

Moenia, 20 (2014), 193-208.
ISSN: 1137-2346.

Splendeur du monde et calvaire de l'homme Peinture marocaine et iconographie chrétienne

Youssef WAHBOUN
Universidad Ibn Tofail - Kenitra

RESUME: Étude de l'impact de l'iconographie chrétienne chez les peintres marocains contemporains.
MOTS CLE: Iconographie chrétienne, art contemporain marocain.

ABSTRACT: This is a study of the impact of Christian iconography on contemporary Moroccan painters.

KEYWORDS: Christian Iconography, Contemporary Moroccan Art.

INTRODUCTION

En avril et mai 2005, à la Galerie Bab Rouah de Rabat, Bouchta El Hayani (né en 1951) expose une série de tableaux dont un nombre important de scènes du péché originel et de crucifixions. Quatre ans plus tard, Abderrahim Yamou (né en 1959) montre à la galerie l'Atelier 21 de Casablanca des toiles presque entièrement consacrées à Eve. Ce n'est pas pour la première fois que l'iconographie chrétienne inspire les peintres marocains. En 1963, Jilali Gharbaoui (1930-1971) fait un séjour au monastère de Tioumliline où il réalise des crucifixions, les seuls tableaux figuratifs que l'artiste exécute depuis que sa peinture s'est orientée vers l'abstraction. On y reconnaît en toute évidence la figure de l'homme écartelé, mais la facture est adaptée à la dynamique de la composition abstraite (figure 1). De larges aplats sont disposés sur une surface polychrome où, peinte en blanc, se détache la silhouette du Christ, rendue à la fois plus éclatante et autonome par l'épais trait noir qui la cerne. Gharbaoui ne manque pas d'entourer le corps de ces deux cercles qui reviennent très souvent dans sa production des années 60, deux grands cercles qui se dédoublent et qui dominent la toile comme des yeux écarquillés devant le spectateur. L'une des toiles de l'époque est d'ailleurs intitulée *les Yeux de l'Orient*.

Recibido: 19-6-2014. Aceptado: 27-11-2014.



Fig. 1. Gharbaoui, Sans titre

L'impact de l'iconographie chrétienne imprègne plus discrètement les toiles de Mohamed Drissi (1946-2003), artiste profondément nourri des images de la peinture occidentale. Pendant les années 90, le peintre représente souvent un intérieur où, entouré d'une foule de personnages des deux sexes, un homme nu est allongé au centre de la composition. La scène rappelle souvent les scénographies adoptées dans les représentations du thème chrétien de la piété. Yvon Le Bras remarque que, dans *l'Autoportrait à la palette et au chat*, l'un des derniers tableaux du peintre, « le corps agonisant possède une attitude semblable à celle des déplorations du XVI^{ème} et VII^{ème} siècle »¹ (figure 2). Pouvant être regardée aussi comme la représentation d'« un convive épuisé jusqu'à l'écoeurement par une nuit orgiaque »², peuplée de nudités entourant l'artiste au sexe exhibé, la toile serait l'incarnation de cette imbrication du sacré et du profane qui hante la peinture de l'artiste.

¹ « L'autoportrait à la palette et au chat : une œuvre testamentaire », dans *Hommage à Mohamed Drissi*, catalogue de l'exposition éponyme. Tanger : Galerie Delacroix, mai 2003, 60.

² *Ibid.*

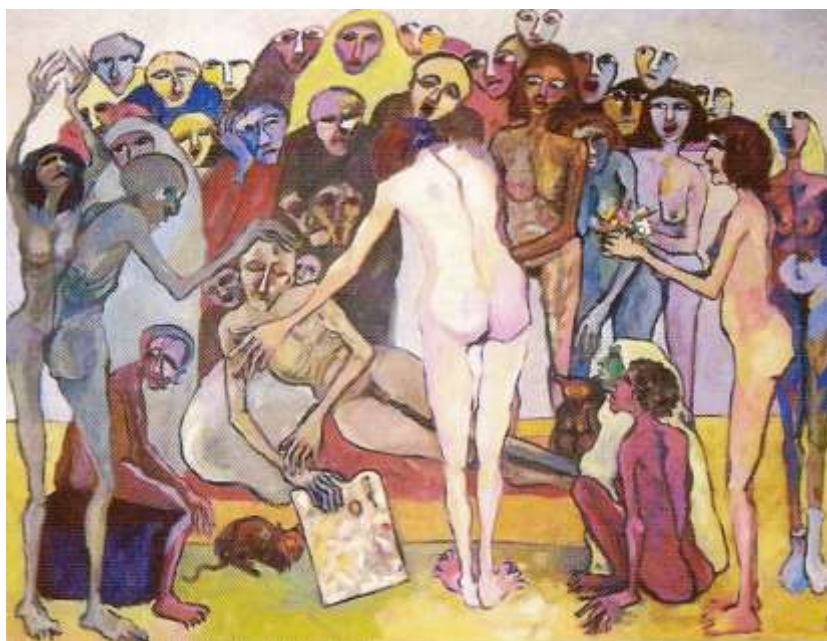


Fig. 2. Drissi, *Autoportrait à la palette et au chat*

Contrairement aux toiles de Drissi qui gomment toute filiation avec la référence en réduisant le sujet chrétien à un prétexte visuel, la peinture d'El Hayani et de Yamou donne à voir des Eve, des Adam et des Christ nommés comme tels par les artistes eux-mêmes. Cet intérêt pour les sujets de la peinture religieuse occidentale est d'autant plus signifiant que l'introduction du référent chrétien correspond à un nouvel élan dans la carrière des deux peintres. Pendant plus de trois décennies (70-90), El Hayani compte parmi les artistes abstraits marocains les plus connus et les plus actifs. L'année 1998, où il séjourne à la Cité des Arts de Paris, marque son retour vers la figuration. Les toiles représentant Eve, Adam et le Christ font partie de la première grande exposition organisée depuis. Quant à Abderrahim Yamou, il est, depuis sa première exposition individuelle, en 1990, l'auteur d'une peinture presque exclusivement dédiée au thème floral, investi jusqu'à l'obsession dans une recherche sur le genre du paysage. C'est dans les tableaux montrant Eve, exposés en 2009, que le corps s'introduit pour la première fois dans sa peinture. Donnant l'occasion, dans le travail des deux artistes, à la représentation de nus féminins et masculins, des thèmes de la peinture chrétienne sont transformés en d'autres possibilités de sens. Plusieurs procédés esthétiques sont mis à profit pour insuffler à des sujets universels un nouveau pouvoir de transcendance. Alors que, dans les toiles d'El Hayani, les personnages bibliques semblent déroulés dans le néant comme une interrogation sur le mal et la violence qui s'emparent de l'homme contemporain, les tableaux de Yamou représentent une Eve scintillante qui traverse l'univers comme un hymne à la beauté du monde.

1. JARDINS ETOILES : ABDERRAHIM YAMOU

Les titres que Yamou donne à ses toiles ne laissent aucun doute sur l'identité de la femme évoluant dans ses compositions, « Eva » (figure 3). Le lieu qui l'abrite n'est pas anonyme non plus, « l'Eden », où s'érige « l'Arbre premier ». Vraisemblablement, à l'instar d'un Maurice Denis, Yamou a recours à la scène du péché originel parce qu'elle lui donne d'abord l'occasion de pratiquer son genre de prédilection, le paysage. Mais, le personnage et l'espace étant identifiés, les tableaux s'investissent d'une signification à la fois référentielle et esthétique et exigent d'être regardés comme le prolongement de l'histoire de la peinture consacrée à la scène du péché originel. Avec cette différence que l'Eve qu'ils représentent ne doit rien à la première femme, pécheresse et tentatrice.



Fig. 3. Yamou, *Eva*

Nudité et Arcadie

Dans les toiles de Yamou, la primauté de l'espace correspond à une primauté temporelle. Les tableaux baignent dans une lumière indéfinie qui évoque l'aube, une aube surgissant de la nuit. A travers l'histoire de la peinture, comme le montrent les diptyques consacrés au sujet par Lucas Cranach (figure 4) et Albert Dürer, plusieurs transpositions du thème donnent à voir Adam et Eve se détachant d'un noir total, entourés d'animaux et d'un serpent qui présage le drame qui se prépare. L'espace que peint Yamou non seulement recèle une pluie de lumière qui contamine le corps d'Eve, mais se dépouille des attributs de la faute originelle. Eve n'en garde que la pomme qui, tache blanche parmi les taches de lumière qui jonchent le paysage, est démythifiée, dépossédée de son statut d'instrument de la chute et de la honte (figure 5). A l'Eve pécheresse, Yamou oppose une « Eva » étoilée, évoluant dans un espace d'une splendeur féerique. Les toiles happent le regard par cet éclat ir-

réel qui se dégage du paysage comme de la nudité de la femme. Considérées en regard de l'histoire du nu en peinture, elles constituent un contraste frappant avec des tableaux comme *la Mort de Bara* de David, *Sorrow* de Van Gogh ou *Femme allongée dans un paysage* de Drissi, représentant un nu féminin dans un espace aride et menaçant où le corps féminin est esseulé comme un cadavre abandonné. Yamou peint une femme en parfaite osmose avec le paysage. Il retrouve ainsi un thème connu dans l'histoire de la peinture, celui de l'harmonie voluptueuse entre le nu féminin et le paysage arcadien qui l'entoure, illustré notamment par le motif impressionniste et matissien des baigneuses. Le paysage est conçu comme autant un lieu d'évasion qu'un réceptacle idéal pour l'épanouissement de la beauté féminine. Dans les compositions de Yamou, l'exécution picturale semble même insister sur cet effet de miroir entre la femme et l'espace. La chair d'Eve est rendue non seulement dans la même couleur, mais aussi selon la même technique que les fruits et les feuillages. Des taches superposées les unes aux autres transforment le corps comme le paysage en des surfaces rutilantes, qui semblent faites de coton prêt à s'effriter ou de neige prête à s'évaporer. Comme l'auteur de *Luxe, calme et volupté*, du *Bonheur de vivre* ou de *la Musique*, Yamou inscrit sa représentation du nu dans cet accord dionysiaque entre la nudité du corps et la splendeur du monde.



Fig. 4. Cranach, *Adam et Eve*



Fig. 5. Yamou, *Une Femme tentée*

Extase et parodie

Dans les représentations de la nudité en harmonie avec le paysage, de Renoir à Matisse, en passant par Cézanne, le corps est presque toujours en mouvement, exécutant des gestes qui expriment une soif de liberté et un bien-être sur lequel le temps n'a pas prise. Ces gestes confèrent à la nudité une impression de lévitation et de soulèvement qui, selon Kenneth Clark, constitue l'essence du nu extatique :

« Dans le nu exprimant l'extase, écrit-il, le corps est possédé par une force irrationnelle ; aussi il ne se dirige plus d'un point à un autre par la voie la plus courte et la plus rationnelle, mais il se contorsionne et bondit comme pour s'efforcer d'échapper aux lois immuables de la pesanteur. Les nus extatiques sont instables par essence »³.

La femme représentée par Yamou peut parfaitement être admirée à la lumière de cette définition. Dans toutes les toiles de la série, le corps n'est jamais stable, « les pieds sur terre », mais esquisse une marche en avant, les bras séparés du torse dans une sorte de contorsion évoquant la danse (figure 6). Dans l'un des tableaux, intitulé *Parmi les étoiles* (figure 7), Eve, comme un sprinter qui vient de prendre le départ, semble même avoir entamé une course au-dessus de l'univers. Cette course aérienne est également la marque du nu extatique, toujours miné par l'urgence de « flotter dans une vie nouvelle »⁴.

³ *Le Nu*. Hachette, Pluriel, 1999, t. 2, 86.

⁴ *Op. cit.*, 103.



Fig. 6. Yamou, *Eva Blanche*



Fig. 7. Yamou, *Parmi les étoiles*

L'enthousiasme et l'appétit de vivre que suggère Eve ne s'expriment pas sans allusion parodique aux représentations classiques du thème de l'Expulsion. Dans des peintures comme *Adam et Eve chassés du Paradis* de Masaccio (figure 8) ou de Michel Ange, un ange, le visage hostile et le geste violent, indique, de son index ou au moyen d'une épée, la

Youssef Wahboun

sortie du Paradis, la voie vers la douleur et le remords d'ici-bas. Dans un tableau de Yamou, intitulé *Vers la gauche* (figure 9), c'est Eve elle-même qui, isolée à l'extrémité gauche de la composition, prend la place de l'ange pour dévier l'objectif de ce geste injonctif, proposer une autre destination à l'humanité déçue. La posture aussi sensuelle que chancelante, Eva, de son bras déployé, semble ouvrir le bal de la vie, inviter à la lumière éternelle.



Fig. 8. Masaccio, *Adam et Eve chassés du Paradis*



Fig. 9. Yamou, *Vers la gauche*

Ce symbolisme épicurien n'est pas de mise dans les toiles de Bouchta El Hayani. Dans de grandes compositions au fond extrêmement dépouillé, Adam, Eve ainsi que le Christ s'érigent comme la représentation allégorique de cette volonté de puissance et cette soif de destruction qui dominent l'homme du 21^{ème} siècle.

2. ENFER CONTEMPORAIN : BOUCHTA EL HAYANI

A partir de 1998, le corps réapparaît, de manière intermittente, dans la peinture d'El Hayani, jusqu'alors vouée à l'abstraction. Il faut attendre que deux tristes événements sociopolitiques le décident à adopter la figuration comme un moyen d'expression constant : l'invasion de l'Irak par les forces américaines en 2003 et, la même année, les attentats terroristes perpétrés à Casablanca le 16 mai. Depuis, sa peinture est obsédée par la représentation d'un homme immobile, souvent solitaire, qui, par sa présence à la fois constante et énigmatique, se prête à une interprétation poétique, philosophique. Souvent de profil, l'homme nu se dresse au centre de la toile comme un questionnement lancinant sur le présent désastreux et le devenir incertain de l'homme. Dans certains tableaux, mettant en scène aussi la femme ainsi que les attributs de la faute originelle, cet homme incarne un personnage identifiable, Adam (figure 10).



Fig. 10. El Hayani, *Sans titre*

Face-à-face rompus

L'état de catastrophe où s'enlise le monde suggère à El Hayani le souvenir du premier homme⁵. Pour donner à voir l'horreur qui frappe l'humanité en ce début de millénaire, le peintre met à profit cette signification symbolique universellement attribué à Adam : premier dans la faute, il est aussi l'incarnation de la perversion de l'esprit et de l'usage absurde de la liberté. Mais l'Adam que peint El Hayani ne serait pas identifiable comme tel sans la contiguïté de la femme et des symboles de la scène fatidique. Dans les nombreux face-à-face qui constituent la série, l'artiste interpose à chaque fois un attribut de la faute pour garantir le lien référentiel avec l'instant où le destin de l'humanité a basculé. On sait que dans les représentations classiques de la scène, comme c'est le cas des œuvres déjà évoquées de Cranach et de Dürer, Adam et Eve sont parfois séparés en raison de la dualité du support pictural. La structure du diptyque permet de diviser le couple, qui reste quand même uni par le sujet de l'image (figure 4). Constituant un troisième motif vertical, l'arbre intervient entre les deux personnages et subit ainsi la césure qui divise le support. Dans les tableaux d'El Hayani, cette césure est intra-picturale. La tierce présence séparatrice, fournie aussi bien par l'arbre que par la pomme et le crâne, prend place dans le même support que les deux protagonistes. Le peintre met en œuvre des procédés esthétiques qui, en imposant les attributs de la faute originelle, insistent sur l'effet de division entre l'homme et la femme et confèrent à chaque fois à ce troisième élément médian une signification particulière.

⁵ El Hayani aime préciser que les personnages d'Adam et Eve font déjà partie de ses tableaux de l'année 1998, marquant son retour à la peinture figurative.

Conçus comme le symbole de cette scission qui assujettit l'humanité, à la fois désunie et rassemblée dans l'horreur, conflictuelle et enfermée dans le même sort tragique, la pomme, le crâne et l'arbre revêtent un intérêt tel qu'ils éclipsent les deux personnages en introduisant de nouvelles motivations transcendantales dans ce face-à-face qui, lui, revient d'un tableau à l'autre. L'une des toiles montre une pomme située entre les deux personnages (figure 10). Symbole d'une nécessité, celle de choisir, la pomme est aussi l'instrument de la chute et de l'aveuglement de l'homme. Dans le tableau d'El Hayani, non seulement elle est démesurément grossie, géante, rendue dans des proportions plus importantes que celles des deux têtes, mais elle s'impose, autonome et unique, en étant isolée de l'arbre dont elle rend la représentation inutile. Elle pend dans le vide comme pour marquer le poids de la tentation fatidique, dénoncer la petitesse de l'homme devant sa propre propension au mal. Un autre tableau figure, comme tierce présence séparatrice, un crâne gigantesque, une sorte de masque macabre poussant un cri (figure 11). Il couvre le fond du tableau comme une évidence de la domination de la mort. Devant sa bouche monstrueuse qui s'ouvre à leurs pieds, Adam et Eve paraissent pris dans un piège sans issue, réduits à des êtres fragiles et minuscules que le trou noir de la mort s'apprête à avaler. Dans d'autres toiles, c'est l'arbre qui intervient pour écarter les deux personnages l'un de l'autre (figure 12). A l'arbre généreux et resplendissant de Yamou, El Hayani oppose un magma de cendre et de suie, un nuage de fumée compacte devant lequel l'homme et la femme ne peuvent rien, désarmés et impassibles. Commentant l'un de ses tableaux, l'artiste lui-même décrit cet arbre sans vie comme « un univers calciné, un nuage noir que provoquerait l'explosion d'une bombe »⁶. L'arbre mythique n'est plus un fragment de l'Eden mais une ombre dense et écrasante. Il n'est plus source de vie ni déclencheur de faute ou de remords, mais la fumée empoisonnée d'une asphyxie collective, génératrice de destruction et de mort massive.



Fig. 11. El Hayani, *Sans titre*

⁶ Tous les propos d' El Hayani cités dans ce travail font partie d'un entretien qu'il m'a accordé en mars 2011.



Fig. 12. El Hayani, *Sans titre*

Ventre protubérant

Quand la pomme, le crâne et l'arbre disparaissent, c'est pour céder la place à une grosse tache sombre qui s'érige au milieu du couple. Une toile de la série montre une ombre verticale campant un abîme de ténèbres entre les deux personnages (figure 13). Une brèche noire ouverte comme un aperçu de l'obscurité terrestre à laquelle l'humanité est condamnée depuis le premier homme et la première femme. Mais le tableau appelle l'attention notamment par la protubérance du ventre d'Eve. Le motif semble d'abord solliciter une interprétation esthétique. La toile serait un écho lointain de l'iconographie gothique où Eve est figurée en forme de bulbe, comme dans *la Chute* des frères Limbourg, l'Eve du *Retable de l'Agneau mystique* de Van Eyck (figure 14) ou *le Pêché originel* de Van der Goes. Kenneth Clark rappelle que la protubérance du ventre est « l'un des éléments distinctifs de l'idéal gothique du corps féminin »⁷. Mais on sait aussi que, selon la pensée religieuse du Moyen-âge qui culpabilise la femme, Eve est non seulement l'artisan de la déchéance de l'homme, mais également, contrairement à la Vierge, la femme coupable qui, après avoir cédé au désir charnel, se trouve être porteuse du premier assassin de l'histoire humaine. La protubérance du ventre est donc le signe d'une grossesse. C'est justement cette signification que s'attribue l'Eve d'El Hayani. Mais à la conception religieuse, l'artiste oppose une vision ontologique. Comme il le confie lui-même, « Eve est représentée enceinte car l'être humain est habité par le mal non depuis sa naissance mais depuis sa conception, jusqu'à la mort ». L'homme se sait livré à un monde de violence et d'horreur depuis ses premières agitations dans le ventre maternel.

⁷ *Op. cit.*, t. 1, 154.

*Splendeur du monde et calvaire de l'homme.
Peinture marocaine et iconographie chrétienne*



Fig. 13. El Hayani, *Sans titre*



Fig. 14. Van Eyck, *Eve, Retable de l'Agneau mystique*

Christes ludiques

Dans la peinture d'El Hayani, la tragédie de l'homme contemporain adopte aussi la figure majeure de l'iconographie chrétienne, la crucifixion. On sait qu'au cours du 20^{ème} siècle, cette similitude entre le dolorisme du Christ et le calvaire de l'humanité meurtrie a inspiré plusieurs artistes marqués par les deux guerres mondiales. Après la Grande Guerre, Otto Dix transpose les images du *Retable d'Issenheim* de Grünewald pour représenter le quotidien insoutenable des soldats engagés dans le conflit. Dès la fin de la Seconde Guerre, Graham Sutherland réalise divers travaux sur le thème de la Passion du Christ. Les corps déchirés qu'il voit sur des photos lui apparaissent, dit-il, comme « des figures descendues de la croix »⁸. Image extrême de la douleur qu'on puisse infliger à un corps humain, le Christ sur la croix revient souvent dans les tableaux de Francis Bacon. L'artiste affirme qu'« on ne peut rien imaginer qui soit plus barbare que la crucifixion et que cette manière précise de tuer quelqu'un »⁹.

« Le Christ représente la cruauté de la mort, thème obsessionnel de ma peinture depuis quelques années », déclare Bouchta El Hayani. Contrairement à celles de Gharbaoui, ses crucifixions sont données à voir dans des compositions nettement figuratives, dépouillées au maximum pour privilégier la figure centrale du corps écartelé. Les tableaux que l'artiste consacre au sujet semblent correspondre aux deux types qu'on relève parmi les toutes premières représentations du Christ sur la croix : la version dite d'Antioche, où le crucifié est dévêtu, et celle dite de Jérusalem, qui le montre drapé dans une longue tunique. L'image qu'El Hayani donne du Christ procède d'un traitement tel qu'elle ne doit plus rien à l'icône traditionnelle. Le corps est représenté sans « quinquupartitum vulnus » (les cinq plaies), même si, dans les toiles où le Christ est nu, des dégoulinures semblent évoquer le sang qui coule de ses blessures (figure 15). Le Christ est également débarrassé des « arma christi » (les instruments de la Passion). Dans les crucifixions où le corps est habillé, l'artiste remplace la couronne d'épines par un halo (figure 16), car, comme il le dit lui-même, si le Christ l'intéresse, « ce n'est pas en tant que tel mais comme modèle de la sainteté, du côté sacré chez l'homme ». Traduisant le paroxysme de la douleur et de l'humiliation physiques que subit l'humanité aujourd'hui, le Christ d'El Hayani exprime également la sacralité bafouée de l'homme, à la fois monstre insatiable et insecte à écraser. L'homme contemporain est dépossédé de sa dimension spirituelle. Il n'est plus qu'une parodie de l'homme. D'où l'apparence à la fois caricaturale et ludique des crucifixions de l'artiste. Rendus dans une géométrie rigoureuse ou au moyen d'un tracé désinvolte, les Christes d'El Hayani ressemblent à des pantins décarcassés, réduits à de fragiles marionnettes disant toute la misère de l'homme du nouveau millénaire.

⁸ Cité par Thierry Chabanne, dans « Le calvaire de Picasso », *Beaux-Arts*, n° 106, novembre 1992, 87.

⁹ Cité par Thierry Chabanne, *ibid.*

*Splendeur du monde et calvaire de l'homme.
Peinture marocaine et iconographie chrétienne*



Fig. 15. El Hayani, *Sans titre*



Fig. 16. El Hayani, *Sans titre*

CONCLUSION

Les peintures récentes de Yamou et d'El Hayani adoptent des sujets de l'iconographie chrétienne pour leur faire subir un traitement subversif, porteur d'effets esthétiques

engagés dans une vision autonome. Abordant la représentation du corps, sans sacrifier le paysage pour autant, Yamou met en scène une femme resplendissante qui, contrairement à l'Eve biblique, peut être regardée comme l'allégorie de la volupté salvatrice, dispensant à l'univers une lumière féerique. Non sans évoquer parodiquement les représentations traditionnelles marquées du poids de la tentation fatale, l'artiste débarrasse la scène des attributs de la faute pour exalter cette étreinte dionysiaque entre la nudité et le monde. A cette splendeur surnaturelle, El Hayani, à travers les symboles d'Adam et Eve, oppose la cruauté qui envahit le monde actuel. Les deux personnages mythiques figurent une humanité divisée, hantée par le mal et avide de violence et de mort. La fonction que l'artiste assigne aux attributs du péché, s'interposant toujours entre l'homme et la femme, livre une vision des plus noires de la condition humaine. Ce que confirment les toiles donnant à voir un Christ à la fois décharné et sanguinolent, à la fois spectacle morbide et spectateur aussi dépaycé qu'effaré devant une humanité perdue par sa folie meurtrière.

Sans procéder d'une conception religieuse, les toiles des deux artistes prolongent l'histoire de la peinture consacrée aux personnages bibliques et sollicitent d'être vues comme une recherche esthétique et transcendante autonome à partir de mythes universels. Elles scellent par conséquent une curieuse filiation avec l'art de Gharbaoui et de Drissi, auteurs d'une peinture où se reconnaît l'impact des icônes chrétiennes. Mais l'intérêt des artistes marocains pour l'iconographie religieuse occidentale ne se limite pas à la peinture. Il envahit également ces pratiques qu'on range généralement sous le nom d'art contemporain. En 2006, l'artiste Mohamed Rachdi monte *OOO, les Puits du désir*, un dispositif artistique composé d'une vingtaine d'installations. L'espace qui abrite l'exposition n'est autre que l'église Notre-Dame de Montataire.

BIBLIOGRAPHIE

- CHABANNE, Thierry (1992) : « Le calvaire de Picasso ». *Beaux-Arts* 106, novembre, 85-7.
- CLAIR, Jean (1996) : « Visages des dieux : visage de l'homme. Les *Crucifixions* de Francis Bacon ». *Eloge du visible*. Paris : Gallimard.
- CLARK, Kenneth (1999) : *Le Nu*. Paris : Hachette, Pluriel, 2 tomes.
- Daki, Aziz (2009) : « Abderrahim Yamou ». Catalogue de l'exposition éponyme, Galerie l'Atelier 21, Casablanca.
- DEBUYST, Frédéric (1993) : *L'Art chrétien contemporain. De 1962 à nos jours*. Paris: Mame, coll. « Art et foi ».
- GELIS, Jacques (2005) : « Le corps, l'Eglise et le sacré ». *Histoire du corps*. Paris : Ed. du Seuil, tome 1, 17-107.
- LAVERGNE, Sabine de (1992) : *Art sacré et modernité*. Louvain : Ed. Brepols.
- LE BRAS, Yvon (2003) : « L'autoportrait à la palette et au chat : une œuvre testamentaire ». *Hommage à Mohamed Drissi*. Catalogue de l'exposition éponyme, Galerie Delacroix, Tanger.
- TENKOUL, Abderrahmane (2005) : « L'univers tumultueux d'El Hayani ». *Bouchta El Hayani*, catalogue de l'exposition éponyme, Galerie Bab Rouah, Rabat.