

ÉCHANGE AGONISTIQUE ET MARCHÉ DES VALEURS ARTISTIQUES : SITUATION DE LA PEINTURE EN ALGÉRIE

François POUILLON

On peut envisager l'histoire de la peinture en Algérie de deux manières, radicalement différentes. La première mettrait l'accent sur les discontinuités, et envisagerait un certain nombre de révolutions du mouvement artistique, spécialement français. Elle chercherait à repérer les décalages et les ruptures, reflétant les mouvements brusques de l'histoire coloniale et de la lutte nationale. Une autre manière, au contraire, s'attache à montrer la continuité d'un processus mis en route dans le cadre colonial, mais qui se perpétue ensuite : une technologie particulière, la peinture de chevalet, et une catégorie sociale, les artistes peintres, apparaissent et prennent corps dans une société où elles n'existaient pas. Nous opterons ici pour cette seconde manière (1).

Il serait absurde de nier les scissions qui marquent comme de vraies blessures une histoire troublée qui s'organise en mouvements contradictoires, tous également marqués de volontarisme. Et il serait faux de réduire à de simples gesticulations les manifestations désordonnées d'un processus de transmission culturelle qui apparaît, sur la longue durée, remarquablement continu. Le rapport entre ces niveaux de réalité est sans doute plus intime : nous constaterons ici, après Engels, que des processus de ce type ne suivent décidément pas les modalités sereines de la diffusion et de l'héritage, mais se réalisent beaucoup plus efficacement dans une relation de dialogue polémique.

Dans la séquence historique trop longue qui mène l'Algérie de la crise provoquée par la conquête coloniale à celle qui suit une indépendance ratée, choisissons un certain nombre de moments. A l'inverse des « périodes », qui ont la vertu pédagogique de clore, ces moments désignent des situations particulières d'ouverture, riches de potentialités que la postérité n'a pas retenus. Ils sont les foyers réels d'une histoire indécise, dont l'issue est toujours réductrice, mais également surprenante, même quand on finit par y trouver la grâce des choses inéluctables. Les objets culturels, dans leur futilité, doivent être restitués comme des choses aléatoires.

Reprenons dans cette perspective la longue marche de la peinture en Algérie.

(1) Ce travail prolonge une réflexion esquissée dans une précédente livraison de l'*Annuaire de l'Afrique du Nord* (Pouillon 1992). Il a été présenté à la rencontre *Les sociétés musulmanes à travers les œuvres d'art* organisée au CERES de Tunis par Hachmi Karoui (10-12 mai 1993), et sera repris dans les actes de cette rencontre. Lucette Valensi et Jean-Claude Vatin m'ont fait d'utiles critiques dont je n'ai pu que partiellement tirer parti ici.

L'orientalisme conquérant

Il y a peu de sociétés où l'aniconisme ait été aussi radical que l'Afrique du Nord pré-coloniale. Dans le monde musulman, cette région paraît avoir poussé particulièrement loin l'austérité en matière de représentations. L'art de l'ornementation ou la calligraphie montrent que ce n'était pas là affaire de technique ou de goût pour les choses (2) : ils témoignent de la récusation radicale où était tenue la figuration dans ce *Far West* de l'Islam (3).

C'est la raison pour laquelle, ici plus qu'ailleurs en Islam, la peinture apparut comme une création exogène, et son institution fut vécue comme une violence, traitée comme telle par les intéressés. De fait l'orientalisme n'a que faire des sentiments de la société indigène. Fruit d'une recherche toute occidentale de l'exotique et du singulier, il tire sa légitimité de ses propres fantasmes et ne réclame aucune reconnaissance des sociétés représentées. Mouvement unilatéral et conquérant, agent décisif de la folklorisation de la société conquise, l'orientalisme devrait faire tôt ou tard l'objet d'une récusation radicale, au même titre que certains travaux littéraires ou historiographiques (4).

Pour éviter un schématisme excessif, à propos d'un mouvement polymorphe qui entretient des relations complexes avec le pouvoir colonial, on peut l'évoquer par quelques parcours types, épure saillantes dans la gamme des situations de relations culturelles. Ce premier moment, celui de l'orientalisme conquérant, est assez bien résumé par deux personnages phares : Horace Vernet et Eugène Fromentin. Les options opposées de ces deux maîtres de la peinture algérienne (5) nous donnent la mesure de l'ampleur des choix possibles à ce moment de l'action picturale en terre d'Afrique.

Dans la lignée des grands illustrateurs de l'épopée napoléonienne en Égypte, Horace Vernet (1779-1863) a pris le parti de se faire l'illustrateur de la conquête de l'Algérie. Il en célèbre les épisodes les plus glorieux ou pathétiques dans d'immenses compositions réalisées pour la plus grande gloire du pouvoir colonial : l'action en est portée à son comble avec les 21 × 39 m (Thornton 1993 : 172) de la célèbre *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader*. Commandée dans le feu de la bataille et réalisée peu après pour décorer les salles d'Afrique du Château de Versailles, elle est action de propagande coloniale. L'indigène y est présent, mais dans une position subalterne ou désespérée.

Eugène Fromentin (1820-1876), au contraire voyage seul et veut respirer un air étranger. Il témoigne d'une inflexion de l'entreprise coloniale, celle de la sympathie et de la fascination ; et il incarne en tout cas un épisode de la politique algérienne de Napoléon III : celui du « Royaume arabe », où la puissance protectrice est censée s'appuyer sur des aristocraties soumises par la

(2) Le fixé sous verre, dont on connaît d'ailleurs mal l'origine ni les réseaux de diffusion, brandissait comme une excuse l'extrême fragilité de son support.

(3) Le jeu de mot est d'Ernest Gellner (1958), à propos de la thèse de Jacques Berque.

(4) Ainsi l'œuvre de Louis Bertrand ou, plus tard, d'Emile-Félix Gautier.

(5) Selon le titre de Baghli (1978) qui l'applique à un autre peintre français sur lequel nous reviendrons.

force, mais encore bien en place. Ce sont ces aristocraties que Fromentin montre inlassablement tout entières consacrées aux distractions cynégétiques ou caracolant dans une campagne abstraite sur des petits chevaux arabes (Thompson & Wright 1987). Il fut témoin des atrocités de la conquête et s'indigna des exactions sanguinaires qui s'en suivirent (6); il refusa pourtant, à l'inverse de Vernet, d'en faire un « sujet ». D'ailleurs il fait preuve à l'occasion d'une lucidité impitoyable sur la colonisation (7) et sur son action déculturanter.

Aussi opposés soient-ils, ces deux peintres furent, l'un et l'autre, les victimes normales d'un oubli plus ou moins radical. On se lassa de ces sempiternels « Arabes chassant au faucon » de Fromentin. Et Vernet, qui dut subir de son vivant des attaques de critiques aussi redoutables que Baudelaire (8), voit son œuvre monumentale dévaluée. L'Empire ayant laissé la place, la bourgeoisie conservatrice s'inquiète plutôt de contrer la Révolution impressionniste. *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* devint un mythe grotesque (9) et les « Salles d'Afrique » de Versailles ne seront jamais ouvertes au public (10).

Quant à l'héritage ultérieur de ces œuvres, on s'attendrait à ce que l'Algérie indépendante préfère la sollicitude tragique d'un Fromentin à la brutalité cocardière d'un Vernet. C'est tout autre chose qui se produit. Cherchant à célébrer, dans les années 1980, la résistance anticoloniale par un somptueux musée de l'Armée, c'est la « manière » Vernet que les dignitaires du régime du Président Chadli commandent à une escouade de jeunes peintres : pour évoquer l'époque héroïque de la résistance et donner une image triomphante de la lutte d'Abd-el-Kader, il suffit de modifier le choix des épisodes et de penser à l'issue ultime. Sous un contenu idéologique inversé, la grammaire des styles restait la même (11).

Ainsi, un type de figuration privilégiant le récit historique, mythique ou anecdotique, passait à l'Algérie alors même que la métropole l'avait récusé depuis longtemps, tant pour son esthétique réaliste que pour ses contenus politiques. A une époque où l'histoire de l'art, à l'instar de l'histoire tout court, semblait avoir un sens, on jugeait cette peinture « dépassée ». Comme dans les machines à remonter le temps, l'Algérie indépendante tentait, ici comme dans tant d'autres registres, de remettre les choses en l'état.

Cette réincorporation subreptice dans le patrimoine d'une forme de figuration que l'on aurait jugée agressivement étrangère, constitue une revanche, sur le terrain de la représentation, d'une défaite militaire restée intolérable. Elle apparut alors cependant comme une défaite sur le terrain de l'esthétique : un « retour en arrière », dirait-on à propos de l'islamisation de la

(6) Notamment lors de la prise de Laghouat en 1844 (Fromentin 1984 : 91-95).

(7) Cf. les pages sur Alger, dans le *Sahel* (Fromentin 1984 : 198-202).

(8) « C'est un militaire qui fait de la peinture » écrit-il méchamment (1976 : 469). Dans le concert des honneurs officiels qui entourent sa mort, une note dissonante avec l'oraison funèbre fort vindicative qui lui consacrent MM. Bertholon et Lhote (1863).

(9) Cf. Pierre DAC et Francis BLANCHE - *Le Sar Rabindranath Duval* - (Dac 1979 : 144).

(10) Je remercie M. Roland Brossard, conservateur au Musée du Château, de m'avoir facilité l'accès à ces Salles pour des relevés documentaires.

(11) Les scènes de batailles de Hocine Ziani - le plus doué du groupe indiscutablement - sont pourtant, malgré les codes résolument « classiques », d'une saisissante fraîcheur.

société. La maîtrise technique dont elle témoignait semblait la rattacher à une esthétique à la fois dépendante et dévaluée... A moins qu'elle ne se trouvât en avance, inscrite dans l'évolution des goûts et du marché métropolitain pour une « nouvelle figuration ».

La colonisation artistique

Publié dans l'officieux *Akhbar*, que dirigeait Victor Barrucand, le rapport d'Arsène Alexandre (1906), commandé par le Gouverneur général Jonnart, marque indiscutablement un tournant dans la relation culturelle entre la métropole et la colonie. Il alerte les autorités sur la gravité de la situation de l'artisanat indigène, résultat de la crise mortelle que traverse la société rurale traditionnelle, et sur la médiocrité d'un art européen encore voué à un orientalisme hors du temps.

Cette époque, marquée par quelques grandes réalisations, dites de « style Jonnart », telle la grande poste d'Alger, cherche à associer cachet local et modernité. A la fois terrain d'expérimentation et façade de l'entreprise coloniale, l'Algérie fait alors figure de terre promise. Elle devient aussi, grâce à d'habiles groupes de pression, dévolutaire d'investissements importants. Le rapport d'Arsène Alexandre débouche ainsi, à moyen terme, sur la mise en place d'une série d'institutions artistiques centrées sur la colonie. Parmi celles-ci, une villa des artistes, la villa Abdel Tif, destinée à attirer des talents inscrits dans le renouveau de l'art (12), une École des Beaux-Arts qui prend rapidement de l'ampleur, ainsi qu'un « grand prix artistique de l'Algérie » (13).

Dernier fleuron de cette chaîne, le Musée des Beaux-Arts du Jardin d'Essai est inauguré lors des cérémonies du centenaire. Un brillant historien de l'art, Alazard, spécialiste de la renaissance italienne et amateur de peinture impressionniste, en sera l'inauvivable directeur. Le bilan de l'orientalisme qu'il dresse pour l'occasion tend à clore le mouvement sur le XIX^e siècle, précisément avec le voyage que Renoir effectue à Alger en 1881 et 1882 (Alazard 1930). C'était tenir en pauvre estime une recherche comme celle d'Étienne Dinet (1861-1929) qui occupe avec force cette séquence de la vie artistique : avec son souci du typique, la précision réaliste de son art, celui-ci semblait se mettre délibérément à l'écart des mouvements de son temps.

Teinté d'indigénisme, ce moment du projet colonial, en incorporant paternellement « l'école nord-africaine dans l'art français contemporain » (Angel 1931) vise aussi à accentuer la pression culturelle de la métropole. Pourtant, le volontarisme qui marque cette époque n'emporte pas les mêmes succès en peinture que dans d'autres domaines de l'art, comme l'architecture ou la musique (14). Si aucun nom majeur ne se dégage de la production de ce temps,

(12) Elle permet d'accueillir chaque année, à partir de 1907, deux boursiers métropolitains ; malgré plusieurs recherches en cours (notamment celle d'Elizabeth Cazenave), on ne dispose toujours pas de monographie sérieuse sur cette importante institution.

(13) A partir de 1922 : liste des lauréats dans Pouillon 1992 : 224 (tableau 2).

(14) Cf. les travaux de Nadia BOUZAR-KASBAJMI (notamment 1988) sur l'histoire sociale et culturelle de la musique en Algérie.



Fig. 1. Anonyme, «Algérie, El Kantara : Le peintre et la diligence». Carte postale vers 1900 (Roger Violet).

Fig. 2. Armand Assus (1892-1977), «La joie de vivre : atelier d'un peintre». Esquisse pour un panneau destiné au lycée de jeunes filles de Kouba (Alger, 1953, 4,26 x 2,12 m).

«Sur fond de paysage algérois vert et bleu tendre nuagés de rose, les personnages font tache rouge très saturé, bleu vitrail, blanche. C'est l'atmosphère d'un atelier de peintre où des amis viennent admirer et discuter» (Louis-Eugène Angeli).



Fig. 3. Horace Vernet (1789-1863). «Prise de la smala d'Abd-el-Kader par le duc d'Aumale, 1843» (21,39 x 4,89 m). 1845, Château de Versailles, salles d'Afrique, détail de la partie centrale. (Alain Couty).
 «un vaste panorama de cabaret ; en général ces sortes de décorations sont divisées en manières de compartiments : (...) un grand chameau, des biches, une tente, etc...» (Baudelaire, *Le Salon de 1845*).

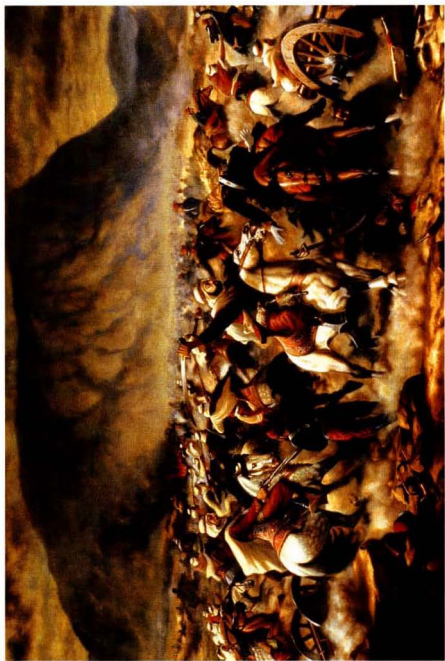


Fig. 4. Hocine Ziani (1953-), «Bataille de Kheng Ennetah, 1832». Carte postale d'une toile pour le musée de l'armée, Ryadh el-Feth, Alger (4,5 x 2,1 m).

«Rappelez-vous, Français, comment nous avons chargé à Khanq-en-Nit'ah, tels des braves défendant leur étendard. Que de têtes ce jour-là mon sabre a tranchées, tandis que ma lance semait des blessures mortelles» (Emir Abd-el-Kader, tr. Bruno Etienne).



PREMIER JOUR D'ÉMISSION أول يوم للاصدار



Fig. 5. Baya (1931-), «Pour la protection de la mère et de l'enfant», 1969. Timbre, Algérie.

Fig. 6. Mohamed Khadda (1930-1991), «Feu Ami», 1989 (Galerie Isma).

«Après s'être enrichi, *occidé*, des leçons les plus subtiles de la peinture contemporaine, il récupère et sublime, avec une graphique arabe, les bruns, les ocres et les bleus de sa terre» (Jean Sénac).

c'est sans doute que l'inventaire n'est pas achevé (15). Pour l'heure, seul un petit nombre, pour un demi-siècle de vie coloniale, semble devoir mériter une juste réhabilitation. Mais les « grands », déjà reconnus comme Marquet ou Dubuffet, n'ont fait ici que des stations, ou ont quitté cette terre pour trouver à Paris leur notoriété, comme le Constantinois Atlan. La production de ceux qui furent distingués par les concours locaux n'a pas suffi aux historiens pour déceler l'émergence d'une « école d'Alger » digne de ce nom.

Sans doute est-ce le fait du refoulement de l'époque coloniale, pour cause de drames de l'histoire, tant de la part de l'Algérie indépendante qui l'a récusée radicalement, que de la part de la France où elle ne reste dans la mémoire que par les manifestations empreintes de nostalgie de la part d'associations de rapatriés (16).

On peut compter comme d'indiscutables injustices l'oubli qui frappe, du fait de cette double marginalisation, des peintres importants. Évoquons brièvement quelques noms, répartis sur l'ensemble de la période : Léon Cauvy (1874-1933), illustrateur du petit peuple musulman placé dans le décor un peu froid de l'Alger colonial (17) ; Armand Assus (1892-1977), qui s'attacha à saisir la lumière admirable du port et les joies sociologiques des communautés (18) ; Sauveur Galliéro (1914-1963) enfin dont la peinture nocturne contraste tant avec un personnage tout en couleur, qui fut balayé de cet espace par le fiasco de l'Algérie française (19).

Mais ces injustices ne doivent pas en masquer une autre plus flagrante : l'action coloniale en matière de culture touche à peine le milieu musulman. Mohammed Racim (1896-1975), poussé comme par miracle à l'ombre de cette agitation (20), constitue une exception. Il réinvente ici la miniature, et ne parvient à s'imposer que grâce à son métier magique, mais à certains égards minuscule et infiniment laborieux. L'époque n'a guère retenu en fait de peintres « musulmans » que quelques noms : Azouaou Mammeri, un des produits de l'étonnant succès de l'école dans la Kabylie de Béni Yéni, qui fit finalement

(15) On attend quelques remises en ordre de l'ouverture d'un véritable musée des colonies – que celui-ci reste au musée de la Porte-Dorée ou soit déménagé à Boulogne –...

(16) Les « Rencontres du trentenaire », par exemple, organisées à Versailles en janvier 1992. Il en reste pourtant l'intéressant catalogue d'une exposition organisée à cette occasion (*Visages de l'Algérie heureuse*, Éd. Galion, 1992). Dans cette ligne, voir également les monographies que la revue *L'Algérienne* consacre régulièrement à des peintres pieds-noirs.

(17) Venu en Algérie grâce à la bourse Abdel Tif dont il fut le premier attributaire, il s'y installe pour devenir, à partir de 1909, directeur de l'École des Beaux-Arts. Sa grande œuvre reste les peintures murales du Palais d'été, réalisées autour de 1830. Il n'existe pas de monographie d'ensemble sur lui, mais ses œuvres passent régulièrement à l'Hôtel Drouot lors des ventes « orientalistes », notamment celles de l'étude Gros-Delettrez, organisées par Lynne Thornton.

(18) Juif pied-noir d'origine, Assus s'attacha à ne pas se laisser enfermer dans un orientalisme communautaire. Il se forme dans le Paris de Montparnasse et de Montmartre et partage sa vie entre Paris et Alger. On dispose depuis peu sur lui d'une bonne monographie (Assus 1991).

(19) Figure importante de la renaissance culturelle dans l'Alger d'après-guerre, on ne conservait de cet ami de Camus (et de la vie) que des clichés en noir d'une chronique d'Angéli (1962) : une belle exposition du centre culturel algérien de Paris, en juin 1993, à permis de reprendre la mesure de l'œuvre.

(20) Dans le cabinet de dessin du « Service des arts indigènes » créé par Jonnart en 1908, et animé par Prosper Ricard (Orif, in Racim 1992 : 24).

carrière au Maroc (Tharaud 1921); ou Miloud Boukerche (Martin 1950), sorte de «bénédictin» de la peinture, tant son orientalisme obéit servilement aux attentes les plus vulgaires d'une clientèle européenne.

D'un bilan ainsi dressé, l'Algérie indépendante ne retint finalement ni le meilleur, ni le plus moderne. Car de toute cette période, c'est le nom d'Étienne Dinet, avec celui de Racim, qui reste en mémoire (21). Converti sincère à l'islam, il avait trouvé au Sahara un havre d'exotisme, couleur rose et mauve, où il pouvait scruter inlassablement l'âme rustique d'une société indigène dans ses joies ou ses scènes pathétiques. Il devint pour les jeunes générations, l'illustrateur attitré d'une société indigène évanescence. Le fait qu'il se soit tenu à l'écart des révolutions plastiques dont vibrat son époque, fut sans doute un argument supplémentaire pour faire admettre ce survivant de l'orientalisme comme un peintre algérien à part entière.

La postérité de la peinture française en Algérie fut ainsi bien assurée, mais pas par les auteurs empreints de modernité que la colonie avait cherché à promouvoir ici : par des orientalistes tardifs, comme Dinet ou Racim, restés en marges de leur époque. D'admirables hommes de synthèse sans doute, ouverts sur les deux faces de cette société, mais marqués l'un et l'autre par le traditionalisme du métier (22).

Pour une école nationale algérienne

C'est autour de l'année trente, celle du centenaire, que naissent la plupart de ceux qui vont donner la génération des peintres algériens de l'Indépendance (Pouillon 1994) : Baya, Benanteur, Issiakhem, Khadda, Mesli.

Comment sont-ils parvenus à cette maturité de peintres dans le contexte douloureux d'une colonie condamnée? Ils ont profité d'un desserrement de la pression coloniale, mais par le moyen d'une escapade à Paris, terre cette fois de tous les possibles. Encore n'y ont-ils pas obtenu facilement une consécration acceptable. C'est particulièrement le cas de ceux d'entre eux qui ne sont pas passés par l'École des Beaux-Arts, et qui reflètent, mieux que d'autres, les difficultés de l'héritage.

Dans l'immédiat après-guerre, Baya est la première promue, mais comme un génie sauvage et inculte. La petite orpheline recueillie par des Européens qui découvrent en elle une personnalité intense et des talents de plasticienne (*Algérie...* 1987 : 14), est propulsée par les soins de la galerie Maeght dans les milieux parisiens. C'est André Breton en personne qui préface le catalogue de son exposition. Mais le pape du surréalisme ne sait évidemment que célébrer l'œuvre de l'inconscient à travers des filiations mémorielles et «le désir humain chez elle à l'état pur» (1947 : 4-5).

C'est là évidemment donner un contenu médiocre à cette reconnaissance et l'Algérie indépendante ne retiendra que la consécration ainsi obtenue, en faisant silence sur ses origines comme autant de traces d'infamie. Émile

(21) Sur les conditions de cette réappropriation, cf. POUILLON 1990.

(22) POUILLON in Racim 1992 : 14-20. Nous avons analysé ailleurs l'intérêt qu'il y a d'étudier parallèlement leurs parcours (cf. POUILLON 1990 : 346-351, ou 1992 *passim*).

Dermenghem, sociologue de la religion populaire et de l'intérieur tribal, s'interrogeait, dans la même livraison, pour savoir si « la technique et le métier » succéderaient chez elle « à l'inspiration pure », si c'était même « souhaitable » : les expositions algériennes ultérieures tiennent à remettre Baya dans le registre de la grande peinture, la vraie, celle du talent et du métier. Et on préférera en elle l'onirisme des jardins peuplés d'oiseaux et de fleurs, aux petits gnomes de terre cuite, effectivement bien inquiétants (23).

Avec Mohammed Khadda (1930-1991), c'est un autre parcours tout aussi significatif qui se dessine. Sorti de l'école pour aider sa famille, le jeune homme se met tout seul à la peinture et émigre à Paris où il sera ouvrier du livre, en un temps où le syndicat et le Parti communiste réussissent en silence l'œuvre d'intégration dont on fait tant de cas aujourd'hui. C'est ce qui lui permet de s'inscrire, lui l'autodidacte, dans le mouvement de la peinture à Paris, celui de l'abstraction lyrique. Un fort tempérament de coloriste, une maîtrise technique de graphiste l'aident à s'imposer avec autorité dans un type de peinture où l'on suspecte souvent l'absence de métier.

Revenu en Algérie par choix politique, il doit renoncer à y trouver la consécration qu'il aurait pu avoir à Paris, à l'instar de son camarade Benanteur. Mais il s'y heurte à la vague du réalisme socialiste qui prend le contrôle à l'Union des Arts plastiques. Il doit plus que d'autres ferrailler pour asseoir sa légitimité d'artiste. C'est ce qui le pousse sans doute à donner le change de son inscription dans un courant national : l'abstraction est suspecte de cosmopolitisme. « L'école du signe » lui fournit cette légitimité, en combinant l'abstraction traditionnelle de l'art arabe et celle des courants plastiques de ce temps. Il en développe l'analyse dans d'importants travaux théoriques (24).

On trouverait une autre formule de cette recherche de légitimité avec le groupe *Aouchem* (25), autre mouvement à s'être institué en Algérie comme « école ». Revendiquer, comme il le fait, une ancienneté et une inscription locale qui remonte aux peintures rupestres du Tassili, c'est se placer dans une tradition purement indigène, et récuser les prétentions impériales de tous bords, tant arabes (et islamiques) qu'européennes. Le caractère excessif d'une telle proclamation (26) montre que l'on se situe évidemment ici dans le registre de l'incantation politique, bien propre à cette époque.

Avec ces mouvements divers de la peinture algérienne, on observe à quel point le processus de légitimation reste complexe entre une métropole post-coloniale et une périphérie exigeante et ombrageuse, essayant d'imposer

(23) Tels ceux de la collection de Jean de Maisonseul présentés lors de l'exposition de Marseille (Baya 1982).

(24) KHADDA 1972, 1983, 1991 ; voir également les analyses de Michel-Georges BERNARD qui fournit des textes pour de nombreux catalogues du peintre (notamment *in Algérie...* 1987 : 30-43), et un numéro spécial de *Beaux-Arts*, la revue du Musée d'Alger (n° 1, 1994).

(25) Autrement dit « tatouage », ce qui renvoie à un art d'inscription populaire. La première manifestation du groupe, ainsi que son célèbre manifeste date de 1967 (Silem 1992).

(26) Il n'est sans doute pas indifférent de souligner que parmi les deux principaux leaders du mouvement, l'un était précisément d'origine européenne : Denis Martinez (je ne sais pas que, jusqu'à la rupture xénophobe de 1994, son algérianité lui ait été contestée) ; l'autre, Mesli, était tlemcenien, autrement dit inscrit dans un milieu de vieille tradition citadine et arabe.

ses propres critères de légitimation artistique. L'accord ne se fait décidément pas sur le choix de tels critères, mais chacun admet, fût-ce avec mauvaise humeur, que la caution doit finalement venir du centre (27) : comme une sorte d'adoubement esthétique, ce cautionnement reste nécessaire pour un art et une technique trop récemment importés.

Les codes de la transmission culturelle

La série de situations que nous avons égrenées couvre une période d'un siècle et demi, ou quasiment. Malgré les disparates, une sorte de constance s'en dégage. Elle tient au décalage qui existe entre la transmission d'un objet culturel et son assimilation par la société algérienne. Il ne s'agit pas seulement ici du décalage naturel, qui sépare la divulgation dans une métropole et sa banalisation, ou sa vulgarisation dans une province périphérique. La relation instaurée est d'un autre ordre : elle est dans un rapport où acceptation et dénégation se combinent pour assurer, finalement, une circulation efficace.

On a, à un pôle, une métropole puissante et sûre d'elle-même, qui a appris de longue date à dissocier son autorité culturelle entre un pouvoir académique rassis et une avant-garde extrêmement agressive. A distance, il est difficile de mesurer le caractère factice du combat que se livrent ces deux complices de la vie culturelle parisienne. D'autant que cette dissociation interne interfère avec l'attitude réactive qu'une société dominée, jouant à la fois l'héritage et sa récusation par un développement autonome ou autocentré, oppose à la métropole.

De cette relation conflictuelle découle cette série de discordances entre les choix culturels et les critères de légitimation. Le rapport colonial s'articule avec un débat séculaire institué dans le monde de l'art en Europe entre tradition et innovation, académisme et impressionnisme, métier et inspiration, figuration et abstraction, classicisme et avant-gardisme, etc. Aux premiers temps de l'Indépendance, l'avant-gardisme abstrait fut bien, dans le secteur artistique, le symbole d'une position révolutionnaire vis-à-vis d'une métropole empêtrée dans la gestion d'un héritage trop riche. Si l'Algérie peut finalement opter pour une esthétique de réalisme tempéré, c'est, paradoxalement, parce que la métropole a rejeté cette tradition académique narrative construite autour d'anecdotes édifiantes. Ce fut la condition de l'acclimatation, dans le contexte idéologique de la décolonisation, d'une technique exogène : sa promotion apparaissait alors en opposition au goût métropolitain. Trouvaient ainsi droit de cité des réalisations nécessairement scolaires, bridées par des contraintes d'un marché fugitif ou réellement conservateur, et une sanction critique où l'avant-garde n'occupait certainement pas les positions institutionnelles décisives.

(27) Dossier significatif, parmi d'autres : la difficulté à reconnaître l'importance de l'action menée après l'Indépendance par Jean de Maisonseul : ce militant de l'Algérie indépendante fut, entre 1962 et 1970, directeur d'un Musée des Beaux-Arts dont les œuvres avaient été - rapatriées - en 1962 ; il eut à en négocier la restitution.

Toute la ruse est dans ces petits décalages, qui sont autant de manières d'acclimater en terre d'Afrique une forme sociale de la production artistique, forme historiquement produite dans une région précise de la planète, mais qui devient forme universelle, par la multiplication de ces jeux dialogiques, et par ce génie particulier des formations dominantes, fortement analysé par Marx, à faire reconnaître comme universelles leurs créations particulières.

Si la structure de la transmission culturelle, dans le contexte de la domination impériale, obéissait bien aux règles de l'échange inégal entre métropoles et périphéries, le code linguistique rappelait plutôt la diplomatie primitive des échanges agonistiques, où les cadeaux sont en même temps des agressions (28). Malgré les dénégations et esquives sur la nature de la transaction réellement engagée, celle-ci a finalement lieu. Car le résultat est là, que l'on peut observer, par exemple, à la périphérie même de la périphérie, dans cette Bou Saâda qui continue de marquer la frontière entre l'Algérie utile et le Sahara : à la suite de l'ouverture, en mai 1993, d'un musée consacré à la mémoire d'Étienne-Nasreddine Dinet (29), une exposition fut organisée pour exposer le travail des artistes vivant et travaillant aujourd'hui dans l'oasis. Il s'en trouva plus de vingt, et ils saisirent l'occasion pour constituer une « Association des artistes peintres de Bou Saâda ».



Post Scriptum (mai 1994). Le développement de la crise algérienne, qui s'est brutalement aggravée au tournant de l'année 1994, peut paraître infirmer le processus séculaire, laborieux mais finalement positif, que nous avons tenté de dégager. De fait, dans la guerre civile qui couve, le monde de l'art est particulièrement visé. Le 5 mars 1994, Ahmed Asselah, directeur de l'École des Beaux-Arts d'Alger, était assassiné dans l'établissement qu'il animait avec une sorte d'enthousiasme débonnaire, mais fort intransigeant sur la question de la liberté de création. Quelques jours plus tôt, dans le bas d'Alger, à deux pas du tunnel des Facultés, Vincent Grau, l'infatigable animateur de la Librairie des Beaux-Arts, qui avait bravé toutes les menaces, mourait au champ d'honneur. Qu'ils s'inscrivent dans un plan délibéré, ou soient le résultat statistique de pressions pétainistes de la part d'une société civile fanatisée (Colas 1990), ces meurtres spectaculaires visaient à intimider largement tout ce que l'Algérie comptait de peintres ou d'animateurs culturels de tous ordres. Par une odieuse exemplarité, le terrorisme islamique parvenait à réduire au silence une équipe d'enseignants, de peintres, d'élèves admirablement bouillonnante, libre et joyeuse (30) et à interrompre l'insolente liberté que le monde artistique avait recouvrée après 1988.

(28) Relation à laquelle reste associée la sociologie du don de Marcel Mauss ; cf. POUILLON 1982.

(29) Résultat d'un long processus, engagé dès 1969, repris après 1985, et finalement mené à bien grâce à l'action extrêmement dynamique de sa jeune Directrice, Barkahoum Ferhati (cf. FERHATI 1994).

(30) Il nous a été donné de partager cette vie d'école en octobre 1990, à l'occasion de la *Rencontre des Écoles d'art de la Méditerranée* organisée à Alger par l'ESBA (avec l'association « Écume » – Échanges culturels en Méditerranée – dont le siège est à Marseille).

La valise ou le cercueil : dans la ligne d'une formule mise au point sur ces lieux mêmes, une pléiade de peintres enseignants, ayant reçu les menaces les plus sérieuses, n'avait plus pour perspective que le silence ou l'exil. Celui-ci apparaissant bien souvent comme un luxe, la plupart, étaient condamnés à se terrer chez eux. Et c'est bien cela qui était visé en fait : qu'ils abandonnent cette place publique où s'étalait sans vergogne une vie communautaire insolemment libre, laïque, mixte, imaginative, « Cachez ce sein... » ! Autre lieu symbolique, le Musée des Beaux-Arts du jardin d'Essai était fermé au public et, à cause des risques d'attentats, ses œuvres étaient mises en caisses, comme aux temps de la grande guerre d'Algérie.

Ahmed Asselah et Vincent Grau sont des martyrs. Face à la modestie de leur combat, une lutte quotidienne contre la médiocrité, mission à la Sisyphe s'il en est, on ne sait de quoi s'étonner le plus : du courage dont ils ont fait preuve ou de la brutalité de l'agression dont ils furent l'objet. Ils devaient bien être porteurs devant l'histoire de quelque mission importante : incarner sans doute ce processus sociologique et, disons-le, civilisationnel que nous avons tenté de dégrader.

Va-t-on, du coup, entonner les sirènes du désespoir ? Ce ne serait guère dans le tempérament de ces citoyens, et, quand bien même ils n'auraient pas imaginé la grandeur de leur sacrifice, leur exemple nous appelle à d'autres conclusions. En outre, ce serait aller trop facilement vers ce que leurs assassins voulaient nous faire dire : que la greffe n'a pas pris, sinon sur quelques rejetons déculturés, ces tenants du « parti de la France », transfuges et renégats qui s'entêtent à croire à ces valeurs impies que sont le progrès collectif, le respect des personnes, les droits à l'expression, la liberté de créer.

Dans cette perspective, la réflexion que nous avons menée plus haut engagerait à voir les choses autrement : les islamistes ne sont peut-être que le dernier avatar de ce dialogue torturé que nous cherchons à cerner, ou même, en négatif, les représentants suprêmes de cette France éducatrice et éradicatrice, qui avait habité de ses passions la colonisation. Ces radicaux du refus ressembleraient aussi à une tradition soldatesque dont ils ont hérité la brutalité haineuse : celle des premiers colons français, ou celles, symétriques, du FLN et de l'OAS (étrange récurrence des sigles ternaires). Leur venue au pouvoir ne ferait d'ailleurs qu'incarner une nouvelle variante de ce dialogue pervers, dont on a observé le travail depuis cent cinquante ans, et qui se nourrit précisément de la négation de l'autre.

On peut prévenir les islamistes, sans grand espoir de les convaincre, à la manière de Danton emmené à la guillotine, qu'ils ne manqueront pas d'être à leur tour les victimes de cette terreur dont ils sont les surgeons : toute crise profonde se nourrit, ici comme ailleurs, de la recherche de l'ennemi intérieur, de procès en sorcellerie. La violence qui s'exerce contre ceux qui auraient rompu avec l'authentique tradition musulmane, n'épargnera pas le groupe de ceux qui, sans doute, s'entredéchirent déjà pour s'approprier le pouvoir sous l'enseigne de l'étendard vert.

Car peut-on penser sérieusement qu'un régime islamiste reviendrait à cette longue tradition, pourtant authentiquement maghrébine, de refus des images ? Les exemples que nous avons ailleurs n'indiquent rien qui aille dans ce sens : les cultes de la personnalité et le fétichisme des bondieuseries ont vaincu les plus radicaux défenseurs de la doctrine islamique, pourtant fort claire pour condamner un tel usage des images. D'ailleurs, face aux moyens actuels de transmission, appelés à prendre une ampleur plus grande encore, personne ne saurait en endiguer ni contrôler le flux. Quand bien même on s'y essayerait, chacun sait que les iconoclastes sont des gens qui *adorent* les images.

BIBLIOGRAPHIE

- ALAZARD J., 1930, *L'Orient dans la peinture française au XIX^e siècle*, d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir, Paris, Plon.
- ALEXANDRE A., 1906, Réflexion sur les arts et les industries d'art en Algérie, *Akhbar (Journal de l'Algérie)*, n° 13450-13453, nov.-déc.
- Algérie..., *Algérie, expressions multiples*, 1987, Baya, Issiakhem, Khadda, Paris, Musée national des Arts africains et océaniques.
- ANGEL P., 1931, *L'école nord-africaine dans l'art français contemporain*, Paris, Les Œuvres Représentatives.
- ANGELI L.-E., 1962, Sauveur Galliéro, *Algeria*, n° 62, 44-49.
- ASSUS A., 1991, *Armand Assus (1892-1977)*, Villeneuve-sur-Yonne, Portes du Sud.
- BAGHLI S.-A., 1976, *Mohammed Racim, miniaturiste algérien*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1971 ; *Un maître de la peinture algérienne*, Nasreddine Dinét, Alger, SNED, (Préface de Taleb-Ibrahimi).
- BAUDELAIRE C., 1976, le Salon de 1846, in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade », éd. Cl. Pichois).
- Baya, *Exposition Baya*, 1982, Marseille, Musée Cantini.
- BENCHIKOU K. et BRAHIMI D., 1991, *La vie et l'œuvre d'Étienne Dinét*, Paris, ACR, 1984 ; nouvelle éd. augmentée.
- BERTHOLON J. et LHOTE C., 1863, *Horace Vernet à Versailles, au Luxembourg et au Louvre, critique et biographie*, Paris, Cournol.
- BOUZAR-KASBAJJI N., 1988, *L'émergence artistique algérienne au XX^e siècle*, Alger, OPU.
- BRETON A., 1947, Baya, *Derrière le miroir* (Galerie Maeght), novembre : 4-5.
- COLAS D., 1992, *Le glaive et le fléau, généalogie du fanatisme et de la société civile*, Paris, Grasset.
- DAC P., 1979, *La mémoire de Pierre Dac*, Paris, Presse Pocket.
- FERHATI B., 1994, Un Musée Dinét à Bou Saâda, historique et situation actuelle, *Museum*, (sous presse).
- FROMENTIN E., 1984, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade », éd. G. Sagnes).
- GELLNER E., 1958, The Far West of Islam, *British Journal of Sociology*, 9 (1), 73-82.
- KHADDA M., 1991, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972, *Feuillets épars liés*, Alger, Sned, 1983, *Mohammed Khadda ou le signe fourvoyé* [dossier de presse], Paris, Institut du Monde Arabe.
- MARTIN G., 1950, Un grand peintre algérien, *Algeria*, 17, 33-36.
- POUILLON F., 1982, Article Don, *Encyclopaedia Universalis*, 353-355.

- POUILLON F., 1990, Legs colonial, patrimoine national, Nasreddine Dinét, peintre de l'indigène algérien, *Cahiers d'Études Africaines*, 119, 329-363.
- POUILLON F., 1992, Exotisme, modernisme, identité, la société algérienne en peinture, in K. Basfao et J.-R. Henry, dir., *Le Maghreb, l'Europe et la France*, Paris, Éd. du CNRS, 209-224.
- POUILLON F., 1994, Penser le patrimoine algérien, révolution et héritage dans les écrits sur l'art de Mohammed Khadda, *Beaux-Arts (Alger)*, n° 1, 77-91.
- Mohammed Racim, *miniaturiste algérien*, 1992, Paris, Institut du Monde Arabe.
- SILEM A., 1992, Mouvement Aouchem, signes et résistance, in N. Sraïeb, *Pratiques et résistances culturelles au Maghreb*, Paris, Éd. du CNRS, 197-202.
- THARAUD J. et J., 1921, Si Azouaou Mammeri, peintre de Rabat, *Art et Décoration*, n° 40, 21-24.
- THOMPSON J. et WRIGHT B., 1987, *La vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Paris, ACR, (Préface d'André Chastel).
- THORNTON Lynne, 1993, *Les orientalistes peintres voyageurs (1828-1908)*, Paris, ACR, 1983 ; nouvelle éd. augmentée, (« Poche couleur »).