

## LE THÈME DE L'ŒIL CHEZ BOUJEMAÂ LAKHDAR, MU'ALLIM D'ESSAOUIRA (Maroc)

Jean-François CLÉMENT

J'ai rencontré Boujemaâ Lakhdar une seule fois lors d'un séjour à Essaouira, il y a peut-être de cela une quinzaine d'années. Depuis, nous avons entretenu une correspondance jusqu'à sa mort, sa dernière lettre portait sur les sept œuvres qu'il avait préparées pour l'exposition des magiciens de la terre au Centre Pompidou de Paris. Je ne suis en effet jamais revenu à Essaouira. Le bruit courut même dans cette ville que j'étais parti aux Indes. Mais nous avons toujours maintenu un lien. De temps en temps j'envoyais des commentaires sur son travail ou des conseils, des documents aussi pour le musée, gravures anciennes de la ville ou photos du début du siècle que Boujemaâ Lakhdar m'avait dit vouloir utiliser pour une exposition en octobre 1987.

Je me souviens. Peu avant de venir pour la première fois à Essaouira, j'avais été dans l'Anti-Atlas où j'avais été voir, en compagnie de ma femme et de ma belle-sœur, la tombe de *Sayyidi Ah'mad û Mûsa*. Sur place, on me fit comprendre que venir à cet endroit, c'était comme aller à La Mecque. A la même époque, je venais de rêver du prophète *Muh'ammad* avec qui j'avais eu, dans mon rêve, une très longue conversation qui encore aujourd'hui continue à me poser des questions. Puis j'avais été montrer à notre fils les fouilles des sucreries de Chichaoua. En arrivant à Essaouira sur une place publique, la nuit tombée, un homme est venu me voir, me disant qu'il m'attendait. Je ne le connaissais pas. Il avait un burnous, ce qui est très rare aujourd'hui. Il venait de terminer à pied un tour du Maroc et il rentrait lui-même de Taroudant. Là-bas, le maître qui lui avait appris l'art du talisman venait de mourir assassiné alors qu'il avait presque cent ans. Son camarade, avec qui il voyageait, était devenu fou. Or justement avant de mourir, le vieillard lui avait prédit qu'il ne pourrait jamais apprendre l'écriture protectrice du *h'irz* ou alors il mettrait en jeu son équilibre mental. Et c'est ce qui était arrivé.

Si on m'avait dit que cet homme qui m'attendait était *al-khad'ir*, je n'aurais pas été autrement surpris. En réalité, il était professeur de gymnastique. Peu après, nous sommes tous partis à une *lila*. Mon épouse est partie assez tôt. J'ai quitté la maison peu avant l'aurore. C'est là que j'ai rencontré Boujemaâ Lakhdar pour la première fois. Il m'envoya un petit mot quelque temps après pour m'inviter à sa onzième exposition en avril 1977 à la galerie La Découverte de Rabat.

Je venais d'acquérir le *Sih'r Hârût wa Mârût*, le *Kitâb sih'r al-Kuhhân* ainsi que le *Tâj al-mulûk*, ce dernier livre consacré aux carrés magiques. Or, ces

livres ne me laissaient pas indifférent. Il était facile de trouver le mode de fabrication des carrés magiques. C'était même très excitant intellectuellement. En revanche, les talismans posaient des problèmes plus complexes car ils supposaient la connaissance d'une symbolique. Les références au système de classement des lettres dit *abâjîd* y étaient constantes. Ces lettres non seulement correspondent à des chiffres, ce qui peut amener des spéculations arithmologiques, mais elles renvoient aussi à des éléments de la nature, ce qui détermine un équilibre interne selon la théorie de la balance. De plus, comme en magie grecque ou juive, les lettres sont transformées et deviennent souvent bouletées comme dans l'ancien glagolitique quand elles ne sont pas totalement transformées pour constituer des alphabets secrets, ce qui m'incitera plus tard à étudier en détail un de ces alphabets utilisé en magie marocaine. Cela n'est, après tout, qu'un problème de mathématique à résoudre. Mais il n'est pas toujours très simple d'en trouver la solution.

Il est arrivé que Boujemaâ Lakhdar m'ait interrogé sur l'arithmologie musulmane. Il était certes ancien élève de la Faculté des sciences de Rabat. Mais ce ne sont pas là des matières qu'on enseigne aujourd'hui. Il m'a ensuite fait parvenir les photos des meubles réalisés selon les indications que je lui avais données. Certes Boujemaâ Lakhdar avait interrogé des magiciens des Haha et des Chiadma mais ceux-ci avaient toujours refusé de répondre à ses questions sous le prétexte que, s'ils dévoilaient le secret de leur magie, il n'y aurait plus de magie. Et c'est aussi parce que les livres jaunes sont souvent obscurs qu'il me demandait parfois les résultats de mes recherches.

Je n'ai pas publié ces travaux, sauf très partiellement dans une petite note d'une revue savante où, en compagnie de Philippe Ariès et de quelques autres, nous répondions à une question posée par Serge Bonnet qui venait de trouver sur les murs de certaines églises des Ardennes des textes écrits curieusement en lettres bouletées (1). Sans doute n'est-il pas « sérieux » d'étudier la talismanique. Au Maroc, les livres jaunes appartiennent à la culture populaire que rejette le savoir « légitime ». En Europe, nous avons maintenant l'alibi de la nouvelle histoire qui se saisit de n'importe quel objet. Mais il n'y avait là de ma part que simple curiosité, une sérendipité, tout comme chez Doubtôt un désir de connaissance sur lequel on pourrait d'ailleurs s'interroger. Or une dizaine d'années plus tard, Boujemaâ Lakhdar me demandera que je lui fasse parvenir quelques-unes de mes notes pour préparer le texte qu'il publiera sur l'empire des signes dans le huitième tome du *Mémorial du Maroc* (2). Mais il n'en fera que très partiellement usage.

Je me souviens que la première photo que me fit parvenir Boujemaâ Lakhdar, quelques mois après notre rencontre, fut un tableau qui représentait un reptile attaqué par un circaète « Jean-le-Blanc » (voir reproduction hors-texte). Il me demanda ce que pouvait bien signifier son tableau réalisé en cuivre sur trois épaisseurs à partir du fond. Ceci m'incita à deux types d'étude, celle

(1) Jean-François CLÉMENT, Alphabets secrets arabes in *Le patois des Croix*, textes publiés par Serge Bonnet, Sainte Menchould, *Horizons d'Argonne*, n° 46, année 1983, p. 76-80.

(2) Boujemaâ LAKHDAR, L'empire des signes, in Larbi Essakali éd., *Le Mémorial du Maroc*, vol. 8, *Le Maroc éternel : un riche patrimoine*, Madrid et Rabat, Nord Organisation, 1985, p. 196-214.

qui pouvait porter sur l'histoire du thème dans la culture marocaine et ensuite son traitement particulier par Boujemaâ Lakhdar. Mon premier étonnement fut de trouver ce thème traité dès l'Antiquité puisque les fouilles de Volubilis nous ont donné un aigle qui tient dans ses serres un serpent bicéphale. Chez les romains, l'aigle symbolisait le soleil vainqueur des ténèbres. Or curieusement, chez Boujemaâ Lakhdar, cette symbolique solaire se retrouvait dans la manière par laquelle il avait traité le visage de son circaète devenu un immense disque solaire avec ses rayons au centre duquel il y avait un œil. Les Romains interprétaient également ce symbole comme la victoire de l'âme sur les passions, l'oiseau manifestant le passage vers l'empyrée (3).

On ne pouvait pas non plus ne pas faire le rapprochement avec les hiéroglyphes égyptiens. L'oiseau y est toujours dessiné le bec vers la droite. Le serpent existe aussi. Dans la peinture égyptienne ancienne, le serpent est toujours représenté par une sinusoïde analogue à celle qu'on trouve dans le tableau de Boujemaâ Lakhdar. Mais les Égyptiens anciens n'omettaient jamais de représenter la langue du serpent. L'œil était aussi dessiné, parfois seul parfois double, avec ce qui peut sembler une barbe dessinée à la verticale juste en-dessous de l'œil. Il peut même sembler que la filiation soit directe entre un tel œil de l'Égypte pharaonique et l'oiseau de Lakhdar.

Je ne connais pas de traitement plastique de ce symbole par la suite. Et c'est dommage car des représentations successives dans le temps nous donneraient des indications sur les diverses psychologies de la perception. Rien non plus du côté des contes bien qu'il y ait des femmes enceintes d'un serpent ou transformées en serpents. L'aigle aussi est un personnage commun mais je ne connais pas un seul conte où l'aigle s'attaque à un serpent ou est attaqué par lui, ni chez les berbérophones ni chez les arabophones. En revanche, ce thème est bien connu de la culture populaire où le circaète est toujours décrit par ses gros yeux jaunes. Mais les Marocains de la campagne perçoivent d'abord et avant tout son cri qui est de mauvais présage comme celui de la chouette d'où le nom, par antiphrase, de cet oiseau, *t'ir al-falâh*, l'oiseau de la félicité. Ce nom est plus précis que le terme générique qu'on emploie en arabe, *nasr*, ou en berbère, *igîder*. On dit que cet oiseau annonce les décès et, selon Monteil, dans les Tekna, la direction d'où vient le cri du circaète indique le sexe du mort. On le nomme aussi par sa propriété, *âkkâl al-âh'nâch*, le glouton dévoreur de serpents (4). En magie, les serres de cet oiseau étaient parfois utilisées directement sur le ventre de la femme enceinte ou nouées dans sa ceinture. Ces serres agissent contre le mauvais œil et elles interdisent donc l'avortement. On pense aussi que ces serres indiquent à l'enfant qu'il doit se cramponner à sa mère (5).

Or, qu'a voulu réaliser Boujemaâ Lakhdar ? Sa sculpture peut se lire selon une diagonale qui part en bas à droite pour aller vers le haut à gauche. Le regard peut donc aller d'un serpent qui semble flotter en l'air vers l'œil du circaète. Celui-ci est représenté par deux formes circulaires concentriques qui le

(3) Raymond THOUVENOT, *Volubilis*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 74.

(4) Vincent MONTEIL, *Contribution à l'étude de la Faune du Sahara occidental*, Paris, Larose, 1951, p. 111.

(5) Doctoresse LÉGEY, *Essai de Folklore marocain*, Paris, Paul Geuthner, 1926, p. 77.

protègent et au centre desquelles il y a un immense œil dont le symbole est évident. Qu'on pense en effet à l'œil géant, de couleur rouge ou orange, qu'on trouvait sur les burnous du haut-Atlas. En conséquence, le bec denticulé est fermé et même enveloppé par une aile de l'oiseau, ce qui le rend non fonctionnel. On sait par ailleurs que le bec d'oiseau, le plus souvent de corbeau, est aussi utilisé au Maroc comme talisman contre le mauvais œil. L'instrument d'agression est ici la serre dont on remarque les longs doigts par opposition aux serres à doigts courts des butéonidés. Si l'une des pattes de quatre doigts chacune est ouverte, l'autre est prête à saisir le serpent. On note que le corps de l'oiseau a pratiquement disparu. En revanche sous la tête-œil, une série de crins raides ne sont pas traités de la même manière que les plumes des ailes. Cela fait penser au gypaète barbu ou aux excroissances qu'on trouve derrière la tête du serpentaire d'Afrique noire.

Or, l'œil de l'oiseau ne regarde pas le serpent qui n'est donc pas l'ennemi. Il regarde celui qui contemple le tableau. On ne peut pas ne pas le voir, qu'on lise le tableau à la marocaine, en le balayant de droite à gauche, ou à la française en le regardant de gauche à droite et cela d'autant plus qu'il est le centre de la figure. L'oiseau emblématique, traité à la manière d'une figure hiératique, en dehors de tout souci de la perspective, est ainsi plus menacé que menaçant ; en d'autres termes, il ne menace pas fondamentalement le serpent, figure marginale et par son emplacement et par sa taille. Il menace d'abord et avant tout celui qui regarde le tableau, peut-être aussi celui qui l'interprète, le critique qui serait tenté de faire de l'hagiographie sans énoncer le rituel « *tbarak Allâh* » ! (6). L'image se met ainsi à distance du texte ou du jugement possibles. L'art se présente alors comme désireux d'être indemne de culture, du moins de culture savante, car il se veut par ailleurs l'héritier d'une autre culture.

Où alors, il me faut interpréter la demande de l'artiste comme un essai de double contrainte. A l'intellectuel, il était demandé de faire sens mais l'objet proposé à l'étude est justement un objet dont le sens est le refus du regard de l'autre dont le tableau se protège manifestement. Qu'est-ce que l'art dans ce cas sinon un système de relations piégées dans lequel le commentateur ne peut plus qu'être un « ambassadeur du monde muet » selon le mot de Ponge à moins qu'il cherche, comme j'ai tenté de le faire, à métacommuniquer. Car Boujemaâ Lakhdar pose clairement le problème de l'interface entre l'image et les discours possibles. Il y a deux regards qui se croisent, celui de l'oiseau-soleil-œil qui est sa créature, et mon regard dont il sait d'avance qu'il ne se contentera pas d'être un simple regard car l'émotion, la fascination viennent aussi d'une culture accumulée et celle-ci ne peut faire silence dans la tradition qui est la sienne et qui est une tradition du désir d'interpréter. L'un des regards scrute, il est aussi celui d'une personne qui peut avoir une mauvaise bouche et qui donc peut lancer son mauvais œil. Aussi la figure du tableau retourne le *bâs*, le mal, comme si le simple fait de regarder l'œuvre d'art était déjà en soi un mal.

(6) On sait que pour Michel Thévoz, les critiques d'art écrivent leurs monographies prosternés sur des prie-Dieu. En Occident, les biographies d'artistes ont pris la relève des vies de saints. Que dire si ces saints étaient des *Charqâwa* ?

Et cela pose une autre question car cet œil en face de moi, consciemment ou inconsciemment, ne me laisse pas indifférent. S'il me regarde si fixement, il me constitue en agresseur potentiel, en substitut métaphorique du serpent. Je conçois qu'une telle révélation peut saisir mon esprit. C'est en ce sens que l'art exerce une fascination, d'autant plus grande en l'occurrence que mes sentiments de culpabilité sont plus forts. Sinon je peux rester complètement indifférent à un tel tableau si j'ai réussi à ne plus me penser comme « coupable » de quoi que ce soit. En fonction de ma demande latente, le circaète peut devenir une méduse et il est tout à fait possible que le discours, psychologique ou philosophique, sur l'art que je peux être amené à produire en tant que critique ne soit, dans ce cas, que l'expression de mon propre malaise intérieur. Ma raison se mettrait à parler pour faire taire mon inconscient fasciné par un objet où il reconnaît, projetée hors de lui par le travail de l'artisan-artiste, la figure même de son intériorité invouable. Plus on écrit rationnellement sur l'art, moins on le vit, moins on l'éprouve. Plus on explicite ce qu'on croit connaître, et plus l'objet d'art demeure inconnu, ce qui peut parfois être préférable. Ou la science comme outil de neuroscience !

Mais le piège surgit aussitôt. Supposons que je ne veuille pas produire un discours légitimant un jugement esthétique quelconque et que je ne veuille que vivre mon émotion, que je ne fasse que manifester mon admiration. Aussitôt l'oiseau, métaphore de l'artiste, me renvoie cette admiration, lue comme une influence maligne comme si je ne pouvais pas non plus admirer sans agresser. Et l'œil de l'oiseau devient comme une amulette de Carthage ou aujourd'hui de *gnâwa* car il est entouré de quinze fèves, sans doute des cils, selon la formule de protection « cinq et quinze » ou « cinq et quinze entre nous », la bienséance voulant qu'on ne dise pas, dans ce cas, en dialectal marocain, quinze fèves, mais quatorze plus une (7). Cette amulette est proche de la figure de la rosette si utilisée par les orfèvres marocains. A Carthage J. Euting décrit des rosettes de protection avec seize pétales. Au Caire, Prisse d'Avennes en décrit avec huit pétales autour d'un œil situé au centre (8), symbole que Boujemaâ Lakhdar reprendra plus tard sur une petite table à tête de gazelle celle-ci regardant un œil au centre de la table entouré de huit secteurs d'un cercle.

D'où une première interprétation possible : Boujemaâ Lakhdar a réalisé ce tableau afin que son spectateur ait une impression de malaise puisqu'il est assimilé à un mal possible dont il faut se protéger. En tant que critique, je deviens le substitut d'un mauvais œil possible dont il faut éliminer l'influence néfaste. Je suis le *malocchio*. Lecture très égocentrique du tableau. Mais qui a une énergie funeste, moi qui contemple ou l'oiseau qui me regarde fixement ? Dans ce cas, comment puis-je moi, disperser cette énergie, à supposer que sa force ne vienne pas de moi-même ? Dans cette première lecture, l'agression apparente entre l'oiseau et le serpent qui se passe, en gros, dans un espace à deux dimensions, est remplacée par une autre agression qui se déroule entre

(7) Edward WESTERMARCK, *Survivances païennes dans la civilisation mahométane*, Paris, Payot, 1935, p. 40.

(8) Prisse d'AVENNES, *L'art arabe d'après les monuments du Kaire*, Paris, 1877, tome I, planches XLIV, LIV, etc.

l'oiseau et celui qui le contemple, c'est-à-dire dans la troisième dimension. Mais alors pourquoi serai-je devenu, dans mon nom, l'équivalent métonymique du *bâs*, du mal ?

Il y a une réponse et cette interprétation ne peut surgir qu'à l'intersection de deux codes culturels. Au Maroc en effet, l'on croit assez usuellement que l'admiration peut détruire l'objet admiré bien qu'il ne faille pas surestimer aujourd'hui l'importance d'une telle croyance (9). Parce que je pourrais dire du bien du tableau, pis, faire l'éloge du peintre, me voilà inconsciemment en train de lancer mon œil, ce qui pourrait empêcher l'oiseau de réaliser son dessein, dévorer le serpent. Le simple fait d'exprimer un désir, de manifester une préférence ou une envie, qui est le fondement de la société industrielle, va créer un cataclysme psychique, faire surgir le mal, ici perturber l'oiseau.

Cependant si en France, l'idée de *jettatura* est présente dans certains milieux bien circonscrits, cette croyance est marginale, ce qui ne veut pas dire qu'elle disparaîtra pour autant. Il est difficile en effet d'appartenir à une société de consommation, où la publicité développe sans cesse l'envie, et de croire en même temps que la cause majeure du mal soit justement cette envie ou le désir d'identification ou d'admiration. Il est bien évident que le mauvais œil n'apparaît que dans une structure extrapunitive de la personnalité où le mal n'est jamais en soi mais dans la personne d'autrui. Les psychiatres marocains savent bien que leurs malades préfèrent accuser les autres, à commencer par les *jnân* plutôt que de se remettre en cause eux-mêmes. Encore faudrait-il, pour cela, que ces malades soient des personnes bien individuées.

Toutefois, au lieu d'accuser le spectateur porteur d'un mal potentiel, le peintre aurait pu s'accuser lui-même. On sait que dans l'islam, il y a une tradition d'aniconisme relatif qui interdit, en principe, de figurer des êtres vivants mais ce principe est très souvent transgressé et c'est la transgression seule qui compte. Le coupable est donc le peintre d'où la deuxième interprétation de ce tableau. Car après tout, qui l'oiseau-amulette a-t-il regardé pour la première fois sinon l'artisan-artiste qui l'a créé ? L'œil a d'abord été contemplé par Boujemaâ Lakhdar lui-même. L'aller-retour entre son œil humain et cet œil de cuivre a d'abord été une transaction entre lui et lui-même. Le créateur du tableau se sentirait-il à ce point coupable, lui la première personne à contempler la forme qui s'ébauche, qu'il serait obligé de rendre visible le mal qui est en lui en disposant une amulette protectrice en face de son regard ?

Boccace nous raconte que le titan Epiméthée a, un jour, façonné une figure d'argile. Zeus pour le punir l'a transformé en singe. On sait aussi que Picasso dans la dernière période de sa vie, a réalisé des suites de lavis où il se peignait parfois volontairement sous la forme d'un singe (10). On serait donc en présence d'un artiste qui se penserait comme porteur du mal et qui se vivrait

(9) - Au nom de Dieu, le clément, le miséricordieux ! Dis : - je cherche protection auprès du Maître de l'aube naissante, contre les maux émanant des êtres qu'il a créés, contre les périls de la nuit qui s'épaissit, contre les maléfices de celles qui soufflent sur des nœuds, enfin contre la méchanceté de l'envieux quand il envie - (*Coran*, sourate CXIII).

(10) Ernst KRIS et OTTO KUIZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, préface d'E. H. Gombrich, trad. par Michele Hechter, Paris, Rivages, 204 p.

difficilement comme créateur de formes dans une tradition qui l'interdirait. On comprendrait alors l'œil comme résultant de la nécessité de protéger sa propre création contre son influence maligne, voire contre les pulsions de destruction dont l'artiste serait lui-même porteur, l'acte de créer et celui de détruire ayant des liens plus profonds qu'on ne peut le croire.

Cette deuxième interprétation peut poser trois problèmes. Le premier est que Boujemaâ Lakhdar n'est pas ici un créateur original de formes au point où il puisse se sentir véritablement coupable. Dans ce tableau, il reprend l'archétype du combat du circaète contre le serpent et il traite le symbole de l'œil. Il agit ici comme l'ont fait de très nombreux hommes au cours de l'histoire, aux fins de se protéger ou de protéger d'autres hommes contre l'œil menaçant les biens ou les personnes. Cette création contemporaine rentre donc comme un élément contemporain d'une longue série de créations marocaines, de chiffres cinq ou d'yeux, que des artisans anonymes, décorateurs de fusils, de tentes, brodeuses, tatoueurs, orfèvres, tisserands ou peintres ont produits au cours de l'histoire. L'artisan-artiste contemporain, et on pourrait dire la même chose de Saddik Seddiki, ne serait rien sans ce peuple de créateurs obscurs.

Deuxième problème : si ce tableau est une amulette protectrice, il s'agit d'une œuvre utilitaire, on ne peut donc pas parler d'œuvre d'art. Son réalisateur ne peut pas se sentir coupable puisqu'il n'est qu'un artisan réalisant un objet fonctionnel et non un artiste pouvant menacer Dieu.

Troisième problème : un artiste, du point de vue de la théologie musulmane, est-il vraiment coupable de quoi que ce soit ? On vient de rappeler en effet qu'il y a une tradition d'aniconisme relatif dans l'islam. Encore faut-il bien la comprendre sinon n'importe quel délire est possible comme on le constate souvent chez les théologiens néophytes. Du point de vue de l'intériorité, les images n'ont jamais été interdites à un musulman. Ce qui fait problème, c'est de croire que l'image a une réalité par elle-même, qu'elle pourrait éventuellement s'animer et donc que l'artiste pourrait être un co-créateur, placé sur le même plan que Dieu. Voilà d'où vient le mal qui se trouve en l'artiste ou en celui qui prend plaisir à la contemplation d'une œuvre plastique en rêvant que les personnages pourraient passer de leur statut de personnages à celui d'êtres réels.

Mais si l'image n'est que de l'imaginalité, si elle n'est qu'une manifestation de la Réalité ultime, c'est-à-dire une réalité non matérielle, si elle est perçue, non en tant que création d'un homme, mais en tant que forme faisant apparaître, de façon limitative, l'Être dépourvu de toute forme, alors l'image devient célébration et donc forme centrale du culte divin. Un musulman peut parfaitement vivre avec l'image et la plus « réaliste » qui soit, du moment qu'il a conscience de son irréalité et du fait que l'opérateur apparent, l'artiste, a moins d'importance que ce qui surgit par ce catalyseur et qu'on appelle à tort son « œuvre ». Toute l'illusion est alors dans le fait de signer sa « création » et ensuite de la vendre en faisant croire qu'on est personnellement propriétaire des formes que l'on a « créées », qu'on ait acquis cette capacité par son génie naturel ou par apprentissage donné par des maîtres. Pour un soufi tout art est sacré, même et surtout celui qui se pense comme profane et qui cède à l'illusion de la « création

personnelle ». Car, dans l'islam, le problème de la forme n'est pas dans son existence, mais dans la nature de la représentation qui l'accompagne.

Dans ce cas, le tableau signifierait que Boujemaâ Lakhdar ne serait pas un spirituel très avancé et donc que son islam serait encore vacillant puisqu'il aurait une perception négative de lui-même comme pouvant être la source d'un mal potentiel. En face de lui, la Loi, le reproche, l'œil qui manifesterait son remords. Et lui transgresserait la Loi, il aurait conscience d'une transgression, et vivrait dans l'univers de la culpabilité parce qu'il serait religieusement inculte. Et voilà pourquoi, dans cette deuxième interprétation, l'artiste menacerait sa propre création. Il serait un vandale en puissance qui se sentirait obligé de mettre une barrière, le talisman, à ses instincts. Car la création serait une souffrance et l'artiste peut regretter de n'être pas resté un artisan (11).

De nombreux créateurs dans l'histoire ont eu ce fantasme ou d'être eux-mêmes le mal ou de pouvoir être atteints par le mal venu du dehors, de leurs œuvres ou de leurs concurrents ou simplement d'admirateurs. Guido Reni a ainsi cru qu'on cherchait à ensorceler ses mains pour lui enlever sa créativité. Mastelletta interdisait aux lavandières de laver sa chemise pour éviter d'être atteint à distance par des femmes jalouses. Si on connaît la psychologie de certains créateurs, cette deuxième interprétation n'est donc pas complètement absurde.

Mais on peut maintenant esquisser une troisième interprétation. Certaines œuvres, plus que d'autres, peuvent attirer le vandalisme. Certaines images particulièrement peuvent susciter la violence sadique, qui peut être destructrice comme « restauratrice ». Certaines interprétations contemporaines de l'art prônent la destruction de l'œuvre, symbolique chez Marcel Duchamp ou réelle chez d'autres. Le désir de voir disparaître certaines scènes ou certaines représentations trop chargées d'émotion peut également s'analyser. Il suppose un regard pénétrant sur les ressorts secrets d'une œuvre.

Une première remarque, ce thème de l'animal, serpent mais aussi gazelle regardant un œil grand ouvert mais dirigé dans une autre direction que l'animal est un thème récurrent de l'œuvre de Boujemaâ Lakhdar. Dans ses premiers cuivres repoussés, les éléments qui formeront ensuite la scène future sont traités à part. Puis les parties s'imbriquent pour former un tout composé de l'animal fasciné, de l'œil et de l'absent que fixe l'œil. C'est cette scène que l'on

(11) Michel-Ange, cité par Rudolf et Margot WITTKOWER dans *Les Enfants de Saturne, se plaignait à soixante-sept ans* : « La peinture et la sculpture, le travail et le foie m'ont ruiné la vie ; et ça va de mal en pis. J'aurais mieux fait dans ma jeunesse de fabriquer des allumettes. Je ne souffrirais pas un tel tourment ». Mais ce problème ne peut être celui de Boujemaâ Lakhdar qui, devenu artiste-artisan, et donc poursuivant la tradition de la marqueterie d'Essaouira en cherchant à la renouveler, n'avait pas à choisir entre l'un ou l'autre. Ceci explique aussi, au passage, pourquoi il n'eut jamais à choisir des stratégies excentriques afin justement de n'être pas confondu avec les artisans, ce qui est par exemple un des problèmes majeurs de la femme peintre Chaibia. On peut trouver une explication à cela dans la remarque faite par Daniel J. Schroeter à propos de Mogador. Cette ville, disait-il, a la différence des villes - citadinisées - du Maroc, n'avait pas de groupe d'artisans suffisamment important pour que ceux-ci forment un groupe fortement individualisé (*in Merchants of Essaouira, Urban Society and imperialism in southwestern Morocco, 1844-1886*, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne et Sydney, Cambridge University Press, 1988, p. 70).

peut interroger. De qui ou de quoi cet œil négligeant la menace du reptile est-il la métaphore ?

Une deuxième remarque : cet œil est un œil humain et non un œil animal, ce qui peut mettre sur la piste. Troisième remarque : l'animal menacé est soit de très petite taille, filiforme, comme l'est le serpent à côté de l'oiseau imposant, ou bien il a des traits de visage jeune comme c'est le cas de la gazelle. On est en présence d'une relation entre un petit et un grand, un enfant et un adulte s'il s'agit d'êtres humains. Quatrième remarque : serpent, gazelle et œil, même s'ils paraissent ici s'opposer ou être indifférents les uns aux autres, ont dans la culture marocaine quelque chose de commun. Ce sont des symboles à la même fonctionnalité protectrice. On peut rappeler qu'il arrivait que le serpent soit considéré comme habité par un génie et donc tenu pour protecteur, certains allant même jusqu'à déposer de la nourriture devant son trou si celui-ci était proche d'une maison. Il arrive aussi que, dans certaines circonstances, le sens de ces trois réalités s'inverse et qu'on ait alors l'obligation de les détruire. On peut donc s'interroger sur la différenciation apparente. Regardés autrement, agresseur et agressé appartiennent au même ensemble indifférencié, comme si on était dans une phase antérieure à l'individuation. Cinquième remarque, l'oiseau et le serpent sont dans une relation de dévoreur à dévoré. Sixième remarque : un conte enfantin connu de beaucoup de petits marocains dit que le serpent connaît le secret de l'oiseau : il sait où celui-ci cache ses seins par lesquels il nourrit clandestinement ses enfants. En retour, l'oiseau sait où le serpent cache ses petits pieds. Mais les deux animaux ont fait le serment de ne jamais révéler ce secret à quiconque. C'est ce qui fonde l'interdépendance entre eux.

Tous ces indices permettent une nouvelle lecture de la scène. On serait en présence d'un adulte avec des seins cachés, donc d'une mère. En face d'elle, un enfant « aux petits pieds » eux aussi cachés. Entre eux un pacte d'interdépendance. Cela peut faire penser à la relation maternelle (12). En principe, la mère aime et protège ses enfants. Mais il peut arriver que ceux-ci se sentent délaissés, pour une raison ou pour une autre, ils n'ont pas été nourris quand ils le demandaient, un plus petit s'interpose et « prend » l'amour de la mère. Ils cherchent alors à mordre leur mère en particulier autour des seins, ce qui peut parfois motiver des sevrages urgents. Cette mère excédée, fatiguée, peut alors se métamorphoser en mauvaise mère, le plus souvent en 'Aïcha Kandicha, en mère dévoreuse de ses enfants. « Sois sage ou j'appelle 'Aïcha Kandicha » (13). Car, pour ne pas traumatiser l'enfant, pour ne pas détruire la dépendance si utile par la suite à la mère, celle-ci n'agresse pas directement. Elle fait intervenir un personnage imaginaire, un personnage absent, elle crée une troisième dimension en créant un être extérieur au couple mère-fils.

(12) Assia Akesbi MSEFFER, *Sevrages et interdépendance*, Casablanca, Éditions maghrébines, 1985, 333 p.

(13) M. DERNOUÏY et A. CHAOUITE éd., *Enfances maghrébines*, Casablanca, Afrique Orient, 1987, p. 49-50. Cf. aussi Hossain BENDAHMAN, *Personnalité maghrébine et fonction paternelle au Maghreb (Oedipe maghrébin)*, Paris, La pensée universelle, 1984, 333 p. et Mohamed JAMAÏ, *Structure familiale maghrébine et organisation de la personnalité*, Univ. de Bordeaux-II, 1981, 122 p.

La troisième interprétation, de type psychanalytique, devient ainsi possible. Mais il faut pour cela supposer que le tableau peut s'interpréter à partir de la culture marocaine, que le créateur connaît cette symbolique, et s'il la connaît, qu'il accepte de l'utiliser telle qu'elle est. Si ces hypothèses sont admises, on peut accepter la troisième lecture ici proposée. L'enfant est fasciné par sa mère et il la regarde dans les yeux, du moins tant qu'elle le nourrit au sein (14). Il peut l'agresser, mais cet enfant méchant n'est pas explicitement le fils, c'est une petite vipère. Sa métamorphose empêche de percevoir trop clairement un réel qui peut être douloureux. Comment puis-je, moi, attaquer ma mère ? Réciproquement la mère méchante n'est pas présentée sous les traits de la mère réelle. Là aussi, il y a métamorphose. Dans une autre de ses œuvres, Boujemaâ Lakhdar utilisera explicitement le thème d'*Aïcha Kandicha*. Il aurait pu aussi mettre en scène une quelconque ogresse. Ici la métamorphose produit un autre symbole qui à la fois cache et révèle, le circaète.

Boujemaâ Lakhdar utilisa aussi pour sa création le mythe des *Beni Kelbûn*. L'enfant mordeur et la mère dévorante sont ici transformés imaginairement en serpent et oiseau. Et ce couple mis sur le plan de l'imaginaire est en face d'une troisième dimension, hors de l'imaginaire, où nous nous trouvons tous, nous qui regardons cette scène. Cette dimension est celle de la « réalité ». Voir ravivé soudain un souvenir traumatisant de l'enfance, « j'ai cherché à mordre et j'ai failli être mordu sinon dévoré », peut donner envie d'être iconoclaste. On comprend pourquoi, en raison de sa charge affective, une telle image peut donner envie de la détruire. Il faut donc la protéger de nos mauvais souvenirs ou de nos désirs actuels, d'où l'œil qui se trouve en son centre.

Et cette image va d'autant plus loin qu'elle pose le problème de l'identité du garçon. Dans un de ses poèmes, Boujemaâ Lakhdar écrivait au mois de mai 1978 :

« Imagine un peu  
 La source de la vie  
 Qui s'étale en nappe  
 Où se reflète en pointillés  
 Ton corps au sexe castré  
 Je ne parle pas de ton vagin  
 Jadis plein de poésie  
 Décrivant l'histoire  
 D'une époque en fleurs  
 L'époque de la folie ».

Boujemaâ Lakhdar atténuera par la suite la charge dramatique de telles images lorsqu'il passera aux œuvres de sa maturité. Il n'y aura plus de serpent à côté de l'œil et celui-ci ne sera plus celui d'une 'Aïcha Kandicha, d'une *Umm çibyân*, une « mère des garçons », celle-ci venant sans qu'on l'appelle, mais on

(14) On sait que pour le psychiatre américain Spitz, c'est là la grande différence entre un enfant nourri au sein et un enfant nourri au biberon. Le premier regarde en permanence le visage maternel alors que le second ne réagit pas aussi fortement au corps maternel et son attention est moins dirigée vers sa mère.

verra désormais des formes plus pacifiques. Boujemaâ Lakhdar n'a rien dit, il a simplement produit une forme qui est un mythe muet et c'est à cette forme de rendre possible le dépassement du passé. Abdelkader Mana verra juste en remarquant que l'art était pour Boujemaâ Lakhdar « un rite du silence qui anime les nuits de pleine lune ». « Derrière chaque œuvre, disait Boujemaâ Lakhdar, il faut dire qu'il y a une longue histoire, l'histoire de mon discours mimé qui me dérange et celle d'un grand rêve qui n'a ni début ni fin. C'est donc l'histoire d'un thème que j'ai incrusté, peint, marqueté, brodé, sculpté,... chaque fois que je suis en transe ».

En ce sens cet art fait de tableaux-amulettes et de meubles fantômes, d'un immobilier mobile, n'est pas fait pour le musée, et le musée d'Essaouira a été conçu par lui comme bien autre chose qu'un musée. Cet art serait conçu pour permettre de vivre en acceptant l'idée que la bonne et la mauvaise mères ne forment qu'une seule et même personne, même si elles sont parfois dissociées en mère réelle et mère imaginaire. Au lieu d'une nativité ou d'une tendre maternité comme Latifa Toujani en a tant peintes avant de devenir ce qu'elle est aujourd'hui, au lieu d'une *pietà* ou une mère tient dans ses bras son fils mort, au lieu d'une *mater dolorosa*, on aurait ici l'affrontement d'un serpenteaire et d'un reptile, d'une mère ogresse et de son fils mordeur. Ce sont là deux réponses au problème du mal : le transfigurer en sérénité ou en harmonie et c'est aussi ce que feront Boujemaâ Lakhdar, Tayeb Seddiki ou d'autres lorsqu'ils créeront des calligraphies ou bien manifester le mal, le faire pour le défaire. Si l'art permet de projeter ses angoisses, c'est aussi qu'il permet cathartiquement la liberté.

Mais ces deux images de la mère recouvrent la même réalité plus ou moins présente selon les moments. Ne percevoir que l'une des deux images, c'est créer le mythe du paradis enfantin originel comme a tenté de le faire Radi (15). Ne voir que l'autre image c'est décrire une mère assassine. Le réel est complexe et il faut l'accepter et l'assumer comme tel si on veut rompre avec la dépendance et devenir autonome. Omar el Hachmaoui avait raison, le sens de la recherche plastique de Boujemaâ Lakhdar était bien de « mettre à nu nos fantômes et nos obsessions ». C'est bien le désir de retrouver une pureté et d'échapper à la culpabilité du plaisir solitaire. Ce thème est récurrent dans ses poèmes bien qu'il n'apparaisse jamais directement dans les créations plastiques. Est-il pour autant indifférent ?

Cette œuvre est donc transitionnelle dans tous les sens du terme. Elle montre une transition chez l'enfant marocain qui apprend à haïr celle qu'il aime, mais dans sa forme dédoublée, ce qui rendra l'amour pour la mère réelle indemne et donc durable. Au point où cela pourra même empêcher plus tard la création d'un couple solide avec l'épouse. Puis il faudra aller jusqu'au terme et accepter cette mère double comme une partie de soi. Un paysan de la région d'Essaouira disait qu'il y a trois sortes d'esprit, les masculins, les féminins et ceux qui ont la double identité et seuls ces derniers peuvent féconder les idées.

(15) A. RADI, Processus de socialisation de l'enfant marocain, Rabat, *Études philosophiques et littéraires*, n° 4, 1969, p. 37-49.

Mais ce tableau a bien plus été une transition dans l'œuvre de Boujemaâ Lakhdar car il n'en aura pas fini avec le symbole de l'œil, placé en position centrale dans beaucoup de ses œuvres ultérieures qui sont des apparences de meubles sans en avoir la réalité, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas la fonctionnalité des meubles mais un très grand nombre de fonctionnalités toutes symboliques. Au moment de sa mort, le 10 novembre 1989, Boujemaâ Lakhdar disait attendre un nouveau souffle après plus de trente ans de travail de ses mains « afin que les gazelles de sa pensée soient totalement libérées ». Il construisait enfin sa maison de ses propres mains avec plusieurs sculptures de plâtre colorées situées dans la pièce de méditation, cheval, gazelle encore et l'aigle au-dessus d'un *minbar* dans la cour semi-circulaire. A l'extérieur d'autres animaux dont un homme-dinosaure. C'est là que Boujemaâ Lakhdar m'attendait pour me recevoir lors de mon prochain voyage à Essaouira. C'est là qu'il voulait m'ouvrir la boîte à secrets, sa boîte de Pandore disait-il, qu'il avait créée dix ans plus tôt. Il avait alors cité un proverbe, « Si tu n'es pas content de ton tombeau, monte dessus ! »

Il voulait, me disait-il, avoir le temps d'être un peu fou pour dessiner des milliers d'yeux, pleins de larmes, pleins de rires, « pleins de rêves rêveurs » où on pourrait lire une trace, une trace s'y reflétant, « celle d'une création avortée ». Le symbole de la situation sans issue était pour Boujemaâ Lakhdar une tortue dans un œuf. Comment donc renaître ?

Rendre hommage à Boujemaâ Lakhdar c'est bien sûr donner son nom au musée qu'il a créé, assurer à sa veuve et à ses deux enfants un revenu permanent, classer la maison qu'il construisait. Mais le passé doit aussi être le garant de l'avenir. Que cela soit l'incitation pour d'autres créateurs de venir produire à Essaouira des objets non fonctionnels, explorant des voies intermédiaires qui ne soient ni l'artisanat, ni l'industrie, ni l'art. Rien n'oblige en effet la culture marocaine à évoluer dans le cadre d'une histoire de l'art pensée de manière occidentale ou hégélienne. D'autres voies sont possibles où la rupture avec l'artisanat ne serait pas une fatalité. Cela n'exclurait d'ailleurs pas la création d'objets utilitaires. Après tout, Boujemaâ Lakhdar a bien réalisé un paravent pour l'hôtel des Îles d'Essaouira. Les artisans qui n'ont plus guère que le tourisme comme marché sont condamnés. Mais ils peuvent trouver de nouveaux débouchés en innovant et en créant des objets qui ne soient pas la reprise de modèles fossilisés par les services de la conservation du patrimoine. Un marché local et un marché international existent. Que la vie revienne, souhaitait autrefois Georges Lapassade, comme du temps du maître al-Faydî et surtout du maître 'Umar Awlad al-'Ilj, que ce soit sous la forme d'un bestiaire fantastique ou autrement, mais qu'ensemble les hommes d'Essaouira profitent de la dynamique réamorçée pour redonner une identité forte à cette ville qui désormais aura des objets à vendre. Et qui ainsi pourra attendre l'universel. Car se laisser envahir par la culture des villes dominantes, c'est cela le régionalisme !

On a prétendu que cette ville manque de cohésion. Abdallah Majidi faisait récemment quelques remarques sur les raisons qui gênent le redécoupage économique d'Essaouira qui fut, toutes proportions gardées, la Casablanca du siècle dernier. Il y a des raisons imaginaires, le vent, le climat, le contact dans

le passé avec les étrangers, et il y a les raisons réelles, un arrière-pays assez pauvre, une élite originaire de la ville très faible sur place et peu influente, mal représentée dans la haute fonction publique et non représentée au gouvernement, élite en général peu entreprenante dans une ville à la croissance très limitée (1,2% annuellement de 1971 à 1982 pour 4% en moyenne dans les villes marocaines) mais qui dépasse maintenant 50 000 habitants (16). D'où l'absolue nécessité de renforcer l'identité culturelle de la ville, de donner aux habitants un sentiment de fierté qui est un préalable à tout développement. Car le développement de Safi au nord autour de l'industrie et d'Agadir au sud autour du tourisme marginalise la ville, et cela même si la nouvelle route côtière, la gare routière, la création de quatre nouveaux hôtels, le marché de gros, le port du Cap Sim et le chemin de fer désenclaveront cette ville. Il faut donc renforcer le prestige d'Abou al Barakat al Abdari, du poète Mohamed ben Seghir (17), de Boujemaâ Lakhdar pour ne rien dire des vivants, les frères Seddiki, le sculpteur Bou Mezzough, le peintre Hossein Miloudi, les spirituels Abdelghani Maghnia ou Abdelkader Mana (18). L'investissement culturel n'est pas inutile, et Tayeb Seddiki l'a souvent souligné en promouvant des festivals dans la ville. Ville visitée spontanément par de nombreux artistes, l'Art Ensemble of Chicago, le Living Theatre, les Rolling Stones, Jimmy Hendrix, Marlon Brando, Orson Welles, Bernard Blier, Lino Ventura, Belmondo. C'était les années-hippies, avant et après. Il faudrait maintenant faire le deuil de toute cette nostalgie. Car la vie est là dans sa profusion qu'a montrée en juillet 1989 l'exposition de soixante peintres d'Essaouira.

L'association culturelle d'Essaouira doit être le vecteur de nouveaux projets car elle regroupe des hommes motivés et compétents. Cet investissement doit se faire non seulement dans la commémoration ou la restauration du patrimoine qui intéresse actuellement l'homme d'affaires et député de la ville, Johanna Ohanna, ou le député Chaâbi des Chiadma, dans l'achèvement de la rénovation du musée, mais plus encore dans la production semi-industrielle d'objets analogues à ceux que produisait Boujemaâ Lakhdar.

J'avais déjà défendu cette idée dans mes lettres à Boujemaâ Lakhdar. Il m'avait dit qu'il était d'accord pour rendre plus intensive sa production. Il avait d'ailleurs créé un atelier où cinq jeunes compagnons débattaient et polissaient le bois avec lui. Il en avait parlé aux maîtres artisans qui en avaient été enthousiasmés. La rumeur avait couru les rues, les cafés, les lycées de la ville. Si une volonté se manifeste, il y a maintenant la possibilité de créer une école d'Essaouira, de lui donner un but et de prospecter les marchés possibles. L'aventure tentée ces dernières années par Omar Rahham, véritable person-

(16) Sur l'élite d'Essaouira et son caractère très récent dû à l'exode des juifs de la ville, Thomas KERLIN PARK, *Administration and the Economy : Morocco 1880 to 1980, The Case of Essaouira*, Thesis, University of Wisconsin-Madison, 1983, p. 471-529.

(17) Boujemaâ LAKHDAR lui a consacré un article, *Le malhoun à Essaouira*, Paris, *Transit*, Service de la Recherche de l'Université de Paris VIII, 1982, n° 2, sans pagination.

(18) Il est l'auteur d'un livre d'une très grande humanité, *Les Regraga, la fiancée de l'eau et les gens de la caverne*, Casablanca, Eddif, 1988, 292 p. Il n'y a pas de rapport entre cette *tislit aman*, cette fiancée de l'eau, et celle de Tahar ben Jelloun, *La fiancée de l'eau*, Coopérative d'Éditions du Paradou, Actes Sud, 1984, 76 p.

nage de saga sourire, peut demain recommencer dans ce secteur nouveau à l'intersection de l'industrie et de l'artisanat. Pourquoi ne pas installer ce projet dans la maison inachevée de Boujemaâ Lakhdar ?

Maintenant une quatrième interprétation est possible. Si l'aigle est dans la littérature populaire marocaine un médiateur entre la terre-mère et le septième ciel, la jument céleste du pauvre, il est aussi l'animal qui est au service du pouvoir et qui exécute ses basses œuvres. Par exemple, la légende dit de Lalla Itto, la sainte du Gharb, fille du caïd 'Ali û Barka al-Immûri, qu'elle a été tuée par deux aigles vers 1725, sur l'ordre de son époux 'Ali Amh'âûch parce qu'elle lui avait désobéi. L'aigle est ici identifié au pouvoir parce qu'il est carnassier, et exercer le pouvoir, dans l'esprit des Marocains, consiste à manger les plus petits, ceux qui sont dominés. En dialectal, le verbe manger est explicitement utilisé comme synonyme de dominer. Le *Makhzen* est l'institution qui « mange » les tribus, les caïds « mangent » leurs contribuables, et chacun « mange » son ennemi, au sens propre du terme jadis, car vaincre signifiait avoir du butin et donc faire bombance pendant quelques jours. Manger a aussi en dialectal un sens secondaire qui est « jeter un mauvais sort ».

Le serpent est d'abord ce qui vient du trou qui pénètre dans la terre-mère. A Volubilis il était même le symbole des ancêtres venant parfois visiter l'autel des Dieux domestiques. C'est pourquoi les oniromanciens marocains font du serpent un symbole de bonheur. Rêver d'un serpent, avec la symbolique liée à la régression qui accompagne ce thème, est donc toujours bénéfique. Cela dit, le serpent, c'est aussi un œil fixe, une haleine mortelle, l'habitation possible d'un *jinn*, l'animal par qui la mort peut venir. Il faut donc s'en protéger. Ainsi Spillmann a-t-il vu un jour un paysan couvrir les bouches des vipères laissées vivantes et Lemprière a vu dans l'Atlas, il y a deux siècles, des hommes, surmontant leur répulsion, avaler vivants des serpents en commençant par la queue.

Selon la quatrième interprétation proposée donc, le tableau de Boujemaâ Lakhdar peut être la symbolisation des rapports du pouvoir, entre un grand qui va manger et un petit, désireux lui aussi de manger, mais qui va être mangé. Le pouvoir tente alors de fasciner tous ceux qui pourraient s'interposer et l'empêcher de saisir les plus faibles pour les digérer ensuite tranquillement. Qu'on pense à toutes les obstructions mises par les agents du *Makhzen* au XIX<sup>e</sup> siècle à l'encontre des observateurs européens ; par la cérémonie du thé, par le don alimentaire, il fallait d'abord neutraliser ces intrus qui gênent les pratiques du pouvoir conçues comme une digestion.

Qu'on pense au souvenir laissé par le caïd Amflûs du début de ce siècle au sud d'Essaouira. Voilà l'aigle prêt à dévorer les caravanes venues de la ville et gêné dans son activité de prédation par le *Makhzen*. Mais le *Makhzen*, lui aussi dévoreur, sera à son tour gêné par les regards étrangers. Tous ces témoins empêchent la digestion paisible mais au nom de quels principes, car si le serpent le pouvait, il mordrait et dévorerait lui-même, devenant comme chez les anciens indiens d'Amérique un serpent à plumes. Il serait alors l'oiseau mordeur. Le sadisme oral, notion antithétique du sadisme anal de la psychanalyse européenne, est partagé comme une valeur évidente par tous les acteurs.

C'est l'inverse qui serait scandaleux comme le dit un proverbe marocain : « Je te donne une bouchée et tu me diriges un bâton dans les yeux ».

Le tableau signifierait donc qu'on ne peut jamais dominer en paix, car le fait de manger plus petit que soi suscite toujours l'envie d'un autre, s'il s'agit d'un plus gros mangeur, ou la réprobation d'un étranger qui ne veut plus vivre la politique comme la réalisation indirecte d'une dévoration, qu'on pense alors aux Européens ou à Amnesty International. On est donc toujours gêné lorsqu'on domine, comme si le plaisir de la dévoration solitaire nous rendait coupable dans une société aux ressources limitées qu'il faudrait en principe partager. Or, il y avait souvent la règle d'un rééquilibrage annuel des parcelles et des ressources en eau dans les anciennes tribus marocaines. Il y avait aussi les séquestres *post-mortem* des caïds défunts qui avaient trop « mangé » de leur vivant. Aujourd'hui on trouve des demandes de rééquilibrage grâce aux procès pour corruption. Dans tous ces cas, celui qui s'apprête à manger ou qui mange de trop est menacé.

Le sens du tableau est très clair. Il rappelle une norme de justice sociale qui est autant nécessaire que sa transgression. Car comment survivre dans une société peu développée économiquement si on ne dispose pas d'une utopie personnelle, l'enrichissement particulier par la dévoration des autres, aujourd'hui par le gain au P.M.U. ou au loto. Pour cela, il faut bien s'accommoder des règles rigides de l'islam sur les jeux de hasard, comme jadis on énonçait simultanément une morale tribale égalitariste qui n'interdisait nullement, bien au contraire, des pratiques inégalitaires où les gloutons coexistaient avec les êtres affamés. Comment vaincre la peur quand ceux qui sont chargés de la supprimer vous font peur ? Dans une société patrimoniale, ce n'est pas la loi qui domine, mais l'appétit du plus fort.

Dans ce cas, le tableau a un sens politique contestataire et là aussi, il est préférable de s'exprimer en image et pas trop crûment avec des mots. Les gouvernants sont ceux qui coupent d'un coup de patte les têtes des gouvernés. Ils sont insatiables. Comme le dit le proverbe marocain, « Les sécheresses surviennent de temps en temps, les sauterelles assez souvent, les pachas toujours ». Où chercher dans ce cas des garanties sinon ailleurs dans une troisième dimension ? Car il n'y a que trois manières de modérer les appétits boulimiques des monstres mangeurs. On peut les menacer dans l'espace intérieur par d'autres monstres mangeurs. On peut aussi le faire à partir de l'espace extérieur, en leur rappelant la venue prochaine du messie ou plus lointainement le jugement dernier, donc par un discours théologique. Enfin on peut faire appel à la conscience humanitaire internationale. Reste aussi la fuite, symbolique ou réelle.

Faut-il maintenant choisir entre les quatre interprétations proposées de ce qui a sans doute été un des archétypes centraux de l'œuvre de Boujemaâ Lakhdar ? Bien sûr que non. On pourrait en effet voir évoluer cet archétype d'une « table » à l'autre, le serpent devenant gazelle, celle-ci éclatant parfois, dans le cas des tables tripodes en trois gazelles. La gazelle est toujours tournée vers le centre puis peu à peu elle s'en détournera. Parfois elle éclatera en une dualité, tortue dans un œuf, ou en une trinité serpent-lézard-gazelle. L'oiseau

deviendra œil, scorpion, main, main sur fond de calligraphie, œil dans une main, main écrite ou parfois jeu d'échecs ou « arche de la magie ». L'œil a aussi pu devenir spirale entourée d'animaux, toujours situé dans une forme close, cercle, ovale, carré. Puis l'œil sortira de la figure centrale. Il arrivera que sur l'arche de la magie, l'œil soit sur la boîte des pions du jeu d'échecs. Lorsqu'on ouvre la boîte, pour la première fois, l'œil regarde la gazelle. Mais la boîte fermée, l'œil reprend sa fonction habituelle qui est de regarder à la verticale dans le vide vers un troisième pôle. Dans une de ses dernières œuvres, préparée pour l'exposition de Paris, l'œil est devenu enfin explicitement une femme qui commence à tourner le dos à la gazelle qui la regarde en s'éloignant et en sortant d'un cercle d'où surgissent deux drapeaux de confrérie. Mais à la verticale au-dessus de la scène, il y a un autre œil qui lui aussi se dédouble sous un ruban entouré de cauris et de deux gazelles stylisées symétriques, déjà présentes dans les toutes premières œuvres de cuivre repoussé.

Les historiens d'art privilégient toujours les documents qui favorisent leurs thèses. Par exemple, je n'ai ici jamais réfléchi sur les couleurs ou sur les matériaux, bois de thuya, d'acajou, d'ébène, de citronnier, de saule ou de cèdre, cuir, cuivre rouge, argent, émail, nacre, henné et peinture que Boujemaâ Lakhdar utilisait préférentiellement. Et je connais bien d'autres interprétations de l'œuvre de Boujemaâ Lakhdar, à commencer par celle qui fut un jour donnée par la petite fille d'Eddnadni. Celle-ci en voyant les animaux créés par Boujemaâ Lakhdar dit spontanément qu'ils étaient la liberté. Cela avait grandement étonné Boujemaâ Lakhdar car il ne comprenait pas comment on pouvait résoudre « cette équation bizarre, créer et vivre librement ». Même les fous de la ville sont venus en 1978 visiter l'exposition de Boujemaâ Lakhdar à Essaouira et chacun a donné son interprétation de son œuvre. A la suite de cela, Boujemaâ Lakhdar a voulu présenter ses travaux à des paysans pour disposer d'autres discours encore. Tous ensemble, nous avons commencé à construire les sens de cette œuvre, avec nos paroles délirantes ou rationnelles. C'est ce dialogue ininterrompu qui construit une œuvre, qui la fait vivre. Il serait donc bien téméraire de croire que le sens serait maintenant achevé et clos.

On aurait pu aussi réfléchir sur le temps de la création. Boujemaâ Lakhdar s'arrêtait de créer tous les ans durant le mois de *'achûra* ; car durant ce mois, son expérience personnelle lui avait montré que rien ne marchait et qu'on ne pouvait ni écrire ni peindre. Pourquoi ? Autre piste, son goût pour les proverbes. Il en avait recueilli plus de 900 à Essaouira et il les a souvent utilisés comme base de ses créations plastiques. Autre interrogation : qui furent ses acheteurs ? Institutions de l'État, intellectuels, comme Ahmed Boukous d'Agadir qui achète en avril 1978 un tableau de cuivre : « Cheval se cabrant devant un diable », etc. ? Quelles furent ses relations avec les confréries, *Gnâwa 'Aisâwa* ou *H'amâdcha* ou les familles religieuses comme les *Ragrâga* ?

Une autre direction de la recherche me paraît maintenant très importante. La création contemporaine de Boujemaâ Lakhdar nous permet de réévaluer la créativité ou l'esprit d'invention des maîtres artisans qui ont créé la marqueterie au siècle dernier à Essaouira et qui ont réalisé les premiers meubles. Je pense en particulier au maître 'Umar Awlad al-Ilj. Comme Boujemaâ Lakhdar, ce maître s'est séparé du groupe de ses collègues pour créer

quelque chose de nouveau, à la fois dans les formes et dans les matériaux puisqu'il a été le premier à utiliser le bois d'arar. On peut supposer que la présence étrangère à Essaouira a été une des causes de la réalisation d'armoires incrustées de nacre et de fils d'argent, ce meuble étant lui-même une nouveauté destinée à supplanter le coffre. Il est vrai que 'Umar Awlad al-'Ilj fit aussi de superbes coffres incrustés de nacre, d'or et d'ivoire avec des arabesques en bois de citronnier. Ses tables sont, pour leur part, incrustées de bois de citronnier et d'ébène. Il utilisa aussi l'acajou et le noyer, mêlant les matériaux locaux à ceux que le commerce amenait dans la ville ou que lui signalaient les commerçants les plus dynamiques. 'Umar wuld al-'Ilj eut des clients chez les Umanâ' de Tétouan qui lui firent parvenir le bois d'arar de Salé. Puis il eut de nombreux clients européens, surtout après la Foire de Casablanca de 1915 où le capitaine Deshayes assura sa promotion.

D'autres maîtres artisans ont également été novateurs, Sellam al-'Ilj, les deux frères 'Allâl et 'Abd al-Qâdir wuld Ah'mad û Ah'mad, 'Abd Allâh al-Saqqât', Abû Bakr 'Abd al-Wafî et Jilâli wuld al-'Ilj, fournisseur de plusieurs sultans et qui créa le groupe des spécialistes de marqueterie des palais royaux, dont Jilâli al Bâz et Muh'ammad Kezzâbnî. Les archives gardent souvent des photographies des œuvres de ces hommes. Il est temps maintenant que quelqu'un écrive l'histoire détaillée de cet artisanat en utilisant toutes les sources possibles et commence aussi une réflexion à la fois sociologique et esthétique sur ce groupe de créateurs. Les statistiques nous indiquent déjà que si le groupe de spécialistes de marqueterie s'est fortement accru dans la décennie 1920, la crise de 1930 va faire sentir ses effets en 1934 et surtout en 1940. Les revenus vont baisser très vite et les mentalités changeront. Les apprentis désormais se lancent dans cette activité de précision et de goût sans motivation, essentiellement pour trouver un dérivatif au chômage et ils abandonnent d'autant plus vite qu'ils ont été scolarisés. On est loin de l'aristocratie artisanale du début du siècle. Il y eut même une stagnation car le travail sur la loupe du bois d'arar, introduit par un Français en 1924, n'a pas été suivi d'innovations majeures.

Au moins, la marqueterie a continué à vivre alors que d'autres artisanats, comme le tapis ou la maroquinerie, ont totalement disparu de la ville. Boujemaâ Lakhdar si on le replace dans cette longue durée, est celui qui a redonné un souffle nouveau à cette activité. Encore faudrait-il maintenant étudier de très près cette longue durée.

Il est parfois préférable de ne pas trop parler, non parce qu'on se dévoile personnellement, mais parce qu'on peut détruire chez d'autres le bonheur d'une fusion avec l'image maternelle en suggérant que cette mère merveilleuse, c'est aussi 'Aïcha Kandîcha ou le circaète dévorant ou dans certains contes maghrébins, la reine jalouse. Par ailleurs, on peut rendre trop claire l'identité entre le dominé et le dominant qui sont deux êtres cherchant à mordre. A ceux qui le veulent de faire ces analyses, s'ils ont envie de comprendre pourquoi l'art peut avoir de l'impact car il se réfère à des situations vécues dans un milieu familial ou politique où abondent les figures d'êtres mordeurs. En imaginant des images, Boujemaâ Lakhdar passe de l'imaginaire au réel et chez lui l'image est faite pour détruire l'imaginaire. «Je veux toujours rester étonné, disait-il... car chaque fois que je termine quelque chose, j'ai l'impression d'avoir arraché un

secret à la nature». Ici, il y a la séquence préhension-morsure-dévoration. En l'analysant, on perd peut-être ses rêves protecteurs, on se libère de la conjuration des mythes, mais on s'éveille à autre chose. Quelle plus belle forme d'altruisme que d'accepter la souffrance, la sienne ou celle des autres ! Et sans doute est-ce cela la définition d'un art populaire ? « Nous avons l'art, disait Nietzsche, pour ne pas mourir de la vérité ».