Art et politique : parcours d'artistes et périodisation

Anissa BOUAYED (1,2)

Comment rendre compte des itinéraires des artistes algériens entre art et politique et arriver à proposer des périodisations qui ne soient pas dictées d'abord par la chronologie politique ?

Il ne suffit pas d'insister, vue la rareté des données et d'études sur le sujet, sur la nécessité de recourir aux biographies. Ces biographies sont nécessaires car elles permettent de saisir la personnalité d'artistes algériens dans toute leur complexité, dans leurs différentes dimensions (aspirations à percer la scène artistique mais aussi aspirations politiques) et parfois leur ambivalence ou leurs ambigüités. Mais c'est la connexion des éléments biographiques avec la « grande histoire » politique et sociale et ses périodisations qu'il faut revisiter à la lumière de l'apport de la micro-histoire. C'est par la micro-histoire et les changements d'échelle qu'on peut tenter de résoudre cette question.

En partant de l'analyse macroscopique, la période de 1945 à 1962 semblait la plus révélatrice du lien art et politique. A une échelle nationale, il est vrai que la montée irrépressible des aspirations indépendantistes, après 1945, a une influence certaine sur les itinéraires des artistes, leurs choix politiques, voire sur les choix formels et thématiques de la création : œuvres de circonstance, œuvres de propagande, œuvres-manifestes, volonté de refonder la peinture algérienne, de s'opposer avec virulence à l'orientalisme et aux premiers peintres autochtones, vus par ces jeunes artistes révoltés comme de pâles épigones de leurs maitres en peinture, les artistes européens...

A la lumière de recherches antérieures, la présente recherche devait se concentrer sur l'après Deuxième guerre mondiale. En effet, les années qui précèdent immédiatement l'insurrection voient la génération née dans les années 1930 émerger

⁽¹⁾ Chercheur associé au CESSMA Paris 7 et chargée de mission au MUCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de La Méditerranée (Marseille).

⁽²⁾ Unité de Recherche sur les Territoires Emergents et Sociétés / CRASC, 25000, Constantine, Algérie.

culturellement et artistiquement, pour faire ressortir ici la notion de génération, au sens développé au cours du colloque *Générations engagées*¹.

Les années de la Guerre de libération font saisir de manière plus visible, les liens avec les instances relevant du politique, en particulier avec la Fédération de France du FLN car beaucoup d'artistes sont à l'extérieur bien avant 1954. L'écho des drames de la guerre dans leur peinture est déjà connu². Une mention particulière peut être faite avec l'expression artistique dans les camps de réfugiés qui a permis aux enfants déplacés de s'exprimer et à un Farès Boukhatem³, qui commence à peindre dans ce cadre, de s'affirmer par la suite, comme un artiste à part entière et de tirer de ce moment une forte légitimité. Une nouvelle période dans l'histoire des liens entre art et politique commence à l'Indépendance en 1962, avec le positionnement des différents acteurs au sein des institutions à relancer ou à créer (direction des musées, des écoles d'art, création de galeries, premières expositions collectives et individuelles...) et avec l'ambition de « décoloniser l'art », condition considérée alors comme nécessaire (mais sans doute pas suffisante) à un projet artistique d'envergure.

Comment articuler les récits de vie des peintres et les pratiques aux conditions socio-historiques? Les biographies doivent prendre en considération le lieu d'origine du peintre, comme première matrice « informant » le sujet : Quels lieux et instances ont favorisé l'éclosion de talents? la première instance d'appartenance étant la famille, quel fut le positionnement familial face au politique, le capital culturel de départ, puis la ville est à considérer comme monde des expériences sensibles, foyer culturel, éducatif et foyer politique... Comment étudier ces lieux? Comme lieux de formation et de création, d'acquisition de

¹ Les travaux de ce colloque ont fait l'objet d'une publication, Siari Tengour, O. et Kadri, A. (dir.) (2012), *Générations engagées & Mouvements nationaux*, Oran, éd. CRASC.

² Cf. notre ouvrage *l'art et l'Algérie insurgée, les traces de l'épreuve,* Alger, ENAG, 2005 et la très intéressante thèse de doctorat récemment soutenue par Goudal, E. (2014), *La France face à son histoire : les artistes plasticiens et la Guerre d'Algérie de 1954 à nos jours*, Université Paris Ouest Nanterre.

³ Cf. Boukhatem, F.; Achour, M. et Bouabdellah, M. (1990), *Farès Boukhatem Rétrospective*, Alger, Musée national des Beaux-Arts; ainsi que la notice parue dans Abrous, M. (2011), *Arts plastiques: dictionnaire biographique (1900-2010*), Paris, l'Harmattan, p. 276-77.

techniques, de savoirs et de savoir-faire mais aussi comme lieux de sociabilité et de confrontation au plus haut niveau avec les peintres européens, confrontation importante dans le processus d'individuation.

Or ces questions nous demandent justement de nous intéresser à la période précédente, celle de l'entre-deux-guerres, dans laquelle ces artistes passent la première partie de leur vie. Les études historiques sur cette période la caractérisent comme un moment de « réveil » disait Charles Robert Ageron 4 de la dynamique sociale. Ce surgissement est connu et analysé sur la scène politique avec la naissance des organisations politiques de type moderne, de l'Etoile nord-africaine à la Fédération des élus musulmans. La revendication culturelle est aussi analysée de facon approfondie avec la naissance de l'association des oulémas. Si la revendication culturelle est centrée sur les questions de la religion et de la langue dans le processus d'identification à l'œuvre en ces années de reprise, elle porte aussi sur la musique, le théâtre, la poésie, les arts visuels. Les lieux de sociabilité comme les a étudié Omar Carlier⁵, proposent dans leur transversalité de saisir ce « moment moderne », et d'en attester.

En ce qui concerne les arts visuels, quels furent ces lieux où se retrouvèrent et se formèrent les jeunes qui se destinaient à devenir des artistes? Dans ce moment historique, vouloir être peintre quand on était un jeune Algérien, correspond à une véritable invention d'un statut, d'un rôle social, qui n'avait pas été voulu par les institutions coloniales et sans doute pas désiré par les familles à cause de son aspect hasardeux. Aucune voie n'existait pour ces jeunes, hormis celle de l'artisanat et du dessin, dévolue à la reproduction de motifs connus.

C'est la fondation par Omar Racim (1884-1959)⁶ de son école d'enluminure dans la Casbah, qui va changer la donne. Son but s'inscrit également dans un processus identitaire, visant à valoriser la

⁴ Ageron, C.-R., (1979), Histoire de l'Algérie contemporaine 1871-1954, de l'insurrection de 1871 au déclenchement de la Guerre de libération nationale, t. 2, Paris, P.U.F.

⁵ Carlier, O. (1995), *Nation et Djihad, Histoire sociale des radicalismes algériens* Paris, Presses de Sciences po.

⁶ Sur Omar Racim, cf. Flici-Guendil, Dj. *Diwan El-Fen, Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs et Designers Algériens*, ENAG/ANEP, Alger; Vidal-Bué, M. (2000), *Alger et ses peintres 1830-1962*, éd. Paris Méditerranée; Cazenave, E.(2001), *Les Artistes de l'Algérie*, Bernard Giovanangeli, éd. Association Abd-el-Tif.

calligraphie et l'enluminure perçues comme des formes artistiques propres aux sociétés arabo-musulmanes, des marqueurs importants dans le champ symbolique puisque la vocation première de cet art vise à l'enluminure des Corans. Le passage par l'école de miniature et d'enluminure d'Omar Racim doit aussi permettre de comprendre les deux voies qui s'ouvraient à partir de l'entredeux-guerres aux artistes algériens. La voie dite de la Renaissance et celle de la formation académique européenne (par les Beauxarts). La voie de la Nahda⁷ est-elle une école de nationalisme? Ouel est le positionnement de ceux qui sortent de cette formation? Ouelle a été l'influence d'Omar Racim sur ses disciples? (Mohamed Temmam 1915-1988, Ali Khodja 1923-2010, Mustapha Ben Debbagh⁸ 1906- 2006 par exemple)? Dans tous les cas, la légende dorée qui a prévalu longtemps en France et que l'on trouve encore sous quelques plumes, de voir les artistes du Maghreb comme largement autodidactes est à réformer (cette idée se généralise à partir de la percée de Baya⁹ en métropole, dans l'immédiat aprèsguerre).

Peu d'archives écrites permettent de savoir de façon systématique quels furent le type d'enseignement ou encore le nombre d'élèves passés par l'école d'enluminure de la Casbah, à Alger. Seuls ceux qui deviendront peintres à part entière en ont témoigné comme étant le lieu fondamental de leur initiation. C'est donc par le récit de quelques individus que nous pouvons documenter cette histoire. Sans vouloir se soustraire a priori, à une démarche historique basée sur des sources quantitatives ou textuelles, force est de reconnaître que le sujet ne s'y prête pas.

C'est donc la recherche d'indices, de traces de la naissance, dans la cristallisation du désir de devenir artiste, de cette nouvelle catégorie sociale, -l'artiste algérien, que nous tentons ici par le biais de la micro-histoire.

⁷ Sur la « Nahda », l'article de Nada Tomiche in *Encyclopédie de l'Islam*.

⁸ Sur ces artistes, cf. Abrous, M. (2002), *Les artistes algériens, Dictionnaire biographique,* 1917-1999, Alger, Casbah éditions.

⁹ Baya de son vrai nom Fatma Haddad (1931-1998), voir Abrous, M., *Les artistes algériens... op.cit.*

Les travaux de Carlo Ginzburg¹⁰, s'ils ont inspiré de multiples travaux d'histoire sociale, trouvent sans doute leur meilleur terrain dans l'histoire culturelle et particulièrement dans l'histoire des arts et des artistes où l'approche qualitative prime à une échelle qui peut être celle d'un seul individu. Nous nous sommes référés à ces travaux dans la mesure où notre objet d'études correspond à ce processus d'individuation à l'œuvre dans la naissance d'un artiste. Ce travail « à la loupe » permet de se consacrer, par ce changement d'échelle, au récit de vie d'un individu. Ce détour par cette échelle permet de ne pas rester dans la répétition des grandes généralités sur la période historique dans laquelle se trouve le sujet. En effet, le risque de procéder par une macroanalyse est de ne pas percevoir justement les facteurs de changement qui font que les acteurs sociaux, à un moment donné, n'obéissent plus aux schémas généraux, aux pouvoirs dominants, en inventant leur propre destinée. Dans cette approche, les premiers initiateurs d'un mouvement culturel sont les plus intéressants à étudier.

Ainsi au sein des élèves d'Omar Racim déjà cité, il convient de choisir de porter la focale sur l'un des premiers : Mohamed Temmam dont on peut documenter le travail. Il convient bien sûr de relier ce que donne l'enquête ainsi menée, au contexte qu'il ne s'agit pas d'oublier mais dont il s'agit, dit Carlo Ginzburg, de ne pas subir les règles dominantes, pour repérer ce qui se passe à la marge d'un système dominant ou dans ses interstices.

D'autre part, nous reviendrons sur la période d'après 1945 par le biais de Temmam. Sa présence en France, en même temps que ces artistes de la « génération de rupture » permet de percevoir différentes attitudes face aux enjeux politiques du moment.

 $^{^{\}rm 10}$ Ginzburg, C. (1989), $Mythes,\ emblèmes,\ traces.$ Morphologie et histoire, Paris, Flammarion.

الأمير عبد القادر ونابليون الثالث L'Emir Abdelkader et Napoléon III 40 66

Figure 1: Œuvre de Mohammed Temmam, L'Emir et Napoléon III; 1933

Source : Temmam, livre du musée national des Antiquités, Alger.

Les élèves d'Omar Racim: Temmam ou le choix de la représentation du moment historique

Investissant le champ de la culture comme résistance à la domination coloniale, Omar Racim poursuivait un double projet, artistique et politique, dans la mouvance de la *Nahda*. Une étude plus particulières des œuvres de Mohamed Temmam (1915-1988) qui fut l'un de ses premiers et brillants disciples, montre combien celui-ci, sans être un militant virulent et activiste, a pu laisser passer un message politique dans ses œuvres qui semblent pourtant à première vue relever de la seule virtuosité artistique et de la rêverie. En effet comme pour Mohammed Racim (1896-1975), le frère illustre d'Omar Racim, ses vues d'Alger évoquent, en évacuant toute référence visuelle à la colonisation française, l'art de vivre de la ville ottomane.

La vision se situe dans un temps d'avant la présence française. Pourtant, si certains auteurs disent que Temmam privilégie les scènes intimistes, sa miniature « Le Dey d'Alger » ne peut être seulement appréciée comme la vision nostalgique d'un mode de vie disparu, mais comme la mémoire réactivée d'un pouvoir politique revisité comme légitime. Allant encore plus loin en ce sens, Temmam élabore une autre image très significative de cette reprise en main de l'image de soi face à l'altérité dominatrice : il s'agit de la miniature « l'Emir Abdelkader et Napoléon III ».

Temmam illustre la rencontre de ces deux personnages historiques, événement historique qui eut bien lieu au milieu du XIXº siècle, déjà représenté par un peintre français contemporain des faits. L'intérêt de la miniature de Temmam est justement de « citer » le tableau d'histoire qui l'inspire, mais de proposer une autre lecture de l'événement. Temmam s'est en effet inspiré directement du tableau d'Ange Tissier (1814-1876) dont l'œuvre¹¹ représente l'entrevue du château d'Amboise (sur les bords de Loire où l'émir était prisonnier) entre l'émir Abdelkader et celui qui est encore Louis-Napoléon Bonaparte, le Prince-Président et qui va devenir l'Empereur Napoléon III. Temmam concentre l'immense tableau en une petite scène dont il change les codes et le décor. Il revisite l'histoire et met en avant la grandeur

 $^{^{11}}$ Ange Tissier, peinture de commande pour le château de Versailles : « Le Prince Président de la République rend la liberté à Abdelkader, château d'Amboise, 16 octobre $1852 \, \times \, 350 \times 465 \, \mathrm{cm}$, musée du château de Versailles.

de chacun des personnages. Ce faisant, il s'éloigne de la construction mentale d'Ange Tissier, qui met au premier plan de la scène un personnage féminin (la mère de l'émir) qui se prosterne devant Napoléon III pour lui baiser la main. La gloire de ce moment revient, dans et par cette mise en scène, au chef de l'Etat français.

De quand dater cette œuvre?

La question de la datation des œuvres est difficile. Les sources sont peu loquaces. Quand les catalogues ou les ouvrages existent, il n'est pas toujours d'usage, hélas, de référencer le plus précisément possible les œuvres, en indiquant la technique, le lieu et la date de création, les dimensions et lieu de dépôt de l'œuvre.

Lakhdar Drias¹² qui a publié un ouvrage consacré à Temmam ne précise pas la date à laquelle cette œuvre a été réalisée. Quelle posture critique adopte Temmam? S'agit-il d'une citation de l'œuvre d'Ange Tissier ou d'un détournement de sens?

J'avais dans un premier temps, mis en parallèle l'œuvre de Temmam avec celle d'Ange Tissier dont elle s'inspire librement, tout en modifiant les relations entre les deux hommes. L'effacement du personnage féminin prosterné aux pieds de l'empereur des Français est à l'évidence un élément décisif de choix entrant dans la même stratégie visuelle : effacer les traces de la domination et d'une situation humiliante : la privation de liberté et le déplacement forcé loin de sa patrie. Dans la miniature de Temmam, l'émir est représenté dans toute sa grandeur, sur un pied d'égalité avec Napoléon III et la scène est transposée dans un palais ottoman. Cette relecture est donc beaucoup plus qu'une simple citation. Elle semble très significative d'un projet politique et culturel qui accompagne le projet artistique. Ainsi la question de la colonisation traverse le monde de l'art et de la culture, non pas seulement dans les itinéraires des artistes mais aussi au sein même de leurs œuvres.

_

 $^{^{\}rm 12}$ Drias, L. (1990), Mohamed Temmam, enlumineur, miniaturiste, Alger, Musée des Antiquités.

Figure 2 : Ange Tissier (1814-1876) : Louis Napoléon prince président annonçant à Abd-el-Kader sa libération au château d'Amboise, le 16 octobre 1852 (Abd-el-Kader présentant sa mère Lalla Zohra) (1861 - Versailles)



Source: RMN-Grand Palais (château de Versailles/ Hervé Lewandowski).

Quel est le contexte de production de cette œuvre ? Par ailleurs, la question de la date de réalisation de l'œuvre pose problème.

Quelques années auparavant, en 2003, l'œuvre a été reproduite dans un livre consacré à Abdelkader, cosigné par Bruno Etienne et François Pouillon¹³. Ce dernier consacre une partie de son étude iconographique aux images de l'émir, qui lui permettent d'analyser la mise en place progressive, après l'Indépendance, du culte de héros national qui entoure désormais la figure historique d'Abdelkader. Ainsi Pouillon mentionne la miniature dans la partie de l'ouvrage intitulée « mythologies », consacrée aux années qui suivent l'Indépendance de l'Algérie. Pouillon montre que la plus grande part des représentations de l'émir date de la période où il est libéré et honoré pour avoir sauvé les Chrétiens de Damas. « Les excès de l'imagerie colonialiste justifièrent une

241

 $^{^{\}rm 13}$ Etienne, B. et Pouillon, F. (2003), Abd el Kader le magnanime, Paris, Gallimard/Institut du Monde Arabe.

remise en cause globale de cette documentation. C'est ce qu'on appela selon la formule de l'idéologue Mohamed Cherif Sahli « décoloniser l'Histoire »¹⁴, c'est-à-dire rejeter comme falsifications tout ce qui était susceptible de brouiller l'image d'un Abd El Kader nationaliste arabe avant la lettre. Il fallut notamment faire un tri dans les images léguées... » A la même page, figure la reproduction de la miniature de Temmam avec la légende suivante : « Ci-dessus, la miniature de l'Algérien Mohamed Temmam reprend en le réorganisant le célèbre tableau de Tissier sur la libération d'Abd El Kader. La composition est la même ainsi que la posture des personnages principaux. Mais l'action en a été déplacée d'Amboise à une maison mauresque de la Casbah. Et la mère de l'émir baisant la main du prince-président a été supprimée et remplacée par une table ottomane pour justifier le geste de la main de l'Empereur »15. Non loin de la légende, l'auteur note également que le jeune pouvoir algérien au sortir de la Guerre de libération. ne supportait plus l'image des Algériens soumis comme l'indique la citation reproduite ci-après en note. Pouillon semble donc donner cette œuvre comme une production postcoloniale, inscrite dans des directives politiques propre à légitimer le nouvel Etat algérien.

Mais à mon sens, la maladresse de la scène historiée de la miniature ne semble pas correspondre au talent de Temmam, qui, si l'on suit Pouillon, produit cette œuvre dans les années 1960. Hors à ce moment Temmam est arrivé alors à la maturité de son art et allie la virtuosité de l'enlumineur à une très bonne pratique de la peinture occidentale de chevalet et en particulier de l'art du portrait. En effet, après des années de formation et de travail à Paris, de 1936 à son retour au pays à l'Indépendance, il pratique également la peinture de chevalet et les techniques de la peinture européenne n'ont plus de secret pour lui.

C'est la maladresse même de la scène de genre, au centre de la composition qui alerte le regard et fait douter de la datation avancée, postérieure à l'Indépendance. Nous retrouvons dans cet indice, qui peut passer d'ailleurs inaperçu pour beaucoup, ou qui paraît un détail négligeable, l'attention que porte la micro-histoire

-

¹⁴ Salhi, M.-C. (1965), *Décoloniser l'histoire*, Paris, Maspéro.

¹⁵ « Je ne veux plus, avait dit Ben Bella, premier président de l'Algérie aux petits cireurs des rue qu'un Algérien ait à se prosterner devant qui que ce soit... », *op.cit.*, p. 90.

à ce type de traces. Cela évoque en effet toute la portée du travail de Ginzburg sur la peinture, dans sa conception de la démarche à adopter par la micro-histoire. En effet dans sa célèbre étude « Enquête sur Piero Della Francesca », l'auteur revendique l'écriture d'une « histoire sociale de l'expression artistique »¹⁶. Il s'en explique par ailleurs dans des articles et dit qu'il « ne faut pas se fonder sur les caractères les plus manifestes –et donc les plus faciles à interpréter- du tableau : les veux levés vers le ciel pour les personnages du Pérugin, le sourire de ceux de Léonard de Vinci et ainsi de suite. Il faut au contraire se livrer à l'examen des détails les plus négligeables où l'influence des caractéristiques de l'école à laquelle appartient le peintre est moins marquée -ce qui est le cas du lobe des oreilles, des ongles et des orteils. C'est ainsi que Morelli établit et catalogue scrupuleusement la forme des oreilles propres à Botticelli, à Cosme Tura, etc... très présentes dans les originaux mais absentes des copies »17. Ce « paradigme indiciaire » n'est pas un gadget ou une coquetterie d'écrivain mais bien une facon de caractériser une œuvre, dans son authenticité, son interprétation ou sa datation.

Ainsi dans la miniature de Temmam, cet indice a fait sens et doit être connecté à d'autres éléments de preuves. Le recours à d'autres sources a permis de remettre en cause cette datation. En effet, Dalila Orfali, dans un article du catalogue de l'exposition consacrée à Temmam par le Musée national des Beaux-Arts (Alger) en 2007, avance la date de 1933. Dalila Orfali qui est directrice du musée des Beaux-Arts, a sans aucun doute eu l'information directement en organisant l'exposition des œuvres.

Afin de vérifier la question de la datation, et dans le cadre de la préparation d'une exposition dont j'assurais le commissariat, et pour laquelle cette œuvre était retenue, j'ai pu également avoir le privilège de faire sortir l'œuvre des réserves du Musée National des Antiquités, sous l'autorité de la Directrice du Musée et de sa Conservatrice en chef. Cette œuvre est bien datée, de la main de l'artiste, de 1933, il s'agit donc bien d'une œuvre de jeunesse. Les maladresses concernant la reproduction des deux personnages peut ainsi s'expliquer par le manque d'expérience du jeune

¹⁶ Ginzburg, C. (1983), Enquête sur Piero Della Francesca, Paris, Flammarion.

 $^{^{17}}$ Ginzburg, C. (1980), « Signes, traces, pistes ». Racines d'un paradigme de l'indice », Le Débat, n° 6, p. 3-44.

peintre, qui ne pratique encore que la calligraphie et l'enluminure et n'est pas rompu aux techniques de la peinture de chevalet, avec ses lois de la perspective, ses modelés, ses clairs obscurs. Par contre son talent de décorateur, qu'il va perfectionner encore par la suite, éclate déjà ici au grand jour dans les espaces de la bordure enluminée qui entoure la scène historiée, portant déjà la marque de l'élégance et du raffinement qui est la signature même de Temmam.

D'après son biographe Lakhdar Drias, Temmam est entré dès 1931 dans l'école d'enluminure créée par Omar Racim, le frère aîné de Mohamed. Omar Racim enseigne l'enluminure et marque aussi ses élèves par ses idées nationalistes très affirmées, puisqu'il avait fait de nombreuses années de prison pour avoir dénoncé la conscription au cours de la Première guerre mondiale et appelé les Jeunes Algériens à refuser de partir à la guerre. Temmam, comme les frères Racim, évolue dans un quartier d'artisans de la Casbah d'Alger, le quartier Sidi Mohamed Chérif, qui est un haut lieu de fermentation des idées nationalistes. Sous l'autorité d'Omar Racim, il se forme et côtoie également de jeunes artistes prometteurs comme Ali Ali-Khodja, Mostefa Debbagh, Mohamed Zemirli, etc... Engagement artistique et éveil politique vont ainsi de pair. Ici c'est le sentiment de participer à la Nahda, à une renaissance des arts traditionnels et de la culture arabomusulmane, qui stimule les vocations.

C'est une indication précieuse car d'une part la date est précoce dans le parcours du peintre né en 1915. Il n'a alors que 18 ans. L'œuvre dont nous parlons ne peut être en aucun cas une œuvre de commande car Temmam n'est pas encore connu. Au contraire, on peut interpréter ce choix comme un choix personnel, correspondant à des convictions politiques personnelles. D'autre part cette date permet d'envisager le contexte de production de l'œuvre qui s'insère dans un moment historique important pour l'Algérie et le Mouvement national. Face aux fêtes du Centenaire de la colonisation en 1930, qui représentent selon le mot de Jacques Berque un véritable « péan colonial », il est intéressant de noter que de jeunes artistes algériens revisitent l'histoire et s'en prennent aux images d'autocélébration de la conquête, à nouveau réactivées au moment du Centenaire.

En effet, les fêtes du Centenaire de la colonisation constituent une date symbolique de réaffirmation de la toute puissance impériale de la France. Les fêtes occupent symboliquement tout l'espace-temps de la « capitale artistique » de l'Empire français puisque Alger se dote d'un musée national des beaux-arts à cette date ainsi que de nombreuses stèles et monuments commémorant l'arrivée des Français et la présence française. L'idée de faire revivre le temps de la conquête, en particulier par un défilé en costumes de la conquête dans les rues d'Alger, est une humiliation pour la population algérienne et un rite d'auto célébration pour la puissance occupante et pour le colonat algérois. La production de dizaines d'affiches indique la profondeur du bain visuel qui s'imposent à tous, Français et Algériens. La culture visuelle coloniale connaît ici un apogée qui ne sera plus jamais atteint.

En réaction, cette œuvre s'insère ainsi dans le mouvement de la *Nahda*, renaissance culturelle entamée dans le monde arabe dès le début du XX^e siècle et qui prit de l'essor en Algérie particulièrement dans ces années de l'entre-deux-guerres. Cette œuvre s'inscrit donc pleinement dans son moment historique de montée de l'affirmation nationale, elle en est même un marqueur symbolique.

Face à cette culture visuelle dominante, les moyens que se donnent les miniaturistes et enlumineurs peuvent paraître bien modestes, mais ils savent apparaître comme légitimes dans leur milieu de connaissances et de reconnaissance. C'est dans ce contexte que Temmam se saisit de ce sujet historique qu'il réinterprète. Mais comment Temmam, sans être allé en France (il n'ira qu'en 1936) pouvait connaître le tableau d'Ange Tissier, conservé au Musée de Versailles, comme la plupart des grandes peintures d'histoire qui scandent les murs de ce musée ? Quelle fut sa source de connaissance ?

Un deuxième emprunt que j'ai pu percevoir dans l'œuvre de Temmam m'incite à penser qu'il a puisé à une source iconographique nouvelle à l'époque dans sa conception, celle réalisée par Gabriel Esquer, qui publie en 1929 : *Iconographie historique de l'Algérie du XVIe siècle jusqu'en 1871*¹⁸. Les trois tomes de ce grand livre d'art sont un premier essai d'histoire culturelle basée sur l'image. L'auteur, directeur de la Bibliothèque

^{18 3} volumes, publiés à Paris, Plon.

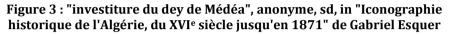
nationale d'Alger, est sans doute à l'époque le meilleur connaisseur de ce type d'archives. S'il souhaite œuvrer à la gloire de la présence française, dans laquelle il voit une œuvre de civilisation, Esquer met ce faisant des centaines d'images de l'Algérie à la disposition du public. Esquer rassemble entre autres, diverses vues de la prise d'Alger et divers épisodes de la conquête.

La consultation des trois volumes d'Esquer révèle d'autre part qu'un autre épisode de la conquête, donne à Temmam le cadre local dans lequel il insère la scène de l'entrevue. En effet, il recrée cette scène en la situant dans un palais ottoman. Cette scène existe véritablement, sous le pinceau d'un peintre anonyme du milieu du XIXe siècle. Il s'agit d'une scène de ralliement de certains notables algériens à la cause française, ralliement savamment mis en scène pour montrer l'emprise désormais incontournable de la France sur le pays et son ancienne caste militaire : il s'agit d'une assez mauvaise aquarelle représentant la scène intitulée : « Investiture du Dey de Médéa ». On y voit dans la cour d'un palais ottoman, un général français donnant une épée à un notable du pays, et lui faisant prêter serment au-dessus d'une table. C'est cette mise en scène que reprend Temmam, en croisant cette image avec celle de Tissier. Ainsi dans la composition, la table entre l'émir et l'Empereur, reprise de la scène de Médéa, permet avantageusement de « faire disparaître » la personne qui se prosterne.

Cette reconstruction par Temmam d'une scène à l'avantage de l'émir et dans son environnement spatio-temporel coutumier et non pas imposé par la France est révélatrice d'intentions patriotiques et de leur besoin de s'exprimer visuellement. Cette modernité dans l'expression politique est caractéristique de la *Nahda* vécue comme une Renaissance et non pas comme un repli sur les valeurs (formelles) artistiques de la culture arabomusulmane.

Le recours à la micro-histoire et à cette échelle, se trouve amplement justifié par les résultats de l'enquête. Il permet de voir cet artiste non pas soumis de façon instrumentalisée aux directives des instances politiques, mais comme sujet pensant et agissant, libre de ses choix. Ainsi cette étude a d'une part permis de lever des incertitudes quant à la date de l'œuvre et d'autre part montré comment les artistes participent au mouvement d'affirmation de soi dès l'entre-deux-guerres. Il ne s'agit pas d'une

position de rupture antagoniste avec le système colonial, mais de la volonté de maîtriser ses propres représentations. Selon ses biographes, c'est après 1945 que Temmam ressent la nécessité de témoigner, ce qu'il fera aussi par la musique car ce peintre est aussi doué pour la musique qu'il pratique régulièrement. Pendant la Guerre de libération, il appartient à la fédération de France du FLN où active de façon plus intensive des artistes d'une autre génération, comme M'hamed Issiakhem (1928-1985).





Source: Archives nationales d'Outre-mer, ANOM, Aix-en-Provence.

Le tableau *Algérie* : un marqueur essentiel de l'itinéraire militant et artistique d'Issiakhem, dans les années de la Guerre de libération, 1954-1962.

M'Hamed Issiakhem¹⁹ a été l'un des artistes de la génération de rupture qui passe à la modernité picturale en même temps que l'Algérie se libère du colonialisme. Son œuvre la plus emblématique dans ce contexte de Guerre de libération est alors le dessin de *Djamila Bouhired*, qui s'inscrit pleinement dans la campagne lancée par la Fédération du FLN en France, alors basée en

 $^{^{19}\,\}rm Sur$ Issiakhem, pour un panorama de l'ensemble de l'œuvre, voir : Benamar Mediene, $\it Issiakhem$, Alger, Casbah éditions, 2006.

Allemagne. Cette œuvre a été reproduite sur différents supports pour permettre un vrai travail de propagande, dans le but de mobiliser l'opinion publique européenne et internationale. Mais nous avons aussi découvert une œuvre majeure, qui était conservée par un collectionneur privé et qui n'avait jamais été montrée depuis les années de la Guerre de libération. Ce collectionneur aujourd'hui décédé, a souhaité la léguer « au peuple algérien ». Avant sa donation, cette œuvre a été restaurée par notre intermédiaire (dans le cadre d'une association ad hoc) et a pu retrouver le chemin du public²⁰.

Faite dans une technique mixte, peinture et collage, elle présente des éléments historiques importants comme l'incrustation dans la partie droite du tableau d'un article faisant référence à la publication du *Manifeste des 121*. Cela permet de dater le tableau de façon fiable, d'autant qu'Issiakhem l'avait appelé : « Algérie ». C'est une œuvre inaugurale de la longue série des femmes algériennes que représentera l'artiste tout au long de sa vie de peintre, c'est une œuvre témoin de l'implication du peintre dans ce moment décisif tout en se démarquant des œuvres réservées au travail de propagande. Elle est beaucoup plus complexe, beaucoup plus élaborée que les dessins de presse et concentre déjà le vocabulaire, l'art de la composition qu'Issiakhem met en œuvre toute sa vie avec génie²¹.

Ce travail de mémoire a fait l'objet d'une contribution récente de ma part à la table ronde organisée par le musée national d'art moderne et contemporain d'Alger, les premier et deux décembre 2010. Ma contribution s'organisait autour des questions de la réception des œuvres nées en de telles circonstances et non répertoriées, sur le devoir de mémoire qui réinstalle ces œuvres dans le présent et la culture vivante, sur la place inaugurale de l'œuvre dans l'analyse de l'ensemble de la production de ce peintre majeur de l'Algérie contemporaine.

Sur la place des artistes issus directement de la Guerre de libération, au-delà de Farès Boukhatem dont le parcours est mieux connu, mais qu'il faut d'urgence interviewer, la figure de

²⁰ Elle a été exposée à Alger en 2008 au Mama/ Alger, et à Paris en 2012 à la CNHI.

²¹ Le tableau est reproduit avant sa restauration dans le catalogue de l'exposition « Les artistes internationaux et la Révolution algérienne » dont j'ai été commissaire, tenue au Musée national d'art moderne et contemporain d'Alger, d'avril à juillet 2008. Catalogue édition Mama, Alger 2008, p. 21.

Abdelkader Houamel est moins connue. Nous avons commencé à étudier sa biographie : né en 1936, combattant au maquis, il est aidé pour rejoindre l'Italie en 1960 (à vérifier) : il accède à la formation de l'Académie des Beaux-arts de Rome, grâce à une bourse d'études, et reçoit en Italie un prix de peinture dès 1963. Certaines de ses peintures évoquent directement l'histoire algérienne tel que le « portrait de l'émir Abdelkader ». Il reste en Italie par la suite mais il est exposé régulièrement dans les pays du Maghreb. Son imaginaire se nourrit toujours du substrat algérien. Nous avons pu récupérer, grâce au centre culturel italien à Alger, le catalogue collectif qui montre la dernière exposition de ses œuvres, en Algérie en 2008. L'investigation doit être poursuivie pour comprendre les liens entre activité militante/travail artistique à ses débuts.

Depuis nous avons trouvé de nouveaux éléments sur le peintre. En particulier, en dépouillant la série de *Révolution africaine*, nous avons consulté une enquête faite en 1964 sur les années que Houamel a passées au maquis dans l'Est du pays. Ces informations, recueillies par le journaliste sous forme d'entretiens, n'ont pas fait l'objet de vérifications par le journal à l'époque, elles sont à reconsidérer en consultant d'autres sources.

Conclusion

Nous resterons centrés sur deux idées : d'une part s'il y a bien une génération qui se déclare, voire qui s'autoproclame génération de rupture, au sens de génération engagée, il convient de prendre cette affirmation comme une marque d'affirmation de soi, au sens culturel et politique, mais d'autre part il convient de saisir aussi que cette invention de l'artiste engagé dans le combat national, semble périmer la posture des artistes des générations précédentes. Les textes de Mohamed Khadda, post indépendance vont tous dans ce sens, notamment « Eléments pour un art nouveau »²² ou encore « Feuillets épars liés, essai sur l'art »²³.

Or la situation est plus complexe. Au sein de la même génération, des conceptions artistiques et politiques divergentes, ayant trait au rapport de l'art au politique, se font jour dès l'Indépendance. Le conflit oppose en quelque sorte ceux qui

²² Alger, UNAP, 1972

²³ Alger, SNED, 1983.

sortent du maquis, comme Farès Boukhatem et ceux qui reviennent à Alger après leurs années de formation à Paris, comme Khadda, Issiakhem ou Choukri Mesli. Le réalisme socialiste, la volonté propagandiste et éducative directe sont prégnants chez les premiers ; tandis que les seconds cherchent à sauvegarder une autonomie à la démarche de l'artiste et aux œuvres, même si chacun veut contribuer à l'édification nationale. La presse rend compte des positions des uns et des autres comme le montre les débats qui ont lieu dans les colonnes de *Révolution africaine* ; et dès la mise en place de l'UNAP en 1967, les tendances s'opposent aussi en interne au sein du syndicat.

Mais à y regarder de plus près, la situation n'est pas aussi tranchée puisque un peintre au travail si singulier qu'Issiakhem²⁴ peut aussi se vouer à une activité de propagandiste quand il dessine pour la presse en particulier pour « Alger Républicain » qui ressort pour un temps après l'Indépendance, quand il réalise des affiches, ou encore quand il couvre en 1978 *le Pavois*, le monument aux morts d'Alger de Paul Landowski (réalisé en 1929), de ciment et de symboles de la Révolution agraire et de mains qui brisent leurs chaînes. Très près de nous, la jeune artiste Amina Menia, qui intervient dans le débat et l'espace public algérien par ses installations, a consacré un ensemble de films et d'entretiens au destin du *Pavois* et aux significations symboliques et politiques de ce recouvrement.²⁵

Cette génération d'artistes en formation à Paris dans les années de la Guerre de libération a été engagée à des degrés divers dans le combat national au sein de l'émigration. Si tous ceux qui vont s'affirmer alors appartiennent à une génération née autour de 1930 dont Choukri Mesli, Abdallah Benanteur, Mohamed Louaïl, Khadda, Issiakhem, il y a aussi à leurs côtés des peintres de générations précédentes, et qui créent depuis l'entre-deuxguerres, comme Temmam.

_

²⁴ Voir le livre édité par Djaffar Inal: *Issiakhem, la face cachée de l'artiste*; œuvres graphiques; texte de Nadira Laggoune-Aklouche, Alger, 2007.

 $^{^{25}}$ La performance *Enclosed* qui restitue ce travail a été produite par La Royal Hibernian Academy de Dublin en 2013, montré à la Biennale de Sharjah et au Mucem à Marseille en 2014.

Il faut dès lors considérer l'évolution de l'art pictural en Algérie non seulement en fonction de cette grande coupure que constitue la période 1954-1962 mais aussi en fonction d'un *continuum*²⁶ dont un temps fort est aussi l'entre-deux-guerres, *continuum* qui n'a cessé d'alimenter le lien entre esthétique et politique, entre expression plastique et médiation culturelle, depuis le début du XXe siècle et qui perdure jusqu'à nos jours au travers de formes qui n'ont cessé d'évoluer pour prendre symboliquement en compte le réel.

 $^{^{26}}$ A ce propos, pour évoquer la durée de cette pratique artistique, voir mon article pour le numéro spécial de la revue *Confluences Méditerranée* : « Histoire de la peinture en Algérie, continuum et ruptures », Paris, l'Harmattan, 2012/2, p. 163-179.