

EXOTISME, MODERNISME, IDENTITÉ : LA SOCIÉTÉ ALGÉRIENNE EN PEINTURE *

François POUILLON

Dans les années 1970, l'Algérie a connu une inflexion de sa politique culturelle. Vigoureusement appuyés par le Ministre Taleb-Ibrahimi, les responsables de la culture s'engageaient dans une activité éditoriale intense destinée à dresser une sorte de bilan du patrimoine algérien. Une collection « art et culture » proposait de la sorte une série de mises au point consacrée aux chefs-d'œuvre de l'art islamique ou à l'artisanat national, ainsi qu'aux vestiges des civilisations antiques (cf. tableau 1). Pour la peinture, des monographies désignaient les représentants les plus authentiques d'une tradition nationale. Elles honoraient le miniaturiste algérien Mohammed Racim (Baghli 1971), ainsi qu'« un maître de la peinture algérienne », Étienne Dinet (Baghli 1976).

Un tel choix avait de quoi surprendre : ces peintres avaient fait l'essentiel de leur carrière à l'époque coloniale. Tenants d'une esthétique traditionnelle, ils ne s'étaient guère illustrés comme des novateurs. Ils étaient au contraire classés comme des « orientalistes », courant pictural accusé de longue date de donner des réalités indigènes une représentation caricaturale. Or l'accession à l'indépendance avait été notamment marquée par une remise en cause globale des représentations produites sous la colonisation. Tant dans le registre des sciences sociales (1) que dans celui des œuvres de fiction (2), toutes les images de la société algérienne étaient récuses comme défigurantes ou infamantes. Elles étaient suspectées de véhiculer du passéisme et, ne serait-ce que par la complaisance qu'elles mettaient à souligner le divers dont il se composait, de distiller la division au sein du peuple.

Ces réhabilitations, même sélectives, allaient en outre à contre-courant d'une évolution des arts plastiques qui, grâce à la présence de quelques très fortes personnalités, connaissait depuis l'indépendance un extraordinaire renouveau. Sans doute l'opération se situait-elle en marge de ce mouvement

* Ce texte développe la matière d'une conférence prononcée à l'école supérieure des Beaux-Arts d'Alger, dans le cadre de la *Rencontre des écoles d'art de la Méditerranée* (Alger, 13-25 octobre 1990) organisée par l'ESBA et l'association Écume. L'enquête a bénéficié de l'aide du Centre d'études africaines de l'EHESS. Je tiens à remercier Mustapha et Zoubida Haddab, Hachmi Karoui, Clémence Sugier, Houari Touati ainsi que Malika Bouabdellah, Directrice du musée des Beaux-Arts d'Alger, pour l'aide qu'ils m'ont fournie dans la conduite de cette recherche.

(1) Il était notamment question de « décoloniser l'histoire » (Sahli 1965), ou de déconstruire « l'Algérie des anthropologues » (Lucas et Vatin 1975).

(2) Roman « colonial » (cf. Gourdon *et al.* 1974) ou peinture « orientaliste ».

de l'art. Émanant directement du pouvoir politique, elle répondait plutôt à une exigence éminemment durkheimienne : celle de fournir aux jeunes générations et, plus largement, à la mémoire collective une image de la société telle qu'elle se présentait dans le passé. Même un État algérien animé d'ardeur révolutionnaire et engagé dans un processus de modernisation rapide devait pouvoir répondre à la question : « A quoi ressemblaient nos ancêtres ? Comment vivaient-ils ensemble, avant la colonisation, avant la modernisation ? »

Si toute société parvient toujours, peu ou prou, à produire, à des fins pédagogiques, une image d'elle-même conforme aux idéaux du groupe, l'autonomie laissée aux artistes dans cette entreprise varie notablement d'un régime à l'autre. Dans les métropoles industrielles, il n'y a pas si longtemps que les sollicitations du politique ont été découragées au profit d'une stricte séparation des genres. Elles perdurent ailleurs sans vergogne, en particulier dans les jeunes nations issues de la désagrégation des empires : la Grèce moderne et la Turquie kémaliste, embarrassées comme elles le sont d'héritages aussi écrasants que les splendeurs de l'hellénisme antique ou celles de l'Empire ottoman, en portent témoignages, symétriques ; sans parler des fascismes contemporains, les démocraties populaires qui, sous les slogans faussement anodins de « révolution culturelle » ou de « réalisme socialiste », en ont douloureusement vécu les excès. Ces errements contemporains de la figuration viennent nous rappeler que la *représentation* a été, au cours de l'histoire, une des fonctions cardinales de l'art. On l'avait un peu oublié, depuis que la révolution de l'art moderne eut accordé une indiscutable primauté à la fonction d'expression.

C'est ainsi que, passée l'euphorie de la libération qui lui donna un air de révolution des Cent Fleurs (Hadj Ali 1963, Gaudibert 1964), le monde artistique algérien a été le lieu d'une série d'ajustements politiques. Le travail des responsables culturels s'est appliqué dans deux registres fort distincts : dresser un bilan du patrimoine géré jusque-là par l'État colonial, d'une part ; donner des orientations esthétiques à la génération d'artistes éclos à l'indépendance, de l'autre. Dans ces deux domaines, ils ont tenté de désigner les œuvres que l'on pouvait considérer comme authentiquement algériennes, et de sélectionner une imagerie à proposer alors au public comme représentation véridique de la société. Sur cette question, à vrai dire plus sociologique qu'esthétique, les autorités culturelles se trouvaient démunies.

LES DÉFAILLANCES D'UNE ICONOGRAPHIE

Les analystes expliquent en premier lieu ce choix d'auteurs anciens et passablement suspects par une réelle pauvreté du fond iconographique. En l'absence d'une tradition indigène de figuration du social, les recherches documentaires sur le passé devaient s'en remettre à des regards extérieurs. Les illustrations des vieilles relations de voyage étaient imprécises et naïves. Elles montraient le plus souvent une société « maure » fort mélangée – façon peu avantageuse de décrire le peuple algérien au passé (cf. *Villes d'Algérie* 1984). Le recours à l'imagerie de la conquête française (gravures documen-

taires, images d'Épinal ou compositions monumentales d'Horace Vernet par exemple) imposait de savants recadrages. Quant à la photographie, qui ne propose pas un regard plus neutre, elle ne s'était vulgarisée qu'après l'installation de l'ordre colonial. Restée longtemps le monopole des Européens, elle n'avait servi qu'à les mettre en scène. Devenue au tournant du siècle, avec la carte postale, un moyen de grande diffusion, elle avait contribué à populariser les pires stéréotypes de la société indigène.

Les témoins vivants du passé enfin, ces réserves architecturales ou sociologiques que les États modernes cherchent à sauvegarder en leur sein, faisaient ici gravement défaut. Les horreurs de la guerre anti-guérilla, avec le ratisage des campagnes et les regroupements de populations, avaient, entre autres exactions, bousculé les îlots de traditionalisme qui y subsistaient. Le processus avait été parachévé, après l'indépendance, par un régime qui, plus soucieux de modernisme que d'écologie, s'était lancé dans une politique d'industrialisation à la soviétique. L'explosion démographique et immobilière, exacerbée par la prospérité, chambardait les paysages jusque dans les oasis sahariennes. Il devenait fort difficile de trouver là des spectacles « bibliques » dont on avait fait tant de cas dans le passé.

Par ailleurs, on doit bien admettre que cette demande du politique ne trouvait pas de réponse satisfaisante dans la production des peintres algériens venus au devant de la scène au moment de l'indépendance (cf. tableau 2). Ceux-ci manifestaient même un refus de la figuration qui allait bien au-delà des critiques émises contre l'orientalisme. Leur modernisme radical, fortement empreint d'abstraction, n'était pas seulement le reflet d'une vogue artistique du Paris des années cinquante, où les personnalités les plus marquantes étaient allées parfaire leur formation. Confortés par la conviction politique (3), ils cherchaient à rompre avec une esthétique figurative qui avait été, en Algérie plus qu'ailleurs, particulièrement oppressante.

Cela ressort clairement d'une comparaison avec la Tunisie, qui traverse à la même époque, mais moins tragiquement, le moment de la décolonisation. La génération de peintres qui éclôt ici à l'indépendance (4) parvient à établir avec l'héritage des rapports beaucoup plus sereins. La tradition artisanale, de même que le folklore orientalisant, sont repris comme les ingrédients d'une revitalisation de l'art national. Malgré le style résolument moderniste que Bourguiba imposait dans le pays, un courant naïf (1978) trouve même droit de cité (5). La sollicitude d'un Zoubeyr Turki (1967) pour les scènes de rues du vieux Tunis, dans la meilleure tradition des cartes postales de « scènes et types », est à cet égard significative (6). Chez les plus cultivés, on voit

(3) Ils s'identifiaient ici à la première vague d'artistes soviétiques qui avaient rêvé, avec le futurisme, à une révolution allant jusque dans le domaine des arts.

(4) Un certain nombre ont fait l'objet de publications monographiques chez Cèrès Production, au cours des années quatre-vingts. Soit, dans l'ordre, Hatim Elmekki (né en 1918), Jellal Ben Abdallah (en 1921), Nja Mahdaoui (en 1937), Abdelaziz Gorgi (en 1928), Mahmoud Sehli (en 1931) et Ali Bellagha (en 1924) ; les dessins de Zoubeyr Turki (né également en 1924) ont été largement popularisés par le livre et la presse.

(5) Alors que, tels Baya ou Hacène Benaboura, les « naïfs » algériens révélés à l'époque de la France n'obtiennent pas facilement la consécration qu'ils méritent.

(6) A cette période cependant, ce ton est justifié par l'imagerie publicitaire qui déferle avec la promotion de l'industrie touristique nationale.

l'art d'un Ali Bellagha par exemple (1990) – qui a d'ailleurs constamment mené parallèlement, dans sa galerie « Les métiers », les tâches, ailleurs très hiérarchisées, de décorateur, d'illustrateur et de peintre – piocher résolument dans la riche thématique plastique du fixé sous verre comme dans la tradition de l'artisanat populaire (7).

Le groupe d'Alger, au contraire, frappe par la rupture très forte qu'il marque avec la tradition artisanale. Si les orientalistes algériens (8) sont l'objet d'un refoulement assez net, ceux qui apparaissent comme de simples continuateurs d'une tradition aussi vénérable que la calligraphie, tels Omar Racim ou Mohammed Temmam (1990), sont soigneusement distingués des véritables créateurs. Reprise inconsciente de l'ordre colonial, les expressions traditionnelles de la production indigène sont dépréciées. Pour avoir été trop longtemps cantonnés dans des positions jugées subalternes d'artisans ou de copistes (9), les artistes de la nouvelle génération veulent pouvoir s'affirmer dans un registre noble – celui précisément qui était auparavant l'apanage des Français. Or, à cette époque, l'abstraction est l'indice d'une modernité radicale, proclamée comme l'aboutissement ultime de la rénovation de l'art moderne.

Sans doute le souci d'établir un rapport à la tradition demeure-t-il réel et sincère (cf. Silem 1989) dans une génération soucieuse de rester proche d'une culture populaire. Mais, dans un premier temps, les artistes ne transigent pas sur les exigences esthétiques. Aussi est-ce une tradition toute formelle qu'ils invoquent, dépouillée des impuretés de l'héritage, et qui ne saurait en rien brider l'acte de création. Le groupe *Aouchem* [« tatouages »] par exemple (Martinez, Mesli) s'affirme, en 1967, par un manifeste tonitruant qui revendique un enracinement immémorial sur cette terre d'Afrique (10), cherchant à instaurer par là une légitimité fragile, d'ailleurs brutalement mise en cause (11). Quand Khadda note la récurrence du signe dans toute la figuration arabe – jusque dans les admirables peintures du maître de l'école de Bagdad, El Wassiti (1983 : 15-23) –, quand il la revendique pour son compte, c'est par un fondamentalisme plastique universel et qui n'a rien de dévot. Cette génération qui tournait ainsi le dos au réalisme n'était décidément pas prête à construire une iconographie chauvine.

Du fait de leur parcours personnel ou de la nature de leur œuvre, les personnalités les plus marquantes sauraient difficilement devenir des figures tutélaires de cette culture nationale. Prenons ainsi Baya, Issiakhem et Khadda, qui comptent parmi les aînés de l'école contemporaine et sont largement

(7) On voit parallèlement la création d'un vigoureux Centre des Arts et Traditions Populaires (cf. Sugier 1968, Masmoudi 1972) et l'action économique entreprise pour la revitalisation de l'artisanat.

(8) On doit au moins citer les noms d'Azouanou Mammeri (cf. Tharaud 1921 ; Angéli 1955) et de Miloud Boukerche (cf. Martin 1950).

(9) En particulier au centre de l'artisanat, animé par Lucien Golvin, qui accueillit, pour des périodes plus ou moins longues, nombre de jeunes artistes indigènes.

(10) « Aouchem est né il y a des millénaires, sur les parois d'une grotte du Tassili. » (Première phrase du manifeste du groupe « Aouchem »)

(11) L'exposition ouverte le 17 mars 1967 fut l'objet d'une intervention musclée, menée par un groupe concurrent (Issiakhem, Farès) avec le soutien, plus ou moins ouvert, de la Sécurité militaire. Elle fut réouverte sur intervention ministérielle (Martinez 1985 : 17).

reconnus dans le monde artistique comme des créateurs de grande classe (12) : dans chaque cas, l'examen montre vite que leur promotion au statut de peintre officiel de la jeune république soulevait bien des objections.

Baya devait sa consécration précoce à des Européens (13). La critique de l'époque avait retrouvé dans sa peinture spontanée les motifs décoratifs de poteries berbères, et célébré en elle la résurgence d'une tradition « sauvage » dont se réclamaient les théoriciens de l'art moderne. Les jardins lyriques peuplés de femmes et d'oiseaux, qui constituaient ses thèmes de prédilection, emmenaient trop loin de la réalité sociale qu'il s'agissait de saisir. Chez Issiakhem, à l'inverse (14), les cohortes grimaçantes d'un peuple souffrant plongeaient dans un réalisme trop torturé pour évoquer sereinement les ancêtres. Personnage charismatique, il intimidait par son attitude provocatrice et scandaleusement opposée aux canons d'une société qui n'a pu lui rendre justice qu'après sa mort. Khadda enfin (15) (1983 : 87-101), qui cherchait, en recourant à l'abstraction des signes d'écriture, à puiser au plus fondamental de la culture arabe, a raconté l'incompréhension rencontrée, lors de campagnes militantes d'animation dans l'Algérie profonde, auprès des villageois ou de leurs représentants patentés. En outre, ses choix militants à l'extrême-gauche le plaçaient loin du parti au pouvoir.

Il n'était pas si simple, dans ces conditions, de trouver une iconographie présentable pour figurer la société algérienne, et les autorités culturelles ont bien dû se résoudre à puiser sélectivement dans le fond orientaliste, atténuant ainsi la condamnation qui pesait globalement sur les créations du passé colonial.

LES VOIES D'UNE RÉAPPROPRIATION

Encore fallait-il donner un cadre politique à cette réintégration du patrimoine. C'est ce à quoi devaient s'attacher les deux publications monographiques consacrées à Dinet et à Racim.

Rappelons brièvement à qui on avait affaire. Né en 1861, Étienne Dinet (16) était venu en Algérie une fois ses études artistiques terminées. Il décidait rapidement d'y puiser tous ses sujets et s'y installait pour de longs séjours, avant de se fixer à demeure, à partir de 1905, dans l'oasis de Bou Saâda. Orientaliste tardif, il réalisait pourtant, avec sa conversion à l'islam,

(12) Ce furent notamment les auteurs retenus pour représenter la peinture algérienne lors d'une récente exposition du musée des Arts africains de la Porte Dorée (cf. *Algérie...* 1987).

(13) Née en 1931, Baya avait été « découverte » par Marguerite Mac Ewen. Enfant prodige, honorée d'une exposition chez Maeght en 1947 (le catalogue était préfacé par André Breton), elle cesse toute activité publique après son mariage en 1953. Elle a été définitivement consacrée avec les premières expositions organisées par l'Algérie indépendante.

(14) La vie d'Issiakhem (1928-1985) a été marquée par une mutilation accidentelle de la main droite en 1943. Brillant étudiant des Beaux-Arts tant à Alger qu'à Paris, il s'impose dès l'indépendance comme un créateur de premier plan. A sa mort, son nom sera donné à la première grande galerie privée d'Alger.

(15) Khadda (1930-1991) a fait ses débuts dans la carrière alors qu'il était encore ouvrier typographe. Véritablement sorti du rang, il s'est vite imposé par l'originalité de sa recherche. Ses interventions dans le monde culturel (1972, 1983) sont davantage de l'ordre de l'influence que d'un vrai pouvoir artistique auquel il n'a accédé que pour de brèves périodes.

(16) Cf. Dinet Rollince (1938) et Benchikou & Brahimi (1984).

une avancée jugée par tous décisive dans la compréhension de la société indigène. Il marquait publiquement cette conversion par une série de publications apologetiques (17). Il se faisait surtout connaître par des recueils de textes de genre qu'il illustrait (18), et cosignait avec son ami Sliman Ben Ibrahim : manière de rendre justice à celui qui l'avait introduit et guidé dans le monde saharien. Juste avant sa mort, survenue en 1929, il accomplissait le pèlerinage à La Mecque. Dinet avait été de son vivant reconnu et apprécié pour sa peinture associant un réalisme très technique et des mises en scène sahariennes pathétiques ou attendrissantes. Mais, avec la désaffection frappant l'orientalisme, son œuvre devait rapidement tomber dans l'oubli, jusqu'à cette consécration posthume.

Né en 1896, Mohammed Racim (19) appartient à une autre génération. Issu d'une famille de peintres enlumineurs de la Casbah, il suit une démarche symétrique qui lui permet de se faire reconnaître comme le premier peintre algérien à part entière. C'est Dinet qui l'aurait présenté à l'éditeur Piazza et, engagé à Paris pour des travaux d'illustration, lui aurait permis de se plonger dans les milieux artistiques de l'entre-deux-guerres. Il s'attache alors à reprendre de façon créative la tradition orientale de la miniature, prenant pour thème les scènes du vieil Al Djezaïr, à l'époque de la course barbaresque. Il gagne une reconnaissance officielle, marquée par quelques distinctions et une nomination, au début des années trente, comme professeur à l'école des Beaux-Arts d'Alger. En retraite quand survient l'indépendance, il reprend du service comme conseiller auprès du ministre de la Culture, celui-là même qui allait décider la publication d'une monographie le concernant.

Ce bref résumé suffit à montrer que l'on a affaire à deux figures originales qui se sont imposées à une place difficile, celle de médiateurs entre deux univers culturels. Ce sont pourtant ces hommes frontières (20), à ce titre forcément ambigus, qui ont été choisis, à un moment donné de la vie nationale, pour remplir une mission hautement symbolique : donner corps au passé social de l'Algérie.

Il fallait pour cela procéder à quelques aménagements. Sans introduire véritablement de faits nouveaux, le travail biographique, lisible dans les textes des monographies et largement repris par les commentateurs (21), consista seulement à instiller une dimension héroïque dans ce qui pouvait apparaître comme une modeste vie d'artiste. Ils en sortent un petit peu plus militants, un petit peu plus fondamentalement *algériens* qu'ils ne l'ont été en réalité. Ces pieux mensonges relèvent de la tâche naturelle de la mémoire collective, quand elle polit les figures de ceux qu'elle destine au panthéon. La construction du mythe du héros impose toujours de faire quelques violences à l'histoire – mais l'histoire nationale se nourrit de telles violences.

(17) Notamment, en 1918, une *Vie de Mohammed*, qui a connu de nombreuses rééditions, y compris, récemment, à Alger (La Maison des Livres, 1989).

(18) *Rabiâ el kouloub* (« Le printemps des cœurs ») en 1902, *Tableaux de la vie arabe* en 1908, *Khadra, danseuse Ouled Nail* en 1910, *El fiâfi oua el kifa* (« le désert ») en 1911.

(19) Cf. Randau (1937), Orif (1988).

(20) Selon l'heureuse expression de Jean-Robert Henry (cf. « Autour de la frontière culturelle », colloque *La France et l'Algérie : des identités en interaction*, Loughborough, décembre 1989).

(21) Pour l'examen des pièces du dossier, voir Pouillon 1990, 1992.

Sa conversion à l'islam ouvrait à Dinet un crédit illimité, de même que le choix qu'il fit d'exiger des obsèques musulmanes, en terre algérienne. Mais il fallut dire en outre qu'il avait été rejeté par la colonie et par la France, ce qui est manifestement exagéré (22). Racim était né musulman, et n'est pas parvenu sans difficultés à une position où les indigènes n'accédaient normalement pas. Dans son cas, il suffisait de gommer le fait qu'il avait quand même bénéficié pour cela de soutiens efficaces – qui n'étaient pas nécessairement infamants. Pour l'un et l'autre cependant, ce sont avant tout des artistes qui ont été célébrés et non des précurseurs du mouvement national. C'est donc dans leur peinture, avec ses sujets et l'esthétique qui s'y manifeste, qu'il faut rechercher les raisons de leur promotion.

Les œuvres de Dinet et de Racim présentent, à côté de différences réelles, et de talents que l'on peut juger fort inégaux, un certain nombre de traits communs qui répondaient aux goûts de certaines autorités politiques et ont été sans doute déterminants dans l'entreprise de réhabilitation. Le choix d'une esthétique traditionaliste, par exemple, faite de *métier* et de figuration réaliste : face à l'univers inquiétant de la peinture abstraite, un tel art avait de quoi rassurer. Il en était de même pour les sujets, et leur façon de les traiter. Racim, pour les aristocraties algéroises de l'époque turque, Dinet, pour le monde saharien, évoquaient des scènes indigènes reconstituées dans leur intégrité traditionnelle.

Aucune déchéance dans ces univers d'où, l'un et l'autre ont soin d'ôter toute laideur et toute violence (Khadda 1983 : 11-14). Ils manifestent pour leurs modèles une bienveillance attendrie, que l'on a pu prendre, notamment chez Dinet, pour une prise de parti (23). Cet aspect pacifié a sans doute été aussi perçu comme positif. Car c'est une société indigène plus belle, plus noble que celle qu'il n'a jamais été donné de voir, qu'il offrait ainsi à l'admiration. Et on a souhaité ainsi voir rehausser de rose le portrait des ancêtres. En outre, la société qui est ainsi montrée est exempte de fissures internes : une société sans vrais pauvres, et également sans Juifs, sans Berbères et, surtout, sans colons. Surgit alors de cette aurore de l'histoire un Algérien moyen, quasi abstrait, installé dans un espace de rêve qu'il faut bien qualifier d'exotique.

ART ET POLITIQUE

On doit se demander comment de telles images ont pu être produites dans un contexte colonial et passer, avec le changement de signification que cela exigeait, à celui des indépendances. Si les mises en scène de Dinet, et même celles de Racim, ont été soutenues et louées par un État colonial, c'est que celui-ci avait une dimension *impériale* et devait pouvoir montrer en son sein une certaine diversité : une domination sur les races et les types dont on cherchait à faire la collection sinon l'inventaire exhaustif. Dans toute

(22) Il conserve une place importante dans les institutions artistiques et une influence non négligeable auprès des autorités qui espèrent tirer parti de sa position de Français *musulman*.

(23) Alors que cela le conduisait à gommer du même coup toute la misère qui entourait les femmes – des prostituées pour la plupart – qui lui servaient de modèle.

la mesure du possible, une telle diversité devait vivre en harmonie. Dès lors, il était possible de se prévaloir de la présence d'originaux comme Dinet et Racim, ou même de plus aventureux transfuges. Ceux-ci représentaient de puissants traits d'union entre des sociétés manifestement trop différentes.

Après l'indépendance, avec la recherche d'affirmation d'une identité nationale, les significations s'inversent. C'est un visage unifié que l'on doit au contraire montrer au monde : un être culturel homogène qui admet tout juste la variété, certainement pas la division. L'exotisme folklorisant d'un Dinet ou d'un Racim répondait assez bien à cette exigence. En prime, toujours au nom de l'exotisme, ils présentaient une société au moment de son dévoilement, libre de toute contamination externe, une Algérie *sans la France* ! Frappée du sceau d'une légitimité politique inattendue, une telle iconographie, à partir des livres cités, devait connaître une extraordinaire diffusion : timbres, cartes postales, affiches, illustrations de livres et placards publicitaires ; également copies inlassablement reproduites (24) pour répondre à un marché ouvert par la demande d'une bourgeoisie nationale.

Cette formulation iconographique d'une identité nationale ne constitue à la vérité qu'un moment d'un processus complexe et multiforme de gestion d'un patrimoine et d'intervention sur l'activité des artistes. C'est ce que révèle, entre autres choses, la crise d'un régime installé depuis 1965 et qui avait trop longtemps campé sur la légitimité héritée de la guerre de libération. Le réveil, au printemps 1980, du mouvement politique berbère remettait en cause l'affirmation d'une identité nationale monolithique. Mais ce furent évidemment les émeutes d'octobre 1988 qui permirent une réouverture des projets politiques. Parmi les réformes prioritaires associées au processus de démocratisation, la suppression (fut-elle temporaire) d'un ministère de la Culture désigné comme un lieu de pression politique insupportable.

Les choix esthétiques de l'époque de l'État-FLN ont été sévèrement remis en cause. Si la conversion de Dinet continue d'inspirer une légitime fierté, sa peinture n'a plus la même légitimité, comme l'image de la société qu'il proposait. On conserve un souvenir douloureux des années de plomb de l'ère Boumediène : certes, les artistes confirmés n'ont pas eu à souffrir de purges, mais la pression politique a été assez forte pour orienter et cantonner leur production. L'autocensure (Khadda 1990) a caractérisé cette période, marquée par une intense mobilisation politique autour d'une révolution omnivore. Avec la sélection de modèles tels que Dinet ou Racim, la promotion ministérielle de canons esthétiques n'a pas facilité la tâche de créateurs inscrits principalement dans le courant abstrait.

Par ailleurs, les artistes étaient mobilisés dans des opérations militantes pour la réalisation d'œuvres monumentales. Cette période est marquée par la promotion d'un Boukhatem Farès, artiste forgé dans le creuset de la guerre de libération, à la tête de l'Union des arts plastiques où il règne pendant près de dix années (cf. Farès 1989). L'application à l'Unap d'un règlement, qui réservait les postes de responsabilité dans les organisations de

(24) Par les élèves des Beaux-Arts eux-même pour qui c'était à la fois un exercice d'école, et une source de revenus annexes.

masses aux seuls membres du FLN, conduit à en exclure, de fait, les créateurs véritables. On assiste à la promotion d'une cohorte d'artistes « autodidactes », à qui sont réservées désormais les commandes officielles, les galeries d'État et une place disproportionnée dans les expositions à l'étranger. L'idéologie dominante, partagée par le monde intellectuel de l'époque, contribue à délégitimer un art « bourgeois », et à enrôler les plus réservés dans des opérations militantes. Il fallut le pluralisme politique proclamé après 1988 pour revenir effectivement à un salutaire libéralisme artistique, soucieux de respecter la qualité d'une production, et de ne pas sacrifier des générations d'artistes à des considérations étroitement politiques.

Mais ces grands retournements des régimes autoritaires laissent facilement la place à de l'anarchie. C'est ainsi que l'on a vu resurgir chez les antiquaires les productions orientalistes les plus frelatées, copiées à l'infini pendant un siècle de présence française. Dans l'imagerie folklorisante de mauvais goût, le Targui retrouve le prestige dont il avait joui pendant la période coloniale. Moins que le mystérieux guerrier voilé, c'est l'Algérien primitif qu'il est désormais censé incarner. Sorti tout vêtu des limbes du néolithique, il rejoint les fresques du Tassili, devenues également un motif inlassablement reproduit, depuis le panneau décoratif jusqu'au chromo domestique. Cette démarche devrait logiquement conduire à réhabiliter l'œuvre d'un Paul-Élie Dubois (1886-1949), peintre du Hoggar consacré dans les années trente (25).

D'AUTRES RECOURS

Ceci nous conduit pour finir à essayer une analyse d'un autre type, historiquement plus incertaine, mais pourtant nécessaire dans la perspective d'une recherche sur le patrimoine. Elle consiste à se demander non plus pourquoi tel corpus iconographique a été retenu mais, en négatif, pourquoi d'autres images, possibles, ont été jusqu'à ce jour rejetées ou délaissées. On peut, dans chaque cas, inférer les raisons qui ont conduit à les écarter ou à les laisser tomber dans l'oubli. Mais il faut aussi s'interroger sur les défaillances d'un archivage sérieux, qui risquent de conduire à des amputations esthétiques irréversibles (26).

Fromentin, pour puiser au fond le plus ancien, a souffert de la gloire que lui a faite la colonie. Ses textes de voyages, qui lui avaient valu cette consécration, sont pourtant admirables tant comme œuvres littéraires que par le regard impitoyable qu'ils jettent sur l'entreprise coloniale elle-

(25) Grand prix artistique de l'Algérie (1927), il participe en 1928 à une mission scientifique au Hoggar. Le monde Touareg devient alors son sujet de prédilection. On peut encore voir ses peintures dans les salles sahariennes du musée du Bardo d'Alger.

(26) Les peintures monumentales sont à ce égard particulièrement menacées. Les grandes commandes réalisées à l'occasion de la célébration du centenaire, ou même après la guerre ont pour la plupart disparu. C'est un miracle que l'important ensemble de compositions du Palais d'été, devenu après l'indépendance lieu de manifestations officielles, ait été sauvé. Dans le même ordre d'idées, le peintre Khadda, peu avant sa mort, s'inquiétait du sort réservé, après le virage politique, aux fresques « militantes » des années soixante dix, qui n'avaient pourtant pas sa faveur ; elles aussi, désormais, faisaient partie du patrimoine et devaient être sauvegardées.

même (27). Sa peinture s'attachait par ailleurs à camper une image fort digne d'une société indigène, observée avec une réserve respectueuse tout à fait remarquable (Pouillon 1988 : 26). A partir des souvenirs de ses séjours effectués entre 1846 et 1848, Fromentin fixe l'image du « royaume arabe », et donne corps au rêve des officiers des Bureaux arabes à propos d'aristocraties indigènes dont la vie serait tout entière consacrée aux cavalcades et aux chasses au faucon. Mais cette image de notables costumés caracolant sur leurs chevaux, pour avoir trop longtemps servi d'alibi à tous les caïds et moghazni de la colonie, a subi l'érosion d'une légitimité qui n'était pas inusable.

L'âge d'or de l'orientalisme a été l'objet du rejet que l'on a dit. Rejet plus idéologique que plastique, comme en témoigne la faveur dont il bénéficie à nouveau. Mais si la génération suivante, celle des « Abd el-Tif » (28), reste à ce point ignorée, c'est faute du travail d'archivage et de valorisation. Léon Cauvy (1874-1933), contemporain de Dinet mais plasticien d'une autre trempe, fut, en 1907, le premier pensionnaire de la célèbre villa, avant de devenir un influent professeur de l'école des Beaux-Arts d'Alger. On peut encore voir ses grandes compositions murales, commandées au moment de la célébration du Centenaire, au Palais d'été, à côté de celles de Léon Carré et de Marius de Buzon (Alazard 1951).

Plus mal lotis encore sont les peintres nés en Algérie, ou y ayant fait souche, et qui, tout en suivant les inflexions de l'art en métropole, se vouèrent à la peinture de folklore local. Cet *aggiornamento* de l'orientalisme est tout simplement ignoré. On n'en conserve la trace que dans des publications d'époque (29). Pour la peinture de l'entre-deux guerres, le grand prix artistique de l'Algérie, créé pour consacrer des talents locaux (30), permet de faire sortir de la masse quelques artistes de classe (cf. tableau 3). Si Albert Marquet, qui reste le meilleur peintre de cette période, n'a pas été récompensé, le prix appelle à retenir le nom de son ami Armand Assus, aux talents si divers, qui n'a pas reçu à ce jour la consécration qu'il mérite : il est vrai qu'il a beaucoup séjourné à Paris et qu'il était d'origine juive (31). Mohammed Racim devait être, en 1932, le premier titulaire algérien de ce prix – gloire pour gloire, il succédait au sculpteur Paul Belmondo...

Dans la dernière génération, Atlan est parfois cité parmi les peintres du terroir. Il souffre moins sans doute de sa ligne de peinture, rigoureusement

(27) Dans les années soixante, ses œuvres algériennes étaient passablement oubliées. On dispose désormais de bonnes éditions, avec notamment *Un été au Sahara* (par Anne-Marie Christin, au Sycomore, 1981), et des *œuvres complètes* (Pléiade, 1984). Il n'existe pas de catalogue raisonné de l'œuvre peinte, mais déjà une solide monographie dans la série « Les orientalistes » (Thompson & Wright 1987).

(28) On appelle ainsi les artistes boursiers, pensionnaires de la villa Abd el-Tif, située au dessus du musée des Beaux Arts et consacrée maison des artistes, sur le modèle de la villa Médicis, à la suite d'un important rapport d'Arsène Alexandre, commandé en 1906 par le gouverneur général Jonnart.

(29) Cf. Angel (1931), Barrucand (1930), et les chroniques de Max-Pol Fouchet, puis de Louis-Eugène Angéli dans la revue de l'Ofalac, *Algeria* (1933-1962).

(30) A partir de 1922, pendant la vague « algérieniste », et parallèlement au grand prix littéraire ; Dinet en présida le premier jury.

(31) Mais refusait cependant de se laisser enfermer dans un orientalisme communautaire. Cf. Assus (1991).

abstraite, et même de ses origines juives, que de sa carrière menée tout entière en métropole, renonçant à revendiquer ses racines algériennes (Ragon 1989). Inversement, un enfant du pays comme Sauveur Galiéro, vrai tempérament d'homme et d'artiste, a été emporté par la débâcle coloniale (32). C'est jusqu'à la légitimité artistique d'une génération qui y a été engloutie. Mais que dire alors du silence gêné qui entoure Jean de Maisonseul, fait d'incompréhension pour une recherche exigeante et pour l'itinéraire atypique d'un pied-noir militant de l'indépendance ? En charge du musée des Beaux-Arts d'Alger de 1962 à 1970, ce fut à lui qu'il revint (33) de négocier la restitution des toiles « rapatriées » pendant la guerre, contribuant ainsi à faire retourner à l'Algérie un capital culturel, pour le coup, indiscutable.

On le voit, le patrimoine qui reste à valoriser n'est pas pauvre. Dans le seul registre saharien, où Dinet occupe une place qui paraît démesurée, il faut signaler que son imagerie s'est imposée, pour un temps, contre d'autres, concurrentes. Parmi les peintres de Bou Saâda, Maxime Noiré ou Jean Launois ont sans doute cédé au folklore des Ouled Naïl, mais dans les codes picturaux de leur temps. Édouard Verschaffelt (34) qui s'installa à demeure dans l'oasis, où il prit femme indigène, nous donne des portraits de personnages et des scènes d'intérieurs vives et sensibles.

Plus récemment révélé, Dubuffet, ultime voyageur du désert, nous rapporte, d'un séjour effectué en 1947, une série de carnets d'une vigueur plastique époustouflante (Loreau 1967). Il reconnaît enfin dans le chameau cet animal grotesque des rêves d'enfants et dans le Bédouin ce clown sublime qui, au plus vrai de la civilisation arabe comme au plus profond de la quête de l'Occident, mérite d'être traduit autrement que dans les conventions de l'académisme, mais dans les codes plastiques d'aujourd'hui. Cette réconciliation du fondamental et d'un langage vrai est l'objectif à quoi devrait tendre la quête incertaine que l'on a voulu retracer ici.

*
* *

Sans doute cette histoire déborde-t-elle les limites, où nous avons fait semblant de l'enfermer, de l'appréciation esthétique, du marché de l'art ou de la conservation muséographique. Et cela, même si de telles sanctions introduisent dans le cours des choses un élément de transcendance tout à fait décisif : il n'est pas indifférent, comme on l'a vu, que ce qui est présenté comme authentiquement algérien soit par ailleurs reçu pour beau (35). Mais chacun sait que l'enjeu est plus large. Essayons, pour finir, de le formuler : une représentation de la société peut-elle voir le jour en Algérie, hors de

(32) Galiéro fut, en 1961, le dernier titulaire du grand prix artistique de l'Algérie.

(33) En même temps qu'il engageait une politique d'achat des jeunes peintres algériens.

(34) Cf. Fontaine 1952 : 108-113 (reprise d'un article paru dans *Algeria*, 1952, n° 28).

(35) Un élément de la réhabilitation de Dinet consiste à dire que les critiques se sont détournées de son art parce qu'il s'était converti à l'islam, non parce que sa peinture était tout simplement misérable. De la même manière, la reconnaissance dont a bénéficié Racim est perçue comme une reconnaissance arrachée mais d'autant plus indiscutable.

l'inquiétude du regard de l'autre et des artifices de la mise en scène ? Faute d'en prédire la forme, on peut essayer d'élucider les conditions de son émergence.

Il faut en premier lieu que s'estompe la soif de revanche qui tenaille encore une société française mal rétablie des démentis opposés au volontarisme colonial. Après tant d'autres formulations, on peut en lire la résurgence dans les réactions manifestement excessives aux pulsions, symétriques, dans la société civile algérienne, en faveur d'une islamisation et d'une arabisation intégrales. Convenons cependant qu'une telle affirmation ressemble fort à une dénégation ; et attendons-nous à ce que cela conduise à des figurations de l'identité sociale aussi factices qu'esthétiquement suspectes (36). Pour que l'Algérie parvienne à cette maturité anthropologique, où l'affirmation de soi ne paraisse plus contradictoire avec le travail de l'œuvre, il faut probablement que le patrimoine cesse d'être un champ de bataille, où chaque élément est âprement revendiqué ou retenu comme pièce à conviction dans un procès en filiation ou en légitimité historique. Alors pourra peut-être éclore une formule nouvelle, capable de tirer parti d'apports hétéroclites, éléments nécessaires d'une synthèse nouvelle.

La société coloniale a tenté à sa manière, populacière, de donner un visage à cette identité recherchée : c'est Cagayous (Musette 1972), le personnage de la farce locale des pieds-noirs, héros de la cour des miracles de Bab-el-Oued, où se fondaient de vigoureux rejets de la Méditerranée – moins l'Arabe... Cette figure picaresque a été emportée avant de pouvoir acquérir ses lettres de noblesse. Elle a même épuisé d'un coup ce qui, selon Marx, représente les deux modalités de l'événement historique : la farce, évidemment, mais aussi la tragédie, celle d'une guerre civile, où il s'est trouvé engagé de façon inexplicable et cependant impardonnable. Il ne lui sera pas donné d'autre chance. Mais il laisse la place pour une formule à trouver, entre une France trop proche et un Orient trop lointain, d'une création sûre d'elle-même, qui n'ait plus à donner la preuve de son enracinement, ni à s'excuser de ses emprunts.

Il faudra quand même que, de part et d'autre, on ménage une place à la parenthèse coloniale : fiasco monumental, mais dont le passage est certainement moins innocent qu'on l'a trop naïvement estimé. Dans ce domaine, la responsabilité repose sur les archivistes et les historiens, pour retenir l'existence d'une formation sociale mélangée, sinon métisse, dont ses propres enfants n'osent souvent même plus se réclamer. Face à une dangereuse tendance aux simplifications anthropologiques, il faut, pour mémoire, retenir l'existence de groupes minoritaires ou mixtes, aux identités suspectes ou peu reluisantes, mais qui jouèrent pourtant, entre les masses opposées de l'Islam et de la Chrétienté, le rôle d'intermédiaires, de passeurs et de truchements. Délaisés par tous, c'est aux chercheurs désormais qu'il revient de leur rendre justice.

(36) Dans la ligne des formulations qui avaient été proposées sous l'égide de Dinet et Boukhatem Farès – ou de la sculpture monumentale.

Sans compter le message qu'ils ont peut-être à nous livrer. Car sur ces rivages torturés, il n'est pas indigne ni absurde de penser que, par un ultime retournement, de l'oubli même ou de l'excès des souffrances, se remette ici en route l'alchimie complexe qui a longtemps fait l'essence de la Méditerranée ; que sur cette terre d'Afrique enfin pacifiée, renaisse une synthèse nouvelle de structures fortes et de matériaux hétéroclites : une vraie culture créole, riche de tous ses apports et pourtant insolente (37), libre, d'avoir su s'alléger de trop féroces ancêtres.

BIBLIOGRAPHIE

- ALAZARD (Jean) – *Le Palais d'été, résidence du Gouverneur général de l'Algérie*, Alger, imprimerie officielle, 1951.
- Algérie... – *Musées d'Algérie 2. l'art populaire et contemporain*, Ministère de l'Information et de la Culture, 1971 (Collection « Art et Culture », n°6) – *Algérie, expressions multiples : Baya, Issiakhem, Khadda*, Paris, musée national des Arts africains et océaniques, 1987.
- ANGEL (Pierre) – *L'école nord-africaine dans l'art français contemporain*, Paris, Les œuvres Représentatives, 1931.
- ANGÉLI (Louis-Eugène) – « Azouaou Mammeri », *Algeria*, 42, 1955 : 40-44.
- ASSUS (André) – *Armand Assus (1892-1977)*, Villeneuve-sur-Yonne, Portes du Sud, 1991.
- BAGHLI (Sid Ahmed) – 1971 *Mohammed Racim, miniaturiste algérien* [textes en français et en arabe], Paris, Arts et Métiers Graphiques (Préface de Taleb-Ibrahimi). – 1976 *Un maître de la peinture algérienne : Nasreddine Dinét* [texte en français et en arabe], Alger, SNED (Préface de Taleb-Ibrahimi).
- BARRUCAND (Victor) – *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, B. Arthaud, 2 vol., 1930.
- Bellagha... – *Ali Bellagha*, Tunis, Cérès Production, 1990.
- BENCHIKOU (Koudir) & BRAHIMI (Denise) – *La vie et l'œuvre d'Étienne Dinét*, Paris, ACR, 1984.
- DINET ROLLINCE (Jeanne) – *La vie de Étienne Dinét (1861-1929)*, Paris, Maisonneuve, 1938.
- Farès... – *Farès Boukhatem – Rétrospective*, Alger, musée national des Beaux-Arts, 1989.
- FONTAINE (Pierre) – *Bou-Saâda, porte du désert*, Paris, Dervy, 1952.
- GASTYNE (Christian de) – « L'art en Algérie », in AUDISIO et al., *Visages de l'Algérie*, Paris, Horizons de France, 1953 : 132-173.
- GAUDIBERT (Pierre) – « Peinture et Maghreb », *La Nouvelle Critique*, 161-162, 1964 : 109-129.
- GOURDON (Hubert), HENRY (Jean-Robert) & HENRY-LORCERIE (Françoise) – « Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie », *Revue Algérienne des Sciences Juridiques, Économiques et Politiques*, XI (1), 1974 : 3-252.
- HAIM ALI (Bechir) – « Culture nationale et révolution algérienne », *la Nouvelle Critique*, n° 147, 1963 : 33-56 (réédité en brochure sous le titre : *Culture nationale et révolution*, Alger, Editions Nationales, 1967).

(37) Le raï donne peut-être l'image d'une synthèse scandaleuse, et pourtant pleinement convaincante d'éléments hétéroclites – comme, en son temps, le jazz : Peut-on rêver, pour ce cas, d'une postérité aussi universelle ?

- KHADDA (Mohammed) – *Éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972 – *Feuillets épars liés : essais sur l'art*, Alger, SNED, 1983 – *Mohammed Racim, miniaturiste algérien*, Alger, Enal, 1990 – « Censure, autocensure et création plastique », *Peuples Méditerranéens*, 52-53, 1990 : 121-125.
- LOREAU (Max) – *Roses d'Allah, clowns du désert*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967 (Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule IV).
- LUCAS (Philippe) & VATIN (Jean-Claude) – *L'Algérie des anthropologues*, Paris, Maspero, 1975 (« textes à l'appui »).
- MARTIN (Georges) – « Un grand peintre algérien, Miloud Boukerche », *Algeria*, 17, 1950 : 33-36.
- Martinez...* – Denis Martinez, *rétrospective*, Alger, musée National des Beaux-Arts, 1985.
- MASMOUDI (Mohamed) – *La peinture sous verre en Tunisie*, Tunis, Cères Production, 1972.
- MUSETTE (Pseud. Auguste ROBINET) – *Cagayous* [choix de textes], Paris, Balland, 1972 (Présentation de Gabriel Audisio ; 1^{re} éd. 1931).
- Naïfs...* – *Naïfs tunisiens*, Tunis, Cères Production, 1978.
- ORIF (Mustapha) – « De l'art indigène à l'art algérien », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 75, 1988 : 35-49.
- POUILLON (François) – « L'ombre de l'islam : les figurations de la pratique religieuse dans la peinture orientaliste du XIX^e siècle », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 75, 1988 : 24-34 – « Legs colonial, patrimoine national : Nasreddine Dinet, peintre de l'indigène algérien », *Cahiers d'Études Africaines*, 119, 1990 : 329-363 (n° spécial : « Maghreb : récits, traces, oublis ») – « Fantaisie et investigations dans la peinture orientaliste du XIX^e siècle », in Jean-Claude Vatin, éd., *D'un Orient l'autre : les métamorphoses successives des perceptions et connaissances*, Paris, Éditions du CNRS, vol. 1, 1991 : 265-280 – « Tableaux d'Orient et d'Occident : la synthèse Racim », in *Mohammed Racim, miniaturiste algérien*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1992 : 22-28.
- RAGON (Michel) – *Atlan mon ami (1948-1960)*, Paris, Galilée, 1989.
- RANDAU (Robert) – « Un maître algérois de la miniature : Mohammed Racim », *L'Afrique du Nord Illustrée*, 817, 1937 : 2-3.
- SAHLI (Mohamed Chérif) – *Décoloniser l'histoire*, Paris, Maspero, 1965 ; 2^e éd., Alger, Enap, 1986.
- SILEM (Ali) – « L'apport des arts traditionnels dans la peinture algérienne », *Phrétique*, 51, 1989 : 100-106.
- SUGIER (Clémence) – *Symboles et bijoux traditionnels de Tunisie*, Tunis, Cères Production, 1968.
- Temmam...* – « Spécial Temmam », Alger, *Revue du Musée National des Beaux-Arts*, n° 4, 1990.
- THARAUD (Jérôme & Jean) – « Si Azouaou Mammeri, peintre de Rabat », *Art et Décoration*, XI, 1921 : 21-24.
- THOMPSON (James) & WRIGHT (Barbara) – *La vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Paris, ACR, 1987 (Préface d'André Chastel).
- THORNTON (Lynne) – *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR, 1985.
- Turki...* – *Tunis naguère et aujourd'hui, dessins et textes de Zoubèir Turki*, Tunis, STD, 1967 (présentation de Paul Sebag).
- Villes...* – *Villes d'Algérie au XIX^e siècle (estampes)*, Alger / Paris, Enap / Centre Culturel Algérien, 1984 (Introduction de Assia Djabar).

TABLEAU 1
*Publications dans la collection « Art et Culture »,
 éditée par le Ministère de l'Information et de la Culture**

1970	Les mosquées en Algérie (n° 1) L'architecture algérienne (n° 2) Bejaïa (n° 3)
1971	Tlemcen (n° 4) Musées d'Algérie : 1. reflets du passé (n° 5) Musées d'Algérie : 2. l'art populaire et contemporain (n° 6)
1972	Mohammed Racim, <i>miniaturiste algérien</i> (Paris, Arts et Métiers Graphiques)
1974	L'Emir Abdelkader (n° 7) El Djezaïr (n° 8)
1976	La Casbah d'Alger (n° 9) <i>Nasreddine Dinet : Un maître de la peinture algérienne</i> (Alger, SNED)
1977	Abdel Mounene (n° 10) Bijoux d'Algérie (n° 11)
1978	Cités antiques d'Algérie (n° 12) Constantine (n° 13)

* Cette liste témoigne de la prééminence accordée au patrimoine islamique, dans la grande tradition urbaine (Tlemcen, par exemple, dont sont originaires un certain nombre de hauts responsables de la culture); le patrimoine antique ou l'art populaire ne sont pas négligés mais viennent au second rang.

TABLEAU 2
*Les peintres de l'Algérie indépendante,
 d'après Musées d'Algérie (1971 : 89-91)*

Par ordre chronologique (le n° entre crochets est celui de leur place dans la liste des notices):

Cette liste est très soigneusement confectionnée, avec une subtile hiérarchie, qui conduit à regrouper au début les autorités indiscutables (les miniaturistes d'abord et, juste après, Dinet). Viennent ensuite ceux qui ont fait une part de leur carrière à l'époque coloniale (tel Mammeri), et la jeune génération, par groupes d'affinité : les « politiques » d'abord (Farès, Samsom), les « Aouchem » (Martinez, Mesli), et ceux que l'on compte à part (Khadda, Benanteur). En dernier, les « peintres d'expression spontanée populaire » (Benaboura, Baya, Zerarti).

Hadj Naser ed Dine DINET (Paris 1861; Paris 1929) [n° 5]
Azouaou MAMMERI (Kabylie 1886; [1954]) [n° 7]
Mohamed RACIM (Alger 1896; [Alger 1975]) [n° 1]
Hacène BENABOURA (Alger 1898; [Alger] 1960) [n° 22]
'Abdelhalim HEMCHE (Tlemcen 1906) [n° 6]
Mohamed ZMIRLI (Tizi-Ouzou 1909; [1985]) [n° 23]
Mohamed TEMMAM (Alger 1915; [Alger 1988]) [n° 2]
Abdelkader GUERMAZ (Mascara 1919) [n° 19]
Bachir YELLES* ([Tlemcen] 1921) [n° 8]
Ali 'ALI-KHODJA* (1923) [n° 4]
Ahmed KARA (Alger 1923) [n° 14]
Mohamed RANEM ([Alger] 1925) [n° 3]
M'hamed ISSIAKHEM (Alger 1928; [1985]) [n° 11]
Mohamed BOUZID (Lakhdaria 1929) [n° 9]
Mohamed KHADDA (Mostaganem 1930; [Alger 1991]) [n° 17]
BAYA (Alger 1931) [n° 21]
Choukri MESLI* (Tlemcen 1931) [n° 15]
Abdallah BENANTEUR (Mostaganem 1931) [n° 18]
Ismael SAMSOM (Alger 1934; [Alger 1988]) [n° 13]
Arezki ZERARTI (Kabylie 1938) [n° 20]
Boukhatem FARES ([Masrout] 1941) [n° 12]
Denis MARTINEZ* (Oranie 1941) [n° 16]

* Professeurs à l'école des Beaux-Arts

TABLEAU 3
Lauréats du grand prix artistique de l'Algérie
 (1922-1951), d'après Gastyne (1953)

1922 Jean Bouchaud* (1921)	1935 André Greck
1923 Marius de Buzon* (1913)	1936 Henri Laithier
1924 Georges Beguet	1937 Maurice Andrey
1925 Armand Assus**	1938 Auguste Harzig
1926 Louis Fernez**	1940 Étienne Chevallier**
1927 Paul-Élie Dubois* (1920)	1941 Henri Caillet
1928 Yvonne Herzig	1943 Louis Ancillon
1929 Ludovic Pineau	1944 André Hambourg
1930 Jean-Désiré Bascoules* (1923)	[Après la guerre, le prix n'est plus
1931 Maurice Bouviolle* (1921)	décerné annuellement]
1932 Paul Belmondo	1946 Nelly Pate
1933 Mohammed Racim**	
1934 Charles Brouty	1951 Émile Claro

[*] L'astérisque désigne les anciens pensionnaires de la villa Abdel Tif; entre parenthèses, leurs dates de séjour. On voit que le grand prix confirme largement le choix de ces petits prix de Rome que sont les boursiers de la villa Abdel Tif. Parmi ceux qui ont fait souche en l'Algérie, sans pourtant être consacrés par ce prix, il faut au moins retenir les noms de Léon Cauvy (1907), de Léon Carré (1909) et de Jean Launois (1920). Sur cette génération voir, dans *Algeria*, les chroniques que Louis-Eugène Angéli consacre aux « maîtres de la peinture algérienne » et la récapitulation éditée par l'Ofalac (ca. 1950) *L'Algérie et ses peintres* (iconographie dans Thornton 1985).

[**] La double astérisque désigne les boursiers de la Casa Velasquez, maison des artistes de Madrid. De telles invitations permettaient de récompenser des peintres nés en Algérie qui ne pouvaient donc pas concourir pour la bourse Abdel Tif : parmi eux Armand Assus, Louis Bénisti, Mhemed Issiakhem, Bashir Yellès.

Planche 1 & 1 bis : *Prière sur la terrasse* (vers 1910, Palais de la Présidence, Alger – cf. cat. Benchikou, n° 386) et *Les guetteurs* (1913, cat. Benchikou, n° 355), deux toiles d'Étienne Dinot reprises comme cartes de vœux en Algérie, en 1989.

Planche 2 & 2 bis : Mohammed Racim, deux portraits d'Abdelkader, commandés pour servir de motifs de timbres postes en Algérie :

1. en 1950 (à côté de celui de Bugeaud), pour l'inauguration d'un monument à sa mémoire;
2. en 1966, pour célébrer le retour des cendres de l'Emir en Algérie.

Planche 3 : Mohammed Racim, *Scène de nuit de Ramadan*; inventaire des types sociaux de la vieille casbah (miniature reprise comme carte de vœux en Algérie, en 1988).

Planche 4 : Léon Cauvy (1874-1933), *Marché à Boghari* (gouache) – par le premier professeur à l'École des Beaux-Arts d'Alger (à partir de 1909).

Planche 5 : *Il flûte sur la bosse*, écho d'un des séjours au Sahara de Jean Dubuffet (près d'un an, entre 1947 et 1948).

Planche 6 : *Alphabet libre* par Mohammed Khadda (1930-1991).

Planche 7 : *Les aveugles et Rouge*, toiles de M'hemed Issiakhem (1928-1985) reprises comme timbres postes en 1987.



1

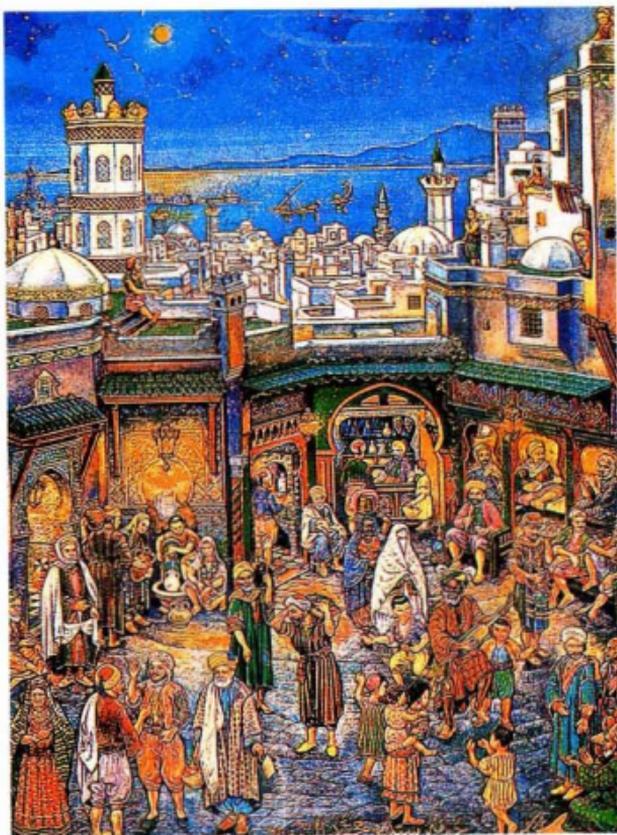


1 bis



2

2 bis



3



4



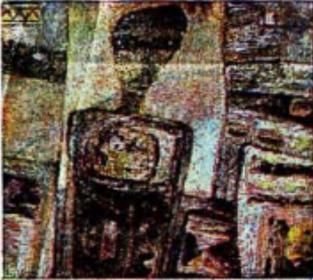
5



6

7

التحف الفنية للمتاحف الوطنية



· أمجد مسيّاخر (تفصيل)

أول يوم للإصدار
Premier jour d'émission

أبجذاثر PTT-FDC

