

Les peintres algériens, la génération du moment moderne

Anissa BOUAYED*

Si l'engagement et la dimension politique des œuvres des écrivains algériens sont l'objet de nombreuses études depuis longtemps, -Lacheraf avait parlé de « Littératures de combat »¹-celles des artistes sont moins connues. L'itinéraire des peintres algériens les plus célèbres peut être retracé au travers des éléments biographiques accompagnant les catalogues d'exposition, au travers de quelques films documentaires, de quelques « beaux livres » sur Khadda, Mesli, Issiakhem, Baya, ou encore d'études universitaires comme celles de François Pouillon sur Dinet ou Racim. Mais les biographies privilégient en général les individualités, pour faire ressortir l'apport original de l'artiste étudié. Et les événements politiques et sociaux sont rapportés à l'histoire individuelle, alors que nous aimerions ici renverser le sens de la recherche, et aller du « je » au « nous ». D'autre part, le petit nombre d'artistes algériens fait qu'ils sont considérés comme un microcosme, quelque peu en marge de leur société. On a donc peu sollicité leur production comme témoin des évolutions de leur temps. Pourtant on peut considérer les œuvres picturales, la nouvelle catégorie « peintres algériens » comme des paradigmes de production et de situation sociales, à confronter à leur époque et au contexte de production, comme le proposait dans la lignée de la sociologie de la culture l'historien de l'art Pierre Francastel, en rupture avec les formes de connaissance exclusivement érudites qui dominaient jusqu'alors en matière d'histoire de l'art.

Avant d'intéresser les sociologues, la notion de génération a justement été utilisée dans l'histoire de la littérature, pour rendre compte de l'influence des conditions historiques sur le mode de pensée et la sensibilité des groupes d'appartenance.

Comment appliquer la notion de génération aux artistes qui s'expriment par une production singulière, silencieuse et éminemment subjective ? Comment insérer leurs travaux et leurs itinéraires dans

* Historienne, chercheure associée au Crasc.

¹ Sous ce terme, Lacheraf avait réuni un ensemble de réflexions sur des études concernant la littérature algérienne, ou sur la poésie algérienne, puissant vecteur de la période d'après 1945. Mostefa Lacheraf, *Littératures de combat. Essais d'introduction, étude et préfaces*, Alger, Edition Bouchene, 1991

l'histoire culturelle et politique algérienne des années précédant l'insurrection ?

L'étude des lieux, des réseaux, la mise en relation des temporalités retenues dans les biographies, les entretiens avec les acteurs sociaux peuvent contribuer à percevoir comment cette génération a saisi le « moment moderne » et s'est positionnée dans le discours politique national tout en s'affirmant comme groupe social au sein duquel chacun choisit de trouver son propre style, condition essentielle des artistes modernes.

Pour une approche comparative

Le premier repérage a été fait d'abord en tenant compte de la classe d'âge. C'est une donnée contingente brute, qui est une condition nécessaire à l'appréhension des artistes en fonction du contexte socio-historique dans lequel ils ont évolué. Mais la classe d'âge, au sens de cohorte, n'est pas une condition suffisante à l'inclusion de ces artistes dans la mouvance d'une génération engagée : la dimension politique de la conscience de soi, l'inscription volontaire dans un combat politique et social sont l'autre dimension à saisir au travers du discours et du récit. Le principal outil pour ce faire est le dictionnaire biographique des artistes algériens réalisé par Mansour Abrous. C'est un travail minutieux, rigoureux, et désormais indispensable pour saisir plus d'un siècle de création des artistes algériens. Réalisé à partir de milliers de références (articles de presse, catalogues d'exposition, ouvrages, mémoires d'études, thèses, filmographie) cet ouvrage pionnier en son temps permet d'aborder de façon sûre cet aspect quantitatif et sociologique de la création algérienne.² « L'urgence de fixer la mémoire passe inévitablement par l'urgence de mémoriser les actes, d'immortaliser les acteurs » dit-il.³ Croisant la biographie et les données bibliographiques, (date et type de formation, première exposition de l'artiste, articles...) le dictionnaire permet de synthétiser et de comparer les données telles que les périodes de création des artistes et de les situer sur l'axe chronologique particulier au contexte colonial, au rythme marqué par l'essor du mouvement national dans les années 1930, et par les répercussions de la seconde Guerre mondiale au Maghreb, particulièrement l'impact du 8 mai 1945 comme événement déclenchant la dernière phase de lutte pour l'Indépendance.

² Abrous, Mansour, *Les artistes algériens, Dictionnaire biographique, 1917-1999*, Alger, Casbah éditions, 2002.

³ Préambule du dictionnaire cité précédemment.

Ceci est d'autant plus utile que les artistes algériens sont sous-représentés dans les dictionnaires critiques classiques et reconnus. C'est le cas de l'incontournable Bénézit⁴ et également du Hazan⁵ dans lesquels on ignore par exemple l'existence et l'oeuvre de Guermaz, de Ali Ali-Khodja tout comme celles de Choukri Mesli, parmi les peintres les plus célèbres.

C'est d'ailleurs en partant de ce constat qu'Abrous Mansour apporte sa contribution :

« Les artistes algériens sont évincés de l'histoire de l'art contemporain. Ils sont relégués aux chapitres arts populaires, arts mineurs, art arabe ou art africain. Toujours le règne de la spécificité, encore indigènes ou colonisés de l'art. »⁶

La relation volontaire, autoproclamée entre art et politique ne va pas de soi. Son absence ou son existence nous informe sur les conditions culturelles, sociales et politiques dans lesquelles s'inscrivent les sujets.

Les premiers peintres algériens avaient-ils les moyens de contester l'ordre colonial, et même le voulaient-ils ? La génération qui occupe la scène artistique à l'Indépendance ne sera pas tendre avec ces précurseurs, accusés d'avoir été suivistes et timorés en matière esthétique, en adoptant des postures et des styles proches des orientalistes européens. Même ceux qui travaillèrent à rendre crédible la Renaissance, *la Nabda*, les enlumineurs et miniaturistes, entraînés par les frères Racim, ne furent pas épargnés par la critique. Le grand artiste Mohammed Racim, fondateur d'un style nouveau, la miniature algérienne, fut à la fois le réceptacle d'éloges que son art raffiné méritait, d'une reconnaissance officielle, et de critiques de ses pairs portant plus sur son absence de positionnement politique que sur son apport esthétique. Mustapha Orif avait en son temps caractérisé les tendances critiques : « la première qui invoque des raisons purement esthétiques et dénonce l'archaïsme de Racim se recrute parmi les partisans d'un art non figuratif ; la seconde tendance adresse à Racim des reproches d'ordre politique qui mettent en avant soit le fait que Racim, ne s'intéressant qu'à la bourgeoisie algérienne où il est né, n'a pas pris la peine de représenter dans sa peinture la condition des Algériens sous la domination coloniale. (tendance Khadda), soit le fait

⁴ Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 14 volumes, nouvelle édition sous la direction de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999.

⁵ Hazan, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, édition 2002, Paris, sous la direction de Gérard Durozoi.

⁶ Préambule de l'ouvrage déjà cité de Mansour Abrous.

que Racim n'est pas un représentant légitime de l'art national algérien (...) (tendance incarnée par Boukhatem Farès, qui était secrétaire général du syndicat des artistes) »⁷.

La volonté de « décoloniser l'art », selon les slogans de l'époque a sans doute conduit à une vision manichéenne des peintres qui les avaient précédés et qui avaient créé, voire « composé » dans tous les sens du terme, au plus fort de la domination coloniale. N'oublions pas que les peintres algériens commencent à exposer dans les années 1920. Le système colonial se vit alors comme étant à son apogée et la préparation en Algérie des Fêtes du Centenaire de la colonisation disent assez qu'elles voudraient servir d'apothéose, au sens quasi-religieux et triomphal du terme. Aucun espace possible pour « exposer » par l'image une remise en cause du modèle colonial. Malika Bouabdallah, historienne de l'art n'a pas manqué de rappeler le contexte de l'époque en Algérie pour comprendre le chemin suivi par Racim et éviter les anachronismes: « Dans sa périodisation (...) Mustapha Lacheraf confirme la période de « silence morne » dans lequel le génie algérien, frustré et meurtri, s'était réfugié de 1871 à 1920. Mais « le silence morne mais jamais résigné » sera rompu en 1923 et l'art de Racim né du paradoxe, incarne l'intuition de ce que sera l'Algérie nouvelle. »⁸

Mais l'Entre Deux Guerres est une période de tension, de polarisation et de crise. Le mouvement national algérien qui prend alors corps dans l'émigration, sait saisir le fort vent d'émancipation qui suit la Première Guerre Mondiale, et la nouvelle donne internationale, voyant l'affaiblissement de l'Europe donc des métropoles coloniales, l'avènement de la Révolution d'Octobre, la naissance des partis communistes, l'émergence d'une pensée politique anticoloniale et internationaliste radicale puis la montée des Fronts populaires comme réponse au danger fasciste. Dans toute cette période, les organisations nationalistes sollicitent les hommes de culture, mais les peintres sont sans doute dans le champ culturel les artistes les moins sollicités par les nouvelles forces politiques de type moderne, pour exprimer les revendications nationales.⁹ En effet quand le mouvement messaliste s'impose dans l'émigration en France, profitant de libertés publiques inexistantes en Algérie, ce sont d'abord les chanteurs, musiciens,

⁷ Orif, M., *Mohammed Racim, inventeur de la miniature algérienne*, catalogue de l'exposition *Mohammed Racim, miniaturiste algérien*, Paris, IMA, 1992, p.34.

⁸ Bouabdallah, Malika, *Isra sans retour dans un rêve ancestral*, catalogue déjà cité, exposition Racim, p. 10.

⁹ Plusieurs d'entre eux séjournent pourtant à Paris, voir notre article *L'aventure des peintres pionniers* dans le catalogue *Généralisations, Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, p156 à 161, Paris, Gallimard/Génériques/CNHI.

comédiens que l'on sollicite pour animer des soirées organisées par l'Etoile Nord-Africaine. Vecteur de culture savante, les peintres ne sont pas impliqués dans ces moments de convergence avec le mouvement national : « Les productions culturelles et les fêtes artistiques (musique, chanson, danse et productions théâtrales) jouent un rôle central dans la mobilisation nationaliste au sein de l'immigration nord-africaine de l'entre-deux-guerres. Le développement du mouvement s'inscrit précisément entre production artistique, anticolonialisme et nationalisme algérien. »¹⁰

En Algérie, l'espace de contestation politique est beaucoup plus réduit et menacé sans cesse par la répression. Et les peintres sont alors plutôt dans un processus d'individuation que d'amalgame dans un projet collectif.

Les reproches de la génération « de rupture »

Face aux aînés, la génération qui crée au moment de la Guerre de libération et après l'Indépendance (génération née dans les années 1930) se démarque et conteste violemment la posture de leurs précurseurs. Ces contestataires sont d'ailleurs les premiers à formuler un récit sur l'histoire de la peinture en Algérie, à construire un discours sur le groupe des peintres algériens, à parler en termes de générations et à les opposer : ce faisant, ils établissent d'eux-mêmes une césure générationnelle. C'est Khadda, le plus prolifique et le plus théorique des peintres qui donne de la voix à plusieurs reprises :

A propos du travail de Racim et de ses positions: « Ces images désuètes, qui font « la toilette de l'histoire », ne retiennent avec nostalgie que le luxe des princes d'antan, n'évoquent que le confort désuet des couches sociales nanties à leur déclin. Il est vrai que les contraintes où s'est enfermé la miniature, entre autres le cadre trop riche, ne permettent ni les haillons de la plèbe, ni les métiers pénibles de classes laborieuses, ni les thèmes prosaïques. Images à l'orée de l'Histoire. A l'orée de la réalité aussi. (...) L'œuvre de Racim se situe hors de l'actualité. Car manifestement, cet homme qui a vécu la période la plus tumultueuse et la plus cruelle de notre histoire nationale, n'évoque jamais ce temps. Pas

¹⁰ Aïssaoui, Rabah, *La culture mobilisée par le nationalisme*, article du catalogue *Génération, un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, sous la direction de Driss El Yazami, Yvan Gastaud et Naïma Yahy, Paris, Gallimard/Génériques, CNHI, p.86 ; exposition de novembre 2009 à avril 2010, Paris, CNHI.

une seule allusion, pas un témoignage, Racim a mis son art en marge du temps vécu. »¹¹

Concernant plus largement l'histoire de l'art moderne en Algérie, Khadda réitère sa critique de la posture des premiers peintres et de leurs productions : « Le second pan des arts plastiques en Algérie, le plus conséquent, c'est la peinture au sens moderne du terme. Cette forme d'art qui fut introduite par la colonisation s'est acclimatée et s'est imposée d'une manière hégémonique repoussant et minorisant toutes les formes traditionnelles, bouleversant les lois de l'esthétique en vigueur. (...) Ces premiers peintres algériens adopteront donc cette nouvelle technique et essayeront de tirer profit d'un enseignement des plus parcimonieux. Etait alors en usage dans notre pays avec quelques décennies de retard, une forme de la peinture classique française du XIXe siècle, une forme dégradée par son obligatoire imprégnation par l'idéologie coloniale. Nos artistes ne pouvaient, dans un laborieux apprentissage, échapper aux influences, voire au mimétisme. »¹² Plus incisif encore dans un autre essai : « Benslimane¹³, Boukerche, Hemche et Mammeri essayeront de tirer profit d'un enseignement parcimonieux dans le cadre de la « promotion indigène ». D'aucuns les ont qualifié de pionniers, rectifions : ils n'avaient pas l'envergure de véritables précurseurs et pour des raisons somme toute objective, ils ne pouvaient que s'insérer dans le courant de la peinture en vogue à l'époque. »¹⁴

Au-delà de l'aspect extrêmement péjoratif de cette critique, l'idée du mimétisme est à retenir, ce qui ne veut pas dire copie, ni imitation pure et simple. Mais une entrée dans un autre univers des formes dont les nouveaux venus ont adopté les codes et les modes. Cela est vrai sans doute à l'échelle globale des pionniers tout en ayant des exceptions notables. En effet, exception de taille, l'un des tout premiers artistes algériens, Omar Racim, le frère aîné de Mohammed Racim, fut un farouche opposant à la domination coloniale, au point d'être condamné à mort pour son activisme politique, puis gracié par l'entregent que fit jouer son frère après de longues années de prison. Brisé par son incarcération, il cessa l'activisme militant pour une autre forme d'opposition, dans le champ de la culture cette fois. Son repli sur l'art traditionnel, calligraphie et enluminure, est une forme de résistance non violente à la présence coloniale. Ce faisant, il a profondément marqué

¹¹ Article paru en 1975 dans « *El moujahid* », repris dans Mohammed Khadda, *Feuillets épars liés, essai sur l'art*, Alger, Sned, 1983, p.13 et 14.

¹² Article paru dans *Afrique-Asie*, 1981, repris dans ouvrage cité plus haut, p.48.

¹³ Il s'agit en fait de Mohamed Bensemane (1900-1993).

¹⁴ Khadda, Mohammed, *Eléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972, pp. 47-48

l'histoire de l'art en Algérie par la création d'une école des arts traditionnels, sise dans la Casbah, qui forma plusieurs générations de peintres enlumineurs, renouvelant le legs traditionnel. La virtuosité des élèves de cette école fut reconnue par la percée de miniaturistes tels que Temmam, ou Ali Ali-Khodja, neveu de Racim.

Mais le cas d'Omar Racim reste isolé parmi les peintres de sa génération.

Ainsi, la première génération à contester l'ordre établi dans un double mouvement, d'une part l'ordre symbolique des arts et de la culture et d'autre part l'ordre politique, ce furent les peintres qui s'exprimèrent au milieu des années 1950 ; qui étaient nés au début de la décennie 1930.

Génération et air du temps

Ces artistes ont partie liée pour avoir connu, c'est une évidence, une similarité de conditions socio-historiques, d'avoir été immergés dans le même bain, celui de l'accélération du temps politique en Algérie après 1945 et de la surpolitisation qui en découle.

C'est en effet le « nous » d'un destin collectif qui fait de Benanteur, Issiakhem, Khadda, Mesli et de quelques autres une génération de rupture. Génération, qui traversa le miroir, rompit le lien spéculaire de l'orientalisme, vision occidentale qui assignait à chacun sa place dans les représentations. D'où la virulence des critiques notées plus haut, parce que l'une des tâches que ces jeunes créateurs révoltés s'étaient donnés, était de détruire (ou de déconstruire) l'espace plastique connu sous le nom d'orientalisme. Génération qui arriva à l'âge de la création et à l'âge adulte quand l'Algérie se souleva contre un siècle d'oppression. Il y eut donc un choix d'homme, celui de vouloir avec ferveur l'indépendance du pays, et il y eut des choix d'artistes : se confronter à la création et à l'avant-garde dans ce qu'elles avaient de plus moderne et témoigner dans la douleur de l'oppression puis de la guerre et de l'avènement d'un monde nouveau.

Ce ne fut pas le moindre paradoxe, assumé en ordre dispersée, que de partir à Paris, pour parfaire la formation et chercher à accomplir leur destinée de peintres.

En effet, l'Algérie, et Alger en particulier, subissait le « système des beaux arts », tel qu'il s'était développé en France sous la troisième république et qui n'avait pas été modernisé en Algérie. Il pesait de tout son poids, par ses prix, ses salons, ses institutions, ses mécènes, ses commandes, sur la création et en faisait un ensemble plutôt conventionnel, loin des remises en cause que connaissait l'Europe depuis

la fin du XIXe siècle (L'historien de l'art Ernst H. Gombrich parle de « révolution permanente » dans le domaine artistique au XIX et XXe siècles¹⁵).

Le 8 mai 1945, traumatisme « fondateur »

Comment expliquer ce qui fit de cette génération de peintres une génération révoltée ? Si l'envie de devenir peintre relève in fine de choix personnels, on peut avancer quelques dates-clés qui ne purent qu'imprimer leurs marques sur l'éveil de la conscience politique de ces artistes : Nés dans le début des années 1930, les jeunes de cette génération sont assez mûrs à la fin de la deuxième guerre mondiale pour avoir partagé les espoirs d'émancipation au lendemain de la victoire des Alliés puis pour avoir, en toute conscience, subi le choc de ce que fut la terrible répression du 8 mai 1945. Ils appartiennent à la génération de Kateb Yacine qui exprima dans son roman *Nedjma* ce traumatisme fondateur.

Nous pouvons partir ici d'une réflexion de Merleau-Ponty sur la nécessité de fabriquer et de donner à voir des images (ici images picturales mais on peut élargir ceci aux images poétiques et littéraires) : « Instrument qui se meut lui-même, moyen qui s'invente ses fins, l'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue par les traces de la main. »

Dans les premières œuvres de Choukri Mesli par exemple, il est bien question d'impact, de cet impact de la guerre coloniale dans la conscience d'un jeune Algérien, même s'il est à des milliers de kilomètres du choc : Parmi les toutes premières toiles du jeune Choukri Mesli, alors élève des Beaux Arts d'Alger, citons « Le Christ hurle sous vos bombes » peint et exposé à Alger en 1951. Cette métaphore de la répression sanglante et du massacre des Innocents est également une évocation directe de la Guerre d'Indochine, que mène la puissance française contre la volonté d'Indépendance du peuple vietnamien depuis 1945. Puis au tout début de la Guerre de Libération, il peint deux toiles aujourd'hui détruites que le peintre nomme soit « le 8 mai 1945 » soit « le 20 août 1955 », comme si dans le souvenir du peintre les deux événements se condensaient, se superposaient dans l'espace de la toile, la répression de l'été 1955 dans le Constantinois rappelant alors celle du 8 mai avec les massacres dans la même région du Constantinois.¹⁶

¹⁵ Dans sa synthèse *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001 (réédition).

¹⁶ Voir à propos de la genèse de ces deux œuvres les Actes du colloque international organisé par le Crasc, Oran, février 2004 et précisément mon article *Sens et enjeux des représentations picturales de la Guerre d'Algérie*, p. 113 à 139 in *Images, Mémoire, Histoire. Les*

Le cumul explosif des tragédies familiales et de l'oppression généralisée :

Qu'est-ce qui « *fait* encore génération engagée » ? (comme l'on dit « *faire* système » ou « *faire* lien ») dans le cas de Mesli comme dans celui d'autres artistes ?

La longue histoire de la répression coloniale, qui si elle connut des vagues, ne connut pas vraiment de temps de latence, a apporté aussi des blessures personnelles dans de nombreuses familles, blessures fondatrices de la nécessité de témoigner. Il y a donc un emboîtement d'échelles, de l'échelle la plus large à l'échelle personnelle et familiale, faisant jouer plusieurs acceptions du terme génération, que l'on peut voir maintenant dans sa dimension familiale.

Revenons au cas de Choukri Mesli, qui arriva ainsi à Alger avant de finir le lycée, en 1948 (il est né en 1931 à Tlemcen) et sut transcender ces difficultés en choisissant une voie peu commune, dans l'incompréhension générale. Il ne peut que se sentir impliqué après avoir vu son père tenter d'organiser à Tlemcen la solidarité autour des petits artisans de la ville, par la création de caisse de solidarité, sur le modèle mutualiste, et être réprimé et ostracisé pour cela, d'où les difficultés pécuniaires et le départ pour Alger. Départ qui s'apparente à un phénomène de déclassement pour ces familles citadines, porteuses d'une culture multiséculaire raffinée, centrée sur la poésie et la musique arabo-andalouse. La famille essaie de s'en sortir en ouvrant un bain maure, vivote mais garde le sentiment de l'injustice. La vie à Alger décuple ce sentiment : la famille vit rue Randon, rue des cafés maures devenus très tôt lieux de sociabilité patriotique. La rue fait écho et amplifie la rancœur personnelle et y donne un sens collectif, politique au sens premier du terme. Mesli est révolté par l'indicible indigence de la majorité de ces compatriotes¹⁷. Il dessine d'abord des mendiants, des laissés pour compte qu'il voit autour de lui en allant aux Beaux Arts, encore situés rue de la Marine dans la Basse Casbah, en même temps qu'il entreprend les représentations plus politiques mentionnées plus haut.

Quant à Issiakhem (né en 1928) il est le fils d'un homme déjà engagé politiquement dans le mouvement réformiste des Oulémas. Mais chez Issiakhem, c'est la tragédie dont il est à l'origine qui marque profondément sa famille puisqu'en jouant avec une grenade, en 1943, (il a 15 ans) il tue deux de ses sœurs, son neveu, et ressort de l'accident

représentations iconographiques en Algérie et au Maghreb, cordonné par Hassan Remaoun et Mohamed Bensalah, éditions Crasc, 2007.

¹⁷ Entretien avec le peintre, Paris, 2007.

amputé d'un bras. Sa place dans sa famille est définitivement scellée, son adolescence terminée brutalement. Il s'immerge dans la grande dynamique d'affirmation de soi en intégrant à Rélizane le mouvement des Scouts musulmans, encadrés par des dirigeants locaux du PPA dont Chadli Menouar, fondateur avec Bendimerad de la section du PPA de la ville.¹⁸ Son arrivée à Alger pour faire les Beaux Arts lui permet de rencontrer les autres jeunes peintres, les poètes comme Jean Sénac, de s'associer au groupe 51 et de faire la rencontre décisive avec Kateb Yacine.

Ce fut aussi le cas d'Abdallah Benanteur, né en 1931. Ce peintre refusa toute sa vie et refuse toujours que le politique prime sur son œuvre. Il s'en est protégé, a pris les distances qu'il jugeait nécessaires, y compris avec l'Algérie. Mais il reconnaît que le contexte familial et local, celui de sa ville natale Mostaganem, a beaucoup compté pour lui : « Mon père -dit-il-était très politisé, il a été l'un des premiers à être interné - pendant 4 ou 5 ans- dans le Hoggar » Il ajoute ce premier lien (puisqu'il est encore jeune adolescent) entre histoire politique et besoin de représentation : « J'ai exécuté une copie de l'Emir Abdelkader, d'après Horace Vernet pour un mouvement politique qui organisait fréquemment des réunions. » il ajoute sur la densité mémorielle de ses souvenirs : « Tous les artistes le savent, l'enfance est primordiale, je n'arrive pas à en oublier les traces »¹⁹.

Même classe d'âge pour Mohammed Khadda né en 1930. Tous deux dans la ville de Mostaganem. Le déclassement a vivement touché la famille de Khadda. La famille est donc devenue très pauvre et le malheur se double d'un handicap physique important puisque le père ne voit pas. L'universitaire Naget Khadda, épouse de Mohamed Khadda, a écrit sur les années d'enfance, montrant à la fois l'immense désarroi de la famille, les dons du fils pour l'école et pour le dessin et le sacrifice qui lui est demandé au nom de la survie du groupe familial puisque le père veut que Mohammed arrête ses études, malgré la bourse qui lui est octroyée pour le lycée et entre immédiatement dans le monde du travail.

Depuis Racim en passant par Hemche ou Bouzid, les premiers peintres algériens avaient eu un « protecteur » parmi les peintres occidentaux installés en Algérie. Dinet, peu après sa conversion à l'Islam, rencontra et aida Racim, Léon Cauvy forma Hemche et poussa Mammeri à poursuivre son travail de peintre. Pour les deux jeunes apprentis

¹⁸ Voir la biographie qui accompagne le livre d'art *Issiakhem* de Benamar Mediène, Alger, Casbah éditions, 2007, références citées p. 37.

¹⁹ Entretien accordé à Djilali Kadid, cité dans son ouvrage *Benanteur, Empreintes d'un cheminement*, Paris, Editions Myriam Solal, 1998, pp. 88-89.

peintres de Mostaganem, il n'y eu pas un mentor sur place. Ce qui a compté pour eux, comme milieu propice à l'affirmation de soi, fut l'atmosphère très effervescente des années quarante et du début des années cinquante dans cette ville moyenne. Nous avons noté dans un précédent travail²⁰ la corrélation des mots-clés dynamisme et jeunesse, l'avancée de l'idée d'émancipation politique qui touche dans la ville dès l'entre-deux-guerres, des cercles de sensibilité Jeunes Algériens, d'autres liés à la Nahda, et une emprise du syndicalisme CGT très forte chez les dockers et dans les milieux populaires. Les biographes des deux peintres notent à leur tour l'éclosion de courants culturels modernes, dont le principal vecteur est la présence du lycée. Une partie de la jeunesse connaît ainsi la promotion sociale par la scolarisation. Les éléments de biographie que donnent Naget Khadda sont éloquents du point de vue de cette génération enthousiaste dans l'immédiat après-guerre : « animée alors d'une grande effervescence politique et culturelle et la jeunesse milite sur tous les fronts. Khadda se lie avec un jeune dramaturge, Kaki, avec un plombier, Mohamed Tengour (père du poète Habib Tengour), militant politique PPA, et avec Mustapha Kaïd, communiste qui plus tard à Paris, l'amènera à adhérer au PCA. Pour l'heure il s'inscrit à la JUDMA, les Jeunesses du parti de Ferhat Abbas, l'UDMA... avec des jeunes gens de la petite bourgeoisie rencontrés sur les bancs de l'école»²¹.

Les avantages de la classe d'âge : proximité, fraternité et intérêts réciproques

Tous ceux qui se sont intéressés à ces deux peintres ont noté des traits si proches que l'on pourrait parler de gémellité, comme ce fut le cas pour Issiakhem et Kateb Yacine²². Pour Khadda, qui part avec un véritable déficit social dans l'aventure, ce qui a pu contribuer à préserver sa vocation est d'avoir été épaulé dans ses années de jeunesse par l'amitié de Benanteur avec qui il partageait non seulement l'âge, mais ce même et étrange désir de peindre. Les deux jeunes surmontent grâce à la présence de l'autre leur timidité native, leur manque de confiance transcendé progressivement par la même quête. Khadda s'inscrit en cachette à un cours de dessin par correspondance pendant que Benanteur est admis

²⁰ Voir mon article « *L'advenu des peintres algériens, avec, contre ou sans l'ordre colonial* », actes du colloque international « *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique* », Paris, 2006, parution à l'Harmattan en 2009 sous la direction de Laurent Fourchard, Odile Goerg, Muriel Gomez-Perez.

²¹ Article de Naget Khadda pour le catalogue *Khadda*, exposition du CCA, Paris, 1998.

²² Voir pour ces derniers, l'ouvrage de Benamar Mediène, *Les jumeaux de Nedjma*, Paris, Edisud, 1996.

aux Beaux arts d'Oran. Son ami l'y rejoint très vite. C'est donc à deux que les jeunes artistes vont parfaire leur formation, visiter les musées, y compris le musée des Beaux Arts d'Alger pour « se chercher ». D'abord en allant vers les orientalistes, vers Dinet particulièrement avant de décider de rompre avec cette vision prévalente. Pour s'affirmer, ils s'appuient sur un personnage hors du commun qui ne vit que pour la peinture, l'artiste Guermaz (né en 1919) qu'ils côtoient à Oran, et qui joua pleinement le rôle d'aîné²³.

Pour ceux qui sont aux Beaux Arts d'Alger, Mesli, Louaïl, Issiakhem, l'entraide et les stimuli réciproques s'inscrivent de deux manières : dans la cooptation par la génération précédente et par le jeu de leur propre réseau de jeunes : les aînés tels que Racim ou de Maisonseul ou Galliero, ou encore Sénac leur font prendre confiance en eux. Ensuite, la création du groupe 51 qui sans manifester, sans doctrine, les rassemble pour échanger et confronter leurs avancées. C'est par ce réseau que Kateb Yacine, alors journaliste à Alger Républicain, seul quotidien anticolonialiste, rencontre Issiakhem que Mesli lui présente. Il rencontre aussi Armand Gatti, venu pour couvrir le procès de l'OS de 1951. Groupe hédoniste et politisé, plein de ferveur créative à qui on a pu donner le nom de « génération du môle » du lieu emblématique d'Alger que Galliero sut si bien peindre. Mesli²⁴ organise alors leur première exposition de groupe. On peut confirmer ici que le même référentiel politique et social rassemble ses personnalités singulières dans une dynamique trans-individuelle.

Il est intéressant de noter que ces artistes ne prirent leur véritable dimension qu'en allant à Paris. Le poids du mythe visuel d'Alger, du système des beaux arts, le goût classique, même conventionnel des acheteurs, tout cela bridait leur développement. De même la jeune Baya avait exposé à Paris dès 1947. Mesli, Issiakhem, Benanteur, Khadda sont à Paris dès 1953. Ils y resteront en affirmant leurs choix politiques quand éclate l'insurrection en novembre 1954. Khadda adhère au PCA, Mesli se structure dans la Fédération de France du FLN, parcourt la banlieue et les bidonvilles de Nanterre avec les militants. Il participe à la grève scolaire des huit jours. Par mesure de rétorsion, l'administration de l'École le prive de sa bourse d'études, obtenue en même temps que le concours d'entrée à l'École Nationale supérieure des Beaux Arts de Paris. Issiakhem fait ses premiers dessins contre la torture et fait le portrait de Djamilia Bouhired, (militante arrêtée pendant la Bataille d'Alger et condamnée à mort pour terrorisme) à la demande de la

²³ Entretien avec Benanteur, Paris, 2006.

²⁴ Entretien avec Mesli, Paris, 2007.

Fédération de France du FLN, portrait utilisé dans des supports de propagande.

Khadda, venu en France en 1953 lutte aussi pour la libération de son pays mais ses affinités politiques et sociales le poussent à adhérer au PCA. Des œuvres d'une grande maturité et d'une grande maîtrise naissent de sa révolte : *Hommage à Maurice Audin*, au moment de la disparition du jeune mathématicien communiste arrêté, torturé et liquidé par les paras au moment de la Bataille d'Alger. La réalité de la guerre, totalement transformé par le travail pictural donne naissance à une œuvre emblématique : « *Les Casbahs ne s'assiegent pas* », qui témoigne, au-delà du temps, de l'esprit de résistance.

Le moins politique de tous, Benanteur, s'associe au poète Jean Sénac, pour illustrer par d'admirables gravures les tout premiers livres d'art de l'Algérie nouvelle : *Matinales de mon peuple*, et *le Divan du môle*.

Seule Baya, de la même génération que ces peintres, est absente du champ politique. Entrée très jeune en peinture, elle n'a que seize ans à sa première exposition, transplantée très jeune dans un milieu européen car elle est orpheline, elle ne fait pas d'études, ne participe pas aux échanges au contenu politique. Silencieuse sur les conditions sociopolitiques de l'Algérie coloniale, elle est aussi discrète au moment de la Guerre d'autant qu'elle a cessé de peindre à ce moment et pour de longues années. Elle vit pleinement son destin hors-norme de femme peintre autodidacte mais ne recherche pas l'implication politique de sa génération.

Au-delà de leur engagement politique, dès leurs premières œuvres, ces peintres ont voulu rompre avec l'orientalisme et le faire savoir dans un désir de rupture autoproclamée. Ils ont décidé de naviguer entre identité et modernité. Dans un double mouvement : rupture et ancrage. Ils revisitent le passé du Maghreb, et s'inscrivent pour ce faire dans l'art non figuratif. Mais ils le font en peintres modernes, laissant à des artistes plus conventionnels le choix de travailler à l'enluminure, à la miniature ou à la calligraphie. Ils saisissent donc le moment moderne, s'inspirant des leçons de la deuxième école de Paris, où triomphait l'abstraction lyrique avec la place remarquable prise dès 1946 par le constantinois Michel Atlan.

D'une façon très sûre, chacun suit sa voie, Benanteur et Khadda resteront totalement abstraits, Mesli nourrit très vite sa figuration schématique des figures ancestrales du Maghreb et Issiakhem dresse une galerie de portraits de femmes, saisissants par leur expressionnisme violent et douloureux.

En l'espace de dix ans, du début des années 1950 au début des années 1960, cette génération opère un rattrapage fulgurant des révolutions esthétiques du XXe siècle, jouant ce faisant leur propre partition. De ce point de vue qui est, somme toute, central, puisqu'il s'agit de leur raison d'être, ces artistes se sont engagés et ont engagés la peinture algérienne dans une voie novatrice dont les artistes actuels sont héritiers.

Bibliographie

Abrous, Mansour, *Les artistes algériens, Dictionnaire biographique*, Alger, Casbah éditions, 2002.

Actes de colloque, *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2009.

Actes de colloque, *Image, Mémoire, Histoire*, éditions Crasc, Oran, 2007.

Bénézit, *dictionnaire critique et documentaire des peintres*, nouvelle édition, Paris, Gründ, 1999.

Bouayed, Anissa, *l'art et l'Algérie insurgée*, Alger, Enag, 2005.

Bouayed, Anissa, *Les artistes internationaux et la révolution algérienne*, Alger, MAMA, 2008.

Catalogue exposition *Racim*, Paris, 1992 (articles M. Bouabdallah, M. Orif et F. Pouillon).

Catalogue exposition *Khadda*, Paris, CCA, 1998 (article Naget Khadda).

Catalogue *Génération, un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Paris, Gallimard, Génériques, CNHI, 2009.

Francastel, Pierre, *Peinture et société*, Paris, Audin, 1951.

Gombrich, E.H., *Histoire de l'art*, Paris, Phaiion, 2001.

Hazan, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, 2002.

Kadid, Djilali, *Benanteur, empreintes d'un cheminement*, Paris, Myriam Solal, 1992.

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

Khadda, *Feuillets épars liés*, Alger, SNED, 1983.

Lacheraf, Mostefa, *Littératures de combat*, Alger, Editions Bouchene, 1991.

Mediene, Benamar, *Les jumeaux de Nedjma*, Paris, Edisud, 1995.