

Sens et enjeux des représentations picturales de la guerre d'Algérie

Anissa BOUAYAD*

*Un cheval hurle la mort dans la gorge percée de Lorca
Epouse noires de Guernica vos enfants ont grandi
Nous sommes entourés d'orphelins. Epouse noires de Guernica
Connaissez-vous l'agonie de vos sœurs auresiennes ?
Bachir Hadj Ali, Chants pour le 11 décembre*

La guerre d'indépendance d'Algérie a suscité une production relativement abondante d'œuvres d'art, dont un grand nombre de tableaux de chevalet. Contrairement au cinéma, ces images occupent une place mineure dans l'imaginaire des deux sociétés, mais la vision de l'ensemble de cette production révèle des enjeux sur la fonction sociale des images et pose des questions sur la manière dont des créateurs ont cherché à traduire dans leurs toiles des éléments du réel. Leur volonté est d'inscrire leurs œuvres au cœur de l'actualité historique. Nous retiendrons pour l'essentiel les démarches qui adoptent des techniques nouvelles, dans lesquelles le sujet n'est que le point de départ d'une élaboration plastique complexe en refusant une lecture narrative, événementielle de la réalité, sont-ils en rupture avec la tradition des peintres d'histoire ?

Mais rupture ne veut pas dire absence de filiation. Ces artistes ont leurs grands aînés qui, eux aussi en leur temps, ont apporté sens nouveau et formes novatrices de représentation. Les peintres travaillant dans les années cinquante-soixante, principalement à Paris, s'inspirent d'apports formels, d'« idées visuelles » de leurs précurseurs : dénonciation des malheurs de leur temps par les peintres d'histoire, réalistes ou romantiques, premiers collage et déformations signifiantes des cubistes et du mouvement Dada, interventions des surréalistes, anti-esthétique des expressionniste allemands.

Leur ambition est d'être en prise avec la réalité historique et de peser sur elle pendant la guerre d'Algérie, ils interviennent pour dénoncer les désastres de la guerre, pour exprimer l'idée de libération et de liberté, et cela au travers de pratiques en rupture avec le travail traditionnel d'atelier. Nous aborderons le travail de l'artiste dans sa production, mais aussi les exemples de recherche de collaboration avec d'autres acteurs culturels comme les poètes et les expositions en rupture avec les mondanités...

Nous prendrons quelques figures représentatives de témoignage, d'engagement révolutionnaire, comme celles de Lebel, Masson, Benanteur, Khadda, Mesli... nous étudierons cette production dans ses aspects spécifiques (incrustation, collages,

* Historienne, chercheure associée au Crasc

peintures à la bombe, lacérations...) et dans ses manifestations singulières : couples peintre/poète –Kijno/Kréa, Sénac/Bénanteur-, œuvre collective comme le grand tableau antifasciste, interventions dans la rue à la bombe à peinture de Kijno, collecte des affiches lacérées d'Hains et Villeglé ... Nous verrons la dimension politique de ces interventions : impact, écho chez les intellectuels, décalage avec les partis politiques comme le manifeste des 121, volonté de poser l'axiome du rôle révolutionnaire de l'art par le don collectif d'un grand nombre d'œuvres à l'Algérie indépendante en 1964.

I. Des antécédents revendiqués

Bien que chaque peintre veuille apporter sa touche personnelle et faire un travail singulier, bien que la volonté de rupture soit prégnante dans ce milieu, la peinture qui témoigne des drames de l'histoire a sa filiation ou plutôt ses multiples sources qui sont comme un réseau diffus d'influences, d'exemples thématiques et formels.

Des thèmes reviennent, itératifs et souvent obsèdent. Ils sont d'ailleurs plus des « motifs »- au sens fort que ce mot à pour les peintres- que des thématiques bien répertoriées. Il en est ainsi de la souffrance des populations civiles. Pensons au *Massacre des innocents*, parabole biblique traitée dans la peinture, la sculpture, depuis le Moyen-âge jusqu'au tableau de Nicolas Poussin. Les enfants dans la guerre malgré eux, cible, victimes et enjeu de la terreur déchaînée. Quand Picasso prépare par des dizaines de dessins préliminaires *Guernica*- après le bombardement par l'aviation allemande allié de Franco, de la ville de Guernica- la terreur se lie comme une déclinaison de ce même thème avec le vocabulaire, les symboles les formes propres à ce peintre. Ces œuvres se situent du côté de l'irréparable, pas seulement du côté de l'accusation morale ou politique. Avant de devenir une œuvre-phare du patrimoine universel, au moment de sa réception, elle avait été mal perçue par les républicains, car peu propagandiste et héroïque. Pendant la guerre d'Algérie, *Guernica* reste pour les peintres la référence majeure, mais d'autres œuvres magistrales dans leur force de dénonciation de la guerre sont évoquées, de façon délibérée et évidente ou comme soubassement d'une démarche qui donne ses lettres de noblesse au geste pictural et éthique.

1. Après Picasso, de *Guernica* aux *Aurès*

Plus qu'aucun type de guerre, la guerre coloniale ne fait pas distinction entre soldats et civils. Le bombardement de populations réfugiées à Sakiett Sidi Youcef en territoire tunisien a eu aussi une forte résonance dans la sensibilité des peintres les plus tôt engagées et leurs productions se réfèrent explicitement ou implicitement à *Guernica* : Fougeron, le peintre français le plus connu de la tendance du réalisme-socialiste montre dans *Massacre à Sakiett* des visages livides, exsangues et des corps terrassés drapés à la mode antique dans les habits devenus suaires, juste après le bombardement, comme autant de gisants¹. La fresque veut rappeler *Guernica* mais le classicisme de la composition, de l'étude des corps évoque

¹ La France en Guerre d'Algérie. Catalogue de l'exposition, Paris, BDIC, 1992

la froideur de David. Lorjou choisit la même temporalité que Picasso pour *Guernica* et de façon parabolique – le bombardier est un coq, le commanditaire du massacre un renard- et renard- et montre l'instant où la mort bascule sur les enfants de Sakiëtt. Le format immense, 70 mètres, dépasse celui de la fresque de Picasso. Le lieu d'accrochage choisi par le peintre est le pavillon français² de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958 comme *Guernica* avait été fait pour le pavillon de la jeune République espagnole à l'Exposition internationale de 1937 à Paris. Devant le refus des autorités françaises, Lorjou ne cède pas, détourne l'interdiction et loue une baraque dans une foire proche où l'œuvre fait scandale³. Ici, on ne peut que rapprocher cette attitude de défi et de rébellion de celle de Courbet, par ses sujets insolents, et son acharnement à montrer ses œuvres refusées par le jury de l'exposition universelle en 1855, un siècle plus tôt en les exposant dans son Salon du réalisme créé pour la circonstance.

Picasso, encore et toujours, apparaît dans « l'esprit et la terre » d'une des œuvres les plus originales de cette période, le *Grand Tableau Antifasciste collectif*. Nous nous intéresserons ensuite aux autres références, mais celle à Picasso est la plus importante. Si le Grand Tableau Antifasciste collectif est bien une œuvre spontanée, elle se place dans la continuité de l'action politique et artistique d'un groupe de jeunes créateurs qui depuis plusieurs années organisent des « anti-procès » contre la poursuite de la guerre coloniale, contre la torture. Dans l'ouvrage éponyme, lui aussi collectif, édité en 2000, l'historienne de l'art Françoise Bertrand-Dorléac retient une anecdote dans la chronologie serrée des actions entreprises par le groupe d'artistes dans lequel Jean-Jacques Lebel joue le rôle de pivot après avoir lancée dès 1955 des actions de révolte individuelle qui vont s'élargir avec la parution de la revue *Front Unique* et les « *anti-procès* » successifs en France et en Italie. Encore en 1961, quand Lebel souhaite amplifier leur protestations, son ami Crippa qui le reçoit dans son atelier de Milan, lui lance quelque chose comme : « tiens, voilà une toile et fais ton *Guernica* »⁴.

Ici le rappel d'une œuvre fondatrice se conjugue au choix formel déjà éprouvé pour son immédiateté et sa prise directe sur la vie réelle : Lebel propose donc l'idée d'un grand tableau collage, reprenant ici une des pratiques des premiers cubistes, Braque et Picasso, puis des surréalistes pour transposer le réel dans l'œuvre. Dans le Grand Tableau, la présence de l'actualité la plus terrible, la torture et les massacres, se matérialise par un mixte peinture/incrustation de textes comme le manifeste des 121, par les mots-marqueurs d'identité et de mémoire ; Sétif, Constantine. Les mots sont là comme on interjette appel dans un cri de révolte. Et c'est près du mot Sétif que Lebel colle une photo des yeux de Picasso. Il serait trop simple d'y voir une présence tutélaire. Ce sentiment ne correspond pas à celui de ces jeunes peintres contestataires, libertaires. Ils ont à son égard une position critique et considèrent que Picasso des années cinquante n'est plus celui de

² Georges Gérard, *Lorjou, le peintre du siècle*, Paris, Publisud, 1989

³ *Ibidem*

⁴ *Grand Tableau Antifasciste Collectif*, ouvrage collectif Enrico Baj, Laurence Bertrand-Dorléac, Julien Blaine, Robert Fleck, Annie Gouëdard, Jean-Jacques Lebel ; Paris, éditions Dagorno, 2000.

Guernica, mais selon Laurence Bertrand-Dorléac « un peintre constamment soumis au contrôle politique et artistique du Parti communiste français ». Mais la référence à Guernica est incontournable même si la mise en perspective de Picasso est ambivalente. Rappelons que le dessin de Picasso « Djamila Boupacha » ne paraît dans la presse -*Les Lettres Française*- que le 8 février 1962⁵.

2. Goya et ses héritiers à l'assaut de l'indifférence

L'autre grande référence des peintres dénonçant les horreurs de la guerre est l'œuvre de Goya. Dans un ouvrage récent, paru en 2002 en anglais et traduit en 2003 en français, le dernier écrit de Susan Sontag sur la représentation (photographique surtout mais aussi picturale) *Devant la douleur des autres*- tel est le titre très directe de cet essai – l'auteur se réfère souvent à Goya, comme précurseur d'une nouvelle forme de sensibilité. Elle garde tout son impact émotionnel deux siècles plus tard, témoigne contre les horreurs perpétrées par les troupes de Napoléon en Espagne en 1808 et pour tous les autres désastres de la guerre, de toutes les guerres. L'absence de décor, d'éléments « pittoresques » condense la focalisation sur le sentiment d'horreur et soulève de l'autre côté du miroir une vague profonde d'indignation et de révolte. Susan Sontag montre la confrontation horreur/spectateur via l'image des *Désastres de la guerre* : « les images de Goya conduisent le spectateur au bord de l'horreur. Tous les ornements du spectaculaire ont été éliminés : le paysage n'est plus qu'atmosphère, une obscurité, à peine esquissée. La guerre n'est pas un spectacle. Et la série réalisée par Goya n'est pas récit. Chaque image, qui s'accompagne d'une courte légende déplorant la perversité des envahisseurs et la monstruosité de la souffrance infligée, possède son autonomie propre. L'effet d'accumulation est dévastateur. Les cruautés morbides figurées dans les désastres de la guerre visent à réveiller, blesser, choquer le spectateur. » Susan Sontag à une phrase très forte qui résume la finalité du peintre, comme action aux antipodes d'une vision contemplative, la sienne et la nôtre, spectateurs : « L'exposé des cruautés de la guerre est conçu comme un assaut à la sensibilité du spectateur. »⁶ Le tableau le plus célèbre de ce cycle est *EL Tres de mayo*. Le tableau représente une scène mais qui a valeur globalisante de dénonciation d'une guerre inégale, où l'occupant armé de façon moderne, harnaché et sanglé dans l'uniforme semble disparaître comme homme pour naître pus qu'une série de soldats tous semblables dans leurs costumes et leurs postures, celles de tueurs. En face, regard et attitude désespérés, allure dépenaillée des patriotes aux pieds nus, et leurs mains nues aussi, désarmées, levées au ciel, juste avant que la déflagration ne fauche leurs vies, rejoignant bientôt ceux qui ont déjà été tués.

Pendant la guerre d'Algérie, le peintre français Gasquet, l'un de ceux qui intervient le plus tôt pour manifester par son œuvre son opposition aux pratiques de l'armée française et à l'occupation –colonisation de l'Algérie⁷ s'inspire directement de la toile de Goya et le revendique dans la légende : *Fusillade (d'après*

⁵ Bouayad Anissa, *L'Art et l'Algérie insurgée, les Traces de l'épreuve, 1954-1962*, Alger, ENAG, 2005. Pp 25 à 31.

⁶ Sontag Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, pp 52 à 55.

⁷ L'art et l'Algérie insurgée, op.cit., p. 163 pour la reproduction du tableau

Goya) réalisée dès après l'été 1955 alors que la répression de Goya est si prégnante que le peintre ne réalise qu'une sorte d'esquisse en réactualisant les tenues des soldats et en transformant le profil de la ville hispanique en ville arabe marquée par la verticalité d'un minaret et de dôme d'une mosquée. Les soldats français, en ligne diagonale qui découpe l'espace sont juste assez dessinés pour que l'on reconnaisse casques et uniformes, les derniers, ne sont qu'une ébauche de forme et ne participent qu'à l'effet de masse. Dans la partie gauche du tableau, les Algériens sans uniformes, sans armes, identifiables par leurs chéchia rouge ou un turban blanc forment un groupe acculé et comme expulsé de la toile par le mouvement fortement dynamique, comme dans le tableau de Goya, de la ligne de soldats armés. Les premières victimes sont déjà à terre, un homme s'effondre fauché par les balles, un autre les bras en l'air, le dernier debout, offre aux bourreaux l'attitude d'une ultime résistance. On retrouve aussi la même utilisation symbolique du combat entre l'obscurité, du côté des soldats et la lumière du côté des insurgés, donnant la forme claire de leurs bustes, au moment où ils vont être criblés de balles.

La filiation dépasse bien évidemment l'histoire de l'art. Goya revisité est toujours associé aux drames de l'histoire, ici dans un parallèle saisissant. Comme Napoléon agissait en Europe en apportant au bout des armes sa conception des lumières, du bon gouvernement et du progrès, la vision impériale des dirigeants français du milieu du XX^{ème} siècle conduit dans les colonies aux mêmes épreuves et le peintre français, déchiré par le double héritage inconciliable et invivable de la patrie des Droits de l'homme qui opprime et qui tue, témoignage de ce double malheur. On sait que ce déchirement fut également intense pour Goya, grand admirateur de la France des lumières, porteuse selon lui des idées de liberté. Le grand historien, spécialiste de l'art et de l'Espagne Marcel Durliat a pu écrire que ce drame a été vécu par Goya avec ambiguïté, pessimisme mais qu'il en a témoigné avec génie, brisant les conventions, travaillant sur un sujet contemporain et introduisant dans l'art pour la première fois le peuple anonyme. Ainsi, il a ouvert la voie à une nouvelle sensibilité artistique qui prend position face aux tragédies de l'histoire⁸.

II. Exprimer un cri qui dure et qui résonne sur d'autres scènes

André Malraux dans *Le triangle Noir* comme Susan Sontag dans l'ouvrage cité remarquent pour Goya l'aspect surdéterminant créé par les mots que le peintre trace sur la toile comme s'il voulait surmonter l'obstacle ontologique du tableau « fait » par le peintre. Goya sait que la toile n'est ni une preuve, ni une vue objective mais une construction qui rend la nature du fait, et non pas son déroulement anecdotique ou événementiel. Alors, il écrit la légende sur la toile : sur celle-ci il dit : « J'ai vu ça ! », sur une autre « c'est la vérité ! » et encore « On ne peut regarder ça ! » et aussi « Barbares ! »

Au cours de la Guerre d'Algérie, des peintres ont ressenti également ce besoin impérieux de renforcer la représentation par le cri et de faire des mots, non

⁸ Durliat Marcel, Goya, article Encyclopaedia Universalis.

seulement un légende, mais encore un marquage et un signe immédiatement perceptible faisant du tableau un mixte peinture/manifeste/affiche. Ce cri évoque également les témoignages des expressionnistes allemands contre le nationalisme et le militarisme qui embrigade les sociétés des puissances impérialistes, contre les guerres qui broient les hommes et démoralisent les peuples. L'un d'entre eux Otto Dix avait dit « il faut que l'œuvre hurle ! ».⁹

1. donner de la voix et faire scandale ; le Grand Tableau Antifasciste collectif

Lebel et ses amis choisissent de faire *Scandale*, au sens grec, très fort, d'obstacle. Faire obstacle au scandale de la guerre par une création outrageante qui évite l'édification et qui brise le silence. *Le grand tableau antifasciste* foisonne d'éléments terrifiants comme un enfer boschien, organise notre perception sur des temps d'arrêt qui n'en sont pas moins des temps forts du rythme de notre lecture, comme une ponctuation et un passage obligé. Les mots incrustés sur la toile, comme *Sétif*, *Constantine* évoquent des lieux de supplice depuis le 8 mai 1945, la série de généraux cannibales (peintre par Baj) légitime le mot et la chose, par des mots-valises qui sont ici à leur nadir, comme *patrie*, *morale*, vides de sens, ne servant que de cache sexe à tous les déchaînements de barbarie, semant la terreur et la Mort-inscrite comme un galon sur le bras d'un général (parties peintes par Crippa, Erro, Recalcati, mots écrits par Lebel¹⁰). L'acmé de cette *hubris* déchaînée est la partie gauche de cette immense toile où la guerre coloniale avec toutes ses manifestations se condense en une longue colonne phallique, inexorablement dressée, qui prend racine dans une sorte de boîte de Pandore près des généraux et comme leur émanation, et qui se termine dans le corps écartelé de Djamila. L'horreur et la douleur sont partout présentes, mais dans cet enfer, un mot, situé symboliquement en haut de la toile, comme porté à bout de bras par Djamila est écrit : le mot de *liberté*. Seul signe d'espérance et seul moyen de sortir de la toile sans sombrer. Les mots martelés sur la toile, ont donc une fonction de marquage, de guidage visuel et de manifeste politique. Leur présence est renforcée par la multiplicité des bouches, carnassières et dévorantes pour les unes, mais aussi hurlantes de douleur et de volonté d'être pour les autres. Le cri et ses échos résonnent de toutes parts.

2. Survivre en témoignant ; Issiakhem

Chez les peintres algériens, Issiakhem, dans un travail très personnel, dénonce la guerre avec douleur dans sa série de *Veuves* et avec fureur-dans son sens le plus fort de transport créateur, démesuré et inspiré- dans *A ceux qui voulaient passer et sont restés*. Ici, l'expressionnisme a quelque chose de terrible et renvoie à l'extrême violence de l'instauration des lignes électrifiées pour boucler les frontières avec la Tunisie et le Maroc, qui servaient de base de repli aux combattants algériens. Pour dire dans détour, la toile est sans décor, sans aucun signe pittoresque qui donnerait au spectateur une localisation¹¹. L'absence de repère spatial tourmente même notre

⁹ Sabarsky Serge, Otto Dix, (Œuvres de jeunesse, catalogue de l'exposition, musée-galerie de la Seita, Paris, 1983.

¹⁰ Voir plusieurs détails de l'œuvre dans l'art et l'Algérie ...pp. 124 à 132.

¹¹ Ibidem, pp 33 à 38 pour Issiakhem.

espace tridimensionnel comme pouvait aussi le faire le Greco. Seul est représenté mais très peu dessiné, un corps tendu par le courant de la ligne électrifiée. Des lignes de barbelés traversent le corps noirci par les brûlures, entrave ses jambes, sa main se tend encore dans la direction désormais inaccessible, sa bouche se tord dans un cri. C'est bien une idée visuelle de la frontière et du déni d'identité exprimée dans toute sa force. Et pour que nul échappatoire n'existe pour ceux qui voudraient gommer le poids de l'histoire, le peintre redouble son témoignage en inscrivant sur le tableau « à ceux qui voulaient passer et sont restés ». Même démarche que celle de Goya, même visualisation de l'histoire, même volonté de blesser notre regard et d'en appeler à notre conscience.

Il faudra bien un jour avoir une solide et documenté monographie de ce grand peintre algérien pour comprendre quelles influences l'ont imprégné et quelles filiations il revendiquait dans l'histoire de la peinture. En l'état de nos connaissances actuelles, il semble que son expressionnisme allemand si présent dans la dénonciation de la guerre mais plutôt de la peinture d'histoire. Sa sensibilité semble s'éloigner des grands peintres français, du classicisme d'un David ou du romantisme d'un Delacroix. Il semble plutôt qu'il ait retenu la leçon d'histoire du grand maître espagnol Goya. De même ses *Mères* ou ses *Veuves* par leur pétrification, leur hiératisme et leur dolorisme présent mais contenu, me paraissent plus proches des vierges à l'enfant catalanes (en particulier des sculptures romanes) ou des Pieta espagnoles que d'autres figures similaires de l'art européen. Issiakhem a commencé sa formation en Algérie, l'a poursuivre en France et a été pensionnaire de la Casa Velasquez à Madrid dans les années cinquante. Son parcours et sa réflexion lui ont permis de s'approprier l'histoire de la peinture et d'apporter sa dimension propre.

III. L'apport poétique et politique des surréalistes : montrer l'invisible et l'indicible ; les prisons de la torture

Plusieurs peintres qui se réclament du surréalisme, ce courant majeur de l'art du XX^{ème} siècle, et parmi les plus grand, ont témoigné contre la guerre.

1. La prison comme non-sens

Masson, que certains avaient surnommé le vagabond du surréalisme, intervient par son art pendant le conflit algérien comme il l'avait déjà fait contre le fascisme au cours de la Guerre d'Espagne. Il y a donc des raisons profondes de son opposition à la guerre et des causes fortuites puisqu'il apprend un beau jour que son fils Diego, musicien, est arrêté pour son action de porteur de valises dans le réseau Janson. André Masson va produire alors des séries d'œuvres directement marquées par la guerre. Son mode de pensée et son vocabulaire de peintre reste celui d'un surréaliste dans des œuvres lucidement pessimistes comme *Les Suppliciés*, *Délire Lansquenet* ou *Traité du désespoir* où l'imaginaire et l'onirisme du surréalisme se déclinent ici sur le mode du cauchemar éveillé : dominantes sombre ou rouge sang et noires, formes insaisissables, torturées, graphisme surimposé mais indéchiffrable comme si les mots ne pouvaient traduire le retour récurrent de l'horreur. Chez

Masson, un autre thème apparaît, celui des prisons qu'il va fréquenter assidûment pendant la longue incarcération de son fils. Ces œuvres s'appellent : *Le parloir, la Prison grise, visite au parloir, Femmes algériennes à la prison Saint-Paul...* et d'autres encore qui toutes donnent à voir la même réflexion. L'idée existentielle de l'enfermement qui prive l'homme de son accès à la liberté et à la construction de son propre destin, se double ici de l'idée obsédante du labyrinthe, faisant de la prison un non-sens. Déjà célèbre en Europe et en Amérique, donc trop connu pour être censuré, Masson expose ses œuvres en plein Paris, à la Galerie Leiris. Dans la préface du catalogue, il écrit : « *Prisonnier, prisons, cages où des hommes enferment d'autres hommes qui choisissent la lutte de la liberté.* »

Dans ce corpus relatif à la guerre, on peut voir que Masson a réalisé des huiles, des pastels, des dessins. Ces derniers sont sur le plan formel les plus près de l'événement, les plus rapidement réalisés, et aussi pour nous les plus facilement accessibles au regard. On sait grâce au travail de l'historien de l'art Christian Debize¹² et à l'exposition de Masson, un combat, organisée à Metz en 1998 que l'engagement du peintre contre la guerre est allé jusqu'à la production de dessins satiriques aujourd'hui disparus. Masson a pu dire « *J'ai fait dans ce sens des choses relatives à la guerre d'Algérie. C'est tout de même de l'engagement. Je crois que je suis le seul peintre surréaliste à m'être livré à cet acte considéré comme condamnable : peindre l'événement.* »

2. Lebel, collages et intrusion de l'histoire

Masson n'était pas le seul, mais ne connaissait pas alors le jeune peintre surréaliste Jean-Jacques Lebel qui gravitait dans d'autres sphères, plus près de Matta ou de Brauner et des premiers surréalistes toujours vivants, Duchamp, Man Ray, Péret, Lam, Breton. Pour lui, le mouvement Dada gardait depuis sa naissance son impact subjectif. Lebel était très proche d'écrivains algériens comme Kateb Yacine, Jean Senac et Henri Krea. Ses références surréalistes, que l'on retrouve dans l'idée même de réaliser un tableau collectif le structure esthétiquement et politiquement et politiquement comme libertaire invétéré si l'on peut dire : haine pour les dogmes esthétiques et politiques dont bien sûr le réalisme socialiste comme exemple à ne pas suivre pour les premiers et pour les seconds, le parti communiste pas assez combatif aux côtés des luttes de libération des peuples. Mais des modèles d'art autonome sont présents à son esprit comme les œuvres dont il faut noter qu'elles furent réalisées au moment des grands conflits mondiaux : celle du mouvement Dada et la réalisation collective d'Empreintes de rouage d'horlogerie de Picabia, Arp, Tzaza et Gabrielle Buffet en 1916, celle encore des surréalistes réfugiés en zone « libre » à Marseille avant de pouvoir partir aux Etats-Unis en 1940-41.

Dans ces années cinquante, Lebel pratique le travail collectif avec Erro, qui s'investit considérablement lui aussi dans le soutien à la lutte d'indépendance algérienne. Pour Lebel cet acte collectif a intrinsèquement un fond subversif, redoublé pour lui d'un contenu révolutionnaire. Il puise ses sources dans les œuvres dénonciatrices de l'autoritarisme, du militarisme de Daumier, Dix, Grosz,

¹² André Masson, un combat, catalogue de l'exposition, Metz, Musée de la cour d'Or, 1999.

Picabia...et comme il le dit lui-même : « de toute évidence, les *Désastres de la guerre* et *Guernica* étaient présent à nos esprits »¹³. En internationaliste conséquent, il poursuit ses interventions pendant toute la guerre. Sa mobilisation politique si intense lui vaut d'être exclu du mouvement surréaliste, ce qui ne l'empêche pas de continuer son action et de 1963 à 1964, il apporte son soutien à la jeune Algérie indépendante. Il est l'un des piliers du fameux don des peintres de 1964 qui dote l'Algérie d'un fonds d'art moderne et contemporain prestigieux et représentatif de tous les courants de l'art international. Ces peintres souhaitaient que ce don servît à fonder la matrice d'un futur musée d'art moderne en Algérie, qui aurait été le premier d'Afrique. Mais la politique culturelle des décideurs algériens n'a jamais considéré ce don à sa juste valeur, déniait par –là même à l'art universel une fonction sociale et culturelle à connecter au patrimoine et aux expériences culturelles algériennes pour l'épanouissement et l'ouverture au monde de la société toute entière.¹⁴

Lebel est allé au bout de son implication en se battant encore pour que le *Grand Tableau*, confisqué par la police et la justice italiennes soit rendu à ses auteurs, il ne l'a obtenu qu'en 1990, soit quarante ans après. Le *Grand Tableau Antifasciste* est l'un des rares concernant la Guerre d'Algérie à être dans les collections des musées publics français, et cela après de nombreux autres avatars, très révélateurs de l'aboulie du pouvoir français, quelle qu'en soit la couleur, et des institutions culturelles, à faire entrer les représentations de la guerre d'Algérie, durablement dans le patrimoine et les mémoires. Malgré la persévérance acharnée de Lebel qui ne peut que forcer l'admiration si le peintre ne pratiquait pas aussi l'ironie et la provocation en faisant intrusion sur toutes les faces du monde par des interventions toujours renouvelées et en refusant le statut d'ancien combattant, malgré donc cette fidélité têtue à ses choix, le *Grand Tableau* est finalement peu connu, même si le scandale avait entouré à Milan son exposition et sa saisie. Les autres œuvres sur la guerre de Jean-Jacques Lebel, comme *La justice (l'assassinat de Maurice Audin)*, *Manifestation algérienne 1961* sont aussi confidentielles malgré leur grande force.

Ainsi dans *Manifestation algérienne 1961*, (huile et papier collés sur bois, offerte par le peintre à l'Algérie, déposée au Musée National des Beaux-Arts d'Alger) une immense silhouette (plus de deux mètres) sort de son support de bois et de la nuit, avance sous une voûte de concrétions marines, repoussant tous les sédiments de l'histoire. Une silhouette par essence n'est qu'un profil sans intérieur palpable. Mais ici la planéité insondable du personnage se densifie par une armature- ou une squelette- fait d'un échelonnement de coupures de presse, le structurant debout de l'animant comme un mannequin-porteur de nouvelles et de l'histoire des luttes, depuis sa tête jusqu'aux pieds. Tête elliptique où le collage catapulte la photo d'un arbre, d'un pendu et un article sur la chanson de Billie Holiday, créée en 1939, *Strange fruit* (fruit étrange) contre le lynchage pratiqué en Alabama, mettant en lumière l'oppression des Noirs américains et leur lutte pour la dignité et la justice. On voit au niveau des épaules une photo d'un orchestre de musiciens noirs avec

¹³ Grand Tableau...p. 18

¹⁴ Les traces et l'oubli, film documentaire de Hamid Smaha, Paris, 1995, 52

gros titre en anglais « *accusé après un concert de jazz dans un parc* ». ici Lebel noue deux expériences, la sienne par sa rencontre avec Billie Holiday¹⁵, qui l'a marqué à jamais, et sa relation au jazz pour l'ouverture fantastique que cette nouvelle culture internationale doit à la culture populaire des Noirs américains. Si ce chant n'eut pas le succès immédiat et financier d'autres chansons de la même époque, ce fut un coup de tonnerre. Grâce à Billie Holiday, Strange Fruit continua sa route jusqu'à nous et fut repris depuis par toutes les générations du *protest song*. Si ce fruit apporta maturité et gloire à la chanteuse, elle en subit les conséquences toute sa vie¹⁶. La chanson fut refusée de passage dans les radios, intimida la Columbia qui préféra demander à un petit label engagé, Commodore, de l'enregistrer. Billie essuya les invectives et dix ans plus tard fut encore inquiétée pendant le maccarthysme et la chasse aux sorcières.

Lebel inclut le texte de la chanson dans la gorge de son personnage :

*Des arbres du Sud portent un fruit étrange
Du sang sur les feuilles et du sang aux racines,
Un corps noir oscillant à la brise du Sud
Fruit étrange pendu dans les peupliers*

*Scène pastorale du valeureux Sud
Yeux exorbités, bouche tordue
Parfum de magnolia doux et frais
Et une odeur soudaine de chair brûlée*

*Ce fruit sera cueilli par des corbeaux,
Ramassé par la pluie, aspiré par le vent,
Pourri par le soleil, Lâché par un arbre
C'est là une étrange et amère récolte.*

Le buste porte un gros titre – « Alerte aux travailleurs »- le centre de gravité du corps, aussi :

« *On ne défend pas la liberté en la supprimant* », des articles suivent puis dans le ventre, une nouvelle coupure de presse aux bords déchirés, expose une photo de manifestants arrêtés, et couchés sur le trottoir. Le journal proteste devant le traitement subi par les manifestants algériens. On lit « Racisme et fascisme vont de pair ». Plus bas encore, un gros titre en italien « *Profitez de cette journée pour sauver votre âme* » s'agit-il du premier novembre, jours des morts du calendrier catholique et jour du déclenchement de l'insurrection algérienne, quelques sept ans plus tôt ? Les

¹⁵ Entretiens avec JJ Lebel, Paris, février 2006.

¹⁶ Koechlin Stéphane, *Jazz Ladies*, le roman d'un combat, Paris, Hors Collection éditions, 2006, pp. 96 à 101.

jambes contiennent un tract, des articles et des photos des manifestants algériens du 17 octobre, dernière grande manifestation des Algériens en plein Paris, pour protester contre le couvre-feu, et qui fut réprimée avec une violence extrême. Le titre de l'œuvre n'est pas la reprise de ce dernier élément mais rend compte de la dernière « manifestation » au sens phénoménologique du terme, de ce nécessaire recommencement, ici et maintenant, de la lutte contre l'oppression pour faire avancer l'histoire et de notre nécessaire regard. La condensation de l'écho de toutes les luttes dans une seule image, dans une seule vision globale-celle de l'homme qui marche- est un raccourci fulgurant. Le lien de l'individu au groupe se fait par la capacité à se mettre debout pour lutter, éveillant la résonance du fameux « je me révolte, donc nous sommes ».

L'ensemble de l'œuvre de Lebel contre la guerre renouvelle et amplifie le lien du particulier à l'universel, du minoritaire aux mouvements sociaux, de l'art le plus audacieux à l'histoire. Ceci nous renvoie aux réflexions du philosophe Slavoj Žižek qui se propose de refonder critique et action politiques : « un acte éthique, c'est un acte minoritaire qui a la prétention de réarticuler l'universel »¹⁷

Peu connaissent directement ces toiles. Pourtant toutes ces œuvres sont des jolons d'une action subversive dont peut noter l'impact à court et moyen termes. En première instance, les peintres autour de Lebel, dès la parution des premiers numéros de sa revue ultra-minoritaire mais percutante *Front Unique* et dès le premier *Anti-procès*, proclament l'idée de l'insoumission des artistes. Cette position subversive, très difficile à assumer par les intellectuels et les artistes du pays qui mène la guerre coloniale, va aboutir, avec le manifeste des 121 à un point de non-retour qui symbolise la distance des élites française avec la politique algérienne de la France. En second lieu, la pratique collective, l'intervention dans la rue, sur la place publique, ou dans la Cité comme l'on voudra, l'attitude intransigeante face au pouvoir ressoude les jeunes artistes au mouvement social, préfigurant de mai 68. Que l'on ne s'étonne pas d'y trouver Lebel aux avant-postes¹⁸.

3. Matta et la question

D'autres peintres surréalistes se sont également engagés. Le plus célèbre est Matta, qui était déjà considéré comme l'un des peintres les plus importants du XX^{ème} siècle. Son imaginaire fertile est marqué par sa culture latino-américaine, par toute l'histoire de l'art européen et par les nouvelles propositions esthétiques des surréalistes pour mettre à jour l'invisible, le monde souterrain des pulsions érotiques ou mortifères. Parti jeune de son Chili natal, il crée alors en France et en

¹⁷ Le Monde, avril 2006, entretien, p. 12.

¹⁸ Jean-Jacques Lebel, catalogue d'exposition, museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1998.

Italie, après des années au Mexique et aux Etats-Unis. Cette ubiquité n'est qu'une manifestation d'une mobilité et d'un dynamisme consubstantiels qui donnent une énergie inouïe à ses toiles. Son génie, celui de produire des espace-temps en mouvement et en devenir est intrinsèquement le fruit d'un esprit révolutionnaire. Sa renommée ne l'a jamais empêché de vouloir transformer le monde par l'art et par le combat politique. Le poète et critique d'art Alain Jouffroy dit que Matta cherche à visualiser l'histoire¹⁹. En ce sens, il est aussi héritier des peintres qui ont laissé une trace des épreuves de leur temps. Une de ses œuvres qu'il offrira à Henri Alleg, *le Juge*, rappelle étonnamment, dans sa composition en scènes successives et dans son esprit, *Songes et mensonges* de Franco dessinés par Picasso²⁰ qui lui-même avait réinvesti les *Songes et mensonges* de Goya. Le grand poète mexicain Octavio Paz (que l'on retrouve présent aux Anti-procès) critique avec doigté l'eurocentrisme culturel qui prétend toujours apporter au monde mais reconnaît très peu recevoir de « l'autre » : « *les relations entre la culture française et les écrivains et artistes d'Amérique latine ont été continues et privilégiées depuis la fin du XVIIIème siècle. Les Latino-Américains ont recueilli, adopté et transformé bon nombre d'influence françaises ; en revanche leurs réponses, leurs interprétations et leurs créations ont rarement été entendues en France, sinon de nos jours.* »²¹

Mais l'aura acquise par Matta aux Etats-Unis dans les années quarante, l'impulsion qu'il donne aux jeunes créateurs américains en font un personnage dont on ne peut plus minimiser l'apport quand il revient à Paris. Matta renouvelle ainsi et donne une nouvelle dimension à la dénonciation de la guerre et de ses désastres. Ses œuvres les plus importants en ce sens sont celles qu'il élabore pendant la guerre d'Algérie, contre la torture- *la question, le supplice de Djamila, Le Juge*- et pour soutenir la lutte de libération nationale du peuple algérien- *Si Cuba, Si Algérie tambien*. Elles sont nées d'un violent ressentiment contre la guerre coloniale, d'une énergique condamnation. Les plus remarquables, *La Question et le Supplice de Djamila* sont en même temps le fruit d'un travail pictural intense, profond, extrêmement élaboré au résultat abouti comme visualisation picturalement distanciée des dommages ultimes de la colonisation²².

Ces œuvres enrichissent le patrimoine mondial au même titre que *Guernica*. Alors pourquoi sont-elles moins connues, sous-estimées voire ignorées ? Sont-elles une parenthèse dans la production du peintre, un supplément d'âme pour se donner bonne conscience ? Une prise en compte médiocre de la place de Matta dans l'histoire de la peinture ? Tous les critiques, historiens de l'art, artistes et écrivains les plus pertinents reconnaissent l'immense apport de ce peintre. Ce n'est donc pas son statut qui est en jeu. Je ne citerai que l'un d'eux à nouveau Octavio Paz pour la beauté et la clarté de son écriture. Dans le même texte, Paz rappelle en incipit la péjoration jusqu'à une période relativement récente de l'apport créatif des mondes non européens. Il continue plus loin : « le cas de Matta est fort différent :

¹⁹ Jouffroy Alain, Matta, article Encyclopaedia Universalis

²⁰ Picasso-Dora Maar, catalogue de l'exposition, Paris, musée Picasso, 2006

²¹ Matta, Rétrospective, catalogue de l'exposition, article d'Octavio Paz, Paris, musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1984

²² Entretien avec Matta, Paris, 2000

non seulement son influence s'est exercée à plus long terme et en profondeur, mais sa figure et son œuvre sont des présences vives dans l'art contemporain. »

Bien évidemment, ses peintures aux thèmes sociaux ou politiques gênent certains esthètes qui voudraient les minorer. Mais la grande majorité des écrits les plus sérieux conviennent que l'on ne peut faire cette dissociation sans amputer l'œuvre de Matta de sa dimension subversive. Nous avons pu personnellement constater et apprécier l'intérêt que portait encore Matta à la fin de sa vie à la perception que pouvaient avoir les Algériens d'aujourd'hui à son combat d'hier²³. Finissons notre propos avec Octavio Paz : « *Apparaît en outre sur ces tableaux de Matta un autre élément qui ne cessera plus de se manifester au long de son œuvre ultérieure : l'histoire. Non sans raison, Matta n'a jamais voulu séparer le monde intime du monde social, et tous deux des forces naturelles et physiques. Pour Matta la révolution et l'amour, les cataclysmes sociaux et les explosions de la galaxie participent de la même réalité et, au sens plein du terme, riment ensemble.* »

On ne peut raisonnablement conclure ce point que sur l'idée peu agréable que ce qui est en jeu n'est pas la qualité intrinsèque d'une œuvre magistrale. Au final, cela renvoie au statut de la guerre d'Algérie et de la colonisation dans la mémoire et dans l'histoire.

IV. Abstraction/figuration, chemins vers l'essentiel et vers les autres

Le XX^{ème} siècle a vu la peinture confrontée à la photographie et au cinéma, la figuration à l'abstraction. Le positionnement de l'art et de l'artiste en ont été modifiés, particulièrement dans leurs liens avec l'histoire. Pour ceux qui voulaient dénoncer la guerre coloniale et son cortège de misères, des choix multiples étaient possibles et des réponses diverses ont été choisies. Les catalogues d'exposition, les textes théoriques, les entretiens, ont montré l'importance décisive de ce choix qui finalement tient toujours compte de trois variables et de leur importance relative : l'idée du peintre, sa « matérialisation » dans l'œuvre plastique et le récepteur virtuel.

1. Œuvre, information, propagande

Le souci d'être compris, efficace, privilégie le troisième terme, quitte parfois à soumettre le peintre à une présupposée facilitation de lecture pour un public populaire et idéalisé comme être collectif. Certains peintres ont voulu cela avec beaucoup de conviction et d'honnêteté et ont transformé leurs toiles ou leurs dessins en vecteurs d'information au même titre qu'une affiche ou qu'un tract. Les plus enclins à pratiquer ce type de peinture didactique furent les tenants français du réalisme socialiste qui prend aujourd'hui, avec le recul et l'épuisement des querelles politico-esthétiques, un relief de peinture classique, en héritière figée de David. Pour les peintres comme Fougeron ou Boris Taslitsky, l'intelligibilité prime sur la recherche esthétique. Ils restent sur un répertoire d'images facilement identifiables, avec une technique certes maîtrisée et sont très proches de l'événement. Un peintre algérien comme Farès part de la même préoccupation et arrive à un résultat

²³ Entretien avec Matta, Paris, 2000.

similaire, comme ceux qui après lui, et après-guerre vont continuer à « illustrer » le combat et chercher à reconstruire une fresque historique et héroïque de la lutte de libération. Farès entre dans cette voie de façon authentique, poussé par la volonté d'être un propagandiste actif du combat libérateur. Sa première expérience de la peinture se fait sur le tas, dans un atelier installé parmi les réfugiés, au Kef en Tunisie²⁴. Il y réalise ses premières aquarelles, sort du lot très jeune et pourra intégrer l'Ecole nationale des Beaux Art d'Alger à l'Indépendance. Il exprime d'ailleurs bien plus tard en parlant de cette période que la peinture était pour lui « un formidable moyen de communication » au service de la lutte armée.

2. Laboujade, l'abstraction contre les apparences

A l'autre extrémité de ce choix se situent les peintres abstraits qui concentrent toute leur créativité à suggérer l'invisible, l'indicible, l'idée dans une expérience esthétique conceptuelle et pour certain très aboutie. Lapoujade est en cela l'héritier des ambitions de l'Ecole de Paris et travaille avec écharnement à suggérer la foule des manifestations, ou à traduire en images la pratique de la torture. *Lapoujade* s'explique sur ses choix, refuse « l'apparence de la réalité » qui ne peut rendre des sentiments extrêmes ou des situations extrêmes comme la torture. Son triptyque sur la torture qui a exigé de lui un très long travail préparatoire, de nombreuses esquisses, respecte sa vérité, sa cohérence et demande du temps pour être perceptible. Sa démarche impose au spectateur un travail, une quête, un effort. Plusieurs expositions, sa participation aux anti-procès, son film *Foules*, tout cela montre l'attention et le travail considérables de ce peintre dont Jean-Paul Sartre saluera le travail avec des mots sans appel. Dans un jeu de miroir avec le grand livre de Musil, *l'homme sans qualités* Sartre intitule ce long texte *le peintre sans privilèges*. Ce texte est consacré au travail du peintre et sert de préface au catalogue de l'exposition *Emeutes* Sartre salue ici celui qui « a su nous montrer sans fard le deuil éclatant de nos consciences ». Suggérer sans figuration la détermination des manifestants, leur cohésion, leur volonté d'accélérer l'histoire en battant le pavé de Paris, comme le 17 octobre, comme à Charonne, toute deux évoquées par le peintre.²⁵

3. Benanteur, Khadda, Mesli, lexil de l'abstrait

Les peintres algériens Mesli, Khadda, Benanteur, tous trois à Paris alors pour parfaire leur formation, s'orientent également vers le non-figuratif. On peut s'interroger à l'infini sur les facteurs qui les ont prédisposés à cette évolution. L'influence de l'Ecole de Paris, de Bissière, de Manessier, la volonté de rupture avec les aspects les plus académiques et surannées d »

²⁴ Abrous Mansour, Les artistes algériens, dictionnaire biographique, 1917-1999, Alger, Casbah éditions, 2002

²⁵ Robert Lapoujade (1921-1993), le provocateur salitaire, catalogue de l'exposition, Montauban, musée Ingres, 1996

l'École d'Alger où le goût des acheteurs potentiels-les plus riches des Européens- repoussait trop de modernité, la meilleure façon de revisiter leur héritage culturel sans redite et sans régression... Khadda est parmi les trois celui qui a le plus théorisé la chose, en particulier dans *Elément pour un art nouveau*²⁶, mais qui est une série de textes postérieurs à notre période.

Chacun avec sa personnalité, sa touche personnelle, est alors marqué de façon décalée- puisqu'en France- mais primordiale, par le déroulement de la guerre et ses souffrances. Benanteur fait un magnifique travail de graveur pour accompagner d'eaux-fortes les poésies de Jean Sénac qui saluent l'advenue de temps nouveaux pour l'Algérie. Benanteur ne veut peindre ni l'événement politique ni l'histoire²⁷. Ses œuvres ne sont pas des illustrations ou des dénonciations directes de la guerre. Mais son travail dit la fierté de faire ce don sublime à la nouvelle Algérie. Il grave et presse lui-même à l'imprimerie les poèmes et les eaux-fortes. Elles sont énigmatiques tout en nous adressant des signes. Dans le *Divan du môle* et *Matinales de mon peuple*, les premiers livres d'art de l'Algérie indépendante.

L'abstraction lyrique de Khadda, au travers de plusieurs toiles très élaborées²⁸, comme *Dabra, Algérie méridien zéro, Hommage à Maurice Audin, les Qasbahs ne s'assègent pas*, poursuit un cheminement qui traduit l'idée motrice, l'omniprésence de l'Algérie en lutte dans une sorte de sculpture épigraphique de la toile, au chiffre mystérieux et proliférant. Pour Mesli qui doit quitter la France et se réfugier au Maroc, *l'Algérie en flammes* est une toile importante, tout à fait différente de ces premières œuvres contre la guerre, élaborées en Algérie et détruites dans une explosion de la Casbah pendant la Bataille d'Alger. Le monochromatisme presque intégral, en grandes aplats irradiants, ne fait varier que des nuances de rouge, du plus vif au rouge le plus sombre, presque noirci, et ne laisse place qu'à quelques formes verticales ou cubiques, évocation de lieux de vie aux prises avec l'embrasement général, physique et métaphorique de *l'Algérie en flammes*²⁹.

V. Toujours le romantisme révolutionnaire

Elaborer une représentation de l'histoire du temps présent en situant son œuvre dans l'histoire de la peinture et des luttes, c'est pour les peintres faire du fruit de leur travail un objet social qui s'inscrit à la fois dans l'instant et dans la durée. En amont, références doubles au passé et à la dignité d'images consacrées par les peintres plus anciens aux luttes politiques, sociales, aux drames de l'histoire. Au moment de l'acte pictural, saisir un

²⁶ Mohammed Khadda, *Eléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP 1972.

²⁷ Entretien avec Abdallah Benanteur Ivry, 1993, 1994, 2006 et correspondances.

²⁸ Entretien avec Najet Khadda, Montpellier, 2000.

²⁹ Liassine Françoise, Mesli, Alger, ENAG, 2001.

présent qui bouscule et accélère l'histoire avec le grand mouvement de la décolonisation et dont on veut témoigner. En aval, penser que l'œuvre témoigne au-delà de son temps et laisse à d'autres hommes, aux nouvelles générations « les traces de l'épreuve ». c'est finalement la définition la plus authentique du patrimoine culturel, mettre des objets sociaux, des productions humaines sous la protection humaine sous la protection des générations futures. Cette problématique n'est pas épuisable et l'on peut comme dans la bibliothèque de l'abbaye d'Umberto Eco chercher la vérité dans un livre qui renverra à un autre, et ainsi de suite.

1. Delacroix et ses fils/la liberté au défi des colonies

Mais puisqu'il s'agit d'un conflit provoqué par la puissance française, il faut interroger l'une des grandes figures de l'histoire culturelle : le plus célèbre tableau d'un peintre français, *la liberté sur les Barricades* appelée aussi la liberté guide le peuple de Delacroix. Elaborée au moment des Trois Glorieuses, elle est l'exemple type de l'œuvre qui a transcendé l'événement fondateur et dont le peintre savait qu'il inscrivait l'idée de liberté et son image dans la durée par-delà les journées de juillet 1930. La génie de Delacroix sublime l'instant mais le peintre s'inscrit pleinement dans l'histoire. Pour revendiquer son adhésion à l'idée de liberté et pour élever à la dignité le peuple anonyme qui monte sur les barricades et y meurt, il se peint, toujours sombre, parmi eux et c'est lui que la splendide femme-déesse regarde en avançant. Œuvre de commande mais au contenu explosif, elle aura un destin chaotique, accrochée, décrochée pendant les massacres de la rue Transnonain, moisissant dans quelque réserve, cherchée puis rachetée par le peintre, remise avec discrétion dans les collections publiques, ressortie quelques jours pendant la révolution de 1848, puis rendue à son auteur, montrée en 1855, puis remise au petit musée du Luxembourg avant d'arriver au Louvre bien après la consolidation de la III^{ème} République.

« *Ce tableau ne se montre qu'en temps de République* » avait-on dit.³⁰

Ce tableau est la grande référence du romantisme révolutionnaire et les peintres de la guerre d'Algérie ne peuvent que le revisiter avec ambiguïté. D'une part la France révolutionnaire, qui se libère du despotisme, et d'autre part, la France qui opprime et qui refuse à l'autre, le colonisé, le droit de vouloir briser ses chaînes. La contradiction est lourde de sens mais féconde pour ceux qui savent partir de là pour élaborer un raccourci visuel qui cristallise l'antagonisme. Le jeune peintre Jean-Pierre Jouffroy, dont l'académicien Maurice Rheims disait qu'il avait deux puissances tutélaires, Delacroix et Nicolas de Staël, s'implique contre la guerre d'Algérie. Il est profondément convaincu que l'indépendance algérienne doit advenir le plus

³⁰ Daix Pierre, *Delacroix le libérateur*, Paris, Club des amis du livre progressiste, 1963.

vite possible. Etudiant en dernière année de sciences politiques, il le dit et l'écrit dès novembre 1954 ce qui lui vaudra une difficile mise à l'écart. Mais Jean-Pierre Jouffroy est aussi peintre. La guerre d'Algérie a été pour lui à la fois une préoccupation majeure et un motif essentiel de sa peinture³¹. Il dit toujours aujourd'hui qu'avec sa peinture, «*il est allé sur le motif*», reprenant la phrase célèbre de Cézanne, et ajoute «*la vérité étant sa raison d'être peintre*». Dessins, encres, huiles jalonnent ces années avec une figure récurrente, celle de la femme. Qui symbolise un ensemble de valeurs, connectées aux images historiques de la liberté de Delacroix, et de Marianne, allégorie de la République depuis le Second Empire. Maurice Aghulon a apporté une vaste étude de l'iconographie de Marianne au combat, pour la fin du XIX^{ème} siècle, expliquant cette installation d'un archétype visuel. Récemment Gilles Manceron a étudié un pan de ce paradigme, le plus contradictoire et complexe : *Marianne et les colonies*³². Marianne concentre les valeurs du modèle républicain français. Jean-Pierre Jouffroy dessine des Mariannes trompées par l'armée, dépossédées, inquiètes et des femmes algériennes dont elles devraient être les sœurs. Le fond toujours noir de ces encres sur papier, intégralement noir, ne laisse comme espoir que ces quelques figures féminines. Mais plusieurs de ces visages sont aussi dévorés par une obscurité d'encre.

Jouffroy participe aux manifestations et peint une grande toile juste après et sur Charonne. Il se set sous le choc, cherche à représenter ce qui vient de se passer dans sa vérité mais il ne peint pas la manifestation³³. Il se donne complètement à ce travail puisqu'il termine avant les obsèques des morts de Charonne où des centaines de milliers de Parisiens disent enfin en masse qu'ils s'élèvent contre la poursuite de la guerre. Manifestation qui conduit Jouffroy à élaborer une autre œuvre tout à fait différente *Paris est à vous*³⁴. Dans la première, *Charonne, Paris, 1962*, il peint, à peine dessinés, une série de visages avec ou sans buste, très proches, sans intervalles, qui s'inscrivent en diagonale dans le tableau. (Tous les modelés), des mains, tous les contrastes de lumières et d'ombre, (sans dégradé, par opposition de valeur noir/blanc ; gris blanc) sont des évocations directes de *la Liberté* de Delacroix. Les seins nus et ombrés de la femme à moitié dessinées au premier plan ressemblent étrangement au buste de la Déesse de Delacroix. Chez Delacroix la femme-déesse, illuminée et illuminant l'action avance armée, d'un pas puissant ; les contrastes lumière/obscurité sont très marqués, en particulier sur la liberté et participent à la dynamique du

³¹ Entretiens 1993, 1994, 2006 et correspondances.

³² Manceron Gilles, *Marianne et les colonies*, Paris, LA Découverte, 2003.

³³ L'art et l'Algérie...op, p. 141 avec iconographie.

³⁴ Ibidem, pp. 142 et 143, iconographie.

mouvement : l'ombre fonce le bras portant le drapeau tricolore dans un geste conquérant, ainsi que le cou, l'épaule opposé, le bras très raccourci portant le fusil, la jambe en avant et se projette encore sur la moitié du sein gauche. La lumière vient de haut et de loin, d'un point sublime, à l'arrière en oblique. La lumière n'écrase pas, elle porte la scène en avant. Dans le tableau de Jouffroy, les ombres sont rendues uniquement par la couleur noir, parfois le gris, sans aucun dégradé, de façon tranchante et envahissante. Les personnages sont tous tronqués, semblent désarmés, leurs regards suggère l'impuissance, leur gestes l'hébétude, les bras des uns se lèvent mais désarmés, sans drapeau, d'autres baissent les bras. Une brume blanche noie l'angle droit, au bas du tableau, dans une sensation d'inachevé ou de vacuité. Blanc, gris, noir. Un voile de deuil recouvre le Paris de février 1962.

Bien sûr Jean-Pierre Jouffroy ne cherche pas à imiter mais se nourrit du tableau qu'il connaît si bien, pour exprimer une autre scène et son ressenti. Paris 1930, Paris 1962. Les deux scènes sont séparées par une temporalité singulière qui est celle de la colonisation de l'Algérie.

A la question du lien entre les deux œuvres le peintre répond de façon elliptique, laissant le spectateur trouver sa vérité. Il affirme ne pas chercher à s'inscrire dans une tradition, ne pas vouloir de pollution idéologique dans sa création mais reconnaît être l'un des « petits-fils » de Delacroix. En allant plus loin, Jean-Pierre dit l'immense apport de Delacroix à la peinture en libérant la couleur et en étant « *le seul à avoir vu Gavroche, trente ans avant qu'Hugo ne le nomme dans les Misérables* » commentant ainsi la présence du jeune ouvrier armé aux côtés de *la Liberté*. Les trouvailles de Delacroix fond donc partie de la conscience plastique et du vocabulaire que le peintre utilise pour ses propres recherches. Ses recherches le conduisent à la toile et à l'écriture : le peintre a fait aussi œuvre d'essayiste, analysant et commentant longuement l'œuvre de Delacroix parmi d'autres travaux.

2. Guttuso, l'universalité au miroir colonial

L'un des grands peintres italiens de l'après-guerre, Guttuso est connu pour ses témoignages contre le fascisme, après l'avoir combattu comme résistant. *Fosse Ardeatine* entre autres laisse un témoignage bouleversant des massacres de civils à la fin de la guerre, qui représente pour l'Italie un traumatisme aussi profond qu'Oradour pour les français. La guerre d'Algérie est vécue par lui comme une réitération des horreurs que l'Europe a subi quelques années plus tôt et une résurgence de la barbarie. Les deux œuvres les plus marquants sont inscrites explicitement par le peintre dans l'histoire de la dénonciation des désastres de la guerre par la force de l'image. L'une, encre et lavis, reprend dans une facture moderne et une figuration schématisée, le galop des *Cavaliers de l'Apocalypse* de Dürer, qui

laisse derrière leur passage, le feu, les massacres, la torture. Il peint cette scène pour dénoncer la torture subie par Henri Alleg. Il offrira *les cavaliers de l'apocalypse* à l'auteur de la question à la fin de la guerre³⁵. Ici encore, l'indignation du peintre devant les manquements accablants de l'état français à ses propres valeurs, considérées comme universelles, va se traduire en acte pictural provocateur. Il s'agit d'une prise d'otage ou d'un détournement symbolique de l'allégorie par excellence de la liberté à la française. Toujours Delacroix : cadavre ! Dans une ancre et pastel, la peinture en 1959, imagine une *Algérie libre*, appeler aussi *la liberté guide le peuple algérien* et qui possède tous les éléments identifiables de la liberté de Delacroix : cadavres gisants au premier plan, déesse nue à la démarche conquérante, manifestants en marche vers la liberté. Mais ici, le drapeau qui est brandi et flotte au vent est le drapeau algérien, un des seuls éléments colorés, avec le rouge-sang qui jaillit des blessures, à l'autre extrémité de la scène, composant une réponse symétrique au vert du drapeau³⁶. Le reste, traité en blanc et noir, rehausse les deux taches colorées aux valeurs opposées, et rend l'ensemble intelligible dans sa double optique.

Le peintre italien, reconnu dans l'après-guerre comme l'une des grandes figures de la culture en Europe, s'engagea également dans une relation fraternelle avec un jeune artiste algérien, Houamel, qui terminait alors à Rome ses études à l'académie des Beaux-Arts³⁷. L'amitié de Guttuso lui permit de faire connaître plus vite son talent, déjà couronné par le Grand Prix de Rome en 1963. Il fit sa première exposition personnelle à Rome avant d'exposer en Algérie. Par la suite, après l'indépendance, Guttuso ira à plusieurs reprises à Alger, prolongeant son engagement d'homme et de peintre par des rencontres fructueuses avec les jeunes créateurs algériens³⁸.

3. Peindre en Algérie, l'exemple de Mesli

Mesli dont nous avons parlé pour sa toile à l'abstraction lyrique *-Algérie en flammes-* élaborée après ses études supérieures aux Beaux-Arts de Paris a commencé à exposer à Alger alors de la gageure. Il organise dès 1953 une exposition de la jeune peinture algérienne, l'année de l'obtention de son diplôme. La voie étroite qui était la sienne au regard des conditions ethno-socioculturelles s'est élargie par la condition d'une sorte de réseau d'amitiés, d'affinités littéraires, artistiques et de positions politiques contestataires face à l'ordre colonial. *Le groupe 51* qui doit son nom à l'année de sa fondation n'avait pas de manifeste, pas de local, ni d'argent. Le ciment était le soutien mutuel aux chercheurs artistiques des uns et des autres, la mise en commun

³⁵ Ibidem, p. 144.

³⁶ Ibidem, p. 145, iconographie

³⁷ Entretiens avec Choukri Mesli, Paris, janvier, février 2006 et correspondances.

³⁸ Abrous, op.

des expériences par la lecture au groupe des poèmes que l'on venait d'écrire, du roman en gestation, le fait de parler des toiles en cours, de montrer les esquisses, le résultat final, en acceptant la règle du jeu, la critique parfois dure, acerbe et souvent le stimulant sans pareil des éloges. Mustapha et Yacine Kateb, Jean Sénac, Sauveur Galliero, Dédé Cardona, Mesli...³⁹ L'art les soude et l'aspiration à une Algérie libre rêvée par certains au travers de leur prisme communiste, nationaliste ou encore libéral, et pour tous avec l'idée que la diversité des cultures, mais sans dominant et dominés, devait permettre des rencontres ou des partages féconds. C'est ce qu'essayait de pratiquer ceux que l'on a appelé « la génération du môle », rhizome hédoniste, prolifique et créatif dont *le group 51* était une émanation, un bourgeon subversif que la guerre ne laissa pas s'épanouir. Dans ce groupe certains « installés », entre Alger et Paris, ce qui multiplie contacts et expériences.

C'est grâce à Sénac et à Galliero que Mesli prend confiance dans son travail et participe avec ses premières œuvres contre la répression coloniale à une exposition organisée par Charlot, l'éditeur algérois qui poussait aussi la jeune génération dans le domaine des arts plastiques. Mesli a même voulu montrer en plein Paris ses deux toiles dans une expo très officielle-inaugurée par le Président de la République René Coty- qui montrait chaque année le travail des peintres reconnus de l'Ecole d'Alger, l'on disait alors des « peintres algériens » bien que, cette année là encore, seul Bouzid y expose parmi des peintres qui étaient tous d'origine européenne. Mesli considéré comme un jeune peintre prometteur, déjà primé, devait également y montrer son travail. Il avait apporté ses deux toiles qui ont été retirées avant le vernissage par intervention de l'adjoint au maire d'Alger. Elles ne furent donc exposées qu'à Alger, mais entreposées par la suite dans une maison de la casbah, elles furent détruites dans le dynamitage par l'armée française de la maison où se cachaient Ali la Pointe et le petit Omar pendant la bataille d'Alger. Des photos des tableaux ont été trouvées⁴⁰, difficiles à exploiter car l'image perd de sa vérité : réduction du format, perte des couleurs, de la matérialité, de la singularité de l'œuvre originelle. Elles s'appellent toutes deux *20 août 1955* et fonctionnent comme un tableau à double, voire triple entrée. L'une montre une manifestation populaire, l'autre un massacre.

Les souvenirs du peintre sont importants pour reconstruire son cheminement intérieur et en comprendre le résultat plastique. Mesli considère ces deux toiles comme complémentaires. Pourquoi ? Il a tout d'abord l'histoire factuelle. Le photographe Djamel Chanderli avait rapporté du Constantinois, Constantine, Guelma, Philippeville...-ce qui rappelait à

³⁹ Entretien Mesli 2006.

⁴⁰ Correspondance Mesli, 2004

beaucoup les manifestations du 8 mai 45- et donnait à l'insurrection un autre visage. Le jour avait été fixé par les responsables du FLN de cette zone au moment où le mouvement national marocain organisait des actions pour protester contre la déposition du sultan du Maroc deux ans auparavant, le 20 août 1953. Des manifestations et une grève générale étaient prévues et l'idée des responsables FLN étaient de montrer que tout le Maghreb aspirait à l'indépendance et que l'Algérie au-delà d'actions sporadiques, était prête à s'embrasser.

Dès le 20 et les jours qui suivent, la réponse de l'armée française fut aussi à une autre échelle. Avant de rejoindre le *Groupe Farid à Tebessa*⁴¹, qui fut la première unité de tournage clandestine de l'ALN, puis de partir en 1958 à Tunis, appelé avec Vautier par le GPRA pour créer les actualités cinématographiques, Chanderli travaillait alors comme photographe pour Paris-Match. Dans le Constantinois, il donc son matériel professionnel et son brassard de photographe de presse, mais fit peu de clichés, sentant qu'il pouvait être pris dans la répression. Rappelons que datent de ce moment les premières censures et saisies de journaux en France, l'expulsion de journalistes d'Algérie⁴², le scandale du bout de film montrant une exécution sommaire de civils dans un village, projeté lors d'une assemblée générale de l'ONU, les images gardées secrètes le plus longtemps possible, puis accusées de faux par le pouvoir français. Ce fut la première bataille de l'image de la guerre d'Algérie. Chanderli explique donc aussi à Mesli la très grande difficulté de montrer ce qui se passe alors que tout laisse à penser qu'il s'agit d'une répression très violente qui annonce un tournant dans la guerre, en s'en prenant aux populations civiles : exécutions sommaires, massacres à ciel ouvert de femmes, d'enfants dans la campagne (massacre d'Ain-Abid, de la mechta Zef-Zef, où des reporters se sont rendus), villages rasées ou incendiées, tuerie de Philippeville, où il y avait affluence pour le jour du marché, où les clients d'un café furent tous fusillés.

Mesli, déjà nationaliste, se sent pleinement impliqué. Il sait pour qui sonne le glas. Il peint alors ces deux toiles dans un style qui ne sera jamais plus le sien où le contenu dénonciateur est facilement intelligible, sans la construction onirique et sensuelle qui caractérise son travail. Son souci premier est de témoigner à Alger, qui ne connaît pas encore de troubles, de montrer sans détour une image de la guerre. Il est très intéressant de rapprocher les deux scènes, puisqu'elles sont jumelles. L'une ne montre qu'une manifestation, évoquant sans doute les manifestations du Maroc, puisque le drapeau marocain est brandi parmi la foule. On voit le cortège de

⁴¹ Maherzi Lotfi, *Le cinéma algérien, institutions, imaginaire, idéologie*, Alger, Sned, 1979.

⁴² Alleg Henri (sous la direction de) *La Guerre d'Algérie* Paris, Temps actuels, 1981, tome 1, pp. 558 à 565

côté, ce qui permet d'apercevoir au premier plan des femmes, des hommes dans de simples tenues traditionnelles. Un effet de raccourci indique en plus petit le reste du défilé, le tout dans un mouvement très dynamique, même enlevé, où la verticalité émane des manifestants, des bras levés et du drapeau, point le plus haut de cette construction pyramidale. Notons la présence très intéressante d'un enfant, au centre du tableau, qui se joint au cortège. Dans le deuxième, l'image n'est construite que de lignes horizontales ou légèrement obliques-un pas de porte, le bas de mur du café, et la rue au ras du sol-, là gisent des cadavres allongés, l'un à même le sol, son pied reposant encore sur le pas de porte du café, son autre jambe repliée sous lui comme un pantin désarticulé. Plus loin d'autres corps sont entassés pêle-mêle dans un amoncellement chaotique qui renforce l'idée de la foule anonyme et renvoie au massacre des innocents.

Les deux toiles vues ensemble paraissent reconstituer comme un diptyque, la liberté guide le peuple. Le peintre ne l'a pas pensé ainsi mais explique aujourd'hui que Delacroix était son « maître » du temps de sa formation. Sa sensibilité le portait plus vers les leçons de Delacroix que vers celles de David. Par la suite il a travaillé à se défaire d'une trop grande influence, à visiter des patrimoines plus proches et a renouvelé ses sources d'inspiration. Si ici Mesli semble imprégner d'un modèle, il n'a voulu ni grande machinerie, ni gestuelle héroïque, ni dolorisme. C'est le sobre constat de ce qui devient la guerre et la *pré-vision* des souffrances à venir. Alors les deux tableaux fonctionnent en écho, la manifestation pour l'indépendance du Maroc devenant le paradigme de toutes les luttes de libération nationale avec son terrible pendant, l'immense sacrifice en vies humaines quand la métropole refuse la décolonisation. Mais il faut également rester attentif à la décision du peintre de séparer les deux espaces-temps scindant donc dans son travail et dans les toiles l'idée de libération nationale avec toute l'énergie vitale et populaire que l'espace de la première toile met en scène et dans la seconde, l'ultime conséquence du déni de l'autre, son anéantissement dans la mort.

VI. L'art et la rue

Un certain nombre de peintres réalistes ont traité de la guerre et voulu faire appel à la rue. Il ne s'agit pas bien sûr de tout recenser, d'entrer dans toute les subdivisions de l'art de cette époque ou dans toutes les batailles des artistes, parfois féroces sur le champ, paraissant parfois vaines avec le recul, comme les invectives-allant jusqu'au procès- de Lorjou contre les tenants de l'art abstrait, convaincu qu'un réalisme en prise avec son temps peut seul rendre compte du rôle social de la peinture, opposant donc farouchement et

sans doute faussement abstraction et réalisme. En ce sens, les fondateurs dans l'immédiat après-guerre du groupe *Cobra*, cherchent eux-aussi une voie entre -selon eux- la trop grande intellectualité du surréalisme et un académisme régressif, ne refusant ni l'abstraction lyrique, ni la réalité et son intelligibilité. Même si ces artistes sont une sorte d'internationale des peintres, c'est leurs rencontres dans l'École de Paris qui permet leurs avancées, leurs recherches expérimentales et leurs expositions qui font scandale. L'idée du peuple, mythe et matrice de cette absence fondatrice du désir de peindre, les rend attentifs à la culture populaire et à la réalité politique et sociale. Ils sont de ce fait dans l'énigmatique interrogation /déploration de Klee : « *Vous savez, le peuple manque* ». En ces années-là Atlan, né en Algérie⁴³, travaillant à Alger et à Paris est après Alechinsky l'un des plus connus mais disparaît prématurément en 1960. Auparavant, et malgré la dissolution du groupe dès 1951, les liens personnels de ce réseau mettent l'Algérie en guerre au cœur des préoccupations de certains d'entre eux. Ainsi, au moment du don des peintres à l'Algérie indépendante, en 1964, le peintre néerlandais Corneille offre *le désert fleuri, 1963*. Une lithographie assez sombre, composée d'une série de ruptures entre un soubassement tellurique chaotique fait d'empilements de lignes noires très épaisses dessinant des formes mystérieuse et calcinées, qui emplissent les trois-quarts de l'œuvre et qui semblent pousser l'horizon sereine, dessinée de façon classique en parfait décalage avec le bouillonnement qui agite la presque totalité de l'image. Entre ces deux ensembles contrastés, quelques taches s'immiscent dans le paysage, porteuses de couleurs et d'espoir et donnent son sens plein au titre et à l'œuvre⁴⁴.

D'autres peintres, déjà reconnus dans les années soixante et depuis devenus célèbres commencent, en portant intérêt à la question algérienne, à ouvrir leur art à des réalités extra-européennes et à l'écho des conflits d'autres mondes. C'est le cas de Rancillac⁴⁵, qui offre à l'Algérie une toile d'une abstraction informelle en 1964, au titre décalé *-pas d'orchidées pour Miss Blandisch-* et qui poursuit depuis sa dénonciation, mais d'une manière plus lisible. Son réalisme lui sert à témoigner pour le Vietnam, la Palestine ou encore l'Algérie des années quatre-vingt-dix et il peint alors le portrait d'une jeune fille morte, assassinée par l'intégrisme et le fanatisme.

1. les nouveaux réalistes face au réel de la guerre

⁴³ Vidal-Bué Marion, *Alger et ses peintres 1830-1962*, Paris-Méditerranée, 2000, texte et notice biographique Atlan.

⁴⁴ *L'art et l'Algérie insurgée...* op, p. 161 reproduction Corneille.

⁴⁵ Ibidem, p. 161, reproduction Rancillac.

L'un des groupes d'artistes qui fut rapidement le plus en vogue dans les années soixante, les nouveaux réalistes tentèrent de « cerner » les scories de la guerre d'Algérie entre autres reliefs laissés par les rues et les murs des villes sous formes d'affiches. Leur prédilection va vers les affiches abîmées, lacérées par le passant anonyme dont le geste supposé rageur ou ironique ferait partie de l'ultime scène où se joue la représentation d'un monde saturé d'information. Leur mentor Pierre Restany, critique d'art, fit beaucoup pour la reconnaissance du groupe par les medias et leur identification par des actions spectaculaires. Mais ceux qui nous intéressent et que l'on a nommé les affichistes ont commencé avant la notoriété ce travail de dévoilement d'une réalité urbaine de quelques-uns de ses traces écrites. En même temps ils se démarquaient (comme une nouvelle avancée ?) de la pratique des collages qui avaient été l'une des grandes innovations des premiers cubistes, travail conjoint de Braque et de Picasso au début des années 1910 puis des collages du mouvement Dada et particulièrement de Tristan Tzara dès 1916. Et ils avaient fait rentrer la rue au musée.

En France, la Guerre d'Algérie fut aussi une guerre de l'information. Contre les silences et les mensonges du pouvoir, le travail de ceux qui voulaient alerter l'opinion publique s'est fait principalement avec des mots. Les murs de Paris étaient porteurs de cet affichage sauvage, appel à des réunions, des manifestations ou simples mots d'ordre entre autres contre le maintien en prison d'Henri Alleg et surtout à partir de 1960, la dénonciation virulente des crimes contre des civils en Algérie et en France, de l'OAS. En 1961, les affichistes vont exposer *la France déchirée*, constituée de ce matériel récupéré sur les murs de la capitale. Là encore, le titre de l'expo donne sens à l'ensemble et fait entendre la cassure profonde que la poursuite pendant ces sept longues années de la guerre coloniale provoque en France même, dans sa société, et dans son image. Pourtant les affichistes parlèrent de la guerre comme d'un prétexte, un événement quelconque servant juste de révélateur. « il ne s'agit pas plus de l'Algérie que de l'Indochine ou de tout autre drame contemporain » affirme Hains. Pourtant leur travail est noté dans toutes les recherches ou les rétrospectives qui étudient le rapport de l'art à l'histoire. Hains participe également au dernier *Anti-Procès* de 1962, organisé par Lebel. Y aurait-il une inscription involontaire de ces peintres dans la dénonciation de la guerre ? Je pense qu'il est dangereux de faire des artistes des « malgré nous ». Il ressort d'une analyse de Laurence Bertrand-Dorléac⁴⁶ que les affichistes remettent avant tout en cause le statut de l'art et de l'artiste dans la nouvelle société de consommation où le spectacle est devenu aussi un produit de masse, une marchandise et où la rue étale ses nouveaux

⁴⁶ Bertrand-Dorléac Laurence, article du catalogue de l'exposition *La France en guerre d'Algérie*, op.

palimpsestes que sont les panneaux d'affichage ou les palissades, recouverts sans cesse de nouveaux placards. Engagés, non, concernés selon la définition de Pierre Gaudibert⁴⁷, non plus mais déchiffrant une réalité dans laquelle la guerre pose partout ses empreintes et dont ils font le « relevé ». Ici pas de vision allégorique ni métaphorique de la guerre et de ses misères mais un déplacement métonymique, allant du contenant, l'affiche lacérée, - indicateur de la saturation d'information et de l'aspect prédateur du consommateur-passant- au contenu, si ce dernier, à peine visible, intéresse encore un spectateur car dans l'affiche déchiré le message est évidemment tronqué. Ici on ne cherche pas à aller à l'assaut de la sensibilité de celui qui regarde, mais il peut « ouvrir l'œil », la vigilance étant devenu un bénéfice second et la guerre étant placée en position collatérale ou de subsidiarité⁴⁸. Leur position n'enlève en rien à leur travail de devenir un document parmi d'autres permettant d'analyser les représentations de ou dans la guerre d'Algérie, de même que l'OAS (Objet d'art sacré) de Niki de Saint Phalle, la grande prêtresse de ce moment.

2. Kijno, de la rue à l'atelier

Par souci de symétrie, on peut montrer que ce nouveau besoin d'appréhender la rue comme un nouvel espace d'élaboration de nouveaux rapports sociaux a été abordé de façon différente par un autre peintre de l'école de Paris. Tenant d'une peinture abstraite qui suggère parfois la figure quand le sens de l'œuvre l'impose, Kijno fut l'un des artistes les plus prolifiques de l'école de Paris dans leur dénonciation de la guerre. Il le fait avec son ami, le poète algérien Henri Kréa, illustrant plusieurs de ses livres comme *le Ravin de la Femme sauvage*, ou *La révolte et la poésie sont une seule et même chose*. Ils signent aussi conjointement une œuvre étrange et troublante, sorte de composition en trois dimensions, apposée sur une toile et calligraphiée par le poète, sorte d'anti-aphorisme s'opposant à toutes les sentences sur la mission civilisatrice de la France en Algérie qui se termine par bain de sang⁴⁹. L'œuvre s'appelle du nom du poème : *Ils ont reconnu le visage de la honte*

Le poème fait le tour du dispositif qui représente la torture comme système :

« Ils ont reconnu le visage de la honte

Ils ont persévéré dans l'amour de la mort

⁴⁷ Interview Pierre Gaudibert in *Les traces et l'oubli*, film op.

⁴⁸ *L'art et l'Algérie ...op.*, pp. 147 à 149 et iconographie.

⁴⁹ *Ibidem*, op. pp. 105 à 112.

En des lettres de feu

De mépris et de rage

Ils ont inscrit la haine et la misère des hommes

Mais ils ne peuvent rien

Car ils n'ont pas vaincu leur ignorance »

Kijno qui dit de lui-même « je ne suis pas un peintre-peintre », porte en lui partout la raison de ce qui le pousse à peindre⁵⁰. Pour rester du côté des Justes, il manifeste dans la rue contre la guerre, il écrit lui-même des slogans contre l'OAS sur les murs de Paris, et fait ensuite le chemin inverse des affichistes, il retourne à l'atelier et se sert des mêmes outils –la bombe à peinture et le graffiti- pour travailler à des œuvres-manifestes dont deux grandes toiles, réalisées en 1961, puis 1962 qui semblent être des pans de mur jauni et souillée par la succession de différents graffiti où éclate au centre le slogan OAS ASSASSIN, qui était sans doute le mot d'ordre le plus crié dans les rues de Paris à ce moment-là. Ces deux manifestes nous ramènent aussi à la problématique du cri qui échappe donc de toile expressionniste, ou réaliste, de collages pour s'introduire aussi dans l'abstraction comme une marque incontournable de ce temps⁵¹.

Des conditions politiques, idéologiques, des enjeux de mémoire avec les exclusives de tous les choix, une historiographie de la Guerre d'Indépendance d'Algérie où l'histoire culturelle pointe à peine le bout de son nez, font que le silence est retombé sur ce cri et les regards se sont détournés de la peinture, pour se tourner soit vers la photo, document iconographique par excellence pour le XX^{ème} siècle, soit vers le cinéma, soit vers la reconstruction à vocation édifiante. Pourtant il est non seulement utile mais encore nécessaire de regarder ces œuvres avec une « double vue ». Ce sont d'évidence des documents historiques, datés et utilisables comme corpus iconographique et en même temps des images qui nous tiennent toujours en alerte par leur charge vitale capable de transformer notre regard.

Les débats de notre colloque ont fait ressortir l'idée d'intervenants, selon laquelle, malgré leur beauté, ces œuvres sont pour nous des documents au même titre que les autres. Ma position en la matière, que j'avais développée en commençant, me pousse à renouveler la prudence car il ne s'agit pas de prises de vues, de témoignages directs, de la transmission d'une preuve, ni d'une information. Ces œuvres sont éminemment subjectives car ceci est leur raison d'être. Elles nouent un lien singulier, par la construction plastique –et non par les mots- avec la vérité. Cet art dit du silence a donc

⁵⁰ Moulin Raoul-Jean, Paris, Cercle d'art, 1994.

⁵¹ Ibid.

ses contraintes et sa liberté propre. Il n'a pas d'équivalent symbolique ou linguistique dans l'expression des idées et des sentiments. Il y gagne ainsi une temporalité différente...et doit être visité en respectant un préalable : il s'agit bien d'une production autonome que l'analyse par les mots n'épuise pas.

A la fin de l'ardu *Questions de méthode en histoire de l'art*, Otto Pächt est arrivé à une conclusion tranchante : « Grâce aux arts plastiques, il a été possible de donner une expression concrètes à des choses, à des contenus, à des expériences qui n'auraient pas trouvé à se faire entendre dans l'autres domaines de la culture, ou qui auraient dû prendre une autre forme pour pouvoir être saisie. L'art doit être donc considéré comme une affirmation sui generis, et non comme un simple document, ou comme le reflet de quelque chose de plus centrale ou de plus global, ou comme la symbolisation d'une conception du monde »⁵². On cite souvent cette assertion de Burckhardt : « Si l'on pouvait (...) rendre parfaitement avec des mots, " l'intention la plus profonde, l'idée d'une œuvre d'art ", l'art serait superflu et l'œuvre en question aurait pu se passer d'être peinte, sculptée ou édifiée » Est-ce à dire que l'artiste crée dans un splendide isolement et dans une sphère qui serait sa bulle ? Et que les témoignages des peintres ne peuvent être versés aux dossiers de l'histoire culturelle ? S'il est vrai que chaque œuvre tente d'être une réponse plastique à une tâche artistique que le peintre veut mener à bien, dans des conditions historiques déterminées, l'historien peut travailler sur le fameux « vouloir artistique » -plus que sur le « savoir -faire » ou le « pouvoir », ou encore sur la fameuse « chose » que Pächt ne définit pas plus, bien qu'il manie à merveille tous les concepts de la philosophie de l'art. L'histoire de l'art, sa connexion avec l'histoire sont évidemment fécondes et l'autonomie de ce domaine est relative, comme celle de toutes les superstructures. Ces œuvres nées de et dans la guerre d'Indépendance d'Algérie sont non seulement un enrichissement de nos sources historiographiques pour appréhender une époque dans toute sa complexité mais encore nous offrent une des faces les plus originales des représentations du Maghreb par leur rupture nette avec un type dominant de représentations, brisant par là-même le miroir du mythe visuel de l'Algérie.

⁵² Pächt Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994.