peinture marocaine. Un devenir qui s'écarte de tout mimétisme, s'oriente vers une nouvelle création qui s'invente des armes spontanées, lesquelles conduisent à la solitude absolue de ce que

l'on choisit, de ce que l'on crée. Cela, sans prêter nulle attention au prétendu pouvoir des enseignements des autres écoles et leur arsenal critique, plutôt s'opposer à leurs idées et idéaux en pratiquant clandestinement une déconstruction des canons picturaux en vigueur. C'est pour cela justement que l'écriture d'El Maleh recourt dans ses considérations esthétiques au conte populaire et littéraire, invoque ses lectures personnelles et puise dans son journal.... L'écrivain met tout cela dans un même sac, se jette lui même dans ce même sac afin de mener de nouveau sa quête d'idées nouvelles et insoumises, a priori inconnues de lui, afin que ce sac se transforme en dialogue similaire à celui de galaxies aux devenir différenciés et dynamiques où se retrouvent côte à côte : Ibn Arabi, Jean de la Croix, Malevitch, Walter Benjamin, Al-Kindi, Al-Farabi et bien d'autres étoiles..., au point qu'El Maleh s'y figure telle un désert qu'emplit ses amitiés, ses devenir. Le tout, afin que soit confirmé le constat que nulle existence ne peut être conférée à la critique d'art comme pratique académique et que soit instauré le dialogue fructueux avec l'œuvre d'art, ainsi que la méditation qui nous fait découvrir, nous lecteurs, un écrivain ermite - fait qui peut éventuellement se retourner contre lui.

En outre, El Maleh ne manque pas d'évoquer le lieu de naissance du tableau, qu'il soit atelier ou tout simplement la demeure de l'artiste. Sa démarche commence alors à prendre forme et à circuler dans le lieu tel un courant d'air qui croise une idée volante, un mot prononcé, un mouvement élané, un vieux meuble

dans le coin, une matière dans une bouteille, les marques de l'humidité sur le mur... Tout cela afin qu'il rencontre, lui le nomade, son lecteur ainsi que l'œil et la main... Loin d'une prétendue rigueur prônée par les règles scolastiques instituées le texte s'élabore et se développe de façon organique et semble se laisser travailler par les hasards, les récits, l'évocation, par ce jeu de « balbutiement » qu'on nomme la vie. Tout se transforme en « impersonnel » dans ce moi-personnel dont parle le grand poète Pessoa, et tout cela semble être l'écho de la parole de Amran El Maleh quand il écrit : « *Mon âme est un courant océanique noir, une procession noire autour du vide, le mouvement infini autour d'un trou d'air, et dans les eaux tourbillonnantes s'entrevoient les images de tout ce que j'ai du voir et entendre dans ce monde – des maisons qui défilent, des visages, des livres, des caisses, des débris de musique, des fragments de sons dans un tourbillon insondable* ». Tel est le nomadisme d'Edmond, un désert infini que tout traverse et où tout se croise, son regard toujours à la poursuite de la flamme et sa main creusant l'invisible ...

Traduit de l'arabe par
Farid Zahi

Une leçon de modestie*

Abdelhaï Diouri

Qu'il est « difficile de parler peinture »! Ce n'est pas moi qui vous le dis, même si j'y souscris en partie, c'est Edmond Amran El Maleh, dans un texte sur la critique d'art. Il le réitère d'ailleurs à chaque occasion, ou presque, d'un texte sur un peintre, et encore ici, dans le texte dont je veux vous parler: *Lumière de l'ombre. Périple autour de Sidi Ben Slimane Al-Jazûlî*, sur les photographies de l'artiste photographe et peintre Ahmed Ben Smaïl. Quelle n'est donc la difficulté pour moi qui entame à l'instant une page d'hommage à Edmond, mon ami, et à son œuvre sur l'art, considérable et singulière au Maroc!

La question de « la difficulté à parler peinture » est sérieuse et incontournable, selon Edmond, dès les premières lignes de « *Pierres blanches* », son premier écrit en la matière, sur la peinture de Cherkaoui, parce qu'elle appelle pour lui la nécessité de toute urgence d'une base, une assise, un point d'appui qui « offre des lieux pour se situer et interroger l'œuvre. »

(Notons dès maintenant, et pour lever une équivoque, que l'introduction d'une subjectivité (« se situer ») éloigne du travail du critique d'art qui consiste en principe à « situer l'œuvre d'art », selon les règles, à partir de ses implications multiples dans les réseaux d'autres œuvres (l'histoire, les courants, les techniques, les langages des formes, des couleurs, de la matière, etc.). Du reste, Edmond se garde bien du statut de « critique d'art », et s'en défend à l'occasion. Ses écrits sur l'art empruntent d'autres chemins).

Ce point d'appui sera la biographie dans le cas de Cherkaoui, et ça l'est encore dans nombre d'autres

artistes. Mais, par biographie, il n'entend pas l'addition d'événements ou de faits psychologiques à l'enfilade d'un itinéraire empaqueté au titre d'une vie; la biographie à quoi Edmond fait appel est quelque chose de plus précis, plus ténu et subtil, comme « une pointe mystique », et en même temps plus complexe, fuyante. Ça reviendra.

Il convient que je pose maintenant ma question à moi : à partir de quel lieu s'énonce l'écrit de notre auteur? D'où parle ce « je » qui l'énonce? Autrement dit, quel est le point d'appui pour voir clair en ses écrits sur l'art? La réponse à cette question est plus délicate à formuler, car, d'une part, le recours à sa biographie n'est pas évident, il n'est pas donné et serait un détour périlleux, et de l'autre, les écrits qu'il produit sur l'art ravissent le lecteur d'emblée par un plaisir intrinsèque qui s'apparente à l'émotion poétique.

Cependant, il faut être vigilant et coller au texte. Le premier mot d'al-Jazûlî est un pronom personnel: « Tu ». La question qui s'impose est de savoir qui est ce « tu »: à qui réfère t-il? Ce n'est pas à moi, lecteur, et, on a vite fait de s'en apercevoir, il ne s'agit pas non plus de la coquetterie rhétorique classique pour introduire un discours, puisque ici le « tu » structure organiquement le texte d'al-Jazûlî. Edmond s'adresse à quelqu'un de bien concret: « Tu es là dans ce *derb*... que tu ne veux pas encore nommer... sur le chemin tu te seras arrêté, près du mausolée... l'hôte te reçoit sur le pas d'une grande pièce... tu te dis: retiens bien la pauvreté, la sévère austérité du lieu... Tu viens de grimper un escalier raide aux marches hautes... » etc.

On ne dénombre pas moins d'une douzaine d'occurrences de ce « tu » pour la première page du texte à elle seule: celui à qui s'adresse ce pronom, celui qui y est référé est sans nul doute la personne physique d'Edmond. Ainsi donc, la scène se clarifie, assez simple au fond; elle décrit Edmond dans les menus gestes de qui entame son périple autour du mausolée de Sidi Ben Slimane Al-Jazûlî, et qui examine, contemple et médite le manuscrit de son Dhikr, et, en présence de l'artiste, les photographies de ces lieux – en vue d'un texte à venir.

Or, si Edmond est le destinataire du pronom « tu », qui donc autre que lui-même, Edmond, en est le destinataire? On verra que ce n'est pas si sûr ! Mais si c'était le cas, pourquoi, sous la pression de quelle nécessité, et selon quel processus s'adresser à soi-même? Il y a là quelque chose de très compliqué dont je n'aborderais que certains détails utiles à mon propos pour caractériser la démarche singulière d'Edmond Amran El Maleh lorsqu'il écrit sur un artiste. La question de l'auteur et ses doubles a suscité nombres de débats, d'analyses et d'ouvrages remarquables depuis les années 70 du siècle dernier, et ce n'est pas mon objet d'y verser ici. Notons seulement ceci: l'auteur, mettons El Maleh, s'adresse à la personne, Edmond/Amran, en « tu », et il décrit ses actions, ses attitudes, ses pensées secrètes et ses émotions. Après tout, il arrive à plus d'un de faire l'expérience au quotidien de se parler, s'observer, se critiquer, etc; certains même le font à voix haute. La chose à retenir lorsque cette expérience fonde l'écriture est que, auteur et double n'avancent pas en couple d'un pas le même et accordé. L'un précède, ici le « tu » qui se trouve dans un

derb, s'arrête au mausolée, est reçu par l'hôte, monte un escaliers raide, etc; l'autre est celui qui le suit, il se tient juste derrière lui et le regarde faire par dessus l'épaule; il l'épie pour ainsi dire, il le poursuit et il consigne par écrit ses actes et ses états. Et vice-versa, et combinatoires. On se rappelle la dialectique infernale de La carte postale de Derrida.

Or, arrivé en ce lieu où s'enferme la dialectique des doubles, je m'arrête net: il n'y a rien de plus étranger à ce qu'un lecteur assidu, ou même d'occasion, garde des écrits d'EAM. Là n'est certainement pas le lieu pour accueillir et voir naître les textes sur l'art de notre auteur. Je ne dis pas ça par amitié pour lui, mais parce que ses écrits indiquent d'autres perspectives.

Pourtant, il ne serait pas difficile de montrer la récurrence de ce dédoublement comme un ressort dynamique dans la mise en scène de l'écriture chez EAM, par-delà même ses écrits sur l'art. La fonction manifeste de cette distribution des rôles dans la scène de l'écriture est d'organiser l'écrit sur l'art en récit. Et le recours à la forme narrative, en dépit de l'absentéisation de l'auteur derrière ce « tu » mis en avant, et probablement à travers, et grâce à elle, traduit le besoin impérieux chez l'auteur d'introduire concrètement dans le texte l'effet d'une corporité réelle, une physicalité sensible irréductible en pleine activité dans l'opération de l'écriture. Celle-ci, cette corporité qui traverse et anime le texte de part en part, est faite comme pour appuyer concrètement une thèse explicitement énoncée, défendue avec ardeur et invariablement réitérée dans chacun des textes que je connais d'EAM sur l'art, et plus encore dans le Jazûlî qui nous concerne ici, savoir qu'écrire sur l'art n'est

pas, et ne peut être, une activité mentale, intellectuelle, conceptuelle, qui consisterait à manipuler des abstractions. À l'opposé du labeur arrogant de la démonstration, c'est le fruit modeste du contact direct, physique et discret avec l'œuvre d'art et l'expérience émotionnelle qui en résulte sans médiation.

Aussi bien Edmond ne se suffit-il pas à visiter une exposition dans une galerie pour écrire dessus. Il se rend personnellement dans l'atelier de l'artiste et, suivant le conseil de Klee, s'assoit sur une chaise pour bien regarder l'œuvre; et il se laisse imprégner par elle jusqu'au plus profond de son être. « Être là et prêter l'œil, l'oreille... ». Oui, l'oreille aussi! car il faut « écouter ce que les artistes disent de leur travail ». « Subtils accords, circulation du regard, la matière libère la poésie qu'elle recèle dans le cœur durci de son corps. » (Tibari, p. 3) D'abord donc la matière, la couleur, les formes, et lorsque l'occasion se présente, la fièvre de l'artiste au travail. De Yamou, en exemple, il dit l'avoir « vu quasiment bondir, lacérer, entailler à l'aide d'un point métallique toute cette surface apaisée, inerte pour l'heure : traits, stries, lignes droites, courbes, horizontales, verticales, corps naissant d'une lettre de l'alphabet arabe. Je l'ai vu tendu dans la recherche anxieuse d'équilibre dans la composition des éléments du tableau, cet effort extrême vers un accomplissement. » Pensez aussi à la « Journée chez Tibari Kantour, à Sidi Maâchou, son fief », pour « l'accompagner dans sa vie peinte (...) et cette tension entre le désir et le geste concret, cette matérialité qui ne cesse de l'habiter, se déposant en éphémère trace... ». La leçon est claire : « Je crois que la chose parle au plus profond si on a déjà nourri l'œil de tout ce qui entoure la naissance d'une toile. » (Tibari, p3)

Derrière cette leçon une conclusion fondamentale, d'ordre théorique : contre « une certaine modernité », comme il l'appelle, qui en fait prend nom de postmodernisme, qui affirme la mort de l'auteur (Barthes), sur qui sont jetés nombre d'autres cadavres, ceux du sujet, de la raison, de l'histoire, de la théorie, de la modernité, des idéaux, et la liste serait longue, l'affirmation d'Edmond Amran El Maleh de la plénitude de vie du sujet, de l'auteur, de la matière, et de la spiritualité.

La corporéité de ce « tu » prend pied ferme dans la réalité de ce derb qui mène au mausolée de Sidi Ben Slimane El-Jazûlî. Elle rassure l'auteur de son existence pleine et de sa complétude. Elle lui offre le lieu si nécessaire pour se situer, et lui permet précisément de subjectiver l'espace et l'objet d'art, de les « spiritualiser » ; en l'occurrence, les photographies d'Ahmed Ben Smaïl, qu'il souhaite interroger. Aussi bien prendra-t-il tout son temps pour méditer chacun de ses pas, chaque empan de l'espace qu'il parcourt, chaque geste de son hôte et de l'artiste. Rues, portes, khettas, terrasse, lumière et sons renvoient tous à la même spiritualité, celle-là même ancestrale couchée ici, sous ses yeux, dans le parchemin entre ses mains : le dhikr de Dalîâ'il al-Khairât. « Le chant jaillissait des pages du manuscrit », écrit-il; un récit par bribes, supposé, rêvé, une fiction sans doute, du parcourt du Saint et de ses orants dans cette zaouïa. On peut voir de quels fils invisibles, authentiquement biographiques, l'œuvre de l'artiste est nouée à son environnement et s'en nourrit tout comme l'arbre puise sa vie de l'humus au sol. Et on voit comment ce nœud est ceci même qui permet la naissance chez Edmond Amran El Maleh de l'écrit sur l'art.

Lisez avec moi:

« Et maintenant tu es là, en ce même lieu, familiarité, présence dense assurée, la nuit tombe dehors, sur cette même terrasse, tout le long des murettes enserrant cette terrasse. Moulay Ahmed Ben Smaïl a disposé ses photos, éclairées par la lumière vacillante des chandelles. (...) Un lieu d'un immense retentissement, débordant ses propres frontières, la figure primordiale d'un saint, son œuvre dont le rayonnement, l'intense circulation est tel un fleuve fécondant de son limon fertile la prière des humbles, et enfin là entre tes mains un ensemble de photographies qui aussitôt cessent d'être des photo, tant il est vrai qu'entre les photos et ces lieux mêmes photographiés un espace s'est ouvert, interstice par où, libérée, une certaine parole passe. » (pp10-13) Nous y voilà donc enfin sur le sol même, simple interstice au dire de l'auteur, où prend naissance la parole sur l'objet d'art plastique.

L'on comprend mieux maintenant pourquoi nouer l'écrit sur l'art dans la fiction: « l'interstice » jaillit d'entre les lignes de la narration: « La fiction, nouée à ce même lieu : cette chambre, cette terrasse, cette résonnance d'une vieille demeure... » (p10). Si alors, comme l'affirme Edmond Amran El Maleh, il y a « fusion de l'art et du sacré » (p47), le chemin le mieux approprié pour parler peinture est celui de l'allégorie narrative, car la chose essentielle entre toutes à dire, à dévoiler à propos de l'art est son être enfoui, caché, invisible, « al-bâtin, pour reprendre une expression soufie, le secret d'une émotion esthétique créatrice, nourrie, imprégnée dans ses moindres fibres d'une intense spiritualité. » (p21)

« L'intense spiritualité » dont il est question dans la perspective d'EAM est le lieu de naissance et de partage des trois monothéismes où se croisent le soufisme, la mystique chrétienne et la kabbale, et où dialoguent Saint Jean de la Croix, Maimonide et Ibn Arabi, et même par-delà, l'épicentre d'où jaillit toute émotion de l'être, l'émotion esthétique en premier: source à la fois de l'œuvre d'art et de l'écrit qu'elle suscite. En un sens, tout texte d'EAM sur l'art n'est qu'une variation, suivant chacun des artistes qu'il a pris à cœur, d'une hymne à la même divinité: L'Innommable, l'insondable vastitude du silence. Je cède ici, et pour conclure, la parole à Edmond :

« Qu'est-ce qui s'impose à moi avec la continuité d'une quasi-obsession et qui vient encore une fois de se raviver en présence de l'œuvre de Kacimi? Un sentiment qui est de l'ordre d'une intuition et non un concept qui exigerait une démonstration et tout un enchaînement de déductions. Je le livre tel quel dans la distance d'une évidence cernée d'un halo d'obscurité qui tient à cette évidence même. L'éveil à quelque chose qui vient de très loin, des profondeurs du temps et de l'espace, fulgurant comme un éclair, échappant à toute description, réduisant à néant tout discours sur la peinture qui viendrait en altérer la nature. Imaginez ce phénomène décrit par l'astronomie: parcourant des milliards d'années-lumière, le scintillement d'une étoile brille dans le ciel, alors que cette étoile qui l'émet est déjà morte pour ainsi dire. » (M. Kacimi ou l'équation du sens, Ministère de la culture et de la communication, Expo 2002, Rabat)

Harhoura, fev. 2004

*(Lu à la Foire du Livre, Casablanca 17 février 2004)

Hâjj Edmond

Dima Eddé

C'est grâce à Tahar Benjelloun que j'ai connu en 1974 Edmond et Marie-Cécile El Maleh. La guerre du Liban n'avait pas encore commencé, j'étais venue de Beyrouth à Paris afin d'y poursuivre des études d'histoire, j'avais vingt ans, la France et le monde arabe se tournaient le dos, je cherchais confusément un rapport physique entre ces deux mondes, un moyen d'être dans l'un ou dans l'autre sans passer par la censure des deux bords, sans clivages, sans explications, sans préambules, ma rencontre avec les Maleh m'a ouvert la porte de ce pays-là.

Chez eux, dans leur petite maison de Montparnasse, tous les chemins se croisaient, Beyrouth, Paris, Jérusalem, Essaouira ... L'exil avait du charme, le nationalisme perdait son sens, la désillusion donnait le change à l'amitié et à la connivence, on ne pouvait rêver meilleure consolation, meilleure préparation aux événements à venir. Pénétrés de cette vraie culture qui ne doit rien à la mode et aux idées reçues, les Maleh n'ont cessé d'incarner à mes yeux l'intelligence et la générosité réunies. C'est peut-être pourquoi je les appelle « les monstres », c'est aussi pourquoi j'ai du mal à écrire cet article.

Exilé du Maroc dix ans plus tôt, Edmond enseignait la philosophie au lycée Sainte Barbe et c'est peu dire s'il ne prenait pas son rôle de professeur au sérieux, il en savait trop pour croire aux vertus du didactisme, il croyait en revanche à celles du dialogue (rares sont ceux à qui s'adapte si bien le mot '*Alem* (celui qui

sait)), son sens de l'humour le rendait poète à propos de tout et de rien, j'aurais aimé être au nombre de ses élèves.

Je ne pouvais m'empêcher de penser, durant les années qui ont précédé la rédaction de *Parcours immobile*, qu'Edmond était un écrivain qui n'avait pas encore écrit. Quand il racontait une histoire, et il en racontait beaucoup, ce n'était jamais une version de la réalité, c'était un événement en soi, la moindre anecdote tournait à l'aventure, sa vision de l'histoire, la sienne et celle du Maroc intimement mêlées, ne ressemblait à aucune autre, il était aussi profondément juif marocain qu'il était universel, fidèle, ironique, subversif, ouvert aux contradictions, résolu à ne rien renier, appliquant sa rigueur à conserver ses doutes et ses hésitations, à se remettre en question, à concilier tendresse et dérision, tout cela qui faisait notre enchantement à nous autres, ses amis.

C'est peut-être ce goût et cet esprit du partage, indissociables de ses engagements politiques antérieurs, qui, dans son cas, retardèrent, plus ou moins consciemment, le moment de s'adonner, en solitaire, avec toute l'attention à soi qu'implique l'écriture, à sa propre œuvre.

En 1978, sa mémoire prit la plume et ce fut d'emblée le jaillissement d'un monde qui, pour un peu, s'en allait disparaître et mourir sans un mot.

« Le dernier juif d'Asilah. Dans ce petit cimetière marin, le cimetière juif d'Asilah, sa tombe, la dernière

re tombe juive en date, simplement maçonnée, sans revêtement de marbre ». Ainsi commence le « *Parcours immobile* », voyage à l'intérieur et à la croisée de deux mondes, récit bouleversant d'un homme qui marche sur les traces de sa propre vie, les efface et les découvre indéfiniment... La force physique et sensuelle de son écriture, l'évocation simultanément exacte et baroque des bruits, des odeurs, des visages et des couleurs, le flot constamment renouvelé de son imagination qui se déploie comme un fleuve charriant ses eaux et ses gravats, la création d'un rythme en rupture avec les règles classiques de la ponctuation arrachent, et le roman, et le souvenir, à la crédulité de la cohérence. Ce n'est pas la restitution d'un temps, c'est le mouvement même du temps qu'Edmond nous donne à lire et à entendre à travers son œuvre. Sa mémoire souffle sur des braises et le passé qui s'enflamme consume et confond le début et la fin de toutes choses.

Extrait de la revue Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire. n°27, Présences d'Edmond Amran El Maleh. Editions Université Toulouse-Le Mirail, déc 1994-janvier, 1995, p 78-79.

Joies et peines de l'écriture

Juan Goytisolo

Un vieux cimetière juif au bord de l'océan dans une petite ville du nord du Maroc. Cimetière oublié, cimetière mort: la communauté qui l'entretenait a disparu du paysage, déracinée par les tourments de l'histoire. Sa contemplation mélancolique par un observateur – témoin d'une vie déjà éteinte – sera à la fois un exercice de nostalgie et de méditation sur le destin.

Edmond Amran El Maleh, membre de la communauté juive vivant au Maroc avant l'arrivée des Arabes, a été un protagoniste exceptionnel de l'histoire contemporaine de son pays et a été l'un des fondateurs du parti communiste marocain. Comme les événements se chargeront de nous le montrer, sa guerre a été celle d'un homme seul (si on me permet d'utiliser un titre impropre): entreprise contre le pays dont la langue serait plus tard l'instrument destiné à transmettre ses émotions et ses idées, incomprise et désapprouvée par la majorité des siens, réalisée dans les rangs d'un parti auquel il adhéra seulement pour des raisons morales et qu'il abandonna plus tard pour des causes également éthiques. Comme un espagnol marginal de l'époque conflictuelle – celle de l'Espagne déchirée après la rupture de l'équilibre des trois castes – Edmond Amran El Maleh s'efforce à exprimer les faits de son expérience personnelle: l'écroulement inattendu de ce que Americo Castro appellerait sa « raison vitale ». Expérience unique, contrainte: à la longue et douloureuse liste des témoignages sur la fin des diverses communautés juives effacées par la barbarie nazie, et la monstrueuse extermination des camps, il faudrait ajouter le sien : non celui de l'anni-

hilation, mais du déracinement de 90% de la colonie juive marocaine, embarquée par les agents israéliens avec un tas d'arguties et de ruses vers la terre promise de Palestine. Le mouvement génésique de *Parcours immobile* - et des œuvres postérieures de l'auteur – se fondera ainsi sur son besoin de créer une constellation textuelle autour de la blessure ouverte par un tel événement. L'Histoire le confrontera sans détour possible aux joies et aux peines de l'écriture.

L'exposition de la guerre civile intime entre la riche tradition spirituelle juive, la cadre spatial, humain et culturel marocain et la langue littéraire adoptive dessine l'itinéraire de *Parcours immobile*: la lente conquête d'une lucidité morale et politique qui évite les pièges de l'histoire et préside à l'acte fondateur, créateur. Ecrivain en français, Edmond Amran El Maleh, ne s'est pas limité, comme d'autres romanciers originaires du Maghreb, à un simple exercice de traduction – celui de jouer pour le lecteur de l'ancienne métropole le rôle de narrateur d'un monde exotique transposant son expérience culturelle et sociale d'une langue à l'autre - : il a soumis la langue adoptive à un processus de déstructuration consciente en la pliant à la prosodie et à la syntaxie judéo-arabe maternelle, l'occupant à son tour après avoir souffert de son occupation. Opération subtile qui instille dans la langue du colonisateur les éléments de subversion idéologique narrative et sémantique similaire à celle de Fernando de Rojas et d'autres conversos espagnols introduisirent dans la langue de la caste qui les opprimait. Ecrivain depuis la périphérie du français officiel et

académique, Edmond Amran El Maleh la recrée comme il l'entend et, en la déformant, lui ajoute beauté et vigueur. L'excellente traduction de Malika Jedidi Embarek offre enfin au lecteur espagnol la possibilité d'approcher l'œuvre de l'un des écrivains les plus représentatifs de la modernité littéraire de nos jours.

Traduit de l'espagnol par Mohamed Saad Eddine El Yamani.

Extrait de la revue Horizons maghrébins, n°27, Présences d'Edmond Amran El Maleh. Editions Université Toulouse-Le Mirail, déc 1994-janvier, 1995, p 41-42.

Un admirable art de la bifurcation

Mohamed Leftah

« Si les mots ont le pouvoir non de représenter, mais de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars, la puissance de renvoi qu'ils tiennent de leurs virtualités signifiantes entraîne celui qui les suit à la trace, dans des bifurcations incessantes et une dérive interminables ».

Claude Simon

« Guidé par ce désir, inassouvi, d'embrasser le monde, le romancier parvient à prêter à la moindre situation la richesse de tout un monde. Partant, les meilleures scènes romanesques ont le caractère d'un carrefour multiple ».

Milan Kundera

Pour donner à voir – «à goûter» serait plus juste- cet art de la bifurcation, nous allons nous limiter à trois passages où El Maleh nous parle de trois pulpeux, et épineux, et sublimes fruits de la terre marocaine: chriha, gouisia, handia. Car le génie poétique d'el Maleh, dans son maniement de l'art de la bifurcation, est de ne point partir nécessairement d'une scène romanesque carrefour (Kundera), mais souvent de la chose la plus humble, la plus terre à terre, la plus partagée mais néanmoins la plus ignorée – avant qu'il ne nous la fasse redécouvrir-, pour tisser des correspondances, jeter des passerelles, apporter des éclairages inédits et, par l'alchimie du verbe, transmuier cette humble chose en fruit d'or, en jardin des Hespérides.

Les trois passages que nous avons retenus, tournent tous, sont autant de «variations» sur le figuier, comme si El Maleh voulait, en le célébrant, accéder au «pur secret» de cet arbre chanté par Rilke (dans sa sixième élégie) :

*Figuier depuis longtemps ce m'est un signe
que presque entièrement tu te dérobes à la gloire des fleurs*

*pour, au-dedans de ton fruit mûr aussitôt révolu,
incélébré, serrer ton pur secret.*

Premier ruissellement, nectar et larmes a la fois, de ce figuier: «La mahia sera bonne cette année, si Dieu le veut, le goût finissant des figes mûres: visage ratatiné de femme ratatinée, sillonné de mille plis, au regard vieil or de miel, sexe impudique fruit défendu... Le figuier est mort, spectre blanchi, ses branches décharnées implorent le ciel, plus jamais il ne donnera de fruits, la ville s'est enveloppée d'un linceul... Passeport sans retour dans la mains décharnée tremblante, beau visage de vieille femme, figure ratatinée aux mille plis, chargée de joie et de douleur, arrachée à son arbre, elle ne verra plus le ciel bleu de l'Atlas bateaux négriers chargés d'esclaves enchaînés à la terre promise, l'an prochain à Jérusalem». A travers un fruit, un arbre, à travers une femme-arbre, l'arrachement de toute une communauté à sa terre natale; sur lequel reviendra l'écrivain, toujours à travers un fruit et un arbre emblématiques: «Un goût délicieux lui revenait sur les lèvres: saveur d'une petite figue moirée, gouisia, tendre nom en forme de noix de muscade... Blanchéur du tronc, des branches nues encore enracinées, blancheur de la mort sans linceul, le goût délicieux lui revenait, parfum de miel, douceur de velours noir moiré finement strié, gouisia, petite figue, noix muscade de forme, sous les dents les petits grains de sang à tête blanche craquent amoureusement sous la dent, désir têtue, inondé de tendre lumière, de soleil souverain, perdu d'adoration éperdue, il était aux pieds d'Aïlen, Aztèque fabuleux, d'une lame sûre

sans trembler, il allait s'ouvrir la poitrine, déposer sur la pierre blanche son coeur arraché tout chaud de sang et de vie, la pierre blanche au pied du figuier». Im-molation aux pieds du figuier? D'Aïlen? De la terre natale? Mais voici enfin l'hymne qu'El Maleh élève à ce fruit aux noms multiples, à cette «multiple splendeur», handia, vous connaissez? Non? Alors, écoutez: «En ces jours de juin, le soleil de l'été est déjà très chaud, les fruits de l'été et de la colère commencent à mûrir... Chumbos, kermouss enssara, les figues de Nazareth, de la chrétienté, handia, figues des Indes, don des Aztèques, de l'empire espagnol, au peuple marocain, remontez

donc au XVI^{ème} siècle, aknari, l'authenticité berbère, noms enchanteurs pour désigner ce fruit de miel, de sang et d'or, évocation avec tendresse et respect des générations qui savaient ne pas s'embarrasser d'un couteau pour en fendre la peau: Lalla Embarka, que Dieu ait son âme, expédiait dans sa bouche la pulpe savoureuse, geste de savoir sûr, de haute tradition, saveur, respect des temps anciens, aknari, chumbos, handia, fruit d'été, plaisir du pauvre et du riche, mais honteux il s'en cache, fruit de la pierre sèche, gardien, sabres verts au clair, de la misérable zriba, du marabout sacré, blancheur illuminée, ami des chiens errants, des hommes errants, fruit de la passion et de la juste colère, sève des récits picaresques, des constipations homériques, indice sûr du coût de la vie, handia, chumbos, aknari, kermouss enssara, fruit du destin, fruit métaphysique, la pomme en comparaison, quelle usurpation, fade invention d'une imagination pauvre, voyez ce signe du sacré, palmes ouvertes dressées vers

le ciel, entrelacées dans un geste de ferveur, veillant sur la zaouïa, signe des damnés de la terre, étoile marquée au front de ceux d'en bas, là précisément où la balle a frappé, l'aarien, l'homme au gourdin, hraoua, le selgout, le zoufri, le famélique jaillissant un jour comme un torrent de haine de son bled asséché où il ne peut plus disputer aux animaux la moindre petite herbe».

Par quelle arrogance, ou ignorance, ou les deux à la fois, a-t-on osé qualifier un tel fruit de «figues de barbarie»? Si, comme dit Kundera, «le roman est l'art du carrefour multiple», ne sommes-nous pas ici, indubitablement, à un carrefour multiple, à un fruit-carrefour, où le mets et le mot, la saveur et le sens, subtils, multiples, s'épousent dans la plus grande harmonie? L'actualité la plus brûlante comme on dit (les événements de juin 81) et une remontée au XVI^{ème} siècle ; le Maroc indépendant et le passé colonial, ce dernier symbolisé par le chumbos espagnol et la fade et usurpatrice pomme française; les fruits réels de la terre et les fruits littéraires (ces «figues de la colère» évoquant irrésistiblement le titre du célèbre roman de Steinbeck; les damnés de son pays et «les damnés de la terre» de Frantz Fanon); la spécificité du terroir (le mot berbère aknari qui désigne le fruit) et l'échange qui ne date pas d'hier, malgré les océans et les différences des cultures (Handia, fruit venu des «Indes» espagnoles); fruit à la fois indice du social et investi par la métaphysique; signe d'alliance pour ceux d'en bas, mais en même temps incitant à la fraternité humaine (palmes ouvertes entrelacées), à la compassion

pour tout ce qui vit (ami des chiens errants). De la même façon, mais cette fois avec plus de poésie, que nous avons vu des événements historiques colossaux se «substantialiser» dans des repas (autour de la mamliga, chez Morgan, dans la «Cène»), El Maleh, dans ce passage, à partir d'un humble fruit, lance des coups de sonde dans la scène sociale, le temps historique, avec des échappées vers l'horizon métaphysique. De la dérive d'une écriture, d'un art spécifique de la bifurcation, le figuier sort transfiguré, devient, tout autant que l'arganier, le symbole d'une terre, de sa pérennité, de sa douleur et de ses joies. Le fruit «incélébré» de Rilke a trouvé dans l'écrivain marocain El Maleh son célébrant, son chantre, l'explorateur émerveillé de son «pur secret». Sans crainte qu'on nous accuse d'emphase ou de lyrisme débridé, nous pensons que les humbles fruits de sa terre natale, El Maleh les a aimés, chantés et fait resplendir comme nul autre avant lui, et les a lancés, «quasars incandescents», dans le jardin et l'espace de la littérature mondiale.

Le Caire, 19 Avril 2008

(Passage extrait de l'essai : « Un chant au-delà de toute mémoire », consacré à l'oeuvre d'El Maleh et encore inédit)

Vol. 9, n° 2, hiver 2010, revue Expressions maghrébines :

Les sept haltes d'Edmond Amran El Maleh dans la ville des sept saints

Mohammed Habib Samrakandi

« J'observe la noria des touristes, tournant avec
la régularité des astres : de la terrasse de l'établissement
[Café de France], on vous l'a promis, terre promise,
Marrakech se donne à vous, corps et âmes à vos pieds,
fiez-vous au guide solennel, à sa plaque d'or sur le cœur,
à la blancheur de sa djellaba. »
Edmond Amran El Maleh, 1995¹.

La singulière amitié qui lie l'équipe de la revue Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire au grand écrivain marocain Edmond Amran El Maleh n'a pas encore fait l'objet d'une étude sérieuse, je veux dire une étude s'appuyant sur la restitution d'un réseau de faits riches de sens pour ce qui concerne l'histoire littéraire de notre pays aussi bien que du point de vue de l'itinéraire personnel de l'auteur d'une œuvre aussi foisonnante.

Une profonde amitié me lie depuis 1985 à Edmond Amran El Maleh et à son épouse Marie-Cécile Dufour El Maleh. « Une véritable amitié se traduit dans une œuvre commune », nous dit Saint-Thomas d'Aquin. La bibliographie établie² en annexe de ce texte témoigne de la solidité des liens tissés et entretenus entre l'auteur du *Parcours immobile* avec notre revue maghrébine.

J'ai volontairement mis l'accent sur cet aspect de la vie, cher à l'auteur, que constituent les lieux et les liens où se déploie encore, et de manière vivante, « la haute intellectualité traditionnelle » marocaine. L'expression est empruntée à notre ami Jaafar Kansoussi. C'est d'ailleurs avec ce dernier et en totale complicité intellectuelle avec Mohammed Saad Eddine El Yama-

ni que nous avons entrepris notre enquête sur l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh³. Soit dit en passant, Mohammed Saad Eddine El Yamani eut le projet, à une époque, d'un film documentaire sur Edmond Amran Maleh, dont le scénario malheureusement n'a pas eu de suite.

Il est une autre motivation sous-jacente à cette façon particulière de traiter le sujet en marge de l'œuvre de l'auteur. Elle réside dans le fait qu'Edmond a fondé, un peu à son insu, ce que j'aime nommer « *la tribu des Aït 'Amran* ». Cette tribu est composée d'amis qui se reconnaissent dans l'homme et dans son œuvre. C'est une tribu désintéressée ; elle n'a besoin ni de cotisation, ni de parrainage, ni de protocole d'installation, ni de rite initiatique.

Edmond est très exigeant dans ses amitiés. Un seul code de reconnaissance entre les membres du cercle : partager un plat cuisiné par la main du Maître et se lancer dans une longue série de blagues. Le rire, en effet, est pour Edmond un exercice hautement spirituel qui aide à vivre dans un monde qui n'est pas toujours drôle. Impossible de rester insensible, lors du passage parisien obligé au 114, boulevard du Montparnasse, à la présence rayonnante de Marie-Cécile et d'Edmond. Une fois la table dressée, Edmond passe son tablier et se glisse dans la cuisine pour préparer un de ces plats dont il a le secret. Avec Edmond, nos conversations tournent essentiellement autour des nouvelles du pays. Pour ce qui est de la littérature, il suffit de jeter un regard sur le livre qu'il a déposé

discrètement près de vous pour savoir quoi lire. Pour avoir été plus d'une fois mal conseillé en matière de lecture, j'ai fini par devenir méfiant, par ne faire confiance qu'à ceux que Juan Goytisolo appelle les « lecteurs-relecteurs », une catégorie à laquelle, bien sûr, il appartient. Un bon livre est un livre qu'on a envie de relire : « Quand une personne de mon entourage en qui j'ai confiance me recommande un livre en m'assurant que je le relirai, je prends le risque de m'y plonger, mais si mon intérêt ne va pas au-delà de la simple lecture, je considère ce temps comme perdu et je retire ma confiance littéraire à ce conseiller. »⁴

I - Halte des oiseleurs ou Edmond l'invité du chardonneret:

C'est en 1987 que Marie-Cécile et Edmond ont découvert la maison de mes parents, une demeure où le chant des chardonnerets, de plus en plus nombreux, le dispute à celui des canaris. Les soins dont mon frère Moulay Tayeb entoure ses oiseaux en cage a laissé Edmond admiratif. Hybridé ou non, le canari est particulièrement choyé. Il a droit non seulement à des graines, comme il se doit, mais on lui sert encore des salades, des carottes râpées, des pommes et même une pâtée à l'œuf, une mixture qui favorise, paraît-il, la reproduction. Edmond multiplie les questions sur le mode de vie de ces oiseaux en cage. Flatté par l'intérêt manifesté par le romancier pour les différents régimes alimentaires de ses pensionnaires, mon frère lui détaille quelques régimes spéciaux, notamment celui qui est particulièrement recommandé en période de mue.

Edmond et Marie Cécile ont assisté à l'accouplement du chardonneret avec le canari malinois, plus doué pour le chant. Le produit de ce croisement porte le joli nom de *Mistouri* ; très recherché dans le milieu des oiseleurs, cet oiseau se distingue par la puissance et la continuité de son chant, par sa capacité à chanter sur deux registres. Ce métissage, cher à Juan Goytisolo, lui rappelle son propre parcours : espagnol comme le canari, il a pris souche à Marrakech en apprenant la *darija*, dialecte des chardonnerets. Placée sous une double influence, son écriture est semblable au chant du Mistouri. Le lecteur d'Edmond trouvera trace de cette halte à la maison des oiseaux dans son roman *Le retour d'Abou el Haki* ; cette première *Ziâra* devait en appeler d'autres, encore plus prometteuses.

Edmond a entendu Pa Driss, maître incontesté des éleveurs du chardonneret, dénoncer le crime écologique commis par les marchands du temple qui ont rasé nombre de jardins de la ville impériale pour y construire des quartiers déshumanisés. Seuls les jardins de la Menara, de Moulay Abdeslam, de la Mamounia et d'Aguedal perdurent. Pa Driss explique à Edmond que pour entendre la plainte de la ville, il suffit d'écouter le chant des chardonnerets. Les oiseleurs, du moins les plus fins connaisseurs, savent distinguer à travers les chants les différents jardins évoqués. L'apprentissage des chants numérisés sont le moyen de conserver ces voix multiples. Les juifs de Marrakech fêtent chaque année la *Mimouna*⁵ au jardin de la Menara qui procure « un délassement de la pensée sur elle-même », pour reprendre l'expression du professeur Louis Massignon.

C'est la raison pour laquelle Edmond a accepté de participer au premier rassemblement des oiseleurs à Marrakech et à la rédaction de la charte des éleveurs, détenteurs des codes de la conférence des chardonnerets. Invité habituel des *Mawssimiyâte* de Marrakech, le grand écrivain égyptien Gamal Ghitany s'est fait de son côté l'écho, dans son hebdomaire *Akhbar al Adab (Informations littéraires)* des revendications des éleveurs d'oiseaux⁶.

Au 114, boulevard du Montparnasse, figure en bonne place le cadeau que j'ai offert à Edmond et Marie-Cécile. Il représente un chardonneret illustrant une citation tirée du roman d'Edmond : *Aïlen ou la nuit du récit*, calligraphiée par l'artiste marocain Moulay Hassan Haïdara.

II - Halte chez l'imam de la mosquée Sidi-Ben-Slimane-Jazouli où l'hôte sera aspergé d'eau de fleurs d'oranger

Traditionnellement, l'habitat du quartier de la medina, ses organes vitaux (boulangerie, hammam, moulin à moudre, toilettes, commerces divers) se structure autour d'une mosquée ou d'un mausolée. C'est d'un pas assuré qu'Edmond arpente les ruelles étroites, reconnu, salué au passage par les gens du quartier qui l'ont vu maintes et maintes fois sur les chaînes nationales ou lors de rencontres littéraires.

À sa grande surprise, il est invité par mon frère Moulay Abdeslam à rendre visite à notre père Mou-

lay Ahmed. Imam, *faqîh*, notre père est chargé du dernier prêche du vendredi dans la mosquée de l'un des sept saints de Marrakech, Mohammed Ben Slimane Jazouli, l'auteur du célèbre *Dalâ'il al Khayrât' (L'Indice des grâces prophétiques)*. C'est avec joie qu'il accueille Marie-Cécile et Edmond à son *msid* (encore appelé *lahdar*), le local de l'école coranique, où plusieurs générations de jeunes du quartier ont appris le Coran sur tablettes. La photo ci-jointe montre Edmond et Marie-Cécile, aussi émus que l'autre, aspergés par l'Imam de fleurs d'oranger.

Deux décennies plus tard, Edmond revint sur ce geste fraternel qui l'a marqué à jamais. C'est ce qu'il m'a écrit en 2009, à l'occasion des 25 ans de la fondation de la revue *Horizons Maghrébins* :

« Mon cher Habib,

» Si l'on consent à rester dans le sérieux et l'important, il y aurait assurément de quoi faire une étude circonstanciée sur le rôle fondamental de la revue *Horizons Maghrébins* comme tribune pour accueillir une information substantielle pour tout ce qui a trait à notre culture, aussi bien à l'usage d'un lecteur métropolitain que marocain *urbi et orbi* (je ne garantis pas cette formule mais elle me plaît et je te laisse le soin de rétablir le bon sens). Cette étude est à faire, mais je ne me sens pas de taille à l'entreprendre par crainte de verser dans le solennel, l'amidonné qui vous ferait bailler d'ennui. S'il en était ainsi, les pages de la revue resteraient fermées à tout jamais. A quoi je pense au

moment où je tourne autour de ce papier ? Une image inoubliable, un message inscrit dans la mémoire des temps. Dans cette demeure pétrie de spiritualité, en ce derb comme un cœur ardent, Si Samrakandi, ton vénérable père, cette noble figure, nous accueillant Marie-Cécile et moi par ce geste d'hospitalité de grande tradition, nous aspergeant de ce *mâ dzar* (la fleur d'oranger), célébration, festivité. L'état civil est une invention barbare qui prétend mesurer ce qui ne se mesure pas, la vie tout court. Comme quoi je me plais à penser que la revue n'a pas d'âge ou à tout le moins, si on a la superstition de cette comptabilité, disons qu'elle vieillit bien. Du moins, c'est le souhait que je formule.

» Amitiés. »

E.A. El Maleh.

III - Halte du melhun chez l'ensemble Amenzou

Chaque visite du couple El Maleh à Marrakech est marquée par une clôture festive autour de l'ensemble Amenzou du *melhun*. Edmond apprécie la langue poétique des corporations artisanales. Il admire le sens concis et imagé de l'univers poétique de cette tradition de littérature chantée, apparue au Maroc au début du XVe siècle. Ce trésor ethnographique inépuisable de l'oralité reste encore à explorer. En cette période ramadanienne de 2010, comment ne pas rappeler une anecdote, chère à Edmond, qui a inspiré un

poème magistralement chanté par le regretté Ahmed Amenzou ? Il s'agit de cet être « malade d'amour » qui a rompu le jeûne pour recevoir, avec les honneurs, son amante. Dans ce beau texte de Thâmî Mdaghrî (mort en 1856), la femme n'est pas réduite à un simple objet sexuel, mais peinte comme une Vénus qui aiguise le désir :

Je me plains de la taille des belles

Qui ravissent les plus grands saints et la foule des amants,

Comme souple baguette qui s'infléchit lorsqu'on la déploie,

Et de la somptueuse chevelure, noire comme des plumes de corbeaux

Et de l'éclat du teint qui s'estompe lorsque vient la nuit

Et d'un front de pleine lune qui apparaît sous le noir-corbeau

[de ses cheveux]⁸ ...

En 1999, depuis Asilah, sa deuxième ville préférée, Edmond dédie au lecteur de la revue *Mediterraneans/Méditerranéennes* un beau texte où il évoque le destin tragique de Zayniba. A en croire la rumeur de la rue, cette femme est folle : elle a tué son enfant après son accouchement et purgé plusieurs années de prison à Inezgane. Cette femme, nous dit Edmond, est des plus misérables ; vouée à la honte, elle hante la communauté. Edmond l'entend chanter en berbère et la peint à la façon d'un maître du *melhun*. La voix suave est des plus remarquables :

Elle est réellement séduisante, des yeux, un visage lumineux,

Un port gracieux en tous gestes et mouvements,

*Des traits fins que seul un nez rond vient gâcher,
Des mains laides, noueuses...,
Mais des pieds menus glissés dans des belgha.*

L'équipe de la revue a organisé des journées en hommage à Edmond¹⁰. Mohammed Najib Amenouz et son ensemble ont fait le déplacement à Toulouse pour participer à cet hommage. Devant un public franco-maghrébin-toulousain, Edmond a su exprimer en quelques mots la place centrale que doit occuper la culture orale pour le rapprochement entre Maghrébins et l'importance de la sauvegarde des divers dialectes maghrébins. Encore une fois, il convient de rappeler le style dans lequel est écrit *Le retour d'Abou El Haki*, style qui porte dans les plis de son écriture la trace de la darija marocaine dont seul El Maleh connaît le secret.

IV - Halte de Tameslohte chez les Chorfas de la Zawiya

Dans un texte peu connu du grand public¹¹, Edmond Amran El Maleh, se livre à une lecture critique d'une rare qualité scientifique de l'ouvrage en deux tomes de Paul Pascon, *Le Haouz de Marrakech* (1983). Edmond pointe l'originalité (p. 7) de l'œuvre majeure de ce sociologue rural, grand penseur marocain des structures sociales du sud marocain. Paul Pascon aborde une question d'une brûlante actualité en ces temps du retour à la glorification d'un passé figé : « *Il n'est une découverte pour personne que les groupes,*

comme les individus qui les représentent, ne s'expriment jamais que dans les situations de relations, et celles-ci n'étant jamais socialement neutres, ni placées hors du temps, on ne peut s'étonner de la nécessité d'en finir une fois pour toutes avec le moralisme contenu dans l'idée d'authenticité. »

Sensible à la qualité de l'analyse de Paul Pascon, Amran El Maleh fait d'abord le constat que, dans cette région du sud marocain, chaque force nouvelle a composé avec les anciennes sans parvenir (et peut-être sans chercher) à en venir à bout pour souligner ensuite le rôle politique majeur joué par la gestion de l'eau - en particulier, le système des *khettara*, aujourd'hui détruites, qui irriguaient les *jnanat* (jardins). Celles-ci amenaient les eaux à la surface du sol au moyen de drains de courte longueur, un système relativement peu coûteux et donc à la portée d'investissements individuels. Ainsi, l'enjeu écologique, aujourd'hui à la mode, était au centre des préoccupations de l'auteur du *Parcours immobile*, lequel se montre par là soucieux du sort des gens modestes vivant de la terre et en contact direct avec elle. Et pour conclure avec Paul Pascon, Edmond met l'accent sur l'importance politico-économique des géomanciens et des hydrauliciens dans les cours des dynasties almoravides et almohades.

V - Halte de l'éloge de la tandjiyya en compagnie de José Ángel Valente

Un événement majeur et des moments de bonheur partagés entre les deux couples El Maleh & Valente à

Marrakech et à Essaouira, en avril 1999. La revue *Horizons Maghrébins* a organisé, en complicité avec Edmond et Marie-Cécile, un vibrant hommage à l'un des plus grands poètes du XXe siècle : José Angel Valente¹². En 1997, Edmond m'a fait part d'un dialogue entre son ami Valente et Antoni Tapiès. Traduit par ses soins et paru dans *Horizons Maghrébins*, ce texte fut le point de départ de l'hommage rendu à Valente à Marrakech. Edmond a évoqué, par la suite, ce qui le lie à ce grand poète espagnol : « José Angel Valente venait chez moi, passait de très belles soirées, on parlait de poésie avec la regrettée Marie-Cécile Dufour El Maleh, mon épouse... L'œuvre poétique de J.A. Valente dépasse le cadre de l'Espagne. Il suffit de s'immerger dans son œuvre pour en être convaincu. »

J'ai choisi ce beau poème « Ode à la solitude »¹³, traduit par son unique et préféré traducteur-poète Jacques Ancet. Puisse, comme le souhaite ardemment Edmond, la poésie de J.A. Valente, être un jour accessible au lecteur arabe.

*Ah ! Solitude,
ma vieille, ma seule compagne,
salut !*

*Ecoute-moi maintenant que l'amour,
comme par noire magie de la main gauche,
est tombé de son ciel,
chaque fois plus radieux,
pareil à une pluie d'oiseaux brûlés,
battu jusqu'au brisement,*

*et tous ses os à la fin furent brisés...,
pour une déesse adverse et jaune.
Et toi, ô mon âme,
prends en compte, médite le nombre de fois
que nous avons péché en vain contre personne
et, une fois de plus, nous fûmes ici jugés,
une fois de plus, ô dieu!
sur le banc de l'infidélité et de l'irrévérence.
Ainsi donc, prends en compte, ô mon âme,
prends-toi en compte, ô mon âme,
pour qu'un jour tu sois pardonnée,
pendant qu'en cet instant tu écoutes impassible
... ou détachée enfin de ta mortelle misère
la cascade infinie de la sonate opus 126 de Mozart
qui efface dans une si étrange suspension des temps
l'image successive de ta faute.*

*Ah ! Solitude,
Solitude, mon amie,
lave-moi, comme celui qui naît, dans tes eaux lustrales,
que je puisse te rencontrer
et, te donnant la main, descendre,
plonger dans cette nuit,
dans cette nuit, à présent, dans cette nuit septuple du sanglot,
à travers les sept cercles eux-mêmes
qui gardent au cœur de l'air
ton enceinte scellée.*

Un des temps forts de cet hommage fut le concours de tandjiyya, le plat emblématique de Marrakech et

de Taroudannt. Dix recettes préparées par des *m'alem* (maîtres). L'une d'entre elles était tirée d'un manuscrit arabe du XII^e siècle, présenté et commenté pour l'occasion par l'historien marocain Abdelghani Abou-l'Azm. Double symbole, double hommage : hommage à Orense (Galice), la ville natale de J.A. Valente conquise autrefois par Al-Mansour, et clin d'œil à Edmond, amoureux de la cuisine traditionnelle marocaine dans sa dimension citadine et rurale.

Nous étions inquiets de voir s'ouvrir en cette année 1999, juste à l'entrée de la ville de Marrakech, un McDonald's faisant concurrence à la *tandjyya* et fréquenté par une bourgeoisie égarée qui tourne le dos à son patrimoine culinaire. Après Coca-Cola et Nestlé qui ont déjà fait souche dans nos campagnes jusqu'au fin fond du Haut Atlas, voici l'intrusion au pays de la multinationale McDonald's...

La revue *Horizons Maghrébins* a pris en charge un difficile chantier : renouveler le regard sur les pratiques alimentaires au Maghreb. Cet effort universitaire, qui s'est traduit par la parution de deux volumes¹⁴, a été salué en novembre 2009 par Edmond lors d'une table ronde au Salon international du livre de Casablanca. Le public présent à ce débat a bien retenu la leçon : ce n'est pas la célèbre émission de Choumicha qui va préserver et transmettre la riche tradition culinaire marocaine ! Sa transmission ne sera assurée que par l'initiation directe. Ce type d'apprentissage portera inévitablement ses fruits.

Contre la globalisation croissante des pratiques alimentaires, une seule recette : la remise à l'honneur des spécialités et des produits locaux.

VI - Halte chez les conteurs de la place Djemaa-el-Fna

Dans la préface à la réédition de *Parcours immobile* (ce qu'il appelle son « monstre ») - préface d'une densité rare, dédiée à son épouse disparue -, El Maleh évoque l'influence de l'œuvre de Walter Benjamin dont la pensée, dit-il, « inlassablement noue les fils invisibles d'une toile d'araignée où l'essentiel de l'univers contemporain vient se perdre. » Ce qui le préoccupe, en fait, c'est la « relation déterminante entre tradition et destruction ». Une tradition qui s'enfermerait dans ses cadres dogmatiques serait promise à l'oubli et ne susciterait qu'indifférence. « Il n'y a pas de tradition et, cependant, il en reste des traces » car, selon W. Benjamin, la tradition se réinvente dans sa destruction.

Nous voici au cœur du rapport entre tradition et modernité et en même temps au cœur de ce qui interroge notre société marocaine : peut-on encore soutenir aveuglément le principe dogmatique dominant selon lequel « toute innovation est blâmable et par conséquent vouée à l'enfer » ? En revisitant la tradition avec leur langage et leur histoire personnelle, il semblerait que les conteurs de la place Djemaa-el-Fna prouvent le contraire...

La revue *Horizons Maghrébins* a rendu un vibrant hommage aux deux écrivains amis, Juan Goytisolo et Edmond Amran El Maleh, ainsi qu'aux dix conteurs

de la Place, lesquels s'approprient des extraits de leurs œuvres pour les conter au public. Laudateurs de la tradition orale, Goytisolo et El Maleh savent que ce retour de l'écrit à l'oral n'est un juste retour des choses. « Le répertoire oral des contes que j'ai servis durant 40 ans sur la Place est celui de mes maîtres qui ont continué à survivre à travers ma voix, me disait récemment Tam'Icha, doyen des conteurs et personnage pythagorien, si l'on en croit Borges lorsqu'il rappelle que « Pythagore s'abstint volontairement d'écrire ; il voulait que sa pensée survive au-delà de sa mort corporelle, dans l'esprit de ses disciples »¹⁵.

En juin 2010, à Marrakech¹⁶, lors de sa récente plaidoirie pour la valorisation du référent culturel, El Maleh a évoqué le sort de « ces exilés de leur propre tradition », pour reprendre l'expression de Marie-Cécile - exilés de leur langue, étrangers à eux-mêmes, dévoyés par une modernité née en Occident. Fidèle lectrice de Walter Benjamin, Marie-Cécile est bien placée pour savoir que l'opposition entre le parlé et l'écrit est le produit d'une modernité qui brise le rapport vivant entre parole et écriture. Un des mérites de l'œuvre de Walter Benjamin est précisément de faire la preuve que ce rapport entre le parlé et l'écrit vit encore¹⁷.

VII - Halte d'Itinerrances de l'art contemporain marocain :

C'est l'œuvre d'El Khalil El Gherib qu'a choisie Edmond pour fonder une véritable démarche critique de l'art contemporain marocain. En 1994, elle a fait l'objet d'une première exposition sur le sol français, à Toulouse¹⁸.

Suite à cette expérience inaugurale, Edmond a accepté ma proposition de prendre en charge la conception, l'organisation d'une exposition d'artistes-peintres marocains à Toulouse et à Marrakech. Ce va-et-vient entre deux villes roses fut baptisé « **Itinerrances** »¹⁹ par mon ami et complice, l'artiste-poète Bertrand Meyer Himhoff. Commissaire de cette exposition, Edmond s'est totalement investi, pesant de toute son autorité morale et intellectuelle pour réussir cet événement artistique. Réussite totale, puisqu'il a marqué toute une génération d'artistes qui sont arrivés aujourd'hui à maturité et représentent régulièrement le Maroc lors de rencontres nationales et internationales. Rappelons qu'à ces journées de Toulouse ont collaboré François Wahl, Alain Macaire, Jean-Hubert Martin, Toni Maraini, Khalil M'Rabet, Marie-Cécile Dufour El Maleh²⁰.

La grande surprise de la rencontre toulousaine de ce mois de janvier 1996 fut l'exposition d'œuvres d'artistes marocains que l'on croyait perdus à jamais. Il s'agit de deux tableaux de Gharbaoui, un tableau de Cherkaoui et un tableau de Miloud Labied, œuvres dont j'ai eu la chance de retrouver la trace dans la Montagne noire, au monastère bénédictin d'En-Calcat, maison mère du monastère de Toumliline, fondé le 2 octobre 1952 sous les cèdres de l'Atlas par 22 moines bénédictins.

Les religieux d'En-Calcat ont ouvert à Toumliline un espace de résidence pour les artistes marocains des années 50 et 60. J'ai accompagné Edmond Amran El

Maleh, le professeur Mohammed Berrada et le regretté Mohammed Kacimi jusqu'à ce monastère pour voir les œuvres de nos compatriotes, bercées au quotidien par le chant grégorien.

La parole donnée : l'amour de la patrie marocaine

Edmond et Marie Cécile Dufour El Maleh ont discrètement orienté et initié bon nombre d'amis à des œuvres majeures, celles en particulier de Walter Benjamin, Gershom Scholem, Theodor W. Adorno... C'est dans ce sillage qu'a pris souche au Maroc une pensée exigeante qu'il convient aujourd'hui de faire connaître, comme une dette de reconnaissance. Je ne pense pas me tromper si j'affirme que *la oumma* marocaine - l'hospitalité, le respect des personnes âgées, la grande diversité culturelle, linguistique et religieuse - trouve une de ses meilleures incarnations dans le couple El Maleh.

Pour conclure, je passe le relais à celui que la tribu des « Aït Amran » aime appeler *al-Hadj Edmond*, en signe de grand respect à celui que le peuple marocain ne cesse de chérir²¹. Sa parole est une belle leçon d'amour d'*al Watan*/ (la patrie) à laquelle devrait être sensible une certaine jeunesse marocaine qui a fait le choix de fuir le pays, pour des raisons multiples et malheureusement souvent compréhensibles...

« ... *Parcours exemplaire qui va permettre à celui qui vous parle d'aller, au fil de cette action militante*

quotidienne, vers les fellahs, les dockers, les ouvriers des Carrières centrales, partager avec eux le pain, un verre de thé, un bol de harira, partager avec eux quelques heures de leur vie dans la pauvreté, la modestie d'une baraque, d'une chambre, sceller avec eux un pacte de la parole donnée, d'engagement politique, syndical, une parole d'amitié, de fraternité sans le moindre soupçon de discrimination religieuse ou raciale, de là ces grandes et nobles figures dans tous ces chemins d'écriture, ces passages d'inaltérable présence, nobles et grandes figures emblématique de tout un peuple, un peuple magnifique, il ne faut pas craindre de le dire. Je me dis : qu'advienne un séisme, qu'il détruise tout, resterait quand même ce sol, cette terre première, ainsi en portant au pire cette rupture, ces cassures provoquées par les vicissitudes de l'histoire, il reste ce peuple auquel nous appartenons d'une manière irréfragable. »²²

Toulouse-Marrakech, septembre 2010.

Annexes

Publications d'Edmond Amran El Maleh dans la revue Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire

El Maleh, Edmond Amran. - La nouvelle dispute de Barcelone, pp.15-20, n°11, 1987, in Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire [publication partielle reproduite entièrement in n°12/13, 1988, d'Horizons

Maghrébins].

El Maleh, Edmond Amran. - Bû Ifergan, un kabba-
liste du Draa, pp.47-50, in Horizons Maghrébins- le
droit à la mémoire-, n°23/24, 1994.

El Maleh, Edmond Amran. - La grenade égarée,-
pp.103-108, in Horizons Maghrébins-le droit à la mé-
moire- n° 23/24, 1994.

El Maleh, Edmond Amran.- Une note sur la peinture
de Khalid Ouled El Hachemi, p.201, in Horizons Ma-
ghrébins-le droit à la mémoire- n°23/24, 1994.

El Maleh, Edmond Amran, Drailles ! Asaka Oulli!
pp.29-31, in Horizons Maghrébins- le droit à la mé-
moire- n°27, 1994, Toulouse, UTM-CIAM.

El Maleh, Edmond Amran, Paradoxe d'une écriture,
pp.90-93, in Horizons Maghrébins, n°27/1994 ; [nu-
méro : Présences d'Edmond Amran El Maleh]

El Maleh, Edmond Amran.- Portrait dans le miroir
des illuminations, pp.105-114, in Horizons Maghré-
bins-le droit à la mémoire- n°28/29,1995[Article re-
produit in Le Café bleu/ Zrirek, pp.135-154, 1998,
Editions Le Fennec, Casablanca et éditions La Pensée
Sauvage, Grenoble].

El Maleh, Edmond Amran.- Mohammed Khaïr Eddi-
ne: poète libertaire, p.129, in Horizons Maghrébins-
le droit à la mémoire-, n°30/1995, Toulouse, UTM-
CIAM.

El Maleh, Edmond Amran, et Tozy, Mohammed. -
Abdallah Guennoun : homme de sagesse et de vérité,
pp. 117-119, in Horizons Maghrébins-le droit à la mé-
moire,
n° 31/32, 1996.

El Maleh, Edmond Amran,- Itinéraire, critique de

la critique, pp.10-15, in Horizons Maghrébins, n°
33/34/1997 ;

El Maleh, Edmond Amran, - Itinerrances, pp.162-
169, in Horizons Maghrébins-le droit à la mémoire,
n°33/34,1997, Toulouse, UTM-CIAM.

El Maleh, Edmond Amran.- Ecriture blanche [à pro-
pos des photographies tangéroises de Jellel Gasteli],
pp. 225-238, in Horizons Maghrébins-le droit à la
mémoire,
n° 33/34,1997, Toulouse, UTM-CIAM.

El Maleh, Edmond Amran. - La langue qui porte le
secret de la poésie [entretien conduit par Habib Sa-
marakndi en hommage à J.A. Valente], pp. 90-92, in
Horizons Maghrébins-le droit à la mémoire, n° 44,
2001, Toulouse, UTM-CIAM.

El Maleh, Edmond Amran. – La main du calligraphe
accueille la poésie de Jose Angel Valente, pp. 119-
120, in Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire,
n° 48, 2003, Toulouse, UTM-CIAM.

El Maleh, Edmond Amran. - Lecture du texte de Paul
Fenton - étude préliminaire aux deux traités de mys-
tique juive : le soufisme juif, pp. 70-78, in Horizons
Maghrébins-le droit à la mémoire n° 56, 2007 [in-
tervention de l'auteur en 1997 à Marrakech dans le
cadre des Mawssimiyate organisées par Widâdiat al-
Jazouli de Marrakech].

El Maleh, Edmond Amran. - Hassan Bourkia : ar-
tiste marocain qui s'impose par sa créativité marquée
par la poétique de la matière, pp. 92-103, in Horizons
Maghrébins-le droit à la mémoire, n° 58, 2008, Tou-
louse, UTM-CIAM.

Ecrits sur l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh dans Horizons Maghrébins

Nous renvoyons le lecteur au numéro 27 (1994) de la revue Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire. Il est entièrement consacré à Edmond Amran El Maleh. Nous n'avons pas jugé utile de reproduire tout le sommaire dans cet inventaire.

Serhane, Abdelhak. - Edmond Amran El Maleh, la voix d'une mémoire historique, in Horizons Maghrébins-le droit à la mémoire, n° 7/8, 1986, pp. 100-103.

Lecture plurielle du retour d'Abou El Haki (éd. La Pensée sauvage, Grenoble, octobre 1990, 279 p.), in Horizons Maghrébins-le droit à la mémoire (n° 16, 1991), par Regam, Abdelhaq, pp. 81-82 ; Serhane, Abdelhak. - Le sourire démiurge d'Edmond Amran El Maleh, pp.82-87 et Bekri, Tahar, - Le retour d'Abou El Haki, pp. 87-90.

Abdelghani, Hakkari. - Mille ans, un jour, roman d'Edmond Amran El Maleh, éd. La pensée sauvage, Grenoble, 1986, 224 p. in Horizons Maghrébins-le droit à la mémoire, pp. 100-101, n° 16,1991.

Ben Msila Anouar. - Edmond Amran El Maleh à Toulouse (les 18-19-20 novembre 1991), p. 168, in Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire, n° 17, 1991.

Sacré, James. - Dans les livres d'El Maleh, encore, suivi de : Présences d'Edmond Amran El Maleh, pp. 228-233, in Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire, n° 28/29, 1995.

Ben Msila, Anouar, Rencontre d'une œuvre décisive

d'Edmond Amran El Maleh, pp.136-138, in Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire, n° 56, 2007.

Sacré, James, - Un livre qui nous parle, pp.139-141, in Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire, n° 56, 2007, Toulouse, UTM-CIAM.

Pietrobelli, Antoine. - Subversif, Edmond l'est surtout par son œuvre littéraire, pp. 142-144, in Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire, n° 56, 2007.

Maouhoub Mohammed. - El Maleh ou le devenir romancier du philosophe phénoménologue, pp. 145-148, in Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire, n° 56, 2007, Toulouse, UTM-CIAM.

1 El Maleh, Edmond Amran. - Abner-Abounour, éd. Le Fennec, Casablanca et éditions La Pensée sauvage, Grenoble, 1995. [Trois palmiers, p. 102].

2 Voir l'inventaire des écrits publiés dans Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire- en annexe de cet article

3 Il s'agit du numéro spécial entièrement consacré à Edmond Amran El-Maleh, n° 27, 1994

4 Goytisolo, Juan, La forêt de l'écriture, traduit de l'espagnol par Abdelatif Ben Salem, éd. Fayard, 1997, 160 p.

5 Heller-Goldenberg, Lucette.- La Mimouna dans les jardins de la Ménara de Marrakech, pp.162-168, in Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-, n° 45, 2001, Toulouse, UTM-CIAM.

6 Ghitany, Gamal.- Dalâil Al Khayrât ou les indices de grâce à Marrakech, pp.116-119, in Horizons Maghrébinsle droit à la mémoire-, n° 30/1995, Toulouse, UTM-CIAM ;

7 Kansoussi, Jaafar.- Al- Jazouli, auteur des Dalâil al-Khayrât, pp.57-61, in Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-, n° 23/24, 1994, Toulouse, UTM-CIAM. Et l'extrait du texte de Jazouli lu chaque jeudi à proximité de sa tombe par deux groupes de la même confrérie, traduit en Français pour la

première fois et publié in n° 28/29 de la revue Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-. El-Maleh a inauguré l'exposition du photographe Ahmed Ben Smaïl sur les toits de la maison de l'Imâm Moulay Ahmed Jazouli, en compagnie du poète Adonis et de l'écrivain Juan Goytisolo. De ce lien d'amitié scellée avec les gens de ce quartier, est née l'idée de rédiger un ouvrage magistral qui fera date dans l'histoire du dialogue entre la Kabbale et le soufisme : Lumière de l'ombre périple autour de Sidi Ben Slimane Jazouli. Texte : Edmond Amran El-Maleh et photographies d'Ahmed Ben Smaïl, éd. Eddif, Casablanca, 2003.

8 Ababou, Farid.- « Thami Mdaghri », p. 52, in Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-, Toulouse, n° 43, 2000.

9 Maleh, Edmond Amran.- Zayniba, pp.91-93, in Méditerranéens/Méditerranéennes, Paris, n°11/ 1999.

10 Manifestation culturelle, artistique et théâtrale, autour de l'écrivain marocain Edmond Amran El Maleh, à Toulouse, du 12 au 22 décembre 1994. Voir les actes de ces rencontres au n° 27, 1994 de la revue Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-.

11 - Pascon, Paul.- Le Haouz de Marrakech, Tome 1[1- 392 p.] et Tome 2[1993- 693+ annexe de 165 p.], Rabat, 1983, éditions marocaines et internationales, Tanger-Rabat. La lecture critique d'El Maleh est parue dans la revue du Tiers-Monde et dont la référence nous échappe dans l'immédiat.

12 Lire le dossier spécial consacré à Jose Angel Valente par Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-, n° 44, 2001, Toulouse, UTM-CIAM.

13 José Ángel Valente, Mandorle, IV, in Trois leçons de ténèbres, Gallimard, Collection Poésie, 1998, pp. 121-122. Traduction de Jacques Ancet.

14 Il s'agit des numéros 55, 2006 et 59, 2008 d'Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-entièrement consacrés au Manger au Maghreb... publiés sous la direction scientifique de Mohamed Oubahli.

15 Borges, Conférences, p.148, Folio-Essais, Gallimard, 1985 [édition originale, 1980, conférences prononcées

entre 1977 et 1978].

16 L'Institut Cervantès de Marrakech a organisé une rencontre – débat autour du doyen des écrivains marocains :

Edmond Amran El- Maleh. En présence d'un large public, Juan Goytisolo a rendu un vibrant hommage à son ami,

en insistant sur le parcours singulier de « l'un des écrivains les plus représentatifs de la modernité littéraire de nos jours ».

17 Dufour-El Maleh, Marie-Cécile.- Angelus Novus. Essai sur l'oeuvre de Walter Benjamin, pp.21-22, éd. Ousia, Bruxelles, 1990.

18 Consulter le numéro 27, 1994 d'Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire-, consacré à Edmond Amran El Maleh.

19 Le numéro spécial d'Horizons Maghrébins consacré à cette grande manifestation artistique et scientifique porte

le titre : « Itinerrances : Art contemporain marocain. La question de la critique d'art », n° 33/34, 1997, 200 p.

20 Itinerrances- Art contemporain marocain. La question de la critique d'art, Horizons Maghrébins- le droit à la

mémoire, n°33/34, 1997, 199 p. [Avec un cahier-couleur composé d'oeuvres des artistes exposants]. Ont assisté à

ces rencontres les artistes suivants : El Khalil El Gherib, Hassan Bourkia, Houssein Miloudi, Mokhtar Bakkali,

Omar Bouragba, Abderrahim Yamou, Tibari Kantour, Ahmed Dahbi.

21 Je conseille vivement au lecteur d'écouter l'émission de télévision marocaine-Machârif, accordée à Edmond

Amran El Maleh par son animateur Yassine Adnan, le 26 septembre 2008.

http://www.dailymotion.com/video/x6vtpe_edmond-amran-el-maleh-ecrivain-marocreation

22 EL Maleh, Edmond Amran.- « Témoignage d'une expérience », pp. 207-211, in Hespéris-Tamuda, Vol.

XXXVII, 1999, Rabat [actes du colloque international : Les minorités ethniques et religieuses dans le monde

arabo-musulman, Rabat, 28-30 novembre 1995].

Edmond Amran El Maleh: l'appel du passé¹

Abdelhak Serhane

«Le mal n'est pas la norme par rapport à quoi les actes de massacre, de torture accomplis dans une ivresse orgiaque ne cesseraient pas d'être monstrueux. L'apparence monstrueuse, ce qui nourrit l'horreur, cache la nature profonde du mal, sa banalité essentielle, la règle implicite est noyée dans cette vision horrible de cadavres mutilés, dans ces orgies de sang, de viol, de jouissance, de tortures pour inscrire l'assouvissement de la haine, le massacre à l'arme blanche désigne la main qui l'accomplit et s'arrête là. L'horreur est alors bruissante d'elle même, parle à l'œil, l'oreille, s'empare de l'être qu'elle travaille et laboure dans ses fibres» (p. 95).

Quand on achève la lecture d'un très beau livre, les mots manquent pour dire cette beauté. C'est le cas pour *Mille ans un jour* d'Edmond Amran El Maleh.

Au commencement, il y a un prénom: Nessim! La brise! Et ce prénom qui est une frontière dans un espace sans frontières va voyager d'un continent à l'autre, tout en étant chez lui dans n'importe quel continent. Nessim! Un prénom d'ici est d'ailleurs. Puis, il y a cette marque de l'enfance. Appel du passé. Gloire des temps heureux. Gloire des temps de paix. Nsismat! Toutes les frontières abolies dans ce diminutif affectueux, vibrant de tendresse. Il marque la complicité, l'effondrement de la différence entre deux communautés qui vivaient en amitié. Nsismat! Plus de différence. Le passé et le présent se mêlent. Le Musulman et le Juif ne font qu'un. Il s'appelle Nessim, Et il est quelque part dans ce rêve brisé par un départ stupide. «Tu vas partir, tu vas partir toi et les tiens. Ecoute

Yeshuaa! Les hommes se lèvent, les hommes sont en marche. Lève-toi!» (p. 173).

Il est parti, Yeshuaa. Il a répondu à l'appel de l'« ange ». Arraché à la terre et à l'amitié. Ses racines demeurent cependant là où il est né. En terre arabe. Terre marocaine. Il est arabe lui-même. Terre lui-même. Marocain jusqu'à la moelle. Nessim! Nsismat! L'étroite échoppe de Si L'hachmi est quand même assez grande pour contenir toutes les amitiés. Sans distinction de race ni de religion. La fraternité s'inscrit dans le regard et dans la parole. Dans le cœur aussi. Le cœur! Il ne peut porter que l'amour. Celui d'Isabelita. Un chant d'amour. Un amour de roman. Mais un amour tout de même. Avec toutes ses souffrances et ses moments de faiblesse. Avec toutes ses satisfactions. Isabelita! Amour d'une femme, amour de femme. Amour d'une terre. Amour d'une langue et attachement à tout ce passé glorieux d'amitié et de cohabitation fraternelle. Mémoire soigneusement enfermée dans une boîte de thuya. Mémoire d'un temps qui ignorait la faille. Qui ignorait la haine et les déchirements inutiles. Histoire d'une amitié sincère qui liait Nessim à l'Autre. Aux Autres. Des liens si forts que l'Autre n'était que le double des Autres Nessim, "fils d'une seule mère, mes frères, mon seul et unique frère fils Hamza Nessim!" (p.133). Identité mêlée, enracinée dans l'histoire d'une terre. Rencontre dans une communion d'esprit. Le destin secret d'une amitié millénaire.

Puis, il y a l'image de l'enfant brûlé par l'explosion d'une bombe au phosphore. Les mots deviennent lâ-

ches. Incapables de dire les décombres, les douleurs et les larmes. Le regard de l'enfant brûlé! Cette prière coagulée dans la gorge de Nessim. Et la révolte. Savait-il prier? Pourtant, il voulait tellement que le mot «Kaddish» encadré et porté en titre d'un journal se transforme en prière pour les morts de Palestine. Surtout pour les enfants. L'innocence massacrée. Massacre de l'espoir des jours à venir. « Priez, priez pour les enfants morts, les enfants d'une même terre, la Palestine» (p. 30). Et cette prière prend corps très vite. Une prière pour l'enfant mort à Beyrouth. Elle dit qu'au-delà de la haine, au-delà de la mort, l'amitié est encore là. Dans le cœur de tous ceux qui refusent la bêtise, qui refusent la haine, qui refusent la mort. L'amitié sacrée pour l'éternité.

Nessim! Combien sommes-nous de Nessim à refuser ce qui se passe ailleurs? A nous poser des questions? A faire quelque chose pour que les choses changent réellement? Combien sommes-nous à nous battre dans l'indifférence? Une certitude: Nessim «était seul devant l'enfant brûlé, dans un paysage de ruines, un "cri d'angoisse sans écho, la poussière avait recouvert et rongé les cadavres, les signes ultimes de la vie. Il regardait l'enfant brûlé qui maintenant le regardait aussi. Une voix en lui hurlait entre la rage et la douleur: « Les salauds, les salauds! ». (p. 24). Quelqu'un l'avait-il entendu? Il était seul. Rien que des visages éteints, emmurés dans leur agitation aveugle. Des cadavres ambulants, puant la honte et le silence.

Et pourtant, n'aurions-nous pas hurlé de rage et de douleur si «la chose» nous arrivait à nous? Sabra et

Chatila vivent désormais dans notre mémoire. Un point noir entre les lignes de l'Histoire. La honte et l'indignation. Sabra et Chatila! Deux villes. Deux massacres. Ce n'est pas le massacre de quelques Palestiniens seulement; c'est le massacre de l'Humanité toute entière. Le massacre des droits de l'homme. Crime abject. Défi jeté à la face de l'humanité impuissante dans son indifférence, dans sa lâcheté, dans sa peur. Le bel été! Le sang des assassinats inscrit dans la froideur de l'acte, la lâcheté sanguinaire, l'horreur. « Le bel été qui en ce mois de juin maudit, avait osé souiller le soleil de sang innocent, de chairs déchiquetées par une science sûre, de cadavres défigurés, qui a noyé la lumière dans le deuil, saccagé le jardin, ouvert les veines de la haine, brûlé au napalm, au phosphore, l'enfant Hamad! Long cri déchirant de douleur en écho à celui de Majid! Le texte impossible à naître s'il venait au jour qui se trahirait par sa naissance» (p. 94). Été noir! Été fou! Une question s'impose, se pose d'elle même: Pourquoi? «Mille ans ils ont vécu en terre arabe, leur terre, arabes eux-mêmes. En un jour ils sont partis» (quatrième de couverture). Il n'y a rien à comprendre. Le rêve est déchiré dans ce départ. Et agonisent les sentiments d'identité dans cet arrachement. Il faut être lucide. Objectif. Les traditions, quelque chose dans ce départ. La terre porte le deuil de ses enfants. L'identité juive passe par l'identité arabe. Nés d'une même terre, ils ont vécu la même histoire, tissant une mémoire commune dans le respect de la différence. Dans l'amitié et l'amour de l'Autre. Nessim voudrait comprendre les raisons d'un départ. Les raisons d'un massacre. Il n'y a rien à comprendre. Et rien ne peut justifier l'assassinat d'un

enfant ou d'un vieillard. On ne peut être qu'indigné, au lendemain de cette nuit noire. «Pourquoi on était là, pourquoi cette guerre, comment répondre surtout qu'il y avait autre chose à faire, pourquoi toutes ces saloperies qu'on nous faisait faire?» (p. 144). C'est vrai, on ne peut que se poser des questions. Celle-ci: entre autres, comment peut-on quitter en un jour le poids de tant de siècles? Il n'ya plus le respect de l'homme pour l'homme. Les voix de la haine sont les plus fortes!

Sur un autre registre, le Maroc sous le protectorat français. Un réquisitoire violent contre la colonisation. L'auteur de *Mille ans un jour* évoque également le souvenir noir d'Hitler. Deux événements historiques qui ont marqué le peuple marocain et le peuple juif. Musulmans et Juifs ont vécu les événements. Pas avec la même intensité peut-être, mais avec la même désolation, la même hargne, la même indignation. Blessures communes. Combats communs. Quand Majid fut arrêté et jeté aux fers par Louis, Chef du Corps des Affaires Indigènes sous le protectorat, Nessim était bouleversé. Extrêmement troublé par cette fatalité. La France portait un coup dur à l'amitié. Une cassure se produisit. Comment pouvait-il en être autrement? Nessim et Majid « avaient marché longtemps ensemble, parcouru des espaces exaltants, découvert des paysages, des terres d'une beauté à couper le souffle puis soudain, voilà que l'un d'eux venait de rouler dans un abîme, poussé par une main criminelle, son immense cri de douleur s'était éteint avant même de pouvoir se faire entendre. Solitude, double solitude de Nessim. Effondrement du temps» (pp. 92-93). Ils avaient marché ensemble. Longtemps. Ils avaient

souffert les mêmes souffrances. Aimé ensemble. Le même amour. Antoinette! Madame Petit Louis était un trait d'union entre Nessim et Majid. Fille de Nazareth! Rencontre possible dans la chair de Jouissance. Corps blanc qui abolissait toutes les distances. Toutes les menaces de la différence.

Mille ans un jour est l'un de ces plus beaux romans qu'on a du mal à raconter. C'est un livre à lire et à aimer. J'essaie, tout au plus, de rendre compte de ce qui m'a ému. Comme ce rêve de Jérusalem. Yerusalem! El Qods : Nessim se demandait s'il ne rêvait pas. Ne parlant ni le vrai hébreu, ni le yiddish, Nessim ne pouvait pas appartenir à la race qui est montée très haut dans le ciel pour prendre la place de Dieu (Cf., pp. 206-207). Face au Sosie-Noir habillé en para, l'étoile de David au front, Nessim était étourdi par les paroles de l'homme noir; un Juif comme lui, mais un Juif d'une autre durée: «Vermine, il s'adresse à Nessim ébahi, mamzer, bâtard, arabo-juif, tu as cru me reconnaître, tu as cru que je te reconnaissais, tu espérais l'échange d'une parole, ruse infâme! Nous ne sommes pas du même sang, de la même race, de la même mère, de la même parole, du même peuple, vermine... » (p. 206). Il n'y a pas de terme assez fort pour dire le reniement du frère pour son propre frère ... Ailleurs, le nom appelle le nom, se répète le même, abolit le temps, tend les fils, noue les trames d'un tissu uni. «Ishaq, mon frère, c'est le cri, l'adjuration d'El Majdoub l'inspiré, par lui, la voix du poète s'élève pathétique: Ishaq, mon frère!

Tu te lèveras alors, les yeux humides et tu partiras en traînant les pieds. La voix sera plus forte que l'amitié, plus exigeante que la terre, plus cruelle que la me-

nace du déchirement, de la séparation, plus forte que la mort elle-même. Tu partiras les yeux humides, le cœur cruellement blessé. Je resterai sur le quai la tête pleine de ton visage et les yeux remplis de ton sourire mouillé. Je te regarderai t'éloigner et je n'aurai même pas la force de lever le bras pour te saluer ... Tu partiras et tu me trahiras dans ce départ. La voix ne te laissera sans doute pas le choix, mais comment pourrais-tu oublier en un instant la vie et la cohabitation de tant de siècles ...

Là-bas tu deviendras l'ennemi des hommes. On remplira ton cœur de haine et on te donnera l'ordre d'exiler des vieillards, d'éventrer des femmes et d'égorger des enfants. Des enfants tout jeunes qui n'auront pas le temps de voir fleurir un arbre ni les trous que les armes auront faits dans les murs de la ville. Tu es mon frère!».

La solution serait-elle dans un éventuel retour? Serait-ce possible? Quels mots peuvent dire la densité de ce texte? Chaque lecteur trouvera son compte dans ce livre. Quant à moi, j'ai rencontré des visages et retrouvé l'amitié. Mille ans un jour est également une merveilleuse histoire d'amitié entre le peuple marocain et le peuple juif, à travers l'histoire.

Je viens de lire l'un des romans les plus vrais et les plus beaux de cette année.

octobre 2010

La présente contribution est une reprise du texte suivant : "Edmond Amran El Maleh : La voix d'une mémoire historique.", publié dans la revue Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire-, n°7 été-automne 1986. L'auteur a changé le titre pour les besoins de cette publication.

Le maître de la flamme

José Angel Valente

Dans ce Paris, que le vent froid de novembre balaie en rafales, je sors chercher, sous le tapis épais des feuilles mortes, des fragments de ma vie. Tout me paraît brisé, éparpillé, comme si, à la fin, il était impossible de recomposer le visage qui hier fut le nôtre dans le miroir, la foi qui nous anima, nous croyant peut être sujets d'un destin, protagonistes sans savoir de quoi – de quoi? – dans le triomphe assuré de l'automne et le naufrage sans fin de mémoire.

C'est pourquoi j'écris, pour ne pas me perdre, et je trace des signes, je laisse quelques traces, avant d'être ce moi effacé, perdu comme toute chose parmi les feuilles que le vent emporte dans cette ville étrangère que j'aime tant. Ici, ici précisément, en ce lieu qui n'est pas non plus ton lieu d'origine où nous nous sommes rencontrés. Ici, où semble à présent s'engloutir la mémoire comme un navire aveugle, tu me pousses à y revenir, à m'accrocher à ses velours déchirés, à ne pas me laisser emporter par les ombres.

Car tu as traversé mon histoire – je veux dire, l'histoire du morceau de terre où je fus engendré –, tu l'as traversé, elle et tous ses commencements. Puis, après t'avoir rencontré à Paris, toi, personnage multiple – « marocain, juif, arabe, ex-communiste ... » –, je t'ai retrouvé sous les chaudes latitudes du sud, plus près de ton pays, à Almeria. Et à nouveau, comme aujourd'hui à Paris, toujours à Paris, toujours dans ton écriture et dans tes mots avec lesquels tu m'as accompagné tant de fois.

Ta parole ranime le feu à moitié éteint de ma mémoire naufragée. Tu écris: « 1936 une comète em-

brase le monde ; des señoritos en vacances dégustent un *café con leche* et des *churros*, insouciantes ». C'est ton premier roman, *Parcours immobile*, auquel je suis revenu souvent et que personne, à partir d'expériences voisines de la tienne, n'a su écrire chez nous.

« Le 17 juillet 1936. Une cantine, une fonda de bord de route à quelques kilomètres de Melilla ... Es el follón en España, el bordel ». Moi, j'avais à peine sept ans. Toi, tu étais déjà presque un homme fait : tu étais Josua ou Aïssa ou Yeshuaa Ben Ittah, « exemplaires à peine différents d'une même histoire ».

Tu venais de Safi, du sud marocain, des communautés juives d'origine berbère qui étaient déjà là quand arrivèrent les expulsés lors d'une autre des ruptures majeures de notre histoire, presque à l'orée du XVI^{ème} siècle. Car à ce moment-là, nous avions commencé, comme alors, à vivre l'histoire à reculons et nous allions continuer à expulser des gens vers l'exil ou la mort, toujours au nom des grands principes et d'une unité de la diversité, de la différence féconde, abominablement imaginée.

Nous nous retrouvâmes ensemble à Almeria en 1986, alors que je venais à peine de m'installer sous ces latitudes d'où l'on aperçoit presque le Maroc et l'Algérie, de l'autre côté de la mer d'Alborán. Là, tu évoquas un autre épisode important de notre histoire : la célèbre rencontre de Barcelone, en 1263, qui opposa le grand maître du judaïsme de Gérone, de toute l'Espagne et d'au-delà, Moïse Ben Nahman, Nahmanides, à Pablo Christiani, juif (« converti ») lui aussi, en présence de Jaime 1^{er} d'Aragon.

C'est le moment précis où commence à entrer dans une crise déjà sans issue le difficile équilibre des trois religions et des trois cultures qui donnèrent forme au passionnant visage de l'histoire médiévale espagnole. La tolérance est loin, l'ouverture de la pensée qui rendit possible au XII^{ème} siècle la coexistence du Kuzari de Yehuda ha-Levi et du Llibr del Gentil e de los tres savis de Ramòn Llull.

Dans ce texte lu à Almeria tu rappelles qu'Arnold Schönberg est lui aussi venu à Barcelone, nous sommes alors de nouveau en 1936, pour achever une œuvre qui, de loin, fait en effet écho à la rencontre de Barcelone de 1263, l'opéra Moïse et Aaron.

« Un lieu – écris-tu –, un centre, un texte, chant et paroles mêlées ». L'opéra de Schönberg est inachevé; il manque le troisième acte: *O Wort, du Wort, das mir fehlt !*

Il manque le mot. La vision absolue du divin est incommunicable, la pensée est irréductible aux techniques du pouvoir, à la démagogie de la communication.

Et pourtant, nous sommes parole, logos, souffle, pneuma, ruah: le vent et l'esprit, le don qui vient d'en haut. Le pneuma *audible* de l'évangile de Jean. Sperme de Dieu – *Sperma du Theu* – pour les Pères de l'église grecque, comme le rappelle Yves Congar. Cette semence nous engendre, nous porte où elle veut, nous sommes fils du vent et de l'esprit.

« Le Saint, béni soit-il, réside dans les lettres », écrivit Dov Baer de Mezeritz. Les lettres, vingt deux

lettres de l'alphabet hébreu, axe vertical des *Leçons de ténèbres*, devaient permettre de lire, comme un acrostiche, tout le langage et en lui toute l'infinie possibilité de la matière du monde. Les lettres sont les formes archétypales de l'épaisseur, de la transparence de la matière et de sa perpétuelle résurrection.

J'ai écrit *Trois leçons de ténèbres*¹ à partir de la musique de Couperin, mais j'ai aussi entendu les voix du monde musical grégorien et celle de Victoria, de Thallis, de Charpentier, de Delalande. J'ai écrit – j'ai écouté – les lettres, les quatorze premières lettres de l'alphabet hébreu, d'Alep à Noun. Ces quatorze textes sont, ont été, une trace du frôlement du vent – ruah – et de l'esprit. On y trouve l'engendrement infini de la matière et des mondes. Elles n'appartiennent pas au domaine de la forme, mais à celui de la formation.

Et toi, tu es venu dans ce monde – qui était en grande partie le tien – où le souffle engendre la palpitation naissante de la vie, comme dans un nouveau lieu de rencontre et de convergence.

D'abord nous nous étions rencontrés en un lieu précis de la terre, la ville de Paris, couverte ce soir par le froid de l'automne, ensuite – à partir de tes livres, de ta mémoire qui était aussi la mienne – en un lieu du temps, « 1936 une comète embrase le monde », et à présent sur l'axe vertical des lettres, dans l'absence de temps, dans l'éternité, dans les combinaisons primordiales que tu commentes, accompagné du « maître de la flamme », Abraham Aboulafia de Saragosse, dont

j'avais rêvé, de mon côté, la visite de Rome, Aboulafia qui éprouva si profondément, qui sut que dans ces combinaisons des lettres se trouve « à la fois l'origine du langage et de l'être ».

Méditation, le chant. Le mot nous fait pénétrer, par une lente imprégnation, une giration indéfinie, dans ce qui est clos. Exil, distance. Contemplation obscure jusqu'à pouvoir – un jour – entrer dans le nom.

Traduit de l'espagnol par Jacques Ancet.

Note

1- Editions Unes, 1985. (Première édition en espagnol, La Gaya Ciencia, 1980).

poèmes

Edmond Amran, l'arbre de l'amitié

Tahar Ben Jelloun

Vienne à nouveau la lumière de l'amitié
Qu'elle se penche sur le temps que nous avons partagé
Qu'elle circule comme un sang vif dans une belle histoire

Viennent encore les heures et les mots à peine murmurés
Sur le bord de la rivière dont tu es la source et la vie
En cette fraîcheur à l'ombre du figuier
Assis sur un banc face à la mer dont le bleu frôle tes cils

Et ce pays porté dans ton âme comme une promesse
Une parole donnée
Un repas offert à l'inconnu désemparé

Tu remplis tes poches de la terre chaque fois que tu t'éloignes
De la terre, du sable ou son parfum captif dans ta mémoire
Et tu penses à ce peuple et sa terre occupée

Il est l'amour qui n'a jamais trahi
Il est le jour qui n'a jamais blêmi face à la nuit
Il est le souffle qui te maintient dans la beauté des choses
La douceur et l'inquiétude mêlées
La tendresse et la peur qui grimacent

Corps à corps
Cœur à cœur avec cette terre et ses énigmes
Tu l'écris et le réécrits
Les mots te donnent la main comme l'illusion
Mais jamais dupe tu ris et tu lèves les yeux au ciel

Tombe alors dans tes mains ouvertes
Les nuits qui ont tissé cette histoire
Des nuits et des saisons illustres
Ni les médailles ni l'or ne les ont abîmées

Afin de comprendre les silences des montagnes
La victoire de ces noces indolentes
Dans la beauté des jeunes filles qui rêvent les yeux ouverts

Et toi amoureux éternel de l'amour
Tu te caches dans les miroirs et tu t'amuses
Car ta vie qui a débuté par l'air manquant
S'est élevée comme un nuage vers le principe de légèreté

Le vent et les sables
Les siècles et la sève de l'arbre
Comme le livre que tu ne cesses d'écrire
Les nuits aux nuits se disent les rêves

Tu le sais et tu n'en parles pas
Ton regard se souvient de ce que le temps a masqué
Ecrire dans le livre indéchiffrable des anciens
L'amour fou pour une terre désirée sur la terrasse de l'enfance
Ton enfance
Notre jardin où des jeunes filles, dans leur jeunesse éternelle
Effacent les frontières

Le soleil s'étend comme le jour sur les souvenirs
Dans la poussière des mots
Certains sont abîmés, d'autres toujours neufs
Entre tes doigts ou sur le chemin de la langue
Immenses et longues les saisons amoureuses
En partage comme le fleuve qui mélange les sources
Sans oublier la douleur du monde.

Paris 4 octobre 2010.

NIÑOS

à Edmond Amran Al Maleh

Juan Gelman

niño hunde la mano en su fiebre y saca astros que tira
al aire / y ninguno ve
yo tampoco los veo/
yo sólo veo un niño con fiebre que tiene los ojos cerrados
Y ve
Animalitos que pasan por el cielo pacen en su temblor
yo no veo esos animalitos/
yo veo al niño que ve animalitosL
y me pregunto por qué esto pasa hoy
¿ pasaría otra cosa ayer ?
¿se sacaría el niño mucha pena
del alma ayer? / yo sólo sé que el niño tiene fiebre
tiene el alma cerrada y la hunde
en las cenizas que dejará porque ardió
Pero ¿ es así?/ ¿ hunde su alma en las cenizas de sí / un
árbol
mira detrás de la ventana al sol
hay sol/
detrás de la ventana hay un árbol en la calle
ahora por la calle pasa un niño con una mano en el bolsillo
del pantalón
está contento y saca la mano del bolsillo
abre la mano y suelta fiebres que ninguno ve
yo tampoco las veo/
yo sólo veo su palma abierta a la luz
y él / ¿ qué ve?
¿ve bueyes que tiran del sol?

أطفال

إلى إصمّون عبران للابح
عوان غولمان

لهم طفلٌ يفعل يده في حيلة
فيخرجُ ألحماً ويخففها للهواء / ولا أحد يراها
أنا أيضاً لا أراها
أنا فتعصب أرى طفلاً مسجوماً
يعينون شحوضتين وراء
حيوانات صغيرة تمر في الصحراء
تكتسب في ليلها /
أنا لا أبصر تلك الحيوانات الصغيرة /
أبصر الطفل الذي يرى حيوانات صغيرة
فأستلّ أنا هنا يحدث اليوم /
الآن حيناً أكره كان تكون
الحدث أمس /
أكان مستعلاً أن يخرج الطفل أحياناً
كثيرة من الجرح أمس؟

أنا فتعصب أعلم
أن الطفل مسجون
أرى روحه مظلماً وهو يفرها
في الأروحة التي خلفتها بعد التمتع
تكون أحياناً معلقة / يشرق روحه في
أروحة نائمة /
لهم شجرة
تدور خلف النافذة إلى الضحى /
لهم شمس /
خلف النافذة شجرة في الضارب /
في الضارب الآن يمر طفل يده
في جيب البنطلون /
يبدو مسروراً يخرج يده من جيب البنطلون /
يفتح اليد فيطلق حباته / لا أحد يراها

yo no sé nada/
no sé qué ve el niño de la mano en el pontalón
ni el niño que tiene fiebre y ve los huesos del Atlántico
y los huesos de todos los mares revueltos en su corazón
yo no veo nada/ no sé nada
ni sé en qué día nací/
conozco la fecha pero no el día en que nací
¿o ese día es este día en que muero por enésima vez?
¿es este día en que todos los que han muerto
Se vuelven a morir conmigo ?/ ¿o yo con ellos?
¿en esta luz dulcísima y abierta?/
¿y qué hace el niño con esta luz en su palma?
¿mientras todos trabajan para hacer dinero fuera de esta luz?
¿encerrados afuera de esta luz que es imposible mirar sin
una luz adentro?/
¿sin un amor con pena adentro?
ahora pasan las cartas que nunca me escribiste
hijo/vos/que tanto nacés de esta luz/
tus cartas tienen fiebres de las que no sé nada
y nunca sabré nada/
parecen pajaritos que vuelan con su serenidad
astros que tiraste al aire y ninguno ve /
yo no los veo ni los ve mi dolor inseguro
pensabas en una vida más limpia que ésta

أنا لهما لا أراها

أنا لرى فحسب كفه مفتوحة للورى
وهو ملكة لرى هو /
لورى ليرانا مؤتفة إلى الضمير
أنا لا أعرف شيئاً /
لا أعرف ما الذي يراة الطفل ذو اليد في اليتيم
ولا الطفل للصاب بالفتى وحى
عظام الأطلنطي / عظام كل البحر
الهاجرة في فلاة
أنا لا لرى خربة لا أعرف خربة
ولا حثى في لى يوم وكثا
لأعرف التاريخ لكن لا أعرف اليوم
أناك اليوم هو هذا اليوم الذي لموت
فيه المرأة الضالعة في القفا
هو هذا اليوم الذي جميع الذين ملوا
فيه يصيدون لوميتوا مصي

لوموت أنا معهم
في هذا الضياء للفتوح الضمير العنوة
وملنا بفعل الطفل بهذا الضياء في كفه المفتوحة
بينما الجميع يكثف لجمع لال
وهذا عن هذا الضياء /
محبوساً خارج هذا الضياء الذي
رأوته مستحيلة بدون ضياء في الطفل
بدون حب محزون في الطفل
أنا فر الجلال التي لم تكتبها لى لى

una vida que se podía lavar
tender al sol de tu bondad/
una vida llena de rostros como viajes
¿ dónde están esos rostros /esos viajes?
la vida está desnuda como un mar sin orillas
y no puedo volver la vida atrás
llevarla hasta tu cuna
ni llevarla adelante/
yo soy menos real que la mesa donde como
yo como para ser real como el árbol detrás de la ventana
ahora un niño se le paró al lado/
saca la mano del bolsillo del pantalón
abre su palma a la luz
y piensa que la muerte es la muerte
y no más que eso

يا ولدي / أنت / الذي ظننا نكذبك من
 هذا الضيق
 بعقلك مُصلية بفتوح من حُسي
 لا نعرف عنها شيئاً
 ولن نعرف أبداً

تظهر لطيفاً لجمال روحك
 كهمّ اتخذتها الأكثر ما من أحد يراها
 أنا لا أراها ولا ألي الخلق يراها
 كنت تصبو إلى حيلة أنظف من هذه
 حيلة بكون غصائنها
 لتوضع تحت شمس ظهرتك
 حيلة طافحة بوجه مثل لسان
 حين توجد تلك الوجوه / تلك الأعين
 الجميلة عارية مثل بحر بلا سطون
 وليس بمستطاع إمالة الحيلة إلى البراءة
 لئلا يحملها حتى تهلك الأول
 ولا يحملها إلى الإهمال
 أنا أقل بالجملة من الحكمة التي
 عليها أنابل طعاصي
 أن أكل لأكون ولها مثل الشجرة
 خلف النافذة

لئلا الآن طفل توكف
 هو ما يخرج يده من جيب البعثون
 يفتح كتفه للنور
 ويكر بان لئلا هو لئلا
 لا أكثر ولا أقل

ترجمة: سمير أعراب

Edmond

Abdellatif Laâbi

Edmond est assis là
dans le hall de l'hôtel Diwan
les mains appuyées sur une canne
le regard noyé dans le vague
— ou le précis, qu'en sais-tu ? —
Il repose sur son siège tel un sphinx aguerri
contre la course anarchique du temps
et les vociférations des hordes de passage
Avant qu'il ne t'aperçoive
tu essaies de le rejoindre dans sa rêverie
L'idée incidente de son veuvage
t'ouvre la porte de sa solitude
De quoi est-elle meublée
maintenant que le deuil est accompli
Doit-il entreprendre le travail d'un autre deuil
que tu n'es pas en mesure toi-même d'accepter ?
Deux mille ans d'histoire juive
et ce qui en reste
qu'en restera-t-il ?
Tu penses par ricochet à Abraham
Dédé pour les intimes
vissé sur son fauteuil roulant à Marrakech
lisant et annotant les livres
d'où il s'évertue encore à extraire
les perles brûlantes de l'utopie
Plongé dans ta propre rêverie
de tes pas d'automate

tu te rapproches d'Edmond
Réveillé le premier
il t'invite à t'asseoir
en te servant la question à laquelle
tu ne sais jamais répondre :
Alors, quoi de neuf

Extrait de Tribulations d'un rêveur attitré
Editions de la Différence, 2008

Ce chemin, une fin un commencement

à Edmond Amran El Maleh

Fatiha Morchid

Pas à pas
Circulant comme une sève
Au cœur de l'arbre
Labourant l'espace
Semant
Les prémices du voyage

Un regard
Qui recouvre de vie
Notre ennui
Souffle à venir
Renaissance,
Et cette assurance
Précieuse fragile
Qui se saisie du soleil
Dans l'épaisseur
Du crépuscule

آلبراقاچونلر آچكده

ايمامون سولطان

فاخه مرشيد

بناقله
الشيخ النسي
بناقله الطير
سيدة زاهر
بناقله
بناقله الطير

بناقله
سكنى الطير
عليه الطير
بناقله
بناقله
بناقله الطير
بناقله
بناقله الطير
بناقله الطير

Ces femmes
Qui se sont pâmées d'amour
Pour qu'un sourire de toi
Vienne alléger ces outres
De la fatigue de l'être
Et pour qu'un frisson
Trahisse
Les folles envies
Des jours à venir

Tant de tournants
Où tes pas
Ont trébuché
Tant de déceptions
Ont alourdi ta stature
Pour qu'enfin,
La lettre renaisse
Et s'offre à toi

Je l'ai rencontré
Le jour où la cohue
Murmure en moi :
« C'est la fin du chemin »
Alors, Il me confie :
« La fin du chemin est son commencement »

Traduit de l'arabe par Edmond Amran El Maleh
En collaboration avec l'auteur

On est allé manger à Briech

James Sacré

D'Asilah vers Tanger, pas longtemps
Après qu'on a quitté la ville, la route passe en hauteur
Par rapport à l'océan sur la gauche, on prend un chemin de poussière, tout mal plan, on roule
Comme à travers des champs de ces plantes dont on vend les têtes chez les marchands d'épices (chaque brin de
l'ombelle fait un cure-dents)
Mais c'est peut-être par hasard et de façon sauvage que ces grandes herbes sèches (de l'ammi, bechnikh) sont là.
Plus loin voilà l'océan avec l'endroit où tu vas manger, pas les premiers préaux de roseaux qu'on voit,
Mais derrière en contrebas (faut descendre au niveau de la plage, sable jusqu'à la ligne très loin des quelques
parasols, l'océan qu'on devine sous l'immense gris mal bleu du ciel),
Un endroit ramassé contre un peu de falaise fragile :
On est soudain dans la plus grande fraîcheur, pergola de roseaux l'espace tout compartimenté par le feuillage
fourni de plantes hautes
Et les piquets de perches chaulés
Comme si on était à la fois dans un jardin, un patio, ou le coin de gros buissons qu'on s'y assoit pour le quatre
heures dans les champs.
L'océan a l'air de s'être encore éloigné, on l'aperçoit entre les plantes et la paille d'herbe (non ce n'est pas du
douw) disposée en brise-vent au bord du toit de roseaux.

Edmond et Marie-Cécile ont voulu m'emmener dans cet endroit.
Le patron est un ami : son air tranquille, des explications qu'il donne, par exemple
Le mot pour qualifier des figues plus douces parmi celles qu'il nous apporte.
On parle, ou pas trop, en attendant le plat de poisson (une tagra) qu'on mangera tout à l'heure.
Le peintre Tibari s'en va mettre son corps plus contre l'océan ;
Contre tout ça qu'il voit mieux sans doute à cause du silence que fait le monde à son oreille.
Dans cet endroit comme nulle part voilà
Un écrivain marocain très vieux très jeune à la mesure de ses livres, Edmond Amran El Maleh
Marie-Cécile qui l'accompagne, avec aussi des livres dans ses yeux :
Leur façon d'être le monde. Parler,
Sans rien trop dire,
Pense à ce qu'on a cousu au temps, en écrivant.

L'endroit ça s'appelle Briech. Le restau c'est Marhabat.

La tagra c'est du poisson cuit dans un plat creux en terre avec de la sauce, pas trop, tomates, un peu de carotte et de pomme de terre, les épices qu'il faut, le rouge du piment, un piment vert entier. Deux gros poissons : deux pageots. Le tout bien serré dans le volume du plat.

L'impression qu'on mange assis dans un hangar de presque plein air ou parmi des échalas.

Il ya tout un travail des doigts dans le plat

D'abord pour simplement manger, facile

De prendre des morceaux qui se détachent bien

Sauce et la matière de légumes qui se mêlent au pain ;

Quand même c'est quelqu'un qui sait

Qui déchire le piment dans sa longueur. Bientôt

C'est la main d'El Maleh que voilà tout active

À déprendre du plat ça qui empêche qu'on y mange

Avec des gestes légers :

On finit, redonnés comme tout neufs, les restes de la tagra.

Le temps qu'on oublie

Avec un deux verres de thé.

Quand on s'en va, d'autres figues qu'on emporte c'est comme

Si le repas va continuer

De s'emmêler au temps qui vient

A ce qu'en voilà de resté dans ce poème, aussi bien.

(extrait de Un paradis de poussières)

Quelque chose d'abandonné t'accompagne encore

James Sacré

Ils ont fermé la porte et sont partis
Avec la clef. On n'a jamais vu l'intérieur
Dit un jeune homme qui est là. Tout à côté
Il y a la mosquée, la synagogue
A une forme plus ramassée belle porte aussi et sur l'emplacement de terre battue devant
On peut deviner que de vieux Berbères juifs
Passaient du temps à bavarder ; Kasba dite des Juifs qu'on lit dans les guides
Mais c'était la kasba de tous les gens de l'endroit,
Je vais pas t'expliquer comment ça s'est terminé : quelqu'un
L'a déjà fait avec son cœur et sa parole de Marocain juif,
Me voilà comme entré dans un de ses livres,
Vallée du Draa, cette grande maison de prière
Qu'on a fermée à clef sur du silence et comme
Du vide en chaque mot qu'on pourrait prononcer...
Tous les mots (avec aussi quel sourire ?)
Dans les livres d'Edmond Amran El Maleh. Un peu plus loin,
Comme si deux trois pages tournées,
Un enfant raconte une autre kasba : cette année
Le vieux chef, c'est comme ça qu'il a mal traduit,
Le vieux Cheikh al Yaoud est mort
Peut-être que tant de gens partis ne reviendront plus là
Comme ils faisaient, pèlerinage tous les ans, souvenirs,
Un sel du monde que j'ai pas connu dit l'enfant
C'est mon père qui me raconte. On peut dire merci
À cet enfant marocain musulman qui apprend son histoire et la garde vivante
Abdelkarim Benchrif qui tient la boutique à son grand frère aujourd'hui
Parce que c'est dimanche, s'en retourne à Zagora demain pour une semaine de plus au lycée ; merci
À la parole de son père je l'entends qui se mêle
À celle des livres d'El Maleh. Pour empêcher
Qu'on ferme le monde à clef.

(extrait de Un paradis de poussières)

Agdal ou Montparnasse tu arrives
Et l'accueil est toujours le même
Un sourire amical et tranquille
Cher Edmond votre visage, votre parole
(Et le silence aussi) continués
Par des souvenirs qui accompagnent
Par des livres, les vôtres ceux de Marie-Cécile,
Le temps l'écriture emmêlés parcours
Longue phrase écrite et sans ponctuation
Disiez-vous, respiration
Du monde et des mots ; si les livres sont immobiles
C'est qu'il sont là vivants, récits d'une maison donnée
Agdal ou Montparnasse, Essaouira Teruel ou Jaïpour
On arrive et c'est toujours
La même idée de maison : vos gestes d'hôte
Votre grand âge habitable, vous comme un livre ouvert.

James Sacré

Je voudrais dire quelque moment de parole échangée,
Le voyage à Briech, le Select à Paris,
Ou quelque endroit d'Asilah, vos amis qui accueillent,
Un collier avec une pierre d'ambre et comment
Des gens que j'aime ont grandi
Dans votre nom d'agréable musique
Edmond Amran El Maleh, un jour
Loin dans le sud, j'ai pris une pierre
À de l'eau qui portait ce nom :
Tous les jours je touche à cette pierre
Sa rugosité douce, ses couleurs de Maroc
Et son poids solide qui parle à la main
Moment de bon silence : l'amitié de vos livres.

James Sacré

oeuvres



Omar Bouragba
Sans Titre. 1994
Technique mixte sur toile
150 x 110 cm



Omar Bouragba
Sans Titre. 1993
Technique mixte sur carton
62 x 85 cm



Omar Bouragba
Sans Titre. 1987
Technique mixte sur papier
64 x 80 cm



Omar Bouragba
Sans Titre. 1993
Technique mixte sur papier
62 x 85 cm



Omar Bouragba
Sans Titre. 1993
Technique mixte sur papier
66 x 77 cm



Omar Bouragba
Sans Titre. 1977
Technique mixte sur papier
50 x 64 cm





Hassan Bourkia
Le retour d'Abou El Haki. 2010
Technique mixte sur bois
78 x 107 cm



Hassan Bourkia
Un lieu, ton absence?. 2010
Technique mixte sur bois
100 x 100 cm



Hassan Bourkia
Oeuvres et marrateurs. 2010
Technique mixte sur bois
100 x 100 cm



Hassan Bourkia
Mille ans, un jour. 2010
Technique mixte sur bois
100 x 100 cm



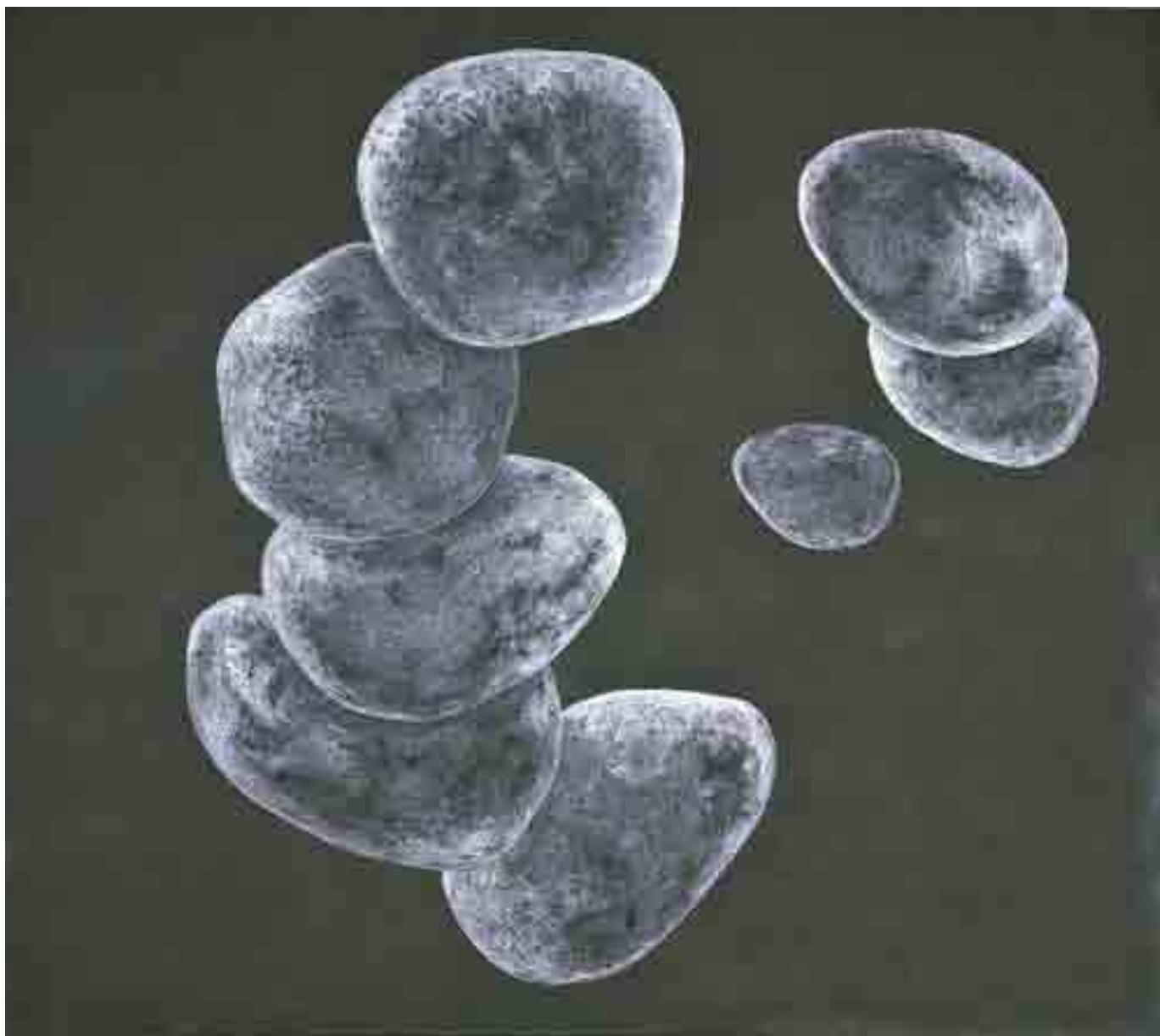
Mounat Charrat
Sans titre. 2010
Technique mixte sur bois
100 x 140 cm



Mounat Charrat
Sans titre. 2010
Technique mixte sur bois
100 x 150 cm



Mounat Charrat
Sans titre. 2010
Technique mixte sur bois
50 x 150 cm



Mounat Charrat
Sans titre. 2009
Technique mixte sur bois
180 x 160 cm



Abdelhaï Diouri
L'aiguisante. 2005
Installation



Khalil El Ghibi
Sans titre
Chassis, Toile
56 x 50 cm



Khalil El Ghibi
Sans titre
Carton, chaux, cuivre



Khalil El Ghibi
Sans titre
Pain, cuivre



Khalil El Ghibi
Sans titre
Pierre, coquillages, cuivre et fil



Khalil El Ghib
Sans titre
Pain, cuivre



Khalil El Ghib
Sans titre
Papier, carton, lichen



Khalil El Ghib
Sans titre
Algues, fil de nylon



Khalil El Ghrib
Sans titre
Fer, fil



Bouchta El Hayani
Sans titre, Paris 1998
Technique mixte sur toile
218 x 284 cm



Bouchta El Hayani
Sans titre, 2008
Technique mixte sur toile
200 x 150 cm



Bouchta El Hayani
Sans titre, 2008
Technique mixte sur toile
160 x 140 cm



Bouchaib Habbouli
Sans titre
 Technique mixte sur papier
 50 x 65 cm



Bouchaib Habbouli
Sans titre
 Technique mixte sur papier
 55 x 70 cm



Bouchaib Habbouli
Sans titre
 Technique mixte sur papier
 50 x 65 cm ou 50 x 70 cm x 9



Younes Khourassani
Sans titre. 2010
Technique mixte sur bois
118 x 208 cm



Younes Khourassani
Sans titre. 2010
 Technique mixte sur toile
 80 x 80 cm x 4



Tibari Kantour
Sans titre
Technique mixte sur papier de lin, coton et eucalyptus
200 x 180 cm



Tibari Kantour
La malle de sisi Maachou II
 Technique mixte sur toile
 100 x 90 cm



Tibari Kantour
La malle de sisi Maachou II
 Technique mixte sur toile
 100 x 90 cm



Tibari Kantour
La malle de sisi Maachou II
 Technique mixte sur toile
 100 x 90 cm



Tibari Kantour
La malle de sisi Maachou II
 Technique mixte sur toile
 100 x 90 cm



El Houssaine Mimouni
Sans titre. 2008
Technique mixte sur toile
100 x 100 cm



El Houssaine Mimouni
Sans titre. 2008
Technique mixte sur toile
80 x 80 cm



El Houssaïne Mimouni
Sans titre. 2008
Technique mixte sur toile
100 x 100 cm



Mohamed Mourabiti
Sans titre, 2010
Technique mixte sur toile
150 x 150 cm



Mohamed Mourabiti
Sans titre
Technique mixte sur bois
100 x 100 cm



Mohamed Mourabiti
Sans titre
Technique mixte sur bois
100 x 100 cm

Ecrits sur l'art

Omar Bouragba L'authenticité d'un art

Au cours de l'exposition consacrée à l'art marocain contemporain qui a eu lieu, du 11 janvier au 16 février 1996, à l'université de Toulouse le Mirail, à l'initiative de la Revue Horizons Maghrébins et Arts plastiques du C.I.A.M.*, sous la dénomination « Itinérances », j'ai eu le grand plaisir de retrouver Omar Bouragba, parmi d'autres peintres, dans la chaleur et l'amitié de ces rencontres ; le rendez-vous pleinement réussi avec la peinture marocaine dans sa diversité et la richesse de ses expressions parmi les plus originales. Omar Bouragba qui depuis bien des années, joue un rôle déterminant parmi les artistes de Marrakech, enrichissant ainsi l'espace de la peinture marocaine, a assuré sa présence à Toulouse par un ensemble d'œuvres de qualité d'un intérêt certain, élaborées autour de ce symbole central et constant chez lui, le triangle, exploré selon tout un éventail de variations plus ou moins ténues. L'une de ces toiles exposées a particulièrement retenu mon attention, comme si, à en juger par le plaisir de la découverte, je venais de faire un pas en avant dans la connaissance et l'appréciation du travail d'Omar. Une toile ne saurait se décrire et l'important n'est pas la précision d'une éventuelle description, mais l'impression qu'elle laisse, le fait qu'elle parle. Ainsi ce triangle, ouvert par le sommet, inscrit dans l'opacité de la nuit, s'éclaire d'une transparence, une certaine lumière tirant sur le rose, annonce d'un matin augural. C'était comme si j'attendais quelque chose à venir, Marrakech scellant le secret sur un travail en cours. Le jour s'est levé sans l'éclat de la lumière, dans le ruissellement de la couleur vive et tendre et, observons le triangle, porteur de ce mes-

sage, a fendu les pans de la nuit, rejetant les ténèbres aux limites de leur anéantissement. Eclat, libération. Don du ciel, verticalité, pluie féconde que recueille le triangle ou tout aussi bien cette moisson surgissant de la terre vers des hauteurs lointaines. Mais le mouvement ne saurait être uniforme pas plus que l'interprétation qu'on serait tenté d'en donner. Il n'y a pas d'indication, de signe déterminant qui figerait la toile comme un corps inerte. Observons, dans cette succession qu'on aimerait embrasser d'un seul regard, cette dynamique vivante à l'œuvre, déployant tout un jeu d'arabesques, d'arcs, de croissants lunaires, de coalescences de plages de nuances denses, passant de la transparence à une certaine opacité. Tissage d'une main animée qui refuse l'arrêt, poursuit la créativité inventive du regard, de l'œil miroir, sollicité par le plaisir ondoyant de la couleur qui se révèle. Tissage qui, par delà le cloisonnement absurde, oriente le regard vers l'artisan, l'espace d'un tapis où vient se dire un art confirmé, la science et le savoir faire des couleurs obtenues à partir des plantes les plus diverses. Maître tisserand, Omar œil-miroir accueillant les reflets d'un royaume

emblématique de la rose, du palmier altier, du paysage minéral de l'Atlas, des citadelles terre, du henné de la main féminine, des cuirs d'éclat cuivré, de la symphonie ordonnée des épices, des bouquets d'herbes noués dans le vert innocent d'un charme secret, chant vibrant d'un érotisme savant et raffiné, de ce regard captif de ces écheveaux de laines teintées, oriflamme offert au vent, tout ceci pour dire que Marra-

kech est couleur, elle l'aurait inventée si elle l'avait à son tour enfantée dans le ravissement. Je vois Omar, je l'imagine peignant, renfermant entre ses mains pour le renouveler le geste de l'artisan maître du « tadelakt » composition magique pour polir les murs et où le savon noir et les chutes d'olives pressées.

Omar Bouragba est peintre dans toute l'acception du mot, le rapprochement fait à l'artisan confirme et approfondit l'authenticité de son art.

Edmond Amran El Maleh
Paris, Février 1996

* C.I.A.M. Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université Toulouse-Le Mirail.

Hassan Bourkia Flammes et cendres

Bab Rouah, la galerie nationale, s'apprête à accueillir Hassan Bourkia. On sait qu'il n'est pas nouveau venu dans les allées de la peinture marocaine. Pour ne pas avoir connu, à ce jour, le sacre de Bab Rouah, il n'en demeure pas moins qu'il a déjà derrière lui une œuvre importante, jalonnée d'expositions personnelles ou collectives auxquelles il aura participé, ici ou à l'étranger, le Portugal en particulier, sa terre de prédilection. L'événement sera tout de même au rendez-vous. C'est dire, et en l'attend avec impatience, la confrontation, le défi même, entre l'architecture sublime de ce lieu fortement marqué par la gloire d'un passé et la modernité rebelle d'une œuvre qui ambitionne de parier sur l'avenir. Il n'est pas indifférent, voire même indispensable, de prendre en considération la situation des arts plastiques, et la peinture en premier lieu, qui prévaut actuellement, au moment même où Hassan Bourkia expose et s'expose. Nous observons une situation particulière qu'il est difficile de cerner, devant une prolifération de peintre ou de gens qui prétendent l'être, sans qu'on sache de quoi il retourne, accompagné d'un flot de presse dithyrambique à longueur des colonnes de divers quotidiens, dus à la plume enchantée de critiques d'art autoproclamés.

Il est temps de se persuader qu'il n'y a rien qui ressemble à un critère institutionnalisé pour juger de ce que doit être la bonne peinture et déjà cette seule appellation apparaît bien dérisoire, comique même dans sa boursoufflure. Pas d'école en conséquence, ni de tendance dominante non plus. Il faut faire son deuil de toute taxinomie en la matière. Et on l'a bien

vu, lors de la dernière exposition à la cathédrale de Casablanca organisée avec l'ambition de dresser la cartographie des genres de la peinture marocaine, et cela avec l'illusion de faire œuvre objective et scientifique. C'est l'inverse qui s'est manifesté avec la force de l'évidence, et les pesantes et souvent sentencieuses interventions n'ont pas pour autant sauvé la mise. Meurtre en la cathédrale, pour reprendre le titre d'un drame du poète T. S Eliot. Autre aberration. Voici que maintenant on nous parle gravement des cinquante ans de la peinture marocaine, l'âge de l'indépendance, et avec componction on péroré dans des colloques sur ce thème comme s'il y avait pleine certitude à ce sujet. Pur arbitraire. Il suffit de voir ce qu'on a fait avec Moulay Ahmed Drissi, Saladi, Rbati, Yaacoubi perdu aux USA, oublié jusqu'à ce jour, d'autres encore dont la liste serait longue et qu'on a enfermés dans le ghetto des primitifs, autodidactes, ces pestiférés, chéris du colonialisme. Davantage. Au nom de quelle optique, dont on sait qu'elle est l'héritage d'une conception toute européenne, qu'il y aurait, d'une part la peinture au sommet d'une hiérarchie de l'art, et, de l'autre, au bas degré l'artisan, l'artisanat sous toutes ses formes. Bel exemple d'une aliénation irrémédiable : sans les millions d'artisans, sans cette tradition de créativité artisanale qui remonte à la nuit des temps et qui a modelé à ce jour le visage esthétique visible et invisible de notre pays, on ne pourrait parler d'art au Maroc.

Ceci nous permet d'affirmer, en toute tranquillité, que ce n'est pas une idée abstraite qui s'expose à Bab Rouah, mais un homme bien vivant, grâce à Dieu,

Hassan Bourkia qui, bien heureusement n'est pas non plus le clone d'un de ces artistes peintres fabriqués à la chaîne par la critique toute aussi improvisée qui sévit à l'heure actuelle. Il sera donc présent, s'affirmant par ses œuvres, sa vision, ses expériences et ce style qui signe son identité, fruit d'une longue évolution et de recherches sans cesse renouvelées. Le chemin dans lequel il s'est engagé, il l'avait déjà annoncé au cours d'un entretien que nous avons eu ensemble: « L'art se fraie de nouveaux chemins, vers d'autres idées, d'autres valeurs. Il est destructeur dans la mesure où il fait face à la consommation du Sens, où il ruine la tranquillité visuelle, où il chante le dépassement perpétuel. Ce que le public conçoit comme 'incompréhensible' est, au fond, à l'image d'une époque, de son absurdité et de ses manques. On ne peut faire l'économie de l'ambiguïté et, avec elle, du plaisir; pourquoi faire le tour du monde, si on ne sait pas faire le tour de son œil » affirme Kierkegaard.

Ecrivant cette présentation, et comme chaque fois, je suis assailli par le même doute, le constant sentiment de la quasi impossibilité d'écrire, de parler de la peinture, sans tomber dans des généralités, des approximations qui prétendent révéler les significations, le sens d'une œuvre et, dans le bruitage de cette parole parasitaire qui ruine les chances d'y accéder. Chaque toile, si modeste soit-elle fait que quelque chose existe qu'on appelle cela création ou autrement, peu importe, mais, de toute manière, on ne saurait épuiser le sens, les significations, par le simple fait que c'est là, chaque toile ou tableau (la désignation est difficile),

et nous allons le voir avec Hassan Bourkia, présente une originalité irréductible, même si par ailleurs elle participe de l'ensemble de l'œuvre.

Voici un exemple. Il y a eu un événement dont il garde le souvenir : l'incendie du souk de Beni Mellal. Vous ne verrez pas le paysage de ces ruines calcinées, peint par Hassan Bourkia. On vous dira qu'il n'est pas figuratif et que cela ne fait pas un pli pour les pontifes de la critique. Myopie, cécité. La mémoire de cet événement, détournée, se loge dans un détail inaperçu, cette banale technique mixte soulignée dans un coin à côté du tableau, or cette technique intègre les cendres laissées après cet incendie recueillies par Hassan Bourkia, comme il fera pour d'autres cendres d'une autre provenance. C'est une manière de vivre l'événement, de le conserver sans visage et de l'investir en une expérience autre. Voici maintenant une étrange correspondance. Imaginez que, recevant un certain nombre de lettres, vous ayez le désir de conserver cette correspondance, ces enveloppes, ces lettres. Ici encore la mémoire cachée joue, déploie ses ruses, double le plaisir du souvenir d'une autre délectation, d'un ordre nouveau. J'ai devant moi au dessus de mon bureau, cette toile, silencieuse dans la familiarité quotidienne. Elle intègre les enveloppes, le papier, les plis qu'on touche du regard, les reflets de papier, de teintes passées, une zone de brou de noix foncé barre la partie supérieure de la toile d'où se détachent des brindilles de paille tel un signe mystérieux. C'est un palimpseste d'un temps vécu, d'une émotion détournée vers un désir autre.

Mais pourquoi, pourrait-on se demander, mettre l'accent sur deux tableaux, ou pourquoi les privilégier en quelque manière? En fait, il y a, dans le regard qu'on porte sur une étoile, qu'elle vaut par elle-même, elle? son autonomie dans la relation qu'elle établit avec le spectateur, et dans le même temps, elle manifeste l'œuvre en son ensemble dont elle est partie intégrante. Voyez donc, imaginez une toile de Bourkia devenue célèbre, le héros de cette toile est centralement une plaque de métal, à peu près rectangulaire, merveilleusement travaillée par la rouille, soutenue verticalement par des fils de fer, tout autant soumis à l'oxydation, l'ensemble fixé sur un support rugueux, tacheté comme un mur travaillé par le temps. Elle a été achetée par un collectionneur, au cours d'une vente aux enchères de la très célèbre maison Sothebey à New-York, atteignant un prix record parmi ces ventes. Ce qui semble divertissement aimable aurait pu, ou même, pourrait être réalité. Ceci permet de dire, en accompagnant Hassan et sans céder à un amalgame complaisant de mauvais aloi, qu'il nous faut ouvrir les yeux sur la réalité brutale, sur le marché de l'art dominé par l'argent. C'est dire qu'il nous est encore relativement possible de juger d'une œuvre de peinture pour elle-même sans aucune considération marchande. On peut donc dire, au risque d'une libre opinion que Hassan Bourkia apporte dans l'espace des arts plastiques, quelque chose de nouveau, de significatif. On s'en sera assuré déjà dans les exemples donnés comme autant de jalons de tout un parcours. Précisons davantage. On sait bien que la couleur est la langue constitutive, naturelle de la peinture. Elle a fait

l'objet d'études théoriques nombreuses, fort connues, de Goethe à Wiggstein. On pourrait rêver d'écrire une histoire de la peinture à partir de l'odyssée de la couleur. A juste titre, on a pu estimer que la peinture serait morte, à partir du moment où, renonçant à son langage propre, elle laisse le champ libre à d'autres expériences : installations, vidéo... La caractéristique essentielle de Hassan Bourkia, c'est que, tout en restant dans la matrice de la peinture, il en pervertit le langage. C'est le matériau qui fait fonction de couleur, moyennant quelques interventions. Il y a là un ensemble de processus secrets en ce sens que leur effet n'est pas lisible et que, pour être techniques ne sauraient être négligées. Il aurait fallu s'en expliquer. C'est comme une fusion dans la matière de la part de Hassan Bourkia en la circonstance.

Parler de la matière ce n'est pas un concept abstrait auquel on serait renvoyé. Mais la chose concrète, cendres, sable recueilli tout au long de son périple à travers le pays, investi de toute une symbolique souterraine, bois, fer, paille, papiers, matériaux de familiarité quotidienne et ces réactions chimiques, disons alchimiques par le recours, l'emploi d'acides et autres produits. L'inventaire serait bien long à dresser. Mais la chose est là, dans sa concrétude que nous touchons du regard, de la main, que nous respirons et qui, au détour, il arrive qu'elle nous parle et nous retienne. Mais bien entendu, cette perception, pour spontanée qu'elle puisse paraître, est éminemment complexe, nourrie qu'elle est par l'imagination, la sensibilité de l'histoire personnelle, affective, singulièrement

lorsqu'il s'agit d'un artiste, peintre, écrivain, poète... Il faut bien voir, et c'est pour Hassan, cela participe d'un projet intellectuel élaboré a priori, reposant sur un ensemble de symboles. Il faut se dire que la spontanéité est le signe même des pouvoirs de créativité. Il y a là comme une activité ludique où le hasard reste maître, où l'imagination nourrit sa nébuleuse avant même que la moindre trace se dépose sur un support quelconque. Même au moment du passage à l'acte, le moment où commence l'exécution de la toile, l'imprévisible demeure, car le tableau qui se fait, impose sa loi. Mais, on peut se poser la question, pourquoi donc accorder le privilège esthétique à cette matérialité brute, pauvre, faite de ce qu'on rejette, débris, déchets, alors que classiquement la belle peinture s'investit dans le paysage propre et noble? C'est une espèce de ferment subversif, révolutionnaire qui ne cesse de travailler, de bouleverser bien les conceptions de la peinture contemporaine. On pense tout naturellement à Antoni Tàpies, la référence majeure dont l'œuvre et les écrits théoriques ont bouleversé la vision classique de la peinture à ce jour, sa pratique, brisant la sujétion monopolistique en la matière. Il aura mis fin notamment au tableau homogène, propre comme parangon à la vraie peinture, expulsant de ses frontières – il s'agit du tableau – la présence unique d'une certaine beauté. Qu'on songe à ce tas de paille sur un bureau, ou à un balai plaqué sur cette toile offerte à l'Unesco; qu'on songe qu'il y'a peu de temps, nous avons eu le privilège d'assister à une exposition d'Antoni Tàpies à Bab Rouah, l'occasion de découvrir directement certaines œuvres de

ce grand maître catalan et d'y puiser, outre le plaisir d'une rare contemplation, de fécondes réflexions sur ce qui touche à l'art, la peinture en premier lieu. Toute proportion gardée, et sans se livrer à des rapprochements hasardeux, on pourrait inscrire Hassan Bourkia dans la mouvance de cette orientation. Mais je pense qu'il y a d'autres significations attachées à l'œuvre de Hassan Bourkia et qui lui confère un profil bien personnel. Autre chose qui se dit dans cet éclatement, ce détournement de la parole peinte, cette réhabilitation de la matérialité dans sa réalité la plus pauvre, la plus dégradée, fragmentaire, sans visage noble et reconnaissable.

J'ai devant moi, un bien banal « gharraf », en terre rouge, bistre, dont les bords sont soulignés de goudron, « qatrane » noir, cette très féminine nuance proche du henné entre rouge et noir orné de losanges tracés par le même « qatrane », dans un silence complice, je sais qu'il recèle de pouvoirs inaperçus, d'une ardente beauté. Ouvrez donc les yeux ! Cessez de croire qu'il n'est d'autre manifestation de l'art, de la création artistique, d'autres valeurs proprement esthétiques que dans l'espace clos des arts plastiques et d'abord de la peinture ! Oui, ouvrez les yeux sur ce déploiement d'une magnifique poterie, cette poterie aux mains des femmes, au nord du pays et qui? leur propre souk pour présenter, vendre le produit et leur travail. Sur le souk de Oued Laou, les femmes portières, nombreuses à y venir, sachant reconnaître le style propre à chacune d'elles, là où on ne voit qu'uniformité, répétition des mêmes formes. Encore

une fois si on n'avait pas, par ignorance, altération du regard, mépriser la création d'ordre artisanal, on aurait découvert, dans sa grande richesse de formes et de couleurs, le paysage esthétique du pays. Le geste de Hassan Bourkia révèle une parenté, une proximité de ces ressemblances non sensibles, à suivre la pensée de Walter Benjamin. On ne saurait l'emprisonner en une image unique ni offrir des clefs pour, dit-on le comprendre. Là où il n'y a rien à comprendre. Il nous faut garder une liberté nomade. Laisser courir le regard le long de ces grandes belles œuvres, comme autant de fresques représentant chacune une histoire, dérobées au visible comme autant de talismans intégrés dans une grande toile. Par ailleurs, s'il avait été possible d'en dire davantage, Hassan Bourkia est allé à Tolède où il a recueilli un peu de terre qu'il a rapporté, lui offrant l'hospitalité de son atelier mellalien pour faire le corps vivant d'un tableau. C'est toute une symbolique de grande tradition humaniste. Tolède, cendres et flammes, flammes et cendres, l'aile impalpable d'un message.

Edmond Amran El Maleh

Rabat, le 30 mars 2006

Hassan Bourkia « Chez Hassan dans son atelier »

Nous voici chez Hassan dans son atelier en compagnie de plusieurs amis. Je suis heureux de m'y retrouver, tout en étant animé d'une certaine impatience. Impatient de découvrir les récents travaux de Hassan. Une fois là, sur le champ et non sans une certaine émotion que ce lieu avec son architecture, ses arcaïques, signe la matérialité d'une mémoire double archaïque et récente. Je ne sais comment ce lieu est la substance, le limon fertile d'une œuvre considérable qui s'impose par l'originalité de sa créativité marquée par cette poétique de la matière que Hassan a en partage avec d'autres peintres dont en premier lieu Khalil El Ghrib. Mais je voudrais saisir cette occasion pour ouvrir une parenthèse qui, à plus d'un titre, s'avère riche de significations. En reprenant cette formule bien commode comme on le sait, de longtemps j'ai donc accompagné le travail de Hassan par des textes, catalogues et autres, l'un peint, l'autre écrit. Cette dichotomie en usage dans la sainte critique d'art est d'un schématisme grossier, affligeant.

A-t-on vraiment pensé à sonder les significations, les implications qui se jouent dans cette relation entre le spectateur et un tableau qui s'offre à son regard avec suffisamment d'intensité pour retenir son attention, le marquer au point qu'on puisse parler de mémoire visuelle après coup; la complexité de cette relation prend un caractère double quand de surcroît la relation s'établit aussi avec le peintre, l'artiste, et que le simple spectateur cède la place à l'écrivain investit d'une fonction critique sous le signe d'un abîme d'incertitudes et de périls logés dans le creux de

toutes les virtualités. Le point focal ici c'est qu'entre l'un et l'autre s'établit une osmose ou quelque chose d'approchant, si bien qu'on peut affirmer que l'un peint, l'autre écrit et du même mouvement soutenir le contraire. Le génie de Niffari, figure admirable du soufisme, révèle que la vérité se tient dans la contradiction en rupture avec la logique de la philosophie occidentale. C'est à ce prix qu'on peut se mouvoir dans les eaux abyssales de la peinture, de la création esthétique quelle qu'elle soit.

Samuel Beckett, dans « Le Pantalon et le monde », texte admirable, décisif, consacré au peintre Van Velde et son frère, texte où il tord le cou à cette critique d'art comparable à une anatomie mécaniste, note que souvent le spectateur, même le plus bavard, observe un certain silence une fois devant un tableau. Beckett nous met sur la voie d'une certaine vérité dans cette relation unique et privilégiée entre le spectateur et l'œuvre qui s'offre à son regard.

J'évoque ici une expérience durable, autre chose que ces vernissages où le peintre et son œuvre exposée disparaissent dans le brouhaha des conversations et choc de verres à thé ou autre. Je ne voudrais pas m'en tenir à des généralités. J'écris, autour de moi, il y a comme une nourriture substantielle: des Cherkaoui, Khalil El ghrib, Yamou, Tibari Kantour, Van Gogh (reproduction). Alors et alors seulement je peux écrire, au risque de tous les périls quand on entreprend de parler de peinture, obsédé par le désir de traduire, de faire partager la vivacité de cette émo-

tion, cette blessure secrète comme Genet l'a admirablement révélé dans son texte consacré à Giacometti. Et que soudain à peine le corps noir de la lettre profilé sur la blancheur de la page, on se retrouve dépouillé, les mains vides, les mots ont ordonné leur mission d'absence et de trahison, le temps d'un leurre qui se voudrait rassurant quant à la possibilité de dire et de s'exprimer. Comme le feu qui couve sous les cendres, feu et cendre selon notre cher Hassan, voici l'embrasement de la question. La découverte, au sens premier du mot, et qui vous laisse silencieux à l'instant.

En trente trois pièces, des mois d'un effort soutenu proche d'une méditation, c'est la réponse de Hassan à cette tragédie renouvelée de l'agression d'Israël contre le Liban l'été 2006.

Trente trois pièces dans un ordre bien défini dont il faudrait voir à quoi il répond. Cinq séries composent cet ordre à suivre les enveloppes renfermant les photos. Il y a là la subtilité d'une écriture dont la nature n'est en rien manifeste. Et d'autre part c'est une pensée mûrement réfléchie quant à l'ensemble de ce work in progress.

Dès le premier regard dans une sorte d'intuition j'ai eu le sentiment de me trouver devant une œuvre majeure, déterminante dans le parcours de Hassan et en même temps paradoxalement je me disais qu'elle risquait de passer inaperçue en ce sens qu'on pourrait simplement la ranger parmi les travaux de Hassan sans s'en détacher. Et bien sûr la tâche d'en parler est d'autant plus redoutable. L'idéal serait d'épouser

le travail de création, de tenter de coller au geste qui va animer la surface vierge de chaque pièce pour y inscrire le germe de quelque chose d'essentiel qui cherche à se dire telle une parole enveloppée dans le silence.

Je pense qu'il ne faut pas perdre de vue que la peinture est un langage et qu'il faudrait l'aborder comme tel. C'est ainsi que Hassan répond à cet événement, qui l'aura atteint au plus profond de lui-même, événement inscrit dans une longue histoire marquée par une politique de terreur de Sabra et Chatila à Qana cet été même de 2006. Mais si l'événement évoqué est d'ordre politique, l'œuvre réalisée, ces trente trois pièces, résonne comme une litanie au sens premier du mot, un poème d'émotion, grave, dépouillée de toute intention idéologique ou politique. Ici, comme partout ailleurs, le travail de création artistique, fût-il des plus modestes, porte en lui-même son origine, sa finalité, telle une monade, cette unité parfaite comme l'ont définie les pythagoriciens. En dehors de toute référence philosophique conceptuelle, c'est ce qui s'impose en cet instant premier, privilégié où le regard rencontre l'œuvre, où le vécu, le bonheur de la découverte vous assure une vérité toute relative qu'elle puisse être. Trente trois pièces telles les pulsations d'un frémissement de vie. Hassan, on le sait, ne dispose pas de ce confort relatif d'une narration figurative. Il s'inscrit d'ailleurs dans une tradition qui prend date de son commencement avec l'œuvre désormais célèbre de Picasso « Guernica ».

Précisons, avant de poursuivre, que d'autres parmi nos artistes ou peintres ont aussi et pour leur part ap-

porté leur réponse à des événements que ce soit les guerres menées contre l'Iraq ou encore la question cruciale de la Palestine. On rappellera, au risque de certains oublis, les toiles de Kacimi et une installation, et pareillement les réalisations de Fouad Bellamine pour dénoncer la guerre. Khalil El Ghrib a lui, pour ce faire, choisi de rendre hommage à Mahmoud Darwich par une œuvre à la limite du vide. Si bien qu'elle n'a pas été comprise.

Guernica si célèbre, exemplaire à plus d'un titre, qu'on en vient à ne plus savoir quelles en ont été les circonstances. En pleine guerre civile espagnole, rappelons que ce fut le bombardement de cette petite ville de la côte basque, Guernica, le 26 avril 1937. Peu après, Picasso, à la demande du gouvernement républicain, entreprend de peindre cette véritable fresque, marquant une date dans l'histoire de la peinture et des arts plastiques. L'œuvre étant destinée à l'Exposition Internationale devant se tenir à l'époque à Paris. En rupture proprement révolutionnaire avec un Goya, ses gravures sur les désastres de la guerre ou bien ses admirables toiles « Dos de mayo », en réponse aux envahisseurs de l'armée napoléonienne. Picasso crée du même coup une vision nouvelle et audacieuse, géniale même, de la peinture à la faveur de ce geste augural.

Ces précisions étant faites, il me faut relever en quelque manière, ce pari que constituent ces trente trois pièces d'un travail d'ensemble qui ne cesse d'exercer une vraie fascination dans la mesure même

où ce travail côtoie un abîme de hasard et d'incertitudes. La télévision, on ne le sait que trop, a radicalement changé notre approche, notre vision de la guerre, de l'horreur dans toute sa prégnance, faisant de nous le témoin direct et présent de l'événement à l'instant même où il va se produire. L'exemple le plus célèbre restera cette vision instantanée de l'attentat du 11 septembre à New York: ces corps qui tombent dans le vide comme autant de signes anonymes, énigmatiques. Sur le coup nous sommes abreuvés de tant de scènes, d'images d'horreur à en avoir la nausée. Se vérifie alors cette vision prophétique de Walter Benjamin comme quoi l'humanité assiste au spectacle de sa propre ruine. En conséquence la passivité s'installe, l'image se vide de son efficacité si bien qu'on peut avancer, au risque d'un paradoxe, que l'image œuvre à sa propre destruction. C'est l'horreur sans visage. Les cadavres, les ruines désormais ne disent plus rien de ce qu'ils sont censés dire et bien au-delà. C'est le point aveugle.

Je ne sais si Hassan souscrirait à ce même constat qui m'est personnel. Il n'empêche que c'est dans un tel climat que se situe le défi qu'il s'est lancé, cette exigence de répondre à la tragédie de Qana, le symbole même de cette agression menée contre le Liban par Israël. Cette exigence de rompre un silence complice et un oubli déjà à l'œuvre. Et d'abord il est bien évident que Hassan, pour ce faire, ne pouvait assumer le risque de changer d'écriture. Il ne pouvait, pour la circonstance, passer à un éventuel recours à la figuration sans se trahir et courir à l'échec.

Mais il est juste temps de rentrer dans le vif du sujet; j'ai imaginé un scénario suggéré par le fait qu'il a réparti les photos prises de chacune de ses trente trois pièces en cinq séries insérées dans autant d'enveloppes, soit cinq. On pressent là une intention, un ordre donné qu'il est difficile de cerner. Je m'imagine dans le rôle d'un navigateur partant pour une direction qu'il ne connaîtra qu'une fois en haute mer et après avoir ouvert ces plis sous scellées pour prendre connaissance des instructions qu'ils contiennent. Cinq enveloppes ou plis secrets. Me voilà en haute mer. Fébrilement j'ouvre la première enveloppe dans l'ordre donné. Elle contient la reproduction photographique de sept pièces sur les trente trois toiles. Il va de soit qu'on ne peut s'aventurer à les décrire, d'autant qu'il n'y a rien à décrire. Ce qui s'impose c'est la densité cosmique de la matière allant d'un dépouillement rigoureux à dominante grise, l'alphabet de Hassan pour ainsi dire, jusqu'à ces coulées de rouge rouille. Feu et cendres c'est bien l'écriture de Hassan. Mais par un sentiment de frustration, on se dit comment trouver le mot juste pour rendre la vibration de la couleur dans la vivacité, l'acuité du regard de l'instant. Comment toucher du doigt cette coalescence minérale, ces surfaces comme autant de murs porteurs de traces. L'enveloppe deux contient les photos de trois toiles qui offrent une particularité précise. Des barres de fer rouillées, clous disposés sur un fond blanc, une terre travaillée qui viendrait de Cuba. Un des secrets pour ainsi dire de Hassan c'est l'emploi de terres travaillées recelant des particularités plastiques au lieu

des pigments. Ce qui est évoqué manifestement ici ce sont les ruines, les destructions d'une manière symbolique.

Une précision s'impose. Il ne faudrait pas que l'ordre de présentation induise l'idée d'une coupure entre chacune des toiles et leur disposition. En fait il y a continuité dans la diversité inscrite dans la durée, le temps vécu nourri de toute la richesse de ses significations, de ses intentions. Le moment où cet univers intime se matérialise et se dépose sur la toile, alors seulement intervient la présentation en ordre séparé.

L'enveloppe trois donne à voir trois toiles. Je crois qu'en ordre contrasté, ces toiles représentent un moment où la vision s'installe au cœur même de ce paysage d'horreur silencieusement pour ainsi dire sans effet de surcharge. Une première série de ces toiles dépouillées évolue sur un fond gris spécifique où se détache une ponctuation en taches noire, en attente. La vision se focalise en ces toiles barrées en haut et en bas. Le regard se pose sur des pierres noires calcinées, des débris métalliques, désordre chaotique de ce qui reste... Feu et cendres, l'obsession de Hassan en variations ténues. Contraste affirmé, voici ce que peut-être représenteraient des plaques de fer rouillées enserrant une coulée blanche ou ailleurs voisinant avec des débris calcinés.

Les toiles qui suivent, dans cet ordre donné, portent à son apogée cette vision. Elles sont à mon sens parmi les plus belles des trente trois par l'incandescence de

la matière, la maîtrise de l'espace, sa structuration par la profusion du détail, ce moment absolu où la peinture s'offre au regard dans sa plus secrète respiration. Je crois que nous touchons là quelque chose d'essentiel. On sait bien d'expérience qu'on ne peut river à une lecture unique une toile, même si elle ne dit rien. Et ceci à partir de la stratégie d'approche et d'évaluation déployée par le spectateur, fût-il critique d'art. C'est là un constat. Pour le peintre à fortiori entre le désir, ce limon fécond de créativité, et la toile réalisée, existant désormais par soi, s'ouvre un espace de liberté qu'il faut bien entendre comme tel. Ces toiles sont belles et s'offrent comme une sorte de grâce par elles-mêmes dans leur être là dans son unicité. On pourrait alors se dire que Hassan se serait éloigné de son intention première, perdant une relation univoque, sollicité qu'il serait par ce qui serait proprement de l'ordre de la création artistique. Ce serait vite dit et mal dit. Tout se joue à partir de l'émotion de bout en bout. L'émotion qui crée, anime et fait vivre ces toiles, loin de tout asservissement à une représentation unique, elle est l'étincelle à partir de quoi se produit l'embrasement, le feu, les flammes, l'éclatement d'une vision univoque, l'éveil de ce spectacle d'horreur. Tout se tient comme en une monade fermée insécable.

Dans tout ce qui s'écrit ici, dans sa tension et sa quête, il y a comme un fil à l'image d'une eau murmurante qui coule sous les « ghettara ». Je voudrais parler de l'écriture allégorique. C'est bien le moment attendu et cela coule de source pour ainsi dire. J'ai eu crains d'ennuyer, de me perdre dans une digression

– une fois de plus – pour m'abîmer, un naufrage sans salut. L'aventure amorcée, apportons d'entrée quelques précisions indispensables. « L'écriture allégorique » c'est le titre du précieux ouvrage posthume de Marie-cécile Dufour El Maleh. Intervenant après deux autres livres consacrés à Walter Benjamin: « Angelu Novus » et « La nuit sauvée ». Fruit d'une méditation profonde, hors de toute approche universitaire, pratiquant cette lecture écriture benjaminienne, elle s'est attachée, dans l'esprit de Walter Benjamin, à réhabiliter la notion d'allégorie tombée dans un usage banal, réduite à n'être que l'illustration d'un concept forcément abstrait. Tournant le dos à toute possibilité de définition ou d'analyse philosophique, le sens vrai restitué de l'allégorie se dévoile dans l'espace de la littérature de Kafka à Baudelaire, chez tous ces grands écrivains, ces génies de la création littéraire qui ont fait que la littérature soit ce qu'elle est. C'est naturellement que j'en viens à considérer, comme une évidence à bien y réfléchir, que le travail de Hassan s'inscrit dans la magie de cette écriture allégorique...

Dans tout ce qui se donne à voir, dans le déploiement de ces toiles gorgées d'intense émotion, se lit une autre réalité, celle-là même de cette horreur sans visage.

Ainsi en est-il des ces fragment de phrases, de lettres dont on découvre qu'elles reprennent en échos une page, un texte de José Angel Valente, figurant dans son recueil « Au dieu sans nom » (Editions Ibérique, José Corti). José Angel Valente, poète, essayiste dont

on a pu dire, à propos de son œuvre, qu'elle est l'une des plus vastes et des plus profondes de la littérature mondiale, révèle dans cette page, ce court texte, une vision dont la fulgurance impose qu'au moins on en cite les premières lignes:

« Qui a dit que
Rampante commence la paroles sous
Les tourbillons de la lumière sanglante
Depuis cette ombre pourrions-nous
Jamais chanter?

Quelqu'un regarda sans fin depuis la mort
Tu peux encore voir cet œil dans l'obscur. »

Ce texte est en quelque manière, une réponse à la très célèbre assertion de Théodore Adorno comme quoi, il n'est plus possible d'écrire après Auschwitz. Réponse et non réfutation qui se conclue par cette interrogation ouverte sur l'obligation d'écrire, précisément après Auschwitz, Hiroshima, qui ont fait de nous les dieux d'un temps brisé, écrire donc pour que jamais nul ne puisse faire mourir encore plus les morts.

L'éveil, la fibre intime de l'allégorie restituée à ses origines. La parole peinte s'annonçant en ces fragments de lettres au bas des ultimes toiles. La parole écrite dans cette lumière irradiante de la poésie de José Angel Valente, sont comme un palimpseste où viendraient s'inscrire des certitudes vécues. Quelques précisions toutefois pour souligner qu'il s'agit, en la circonstance, d'une rencontre exceptionnelle et de ce qui serait de l'ordre d'une collaboration, une action.

Au printemps de l'année 1996, à l'initiative de Habib Samrakandi, directeur fondateur de la revue Horizons Maghrébins, un hommage fut rendu à José Angel Valente avec la présence et la participation de nombreux artistes et écrivains dont Juan Goytisolo, Andres Sanchez Robeyna, Marie-Cécile Dufour El Maleh. Ce fut un moment de haute spiritualité inséparable d'un souffle d'émotion grâce à la parole, à la lecture des textes de J. A. Valente. Il est revenu à Hassan d'assumer la traduction de ces textes, entrant ainsi par la porte étroite dans cet univers unique. Une imprégnation gravée dans le souvenir qui attendait le moment de se manifester en écho de résonances profondes.

Ces trente trois toiles parlent d'elles mêmes. Et cela, avant tout, dans l'espace spécifique qui leur est propre : la peinture, la création d'ordre esthétique... Peinture d'abord donc qui instaure le rapport premier d'évaluation et donne plein sens au désir, à l'intention, ce limon où a germé l'œuvre. Il nous faut rester à la proximité de cette vérité avec toute la part de hasards et d'arbitraire que cela comporte. C'est dans cette perspective qu'on a exploré plusieurs chemins pour tenter de cerner la portée de ces trente trois pièces rythmées comme un poème.

Edmond Amran EL Maleh

Hassan Bourkia

Dormir sur les deux oreilles d'une biographie convenue. Et dire entre autre que Hassan Bourkia est maintenant dans la pleine maturité de sa peinture. Son œuvre qui marque une date remarquable dans l'histoire des arts plastiques de notre pays. Et désormais son écriture s'inscrit dans l'identité d'un univers de création esthétique qui se déploie en autant d'expériences, de recherches, d'échecs ou de succès, loin d'une révolution ordonnée sous les ponts d'une vision première, à l'origine même du geste inaugural, la première trace sur une toile, on fuit maintenant dans le cocon d'une œuvre : *working progress*. (ou *work in progress*?). Eclairant cette belle aventure on arriverait à parler de feu et de cendres non pas comme s'il s'agissait d'un repère schématique quand à l'art de Hassan, une sorte d'aide mémoire banale, mais bien d'autre chose. Et maintenant il nous faut quitter les chemins battus honorables et incontestablement éclairant quand au parcours de notre cher Hassan.

Si nous avons maintenant l'ambition de désert ces chemins pour nous embarquer dans une périlleuse aventure c'est pour une double raison. De Nous je passe au Je. J'ai eu à le dire tant de fois, non pas par précaution oratoire mais parce que c'est ainsi et pas autrement. Je dis donc, et je redis, qu'il y a quasi impossibilité d'écrire d'une manière exhaustive à propos de la peinture quand on aborde surtout le travail d'un peintre en sa présence. Je ne voudrais pas redire sempiternellement ce que 100 fois j'ai dit et redit à propos de la critique d'art. Je suis en bonne compagnie quand je rejette la critique d'art traditionnelle dans son aspect déterminé et restreint.

Je voudrais maintenant resserrer le propos et tenter de parvenir à la proximité même de l'œuvre de Hassan Bourkia, cet ami très cher en faisant le pari d'esquisser un portrait aléatoire dont l'insuffisance et les défauts sont compensés par l'amitié. Encore un pas et précisons les choses. Dans « Qana ce jour là, le regard d'un peintre » cet ouvrage que nous avons réalisé ensemble, Hassan Bourkia et moi, et qui me tient particulièrement à cœur pour plus d'une raison. Un bel ouvrage qui en lui-même signe une parfaite réussite mais, bien au delà, chose infiniment précieuse, il est comme, on l'a dit, ce regard d'un peintre Hassan Bourkia, pris dans l'absolu de ce moment unique de la création. Le moment de l'émotion germinatif où un magnifique périple va se déployer comme un poème. Le regard d'un peintre, l'enjeu d'une toile, d'une œuvre à la limite. Le regard d'un peintre, le rien, l'ascèse d'un regard, l'éphémère impalpable qui va prendre corps, s'investir dans la trace. J'ai écrit un texte pour accompagner les 33 pièces que Hassan venait de réaliser pour l'ouvrage déjà mentionné. J'aurai aimé pouvoir le reproduire en sa totalité, parce que partant d'une expérience déterminée en ces aspects les plus importants il ambitionne d'apporter un témoignage qui, au delà de toute banalité d'un cliché, situe Hassan dans la plénitude de sa présence. Mais avant toute chose il convient d'apporter quelques précisions. « Qana » c'est en 2006, c'est l'agression d'Israël contre le Liban. Une agression emblématique, en quelques sortes, d'autres événements tragiques tout récents. Et d'abord Gaza, bientôt refoulée dans un silence et un oubli tout aussi coupables...Gaza ! Com-

ment oublier les véritables crimes de guerre qu'Israël a commis, écrasant sous les bombes femmes et enfants, toute une population civile. Achévant son travail de destruction en envahissant par son armée cette enclave martyre.

« Ce jour là Gaza », tel aurait pu être le titre de notre ouvrage tant il est vrai que le règne de cette horreur dont le visage est identifiable se joue, dans toute son étendue des repères et des références de temps et de lieu. Et la réponse de Hassan n'ait en rien rivée à l'évènement, identifiable, telle une figuration d'un paysage de destruction, de ruine, de sang et de mort. Il en va autrement et nous allons le voir, en ce sens que les virtualités de l'œuvre ne s'épuisent pas et on ne saurait les rabattre sur une signification unique. Il en va donc autrement et nous allons le voir. Si pour l'heure Hassan est, je crois, le seul ou un des rares actuellement à avoir choisi de livrer et de donner à voir la trace d'une blessure secrète. Blessure secrète comme Jean Genet dans le texte consacré à Giacometti. Hassan s'inscrit ainsi dans une tradition célèbre qui passe par Goya, Picasso et Guernica, pour arriver à nos peintres aussi bien Kacimi que Bellamine ou Khalil Ghrib, pour ne citer qu'eux, qui ont d'une manière ou d'une autre livré leur inquiétude, leur souffrance quand l'évènement porte atteinte à la simple humanité. J'ai la conviction, fruit d'un parcours de tant d'années, où il faudrait plus de mots pour le dire, années de partage et d'amitié, j'ai la conviction donc que dans ce travail sur « Qana » l'essentiel vient de s'affirmer. Une date à marquer d'une pierre blanche dans son parcours.

Parler d'un ami qui vous est très cher avec qui, des années durant, vous avez partagé tant de choses, ne peut se faire sans qu'afflue tout un flot d'émotion, comme un suc qui pousse bien loin ses racines en une terre féconde. L'œuvre est cependant là pour dire que l'étoffe des sentiments, son intervention, n'est pas entaillée cette vérité, cette reconnaissance objective des valeurs d'authenticité à la mesure spécifique de la peinture, valeur qui se révèle et s'affirme tout au long de bien des années d'une activité de recherche et de réalisation. J'imagine que l'œuvre d'un peintre, et tout aussi bien celle d'un écrivain, est à la semblance d'un cité interdite, terra incognita, entourée d'une ceinture de rempart, de tours de guets, sur une multi profondeur de telle sorte que nul ne peut y entrer sans le bénéfice d'une grâce particulière. Mais, ainsi, sous le signe de l'intranquillité en s'attachant aux pas de Pessoa, une fois les premières portes ouvertes devant vous, il se passe ceci, que chaque pas avancé, fait surgir implacablement une nouvelle forteresse d'airain.

Comme un oued en crue, la métaphore en ces eaux lumineuses risque de nous emporter, noyés, perdus corps et âme. Filant métaphore après métaphore, oubliant dans son morcellement de coudre le temps contrairement à la sagesse de notre Khalil, quand soudain, une voix se fit entendre : « Ya ba Amran, où vas-tu comme ça ? » C'est la voix de notre cher Hassan. Interpellation plus qu'imaginée qui éclaire à la fois une amitié qui se nourrit de tant de choses et dont le poids est délaissé par la vivacité, l'humour intervenant à temps pour diluer les pesanteurs dogmatiques, qui se nichent dans ces attitudes qui se vantent et se

réclament de cette chose érigée en valeur exemplaire qu'on appelle le sérieux...

Autre choses à préciser, appelé à parler du travail de Hassan, comme j'ai eu le plaisir et la satisfaction de la faire bien des fois, on pourrait penser, d'une manière ou d'une autre, que je le fais en position d'extériorité comme un critique patenté. Il n'en est rien bien entendu, comme toujours dans le cours des relations d'une vrai amitié les choses vont de soit et généralement on n'éprouve nul besoin de faire retour, pour ainsi dire, sur ce qui suit un cours normal. Mais puisque la demande est implicitement faite je vais donner en pâture ce qui passerait pour un détail mais, à regarder les choses de plus près, la perspective change de fond en comble. Hassan est mon traducteur et me précisa que le travail de traduction fait partie de son activité professionnelle. Je me suis toujours attaché à montrer que la traduction n'est en rien un acte mécanique pour ainsi dire, sans état d'âme, alors qu'à voir les choses de près la traduction est conditionnée par une lecture, une réappropriation du texte qu'il s'agit de faire passer d'une langue à une autre, un pari insensé surtout quand il s'agit de deux univers absolument étrangers l'un à l'autre, l'arabe et le français. C'est dire que quand Hassan a entrepris de traduire « Le retour d'Abou El Haki », traduction pour laquelle il a reçu le prix Atlas, suivi bientôt par d'autres traductions de mes livres, c'est dire donc qu'il connaît par le dedans pour ainsi dire tout ce qui m'est arrivé d'écrire et de faire publier. Un climat qui nous est familier et dont je me réjouis. Cette autobiographie à deux écrite par un est un monstre à deux têtes à mon corps défendant.

J'éprouve beaucoup de difficultés à rendre public ce qui relève de la vie personnelle et de l'intimité des relations amicales dont la substance est de les vivre et non de les livrer à l'aventure périlleuse des mots. Je veux dire et je veux affirmer que Hassan n'est pas seulement un grand peintre, comme il convient de le dire pour notre plus grand bonheur. Pourquoi ce « pas seulement » et qu'est ce que cela annonce. L'expérience cruciale tant de fois vécue propre à déciller le regard, féconde en révélation, dans l'instant de l'utopie, l'instant où la main touche à la toile, étincelle éphémère, trace avortée, entaille d'un sillon profond. Tout cela prend corps, non sur la blancheur de la page mais bien matériellement dans l'atelier de Hassan. Cette magnifique maison traditionnelle avec ces arcatures, pauvre, modeste, plus riche que n'importe quel palais. J'ai toujours pensé que la chance de pénétrer dans l'univers d'un peintre se joue dans la contagion des murs comme si vous étiez rentré par effraction dans le secret de son art. Il ne s'agit pas de croire qu'on peut surprendre le peintre au moment où il est en train de peindre et que de ce fait tout le mystère de la création se dissiperait comme par enchantement. Illusion ! A supposer que le peintre entreprenne de peindre en votre présence il est à parier que vous ne seriez pas plus avancé parce que paradoxalement la simplicité apparente du geste de peindre est sans commune mesure avec cette toile qui est là devant vous dans son entêtement à ne pas répondre à la spontanéité de vos questions et vous jette dans l'aventure d'une lecture aléatoire.

Edmond Amran El Maleh

Mounat Charrat

Me voici à nouveau sur les terres de Soualem, comme hier encore. Soualem ! Rappelons-le, une belle propriété située là, un bien familial où Mounat a installé son atelier dans une maison particulière. Une belle journée d'amitié, de bonheur et d'émotion, sereine et féconde. J'aurais voulu en parler longuement. Mais un instant d'hésitation, je me suis dit que peut être l'usage voudrait que le catalogue s'interdise digressions et débordements. Et pourtant ! La disposition de cet atelier qui circule de chambre en chambre crée quelque chose de rare et d'inouï : le parcours pourrait faire penser à une sorte de labyrinthe par la répétition du même thème qui se tient au cœur même de ce travail d'authentique création esthétique. Il y a quelque chose là de frappant qui donne l'éveil. L'espace très court de ce parcours s'ouvre soudain sur des espaces infinis et le court temps sur le temps sans mesure. Je n'ai pas choisi. JE n'ai pas une préférence, pour telle ou telle toile de Mounat, comme c'est le cas, quand on fixe son choix parmi les toiles d'un peintre auquel on s'intéresse... Pris, immergé et peut être même égaré, je n'arrive pas à dissocier en toiles distinctes le travail de Mounat. Toutefois, je me dois de le dire, je me suis arrêté devant un triptyque. Le refus de tout dithyrambe, l'inanité de toute tentative d'analyse sont à la mesure du retentissement de ces météorites, ces fragments d'un corps céleste qui traversent l'atmosphère et tombent sur terre, à suivre la définition qu'en donne le dictionnaire Le Petit Robert.

Il nous est arrivé à Mounat et moi au cours de nos conversations, d'évoquer un certain discours de la méthode, fait impérativement de silence, de gestes et de regards non codifiés s'inventant comme une lente méditation dans le jaillissement d'une émotion devant une toile quelle qu'elle soit. Le conseil est bien connu. Il aurait été prodigué par Klee ou un

autre peintre célèbre, je ne sais. Il s'agit de prendre une chaise, s'asseoir ou rester debout, peu importe le mode de contemplation. Il s'agit de multiplier les regards, varier les angles de vision, se coucher même aux pieds de la toile, ne s'interdire aucune fantaisie pour forcer le secret de l'œuvre. Ce secret, plus généralement parlant, que nous vivons au plus profond de nous même sans en être conscient comme l'a noté Jacques Derrida. Cela bouge, ça bouge dans tous les sens, il faut la faire bouger, la tourner, la retourner au point d'oublier qu'il s'agit d'une toile. Et cela continue, mûrit, fermente en son absence, hors donc de sa présence, visible, évidente. Il y a, à cet égard entre le visible et l'invisible la fluidité d'une dialectique sans traces. Et de penser à nouveau à Bram Van Velde, peintre des plus admirables s'il en est quand il dit, dans un entretien avec Charles Juliet, que la peinture c'est un œil, un œil aveuglé qui continue de voir ce qui l'aveugle... Dans cette nuit qui enveloppe la création esthétique, singulièrement en peinture, on pourrait penser qu'on se serait perdu dans les ténèbres emporté dans le tourbillon d'une transe sans visage, les amarres rompues. Une cécité qui se meut telle une lucidité accrue dans le jaillissement de l'instant...

Ainsi, devant ce que j'hésite à désigner sous le nom de triptyque ou même d'en parler comme d'une toile, je me dis, comme si je me parlais encore à moi même, comme si je ruminais, dans le secret de mon vrai silence, quelque chose qui cherche et redoute à se dire. C'est prodigieux, il n'est pas d'autre mot pour le dire, de parvenir littéralement à créer ces espaces stellaires dans l'espace même infiniment réduit de cette toile. Qui dit espace, dit lumière. Espace, lumière, temps de l'éternité. Et le prodigieux, oui le prodigieux pour notre plus grand bonheur, ces météorites, ces fragments compacts sont saisis dans le continuum de leur chute

incessante ... Il m'est arrivé d'écrire sur une feuille cartonnée, au hasard, une note pas si anodine que ça, matériau en attente : Mounat est tombée du ciel. Une pierre dans le jardin de la peinture et des arts plastiques ... Célébration de la pierre, célébration minimale sanctifiée ? Ce côté sacré est à souligner même s'il se perd dans des profondeurs abyssales. Dans une très belle étude Mohammed Chafik a élaboré une audacieuse hypothèse, quasiment subversive. Il aura démontré, données à l'appui, archéologiques, linguistiques, et historiques que, contrairement à la pensée courante, les pyramides auraient leur origine dans ces territoires avoisinant le Sahara au temps de la préhistoire, des milliers d'années donc ; il aura en conséquence exploré ces tumulus, les Idebnan Bazinas, qui préfigurent l'architecture des pyramides... Il évoque les tas de pierres désignés en berbère, sous le nom de Ikerkerkum ; Ce qui est à retenir principalement, c'est le côté sacré de ces tumulus, de ces tas de pierres qui sont l'objet d'un culte. La sacralité peut se vivre selon un sens large et libre, sans être rivée à une signification dogmatique, d'ordre religieux. Je voudrais maintenant préciser, afin que nul n'en ignore, que ce triptyque n'est pas une pièce unique parmi d'autres travaux, comme on pourrait s'y attendre. L'ensemble de l'œuvre, composée d'une quarantaine de toiles, est parfaitement homogène, c'est à dire au sens propre du mot, de même nature, ici donc autour du même thème. Ce serait une sorte de cosmogonie sans ordre défini, éclatée en fragments, porteurs de traces d'un univers inconnu. Mais nous sommes en peinture bel et bien et non en présence d'on ne sait quelle vision astronomique...

Je peux parler maintenant de ce que je considère comme un pari admirable tenu par Mounat. Là où on s'attendrait à une répétition monotone, inerte noyée

dans la grisaille d'une monochromie éteinte au point qu'on se dit la quasi impossibilité de rompre cet enfermement, soudain cela change... Regarder, circuler de toile en toile, marchant dans l'espace. Au hasard une toile en exemple. Trois pierres empilées à gauche, une au milieu, deux à droite distantes. Deuxième exemple ombre et lumière par trois, les pierres se télescopent dans leur chute. On aimerait multiplier patiemment les exemples et du même coup le plaisir de cet enchantement. La variation subtile faite de lumière impalpable tient à ce que de toile en toile l'évolution de ces pierres dessinent autant de figures, de formes que ces pierres créent dans leur évolution.

Il est évident que Mounat ne part pas d'un projet préconçu, suivant une méthode, un chemin tracé à l'avance. Elle porte en elle même le rythme de la spontanéité créatrice. Et c'est le hasard dans toute la fécondité de l'imprévu qui domine. Mais Mounat s'en saisit, le maîtrise pour le plier à son désir dans l'instant du geste et du faire. Son intervention ne se limite pas à cela, ces météorites ne sont pas des pierres lisses, ils se couvrent d'une écriture faite de lacs, de craquelures comme s'ils étaient porteurs de traces d'un mystère lointain, incertain... C'est là l'achèvement de l'ensemble de l'œuvre qu'elle va présenter. Je voudrais dire enfin que ces quelques lignes, ce texte, sans se prendre la tête, est le fruit de ce dialogue constant, substantiel, nourrissant, entre Mounat, inséparable de sa peinture et le scribe que je suis, disons l'écrivain public chargé de dire son intérêt passionné, constant pour cette œuvre de peinture qui, dans sa vérité toute nouvelle fera date dans le cours de la peinture marocaine

Edmond Amran El Maleh,
Rabat le 18 avril 2008

Abdelhaï Diouri L'Aiguisante, Talima

Oh ! Toi, passant, pressé, qui en viens à t'approcher de sa rondeur, dis-toi bien, oui dis-toi qu'il ne faut porter ta main sur elle, même un simple regard, avant de purifier ton corps, apaiser ton âme et la recommander à Dieu. Oh merveille des merveilles, garde-toi de la nommer, sinon, foudroyé ! Elle tourne, elle tourne, comme disait l'illustre Galilée Galiléo. Ordalie des mots, « animots ». Folie ! Hadayâne ! la chute, la faute, le pardon et la rédemption. Elle tourne, sphère céleste. La Qasîda du Noun. L'étincelle matrice de l'univers cosmique, les Sephirot de la Kabbale, éclats de feu, silex de vérité, la Pierre et le Centre. Leçon des Ténèbres, treslecciones de tinieblas. Alif ! Au commencement et à la fin des temps. Ivresse, dans la nuit de ton impuissance, ta main aveugle cherche la virilité, cris et chuchotement, tu voudrais dire le corps de ce mot enseveli, une lame ébréchée. Insensé, tu as cru qu'une machine, cette machine, pouvait insuffler vie et vent à ces chiens flasques qui hantent ta vieille calebasse de tête. Hmâr ! Une fois encore tu n'as rien compris. Elle tourne dans sa rondeur, et se rit de tes mirages. Écoute, ouvre tes oreilles et goûte le miel de ce récit : On cote que jadis dans la glorieuse Andalousie de Grenade à Cordoue, il n'était question que de cette merveille : Elle était la Roue de l'Empire, faiseuse de paroles sacrées et triomphantes. Certains boéciens, dans la nuit opaque de leur cerveau, appelaient cela des meules, vulgaire « rha » ! Ces vulgaires meules à aiguiser dont le chant triomphant annonce l'Aïd du Sacrifice tandis que les couteaux luisent de cet appétit aiguisé de sang frais et généreux. Mal leur en prit à

ces ilotes bornés. Jugez-en : Au court d'une brillante assemblée en hommage à cette céleste machine, ces infortunés tinrent ces propos sacrilèges, à peine émis que leurs mots se changèrent en flèches acérées et les transpercèrent de part en part.

Edmond Amran El Maleh

Rabat, 25 mai 2005

Khalil El Ghrib

L'œil et la main

«Cet artiste, par fidélité à une idéologie esthétique, a toujours maintenu une attitude professionnelle très sélective lors des expositions, peu nombreuses, qu'il a réalisés, de même que pour les contacts internationaux qu'il a noués. Sa tension créatrice tient à une conception dans laquelle l'art et la vie empruntent le même chemin. Son œuvre, intimement lié à ce qui est éphémère, au fil du temps qui passe, aux «objets trouvés», dont les résultats découlent d'une façon radicale et fort originale de voir l'héritage culturel arabe. Outre les expositions organisées dans diverses galeries d'art et centres au Maroc et en Suisse, il n'est pas inutile de rappeler qu'en 1995 M. Bonito Oliva, commissaire de la biennale de Venise, a fait preuve d'un vif intérêt envers cet artiste considéré comme un représentant de l'avant-garde marocaine».

«Khalil El Ghrib occupe une place à part, originale parmi les plus sûres valeurs de la peinture marocaine. Il n'a jamais consenti à exposer ses travaux que toutefois on peut voir et admirer chez lui à Asilah. Maintenant seulement, cédant à l'insistance de ses amis, il accepte de le faire. Mais il continue de refuser d'entrer dans le circuit commercial des galeries et même de vendre ses toiles, vivant de son traitement de professeur. Non qu'il doute un seul instant de la valeur et de la portée de ses travaux, mais c'est pour lui affaire d'éthique, une décision personnelle, une exigence à la mesure du sens fondamental de sa peinture. Khalil est peintre avant toute chose, peintre dans la plénitude et l'authenticité de tout ce que l'activité de la création plastique représente (...)

La peinture de Khalil ne répond à aucune intention allégorique ou symbolique, (...) à la limite et au risque d'une ambiguïté certaine, on pourrait dire qu'elle ne signifie rien. Elle est toute intérieure, annonce de l'absence, des lointains, elle est le silence, l'attente. Elle est le lieu où la parole devrait s'interdire d'elle-même pour laisser le chant advenir. Khalil est le poète de la matière. Travaux d'une grande diversité par la recherche, la puissance inventive de l'imagination, l'utilisation des matériaux dont l'originalité est unique (...) Ruine est cette expérience, cette "mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer du tout (...) Cette sobriété, ce dépouillement, cette pauvreté manifeste, qu'il s'agisse des matériaux, de la matière employée ou du support retenu, cette pauvreté délibérée, voulue par une exigence impérative, se retournant brusquement en miroir d'une vie élémentaire, faite à son image, collant à elle comme son ombre parlante, que veut-elle dire ? (...)

L'esprit, l'œil, la main, indissociés, auraient ainsi abolis on ne sait quelle frontière, quelle ligne de partage. Centralité du vide qui irrésistiblement vous ramène à elle-même, au foyer d'une expérience singulière, exilée, migrant d'un territoire désigné comme art plastique, esquissant ainsi le double mouvement simultané d'affirmation et de négation (...)

Tout récemment, au cours de l'année 1991, à Zermatt, en Suisse, s'est tenu un colloque autour de la créativité. Les artistes présents furent invités, chacun

à son tour, à une séance d'improvisation dans un domaine déterminé. Intervenant dans cette confrontation concrète et effective, Khalil pris une poignée de neige fraîche qu'il répandit sur une feuille de papier blanc, sans moindre commentaire. Geste emblématique de sa vision de la peinture qui a trouvé l'occasion de se manifester d'une manière elliptique. Une vision qui n'a recours à aucune présentation écrite, qui se déploie dans tant de travaux infiniment multipliés, diversifiés. Tandis que ce texte s'élabore dans une durée forcément limitée, en tentant de prendre la mesure de ce qui est déjà réalisé, immobilisé sous l'inspection d'un regard attentif, Khalil aura fait un bond considérable en avant, donnant à voir des dizaines, pour ne pas dire des centaines, de compositions réalisées durant quelques mois de l'année 1991. Du coup, mis en présence, confronté à cette énergie créatrice qui vous laisse confondu d'étonnement et d'admiration, l'écrit lancé à sa poursuite, dans le dessin de cerner le parcours de son débordement, de sa venue à l'ordre d'existence, s'annule. Il est gommé, à sa texture grise, par cette fête du regard, une cérémonie plus qu'une fête, une cérémonie, singulière, imprévisible, célébrée dans un lointain immémorial fait de silence (...)

Edmond Amran El Maleh

Extrait de *L'œil et la main*, Editions La Pensée Sauvage, 1993.

Khalil par Edmond Amran El Maleh

«Il me parle, il m'en parle. Au plus secret de lui-même, de lui à lui, comme si lui seul savait, un jour comme un autre, en cette lumière d'absence, l'hiver, cette saison, où ainsi qu'il le dit, sa maison se ferme comme une toile d'araignée.

Cette chose simple qui est et qui n'est pas, chose objet, le mot fuit entre les doigts, on le voit, ne disons pas on l'imagine, le mot n'a pas de sens, les mains se sont saisies d'une poignée de mie de pain, le geste, les gestes rapides qui dissolvent le temps, c'est cela la spontanéité, non, un mot de trop, le regard court à la rencontre d'une vision, diras-tu que quelque chose l'habite, il façonne comme déjà tant de fois il l'a fait, la mie de pain prend forme, comment décrire ce qu'on n'a pas vu, sa voix seulement informe, mais quoi, de bouts de fil de cuivre, comme autant de points de suture sur un corps blessé, étrange cette évocation, piqués sur cette forme naissante, soutenue, appliquée sur feuille de carton, il ficele l'ensemble, emmaillotée comme momie, aucune chance de figuration, l'image est logée en sa vision, pour que rien n'échappe, il met l'œuvre à l'œuvre du temps sous poche en plastique, la moisissure, le vert de gris, le travail de la matière, ce qu'il cherche, ce serait une peinture, le hasard dans sa pureté souhaitée, gestation éclosion soudaine, du sac ouvert s'échappent des insectes qui envahissent l'appartement, à la grande surprise de la maîtresse de la maison, l'alchimiste se tait et ne révèle rien, de la chrysalide naissent des papillons, allégorie de beauté éphémère en sa fragilité de lumière, le cycle accom-

pli, le chef d'œuvre tombe en poussière, périr pour être, son bonheur absolu sans partage, dérobé à tout regard indécent».

Edmond Amran El Maleh

Asilah, été 1998

Khalil El Ghrib

L'invisible, mémoire maghrébine

(...) Voyez donc, ici exposés, les quarantaines de travaux, de formats différents, réalisés sur papiers. Retenez cette extrême économie de moyens, la rigueur du vide et l'éclat de cette vision, dépouillée, élémentaire, nouée à l'intensité d'une émotion, parcourue comme d'un écho. Depuis bientôt plus de deux ans, Khalil s'investit dans ce travail, consacré aux pierres tombales, improprement appelées stèles.

Maîtrisez le regard, arrêtez vous, c'est l'impératif du "Mawqif", l'arrêt devant ce qui va être: sur ce papier (papier recyclé), assez épais, c'est la blancheur, chaud ou craie par quoi Khalil ouvre et maîtrise un espace sans limites, blancheur, allégorie de l'ordonnance d'un univers que l'on en finirait pas de sonder, viennent y disposer les pierres, uniques ou multiples, le plus souvent taillées de formes différentes pour interdire toute figuration par référence aux pierres tombales, puis le bleu "nyla", autre dominante majeur, le poids du ciel, le poids de la terre, signe de présence humaine, familière en ces demeures; ces pierres se disposent et animent une dynamique, une mise en mouvement cosmique, sidéral, la chute de telles météorites ou tout uniment l'explosion, l'éruption vers le ciel, puis voici qu'un jeu subtil graphique, variant d'une toile à l'autre, lignes courbes, hachures, entrecroisement, c'est le contrepoint, l'antimatière, la surimposition d'une écriture d'énigme, d'arrêt à toute tentative de promouvoir sens et signification.

Méditation de la mort! C'est à quoi invite le premier regard posé sur ces travaux serait cette fascination exercée par un vieux cimetière de Chaouen, son pay-

sage particulier, fascination dont Khalil me dit qu'elle n'a cessé de l'assiéger. Mais il apparaît bien vite que les circonstances importent vraiment peu, s'agissant de Khalil pour qui les repères de temps et de lieu s'effacent devant l'intensité de ses méditations, le mûrissement continu de ses désirs, et si par hasard ils en viennent à s'investir apparemment en un lieu, cette toile-là, par exemple, alors se dévoile comme quelque chose qui était là depuis longtemps, à l'état virtuel pour ainsi dire. Considération déterminante: l'émotion ressentie, d'une singularité particulière, ne tient pas à ce thème de la mort dont on aurait pu penser que Khalil aurait voulu illustrer, mais émane souverainement de ce qui s'offre au regard, dans cette relation privilégiée, intuitive avec l'œuvre exposée. Voyez comment cette transcendance s'inscrit, comment la vision déborde l'apparence, retentit dans l'invisible. Ici se dit dans la doublure ce trait essentiel de la culture marocaine qu'il s'agisse de l'Islam ou du Judaïsme: la mort se présente confondue avec la terre vers quoi s'est annoncé le retour, anonyme, à l'exception de cette pierre taillée dressée verticalement en tête de la tombe sommairement maçonnée (l'usage du marbre viendra altérer cette austère tradition), sublime dans sa nudité, sans décor autre que la beauté altière et sacrée de lettre, dépouillement jusqu'à l'évidence, la vie et la mort se mêlant dans la familiarité quotidienne des choses et des gens. Je crois qu'il y a là un appel, une sorte de dialectique propre à Khalil qui se tient entre présence et absence, s'arrête sans s'arrêter, évacue le lieu où l'on croyait pouvoir le saisir (...)

Edmond Amran El Maleh

Extrait de Khalil El Ghrib, *L'Invisible: mémoire maghrébine*, 1998

Khalil El Ghrib

Le droit à la Mémoire

« S’agissant de Khalil, une méditation hors du temps, nourrissant une vision toute intérieure et qui se traduit par une spontanéité d’exécution étonnante, déjouant la fixité d’un sens, d’une signification d’intention, instaurant le silence, dessinant un horizon inaugural où se lit cette intime fusion avec la matière; il conviendrait d’ajouter que cette vision se nourrit, dans sa liberté, sa pleine liberté créatrice, de tout l’environnement esthétique, son limon fertile, par le jeu d’une irrigation subtile, ouvrant des passages inexplorés sur l’univers des pratiques artisanales. Peintre, même quand il rejette cette appellation, par le refus de toute convention, peintre artisan, il reconstitue sa ville Asilah, avec tout ce que laisse tomber la ruine, la dégradation, les déchets et alors se produit cette chose déroutante où des paysages sans paysages, des images aveugles qui, au prix d’un décentrement, évoquent d’autres images absentes de l’espace urbain. Sans trop y insister, on touche du doigt la puissance inouïe de l’image sans image ».

Edmond Amran El Maleh

Edmond Amran El Maleh, Itinérances: Art Contemporain Marocain, la question de la critique d’art. Revue Horizons Maghrébins: Le droit à la Mémoire, No 33/34 (1997), Université de Toulouse Le Mirail - CIAM, Toulouse.

Khalil et la pauvreté d'Asilah

Khalil est pauvre par vocation, mais prince par le jeu souverain. Il le découvre et se découvre dans cette activité ludique, cette production foisonnante nourrie d'un désir insatiable. Activité ludique et au-delà quasi délire créateur, à en croire ce que parfois il en dit. Peut-être par là pourrait-on lever le mystère prodigieusement fécond de cette spontanéité source de créativité revendiquée par lui comme le principe même et absolu de toute activité artistique...

La misère colle à la peau de la ville comme une odeur tenace, souterraine que rien ne parvient à chasser. Peut-être pas la misère vraiment, mais plus sûrement la pauvreté décente, le juste ce qu'il faut pour vivre ou simplement survivre. Il faut le découvrir patiemment par une attention particulière, pour l'avoir côtoyé sans vraiment l'avoir partagé autrement qu'occasionnellement. C'est son mode d'être imbriqué dans les strates de son histoire, c'est le chiffre de son existence, si l'on veut la comprendre au-delà de ce qui se dérobe à l'observation, c'est ce qui habite le cœur et l'esprit de ses habitants, commande à leur insu nombre de conduites, de comportements indéchiffrables parfois, et c'est ce qui, par le sens tout humain, d'une dignité certaine, sans ostentation, recèle l'aimant d'un attachement. On parlera sans doute et avec nostalgie de périodes prospères, on peut tout aussi bien refuser la chose comme si elle ne tenait qu'à une impression passagère peu fondée. On peut également la mettre sur le compte de cette litanie, de ces lamentations du tout va mal et donc lui refuser toute assise. Et pourtant le corps garde les stigmates invisibles d'une maladie dont le sens peut s'inverser.

La misère n'est pas ce que l'on entend par là ordinairement, la pauvreté pas d'avantage. Il faudrait parvenir à lire ce qui advient, ce qui se passe par ce filtre pour s'assurer que la pauvreté est irrémédiablement pauvreté et n'est pas pauvreté, assumant en elle-même la contradiction de cette négation. Le déplacement des signes, leur mobilité, exerce un effet corrosif sur toute entité et conduit à sa dissolution. J'allais parler d'atavisme, de mémoire de la pauvreté, mémoire de ce qui se serait perdu, effacé dans le temps, mais la trace laissée, la nostalgie qu'elle éveilla, ne porte pas la trace d'une richesse, d'une prospérité ruinée, mémoire dont la singularité fait qu'elle est hantée par l'avenir, qu'elle décolle du sol, qu'elle oublie, oblitère le séjour de la pauvreté par un mouvement de subversion, un mouvement en spirale. Une vie à inventer, une vie à vivre.

Edmond Amran El Maleh

Khalil et la pauvreté d'Asilah, Triages n° 8 (revue littéraire et artistique)

Khalil El Ghrib Fata Morgana

(...) Le soir venu, Khalil et son épouse Iman aménagent à même le sol un matelas entre eux deux pour Mouna leur petite fille. Comme si c'était un théâtre, une scène à métamorphoses, c'est maintenant, la nuit tombée, cent chambres du Palais de Mouna, princesse souveraine. Atelier sans aucun doute, et d'abord cette table de travail sur laquelle gît, inerte pour l'instant, la machine à écrire: il n'en faut pas plus pour Khalil. Puis voici le débordement, l'oued sorti de son lit: le rideau se lève sur l'étroite remise attenante, au haut de l'escalier - dure pèlerinage pour des jambes vieilles - là c'est le flot, la masse entrevue, le trésor invraisemblable de matériaux, débris, que Khalil récupère, jour après jour, dans une sorte de fièvre incoercible, au petit matin, au hasard de la flânerie : un raz de marée qui faillit emporter les cinéastes venus pour filmer Khalil au printemps quand, la famille n'étant pas là mais à Tanger , le chaos envahit l'espace. Evocation qui fait naître le sourire subtil de Khalil, amusé. (...)

Sur cette même table sur laquelle j'avais installé ma machine, Khalil, avec cette précision de geste qui lui est propre, dispose ces objets, nous aurons à chercher plus tard comment les nommer. Quelque chose commence à se produire : la chaux, le vert, le rouge, le bleu, l'orange de ces fils de soie qui s'enroulent autour des pièces de carton de formes diverses s'animent, entrent en résonance, tissent des correspondances là où, il y a à peine un instant, je ne voyais rien encore. Fusion de la matière libérant une sensation délicate et rare, tel un don au détour d'une composition. Sensation, plaisir rebelle à toute déconstruction

et qui, dans son immédiateté intuitive, coupe court à tout ordre d'explication discursive aussi bien qu'à toute référence comparative puisée dans le registre de la critique d'art contemporaine. (...).

Edmond Amran El Maleh

Extrait de *Périple de la chaux*, Edmond Amran El Maleh - Khalil El Ghrib, Fata Morgana. Edition originale se limitant à trente exemplaires sur Arches (vingt-quatre numérotés et six marqués HC) tous illustrés de deux peintures originales par Khalil El Ghrib

Bouchta El Hayani

J'ai dit à Bouchta que j'aimerais voir, avant accrochage, les travaux destinés à la présente exposition. Nous voici donc assis, installés dans cet espace encore marqué par la présence de toiles de Mahi Binebine. En pensant à cette courte présentation, il me revient à l'esprit cette subtile suggestion propre à vous assurer quelques chances d'entrer dans l'univers d'une toile, si modeste soit-elle. Je ne sais exactement quel peintre célèbre en est l'auteur, est-ce P.Klee ou un autre grand nom, mais voici la recommandation qui s'avère bien féconde : Prendre une chaise, s'asseoir devant une toile et regarder. Le temps de la maturation, le temps pour que la toile s'ouvre, s'anime presque au point de sa naissance passionnante, expérience que nous sommes en train de vivre en regardant tour à tour quelques dizaines de toiles de Bouchta de datation différente. Personne, du moins je le crois, n'a songé à dire que la peinture se déguste comme on le ferait d'un vin ou d'un mets, façon de dire que le contact physique avec la chose peinte est déterminant. On touche de l'oeil comme on le ferait de la main. Délectation d'un vrai plaisir. Toile après toile, on s'attarde, on s'arrête pour échanger quelques mots avec Bouchta, non bien sûr pour quelque absurde explication ; là où trop dire et où le poids des mots, les grandes pompes de la métaphysique, l'enflure des tirades tuent l'émotion esthétique pure. Disons quelques mots de l'écriture de Bouchta pour alerter le regard sans le confisquer, sans prétendre à un résumé exhaustif. Je crois pouvoir dire qu'il y a chez lui un jeu subtil comme un dialogue entre les formes, le trait et la texture de la peinture, cette

matière vivante qui parle, invite à suivre le regard du peintre; cela peut être, par exemple, des murs porteurs de traces, de signes qui revivent transposés en écho, à l'émotion qui leur a donné naissance. Se rencontre ainsi et se vérifie cette poétique de la matière, cette sensibilité à la matière essentiellement matière qui, à mon sens, conditionne la création dans l'espace des arts plastiques et détermine les chances de réussite...

Serait-ce trop s'avancer que de dire qu'à partir de là s'affirme la vocation de peindre. Pour que nul n'en ignore, et sans l'ombre de la moindre complaisance, je voudrais préciser et que mon cher Bouchta, en toute modestie, est incontestablement de longue date un de nos peintres qui s'inscrit dans la très riche histoire de la peinture marocaine. J'aimerais dire, en toute vérité, et quelle que soit la part précise de sa contribution, que Bouchta figure parmi ceux de nos peintres qui ont fait, font encore, par leurs travaux que la peinture marocaine soit ce qu'elle est aujourd'hui dans son bel et magnifique essor.

Edmond Amran El Maleh

Bouchaïb Habbouli

Traits pour traits

C'est superbe! Et c'est aussi spontanément que je viens de l'écrire. Je ne vois pas au nom de qui je me refuserais le plaisir d'accueillir ainsi et de présenter l'ensemble des tout récents travaux de Bouchaïb Habbouli, réunis sous le titre "Traits". L'an 2004, date de ces travaux aura été pour celui qui je serais tenté de nommer le sage d'Azemmour. Ne me demandez pas pourquoi. Quelque chose court, circule dans les profondeurs, comme une sève invisible entre lui et cette cité rêvée d'un poids de légende ; même et surtout s'il n'en a pas peint ni les remparts ni l'éternelle Oum Errabii. Je me dois de dire que jusqu'à une date récente j'étais peu familiarisé avec l'œuvre de Bouchaïb Habbouli, sans ignorer bien entendu la place remarquable qu'il occupe dans l'aventure de la peinture marocaine et qu'il a su maintenir, depuis des décennies, aux prix de difficultés matérielles insurmontables et cela avec une constance bien féconde. Jour pour jour, il y a à peu près un an, en compagnie de Jamal Mahssani, nous sommes allés rendre visite à Bouchaïb Habbouli, à Azemmour en sa maison, qui est aussi son atelier. L'atelier est le lieu qui pour Habbouli comme tout autre peintre, permet de pénétrer dans l'univers de l'artiste. Là, il vit dans une sorte de retraite sans téléphone, ni fixe ni portable. Mais il n'en demeure pas moins que Habbouli est un homme très ouvert, alerte, qui nous accueille avec une chaleur amicale pleine d'attention. Il allie un regard bien critique à une connaissance de l'ensemble de l'évolution de la peinture marocaine et des problèmes qu'elle soulève. Ce fût la matière de notre conversation. C'est à partir de cette journée que se révèle et peu à peu prend corps pour moi, son travail, cette quête passionnée, patiente, obsédante du visage saisie en un cycle de métamorphoses où l'on ne peut éviter de lire une certaine angoisse.

Je pense qu'on peut déceler une certaine évolution des travaux exposés durant la remarquable exposition de 2003 qui eut lieu à l'Institut français de Casablanca et de Rabat, à ceux réalisés à la suite au cours de cette année de 2004, une année faste. Cela va dans le sens d'un approfondissement, d'une vision qui gagne en intensité émotionnelle sans qu'il s'agisse bien entendu d'un découpage arbitraire en différentes périodes d'un processus de création en gestation continue. Intervention sur image. Il faut s'y attarder. Ce n'est pas quelque chose de banal, facile, comme certains seraient portés à le croire. Intervention, destruction effective de l'image donnée pour en libérer une autre, celle que l'artiste, porte en soi. Cela signe la relation déterminante de Habbouli avec l'image, et c'est là le noyau germinatif de son travail. Autre chose donc que le constat du figuratif pour ne plus rien dire.

Affranchi de toute référence à la chose réelle, l'imaginaire déploie son activité et crée alors des visages, ces portraits, des portraits de l'imaginaire. Deux langages entrent en œuvre, la couleur; la forme, comme cela se passe dans la composition d'une œuvre musicale alternant et peu à peu dominant. Maintenant, en ces travaux récents le trait domine ouvrant de nouvelles perspectives. Trait pour trait. Le trait, l'inscription dans la chair. Le visage, le portrait, non plus celui de la ressemblance; mais étrangement autre; on est là, interdit, perplexe devant cette série qui même en reproduction garde ses pouvoirs de fascination.

Métamorphoses, hallucinations. On aimerait tenter une description des repères pour marquer l'attention. Entrelacs cernant l'ovale d'un visage; deux yeux absents indiqués sur un fond bistre comme sur une peau. En cet autre, le tourbillon des traits a mangé la moitié du visage. Dans une sorte de nuit, une tête

élancée sur un tronc se déploie sur deux ailes d'un oiseau inattendu. La même vision incertaine et prenante comme en une hallucination, se retrouve dans une autre reproduction, avec l'annonce d'une aura de mystère, ces sortes de stalactites qui tombent sur une masse noire. On n'en finirai pas de tenter de rendre, mais en vain, ce que seule la vision directe permet. Je ne sais pourquoi, ce que le visible révèle sans le dévoiler, l'intime invisible, me conduit à parler de portraits mémoire. Mémoire sans souvenir, ces images qui habitent et hantent le rêve mémoire, traces, archives dormantes, ce secret que nous gardons en nous, jalousement dérobé aux regards indiscrets ... secret qui nous habite et même nous demeure quasi inconnu ... C'est vers ces zones d'ombre, cette nuit qu'il faut tourner le regard... C'est dire en un mot qu'il n'y a rien à expliquer en peinture, rien à interpréter, à partir du moment où l'on s'accorde à reconnaître qu'elle a son propre langage. La peinture de Habbouli nous parle, nous communique une émotion particulière, dessinant un univers original, personnel, d'une authenticité qui ne trompe pas. Et parce qu'elle tient, s'enracine dans une créativité vraie, on entre alors en dialogue avec elle pour notre plaisir, notre bonheur. S'il est vrai qu'il y a une sorte d'absolu, ce moment où l'artiste se trouve nu pour ainsi dire devant la toile vierge, parce qu'il n'y a rien avant, l'œuvre à venir ne surgit pas dans un désert.

Azemmour, encore et toujours. Lieu de naissance de l'homme et de l'œuvre, le cordon ombilical, une fois coupé, laisse indélébile sa trace. La ville est la même et autre après. Elle qui de la tête aux pieds baigne dans les eaux fertiles d'un printemps métamorphosé en fleuve. On dit d'une ville qu'elle a une âme et rares sont celles qui ont ce privilège. Je ne sais comment dire, mais ce jour-là, le jour de notre visite, je l'ai ressenti

intensément malgré l'état où se trouve aujourd'hui la ville d'Azemmour. Je pense ne pas avoir été le seul à le ressentir.. Entre nous trois Habbouli, Jamal et moi, il y eut une sorte de communion, au fur et à mesure que nous visitons la ville, que notre guide, Bouchaib Habbouli, nous décrivait comment peu à peu la ville mourrait, désertée, renonçant à ce qui la faisait vivre, tel le grand moussem, par exemple. En nous rendant au cimetière juif d'Azemmour, là parmi les tombes; parmi les herbes et la broussaille, presque enfouies, ce fut un moment de recueillement sublime, tandis que Jamal, qui pour être médecin-colonel n'en est pas moins un grand artiste photographe, photographiait ces dalles posées à même le sol, qui ont cette particularité d'offrir, gravées, des représentations anthropomorphiques. Les photographies réalisées par Jamal sont superbes et constituent un document d'une valeur rare et émouvante. Je voudrais m'y arrêter, mais contrairement à ce qu'on pourrait penser, loin de me détourner de notre cher Bouchaib, paradoxalement cela nous conduit au plus près de lui. Que des mains Azemmouris, il y a sans doute bien des siècles, aient en un geste inouï, voulu donner un visage à la mort, à la mémoire, même sous une forme esquissée ... Voilà ce qui nous fait trembler d'émotion et nous tient sur les bords incertains du néant. La méditation esthétique, poétique, substantielle de toute créativité, joue dans l'extraordinaire entre-deux de la vie de la mort. Une peinture d'authenticité qui la rend à ses pouvoirs, son langage propre, fût-ce le plus modestement possible et justement sans prétention à vouloir faire de « la grande peinture ». Voilà ce qui nous retient auprès des travaux de Habbouli. Un moment de contentement et de vrai plaisir.

Edmond Amran El Maleh
Rabat, Octobre 2005

Tel qu'en lui-même : Habbouli

C'est avec un vif plaisir et un contentement certain que l'on accueille l'annonce de l'exposition des travaux de Bouchaïb Habbouli. L'étonnant Habbouli que je suis content de compter parmi mes amis. Le sage d'Azemmour, auréolé de toute la poésie qui entoure ces terres à l'embouchure de l'Oum Rbia, merveilleuse mère du printemps. Note cher ami Habbouli Bouchaïb, pour ne pas être un intellectuel selon le modèle classique, n'en a pas moins une vision complexe et attachante de la vie qu'on découvre tout au long de ces conversations qu'il nous arrive d'avoir ensemble bien souvent. Mais bien entendu, il ne s'agit pas d'en rester à des généralités, faute de pouvoir en tracer le portrait qu'il mérite. Mais l'essentiel que retient l'attention, c'est que fondamentalement et dans toute l'acception du terme, Habbouli est peintre.

Un peintre dont l'œuvre s'affirme avec une originalité remarquable, déployée sur deux registres d'une singulière beauté. D'une part, des compositions qu'on ne peut appeler autrement et qu'il est difficile de décrire et des portraits d'une puissance hallucinante dont lui seul a le secret. Nul doute que ces portraits qui transcendent toute référence à ce genre d'exercice domineront l'ensemble de l'exposition. On évoque ce terme de portrait, comme si la chose allait de soi et l'on en viendrait à croire que Habbouli sacrifie à une pratique traditionnelle de portraitiste. Bien entendu, il n'en est rien et nous voici confrontés à une œuvre de création esthétique dans toute la plénitude du terme et dont les virtualités ne se sont pas épuisées.

C'est un bonheur d'avoir à en parler et de rendre justice, il n'en est que temps, à notre cher Habbouli.

Encore une fois on mesure la quasi impossibilité de décrire une toile, une œuvre de peinture. Les mots se refusent à entrer dans la peinture une fois encore. Voyez dans quelle quadrature de cercle il nous plonge. Dans un geste d'une puissance telle une lame de fond il fait jaillir ce qui serait un visage humain qui aussi tôt, se jouant de toute identification, bascule dans le non identifiable. Ce visage échappe à la fixité et, chose étonnante, il s'offre à nous comme un miroitement d'une surface bien fluctuante ou l'étoffe justement impalpable d'un rêve. Tous ces temps-ci, j'ai comme ouvrage de référence "Les Propos de la peinture du moine Citrouille-Amère". Parlant de Habbouli, cette référence ne pouvait mieux tomber. Il n'est pas question de s'attarder à citer cet ouvrage d'une si grande richesse. Disons que parlant de Habbouli avec le souci, le désir de tenter de saisir le geste premier fondateur de son œuvre, on a recours à une citation tirée de cet ouvrage. « L'unique trait de pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes ; sa fonction est manifeste pour l'esprit, et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore ». Cette exposition dont on se réjouit qu'elle ait lieu, offre des signes avant-coureurs de cet univers propre de Habbouli dont la qualité première est la simplicité, presque une sorte d'ascèse si bien qu'on serait fondé de voir là un climat spirituel entourant toute son œuvre qui n'est autre que le soufisme. C'est un pari à tenir ...

Je souhaite que cette exposition rencontre l'intérêt et la ferveur du public.

Edmond Amran El Maleh
Rabat février 2010

Bouchaïb Habbouli

Des ailes et des fleurs

Bouchaïb Habbouli n'est pas oiselier, on le sait bien, du moins jusqu'à présent. Mais ce sage d'Azemmour – je ne vois pas comment l'appeler autrement - va nous surprendre encore une fois. Voici qu'il vient de donner naissance à des oiseaux. On se plait à penser qu'ils lui ont parlé et qu'ils ont nourri son imagination, fertilisé son regard. Un vol fou d'un graphisme aérien.

L'image courante, reconnaissable comme telle s'est brisée et essaime dans l'espace comme le ferait une composition d'inspiration propre au cubisme. L'oiseau signe ainsi cette liberté dont il est le symbole en s'échappant de la cage de la figuration. C'est le moment où on en vient à évoquer l'illustre exemple du poète persan Attar de Nichapur, célèbre pour ses œuvres qui ont illustré la mystique soufie et parmi elles la très célèbre « Conférence des oiseaux ». Mais, ce faisant, je ne voudrais pas faire croire que notre cher Bouchaïb aurait trouvé une source d'inspiration. Ce serait absurde et on aurait oublié la spontanéité de son travail. Mais c'est tout un climat quand on aborde l'univers des oiseaux.

C'est ce climat que j'ai voulu évoquer. Mais Habbouli ne s'en est pas tenu là. Ses oiseaux s'inscrivent sur un fond de fleurs très stylisé. Chacune des toiles nous procure le vif plaisir de toute une gamme de couleurs vives, tendres, nuancées avec beaucoup de finesse. Je crois bien que c'est la première fois qu'il m'est donné de voir Habbouli recourir à la couleur.

Edmond Amran El Maleh

Tibari Kantour, l'enchanteur

C'est un enchantement au sens fort du mot. Une invitation au voyage. Ces paysages flamboyants, de rouge incendiaire, d'or solaire, travaillés tourmentés de traces, de signes jouant sur toute une gamme de nuances du noir au blanc dans la transparence. Paysages d'évasion vers un ciel habité aussi de signes mystérieux. Paysages où l'imaginaire règne, où la sensation offre l'émotion rare d'un réel invisible. C'est une éclatante confirmation des virtualités propres au papier, dont Tibari a su élaborer, au prix de difficultés en apparence insurmontables la technique de fabrication jusque et y compris la fabrication des machines et appareils pour ce faire. Même quand il prend pour support la toile, comme c'est le cas pour les travaux exposés à Bab Rouah, sa technique n'a pas changé pour autant et donc il s'agit d'un retour à la peinture classique. Autre nouveauté, si je puis dire, Tibari, pour se mesurer à l'imposante grandeur de Bab Rouah est passé à la grande dimension. J'ai pensé qu'à l'occasion de cette exposition si riche à bien des égards, il fallait apporter quelque nouveau-né, à savoir donner la parole au peintre, donc à Tibari Kantour. Il est temps d'en finir avec des fâcheuses habitudes. La critique confisque la parole comme si le peintre n'existait pas et que, si d'aventure, il aurait été autorisé à parler, ce qu'il pourrait dire est sans valeur, seule le critique sait et juge. Nous avons réalisé et enregistré un entretien de plus d'une heure. J'ai soumis à Tibari des questions par écrit, puisque malheureusement il y a le handicap de sa surdité. En voici la substance. J'ai retranscrit les propres paroles de Tibari, telles qu'elles ont été enregistrées, moyennant quelques modifications.

E.A.: On aimerait savoir comment est née cette passion pour le papier et son évolution.

T.K.: Quand j'étais étudiant à l'école des Beaux Arts, j'ai travaillé la peinture. Ma formation c'est d'abord la peinture. Après avoir obtenu mon diplôme et une bourse pour l'étranger, je suis allé en Belgique et je me suis inscrit à l'Ecole de Liège puis Bruxelles et Mons. C'était une école où on travaillait individuellement. Par chance j'avais un professeur qui travaillait le papier. Quand j'ai découvert à l'école de Mons que je pouvais faire mon papier moi-même, c'était une grande solution, car je pouvais obtenir un papier d'une épaisseur pour la gravure que je ne trouvais pas dans le commerce. J'ai donc commencé à travailler par moi-même et alors j'ai pu contrôler l'épaisseur de ce papier. Au commencement, c'était pour en faire un support pour mes gravures. Mais en travaillant la matière, j'ai découvert que le papier au lieu d'être un support de l'œuvre d'art, pouvait être l'œuvre d'art lui-même. Alors je m'y suis beaucoup intéressé, j'ai commencé à étudier les techniques, la fabrication, l'histoire, ce sont les chinois qui ont inventé le papier, et ça m'a beaucoup passionné...

E.A. : Parlons maintenant de ton retour au pays de Sidi Maachou. C'est là que désormais tu vis et tu travailles. C'est presque le roman d'une vie. Au fil des années, j'ai eu le privilège d'assister et de voir comment peu à peu, avec très peu de moyens, tu as réussi à édifier des ateliers, aménagé ta maison d'une modeste simplicité. Comment, déployant des prodiges d'ingéniosité tu as pu remplacer les machines in-

trouvables sur le marché, fabriquer enfin toute cette installation de machines et d'appareils nécessaires à la fabrication du papier. Ces détails ne doivent pas faire perdre de vue que c'est là une partie de ton travail de création artistique. Mais l'essentiel de ce qui se respire se voit et nous imprègne quand on est chez toi, c'est, par une sorte d'alchimie, entre toi et Sidi Maachou, cette terre nue, aride, habitée d'un immense silence, d'énergie formidable en ses entrailles, une poésie inouïe, entre vous deux des accords rythment les jours, le temps et l'espace.

T.K. : Quand je suis revenu, je me suis installé à Sidi Maachou où il n'y avait qu'une petite maison entourée de champs que j'avais reçu en héritage. Il y avait beaucoup de problèmes à surmonter, en ce lieu isolé, sans électricité, ça été vraiment difficile. Les machines, comme cette pile hollandaise, sont introuvables sur le marché. J'ai dû alors fabriquer, bricoler tout ce matériel. Je prends la pâte à papier obtenue à partir du bois d'eucalyptus, c'est tellement dur à travailler. Il y a l'usine, mais moi je fais mes machines, mon papier. J'exprime ma pensée avec la matière. Les gens croient que je suis un technicien du papier. C'est faux. Mes connaissances sur le papier sont limitées. Je voudrais faire un stage au Japon, en Chine afin que je puisse parfaire mes connaissances profondément sur cette technique. C'est pour cela que j'ai comme projet de créer une association « Le Moulin à Papier ». On peut ainsi aider des artisans, des artistes à créer de petits ateliers pour la fabrication du papier.

E.A. : À Bab Rouah, on pourra voir des œuvres réalisées sur toile, alternant avec le papier. Est-ce un retour vers la peinture ?

T.K. : Si je travaille maintenant sur la toile aussi, ce n'est pas un retour à la peinture classique (note: sa technique reste la même sans recours à l'emploi des couleurs pour la composition sur papier comme sur toile.) Quand je travaille le papier et que j'ai des difficultés, j'arrête un peu le papier et je travaille sur toile. C'est très différent, mais j'aime bien aussi. Parce que cette différence fait bien les choses. Parfois ci, parfois là. Ensuite, avec la toile je peux faire de grands formats qu'on verra à Bab Rouah. J'aime bien le gigantesque, maintenant que j'ai une grande préférence pour la toile, il y a la transparence, parce que je ne travaille pas directement dessus, comme pour la peinture classique. Je travaille des monotypes sur des papiers de soie et puis je maroufle sur la toile, avec l'acrylique. Le résultat c'est la transparence qu'on peut obtenir avec la peinture classique. Pour le papier, c'est la blancheur de la pâte et la possibilité d'avoir des empreintes, le relief, le moulage, et beaucoup de choses. Le monotype, c'est une technique d'impression, de gravure que je travaille. Cette technique me permet de travailler pour le papier ou pour la toile. Pour la toile, je travaille sur du papier de soie très fin, très difficile à travailler, très fragile. Avec l'expérience, j'arrive à ne pas le déchirer même pour les grands formats. Et pour le papier je fais à peu près la même chose.

E.A. À l'âge de 14 ans, à la suite probablement d'une méningite, tu as été atteint de surdité, tout en conservant, grâce à Dieu, l'usage de la parole. Te refusant à être cet adolescent mutilé en quelque sorte, perdu dans l'anonymat, tu as relevé le défi, pour être aujourd'hui un grand artiste, un peintre reconnu par-

mi les valeurs sûres de la peinture et de la culture de notre pays. C'est un exemple admirable. Je le redis. Permits-moi de te demander comment tu vis cette situation?

T.K. Oui, après cette infection grave et ses conséquences, je me suis accroché. Ce serait long à raconter. J'ai commencé très tôt à aller voir des expositions. J'ai découvert les peintres, les artistes. J'ai appris à regarder les visages, les paysages puis comme vous le savez, il y eu tout le cycle de ma formation ici et en Belgique. Vous me posez la question à propos de l'opération « d'implantation » que j'ai subie à Paris, il y'a quelques années. Je ne peux pas dire que cela a vraiment réussi. Quand je branche l'appareil j'entends beaucoup de bruits, mais je n'arrive pas à distinguer les paroles comme cela aurait dû être; alors j'enlève l'appareil, je travaille dans le silence comme avant, c'est mieux; je chante dans ma tête. Cela m'aide beaucoup. C'est pas vraiment des chansons, mais c'est quelque chose de très personnel, je ne peux le dire à haute voix, mais bon il faut pouvoir dire quelque chose, ça peut intervenir dans mon travail de création. Vous demandez si je suis gêné quand je suis avec des amis et que je n'entends pas la conversation. Non, quand je suis avec des amis, cela va, à condition qu'il n'y ait pas plus de trois personnes. Sinon, surtout quand il y a des gens que je ne connais pas, je suis un peu sur la touche, je suis habitué, je suis patient. Parfois cela me gêne. Je me dis que c'est dommage de ne pas me faire participer à la conversation. J'ai beaucoup à dire mais parfois on ne le sait pas. Avec ma fille Kenza, c'est le grand bonheur. Malgré son tout jeune âge, 4 ans, elle arrive

à communiquer, je la comprends parfaitement et donc nous nous parlons; elle reconnaît ma peinture même quand il s'agit de reproductions.

Il est une question d'une importance déterminante que nous avons abordée au cours de notre conversation. Elle aurait mérité d'être plus longuement développée, compte tenu des réponses de Tibari à cette question centrale. Des réponses pertinentes, réfléchies, éclairées par des références constantes à l'évolution de son travail de création artistique. Dans le brouhaha des vernissages, au milieu des embrassades, des congratulations, le thé et les gâteaux, on pourrait parier que l'œuvre peinte, les toiles exposées, la peinture pour elle-même disparaissent au prix d'un regard, d'un parcours superficiel. Cette myopie courante se termine en jugement sans appel : on dira rien de nouveau sous le soleil de Bab Rouah. Or, et Tibari pose la question avec véhémence, c'est quoi le changement? Sauter d'une technique à l'autre pour donner l'illusion du nouveau, être aveugle à l'évolution, vivante de l'œuvre, les tensions, de la recherche, avec nuances infimes, subtiles, ses retournements, ses échecs. Et pourtant, c'est le secret, le cœur intime de la créativité. Voir la peinture, s'y arrêter longuement, la méditer, ce n'est pas un exercice intellectuel. Il n'y a là aucune clé, aucune recette. C'est sous le signe de l'incertitude, d'une certaine grâce chercher à s'ouvrir un chemin, établir avec le tableau qui s'offre à vous, une relation vivante et cette étincelle d'une émotion singulière, faite de plaisir et d'un enrichissement particulier.

Edmond Amran El Maleh
Rabat, le 12 Décembre 2005

El Houssaïne Mimouni

Mimouni vient de publier un catalogue de belle facture, représentant un ensemble de ses toiles et de ses travaux de gravure, le tout accompagné de différents textes. A elle seule, cette publication suffirait pour s'assurer de la qualité de peintre de Mimouni et de son savoir faire dans différents domaines des arts plastiques. Dans la perspective de l'exposition de ses œuvres récentes à la galerie Nadar de Leïla Faraoui, en novembre prochain, Mimouni m'a demandé d'apporter ma contribution à la confection d'un catalogue prévu pour cette circonstance. Je me dois de dire que bien que je le connaisse, son travail ne m'est pas familier et ce sera pour la première fois que je suis appelé à en parler. Au préalable, il nous faut nettoyer le regard, hygiène indispensable, si l'on veut s'assurer des chances de porter un jugement fondé sur un travail de création esthétique. A propos des textes qui figurent dans le premier catalogue, il y aurait beaucoup à dire, mais ce n'est mon propos. Simplement et pour faire court, je crois pouvoir affirmer qu'au simple regard, rien dans ses toiles, ne relève de cette archéologie des sources qui interrogerait l'enfance et l'espace visuel marocain, rien de cette symbolique, de ces signes, de l'environnement amazighe, Taroudant, lieu de sa naissance avec son artisanat, ses écritures et ses talismans. Cette littérature qui voudrait asseoir l'authenticité de Mimouni, sa marocanité qui n'est pas en question obscurcit, à mon sens, l'autre vraie authenticité, celle qui anime ses recherches, son travail de peintre.

Chemin faisant on aura oublié que ces signes, ce mot passe par tout, ne sont pas en rapport direct et

objet d'une réalité qu'on voudrait présenter à l'origine d'une démarche artistique, en la circonstance le travail de Mimouni. Une réalité donnée, qu'elle quelle soit est transfigurée par les médiations du travail de création dans l'ordre de la peinture. Je viens de recevoir, sous forme de CD, en attendant une vision de proximité directe, un très bel ensemble de peintures et de gravures, sans doute destinées à la prochaine exposition, et je médis que j'ai eu raison à la faveur de ces considérations générales, de tenter de faire en sorte que c'est la peinture dans son authenticité qui sollicite un regard nouveau, patient, loin de ce conformisme et ces interprétations vertueuses, fleurant autour de Mimouni. Cela aurait été dommage de le sacrifier sur l'autel d'un folklore distingué qui n'ose pas dire son nom. Le plus difficile reste à faire. Comment parler de Mimouni, sans tomber dans les défauts d'une interprétation tout aussi critiquable. Comment rester près de ce qu'il donne à voir à la faveur de l'insondable mystère du simple geste de peindre. De prime abord, j'ai pensé que la couleur, désignée par l'orange abstraction faite de toutes les variations tenues, serait une des dominantes chez Mimouni, compte tenu qu'il ne s'agit de monochrome, ces toiles qui figurent dans le premier catalogue, toute une variation au sens musical à partir de l'orange, des coulées d'ombre et de lumière, la légèreté d'une onde finissante, où l'épaisseur, la surface s'anime entre mouvance, le jeu de formes d'un graphisme léger vient s'y inscrire. Il y a là, à mon sens, la gratuité d'un geste qui va bien plus loin que l'encombrement d'on ne sait quelle symbolique. Dans les toiles qui s'offrent en reproduction, il y a l'autre dimension

toute aussi primordiale. On ne peut s'empêcher de découvrir avec un sentiment admiratif, cette capacité d'imagination créatrice de déployer des espaces de formes multiples, variées, entrant dans les combinaisons, des combinaisons, des compositions d'ombre et de lumière un graphisme conquérant par la seule puissance du trait. Je crois qu'il faut éviter d'en dire plus pour laisser la peinture advenir en ces toiles. On sait bien entendu que Mimouni n'est en rien un nouveau venu dans l'espace des arts plastiques, et qu'il n'attend pas après, une confirmation quelconque. On sait qu'il vit à Montpellier avec sa famille et qu'il exerce les fonctions de professeur d'arts plastiques dans l'enseignement. Au-delà de cette activité professionnelle, il a exposé soit à titre personnel en participation collective dans différentes villes en France. Cela n'empêche qu'il est très naturellement lié au pays, à sa famille et qu'il a ici une présence certaine inestimable. Cette situation de peintre marocain vivant en France ou ailleurs à l'étranger n'est pas propre à Mimouni, on pourrait citer bien d'autres noms. On a pris l'habitude de considérer que le passage d'un peintre, d'un espace à l'autre en matière d'arts plastiques ne fait pas problème. Je ne mérite pas une certaine attention, et bien que cela demande quelques explications. Pour éviter de tomber dans le travers, de considérations générales, je partirai de l'actualité la plus immédiate, d'événements d'ordre artistique qui forcent l'attention. Et voici d'abord l'événement médiatique. Damien Hirst dont la vente des œuvres chez Sotheby's à Londres a atteint le chiffre fabuleux de 80 millions d'euros dans la vente de deux jours. Le veau d'or, une tête de veau conservée dans le for-

mol et surmontée d'un disque d'or (13 millions à elle seule), figure emblématique de la nouvelle bible de l'art contemporain. Damien Hirst, pape et monarque absolu, dispose du pouvoir et de l'argent. Milliardaire, à la tête d'un atelier usine de 120 exécutants, il peut imposer sa loi au marché de l'art. Autre événement et cette fois à Paris, quinze œuvres de l'artiste américain Jeff Koons sont installées dans les appartements royaux de Versailles. Le balloon Dog, le chien rose, Rabbit, le lapin argenté et autres sculptures envahissent un des plus célèbres monuments de France. Il s'agit, comme on l'a dit d'éblouir et de fasciner. C'est le scandale le roi soleil (allusion à Versailles) qui s'expose, assure son règne et se proclame art contemporain, brassant dans les ventes actuelles des chiffres records comme jamais auparavant que ce soit en Euros ou toute autre monnaie. Sa finalité c'est l'argent et dans cet espace aliéné déserté par la peinture et les arts plastiques proprement dit, le temps d'une actualité, il ne s'agit plus seulement de ce scandale passager qui a marqué l'aube des grands moments de la peinture contemporaine moderne de Paris à New York. Qu'en est-il maintenant si on aborde le côté marocain ? Il n'est pas venu à l'idée que par une espèce de contagion, un artiste s'aviserait de traiter au formol un mouton ce qui est bien marocain, surmonté d'une couronne d'or et de dirhams. J'ai noté, en passant qu'en réplique en quelque sorte, au Veau d'Or, il n'y a pas eu de Mouton ou quelque chose de ce genre là en or et que personne n'aurait songé à entreprendre quelque chose de ce genre là. Mais nous n'en sommes pas là pour l'heure à la tentation du scandale. Mais maintenant par

contre il y a en peinture et dans les arts plastiques à l'heure actuelle, il y a une véritable fièvre qui s'est emparée du vite fait dans les arts plastiques dominés par l'argent en face de quoi. Et l'on ne peut laisser échapper la portée d'un geste de création esthétique qui maintenant se singularise et révèle à la faveur des circonstances virtualités qu'il recélait. Il y aura bon nombre d'années que les papillons vivants de Khalil Ghrib ont précédé d'une certaine manière l'art mort au formol s'exerçant sur des veaux, des requins de Damien Hirst au point que la même mort au formol ne manquera pas de l'envelopper lui et son or. Khalil donc, avec la maîtrise propre à son art, a mis dans une boîte des déchets de dradech (maïs) et l'a refermée laissant la matière se décomposer, pourrir et sur ce terreau, au bout d'un temps des papillons sont nés, éphémères. Il est bien entendu qu'il n'y a rien d'exceptionnel ou de singulier dans cette expérience qui donne à voir et s'inscrit dans l'œuvre de Khalil invoque comme une sorte de citation dans cet épisode d'une actualité sous le signe du scandale. D'un coup c'est l'œuvre magnifique de Khalil Ghrib qui entre en résonance et éclaire tout l'espace de la peinture marocaine dans son actualité. Le marché de la peinture cette fois est véritablement constitué. Investissement, achat massif, les galeries en arrive parfois vendent au point que la même mort au formol la totalité des toiles à l'exposées. Des maisons de vente, à l'exemple de ce qui se fait ailleurs sont créées. Mais la situation reste confuse, cela demanderait un grand effort de clarification, mais le trait dominant inquiétant pour l'avenir, c'est l'argent, le profit immédiat. Tout ceci intervient dans une période d'essor et de

mutations, marquée par la multiplication du nombre de peintres. Il est difficile sinon impossible de couvrir d'un seul regard le paysage de la peinture marocaine actuellement. Mais il y a des valeurs sûres d'une nouvelle génération dont le travail a enrichi la peinture marocaine, en ouvrant de nouveaux horizons à la création. Deux espaces géographiquement éloignés l'un de l'autre n'en seraient pas moins semblables, les deux étant consacrés aux activités de la peinture et des arts plastiques. On vous dit que de l'un à l'autre le geste de peindre serait le même, voire même qu'ici il tirerait ses origines, son modèle d'ailleurs. En fait il n'en est rien et comme j'ai essayé de le souligner à grands traits, pour faire court, les différences sont fondamentales, réelles mais non sensibles. Ainsi nul doute qu'un artiste tel que Mimouni, averti et pour ainsi dire en mesure de repérer ces différences, en soit arrivé à faire son choix. C'est ici, alors que la peinture est en plein essor, travaillée par des mutations dans une ambiance de fièvre où pointent les menaces et les dangers de l'argent de la rentabilité, c'est ici que Mimouni peut trouver l'accueil qu'il souhaite, recherche et Mérite.

Edmond Amran El Maleh
2008

Mourabiti ou l'amour des Jbiletts.

Une chance. Un bonheur. Au cours du mois de novembre dernier j'ai accompagné ma belle sœur et mon neveu et son épouse au cours d'un voyage à Marrakech. Et à partir de là, j'ai tenu à leur faire visiter le Maquam, cette étape ou, en jouant sur les mots, une station parmi ces stations propres à la méditation mystique. Peut être cela n'est il pas si innocent que cela et qu'il y aurait un certain rapport avec ce qui va s'ensuivre au cours de cette visite. A peine arrivés, accueillis par l'homme de confiance Si Abderrahmane, qui assume la responsabilité des lieux, durant l'absence de Mourabiti ou de son frère l'alerte a été donnée... Plus simplement, Mohammed Mourabiti, informé de notre arrivée, allait aussitôt, de la Maison des Arts à Paris où il effectue un stage, donner des instructions pour qu'on nous ouvre et qu'on nous accueille dans sa belle demeure comme s'il était présent parmi nous... Le geste d'une amitié chaleureuse, constante, affirmée en tant d'occasions et qui évidemment ne pouvait manquer de me toucher une fois de plus. Et particulièrement, cet accueil, d'amitié, même en son absence, allait me permettre de vivre une belle et singulière expérience.

Et d'abord cette belle demeure qui est son œuvre, le fruit de sa vision, aussi bien du point de vue de l'architecture que par l'agencement de l'ensemble ou de l'ameublement proprement dit. Les objets nombreux, disposés ça et là signent par leur présence, la particulière sensibilité esthétique de Mohammed Mourabiti qui s'affirme, dans ses choix, dans la sûreté de son regard. Fait révélateur, et qui déjà témoigne d'une

certaine filiation, ces objets, comme par exemple ces magnifiques poteries de terre nue, sont sorties des mains d'authentiques artistes qu'il est de coutume de désigner en termes d'artisans, privés qu'ils seraient de la dignité accordée aux artistes, peintres, sculpteurs, céramistes. Et chose remarquable qui nous met dans la proximité de la peinture, et donc maintenant devant les toiles de Mourabiti, ces formes belles, non pas dans l'abstrait ou par le recours à toute décoration, elles le sont par la matière, dans sa pureté première dont la main de l'homme a su délivrer le message de beauté qu'elle recèle, dans le secret inviolable de ses profondeurs. Mais ce, juste l'instant éphémère, fugitif de la création esthétique... Mais la singularité rare et presque unique de cette expérience est encore à venir.

Le moment où le regard est cerné, assiégé partout où qu'il se pose, par les toiles récentes pour la plupart et ce n'est pas seulement dans l'atelier auquel nous avons eu accès que l'œuvre parle. L'atelier, lieu par excellence où se fait la rencontre, le vis-à-vis avec l'artiste, les premiers pas de connaissance et de reconnaissance, l'échange de paroles, le désir d'assurer une participation, tant il est vrai que le regard du spectateur n'est pas passif, déjà animé qu'il est d'un certain plaisir recherché, une quasi jouissance spécifique qui le conforte dans son intérêt, ses affinités... Mais je voudrais ajouter qu'il y a en plus de toutes ces considérations, il y a un non-dit là, qui, par définition ne saurait s'expliquer, et qui serait en quelque sorte le noyau germinatif de cette relation qu'on noue avec

une toile, une sorte de nébuleuse riche d'étoiles où le corps tient le rôle essentiel. On aura compris que c'est tout l'espace de cette demeure qui se présente à nous comme un atelier sans cloisons. Quand de nouveau le téléphone a sonné et que j'entendais la voix de Mourabiti s'inquiétant de savoir si tout s'était bien passé, spontanément, sur le champ je lui ai dit mon admiration pour son travail... Encore une fois je ne voudrais pas me redire en affirmant la difficulté rédhibitoire ou presque de parler peinture. L'intensité, le poids de cette saturation, cette présence des toiles partout où se pose le regard nourrit un désir affirmé: celui de garder le silence, un mot en trop gâcherait notre plaisir, sa lente maturation. Faut-il maintenant se justifier, en quelque manière pour ne pas encourir le reproche de céder à l'excès, à l'emportement du moment, à un regard bien subjectif, en raison de mes relations d'amitié avec Mourabiti.

Dire cela c'est tout simplement oublier que la peinture, dans son authenticité s'impose d'elle-même et par elle-même dans l'absolu. Je crois pouvoir dire que Mourabiti s'est maintenant investi profondément et complètement dans la peinture et de ce désir, cette volonté, le stage à la Maison des Arts à Paris en est un des désignes. On peut dire que par rapport aux travaux, réalisés autour des années 2006 et qui furent l'objet d'une exposition, un grand pas décisif a été franchi. Non pas que ces œuvres fussent mauvaises. Loin de là. Elles traduisent plutôt une période de recherches dont l'aboutissement est ce qui se donne à voir maintenant. Dans les grandes toiles que j'ai

pu voir, la vision de Mourabiti s'est affirmé dans le champ qu'elle a déterminé. Une patiente et diverse exploration des valeurs esthétiques et poétiques de la matière. La transparence, la blancheur comme tonalité dominante, symbolique de pureté, d'une certaine ascèse et pourquoi ne pas penser à une lointaine imprégnation du soufisme (le blanc de la laine) Mais pour autant les formes qui lui sont chères, constantes comme, par exemple, les cercles, les sphères ou ce qui s'en rapproche n'aurons pas disparu et s'intègrent parfaitement dans ces toiles présentes. Il m'est venu à l'esprit, et ce n'est pas une fantaisie gratuite, que les jbillets sont entrés dans la peinture de Mourabiti d'une manière ou d'une autre. L'éventail des variations autour les formes arrondies des jbillets justifiés cet entrée, c'est encore la matière qui intervient comme mémoire, comme vécu du regard et du corps en sa totalité. Ce n'est là qu'une approche des récents travaux de Mourabiti; Il faut le tenir à l'œil, pour ainsi dire, et ne pas passer trop vite ou sans retour. Klee donnait deux conseils à qui voudrait voir de la peinture. Prendre une chaise et laisser l'œil suivre ça et là les chemins tracés par le peintre dans ses toiles. Chose faite! J'attends avec impatience la consécration à venir au cours de cette exposition.

Edmond Amran El Maleh

Mohamed Mourabiti

Sur parole

Tahanout. El Maquam. C'est bien un lieu qui ne cesse de s'affirmer et déborde de partout en mille choses. Encore une occasion de s'en assurer. Tandis que tous les matins Mahi Binebine arrive de Marrakech pour s'enfermer dans son vaste atelier logé sous l'aile tutélaire de ce maquam, le maître des lieux, un sage dirait-on, met la main sans fièvre ni agitation aux derniers préparatifs de l'exposition qui doit se tenir au cours de ce mois à Dar Chrifa. Il n'est pas indifférent qu'il s'agisse là d'une demeure traditionnelle et non d'une galerie ordinaire.

Nous sommes deux à être les hôtes de notre ami Mourabiti, Khalil El Ghrib et moi. Entrecroisement de trois regards fort différents sur un travail qui s'annonce important, sinon même considérable. Cela pourrait donner lieu à un jeu passionnant entre parole dite, écrite ou le silence qui est autre chose que le refus de parler et porte en gestation les linéaments d'une certaine pensée de ce qui se donne à voir. Il faut dire que l'enjeu de ce travail longuement mûri est de taille.

C'est sous le signe d'Ibn Arabi Cheikh Al akbar. Qu'on soit bien convaincu comme j'ai pu l'être au cours de nombreuses conversations avec Mourabiti qu'il ne s'agit nullement d'un effet de mode, le soufisme étant en passe de devenir une enseigne alléchante souvent sous l'habit non pas de la « kharka » mais d'un discours prétendument savant. Et précisément comme il n'est pas question de se saisir de ce regard

comme prétexte, on est confronté à une situation des plus complexes et qui suscite bien d'interrogations.

Des petits et moyens formats aux toiles de grandes dimensions, le nombre des travaux est important et l'on voit bien que Mourabiti s'y est investi pleinement. Mieux encore il y a quelque chose de significatif, d'essentiel qui se joue dans cette entreprise. J'aurais à revenir à ce propos.

Du bout de papier où s'ébauchent des signes, parfois de la couleur, aux tableaux de grande dimension tels des fresques, il y a une profusion de formes variées structurant l'espace modelé par la couleur. Souvent on y retrouve l'alphabet mourabiti tout en courbes, en demi sphères, parfois aussi et même le plus souvent des représentations d'édifices, une mosquée à l'occasion, mais rien, absolument rien qui fasse référence à la présence de ce grand non, Ibn Arabi, à son rayonnement, pas même une trace de soufisme si par impossible cela pouvait exister. On est là confondu, le silence spontanément imposé. Paradoxalement, on pourrait voir dans cette conséquence qui ne relève pas d'un objet déterminé, la trace laissée, l'engramme du soufisme ; la présence par l'absence, le vide et la suspension de la parole. Mais il convient de se retenir et de ne pas courir après une éventuelle conclusion.

Mourabiti est bien entendu un peintre avant toute chose et la peinture, la création esthétique dans sa généralité impose un espace avec ses contraintes déterminées. Un instant on pourrait imaginer que Mourabiti, en guise de portait du Cheikh Al Akbar, aurait

pu peindre des scènes naïves, édifiantes, où se lirait à livre ouvert la lettre, la parole soufie. Mais on ne le sait que trop bien ce n'est pas son style. Quand il arrive en avril dernier à Damas, après un cours séjours à Petra en Jordanie, son désir immédiat est de se rendre au tombeau d'Ibn Arabi. C'est le choc d'une émotion double en quelque manière. Et d'abord la déception devant ce cercueil entouré de vitres qui lui paraît indigne de toute l'aura spirituelle entourant le nom d'Ibn Arabi. Je crois qu'il est indispensable de préciser un certain nombre de choses. Bien qu'il en ait une certaine connaissance, Mourabiti n'est pas un lecteur éprouvé des œuvres d'Ibn Arabi. Il y a là quelque chose de l'ordre du vécu, une imprégnation dont il est difficile de cerner les contours. Nous en avons longuement parlé ensemble. Je crois pouvoir dire qu'il trouve dans cette mouvance du soufisme le signe d'une totale liberté, si important pour son travail de peintre, une libération de toute contrainte même y compris dans l'ordre de la croyance religieuse. Le socle populaire du soufisme marqué par tant de maîtres spirituels à travers les âges en notre pays intègre des composantes de liberté, d'ouverture du regard tourné vers le nouveau. On est là dans la proximité quasi intime de Mourabiti. L'on comprend comment s'est manifesté ce désir bien avant de se rendre à Damas, sans qu'il soit possible de tracer le périple qui a abouti à l'œuvre présente devant nous. Au risque de me tromper, de faire fausse route, je pense que Mourabiti, dans sa ferveur, a voulu édifier un tombeau en hommage à Ibn Arabi au sens vrai du mot: édifier un tombeau idéal, virtuel, dont toutes ses toiles

constituent la tentative recommencée, parce qu'il y a en ces travaux comme des linéaments d'architecture. Une fièvre d'architecte ou presque. A Damas même, au pied de sa déception, il accumule les ébauches des ses tableaux futurs de formats variés et qu'ensuite il développe et amplifie selon la même modalité une fois revenu à Tahanout. C'est un défi qu'il s'est lancé qui ouvre sur nombre d'interrogations sur le terrain même de la création artistique et qui en tout état de cause se refuse à toute conclusion.

Edmond Amran El Maleh



Biographie et photographies



Edmond Amran El Maleh et sa femme Marie-Cécile Dufour El Maleh

Edmond Amran El Maleh

- 30 Mars 1917 Naissance à Safi au sein d'une famille marocaine juive originaire d'Essaouira.
- 1945 Rejoint l'organisation des Jeunesses communistes puis adhère au parti communiste.
- 1948 Elu membre du bureau politique, il participe pleinement à la lutte du peuple marocain pour l'indépendance nationale.
- 1959 Rupture avec le parti communiste marocain et renoncement à toute activité politique. Début d'une carrière de professeur de philosophie à Casablanca puis à Paris.
- 1980 Publication de son premier roman *Parcours immobile* (Maspéro)
- 1983 Parution de *Aïlen ou la nuit du récit* (Maspéro)
- 1984 Entretiens avec « *Le Monde* »: Philosophies, (Edition La Découverte/Journal Le Monde), dans lequel sont publiés une série d'entretiens d'El Maleh avec des philosophes tels que Miguel Abensour, Habermas, Axelos, Jancques Rancière, ...
- 1986 *Mille ans, un jour* (La pensée sauvage)
- 1988 *Jean Genet, la captif amoureux et autres essais* (La pensée sauvage/Toubkal)
- 1990 *Le retour d'Abou El Haki* (La pensée sauvage)
- 1991 *Citadelles du désert*, en collaboration avec le photographe Philippe Lafond (Nathan-Images)
- 1993 *L'œil et la main, essai sur la peinture de Khalil El Ghrib*, en collaboration avec ce dernier (La pensée sauvage)
- 1995 *Abner Abounour* (La pensée sauvage/Le Fennec)
- 1996 *Cherkaoui ou la passion du signe* par La revue noire/Institut du Monde Arabe, en collaboration avec Mohamed Bennouna, Brahim Alaoui, Abdelkbir Khatibi.
Il reçoit cette même année le Grand Prix du Maroc pour l'ensemble de son œuvre et sa contribution à la culture nationale.
La malle de Sidi Maâchou (Al Manar)
Le café bleu. Zirek (La pensée sauvage)
Le périple de la chaux (Fata Morgana)
- 2004 *Une femme, une mère et Dar Chemâa* (La pensée sauvage)
- 2008 *Qana, ce jour là...* (Europrint).
- 2010 *Lettres à moi-même* (Editions Le fennec)
- 2010 *Edmond Amran El Maleh: un parcours mobile* (Edition la Galerie 38).
- 15 Novembre 2010 Edmond Amran El Maleh décède à l'hôpital militaire de Rabat



Edmond son père, sa mère et son frère, Hervé



Edmond et sa femme Marie-Cécile Dufour El Maleh en Bourgogne (France)



Edmond avec Juan Goytisolo



Avec son éditeur Allan Geoffroy



Edmond et Khalil El Ghibi à Asilah



Edmond et Marie-Cécile accueillis au Msid de l'Imam Moulay Ahmed Samrakandi, en compagnie de Moulay Abdeslam Samrakandi, Président de Widadiyât Sidi Ben Slimane Al-Jazouli. Marrakech, septembre 1994.



Edmond et Mohamed Berrada



Marie-Cécile, José Angel Valente, Edmond et Coral Valente

Avec Bouchta El Hayani et Hassan Bourkia à Al Maqam chez Mohamed Mourabiti (Tahanaout)



En compagnie de Leïla Shahid à Marrakech



En compagnie de Mohamed Mourabiti



Edmond et Mustapha Nissaboury

Edmond en compagnie de Kbira



Toni Maraini, Edmond et Marie-Cecile
à l'exposition «Itinérances» à Toulouse



Edmond et Mohamed El Achâari



Edmond et Hassan Bourkia à la librairie
Ibn Khaldoun à Beni-mellal



Avec Bouchta El Hayani



Mohamed Berrada, Edmond, Mounat Charrat, Hassan Bourkia et Tibari Kantour à Asilah



Avec Habib Samrakandi et sa famille à Rabat dans l'appartement d'Edmond



Hassan Bourkia, Younes Khourassani et Edmond dans son appartement à Rabat



Khalil El Ghrib à Asilah



Avec Miloud Labied et Hassan Slaoui

En compagnie de Abdellah Baida à Rabat



Edmond avec Hassan Bourkia dans son Atelier à Beni Mellal «Chawqo N'nada»



Avec Juan Goytisolo



Edmond et Fatiha Morchid à Rabat

Avec Bouchaib Habbouli lors de son exposition à l'institut Cervantès



Avec Mounat Charrat et Tibari Kantour



En compagnie de Meriem Khrouz



Avec José Angel Valente à Almeria en Espagne



Avec Omar Bouragba à Toulouse
«Itinerrances»



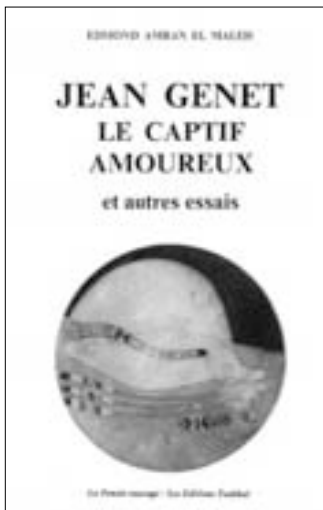
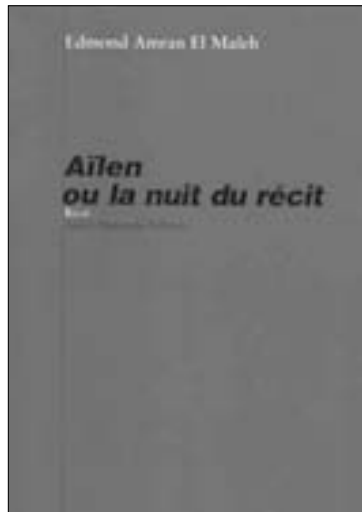
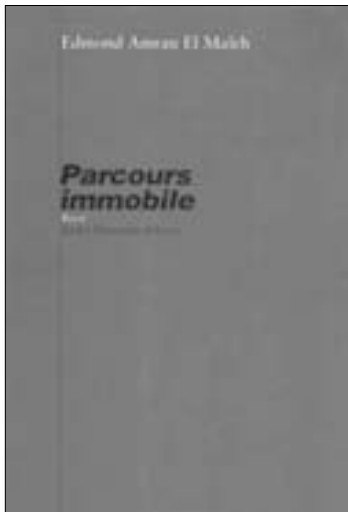
Avec Mimouni El Houssaïne à Asilah

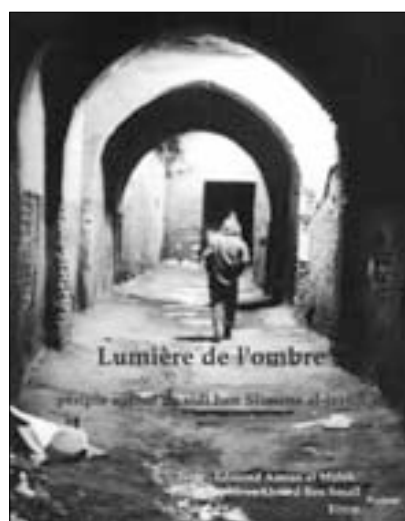
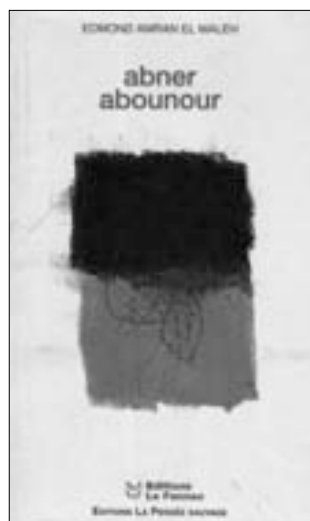


Marie-Cécile et Tahar Ben Jelloun



Photo de groupe lors de l'exposition «Itinerrances» à l'université de Toulouse le Mirail.
Debout, de gauche à droite: H.Bourkia, H.Miloudi, T.Maraini, M.Bekkali, K. M'Rabet, O.Bouragba,
A.Macaire, E.A. El Maleh, M.C. Dufour El Maleh, M. Tahri-Hassani, A. Yamou, T. Kantour, A.
Dahbi, M. Slitine, B. Meyer Himhoff. Assis, de gauche à droite : K. El Ghrib, M.H. Samrakandi.





Index

Mehdi Akhrif

Né en 1952. Professeur de littérature arabe, membre de l'Union des Écrivains Arabes, et de la « Maison de la poésie » du Maroc. Poète traducteur de Pessoa et d'Octavio Paz.

Abdellah Baida

Né en 1967 à Tiznit. Professeur de lettres à l'Ecole Normale Supérieure (Université Mohamed V de Rabat). Agrégé de Lettres, docteur en littérature et culture maghrébines, francophones et comparées. Auteur de divers travaux de la critique littéraire.

Tahar Ben Jelloun

Ecrivain et poète franco-marocain de langue française, né à Fès en 1944. Lauréat du Prix Goncourt en 1987, pour son œuvre *La Nuit sacrée* et connu son engagement contre le racisme en France.

Mohammed Berrada

Né à Rabat en 1938. Romancier marocain arabophone et enseignant à l'université de Rabat. Il est considéré comme le chef de file du roman moderne marocain, expérimentant de nouvelles techniques d'écriture (attajrib : expérimentation).

Omar Bouragba

Né en 1945 à Marrakech. Peintre et poète. Ses rencontres avec Jilali Gharbaoui et Ahmed Yacoubi ont été déterminantes. Dès 1971, à Marrakech, il élit refuge dans la spiritualité d'Ibn Arabi. De nombreuses expositions dont au Musée d'Art Moderne de Santi-

ago au Chili, à Bagdad, aux Emirats Arabes Unis, en Egypte, aux USA, ou en Allemagne.

Hassan Bourkia

Né en 1956 à El Ksiba. Ecrivain, traducteur et peintre. Il a publié de nombreux articles littéraires et philosophiques et traduit en arabe Nietzsche, Laâbi, Edmond Amran El Maleh, Marie-Cécile Dufour El Maleh, Mohamed Nedali. Dans les compositions de cet artiste plasticien pas de peinture : il applique sur toile ou sur bois, des terres de différentes teintes et provenances.

Mounat Charrat

Artiste plasticienne. Vit et travaille à Casablanca. Son travail pictural est basé sur une étude des notions contraires. Balancement entre vie quotidienne et un autre espace ou un autre temps où se déploient luttes, angoisses ou rêves inavoués... Depuis 2003, elle présente son travail régulièrement lors d'expositions collectives ou individuelles au Maroc et à l'étranger.

Abdelhaï Diouri

Formation en sémiologie et en philosophie esthétique. Expose depuis 1974 au Maroc et à l'étranger : Angleterre, Italie, Allemagne, USA, France, Afrique du Sud, Qatar. Vit et travaille à Harhoura.

Dominique Eddé

Née à Beyrouth en 1953. Historienne de formation, journaliste, enseignante, critique littéraire et éditrice.

Khalil El Ghrib

Né à Asilah en 1948. Khalil El Ghrib s'adonne au

dessin dès son enfance. Cet artiste a fait le choix des œuvres éphémères. Reconnu sur la scène internationale, il ne signe ni ne vend ses œuvres mais fait don de ses œuvres chaque fois qu'il prend part à des expositions individuelles ou collectives. Tant au Maroc, qu'en Suisse, en Espagne, à Londres et à Paris, mais aussi à la biennale de Venise en 1995, à la biennale de Pontevedra et au musée national du Castel Sant'Angelo à Rome en 2008.

Bouchta El Hayani

Né à Taounate en 1952. Vit à Rabat où il enseigne les Arts Plastiques. Depuis un long séjour parisien, ses travaux se caractérisent par la dominance des couleurs terre et le retour à son thème de prédilection, la réflexion sur le corps et sur l'Homme. Expositions au Maroc, en Europe, en Amérique du nord, mais aussi en Egypte, en Afrique du Sud, au Bangladesh, ... El Hayani figure dans de nombreuses collections au Maroc et à l'étranger.

Mimouni El Houssaïne

Né en 1957 à Taroudant. Il enseigne les Arts Plastiques à Montpellier. Il a exposé tant au Maroc qu'à en France et en Allemagne et a participé à des événements tels que l'exposition "L'Arbre de Vie" en 2009 ou le Marrakech Art fair en 2010. Collections particulières : Maroc, Norvège, Allemagne, Espagne, Tahiti, France, dont la Fondation Kinda (Banque Mondiale, Washington).

Juan Gelman

Né en 1930 à Buenos Aires. Poète argentin, parmi les

meilleures voix actuelles de la poésie latino-américaine. Il obtient notamment le Premio Nacional de Literatura en 1997, en 2004 le prix Ramón López Velarde, en 2007 le Prix Cervantes, ... Il fut l'un des membres du Parti péroniste authentique. Il réside actuellement au Mexique

Juan Goytisolo

Né à Barcelone en 1931. Installé à Paris en 1956, il a ensuite enseigné la littérature dans les universités de Californie, Boston et New York. Critique implacable de la civilisation occidentale, il la regarde d'un point de vue arabe et tiers-mondiste. Membre du comité de parrainage du Tribunal Russell sur la Palestine.

Bouchaib Habbouli

Né en 1945 à Azemmour, où il vit et travaille. Expose individuellement depuis 1970, notamment à la galerie La découverte (Rabat) en 1980 et 1981, dans plusieurs centres culturels français au Maroc, à la galerie Delacroix (Tanger), et en 2010 à la galerie Arcanes (Rabat). Il a aussi participé au Muscat festival d'Oman, ainsi qu'à une exposition itinérante « art contemporains du Maroc » à Barcelone, Majorque et Valence en 2000.

Tibari Kantour

Né en 1954 à Casablanca, vit et travaille à Ben Maa-chou, entre Azemmour et Casablanca. Pour cet artiste plasticien aux techniques multiples, le papier, matière façonnée de ses mains, est considéré comme une œu-

vre en soi. De multiples expositions individuelles ou collectives jalonnent son parcours : Bruxelles, Paris, l'Allemagne, le Japon, les États-Unis.

Younès Khourrassani

Né à Casablanca en 1976. Artiste de la jeune génération qui ne se formalise d'aucune recette plastique préétablie, comptant sur son savoir faire et sa sensibilité pour forger son style, inédit. Il vit et travaille à Casablanca. Plusieurs expositions à son actif dont Londres, Paris, Bruxelles, au Kuwait, en Egypte et au Maroc.

Abdellatif Laâbi

Né à Fès en 1942. Figure prolifique de la littérature francophone moderne, auteur important de la génération post-indépendance marocaine. Son écriture recèle une grande humanité toujours soucieuse du combat à mener pour plus de justice et plus de liberté. Le prix Goncourt 2009 de la poésie lui a été remis officiellement en janvier 2010 à Paris.

Mohamed Leftah

Né au Maroc en 1946, Mohamed Leftah arrive en 1968 à Paris dans une école d'ingénieurs. Au milieu des événements de mai, il écrit des poèmes. De retour au Maroc, il devient journaliste littéraire. Après la parution de son premier livre, ce n'est qu'en 2006 qu'il acceptera de publier l'ensemble considérable de son oeuvre. Mohamed Leftah est mort en 2008 au Caire.

Fatiha Morchid

Ecrivain et Poète. Née en 1958 à Benslimane. Char-

gée de la rubrique « Instant de poésie » dans l'émission télévisée « D'iwan ».

Elle a participé à plusieurs rencontres poétiques au Maghreb, Moyen-Orient, Europe, Scandinavie, ... Son œuvre est traduite en de nombreuses langues.

Mohamed Mourabiti

Né à Marrakech en 1968. Artiste peintre, sa démarche se fonde sur les principes d'une esthétique de la contemplation et la méditation. Il est le fondateur d'Al Maqâm, lieu de rencontres culturelles et résidence d'artistes. Collections : Musée national d'Amman, (Jordanie), Fundação Armando Alvares Penteado (Sao Paulo), Hermes, Fondation Viscusi Anthony Margo (New York), Fondation Sachoua (Londres), Société Générale.

Mohamed Rachdi

Né en 1964 à Goulmima. Artiste plasticien, commissaire d'exposition et auteur d'essais sur l'art. Docteur en Art et Sciences de l'Art (Paris I - Sorbonne) et a été professeur à l'Université de Valenciennes (France). Il expose ses œuvres, organise des expositions, conçoit et coordonne des événements et rencontres autour de l'art.

James Sacré

Poète né le 17 mai 1939 en Vendée. Vit aux États-Unis à partir de 1965. IL a réalisé une thèse sur la poésie de la fin du XVI^e siècle français et enseigné dans une université du Massachusetts (Smith College). De nombreux séjours en France et voyages en

Europe (l'Italie surtout) et au Maroc. Des livres de poèmes ont été publiés aux éditions du Seuil, Gallimard et aux éditions André Dimanche, ainsi que chez de nombreux «petits éditeurs».

Habib Samrakandi

psychosociologue, fondateur en 1983 du secteur "cultures du monde" du service Arts et Culture de l'Université Toulouse-Le Mirail, membre-fondateur de la revue Horizons Maghrébins - le droit à la mémoire -. Coresponsable des Mawsimiyâte de Marrakech durant une dizaine d'années. Ses travaux portent sur le dialogue des cultures, les rapports entre islam et christianisme, les enjeux culturels de l'unité du Maghreb.

Abdelhak Serhane

Né en 1950 à Sehou. Titulaire d'un DEA en psychologie et d'un Doctorat en littérature française (Université Ben M'sik, Casablanca). Journaliste, romancier et poète, il a publié entre autres aux éditions du Seuil, ainsi que de nombreux articles dans diverses revues nationales et internationales. En 1999, il quitte le Maroc et s'installe au Canada puis aux USA où il est écrivain en résidence, professeur de littérature francophone à l'Université de Louisiane et directeur de publication de la revue Etudes Francophones. En 1993, il reçoit le Prix français du Monde Arabe, puis en 1999 le prix Francophonie, Afrique méditerranéenne.

Jose Angel Valente

Né en 1929 à Orense (Espagne). Licencié en philo-

sophie romane, il a enseigné pendant quelques années à l'Université d'Oxford. De 1958 à 1980 il a vécu à Genève puis Almería, Paris et Genève. Son premier recueil obtient le prix Adonais en 1955. En 1994, il reçoit le Prix national de poésie.

Sommaire

Préface ' <i>La Galerie 38, Hommage à Edmond Amran El Maleh</i> '	p.3
Par Mohamed Rachdi	

TEXTES

<i>La nouveauté du déliquescence</i> par Mehdi Akhrif	p. 8
<i>La Caverne de Baba Amran</i> par Abdallah Baida	p.10
<i>Une lecture dynamique de la mémoire</i> par Mohamed Berrada	p.13
<i>Edmond Amran El Maleh : un œil passionné</i> par Hassan Bourkia	p.20
<i>Une leçon de modestie</i> par Abdelhaï Diouri	p.24
<i>'Hâj' Edmond</i> par Dima Eddé	p.28
<i>Joies et peines de l'écriture</i> par JuanGoytisoló	p.30
<i>Un admirable de la bifurcation</i> par Mohamed Leftah	p.32
<i>Les sept haltes d'Edmond Amran El Maleh dans la ville des sept saints</i>	
Par Mohamed Habib Samrakandi	p.35
<i>Edmond Amran El Maleh : l'appel du passé</i> par Abdelhak Serhane	p.47
<i>Le maître de la flamme</i> par José Angel Valente	p.51

POEMES

<i>Edmond Amran, l'arbre de l'amitié</i> par Tahar Ben Jelloun	p.56
<i>Niños</i> par Juan Gelman	p.58
<i>Edmond</i> par Abdellatif Laâbi	p.64
<i>Ce chemin, une fin un commencement</i> par Fatiha Morchid	p.66
<i>On est allé manger à Briech</i> par James Sacré	p.70
<i>Quelque chose d'abandonné t'accompagne encore</i> par James Sacré	p.72

ŒUVRES

Omar Bouragba	p. 76
Hassan Bourkia	p. 82
Mounat Charrat	p. 88
Abdelhaï Diouri	p. 93
Khalil El Ghrib	p. 94
Bouchta El Hayani	p.103
Bouchaïb Habbouli	p.106
Younes Khourassani	p.108
Tibari Kantour	p.110
Mimouni El Houssaïne	p.114
Mohamed Mourabiti	p.117

ECRITS SUR L'ART

par Edmond Amran El Maleh

Omar Bouragba. <i>L'authenticité d'un art</i>	p.122
Hassan Bourkia. <i>Flammes et cendres</i>	p.124
Hassan Bourkia. <i>Chez Hassan dans son atelier</i>	p.129
Hassan Bourkia	p.135
Mounat Charrat	p.138
Abdlahai Diouri. <i>L'Aiguisante, Talima</i>	p.140
Khalil El Ghrib. <i>L'œil et la main</i>	p.141
<i>Khalil</i> par Edmond Amran El Maleh	p.143

Khalil El Ghrib. <i>L'invisible, mémoire maghrébine</i> _____	p.144
Khalil El Ghrib. <i>Le droit à la mémoire</i> _____	p.145
<i>Khalil et la pauvreté d'Asilah</i> _____	p. 146
Khalil El Ghrib. <i>Fata Morgana</i> _____	p.147
Bouchta El Hayani _____	p.148
Bouchaïb Habbouli. <i>Traits pour traits</i> _____	p.149
<i>Tel qu'en lui-même : Habbouli</i> _____	p.151
Bouchaïb Habbouli. <i>Des ailes et des fleurs</i> _____	p.152
<i>Tibari kantour, l'enchanteur</i> _____	p.153
El Houssaïne Mimouni _____	p.156
<i>Mourabiti ou l'amour des jbilets</i> _____	p.159
Mohamed Mourabiti. <i>Sur parole</i> _____	p.161

Biographie et photographies _____	p.165
-----------------------------------	-------

Index _____	p.183
-------------	-------

Remerciements

André Azoulay, Mehdi Akhrif, Abdellah Baida, Jamal Benabdesslam, Tahar Ben Jelloun, Mohamed Berrada, Omar Bouragba, Hassan Bourkia, Mounat Charrat, Abdelhaï Diouri, Dominique Eddé, Khalil El Ghrib, Bouchta El Hayani, Mimouni El Houssaïne, Juan Goytisolo, Juan Gelman, Bouchaib Habbouli, Abdelmalek Kadiri, Meryem Kadiri, Mokhtar Kadiri, Tibari Kantour, Younès Khourassani, Abdellatif Laâbi, Nezha Leftah, Fatiha Morchid, Mohamed Mourabiti, Mohamed Rachdi, Habib Samrakandi, James Sacré, Abdelhak Serhane, Leila Tazi, Coral Valente.

Crédits photographiques

Fouad Maazouz, Jamal Benabdesslam, Ahmed Ben Smail, James Sacré, Abdellah Baida, Abid Ziadi.

Impression et Conception graphique



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

Dépôt légal : 2010 MO2751

ISBN : 978-9954-570-00-5

ISSN: 2028-3156