HAL
open science

L'écriture dans la pratique des artistes algériens de 1962 à nos jours.

Camille Penet-Merahi

▶ To cite this version:

Camille Penet-Merahi. L'écriture dans la pratique des artistes algériens de 1962 à nos jours.. Archéologie et Préhistoire. Université Clermont Auvergne [2017-2020], 2019. Français. NNT : 2019CLFAL002 . tel-02275823

HAL Id: tel-02275823
https://theses.hal.science/tel-02275823

Submitted on 2 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

CENTRE D'HISTOIRE « ESPACES ET CULTURES »

THÈSE DE DOCTORAT

Pour l'obtention du grade de Docteur en Histoire de l'art

de l'Université Clermont Auvergne

L'ÉCRITURE DANS LA PRATIQUE DES ARTISTES ALGÉRIENS DE 1962 À NOS JOURS

VOLUME 1

Présentée et soutenue publiquement par

Camille PENET-MERAHI

Le 8 février 2019

Thèse sous la direction de Marianne JAKOBI

JURY :

Laurent BARIDON, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université de Lyon II

Bernadette DUFRÊNE, Professeure en sciences de l'information et de la communication (Muséologie), Université Paris VIII

Fabrice FLAHUTEZ, Maître de conférences, HDR en histoire de l'art contemporain, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Marianne JAKOBI, Professeure d'histoire de l'art contemporain, Université Clermont Auvergne

Muriel PIC, Professeure de Littérature française – FNS, Université de Berne, Suisse

À Maëlys et Maïa,

À ma famille des deux rives de la Méditerranée,

SOMMAIRE

VOLUME 1

REMERCIEMENTS…….6

AVANT-PROPOS…….8

INTRODUCTION……...……11

PREMIÈRE PARTIE - CRÉER À ALGER APRÈS L'INDÉPENDANCE. L'ÉCRITURE COMME IDENTITÉ RENVENDIQUÉE D'UN ART ALGÉRIEN ? (1962-1988)……..…….….23

Chapitre 1 : S'émanciper des institutions coloniales ? ……..……...….26

Chapitre 2 : Aouchem : une « avant-garde » artistique ou l'écriture comme réactivation du passé……..……54

Chapitre 3 : L'écriture dans les œuvres visuelles, un vecteur d'arabisation ou de diversité linguistique…….……..…70

Chapitre 4 : Vers une abstraction de l'écriture dans l'art……...…89

DEUXIÈME PARTIE - CRÉER À L'ÉTRANGER. LES ARTISTES DE L'EXIL FACE À L'ÉCRITURE (1988-2000)…….…….……...108

Chapitre 5 : Comment témoigner d'exil par l'écriture ? …….....112

Chapitre 6 : Comment intituler ses œuvres à l'étranger ? ……..……..131

Chapitre 7 : Comment concilier pratique d'artiste et d'écrivain ?....……..….143

TROISIÈME PARTIE – CIRCULATION DES ARTISTES ET DES ŒUVRES : L'ÉCRITURE ET LA SCÈNE CONTEMPORAINE ALGÉRIENNE (2000-2018)……..170

Chapitre 8 : L'écriture comme objet de transmission……..175

Chapitre 9 : L'écriture dans le contexte de la globalisation…….……200

Chapitre 10 : Quelques perspectives sur l'écriture dans la pratique artistique au Maghreb……..……...…..216

CONCLUSION……..……..240

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE……..……..247

LEXIQUE ARABE-TAMAZIGHT-FRANÇAIS……...….276

ENTRETIENS…….....……280

INDEX DES NOMS CITÉS…….…..……327

RÉSUMÉ……..……...…….341

TABLE DES MATIÈRES……...……343

REMERCIEMENTS

Que soient ici remerciées toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide, leur accompagnement et leur soutien dans ce difficile travail de thèse.

En premier lieu, les artistes qui ont accepté de témoigner de leur expérience et ont accueilli ma recherche avec enthousiasme : Mahjoub Ben Bella, Souad Douibi, Sarah El Hamed, Denis Martinez, Hamid Tibouchi et Kamel Yahiaoui, mais aussi Smail Metmati, Mustapha Sedjal, Karim Sergoua, Ali Silem et Hellal Zoubir pour les précisions qu'ils m'ont apportées.

L'accès aux archives, aux publications et aux œuvres a été grandement facilité par Éric Delpont, chef du Département Musée de l'Institut du Monde Arabe ; Amina Far, responsable de la section arts plastiques du Centre Culturel Algérien de Paris ; Pierre Vieuguet, co-président et directeur de la publication de la Maison de la Poésie Rhône-Alpes ; Malika Dorbani Bouabdellah, directrice du Musée des Beaux-Arts d'Alger de 1986 à 1993 ; Michel-Georges Bernard, fondateur des auto-éditions de L'Orycte. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude.

Ce travail a été élaboré grâce à l'obtention d'une allocation de recherche (2013-2016) de l'Université Clermont Auvergne (UCA). À cet égard, je suis redevable envers les instances décisionnaires de l'UCA. Je tiens en particulier à remercier Philippe Bourdin, directeur du Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC) EA 1001 et Éric Lysøe et Ludovic Viallet, directeurs successifs de l'École doctorale Lettres, Sciences humaines et sociales (LSHS), ED 370.

Toute ma gratitude va à ma directrice de thèse, Marianne Jakobi, qui n'a eu de cesse de m'encourager, de me soutenir dans ma démarche de jeune chercheure et de me donner le goût de la recherche, des échanges et de la transmission.

Je remercie également très vivement Laurent Baridon, Bernadette Dufrêne, Fabrice Flahutez, et Muriel Pic qui ont accepté de participer au jury de ma soutenance.

Une pensée particulière va à Ilyes Merahi qui a eu la gentillesse et la patience d'effectuer les transcriptions et traductions des textes en langue arabe et tamazight. Enfin, je tiens à rendre hommage à titre posthume à M. Hamid Nacer-Khodja, qui m'a toujours soutenu et procuré ses précieux conseils lors de mon parcours universitaire. Que ce modeste travail lui soit dédié.

AVANT-PROPOS

Ma vocation première tournée vers la pratique de la photographie et ma formation dans une filière professionnelle, ne me destinaient pas à entreprendre un parcours universitaire. Mais la rencontre avec une autre culture radicalement nouvelle et fascinante a été à l'origine d'un travail de recherche sur l'art en Algérie.

Lors de voyages de l'autre côté de la Méditerranée, j'ai eu la chance de découvrir la diversité du milieu culturel en Algérie, entre autres, en 2005, lors d'une participation au Festival Culturel National Annuel du Film Amazigh à Ghardaïa, en tant que photographe du journal du festival et, par la suite, en 2013, lors des festivités de Yennayer (nouvel an amazigh) à Timimoun - lieu qui avait déjà fasciné Jean Dubuffet en 1949 : « Ce Timimoun du diable, horriblement beau[1] ». Lors de ce voyage dans le sud algérien, j'ai présenté une exposition personnelle de photographies durant les quelques jours de l'événement.

Mon intérêt pour l'art contemporain algérien a pris une dimension plus historique lors de discussions sur les références berbères dans l'art de Denis Martinez et Choukri Mesli, puis lors de la découverte d'œuvres magnifiques au Musée des Beaux-Arts d'Alger, comme la toile monumentale *Les Casbahs ne s'assiègent pas* de Khadda qui s'impose lorsque l'on descend le grand escalier menant à la galerie consacrée à la collection d'art algérien. Mais ce sont surtout les œuvres, la trajectoire et le charisme de Martinez qui ont retenu mon attention. Après lui avoir consacré un mémoire de Master 1, j'ai souhaité me consacrer à l'écriture dans sa démarche artistique. J'ai pu constater que l'écriture est non seulement présente dans ses œuvres mais aussi en marge de celles-ci, entre autres par des écrits poétiques et des documents de travail. L'artiste publie même un extrait de l'un de ses carnets d'atelier dans le catalogue de son exposition rétrospective au Musée des Beaux-Arts d'Alger en 1985. La transmission est au cœur de démarche de Martinez, qui n'a de cesse de dialoguer avec les spectateurs, ses élèves ou les poètes. En reconstituant le contexte de création de cet artiste, j'ai constaté que

[1] Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, Timimoun, samedi 9 avril [1949], *Jean Dubuffet – Jean Paulhan. Correspondance 1944-1967*, édition annotée, présentée et préfacée par Julien Dieudonné et Marianne Jakobi, Paris, Gallimard, 2003, p. 587.

l'écriture était centrale dans la démarche d'autres artistes de l'époque. C'est alors que j'ai décidé d'y consacrer ma thèse de doctorat.

Le principal obstacle auquel j'ai alors été confrontée pendant mes recherches a été l'accès aux sources. En Algérie, les fonds d'archives du Musée des Beaux-Arts d'Alger constituent probablement des informations précieuses mais mes demandes ont été confrontées à une absence de réponse de la part des responsables du musée, en amont d'un déplacement en Algérie tout autant que sur place. La bibliothèque du musée étant ouverte au public, j'ai tout de même pu consulter des ouvrages (majoritairement des monographies) difficiles d'accès. En France, les archives de l'Institut du Monde Arabe ont été longtemps entreposées dans des lieux annexes durant les trois ans de travaux. La Bibliothèque Nationale de France ne semble pas conserver de documents d'archives relatifs aux artistes de mon corpus et le Centre Culturel Algérien ne possède que les affiches de certaines expositions. J'ai donc orienté mes recherches vers les archives privées, dont l'accès a également été complexe. La confiance des artistes n'a pas été aisée à acquérir et seul Martinez a accepté de me laisser consulter ses documents de travail allant de 1962 à 2010.

Ce sujet sur l'écriture dans la pratique artistique algérienne qui entre en résonnance avec l'un des axes du Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC) sur les « Processus des créations, usages et langages des arts » m'a permis de m'intégrer aux recherches de ce laboratoire de recherche. J'ai eu la chance de participer à des rencontres doctorales[2], et des journées d'étude à l'Université Clermont Auvergne, dont l'une a fait l'objet d'une publication aux Presses Universitaires Blaise Pascal[3]. Dans le cadre de la Jeune Équipe du CHEC, j'ai également co-organisé deux journées d'études accompagnées de la

[2] *Rencontres doctorales : État de la recherche en histoire de l'art contemporain à l'Université Blaise Pascal et à l'Université Lyon 2,* Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand, 14 janvier 2016.

[3] Camille Penet-Merahi, « Écrire pour laisser une trace. La transmission culturelle à travers les œuvres de Denis Martinez », *Élaborer, transmettre, créer. Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire II*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (PUBP), 2017, pp. 77-88.

publication de leurs actes[4], sur la figure de l'étranger (2015) et sur l'engagement de la jeunesse (2016). Par ailleurs, j'ai été invitée à participer à un colloque international portant sur *Arts visuels et Islams, Inventions, constructions, prescriptions (XIXème-XXIème siècles)* à Aix-en-Provence. Cela a été l'occasion d'une intervention sur la pratique d'intitulation de Martinez[5]. Mes recherches m'ont également permis d'intégrer le projet ARTL@S dirigé par Béatrice Joyeux-Prunel à l'ENS durant l'année 2016. Cette base de données qui est mise en ligne depuis 2017 m'a permis de contribuer à la visibilité des artistes algériens[6].

[4] *L'étranger de l'Antiquité à nos jours*, journée d'étude, 11.06.2015, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme dont les actes sont parus dans la Revue *Siècles* en 2015 ; *La jeunesse s'engage ! Art et politique en France (XVIIIème -XXIème siècles)*, 30.06.2016, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, actes en cours de publication.

[5] *Arts visuels et Islams, Inventions, constructions, prescriptions (XIXème-XXIème siècles)*, colloque international, 2-3.10.2014, Aix-en-Provence, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme.

[6] Base de données ARTL@S : https://artlas.huma-num.fr/fr/

INTRODUCTION

> « "Une œuvre d'art ne naît pas populaire, elle le devient". Nous citons ces belles paroles de Bertolt Brecht en 1964 ; c'est que nous avions le naïf espoir de voir nos œuvres devenir réellement populaires. [7] »

Après huit années de conflits en Algérie, le cessez-le-feu est proclamé le 19 mars 1962, et les espoirs de paix se concrétisent par les accords d'Évian[8] qui annoncent la fin des conflits armés sur l'ensemble du territoire algérien et l'organisation d'un référendum d'autodétermination. Ce scrutin fait état d'un avis favorable[9] pour une Algérie indépendante le 1er juillet 1962, et celle-ci le devient par déclaration officielle deux jours plus tard[10]. Cet événement marque très fortement l'histoire contemporaine du pays et si certains artistes algériens n'ont pas attendu l'indépendance pour commencer à exprimer leurs opinions, l'année 1962 symbolise la naissance officielle du pays et suscite de vives réactions dans le champ artistique. À partir de ce moment-là, un lien

[7] Mohammed Khadda, *Éléments pour un art nouveau.* Suivi de *Feuillets épars liés* et inédits, Alger, Editions Barzakh, 2015, p. 51.

[8] Voir texte intégral des *Accords d'Évian*, 19 mars 1962, texte mis en ligne par l'Université Laval, Québec, Canada, consulté le 29 mai 2014, URL : http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/algerie-accords_d'Evian.htm

[9] Résultats du vote : 99,72% pour et 0,28% contre. Résultats du référendum d'autodétermination de l'Algérie sont mis en ligne par l'Université de Perpignan en 2006 (sur la base des données publiées dans le décret n° 62-649 du 8 juin 1962, portant convocation des électeurs d'Algérie en vue de leur participation au référendum d'autodétermination en Algérie, *Journal Officiel* du 9 juin, p. 5539), consulté le 29 mai 2014, URL : http://mjp.univ-perp.fr/france/reft1962algerie.htm

[10] Déclaration publiée dans le *Journal Officiel* du 4 juillet 1962, p.6483, mis en ligne par l'Université de Perpignan en 1998, consulté le 29 mai 2014, URL : http://mjp.univ-perp.fr/france/1962-0307algerie.htm .

particulièrement étroit semble s'établir entre la création artistique et des nouvelles préoccupations historiques, politiques et sociales. Mais dans quelle mesure, au moment de l'indépendance, les artistes algériens constituent-ils un moyen de diffusion des idées nationalistes (à divers degrés), au service du nouvel État algérien ? Ce sentiment de légitimité d'un art spécifiquement algérien est renforcé par la création de l'Union Nationale des Arts Plastiques (UNAP) en 1964, qui place les artistes au centre d'une volonté de politique culturelle aux accents socialistes. Cela soulève de nombreux débats et dissensions autour de ce que doit être « l'art algérien ». À ce moment précis de l'histoire, comment les artistes définissent-ils cet art algérien ? Aujourd'hui, peut-on encore parler d'art algérien, comme on parlerait d'art français ? Dans quelle mesure envisager le travail des artistes selon le point de vue nationaliste pourrait être anachronique ? La diversité des démarches artistiques, généralement individuelles, ne permet pas d'envisager systématiquement les productions des artistes algériens de façon unifiée. Par conséquent, on définit l'« art algérien » comme l'ensemble des créations visuelles créés par des artistes nés et travaillant en Algérie, nés en Algérie et travaillant en France, mais aussi nés en France de parents algériens. Le cas des artistes binationaux permet de considérer des artistes apparemment au cœur de deux cultures. Notre définition de l'art algérien se base donc davantage sur le lien culturel qui unit les artistes plutôt que sur des critères de nationalité, bien que dès que l'on travaille sur une aire géographique dont les frontières sont celles d'un état, on se heurte à la question de l'emprise du nationalisme. Notre choix d'observer les pratiques d'artistes algériens en France est motivé par le fait qu'un nombre conséquent d'entre eux semblent s'y établir, que ce soit temporairement ou définitivement. De plus, cela permet de contribuer modestement à l'histoire culturelle des deux pays.

À travers une analyse d'œuvres (dont les techniques et thématiques sont multiples), les pratiques artistiques et le processus créatif seront étudiés afin de comprendre en quoi l'écriture peut-être un dénominateur commun. Cela suppose de l'envisager sous divers aspects : symbolique, esthétique, discursif, mémoriel, poétique ou encore politique. On se demandera comment les artistes envisagent leur rapport aux langues - le tamazight, l'arabe et le français - dans les différents contextes de création et de quelle manière ils l'intègrent à la pratique artistique. Dans quelle mesure le choix de la langue est déterminé par le lieu de production de l'œuvre ? Quels liens établir entre le choix d'une

langue dans la pratique artistique et les engagements politiques ou nationalistes d'un artiste ? La question de l'écriture et par extension de la langue utilisée par les artistes est en effet centrale dans la mesure où elle est le « pivot de l'identité culturelle[11] ».

Le plurilinguisme se rapporte à la question identitaire qui apparait comme sous-jacente à l'idée de placer la création des pays du Nord et du Sud sur le même pied d'égalité comme le souhaite Jean-Hubert Martin lorsqu'il organise l'exposition *Magiciens de la terre*[12]. L'identité est aussi au cœur des réflexions d'Aimé Césaire lors de son *Discours sur l'art africain*[13] ou Amin Maalouf avec *Les identités meurtrières*[14]. Dans cette thèse, la question identitaire apparait dans le cadre des préoccupations nationalistes propres aux années qui suivent l'indépendance de l'Algérie, mais aussi une trentaine d'année plus tard, au moment de l'exil des artistes, et, enfin, dans le contexte actuel dominé par les idées de mondialisation et globalisation. Au-delà de la question de la langue, on tentera de discerner le rôle de l'écriture dans ce processus identitaire.

En choisissant l'Algérie comme aire géographique et une chronologie partant de 1962, année de l'indépendance jusqu'à nos jours, cette thèse tente d'apporter des éclaircissements sur la création artistique de la période post-coloniale.

Si les publications sur l'art en Algérie durant la période coloniale sont relativement nombreuses et récentes[15], celles consacrées spécifiquement aux artistes algériens actifs

---

[11] « La langue a vocation à demeurer le pivot de l'identité culturelle et la diversité linguistique, le pivot de toute diversité », Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p.172.

[12] *Magiciens de la terre,* catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Grande Halle de la Villette, 18 mai au 14 août 1989, Paris, Editions Centre G. Pompidou,1989, p.8.

[13] Aimé Césaire, « Discours sur l'art africain (1966). », *Études littéraires* 61 (1973), pp. 99–109. Disponible en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1973-v6-n1-etudlitt2193/500270ar/

[14] Amin Maalouf, *op.cit*.

[15] Voir les ouvrages de Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée, 2000 et *L'Algérie des peintres : 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée ; Alger, EDIF 2000, 2002. Ainsi que Elizabeth Cazenave, *La villa Abd-el-Tif, un demi-siècle de vie artistique en Algérie 1907-1962,* Paris, Association Abd-el-Tif, 1998.

après l'indépendance semblent dater des années 1970 avec *Musées d'Algérie* dont le second tome est consacré à « L'art algérien populaire et contemporain ». Édité en Algérie par le Ministère de l'Information et de la Culture, cet ouvrage présente les collections des musées algériens et plus particulièrement celle du Musée des Beaux-Arts d'Alger. Mais la critique est essentiellement tournée vers le rôle que jouent les artistes dans la représentation du « vrai visage du pays et du peuple[16] », que ce soit dans les miniatures de Mohamed Racim, les toiles réalistes de Farès Boukhatem ou les œuvres abstraites de Mohammed Khadda, le retour aux signes de Choukri Mesli et Denis Martinez (dont les revendications contestataires sont occultées) ou l'art « naïf » de Baya. Presque trente ans plus tard, l'ouvrage *Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts d'Alger*[17] reprend presque la même structure et présente à nouveau l'histoire et l'étendue des collections (art européen et algérien) de l'institution algéroise, qui représente l'essentiel des collections publiques d'art contemporain en Algérie jusqu'à la création du Musée public national d'Art Moderne et contemporain d'Alger (MAMA) en 2007.

Du côté des ouvrages publiés en France, pour la période post-indépendance, il semblerait que ce soit essentiellement par l'intermédiaire des expositions que les publications sur les artistes algériens apparaissent. En effet, l'art contemporain algérien ne semble pas avoir fait l'objet d'ouvrages de référence. Remarquons cependant l'importance des catalogues *Algérie, peinture des années 80* publié à l'occasion de l'exposition au CNAP de Paris en 1986[18] et surtout, bien plus tard, le catalogue *Le XXe siècle dans l'art algérien*, édité à l'occasion de l'exposition éponyme organisée dans le cadre de l'Année de l'Algérie en France en 2003. Regroupant articles de spécialistes,

---

[16] *Musées d'Algérie, Tome 2 : L'art algérien populaire et contemporain*, Alger, Ministère de l'Information et de la culture, 1974, p.78.

[17] Dalila Mahammad-Orfali, *Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts d'Alger*, Alger, Musée des Beaux-Arts, 1999.

[18] Cette exposition est organisée par Mustapha Orif alors responsable des arts plastiques à l'Office de Riadh el Feth d'Alger (organisme étatique) et le critique d'art Ramon Tio-Bellido qui prend également part à l'événement *Le XXe siècle dans l'art algérien* de plus grande ampleur de 2003. Le catalogue synthétique présente un panorama d'une quinzaine d'artistes algériens considérés comme les plus représentatifs de « la qualité de la peinture algérienne d'aujourd'hui ». *Algérie, peinture des années 80,* catalogue de l'exposition, Paris, CNAP, 1986.

reproductions de textes et documents d'archives, entretiens et illustrations d'œuvres représentatives de la variété de la production visuelle contemporaine, ce catalogue apporte de précieuses informations sur la naissance de « l'art algérien » et les orientations principales des artistes depuis 1962 jusqu'à la tenue de l'exposition, présentée à l'Orangerie du Sénat de Paris et au Château Borely de Marseille. Par l'impulsion de l'Année de l'Algérie en France, les expositions d'artistes algériens sont nombreuses en 2003, tant dans le cadre officiel de l'événement qu'en marge de celui-ci.

Si l'Algérie est souvent abordée du point de vue historique dans le domaine de la recherche, cela est moins vrai pour le domaine des arts visuels. On note néanmoins les travaux d'Anissa Bouayed[19] et Nadira Aklouche-Laggoune[20] qui interrogent spécifiquement le champ de la création contemporaine en Algérie. Du point de vue de la recherche universitaire, on peut souligner la thèse d'Émilie Goudal, *La France face à son histoire, les artistes plasticiens et la guerre d'Algérie, de 1954 à nos jours,* qui a le mérite d'allier art et histoire par l'étude du thème de la guerre d'Algérie dans les œuvres produites en France et en Algérie. Ce travail apporte de précieux éclaircissement sur la pratique artistique et l'histoire de cette période complexe pour les deux pays. Les œuvres d'artistes internationaux y sont analysés afin de comprendre « la place des représentations de cette "non-histoire" dans les institutions muséales françaises et tente alors de mesurer l'impact d'une histoire encore non consensuelle dans la création artistique actuelle, aujourd'hui percutée par des enjeux de mémoire et politique, et qui de fait interroge la notion même d'identité(s).[21] » Pour sa part, Farid Saadi-Leray dans sa thèse, *L'auteur de génie et l'artiste créateur en Algérie : modèles importés, renversés,*

[19] Anissa Bouayed historienne, spécialiste de l'histoire culturelle, l'art et les artistes en situation coloniale, au moment des Indépendances et dans la période post-coloniale. Elle a publié entre autres Anissa Bouayed, « Histoire de la peinture en Algérie, continuum et ruptures », *Confluences Méditerranée*, 2012-2, N°81, pp.163-179.

[20] Nadira Aklouche-Laggoune est commissaire d'exposition, critique d'art et maitre-assistante à l'Ecole des Beaux-Arts d'Alger depuis 1986. Elle prépare une thèse intitulée « L'image de la femme dans l'art algérien : discours et représentation » depuis 2011 à l'Université Paris X. Elle a entre autres publié Nadira Aklouche-Laggoune, « Arts plastiques, combats anciens pratiques nouvelles », *La pensée de Midi*, 2001-1, N°4, pp.72-78.

[21] Citation tirée du résumé de Émilie Goudal, *La France face à son histoire : Les artistes plasticiens et la guerre d'Algérie, de 1954 à nos jours*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Thierry Dûfrene, Université Paris Ouest Nanterre, 2014.

repositionnés puis singularisés[22] interroge le statut d'artiste-créateur en Algérie en se basant sur les différents événements artistiques organisés en collaboration avec d'autres pays, comme les commémorations du 1er novembre 1954 ou 5 juillet 1962, les deux festivals panafricains qui se sont déroulés à Alger en 1969 et 2009, ou l'Année de l'Algérie en France en 2003. Quant à Fanny Gillet, ses recherches qui portent sur une *Analyse des pratiques artistiques en Algérie de 1962 à nos jours*[23] ne manquera pas d'enrichir les connaissances de l'art en Algérie par son point de vue anthropologique. Enfin, la thèse de Mahmoud Taha El Cheikh, *Recherches esthétiques sur la calligraphie arabe dans son rôle d'inspiration pour les artistes contemporains* est particulièrement précieuse pour aborder la question de l'écriture[24]. Ce travail de recherche présente cent vingt-cinq peintres de dix-sept pays du monde arabe, et Rachid Koraïchi est le seul artiste algérien à faire partie du corpus.

Nous avons pris le parti d'envisager l'écriture dans un double rapport à l'œuvre : soit, elle fait partie intégrante de l'œuvre dans sa matérialité même dès lors qu'elle est inscrite sur l'œuvre, soit, elle peut aussi être indépendante de l'œuvre, c'est le cas de la majeure partie des écrits d'artistes.

En ce qui concerne l'inventaire des œuvres, un répertoire sous forme de tableur a été créé pour chaque artiste, alimenté par toutes les sources documentaires publiées comme inédites. Ainsi, les catalogues d'exposition, monographies d'artistes, sites internet officiels des artistes, archives photographiques privées (notamment celle de Michel-Georges Bernard, ancien directeur des Éditions de l'Orycte, pour Khadda et Martinez) et correspondances avec certains artistes ont permis de rassembler un grand nombre d'œuvres. Sans prétendre à une exhaustivité des données, ces répertoires – mentionnant

---

[22] Farid Saadi-Leray, *L'auteur de génie et l'artiste créateur en Algérie : modèles importés, renversés, repositionnés puis singularisés*, thèse de Sociologie de l'art soutenue en 2011 sous la direction d'Aïssa Kadri, l'Université Paris XVIII.

[23] Le travail en anthropologie toujours en cours de Fanny Gillet porte sur *Analyse des pratiques artistiques en Algérie de 1962 à nos jours* sous la direction de François Pouillon, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

[24] Mahmoud Taha El Cheikh, *Recherches esthétiques sur la calligraphie arabe dans son rôle d'inspiration pour les artistes contemporains*, thèse de Sciences de l'art soutenue en 1994, sous la direction d'Alexandre Papadopoulo, Université de Paris I.

auteurs, titres ainsi que leur éventuelle traduction, dates de réalisation, techniques, dimensions, lieu de conservation (malgré les lacunes des documents publiés), sources des informations et reproductions de l'œuvre – ont permis de dégager les grandes phases de création des artistes et de mettre en évidences certaines particularités comme le changement de techniques, les pratiques d'intitulation ou l'évolution de l'écriture dans les œuvres et ainsi aider à élaborer le plan de cette réflexion.

Dans le cas des écrits d'artistes, différents fonds d'archives ont été consulté afin d'expérimenter une approche génétique des arts. Attenant à l'intimité de la création, les artistes ont été peu enclins à ouvrir leurs ateliers. Yahiaoui nous a fourni quelques textes poétiques inédits ce qui a permis, en plus de l'entretien qu'il nous a accordé, d'étudier son approche de la pratique artistique et poétique. Mais seul Martinez nous a donné accès à tous les documents de travail qu'il avait dans son atelier de Marseille (un certain nombre de documents sont entreposés à son domicile Blidéen). Des textes (de 1960 à 2007) et études préparatoires (allant de 1962 à 2010) ont été répertoriés et reproduits par nos soins. Penser l'écriture en marge des œuvres par l'intermédiaire des écrits d'artistes, alors considérés comme des ouvrages à caractères de sources, peut aussi apporter des réponses à la question du rapport entre écriture et arts visuels. L'étude d'écrits théoriques comme *Éléments pour un art nouveau* de Khadda[25] permet d'avoir le point de vue de l'artiste sur le sujet. Les écrits de Tibouchi[26], Martinez et Yahiaoui font intervenir la poésie en écho aux œuvres visuelles, ce qui peut constituer un intérêt dans l'analyse des relations de ces deux modes d'expression. Ces écrits d'artistes apportent de précieuses informations sur le processus créatif et le cheminement de pensée de leur auteur.

Comment nommer les œuvres d'art ? C'est aussi une question à laquelle nous avons tenté d'apporter des éléments de réponse grâce à la génétique des titres. À cet égard, les études préparatoires découvertes dans les archives de Martinez sont particulièrement

[25] Mohammed Khadda, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972 ; Mohammed Khadda, *Feuillets épars liés*, SNED, Alger, 1983. Les deux recueils sont réédités et augmentés à Alger, aux Éditions Barzakh en 2015.

[26] Hamid Tibouchi, *Nervures, empruntes et lavis*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003 ; Hamid Tibouchi, Pierre-Yves Soucy, *L'infini Palimpseste*, Vottem, La Lettre volée, 2010.

précieuses. L'écriture, griffonnée dans l'intimité de l'atelier, ouvre les portes de la relation de l'artiste avec son œuvre en devenir. Elle retrouve sa fonction première qui est de laisser une trace de ce qui a été : les mots, images et réflexions de l'artiste. Le rapport entre le titre et l'œuvre est également analysé afin de déceler les liens qui unissent texte et image. La nature des titres est confrontée au contexte de création, aux documents d'archives ou à l'œuvre elle-même avec pour objectif de mieux comprendre les intentions de l'artiste vis-à-vis de sa démarche personnelle mais aussi du spectateur ce qui implique d'envisager la question de l'intitulation sous l'angle de sa réception. Comment et pourquoi choisir un titre plutôt qu'un autre ? Dans une perspective génétique, on espère réussir à reconstituer le processus créatif des œuvres à travers les traces écrites telles que les manuscrits mais également de l'intitulation. L'étude des titres est l'occasion de tenter de comprendre le rapport qu'entretiennent les artistes à l'écriture. L'ouvrage *La Fabrique du Titre*[27] sera une base de ce travail.

D'un point de vue méthodologique, la pratique de l'entretien dans la démarche historique est depuis quelques années rependue et reconnue pour son caractère mémoriel et patrimonial[28]. Ainsi, on a établi des archives orales à travers des entretiens avec Ben Bella, Martinez, El Hamed, Douibi et Yahiaoui. Certains entretiens ont été effectué lors de rencontres physiques (El Hamed, Martinez, Yahiaoui), par téléphone (Ben Bella) ou par messagerie instantanée (Douibi). Les questions ouvertes ont été favorisées afin de laisser chaque artiste s'exprimer sans orientation préalable. Les témoignages d'artistes sur leurs contextes de création et leurs parcours respectifs constituent des informations de premières mains, qu'il se doit tout de même d'utiliser avec précaution. Il en ressort des récits vivants qu'il s'agira de confronter aux autres ressources documentaires et historiques afin d'en mesurer la portée.

---

[27] Jean-Marc De Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men, *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

[28] Sur le sujet voir : Institut National du Patrimoine, *La collecte de la mémoire : le recueil d'archives orales,* Bibliothèque numérique de l'Institut National du Patrimoine, n°16, mis en ligne en 2009, consulté le 13 octobre 2015, URL : http://mediatheque-numerique.inp.fr/Dossiers-de-formation/Collecte-de-la-memoire-le-recueil-d-archives-orales ; Florence Descamps, « L'entretien de recherche en histoire : statut juridique, contraintes et règles d'utilisation », *Histoire@Politique. Politique, culture et société*, N°3, novembre-décembre 2007 ; Jérôme Dupeyrat, Mathieu Harel Vivier (dir.), *Les entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, PUR, 2013.

Concernant le corpus, nous avons fait le choix de distinguer les artistes en fonction de l'importance qu'ils accordent à l'écriture. En premier lieu, nous avons traité les figures tutélaires telle que Mohammed Khadda, Choukri Mesli, M'hamed Issiakhem ou Denis Martinez, notamment pour la partie post-indépendance. Selon des approches différentes, ces quatre artistes placent l'écriture au centre de leur pratique artistique. Mais lorsque le recul historique fait défaut, comment procéder à la sélection des artistes à étudier ?

En ce qui concerne la scène artistique des trente dernières années, le choix d'intégrer des artistes confirmés tels que Adel Abdessemed, Kader Attia ou Rachid Koraïchi ne peut constituer l'essentiel du corpus car on souhaite observer la création à la fois en Algérie et en France, notamment au travers des préoccupations de la jeune génération. Ainsi, Yasser Ameur et Walid Bouchouchi font partie du corpus pour leur rôle sur les réseaux sociaux et Sarah El Hamed et Souad Douibi afin de ne pas exclure la part féminine de la scène artistique algérienne qui reste vivante et très présente sur la scène internationale. Zoulika Bouabdellah et Zineb Sedira en sont entre autres les dignes représentantes mais leur pratique de l'écriture est trop peu conséquente pour constituer un cas d'étude suffisamment significatif. Une exception sera faite avec un projet de Dalila Dalléas Bouzar qui sera tout de même pris en compte, aux côtés de certains œuvres de Mustapha Sedjal, pour évoquer la fonction mémorielle de l'écriture vis-à-vis de l'histoire contemporaine de l'Algérie. Le travail calligraphique en tifinagh de Smail Metmati a été porté à notre connaissance mais son approche étant répétitive et peu développée (en Algérie comme en France), il ne nous a pas paru pertinent de l'inclure au corpus final.

Enfin, le choix d'incorporer Hamid Tibouchi et Kamel Yahiaoui dans le corpus est justifié par leur double pratique poétique et artistique, le premier en deux dimensions (peinture, techniques mixtes …) et le second en trois dimensions par des installations et sculptures constituées d'assemblages et détournements d'objets.

L'importance de l'écriture est donc considérée dans les œuvres ou en marges de celles-ci. Il apparait que les préoccupations se rejoignaient sur certains aspects, comme celui des langues utilisées. Sans parler de la fonction narratrice, imagée ou informative des écrits théoriques, poétiques ou des études préparatoires, les artistes de ce corpus

apportent une vision hétérogène des possibilités qu'offre l'écriture mis au regard de la pratique artistique que ce soit du point de vue esthétique, spirituel, prophylactique (voir curatif) ou interrogeant les problématiques identitaires. On entreprend de déceler les raisons de cette variété d'approches de l'écriture par leur développement et leur confrontation aux contextes de création en se basant sur l'analyse des œuvres et des éventuels documents d'archives. La plupart des artistes choisis utilisent l'écriture comme élément graphique.

Dans le cadre de cette thèse, il parait pertinent de ne pas se limiter au médium classique de la peinture, même si la matière étudiée en est conséquemment constituée. Plusieurs disciplines artistiques sont prises en compte : la peinture, la sculpture, l'aquarelle, le dessin et la gravure, mais aussi des modes d'expression propres à la création actuelle tels que la performance, l'art vidéo ou l'image numérique.

Cette thèse est construite autour de trois pôles et trois temporalités : l'Algérie de 1962 à 1988, la France de 1988 à 2000 et les mouvements circulatoires entre les deux pays de 2000 à 2018.

La première période correspond aux activités artistiques menées entre l'année de l'indépendance et celle des émeutes du mois d'octobre 1988 qui remettent en question le pouvoir en place et ébranlent l'hégémonie du FLN alors parti unique. Ces événements aboutissent à l'instauration du multipartisme politique en février 1989, ce qui permet aux islamistes radicaux d'envahir le paysage politique et de provoquer les années de violences de la décennie qui suit. On cherchera alors à comprendre dans quelle mesure le contexte socio-politique se reflète dans la création plastique de l'époque. Comment se mobilisent les artistes pour formuler leur prise de position et comment la traduisent-ils visuellement ? Considéré comme le pôle culturel et artistique principal en Algérie à partir de 1962, le milieu artistique algérois sera central dans cette première partie. L'usage que font les artistes de l'écriture mettra-t-il en lumière des liens avec le contexte socio-politique ou au contraire rester a-t-il strictement plastique ?

On tentera d'apporter quelques éléments de réponse en étudiant la production essentiellement constituée de peinture (sur différents supports même si la toile semble rester majoritaire) de Issiakhem, Khadda, Martinez et Mesli, figurent majeures de la

scène artistique de cette époque. On se demandera si leur passage par Paris avant 1962 peut être annonciateur de leur choix idéologiques et artistiques futurs et dans quelle mesure l'écriture concrétise leur idée d'un nouvel art algérien.

Dans un second temps, la pratique artistique d'artistes algériens exilés à l'étranger sera prise pour objet d'étude, entre 1988 à 2000. Ces limites chronologiques correspondent à une période plus instable de l'Algérie : essentiellement ébranlée par la guerre civile, jusqu'à l'apaisement des violences autour de l'an 2000. Ces années de conflits, sont particulièrement difficiles à vivre pour les artistes et intellectuels (musiciens, comédiens, plasticiens, écrivains, journalistes, enseignants etc..) qui ont souvent été la cible des islamistes. Certains sont menacés, assassinés et d'autres prennent le chemin de l'exil. Même si les artistes évoqués dans ce contexte n'ont pas tous quitté l'Algérie pour des raisons sécuritaires durant les années 1990[29], ils se rejoignent par leur statut d'exilé, que l'on va confronter à leur pratique artistique. Une nouvelle fois, la question identitaire apparait en arrière-plan de cette réflexion autour de l'exil et la création. Les problématiques de l'altérité et de la réception des œuvres se posent. Comment envisager la création à l'étranger ? L'écriture devient-elle un moyen d'expression supplémentaire ou reste-elle peu propice à exprimer les difficultés de l'exil ? L'étude des pratiques artistiques et plus spécifiquement du rôle de l'écrit en amont et en parallèle des œuvres permettra d'apporter quelques éclaircissements. Trois aspects de l'écriture seront mis en lumière : l'écriture dans les œuvres de l'exil ; les études préparatoires associées à celle des titres ; et la double pratique poétique et artistique qui caractérise le statut particulier d'artiste-poète.

La troisième partie de cette thèse portera sur la pratique des artistes algériens actuels (2000-2018), actifs à la fois en Algérie, en Europe et voyageant entre les deux pôles. Les œuvres des artistes algériens et franco-algériens contemporains seront envisagées comme le reflet des circulations qui caractérisent la société actuelle mondialisée. Les modalités d'usage de l'écriture en fonction des lieux de production ou d'exposition seront analysées afin de déceler les éventuelles évolutions pouvant varier en fonction

[29] Certains viennent en France quelques années auparavant pour poursuivre leurs études artistiques (Mahjoub Ben Bella, Rachid Koraïchi) ou pour tenter l'expérience de la création à l'étranger (Hamid Tibouchi, Kamel Yahiaoui).

des différents environnements artistiques. La question de la transmission sera interrogée, sur le plan historique et mémoriel, à l'échelle individuelle et collective. Enfin, on proposera d'ouvrir la réflexion sur l'écriture dans la pratique artistique au Maroc et en Tunisie afin d'observer s'il peut y avoir des points communs entre l'Algérie et les autres pays du Maghreb.

PREMIÈRE PARTIE :

Créer à Alger après l'indépendance.

L'écriture comme identité revendiquée d'un art algérien ?

(1962-1988)

Le moment de l'indépendance provoque chez de nombreux artistes un sentiment nationaliste. La question de l'identité est alors au centre des préoccupations, tournées vers la définition de ce que doit être « l'art algérien ». De participation à cet élan national, diverses modalités sont envisagées par les artistes, qui ne manquent pas d'en débattre publiquement.

Selon Malika Dorbani Bouabdellah : « L'exercice de l'écriture de l'histoire de l'art moderne et contemporain en Algérie, dont l'identité et la périodisation seront sans cesse à redéfinir, exige en effet de remonter le temps.[30] » Pour notre part, nous faisons le choix de faire débuter notre réflexion en 1962, date à laquelle commence à s'organiser une nouvelle manière de penser l'art en Algérie, tant du point de vu de la pratique que de l'idéologie. Le moment de l'indépendance connait un « effort suprême pour la reconquête sur soi, où l'on recherche […] l'expression vitale de l'identité, l'évaluation des apports, la renaissance et le défi de la modernité.[31] » Cependant, étudier la création artistique en Algérie à ce moment précis de l'histoire, ne peut être envisagé sans en connaitre les prémices une dizaine d'années auparavant. Nous porterons alors dans un premier temps un regard rétrospectif sur les premières recherches visuelles des artistes actifs dans les années 1950, particulièrement lors de leur séjour à Paris. On peut se demander dans quelle mesure l'art pratiqué en France pourra les marquer. Par ailleurs, quel lien entretiennent-ils avec le mouvement anticolonialiste ? Concernant l'activité artistique en Algérie, Dorbani Bouabdellah et Vidal-Bué défendent l'idée d'une « École d'Alger », école qui « rompt radicalement avec les poncifs et l'hégémonisme des différentes ramifications orientalistes.[32] » Il s'agirait alors d'une période de cohabitation

[30] Malika Dorbani Bouabdellah, « La peinture en Algérie à la recherche de son style. », dans *Le XXe siècle dans l'art algérien*, catalogue de l'exposition, Marseille, Château Borely de Marseille, 04.04-15.06.2003, Paris, Orangerie du Sénat, 18.07-28.08.2003, AICA Press Editions, 2003, p.20.

[31] *Ibid.*, p.29.

[32] *Ibid.*, p.27.

de modes d'expression divers[33] au travers des œuvres qui représentent souvent la ville d'Alger et son évolution urbaine.

Ainsi, on cherchera à comprendre en quoi l'indépendance de l'Algérie constitue un moment privilégié pour les artistes et quel rôle joue l'écriture à cette période de changement.

[33] Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris, Paris Méditerranée, 2000, p.62. Sur le sujet de l'École d'Alger, voir *L'École d'Alger, 1870-1962 : Collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger*, catalogue de l'exposition, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 13.06-31.08.2003, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 2003.

Chapitre 1 :

S’émanciper des institutions coloniales ?

> « Il ne suffit pas de peindre un homme sur un âne avec dans le fond une mosquée pour faire de la peinture algérienne[34]. »

Pour comprendre le statut des artistes et les conditions de création à la veille de l'indépendance, il convient tout d'abord de proposer un bref aperçu du contexte artistique des premières décennies du XXe siècle.

Du point de vue institutionnel, la transformation en 1907 de la Villa des Abd-el-Tif en résidence d'artistes sur le modèle de la Villa Médicis à Rome précède la création du Musée des Beaux-Arts d'Alger en 1930, tandis que perdure un goût pour la peinture orientaliste dont le fer de lance est la Société des peintres orientalistes français. Du côté de la création artistique, une tripartition semble se mettre en place entre la miniature, la peinture de chevalet dans la tradition orientaliste, et la pratique moderniste. Le nom de Mohamed Racim (1896-1975) est associé à la naissance de la miniature en Algérie qui prend de l'ampleur pendant l'entre-deux-guerres et l'exposition organisée par le Cercle Franco-musulman à Alger en 1944 met sur le même plan peintres et miniaturistes à travers le titre de l'exposition : « Jeunes peintres et miniaturistes musulmans d'Algérie ». On voit comment on assiste dès la période de l'Occupation à un glissement vers une approche religieuse de la création artistique.

Parmi les artistes qui créent à Alger avant l'indépendance, Racim est particulièrement représentatif de la coexistence d'une inspiration à la fois moderne et traditionnelle dans les arts visuels. Fondateur de l'École algérienne de miniature, Racim donne un nouvel élan à l'art de la miniature persane : il associe un mode de représentation des volumes et de la lumière de l'art européen à une iconographie typique des miniatures arabo-musulmane et il prend soin de décrire la société algérienne traditionnelle grâce à des

---

[34] *Denis Martinez*, Musée National des Beaux-Arts d'Alger, Edition ENAG, Reghaïa, 1985, p.17.

scènes de la « vie musulmane d'hier »[35] **(Fig.1, 2)**. Cette volonté de faire coexister modernité et tradition résulte aussi de sa rencontre décisive, en 1916, avec le peintre orientaliste Étienne Dinet[36] qui lui propose de travailler à l'ornementation d'un ouvrage, *La vie de Mohammed, prophète d'Allah*, qu'il est en train de rédiger et illustrer[37]. À la suite de la publication de cet ouvrage en 1918, l'éditeur d'art Piazza confie à Racim l'ornementation de plusieurs ouvrages comme notamment une édition des *milles et une nuit* (1927)[38] **(Fig. 3)**. Devenu célèbre dans son pays où il reçoit la médaille des orientalistes en 1924 et le grand prix artistique de l'Algérie en 1933, il a aussi un véritable retentissement à l'étranger et sur les générations futures par son enseignement à l'École des beaux-arts d'Alger à partir de 1934. Sa notoriété en tant que peintre de miniature est telle que lors de son assassinat non élucidé en 1975, l'artiste Mohammed Khadda, un des représentants des « peintres du signe », n'hésite pas à prendre la plume pour lui rendre un vibrant hommage : « Le monde de Racim est équilibre et mesure […] Hymne à la grâce, à la sensualité où tout contribue à mettre en valeur le corps féminin[39] ». Dans le contexte artistique majoritairement composé d'artistes européens, comme Dinet qui proposent des représentations orientalistes **(Fig. 4)** et des paysages, Racim réussi à imposer une part « d'algérianité » au sein de la création artistique

---

[35] Georges Marçais, *Vie musulmane d'hier vue par Mohamed Racim*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1960.

[36] Étienne Dinet (1861-1929) est un artiste qui marque un tournant dans l'histoire de l'orientalisme par son intérêt profond pour la civilisation du désert algérien qui se manifeste notamment par son installation à Bou Saâda en 1904, son apprentissage de l'arabe et sa conversion à l'islam. Dinet déploie donc une carrière à l'époque coloniale qui sera paradoxalement récupérée après l'Indépendance par la nation algérienne. Sur la question de la double vie de Dinet, voir François Pouillon, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam. L'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, Balland, 1997.

[37] Étienne Dinet, Slimane Ben Ibrahim Bâamer, *La vie de Mohammed, prophète d'Allah*, Ornementation : Mohamed Racim, Illustrations : Étienne Dinet, Éditions d'Art H. Piazza, 1918, réédition Paris, Librairie C. Klincksieck et Cie, 2014. Étienne Dinet, Slimane Ben Ibrahim Bâamer, *Khadra, danseuse Ouled Naïl*, Ornementation : Mohamed Racim, Illustrations : Étienne Dinet, Éditions d'Art H. Piazza, 1926.

[38] *Le livre des mille et une nuits*, Enluminures : Mohammed Racim, Illustrations : Léon Carré, Traduction : Joseph Charles Mardrus, Paris, Édition d'art H. Piazza, 1927.

[39] Mohammed Khadda, *Mohamed Racim*, El Moudjahid, 1975 *in Feuillets épars liés*, SNED, Alger, 1983, réédition *Éléments pour un art nouveau-Feuillets épars liés*, Alger, Barzakh, 2013, p.66.

coloniale. Il ouvre la voie aux artistes de la « génération de 1930 [40]» actifs pendant les années 1950 tels que Khadda, Issiakhem, Mesli et Abdallah Benanteur. Ils incarnent une génération de « rupture avec l'ordre colonial, avec leurs ainés jugés trop timorés, avec l'orientalisme »[41].

Mais dans quelle mesure la génération des artistes des années 1950 poursuit-elle la volonté de diversifier l'expression artistique algérienne en quête de modernité ? Si Khadda, Mesli et Benanteur semblent choisir la voie de l'abstraction, Issiakhem s'engage du côté d'un expressionnisme plutôt mimétique. L'enjeu principal pour de nombreux artistes en Algérie semble alors de se défaire de la vision colonialiste[42] et de ses attendus, un art traditionnel, décoratif et artisanal[43], à un moment où coexistent filiation orientaliste, représentations académiques, arts traditionnels, et vision moderniste.

1. La situation de la scène contemporaine algérienne avant 1962

Si dès la fin de la Seconde Guerre mondiale l'écriture de l'histoire de l'art s'est constituée en avalisant l'idée que New-York tenait une place désormais majeure sur la

---

[40] François Pouillon, « Abstraction et révolution dans l'Algérie postcoloniale. Les écrits de Mohammed Khadda », dans *Les Casbahs ne s'assiègent pas. Hommage à Mohammed Khadda (1930-1991)*, catalogue de l'exposition, Belfort, Musée Municipal, Tour 46, 26 octobre 2012-28 janvier 2013**,** Gand-Courtrai, Éditions Snoeck, 2012, p.126.

[41] Anissa Bouayed, « Les artistes algériens pendant la guerre de libération », *in* Abderrahmane Bouchène *et al., Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, La découverte, Poche /Essais, 2014, p.624-627.

[42] Houari Boumediène, « Réhabilitation de l'homme par l'homme », Discours au Symposium d'Alger, 1969, dans *Le XXe siècle dans l'art algérien*, catalogue d'exposition, 4 avril-15 juin 2003, Marseille, Château Borely, 18 juillet-28 août 2003, Paris, Orangerie du Sénat, Paris, AICA Press, 2003, p.191.

[43] Ramon Tio-Bellido, « L'art algérien comme prétexte et support, ou une histoire en fragments et une relation d'expositions comme introduction à cet ouvrage », dans *Le XXe siècle dans l'art algérien*, *op.cit*, p.8.

scène artistique internationale[44], Paris est encore un pôle culturel et artistique important qui attirent de jeunes artistes. Tandis que les querelles attisent l'opposition entre abstraction et figuration, la scène artistique parisienne voit l'émergence de l'art brut et de Cobra et d'artistes fascinés par la matière.

Les débuts des artistes à Paris

Dans la capitale française, les artistes venus d'Algérie ont sans doute eu connaissance de ces recherches artistiques, d'autant que certains d'entre eux sont admis à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris comme Issiakhem, de 1953 à 1958, et Mesli entre 1954 et 1960. D'autres, comme Khadda et Benanteur, suivent à partir de 1953 les cours de l'Académie de la Grande Chaumière à Montparnasse[45]. Dans le cas de Khadda, il fréquente cette académie épisodiquement, lorsque son emploi de typographe le lui permet, mais sa participation au « Salon de la jeune peinture » et au Salon des « Réalités nouvelles » en 1955 confirme qu'il participe à la vie artistique parisienne[46]. La formation artistique de ces artistes algériens est aussi complétée par leurs visites des musées et des galeries où ils y découvrent et se confrontent aux œuvres des avant-gardes occidentales[47].

Pour mieux appréhender l'importance de cette période parisienne, regardons plus précisément les œuvres visuelles de Khadda et Issiakhem qui ont pour caractéristique commune de pratiquer l'abstraction et un certain expressionnisme appuyé par l'usage

---

[44] Voir notamment Serge Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, tr. fr. C. Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

[45] Anissa Bouayed, « Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures », *Confluences Méditerranée*, 2012/2, N°81, pp.163-179.

[46] *Khadda, Peintures, aquarelles, gravures,* catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 19 mars-19 mai 1996, Paris, IMA, 1996, p.21.

[47] « À partir des années 1950 et jusqu'à l'indépendance, beaucoup de nos peintres résideront ou feront des séjours en France et en Europe. Benanteur, Bouzid, Guermaz, Issiakhem, Khadda exposeront à Paris et dans les capitales européennes. Dans ce carrefour des arts qu'est Paris, ils confronteront leurs idées et leurs visions avec les recherches esthétiques contemporaines. » Mohammed Khadda, *Eléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972, réédition Alger, Barzakh, 2013, p.42.

d'empâtements et de techniques qui privilégient les effets de matières, tout en se libérant du langage pictural académique algérien[48]. Les œuvres de Khadda sont un bon exemple de cet intérêt pour la modernité européenne. Ainsi, l'aquarelle intitulée *Fantôme de l'escalier* **(Fig. 5)** de 1957 semble évoquer les recherches formelles et la composition générale du *Nu descendant l'escalier n°1* **(Fig. 6)** daté de 1911 de Marcel Duchamp. On y retrouve l'emplacement de l'escalier qui part du haut à droite de la composition pour dessiner une courbe vers la gauche, arrivant en bas à droite du tableau. Comme chez Duchamp, le personnage debout est situé sur les dernières marches. En revanche, il n'est pas caractérisé par la décomposition du mouvement de la chronophotographie et semble aplati par une perspective toute relative qui accentue l'effet d'inachevé ou d'étude préparatoire. Notons tout de même que l'œuvre de Duchamp réalisée en 1911, ne peut se rapporter à celle de Khadda quarante ans plus tard. La notion de modernité est alors altérée par cet anachronisme.

L'œuvre de Khadda fait aussi référence à un art plus traditionnel qui pose la question du réalisme et du misérabilisme dans l'après-guerre. Ainsi *Les Quais* **(Fig. 7)**, œuvre réalisée en 1953 peut rappeler formellement la facture de la lithographie *L'Île Saint-Louis* **(Fig. 8)** de Bernard Buffet. Malgré la divergence de technique, Khadda accentue les lignes noires puissantes et anguleuses pour la construction des motifs et on retrouve les tons sombres et peu saturés caractéristiques de ce que Buffet proposait dans ces années-là. Chez Khadda, ce type de réalisation l'amène à un travail de recherche sur la ligne et ses fonctions picturales et en particulier à une certaine abstraction, comme en témoigne l'évolution de ses natures mortes. L'aquarelle *Nature morte* **(Fig. 9)** de 1953 montre un plateau de fruits dans « une approche de déconstruction cubiste du motif» et dans des tons bigarrés. Le même sujet est traité en 1954 **(Fig. 10)**, de manière non mimétique, laissant à peine deviner le motif. L'influence des courbes de l'écriture arabe et les réflexions de Khadda sur le rôle de cette écriture dans l'abstraction commence à apparaitre avec l'*Étude de formes abstraites* **(Fig.11)** de 1960, on voit une première tentative d'insertion de l'écriture dans un motif abstrait qui annonce la concrétisation de

[48] Sur le sujet de la peinture en Algérie durant la période coloniale voir entre autres les ouvrages de Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée, Alger, EDIF 2000, et *L'Algérie des peintres 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée, Alger EDIF 2000, 2002.

ces recherches dans des toiles telles que *Kabylie*, *Bivouac* ou *Dahra*[49] réalisées entre 1959 et 1961. Le motif du paysage, dilué dans « *l'entrelacement de ses formes*[50] » et des couleurs, n'est plus véritablement identifiable. Sur la toile *Dahra* **(Fig. 12)**, la multitude de petites formes quadrangulaires, comme vues à vol d'oiseau, rappelle des édifices ou des segments de terres cultivées[51]. Ce parallèle est revendiqué par l'artiste lui-même, quelques années plus tard, lorsqu'il envisage l'écriture selon un style koufique, où « *de lettres signifiantes qu'elles étaient, l'artiste en fait des signes chargés de magie, équivoques, car il nous propose à lire, à voir et à rêver dans ce piège à lumière où les noirs et les blancs s'équilibrent à la perfection.*[52] ». La question de la modernité est ici liée à une représentation mentale et non figurée du motif tout en se basant à la fois sur les recherches européennes sur l'abstraction et sur la tradition non mimétique développée dans l'art de la calligraphie arabe. Contrairement à Khadda, Issiakhem choisi des formes plus figuratives pour exprimer le drame qu'il a vécu étant jeune[53]. Si ces deux artistes ont partagé l'expérience d'une période parisienne, ce n'est pas le cas de Baya.

---

[49] « Dahra » signifie « dos » en arabe. Il désigne un plateau calcaire faisant partie de l'Atlas tellien occidental, de faible relief traversant la majorité de la côte nord de l'Algérie. Il s'étend de la ville de Cherchell (à l'ouest d'Alger) au Maroc. Les villes du littoral occidental sont arabophones alors que le Dahra oriental semble être plus favorablement berbérophone. Gabriel Camps (dir.), Encyclopédie Berbère, « Dahra », *14 | Conseil – Danse*, Aix-en-Provence, Edisud (« Volumes », n°14), 1994 [En ligne], mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://encyclopedieberbere.revues.org/2364 ; Khadda, originaire de la région de Mostaganem, a vécu dans le Dahra. Il réalise deux œuvres portant ce titre, la première en 1959 et la seconde en 1961. Par la suite, en 1986, il réalise *Dahra à l'armoise*, une aquarelle dont le titre reprend également ce terme.

[50] Jamel-Eddine Bencheikh, « Polyphonies », *in Khadda*, catalogue de l'exposition, Institut du Monde Arabe, Paris, 19.03-19.05.1996, p.12.

[51] *Ibid.*

[52] Mohammed Khadda, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972, réédition, Alger, Barzakh, 2015, p.31.

[53] En 1943, il manipule une grenade volée sur un camp militaire. Celle-ci explose, tuant deux de ses sœurs et un neveu. Il est amputé du bras gauche et reste hospitalisé pendant deux ans. Malika Dorbani-Bouabdellah. « Tibelkachoutine » dans Djafar Inal, (dir.), *M'hamed Issiakhem. À la mémoire de …*, Alger, Musée national d'art moderne et contemporain, 2010, p.26.

De son vrai nom Fatma Haddad épouse Mahieddine, Baya qui ne s'installe pas en France malgré l'engouement qu'elle suscite parmi les fondateurs de l'art brut est un cas à part : elle pratique un style qu'on pourrait qualifier de « naïf » et coloré et qui sera appréciée de André Breton et Jean Dubuffet comme étant une artiste en dehors d'une quelconque influence que ce soit, mis à part, son imagination fantasmatique. Exposée en 1947 à la Galerie d'Aimé Maeght[54], Breton écrit la préface de la revue-catalogue de son exposition de 1947[55]. En France, elle participe aussi à un des ateliers les plus importants de l'époque dans le domaine de la céramique, l'Atelier Madoura où elle rencontre Braque et Picasso en 1949 à Vallauris[56].

Les liens à la France et le séjour à Paris pour ces artistes algériens va aussi cristalliser leur engagement pour une Algérie indépendante, notamment pour Khadda, Mesli et Issiakhem.

Un art engagé en faveur de l'Algérie indépendante

Pendant la guerre d'Algérie de nombreux artistes internationaux prennent position à travers leur travail artistique. La mobilisation internationale se concrétise notamment autour du Manifeste des 121 écrit en 1960. Ce texte signé par cent vingt-et-une personnalités du milieu intellectuel tel que Simone de Beauvoir, André Breton, Jean-Paul Sartre, Tristan Tzara ou François Truffaut, porte en réalité le titre de *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, qui annonce clairement ses intentions insurrectionnelles.

---

[54] *Derrière le miroir. Exposition Baya*, fascicule de l'exposition, préface d'André Breton, Paris, Galerie Maeght, novembre 1947, Paris, Editions Pierre à feu, 1947.

[55] *Ibid.*

[56] Voir, *Vallauris, Céramique de peintres et de sculpteurs*, catalogue d'exposition, musée de céramique et d'art moderne de Vallauris (2 juin-10 septembre 1995), Paris, RMN, Musée de la céramique et d'art moderne de Vallauris, 1995 ; et plus spécifiquement sur la participation de Baya, voir, Biographie de Baya par la Galerie Maeght. Lien : http://www.maeght.com/galeries/artiste_detail.asp?id=41

La recherche commence à envisager ce sujet comme le montre l'article de Fanny Gillet intitulé « Les artistes algériens à Paris pendant la guerre d'Algérie. Entre quête de reconnaissance et construction d'un discours esthétique moderne[57] » qui cherche à envisager une « réflexion sur la position des artistes dans le contexte de la guerre d'Algérie (1954-1962) » afin « d'éclairer des aspects relatifs aux cadres socio-culturels de l'époque, comme les relations entre artistes ou communautés. » Elle met entre autres en avant le fonds « Art et révolution » constitué d'œuvres d'artistes internationaux engagés pour la cause algérienne, offert au Musée des Beaux-arts d'Alger en 1963.

Ce fonds fait également l'objet de la thèse d'Émilie Goudal intitulée *La France face à son histoire : les artistes plasticiens et la guerre d'Algérie, de 1954 à nos jours*. Celle-ci apporte un éclaircissement précieux sur la représentation de cette guerre en France et en Algérie. On y retrouve la place de l'exposition *L'art et la révolution algérienne* présentée à Paris en 1964, qui présente les œuvres du fonds « Art et révolution ». Le rôle de Jean-Jacques Lebel dans l'engagement anticolonialiste notamment par le *Grand tableau antifasciste collectif* dont il est l'initiateur en 1961 et qui connait un parcours particulier entre censure et réhabilitation forte en symbolique est considéré comme œuvre majeure du mouvement. Les artistes algériens font aussi l'objet de ses recherches dans leur traitement du sujet de la guerre d'Algérie[58]. Émilie Goudal contribue à l'écriture d'une part de l'histoire de l'art peu connue, sur un sujet et ses représentations qui ont marqué fortement les scènes artistiques française et algérienne.

---

[57] Fanny Gillet, « Les artistes algériens à Paris pendant la guerre d'Algérie. Entre quête de reconnaissance et construction d'un discours esthétique moderne », *Textuel*, n°63 *De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre. Approches plastiques et musicales au XXe siècle*, Textes rassemblés par Marine Branland et David Mastin, actes du colloque des 29 et 30 janvier 2010, *De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre : Approches plastiques et musicales au XXe siècle*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense-INHA, Presses Université Paris 7 Diderot, novembre 2010, p.161-173.

[58] Encore récemment, une exposition autour de la figure d'Henri Alleg et de son texte *La question* fut présentée au Centre Culturel Algérien de Paris. Des œuvres d'artistes internationaux furent présentés : Abdallah Benanteur, Ammar Bouras, Mustapha Boutadjine, Leonardo Cremonini, Dalila Dalléas-Bouzar, Erró, Vasco Gasquet, Renato Guttuso, Djilali Kadid, Robert Lapoujade, Jean-Jacques Lebel, André Masson, Roberto Matta, Mireille Miailhe, Ernest Pignon-Ernest, Mustapha Sedjal, Boris Taslitzky, Kamel Yahiaoui.

Comment Khadda, Mesli et Issiakhem s'investissent-ils pour la cause algérienne ? En 1951, Mesli fonde le *Groupe 51*[59], dont sont, entre autres, membres Jean Sénac, Yacine, Kateb, et les peintres Sauveur Galliero, Jean de Maisonseul et Issiakhem. Ces écrivains et artistes aux convictions politiques nationalistes et anticolonialistes se veulent « porteurs de modernité et de contestation de l'ordre colonial [60]». Pour sa part, en 1953, Khadda adhère au Parti Communiste avec Kateb Yacine et milite alors pour l'indépendance de l'Algérie depuis Paris. Mais comment ces artistes intègrent-ils leurs convictions politiques dans leurs œuvres ? Si en Égypte, les artistes réussissent à créer un art à la fois anticolonialiste sans pour autant tendre au nationalisme, qu'en est-il en Algérie ? Les idées communistes ne sont-elles pas antagonistes à la pratique ouvertement nationaliste des artistes ? Dans le cas de Khadda, celui-ci semble concilier ses idées communistes se concrétisant par sa vision de l'art qu'il envisage comme populaire avec sa volonté de créer un art algérien à part entière, ne prenant plus pour base l'art greco-romain mais arabo-berbère. Ainsi il écrit :

> « Les œuvres d'art, […] subissent les lois du capital et y obéissent. […] L'œuvre d'art est étouffée, privée de son rayonnement optimum, […] puisqu'on lui ôte les véritables dimensions que seul un public populaire, dans le sens plein du terme, peut lui donner. […] Pour remédier à cet état de choses, il est certes souhaitable […] que l'accès soit gratuit pendant des heures accessibles aux ouvriers et qu'il y ait une véritable pédagogie artistique. […] Le malaise de la culture algérienne,[…] est la conséquence d'une situation générale qui ne peut être résolue qu'au niveau des options fondamentales en vue d'une pratique culturelle véritablement populaire. [61] »

---

[59] *Mesli*, catalogue de l'exposition, Alger, Musée National des Beaux-Arts, Éditions Musée National des Beaux-Arts, 2003, p.21.

[60] Anissa Bouayed, « Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures », *Confluences Méditerranée* 2012/2 (N°81), pp. 163-179. Voir également Pascaline Larochelle, « Choukri Mesli, un peintre de l'hybridité », mémoire de Master1, sous la direction de Rémi Labrusse, Université Paris Ouest-Nanterre, 2016, p.27.

[61] Mohammed Khadda, *Éléments pour un art nouveau* suivi de *Feuillets épars liés*, *op.cit*, p.52-53.

À la veille de l'indépendance, Khadda fait le choix d'être « un peintre algérien sans folklorisation »[62] sans racines berbères, arabes et africaines. Depuis Paris, il aborde des sujets engagés en faveur de la cause algérienne : en 1960, il rend notamment *Hommage à Maurice Audin* **(Fig. 13)** à travers une œuvre éponyme, conservée au Musée des Beaux-Arts d'Alger. Mathématicien français, communiste et militant en faveur de l'indépendance de l'Algérie, Maurice Audin est arrêté, torturé et abattu par l'armée française en 1957[63]. Le thème de la torture est envisagé par Khadda dans son œuvre semi-figurative *Martyrs* **(Fig. 14)**. Malgré les huit années qui séparent ces deux œuvres, on retrouve la même palette et le traitement de la ligne dans les deux tableaux. En revanche, on peut s'interroger sur ce retour à la semi-figuration alors que l'artiste a depuis plusieurs années opté pour l'abstraction. Dans ses œuvres visuelles, Khadda traite le sujet par l'accumulation et l'entrecroisement des lignes colorées, inspirée des courbes de l'écriture. Si aucun motif n'est reconnaissable, l'engagement de l'artiste apparait dans les titres des œuvres, sans équivoque. *Les casbahs ne s'assiègent pas* est un hommage à la bataille d'Alger qui a eu lieu cinq ans auparavant. Khadda reprend les canons de la peinture d'histoire par le sujet et ses dimensions[64]. Cette œuvre achevée après vingt-deux ans d'élaboration, est représentative du style de Khadda, à la fois par le traitement du sujet historique mêlant abstraction et figuration et pour l'usage qu'il fait de l'écriture arabe, construisant les motifs par ses courbes et arabesques.

---

[62] Anissa Bouayed, « Peinture moderne et patrimoine. Une position subsidiaire : la période charnière des années 60 », *Insaniyat*, 2000/12, pp.65-75.

[63] Les aveux du Général Aussaresses en 2014 l'ont confirmé alors que la disparition d'Audin était restée sans réponse depuis les faits. http://www.francetvinfo.fr/france/video-les-aveux-posthumes-du-general-aussaresses-on-a-tue-audin_500432.html. Le 13 septembre 2018, le Président Emmanuel Macron fait un geste marquant en reconnaissant la responsabilité de l'armée française dans le décès de Maurice Audin. Sa déclaration va dans le sens de l'apaisement et encourage les témoignages sur cette période de l'histoire commune de la France et l'Algérie. Voir déclaration présidentielle sur le site officiel de l'Elysée : URL : http://www.elysee.fr/declarations/article/declaration-du-president-de-la-republique-sur-la-mort-de-maurice-audin/

[64] Exposée de manière *quasi* permanente au-dessus de l'escalier principal, l'œuvre de Khadda intitulée *Les casbahs ne s'assiègent pas* interpelle les visiteurs qui se rendent dans la grande galerie consacrée aux expositions temporaires par son emplacement stratégique.

À Paris, Mesli pose le problème de la représentation de la situation historique de l'Algérie. En 1955, une première exposition personnelle lui est consacrée, tout juste un an après son entrée à l'École des Beaux-Arts, mais la situation devient critique et, en 1956, il participe à la grève des étudiants, renonce à exposer et milite au sein du FLN. Artiste engagé, dès 1958, il dénonce le conflit qui se joue à travers la série d'œuvres sur papier intitulée *Les Camps*[65]. Ces œuvres aux pastels et à la gouache de couleurs vives représentent les camps de regroupement, nombreux durant la guerre d'Algérie. Par la suite, il poursuit son engagement politique et artistique même après 1962 avec des œuvres telles que *Algérie en flammes* (1962) tout en occupant des fonctions importantes à l'École des Beaux-Arts d'Alger.

Plus sensible à l'expressionnisme, Issiakhem réalise *Algérie 1960*, une toile figurative montrant une femme et ses enfants debout, statiques, presque agars. Bien qu'il prenne régulièrement la femme pour modèle et lui rend hommage à travers de nombreux portraits ou des scènes maternelles, les œuvres d'Issiakhem dépeignent l'être humain et ses souffrances. Plusieurs de ces œuvres représentent la guerre. En 1965, *Les Martyrs* **(Fig. 15)** fait penser au tableau *Guernica* de Pablo Picasso **(Fig. 16)** à la fois par la thématique et par la composition en frise montrant plusieurs personnages blessés dans un décor extérieur. En 1969, l'œuvre *À la mémoire de…*, puissante par l'expression du personnage presque ligoté par le fil barbelé, reprend le thème du contexte de guerre. Bien que cette œuvre ait été réalisée en Algérie sept ans après l'indépendance, elle reste une œuvre majeure de l'artiste, par la représentation de la tension et la douleur qui émane du personnage. Le thème de la souffrance issue de la guerre perdure de nombreuses années dans l'esprit des artistes algériens après 1962.

2. Le renouveau artistique au moment de l'indépendance

[65] Voir, *Choukri Mesli : œuvres sur papier*, exposition du 8 janvier au 7 février 2014 au Centre Culturel Algérien à Paris.

L'indépendance de l'Algérie incite certains artistes partis vivre à l'étranger à revenir dans leur pays comme Khadda et Issiakhem qui arrivent de Paris, Mesli du Maroc[66]. Le retour n'est cependant pas systématique pour les artistes algériens. Tandis que Guermaz et Benanteur choisissent de rester en France, Khadda, Mesli, Issiakhem et Martinez décident de rentrer dans les mois qui suivent la fin de la guerre[67]. Quel rôle jouent les artistes « de l'étranger » dans l'épanouissement de l'art algérien au lendemain de l'indépendance ? Ce nouveau contexte de travail a-t-il un impact sur la création ? La période d'émulation de l'indépendance semble les inciter à poursuivre leur intérêt pour les représentations du conflit. La production des artistes algériens est au cœur des débats orientés principalement autour de la question de l'utilité de l'art vis-à-vis de la révolution algérienne et de l'élaboration d'une culture nationale exempte de toutes références occidentales apparentées à la colonisation[68]. Se pose alors une question : quelle est la validité d'une contestation quand on utilise la peinture à l'huile comme médium ? Il serait intéressant d'approfondir le sujet de la technique comme outil révélateur des intentions de diffusion comme l'estampe, le tract, la sérigraphie ou l'affiche. Si l'étude des archives de Martinez a révélé qu'il avait réalisé des tracts en 1967 contre les conflits armés de Palestine, Vietnam ou Syrie (tous pays confondu dans un même tract), et des affiches et banderoles contre la torture durant la décennie suivante, il ne semble pas qu'il en ait produit dans le contexte de l'indépendance. De même pour Khadda, qui a réalisé des affiches pour le Congrès de l'Union Générale des Travailleurs Algériens (UGTA) en 1968 et le Festival Panafricain à Alger en 1969[69].

---

[66] Différents ouvrages monographiques évoquent le retour de ces artistes au moment de l'indépendance. *Les Casbahs ne s'assiègent pas, Hommage au peintre Mohammed Khadda. 1930-1991*, catalogue de l'exposition, Belfort, Musée d'art et d'histoire, Tour 46, 26.10.2012-28.01.2013, texte de Naget Belkaïd-Khadda, Denise Brahimi, Seloua Luste-Boulbina... [et al.], p.143 ; *Mesli*, catalogue de l'exposition, Alger, Musée National des Beaux-Arts, Éditions Musée National des Beaux-Arts, 2003, p.21 ; Benamare Médiène, *Issiakhem*, Alger, Casbah Editions, 2006, p.155 ; Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien*, Alger, Barzakh, Manosque, Le bec en l'air, 2003, p.26-27.

[67] Les biographies des artistes publiées dans différents ouvrages monographiques mentionnent leur retour en Algérie après l'indépendance.

[68] François Pouillon, « Abstraction et révolution dans l'Algérie postcoloniale. Les écrits de Mohammed Khadda », *op.cit*, p.126.

[69] *Les Casbahs ne s'assiègent pas, op.cit.*, p.57 et p.153.

Ces deux affiches ne sont pas contestataires mais annonce tout de même les partis pris par l'artiste en faveur de la lutte ouvrière et d'une vision panafricaine de la culture locale.

Le retour des artistes en Algérie et leur rôle au sein des institutions artistiques

Deux visions de l'art diamétralement opposés se font face dès les premières années suivant l'indépendance. D'une part, l'art commémoratif, figuratif et militant incarné notamment par Farès Boukhatem [70] et, d'autre part, celui de la « modernité » alliant caractéristiques inspirées des avant-gardes européennes et retour aux sources de la culture du Maghreb. Ce courant moderniste est incarné principalement par les artistes ayant travaillé un temps à Paris qui se rattachent à l'idée d'un art qui serait non pas commémoratif mais représentant la réalité de la guerre, la mort et leur environnement militarisé. Mesli réalise *Sétif* (1962), toile faisant référence au massacre de nombreux algériens par l'armée française le 8 mai 1945[71]. On y voit un amas de corps, alors qu'*Algérie en flammes* (1962) devient abstraite, formée de lignes, de formes géométriques et de masses colorées. On peut y voir aussi les prémices de l'intérêt de l'artiste pour le signe qu'il développe tout au long de sa carrière. De son côté, Martinez utilise le signe graphique du fil barbelé[72] pour ses « personnages barbelés » **(Fig. 17)** ainsi que la série *Répression 1954-1962*[73]. Les œuvres *Napalm, Supplice,* ou les sculptures *Taureau* et *Danse* marquent la création de l'époque, par leur aspect tirant

[70] La place de Farès dans l'art commémoratif est traité dans l'article de François Pouillon, « La peinture monumentale en Algérie, un art pédagogique », *Cahier d'études africaines*, vol. 36, n°141-142, 1996, pp.198-201, en ligne URL : https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1996_num_36_141_2008, consulté le 29.09.2015.

[71] Au lendemain de la libération de la France, environ 45000 algériens sont tués par l'armée française, à la suite de manifestation nationaliste, indépendantiste et anticolonialiste dans les villes de Sétif, Guelma et Kherrata.

[72] Martinez évoque la signification de ce matériau dans l'ouvrage que lui consacre Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien*, *op.cit*, p.24.

[73] G.C., « Martinez : painter of the repression », *Révolution Africaine*, 1963 dans Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien*, *op.cit*, p.25.

vers un inachevé. C'est justement cet inachevé expressionniste qui bien que lié avec une certaine narration idéologique s'oppose aux réalismes socialistes dont la facture est plus mimétique. Elles font d'ailleurs parti des collections du Musée des Beaux-Arts d'Alger, à l'exception de *Danse*, aujourd'hui disparue[74]. Les documents de travail de Martinez révèlent l'état d'esprit dans lequel il travaille à l'époque et permettent de retracer le processus créatif à travers des croquis et textes littéraires et poétiques. Un texte manuscrit daté de 1962 **(Fig. 18)** évoque une œuvre intitulée *Danse au Napalm*, « *née de l'accouplement d'une longue crispation du visage et d'un rouleau de fil de fer*[75] ». Une de ses études préparatoires montre un croquis avec un emplacement pour une tête humanoïde **(Fig. 19)**. D'après l'identification de l'œuvre sur les photographies d'archives de l'artiste[76] **(Fig. 20, 21)**, celle-ci disparait finalement à la faveur d'une sphère de petite dimension, faite d'enchevêtrement de fil de fer. La prépondérance du matériau brouille les pistes d'une lisibilité iconographique facile et littérale, comme dans la plupart des œuvres réalisées dans les années 1960 par Martinez.

Le fil barbelé est un élément graphique utilisé également par Issiakhem dans son œuvre *À la mémoire de…* **(Fig. 22)**, où l'on peut voir un personnage hurlant, ligoté par un fil barbelé. Le personnage peut être perçu comme un martyr de la guerre (ou de la révolution), thème déjà abordé dans une œuvre au titre éponyme. Dans cette œuvre de 1965, il choisit une composition en frise constituée de multiples personnages ensanglantés ou hurlants de douleur dans un paysage d'arbres décharnés. Le thème des martyrs omniprésent dans la mémoire collective, est repris par Khadda en 1968 dans l'œuvre *Torture*. Intitulée *Martyre*, le tableau présente au spectateur le corps meurtri du supplicié. La facture permet de marquer presque chaque élément du squelette par de puissantes lignes noires sur fond jaune-orangé. Face à la thématique traitée, ces œuvres

[74] Coll. Denis Martinez.

[75] Denis Martinez, texte manuscrit sans titre, 5 feuillets numérotés et agrafés, 1962, Coll. Denis Martinez, Marseille.

[76]Nous avons identifié l'œuvre *Danse au napalm* comme étant la sculpture de fil de fer intitulée *Danse* sur les photographies d'archives montrant Martinez au travail à son domicile de Blida en 1962. D'après l'artiste, cette œuvre a aujourd'hui disparue.

tendent à une certaine sensibilité, dépeinte par l'artiste et offerte au spectateur, moins perceptible dans les œuvres commémoratives réalistes.

Une partie des œuvres d'Issiakhem, Khadda, Martinez et Mesli a été présentée lors de la première exposition d'art algérien organisée à l'occasion de la commémoration du premier anniversaire de l'indépendance en 1963, à la Salle Ibn Khaldoun d'Alger[77]. Conscients de leur rôle dans la société algérienne naissante, de nombreux artistes participent activement au développement et l'institutionnalisation de la création.

En 1962, il n'existe que trois institutions chargées de la formation artistique en Algérie : l'Ecole Nationale d'Architecture et des Beaux-Arts d'Alger, et l'École Régionale des Beaux-Arts d'Oran et celle de Constantine. Ouverte à tous les algériens, l'école d'Alger propose des sections d'enseignement consacrées à l'Architecture[78], aux Beaux-Arts et aux Arts Appliqués. Au sein de ces institutions artistiques d'enseignement, les artistes ayant effectué un séjour à Paris se voient rapidement confier des postes importants. En 1963, Mesli est nommé professeur de peinture, et Martinez professeur de dessin à l'École d'Architecture et des Beaux-Arts d'Alger, tandis qu'Issiakhem est placé à la tête de l'atelier de peinture, puis, en 1966, il est nommé directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts d'Oran[79]. Malgré l'indépendance du pays, le directeur Bachir Yellès, choisit de maintenir les programmes de l'époque coloniale basés, pour la section Beaux-Arts, sur l'art académique majoritairement représenté par les cours de dessin, de peinture et de sculpture. Cependant, l'intégration de la section Arts Appliqués[80] offre un

---

[77] *Peintres algériens*, catalogue de l'exposition, Alger, Salle Ibn Khaldoun, 31 octobre- 10 novembre 1963, édité par le Ministère de l'Orientation et le Musée national des Beaux-Arts. Artistes exposés : Mohamed Aksouh, Baya, Hacène Benaboura, Abdallah Benanteur, Mohamed Bouzid, Abdelkader Guermaz, M'hamed Issiakhem, Mohammed Khadda, Azouaou Mammeri, Choukri Mesli, Denis Martinez, Mohamed Racim, Bachir Yellès, Reski Zerarti, Angel Diaz-Ojeda, Jean de Maisonseul, Louis Nallard, René Sintès, les livres d'artistes de Benanteur et Sénac (*Diwân du môle*), et Benanteur et Kréa (*Le hasard sublime au défi de la poésie*) et des dessins d'enfants.

[78] L'École Polytechnique d'Architecture et d'Urbanisme est transférée dans un nouveau bâtiment dans le quartier d'El Harrach en 1970.

[79] Voir monographies des artistes, *op. cit.*

[80] Avant 1962, il existait en réalité deux écoles des Beaux-Arts puisque cette section constituait l'ancienne école d'art située rue le marine, au bas de la Casbah. Elle était fréquentée plus

apprentissage de disciplines plus proches de la tradition algérienne avec des cours de miniature, d'enluminure, de céramique ou encore de calligraphie. Avec des enseignants tels que Martinez, Mesli ou Issiakhem, la liberté d'expression et la tendance à l'élaboration d'un art algérien contemporain sont encouragés.

En plus des institutions à vocation d'enseignement, l'Union Nationale des Arts Plastiques (UNAP) est créé en 1963 à l'initiative de Bachir Yellès, par un groupe d'artistes[81] dont Khadda et Mesli. Au départ, l'UNAP a pour vocation de promouvoir la création grâce à une politique d'acquisition et de commandes officielles. Une de ses missions essentielles est de soutenir les artistes par la mise en place d'outils comme la mise à disposition de matériels et de lieux d'exposition[82]. Le souhait de cette institution est de redonner toute son importance à « l'art national » grâce à son intégration dans la société. Dans l'idée d'un accès à la création pour tous, toute personne se déclarant artiste peut en devenir membre. L'artiste doit mettre son art à la portée de la population, ce qui provoque des confrontations au sujet de l'abstraction, parfois jugée comme une forme artistique trop élitiste[83].

---

majoritairement par les artistes d'origine arabo-musulmane tels que Yellès, Mesli ou Issiakhem et enseignait les arts traditionnels (nommés Arts Appliqués à partir de 1962), disciplines plus éloignées des intérêts plastiques des occidentaux. L'école actuelle n'ouvrit qu'en 1957 dans le quartier du Telemly (centre-ville d'Alger) et fut, dès sa création, orientée vers le modèle d'une école régionale française, « *académique avec le nu, l'observation, […] les torses en ronde-bosse, bref l'idéal gréco-romain comme idéal de beauté.* ». Voir le témoignage de Denis Martinez *in* Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peinture algérien, op.cit.*, p.28. À partir de 1962, ces deux écoles sont réunies dans le même bâtiment et constituent deux sections accessibles à tous les étudiants.

[81] Nadira Aklouche-Laggoune rend hommage aux membres fondateurs de l'UNAP dans l'introduction de son article « Structures de la réappropriation », *Rue Descartes* 2007/4 (n° 58), pp.111-117. Elle établit la liste des membres fondateurs de l'UNAP : Bachir Chaouch Yellès, Kheira Flidjani, Mohamed Louail, Ahmed Ahmed Kara, Mohamed Ranem, Mohamed Bouzid, Mohamed Zmirli, Mohammed Khadda, M'hamed Issiakhem, Mohamed Temmam, Choukri Mesli et Ali Ali-Khodja.

[82] *Ibid.*

[83] Les artistes en faveur de la figuration sont représentés entre autres par Farès Boukhatem qui affirme : « *Mais l'art abstrait n'est peut-être pas à la portée de notre peuple ? […] L'art abstrait est le produit d'une expérience trop personnelle. Il est coupé des préoccupations sociales. Notre peuple a besoin de sentir sa culture, de voir son passé et de comprendre ses traditions. La peinture réaliste peut l'aider mieux peut être que toute autre forme d'expression* »

Les débats portent également sur les contenus iconographiques, surtout à partir de 1971 date à laquelle l'UNAP est placée sous sa tutelle du FLN (parti unique de 1962 à 1988). Le parti favorise les représentations commémoratives de la « guerre de libération », les scènes de victoires militaires et les hommages aux martyrs de la révolution[84]. Il justifie cela par la nécessité d'intégrer l'art à la cause révolutionnaire. Cet enrôlement des artistes à la cause révolutionnaire implique de leur part un certain asservissement. C'est probablement l'une des raisons pour laquelle les artistes adhérents finissent progressivement à s'en défaire. À partir de 1965, les œuvres proches du réalisme socialiste sont encouragés par l'institution et le régime de Boumediène[85]. Si Khadda, Mesli, Issiakhem ou Martinez produisent quelques œuvres sur la guerre et ses effets, il ne s'agit pas de la majorité de leurs œuvres et ils sont réticents à une telle instrumentalisation politique et religieuse de la création artistique et s'écartent rapidement des activités de l'UNAP. Néanmoins, dès sa création, ces artistes participent aux expositions organisées au sein de la galerie de l'UNAP[86]. En juin 1964, le premier

---

extrait de la table ronde « Les peintres à bâtons rompus » autour de la question picturale, compte rendu dans *Révolution Africaine*, vendredi 6 mai 1966, dans *Le XXe siècle dans l'art algérien*, *op.cit*, p.167.

[84] De nombreuses fresques (pour la plupart aujourd'hui disparues) sont réalisées dans l'espace public urbain. Des œuvres picturales sont acquises par le Musée des Beaux-Arts d'Alger après 1962 telle que *Réfugiés traversant les frontières* de Farès Boukhatem ou *La veuve du Chahid* de Brahim Merdoukh. L'exposition *Le peintre algérien et la guerre de libération* organisée au Musée des Beaux-Arts d'Alger du 6 juillet au 7 septembre 2013 a présenté bon nombre d'œuvres réalisées et acquises au lendemain de l'indépendance par des d'artistes proches du réalisme socialiste ainsi que des artistes « modernes ». Le Musée de l'Armée d'Alger possède également des peintures inspirées par le réalisme socialiste, présentées dans l'exposition permanente.

[85] Houari Boumediène accède à la Présidence de la République Algérienne à la suite d'un coup d'Etat en 1965 jusqu'à son décès en 1978. Lors du Symposium d'Alger en 1969, Houari Boumediène déclare au sujet de la culture : « R*ejeter les contrevérités répandues par le colonialisme, apporter les preuves du passé et la présence culturelle de l'Afrique, fut, dès le début de notre combat, une tâche à laquelle nous avons accordé sa place et son rôle*.[…] *Quel sens, quel rôle, quelle fonction pourrions-nous accorder à la culture, à l'enseignement et à nos arts, si ce n'est de rendre la vie meilleure à l'ensemble de nos peuples libérés, si ce n'est pour poursuivre la lutte de nos frères sous le joug colonial et si ce n'est […] de participer ainsi à l'entreprise universelle de réhabilitation de l'homme par l'homme*. » dans *Le XXe siècle dans l'art algérien*, *op.cit*, pp.191-192.

[86] Certains ouvrages monographiques recensent des expositions individuelles (Khadda en 1965, 1968 et 1971 ou Mesli en 1968 et 1969) et collectives (*Trois peintres* en 1969) au sein de la galerie de l'UNAP. La galerie de l'UNAP s'appelle aujourd'hui la Galerie Racim.

Salon des Arts Plastiques tient lieu d'exposition inaugurale et devient annuel. Les artistes fondateurs mais aussi des artistes européens invités présentent leurs œuvres, qui entrent en partie dans la collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger[87].

Quel rôle joue le musée des Beaux-Arts d'Alger dans la mise en valeur de l'art et du patrimoine algérien ? Et plus précisément quel est le rôle de Jean de Maisonseul ?[88] Directeur du musée à partir de 1962, il instaure une réelle politique d'acquisition d'œuvres d'artistes algériens. Il créé le Département d'Art algérien afin de rassembler à la fois les cinquante-cinq œuvres d'artistes algériens acquises sous l'administration coloniale entre 1930 et 1961 et celles de ses contemporains[89]. À partir de 1962, Maisonseul part à la rencontre des artistes et acquiert pour le musée bon nombre de leurs œuvres. Cette première collection est représentative de la diversité de la création plastique algérienne de l'époque puisqu'elle comprend des œuvres abstraites telles que *J'ai pour totem la paix* ou *Alphabet libre* **(Fig.23)** de Khadda et *Algérie en flammes* **(Fig. 24)** de Mesli, des œuvres plus expressionnistes comme *La Veuve* **(Fig. 25)** d'Issiakhem ou *Napalm* **(Fig. 26)** de Martinez, dont les titres évoquent une dimension engagée[90]. Maisonseul contribue également à la valorisation du patrimoine artistique algérien en décembre 1969. À la suite d'un protocole d'accord entre l'Algérie et la France, il obtient le retour de la plupart des œuvres du musée qui avaient été envoyées en France avant l'indépendance, alors qu'elles avaient été acquises grâce au budget de

---

[87] Nadira Aklouche-Laggoune, *op.cit*, pp.114-115.

[88] Jean de Maisonseul est un peintre et urbaniste français né à Alger en 1912 qui se lie d'amitié avec Jean Sénac et participe à la Revue *Soleil* et *Terrasse*. Il expose à la même époque, ses dessins et tableaux à la Galerie d'Edmond Charlot. Militant pour la paix en Algérie, il a le soutien d'Albert Camus lors de son incarcération. En 1962, il est nommé directeur du Musée des Beaux-Arts d'Alger, puis il occupe le poste de directeur de l'Institut d'urbanisme de l'Université d'Alger de 1970 à 1975. Il part vivre en France près de Toulon à la fin des années 1970 où il poursuit son activité de peintre et participe à plusieurs expositions jusqu'à son décès en 1999.

[89] Parmi lesquelles les œuvres de Mohamed Ranem, dont les thèmes traditionnels implicitement algériens étaient dans le gout de l'époque, Bachir Yellès, Mohamed Bouzid, Azouaou Mammeri, Abdelhamid Hemche et leurs œuvres académiques et Mohamed Temmam qui obtint une bourse pour Paris en 1936. Dalila Mahammad-Orfali, *Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts d'Alger*, s.d, s.l, 1999, p.31.

[90] *Ibid*., pp.31-32.

l'Algérie[91]. Malgré les actions de revalorisation et de promotion du patrimoine artistique portées par Maisonseul au nom du Musée des Beaux-Arts d'Alger et les bonnes volontés des artistes-administrateurs de l'UNAP, la révolution culturelle annoncée comme un des trois piliers de l'indépendance n'a pas réellement lieu. L'orientation militante de l'art favorisée par le gouvernement pousse la plupart des artistes fondateurs de l'UNAP, en quête d'un art algérien contemporain et non-instrumentalisé, à quitter l'institution, notamment à l'occasion du congrès de 1973[92].

Portrait de Sénac en critique d'art, galeriste et homme de médias

Parallèlement aux rassemblements officiels de l'UNAP, des débats autour de la question du devenir de l'art se déroulent à l'occasion de tables rondes, d'émissions radiophoniques ou d'articles de presse. Les médias[93], et plus particulièrement la presse écrite et la radio permettent d'ouvrir les discussions au public. Sur le sujet précis de la diffusion de la peinture en Algérie, la table-ronde organisée par la revue *Révolution Africaine* en 1966 rassemble de nombreux peintres[94]. Les questions de la figuration et de l'abstraction, du rapport au public, de la visibilité des artistes ou encore de la direction que pourrait prendre l'art national sont abordés. Mais plusieurs avis s'opposent sans aboutir à de quelconques accords ou compromis. En dehors des artistes eux même, une personnalité multiplie les initiatives afin de développer et mettre en avant la nouvelle génération d'artistes plasticiens algériens : Jean Sénac.

---

[91] *Ibid*., p.13.

[92] Malika Dorbani-Bouabdellah, « La peinture en Algérie à la recherche de son style », *in Le XXe siècle dans l'art algérien, op.cit,* pp.19-30.

[93] Sur les médias, voir notamment Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *La Vie intellectuelle en France*, Paris, Seuil, 2016.

[94] Compte rendu de la table ronde autour de la question picturale, « Les peintres à bâtons rompus », *Révolution Africaine*, 6 mai 1966, *in Le XXe siècle dans l'art algérien*, *op.cit*, pp.164-168.

À Alger dès les années 1940, Jean Sénac (1926-1973), poète, journaliste, écrivain et animateur très actif sur la scène culturelle algérienne[95] participe activement à la promotion des poètes, écrivains ou artistes algériens. Passionné d'art et autodidacte, Sénac écrit régulièrement, à partir de 1946, sur les expositions et les artistes qui lui sont contemporains dans divers organes de presse tels que *L'Africain*, *Afrique* ou *Oran républicain*. Le premier de ses écrits sur l'art, un article sur l'exposition *Jeunes tendances picturales* à la galerie Colin d'Alger semble avoir été publié le 12 juin 1946[96]. En décembre 1946, Sénac présente une exposition d'Augustin Ferrando[97] dans le journal *L'Africain*. L'artiste, sensible à sa critique, lui répond par une lettre[98] où il loue ses qualités de critique, alors que Sénac n'a jamais prétendu clairement à cette fonction, « *trop conscient d'être pour cela sans matériau théorique ni formation*[99] ». Avant 1962, Sénac présente et commente la jeune création algérienne à travers la direction de la Revue *Soleil* et le groupe *Terrasses* (lequel publie également une revue sous la direction de Sénac) qu'il fonde en 1952. Une exposition des artistes du groupe a

---

[95] L'ouvrage de Hamid Nacer-Khodja, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, textes rassemblés par Hamid Nacer-Khodja, Paris, Paris-Méditerranée, Alger, EDIF 2000, 2002, rassemble de nombreux écrits de Sénac sur l'art algérien et les manifestations culturelles organisées avant et après l'indépendance.

[96] Cette hypothèse est émise par Guy Dugas, spécialiste des expressions minoritaires dans le monde arabo-musulman, dans la préface de l'ouvrage Jean Sénac *Visages d'Algérie. Regards sur l'art, op.cit*, p.7. Cet ouvrage rassemble bons nombres des écrits sur l'art de Sénac dont certains sont inédits, découverts par Hamid Nacer-Khodja dans certains fonds d'archives institutionnels tels que le Fond Sénac de la Bibliothèque Nationale d'Algérie ou la Bibliothèque Municipale de Marseille.

[97] Peintre algérien actif dans la région d'Oran dont Jean Sénac est originaire. Augustin Ferrando peint majoritairement des scènes de genre, des natures mortes et des paysages à l'aide d'une palette riche et chatoyante. Ces odalisques et baigneuses voluptueuses le rapproche du courant orientaliste.

[98] « Je reçois ce matin votre article et votre aimable mot. Je suis d'autant plus touché qu'ils émanent d'un confrère qui élève la critique au-dessus du plan banal habituel Il serait souhaitable que vous persistiez à servir doublement notre noble métier, les voix autorisées qui instruiraient le public des choses de l'art n'étant pas très nombreuses, hélas. » Lettre de Ferrando à Sénac, daté du 27 janvier 1947, publiée dans Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, *op.cit*, pp.44-45.

[99] Guy Dugas, « *Monsieur Sénac peintre et critique d'art* », préface de l'ouvrage Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, *op.cit*, p.7.

lieu en 1953[100], et le nom des participants à la fois d'origine européenne et algérienne montre l'ouverture et la pluralité de l'Algérie voulue par Sénac[101]. Le texte pour le catalogue de l'exposition débutant ainsi : « La complaisance et l'orientalisme ont fait plus de ravages en Algérie que les invasions de sauterelles. ». Il annonce clairement l'orientation nouvelle des artistes, conscients de la rupture qu'ils provoquent vis-à-vis des productions habituellement présentées en Algérie, sans pour autant les déclarer comme membre « d'une École d'Alger ». Cette exposition reçoit un accueil mitigé[102] notamment à l'encontre d'œuvres abstraites de Maisonseul ou Nallard tant du point de vue de l'hebdomadaire *Liberté* (organe du Parti Communiste Algérien) que de *La République algérienne* (hebdomadaire de l'Union Démocratique du Manifeste algérien présidé par Ferhat Abbas). En revanche, *Le Journal d'Alger* lui consacre un article plus favorable, vantant « l'appel du pied à la contradiction[103] » lancé par Sénac avec l'organisation de cet événement ainsi que l'intérêt des œuvres présentées (abstraites comme figuratives). À partir de cette exposition, Sénac associe écrits critiques et organisation d'événements artistiques, grâce à l'ouverture d'une galerie.

---

[100] Du 21 au 31 octobre 1953, l'exposition collective du groupe *Terrasse* à la Galerie *Le Nombre d'or* à Alger présente les œuvres de Marcel Bouqueton, Hacène Benaboura, Baya, Louis Nallard, Maria Manton, Henry Caillet, Jean de Maisonseul, Jean Simian et Sauveur Galliero. Voir « Présentation par Jean Sénac de l'unique exposition collective » dans Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art, op.cit*, pp.120-121.

[101] Il se définit lui-même ainsi « Je suis de ce pays. Je suis né arabe, espagnol, berbère, juif, français. Je suis né mozabite et bâtisseur de minarets, fils de grande tente et gazelle des steppes. Soldat dans son treillis sur la crête la plus haute à l'affût des envahisseurs. Je suis né algérien, Comme Jugurtha dans son délit, comme Damya la Juive – la Kahéna ! – comme Abd-el-Kader ou Ben-M'hidi, algérien comme Ben Badis, comme Mokrani ou Yveton [Iveton], comme Bouhired ou Maillot. », Jean Sénac*, L'Ébauche du père*, Paris, Gallimard, 1989, p.20.

[102] Serge Michel, « L'exposition Terrasses à la recherche d'une peinture algérienne », *La République Algérienne*, Alger, 10 octobre 1953 / René Duvalet, « Encore la peinture abstraite ! », *Liberté*, Alger, 29 octobre 1953 / L.B., « Sélection du "Groupe Terrasses" à la galerie du "Nombre d'Or" », *Le journal d'Alger*, 28 octobre 1953 *in Jean Sénac, Visages d'Algérie. Regards sur l'art, op.cit* pp.121-126.

[103] L.B., « Sélection du "Groupe Terrasses" à la galerie du "Nombre d'Or" », *Le journal d'Alger*, 28 octobre 1953 *in Jean Sénac, Visages d'Algérie. Regards sur l'art, op.cit* p.121.

Sénac inaugure la Galerie 54 en avril 1964, à l'angle de la Rue Larbi Ben M'hidi et de la Rue Pasteur à Alger. Malgré la courte durée de son activité[104], la Galerie 54 abrite bon nombre d'expositions individuelles et collectives, majoritairement d'artistes en faveur de la « modernité » et du renouvellement artistique en Algérie. La présentation de l'exposition collective inaugurale affirme les objectifs de la galerie : « une galerie de recherche et d'essai en contact permanent avec le peuple. [… dont les artistes] n'exhument pas seulement le visage saccagé de la Mère, mais, dans le plein feu de la Renaissance (La Nahda[105]), façonnent une nouvelle image de l'Homme dont ils scrutent inlassablement le Nouveau Regard. [106]».

Fervent défenseur du renouveau de l'art en Algérie[107], Sénac n'hésite pas à exposer, parfois pour la première fois, de jeunes artistes tels que Martinez[108]ou Aksouh[109]. Tous deux loin du réalisme socialiste ou des idées de l'UNAP, n'hésitent pas à produire un art loin de toute instrumentalisation et parfois proche de ce qui peut se faire en Europe. Lors de son exposition personnelle, Martinez propose une série de reliefs peints constitués de matériaux de récupérations (bois, clous, ficelle, grillage, fil barbelé…). Il désacralise l'œuvre d'art en tant qu'objet traditionnellement sur toile en employant des matériaux modestes. À travers des images, voir des signes tirés du répertoire berbère et arabe, les matériaux lui permettent d'évoquer la culture et les croyances populaires

---

[104] La Galerie 54 qui ouvre en avril 1964 est « récupérée » par l'UNAP dès le début de l'année 1965.

[105] *Nahda* signifie « renaissance » en arabe. La *Nahda* désigne un mouvement intellectuel et culturel actif du début du XIXème siècle au milieu des années 1920 dans le monde arabe et musulman. Il est souvent considéré comme une période de Renaissance de la pensée humaniste (politique, religion, arts…) et de la langue arabe. Sur le sujet voir Leyla Dakhli. *La Nahda (Notice pour le dictionnaire de l'Humanisme arabe)*, 2012. <halshs-00747086>

[106] Jean Sénac, présentation de la Galerie 54, catalogue de l'exposition collective inaugurale, Alger, Galerie 54, 28 avril au 13 mai 1964, *in* Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art, op.cit*, p.164.

[107] *Ibid.*

[108] *Denis Martinez*, catalogue de l'exposition, Alger, Galerie 54, 15-28 mai 1964, Alger, Galerie 54, 1964.

[109] *Aksouh*, catalogue de l'exposition, Alger, Galerie 54, 30 mai-11 juin 1964, s.l., 1964.

algériennes et ainsi de redéfinir à sa manière les bases de l'art national en pleine « régénération » depuis l'indépendance. L'usage de matériaux pauvres pour créer des œuvres d'art n'est pas nouveau dans l'histoire de l'art[110] mais cet usage connait une certaine actualité avec le Pop Art et les Nouveaux réalistes qui ont également utilisés des objets de rebus (carcasses de voitures pour César ou contenus de poubelles pour Arman) afin de dénoncer la société de consommation, renouveler la notion d'art et la perception d'« objets » du quotidien. La démarche de Martinez s'inscrit dans la continuité de ces artistes européens célèbres, de même que Aksouh dont les œuvres peintes et sculptures poursuivent le sillon de l'abstraction. L'étude de la ligne et de ses fonctions prédomine dans les œuvres présentées lors de son exposition individuelle à la Galerie 54[111]. À la recherche de nouveaux talents dont la Galerie 54 serait le « laboratoire d'expérience », Sénac multiplie les opportunités d'exposer pour permettre à cette génération de plasticiens à se faire connaitre[112].

La radio algérienne indépendante apparait le 16 décembre 1956, en pleine guerre de libération. « La voix de l'Algérie combattante » (en arabe *Sawt al Djazaïr al moukafiha*) est transmise depuis la frontière marocaine. Lorsque l'Algérie acquiert son indépendance, l'équipe de « La voix de l'Algérie combattante » s'installe sur le territoire national et crée la première radio officielle algérienne : « Radiodiffusion Télévision Algérienne » (RTA), inaugurée le 28 octobre 1962. Placées sous l'autorité

---

[110] Duchamp et Man Ray utilisent l'accumulation de poussière dans *Élevage de poussière* (1919), Max Ernst l'assemblage d'objets de bois en pièces détachées dans *Fruit d'une longue expérience* (1919) et Kurt Schwitters réalise des assemblages d'objets de récupération comme *Merzbild Rossfett* (1919) ou l'œuvre réalisée durant son exil en Norvège *Bild mit Raumgewächsen* ou *Bild mit zwei kleinen Hunden* en (1920).

[111] *Aksouh*, catalogue de l'exposition, *op.cit*

[112] Sénac décrit le renouvellement artistique en Algérie dès 1963, dans le texte « La peinture algérienne en hélicoptère », *Atlas*, Alger, N°2, 12 avril 1963, repris dans *Le peuple*, Alger, 11 janvier 1965, dans Jean Sénac, *Pour une terre possible*, poèmes et autres textes inédits, Paris, Marsa, 1999, p.317-320 dans *Visages d'Algérie, Regards sur l'art*, *op.cit*, pp.153-157 ainsi que dans la préface de l'exposition de la Fête du 1er novembre 1963, *Artistes algériens*, catalogue de l'exposition, Alger, Salle Ibn Exposition, du 31 octobre au 10 novembre 1963, Alger, Ministère de l'Orientation, Musée National des Beaux-Arts, 1963.

du Ministère de l'information sur la base du décret du 1er aout 1963, la radio et la télévision se sont vues assignées une mission de service public[113].

Dans ce contexte particulier des années 1960, on peut se demander quel rôle joue la radiodiffusion dans la promotion de la culture en général et des arts plastiques en particulier. Il semble que Sénac encourage artistes et écrivains non seulement en leur proposant des lieux d'exposition mais aussi en présentant leurs textes dans l'émission radiophonique « Poésie sur tous les fronts »[114] dont il est l'animateur sur la chaine III de la RTA. D'après les transcriptions réalisées à partir des documents dactylographiés qui constitue le fonds Jean Sénac de la Bibliothèque Nationale d'Algérie, Sénac et ses co-animateurs commentent et réalisent des lectures de textes de poètes et parfois artiste-poètes comme Martinez ou Laghouati (1967)[115]. Ses lectures sont entrecoupées de pièces musicales éclectiques allant d'Éric Satie aux chants sahariens.

Les textes diffusés dans l'émission de Sénac font partie de la littérature algérienne d'expression française. Malgré la politique d'arabisation mise en place dans les

[113] La RTA assure des programmes dans les deux langues nationales que sont l'arabe et le tamazight mais aussi dans des langues étrangères comme le français. Elle est restructurée en 1986, par la création de quatre entreprises indépendantes gérant la radiodiffusion sonore (ENRS), la télévision (ENTV), la production audiovisuelle (ENPA) et la télédiffusion (ENTD). C'est ce système qui prévaut toujours aujourd'hui. L'ENRS jouie d'une autonomie organisationnelle et financière qui lui permet d'améliorer la qualité de la mission de service publique. La Radio Algérienne passe alors du statut d'organisme étatique à celui d'Entreprise publique industrielle et commerciale (EPIC) par décret exécutif n° 91-102 du 20 avril 1991. Sa mission reste « *d'informer par la diffusion ou la retransmission de programmes radiophoniques se rapportant à la vie nationale, régionale, locale ou internationale, la radio Algérienne est chargée également de promouvoir la communication sociale et la protection de l'identité nationale dans toute sa diversité.* » Son plan de diversification des programmes lui permet en 2012 de totaliser cinquante-cinq chaînes radiophoniques, dont trois chaînes nationales diffusant en trois langues : la Chaîne 1 en Arabe, la Chaîne 2 en Tamazight et la Chaîne 3 en Français, quatre chaînes thématiques (internationale, musicale tournée vers les jeunes, religieuse, culturelle) ainsi que quarante-huit radios locales. Voir site internet officiel de la Radio Algérienne : http://www.radioalgerie.dz/news/fr/about, consulté le 14 avril 2017.

[114] Pour exemples, l'émission consacrée au poète Blas de Otero diffusée le 15 août 1967 retranscrite dans le catalogue de l'exposition *Pour Jean* Sénac, Alger CCF, 2003, p.385-393, celle sur les poètes et artistes du Groupe Aouchem diffusée le 22 janvier 1968 publiée dans *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, *op.cit*, p.183-185 ou encore celle dédiée au peintre Angel Diaz-Ojeda diffusée le 12 août 1968 transcrite dans *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, *op.cit*, pp.195-197.

[115] Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art, op.cit*, p.185.

premières années de l'indépendance, la littérature algérienne d'expression française est soutenue par Sénac qui estime qu'est « écrivain algérien tout écrivain ayant définitivement opté pour la nation algérienne[116] », ce qui n'exclut aucune langue d'expression, y compris le français. A cette époque, la langue française est considérée par certains comme une passerelle vers l'universalité[117]. Quelle que soit la langue « choisie », la poésie fait partie de la culture algérienne. Issue de la tradition orale, elle tient une place importante dans les sociétés et l'histoire culturelle du Maghreb. Très présente dans les régions berbérophones et les régions où domine la langue arabe, le poète-conteur (*guwwalin*) est, à l'origine, celui qui transmet les traditions et l'histoire des tribus. A partir des années 1950-1960, les circonstances historiques font émerger la poésie algérienne de langue française[118]. Dans le contexte de la Guerre de Libération, les textes (chants, poèmes ou textes plus « historiques ») s'emploient à exalter les vertus des grandes figures de l'histoire antique algérienne tels que Jugurtha, Massinissa ou encore la Kahina[119], tous vainqueurs de leur lutte respective, afin de « galvaniser les jeunes, à ressusciter la mythologie du passé et à donner confiance en l'avenir[120] ». Certains journaux politiques, tel que le bulletin intérieur de la Jeunesse de l'Union démocratique de Manifeste algérien, publient des poèmes en français qui encouragent le peuple à se soulever[121]. Mais ce qui caractérise la poésie de cette période c'est son caractère engagé qui en fait presque un genre poétique à part entière. La « Nouvelle

---

[116] Citation publiée dans Abdelmadjid Kaouah, *Quand la nuit se brise : anthologie de poésie algérienne*, Paris, Points, 2012, p.13.

[117] Abdelmadjid Kaouah, *Quand la nuit se brise : anthologie de poésie algérienne, op.cit*, p.15.

[118] Albert Memmi, « La poésie algérienne d'expression française depuis 1945 », *La poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, Mouton & Co, 1963, pp.63-85.

[119] Massinissa (240-148 avt JC), premier roi de la Numidie unifiée et Jugurtha (154-104 avt JC) son petit-fils illégitime, sont deux rois berbères qui ont lutté tantôt aux côtés, tantôt contre les romains. La Kahina est la reine berbère qui combattit l'invasion arabe. Ces trois personnages tiennent une place importante dans l'imagerie et les différents récits diffusés en Algérie.

[120] Albert Memmi, « La poésie algérienne d'expression française depuis 1945 », *op.cit*, p.55.

[121] Le poète Souk Ahras écrit : « *Debout jeunes Algériens ! / Esclaves d'aujourd'hui, libres de demain, / Les destinées de l'Algérie sont entre vos mains. / A l'horizon le soleil se lève, / La République algérienne n'est pas un rêve…* » dans Albert Memmi, « La poésie algérienne d'expression française depuis 1945 », *op.cit*, p.57.

Littérature algérienne » ou la « génération de 1954 » est évoquée par Henri Kréa et exalté par Mohammed Dib[122]. Le rôle de Sénac dans la promotion des jeunes artistes et écrivains est décisif et de nombreux artistes lui en sont reconnaissants[123]. Comme Sénac en est l'exemple, les moyens mis en place pour développer le secteur culturel semble davantage résulter des protagonistes (écrivains, comédiens, musiciens, artistes plasticiens...) que des structures artistiques[124]. Sénac fut entre autres, le parrain du Groupe Aouchem, un des premiers groupes d'artistes qui revendiquèrent un détachement des orientations plastiques instaurées par l'UNAP.

Face aux représentations de soldats héroïques et aux scènes de bataille, des artistes se détachent peu à peu de l'UNAP pour poursuivre leur propre voie picturale. La volonté commune de la plupart de ces artistes est de produire un art algérien à part entière, justifiée par la tendance nationaliste du contexte de la fin de « Guerre de libération nationale[125] ». Mais le manque d'ouverture de la toute relative « révolution culturelle » pousse certains artistes à refuser une vision de l'art trop anecdotique, commémorative ou paradoxalement tournée vers l'orientalisme, alors que la tendance depuis l'indépendance est au refus de tout apport européen. En Algérie, un débat apparait au

---

[122] « *Toutes les forces de création de nos écrivains et artistes, mises au service de leurs frères opprimés, feront de la culture et des œuvres qu'ils produiront autant d'armes de combat. Armes qui serviront à conquérir la liberté* » citation de Mohammed Dib citée par Jean Sénac dans *Entretiens* (sur les lettres et les arts), février 1957, p.65, référencé dans Albert Memmi, « La poésie d'expression française », *op.cit*, p.63.

[123] « *Un certain nombre d'écrivains et de peintres doivent tout à Jean Sénac : leur vie, leur talent, et leur courage.* » Rachid Boudjedra, « Jean Sénac, une poésie debout », *in Révolution Africaine*, N°1282, Alger, 23 septembre 1988, p.62, repris, avec des variantes *in Lettres algériennes*, Paris, Grasset, collection « L'autre regard », 1995, p.73.

[124] Mohammed Khadda évoque ce phénomène dans un entretien publié dans *Grand Maghreb*, n°46, 03 février 1986 : « […] on a voulu une révolution industrielle, une révolution agraire et une révolution culturelle. […]il y a eu un développement extraordinaire du point de vue de l'industrie, puis […] de l'agriculture et nous, nous avons été un peu les parents pauvres. En fait tout le bouillonnement culturel qu'il y a eu venait des producteurs de cultures eux même, aussi bien des écrivains que des peintres, des musiciens, des comédiens. »

[125] Entre 1954 et 1962, le conflit qui opposa l'administration française coloniale aux partisans de l'Algérie indépendante est, dans un premier temps, qualifié « d'événements d'Algérie » par l'administration française puis, plus tard, de « Guerre d'Algérie » par les historiens français. Mais du côté algérien, on parle plus largement de « Guerre de Révolution », de « Révolution nationale » ou de « Guerre de libération nationale ».

sein du milieu artistique sur la nature même de l'art, notamment à travers la forme qu'il peut prendre[126]. Tant en France qu'en Algérie, les années 1960 marquent une rupture entre les médiums traditionnels et les nouveaux modes d'expression que sont les créations utilisant des matériaux divers, insolites et souvent étrangers au champ artistique.

[126] Compte rendu de la table ronde autour de la question picturale, « Les peintres à bâtons rompus », *Révolution Africaine*, 6 mai 1966, dans *Le XXe siècle dans l'art algérien*, *op.cit*, pp.164-168.

CHAPITRE 2

Aouchem : une « avant-garde » artistique ou l'écriture comme réactivation du passé

« Aouchem" est né il y a des millénaires, sur les parois d'une grotte du Tassili.[127] »

En Algérie, en 1967, une rupture artistique sans précédent est créée par neuf artistes et poètes. Mustapha Adane, Hamid Abdoun, Baya, Mohamed Ben Baghdad, Mahfoud Dahmani, Martinez, Mesli, Saïd Saïdani et Rezki Zerarti se rassemblent pour former un groupe (auquel se joint un peu plus tard Mustapha Akmoun), qu'ils nomment *Aouchem* (déformation dialectale du mot en arabe littéraire *ouechem* qui signifie « tatouage »). Ce nom est choisi pour sa référence à la culture berbère traditionnelle au sein de laquelle le tatouage joue un rôle cardinal et met l'accent sur son caractère indélébile. En signe de contestation, les « Aouchémites[128] » réfléchissent aux formes d'expression possibles de « l'âme » de l'Algérie à travers la peinture et la poésie. Les membres du groupe *Aouchem* souhaitent créer un courant artistique alternatif qui permette aux artistes d'exister individuellement, tout en proposant un travail de redéfinition de l'art national dont la genèse serait le patrimoine culturel algérien et africain. Cependant, au même moment se développent des modalités artistiques en Europe qui partent sur d'autres perspectives internationalistes, éloignées de l'idée de nation. On peut alors se demander dans quelle mesure les artistes modernistes algériens prennent connaissance des théories du post-structuralisme et des développements post-modernes tels qu'on les voit en Europe. Les artistes Aouchem fonctionneraient-ils sur des cadres mentaux d'avant-guerre ? Quel est l'impact du groupe dans le milieu culturel de l'époque ? La question des moyens mis en œuvre pour le renouvellement artistique se pose également. Quelle place tient l'écriture dans la production de ce groupe et de quelle manière est-elle utilisée ? Ou encore quelle trace ont-ils laissé dans l'histoire de l'art algérien ? Pour tenter d'apporter des éléments de réponse, il semble important de commencer par analyser le manifeste du groupe.

---

[127] Manifeste du groupe Aouchem, 1967, l.1.

[128] Terme utilisé sur le dépliant de l'exposition *3 Aouchémites, Akmoun, Ben Baghdad, Martinez*, Centre culturel Français, Alger, janvier 1968.

1. Un premier groupe d'artistes contestataires

Rédaction d'un texte manifeste

Le manifeste du groupe **(Fig.30)** est rédigé par Martinez, Ben Baghdad, Adane et Mesli, dans la nuit suivant l'inauguration interrompue de la première exposition du groupe à la galerie de l'UNAP en 1967. S'agit-il d'un genre anachronique à cette époque ? En quoi ce genre de manifeste lié à l'exposition d'œuvres garde-t-il des traces de la dimension collective, de la volonté de changer le monde, de la notion de progrès ou de l'avènement d'un art nouveau ? *Quid* de la *tabula rasa* ? Comment évaluer les liens à la politique, au politique, voire aux manifestes politiques ?[129] Autant de questions qu'il s'agit d'aborder en analysant les grands axes développés dans ce manifeste.

Aouchem légitime son existence dès la première phrase, par une filiation millénaire : *« "Aouchem" est né il y a des millénaires.*[130] *»* Cet ancrage dans la tradition immémoriale semble répondre aux découvertes archéologiques qui ont permis de mettre à jour plusieurs ensembles de gravures et de peintures rupestres dans des abris sous roche de la région du Tassili-n-ajjer, dans l'extrême sud de l'Algérie[131]. Les artistes d'Aouchem encrent leur travail dans le patrimoine culturel africain, maghrébin et algérien pour se démarquer d'une pratique coloniale de l'art. Les peintures rupestres de la région du Tassili et les arts populaires (poterie, tapisserie, joaillerie, peintures murales

---

[129] Sur le sujet des manifestes artistiques, voir Marcel Burger, *Les manifestes [Texte imprimé] : paroles de combat : de Marx à Breton*, Paris, Delachaut, 2002 ; J. Espagnon et P. Le Bret, Livres anciens Chaptal, *Manifestes littéraires et artistiques de 1800 à aujourd'hui*, Paris, Livres anciens Chaptal, 1995 ; Margel, Serge et Yampolsky, Eva, *Le Manifeste : Entre littérature, art et politique*, Paris, Nouvelles éditions lignes : diffusion les belles lettres, 2013.

[130] Manifeste du groupe Aouchem, l.1.

[131] Parmi la bibliographie abondante sur les décors rupestres de la région du Tassili-n-ajjer, on peut voir, Henri Lhote, *Les gravures rupestres de l'Oued Djerat (Tassili-n-ajjer)*, Centre de recherches en archéologie, préhistoire et ethnographie (CRAPE), Alger, 1976 ; Jean-Dominique Lajoux, *Murs d'images : art rupestre du Tassili-n-ajjer*, Paris, Errance, 2012 et *Tassili-n-ajjer : peintures préhistoriques du Sahara Central*, catalogue de l'exposition au Musée de Louviers, du 24 mai au 21 septembre 2014, Rouen, Point de vue, 2014.

etc.) sont leurs modèles de références pour créer des œuvres contemporaines. Le Manifeste Aouchem l'explique en ces termes :

> « Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation, de la seconde moitié du XXe siècle. C'est pourquoi le groupe "Aouchem" s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants, en symbolisant l'explosion lyrique individuelle, qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste. Nous entendons montrer que, toujours magique, le signe est plus fort que les bombes.[132] ».

Cet extrait montre également qu'au vu des courants de pensée européens, leur idée orientée sur un humanisme universel semble dépassé en 1967.

Dans le manifeste, ils affirment leur volonté de décoloniser l'art et « définir les véritables totems et les véritables arabesques, […] à partir des grands thèmes formels du passé algérien »[133]. Cela peut paraitre paradoxal dans la mesure où ils reprennent des modes de pensée européens antérieurs. Pour les artistes d'Aouchem, le renouveau passe donc par un retour aux sources de l'art algérien, par une réinterprétation des arts populaires et par un changement du modèle artistique initial gréco-romain pour favoriser exclusivement les références à la culture arabo-berbère. Les techniques traditionnelles européennes remises en cause au XXème siècle (peinture de chevalet, sculpture…) sont partiellement conservées mais elles s'ouvrent à des moyens plastiques différents avec le relief-peint ou encore l'assemblage d'objet. Ainsi, certains membres d'Aouchem se rapprochent de tendances picturales françaises contemporaines comme le Nouveau Réalisme en utilisant des matériaux de récupérations (créations de reliefs peints de Ben Baghdad et Martinez) ou le happening qui deviennent sources de controverses voir de conflits avec des artistes plus conservateurs, comme cela a été le cas lors de l'inauguration de la première exposition Aouchem en 1967. Une nouvelle

---

[132] Manifeste Aouchem, Blida, 1967, l.23-29.

[133] Manifeste Aouchem, Blida, 1967, l.39-41.

contradiction apparait alors entre le discours tenu dans le manifeste (retour aux références préhistoriques et volonté de s'éloigner des tendances européennes) et la pratique qui rappelle certains partis pris par les artistes de tendances picturales européennes.

Une exposition collective

Une première exposition du groupe est organisée cinq ans après l'indépendance à la galerie de l'UNAP à Alger **(Fig. 31 – 36)**. Lors du vernissage, des artistes farouchement opposés à leur nouvelle manière de créer, s'en prennent à l'exposition et décrochent les œuvres des cimaises. La réaction des membres d'Aouchem ne se fait pas attendre et le manifeste est rédigé le soir de l'incident, chez Mesli, en présence de Martinez, Ben Baghdad et Adane. Mais lors de l'inauguration de la seconde exposition (remontage de la première) en mars 1967, les neufs signataires déclament le manifeste en public et de manière spectaculaire. À cette occasion, Martinez fabrique des talismans de cuir **(Fig. 37-39)** contenant les noms des membres du groupe dans la tradition de la pratique maraboutique du talisman. On peut considérer que porter un talisman en déclamant le manifeste au son des *zornadjis*[134] participe à la transmission de cette culture tout en s'inscrivant dans la pratique du happening. Si l'on accepte cette interprétation, Aouchem apparait comme une synthèse de l'art occidental, et de la culture ancestrale algérienne, maghrébine et plus largement africaine[135]. Mais l'existence du groupe est de courte durée : après deux autres expositions en 1968 et 1971 **(Fig. 40, 41)**, les fortes pressions subies par les artistes d'*Aouchem* les poussent progressivement à s'écarter du groupe, sans pour autant les faire renoncer à leurs idées. L'« esprit » *Aouchem* perdure

[134] La *zorna* est un instrument à vent traditionnel de la famille des hautbois, utilisé dans tous les pays ayant connu une domination musulmane. Les joueurs de *zorna* sont appelés *zornadjis.* En Algérie, depuis la période ottomane, ils se constituent en troupes (*zorna* et tambourins) afin de divertir le Dey et sa cour. De nos jours, leur musique rythmée indissociable des fêtes et cérémonies, fait partie du patrimoine culturel algérien.

[135] L'institut du Monde Arabe (Paris) a consacré une exposition à l'art des talismans africains. Voir *Un art secret. Les écritures talismaniques en Afrique de l'Ouest*, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, Paris, Editions IMA, 2013.

dans leurs parcours artistiques et marque l'histoire de l'art contemporain algérien par son combat pour la liberté d'expression face, entre autres, au dirigisme étatique.

Le manifeste d'Aouchem est la trace écrite du premier rassemblement formel d'artistes autour de concepts artistiques en Algérie. Si le manifeste *Aouchem* indique les partis pris idéologiques des artistes signataires, il ne permet pas de connaitre les formes que ces idées peuvent prendre ni le processus créatif des œuvres qui les mettent en pratique. Les œuvres des artistes d'Aouchem ne sont conservés dans aucun fond d'archives publiques, mais les archives photographiques nous permettent de restituer l'aspect visuel de certaines créations plastiques **(Fig. 42-47)**. Elles permettent également de mesurer la fracture que représentent ses œuvres vis-à-vis de l'art figuratif ou commémoratif développé en Algérie à la même époque.

2. Se distinguer de la période coloniale

L'emprise de la période coloniale, rend difficile l'émancipation des modèles artistiques français, comme la tradition du paysage dans la lignée de l'École de Barbizon, l'impressionnisme et les représentations orientalistes produites par les artistes résidants ou gravitants autour de la fameuse Villa Abd el-Tif[136]. Et lorsque les artistes à l'image de Maria Manton s'émancipent de ces « modèles », c'est la plupart du temps en quittant l'Algérie[137].

[136] Créée en 1907, la Villa Abd el-Tif offre jusqu'en 1962 des séjours d'étude à des artistes venus de métropole sur le modèle de la Villa Médicis à Rome. Voir Colette Juilliard Beaudan, « Abdel tif, la villa Médicis d'Alger », in *Les Cahiers de l'Orient*, n° 89, 2008/1, p. 141-148.

[137] Maria Manton (1910-2003) suit les cours de dessins puis l'atelier de peinture de l'École des Beaux-Arts d'Alger de 1936 à 1942 où elle rencontre Louis Nallard avec qui elle partage sa vie, Marcel Bouqueton et Sauveur Galliéro avec qui elle expose en 1942 et Robert Martin qui dirige, par la suite, la galerie Colline à Oran. Après la guerre, elle se rend à Paris et participe à la vie artistique de Saint-Germain des-Près des années 1950 avec des œuvres abstraites comme *La Bleue d'Alger (1953)* exposées à la galerie Colette Allendy et à la galerie Lydia Conti. Son travail de secrétaire générale du Salon des Réalités Nouvelles marque aussi un engagement fort de défense de la peinture abstraite.

Art du signe et matériaux de récupération

Le souhait de se distinguer de l'art de la période coloniale se manifeste dans les œuvres par la multiplication du signe ou par l'art de la récupération de matériaux. Martinez réalise une série de reliefs peints qui associent ces deux aspects. Dans l'œuvre *J'ai quelques dents contre vous* **(Fig. 48)** de 1967, Martinez assemble des objets hétéroclites afin d'exprimer le sentiment profond qu'il ressent face à ses détracteurs. Il s'agit d'une œuvre dont le titre accentue la dimension offensive[138] qui représente une faux, un filet contenant des dents de vache, un lézard empaillé, un morceau de canisse de roseaux, le tout assemblé sur une chambre à air. Un gant de cuir rouge est cloué sur un morceau de bois surplombant la composition. Une myriade de points est peinte sur les espaces vides à la peinture blanche. Dans cet amalgame d'objets divers, on peut retrouver le signe du croissant, de la main, du point, et du lézard, porteurs d'une forte symbolique dans la culture algérienne. Le gant symbolise la *khemsa* : la main qui repousse le diable et le lézard est un animal protecteur. Le cercle de la chambre à air ainsi que le croissant créé par la faucille, sont également des signes protecteurs contre le mauvais œil[139]. Les pratiques rituelles que connait Martinez durant son enfance sont le point de départ de ces reliefs peints, emprunts de références aux rites maraboutiques.

Dans le texte «Relief Réaliste»[140] qu'il écrit en 1964, Martinez explique les raisons de son intérêt pour la culture populaire. Pour ses reliefs peints, Martinez utilise toute sorte d'objets du quotidien usagés dans le but d'imposer un goût populaire face à une vision élitiste de l'art. Il cherche à dépasser les catégories traditionnelles de beauté en s'inspirant des pratiques populaires de décoration des intérieurs qui apprécient particulièrement les cadres dorés et les fleurs en plastique aux couleurs vives. « J'ai calmement cueilli ce thème [celui du goût populaire] pour l'étaler dans une décision, non pas faire admettre cette réalité comme étant "belle", mais de montrer, tout

---

[138] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien*, *op.cit*, p.40.

[139] Correspondance personnelle avec l'artiste, 2012.

[140] Denis Martinez, *Relief Réaliste*, Blida, 18 novembre 1964, dans *Le XXème siècle dans l'art algérien*, catalogue de l'exposition, 04.04-15.06.2003, Marseille, Château Borely, 18.07-28.08.2003, Paris, Orangerie du Sénat, Paris, AICA Press Editions, 2003, p.137.

simplement qu'elle existe et qu'il faut s'en rendre compte.[141] » Cette défense d'une esthétique du kitsch est aussi un acte d'affirmation de ses engagements politiques contre le colonialisme et les « classes bourgeoises […] qui dirigent le "goût raffiné" »[142]. Pour lui, comme pour les dirigeants socialistes, l'art doit être accessible à tous et s'adresser à tous. Si la classe modeste achète « ce breuvage acide que le colonialisme français a déversé en Afrique [143]», c'est que son goût s'adapte à ses moyens et il serait irrespectueux d'ignorer « la volonté d'un goût majeur qui s'impose ». Inspiré par les arts africains, Martinez choisit le support du relief peint afin d'intégrer la puissance magique des statuettes et des masques qui répond à la fonction rituelle de ses œuvres qui sont « comme des totems pour conjurer le mauvais sort »[144]. La présence d'un symbole protecteur n'est pas un cas isolé chez Martinez. Fasciné par les différentes croyances et rites populaires, il s'inspire des décors géométriques des arts populaires traditionnels pour inclure des signes et des motifs aux vertus prophylactiques. Considérant avec Gabriel Camps[145], qu'à son origine l'écriture était constituée de signes, inspirés par les arts berbères tels que la poterie ou les tatouages, ou d'idéogrammes parfois complexes, Martinez utilise les signes dans cette perspective pour créer son propre langage visuel. Comme sur les poteries, peintures murales ou tapis traditionnels, les signes de Martinez ne parlent qu'aux initiés.

Le signe se retrouve également dans les œuvres de Mesli, et dans une moindre mesure chez Ben Baghdad qui privilégie les matériaux de récupération. Son œuvre *Rien ne va plus*

---

[141] Denis Martinez, *Relief Réaliste*, *op.cit*, l.9-10.

[142] *Ibid.*, l.24-25.

[143] Martinez parle ici du goût pour les fleurs en plastiques importés de France, rependu dans les classes populaires dans les années 1960. « *Je sais que ce goût des fleurs en plastique est le reflet de la misère et de cette abondante importation provenant de France, comme par exemple ces affreux tapis fabriqués à Lyon et que l'on veut faire passer pour des produits Algériens, en y mettant beaucoup de couleurs vives dans des scènes faussement typiques.* », Denis Martinez, *Relief Réaliste*, *op.cit*, l.21.

[144] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit.*, p.40

[145] Gabriel Camps, *Massinissa ou les débuts de l'histoire : aux origines de la Berberie*, Alger, Imprimerie Officielle, 1961, p.33.

(Fig. 49) réalisée en 1967 est une sculpture réalisée à partir de vieux bidons métalliques et de fils de fer qui évoque une forme anthropomorphe primitive, rappelant les statues africaines. La sculpture est surmontée d'une arche métallique sur laquelle sont accrochés et pendus plusieurs morceaux de plaque de métal peints. Au-delà du signe du point omniprésent, l'écriture est ici inscrite sur les petites pièces de métal. On peut lire de gauche à droite un premier mot illisible, puis « RFE », « MON VANTRE», « HAY », « RIEN », « DU PAIN », « HO », « MISERE », « MANGE ». D'après le titre et les inscriptions, l'œuvre semble être engagée en faveur de meilleures conditions de vie de la population. Cet assemblage de pièces et de morceaux de métal est une création simple par ses matériaux mais complexe à déchiffrer par l'effet d'entrechoc du mot et le point. C'est une œuvre qui cherche à se rapprocher de la simplicité du quotidien et souhaite interpeller le public grâce à ses matériaux et son message. Cette œuvre rappelle celle de Martinez *Ya Hasra !* **(Fig.50, 51)**, dont le titre est une expression arabe signifiant « Eh oui ! » avec un sentiment nostalgique de la « belle époque » Ce totem de bois sur lequel l'artiste a accroché sa blouse de travail et une chaussure évoque également une silhouette humaine, d'autant que les ajouts de peinture permettent de distinguer les éléments d'un visage sur la chaussure. L'écriture et les points parcours toute la surface comme pour *Rien ne va plus*. On peut lire « CHOUYA RAÏB /CHOUYA LBEN /YA HASRA /EL KESRA /ON EN TROUVE/ N'AI PAS PEUR /YA HASRA ! /MAIS JUSQU'A QUAND ? » ce qui signifie : *Un peu de lait caillé, un peu de petit lait, Eh Oui ! de la galette, on en trouve, n'ai pas peur. Eh oui !* C'est une allusion à la pratique populaire de partage de la galette traditionnelle avec du lait caillé et son petit lait, un moment convivial partagé en famille ou entre amis. La culture populaire est source d'inspiration pour Ben Bagdad et Akmoun comme le montrent deux photographies d'archives **(Fig.52, 53)** où les artistes posent avec un de leur création. On voit que Ben Baghdad a associé un tambourin et des *karkabous*, instruments traditionnellement utilisés dans les fêtes et Akmoun réemploie le signe de la *khemsa* directement liée aux croyances populaires.

Les titres d'œuvres comme miroir des idées d'Aouchem

Les œuvres produites dans le cadre du groupe Aouchem ont été difficiles à mettre au jour. Les catalogues des expositions du groupe n'en fournissent aucune reproduction mais permettent d'étudier leurs titres grâce, notamment à la liste des œuvres présentées lors de la toute première exposition. Trois thématiques semblent se distinguer : la culture et croyances populaires, les représentations critiques de la société et les titres « neutres », n'apportant que peu d'indices quant à l'iconographie développée dans l'œuvre. Ils se distinguent des titres donnés aux œuvres réalisées en Algérie durant de la période coloniale par l'évocation de ces thématiques, l'abandon progressif des titres génériques ainsi que l'incursion, même discrète de la langue arabe dialectale.

Le manifeste annonce dès les premières lignes que « Sous diverses formes, le signe magique manifeste le maintien d'une culture populaire[146] ». Si le signe est ici considéré comme la mémoire de la culture populaire, cette idée se retrouve dans certains titres d'œuvres qui se développent autour de l'univers fantastique comme *Union du phénix et du dragon*, *Femme scorpion* de Mesli ou *Taureau magique* et *Trois poissons bibliques* de Adane. Dans ces exemples précis, la magie est associée à un bestiaire. Mais elle est aussi présente dans des titres, en lien avec les croyances mystiques comme les rites maraboutiques. Ben Baghdad intitule un relief peint *Cosmonaute Sidi Maâmar* en référence à un saint et Martinez réalise un relief peint titré *440 volts* à partir d'objets trouvés dans un mausolée de marabout. Les pratiques magiques sont nommées dans les titres de son relief peint *Aghonja* (poupées magiques) et de sa peinture intitulée *Rites contre le mauvais sort*. Mesli se joint à ce point de vue avec les œuvres *Passion magique* et *Talisman d'amour*, et Saïdani avec les deux peintures intitulées *Idole* dans le catalogue de la première exposition Aouchem en 1967.

Mais Aouchem, c'est aussi un esprit de contestation. On peut lire dans le manifeste que les artistes souhaitent s'emparer « avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste. Nous entendons montrer que,

[146] Manifeste Aouchem, 1967, l.5.

toujours magique, le signe est plus fort que les bombes.[147] ». Certains titres reflètent la société algérienne de l'époque comme *Enfants du peuple* ou *Parti unique* de Abdoun qui évoquent certains élans socialistes, mais c'est surtout le ton critique qui ressort dans des titres tels que *Rien ne va plus* de Ben Baghdad, reprit par Dahmani la même année pour son relief peint *Rien ne va*. Martinez intitule plusieurs œuvres avec des titres qui interpellent directement ses détracteurs : *Pourquoi ?, J'ai quelques dents contre vous, À l'année prochaine si nous sommes toujours vivants, Ya Hasra !, Je m'en vais comme ça, comme un…* Tous ces titres ont la particularités d'être de vraies phrases, diffusant alors le message de l'artiste de manière claire et directe. Ils témoignent d'un soucis particulier de l'artiste pour l'intitulation à travers un travail littéraire mais aussi de son impact causé par le ton franc des formules choisies.

Cela diverge des artistes qui ne pratiquent pas l'intitulation de manière systématique. La liste des œuvres présentées lors de la première exposition Aouchem ne fait mention d'aucune œuvre sans titre mais nos investigations nous ont permis d'en découvrir cinq, essentiellement produite en 1967 et 1968. Les techniques et supports de ces œuvres varient, allant de l'huile sur toile (Abdoun, Ben Baghdad, Saïdani) et sur natte (Mesli) au relief peint (Ben Baghdad). En revanche, elles se rejoignent par un recours à l'abstraction. Même si cela reste assez sommaire, on peut se demander si il y a un lien entre l'abstraction de l'œuvre et du titre. Les artistes n'auraient-ils pas su nommer ce qui ne peut être identifié visuellement ? De même, en plus du fait que nous n'en ayons pas retrouvé les reproductions, des titres comme *Nature Morte* de Baya ou *Rythme* de Saïdani restent particulièrement peu discursifs, même si l'on peut avoir un indice sur l'iconographie de l'œuvre. Au sujet de l'abstraction, le manifeste Aouchem affirme : « Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine, qui a oublié les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman, il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques, capables d'exprimer le monde où nous vivons, c'est-à-dire à partir des grands thèmes formels du passé algérien, de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là, par les civilisations, écrasées hier et aujourd'hui renaissantes, du Tiers-Monde.[148] » Les œuvres sont alors élaborées

[147] *Ibid.*, l.22-24.

[148] Manifeste Aouchem, 1967, l.

dans l'idée de retourner aux origines culturelles de l'Algérie, ce qui se manifeste par l'inspiration des arts rupestres millénaires et le recours aux signes.

3. L'écriture et le signe comme lien à la préhistoire

Certaines caractéristiques stylistiques des représentations préhistoriques sont reprises par les artistes d'Aouchem et en particulier par Mesli qui, en 1968, réalise *Femmes scorpion* : il s'agit de trois silhouettes féminines stylisées grâce à un entrelacement de lignes et de plages colorées dans des tons ocres bruns-rouges. La simplicité du dessin et le choix des couleurs fait clairement référence aux représentations pariétales préhistoriques.

Les peintures rupestres préhistoriques comme référence

D'autres œuvres de Mesli comportent des signes ou symboles tirés du répertoire berbère ancestral comme *Couple et belle-mère* **(Fig.54)**, réalisée en 1969, dont le sujet n'est plus représenté au moyen de lignes anthropomorphes mais par des signes, dotées d'une réelle signification bien qu'elle ne soit pas évidente à interpréter **(Fig.55)**. Jean-Dominique Lajoux rappelle que certaines parois de grottes sont ornées de signes et symboles dont l'interprétation reste difficile à confirmer[149]. De son côté, le Père Devulder a tenté de comprendre les symboles des peintures murales de la tribu des Ouadhias, tandis que Jean-Bernard Moreau a étudié les poteries algériennes. Pour sa part, Nomen Gmach a consacré sa thèse au tatouage berbère et plus récemment Bruno Barbatti a travaillé sur

[149] Jean-Dominique Lajoux a effectué plusieurs missions photographiques dans la région du Tassili-n-ajjer en 1960 et 1961. Son ouvrage *Murs d'images : art rupestre du Tassili-n-ajjer*, confronte ses photographies des années 1960 avec celles qu'il a prise aux mêmes endroits en 2009. Les photographies montrent qu'un certain nombre d'abris sous roche sont ornés de signes et symboles encore difficilement interprétables avec certitude. Lajoux montre que des inscriptions en langue tifinagh sont également fréquemment présentes sur les parois, aux côtés des représentations figurées et des signes. J.D. Lajoux, *Murs d'images : art rupestre du Tassili-n-ajjer, op.cit*

les tapis berbères marocains[150]. Bref, au-delà du support, de la zone géographique, ou de l'époque à laquelle a été réalisée l'étude, il semble que certains signes et symboles soient communs aux différents types d'objets étudiés. Si l'on applique les résultats de l'étude du Père Devulder, on peut considérer que le signe représenté au centre de l'œuvre *Couple et belle-mère* de Mesli soit la lampe à deux bras, symbolisant « l'homme » **(Fig. 56)**. À gauche, la ligne sinueuse peut représenter le serpent **(Fig.57)**, symbole de l'agilité de la femme ou, au contraire, de sorcellerie, éventuellement associée à l'image de la belle-mère qui souhaiterait que son enfant tire avantage de la situation. Enfin, à droite, le cercle entouré de plusieurs points serait le signe de la lune entourée des étoiles qui symbolise la femme entourée de ses enfants **(Fig. 58)**. La femme est à la fois la créatrice de ces signes puisqu'elle fabrique et orne les objets sur lesquels ils sont appliqués mais aussi le sujet, puisque, souvent, les signes semblent tourner autour du bonheur et la bonne fortune du foyer dont la femme est le centre. La représentation cosmique de la femme et de ses enfants se retrouve dans une œuvre de Martinez. Trois ans avant la naissance officielle d'Aouchem, il réalise une œuvre peinte intitulée *Belle comme la lune avec ses enfants* **(Fig.59)** qui représente une croix à huit branches entourées par un demi-cercle accolé d'une multitude de points. Cette corrélation entre le signe et sa potentielle signification laisse penser que Mesli et Martinez avaient eu connaissance des travaux de Devulder, parus en 1958, au moment de leur activité au sein d'Aouchem. D'après Devulder et Moreau, la signification de ces signes se transmet par la tradition orale des « anciens ». D'ailleurs le thème des ancêtres revient régulièrement dans les titres de Mesli : *Ancêtres bleus* (1963), *Ancêtres cavaliers* (1967), *Défilé des ancêtres* (1969), *Ancêtre* (1973) ; et dans ceux de Martinez : *L'Hhomme et l'ancêtre* (1964) ou plus tard *Les Trois férocités de l'ancêtre* (1972) qui rappelle le titre de la pièce de théâtre *Les Ancêtres redoublent de férocité* écrite par Kateb Yacine en 1967. Ces intitulés se démarquent nettement de ceux des

[150] M. Devulder (le R.P.), *Peintures murales et pratiques magiques de la tribu des Ouadhias*, Maison-Carrée (Alger), I.M.A, 1958 ; Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Alger, SNED, 1976 ; Nomen Gmach, *Tatouages berbères, corps voilés, corps dévoilés*, thèse de doctorat en Art et archéologie, sous la direction de Pierre Baqué, soutenue le 2002 à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Lille, A.N.R.T. Université de Lille III, 2002 ; Bruno Barbatti, *Tapis berbères du Maroc : la symbolique, les origines et signification*, Courbevoie, ARC éditions, 2006.

artistes de la décennie précédente, davantage tournés vers le paysage et les représentations orientalisantes.

Dans les années 1960 qui suivent l'Indépendance de l'Algérie, Mesli utilise souvent le support de la toile et les techniques classiques de la peinture à l'huile ou de l'acrylique. Dans *Femme scorpion* **(Fig. 60)**, *Kaïs et Laïla* **(Fig. 61)** ou *Le Défilé des ancêtres*, l'esthétique est largement inspirée des peintures rupestres préhistoriques. Mais en 1967, Mesli utilise le support de la natte tressée pour une œuvre sans titre **(Fig. 62)** de grande dimension (240 x 100 cm). Le choix de la natte n'est pas dicté par la tradition occidentale, marque une volonté de s'éloigner de l'art produit lors de la colonisation et de réactivation de la tradition culturelle algérienne et plus largement africaine[151]. Françoise Liassine fait remarquer, dans le catalogue de l'exposition *Mesli L'Africain*[152], que ce choix souligne l'indépendance des esprits et de la culture algérienne dès les années 1950. Ce point de vu peut être discutable dans la mesure où le retour aux références locales peut sembler particulier puisqu'au même moment tout porte vers un internationalisme assumé en dénonçant les effets du colonialisme et de nationalisme.

La postérité du groupe par le signe

Mais quelle a été la postérité du groupe Aouchem ? Le Manifeste Aouchem est un texte important dans l'histoire de l'art en Algérie malgré l'éclatement du groupe dès 1971 : leurs idées ont perduré à la fois dans la pratique artistique personnelle des membres du groupe et dans la pratique des générations suivantes d'artistes. Dans le catalogue de la rétrospective *Denis Martinez* au musée des Beaux-Arts d'Alger en 1985, Ferhani, lui demande s'il perçoit l'esprit Aouchem chez certains artistes[153]. Celui-ci cite alors les

---

[151] L'africanité de Mesli est mise en avant dans le catalogue de l'exposition *Mesli l'Africain*, publié à l'occasion de l'exposition éponyme au Musée national d'art moderne et contemporain d'Alger en 2009. Alger, Barzakh, 2009.

[152] Françoise Liassine, *« Mesli l'Africain ? »*, dans *Mesli L'Africain*, catalogue de l'exposition, Alger, Musée national d'art moderne et contemporain, Alger, Barzakh, 2009, p.10.

[153]« Dialogue avec Ameziane Ferhani », *Denis Martinez*, catalogue de l'exposition rétrospective, Alger, Musée des Beaux-Arts, Reghaïa, Éditions ENAG, 1985, p.18.

artistes Abderrahmane Ould-Mohand et Arezki Larbi. Moins marqués par la guerre d'indépendance et par les préoccupations nationalistes qui en découlent, ces artistes produisent un art détaché de connotations morbides et révolutionnaires. Si le mouvement Aouchem ne les a pas forcément influencés directement dans leur mode d'expression, il a tout de même permis à cette génération d'artistes de pouvoir créer d'une manière différente et surtout personnelle. Le travail de Karim Sergoua[154], ancien élève de Martinez, s'inscrit dans l'héritage de sa démarche artistique. Sergoua adopte l'esprit Aouchem par la référence aux arts populaires (le point, les signes, et la figure du lézard protecteur) tout en ayant une personnalité artistique propre et originale. La culture populaire se retrouve également dans les thèmes abordés par l'artiste avec le monde de la rue : *Doukhan* et *Tabla doukhan* **(Fig.63)** représentent deux tables de vente illégale de tabac que l'on trouve souvent dans les rues en Algérie. Pour Martinez, Sergoua incarne l'esprit de l'École des Beaux-Arts d'Alger[155]. Abderrahmane Ould-Mohand et Arezki Larbi **(Fig.64, 65)** utilisent des matériaux tels que du goudron ou du papier de récupération dans leurs œuvres, ce qui rappelle les compositions faites d'objets de récupération de Martinez ou Ben Baghdad durant la période Aouchem. Lorsque Larbi reprend un signe inspiré des peintures murales kabyles, même si sa volonté n'est pas clairement de s'inscrire dans la lignée du groupe Aouchem, on comprend aisément que le groupe a impacté la pratique artistique en Algérie.

Comme nous l'avons vu, la question de la filiation est importante dans la démarche des membres d'Aouchem qui préfèrent aux références artistiques occidentales des XIXème-XXème siècles, celles d'une culture ancestrale et surtout locale, que ce soit à l'échelle algérienne, maghrébine ou africaine[156]. Datant parfois de milliers d'années comme sur les parois des abris sous roche du Tassili, les signes présents dans les arts populaires berbères constituent un langage à part entière qui mériterait une étude sémiotique

---

[154] *Le XXème siècle dans l'art algérien, op.cit,* p. 206.

[155] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op.cit,* p .75.

[156] « […] *rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là, par les civilisations, écrasées hier et aujourd'hui renaissantes, du Tiers-Monde*. », Manifeste Aouchem, l.13-18.

spécifique. Constatons, pour notre part, la présente voire omniprésente de l'écriture à la fois dans les abris sous roches[157] et dans la démarche des artistes du groupe Aouchem.

Tout comme l'indépendance du pays l'a été sur le plan politique et social, la rupture radicale que créé Aouchem marque un tournant dans la pratique artistique en Algérie. Les préoccupations identitaires, l'intérêt pour le goût du peuple qui se manifeste par une inspiration des arts populaires et des décors de fleurs de plastiques ou tapis bariolés, la forte présence du signe et l'utilisation de support moins conventionnels que la toile, font des œuvres Aouchem les témoignages d'une certaine liberté de création. Si l'indépendance a libéré le pays, il a aussi libéré les esprits qui se permettent de changer la manière d'envisager la pratique artistique. Dans l'hypothèse où l'on partage l'idée des avant-gardes comme « *les mouvements, les artistes ou les œuvres dont on estime qu'ils ont constitué une "avancée" majeure par rapport aux manières de peindre, d'écrire […] qui dominaient à leur époque*[158] », alors malgré son ancrage du côté de la tradition, Aouchem peut être considéré comme le premier groupe d'avant-garde de l'histoire de l'art contemporain algérien. Néanmoins, cela impliquerait que l'on définisse une avant-garde sur le plan strictement pictural alors que la dimension politique, le recours au collectif ainsi que l'absence de hiérarchie des médiums pourrait légitimement entrer en ligne de compte.

---

[157] Jean-Dominique Lajoux, *Murs d'images : art rupestre du Tassili-n-ajjer, op.cit*, p. 98.

[158] Béatrice Joyeux-Prunel, « La notion d'avant-garde et son histoire », *in* Christophe Charle, Laurent Jeanpierre, *La vie intellectuelle en France*, volume 2, *De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p.307 ; et, *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2015 et vol. 2 (*1918-1945)*, 2017.

CHAPITRE 3 :

L’écriture dans les œuvres visuelles, un vecteur d’arabisation ou de diversité linguistique

> « les langues sont en concurrence entre elles, comme le sont l'arabe institutionnel avec le français et l'arabe algérien avec les langues berbères. Les premières dans la sphère officielle et la seconde dans la sphère non officielle. [159] »

Pendant la période qui s'étend de 1962 à 1988, la question du choix de la langue semble constituer un véritable enjeu à la fois visuel et identitaire pour un certain nombre d'artistes algériens. Tandis qu'une partie d'entre-eux prônent le multilinguisme comme rempart à l'arabisation, d'autres (re)découvrent le tifinagh, ou choisissent le français pour titrer leurs œuvres. Ce sont ces trois grandes tendances du rapport que les artistes entretiennent à la langue que l'on se propose d'examiner pour mieux évaluer l'importance de l'écriture dans les arts visuels algériens de cette période qui débute avec l'Indépendance. En Algérie, comme dans tous les pays, les langues pratiquées résultent des diverses cultures qui se sont succédées ou qui coexistent : Phéniciens, Romains, Arabes, Turcs, Espagnoles, Anglais, Français ont convoités cette terre et sont parvenus à s'y installer plus ou moins longtemps jusqu'à transmettre un patrimoine linguistique[160] exploré par les artistes : le tamazight, langue présente sur les terres d'Algérie depuis des temps immémoriaux, l'arabe, langue arrivée avec l'extension de l'Islam et le Français, langue acquise depuis 1830, début de la colonisation française qui prend fin en 1962. Mais le choix d'une langue ou de plusieurs langues ne se fait pas sans heurt, comme le rappelle Kateb Yacine dans son roman autobiographique, *Le Polygone étoilé*, qui met au jour le déchirement provoqué par la rupture avec sa langue maternelle.

---

[159] Ibtissem Chachou « La situation de plurilinguisme en Algérie », *La situation sociolinguistique de l'Algérie. Pratiques plurilingues et variétés à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.18.

[160] Sur ce thème, voir le chapitre « Éléments de sociolinguistique algérienne », Ibtissem Chachou, *La situation sociolinguistique de l'Algérie. Pratiques plurilingues et variétés à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.15.

1. Le multilinguisme face à la politique d'arabisation

À partir de 1962, l'Algérie indépendante souhaite retrouver son identité et se détacher de la culture coloniale, notamment par l'arabisation de la population. A ce moment précis de l'histoire du pays, les artistes pratiquent à la fois l'arabe dialectal, le français (surtout dans la sphère intellectuelle et les grandes villes du nord du pays), mais aussi le tamazight, l'espagnol voire le judéo-espagnol appelé « Tétuani » (importé par les juifs espagnols de Tétouan)[161] dans la région oranaise. La diversité de ses pratiques linguistiques se confronte alors à la volonté de la majorité des dirigeants algériens qui souhaite réarabiser[162] le pays.

L'arabe comme langue nationale

Si dès 1962 la langue arabe est officialisée comme langue nationale[163], la Constitution de 1963 tolère, dans certains cas particuliers qui ne sont pas mentionnés avec précision, l'usage du français.[164] Mais c'est sous la présidence de Houari Boumediène, qui prend

---

[161] Sephiha Haïm Vidal, *Le judéo-espagnol*, Paris, Entente, Collection « Langues en péril », 1986.

[162] « La culture algérienne sera nationale, révolutionnaire et scientifique. Son rôle de culture nationale consistera, en premier lieu, à rendre à la langue arabe, expression même des valeurs culturelles de notre pays, sa dignité et son efficacité elle tant que langue de civilisation. Pour cela, elle s'appliquera à reconstituer à revaloriser et à faire connaître le patrimoine national et son double humanisme classique et moderne afin de les réintroduire dans la vie intellectuelle et l'éducation de la sensibilité populaire. Elle combattra ainsi le cosmopolitisme culturel et l'imprégnation occidentale qui ont contribué à inculquer à beaucoup d'algériens le mépris de leurs valeurs nationales », projet de programme pour la réalisation de la Révolution démocratique populaire, adoptée à l'unanimité par le Conseil National de la Révolution Algérienne (CNRA) à Tripoli en Juin 1962, p.19, texte intégral mis en ligne sur le site de la Présidence de la République Algérienne , URL : http://www.el-mouradia.dz/francais/symbole/textes/tripoli.htm

[163] Constitution de la République Algérienne Démocratique et Populaire, Chap. I, art. 3. Texte intégral mis en ligne sur le site du Secrétariat Général du Gouvernement Algérien, URL : https://www.joradp.dz/hfr/consti.htm

[164] Constitution algérienne du 10 sept. 1963, art.76 : « La réalisation effective de l'arabisation doit avoir lieu dans les meilleurs délais sur le territoire de la République. Toutefois, par dérogation aux dispositions de la présente loi, la langue française pourra être utilisée provisoirement avec la langue arabe. », mis en ligne sur la Digitèque de l'Université de Perpignan, URL : http://mjp.univ-perp.fr/constit/dz1963.htm

le pouvoir suite au coup d'État du 19 juin 1965, que la politique d'arabisation prend de l'ampleur. L'éducation scolaire est au cœur de la politique du nouveau gouvernement. Ainsi, les coopérants techniques français sont progressivement remplacés par des coopérants égyptiens ou venus du Moyen-Orient, et la langue française est supprimée des écoles à la faveur de l'arabe littéraire, langue de l'Islam, le plus souvent inconnue de la plupart des artistes qui parlent l'arabe dialectal. Il s'agit pour le gouvernement de Boumediène de tourner définitivement la page coloniale et l'arabisation prend des allures de doctrine. Benjamin Stora parle de parti pris « idéologique » et de « *combat contre la perpétuation de la langue française.*[165] » Il décrit un besoin, à la fois de « *reconquérir un patrimoine ancestral perdu, et de rompre radicalement avec la tradition héritée de la présence française. La conception "du passé faisons table rase" s'impose.* »[166] L'Algérie connait alors un conflit culturel entre d'une part, les arabisants et, d'autre part, les partisans des cultures populaires arabes, berbères et algérienne. La langue française est maintenue peut-être en raison de ses liens privilégiés avec l'Europe, et, de manière plus indirecte avec le marché de l'art alors inexistant en Algérie, tandis que l'arabe est une langue qui permet une "ouverture" sur le Moyen-Orient et le tamazight vers un territoire qui va « de la Libye à la côte Atlantique, de la Méditerranée au sud du Sahara » [167].

Dans ce contexte de clivage linguistique, où l'arabe se voit revenir comme langue nationale[168], le plurilinguisme est fréquent chez les écrivains. Kateb Yacine affirme :

---

[165] Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance. 1962-1988*, Paris, La Découverte, Repères, 2001, p.67. Voir aussi L'Algérie coloniale (1830-1954), La Guerre d'Algérie (1954-1962) et La « décennie noire » (1988-2000).

[166] Benjamin Stora, *op.cit*

[167] *Le libyco-berbère ou le tifinagh : de l'authenticité à l'usage pratique*, actes du colloque international, 21-22 mars 2007 au Centre de Presse d'El-Moudjahid, Alger, Editions HCA, 2007.

[168] La langue tamazight ne sera officialisée qu'en 2002, à la suite de la révolte populaire de la même année, notamment dans la région de Grande Kabylie. « Tamazight est également langue nationale. L'Etat œuvre à sa promotion et à son développement dans toutes ses variétés linguistiques en usage sur le territoire national. » Constitution de la République Algérienne Démocratique et Populaire, Chapitre1, Art. 3 bis [Révision constitutionnelle du 10 avril 2002 adoptée suivant la procédure prévue à l'article 176 de la Constitution].

« J'ai toujours été entre plusieurs langues. C'était un peu mon drame et aussi ma force à certains moments […] l'école était française [...] on rentrait à la maison […] nous parlions en arabe populaire mais mon père et ma mère pratiquaient aussi l'arabe littéraire[169]. »

Yacine écrit des romans en français (*Nedjma* publié en 1956, etc.) pour « mieux parler français que les français » puis des pièces de théâtre en arabe dialectal, qu'il fera traduire en tamazight avec le projet de toucher toute la population algérienne. Après l'indépendance, il va même jusqu'à déclarer que la langue française est « un butin de guerre[170] ».

Dans le domaine des arts visuels, le cas de Khadda est particulièrement éclairant pour interroger cette coexistence linguistique. En grande partie autodidacte (il a fréquenté, par intermittence, l'Académie de la Grande Chaumière lors de son séjour parisien) Khadda n'a pas suivi le même cursus d'apprentissage que Martinez ou Mesli à l'École des Beaux-Arts d'Alger. Le rapport à la langue de Khadda est double : il s'inspire ouvertement de la lettre arabe mais écrit ses titres et ses textes théoriques en français. Si l'on observe les compositions de ses débuts, on s'aperçoit qu'elles deviennent rapidement abstraites, composées de lignes tortueuses comme, en 1956, *Couple et olivier*[171]. Ces lignes se mêlent aux arabesques de l'écriture et plus particulièrement arabe comme dans l'aquarelle *Écrits sur la buée* **(Fig. 66)** dont le titre fait directement référence à la fragilité des inscriptions. Dans *L'Appel et l'écho* **(Fig. 67)** les caractères imaginaires inspirés de l'écriture arabe et tifinagh rappellent le plurilinguisme de l'artiste. C'est dans les années 1980 que l'inspiration de l'écriture arabe se distingue le mieux dans les œuvres de Khadda. *La Lettre et le chant* **(Fig. 68)** fait référence à l'écriture dans sons titre mais visuellement, les lignes jaunes peuvent faire référence à certaines enluminures arabes. On pourrait presque reconnaitre une inscription grâce à l'agencement des lignes et points.

---

[169] *Kateb Yacine, poète aux trois langues*, réal. Stephane Gatti, production et droits « La parole errante », 2001, vidéo Youtube, En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=_ECSzI3PiCk

[170] Benamar Mediène, *Kateb Yacine le cœur entre les dents*, Paris, Robert Laffont, 2006, p.144.

[171] Mohammed Khadda, *Couple et olivier*, 1956, gravure sur linoléum, 24 x 16 cm, exemplaire unique, Coll. Musée des Beaux-arts d'Alger.

Martinez et la diversité linguistique

Langues et alphabets s'entremêlent dans les œuvres de Martinez. Dès 1964, il réalise une toile *Tzaghrit* (qui signifie faire des youyous) dont le titre en langue arabe est référencé en alphabet latin dans le catalogue de la première exposition personnelle de l'artiste à la Galerie 54 en 1964[172]. L'usage d'un titre en arabe écrit en latin se retrouve pour le relief peint intitulé *Makhlassetchi* (« elle n'est pas finie »). Ce mélange de langue et d'alphabet peut se remarquer dans plusieurs de ses œuvres des années 1960 telles que *Ya Hasra !* **(Fig. 69)**, *À l'année prochaine si nous sommes toujours vivants* ou encore *Pourquoi ?* **(Fig. 70)**. Dans ce dernier relief peint, le titre est en français, et le texte inscrit dans l'œuvre est en langue arabe et alphabet latin. Ainsi on peut lire : *Alech / Win ? / Kifech ? / Wech ? / Bech ? / Weqta?*, que l'on peut traduire par Pourquoi / Où ? / Comment ? / Quoi? / Avec quoi ? / Quand ? On peut alors s'interroger sur les raisons de ce changement d'alphabet et cette adaptation latine. Une approche biographique permet d'apporter quelques éléments de réponse. Depuis l'enfance, Martinez est confronté au multilinguisme. Originaire d'Andalousie[173], la famille de Martinez travaille dans une ferme à Mars-el-Hadjadj près d'Oran où se côtoient algériens, marocains, berbères chleuhs, espagnoles et français de toutes confessions. Différentes communautés vivent ensemble dans une entente probablement chaleureuse et tolérante des croyances et cultures de chacun. Nourredine Saadi fait remarquer que Martinez « parle l'arabe comme une langue maternelle, mais qu'il parle le français comme un arabe ». Ce à quoi l'artiste répond que pendant longtemps, il ne savait pas qu'il existait plusieurs langues, et qu'il passait d'une langue à l'autre très naturellement. Se mêlaient alors le français, l'arabe, l'espagnol et parfois le berbère chleuh. « Mon grand-père et nous, avons grandi avec toutes ses langues dans la bouche.[174] » Martinez aime le

[172] *Denis Martinez*, catalogue de l'exposition, 15-28.05.1964, Alger, Galerie 54, 1964.

[173] La famille de sa mère se serait installée en Algérie avant la conquête française de 1830. Il situe cette immigration en Algérie de l'époque de Charles Quint ou de l'émigration espagnole fuyant les conquêtes napoléoniennes. Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op.cit*, p.19.

[174] *Ibid.*

métissage dans tous les sens du terme[175]. Étant lui-même bilingue (arabe-français) et presque trilingue puisqu'il comprend l'espagnol, on comprend aisément ce qui le pousse à intégrer des mots de plusieurs langues et alphabets dans ses créations plastiques.
L'étude des documents du fond d'archives de l'artiste révèle que dès 1960, Martinez écrit parallèlement à sa pratique plastique. Certains documents font référence à ses créations comme pour la sculpture du *Taureau* ou *Napalm* précédemment cités. L'écriture est présente en langue arabe dans l'œuvre mais le poème est en français. Dans les années 1960, Martinez souhaite refléter la diversité de la culture populaire. C'est probablement la raison pour laquelle il associe (presque inconsciemment) arabe dialectal et français, écriture arabe et latine. Les œuvres qu'il réalise à cette période sont riches en écritures, tant en français, qu'en arabe.

Plus tard, dans les années 1970, il se rend en Andalousie sur la trace de ses ancêtres. Les œuvres se voient alors structurées par la calligraphie arabe, très présente dans les monuments andalous. En découle les séries d'œuvres *Douloureuse Identification* **(Fig. 71)** et *S.N.P* (Sans Nom Patronymique), dont le personnage central construit par la calligraphie arabe est au cœur d'une recherche identitaire profonde. À la fin des années 1980, Martinez est initié à la géomancie (dessins divinatoires dans le sable) par les Touaregs du désert. Confronté à l'alphabet tifinagh, il le fait apparaitre dans ses œuvres simultanément en français, arabe et latin. Martinez procède à un rituel géomantique à différents moments de l'élaboration de l'œuvre : avant de la commencer et au moment d'introduire le personnage à la composition. La figure géomantique produite, accompagnées de son nom et de son interprétation, apparait systématiquement sur les toiles comme *La Montée de la sève* **(Fig. 72)**. Le nom de la figure est inscrit en latin, arabe et français, tout comme son interprétation, de bon ou mauvais augure. Le tifinagh est souvent présent pour nommer le lézard - animal totem de l'artiste.

[175] « J'aime tout ce qui est abâtardissement culturel car cela me ressemble, tout ce métissage. Je viens de là. Je suis cela, aussi bien dans ma mémoire visuelle que dans mon parler, mon langage, ce mélange d'arabe, d'espagnol de français, l'odeur de la galette mêlée à celle de la paëlla, des œufs de Pâques et les rites païens islamisés comme l'œuf cuit dans le pain, lors de l'Aïd, la mouna oranaise que l'on dit espagnole alors qu'elle est juive dans son origine. » Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit*. p.18.

À travers l'ensemble de ses œuvres, il apparait une constante dans le rapport que Martinez entretient à l'écriture : en marge des œuvres, sur de nombreux feuillets libres[176], il laisse aller ses élans poétiques et littéraires.

2. Le français comme langue d'intitulation

« La survivance de la littérature algérienne de langue française, dans sa globalité, s'est voulue comme l'une des voies d'accès à la modernité et à l'universel. [177]» Cette citation de Kaouah rappelle que malgré la politique d'arabisation massive de la population, la littérature algérienne francophone persiste. Dès lors comment interpréter l'usage quasi-systématique du français dans la pratique d'intitulation ? À l'exception de quelques noms propres de lieux, les titres des artistes du corpus présenté dans ce chapitre (Issiakhem, Khadda, Martinez, Mesli) sont majoritairement en français.

Subversion de l'orientalisme

Khadda joue sur le rapport titre-œuvre en utilisant souvent des intitulés qu'il serait facile d'attribuer à des tableaux orientalistes. Le classement des titres est constitué de plusieurs catégories thématiques : Les paysages (*Kabylie, Dahra, Repères pour une plaine, Remparts de Koufa, Sahel sous le vent, Village suspendu, Plaine dévastée, Marine* etc…) ; les scènes de genre (*Bivouac, Campement, Repère pour la caravane, Moissons, La Terre s'offre aux semailles, Au terme de la moisson, Fouilles, Vestiges, Rendez-vous des pêcheurs* etc…) ; les références à la nature (*Olivier dans le vent, Le Vieux frêne, Sous-bois, Fleur vénéneuse, Taillis, Cascade, Chardon, Algues, Sables, Aloès, L'Allée des citronniers* etc…) et les référence aux saisons et à la lumière (*Aurore d'automne, Crépuscule sur la ville, Printemps dans la vallée, Soleil d'août, Chaleur éclatante* etc…).

---

[176] L'utilisation de carnet ou cahier aura lieu à partir de 2000 avec ses « cahier de cogitations ».

[177] Abdelmadjid Kaouah, *Quand la nuit se brise : anthologie de poésie algérienne*, Paris, Points, 2012, p.14.

Peu de titres ont été répertorié sur le thème du nu (*Nu dans les ronces*) et des croyances locales (*Talisman rouge pour exorciser les fantômes*). La mention de terme géographique est également peu fréquente mais notons tout de même *Lettre d'Afrique, Maghreb bleu, Méditerranée* et *Conte d'Orient.* Les recherches sur l'abstraction du sujet et de l'écriture de Khadda participent à la déconstruction de l'orientalisme au regard des titres qu'il utilise.

Ancrage dans la tradition

Pendant la période étudiée (1962-1988), Mesli s'intéresse particulièrement à la figure de l'ancêtre (*Ancêtre bleu, Ancêtre cavalier, Défilé des ancêtres, Ancêtre, Ancêtre éponyme, Le Retour des ancêtres*) puis de la femme (*Femme scorpion, Femme, Trois femmes, Femme Tassili, Elles sont là, L'Envoutée, Femme composition, Hommage à Tin Hinan, Femme nuage doré*…).

Les personnages de l'ancêtre et de la femme deviennent figures anthropomorphes, simplifiées dans les œuvres de Mesli. Leur corps, dont la ligne tantôt anguleuse comme la statuaire africaine tantôt voluptueuse comme l'arabesque propre aux arts islamiques, sont toujours anonymes et semblent figés dans une image constituée de signes et motifs géométriques et colorés. Certaines œuvres rappellent l'art rupestre préhistorique avec des tons ocres et des traits simplifiés comme *Femme Tassili* (1983) ou *Hommage à Tin Hinan* (1986), nom d'une reine berbère de la région de l'Ahaggar. Son nom signifie « celle des campements ». La légende raconte que native du Maroc, elle arrive dans l'Ahaggar avec sa servante à une époque immémoriale, livre bataille aux Isebetten, peuple « d'idôlatres » vivants dans les Mont de l'Atakor, et réussi à les tenir en échec. Elle devient alors la reine de l'Ahaggar et entre dans la légende comme étant la reine guerrière. Son souvenir reste très fort en Algérie, surtout pour la communauté touarègue.[178]. Le respect de Mesli pour ce personnage[179] souligne son intérêt pour

[178] En 1925, une campagne de fouilles archéologiques franco-américaine dirigée par Maurice Reygasse et Byron Prorok, mettent au jour une construction aux dimensions monumentales à Abalessa. Plusieurs salles sont découvertes, dont une chambre funéraire contenant le squelette d'une femme parés de bijoux. Il n'est pas attesté avec certitude qu'il s'agit de la dépouille de la reine berbère mais cet édifice de pierres sèches fut à l'époque identifié comme le potentiel

l'histoire ancestrale de son pays. Pour sa part, Issiakhem traite également largement le thème de la femme et insiste sur la figure maternelle en particulier[180] avec *Fayrouz* (1983). Le champ lexical de la femme est aussi employé : *La Femme sauvage* (1967), *Mère et enfant* (1983), *Femme sur poème* (1985), *Femme et mur* (n.d.) etc.

Khadda se démarque par la multiplication des titres autour du champ lexical de l'olivier. Cet arbre millénaire au tronc tortueux inspire l'artiste au point de le représenter dans plus d'une douzaine d'œuvres, huiles sur toile, gravures et aquarelles[181] entre 1954 et 1986. La nature fait partie des thématiques communes à Khadda, Mesli et Martinez. Le champ lexical est alors vaste allant du végétal (Khadda, *L'Iode et le thym* ou *Chuchotement des fougères*, 1986 ; Mesli, *Sous-bois*, 1964), au minéral (Khadda, *À la brisure des roches* 1977, *Pierres suspendues* 1987) en passant par le thème de l'eau et de la mer (Khadda, *Mécanisme des vagues*, 1967, *Comme un bateau épousant la mer*, 1982 ; Martinez, *Les Deux sources*, 1972) ou encore du désert (Khadda, *Les Sables n'ont pas de mémoire*,1971 ou *Sahel sous le vent*, 1989).

---

mausolée de Tin Hinan, Mohand Akli Haddadou, *Les berbères célèbres*, Alger, Berthi Éditions, 2012, p.13-15.

[179] En 1990, Mesli consacre une exposition à Tin Hinan, intitulée *Mesli. Palimpsestes de Tin Hinan*, catalogue de l'exposition, dates non mentionnées, Alger, Centre Culturel Français, 1990. Les trente gouaches présentées ne portent cependant pas de titre mentionnant la reine berbère. La figure féminine est au cœur de toutes les œuvres, accompagnée des signe et motifs géométriques africanisants.

[180] Malika Dorbani-Bouabdellah consacre une large partie de son analyse aux thèmes de la femme et à la figure de la mère dans les œuvres de M'hamed Issiakhem : Djafaâr Inal, Malika Dorbani-Bouabdellah, *M'hamed Issiakhem A la mémoire de…,* Alger, MAMA, 2010, p. 65-82.

[181] *Couple et olivier* (linogravure, 1956), *Olivier dans le vent* (aquarelle, 1969), *Olivier nerfs* (huile sur toile, 1969), *Olivier blanc* (huile sur toile, 1970), *Olivier foudroyé* (huile sur toile, 1970), *Anatomie d'un olivier* (huile sur toile, 1974), *Olivier aube* (huile sur toile, 1976), *Olivier ronce* (huile sur toile, 1976), *Anatomie d'un olivier* (encre, 1978), *Sur l'olivier* (huile sur toile, 1980), *Olivier calciné* (technique inconnue, 1981), *Olivier écorché* (huile sur toile, 1986), *Psalmodie pour un olivier* (huile sur toile, 1986), *Olivier gisant* (huile sur toile, s.d.)

De l'écriture à la pratique poétique

Enfin le thème de l'écriture est présent dans les titres des trois artistes de notre corpus. A nouveau, Khadda se démarque par la diversité de titres évoquant l'écriture :
Alphabet libre (1964)

Écrits sur la buée (1962)

Collier de signes (1979)

La Lettre et le chant (1980)

Signe bleu (1981)

Lettre du rivage, (1984)

Écrire l'écume (1985)

Écrit au jour (1986)

Calligraphie des algues (1988)

Durant la période Aouchem, Martinez réalise la sculpture *Point d'exclamation* (1967), une œuvre qui reprend le nom d'un des signes symbole du groupe[182]. Mesli intitule une toile *Magie du signe* en 1985, presque vingt ans après Aouchem.

Mais d'autres titres, plus évocateurs, presque poétiques peuvent être remarqués chez Khadda et Martinez. Ainsi Khadda choisit des titres tels que :

Comme un bateau épousant la mer

Les Sables n'ont pas de mémoire

[182] Le point d'interrogation et le point d'exclamation sont les signes totem du groupe Aouchem. On les voit sur les couvertures des catalogues d'expositions ainsi que peints sur le front et les joues de Martinez, Ben Baghdad et Abdoun sur les photographies d'archives.

À la brisure des roches

La Terre s'offre aux semailles

L'Enclos des cigales

Oiseau minéral

Martinez lui intitule ses œuvres *Belle comme la lune avec ses enfants, Du haut de sa misère, Quand le ciel s'en va, Les Trois férocités de l'ancêtre, Le Regard de la patience* etc. L'écriture poétique n'est pas nouvelle chez Martinez. Jean Sénac l'encourage à écrire dès ses débuts et les archives de l'artistes[183] montrent qu'art et poésie ne sont jamais loin dans sa pratique artistique. En revanche, il ne semble pas que Khadda ait recours à ce type d'écrits dans sa pratique quotidienne c'est pourquoi il est particulièrement intéressant de l'observer dans sa manière d'intituler les œuvres. Seul Martinez se démarque avec des titres constitués de phrases :

Belle comme la lune avec ses enfants (1964)

À l'année prochaine si nous sommes toujours vivants (1966

J'ai quelques dents contre vous (1967)

Tu peux vas-y ! (1969),

Ne t'inquiète pas pour moi (1970)

Je viens d'une blessure (1982)

Non ce n'est pas un obstacle (1984)

Bonjour Monsieur Gaudi ! (1985)

Je prends, je donne, j'envoie, je reçois – série (1986)

[183] Coll. Denis Martinez, Marseille.

Dans tous ses titres, l'artiste s'adresse à quelqu'un et il utilise souvent la première personne du singulier. Les titres de ses recueils poétiques ou publications graphique sont également construits de cette manière (*Cinq dans tes yeux !*, 1977 ; *Non je ne veux pas dire* ,1977, *C'est peut-être comme ça*, 1988).

3. Redécouverte du tifinagh

Le tamazight est la langue du peuple berbère originellement présent sur le territoire de l'actuelle Algérie. Après l'indépendance, les algériens plurilingues développent ce que Ibtissem Chachou qualifie de « *polyglossie* ». Le tamazight, matérialisé par l'alphabet tifinagh **(Fig. 73)** serait alors la langue de la sphère intime. Cela explique en partie pourquoi le français est plus régulièrement utilisé dans les textes théoriques. Khadda écrit *Éléments pour une art nouveau*[184] en 1972, puis *Feuillets épars liés* qui rassemble bon nombre de ses articles et textes en 1983, Le *Manifeste Aouchem* est publié dans le catalogue[185] de la seconde exposition Aouchem en juin 1967), poétiques (Martinez publie collectivement *Cinq dans tes Yeux !*[186] en 1977 et *C'est peut-être comme ça*[187] en 1988).

Une langue du quotidien et de la tradition orale

Le tifinagh est une écriture millénaire aussi appelée lybico-berbère. On en retrouve des traces dans les abris sous roches du Tassili (pour l'aire géographique qui nous occupe), mais aussi dans toute l'Afrique du Nord et une partie du Sahara. Les inscriptions les plus anciennes ont pu être daté du VIe siècle avant J.C. et elle est attestée durant toute

---

[184] Mohammed Khadda, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972.

[185] *Aouchem 1 au cœur de Blida*, catalogue de l'exposition, Blida, juin 1967, p.3.

[186] ABDEDDAÏM Oussama, DEVIGNE Dominique, MARTINEZ Denis, MEDJAHED Mohamed, TARGUI Hamid (pseudonyme de Hamid Tibouchi), *Cinq dans tes yeux*, Alger, Auto-éditions, 1977.

[187] MARTINEZ Denis, *C'est peut-être comme ça*, Reghaïa, ENAG, 1988.

l'Antiquité, aux époques punique et romaine. Elle est précisément mentionnée par des auteurs du Ve et VIe siècle après J.C.[188]. Son origine n'est pas connue avec certitude. Certains chercheurs lui confèrent une origine punique. Basset se base sur le mot *tifinagh* qui serait le pluriel de « *tafniqt* » signifiant « le phénicien » en berbère. Pour cet auteur, le nom de cet alphabet lui donnerait son origine. Mais un grand nombre d'autres chercheurs optent pour une origine autochtone de cet alphabet. Pour Chaker, cette écriture serait l'évolution d'un système pictographique. Higounet[189] et Calvet[190] optent pour un emprunt des anciens berbères aux carthaginois. Le principe de l'écriture alphabétique et les caractères auraient subis une mutation de caractères sud-arabique et phénicien et de signes symboliques des arts populaires locaux[191]. Camps, est plus radical en affirmant que « Rien ne prouve, en effet, que l'alphabet libyque ait été importé. Les signes même qui le composent entrent dans un fond de motifs décoratifs propres à l'art berbère, qu'on retrouve dans les poteries et les tatouages. »[192]

En fonction de l'ethnie berbère qui la pratique, l'écriture libyco-berbère possède trois alphabets relativement similaires mais comportant quelques variantes entre celui de la partie occidentale de l'Algérie, de la partie orientale ou celui du Sahara. Le Centre de Recherche Berbère de l'INALCO indique qu'il existe « *une (seule) langue berbère, divisée en dialectes (ensembles régionaux à intercompréhension immédiate), eux-mêmes composés de parlers locaux (correspondant grosso-modo aux anciennes unités tribales).* [193]» Dans la région des montagnes du Djurdjura, revendiquant sa propre

---

[188] Site internet du Centre de Recherche Berbère (CRB) intégré à de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales de Paris. https://www.centrederechercheberbere.fr/ecriture-libyque-tifinagh.76.html

[189] Charles Higounet, *L'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

[190] Louis-Jean Calvet, *Histoire de l'écriture*, Paris, Pluriel, 2010, p.215.

[191] Charles Higounet, *L'écriture*, *op.cit*, p.5.

[192] Gabriel Camps, *Aux origines de la berbèrie, Massinissa ou les débuts de l'histoire*, op. cit. p.272 dans Samia Aït Ali Yahia, *Les stèles à inscriptions libyques de la Grande Kabylie*, Tizi-Ouzou, L'Odyssée, 2008.

[193] Site internet du Centre de Recherches Berbères. https://www.centrederechercheberbere.fr/langue-dialectes.html

culture et son dialecte, on parle majoritairement le tamazight (kabyle) et dans le Grand Sud les Touaregs parlent le *tamachek* également un dialecte berbère dont l'alphabet tifinagh, commun à toutes les tribus berbères. Quant à l'usage de ce système graphique, il semble qu'il était originellement destiné aux besoins de la vie quotidienne tels que l'orientation dans l'espace, échanges commerciaux ou tout informations indispensables à la survie[194]. Sa présence est attestée durant toute l'Antiquité puis le tifinagh disparait des usages, excepté dans les régions touaregs où il perdure jusqu'à aujourd'hui[195]. Depuis 2002, l'action du Haut-Commissariat à l'Amazighité favorise sa réapparition et on peut voir, par exemple, des plaques signalétiques routières indiquant les noms des villes en tifinagh dans la région de Kabylie. Les artistes n'ont pas attendu les émeutes de 2002 pour réemployer le tifinagh.

La première œuvre comportant des caractères tifinagh que l'on a recensée dans notre corpus d'artiste est *Femme Tassili* **(Fig. 74)** de Mesli datée de 1983. Cette gravure présente une silhouette féminine constituée de quelques traits courbes, un cercle pour la tête et un autre plus petit pour l'un des tétons. A gauche de la figure humaine, sont disposés trois cercles, barrés d'un trait vertical pour le premier, horizontal pour le second et entourant un losange dans le dernier. Ces trois cercles rappellent les signes des arts populaires, qui, loin d'être un système d'écriture proprement dit, sont porteurs de sens et témoignent d'une tradition graphique berbère. Cette culture est plus proche de la tradition orale qu'écrite au début du XXe siècle et les contes et la poésie sont transmises oralement et ce n'est que récemment qu'ils ont commencé à être publié en français puis en tamazight[196]. Dans *Femme Tassili*, Mesli utilise le tifinagh uniquement pour signer sa création. On retrouve cette pratique dans plusieurs œuvres peintes telles que Sans titre datée de 1983 ou *Femme composition*[197] de 1986. C'est à partir de cette

---

[194] Hamid Bilek, « Problématique du colloque », dans *Le libyco-berbère ou le tifinagh : de l'authenticité à l'usage pratique*, acte du colloque, Alger, Centre de presse d'El-Moudjahid, 21-22.03.2007, Alger, Haut-Commissariat à l'Amazighité, 2007, p.13.

[195] *Ibid.*

[196] En Algérie, le Haut-Commissariat à l'Amazighité, faisant partie de la Présidence de la République, joue un rôle important dans le développement des publications de toutes sortes en langue tamazight.

[197] *Idem.*

année-là, que les caractères tifinagh se développent dans les compositions. La série de monotypes présentée dans le catalogue de l'exposition[198] *Mesli. Gouaches et monotypes* (1986), propose un échantillon représentatif d'œuvres comportant de l'écriture tifinagh. Cela va de la simple signature de l'auteur à des pans entier d'écriture, couvrant une grande partie de la composition. *Stèle* **(Fig. 75)**, *Poème pour elle* **(Fig. 76)**, *Signes rouge* et porte un titre évoquant relativement le thème de l'écrit. Les œuvres *Bonheur, Femme feu soleil, L'Eau et la terre, Soleil noir* **(Fig. 77)** et *Fiançailles* se caractérisent par la présence d'inscriptions verticales en tifinagh. Écrire les caractères à la verticale est une spécificité de la langue tamachek.

La référence à l'art préhistorique est clairement présente et c'est probablement la raison pour laquelle Mesli intègre les caractères tifinagh. La question des origines de Mesli constitue potentiellement un indice expliquant les raisons de l'usage de cet alphabet dans ses œuvres. Natif de Tlemcen, l'enfance de Mesli est peut-être marquée par la communauté des Beni Snous[199], berbères qui vivent sur le plateau calcaire entre la frontière marocaine et la ville de Tlemcen. Son grand intérêt pour les fresques rupestres du Tassili et ses convictions pour un retour à des références culturelles originelles comme base de l'art contemporain algérien expliquent également qu'il ait fini par intégrer formellement l'alphabet tifinagh à ses œuvres.

Dans ce même état d'esprit (prolongeant les années Aouchem dans le cas des deux artistes), Martinez commence à faire apparaitre le tifinagh, dans la série des *7 murs revisités*. Le premier mur revisité est réalisé en janvier 1989[200]. Le *Mur revisité N°2* intègre le mot *tameqecht* (qui désigne un lézard de couleur[201]) dans le motif du lézard

---

[198] *Mesli. Gouaches et monotypes*, catalogue de l'exposition, Alger, Galerie M'hamed Issiakhem, 20 novembre au 15 décembre 1986, Alger, Galerie M'hamed Issiakhem, 1986.

[199] J. Despois, A. Raynal et S. Chaker, « Beni Snous », in *Encyclopédie berbère, 10 | Beni Isguen – Bouzeis* [En ligne], mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 08 juin 2018.

URL : http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1688

[200] Martinez réalise le second *mur revisité* qu'en mai de la même année pour finir la série en août. Ces sept grandes toiles de 200 x 300 cm sont donc réalisées relativement rapidement.

[201] *7 murs revisités Mkerbech be niya safia. Cherche lieux humains*, catalogue de l'exposition, Alger, Centre Culturel Français, dates précises non mentionnées, Alger, Laphonic, 1991, p.13.

surmontant la porte et le personnage **(Fig. 78, 79)**. Il n'est pas évident de transcrire ce mot transcrit par les caractères TMKCHT car l'alphabet tifinagh ne comporte pas de voyelle et peut varier légèrement en fonction de la région où celle-ci est utilisée mais Martinez nous en donne le sens en publiant ses travaux préparatoires dans le catalogue de l'exposition des 7 murs revisités au Centre Culturel Français d'Alger[202].

Il est à remarquer que ce tableau est le premier dans la carrière de Martinez à accueillir deux langues différentes dans le même espace de la toile. Jusqu'alors, il utilisait plusieurs langues et alphabet mais dans des œuvres dissociées. Ici, les lettres arabes وزغ , transcrites comme les sons [wa] [zin] et [gha], offrent à cette toile une seconde langue sans que cela ne forme un mot. À partir du *Mur revisité N°3*, le mot *emteghtegh* (nom d'un lézard du désert en langue tamachek) apparait souvent à côté de l'animal totem de Martinez. Le lézard représente « *la lumière d'extase contemplative, et il est synonyme d'élévation et d'illumination spirituelle* [203]» pour l'artiste. Ce motif représente la quête de la sagesse et de la spiritualité[204]. Il y voit aussi une relation entre le mur et le lézard, qui, dans les maisons, est un animal porte-bonheur[205]. Martinez utilise la langue berbère *tamachek*, le dialecte des Touaregs, depuis son initiation en 1992.

Expérience de géomancie dans le désert

C'est au contact de Brahim Ag Bahos, targui spécialiste du *Khat Er R'mal*[206], rencontré à l'occasion de son voyage dans le parc national du Tassili en 1992 qu'il est initié à cette langue et l'alphabet *tifinagh* du Sahara. Pratique ancestrale et étant toujours pratiquée par les différentes tribus berbères d'Algérie, la langue *tamazight* transcrite par

---

[202] *7 Murs revisités, Mkerbech be niya safia. Cherche lieux humains, op.cit*

[203] Mots utilisés par Denis Martinez dans le catalogue de l'exposition *7 Murs revisités, Mkerbech be niya safia. Cherche lieux humains, op.cit*

[204] Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, op.cit*, p.28.

[205] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op.cit*, p.71.

[206] Le *Khat Er R'mal* est une pratique géomantique basée sur les dessins de signes dans le sable.

l'alphabet *tifinagh* fait partie intégrante de la culture algérienne. C'est la raison pour laquelle l'artiste en est venu à l'intégrer à ses œuvres[207].Le *Marchem* **(Fig. 80)** est une invention de Martinez, basée sur l'expérience géomantique qu'il vit dans le désert auprès de la communauté touareg. Par un processus complexe, le dessin obtenu amène à une figure géomantique qui permet de répondre à la question du consultant. Celui-ci répartit un certain nombre de points en fonction de son âge sur le support, le plus souvent une feuille de papier, et choisit un animal totémique. Martinez trace alors des liens entre chaque point jusqu'à l'obtention du dessin de l'animal. Ce processus est long et aboutit à une figure géomantique qui révèle la réponse à la question posée[208]. Lors d'une soirée des Amis du Musée National des Beaux-arts, Martinez réalise *Marchem Ali Silem* puis il en effectue un certain nombre sur ses amis artistes[209]. Ces encres sur papier de 65 x 50 cm sont de vrais dessins divinatoires en présence du personnage récurrent dans les œuvres de Martinez. Une figure géomantique est présente dans chaque « *marchem* » et celle-ci répond à la question que Martinez a préalablement posée concernant son ami. Si l'on prend pour exemple *Marchem Dominique Devigne*, la figure géomantique dessinée est *Fortuna Major*, la grande fortune, symbole de stabilité, d'affirmation et de soutien[210]. Le sujet étant sa compagne, la révélation s'est alors trouvée exacte. Le nom du consultant est inscrit en arabe, la date de la divination ainsi que quelques caractères *tifinagh* apparaissent sur chaque marchem.

---

[207] On peut observer des caractères Tifinagh ainsi que des quadrillages et points propre aux dessins géomantiques dans le sable que pratiquent les Touaregs dans les six derniers murs. On peut alors supposer que le premier voyage à Djanet dans le désert dont fait mention Martinez dans l'ouvrage de Nourredine Saadi eut lieu entre janvier et mai 1989. Nous allons développer les voyages de l'artiste dans le Sahara dans le paragraphe suivant. À son retour de Djanet, il fut pris d'un élan d'inspiration qui lui permit de réaliser ses tableaux avec une ferveur qu'il décrit à Nourredine Saadi comme « un enchantement ».166 Il réalisa d'ailleurs les six autres murs entre mai et aout 1989 ce qui en témoigne clairement.

[208] Entretien téléphonique avec Denis Martinez, 2013. Au cours de cet entretien téléphonique, et après avoir expliqué le processus d'obtention du marchem, Martinez révèle qu'il a rapidement arrêté de procéder au rituel divinatoire du Marchem car il obtint des réponses se révélant trop exactes.

[209] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op.cit,* p.68.

[210] Alain Le Kern, *La Géomancie, un art divinatoire : premiers éléments de géomancie*, Éditions du rocher, Monaco, 1978.

Dans les années 1990, lorsqu'il réalise ses œuvres basées sur la géomancie, les quatre langues française, latine, arabe et tamachek se partagent l'espace de la toile à travers les trois alphabets, latin, arabe et tifinagh. *La Montée de la* sève **(Fig. 81)** présente ces quatre langues et alphabets. Le nom du lézard *Emteghtegh*[211] est en langue tamazight. Le nom des différentes figures géomantiques obtenues après le questionnement et la procédure divinatoire est inscrit simultanément en alphabet et langue arabe, puis en alphabet et langue latine et enfin en français. Seul le nom du lézard est en tifinagh. Selon Hamid Nacer-Khodja, « utiliser le tifinagh était pour l'artiste [Martinez] une sorte de retour aux sources pour imprégner davantage son algérianité, c'est-à-dire son enracinement dans un terroir, un patrimoine commun, une culture populaire car, au contraire du français et de l'arabe qui sont langues dominantes, le tamazigh était, jusqu'à la création du Haut-Commissariat à l'Amazighité (1995) ou sa constitutionnalisation, en langue nationale (2002) plus ou moins occulté par la pensée unique du Parti-État FLN, lequel a exercé le monopole politique en Algérie de 1962 à 1989.[212] » L'apparition du tifinagh dans les œuvres de Mesli et Martinez dans les années 1980 est donc, une nouvelle fois, un acte de résistance tout autant qu'identitaire. Les artistes se font porte-parole de la population berbérophone et algérienne en générale, dont la langue tamazight et l'alphabet tifinagh font partie de leur identité culturelle.

[211] Il nous est impossible de l'écrire en alphabet tifinagh normalisé informatiquement car la police tifinagh existante ne comporte pas les caractères utilisés dans la langue tamachek. Le son [gh] doit s'écrire avec trois points verticaux.

[212] Entretien avec Hamid Nacer-Khodja, ami de Denis Martinez, 5 février 2012.

CHAPITRE 4 :

Vers une abstraction de l’écriture dans l’art

> « Les lettres latines sont de nos jours de plus en plus amorphes, atones. […] Les lettres arabes, par contre, tendent à refuser d'être objets inertes, elles se veulent mouvement, vibrations, grouillements.[213]»

Si l'on partage la périodisation de l'écriture proposée par Higounet, on remarque que le système graphique mis en place par l'homme dans un but de communication est marqué par une lente évolution en trois phases[214] Lors de la première étape nommée « phase synthétique », l'homme commence à utiliser un langage pour transmettre un message par des symboles ou des dessins en reproduisant les éléments de son environnement proche. Les fresques du Tassili N'Ajjer dans le Sahara algérien font partie de cette phase. La seconde étape, la « phase analytique », consiste en l'interprétation de la symbolique des dessins ou signes produits : la décomposition de la phrase se manifeste à partir de l'analyse de chaque signe et chacun d'eux va désigner un mot. Enfin, l'écriture phonétique, syllabique ou alphabétique apparait et réussi à perdurer jusqu'à nos jours. Précurseur des caractères d'écriture actuels, le signe est très présent dans les arts populaires traditionnels au Maghreb et plus particulièrement en Algérie. Peints sur la terre cuite, gravés sur le bois, ciselés dans le métal ou tatoués sur la peau, les signes sont le langage des femmes berbères. Le vocabulaire de signes et de symboles issus des croyances païennes et des arts populaires algériens est vaste. Mais les quelques études réalisées au XXe siècles par Devulder, Moreau ou Lajoux constituent des tentatives d'interprétations précieuses qui restent lacunaires[215]. La présente étude se basera

---

[213]Mohammed Khadda, *Calligraphie et modernité*, *in* André Raymond et Hubert Michel, « Annuaire d'Afrique du Nord », Editions du CNRS, Paris, 1986, p.129. Khadda consacre une large place à sa conception de l'écriture dans son ouvrage théorique *Éléments pour un art nouveau*, Alger, ENAG, 1972.

[214] Higounet, *L'écriture*, *op.cit*, p.5.

[215] M. Devulder (le R.P.), *Peintures murales et pratiques magiques de la tribu des Ouadhias*, *op.cit* ; Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, *op.cit* ; Jean-Dominique Lajoux, *Murs d'images : art rupestre du Tassili-n-ajjer*, *op.cit*

cependant sur ces ouvrages ainsi que sur les indications des artistes (au travers d'ouvrages monographiques ou de documents d'archives) pour l'analyse des signes présents dans les œuvres.

1. « L'École du Noûn » : le signe pour motif

Le terme d'« École du Noûn » est utilisé pour la première fois par Sénac dans le catalogue de l'exposition de Mohammed Khadda à la Galerie L'œil écoute de Lyon en 1964[216]. Si le terme « Noûn » désigne une lettre arabe correspondant au son « na », l'« École du Noûn » est traditionnellement traduite comme « École du signe ». Cette école se situe, selon Sénac[217], dans la continuité du mouvement de la *Nahda*. Le terme « Nahda », que l'on peut traduire par éveil ou renaissance, désigne un mouvement intellectuel et culturel actif dans le monde arabe et musulman principalement au XIXe siècle[218], caractérisé par un retour à la tradition des textes anciens associés au mythe de

[216] Jean Sénac, préface du catalogue de l'exposition de Mohammed Khadda, Lyon, Galerie L'Œil écoute, *in* Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, Textes rassemblés par Hamid Nacer-Khodja, Paris, Paris-Méditerranée, Alger, EDIF 2000, 2002, p.180.

[217] Jean Sénac, texte de l'inauguration de la Galerie 54 à Alger, 1964, dans Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, *op.cit*, p.166.

[218] « Il [le terme Nahda] désigne par extension et plus précisément sous le vocable devenu courant de *'asr al--nahda* une période d'effervescence liée notamment au développement de centres d'édition dans la région. Cette période s'étend du début du XIXe siècle a la fin de la Première Guerre mondiale. Ses bornes chronologiques ne sont pas fixes et varient selon les auteurs, et selon qu'ils incluent le ≪moment national ≫ dans la Nahda. La *nahda* se définit tout au long du XIXe siècle autour de deux polarités : d'un côté, l'essor de la puissance européenne, sa présence de plus en plus forte et marquée, notamment dans le bassin méditerranéen : expédition d'Egypte, conquête de l'Algérie, intervention européenne en Crimée, au Liban, etc. et, en retour, le déclin de l'Empire ottoman ; de l'autre, la (re)découverte des textes anciens, la constitution d'un imaginaire de l'Age d'or du monde arabe autour des empires omeyyades, abbassides et de l'Andalousie perdue. Ainsi, la modernité que les Nahdaoui projettent se définit par une conciliation entre la science moderne et le retour à la tradition de l'*ijtihad* classique, auquel les développements politiques et la décadence culturelle avaient mis un frein. » Leyla Dakhli. *La Nahda* (Notice pour le dictionnaire de l'Humanisme arabe). 2012. <halshs-00747086>

l'Age d'or arabe. Dès lors, il s'agirait de « la nécessité d'une réforme de fond du monde islamique pour résister aux pressions colonisatrices occidentales [219]».

Concernant l'« École du Noûn », Sénac parle clairement de l'inspiration du signe millénaire qui a perduré jusqu'au XXe siècle : « Le Signe, remontant les siècles, des douars reculés, du chant des *meddahs* témoigne de la permanence au Maghreb de ce qu'on pourrait appeler l' « École du Noûn ». [220] » Sénac, toujours proche de la jeune création artistique algérienne, est inspiré par la production de cette « École du Noûn » dans sa pratique littéraire[221]. Il évoque à la fois le *Noûn* et l'« École du signe » dans un texte[222] de 1970, nommant alors Benanteur, Khadda, Aksouh, Akmoun comme faisant partie de cette tendance. Puis dans une version augmentée publiée en 1971, il ajoute les noms de Baya, Martinez, Issiakhem et Zerarti. Sur les huit artistes sus mentionnés, cinq font partie du groupe Aouchem, mais Benanteur **(Fig. 82)** et Khadda **(Fig. 83)** sont considérés comme les figures tutélaires de cette « école » qui n'est pas régie par un texte théorique indiquant une ligne directrice à suivre et ne constitue pas de regroupement formel d'artistes travaillant ensemble. Il s'agit plutôt d'une idée commune entre plusieurs plasticiens, singuliers et indépendants dans leur point de vue, mais qui articulent leur pratique artistique autour du signe, à la fois présent dans les arts populaires (comme pour Aouchem) et les arts islamiques dont fait partie la calligraphie arabe (comme Khadda par exemple). Les membres d'Aouchem envisagent le signe comme référence iconographique, historique et esthétique (en le faisant apparaitre

---

[219] Nicolas Delalande, Thomas Grillot, *Pouvoir et passions en terre d'Islam. Entretien avec Jocelyne Dakhlia*, publié dans www.laviedesidees.fr, le 28 février 2014.

[220] Jean Sénac, catalogue de l'exposition de Mohamed Khadda, Lyon, Galerie L'œil écoute, dans Jean Sénac, *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, *op.cit*, p.180.

[221] *Le Noûn est la lettre arabe qui engage mystérieusement une sourate du Coran et dont la forme mythique, ouvre sur le Signe des Deux terres.* « Diwan du Noûn », in *Avant-Corps, précédé de Poèmes iliaques et suivi de Diwan du Noûn*, [Paris], Gallimard, 1968, repris in *Œuvres poétiques complètes*, [Arles], Actes Sud, 1998, pp.505-536, cité dans Hervé Sanson, « Jean Sénac, citoyen innommé de l'Ailleurs », *Insaniyat*, 32-33 | 2006, p.127-139.

[222] Jean Sénac, « Abdallah Benanteur et la peinture algérienne », *Visages d'Algérie*, *op.cit*, p.189-191.

parfois clairement dans les œuvres[223]) mais l'écriture reste concrète et lisible lorsqu'elle intègre la composition. En revanche, Aksouh ou Khadda sont inspirés par les lignes et courbes de l'écriture, travaillées et modelées sous leur pinceau, ce qui génère des signes. Benanteur[224] réalise des œuvres abstraites où le signe est fin et subtil. Sénac parle de ces deux amis en ces termes : *Khadda engage le Noûn dans son dépassement lyrique, Benanteur le ramène à son point de minutie. Avec eux l'Ecole du Noûn débouche sur une métaphysique »*[225].

Malgré des divergences stylistiques, les artistes de l'« École du Noûn » maintiennent vivante la tradition du signe dans leurs créations contemporaines.

Le signe, langage d'initié

Issiakhem, né en Kabylie, région fortement marquée par la culture berbère, fait apparaitre le signe épisodiquement dans certaines œuvres. Il a le statut de motif principal dans *Figures africaines* **(Fig. 84)**. On retrouve le point, la croix et les zigzags, comme cela peut être visible dans les poteries ou peintures murales. Réalisée alors qu'il fréquente l'École des Beaux-Arts de Paris[226], cette œuvre de 1957 montre de manière significative la volonté de l'artiste de revendiquer ses origines, ce qui l'inscrit dans le

[223] Rappelons-nous de *Couple et belle-mère* de Mesli faisant apparaitre des signes de la lampe ou du serpent, habituellement représentés dans les poteries ou peintures murales berbères ou de l'œuvre de Martinez intitulée *Belle comme la lune avec ses enfants* dont la composition est organisée autour du croissant et du point. Le point d'interrogation et le point d'exclamation sont les symboles d'Aouchem, présents sur tous les supports de communications du groupe (invitation au vernissage, affiches, catalogues etc.).

[224] Abdallah Benanteur est un peintre et graveur algérien né en 1931 à Mostaganem qui s'installe en France en 1953, en même temps que Khadda avec qui il se lie d'amitié. Il y reste jusqu'à son décès le 31 décembre 2017. Cité comme membre de l' « École du Noun », il ne sera pas fait d'étude plus poussée de ses œuvres car cette partie de l'étude est consacrée à la création en Algérie.

[225] « Étreinte. 9 », in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit*., p.525, cité dans Hervé Sanson, « Jean Sénac, citoyen innommé de l'Ailleurs »,*op.cit*

[226] Issiakhem part étudier à l'École des Beaux-Arts de Paris de 1953 à 1958. Il retrouvera dans la capitale française, son ami Kateb Yacine.

mouvement intellectuel favorable à la décolonisation de l'Algérie[227]. Plus tard dans sa carrière[228], les signes apparaissent de manière plus subtile comme sur les vêtements de *La Femme sauvage*, de *Fayrouz* ou de *La mariée.* Ils sont aussi visibles dans l'arrière-plan du tableau intitulé *Les Mendiants* **(Fig. 85)**. Dans ce dernier exemple, Issiakhem associe deux types de signes : les images populaires du croissant et de la main (la *khemsa* ou main de fatma, symbole protecteur contre le mauvais sort dans la culture populaire maghrébine) et les traces des inscriptions politisées figurant sur les murs de l'espace public en Algérie (FLN / OAS barré d'une croix), ici partiellement masquées par le hors champ. Les raisons de la présence du signe sont alors différentes, le contexte de création ayant alors également changé.

Les artistes qui intègrent le plus le signe issu des arts populaires traditionnels restent les membres du groupe Aouchem et en particulier Mesli et Martinez. Mesli intègre des signes des arts populaires dans ses compositions comme *Couple et belle-mère* où le signe de la lampe est au centre du tableau[229]. Ils apparaissent aussi dans *Kaïs et Layla* **(Fig. 86-88)**, où le signe de la lampe (ou de l'homme) est toujours présent **(Fig.89)**. Le signe de la mouche **(Fig. 90)** (croix grecque avec quatre points) qui est visible à la gauche des soldats est utilisé par les femmes berbères dans un but magique, pour éviter que leur mari se désintéressent d'elles. Le motif du soldat *laâsker* **(Fig. 91)** se retrouve avec le triangle en damier surmonté de « *petits traits ressemblants à des étendards*[230] » dans le bas de la toile. On peut aussi distinguer le motif du peigne au-dessus des soldats *laâsker*, le zigzag dans le haut de la composition. Pour sa part, durant la période Aouchem, Martinez intègre le signe dans ses reliefs peints. On y voit le croissant, l'étoile, le point, le zigzag, mais aussi le lézard et la main (deux signes contre le mauvais œil) inspirés par les croyances populaires. La flèche est symbole de mouvement et de transfert d'énergie. Après Aouchem, Mesli se tourne davantage vers la

[227] Notamment marqué par le Manifeste des 121.

[228] Rappelons que les œuvres d'Issiakhem sont expressionnistes et que la lecture visuelle est parfois brouillée par l'enchevêtrement de lignes et de couleurs.

[229] L'analyse de l'œuvre a été réalisée dans le chapitre 1.

[230] Devulder, *op.cit,* p.21

géométrie des arts africains, et Martinez ne fait réapparaitre des signes tirés des arts populaires qu'au moment de la série *7 murs revisités*. Cet intérêt pour les signes n'est pas nouveau chez lui mais leur intégration aux œuvres marque sa volonté de représenter un aspect traditionnel de la culture, en cours de disparition à la faveur de l'uniformisation des habitations.

Martinez, pour qui les arts populaires sont l'inspiration principale, use de tous ces signes dans ses tableaux, afin, tout comme les femmes berbères, d'exprimer un sentiment, de conjurer une peur ou d'apporter une puissance protectrice à l'œuvre. La schématisation des motifs fait partie de l'introduction de la magie dans la peinture. Martinez explique qu'il *« avait besoin de dessiner à partir de la trame, du point et d'arriver à des figures symboliques. Le point figurait la semence, la pluie, la naissance de toute chose et un ensemble de point formait une énergie.*[231]*»* Avec ces signes et symboles, Martinez s'invente un langage et crée un lien plastique entre réel et croyance. À partir de l'ouvrage photographique intitulé *Axxam* de Mohand Abouda[232] qui a été le point de départ de la série des *7 murs revisités* **(Fig. 92-95)**, l'artiste a été initié à ces symboles grâce à sa collaboration avec les femmes de la tribu des Aït Hichem en Kabylie. Un bestiaire aux vertus magiques apparait alors dans les toiles. Le lézard qui est dans chaque « mur revisité », et accompagne le personnage, est « l'animal totem »[233] de l'artiste. Il représente « la lumière d'extase contemplative, […] synonyme d'élévation et d'illumination spirituelle[234] ». Animal sacré porte-bonheur[235] au Maghreb, il représente aussi la quête de la sagesse et de la spiritualité lorsqu'il est peint

---

[231] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit.* p.70.

[232] Mohand Abouda, *AXXAM, maisons kabyles, espaces et fresques murales*, Paris, 1985.

[233] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit.* p.71. et *7 murs revisités Mkerbech be niya safia. Cherche lieux humains, op.cit*, p.7.

[234] *7 murs revisités Mkerbech be niya safia. Cherche lieux humains, op.cit*, p.7. Ali Silem écrit qu'il est lié aux forces primitives : ce « reptile inoffensif et familier tracé d'un seul trait ininterrompu, s'incruste comme en filigrane dans les couleurs du fond qui apparaissent en transparence.» Ali Silem, « Martinez le Reggam », *Denis Martinez, Désorientalisme*, catalogue de l'exposition, Pau, Musée des Beaux-arts, Pau, Éditions Sagace, 2003, p.13.

[235] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit.* p.71.

dans la poterie traditionnelle.[236] Dans les tableaux de Martinez, il a des vertus prophylactiques pour le personnage représenté sur l'œuvre. Au fil des murs revisités, le traitement graphique du lézard évolue **(Fig. 96-102)**. Dans *Mur revisité n° 1, n° 2, n°4*et *n°7*il est assez simple, dessiné au moyen d'un trait continu qui s'enchevêtre. Mais dans *Mur revisité n°3,* il est formé par deux formes triangulaires et il semble se camoufler dans *Mur revisité n°5*. Martinez le représente même en accouplement dans *Mur revisité n°6* en entremêlant deux lézards. Ce signe est donc porteur d'une symbolique, tant pour Martinez que pour les femmes berbères qui décorent leurs objets de la vie quotidienne.

Dans les peintures murales kabyles, certains animaux sont représentés par des figures géométriques comme la perdrix qui symbolise la beauté d'une femme, le serpent, l'*agar-aoual :* une sorte d'orvet, le crapaud, le crabe ou encore les insectes présents dans de très nombreux rituels comme le scorpion ou l'araignée. Martinez s'inspire de ces motifs dans ses tableaux de la série des murs revisités. La symbolique de chaque animal est fondamentale et dirige le choix de l'artiste comme pour l'abeille, le papillon, le serpent, le scorpion et l'escargot qui sont présents dans *Mur revisité N°1* **(Fig. 103)**. Inspiré par les interprétations de Moreau et Devulder, Martinez développe son bestiaire autour des signes présentés dans leurs ouvrages **(Fig. 104-114)**. L'araignée, parfois représentée dans les poteries berbères de la tribu des Maâtkas, est maîtresse du destin, crachant et avalant son fil, elle le tisse et le connaît. Elle symbolise également l'unification cosmique par les liens établis entre les quatre points cardinaux[237]. Le papillon, appelé *ahellellu* (ahellellou) en tamachek, symbolise l'âme des morts dans la maison[238]. Le motif du papillon par l'association de deux triangles joints à leurs sommets est très ancien. D'après Jean-Bernard Moreau, il est présent dans le décor des poteries, les tatouages berbères de la tribu des Maâtkas, tout comme dans les

---

[236] Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne,* Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1976, p.113.

[237] Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, op. cit.,* p.79.

[238] *Denis Martinez,* Musée des Tapisseries, Aix-en-Provence, Impression : Gutenberg on line Régions, 2000.

hiéroglyphes préhistoriques crétois[239]. Lorsqu'il est pourvu de hachures décoratives dans les deux ailes, il s'agit du motif du papillon dans les poteries traditionnelles d'Afrique du Nord.[240] L'abeille est également présente dans le tableau *Mur revisité N°2.* Désignée comme « un être de feu » [241] (*ehenkêker* en tamachek), l'abeille représente la résurrection initiatique, l'âme pure des initiés, l'esprit et la parole. C'est également une image de fécondité et d'abondance. Son miel est nourriture d'immortalité. Dans la poterie traditionnelle l'abeille est associée à l'ordre, la sagesse et le renouveau des saisons ou la résurrection[242]. La tortue *(eferghes)*, est l'animal ancestral par excellence. Elle représente l'univers, la concentration et de retour à l'état primordial. La tortue aurait un rôle stabilisateur.[243] Tous ces signes composent un répertoire non-normé et dont le sens précis peut-être aléatoire en fonction de la personne qui les représente. Cependant, il constitue un véritable langage pour celui qui en connait le vocabulaire iconographique. Puisqu'il peut transmettre un message, le signe utilisé par Martinez évolue entre sémiotique et écriture. Si du point de vue artistique cela reste assez scolaire malgré l'aspect imaginaire du bestiaire qu'il développe, la question de la magie permet plus concrètement de s'émanciper du modèle européen[244].

Passage du signe à l'écriture

Après l'effervescence d'Aouchem, Martinez entreprend progressivement un tournant dans sa façon de créer, tout en maintenant très présentes les préoccupations esthétiques et les grandes lignes de sa conception de l'art contemporain algérien. Le changement

---

[239] Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, op. cit.*, p.14.

[240] *Ibid*., p.85.

[241] *7 murs revisités Mkerbech be niya safia. Cherche lieux humains, op.cit*, p.18.

[242] Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, op. cit.* p.151.

[243] *7 murs revisités Mkerbech be niya safia. Cherche lieux humains, op.cit*, p.12.

[244] Rare sont les artistes européens à envisager l'art et l'écriture sous cet angle. On peut tout de même citer Victor Brauner dans cette voie entre 1939 et 1945.

s'opère dans le traitement des couleurs qui deviennent plus vives ainsi que dans la composition et la facture. L'artiste change également de technique, passant du relief peint à l'huile sur toile, un médium plus classique. Moins préoccupé par la question d'identité nationale, son identité personnelle sera en revanche toujours source de questionnements. Le personnage, reflet de l'artiste dans les œuvres devient récurent, souvent fondu au décor constitué de points et de formes courbes, en contraste avec les angles de la géométrie des motifs traditionnels berbères. Le signe du point, du cercle et de l'arabesque prend le dessus sur le personnage comme dans *L'Étoile bleue* **(Fig. 115)** de 1969 ou *Tais-toi* **(Fig. 116)** de 1970.

Puis, sa première exposition rétrospective à la Galerie des Quatre Colonnes d'Alger en 1976[245], correspond à une remise en question de son travail vers plus de « maturité » picturale. Un article de presse de l'époque considère le travail de Martinez comme étant le reflet de la révolution socialiste en action sous la présidence de Houari Boumediène. L'auteur lui confère aussi une dimension humoristique et dénuée de sentimentalisme. « Mais l'artiste par une telle œuvre puissamment illustrée, au sentimentalisme banni dans ce schéma dramatique n'empêche pas l'humour mais l'humour ou le rire se crispe. […] elle est combat contre la médiocrité, elle est argument pour la connaissance, elle est œuvre d'avant-garde car elle ne s'arrête pas à l'anecdote, à l'esthétique. […] En réalité l'exposition actuelle est un hymne plein d'harmonie au monde du travail, de la lutte, qui agit dans le sens de notre Révolution socialiste, motivation essentielle qui doit guider tout artiste algérien qui en vit en pleine actualité et le dynamisme».

Martinez réalise *Fécondité* **(Fig. 117)**, qui constitue une sorte de renaissance et un point de départ pour les œuvres suivantes[246]. Cette toile permet également d'observer une évolution du trait et de la composition plus complexe par l'enchevêtrement des motifs géométriques, placés sur plusieurs lignes souples, verticales et horizontales. Cet

---

[245] *Denis Martinez*, catalogue de l'exposition, Alger, Galerie des Quatre colonnes, 16-30 mars 1976. Ce catalogue est constitué de poèmes de Tahar Djaout, Hamid Tibouchi et Abdelhamid Laghouati, de la liste des œuvres exposées et d'un recueil poétique de Martinez intitulé « Poèmes ». Il n'y a aucune reproduction d'œuvres.

[246] « C'était la confirmation de la naissance de quelque chose. Un embryon », *Rétrospective Denis Martinez,* Musée National des Beaux-Arts d'Alger, Éditions ENAG, Reghaïa, 1985.

enchevêtrement annonce la fin (temporaire) de l'utilisation du signe berbère à la faveur de l'écriture arabe dans les œuvres de Martinez entre 1970 et 1980. L'évolution est remarquable par le personnage clairement détaché du fond et par le contraste de couleur dans *Les Trois férocités de l'ancêtre* (1972) et *Fécondité* (1976) où le personnage est fondu dans le décor. Les toiles qui suivent utilisent l'écriture pour diluer le personnage dans le foisonnement de motifs ou l'arrière-plan.

À la fin des années 1970, Martinez entreprend une réflexion sur ses origines et effectue un voyage en Andalousie, sur la trace de ses ancêtres : *« D'où je viens en peinture ? »*[247]. Après avoir largement utilisé les signes berbères comme source d'inspiration, il choisit l'écriture arabe et l'art de la calligraphie pour structurer ses motifs. Le signe se métamorphose en écriture, liée à ses questionnements identitaires. « *C'est d'abord intime, personnel, une pierre sur mon chemin, une balise. Une période de ma vie où j'ai voulu me réapproprier le patrimoine de mes origines.*[248]»

Entre 1979 et 1982, quelques œuvres se démarquent par la prégnance de la calligraphie arabe. Il s'agit de la série *Douloureuse identification* (1979-1980), des dessins préparatoires *L'Alphabet du cri* (1979), et de *Je viens d'une blessure* (1982). Martinez amorce la première série de cinq huiles sur toile, avec l'œuvre *Douloureuse identification N°1* **(Fig. 118).** Un certain nombre d'éléments nouveaux caractérisent ce tableau. Les couleurs sont plus vives, l'utilisation du bleu touareg apporte une profondeur à l'ensemble, tout en mettant en avant la figure du personnage par le contraste du jaune et du rouge. La composition est construite sur deux fortes diagonales dirigeant l'œil au centre du tableau. La grande rosace, inspirée des décors des édifices andalous, est soutenue par deux lignes horizontales (représentant une frise végétale, elle aussi issue du répertoire architectural andalou) et la verticalité du personnage. La calligraphie arabe est visible sur son buste, le faisant alors disparaitre à la faveur de l'écrit. Placées au milieu d'un foisonnement d'éléments graphiques, les inscriptions sont

---

[247] Nourredine Saadi évoque le journal de bord *D'où je viens en peinture ?* dans son ouvrage : *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit.* p.55, mais nous n'avons pas réussi à trouver ce document dans les archives de l'artiste.

[248] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit.* p.43.

cependant difficiles à lire. Créer un personnage au moyen de l'écriture s'impose alors un choix cohérent de la part de Martinez.

L'évolution du signe vers l'écriture peut se percevoir également dans la pratique artistique de Khadda. Mais contrairement à Martinez, on ne peut presque jamais lire clairement des caractères d'écriture. Si l'on effectue un panorama des œuvres de cet artiste très prolifique, on peut observer une évolution des motifs partant de signes et compositions déstructurées des années 1960 pour tendre vers des motifs plus proches des arabesques de l'écriture arabe dans les années 1980. Des œuvres telles qu'*Alphabet libre* **(Fig. 119)** ou *Bivouac* de 1961, présentent des signes non-identifiables comme un système graphique conventionnel, plus ou moins fondu dans l'arrière-plan. Ils parcourent aléatoirement l'espace de la toile sans que le regardant puisse en déchiffrer le sens. Chez Khadda, dans les années 1970, le signe s'individualise et se détache plus clairement du fond comme dans les œuvres *J'ai pour totem la paix* **(Fig. 120)**, *Au terme de la moisson* ou *Tendre et féconde comme l'humus des plaines*. Il est parfois accumulé de façon linéaire, telle une phrase courant sur la toile dans *Diwan pour El Wasiti* **(Fig. 121)**, ou *Reflet des ronces*, ce qui annonce la dernière phase d'évolution. À la fin de sa carrière, Khadda rend l'écriture arabe presque lisible. Les signes sont tantôt regroupés (comme peut l'être parfois la calligraphie figurative) et clairement détachés du fond par contraste coloré comme dans *La Lettre et le chant* **(Fig. 122)**, tantôt liés linéairement, formant une ligne continue comme en témoigne *Sahel sous le vent* ou *Remparts de Koufa* **(Fig. 123)**, tous deux de 1989. Le chef-d'œuvre *Les Casbahs ne s'assiègent pas* est la synthèse de l'évolution du style de Khadda. Débuté en 1960, ce tableau aux dimensions monumentales ne fut achevé qu'en 1982. On peut y voir à la fois la déconstruction du motif dans l'arrière-plan représentant la casbah d'Alger, et la synthèse qu'il fait de l'écriture arabe dans le motif qui pourrait être un navire au premier plan.

2. Détourner l'écriture arabe pour atteindre l'abstraction

Dans la tradition des arts de l'Islam ?

L'architecture arabo-andalouse, découverte par Martinez durant son voyage en Espagne à la fin des années 1970, est particulièrement marquée par la présence quasi-permanente de la calligraphie arabe très présente dans les édifices du sud de l'Espagne, depuis la conquête des arabes musulmans au VIIIe siècle. Partis de la péninsule arabique, les Arabes entreprennent la conquête de la Syrie, de l'Irak, de la Perse et de l'Egypte. De là, entre 711 et 718, l'Afrique du Nord est conquise et les tribus berbères converties en masse. Au même moment, une grande partie de la péninsule ibérique est soumise à l'invasion musulmane, d'où l'omniprésence de la calligraphie dans l'architecture andalouse. Mêlée aux motifs végétaux, la calligraphie arabe est vouée à faire passer les messages de Dieu et de son Prophète. La représentation des êtres vivants étant traditionnellement prohibée dans la religion musulmane[249], l'ornementation des édifices religieux se résume à des éléments végétaux et géométriques, que l'écriture, jugée divine, magnifie par sa puissance sacrée : « Abstraite par sa forme et profonde par son sens, elle conduit au divin. But ultime d'un art dépouillé, la calligraphie est poussée à l'extrême jusqu'à la pureté du signe et l'ornement devient l'éloge du Verbe par l'écriture.[250]». On retrouve la calligraphie arabe comme ornement sur les murs, les tapis, les manuscrits, les objets utilitaires et bien sûr dans le Coran dont le début de chaque sourate est parfois orné d'une lettrine en plus d'être porteuse du message divin[251]. Dans certains édifices, comme la Alhambra de Grenade qu'a visité Martinez, la calligraphie est partout sur les murs, mêlée à l'ornementation au point de ne les distinguer l'une de l'autre qu'avec une grande attention.

---

[249] Silvia Naef, *Y-a-t-il une question de l'image en Islam*, *op.cit* et Silvia Naef, « La calligraphie, forme d'expression majeur de l'art musulman », *SGMOIK Bulletin*, mai 1997, pp.4-11.

[250] Hassan Massoudy, *Calligraphie arabe vivante*, Paris, Flammarion, 2010, p.103.

[251] Sur les arts de l'Islam voir entre autres Sophie Makariou (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Louvre Éditions, Hazan, 2012. La question de l'image dans les arts de l'Islam et plus particulièrement de la place de la calligraphie arabe figurative est évoquée également par Silvia Naef, *Y-a-t-il une question de l'image en Islam?*, Paris, Téraèdre, 2015.

Dès son retour à Blida, Martinez commence à intégrer l'écriture arabe et les motifs ornementaux à ces toiles. Dans *Douloureuse identification N°1* **(Fig. 124)**, un texte difficile à déchiffrer est écrit en rouge et court sur la surface comme les signes parcourant le fond bleu touareg. Seuls quelques mots sont plus lisibles que les autres comme par exemple le nom de Dieu : الله Allah, ainsi qu'une évocation du Prophète Mohamed. L'analogie avec l'architecture des mosquées andalouses est ici évidente car elle est associée à la rosace et à la frise végétale. La place de la calligraphie, assez discrète dans le premier tableau de la série *Douloureuse identification*, va prendre plus d'importance dans les toiles suivantes. On peut observer une évolution de l'écriture dans cette série. Dans *Douloureuse identification N°1* et *Douloureuse Identification N°2* **(Fig. 125)**, l'écriture est « diluée » dans le personnage, placé au milieu du décor inspiré de l'architecture andalouse. Dans *Douloureuse identification N°3* **(Fig. 126)**, la calligraphie forme concrètement les entrailles du personnage, devant un fond orné de détails des décors ornementaux. Enfin, *Douloureuse identification N°4* **(Fig. 127)** et *Douloureuse identification N°5*, présentent le personnage perdu au milieu d'un extrait de manuscrit ancien[252] difficilement lisible.

Les dessins préparatoires intitulés *L'Alphabet du cri*[253] **(Fig. 128-131)** ont été réalisés pour la conception de la série *Douloureuse Identification*. On voit clairement que les intentions de l'artiste prévoient d'insérer la calligraphie arabe dans le personnage. L'écriture forme le squelette de cet homme qui semble tourmenté. L'image et l'écrit ne font alors plus qu'un, ce qui rappelle certaines calligraphies figuratives[254]. L'étude de l'art de la calligraphie se concrétise également dans les œuvres *Alifs* **(Fig. 132)**, *Se*

---

[252] « Après chaque cri, Journal de bord d'une peinture », extrait publié dans le catalogue d'exposition « Rétrospective Denis Martinez », Musée National des Beaux-arts d'Alger, Éditions ENAG, Reghaïa, 1985, p.33

[253] Une série de six dessins est publiée dans l'ouvrage monographique Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien*, *op.cit*, p.20. Lors du dépouillement d'archives à l'atelier marseillais de Martinez (l'artiste en possède un autre à Blida en Algérie), un septième dessin préparatoire inédit est découvert ainsi que leur réalisation à l'encre, coll. Denis Martinez, Marseille, 2015.

[254]Pour exemple, l'oiseau d'après Raqim (1808) dans Hassan Massoudy, *op.cit*, p.116-117. La calligraphie la *Basmala* dans une composition en forme de poire de Abdel'Azîz âlRifâ'î (1924), dans Gabriele Mandel Khan, *L'écriture arabe. Alphabet, variantes et adaptations calligraphiques*, Paris, Flammarion, 2010, p.120.

reconstituer et *Je viens d'une blessure* dans lesquelles Martinez intègre des lettres arabes isolées. La lettre *alif* est tressée dans le tableau du même nom, formant une sorte de grillage devant le personnage. Le musée du Louvre possède, dans ses collections d'art de l'Islam, un élément d'ornementation mêlant la lettre *alif* à la lettre *lâm* de la même façon[255] **(Fig. 133)**. La lettre *aîn* dessinée avec le même soin qu'un calligraphe, domine la composition de *Se reconstituer* **(Fig. 134-135)** et se place encore une fois devant le personnage. Dans cette œuvre, le point de base qui calibre toutes les autres lettres en calligraphie est présent sur le haut du *aîn*. C'est également le cas dans *Je viens d'une blessure* **(Fig. 136)**, qui présente en plus la lettre *tâ'marbûta*. Elle se détache par sa couleur blanche alors que le fond de l'œuvre est noir. En position isolée, cette lettre est constituée comme un *tâ'* aux extrémités croisées ce qui donne un cercle surmonté de deux points[256]. Ici, Martinez s'en inspire peut-être, la superposant sur elle-même de manière à faire apparaitre les points tout autour du cercle. La lettre devient alors un signe à la fois familier et dénué de sens. Ce nouveau signe rappelle celui de la lune entourée des étoiles des arts populaires **(Fig. 137)**. Connaissant le gout de Martinez pour ces symboliques on ne peut passer sur cette analogie. Ces tableaux concrétisent le changement progressif de la pensée esthétique de Martinez en influant sur la physionomie du personnage depuis 1972 qui, de l'absence d'écriture, évolue vers l'introduction de la calligraphie arabe dans sa structure corporelle, pour ensuite simplifier la lettre en faveur du signe[257]. Martinez fait des allers-retours entre le signe et la lettre. C'est aussi le cas de Khadda, qui modèle le signe et la lettre jusqu'à sa parfaite dilution dans le décor. Il imbrique les signes pour former des compositions abstraites. Dans son tableau *Écrit au jour*, on peut distinguer la lettre *noûn* et *ka*, complétement fondu dans la composition abstraite, au même titre que les ornementations des édifices arabo-musulmans. Le travail synthétique mené par Khadda sur les lettres arabes remet

---

[255]Élément de décor (Lâm-Alif), XIII-XIVe siècle, céramique moulée ou sculptée sous glaçure, Iran, Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris. Site officiel du Musée du Louvre, présentation du cartel de l'œuvre. URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=33527

[256] Gabriele Mandel Khân, *L'écriture arabe. Alphabet, variantes et adaptations calligraphiques*, *op.cit*, p.57.

[257] Voir planche sur l'évolution du personnage dans les œuvres entre 1972 et 1985.

en question l'esthétique de cette écriture. Il pousse à l'extrême la déformation des lettres pour ne garder que les courbes et arabesques qui lui sont nécessaires. Un procédé de désorientalisation de l'écriture pourrait-il alors être considéré ?

Déconstruction de l'orientalisme par l'abstraction

L'orientalisme est un mouvement artistique et littéraire du XVIIIème et XIXème siècle, mais dont les soubresauts se poursuivirent au cours du XXe siècle[258]. On connaît le phénomène orientaliste depuis la légende napoléonienne jusqu'à l'Orient des Odalisques rêvées par Ingres, depuis la révélation de Delacroix pensant découvrir une antiquité vivante superposée à la magie des ruines archéologiques jusqu'à l'Orient des artistes voyageurs des avant-gardes historiques : les Fauves avec Matisse et l'Algérie en 1906, puis le Maroc en 1912 et 1913 ; le Blaue Reiter avec Paul Klee et August Macke et la Tunisie en 1914. Il s'agit d'un Orient très large qui va de la Grèce à l'Égypte et au Maghreb. Favorisé par les campagnes coloniales occidentales dans les pays dit « de l'Orient », l'orientalisme a pour principales caractéristiques de représenter de manière figurative et fantasmée des scènes de vie quotidienne ou des paysages de ces contrées lointaines pour l'artiste et le spectateur occidental. Les œuvres orientalistes constituent une représentation rêvée du mythe oriental. Les représentations de femmes sont fréquentes, dans des poses lascives, nues ou en costumes traditionnels et les paysages baignent dans une lumière chaude. Si ce courant débute avec les campagnes napoléoniennes en Égypte et trouve son apogée au XIXe siècle, il est encore très présent dans le style des peintres d'Algérie (surtout les artistes d'origine française) au début du XXe siècle. Dans l'état d'esprit d'Edward Saïd qui critique la représentation d'un Orient fantasmé comme une création de l'Occident[259], les peintres de notre corpus cherchent à

[258] Voir notamment Marianne Jakobi, « L'Orientalisme au pied de la lettre : Jean Dubuffet au Sahara », *Écrits voyageurs : les artistes et l'ailleurs*, Peter Lang, 2012, p. 76-86. Il s'agissait de montrer comment la quête de Jean Dubuffet s'inscrit dans un imaginaire de retour aux origines : il prône la spontanéité du geste, le hasard, la maladresse, la trace, la rencontre de la voix et de l'écrit dans un « primitivisme sauvage » qu'il souhaite dépouillé de pittoresque, d'exotisme et d'orientalisme, mais qui apparaît pourtant comme l'invention d'un orientalisme moderne.

[259] Edward Saïd, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2013.

représenter leur pays en y apportant des innovations esthétiques et dans une perspective de décolonisation de l'art et de l'image.

C'est le cas entre autres de Khadda, qui réalise majoritairement des œuvres abstraites mais aussi certains tableaux où la figuration peut encore se deviner. Dans le tableau *Les Casbahs ne s'assiègent pas* **(Fig. 138),** on peut distinguer un paysage algérois, identifiable par la représentation de ce quartier historique d'Alger en arrière-plan aidé par son évocation claire dans le titre. Si l'on compare cette œuvre à celle de Jean Degueurce intitulée *Port et ville d'Alger* **(Fig. 139)**, il est à remarquer que les deux œuvres ont été pensée au début des années 1960 et qu'elles représentent une vue d'Alger qui semble observée du même point de vue. Elles montrent toutes deux des embarcations flottant sur la baie d'Alger au premier plan, et une vue de ce qui pourrait être la casbah de par sa densité et sa position en hauteur. Mais Khadda s'éloigne des représentation « classique » de la ville grâce à l'incursion des signes inspirés par l'écriture arabe. Au premier plan **(Fig. 140, 141)**, parmi la multitude de lignes, on peut deviner un bateau attaqué par des assaillants, représentés par quelques armes sur la droite du tableau. L'écriture arabe apparait au milieu des motifs, non pas sous forme de mots précisément lisibles mais de lettres éparses quelque peu déformées, constituant les lignes de l'embarcation.

Si l'on observe plus particulièrement le mas, on peut constater qu'il est construit par plusieurs lettres arabes : (lecture de droite à gauche) *alif* ou *lâm, ra, fa* ou *waw, ba,* bien qu'il manquerait le point sous la lettre.[260] Alors que la calligraphie arabe était traditionnellement utilisée dans l'architecture et dans des compositions soignées et enluminées, elle doit ici se conformer aux règles de la peinture contemporaine telles que la composition, la profondeur, le clair-obscur, ainsi qu'à sa décomposition voire son abstraction pour l'exemple présent. L'écriture perd son caractère sacré, Khadda parle d'ailleurs d'« une laïcisation des lettres de la langue coranique[261] » et le mot devient un

[260] En arabe, le signe de base de *ba* varie en fonction de la place du point. Il peut alors être vocalisé par le son *ba, na, ta* ou *tha* selon si le point est au-dessus ou au-dessous de la ligne de base et selon le nombre de points allant d'un à trois.

[261] Mohammed Khadda, « Calligraphie et modernité », *Annuaire de l'Afrique du nord*, Paris, CNRS, 1986, p.129-135.

signe, dénué de signifiant. Cette utilisation des lettres pour leur valeur graphique rappelle les propos de Butor : « Les consonnes isolées [...] ne nous permet même pas de prononciation, seulement de les identifier par le nom qu'elles possèdent dans l'alphabet. Nous les prenons comme forme plutôt que comme sonorité.[262] ».

La lettre devenue abstraite n'est plus traduite comme un son mais elle est génératrice de lignes et de points permettant de réaliser une composition picturale. En calligraphie arabe, le point peut être partie constituante d'une lettre ou n'avoir d'autre fonction que d'être ornementale lorsqu'elle remplit certains espaces pour mettre en valeur le vide qui lui est adjacent. Si on y ajoute la portée symbolique qu'il a dans les arts populaires traditionnels berbères, le point est un signe omniprésent dans l'univers culturel et visuel des artistes algériens. Il n'est donc pas surprenant de le retrouver dans de si nombreuses œuvres.

Khadda réalise des œuvres « modernes » en opposition aux enluminures ou calligraphies purement traditionnelles ou encore à l'orientalisme toujours très présent au début du XXe siècle en Algérie inspirées par les arts islamiques et par les courants artistiques occidentaux, notamment l'abstraction. Mais il ne se contente pas d'introduire la calligraphie arabe dans son tableau : il se sert des courbes et des arabesques caractéristiques de cette écriture, la rendant elle-même abstraite. L'écriture y tient une place centrale, en ne constituant néanmoins qu'un moyen de représenter le sujet. Débutée dans le contexte de la Guerre de Libération Nationale, ce tableau est une marque de l'engagement de l'artiste pour la cause algérienne, puisque cela pourrait être une représentation de la Bataille d'Alger[263]. Ce tableau fait directement référence au quartier de la Casbah qui abritait le siège du FLN. Il s'agirait peut-être de la

[262] Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Éditions Skira, Genève, 1969, p.167.

[263] En 1957, les membres du Front de Libération National algérien ayant intensifié leur action de résistance, Robert Lacoste, le gouverneur général d'Algérie demande au général Massu de pacifier Alger avec son 10e régiment de parachutistes. En suivra une forte répression, marqué par de nombreuses arrestations et l'usage de la torture pour obtenir les informations voulues. Les dirigeants de la résistance algérienne, Abane Ramdane, Krim Belkacem, Larbi Ben M'hidi, Benyoucef Benkhedda, Youcef Saadi et Ali La pointe, qui avaient pris leurs quartiers dans la casbah, furent arrêtés ou exécutés dans les mois qui suivirent et la Zone Autonome d'Alger fut démantelée.

représentation symbolique de la victoire de l'Algérie dans le conflit armé de l'époque. L'inspiration de l'écriture arabe est donc un élément majeur représentatif du caractère national. D'une représentation orientaliste, génératrice de fantasmes et d'idéalisation du sujet, Khadda transpose la scène à la fois dans le style de la peinture d'Histoire de par ses dimensions et son sujet, mais l'intègre également dans une certaine modernité par la déconstruction de la ligne, et l'apport graphique de l'écriture arabe.

DEUXIEME PARTIE :

Créer à l'étranger. Les artistes de l'exil face à l'écriture

(1988-2000)

À partir de 1988 et surtout pendant les années 1990, la guerre civile qui endeuille l'Algérie provoque une nouvelle période d'immigration qui se caractérise par un exode massif d'une partie de la population – artistes, cadres, journalistes, fonctionnaires, etc. – qui a les moyens de fuir. La France est alors la destination principale de ces déplacements d'une élite intellectuelle et d'une classe aisée de la société algérienne[264]. La situation des artistes s'inscrit donc dans un phénomène plus général de migration de personnes qui ont pour la plupart un fort capital culturel ou social dans leur pays d'origine. Ces artistes se retrouvent ainsi face à une situation qui tend à brouiller la distinction entre « l'exilé » contraint de quitter son pays en raison de ses engagements ou de persécutions, tandis que « l'immigré » est obligé de partir en raison de la misère économique[265]. Mais la politique de restriction des visas menée à l'époque par Charles Pasqua, défavorable aux allées et venues entre les deux bords de la Méditerranée, accompagne une jurisprudence tout aussi frileuse à accorder le statut de réfugié aux Algériens venus en France[266]. Si la complexité des phénomènes migratoires tend à rendre cette distinction peu opérante, la catégorie d'exilé cristallise néanmoins des connotations plus valorisées que celles habituellement attribuées à l'immigration, comme le rappelle Edward Saïd :

> « S'il est vrai que toute personne empêchée de rentrer chez elle est un exilé, certaines distinctions peuvent être faites entre exilés, réfugiés, expatriés et émigrés. L'exil trouve son origine dans la pratique séculaire d'établissement. Une fois banni, l'exilé vit une vie anormale et misérable, avec le stigmate

---

[264] Sur le Québec comme chemin de l'exil pendant la guerre civile algérienne des années 1990, voir les travaux de Myriam Hachimi Alaoui, notamment « L'exil des Algériens au Québec » In: *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 13, n°2,1997. pp. 197-215 ; ou, « L'Epreuve de l'exil. Le cas des Algériens installés à Paris et à Montréal », *Insaniyat,* [En ligne], 27 | 2005, mis en ligne le 31 octobre 2012, consulté le 18 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/8227.

[265] Sur cette question, voir Myriam Hachimi Alaoui, « « Exilés » ou « immigrés » ? Regards croisés sur les Algériens en France et au Québec », *Confluences Méditerranée*, 2001/4 (N°39), p. 107-117. DOI : 10.3917/come.039.0107. URL : https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2001-4-page-107.htm

[266] Son rapprochement avec l'OAS (notamment lors de la création du Service d'Action Civil en 1959) à potentiellement orienté cette décision, prise en collaboration avec Robert Pandraud, ministre délégué à la Sécurité du Ministère de l'Intérieur dont Pasqua était à la tête.

d'être un étranger. Les réfugiés, en revanche, sont une création de l'État du XXe siècle. Le mot "réfugié" est devenu politique, suggérant de vastes troupeaux de personnes innocentes et désorientées nécessitant une assistance internationale urgente, tandis que "exil" entraîne, je pense, une touche de solitude et de spiritualité.[267] »

La littérature a contribué à construire une figure héroïque de l'exilé lié à l'engament, la marge ou l'errance. Quant est-il des artistes vivant en Algérie exilés en France ? Comment participent-ils à cette réalité de l'exil et son éventuelle transformation d'une épreuve à une expérience artistique qu'il s'agisse d'un départ volontaire (Ben Bella et Koraïchi) ou d'un départ contraint (Martinez, Abdessemed) ? Pour ces artistes, que signifie créer à l'étranger et plus particulièrement en France ? Dans quelle mesure l'écriture s'intègre à la pratique artistique et interroge-t-elle la question du départ, de l'exil ou l'extranéité des artistes ?

Se pose aussi la question des formes de la domination – celle d'une ancienne colonie dont par exemple témoigne en 1989, Jean-Hubert Martin lors de son exposition *Magiciens de la Terre* présentant face à face l'œuvre d'un artiste britannique *Mud Circle* de Richard Long et l'œuvre *Yarla*, peinture au sol par des artistes de la communauté Yuendumu d'Australie. Dans le catalogue de l'exposition, il pointe la manière dont se perpétuent les rapports de domination : « Sans parler de ceux qui pensent toujours que, parce que nous possédons une technologie, notre culture est supérieure aux autres ; même ceux qui déclarent sans ambages qu'il n'y a pas de différence entre les cultures ont souvent bien du mal à accepter que des œuvres venues du tiers monde puissent être mises sur un pied d'égalité avec celles de nos avant-

[267] «Although it is true that anymone prevented from returning home is an exile, some distinctions can be made between exiles, refugees, expatriates and émigrés. Exile originated in the age-old practice of establishement. Once banished, the exile lives an anormals and miserable life, with the stigma of being an outsider. Refugees, on the other hand, are a creation of the twentieth-century state. The word « refugee » has become a political one, suggesting large herds of innocent and bewildered people requiring urgent international assistance whereas « exile » carries with it, I think, a touch of solitude and spirituality». Edward Saïd, cité dans Liisa h. Malkki, « Refugees and Exil – From Refugee Studies to the national Order of Things », *Annual Review of Anthropology*, 1995, vo. 24, p. 513.

gardes[268]**»**. On peut se demander dans quelle mesure ce point de vue correspond à la situation des artistes algériens en exil.

La question de l'acculturation peut être posée afin de comprendre les modalités plastiques et scripturales choisies par les artistes. L'idée d'une double-conscience proposée par W.E.B. DuBois pour illustrer la relation antagoniste vécue par les membres de la diaspora africaine aux États-Unis, culturellement entre deux continents[269] est-elle efficace pour comprendre l'exil des artistes de notre corpus ?

Pour tenter d'apporter des éléments de réponses, l'impact de l'exil sur la pratique sera analysé afin d'évaluer en quoi l'écriture devient un vecteur de témoignage de ces déplacements. Ensuite, la question des relations entre exil et écriture dans la pratique artistique sera envisagée à partir d'un type d'écrit d'artiste que sont les titres d'œuvres d'art. Mais dans quelle mesure la tradition orale de la poésie est-elle liée aux écrits poétiques qui accompagnent les œuvres plastiques ? Qu'en est-il des relations des plasticiens avec le milieu littéraire ? Comment les artistes envisagent-ils la double pratique plastique et poétique ? Enfin le rapport de l'artiste à l'écriture sera envisagé selon une approche d'histoire sociale de l'art en prenant en compte la carrière de peintre-poètes.

---

[268] Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la terre*, exposition du 18 mai au 14 août 1989, Paris, Centre Pompidou et Grande Halle de la Villette, Paris, Editions Centre Pompidou, 1989, p.8.

[269] W.E.B. DuBois, *The Soul of Black Folk*, New-York, Penguin-Books, Signet Classic, 1969 (1903), p. 45 et 54, *dans* Elvan Zabunyan, *Black is a color. (Une histoire de l'art africain-américain contemporain)*, Paris, Dis-Voir, 2004, p.11.

CHAPITRE 5 :

Comment témoigner de l’exil par l’écriture ?

> « Ils me disent ne revient pas ! Ils me disent n'y va pas ! L'essentiel c'est d'être en vie ! […] Faut-il rester là / à se recroqueviller / sur l'épine dorsale du doute / respirer à peine / se laisser peu à peu / recouvrir / par toute la crasse du monde / jusqu'à ne plus distinguer / ce qui reste d'horizon »[270].

Si le phénomène de départ des artistes est accentué par la guerre civile, certains artistes partent à Paris, dans les années 1950, comme Khadda (de 1953 à 1963), Issiakhem (de 1953 à 1958) ou Mesli (de 1954 à 1960). À leur retour en Algérie après l'indépendance, ils jouissent d'une certaine reconnaissance - comme si, paradoxalement à l'état d'esprit de la décolonisation, le passage par la France était un gage de compétence - et occupent des postes importants au sein d'institutions telles que l'École Nationale des Beaux-Arts d'Alger, l'École des Beaux-Arts d'Oran, ou encore l'Union Nationale des Arts-Plastiques[271]. Pour ces artistes, le départ s'est alors accompagné d'un retour, ce qui n'est pas le cas de Benanteur, Ben Bella, Tibouchi et Koraïchi. Dans les années 1960-1970, Ben Bella puis Koraïchi choisissent de partir en France pour poursuivre leur formation artistique[272] et d'y rester même après l'apaisement de la situation politique et sécuritaire. Il est vrai que le contexte de création de l'immédiate postindépendance en

[270] Document manuscrit, daté de septembre 1994, Coll. Denis Martinez, Marseille.

[271] On peut penser à Bachir Yellès (à Paris de 1947-1950 puis diplômé de l'ENBA de Paris hors-concours en 1958) nommé de1962 à 1982 à la direction de l'École Nationale d'Architecture et des Beaux-Arts d'Alger, Choukri Mesli et Denis Martinez respectivement nommés professeurs de peinture et de dessin à l'École Nationale des Beaux-Arts d'Alger ou M'hamed Issiakhem nommé à la direction de l'École des Beaux-Arts d'Oran. D'autres agissent pour l'institutionnalisation de la création, avec la fondation en 1964 de l'Union Nationale des Arts Plastiques parmi lesquels Khadda, Yellès et Mesli.

[272] Ben Bella étudie à l'École des Beaux-Arts de Tourcoing (1965-1969), puis simultanément à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et l'École nationale supérieure des Arts-décoratifs de Paris (1969-1974) et reste à Tourcoing, quant à Koraïchi, il est étudiant à l'École Nationale Supérieure des Arts-Décoratifs (1971-1975) et à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (1975-1977) avant de partager son temps entre Paris et Tunis.

Algérie est à la fois stimulant par les nouvelles possibilités qui s'offrent aux artistes mais également contraignant par la pénurie d'espaces d'exposition et le manque de lieux de formation artistique. En 1962, il n'existe qu'une École Nationale des Beaux-Arts située à Alger. L'École des Beaux-Arts d'Oran (à l'ouest) et celle de Constantine (à l'est) sont des écoles régionales qui ne bénéficient que de peu de soutien du Ministère de la Culture, et dont les artistes sont loin des appels à projet dont les institutions émettrices sont à Alger[273]. L'organisation des établissements provinciaux est négligée et certains ateliers dépourvus d'enseignants[274]. À cette situation compliquée, s'ajoutent des débats concernant la nature de ce que doit être l'art algérien qui créent de vives tensions (entre autres de la part de l'UNAP). Ces raisons conjoncturelles expliquent en partie le départ pour la France de certains artistes[275].

1. L'écriture comme trace de ce que l'on a quitté

L'élan démocratique initié en Algérie à partir des événements de 1988, n'est finalement pas en faveur de la liberté d'expression et de la pratique artistique. Lorsque leurs idéaux

[273] Ben Bella, qui fut étudiant à l'École des Beaux-Arts d'Oran entre 1962 et 1965, regrette le monopole de l'École des Beaux-Arts d'Alger dans un entretien, 13.10.2016, archives Camille Penet-Merahi. « C'était déséquilibré. L'école d'Alger était nationale, donc ils avaient tous les budgets qu'ils voulaient. […] Le monopole algérois, ils avaient toutes les commandes de l'Etat, ils ont dessiné les timbres, la monnaie, etc… et avec un peu de prétention. Maintenant l'école d'Oran et celle de Constantine sont nationalisées aussi. ». Sur la question de l'exclusivité culturelle et événementielle d'Alger vis-à-vis des autres métropoles algériennes voir aussi : Anissa Bouayed, « Dans l'ombre d'Alger. L'intrusion silencieuse des artistes algériens dans la cité oranaise. », *Dakirat,* 30 janvier 2007 [En ligne] URL : http://lodel.imageson.org/dakirat/document204.html, consulté le 25.09.2014.

[274] Entretien avec Mahjoub Ben Bella, 13.10.2016, archives Camille Penet-Merahi.

[275] C'est le cas de Ben Bella qui, dès la fin de son cursus à l'École des Beaux-Arts d'Oran, décide de suivre en France son ancien directeur Claude Fissard. Il étudie à l'École des Beaux-Arts de Tourcoing (1965-1969), puis simultanément à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris (1969-1974). Entretien avec Ben Bella, 13.10.2016, archives Camille Penet-Merahi.

mettent la vie des artistes et de leurs proches en danger, quel choix ont-ils ? Certains restent, parlent et meurent[276], d'autres préfèrent se taire, ou fuir.

De nombreux artistes algériens partent s'installer en France en 1993, au moment où les actions terroristes sont à leur paroxysme. C'est le cas entre autres de Martinez qui, encouragé par Ahmed Asselah (directeur de l'École des Beaux-Arts d'Alger de l'époque) et son ami Nourredine Saadi, envisage dans un premier temps de partir à Azazga, où se tenait une annexe de l'École des Beaux-Arts. Mais il finit par profiter d'un visa encore valide pour quitter l'Algérie, en décembre 1993, à la suite de menaces de mort **(Fig. 142, 143)**. Il part à Grenoble avec sa compagne Dominique Devigne en décembre 1993, sans envisager ce départ comme un exil : « Je me suis rendu à Grenoble pour un temps attendant que ça passe… […] je n'envisageais aucunement l'exil…[277]» Comme le rappelle Benjamin Stora ou Myriam Hachimi Alaoui, le départ est souvent envisagé comme une épreuve qui reste pleine d'illusions pour ceux qui l'envisagent[278]. En contact avec Asselah, celui-ci lui recommande de rester en France et de prendre un congé sans solde en raison de l'aggravation de la situation. Les attaques à l'encontre des artistes et intellectuels se multiplient. Avec le meurtre d'Asselah et de son fils[279], Martinez prend conscience que le retour ne sera pas aussi rapide qu'il ne l'espérait et son voyage se transforme en exil[280]. Quelques mois plus tard, Martinez part s'installer à

---

[276] *« Le silence c'est la mort. Et toi, si tu parles, tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors, dis et meurs. »* Cette citation de Tahar Djaout est devenue le symbole de la résistance à l'intégrisme en Algérie. Si elle est souvent reprise dans de nombreux ouvrages, elle n'est cependant jamais référencée avec précision.

[277] Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit.* p.97.

[278] Benjamin Stora, *Ils venaient d'Algérie. L'immigration algérienne en France. 1912-1992*, Paris, Fayard, 1992, p.23 ; Myriam Hachimi Alaoui, *Les chemins de l'exil. Les Algériens exilés en France et au Canada depuis les années 1990*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.24.

[279] « Le directeur de l'École des Beaux-Arts était connu pour ses prises de position en faveur de la démocratie et pour sa résistance à l'intégrisme, notamment dans le cadre de l'établissement qu'il dirigeait. Il était depuis longtemps la cible des fanatiques intégristes qui accusaient l'enseignement des beaux-arts d'être à l'origine de la « perversion » de la jeunesse. » Extrait de l'article non signé « Meurtre du directeur de l'École des Beaux-Arts d'Alger », *L'Humanité*, 7 mars 1994, disponible en ligne : URL : https://www.humanite.fr/node/75029

[280] Lors de son expérience auprès des touareg en 1989, il avait reçu la prédiction de Brahim Ag Bahos : « Il y a pour toi un projet de voyage, loin au-dessus de la mer… ». L'exil est une épreuve particulièrement difficile à accepter. Ali Silem évoque cette épreuve en ces mots : « Le

Marseille, et enseigne à l'École des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence grâce à des relations tissées dans le cadre d'un ancien partenariat avec l'école d'Alger[281].

Suite à l'assassinat d'Asselah, et celui du président Boudiaf, Silem et Abdessemed quittent aussi l'Algérie, en 1994. Abdessemed justifie sa décision prise dans un contexte extrême :

> « J'ai quitté l'Algérie lorsque l'espoir a été assassiné. Le couvre-feu, les attentats, les étudiants tués, les voitures piégées : c'était très sombre, très dur. On buvait beaucoup. J'ai vu des collègues devenir alcooliques, d'autres sont devenus fous. Quand on voit des confrères brillants manger dans les poubelles, à ce stade, on ne réfléchit plus, on attaque[282]. »

Abdessemed passe d'ailleurs *À l'attaque !*[283] dans le long entretien qu'il consacre à Elisabeth Lebovici, publié dans l'ouvrage du même nom. Il parle ouvertement des conditions de vie et de créations en Algérie. Sa formation à Batna (1987-1990), auprès d'enseignants « issus de l'école de l'URSS », prodiguant un enseignement académique « pur et dur », le réalisme total qu'il « ne comprend pas » est évoquée tout autant que sa poursuite à l'École des Beaux-Arts d'Alger (1990-1994) qu'il considère « sous l'influence de celle de Paris ». Sa description du contexte de création et de sa position personnelle semble montrer qu'il se démarquait déjà des autres artistes en Algérie, malgré certaines difficultés matérielles ou idéologiques dominantes. Cet ouvrage est intéressant pour comprendre le contexte particulier des années 1990 en Algérie, grâce au témoignage d'un artiste qui choisit l'exil plutôt que la mort.

---

peintre est blessé par la privation d'un pays dont il n'envisageait pas la perte. » dans Ali Silem, « Martinez le Reggam », *Denis Martinez, Désorientalisme*, catalogue de l'exposition, Pau, Musée des Beaux-arts, 26.04 - 29.06-2003, Pau, Éditions Sagace, 2003, p.21.

[281] Martinez enseigne à l'École des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence de 1994 à 2004, date à laquelle il prend sa retraite. Il poursuit son travail de plasticien jusqu'à aujourd'hui.

[282] Adel Abdessemed, *À l'attaque*, livre réalisé à l'occasion des expositions *Practice Zéro Tolerance*, Rennes, La Criée Centre d'Art Contemporain, 30.06-27.08.2006 et Paris, Plateau FRAC Ile-de-France, 14.09-20.11.2006, Zurich JRP Ringier, Rennes : La Criée centre d'art contemporain, Paris, Plateau FRAC Ile-de-France, 2007, p.72.

[283] *Ibid.*

Au sujet de son exil , il précise que « quand on n'a pas la paix chez soi, il faut aller ailleurs, sinon c'est la mort de l'âme. L'essentiel c'est d'agir, de lutter, de créer pour transformer le monde[284]. » On voit bien qu'il n'envisage pas l'exil comme un drame subi mais plutôt comme une forme de lutte.

Les artistes exilés ne peuvent se détacher rapidement de ce qu'ils ont vécu et les représentations peuvent prendre des formes diverses.

Écrire pour témoigner de l'horreur

Malgré la souffrance et la perte, Martinez continu à écrire et à peindre dès son arrivée en France[285]. Ses poèmes et œuvres plastiques reflètent alors la difficulté de cette séparation avec ses proches et sa terre natale, lui, le « palmier qu'on aurait arraché à sa terre [286] ». Le 25 décembre 1993, à Grenoble, il écrit le poème *Men Houa ?* (Qui-est-ce ?) **(Fig.144)** qui exprime la douleur et l'incompréhension de l'artiste face au terrorisme. Il décrit son sentiment d'insécurité et ses angoisses permanentes grâce à des phrases courtes et de nombreuses interjections. La formule « Men Houa ?! » revient plusieurs fois, comme si le l'artiste voulait s'assurer que personne n'était tapi dans l'ombre.

« Men houa?!

Que peuvent les gardiens

Au seuil de l'ombre

Que peuvent les témoins

[284] Adel Abdessemed, Jean-Marc Ballée, *Adel Abdessemed : Global*, Paris, Paris Musée, Genève, MAMCO, Paris, Galerie Kamel Mennour, Reims, FRAC Champagne-Ardenne, 2005, p.117.

[285] Il confie à Saadi que la peinture l'a empêché de sombrer dans la folie. Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit*. p.99.

[286] Terme employé par Hakim Hamadouche extrait publié dans l'ouvrage de Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit*. p.76.

Quand les mûrs brûlent d'incertitudes […]

Les doigts de la mort rêvent de paradis

Commettant fatalement

Le bruit suspect

De l'injustice[287] »

Cet extrait exprime le sentiment d'impuissance ressenti face à la violence qui règne en Algérie. Les terroristes sont évoqués comme « les doigts de la mort » rêvant de paradis. Ce poème est accompagné par une toile au titre éponyme, débutée simultanément d'après la datation manuscrite des travaux préparatoires **(Fig. 145-147)**. Inspirée de la photographie d'un article publié dans le journal *Le Matin* le 22 décembre 1993 **(Fig. 148)**, cette œuvre illustre la peur de l'homme - et de l'artiste - face à la menace omniprésente. La composition reprend la structure de la photographie, plaçant le personnage au centre de la composition sur fond noir. Les assaillants sont derrière le mur, bouches ouvertes aux dents pointues. L'écriture intègre aussi la composition par l'intermédiaire de la géomancie[288] **(Fig.149, 150)**. Cette apparition est datée et le questionnement est accompagné de sa réponse aux côtés de la figure géomantique. Ici, la « sortie du personnage » a lieu le 9 mars 1994 et le procédé divinatoire semble annoncer « un concours extérieur actuellement hostile[289] ». Même si Martinez est en sécurité lorsqu'il réalise le tableau, la prédiction fait penser au contenu de l'article qui évoque la création d'un comité d'autodéfense par des villageois, et à ce que Martinez a vécu en Algérie avant son départ.

De 1991 à 1996, Martinez réalise plusieurs œuvres sur le drame algérien et l'exil, en utilisant le motif de la porte de manière récurrente, tant dans les œuvres que dans leurs

[287] Denis Martinez, *Men Houa ?*, poème, daté sur le manuscrit du 25 décembre 1993, coll. Denis Martinez, Marseille.

[288] Depuis son voyage dans le désert, Martinez a pris l'habitude de réaliser un rituel géomantique au moment de l'introduction du personnage dans sa composition.

[289] Formule peinte dans la composition de l'œuvre peinte *Men Houa ?*, 1994, acrylique sur toile, 200 x 300 cm.

titres, pour sa dimension symbolique qui rappelle la multitude de rites protecteurs dont elle fait l'objet dans les croyances populaires du Maghreb. L'exemple le plus courant est la présence d'une main, la *khemsa* qui repousse le mauvais œil, à proximité de la porte d'entrée. Mais, dans ses toiles, Martinez remplace souvent la *khemsa* par le lézard, son animal totem. Dans le contexte du terrorisme, les rites populaires sont alors protecteurs. Un document d'archive daté de septembre 1994 **(Fig. 151)**, démontre que moins d'un an après son arrivée en France, Martinez pensait déjà à une série d'œuvres reprenant le motif de la porte. La liste de huit titres décrit l'atmosphère de la guerre civile des années 1990 *:*

Porte des représailles aveugles

Porte de la terreur

Porte de l'horizon brouillé

Porte des assassinés

Porte des morts par balle

Porte des égorgés

Porte des têtes coupées

Porte des sanguinaires

De cette liste, Martinez n'a finalement réalisé que deux œuvres : la « porte des morts par balle », devenue *Porte des tués par balle* et *Porte des égorgés*, toutes deux réalisées en 1995[290]. Dans la composition de *Porte des tués par balle*, à côté du personnage,

[290] Une troisième œuvre ne faisant pas partie de cette liste fut réalisée à Marseille, *Porte du soleil* (1996). Ces trois œuvres sont réalisées à l'acrylique sur des toiles de 200 x 200 cm. Elles sont conservées par l'artiste dans son atelier marseillais. Coll. Denis Martinez, Marseille.

Martinez écrit « Ne pas sortir. Ne pas entrer. » Les phrases inscrites en français sur les bords de ces deux dernières toiles évoquent le contexte violent que connait l'Algérie[291].

Une série de dessins semble avoir pour but de témoigner de ce qui se passe en Algérie : *Témoigner, dire Algérie 1994.* Cette série de sept dessins et une page de présentation, présente des extraits de témoignages de proches de Martinez. Les textes manuscrits sont écrits à différents endroits de la feuille et décrivent des faits et une ambiance mortifère. Les mots crus et spontanés, exprimés à l'occasion de conversations privées deviennent ici publics. Ils sont livrés de manière brusques au lecteur. Écriture et graphisme ne font qu'un et se répondent. Les archives de Martinez présentent de nombreux travaux graphiques intégrant l'écriture à cette période, caractérisée par le besoin impérieux de témoigner de cette situation tragique. Une œuvre fait la synthèse du terrorisme et de l'exil : *Fureur là-bas, errance ici* (1996) témoigne de sa conscience troublée de faire partie d'un autre lieu et d'échapper aux violences de « là-bas ». Également inscrit dans la composition, l'indication d'un « là-bas » et d'un « ici » décrit deux espaces. À la vue de l'histoire personnelle de Martinez on peut supposer que le « là-bas » désigne l'Algérie et que l'« ici » concerne la France. À travers ces œuvres, la réalité sécuritaire de l'Algérie est présentée au public français, lui-même peu au fait de la situation dramatique que vit l'Algérie[292]. Les œuvres « suscitent une réflexion sur la société algérienne marquée par la dissolution des valeurs traditionnelles, sur l'emprise du fanatisme, sur les destins individuels bouleversés par la violence du terrorisme[293]».

---

[291] « IMMOBILE DANS L'ENCADREMENT DE LA PORTE/TA MÉMOIRE CHARGÉE D'HORREUR, DE DOUTE, DE CONFUSION ET DE FOLIE/TU VOIS L'ÉNERGIE DE TES SENS SE CONFONDRE AVEC LA VIE TÊTUE/LÀ, DANS LE REFLET À LA FOIS INACCESSIBLE ET SI PRÉSENT.» Phrases peintes dans Denis Martinez, *Porte des tués par balle*, 1995, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, coll. Denis Martinez.

[292] Martinez exprime son étonnement face à son environnement professionnel peu au fait des événements qui se jouent en Algérie. C'est également le cas d'Adel Abdessemed, qui l'évoque dans un entretien avec Elisabeth Lebovici publié Adel Abdessemed, *À l'attaque*, livre réalisé à l'occasion des expositions *Practice Zéro Tolerance*, La Criée Centre d'Art Contemporain (30.06-27.08.2006) et au Plateau FRAC Ile de France (14.09-20.11.2006), Zurich JRP Ringier, Rennes La Criée centre d'art contemporain, Paris, Plateau FRAC Ile de France, 2007, p.72-73.

[293] Ali Silem, « Martinez le Reggam », *Denis Martinez, Désorientalisme*, *op.cit.*, p.21.

Écrire pour partager son exil

L'analyse génétique d'une œuvre de Martinez permet de se rendre compte de son récent état d'exilé, à travers les documents de travail archivés par l'artiste. Les travaux préparatoires de *Porte de l'attente* montrent que Martinez a commencé son élaboration en juin 1994 et seulement pensé à cet intitulé en septembre 1994[294] **(Fig.152-155)**. L'évolution du titre de cette œuvre, passant de « l'attente » à « l'exil », montre que l'artiste, d'abord dans le doute, finit par se résoudre à son statut d'exilé. Installé à Marseille depuis peu[295], Martinez choisi le motif de la porte pour parler de cette situation d'incertitude également exprimée par de courtes phrases inscrites en marge des dessins.

Avant le projet de la série d'œuvres intégrant le motif de la porte pour parler de la guerre civile algérienne, Martinez l'utilise pour parler de son exil. Le sens de cet élément est important pour l'artiste. La porte est liée au seuil dont la symbolique est évoquée par Marie Virolle[296]. Le mot arabe signifiant « le seuil » vient de la racine « franchir » ou « passer » mais aussi « reprocher quelque chose à quelqu'un ». Laisser quelqu'un sur le seuil est une façon de ne pas l'accepter, plaçant l'individu comme étranger à la demeure. De plus, la porte évoque l'action d'ouverture ou de fermeture de l'espace, décrit le passage vers quelque chose de différent, ce qui illustre la position d'entre-deux que vit un exilé. La porte est le lieu de circulation, de transit, qui pourrait être symbolisé par la mer Méditerranée, porte à franchir pour atteindre la France depuis l'Algérie. L'apparition de ce sujet dans les œuvres n'est donc pas dépourvue de sens dans le cadre de l'exil de l'artiste. On peut l'interpréter comme symbole de son exil, à la fois pour son interprétation comme un lieu de passage (que représente le seuil) mais

---

[294] Aussi intitulée *Porte de l'exil* cette toile a été vendue sous ce titre en 1997 par la Galerie Nikki Diana Marquardt (Paris) à un collectionneur anonyme. S'il n'existe pas de reproduction de l'œuvre, des croquis préparatoires sont conservés dans la collection de Denis Martinez à Marseille.

[295] Un croquis préparatoire daté du 14 septembre 1994 situe l'œuvre comme accrochée et commencé au sein d'un atelier de l'École supérieure d'Art d'Aix-en-Provence. Coll. Denis Martinez, Marseille.

[296] Marie Virolle, *Rituels algériens*, Paris, Karthala, 2000, p.71 et p.77.

aussi pour l'objet précis de la porte, qui permet l'ouverture ou la fermeture d'un espace. Dans *Porte de l'attente* le motif principal de la porte est surmonté par un grand papillon. « Comme les papillons se hâtent à leur mort dans la flamme brillante, ainsi les hommes courent à leur perte[297]. » Cette citation de la Bhagavad Gita inscrite sur un autre document de travail permet d'apporter quelques explications sur le choix de cet animal[298]. Comme annoncé dans le catalogue de son exposition au CCF d'Alger en 1991, le papillon est aussi le symbole de l'âme des morts dans la maison[299]. Sa position au-dessus de la porte peut être interprétée comme la présence des proches de l'artiste disparus pendant la guerre civile.

L'écriture est aussi convoquée par Abdessemed pour témoigner de son expérience de l'exil. En 1996, deux ans après son départ, il réalise une œuvre intitulée sobrement *EXIT* **(Fig.156)**. Le mot « EXIL » est écrit au moyen d'un tube de néon bleu. Des allers-retours entre le titre et l'image de l'œuvre s'opère par le jeu de mot qu'il choisit[300]. L'ambivalence instaurée entre le terme « exil » et sa représentation permet de superposer l'idée de départ à celle de sortie (*EXIT* en anglais) grâce à la typographie des panneaux signalétiques que l'on trouve dans les bâtiments publics. L'œil, habitué à lire « EXIT » dans ce contexte, pourrait se méprendre devant le mot « EXIL ». Conçue initialement en 1996, le Centre international d'art et du paysage de l'Ile de Vassivière commande cette œuvre en 2002, et l'expose volontairement au-dessus de la porte d'une salle d'exposition, jouant ainsi de l'ambiguïté de son emplacement[301]. L'exil est associé

---

[297] « Comme les papillons se hâtent à leur mort dans la flamme brillante, ainsi les hommes courent à leur perte. » Bhagavad Gita 11.29, http://www.bhagavad-gita.us/category/bhagavad-gita-chapter-11/page/3/. Bhagavad Gita se traduit par « le chant du bienheureux ». Ce texte est une partie centrale du poème *Mahabharata*, texte fondamental de l'hindouisme évoquant la conquête de soi.

[298] La raison du choix d'une citation de ce texte hindouiste reste inexpliquée.

[299] *M'Kherbech Be Niya Safia, Cherche lieux humains 7 murs revisités, op.cit.*, p.6.

[300] Le rapprochement avec les artistes surréalistes qui usent de ce procédé littéraire est à remarquer.

[301] Site officiel du Centre International d'Art et du Paysage de l'île de Vassivière : URL : http://www.ciapiledevassiviere.com/helper.aspx?id=61&page=bois_de_sculptures, consulté le 20.10.2015.

à une « porte de sortie » pour cet artiste qui quitte son pays dans le contexte de la guerre civile algérienne. Pour Abdessemed, le mot « exil » signifie « à la fois quitter et s'installer, ici et là-bas, le drame de l'étranger[302]». Il place, malgré lui, l'artiste en position d'entre-deux, même qu'il affirme ne pas l'être quelques années plus tard[303]. En plus de traiter un sujet propre à son histoire personnelle, Abdessemed revendique son caractère universel[304] par la simplicité du mot et du traitement graphique. Sa pratique du multilinguisme est notable, puisqu'il utilise l'anglais dans le titre d'une œuvre constituée d'un mot en français. L'arabe est occultée, tout comme sa langue maternelle, le Chaoui. Lorsqu'on prend en compte le fait que l'image produite est dénuée de connotation maghrébine, on peut se demander si le choix linguistique ne serait pas significatif de sa volonté d'intégration au milieu européen. Cette hypothèse est appuyée par les mots de l'artiste qui affirme utiliser les langues de différents lieux où il a vécu.[305] » Pourtant, l'écriture est évocatrice d'images et l'artiste l'utilise tant pour évoquer sa propre situation d'étranger que pour parler d'événements historiques qui lui sont contemporains. *EXIT* est donc une œuvre témoin.

2. L'écriture comme revendication de ses origines

Si l'on considère que la langue est le pilier de l'identité et que l'écriture matérialise la parole véhiculée par une langue, alors l'écriture peut être porteuse de l'identité. Ainsi, à travers l'étude des parcours et réalisations de Ben Bella et Koraïchi, on tente de prendre la mesure de l'utilisation de l'écriture dans les œuvres en tant que facteur identitaire.

---

[302] *Ibid.*

[303] « Je ne vis pas "entre deux " cultures. Je ne suis pas un artiste post-colonial, je ne travaille pas sur la cicatrice et ne suis réparateur en rien. » Adel Abdessemed, *À l'attaque*, *op.cit.*, p.110.

[304] « Pas de frontière, pas de bannière, pas de ghetto, pas d'artiste maghrébin. » Adel Abdessemed, Jean-Marc Ballé, *Adel Abdessemed : Global*, Paris, Paris-Musée, 2005.

[305] Adel Abdessemed, *À l'attaque*, *op.cit.*, p.192.

De la lettre à l'abstraction du geste chez Ben Bella

On peut distinguer deux catégories d'œuvres dans la production de Ben Bella : d'une part, des toiles abstraites dans la tradition moderniste comme *À ma mère* ou *Rythme bleu* (1990) ; et, d'autre part, des œuvres ancrées dans la tradition maghrébine comme dans *Talismans* (1979) ou une série d'aquarelles et encre sur papier de 1994 dans lesquelles il introduit l'écriture dans une esthétique rappelant les talismans ou d'autres références aux rites païens maraboutiques. Ces deux tendances marquent l'entre-deux vécu par l'artiste. Cette esthétique hybride peut faire penser à un processus d'acculturation inconsciemment acquise par l'artiste. Aimé Césaire s'est exprimé au sujet du concept de « négritude » et de l'acculturation du peuple africain dans le contexte colonial et post-colonial, empêchant alors l'art africain d'exister. Il déplore qu'il ne puisse définir l'art africain que par le fait qu'il soit produit par des « Africains », les spécificités culturelles africaines ayant été absorbé par la culture occidentale. Il n'est pas forcément question ici des mêmes problématiques mais le parallèle peut être interrogé, Ben Bella se voulant porteur de références universelles. Dans quelle mesure les choix plastiques de Ben Bella sont-ils inspirés par l'introduction d'une écriture imaginaire :

> « J'ai été pioché dans les écritures du monde. […] . Mon travail demeure un peu à l'écart ou étranger, je travaille le signe ça n'est pas de l'écriture signifiante ou insignifiante. Ça reste une écriture purement recherche artistique […] même dans les textes avec talismans, ça ne veut rien dire. C'est de l'écriture inventée et personnelle.[306]»

Ces écritures peuvent conférer une dimension « étrangère » aux œuvres tout comme produire une certaine universalité, pour le public occidental[307]. Michel Butor évoque le pouvoir identitaire de l'écriture comme étant dans la capacité d'orienter

[306] Entretien avec Mahjoub Ben Bella, 13.10.2016, archives Camille Penet-Merahi.

[307] Gérard Durozoi, « Mahjoub Ben Bella, l'émergence de la peinture », *in Mahjoub Ben Bella*, catalogue des expositions au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing (18.01-02.04.1997), au Musée d'Art et d'Industrie de Roubaix (18.01-02.04.1997) et au Musée de la Céramique de Desvres (été 1998), Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 1997, p.14

inconsciemment l'esprit vers une référence culturelle même si le signe produit n'existe pas réellement dans l'alphabet[308]. C'est ce que produit les signes de Ben Bella, inspirés par l'arabe sans pour autant en être les lettres. Dès le début de sa carrière, Ben Bella utilise la culture visuelle occidentale et maghrébine. « […] il y a des tremplins entre les deux cultures. Un langage qui fait référence, des styles qui font signes entre l'Occident et le Maghreb. Je ne renie pas du tout mes origines, bien au contraire.[309]»

L'inspiration maraboutique est en effet attestée dans *Talismans* **(Fig. 157)** par l'accumulation des textes et dessins qui composent l'œuvre mais aussi par le choix du titre qui définit clairement ces éléments comme protecteurs et magiques. Dans cette œuvre, l'agglomération de petites boites en bois assemblées les unes aux autres avec des textes manuscrits et des symboles géométriques suggèrent un usage mystique. Le degré d'extranéité de l'artiste apparaît dans l'œuvre grâce à l'accumulation des talismans, peu connu du public français et à l'usage de l'écriture (fictive) reprenant les courbes ou le rythme de l'écriture arabe. La composition ne connait aucun vide. L'œil ne peut faire de pose à la lecture de l'œuvre. Ben Bella explique cela par une forte appréhension du manque et une peur du vide qui persiste du début de sa carrière à aujourd'hui : « J'ai peur du vide. Dans mes tableaux il n'y a pas de silence, jusqu'à la saturation de la surface donnée. Je fais des *tondi*, des carrés et il n'y a pas de repos, ni de répit. C'est en mouvement perpétuel. […] c'est un état d'esprit[310]. »

À partir de 1985, l'écriture devient de moins en moins linéaire dans les œuvres de Ben Bella. Pour l'œuvre *Arc en ciel* **(Fig. 158)**, il utilise l'accumulation et la répétition des traits pour produire une impression d'écriture, tout en maintenant une composition quadrillée rappelant les boites des talismans. Certaines lettres arabes sont perceptibles

---

[308] « Notre connaissance visuelle d'un alphabet peut permettre de donner "une couleur" russe, grecque ou autre à une inscription même si le résultat produit des formes qui n'existent pas dans cet alphabet. » Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, Genève, 1969, p.159.

[309] Entretien avec Mahjoub Ben Bella, 13.10.2016, archives Camille Penet-Merahi.

[310] Entretien avec Mahjoub Ben Bella, 13.10.2016, archives Camille Penet-Merahi. L'artiste évoque son gout pour le remplissage lors d'un entretien télévisé en 2003, en ligne le 26.10.2003, URL : https://sites.ina.fr/laregiondesmusees/focus/chapitre/3/medias/I16194422, consulté le 01.10.2016.

mais il ne s'agit que de quelques lignes d'écritures éparses, difficilement lisibles à cause de la graphie anguleuse se confondant aux motifs abstraits. Onze ans plus tard, la structure quadrillée a disparu dans la plupart des tableaux. Les œuvres *Puzzle II* **(Fig. 159)** ou *Labyrinthe I* **(Fig. 160)** sont réalisées sur de très grands formats et se caractérisent par l'enchevêtrement des caractères d'écriture plus proches du signe que de la lettre. Les couleurs sont plus saturées et on ne distingue plus aucune linéarité de l'écriture. Ces exemples témoignent de sa dilution au moyen du signe amenant à l'abstraction totale caractéristique de la décennie suivante.

Encore en exil, dans les années 2000, l'iconographie des œuvres de Ben Bella est souvent dépourvue de références à sa culture d'origine, tandis que les titres font référence à l'écriture (*Tablette écrite* (2004), *Écriture Signes* (2006), *Écritures continues I* (2007)) et notamment à la naissance de l'écriture (*Traces, série Calligraphitis, Écriture Rosette, Champollion* (2007)). L'œuvre *Calligraphitis V* **(Fig.161)** montre que l'ancienne structure de la composition produite par l'accumulation des textes dans *Talismans* (1978) disparait complétement au profit de constructions visuelles plus libres qui jouent sur les couleurs complémentaires et le rythme répétitif des lignes pour produire des effets optiques. Le choix des associations colorées et la mesure du geste de la main de l'artiste participent à l'équilibre de l'ensemble de la composition. L'abstraction apparait par la démultiplication du signe, écriture devenue illisible. Ces choix formels atténuent la sensation d'écriture et la notion d'extranéité de l'œuvre. On observe aussi des néologismes dans les titres de Ben Bella. Ainsi, l'intitulé de la série *Calligraphiti*s est un mot valise formé par l'amalgame des mots « calligraphie » et « graffiti ». Ce nom hybride situe l'œuvre entre la référence « orientale » de la calligraphie arabe traditionnelle, ici poussée à l'extrême jusqu'à rendre illisible tout caractère d'écriture, et l'apport « occidental » de l'art du graffiti dans son acception contemporaine.

Ben Bella passe par l'abstraction et la déconstruction de la lettre arabe pour produire des œuvres à la fois marquées par sa culture d'origine et les apports de l'art européen. Le basculement vers l'une ou l'autre de ces polarités semble varier en fonction de l'importance et de la lisibilité de l'écriture dans les œuvres : « l'écrit se donne d'abord à

voir tandis que le peint semble se donner à lire [311]». Malgré tout, on peut sentir une évolution menant aux œuvres les plus récentes, dépourvues de connotations identitaires.

Le soufisme comme revendication identitaire

Koraïchi, est né dans une famille de tradition soufie, tendance ésotérique et mystique de l'islam sunnite. Il s'agit d'une voie d'élévation spirituelle par le biais d'une initiation dite *tassawuf* ou encore *tariqa*, qui par extension désigne les confréries rassemblant les fidèles autour d'une figure sainte. Traditionnellement, le *koraïchite* transmet le message coranique en délivrant le sens du message divin à travers une interprétation personnelle des textes sacrés[312]. La culture soufie devient naturellement la source d'inspiration de Koraïchi et celle-ci transparait dans ses œuvres dès le début de sa carrière. Son investigation l'amène à étudier les premières écritures des peintures rupestres. Il utilise les signes et symboles qui ont traversé plusieurs civilisations, invente d'autres signes en suivant son instinct créateur. L'écriture et le signe sont omniprésents dans son travail dès le début de sa carrière.

En 1985-86, le triptyque *Avec croix âme et bagage* présente un motif principal, véritable signe créé par l'artiste. Il se détache par sa couleur noire, contrastant avec le foisonnement de lignes, de points et de hachures colorés du fond. Les toiles de gauche et de droite semblent se répondre par un effet de miroir rappelant certains jeux calligraphiques. Cependant, il ne s'agit que d'une impression car les signes en question ne sont pas semblables. Dans l'œuvre sur fond jaune, on pourrait presque voir une influence des arts d'Extrême-Orient. L'écriture, ou plus précisément le signe, est utilisé pour sa valeur graphique – surtout dans le traitement du fond - et se situe à la fois dans

[311] Gérard Durozoi, « Mahjoub Ben Bella, l'émergence de la peinture », *op. cit.*

[312] Maryline Lostia, enseignante de philosophie à Casablanca, elle est l'auteure de plusieurs textes de catalogue sur Rachid Koraïchi (*Le Chemin de Roses, Hommage à Rûmi*", Centre Culturel d'Ankara ; "Lettres d'Argile : Hommage à Ibn Arabi", texte du catalogue sur l'œuvre de Koraïchi, exposition: "Unpacking Europe", Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2001.) Dans l'article *Rachid Koraïchi. Une architecture céleste pour le soufisme.* elle parle des influences soufies de Koraïchi et de l'intérêt qu'il porte aux signes à l'écriture et aux textes des grands penseurs soufis. Voir article en ligne. URL : http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2003/01/koraichi/index-print.html

l'esprit des idéogrammes asiatiques et celui de l'abstraction européenne dont le travail formel du signe principal fait état.

Koraïchi poursuit ses recherches graphiques sur le signe et le met sur le même plan que l'écriture arabe dans l'œuvre intitulée *Comme un semblant d'exorcisme* **(Fig. 162, 163)**. Ce triptyque est constitué d'un pan gauche contenant des lettres arabes, parfois étirées comme dans le style *diwani* ou *farsi*. Cependant, si Koraïchi s'est réellement inspiré de ces styles calligraphiques conventionnés, il prend la liberté d'utiliser un outil formant des lettres aux contours arrondis (plus proche du style *maghrebi),* ce qui n'est pas le cas dans le style *diwani* dont les lettres sont plus pointues à cause de la forme de la pointe du calame qui les traces traditionnellement[313]. L'artiste prend alors la liberté de créer une nouvelle typographie calligraphique. Le pan droit du triptyque est constitué d'une multitude de signes inventés par Koraïchi. Si les deux grands signes se répondaient dans *La Passion avec croix âme et bagage* **(Fig.164-166)**, ce sont les écritures qui répondent aux signes dans *Comme un semblant d'exorcisme*. Dans le titre, le mot « exorcisme » apporte une connotation mystique à l'écriture et par conséquent à l'œuvre entière. On se rapproche de l'usage magique de l'écriture dans les talismans ou dans les invocations. Dans la tradition soufie, les manuscrits enluminés, parchemins et les textes sacrés ont une grande importance. Koraïchi ayant grandi dans une famille aisée et religieuse, celle-ci possédait un certain nombre de ces documents, qu'il aurait parcouru avant même de savoir lire[314]. Le livre et l'art du manuscrit arabe est l'objet d'inspiration de Koraïchi en 1995 lorsqu'il réalise *Le Thé de l'absence*. Il crée un livre composé de sept feuillets dans lequel des personnages prennent le thé en invoquant un absent. Un motif de tapis est partiellement peint sur un fond rempli d'écritures arabes ordonnancées en coupole. En noir, un signe vaguement anthropomorphique domine la composition. L'ensemble de cette œuvre est constitué d'écriture ou de signe, sans laisser de blanc ou d'espace pour une pause de notre regard. La tradition de l'écrit des arts de l'Islam est ici bien présente. L'organisation de l'espace est structurée comme en calligraphie. L'aménagement du mur fontaine de l'hôtel Palm Beach de Tozeur en 1994-1995 en est

[313] Voir planche comparative entre l'œuvre de Koraichi et le style *diwani* ou *farsi*.

[314] Nourredine Saadi, *Koraïchi. Portrait de l'artiste à deux voix*, Arles, Actes Sud, 1998, p.12 ; Maryline Lostia, *Rachid Koraïchi. Une architecture céleste pour le soufisme.*, *op.cit*.

un exemple. Sur les deux espaces circulaires et symétriques, Koraïchi organise une composition mêlant écriture arabe, signes et dessins. Chaque élément possède son espace et n'empiète pas sur celui de l'autre. Si les différents modes scripturaux se développent selon une organisation claire, la lecture générale est difficile à décomposer par la multiplication des éléments graphiques. Ce type de composition est fréquente chez Koraïchi. L'écriture et le signe inventé sont indissociables. Il utilise les supports dans toute leur variété, fidèle à son souhait de parler de la culture algérienne et maghrébine dans sa diversité à travers ses créations.

> « Je parle de l'Algérie dans la richesse de son passé, de ses racines antérieures même au texte religieux, cette Algérie que nous aimons tressée de la diversité de ses couleurs, de ses langues. […] Il y a également les artisans, tout ce passé artisanal […] Car mon travail a été constamment de fouiller ma mémoire et celle de mon pays, d'en trouver la trace enfouie.» [315]

Koraïchi réalise une série de jarres, de plats carrés, de jarres à olives et de vases, rassemblés dans la publication *Lettres d'argile*[316] **(Fig.167-170)**. Chaque objet d'argile est peint par Koraïchi, de textes en arabe et de signes qui lui sont propres. La composition est toujours très ordonnée. Les écritures sont parfois encadrées, circulaires, horizontales ou verticales, tantôt lisibles ou illisibles. On peut voir des similitudes entre ce traitement de l'espace et celui des talismans, apportant aux œuvres de Koraïchi une dimension mystérieuse et mystique.

L'écriture et le signe peuvent être envisagées sous l'angle de l'indéchiffrable. Koraïchi raconte à Saadi que lorsqu'il était enfant, il apprenait simultanément l'arabe à l'école

---

[315] Saadi lui fait remarquer que son travail fait appel au rapport avec les matériaux (tissus, poterie, aux matériaux) ce à quoi Koraïchi répond qu'il s'agit surtout d'un rapport à l'espace de son enfance, bercé par les femmes de son entourage. Comme les femmes sont souvent les créatrices des objets d'art populaire, on peut faire un parallèle entre la pratique multi-support de Koraïchi et cette tradition culturelle. Nourredine Saadi, *Koraïchi. Portrait de l'artiste à deux voix*, *op.cit.*, p.36.

[316] Nicole De Pontcharra, Roxane Hodes, Corinne Maeght, Arnaud Maurières, *Rachid Koraïchi, Lettres d'argile*, Nîmes, Éditions Corinne Maeght, 1995.

coranique et le français (alphabet latin) à l'école française puisqu'à cette époque l'Algérie n'était pas encore indépendante. Les écritures étaient pour lui des énigmes qu'il devait apprendre à déchiffrer[317]. Dans ses créations, l'écriture et le signe sont également un mystère pour le spectateur qui ne peut que tenter de comprendre. Si l'écriture est souvent lisible, surtout lorsqu'il intègre les textes des grands penseurs soufis, leur sens reste à interpréter tel un texte philosophique. En produisant des œuvres d'art profondément empruntent du mysticisme soufi jusqu'à la reproduction de textes des grands penseurs de ce courant religieux, Koraïchi s'intègre dans la tradition des Koraïchites tout en étant pleinement intégré au milieu de l'art contemporain et ses institutions[318].

[317] « […] je me souviens combien l'apprentissage des caractères latins et du français m'a marqué. […] c'était tout un cérémonial similaire à celui de l'école coranique mais avec d'autres matériaux. L'écriture avait un tel mystère à travers les langues. » Nourredine Saadi, *Portrait de l'artiste à deux voix*, *op.cit.*, p.18.

[318] Les œuvres de Koraïchi sont présentes dans plusieurs grandes collections publiques françaises telles que le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, la Bibliothèque Nationale ou le Musée d'art Contemporain de l'Institut du Monde Arabe. C'est également le cas pour les collections publiques de l'étranger, tant en Occident comme la Banque Mondiale à Washington, le Museum of Mankind à Londres ou la National Gallery de Rotterdam, que dans les pays d'Islam comme le Musée d'art contemporain de Tunis, le Musée d'Art Moderne de la ville du Caire, la National Gallery d'Amman ou Le Musée d'art Moderne de Koweit City.

CHAPITRE 6 :

Comment intituler ses œuvres à l'étranger ?

> « J'ai des titres en français, en anglais, en arabe, en allemand… Tous les lieux où j'ai vécu. Aucune de ces langues n'est d'ailleurs ma langue maternelle : ma famille est berbère Chaouie, l'arabe nous a été imposé. »[319]

Alors qu'il est à Tahiti, puis aux Marquises, Gauguin donne au titre le statut d'une décision artistique qui en fait une composante de l'œuvre, il traitre de manière nouvelle un détail jusque-là considéré comme secondaire : le titre auquel ils assignent un rôle inédit et un véritable enjeu pictural. Ce geste artistique s'inscrit dans une rupture qui est celle des années 1880 : l'irruption d'une industrie culturelle liée aux technologies de la reproduction de masse bouleverse les traditions autographes de la peinture. La presse, l'héliogravure, la rotative propulsent brutalement l'œuvre à l'échelle d'une reproductibilité sans précédent : l'œuvre et son titre commencent à entrer dans la logique décrite par Walter Benjamin. Cette évolution marque aussi un déplacement : le geste de dénomination s'intériorise en faisant passer le titre de l'extériorité publique d'une simple identification verbale de l'objet à l'évocation d'une intentionnalité ou d'un contexte créatif qui peut être celle de l'atelier ou du travail sur le motif[320]. Qu'en-est-il un siècle plus tard, et dans le cadre d'une autre aire géographique mais où se jouent encore des rapports de domination entre (ex)colons et (ex)colonisés, quand les artistes travaillant en Algérie se retrouvent en exil ? Comment Abdessemed, Ben Bella, Martinez, Mesli, Tibouchi et Yahiaoui envisagent-ils l'intitulation de leurs œuvres ? Comment sont-ils accueillis par le public ?

---

[319] Entretien avec Elisabeth Lebovici *dans* Adel Abdessemed, *À l'attaque*, Zurich-Paris, Co-édition JRP-La Criée-FRAC Ile-de-France, 2006, p.192.

[320] Marianne Jakobi, *Gauguin & Signac. La genèse du titre contemporain*, Paris, CNRS Editions, 2015.

1. Qu'est-ce qu'un titre d'exil ?

On a choisi de confronter la pratique d'intitulation au statut spécifique de l'exil. Que représente le titre pour l'artiste exilé ? On peut se demander s'il peut être un moyen d'interpeller le spectateur sur la situation particulière des artistes et dans quelle mesure la représentation de l'exil est cristallisée par le titre. Car le titre, qu'il soit utilisé pour sa fonction nominative ou discursive, reste le premier contact de l'œuvre avec le public. On va tenter d'observer dans quelle mesure les artistes exilés en profitent-ils pour faire passer des messages de révolte et de souffrance.

Titre et engagement

Martinez participe à des manifestations en 1988-1989 organisées par le Comité national contre la torture[321]. Il réalise une banderole pour l'occasion[322] **(Fig. 172)**, qui représente son éternel personnage attaqué de toutes parts par des flèches dans lesquelles il inscrits en arabe différentes méthodes de torture : l'ingestion de détergent grésil (*tadjri el krizel*), l'électrocution (*el kahrouba*), les coups de bâton (*el dharb bilâssa*), l'immersion (*taghtis*), l'amputation (*ârz el qamani wa muqabidh el fu ous*) ou le viol (*ightissaab el atfaal*). Le slogan « Non à la torture » (*La liltâthib*) est inscrit devant le personnage, comme dans les toiles de la même époque telle que la série *Je prends, je donne, j'envoie, je reçois* (1986-1987). Avec ces exemples, c'est davantage les mots inscrits sur l'œuvre que le titre qui sont choisis par l'artiste pour relayer son engament.

Par ailleurs, dès les années 1980, les revendications identitaires en faveur de l'amazighité se font entendre. Puis, après les émeutes d'octobre 1988, le fond de révolte

[321] Cet engagement est présent depuis le début de sa carrière car les archives de l'artiste conservent notamment un dessin de 1967 dénonçant les différents conflits du monde. Il prend position en faveur de la cause palestinienne et contre la guerre du Vietnam. On voit aussi les noms de Cuba, de l'Angola, de la Bolivie, du Yémen ou plus largement de l'Afrique et du Moyen-Orient apparaitre au milieu du foisonnement de traits et de phrases contestataires.

[322] Les actes de la rencontre du Comité national contre la torture du 22 juin 1989 présentent la photographie de la banderole créé par Martinez et accrochée à l'entrée de l'École des Beaux-Arts d'Alger à cette période.

(sociale mais également en partie relative à la question culturelle amazigh) persiste dans les esprits. Ainsi, au début de la décennie de 1990, avant même les élections législatives remportées par le FIS, la censure – littéraire, journalistique et artistique - est fréquente[323]. Dans ce contexte complexe, puis avec l'oppression exercée par le Front Islamique du Salut qui prône une société basée sur la loi islamique et l'arabité, toute indication à l'amazighité est considérée comme païenne et anti-islamique. Ainsi un titre d'exposition *Palimpseste de Tin Hinan*[324] (1990) marque un engagement par une référence à la légendaire reine berbère, mais aussi par la présentation d'un ensemble d'œuvres montrant des figures féminines aux lignes voluptueuses, dévoilant un sein, une courbure de hanche ou un fessier. Les œuvres de la série ont chacune un titre individuel en lien avec l'univers féminin : *Noces, Poème pour Hizia, Intimité, Gâteau de miel, Femme je vous aime* **(Fig. 173-177)**. Des titres comme *Remparts, Solitude, L'Attente* ou *Je suis absent* peuvent évoquer en creux la vie « d'intérieur » de la femme en Algérie, traditionnellement astreinte à s'occuper de la maison et à éduquer les enfants. Les œuvres constituent visuellement un ensemble homogène, qui pourrait caractériser une série. Réalisées dans le contexte tendu des années 1990 – les revendications identitaires de 1980 et les émeutes d'octobre 1988[325] n'étant pas loin - les silhouettes féminines stylisées et peu naturalistes peuvent être considérées comme une provocation vis-à-vis des codes moraux et religieux de l'époque, le voilement du

[323] Au sujet de la censure dans le milieu de l'art en Algérie, voir l'article de Ali Silem, « Artistes et Pouvoirs. Le cas de l'Algérie », *Sens dessous*, 2010/1 N°6, p. 92-100. DOI 10.3917/sdes.006.0092. Voir également la récente publication de Dominique Devigne, *À peine vécues… Trois actions picturales expérimentales en Algérie (1986/1987)*, Alger, Apic, 2017. Cet ouvrage réalisé par la compagne de Martinez avec la collaboration de l'artiste retrace l'histoire des trois expériences picturales *in situ* qu'il a dirigé dans le cadre de l'École des Beaux-Arts d'Alger. Ces interventions ont été victimes de censures de la part des civiles, y compris du commanditaire de l'un des projets à l'Université de Soumaâ.

[324] *Palimpseste de Tin Hinan*, catalogue de l'exposition, Alger, Centre Culturel Français, 1990 [dates précises non mentionnées], Alger, Annaba, Constantine, Oran, Tlemcen, Centres Culturels Français, 1990.

[325] Le soulèvement populaire provoqué par la lutte contre la torture et la répression en Algérie, mais aussi en faveur d'une révision de la politique d'arabisation massive qui occulte une large partie identitaire et culturelle du peuple algérien, notamment la culture berbère. Le 2 novembre 1988, au Rassemblement des Artistes, Intellectuels et Scientifiques (Palais de la Culture d'Alger), on remarque la présence de huit enseignants de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts d'Alger. Mesli et Martinez font partie des professeurs qui intègrent le Comité National contre la Torture.

corps (féminin comme masculin) étant alors encouragé dans l'espace public. Acte de résistance ? Signe avant-coureur d'un départ annoncé ? Quoi qu'il en soit, Mesli quitte l'Algérie en 1994 pour la France, où il poursuit sa démarche autour de la figure féminine en faisant référence à l'art rupestre et à l'antiquité berbère[326].

Nommer la guerre civile dans les titres

Le drame de la guerre civile algérienne fait partie des sujets abordés par les artistes, surtout par Martinez. Il réalise un ensemble de tableaux de grands formats dont les titres font référence aux violences (assassinats, peur, attentats etc.) vécues par la population civile. Le titre probablement le plus représentatif est *Pour Tahar Djaout* **(Fig. 178)** en écho à l'assassinat, par les terroristes intégristes, de son ami écrivain et journaliste. Ce titre désigne, une œuvre sur laquelle se déploient des témoignages d'intellectuels ayant rendu hommage à Djaout, directement peints en couleur sur la toile. Le titre est donc ici un hommage à la victime, clairement nommée et ne peut être équivoque : l'artiste, et par association les nombreux auteurs dont les textes sont peints sur la toile, s'engagent aux côtés de la victime pour lutter contre l'obscurantisme. Des titres comme *Porte des tués par balle* **(Fig. 179)**, *Porte des égorgés* **(Fig. 180)**, *Fureur là-bas errance ici* **(Fig. 181)**, ou *D'un linceul à l'autre* **(Fig. 182)** évoquent les assassinats commis à l'encontre des intellectuels algériens. Au moment où il réalise ses œuvres, Martinez reste le témoin de ce qui se passe en Algérie. Les égorgés, les tués par balle et les linceuls qui sont utilisés en masse pour accueillir les défunts sont représentés dans les toiles, presque à échelle humaine pour renforcer l'effet visuel de la violence.

D'une autre génération mais tout aussi touché par les menaces intégristes, les artistes Abdessemed et Yahiaoui (tous deux anciens élèves de Martinez et Mesli à l'École des Beaux-Arts d'Alger), partent en France dans les années 1990. Ils traitent aussi du sujet du terrorisme à travers des œuvres intitulées *Ombre et Lumière* (vidéo d'Abdessemed, 1994) et *Le festin diabolique* (peinture et collage de Yahiaoui, 1995). Envisagé sous

[326] Mesli vient en France au début de l'année 1994 pour installer sa femme, qui a trouvé un poste de professeur de Lettre à Nanterre, et son fils Tarik inscrit à l'École des Beaux-Arts de Paris. Sur le point de repartir pour Alger, il apprend l'assassinat d'Ahmed Asselah et son fils. Il décide alors de rester auprès de sa famille et s'installe à Nanterre jusqu'à son décès le 13 novembre 2017.

deux formes plastiques bien différentes, ces titres sont de plus subtiles évocations du drame qui se joue dans leur pays natal. *Ombre et lumière* **(Fig. 183)** est une vidéo de vingt secondes montées en boucle montrant une jeune femme enroulée dans un textile noir évoquant le *niqab,* voile noire porté par certaines femmes musulmanes couvrant l'intégralité du corps à l'exception des yeux. Dans la vidéo d'Abdessemed, la femme tourne sur elle-même et semble exécuter une danse qui peu à peu lui retire le voile noir, passant alors du camouflage au dévoilement. L'acte de dévoilement est illustré par le titre métaphorique *Ombre et lumière*. Le choix du titre fait référence à l'intégrisme religieux qui sévit au même moment en Algérie, et qui occulte la lumière des esprits. Si l'on en croit Abdessemed qui vient d'arriver à Lyon, la genèse de cette vidéo réside dans la volonté d'expliquer à son entourage les raisons de son exil. Il se confie à ce sujet dans l'entretien publié dans *À l'attaque*[327] *:*

> [1] « Quand je suis arrivé à Lyon, et que je discutais avec les enseignants et étudiants des beaux-arts, je me suis rendu compte que le contexte de la situation algérienne était totalement inconnu pas mes collègues. L'enjeu pour moi était de leur faire comprendre et de trouver le meilleur moyen, celui de la vidéo. J'ai pris la caméra, par hasard, demandé à une amie de mettre un bout de tissu noir et de tourner sur elle-même face à la caméra pour qu'elle se dévoile. En 30 secondes, j'ai fait *Ombre et Lumière*. »

Artiste engagé, Abdessemed qui procède par « expérience de choc[328] » avec des œuvres aux titres militants, cherche à lutter contre les tabous sociaux, religieux et culturels qui contraignent l'esprit et le corps de toutes les sociétés. C'est, par exemple, le cas de l'œuvre intitulée *Oui* **(Fig. 184)** qui exprime clairement l'opinion de l'artiste dans le

---

[327] Adel Abdessemed, *À l'attaque*, livre réalisé à l'occasion des expositions *Practice Zéro Tolérance*, La Criée Centre d'Art Contemporain (30.06-27.08.2006) et au Plateau FRAC Ile de France (14.09-20.11.2006), Zurich JRP Ringier, Rennes La Criée centre d'art contemporain, Paris, Plateau FRAC Ile de France, 2007, pp.72-202.

[328] Muriel Pic utilise cette expression pour parler de l'œuvre récente *Is beautiful*, sculpture de marbre blanc reprenant l'image de la Chancelière Angela Merkel nue qui apparait dans la presse en 2013. La provocation et la confrontation à la réalité est une constante dans le travail d'Abdessemed, depuis le début de sa carrière. Muriel Pic, « Is beautiful ou la vérité nue », *Beaux-Arts*, mars 2018, p.17.

débat sur la légalisation du cannabis ou encore *Nuit de noces* (1997), réalisée avec un rideau jaune pâle percé de l'inscription « Nuit de noces » **(Fig. 185)**. Décliné au moyen d'un tube de néon rose **(Fig. 186)** qui compose les mots « Nuit de noces » – puis en 2012 par l'inscription à la craie d'huile portée sur une feuille de papier **(Fig. 187)** – l'idée de lutter contre le dictat de la société sur la liberté de jouir de son corps persiste dans l'esprit de l'artiste. Il dénonce le tabou de la virginité, qui se cristallise autour du moment spécifique de la nuit de noces, en produisant une « image parlante » grâce au message de l'écriture.

Son engagement est également lisible dans le titre de l'œuvre *La naissance de MohammedKarlPolpot* **(Fig. 188)**, déclaration de naissance manuscrite d'un personnage au nom hybride. Le titre est en réalité l'œuvre dont l'écriture est le seul contenu graphique. L'artiste associe le nom du prophète Mohammed à celui de Karl « qui représente aussi l'émigré pour AA. Karl Marx : un autre prophète d'un idéal matérialiste[329] ». Pol Pot est le nom du dictateur cambodgien, qualifié par l'artiste de « bête sauvage.[330] ». L'artiste envisage ce prénom imaginaire comme « une sorte de trinité religieuse, idéologique et militaire[331] ». On peut comprendre l'association entre Marx et Polpot, réunis pour leur évocation politique mais l'association de Mohammed et de Marx peut paraitre plus surprenante, l'islam étant antimarxiste. Réunir le nom du Prophète de l'Islam à celles de figures politiques aussi radicales que Karl Marx et Pol Pot est une incitation à la révolte. L'engagement de l'artiste se manifeste une fois encore grâce à l'écriture, au travers de ce mélange de noms dont l'association est particulièrement provocatrice.

Le rapport entre le titre et l'œuvre peuvent aussi être sujet à un jeu entre le lisible et le visible. C'est par exemple le cas de l'œuvre *EXIT* d'Abdessemed évoquée précédemment. Pour cette œuvre, le titre trouble volontairement la lecture de l'œuvre

---

[329] Adel Abdessemed, Jean-Marc Ballé, *Adel Abdessemed : global*, Paris, Paris Musée, Genève, MAMCO, Paris, Galerie Kamel Mennour, Reims, FRAC Champagne-Ardenne, 2005, p.123.

[330] *Ibid.*

[331] Adel Abdessemed, Jean-Marc Ballé, *Adel Abdessemed : global*, Paris, Paris Musée, Genève, MAMCO, Paris, Galerie Kamel Mennour, Reims, FRAC Champagne-Ardenne, 2005, p.123.

constituée du mot EXIL au néon. Ce jeu de tromperie visuelle et textuelle peut rappeler le rapport texte-image de Magritte avec *La Trahison des images*. Dans ce tableau, l'inscription « Ceci n'est pas une pipe » placée sous l'image d'une pipe provoque l'interrogation du spectateur qui ne perçoit dans un premier temps qu'une pipe. L'écriture est là pour lui faire prendre conscience qu'il s'agit d'une image et non d'un objet réel. Elle s'intègre plus généralement à l'histoire du détournement d'image, propre à la période de mai 1968. Dans *EXIT*, l'écriture joue sur le sens du titre et du mot qui constitue l'œuvre pour faire prendre conscience au spectateur que l'exil représente une porte de sortie, une issue de secours. Abdessemed n'envisage pas cette œuvre comme purement autobiographique mais plutôt comme une vérité universelle[332].

Une autre manière de nommer la guerre civile est choisie par Yahiaoui qui dans un geste provocateur mêle magie noire et cannibalisme. L'œuvre intitulée *Le Festin diabolique* **(Fig. 189)** joue sur le rapport texte-image en associant la diabolisation à la figure du musulman intégriste barbu et vêtu de blanc dont seule la partie supérieure du corps apparait. L'engagement est ici aussi explicite puisque les protagonistes sont représentés sans équivoque et l'opinion de l'artiste à leur sujet est annoncé par le qualificatif de diabolique. L'image vient confirmer le sous-entendu du titre, à savoir que le festin en question est constitué des victimes des intégristes.

2. S'éloigner de l'histoire ?

Les titres génériques et les titres sériels

Parallèlement au fait de titrer leurs œuvres en lien avec l'histoire tragique qui leur est contemporaine, apparaissent des titres qui relèvent davantage d'une approche structuraliste de l'intitulation par le choix d'une référence au genre, à la sérialité ou au refus d'allusions extérieures à la matérielle de l'œuvre.

[332] Texte du site de la collection privée Nadour, spécialisé dans l'art contemporain du monde arabe et d'Iran. URL : http://nadour.org/fr/collection/Nuit-de-Noces/

Dans le cas des titres génériques, pratique inaugurée par les peintres des avant-gardes, notamment russes avec l'utilisation du mot « composition », par analogie à l'abstraction du titre et de l'œuvre. « La peinture russe est surtout attirée par le terme « composition », dont la résonnance est la plus abstraite. […] Le succès de ce terme musical auprès de la première abstraction est exemplaire. Seul ou accompagné d'une indication d'ordre plastique (*Composition en bleu, jaune et rouge* de Mondrian), esthétique (*Composition suprématiste* de Malevitch) ou chronologique (*Composition V* de Kandinsky), il devient le signe de reconnaissance d'une peinture qui refuse out élément anecdotique et insiste sur l'aspect autoréférentiel de la production artistique. [333]». On retrouve cette manière de titrer chez Mesli avec *Composition* **(Fig. 190, 191)** qui désigne deux toiles dont l'organisation spatiale des motifs structure l'espace contrairement aux œuvres dont les titres insistent sur l'iconographie. Des motifs géométriques sont encadrés dans des rectangles et des carrés qui entourent le cadre central sur lequel une jeune femme au physique disproportionnée est agenouillée les bras relevés en demie cercle au-dessus de la tête, avec à sa gauche toute une série d'inscription et de lettres et de signes mathématiques tifinagh. « La femme de Mesli est sensualité, séduction, désinvolture, mémoire. Elle nous incarne, nous prolonge et nous multiplie. Elle dissipe nos anxiétés. Pourquoi n'a-t-elle pas de visage ? Est-ce parce que le visage casse le rythme du corps, qu'il annule le mystère et le rêve en fixant une identité ? », écrit Tahar Djaout[334]. Il est vrai que le visage de la figure féminine représentée est réduit à un cercle noir, tandis que les formes généreuses de certaines parties du corps créent une disproportion qui n'est pas sans évoquer un érotisme lié à des représentations coloniales de « venus hottentotes ». Mais le titre ne retient que le principe de composition. Ici, les motifs dans des cases bien ordonnancées et prend soin de placer les formes géométriques ou les zones unies en bordures de support et les figures anthropomorphes ou zoomorphes au centre afin de les mettre en valeur.

---

[333] Itzhak Goldberg, « sans titre », dans : Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p.316.

[334] Tahar Djaout, « *Choukri Mesli, géomètre du désir* », Algérie-Actualités, Alger, 17-23 mai 1990.

Le titre sériel correspond à la volonté de l'artiste de « rendre visible […] ce qui a été un choix technique et esthétique, à un moment donné, dans le principe même de son travail[335] ». Il y a une logique dans l'élaboration de la série et dans le choix de son titre qui implique une double temporalité : « d'un côté, le présent de la création – l'œuvre ou la série d'œuvres que l'artiste est en train de commencer ou de terminer –, et d'un autre côté, l'ensemble de son œuvre passée »[336]. Ce phénomène est visible dans les séries d'œuvres de Mesli, qui a recours au titre sériel durant toute sa carrière avec les séries de dessins à la craie, *Les Camps* **(Fig. 192-199)** de 1957, et plus tardive celle des monotypes autour du signe, en 1986. Durant les années d'exil, il commence une série de dix dessins à l'aquarelle et une gouache sur papier intitulée *Poème* **(Fig. 200- 210)** dont la réalisation débute en 1997 et s'achève en 2007[337]. S'il y a eu des interruptions dans la réalisation de cette série, les titres restent constants, allant de *Poème I* à *Poème X*. Cette pratique de numérotation des titres sériels est également visible chez Tibouchi avec la série *Désécriture* **(Fig. 211)** en 2000 et quelques années plus tard avec les série *Palimpseste* **(Fig. 212)** ou *Thaï* **(Fig. 213)** de Ben Bella. La numérotation des titres intègre la démarche de Mesli, Tibouchi et Ben Bella dans une chronologie de production, bien loin de la démarche de Signac qui innove dans les années 1880 par une nouvelle pratique d'intitulation : ils renoncent aux traditions narratives au profit d'une simple numérotation. Comment interpréter le fait qu'ils choisissent d'identifier leurs œuvres avec des numéros selon une technique qui peut faire penser à la gestion des objets industriels ou à la tradition des *opus* musicaux ?[338].

---

[335] Pierre-Marc de Biasi, entretien avec Marianne Jakobi, « L'artiste, la série et le titre aujourd'hui », dans Laurence Brogniez, Marianne Jakobi, Cédric Loire (dir.), *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon, Fage Éditions, Varia, 2014, p.211.

[336] Dans son entretien avec Marianne Jakobi au sujet des titres sériels, Pierre-Marc de Biasi évoque les œuvres d'une série comme appartenant à une logique créative qui font sens par leur homogénéité. Le titre de la série nomme alors la cohésion des œuvres tout autant que la place celle-ci dans la démarche globale de l'artiste. *Ibid.*

[337] Cette série est composée de onze œuvres mais seules les aquarelles portent un numéro. La gouache est présentée comme faisant partie de la série *Poème* mais sans titre.

[338] Marianne Jakobi, *Gauguin et Signac, La genèse du titre contemporain, op.cit., pp.*.225-244.

Présence de l'extranéité dans les titres

Les artistes s'intègrent au paysage mondial de l'art par des œuvres dépourvues de références formelles directement liées à sa culture d'origine et d'intitulées alternativement en français, arabe, allemand ou anglais.

Ce phénomène d'extranéité dans les titres peut être envisagé à partir de la comparaison entre deux œuvres emblématiques : *EXIT* d'Abdessemed avec *Demo(n)cracy* **(Fig. 214)** de Kader Attia qui a également recourt aux jeux de mots. L'œuvre d'Abdessemed annonce l'usage d'un mot suffisamment général pour susciter une multitude d'images dans l'imaginaire collectif tout en poussant le spectateur à la réflexion. Cela peut s'appliquer à l'œuvre d'Attia mais le choix du mot et sa déformation témoignent également de la prise de conscience de l'artiste vis-à-vis des nuances que peu prendre la démocratie. Le néon fixé au mur inscrit le mot « DEMOCRACY », idéal politique prônée par l'occident, mais le « N » ajouté à l'aérosol produit un jeu de mot insinuant que ce fameux idéal peut avoir un côté négatif. L'usage de l'aérosol fait penser aux graffiti, à la parole contestataire de la rue qui remet en question les apports de démocratie. Il y aurait une différence entre l'idéal démocratique et sa mise en pratique. Dans le cadre des questions liées au multiculturalisme, à la diaspora, au déracinement ou à la colonisation que posent régulièrement Attia, la démocratie serait un apport occidental, qui n'appliquerait pas nécessairement tous les principes qu'elle prône. La démocratie deviendrait une « demo(n)cracy ». Cette œuvre est uniformisée par la notion universelle de démocratie, par le titre en anglais ainsi que par l'usage du néon et de la bombe de peinture aérosol, deux médiums présents dans l'art contemporain occidental et le Street-art. Ni l'artiste, ni son œuvre ne sont étrangers à leur environnement, ils s'intègrent au paysage de l'art mondialisé. Il est vrai que Abdessemed et Attia sont intégrés à la scène artistique française comme en témoigne leur nomination au Prix Marcel Duchamp[339] ou leur présence dans plusieurs ouvrages sur l'art contemporain

[339] *De leur temps 3, Le prix Marcel Duchamp : 10 ans de création en France*, Paris, ADIAF Archibook Sautereau, 2010.

français[340]. Dans ce cas, leur extranéité s'évaluerait plus par le lieu de production des œuvres que par leur nationalité administrative, notion relativement obsolète dans le contexte artistique actuel.

Les critères économiques et sociaux liés au marché de l'art sont les raisons principales des départs des artistes algériens. Si, dans les années 1990, les actions terroristes des intégristes ont poussé les artistes algériens à partir pour des questions de survie, l'absence d'un marché de l'art et la volonté de travailler dans un environnement culturel plus ouvert ont incité certains artistes à venir créer en France dès les premières années de l'indépendance. Le degré d'extranéité visible dans les œuvres évolue semble traduire une lente dilution du caractère national vers une pratique plus universelle. Ces artistes qui appartiennent à une génération plus jeune voient l'acte créatif moins comme une revendication de leur identité nationale que comme un révélateur de leur état d'artiste, pour qui la création s'intègre (à différents degrés) au milieu de l'art, alors globalisé. Si les moyens et les formes glissent vers des références plus globales, les thématiques sont encore liées à l'histoire sociale, politique et culturelle de leur pays tout en les intégrant au monde de l'art actuel. La question de l'extranéité des artistes de la diaspora algérienne trouve un écho dans les propos d'Amin Maalouf « Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis [...] à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est cela mon identité…[341]».

[340] Voir par exemple, *Notre histoire : une scène artistique française émergente*, Paris, Palais de Tokyo, 2006 ; *French connection* : 88 artistes contemporains, 88 critiques, Montreuil, Black-Jack Editions, 2008.

[341] Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

CHAPITRE 7 :

Comment concilier pratique d’artiste et d’écrivain ?

> « J'ai préféré créer une série de dessins symbolisant l'esprit du roman tel que je l'ai senti. J'ai opté pour une répétition lancinante de l'étoile à cinq branches (symbole du personnage Nedjma) et le visage de Kateb Yacine, qui, à lui seul, représente les personnages de Lakhdar, Rachid, Mourad et Mustapha. Pour cela, j'ai utilisé des photos de Kateb prises à différents moments de sa vie. » [342]

Le phénomène d'analogies entre peinture et écriture (poétique ou non) et l'articulation entre texte et image n'est pas un spécifique à l'art algérien. Si les poèmes et romans deviennent visuels[343] et les *Voyelles* prennent des couleurs pour Arthur Rimbaud[344], l'écriture peut aussi intégrer les œuvres, depuis les collages cubistes ou les onomatopées futuristes jusqu'aux écritures gestuelles, tableaux-poèmes, poèmes peints de Cobra, tableaux-écriture des lettristes[345] et tableaux signes de l'abstraction lyrique[346]. Et cela est sans compter sur les notes d'atelier, les carnets de croquis accompagnés d'indications techniques, graphiques ou poétiques, les brouillons, les correspondances et autres textes qui constituent la catégorie littéraire des écrits d'artistes. Ces documents sont précieux pour retracer la genèse des œuvres et connaitre la démarche de l'artiste.

---

[342] Coll. Denis Martinez, Marseille.

[343] Par exemple, Balzac cherche à « rendre les détails et les demi-teintes » tout en « restituant à ces tableaux leurs ombres grises et leur clair-obscur » dans la préface de la première édition d'Eugénie Grandet (1984).

[344] Arthur Rimbaud, *Voyelles*, 1871-1872, publié dans Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Éditions Garnier, nouvelle édition revue de 1987, p.110.

[345] Fabrice Flahutez, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, Presses du réel, 2011 et Fabrice Flahutez, Julia Drost, Frédéric Alix, *Le lettrisme et son temps*, Dijon, Presses du réel, 2018.

[346] Michel Giroud, « Entre la poésie et la peinture », *Écritures dans la peinture*, Centre National des arts plastiques, Ministère de la Culture, Nice, Villa Arson, avril-juin 1984, p.6.

Les artistes plasticiens du XXe siècle se situent entre l'influence de l'art occidental et la culture de la poésie maghrébine, pour qui, dans la grande majorité des cas, elle est transmise par les chants et les contes populaires issus de la tradition orale. La poésie tient une place importante dans les sociétés et l'histoire culturelle du Maghreb depuis les temps reculés[347]. Très présente dans les régions berbérophones et les régions où domine la langue arabe, le poète-conteur (*guwwalin*) est, à l'origine, celui qui transmet les traditions et l'histoire des tribus. La plupart du temps, le poème est associé au chant. À partir des années 1950-1960, la poésie algérienne de langue française[348]se développe et, selon Abdelmadjid Kaouah, constitue l'essentiel de la production littéraire algérienne à de rares d'exceptions comme les romans de Mohammed Dib et Mouloud Mammeri. Dans le contexte de la Guerre de Libération, les textes (chants, poèmes ou textes plus « historiques ») s'emploient à exalter les vertus des grandes figures de l'histoire antique algérienne tels que Jugurtha, Massinissa ou encore la Kahina[349], tous vainqueurs de leur lutte respective, afin de « galvaniser les jeunes, à ressusciter la mythologie du passé et à donner confiance en l'avenir[350] ». Certains journaux politiques, tel que le bulletin intérieur de la Jeunesse de l'Union démocratique de Manifeste algérien, publient des poèmes en français qui encouragent le peuple à se soulever[351]. L'usage de la poésie dans un but nationaliste semble bien loin de ce que fustige *Le Déshonneur des poètes* de

---

[347] Abdelmadjid Kaouah, *Quand la nuit se brise : anthologie de poésie algérienne*, Paris, Points, 2012, p.19.

[348] Albert Memmi, « La poésie algérienne d'expression française depuis 1945 », *La poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, Mouton & Co, 1963, pp.63-85. Jean Sénac parle de « graphie française »

[349] Massinissa (240-148 avt JC), premier roi de la Numidie unifiée et Jugurtha (154-104 avt JC) son petit-fils illégitime, sont deux rois berbères qui luttèrent tantôt aux côtés, tantôt contre les romains. Ils avaient alors main mise sur une partie de l'Afrique du Nord, notamment depuis la Première Guerre Punique (264-241 avat JC). La Kahina est la reine berbère qui combattit l'invasion arabe. Ces trois personnages tiennent une place importante dans l'imagerie et les différents récits diffusés en Algérie. Mohand Akli Haddadou, *Les berbères célèbres*, Alger, Berti Editions, 2012, p.13-15, p.22-25, p.65-67.

[350] Albert Memmi, « La poésie algérienne d'expression française depuis 1945 », *op.cit.*, p.55.

[351] Le poète Souk Ahras écrit : « Debout jeunes Algériens ! / Esclaves d'aujourd'hui, libres de demain, / Les destinées de l'Algérie sont entre vos mains. / À l'horizon le soleil se lève, / La République algérienne n'est pas un rêve… » dans Albert Memmi, « La poésie algérienne d'expression française depuis 1945 », *op.cit.*, p.57.

Benjamin Péret[352], lorsqu'il critique l'association du christianisme au nationalisme soumis au joug nazi. Il va jusqu'à paraphraser Marx en affirmant que : « la poésie n'a pas de patrie puisqu'elle est de tous les temps et de tous les lieux. » Pour lui, dans ces conditions, la poésie est réduite à des slogans publicitaires[353].

Mais ce qui caractérise la poésie de cette période est son caractère engagé qui en fait presque un genre poétique à part entière. La « Nouvelle Littérature algérienne » ou la « génération de 1954 » est évoquée par Henri Kréa et exalté par Dib[354]. L'histoire et l'omniprésence de la poésie dans la culture algérienne peut être considérée comme l'une des raisons pour laquelle certains plasticiens sont également poètes, et que leurs rapports professionnels et amicaux sont fréquemment tournés vers les poètes et écrivains.

1. Les artistes et le milieu littéraire

Dialogues entre artistes et écrivains

Les collaborations entre artiste et écrivains sont fréquentes à partir des années 1950, tant collectivement (Groupe 51 en 1951, Groupe Aouchem en 1967 etc.) qu'en duo poète-peintre (Amrani-Aksouh, Sénac-Martinez, Boudjedra-Khadda etc.). Avant leur départ, des peintres comme Mesli ou Martinez côtoient les poètes officiellement au sein du Groupe 51 ou du groupe Aouchem mais aussi durant des moments informels au gré des amitiés et des rencontres.

---

[352] Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, 1945, mis en ligne, consulté le 14.11.2018, URL : https://www.marxists.org/francais/peret/works/1945/02/poetes.htm

[353] « […] l'honneur de ces « poètes » consiste à cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité. », Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, *ibid.*

[354] « Toutes les forces de création de nos écrivains et artistes, mises au service de leurs frères opprimés, feront de la culture et des œuvres qu'ils produiront autant d'armes de combat. Armes qui serviront à conquérir la liberté » citation de Mohammed Dib citée par Jean Sénac dans *Entretiens* (sur les lettres et les arts), février 1957, p.65, référencé dans Albert Memmi, « La poésie d'expression française », *op.cit.*, p.63.

Des projets de publications se mettent en place, malgré le monopole étatique éditorial de la Société National d'Edition et de Diffusion (SNED), qui restreint considérablement le nombre de publications. Quelques projets poètes-artistes y sont publiés dans les années 1960 comme *Pour ne plus rêver* de Boudjedra pour qui Khadda réalise six dessins à l'encre[355] **(Fig. 215, 216)**. Le texte est mis en miroir aux dessins entre abstraction et semi figuration, jouant avec le signe et l'épaisseur des lignes. Le poème *Métamorphose*[356] est illustré par un personnage squelettique dont tout le côté gauche n'est que formes abstraites (signes propres au style de Khadda) qui déconstruisent la silhouette anthropomorphe. Si Khadda intègre le signe dans le dessin[357], Martinez introduit directement l'écriture au travers d'extraits de poèmes dans *Chacun son métier* de Amrani[358] **(Fig. 217, 218)**. Le texte poétique et l'image sont alors en parfaite corrélation. Ces deux exemples constituent de rares exemples de publications parues aux éditions nationales.

Les maisons d'éditions privées étant interdites dans les années 1960-1970, la difficulté de publier poussent les auteurs à se tourner vers l'étranger. Certains ouvrages sont publiés en France comme *Matinale de mon peuple* de Sénac, illustré par Benanteur, *Soleil de notre nuit* de Amrani illustré par Aksouh, et même au Canada pour *Solstice barbelé* (1974) de Djaout illustré par Martinez[359]. Cette collaboration est née par l'intermédiaire de Tibouchi qui présenta Djaout à Martinez. Il réalise la première de couverture ainsi que trois dessins se référant à des extraits précis des textes de Djaout **(Fig. 219-222)**. La couverture est en couleur, mais le brun utilisé ne sert qu'à rehausser

---

[355] Rachid Boudjedra, *Pour ne plus rêver*, illustrations de Mohammed Khadda, Collection Poésie sur tous les fronts, Alger, SNED, 1965.

[356] Rachid Boudjedra, *Pour ne plus rêver*, *op.cit.*, pp.27-29.

[357] C'est le cas dans ses œuvres plastiques comme pour les travaux en collaboration avec les poètes Jean Sénac, Rachid Boudjedra, Tahar Djaout, Bachir Hadj Ali ou Habib Tengour.

[358] Djamal Amrani, *Chacun son métier*, illustrations de Denis Martinez, Collection Poésie sur tous les fronts, Alger, SNED, 1966.

[359] Jean Sénac, *Matinale de mon peuple*, illustrations d'Abdallah Benanteur, Rodez, Subervie, 1961 ; Djamal Amrani, *Soleil de notre nuit : poèmes de guerre suivi de 4 nouvelles*, préface d'Henri Kréa, 7 encres de Mohamed Aksouh, Rodez, Subervie, 1964 ; Tahar Djaout, *Solstice barbelé*, couverture et dessins de Denis Martinez, Sherbrooke, Éditions Naâman, 1975.

le dessin noir sur fond blanc. Le motif principal est abstrait et le point est très présent. La spirale située en haut de la page ainsi que les hachures et quelques motifs géométriques permettent de constater la permanence des références tirés des arts populaires qui caractérisent l'art de Martinez. Le premier dessin illustre le poème *Colère végétale*. Il présente un crane d'où sortent des filaments par la bouche et les orbites au milieu de points et hachures créant des ombres. Les vers illustrés sont lisibles sur la page adjacente ce qui permet une compréhension immédiate. Le second dessin illustre le poème : *Arachné*. On peut y voir deux corps féminins nus surmontés d'une araignée. Le jeu des valeurs positives/négatives est ici présent puisque les corps sont en blanc sur fond noir et l'araignée en noir sur fond blanc. Connaissant le goût de Martinez pour les récits fantastiques et les croyances mystiques, le choix de l'illustration du mythe grec d'Arachné n'est pas un sujet surprenant. Le dernier dessin accompagne le poème *Soleil Bafoué*. On y retrouve un portrait de Sénac, la barbe et les cheveux hirsutes. Le poète est bien reconnaissable par son crâne dégarni et les rides aux coins de ses yeux qui soutiennent un sourire. Le soleil de Sénac[360] réchauffe la composition dominée par son portrait semblant sorti d'outre-tombe. Ce dernier poème est un bel hommage à leur ami commun décédé deux ans auparavant. Martinez use d'un certain style graphique, tout à fait caractéristique de ces travaux d'illustration. Il s'agit sans aucun doute du *« trait qui convient à la littérature graphique*[361] ». Cette manière de dessiner à l'occasion de ces illustrations d'ouvrages littéraires possède cependant certains points communs avec les œuvres peintes de Martinez, dans l'usage répété du point, de la spirale ou des motifs géométriques issus des arts populaires. Mais travaillant ici en noir et blanc, le jeu des valeurs et de l'opposition positif/négatif permet d'influer sur les volumes et la profondeur.

[360] Sénac dessinait souvent un soleil aux côtés de sa signature. Voir dédicace de Sénac sous le pseudonyme de Hamid Hounaci sur le carton d'invitation à l'exposition personnelle de Denis Martinez à la Galerie 54, en 1964. Jean Sénac*, Visages d'Algérie, regard sur l'art*, *op. cit*.,p.12.

[361] Entretien avec Hamid Nacer-Khodja, Djelfa, 05 février 2012, archives Camille Penet-Merahi.

Une vague de publications de fortune se déploie dans tout le pays, Oran, Alger, Blida ou encore Sour-el-Ghozlane[362]. En 1977, à Blida, le groupe des Auto-Éditions est créé avec Martinez, Dominique Devigne, Abdelhamid Laghouati, Ali Silem, Hamid Tibouchi, Oussama Abdeddaïm et Mohamed Medjahed. Il publie une série des recueils poétiques illustrés par des peintres, avec des moyens rudimentaires au moyen d'une presse à manivelle et de stencil. Les couvertures étaient réalisées en sérigraphie artisanale comme par exemple *Comme toujours*, de Laghouati[363], avec une sérigraphie de Abdeddaïm et dessin de Silem. Les Auto-éditions tirent des poèmes de Laghouati, Tibouchi, un travail collectif ou encore Abdelkader Touati[364]. Martinez se souvient de ces moments lors d'un entretien :

> « On avait monté un atelier artisanal chez moi à Blida avec des trucs, on faisait de la *récup*, il fallait des châssis, de la cire spécial…il y a toute une histoire autour de ça. On faisait les tirages les week-ends. On faisait les tirages de sérigraphies, on faisait sécher les tirages au sol, partout c'était plein, on faisait les assemblages, le massicot pour couper les feuilles, le collage, la presse, on discutait, on rigolait. Ensuite, on avait une liste de gens à qui envoyer ça et les gens nous payaient en matériel. En papier etc…, ça se passait comme ça.[365] »

À Sour-el-Ghozlane, à l'initiative de Michel-Georges Bernard, se constituent les Éditions de l'Orycte[366] qui publient, notamment Rabah Belamri, Hamid Tibouchi,

---

[362] « Cette embellie éditoriale est souvent le fruit d'un volontarisme culturel qui affronte de grandes difficultés matérielles et s'expose aux foudres de la censure officielle » Abdelmadjid Kaouah, *Quand la nuit se brise : anthologie de poésie algérienne, op.cit.*, p72.

[363] Abdelhamid Laghouati, *Comme toujours*, sérigraphie d'Oussama Abdeddaïm, dessin de Ali Silem, Auto-Éditions, Blida, 1977.

[364] Les tirages originaux en nombre limités n'ont pas été retrouvés lors de nos recherches documentaires.

[365] Entretien avec Denis Martinez, St-Martin-d'Hères, 05 novembre 2015, archives Camille Penet-Merahi.

[366] Les éditions de l'Orycte finiront par s'établir un temps en France, lors du retour de Michel-Georges Bernard.

Arezki Metref, Abdelhamid Laghouati, Tahar Djaout, Bachir Hadj Ali ou Habib Tengour[367]. Une collaboration est mise en place entre les Auto-éditions et L'Orycte. Les poètes et artistes font le voyage entre Blida et Sour-el-Ghozlane. L'expérience des auto-éditions en Algérie a permis une ouverture et une accessibilité à la poésie qui crée une certaine émulation. Celle-ci est perceptible lors de l'exposition rétrospective de Martinez à la Galerie des Quatre colonnes d'Alger, à l'occasion de laquelle l'artiste présente les poèmes de Tibouchi, Youcef Sebti, Djaout et Laghouati aux côtés de ses œuvres plastiques **(Fig. 223)**. Le catalogue présente les poèmes accompagnés de dessins de Silem et d'une simple liste des œuvres de Martinez. Cette exposition est très fréquentée par le public et plus particulièrement les étudiants de l'université d'Alger-Centre. Des lectures de poésie sont organisées, des débats sont improvisés et les échanges avec le public semblent féconds[368]. Martinez écrit : « le rapport à la poésie des autres permettait à l'une d'aider l'autre. Il y avait un besoin naturel d'allier les deux [peinture et poésie]. Ce sont des moments très forts parce que ce sont des moments de partage et de diffusion. [369]».

Puis, à la suite des émeutes populaires du 5 octobre 1988, le milieu culturel connaît d'importants bouleversements. Le monopole étatique sur l'édition est supprimé et des maisons d'éditions privées ouvrent leurs portes, comme Laphomic (Alger) ou Aurassi

---

[367] Les trois derniers auteurs ont travaillé en collaboration avec Mohammed Khadda : Bachir Hadj Ali, *Actuelles partitions pour demain*, Sour-el-Ghozlane, L'Orycte, 1980 ; Habib Tengour, *La nacre de l'âme*, Sour-el-Ghozlane, L'Orycte, 1981 ; Tahar Djaout, *L'oiseau minéral*, Sour-el-Ghozlane, L'Orycte, 1982. Abdelhamid Laghouati, *Oued noir*, illustrations de Denis Martinez, postface de Michel-Georges Bernard, Sour-el-Ghozlane, L'Orycte, 1980, réédition SNED, 1982.

[368] Entretien avec Denis Martinez, St-Martin-d'Hères, 2 juin 2015, archives Camille Penet-Merahi.

[369] *Ibid*. Voir *Denis Martinez*, catalogue de l'exposition rétrospective, 16–30.03.1976, Alger, Galerie des Quatre colonnes, 1976. Un article paru le 18 mars 1976 (découpé dans un journal non référencé, archives de M. Hamid Nacer-Khodja) annonce l'exposition comme « un hymne au monde du travail » mais on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une tentative de rattachement à la ligne directrice du parti unique de la part du journaliste car Martinez est assez loin de cette vision de l'art et de la création.

(Tizi-Ouzou)[370]. À leur catalogue, elles inscrivent quelques recueils de poésie mais en moindre mesure car la poésie reste considérée comme un genre qui se vend mal[371].

C'est le moyen pour les artistes et poètes actifs dans le milieu de l'auto-édition de profiter de ces nouvelles possibilités éditoriales, ce qui se concrétise avec des albums ou « romans en images »[372], tels que *Bouches d'incendie*[373] **(Fig. 224-226)** et *Où est passé le grand troupeau ?*[374] **(Fig. 227-230)**. Ces deux livres, présentent une mise en page où le texte et les dessins sont intimement liés, au même titre que dans une bande dessinée. Que l'album soit collectif comme dans *Bouches d'incendie* ou en binôme (Laghouati-Martinez) comme dans *Où est passé le grand troupeau ?*, les écrits proposés sont des textes poétiques. Pas de dialogues, seulement la poésie pour narrer des valeurs, des douleurs mais aussi des espérances ou la magie du monde. Peintres, écrivains et poètes sont comme des frères siamois[375] que la vie aurait séparés. S'il y a plusieurs siècles, l'écriture et de dessin n'étaient qu'un, il n'est pas surprenant de constater que certains créateurs comme Laghouati, Martinez ou Tibouchi se retrouvent dans ces deux modes d'expression.

Ce lien entre la poésie et la création plastique est tel que certains poètes deviennent plasticiens (Laghouati ou Tibouchi) et certains artistes écrivent de la poésie (Martinez,

---

[370] Abdelmadjid Kaouah, *Quand la nuit se brise : anthologie de poésie algérienne, op.cit.,* p.75.

[371] *Ibid.*

[372] Nourredine Saadi utilise ce terme pour définir ce type d'ouvrage dans la préface de *Où est passé le grand troupeau ?*,Chéraga, Dalimen, 2009.

[373] Omar Azradj, Messaour Boulanouar, Tahar Djaout, Ahmed Hamdi, Abdelhamid Laghouati, Denis Martinez, Hamid Tibouchi, *Bouches d'incendie*, Paris, Publisud, 1983.

[374]Abdelhamid Laghouati, Denis Martinez, *Où est passé le grand troupeau ?,* Alger, ENAG, 1988, réédition Alger, Dalimen, 2009.

[375] « Et puis, frères siamois infidèles, l'image et le mot se séparent, déchirant chaque fois un peu plus le précieux cordon de leur union. On pouvait dès lors devenir analphabètes ou hermétique aux formes et aux couleurs.» Ameziane Ferhani, préface de *Bouches d'incendie*, Paris, Publisud, 1983, p. 3.

Silem ou Yahiaoui). Nait ainsi le concept de « poépeintrie » ou de peintre-poète[376]. Le terme « poépeintrie » est inventé par Sénac pour parler de la double pratique des peintres-poètes. Il définit ce mot-valise comme la « synthèse intime des rapports impalpables de la poésie et de la peinture[377] ».

Les titres des œuvres sont parfois inspirés par la poésie algérienne[378] et plus particulièrement par les écrits de Yacine. C'est notamment le cas de Martinez qui s'inspire de la pièce de théâtre *Les Ancêtres redoublent de férocités* (1967) pour la réalisation de son tableau *Les Trois férocités de l'ancêtre* **(Fig. 231)**. Cette huile sur toile présente trois crânes d'animaux placés aux pieds d'un personnage squelettique pris dans une spirale de flèches tourbillonnantes. Le fond est constitué d'une multitude de motifs géométriques (formes quadrangulaires, triangles points etc.) usant des couleurs primaires en plus du vert. On peut remarquer deux mains qui rappellent la *khemsa* protectrice. Les trois férocités sont représentées par les trois crânes et l'ancêtre par le personnage central peint en noir pour mieux ressortir sur le fond coloré. Yahiaoui s'inspire aussi de la figure de l'ancêtre mis en avant par Yacine et réalise plusieurs œuvres autour de ce thème. Il reprend le titre *Les Ancêtres redoublent de férocités* **(Fig. 232, 233)** pour deux œuvres réalisées à partir d'anciennes valises en carton dans lesquelles il dispose des paquets de vieilles lettres. Sur la face intérieure du couvercle des valises, la représentation de plusieurs silhouettes symbolise ses ancêtres, personnages devenus anonymes avec le temps. Alors en exil depuis plusieurs années, la figure des ancêtres rappelle ses origines mais aussi la séparation avec ses proches, que peut évoquer les valises. La série *La Prière de l'absent* est aussi dédiée aux ancêtres **(Fig. 234-236)**. On retrouve la silhouette du personnage anonyme peint grandeur nature

---

[376] En France, une exposition importante aborde le sujet de la double pratique poétique et artistique : *Poésure et peintrie*, catalogue de l'exposition, Marseille, Centre de la vieille charité, Marseille, Éditions des Musée Nationaux, 1993.

[377] Jean Sénac, *Heures de mon adolescence*, 1945, dans Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, « Assassinat d'un poète » Marseille, Jeanne Laffite, 1983, p.108, réédité *in* « Journal d'Alger, janvier-juillet 1954 », Pézenas, Le Haut quartier, 1983, p.134. Entretien avec Hamid Nacer-Khodja. par correspondance, 05.02.2012.

[378] Soumya Ammar-Khodja, « Peinture et poésie », Revue *Impressions du sud*, N°27-28, 1991, p.5.

sur des tapis de prière. Comme l'indique le titre, l'œuvre produit une image qui invoque les absents, les morts à travers la prière. Dans la religion musulmane, la prière se faisant toujours sur un tapis, l'artiste confronte cet objet de culte à son détournement artistique, les ornements du tapis devenant alors l'encadrement du portrait de l'ancêtre. Dans son poème *Ancêtres* **(Fig. 237)**, le premier vers parle d'« Ancêtres délogés » et plus bas d'« anonymes de l'histoire »[379]. Il peut s'agir de deux indices au décryptage des œuvres plastiques : l'idée de délogement matérialisée par la valise et l'anonymat des sujets par les silhouettes anthropomorphes, expéditrices ou destinataires des lettres (anonymes) déposées dans les valises. Dans les œuvres *Le Poids des origines* **(Fig. 238)** et *Mon père est un peuple* **(Fig. 239)**, la figure de l'ancêtre apparait dans les titres et dans les œuvres, de manière toujours subtile. L'absence est souvent associée à l'ancêtre par la représentation des silhouettes, d'un crâne ou d'une veste vide - l'absence de son père - lorsqu'peint des dizaines de personnages sans visage dessus. Le motif reçurent de la silhouette humaine anonyme revient tant dans les œuvres plastiques que dans le texte poétique ce qui montre qu'il y a une cohérence et une cohésion entre la production écrite et plastique.

Écrit par Kateb Yacine, l'ouvrage de référence *Nedjma* personnifie l'Algérie sous les traits d'une jeune fille. Ce roman est le sujet d'un projet d'illustration de Martinez (2008)[380]
(Fig. 240-243). Pour cela, il réalise une série de dessins reprenant l'étoile à cinq branches qui symbolise la figure de Nedjma[381], dont le nom signifie « étoile » en arabe. On peut éventuellement y voir également une référence au *Polygone étoilé*, autre texte majeur de Yacine.

Après le départ, poursuite des collaborations peintres-poètes

[379] Kamel Yahiaoui, *Ancêtres*, 2010, poème.

[380] Le roman *Nedjma* est aussi le sujet d'une série d'œuvres de Ali Silem, mais on ne l'évoquera pas ici, Silem ne faisant pas partie de notre corpus.

[381] Martinez explique son processus créatif dans un texte qu'il envoie à la maison d'édition avec ses dessins. Coll. Denis Martinez, Marseille.

Le départ et l'exil n'empêche pas les artistes algériens de poursuivre leur démarche créatrice en lien avec la poésie. Koraïchi est un artiste imprégné de la mystique soufi qui est sa principale source d'inspiration, mais il travaille également régulièrement avec des poètes internationaux afin de tirer l'essence de leurs textes. Son objectif est de « fouiller [sa] sa mémoire et celle de mon pays, d'en trouver la trace enfouie.[382] ». Cela passe par l'écriture et le signe, toujours en lien avec un texte poétique ou mystique, appliqués sur différentes surfaces et matériaux. Concernant Koraïchi, l'écriture pourrait être le moyen d'évoquer la poésie contemporaine de René Char, Etel Adnan ou Mahmoud Darwich, comme les textes des grands penseurs mystiques soufis tels que Rûmi ou Ibn Arabi. Lors de ces nombreux projets en collaboration ou en lien avec les poètes contemporains, il ne considère pas sa collaboration avec l'auteur comme une illustration mais plutôt un accompagnement pictural inspiré par le texte (au même sens que Martinez dans le projet *Nedjma* en 2008). Le projet réalisé avec Darwich[383] intitulé *Une nation en exil. Hymnes gravés*[384] **(Fig. 244, 245)** nécessite plusieurs années de travail (1984-1991). Koraïchi choisit vingt poèmes de Darwich et entreprend de réaliser vingt gravures pour leur faire écho.

Au fil des années plusieurs artistes intègrent le projet comme le calligraphe irakien Hassan Massoudy en 1984, l'écrivain marocain Abdelkader Khatibi qui rédige un texte d'analyse à la fois métaphysique et politique en 1987. Enfin, en 1991, Koraïchi demande à Kamel Ibrahim de calligraphier le poème *La Qasida de Beyrouth*, texte d'une plus grande longueur. L'ensemble constitue un recueil innovant par sa démarche et son esthétique. Le texte de Darwich est écrit en arabe sur l'intégralité de la surface du support mais selon une mise en page discontinue. L'espace est divisé en plusieurs parties différenciées par l'espace entre les lettres et les mots ou la taille des caractères. Le jeu de la mise en page permet de réaliser des motifs au moyen de l'écriture, ce qui structure la composition. On peut y voir des références à la rédaction des talismans, ou

---

[382] *Ibid.*, p.36.

[383] Mahmoud Darwich est un écrivain et poète palestinien exilé en Tunisie en 1981, lorsqu'il rencontre Koraïchi qui a installé son atelier à Sidi Bou Saïd.

[384] Mahmoud Darwich, Rachid Koraïchi, *Une nation en exil. Hymnes gravés*, suivi de *La qasida de Beyrouth*, Arles Actes Sud, Alger, Barzakh, 2009.

des manuscrits enluminés. En superposition, Koraïchi ajoute plusieurs signes (sans signification particulière) sur le texte, offrant une identité graphique à chaque œuvre.

La collaboration de Koraïchi avec Etel Adnan constitue un exemple différent du traitement du texte poétique dans les œuvres[385]. Inspiré par le poème *Jennine* d'Adnan, Koraïchi réalise des œuvres plus figuratives que pour le projet *Une nation en exil*. Au fil des œuvres **(Fig. 246, 247)**, on peut distinguer des arbres, des personnages, un service à café, une bougie, un tank ou encore des étendards. L'écriture est présente en arabe dans les compositions de Koraïchi qui a choisi des extraits qui imbrique dans les motifs figuratifs. Il étire parfois les lettres comme dans le style calligraphique *dîwani* ou condense le texte de manière plus compacte : un mélange de calligraphie arabe et de signes abstraits apparentés à une écriture par leur emploi rectiligne. Se côtoient alors écriture réelle et imaginaire dans un même espace, ce qui confère une dimension mystérieuse voir magique à l'écriture.

L'aspect magique de l'écriture est une croyance héritée de l'époque où l'arabe servait à transcrire le Coran. Elle possède une valeur magique et parfois prophylactique à travers le Coran et les talismans. Martinez travaille avec Laghouati pour son recueil *Errances*[386]. Il réalise des carrés magiques avec un mot en arabe et en tifinagh pour accompagner chaque poème dont il est tiré[387] **(Fig. 248, 249)**. Un document de travail[388] **(Fig. 250)** détaille le choix de chaque mot (en français dans le poème de Laghouati), sa traduction en arabe et en tifinagh « pour plus de secret[389] ». Pour le poème *Désert*, Martinez a choisi le mot « doigt » qu'il traduit par *souaba* en arabe et *iddedouan* en

[385] Etel Adnan est un écrivain, poète et plasticienne américano-libanaise qui écrit en français, anglais et arabe. Elle écrit le poème *Jennine* en 2004 qui est accompagné par six œuvres de Koraïchi.

[386] Abdelhamid Laghouati, Denis Martinez, *Errances*, St-Martin-d 'Hères, Maison de la Poésie Rhône-Alpes, Collection Le Temps des Cerises, 2000.

[387] Martinez réalise également une série de talisman pour accompagner la publication de poèmes de Dominique Devigne dans *Tilsaman Talisman*, L'atelier de l'ours, 2000.

[388] Document destiné à Pierre Vieuguet pour la Maison de la Poésie Rhone-Alpes à St-Martin-d'Hères qui publie le recueil de poésie de Laghouati. Coll. Maison de la Poésie Rhone-Alpes.

[389] *Ibid.*

tamazight. Sur le dessin prophylactique, les lettre tifinagh EE qui correspondent au son « d » sont placées dans un carré magique. En tifinagh, la majorité des consonnes correspondent à un caractère. En revanche, peu de voyelle sont écrites (le « i » et le son « ou » par exemple). Par conséquent, la lecture des mots n'est pas évidente pour le novice. L'écriture joue ici avec le lisible et le compréhensible, en plus de sa force magique.

Si les réalisations graphiques des artistes accompagnent les textes d'auteurs reconnus, elles peuvent également être réalisées en symbiose avec les textes des artistes.

2. « Peinture et écriture ces deux sœurs immémoriales » [390]

Comme on l'a vu, les pratiques artistiques et poétiques sont indissociables chez certains artistes[391] comme c'est le cas de Martinez, Tibouchi et Yahiaoui. Il est question de mettre en relation leurs œuvres plastiques et leurs écrits poétiques afin de mieux comprendre comment les deux pratiques sont envisagées et peuvent interagir. Si la poésie a pour vocation d'être lue ou entendue, l'écriture est envisagée par certains comme matériel de diffusion mais aussi comme « un kit de survie permettant de dépasser les multiples difficultés de l'existence[392] ». L'écriture est pensée comme un moyen de survivre pour Tibouchi qui pratique la « désécriture ». Et même si cela n'est pas une règle, plusieurs autres artistes algériens ont ce rapport à l'illisible comme Ben Bella et Koraïchi. Tibouchi désécrit, Ben Bella trace des lignes entre écriture et signe (dans un souci de remplissage de l'espace pictural) et Koraïchi, s'inspire de la calligraphie pour produire également des signes.

---

[390] Tahar Djaout, « Hamid Tibouchi, Signes d'une écriture détournée », dans *Actualité de l'émigration*, nº 81, Paris, 18 mars 1987 et « Algérie-Actualité », nº 1343, Alger, 11-17 juillet 1991, publié dans Tahar Djaout, *Une mémoire mise en signes. Écrits sur l'art*, textes rassemblés par Michel-Georges Bernard, préface de Hamid Nacer-Khodja, Alger, El Kalima, 2013, p.122.

[391] Marie Virolle insiste sur le caractère indissociable de la peinture et de la poésie dans l'introduction de la revue *Algérie Littérature Action* dans le numéro spécial consacré aux peintres-poètes algériens. Marie Virolle, « Introduction », *Peintres-poètes -Mrayat-shuwwafin, Algérie Littérature Action*, N°14-152, mars-juin 2011, Paris, Marsa Editions, 2011.

[392] Entretien avec Hamid Tibouchi, 21 mars 2012, archives Camille Penet-Merahi.

Art et poésie : deux modes d'expression complémentaires

Si Paul Klee pensait que « *Écrire et dessiner sont identiques en leur fond*[393] », il ne fait aucun doute que pour Martinez, Tibouchi ou Yahiaoui, l'art et la poésie sont des moyens d'expression complémentaires et indissociables de leur pratique artistique. Ces trois artistes ne conçoivent pas l'art et la poésie comme deux pratiques indépendantes mais comme un moyen de dire ce qui n'est pas visible et de montrer ce qui n'est descriptible. Si la double expression poétique et picturale n'est pas systématique, c'est de manière naturelle qu'elle apparait lorsque le besoin se fait sentir.

Martinez continu à écrire de la poésie comme en témoigne des documents d'archives conservés par l'artiste à son domicile marseillais. Plusieurs feuillets sont griffonnés par des phrases poétiques. Une feuille se démarques des autres car elle présente un poème entouré d'un dessin **(Fig. 251)**. On peut y voir le personnage de Martinez et le document est daté de septembre 1994. Le texte invoque un « mur de lumière » présenté comme une échappatoire à la difficulté de l'exil. Martinez a réellement réalisé son « mur de lumière » dans son atelier de Marseille. Il a inscrit le poème directement sur le papier peint et a peint la porte évoquée dans le texte **(Fig. 252, 253)**.

Par la suite[394], Martinez écrit *Partir sans partir* (1997) mais surtout *Ramène la raison* (2000) **(Fig. 254)** pour accompagner ses *7 Aghonjas pour la Paix* – grande poupées vêtues de robes Chaouïe et Kabyles et portées en processions- sur lesquelles le poème est peint. Les archives de l'artiste sont composées de nombreuses recherches préparatoires sur feuillets libres ou condensés dans un cahier **(Fig. 255, 256).** Le poème est décomposé de manière à l'intégrer à chaque *aghonjas* **(Fig. 257-259)**. Chaque mot semble ne pas être le fruit du hasard car d'après les études préparatoires, Martinez semble les avoir placés et ordonnancés en fonction d'une certaine logique

[393] Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p.58.

[394] D'autres textes sont écrits dans les années 2000 mais ils ne sont mentionnés qu'en notes car ils n'entrent pas dans la chronologie de ce chapitre. Denis Martinez, *Le Trait a peur*, 2007 ; *Mais il est encore temps*, 2007 ; *Le Chant des oiseaux de pierres*, 2011. Ce dernier poème accompagne de grandes œuvres sur papier peint dans lesquelles quelques phrases sont inscrites au milieu des motifs. Une fois de plus, Martinez allie intimement le dessin et le texte.

mathématique. On peut y voir un lien avec les processus divinatoires géomantiques qu'il pratique régulièrement et qui se base aussi sur des calculs par l'intermédiaire de l'écriture et de tracés de signes, dans le sable ou sur un support papier.

Les sept *aghonjas* **(Fig. 260, 261)**sont créer par Martinez pour être portée en procession, comme il en est la tradition dans les villages kabyles. Le rituel processionnaire est détaillé dans le cahier de recherche[395] **(Fig. 262)**.

> « Les rites de la pluie ➔pèlerinages de printemps en rapport avec la fécondité. […] La procession "d'aghonjas" ~~à maintenant presque~~ ne se pratique maintenant plus beaucoup. Dans les villages, c'est ~~la~~ une des "*quibla*" (sage-femme) ou une veuve qui réunit chez elle les enfants. Aidé par eux elle prépare "aghonja". Aghonja : poupée dont le corps et la tête constituée ~~d'une~~ par une grosse louche de bois et les bras esquissés par un roseau lié en croix. La vieille femme dessine les traits d'un visage sur dos arrondi de la cuillère, puis elle [mot illisible] autour du mannequin le vêtement et les bijoux […] La vielle femme prend ensuite la tête du cortège formé par les enfants, tenant dans ses bras la poupée. Un refrain est chanté en chœur par tout le groupe en arabe ou en berbère. Ce chant on demande à Aghonja ~~(la fiancée de la pluie)~~ d'apporter la pluie et la fécondité. Le cortège passe de maison en maison, les portes s'ouvrent, les femmes donnent des œufs et de la semoule et jettent à la volée le contenu d'une cruche d'eau sur la vieille femme et les enfants.
>
> 7 Aghonjas pour la paix 7 ~~déesses de la fécondité~~ fiancées du ciel pour demander la pluie féconde et surtout la paix. AGHENJA Ramène la raison[396] »

[395] L'extrait intégré au corps de texte reprend les repentirs et la mise en page que Martinez a utilisé dans son cahier de recherches. C'est pourquoi certains mots sont soulignés, raturés ou en majuscule.

[396] Le titre du poème est inscrit sur le document de travail ce qui prévoit de l'inclure dans l'œuvre plastique.

Un autre document sur papier libre décrit le montage des *aghonjas* avec l'emplacement des textes, des couleurs utilisées – chaque aghonjas porte une couleur de l'arc en ciel en référence à Anzar[397] – et des robes qui les habillent. On voit clairement que l'introduction du texte poétique dans l'œuvre plastique est prévue d'emblée et constitue une part importante de l'œuvre finale. Ceci confirme que Martinez envisage la poésie comme matériel signifiant qui complète l'aspect visuel de l'œuvre d'art. Comme dans la tradition populaire, Martinez organise des processions performatives à Aix-en-Provence puis à Grenoble, afin de réellement « ramener la raison devant chaque porte » alors que les années de terrorismes se poursuivent en Algérie **(Fig. 263-265)**. Les photographies d'archives montrent que les aghonjas sont portées par une foule qui chante au son de musiciens comme Amazigh Kateb pour la performance de St-Martin-d'Hères[398]. Inscrite ostensiblement sur les aghonjas, la poésie fait partie intégrante de la pratique artistique de Martinez.

Son ami Tibouchi[399], poète devenu peintre par la suite, envisage la poésie comme alliée de l'art mais ne les fait jamais interagir sur le même support. Son approche de la poésie

---

[397] « Sa légende, perpétuée traditionnellement par l'oralité, raconte qu'une jeune femme, Taghenja, se baignait nue à la rivière et qu'Anzar en tomba amoureux. De peur des reproches des hommes, la jeune femme repoussa Anzar malgré ses nombreuses tentatives, et celui-ci furieux, assécha tous les cours d'eau. Après avoir découvert la catastrophe, la jeune femme raconta son histoire aux villageois qui la supplièrent d'accepter d'épouser le dieu de la pluie. Elle finit par accepter et fut parée d'une robe de mariée traditionnelle. Les villageois portèrent des offrandes à Anzar et réalisèrent une procession pour lui présenter sa fiancée, afin qu'il refasse tomber la pluie. Anzar l'emporta dans les cieux alors que la pluie se remit à tomber, remplissant de nouveau rivières. Il est dit que le dieu de la pluie apparait aux hommes sous formes d'un arc-en-ciel. » H. Genevois, « Un rite d'obtention de la pluie : la fiancée d'Anzar », *Acte du deuxième congrès international d'étude des cultures de la Méditerranée occidentale*, tome II, Alger, Société nationale d'édition, 1978, p.393-401 cité dans Marie-Luce Gelard, « Une cuillère à pot pour demander la pluie, Analyse de rituels nord africains », *Journal des africanistes*, N°76-1, 2006, en ligne : URL :https://journals.openedition.org/africanistes/192, consulté le 30.09.2014.

[398] Amazigh Kateb est le fils de Kateb Yacine. Il est le leader du groupe Gnawa Diffusion, mêlant rythme traditionnels gnawa et sonorité reggae et rock.

[399] Né en 1951 en Algérie, il vit et travaille en région parisienne depuis 1981. Après des études au lycée de Bougie, puis à l'École Normale Supérieure d'Alger, il est assistant de français en Angleterre, puis professeur d'anglais dans la région d'Alger. En 1983, il est diplômé en Arts plastiques de l'Université Paris VIII. Depuis 1981, il se consacre essentiellement à la peinture et à l'écriture. Il expose régulièrement en France et à travers le monde.

et de l'art se manifeste par de nombreuses notes rédigées rapidement dans le train, le métro ou son atelier. Une partie d'entre elles – 87 notes pour être exacte - sont publiées dans *L'Infini palimpseste*[400] aux côtés de certaines œuvres. Il évoque les matériaux utilisés « « 1. Mes petits papiers ont une ombre portée : la mienne » Cela peut être mis en relation avec la série *Faille* **(Fig. 266, 267)** réalisée à l'aide de papiers déchirés et collés. Tibouchi utilise toujours des matériaux de récupérations et les assembles sous l'appellation généraliste « technique mixte ». *Jardin d'enfant avec plante marginale* **(Fig. 268)** ou *Le Jeu de la tentation* (1992) en sont les exemples **(Fig. 269)**. Cette pratique est confirmée par la note n°2 et la note n°9 évoquant l'utilité du fil[401]. La note n°25 est intéressante pour le rapport de l'artiste au matériaux « Le papier, le carton, la toile, c'est toujours moi qu'ils supportent, certains jours poids plume, d'autres poids lourd.[402] » Les matériaux sont les supports de ses états d'âme lorsque l'écriture ne suffit pas. Ses poèmes accompagnent des empreintes et lavis. Il illustre lui-même certains de ses recueils de poésies tel que *Giclures*[403], où il intègre cinq encres. L'art accompagne la poésie comme une partenaire et non une partie physique de celle-ci. Il écrit dans la note n°22 de l'infini palimpseste « Je peins pour parler moins et, modestement, tenter de dire davantage.[404] » Ce que la poésie ne peut dire, l'art lui permet de l'évoquer en silence.

Pour Yahiaoui[405] aussi, la poésie est essentielle au quotidien. Il finit par donner libre cours à son imagination et libère définitivement son geste et ses moyens d'expression qu'il diversifie. Il investit rapidement des supports révélateurs de sa personnalité

---

[400] Pierre-Yves Soucy, Hamid Tibouchi, *L'Infini palimpseste,* Bruxelles, La Lettre volée, 2010.

[401] : « 2. Je travaille avec des matériaux trouvés. Plus ils sont pauvres, plus ils sont riches. », Pierre-Yves Soucy, Hamid Tibouchi, *L'Infini palimpseste, ibid,* p.8.

[402] *Ibid.* p.21.

[403] Hamid Tibouchi, *Giclures,* Paris, La Tarente, 1995.

[404] Pierre-Yves Soucy, Hamid Tibouchi, *L'infini palimpseste, op.cit.,* p.20.

[405] Né en 1966 dans une famille modeste d'Azzefoun en Kabylie et passe toute son enfance dans la Casbah d'Alger. Très tôt, féru de poésie et de chanson chaâbi, ses prédispositions pour le dessin et la peinture prennent le dessus et l'orientent vers l'École des Beaux-Arts d'Alger qu'il quitte avant la fin de son cursus en 1990. L'enseignement académique qu'il y reçoit et qu'il applique avec rigueur contrarie ses préoccupations profondes.

engagée contre l'injustice sociale qu'il subit avec ses semblables des quartiers populaires d'Alger. Sa mère récitait de la poésie au quotidien, ce qui lui offre un rapport presque charnel à la poésie. Blessé par la dureté de la nature humaine, le besoin d'écrire et aussi fort que le besoin de créer[406]. Il s'insurge contre la torture, la pauvreté, la corruption, les enfants soldats, la cruauté de l'Homme, il parle des difficultés de la colonisation, de l'immigration et de l'exil et prône la liberté d'expression :

> « Les sujets que j'aborde dans mes œuvres sont assez universels. Les souffrances de l'humanité comme l'oppression, la déportation, l'exil, la mort… Ce sont des sujets qui me touchent personnellement mais qui touchent aussi des êtres humains du monde entier. Les sujets de mes œuvres sont toujours du vécu ou des sujets où je me mets à la place d'un peuple ou une personne opprimée. Dans mes poèmes, il s'agit parfois de thèmes plus intimes. Il y a des poèmes d'amour ou des textes plus biographiques. Parfois je rends hommage à des gens que j'admire. [Sa mère, Tahar Djaout, Kateb Yacine, Abdelwahab Mokrani, Denis Martinez…] [407].»

Profondément humaniste, les œuvres poétiques et plastiques traitent de toutes ses préoccupations, sans pour autant avoir pour objectif de produire un art engagé[408]. Il arrive qu'un poème soit liée à une œuvre plastique mais n'est jamais simultané. Un poème peut engendrer une œuvre et une œuvre peut avoir besoin d'être complétée par un poème. Yahiaoui travaille par thème (sans qu'il y ait forcément de continuité. Un thème peut être repris des années après la première œuvre), c'est la raison pour laquelle plusieurs œuvres et textes peuvent se faire écho. « Il y a une continuité de la création

---

[406] « J'écris comme je respire. C'est quelque chose indissociable de ma pratique de l'art. La poésie est complémentaire. Cela me vient de la tradition orale, très présente en Algérie, mais aussi dans ma famille. Ma mère disait de la poésie et ma grand-mère aussi. » Entretien avec Kamel Yahiaoui, Paris, Atelier de l'artiste, 18 février 2015, archives Camille Penet-Merahi.

[407] Entretien avec Kamel Yahiaoui, Paris, Atelier de l'artiste, 18 février 2015, archives Camille Penet-Merahi.

[408] « Je ne fais pas de politique. Je préfère que ça passe par l'art. L'art n'est pas une tribune politique mais une réflexion, un constat, une pensée une vision mais pas un parti politique. » Entretien téléphonique avec Kamel Yahiaoui, 02 octobre 2015.

entre la plume et les œuvres. Je ne les dissocie pas. [409]» Yahiaoui envisage l'art et la poésie en parfaite corrélation :

> « L'œuvre est une écriture élaborée comme une poésie. Elle est visuelle alors que la poésie suggère l'image. Souvent le poème est construit sur une image. Un poème c'est des énigmes, des métaphores et cela qui rapproche le poème et l'œuvre. Dans l'œuvre il y a une esthétique. Une œuvre doit écrire une histoire.[410] »

En résulte des œuvres poétiques et des poèmes – et titres - imagés. Le poème *Le mur murmure* est une interrogation de l'œuvre d'art **(Fig. 270)** Le mur, comme pour Martinez, est choisi comme support au mot. « C'est l'exil, la mer, le mur de la casbah… Beaucoup de choses sont dites avec un mur.[411] » Dans ce poème il parle aussi de la chaise qui est l'objet de plusieurs œuvres **(Fig. 271-273)** dont *Kourssi Cerceuil*[412]. La chaise est associée à l'image du chef de l'état, en raison d'un sens du mot « kourssi » pouvant être compris comme « trône ». Les trois titres successifs de cette œuvre : *Kourssi Cercueil, J'y suis j'y reste* et *Usurpation de la chaise,* critiquent ouvertement les dirigeants politiques. Par ailleurs, le thème du déplacement forcé concerne plusieurs œuvres : *Spectres de Belzec, Déportation, Insurrection, La cible* aussi intitulée *Exécution sommaire, Etat des lieux d'un visage*. Dans ses œuvres, le déporté est anonyme, représenté par une silhouette noire impersonnelle. Il devient le fantôme car il quitte les siens pour toujours mais aussi car il perd toute valeur humaine par sa nouvelle condition.

La part autobiographique est souvent présente dans les œuvres et textes de Yahiaoui. Le poème intitulé *Square des innocents,* est un poème autobiographique. Les textes

---

[409] Entretien téléphonique avec Kamel Yahiaoui, 02 octobre 2015.

[410] Entretien avec Kamel Yahiaoui, Paris, Atelier de l'artiste, 18 février 2015, archives Camille Penet-Merahi.

[411] Entretien téléphonique avec Kamel Yahiaoui, 02 octobre 2015.

[412] Le thème de la chaise est repris pour l'œuvre *confession du siège,* 2016, installation et *Sur la plage abandonnée,* 2016, installation.

L'Amant de la rue, Casbah ma peau, La Cruche fendue, La Fontaine malade, ont été écrit en référence à des moments vécus. On peut faire un parallèle entre le poème *Préfacé du voyage* et la série d'œuvres réalisées avec des valises, comme par exemple *Candidats à l'exil* (aussi intitulée *Les damnés ou Exode des mémoires).*Si le poème décrit les tourments de l'exilé, l'œuvre le réduit à ses effets personnels symbolisés par la valise. «Je n'en finis pas avec la valise, c'est mon domicile[413] » dit-il. La multitude de silhouette peinte sur le couvercle montre le caractère collectif de l'état d'exilé. Le poème intitulé *Le Forçat* parle de la mort de son père, tout comme l'œuvre plastique *Mon père est un peuple* **(Fig. 274)**. Elle est constituée de la veste que son père portait le jour de son enterrement sur laquelle il a peint plus d'une quarantaine de silhouettes masculines anonymes. Au sujet de sa famille, le poème *La Fenêtre du vent* évoque le ressenti de sa mère face à son exil[414]. La Fenêtre du vent est une tradition berbère où les femmes parlaient à l'être absent à travers une fenêtre d'une maison perchée dans les villages de montagnes, afin que le vent emporte ses mots de l'autre côté de la mer. Souvent elles s'adressaient à un mari ou un fils parti à l'étranger ou dans une autre région pour travailler. Dans le cas de Yahiaoui, il part en France en 1990 pour vivre de son art et pouvoir aider sa famille restée en Algérie. Ce départ volontaire devient un exil forcé avec la montée du terrorisme dans les années 1990.

Yahiaoui rend hommage à ses amis poètes comme Djaout à travers une série d'œuvres à partir d'anciennes machines à écrire. La première, intitulée *Les Vigiles*[415] **(Fig. 275)**, est réalisée en 1993 après l'assassinat de Djaout. L'artiste remplace les touches des lettres par des balles de fusil[416]. La symbolique est forte : celui appuie sur une touche pour

---

[413] Biographie de l'artiste publiée sur son site internet officiel : www.kamelyahiaoui.com/bio, consulté le 20.11.2018.

[414] Martinez réalise un projet de performance itinérante du même titre en 2002. Le projet de la *Fenêtre du vent* est une performance collective itinérante initié par Martinez en 2002. Il est présenté et analysé dans le chapitre 7 sur la notion de transmission

[415] On constate une divergence de datation de cette œuvre entre le témoignage de l'artiste lors de notre entretien (1993) et la date indiquée sur son site internet officiel (2007). Nous émettons l'hypothèse que la datation plus récente est due à un réemploi de l'œuvre dans une installation réalisée en 2007.

[416] « Un jour il m'a dit "le son des balles se confond avec le son de ma machine [à écrire]". Lorsque j'ai appris son assassinat, j'ai alors imaginé une machine à écrire dont les touches sont remplacées par des balles. Je l'ai intitulée *Les vigiles,* en référence à son roman. » Entretien

écrire sera frappé d'une balle. Quelques années plus tard, il poursuit la série avec *Paroles séquestrées* **(Fig. 276)**, réalisée au moment de l'annonce de la concorde civile en Algérie. Le sujet de la parole séquestrée est représenté par une machine à écrire ligotée à une chaise par une ficelle. Sur le dossier apparait les visages de cinq personnages masqués par des hachures. La parole est matérialisée par un objet habituellement « bavard », puisqu'il est producteur de mots. Enfin, la troisième œuvre de la série des machines à écrire s'intitule *Strophes à la liberté* [417] **(Fig. 277)**. Pour cette œuvre, l'artiste choisit d'automatiser la machine à écrire afin qu'elle tape un texte en continu. Si la parole était censurée dans l'œuvre précédente, elle est ici libérée. Une ligne de petits personnages de résine blanche est placée devant la machine comme une armée de l'ombre à l'affut du moindre mot « mal placé » de la machine. On peut y voir un parallèle avec les journalistes et auteurs surveillés par la censure étatique de certains pays.

L'art de la « désécriture »

Le processus de déconstruction graphique de l'écriture peut aboutir à de nombreuses de possibilités visuelles. Celle trouvée par Tibouchi, Ben Bella et Koraïchi ont pour point commun le retour au signe. Djaout écrivait au sujet des œuvres de Tibouchi *:* « Les peintures, dessins et monotypes de Tibouchi nous parlent par signes plus que par images - signes d'une écriture détournée qui quitte la feuille pour habiter les talismans, se couler dans une géologie mouvementée, suivre le cours des rides et des fleuves immémoriaux.[418] » Ce détournement de l'écriture permet de jouer sur le rapport lisible-illisible, et de s'attacher au visuel plus qu'au sens réel des mots pour tenter d'appréhender la compréhension de l'œuvre. Tibouchi invente le langage poétique et

---

avec Kamel Yahiaoui, Paris, Atelier de l'artiste, 18 février 2015, archives Camille Penet-Merahi.

[417] Cette œuvre est exposée, par le hasard des choses, le 8 janvier 2015, au lendemain de l'attaque contre Charlie Hebdo. Le rapport entre l'œuvre prônant la liberté d'expression est l'attentat contre le journal satirique est troublant bien que totalement fortuit.

[418] Tahar Djaout, « Hamid Tibouchi, Signes d'une écriture détournée »,*op.cit.*,p.123.

plastique en purifiant les mots en passant de « l'univoque à l'équivoque[419] ». En 1989, Tibouchi réalise *Page d'écriture* **(Fig. 278)** pour laquelle il utilise le concept de la désécriture, accentué par le titre qui annonce une écriture que l'on s'attend à voir apparaitre sur l'œuvre. Cependant, il ne s'agit que de quelques déchirures et lignes crées par un textile et des morceaux de fil collés sur la toile. Si l'écriture est en réalité inexistante, le titre ainsi que les lignes crées par les matériaux provoque la confusion de l'esprit qui y voit bien une page d'écriture. Cette œuvre illustre parfaitement le jeu voulu comme équivoque dont parle Tibouchi et trouble la perception visuelle du spectateur. Il en est de même dans le choix de ses matériaux : souvent pauvres ou de récupération. Pour atteindre de jeu de sens entre lisible et illisible, il affirme réaliser quotidiennement ses « lignes de désécriture, gratuite, n'ayant aucune signification particulière et en même temps tous les sens possibles [420.] »

Cette pratique est visible dans ses œuvres plastiques et en particulier la série *Désécriture* **(Fig. 279)** réalisée en 2000. Composée de six toiles, ces œuvres sont unies par les tons gris et ocre blanc. Les compositions sont toutes relativement rectilignes et traitée selon une organisation de l'espace maintenant familière, qui rappelle les talismans. Les signes plus épais et de plus grande taille sont peint par-dessus, reproduisant une écriture illisible qui pourrait tout aussi bien provenir d'Orient comme d'Extrême Orient. L'écriture devient source d'imaginaire et de spéculation. C'est un point commun à la pratique artistique de Ben Bella. Ses choix plastiques sont inspirés entre autres par la culture maghrébine notamment par l'introduction d'une écriture imaginaire[421] évoquant les courbes de l'arabe, qui leur confère une dimension « orientale » pour le public occidental[422]. Pas un seul morceau de toile blanche derrière ce foisonnement d'écriture – ou de désécriture puisque celle-ci est volontairement

---

[419] Entretien avec Hamid Tibouchi, 21 mars 2012, archives Camille Penet-Merahi.

[420] *Ibid.*

[421] Entretien avec Mahjoub Ben Bella, 13.10.2016, archives Camille Penet-Merahi.

[422] Gérard Durozoi, « Mahjoub Ben Bella, l'émergence de la peinture », *in Mahjoub Ben Bella*, catalogue des expositions au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing (18.01-02.04.1997), au Musée d'Art et d'Industrie de Roubaix (18.01-02.04.1997) et au Musée de la Céramique de Desvres (été 1998), Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 1997, p.14

illisible[423]. On voit bien que le mouvement des « écritures » converge en direction de l'angle haut droit de la toile *Mouvement*. Dans *Rythme continu* **(Fig. 280)**, l'écriture imaginaire est dédoublée ce qui provoque une sensation de tremblement et un effet d'optique presque hypnotique.

On peut observer l'évolution de l'usage de l'impression d'écriture en élaborant une chronologie des œuvres de Ben Bella. L'inspiration maraboutique est attestée dans *Talismans* **(Fig. 281)** par l'accumulation de pseudo textes et dessins qui composent l'œuvre mais aussi par le choix du titre qui définit ces éléments comme protecteurs et magiques. Dans cette œuvre, l'accumulation de petites boites en bois assemblées les unes aux autres avec des signes proches de l'écriture des textes manuscrits suggèrent un usage mystique, accentué par les formes géométriques qui y sont apposées. L'écriture fictive reprenant les courbes et le rythme de l'écriture arabe et à l'accumulation des talismans fait clairement référence aux croyances populaires et pratiques magiques pratiquées en Algérie. L'écriture est la source d'inspiration de Ben Bella qui l'utilise ici pour sa valeur magique. Traditionnellement, l'écriture est considérée comme sacrée par certain car c'est par elle que fut révélé le Coran. À partir de 1984, la désécriture devient de moins en moins structurée et linéaire dans les œuvres de Ben Bella. Pour l'œuvre *Tablette écrite*, la composition quadrillée de *Talimans* s'atténue. Puis, dans *Cageot écrit* **(Fig. 282)**, il utilise l'accumulation et la répétition des traits pour produire une impression d'écriture, tout en rappelant les anciennes structures par les tons utilisés et le relief que produisent les morceaux de bois sur la toile. Certaines lettres arabes sont perceptibles mais il ne s'agit que de quelques lignes d'écritures éparses, difficilement lisibles à cause de la graphie anguleuse se confondant aux motifs abstraits. Dix ans plus tard, la structure quadrillée a totalement disparu dans les œuvres *Mouvement bleu* ou *Puzzle II* **(Fig. 283)**. Les formes de couleurs sont plus saturées et on ne distingue plus aucune linéarité de l'écriture. Les caractères d'écriture, plus proches du signe que de la lettre, sont parsemés au milieu des formes abstraites. Cet exemple témoigne de la

[423] «[…] je travaille le signe ça n'est pas de l'écriture signifiante […]. Ça reste une écriture purement recherche artistique mais […] même dans les textes avec talismans, ça ne veut rien dire. C'est de l'écriture inventée et personnelle. » Entretien avec Mahjoub Ben Bella, 13 octobre 2016, archives Camille Penet-Merahi.

dilution de l'écriture au moyen du signe amenant à l'abstraction totale caractéristique de la décennie suivante.

L'œuvre *Écriture rosette* **(Fig. 284)** ou encore la série *Calligraphitis* **(Fig. 285)** montrent que l'ancienne structure de la composition produite par l'accumulation des textes dans *Talismans* disparait complétement au profit de constructions visuelles plus libres qui jouent sur les couleurs complémentaires et le rythme des lignes pour produire des effets optiques. Les modulations colorées participent à ces effets. Le geste répétitif produit une impression d'écriture abstraite qui envahi la surface des toiles, devenant alors l'élément principal des compositions.

Si Ben Bella se rapproche de la dimension magique et mystique de l'écriture particulièrement avec ses œuvres en référence aux talismans, c'est clairement le parti prit par Koraïchi. Les textes mystiques soufi sont pour lui une grande source d'inspiration, tout en alliant écriture lisible et illisible. Il réalise des œuvres où l'écriture arabe est omniprésente, comme cela peut être le cas dans les ouvrages enluminés qu'il consulte au domicile familial[424]. Il est envoyé très jeune à l'école coranique où il apprend à écrire l'arabe sur des tablettes palimpsestes où il doit écrire le Coran et, dans le même temps, il apprend l'écriture latine à l'école française coloniale. Koraïchi confie à Nourredine Saadi que ce double apprentissage le fascinait car les deux écritures avaient à la fois un objectif différent et nécessitait une technique fondamentalement distincte au moyen d'outils spécifiques : le calame pour l'arabe et la plume Sergent Major pour le français[425].

---

[424] Koraïchi évoque son enfance avec Nourredine Saadi : « Ma famille, d'origine soufie, vivait au milieu des parchemins, des manuscrits, des vieux livres de commentaires du Coran, de décorations d'arabesques. […] je me souviens combien l'apprentissage des caractères latins et du français m'a marqué. […] c'était tout un cérémonial similaire à celui de l'école coranique mais avec d'autres matériaux. L'écriture avait un tel mystère à travers les langues. […] on utilisait des porte-plumes, des plumes Sergent Major et qui variaient selon l'épaisseur du filet d'encre, des encriers en céramique logés dans les tables. On était assis la chaise, le corps droit, le buste relevé et on s'appliquait sur des cahiers à double lignes, l'écriture avait des pleins et des déliés avec des espaces codés entre les mots, es majuscules…Tout cela était une initiation à l'esthétique. » Nourredine Saadi, *Rachid Koraïchi. Portrait de l'artiste à deux voix*, Arles, Actes Sud, 1998, p.10-12 et p.18.

[425] *Ibid.*, p.18.

Cet apprentissage de l'écriture est fondamental et son goût du geste scriptural se retrouve dans toutes ses réalisations plastiques. Sa pratique se situe à mi-chemin entre la calligraphie et l'écriture comme matériel strictement plastique. En 1995, il débute *Le Chemin des Roses*[426] **(Fig. 286-288)** - projet qui s'étale finalement sur plusieurs années de 1995 à 2004 – et qui consiste en une installation en hommage au poète soufi Jalal Eddine el Rûmi[427]. Son voyage spirituel à travers l'Asie, le Moyen-Orient et l'Arabie au XIIIème siècle est source d'inspiration pour Koraïchi, au sens initiatique et spirituel. *Le Chemin des Roses* célèbre également la notion de *safar*, signifiant à la fois le voyage et la transcendance. Il commence par réaliser une série de 28 vasques d'ablution de 55 cm de diamètre, « ornées des textes de Rûmî et de symboles propres à sa pensée[428] » en bleu sur fond ocre beige. Les textes sont peints de manière circulaire, suivant la forme de la vasque, ce qui produit un effet tournant à la lecture non sans rappeler le mouvement réalisé par les derviches lors de leurs transes. Le centre des vasques est marqué par un point noir en leur centre. Le mouvement tournant de l'écriture autour de ce point noir rappelle également la marche des pèlerins autour de la Kaaba à La Mecque.

Par la suite, à l'occasion d'une exposition au Maroc, Koraïchi poursuit son projet avec une série de bandes de lin brodées des paroles de Rûmî, vingt-huit sculptures d'acier et quatre-vingt-dix-huit signes-symboles. Les sculptures produisent des ombres portées qui symbolisent le caractère éphémère de la vie. Entre 1995 et 1997, il décline son appréhension des textes soufis et plus particulièrement *Partitions de la sublimation* d'Ibn Arabî en les reproduisant sur une série de jarres, plats carré et vases d'Anduze

---

[426] Une partie de la série *Le Chemin des roses (Path of roses*) est conservée au British Museum de Londres. On y trouve une vaste d'ablution, les banderoles et plusieurs sculptures de métal. Voir site de l'institution : http://www.britishmuseum.org.

[427] En 2009, il réalise *Extactic Flow*, un projet constitué de 80 lithographies (10 séries de 8 lithographies) en hommage à dix grands maitres soufis que sont Sidi Boumediène Chouaieb, Jallal Eddine El-Rûmi, Rabia El-Adawiyya, Ibn El-Arabi, Ibn Ata Allah El-Iskandari, El-Hallaj, Farid Eddine Attar, Cheikh Sidi Ahmed Tidjani, Cheikh El-Alawi El-Moustaghanami et Sidi Abdelkader Jilani. Chaque série est réalisée avec une encre de couleur différente et se termine par une lithographie reprenant les 99 noms de Dieu.

[428] Maryline Lostia, *Rachid Koraïchi. Une architecture céleste pour le soufisme, op.cit*., p.5.

regroupées autour du projet *Lettres d'argile*[429] **(Fig. 289-292)**. Les textes sont peints, parfois en miroir, sur les poteries et accompagnés de motifs et signes toujours en relation avec le contenu des textes. L'écriture en miroir rappelle la pratique traditionnelle calligraphique qui joue de ces effets, ce qui montre les connaissances en la matière de Koraïchi. Au milieu des écritures, on peut voir des éléments de la nature (soleil, végétations, animaux etc.), des personnages-signes ou encore le pentagramme ou l'œil protecteur. L'écriture est traitée de plusieurs manières, tantôt en style *dîwani* avec des lettres très allongées, tantôt dans un style plus classique et compact. Elle est disposée horizontalement, verticalement ou en diagonal selon la forme initiale de l'objet qui l'accueille et la structure de la composition visuelle. Le processus de désécriture est ici associé à l'écriture lisible. Il consiste à styliser certains motifs comme le « personnage » entre structure de l'écriture arabe et figuration semi-abstraite. Koraïchi utilise le principe du calligramme - qui allie écriture et figuration - dans ses œuvres. Le traitement du signe est en quelque sorte une extrapolation du calligramme, poussant l'écriture à sa limite graphique pour produire un signe entre référence visuelle et scripturale. Ainsi, la poésie et l'art s'entremêlent, associant textes sacrés des maitres soufis et textes profanes des poètes contemporains. Les artistes algériens étudiés sont sensibles à l'appel de la poésie, eux qui évoluent dans une culture où la poésie est traditionnellement indissociable de la vie quotidienne et des pratiques spirituelles diverses. L'écriture sert de source d'inspiration, d'éléments graphique ainsi que de moyen d'expression complémentaire.

À travers cette partie, il s'est agi d'interroger la construction artistique, institutionnelle, sociale et politique de la catégorie « artiste en exil », du voyage contraint, du fait d'appartenir à une double culture et de l'impact de cette hybridité sur la création. Par l'étude des discours et des représentations des artistes exilés de notre corpus, nous avons souhaité participer à la construction d'une histoire de l'art centrée sur l'actualité de l'exil.

---

[429] Nicole De Pontcharra, Roxane Hodes, Corinne Maeght, Arnaud Maurières, *Rachid Koraïchi, Lettres d'argile*, Nîmes, Éditions Corinne Maeght, 1995. Ce catalogue de l'exposition indique que les œuvres présentées ont été réalisées au cours de plusieurs résidences d'artistes à Anduzes et St-Quentin la Poterie, dans différents ateliers d'artisans potiers utilisant différentes techniques.

TROISIEME PARTIE

Circulation des artistes et des œuvres :

l'écriture et la scène contemporaine algérienne

(2000-2018)

Au XXIème siècle, le milieu de l'art est marqué par une mondialisation et un phénomène de globalisation de l'art accrus. Les préoccupations nationalistes provoquées par la fin du colonialisme et l'acquisition des indépendances ont généralement laissé place à la volonté des artistes de s'intégrer au paysage de l'art mondial. Les artistes vivants en dehors des frontières de leur pays d'origine semblent obtenir une meilleure visibilité que ceux restés dans leur pays. Le faible développement du marché de l'art en Algérie participe malgré lui au phénomène circulatoire. Cela rend bien entendu difficile la possibilité pour les artistes concernés de vivre de leur production et la plupart d'entre eux occupent en parallèle un poste contractuel (enseignant, graphiste, typographe etc.). Le développement non négligeable d'internet et les nombreuses possibilités qu'il offre, constituent une porte ouverte pour les jeunes artistes qui n'hésitent pas à utiliser les sites internet et les réseaux sociaux pour faire parler de leur travail ou des événements artistiques auxquels ils participent, voire de s'en servir comme d'une technique à part entière pour créer des œuvres. La mondialisation est synonyme d'échanges et de circulation[430].

Paradoxalement, depuis le 11 septembre 2001, les pays occidentaux portent un intérêt grandissant pour la culture des « pays d'Islam » et plus particulièrement la production artistique contemporaine. Jocelyne Dakhlia fait remarquer que « ces évènements dramatiques [attentats de New-York revendiqués par Al Quaïda] ont produit un fort désir de connaissance de l'Islam, soit au nom de la nécessité de connaitre son ennemi, soit, au contraire, par désir de "réconciliation"[431]. » Par conséquent, les événements

[430] Une exposition au sujet des mouvements circulatoires méditerranéens est organisée à l'Espace Camille Claudel de l'Université de Picardie en 2007. Cet événement artistique a pour « vocation d'explorer et approfondir dans quelle mesure les jeunes générations d'artistes issus de pays méditerranéens les plus divers considèrent les problématiques de déplacement et d'interaction d'ordre culturel. » Les quatorze artistes qui y participent, venants de pays méditerranéens, s'interrogent la question de l'identité (culturelle comme individuelle), à travers « les frontières intangibles qui lient les personnes entre elles d'un point de vue symbolique. ». Voir *Crossings : Une vue contemporaine*, catalogue de l'exposition, Amiens, Espace Camille Claudel, Université de Picardie Jules Verne, 20.01 – 22.02.2007, sous la direction de Yiannis Toumazis, Androula Michaël.

[431] Jocelyne Dakhlia (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam, des arts en tensions*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p.12. L'auteur indique également que le marché éditorial s'est vu augmenté par bon nombres d'ouvrages consacrés à l'Islam, qui connait une expansion sans précédent, et que paraissent, après 2001, un certain nombre de revues spécifiquement consacrées à la création artistique contemporaine dans le monde islamique telles que *Al Jadid*

artistiques autour de l'art des pays d'Islam se multiplient, autant dans les grands musées que dans des structures plus modestes : l'Année de l'Algérie en France en 2003 a suscité de nombreuses expositions d'artistes d'Algérie comme de la diaspora[432] ; l'Institut du Monde Arabe propose entre autres *Estampes arabes contemporaines*, en 2003 ou *Maroc contemporain*, en 2015 ; le Musée du Louvre ouvre un Département des Arts de l'Islam en 2012, et une annexe à Abu Dhabi en 2017 - ce qui concrétise les échanges culturels entre la France et les Émirats Arabes ; l'Institut des Cultures d'Islam de Paris organise, parmi tant d'autres expositions, *Islam(s) d'Europe* (2 au 11 septembre 2010) qui propose de s'interroger sur l'influence des pays d'islam sur la production artistique européenne, *Effervescences* (3 mai au 14 août 2016) présentant le travail d'artistes tunisiens ou plus récemment *Lettres Ouvertes de la calligraphie au Street art* (21 septembre 2017 au 25 février 2018) qui interroge des problématiques proches de notre sujet d'étude.

L'extranéité des artistes est alors mise en avant à l'occasion d'événements dont la thématique géographique est identifiée (monde arabe, pays d'islam, ou relative à un pays clairement nommé) alors que visuellement, les indices identitaires passent souvent au second plan dans la conception des œuvres visuelles. La culture d'origine de l'artiste apparait de façon moins marquée dans les œuvres. L'écriture reste un indice culturel pour le critique ou le spectateur, surtout lorsqu'il s'agit d'écriture arabe mais il semble

---

Magazine (production artistique et littéraire du monde arabe), *Tawoos* (Iran), *Canvas* (arts du Moyen-Orient arabe), *Bidoun*, (« arts et la culture » du Moyen-Orient), et enfin la revue en ligne *Universes in Universe* (collaboration avec l'Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) en Allemagne).

[432] Citons entre autres : *L'Algérie au cœur, cinq artistes contemporains algériens*, Lille, Hôtel de ville, 10.01-08.02.2003, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger Quillot, 31.01-09.03.2003, Paris, Mairie du VIe Arrondissement, 03-30.04.2003, Bobigny, Hôtel de ville, 24.05-21.06.03 ; *Ouvertures algériennes créations vivantes* [Kader Attia, Khaled Belaïd, Farid Redouani, Samira Sahnoun, Zineb Sedira], Rennes, La Criée Centre d'art contemporain, 06.06-14.08.2003 ; *Algérie, cinq artistes* [Nadia Benbouta, Bruno Boudjelal, Tarik Mesli, Hamid Tibouchi, Kamel Yahiaoui], Eymoutiers, Espace Paul Rebeyrolle, 28.09-16.11.2003 ; *Jonctions* [exposition dans le cadre de *Djazaïr en Friche*, présentée comme un événement multiforme avec artistes et artisans de toutes l'Algérie, avec Denis Martinez, Le Groupe Essebaghine etc.], Marseille, Friche Belle de Mai, 12.09-12.10.2003 ; *Voyages d'artistes. Algérie 03*, [23 artistes nés en Algérie, en France ou ailleurs qui ont un lien fort avec l'Algérie. Parmi eux citons Kader Attia, Samta Benyahia, Rachid Koraïchi, Ernest Pignon-Ernest, Jacques Villéglé, Zineb Sedira, Kamel Yahiaoui, etc.], Paris, Espace Electra, 21.11.2003-28.03.2004.

que l'anglais commence à être utilisé notamment dans les titres, par des artistes comme Abdessemed avec *Exit* (1996-2002) ou *Anythig can happen when an animal is your cameraman* (2008) qui sont toutes deux constituées de mots au tube de néon, ou Attia lorsqu'il réalise *Dream machine* (installation, 2003), *Oil and Sugar* (vidéo, 2007) ou *We want to be modern* (installation de plusieurs pièces de tubes de néon et pancartes lumineuses, 2013). *Oil and Sugar*[433] est une vidéo montrant un cube blanc constitué de morceaux de sucre sur lequel coule de l'huile de moteur noire. Elle fait fondre peu à peu le sucre et fini par détruire le cube. Cette œuvre évoque une métaphore religieuse par la reprise de la forme cubique de la Kaaba, politique et artistique à travers l'image d'une lente destruction provoquée par un matériau (l'huile de moteur et plus largement le pétrole) controversé pour sa puissance économique mondiale. La référence identitaire de l'artiste né en France de parents algériens, n'est que sous-entendue. Elle disparait complétement dans *We want to be modern*, constitué de pancartes lumineuses et mots au tube de néon (comme les deux exemples d'Abdessemed). La notion de modernité évoquée dans le titre serait-elle alors associée à la neutralité uniformisée des images produites par les artistes ?

Dans ce contexte et à l'échelle mondiale, la circulation des artistes et des œuvres est fréquente. En ce qui concerne les artistes algériens, ils sont présents dans les grands événements artistiques comme l'exposition *Africa Remix*[434] (2005), la Biennale de Dakar (2014) qui accueille un pavillon algérien[435], la Biennale de Venise qui révèle Massinissa Selmani[436] (2015), la FIAC de Paris entre autres par la présence de la

---

[433] Kader Attia, *Oil and Sugar*, 2007, vidéo, 4''30min, Boston, Institute of Contemporary Art, don de James et Audrey Foster.

[434] Zoulikha Bouabdellah fait partie de l'exposition : *Africa remix : l'art contemporain d'un continent*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Galerie 1, 25.05-08.08-2005, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005.

[435] *La nouvelle scène artistique algérienne*, catalogue de l'exposition organisée par l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC), Pavillon Algérie, Biennale DAK'ART, 13.05-08.06.2014, Alger, AARC Editions, 2014. Les œuvres de Walid Aïdoud, Hicham Belhamiti, Maya Ben Cheikh El Fegoun, Adel Bentounsi, Zineddine Bessaï, Walid Bouchouchi, Fatima Chafaa, Mehdi Djelil, Nabila Kalache, Rafik Khacheba, Youcef Krache, Mourad Krinah, Fella Tamzali-Tahari, Meriem Touimer et Sofiane Zouggar y sont présentées.

[436] Selmani reçoit une mention spéciale ors de la 56ème Biennale de Venise en 2015.

Galerie Kamel Mennour qui représente Mohamed Bourouissa et Zineb Sedira, la Foire d'art *Also Known As Africa* (AKAA) consacrée à l'art du continent africain (Koraïchi présente les *Maitres invisibles* en 2017).

Dans ce contexte circulatoire, le rapport au déplacement des artistes ainsi que leur production en Algérie et en France seront observés afin d'en observer les caractéristiques. On cherchera à déterminer quels sont les apports de cette transnationalité. Dans quelle mesure l'écriture est-elle vectrice de transmission ? Comment cela se manifeste-t-il visuellement ? Dans ce monde où l'image et l'écriture sont omniprésentes, tant dans l'espace public (panneaux d'affichage, signalétique, presse ou publicité) que dans la sphère privée (télévisions, smartphones, ordinateur, ouvrages, presse écrite etc.), les artistes jouent sur l'utilisation des supports pour diffuser leurs œuvres, surtout par l'investissement de l'espace public. L'écriture transmet le message de l'artiste, par des références culturelles ou historiques à l'échelle nationale - voire transnationale- ou à l'échelle individuelle et personnelle. Elle peut adopter une fonction mémorielle comme anecdotique et reste au cœur de la notion de transmission sans pour autant constituer exclusivement l'essentiel de ses composantes.

CHAPITRE 8 :

L’écriture comme objet de transmission

> « Il va raconter et archiver les histoires des gens, des amis, des personnes anonymes que je croise dans la vie, et qui racontent une histoire à partir d'un morceau de tissu, d'une chemise, d'un mouchoir ou tout simplement de la tenue qu'ils ou elles portent. C'est là ma manière d'écrire l'histoire des humains, de la transmettre à travers mes poupées anonymes, sous formes d'installations et de performances d'art, et sous le même thème, à savoir : " C'est moi, c'est mon histoire", tout en changeant constamment et à chaque fois ma vision des choses.[437] »

Les années 2000 sont synonymes d'apaisement en Algérie. Cela est en partie dû au processus d'amnistie (amnésie[438]) entreprit par le Président Bouteflika dès 1995 avec la « loi de la *Rahma* », puis la loi dite « de la Concorde civile et de paix » en 1999, et enfin la Charte pour la paix et la réconciliation nationale[439] adoptée par référendum le 29

---

[437] Souad Douibi, texte présenté avec l'installation *C'est moi, c'est mon histoire* lors de l'exposition *Setta, Ouhed, Seb3a, Alger,* Bastion 23, 16.01-01.02.2014.

[438] Dans son article, Nassera Dutour expose les tristes contreparties des démarches d'amnistiantes proposées aux terroristes, mises en place par le Président Abdelaziz Bouteflika en 1995, 1999 et 2005. Ce processus n'aurait de réconciliation que l'apparence, couvrant alors des milliers de disparitions perpétrées par les forces de l'ordre algériennes dans le cadre de la lutte contre le terrorisme. Les familles victimes de ces disparitions arbitraires sont reniées et laissées sans recours judiciaires face aux lois de la Concorde civile puis la promulgation de la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale de 2005. DUTOUR Nassera, « Algérie : de la Concorde civile à la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale : amnistie, amnésie, impunité », *Mouvements*, 2008/1 (n° 53), p. 144-149, en ligne : URL : https://www.cairn.info/revue-mouvements-2008-1-page-144.htm

[439] L'intégralité du texte est disponible sur le site internet du Ministère de l'Intérieur, des Collectivités Locales et de l'Aménagement du Territoire Algérien : http://www.interieur.gov.dz/index.php/fr/dossiers/168-la-charte-pour-la-paix-et-la-reconciliation-nationale.html

septembre 2005 et mise en œuvre le 17 février 2006. Ces trois procédures permettent à toute personne ayant fait partie des forces islamistes[440]et s'étant livré aux autorités compétentes de bénéficier d'une amnistie et d'une aide au retour à la vie civile. Ces procédures de « réconciliations » sont loin de faire l'unanimité de l'opinion publique. Yahiaoui réalise l'œuvre *Paroles séquestrées* en 1999 lors de l'annonce de la Concorde civile pour dénoncer la mise sous silence des exactions commises à la fois par les terroristes mais aussi par les forces de l'ordre algériennes[441]. Malgré tout, il semble que l'initiative présidentielle ait apaisé certaines tensions et la vie reprends progressivement ses droits sur l'entreprise morbide des islamistes. À partir de ce moment-là, se développent au fil des années plusieurs initiatives artistiques participatives dans lesquelles l'écriture tient une place centrale.

1. Un art participatif à travers une écriture collective

Après la période difficile des années 1990, des artistes recherchent le contact avec le public dont l'intérêt artistique s'est dissolu à la faveur des préoccupations vitales. Les échanges se renouent autour d'interventions artistiques et projets de créations collectifs. À travers certaines œuvres, l'écriture révèle concrètement ses fonctions mémorielles, exutoires ou prophylactiques.

---

[440] « Art. 2 : Les dispositions énoncées au présent chapitre sont applicables aux personnes qui ont commis ou ont été les complices d'un ou de plusieurs faits prévus et punis par les articles 87 bis, 87 bis 1, 87 bis 2, 87 bis 3, 87 bis 4, 87 bis 5, 87 bis 6 (alinéa 2), 87 bis 7, 87 bis 8, 87 bis 9 et 87 bis 10 du code pénal ainsi que des faits qui leurs sont connexes. […] Art. 4 : L'action publique est éteinte à l'égard de toute personne qui a commis un ou plusieurs des faits prévus par les dispositions visées à l'article 2 ci-dessus, ou en a été le complice, et qui s'est rendue aux autorités compétentes au cours de la période comprise entre le 13 janvier 2000 et la date de publication de la présente ordonnance au Journal officiel. » Charte pour la paix et la réconciliation nationale, Ordonnance n° 2006-01 du 28 Moharram 1427 correspondant au 27 février 2006 portant mise en œuvre de la Charte pour la paix et la réconciliation nationale, Chapitre deuxième, Article 2 et Article 4. En ligne : Site internet du Ministère de l'Intérieur […], *op.cit.*

[441] DUTOUR Nassera, « Algérie : de la Concorde civile à la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale : amnistie, amnésie, impunité », *op.cit.*

Partager son histoire à travers un art participatif

Après plusieurs années d'exil pour cause de menace terroriste, certains artistes reviennent en Algérie. C'est le cas de Martinez qui retourne à Blida en 2001, sans pour autant s'y établir définitivement. Il maintient son lieu de résidence à Marseille, mais effectue à partir de cette date d'incessant aller-retours entre la France et l'Algérie. Le hasard fait que ce retour tant espéré a lieu sept ans après un départ déchirant avec son pays[442].

Le 13 avril 2000, Martinez organise une exposition-performance au café « Chez Madjid », en face de l'École des Beaux-Arts, après avoir repris contact le propriétaire, par l'intermédiaire de Karim Sergoua[443]. Ce café est le symbole de l'époque des pauses entre amis artistes, poètes et écrivains, des échanges et des retrouvailles. Le choix du lieu de présentation de son travail est toujours important pour Martinez, et ce café est un signe fort de sa résistance aux nombreux obstacles qu'il a rencontré lors de sa carrière d'enseignant à l'École des Beaux-Arts d'Alger. Il ne pouvait y avoir de lieu plus emblématique pour accueillir cet événement. L'artiste réalise une performance autour d'une unique toile intitulée *Chez Madjid* **(Fig.293)**, sur laquelle il pratique un cérémonial : après les avoir appelés un par un, il peint les noms de tous les amis avec qui il aurait pris un café chez Madjid avant son exil. Ce sont en quelque sorte des retrouvailles, parfois posthumes, avec ses proches restés en Algérie durant la période de terrorisme. Y figurent des « noms de vivants, des noms de disparus, des noms d'assassinés, des noms d'artistes et des noms de simple gens de ma connaissance, une suite de noms sur une toile, réunir les absents et les présents. [444] » Martinez aime depuis toujours partager ses expériences avec autrui et à cette occasion, il convie deux jeunes rappeurs à se produire. Ce moment fort en émotion montre une nouvelle fois l'esprit de

[442] La symbolique du chiffre sept est expliquée plus loin, à propos de *La Fenêtre du Vent*.

[443] Karim Sergoua est un artiste plasticien, ancien élève et ami de Martinez dont il est resté proche. Nourredine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien*, *op. cit*. p.111.

[444] *Ibid.*

partage qui l'anime, mais la question de la transmission[445] est également présente dans sa démarche.

Sa performance intitulée *La Fenêtre du Vent* **(Fig. 294-296)** s'inscrit dans le même état d'esprit. À travers cette fenêtre de toile, l'artiste souhaite partager un moment particulier avec le public et ses invités : celui de l'appel des êtres absents tant aimés, celui de la douleur de l'exil et de la séparation. Ce projet est initié par une visite de Martinez dans un village de Kabylie où il découvre la fenêtre nue d'une vieille bâtisse, orientée au nord dans un endroit battus par les vents. Les villageois lui racontent l'histoire de *Taq L'Behri*, une fenêtre qui permet aux femmes de parler avec leurs maris, enfants ou amis partis travailler en Europe. Les femmes attendent qu'un signe se manifeste, leur apportant un bon ou mauvais présage. Pendant la période de l'immigration massive des hommes des villages vers la France, les femmes se retrouvaient parfois dans un isolement total, dans les villages de montagne. Leurs paroles meurtries par l'absence des êtres aimés étaient portées par le vent de l'autre côté de la mer grâce à *Taq L'Behri*[446]. Martinez garde le souvenir de *Taq L'Behri* dans un coin de sa mémoire et lorsqu'il est confronté à l'exil, ce « rituel » lui revint en tête. Il réalise alors une performance pour recréer le lien entre les deux rives, entre les deux pays que sont la France et l'Algérie.

---

[445] La question de la transmission est centrale pour Martinez. Ces œuvres en témoignent tout au long de sa carrière et cette notion peut être résumée par le titre de la série *Je prends, je donne, j'envoie, je reçois* réalisée en 1988-1989. Une analyse de la notion de transmission dans la pratique artistique de Denis Martinez est proposée dans l'article Camille Penet-Merahi, « Écrire pour laisser une trace. La transmission culturelle à travers les œuvres de Denis Martinez », dans Fabienne Colas-Rannou, Marianne Jakobi (dir.), *Élaborer, transmettre, créer, Essai pour une Histoire de l'art diachronique et transdisciplinaire II*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2017, p.77-88.

[446] Le catalogue d'exposition *Berbères, de rives en rêves* évoque un rite relativement similaire effectué dans une grotte appelée *Ifri bu-tebbura*. Cette grotte comporte quatre ouvertures dont deux donnent sur le village et deux autres sur la mer. Les femmes effectuent plusieurs rites, essentiellement pour exhausser des vœux. Celui qui nous intéresse consiste, depuis l'intérieur, à passer la tête dans une ouverture donnant sur la mer et à appeler l'homme parti travailler à l'étranger depuis trop longtemps afin qu'il revienne au pays. Les vertus magiques et thérapeutiques révélées par les rochers et les grottes sont au centre de ce rite d'appel. La ressemblance avec la pratique de *Taq L'Behri* témoigne d'un mal touchant un grand nombre de femmes : la solitude due à l'exil des hommes. *Berbères, de rives en rêves*, catalogue de l'exposition, Chemins du Patrimoine en Finistère - Abbaye de Daoulas - Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille, 16.05.2008-04.01.2009, St-Maur-des-Faussés, Éditions Sépia, Daoulas, EPCC-Abbaye de Daoulas, 2008, p.68.

L'artiste souhaite trouver « une solution pour exprimer une chose forte, une peinture nomade allant de lieu en lieu, une fenêtre du vent pour tous ceux qui veulent parler ou en ont besoin »[447].

Martinez élabore une performance où l'écriture devient orale, où le mot calligraphié devient mélodie poétique et musicale. Depuis le début de sa carrière, il s'accompagne régulièrement de musiciens dans ses interventions[448]. La performance de *La Fenêtre du Vent* use de l'écriture sous une forme différente puisqu'elle n'est pas forcément lisible (même si les intervenants peuvent lire leurs textes) mais plus favorablement audible par le public. Chaque « représentation » est un rituel qui débute par une procession formée par le public avec Martinez à sa tête. Les participants portent des étendards aux sons des musiciens traditionnels. Puis l'artiste lance son appel à travers la fenêtre : « cette fenêtre est une fenêtre d'expression, c'est la fenêtre du vent[449]. ». Alors les volontaires peuvent intervenir par un chant, un poème, une lettre ou s'exprimer simplement et librement à travers la fenêtre. Cette performance est un dialogue sous forme de lettre ouverte pour le participant qui s'adresse à un absent. L'ensemble de la performance place ce moment hors du temps, non sans spiritualité et convivialité. Elle se caractérise par le concours du public, par l'aspect « thérapeutique [450]» de l'extériorisation ses émotions, mais aussi par l'abandon d'un espace fermé pour l'expression en plein air, loin des cimaises des musées. Même si on ne la voit pas directement, l'écriture est bel et bien présente autour

---

[447] Présentation de la performance par Denis Martinez dans une vidéo réalisée en 2004, lors de la dernière performance de *La Fenêtre du Vent* à Beni Yenni, en Kabylie. Les autres interventions dans *La Fenêtre du vent* n'ont pas été filmées, mais des photographies passent en diaporama. Visible sur http://www.dailymotion.com/video/xb856i_la-fenetre-du-vent .

[448] Expositions Aouchem avec les membres du groupe jouant de la musique (1967-1968), *Expressions en un lieu* avec le musicien Safy Boutella (1988), Exposition *7 murs revisités* avec les chants des femmes kabyles, Processions des *Aghonjas pour la paix* avec le chanteur Amazigh Kateb (2000), puis plus tard ses interventions *in situ* au festival Raconte-arts à partir de 2004 accompagnées par Bahas musicien gnawa de Blida.

[449] Noureddine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien, op. cit*. p.123.

[450] Cynthia Becker, *Exile, memory and healing in Algeria : Denis Martinez and La Fenêtre du Vent*, article écrit suite à un entretien avec Denis Martinez en 2004 et 2006.

de *La Fenêtre du Vent*, envisagée plus favorablement dans son acception expressive que scripturale, qui situe Martinez comme « un peintre des deux rives[451] ».

Dès juillet 2001, il réalise les premières études préparatoires de ce projet[452] **(Fig. 297-299).** Il crée une fenêtre de 250 x 200 cm sur une toile tendue à l'aide d'un système d'arceaux. De nombreuses tentatives de composition de signes, symboles et coloris pour la pièce de tissu qui constitue la fenêtre sont effectués. Il choisit finalement le *khatem khomassi* (étoile à cinq branches formée par un trait continu) comme symbole principal et place des motifs et couleurs qui lui sont propre sur le reste de l'espace. L'emplacement habituellement occupé par le personnage dans ses toiles, est ici utilisé par chaque intervenant, donnant vie au « double de l'artiste », habituellement figé sur la toile. L'itinérance de la performance semble être décidée dès les études préparatoires, car on peut lire des annotations mentionnant les coordonnées des personnes à contacter pour chaque lieu, au fil des pages des « carnets de cogitation » **(Fig . 300).** Le lieu de présentation des œuvres est important pour Martinez et celui-ci n'est jamais choisi au hasard. C'est pourquoi les sept[453] performances de *La Fenêtre du Vent* se situent dans des lieux symboliques pour lui. Il choisit Timimoun[454] (avril 2002) pour sa valeur

---

[451] Michel-Georges Bernard, « Algérie : peintres des deux rives », *Revue Artension*, Lyon, Artension Éditions, N° 10, mars-avril 2003, p. 6-9.

[452] À partir de 1999, Martinez a recours à des « carnets de cogitations » lors de l'élaboration de ses œuvres. Les archives de l'artiste sont composées de trois carnets contenant les études préparatoires relatives à *La Fenêtre du vent*, datés de juillet et août 2001. Coll. Denis Martinez, Marseille.

[453] La persistance du chiffre sept marque le travail de Martinez. Il considère ce chiffre comme magique. Le chiffre sept est universellement le symbole de la totalité, du cycle complet de la vie. Si on associe le chiffre quatre - qui symbolise la terre par les quatre points cardinaux - au chiffre trois - qui représente le ciel - on obtient sept, c'est-à-dire la totalité de l'univers en mouvement. Dans toutes les religions le sept est empreint d'une très forte symbolique liée à la création du monde. En islam, il représente les sept tours que le pèlerin doit effectuer autour de la Kaaba, à la Mecque. Pour Martinez, le chiffre sept est symbole de vie, de fécondité et d'éternel recommencement. Il l'a notamment utilisé lors de son projet des *7 murs revisités* présenté précédemment dans cette étude.

[454] Timimoun se situe dans la wilaya d'Adrar, dans le désert de la région du Gourara. Après s'être recueilli en dessinant des figures magiques dans le sable, Martinez procède à la performance de *La Fenêtre du vent*. Le happening est une première expérience pour la plupart des membres du public car cette pratique n'est pas fréquente en Algérie à l'époque.

spirituelle et sa qualité apaisante, l'École des Beaux-arts d'Alger[455] (avril 2002) où il a exercé comme enseignant entre 1963 et 1993. Parmi l'assistance une bougie circule de main en main symbolisant « *Nour el Mahiba* » la lumière de l'amitié[456]. Les lieux de son exil sont également hôtes de *La Fenêtre du Vent* comme la Maison de la Poésie de Rhône-Alpes à St-Martin-d'Hères[457] ou la ville d'Aix-en-Provence[458], où il vit une renaissance après les premières difficultés de l'exil. Il installe également *La Fenêtre du Vent* à Paris, dans les locaux de l'Association de Culture Berbère[459] (novembre 2002). Marie-Joëlle Rupp écrivit dans son article qu' « une effervescence inhabituelle s'est emparée des visiteurs, hôtes de passage, ou familiers des lieux ».[460] Elle décrit « un va et vient continu des différents personnages […] amenés les uns et les autres à combler ce vide qui nous habite et nous obsède. »[461] Cette envie de s'exprimer plus importante que dans les autres lieux est certainement due à la nature même du public, composé de nombreux immigrés algériens, habitués de l'Association, ressentant le besoin de d'évoquer les leurs à travers la fenêtre de Martinez. Il affirme que ce soir-là, il s'est passé « quelque chose d'exceptionnelle autour de la Fenêtre du Vent », justifié par « une

---

[455] La procession part du parking de l'école où furent assassinés Ahmed Asselah, ancien directeur et ami de Martinez, et son fils, pour remonter le grand escalier, et arriver en haut devant la porte, où celle-ci s'achève par une danse rituelle aux sons de la troupe El-Hillal des *Karkabous* de Blida. Le poète Mahfoud El Hayachi fut le premier à intervenir, par un chant appelant les ancêtres à se joindre à eux. Martinez joue de la flûte, et chacun peut venir exprimer ce qu'il a dans le cœur, devenant alors acteur vivant dans l'œuvre. Dans le public, une bougie circule de main en main symbolisant « *Nour el Mahiba* » la lumière de l'amitié[455].

[456] J. Gassouma et O. Meziani, *« Une aventure chez les hommes »*, Quotidien La Tribune, Alger, 22 avril 2002 publié dans Noureddine Saadi, *Denis Martinez, peintre algérien*, *op.cit*., p.124.

[457] Situé en banlieue de Grenoble, la ville qui l'accueille à son arrivée en France en 1993, lieu du début de son exil.

[458] Lorsqu'il obtient un poste à l'Ecole des Beaux-arts d'Aix-en Provence, cette ville lui permet de continuer à vivre et à transmettre son amour de l'Algérie à ses élèves, collègues autant qu'au public des différentes expositions auxquelles il participe.

[459] La revue *Actualités et culture berbères* éditée par l'Association de Culture Berbère de Paris, évoque le passage de la *Fenêtre du Vent* de Martinez dans le N°42 du printemps 2003.

[460] Marie-Joëlle Rupp, « Revue Actualités et culture berbères», *Denis Martinez et la performance de « La Fenêtre du Vent »*, Paris, n° 42, printemps-été 2003, p.20-21.

[461] *Ibid.*

véritable volonté d'expression [462]». Martinez souhaite aussi honorer les amis qui l'accueillirent pendant son exil en choisissant leurs lieux de vie comme étape de *La Fenêtre du Vent*. Ainsi, il l'installe à Pont Laval dans la Drôme et à La Robin dans le Gers. Remercier les êtres qui furent présents pour le soutenir dans ses premières années d'exil semblait important.

Mais c'est en Algérie qu'il choisit d'achever son itinérance artistique. En 2004, Hacène Metref et Salah Silem lui proposent de créer un festival culturel *Raconte-arts* autour sa performance et une intervention sur un mur du village d'accueil. C'est pour Martinez, l'occasion de donner une ultime représentation de sa performance et de refermer la boucle, ouverte quelques années auparavant au même endroit. Il choisit la *tadjmaît bwadda* à l'entrée du village pour la vue magnifique qu'elle donne sur la vallée, pour installer sa fenêtre. Ouverte à tous, c'est une fois encore un moment de partage et d'échange emplis d'émotion. Une vieille femme vient s'adresser à son frère et son oncle. Trois anciennes du village entonnent des chants traditionnels. En plus de la participation du public à travers la fenêtre, Martinez entreprend de marquer son passage en laissant l'empreinte de sa main et de quiconque le souhaitait sur le mur de la *tadjmait* de Aït-Yenni, laissant la trace de leur passage dans l'histoire du village. Cette première édition du Festival Raconte-arts est le départ d'une longue série d'instants de partage avec les populations locales que Martinez réitère chaque année, depuis 2004, en participant au festival à travers des interventions *in situ* et des ateliers d'écriture ou de dessin.

L'écriture comme forme de thérapie

Si Martinez utilise l'écriture (ou la parole) comme véhicule pour son message, elle est considérée d'une toute autre manière par Souad Douibi et Sarah El Hamed[463]. Ces deux

[462] *Ibid*. Nous revenons à l'idée exprimée au début de ce chapitre à savoir que si l'écriture est un mode d'expression, la parole telle qu'elle est utilisée par les participants de *La Fenêtre du Vent* est également un moyen d'expression qui mérite d'être mis en lumière dans ce travail sur l'écriture dans les œuvres de Denis Martinez.

[463] Souad Douibi est une photographe, vidéaste, peintre, sculpteur, performeuse née en 1982 en Algérie. Elle est diplômée de l'Ecole Supérieure des Beaux-arts d'Alger en 2008. Elle vit et travaille actuellement à Alger. Sarah El Hamed est une artiste performeuse et manager culturelle

artistes de la même génération (la première est née en 1982 et la seconde en 1985) utilisent l'écriture comme lien physique avec le public à l'occasion de performances participatives. L'écriture, peinte sur leur corps, devient thérapeutique et mystique.

El Hamed est une artiste française, née de parents algériens. Sa double culture européenne et maghrébine, lui permet de mêler sources d'inspirations mystiques nord-africaine et art performatif propre à la culture artistique occidentale. Dans les deux cas, l'écriture y tient une place importante, à la fois sous forme écrite et orale (en référence à la tradition orale très forte sur le continent africain). Elle élabore une performance-cérémonie intitulée *Mots pour maux* en 2014. Le titre montre que l'écriture est directement liée à la guérison et attire l'attention sur la fonction curative de l'acte scriptural. Dans ce projet, l'écriture est un catalyseur d'énergie entre l'artiste (la guérisseuse) et la personne du public qui souhaite participer. La performance implique l'annihilation de la Loi du Talion à travers un rituel qui invite le souffrant (toute personne confrontée aux aléas de la vie) à exprimer le mal qui l'affecte qu'il soit physique ou moral ainsi à s'en défaire par sa propre intention assistée par une médiatrice (ici l'artiste sous les traits d'une guérisseuse). Cette incantation est écrite avec un soin particulier : « Mots pour maux, mots contre maux, œil pour œil, dents pour dents. Touche les mots sur moi écrits, pour les porter en toi ici, soulager des mots de toi sortis, diluer dans l'eau par moi bénie[464] ». El Hamed rédige généralement le premier jet assez rapidement puis retravaille le texte scrupuleusement jusqu'à la version définitive. « L'écriture doit avoir du sens pour tous. Le choix des mots est réfléchi. Le texte doit aussi être visuel, évoquer des images.[465] » Une fois avoir trouvé les mots justes, elle enregistre sa lecture du texte incantatoire sur fond musical et elle les diffuse lors de sa

---

née en 1985 en France, de parents algériens. Elle obtient un Master « Entreprise & Management for the Creative Arts » à Londres en 2010. Elle réalise des performances entre théâtre et consultation mystique où l'écriture est omniprésente sous différentes formes (orale et écrite) dans son acception traditionnelle mystique maghrébine. Elle vit et travaille aujourd'hui à Paris.

[464] « Mots pour Maux » (première séance), le 26 Juillet 2014 à La Bellevilloise (Paris) dans la cadre de ARTISTIK SUMMER avec la participation de Dominique Pouzol (calligraphie-body painting) et la contribution de Nicolas Charbonnier. Vidéo de la première performance de Sarah El Hamed, *Mots pour Maux* à la Bellevilloise de Paris, le 26 juillet 2016 URL : https://www.youtube.com/watch?v=8k_whADBLsc

[465] Entretien avec Sarah El Hamed, Paris, 16.02.2015, archives Camille Penet-Merahi.

série de performances – actuellement au nombre de quatre- afin de rappeler la tradition orale mystique (formule magique etc...)[466].

Au coucher du soleil du 26 juillet 2014, El Hamed réalise la première séance de *Mots pour maux* **(Fig. 301, 302)**, à la Bellevilloise à Paris[467]. Dans un premier temps, le public est invité à écrire sa douleur sur un morceau de papier dans un but exutoire. Pendant ce temps, le calligraphe peint l'incantation sur le corps de l'artiste-guérisseuse. Dans un second temps, elle apparait devant le public (fond sonore de l'incantation enregistré en rythme similaire à la lecture du Coran) et invite les volontaires à venir lui dire leur mal afin qu'elle les aide à se guérir. Elle n'apporte pas le remède mais le moyen de guérir. La personne touche les mots de l'incantation sur son corps pour s'en imprégner. Puis (fond sonore de la psalmodie, rythme de diction similaire à la lecture du Coran, lancinant, envoutant) elle leur dit comment faire disparaitre leur mal en leur donnant un objet (plantes, sable, bougie, eau bénite, etc.) qui les aidera à y parvenir. Son choix varie en fonction de ce que dégage chaque participant. Lorsque les volontaires sont tous passés, elle prend l'intégralité des morceaux de papiers, y compris ceux des personnes qui ne sont pas venues jusqu'à elle et les diluent dans de l'eau qu'elle a bénit à l'aide de l'incantation, (fond sonore de l'incantation enregistrée) et elle la récite une nouvelle fois à haute voix.

Lors de la seconde séance[468] de la performance *Mots pour Maux* **(Fig. 303-305)**, l'artiste demande aux spectateurs d'écrire leurs maux sur les différentes parties de son corps, dessiné sur papier grandeur nature de face et de dos. Puis elle apparait au public caché derrière un drapé, s'en libère et le calligraphe reproduit, sur le corps de l'artiste, les maux écrit sur les dessins. L'artiste devient à nouveau guérisseuse et s'empare des maux pour libérer ceux qui en souffrent. Elle invite ceux qui le veulent à venir toucher les mots peints sur son corps, toujours considérés comme intermédiaire entre la

---

[466] *Ibid.*

[467] « Mots pour Maux » (première séance), le 26 Juillet 2014 à La Bellevilloise (Paris), *op.cit.*

[468] Deuxième séance de la performance-cérémonie *Mots pour Maux*, réalisée le 9 octobre 2014, Galerie Mamia Bretesché, Paris. En collaboration avec l'artiste Jean-Marc Forax avec la contribution de Nicolas Charbonnier (Sound Designer).

personne et la guérison qui émane de l'acte scriptural. La troisième séance **(Fig. 306, 307)** est présentée sous forme de vidéo-performance réalisée à huis clos[469]. Le spectateur ne peut plus interagir avec l'artiste mais observe le rituel de guérison d'un point de vue extérieur. La psalmodie est toujours audible, récitant le texte de manière lancinante sur fond sonore uniforme. Une quatrième séance **(Fig. 308, 309)** est prévue par El Hamed en avril 2016 à l'occasion de l'exposition *Picturie Générale III*, au Marché Volta (friche investie par les artistes) d'Alger. Cependant, elle finit par être annulée pour cause de problème technique. Pour pallier cela, l'artiste réalise une œuvre interactive en créant une sorte de *zaouia* éphémère pentagonale rappelant un confessionnal ou lieu de recueillement[470]. À l'intérieur y est installé un panier contenant des morceaux de papier sur lesquels les visiteurs sont invités à inscrire leurs maux, en échange de quoi ils repartent avec un morceau de tissu vert. « En pénétrant dans cet espace où les dimensions réelles, surnaturelles et imaginaires se croisent, la mise à nu est un mot d'ordre ; la confidence encourage la résolution et le dépassement de la peine.[471] » Dans cette installation, le spectateur inscrit ses maux seul, en tête à tête avec lui-même. Le corps de l'artiste n'est plus le support intermédiaire à la guérison mais l'écriture reste le moyen libérateur choisi. Mettre des mots sur certaines difficultés aide à en alléger le poids.

Lors d'un entretien, El Hamed explique que cette démarche mystico-artistique trouve son origine dans son enfance et à travers les nombreux voyages qu'elle a effectué en Algérie où elle a écouté attentivement les histoires et mythes liés aux djinns[472]. Elle tente de faire entrer le spectateur dans un monde parallèle par l'intermédiaire de

---

[469] La vidéo-performance est disponible en ligne : URL : https://vimeo.com/147611627

[470] Document explicatif placé au sol aux côtés de l'installation *Mots pour Maux*, sur la page Facebook de l'exposition *Picturie Générale III*, Alger, Marché Volta, 2016, mis en ligne le 13 mai 2016, consulté le 20 mai 2016, URL : https://www.facebook.com/PicturieGenerale/photos/sarah-el-hamedmots-pour-maux-cinquie%CC%80me-se%CC%81anceinstallation2016cette-installatio/1152131361528283/

[471] *Ibid.*

[472] « Jusqu'à aujourd'hui, je reste fascinée par cette notion de monde parallèle, d'invisible et ce qui relève de l'inexplicable. » Entretien avec Sarah El Hamed, Paris, 16.02.2015, archives Camille Penet-Merahi.

l'écriture comme clé mystique. « Mon travail en tant que performeuse tente de recréer une sorte de brèche dans l'espace-temps créant des moments de suspension d'incrédulité où les sens sont stimulés et les émotions exacerbées en concrétisant l'irréel et l'imaginaire.[473] » L'artiste se considère comme héritière d'un don empathique et prophylactique transmis par les femmes de sa famille[474] dont l'œuvre performative est un hommage qui « révèle à la lumière le féminin sacré[475] ». Elle s'inspire donc la fois des traditions mystiques de la culture algérienne et de la pratique théâtrale occidentale dans ses performances mystico-artistiques[476] qui placent l'écriture au cœur de la démarche artistique, tant sur le plan visuel que conceptuel.

À Alger, Douibi pratique l'art-thérapie. L'écriture fait partie des solutions qu'elle propose tout en tenant une place de plus en plus importante dans sa pratique artistique. Il y a quelques années, elle réalise plusieurs vidéos dont certaines mêlent textes et images. (*Essouflement*, 2010, *Cache-cache* 2012). Plus récemment, ses performances intègrent régulièrement l'écriture qu'elle inscrit sur sa peau, ses vêtements

---

[473] *Ibid.*

[474] « Je n'ai pas eu l'occasion d'être initiée à proprement dit par mon arrière-grand-mère, Hana Meriem (d'origine Chenoui - « Ichenwiyen », une population berbère d'Algérie). Celle-ci aurait transmis son don à ma mère sans l'initier comme il se doit (ou devrait) cependant ma mère m'a toujours accompagné dans mon questionnement bien qu'elle n'ait jamais pratiqué de rituels. Il faut savoir que ce genre de pratiques sont prohibées et condamnées au grand jour dans les sociétés arabo-mulsulmanes cependant elles perdurent dans l'ombre et le secret. Cela dit, dans le but d'explorer et de suivre cet héritage familial mystique, ma mère reste le lien entre mon ancêtre guérisseuse et moi-même; d'ailleurs sa sensibilité, son empathie et son intuition surprenante m'ont toujours fait penser qu'elle avait ce "je-ne sais-quoi" de magique. » Entretien avec Sarah El Hamed, Paris, 16.02.2015, archives Camille Penet-Merahi.

[475] Document explicatif placé au sol aux côtés de l'installation *Mots pour Maux*, *op.cit.*.

[476] Sarah El Hamed réalise une autre performance intitulée *Carte blanche* en mars 2014 à la Galerie Talmart de Paris. Elle distribue des cartes blanches au public, invité à inscrire un mot, une phrase, un souhait ou plus simplement une pensée en rapport avec l'amour. A ce moment-là, le texte qu'elle a écrit pour l'occasion est projeté sur un mur. Puis elle reprend les cartes, et « tire les cartes » aux volontaires sur un fond sonore du texte qu'elle déclame. Une carte est retournée, et elle cherche à discuter de celle-ci avec la personne pour interagir. Elle peut prendre la personne dans les bras, le rassurer, être plus franche, exprime son ressentie vis-à-vis de la personne et certain vont jusqu'à se confier. Elle souhaite diffuser un message universel à travers cette performance.

(confectionnés par ses soins) ou sur les murs des villes[477]. L'écrit est très présent dans les deux performances intitulées *Imra'a* (femme) **(Fig. 310)** et *Naki Moukhak* **(Fig. 311)** (nettoie/libère ton cerveau). Le mot *Imra'a* répété à l'infini sur ses vêtements, son visage ses bras et ses mollets (seules parties de son corps dénudées). *Naki Moukhak* est pensée relativement de la même façon, mais l'indication « nettoie-libère ton cerveau » est inscrite à la fois sur ses vêtements et sur une ardoise que l'artiste brandit en l'air comme une banderole. Elle inscrit aussi ces mots dans les rues d'Alger. Dans ces deux performances, l'écriture est le témoin de son passage. Les mots mettent le doigt sur les travers de la société algérienne et tentent de la faire réagir positivement. Elle fait participer les habitants de la ville en leur distribuant des morceaux de papier sur lesquels sont inscrit les titres des performances, les faisant parfois réagir. Malheureusement, d'après certains articles de presse et les commentaires virulents que l'artiste a reçu sur les réseaux sociaux, le public algérien ne semble pas prêt à voir sa société remise en question. Souad Douibi réalise également *Fenan* (de nuit) dans le cadre du Festival Raconte-arts à Aït Ouabane en juillet 2017. Pour cette performance, elle danse devant une ardoise portant l'inscription *Fenan* en arabe, vêtue d'une robe de papier craft sur laquelle est inscrit un texte, lui aussi en arabe. Elle tient dans sa main une bougie et un morceau de papier qu'elle berce au rythme de son chant. Puis elle se met à bruler les bandelettes de sa jupe de papier grâce à la bougie posée devant l'ardoise. Cette performance semble avoir été mieux reçue par le public, probablement parce qu'il s'agissait de personnes plus ouvertes à la création artistique puisque venu spécialement pour l'occasion du Festival Raconte-arts. Elle considère l'écriture pour sa richesse graphique[478]. En 2014, elle réalise une installation intitulée *C'est moi, c'est mon histoire*[479] **(Fig. 312)** présentée lors de l'exposition *Setta, Ouhed, Seb3a* à Alger[480].

---

[477] Lors de ces deux performances, l'artiste se met en scène dans les rues d'Alger afin de faire réagir les passants. Dans toutes ses performances, Douibi utilise l'écriture comme lien avec le spectateur et le pousse à s'interroger sur le sens des mots qu'elle inscrit comme une rengaine.

[478] « La calligraphie m'influence souvent, et écrire en arabe à mon avis donne plus de richesse graphique à l'œuvre produite, vu le geste et la forme de la lettre. […] c'est une recherche graphique et esthétique pour moi. » Entretien écrit avec l'artiste, 10.11.2014, archives Camille Penet-Merahi.

[479] Souad Douibi, *C'est moi, c'est mon histoire, Vol 1 : La naissance*, installation, poupées de chiffons, fil d'attache, 2014.

Douibi réalise à la main cent poupées de tissus sur lesquelles elle peint des textes, en arabe et en français de différentes natures (citations, paroles de chansons, textes personnels etc.)[481]. « L'installation est un jeu de mot, une communication entre le spectateur et la poupée où il s'identifie le plus[482]. » La poupée représente l'être humain sur terre, à la fois similaire à ses congénères et différents par les expériences individuelles qu'il a vécues (représentés par les textes peints), sources d'inspirations pour l'artiste. Douibi explique dans un texte adjacent à l'installation : « Je suis donc une poupée, je suis anonyme. Je suis à la fois Homme et Femme. Je suis donc l'enfant d'Adam et d'Eve, poursuivit par le péché; je suis maudite! Notre premier cri raconte notre histoire, notre monde commence ce jour-là. C'est là le fil de mon inspiration. Je conçois mon projet en constante progression : "*in progress*" comme on dit. […] Je n'arriverai probablement jamais à écrire un roman, mais je sais que je pourrai raconter mon histoire avec toi "L'Humain", avec toi "La Terre", avec toi "Ma Vie" ; exactement comme beaucoup d'entre vous qui me faites rêver pour un instant, pleurer en silence, et où sourire d'espoir, très souvent[483] »

Après cette installation, l'écriture prend de plus en plus de place dans la pratique artistique de l'artiste. Elle développe plusieurs projets de performances réalisées dans l'espace public qui offre une place importante à l'écriture comme moyen de communication et lien silencieux avec le passant. En octobre 2015 elle confectionne son premier costume, constitué d'une robe de tissu blanc sur lequel elle peint de manière

---

[480] Exposition *Setta, Ouhed, Seb3a,* Alger, Bastion 23, 16.01-01.02.2014. Œuvres (peinture, installations, design) de sept artistes : Myriam Aït El Hara, Mohamed Belaid, Fatima Chafaa, Souad Douibi, Noureddine Hamouche, Le Hibou Hab. et Ahlam Kourdoughli.

[481481] « Quelques-unes portent mes propres textes sur mon enfance et mon âge adulte, le reste des textes appartient à des écrivains comme Gibran Khalil Gibran, chanson de Fayrouz et Barbara, mais aussi des citations célèbres qui m'ont marqué. » Entretien écrit avec l'artiste, 10.11.2014, archives Camille Penet-Merahi.

[482] Le spectateur est invité à repartir avec la poupée qui l'aura touché le plus.

[483] Souad Douibi, texte présenté avec l'installation *C'est moi, c'est mon histoire* lors de l'exposition *Setta, Ouhed, Seb3a, Alger,* Bastion 23, 16.01-01.02.2014.

continue des mots en arabe pour la performance *Le Dernier jour avant le suicide*[484] **(Fig. 313)** puis *Imra'a*. À travers ces deux performances, elle interroge le statut de la femme algérienne et de la femme en général. Lors de ces deux événements, l'artiste peint le mot إمرأة (*imra'a*) sur son costume, son visage et toutes parties de son corps non vêtues. Elle rédige un texte sur le sentiment d'oppression sociétal partagé par des femmes qu'elle a rencontrées[485]pour accompagner sa prestation. On peut lire « Je suis rentrée. Je n'ai pas pu résister à la mort. Je voulais la voir, sentir son odeur, transpirer sa cendre, frotter mon corps contre l'enfer. […] Je n'ai pas un problème avec mon corps, ni avec mes pensées. C'est ma société qui est un paradoxe pour moi, FEMME.[486]. » À la fin de la performance *Le dernier jour avant le suicide*, elle finit par bruler le texte. Pour *Imra'a* elle déambule dans les rues d'Alger et peint le mot *imra'a* sur les murs, le mobilier urbain et sur le corps des passants qui le souhaite, en restant muette[487]. Le mot *Imra'a* - tantôt isolé, tantôt écrit plusieurs fois à la suite – doit faire réfléchir le passant sur les significations du mot « femme », ce qu'elle représente et sur les conditions de vie souvent contraintes par le poids de la religion et de la société algérienne régit par le Code de la famille qui entravent souvent les desseins des femmes.

Lors de toutes ses performances, Douibi recherche le contact avec les algériens afin de les faire réfléchir sur les travers de la société algérienne (condition féminine, éducation, conscience collective etc.) Elle ne se dit pas féministe[488] mais contribue à changer

---

[484] Exécutée dans le cadre de la tournée de l'exposition « L'art Yadjouz », La Performance *Le Dernier jour avant le suicide* a eu lieu en avant-première à Oran (La Nuit Blanche), le 03.10.2015.

[485] « Le texte ne parle pas forcément de moi, mais d'un mélange de pulsions et d'états d'âme de plusieurs femmes. » Entretien de l'artiste publié le 21 aout 2016 sur sa page Facebook avec une photographie de la performance *Imra'a*. URL : https://www.facebook.com/PerformerArtisteDZ/photos, consulté le 26.11.2018.

[486] Extrait du texte publié par l'artiste sur sa page Facebook le 15 septembre et le 2 octobre 2015.

[487] Une vidéo de la performance *Imra'a* est disponible sur la plateforme Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=1oZAmY1kPO0&feature=youtu.be, consulté le 17.07.2018.

[488] « Je ne suis pas féministe et je ne prends pas le féminisme comme cause. Je sais que ça va vous surprendre, mais j'ai toujours dit que la femme est le malheur de la femme. […]Comment comprendre une société malade comme la nôtre, comment expliquer ce complexe de la femme. Si une femme arrive à bien éduquer un homme et le préparer pour le futur et surtout à être

lentement les mentalités en réalisant ses performances, forme artistique inconnue du public algérien. L'écriture est alors un moyen de les toucher, de les intéresser à la cause qu'elle défend. Si la forme performative est incomprise, le message de l'écriture leur est plus accessible. Elle explique qu'elle a « remarqué que les gens préfèrent la présence des lettres. Ils s'amusent et trouvent ça très intéressant et mystérieux. Écrire est devenu un support d'existence, d'influence et de questionnement. Ma dernière performance […], a changé et soutenu mon besoin d'écrire sur moi, sur le corps de l'autre avec qui je me sens en connexion à ce moment, sur qui je laisse mes traces, mon passage, un instant volé de son temps.[489] » L'écriture constitue alors bel est bien un lien physique avec l'autre dans une perspective de changement positif de la société.

Transmettre la mémoire

Depuis toujours l'écriture permet de laisser une trace qui, en Algérie, peut prendre une dimension mémorielle lorsqu'il s'agit des événements de l'histoire ou de la culture collective.

Parti d'Algérie en 1987, Mustapha Sedjal (né en 1964) évoque son expérience personnelle de l'exil et se confronte au thème de la mémoire (individuelle, collective et historique), qui, pour Edward Saïd, est une notion conjointe à l'exil[490]. À l'occasion du projet artistique intitulé *Un seul héros, le peuple…mon père,* ayant pour origine la photographie des six chefs du FLN prise la veille du déclenchement de la guerre en octobre 1954, l'artiste s'interroge sur les distorsions de l'histoire et place au même niveau l'histoire nationale et son histoire familiale à travers plusieurs travaux (photographies, performance, installations et vidéos).

---

respectueux vis-à-vis d'une autre femme, on ne vivra rien de tout ça. » Entretien de l'artiste publié le 21 aout 2016 sur sa page Facebook avec une photographie de la performance *Imra'a*, *op.cit.*

[489] Entretien par mail avec l'artiste, 13.11.2015, archives Camille Penet-Merahi.

[490] Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil, op.cit.*.

En 2012, lors de la performance au titre éponyme *Un seul héros, le peuple…mon père* **(Fig. 314, 315)**, Sedjal entreprend de peindre sur un mur une version revisitée du slogan « Un seul héros le peuple » originellement peint sur les murs d'Alger pendant l'Indépendance comme le montre une photographie de Marc Riboud **(Fig. 316)** [491]. La correction apportée par l'artiste (il raye les mots « le peuple » et les remplace par « mon père ») exprime son refus de s'arrêter à une version officielle des faits historiques, qu'il s'approprie en hommage à son père, ancien combattant, mais aussi à tous les acteurs anonymes de cet événement. Présentée en France à la Galerie Karima Célestin de Marseille[492] et au Centre Culturel Algérien de Paris[493] (sous forme d'une installation reprenant le slogan), cette œuvre rappelle une nouvelle fois l'histoire commune aux deux pays à travers le regard d'un algérien. Présenté en France, dans le cadre de l'exposition au Centre Culturel Algérien, le public – bien que le plus souvent issu de la communauté algérienne - découvre une facette de la guerre impliquant les deux pays. Sedjal décrit l'ensemble des œuvres du projet comme un « espace de dialogue qui […] invite à des questionnements sur le rapport qu'on peut avoir avec notre Histoire et la Mémoire individuelle… [494]». Selon la nationalité du public, le degré d'extranéité de l'artiste sera senti par un aspect de cette guerre tantôt familière, tantôt étrangère à celui qui l'observe.

Le devoir de mémoire est également abordé par Dalila Dalléas Bouzar, lors de son exposition *Algérie Année 0, ou quand commence la mémoire*. Elle fut présentée au Centre Culturel Français d'Alger (2011), d'Oran et à la Médiathèque Nelson Mandela de Vitry sur Seine en 2012. Les œuvres de ce projet reprennent par le dessin à la mine de plomb (parfois réhaussé de peinture) des silhouettes et portraits de soldats, des

---

[491] Marc Riboud, *Algérie. Indépendance*, Manosque, Le bec en l'air, 2009, p. 80.

[492] Mustapha Sedjal, *Un seul héros, le peuple… mon père*, exposition collective *Amnesia*, Galerie Karima Célestin, Marseille, 1er novembre au 23 décembre 2012. http://www.karimacelestin.com/amnesia/

[493] Mustapha Sedjal, *Un seul héros, le peuple… mon père*, exposition éponyme, Centre Culturel Algérien, Paris, 24 octobre au 24 novembre 2012.

[494] Mustapha Sedjal, *Un seul héros, le peuple… mon père*, catalogue de l'exposition, Centre Culturel Algérien, Paris, 24 octobre - 24 novembre 2012, disponible en ligne : https://issuu.com/artcontemporain/docs/sedjal_m._brochure_expo_cca__2012

groupes d'enfants, des portraits du Président Boudiaf ou du chanteur kabyle Lounès Matoub dans son linceul[495]. L'histoire dramatique de l'Algérie durant les trente années qui ont suivi l'indépendance est donc évoquée au moyen du médium le plus simple, le crayon. Le rapport à l'écriture est présent dans deux œuvres intitulées *Écritures* **(Fig. 317, 318)**. Il s'agit de deux feuilles de 40 cm par 30 cm entièrement remplies par des lignes d'écriture et réhaussée par de la peinture jaune formant un cercle ou quelques coups de crayon de couleur rosé. Les textes semblent être des lettres adressées à un destinataires inconnu mais qui décrivent le sentiment de peur de leur auteur : « Il y a un monstre, il est énorme et ignoble sanguinaire. Je sais qu'il est devant moi mais je ne le vois pas, je le sens.[496] ». Dans la seconde œuvre du même titre, les mots se superposent et se répètent. On peut distinguer « Je regrette ma mère », « tu te souviens » , « je l'ai vu tomber », « elle était belle », « elle était jeune », « qui se souviens », « ses cheveux longs et noirs », « souillés », qui se souviens », « l'univers a été blessé », « demande pardon à tuer des innocents », « elle a crié », « il n'y a pas d'honneur », « elle est tombée », « la guerre est injuste ». Tous ces fragments de phrases reflètent la difficulté des temps de guerre, la perte de l'être aimé et le sentiment d'injustice. La répétition des mots superposés évoque les plaintes de tout un peuple. L'écriture est alors source d'images mentales et sonores.

Il est a remarqué que l'œuvres de Sedjal comme celle de Dalléas Bouzar ont été réalisée en 2012 soit 50 ans après l'indépendance de l'Algérie. Cet événement est l'occasion de remettre en valeur le devoir de mémoire[497] de ce moment marquant de l'Histoire d'Algérie.

---

[495] Lounès Matoub, chanteur militant farouche de la démocratie, de la liberté d'expression et de la cause berbère, est assassiné le 25 juin 1998 alors qu'il est en voiture sur la route entre Tizi-Ouzou et son village natal de Ath Douala. Les conditions précises de sa mort restent encore non élucidées.

[496] Extrait du texte écrit dans *Écritures*, 2012, crayon, paillettes et acrylique sur papier, 40 x 30 cm. Publié dans Dalila Dalléas Bouzar, *Algérie Année 0 ou quand commence la mémoire*, Alger, Barzakh, 2012, p.48.

[497] La notion de devoir de mémoire est investie par Sarah El Hamed lorsqu'elle réalise sa performance *Au grand jour*, le 8 mai 2015. En mémoire des femmes algériennes qui ont confectionnés à la main les premier drapeaux algériens, l'artiste effectue une intervention urbaine/performance où elle entreprend de coudre elle-même les pièces de tissu qui compose le

Que ce soit à travers le partage de son histoire individuelle ou de l'histoire collective, l'écriture permet aux artistes de communier avec le public. C'est l'objectif perpétuel de Martinez lorsqu'il organise les interventions de *La Fenêtre du Vent* Les sens sont mis en exergue à la fois par le toucher lorsqu'il s'agit des performances « thérapeutique » de El Hamed, par la vue avec Douibi qui inscrit des mots dans les rues, ou par l'ouïe avec les voix imaginées à la lecture des « Écritures » de Dalléas Bouzar. L'écriture fait réagir dans l'espace public réel comme virtuel avec les visuels de Walid Bouchouchi ou attentats picturaux de Yasser Ameur. Mais dans le contexte actuel de la généralisation des nouvelles technologies et des possibilités qu'offre internet, on peut se demander si l'artiste n'aurait pas quelque intérêt à passer par ces réseaux lui permettant de transmettre ses idées à plus grande échelle. C'est d'ailleurs ce que font certains artistes algériens de la jeune génération comme Ameur (né en 1990), Bouchouchi (né en 1989) ou Douibi (née en 1982), partageant leurs œuvres et certaines étapes de leur élaboration sur les réseaux sociaux.

2. Investissement de l'espace public

---

drapeau algérien. Cette performance est filmée par Rim Lili Laredj et texte de Nada Diane Fridi : « L'histoire est écrite par le vainqueur, par le dominant, et celui-ci s'octroie le droit de réaliser un tour de passe-passe qui consiste à faire disparaître les récits des contestataires, des petites mains qui font une révolution. […] C'est pour cette raison qu'écrire notre propre histoire est si important: cela permet d'éclairer notre présent à l'aide d'éléments d'analyse qui nous appartiennent et qui ne sont pas ceux du dominant. Dans le calendrier grégorien le 8 Mai 1945 est la date de la Victoire des Alliés sur l'Allemagne nazie et la fin de la Seconde Guerre Mondiale en Europe par l'annonce de la capitulation de l'Allemagne. Le jour même, la France, festive et libre en métropole, perpétue un massacre sanglant en Algérie, alors territoire colonisé. Des groupes de nationalistes, indépendantistes et anticolonialistes profitent du défilé fêtant la fin de la deuxième guerre mondiale pour rappeler leurs revendications de façon pacifique. L'autorisation de défiler leur est accordée à condition qu'ils ne déploient aucun drapeau qui n'est pas le drapeau français; à Sétif, le jeune Bouzid Saâl désobéit en s'emparant d'un drapeau rouge, blanc, vert et est abattu par un policier; des émeutes éclatent et l'armée française procède dans les jours qui suivent à une répression qui tuera entre 5000 et 10000 algériens…le chiffre exact n'est pas connu. Cette date est commémorée en Algérie. », texte publié sur la page Facebook de Sarah El Hamed, le 08.5.2015, consulté le 08.06.2015, URL : https://www.facebook.com/notes/sarah-el-hamed/au-grand-jour-intervention-urbaineperformance-de-sarah-el-hamed-film%C3%A9e-par-rim-l/10153333073149516/

Internet : nouveau musée ouvert au monde

En Algérie, les artistes doivent évoluer dans une société où leur statut passe souvent au second plan. Il est alors difficile d'exister sans avoir la possibilité d'exposer et de se faire connaitre. Cependant, le développement considérable des réseaux sociaux permet aux jeunes artistes algériens de se faire connaitre localement et par-delà des frontières nationales. Ils utilisent internet comme moyen de communication mais aussi comme « galerie » en publiant régulièrement leurs œuvres ainsi que les étapes de leur élaboration[498].

Douibi utilise régulièrement les réseaux sociaux pour partager son actualité artistique et ses performances. Le projet *Cuba con Lait-Che* fut publié depuis la réalisation du triptyque et la confection du costume de l'artiste, jusqu'aux deux expositions qui présentèrent son travail et au jour de la performance dans les rues algéroises. Ce projet est réalisé à la suite de sa résidence à Cuba puis présentés lors de l'exposition *Tropique du Cancer*[499]. Douibi perçoit certaines similitudes sociales entre les deux pays que sont Cuba et l'Algérie. Elle est aussi marquée par trois mots : le lait, le cigare et le peso[500]. Le lait pour son importance dans la consommation courante en Algérie, le cigare pour « le symbole de force et de supériorité [qu'il représente]...Un élément indispensable du

---

[498] Sur le rôle d'internet voir : Nicolas Hubé, « Internet : espace de renouvellement et d'élargissement des idées? », dans Christophe Charle, Laurent Jeanpierre, *La vie intellectuelle en France. 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, pp.501-506 ; Patrice Flichy, *L'imaginaire d'internet*, Paris, La Découverte, 2001. Voir aussi les pages Facebook de Souad Douibi : https://www.facebook.com/PerformerArtisteDZ/; Walid Bouchouchi : https://www.facebook.com/walid.bouchouchi et L'Homme Jaune : https://www.facebook.com/lhommejaune/

[499] Exposition réalisée à la suite d'une résidence croisée entre Cuba et Alger. Elle présente le travail des artistes algériens partis à Cuba pendant les dix jours de la résidence mais aussi des trois artistes cubains venus travailler à Alger. *Tropique du Cancer*, Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC), Alger, Dar AbdelTif, 26.12.2015 au 25.01.2016 puis Alger, Musée Bardo, 15.05-15.06.2016.

[500] « C'est un jeu de mot [le titre de l'œuvre] et dans ce travail, je fais référence à trois mots qui m'ont marqué à Cuba : le lait, le cigare et un peso. C'est un travail qui est en relation avec notre société algérienne aussi car je peints une réalité de deux pays, l'Algérie et Cuba. » Entretien écrit avec l'artiste, 13.11.2015, archives Camille Penet-Merahi.

POUVOIR.[501] » Elle s'en inspire pour la réalisation de son œuvre *Cuba con Lait-Che*[502] constitué de trois toiles. Mis en regard des peintures parcourues elles aussi par l'écriture, l'artiste - dont le visage et les mains sont peints en doré – est le reflet du personnage féminin des tableaux. La performance *Dinar, 7lib, Cigare*[503]*e* consiste à déambuler dans les rues du centre d'Alger vêtue de son costume et d'observer grâce à un photographe les réactions des gens. Toutes les étapes du projet sont publiées et permettent de suivre le processus créatif de l'artiste[504].

Certains prennent des pseudonymes comme Ameur, plus connu sous le nom de L'Homme Jaune ou Bouchouchi alias Akakir (qui signifie « les épices »). Ces deux artistes utilisent tous deux l'écriture dans leurs œuvres et ont également en commun une formation en Design (design graphique à l'École des Beaux-arts d'Alger pour Bouchouchi et design d'environnement à l'École des Beaux-Arts de Mostaganem pour Ameur). À partir de 2013, les deux artistes publient régulièrement leur production sur leurs pages respectives des réseaux sociaux, sans porter mention de technique ou de dimensions[505]. Cela permet une diffusion plus large à leurs œuvres et leur offre par la même occasion un espace d'exposition aux « dimensions » potentiellement exponentielles. Bouchouchi réalise des visuels fortement emprunts par sa formation de designer graphique en s'inspirant du pop art américain[506], adapté à la culture populaire

---

[501] Commentaire de l'artiste lors de la publication d'une photo sur sa page Facebook. https://www.facebook.com/PerformerArtisteDZ/photos/a.1416466708597519.1073741828.1416446588599531/1744332459144274/?type=3&theater, consulté le 26.11.2018.

[502] Souad Douibi, *Cuba con Lait-Che*, triptyque, 2014.

[503] Le dinar est la monnaie algérienne, *7lib* signifie « lait » et cigare est la reprise de cet objet emblème de Cuba.

[504] Voir page Facebook de Souad Douibi : https://www.facebook.com/PerformerArtisteDZ/photos/a.1416466708597519/1672796129631241/?type=3&theater, consulté le 26.11.2018.

[505] On considère qu'au vu de leur formation, lorsque ces informations ne sont pas mentionnées, il s'agit probablement d'images réalisées numériquement et non d'œuvres dessinées ou peintes sur un support indépendant.

[506] Il participe à l'exposition *Pop Art from North Africa*, 21.09-03.11.2017, Londres, P21 Gallery.

algérienne. Il définit son travail ainsi : « Akakir n'est pas forcément un concept dans le sens où ce n'est pas un style graphique seulement. Je dirais que c'est un travail qui renvoie à une certaine fibre identitaire quasi-nécessaire l'approchant d'une vision plutôt nostalgique, et ce, à travers des images iconiques[507] ».

L'écriture intègre la dimension visuelle pour faire référence à des formules populaires comme *Digage !* **(Fig.319)** ou *Normal*. Il reprend des images religieuses populaires qu'il détourne[508] telle que l'enfant en prière ou une sourate du coran qui accompagne des mains en orante. Certaines images ne sont constituées que de textes en lien avec un fond graphique dont un élément est reproduit à l'infini. Il y a alors un lien étroit entre le texte et l'image. On peut citer les œuvres où l'on peut lire *Fakhamatouhou* (Les sous son excellence) **(Fig. 320)**, sur fond de liasses de billets pour critiquer la société de consommation et la corruption, *Nike libess takhlidi* (Nike habit traditionnel) **(Fig. 321)** écrit sur le logo de la célèbre marque de chaussure de sport pour dénoncer la pratique fréquente de la contrefaçon en Algérie par l'image d'une sandale, *Agu'od (*Assis) **(Fig. 322)** qui reprend le visuel du petit tabouret utilisé par les algériens pour s'assoir dans la rue ou le mot *Harraga* (voyageur clandestin) **(Fig. 323)** accompagné de bateaux de papier sur fond bleu, qui désigne les candidats à l'exil par la mer. L'écriture est donc un moyen de dénoncer certaines caractéristiques sociétales en langue arabe dialectal propre à la culture populaire. En revanche, Ameur est aussi influencé par le Pop Art américain dans son travail critique autour de l'Homme Jaune mais il réalise aussi des œuvres signées de son vrai patronyme où l'écriture tient une place importante comme élément graphique. Dans *Les Affamés* (2014) un court texte en français est inscrit aux côtés des personnages à la bouche béante. Il utilise l'arabe dans *L'Art du peuple pour le peuple* (2015) les personnages sont « noyés » au milieu de l'écriture arabe linéaire et dense. Le changement de langue est peut-être favorisé par le sujet traité. La dernière œuvre, collée

---

[507] Entretien de Walid Bouchouchi alias Akakir avec Yasmine Zidane pour Vinyculture : https://www.vinyculture.com/a-la-decouverte-de-akakir-par-walid-bouchouchi/, publié le 05/08/2013, consulté le 23.02.2015.

[508] « Dans mon travail, je cherche à m'approprier le message véhiculé par ces images, de profiter de leur célébrité pour les détourner en isolant l'iconographie populaire qu'elles constituent. » Djawed Belkhodja, « Walid Bouchouchi Invasion », Quotidien *El Watan,*: https://www.djazairess.com/fr/elwatan/476814 mis en ligne le 06.11.2014, consulté le 23 février 2015.

dans l'espace public est signée L'Homme Jaune avec un hashtag pour sa page Facebook, ce qui montre qu'il souhaite explicitement sa faire connaitre par l'intermédiaire de ce nouveau média.

La rue comme cimaise

Face au manque de lieux d'exposition institutionnels ou privés en Algérie, Ameur choisi de montrer ses œuvres dans l'espace public (toilettes publics, murs de la voie publique, bancs…), désacralisant l'œuvre d'art et s'inscrivant alors dans la politique de démocratisation de l'art initié par certains artistes comme Martinez (intervention en Kabylie) ou Douibi (Projet « *Le Haïk dans la ville* »). Le contenu de ces écrits s'adresse au public, l'interpellant durant sa déambulation. Il marque son style pictural par la figure de « L'Homme jaune », personnifiant la critique sociale de la société algérienne actuelle. Ameur déclare « La vraie place des artistes est dans la rue » dans un article pour le quotidien L'Expression DZ[509]. Il parle d'attentat pictural pour évoquer ses collages **(Fig. 324-329)**, souvent réalisés sur du papier journal - support investi lui aussi par l'écriture - aisément collable sur les murs des villes. Son homme jaune est placé comme un miroir caricaturé pour les passants. Par sa silhouette massive, il met en avant le caractère parfois passif et fataliste de « l'algérien » et l'écriture souvent en arabe, est présente pour interpeller les passants-spectateurs. Lors de son intervention au Festival Raconte-arts en 2014 il colle *Les Affamés* dont le court texte dit : « Le gibier se partage silencieusement entre les loups, sous le regard d'un peuple affamé, ambiancé par les estomacs et leurs chants psalmodiques. Les prières ne nous servent plus à rien, le ciel n'accepte plus les supplices des mécréants… » Ameur fait ici une critique du peuple algérien qui reste impassible devant la gestion des richesses inéquitables, en faveur des membres du pouvoir décrit comme des loups. L'écriture a pour but d'éveiller les consciences prises à partie dans l'espace public.

[509] « Yasser Ameur, artiste plasticien », Quotidien *L'expression DZ*: http://dzayer24.com/yasser-ameur-artiste-plasticien-a-l-expression-la-vraie-place-des-artistes-est-dans-la-rue-545fe3d7ac2e4ce0668c5fdb-a, , mis en ligne le 10.07.2014, consulté le 04.03.2015

Bien qu'intervenant dans deux villes différentes, Bouchouchi cible le même objectif se produisant à Alger sur les panneaux publicitaires, dans les bus, sur les murs de la rue Didouche Mourad. Il choisit différents supports et formats, allant de la petite dimension d'un l'autocollant à la monumentalité d'une affiche publicitaire. En 2014, il partage sur les réseaux sociaux, son collage de visuels dans les bus d'Alger **(Fig. 330)**. Les autocollants réalisés présentent toujours des détournements d'images populaires hétéroclites (photographies de chanteur ou personnalités politiques, images religieuses ou sportives etc.) qui comportent parfois quelques inscriptions, aidant à la compréhension ou renforçant le message. La multitude des images dans l'espace confiné d'un bus, finit par perturber les habitudes des passagers, alors interpellés par l'artiste. En revanche, sur les panneaux publicitaires installés dans les abris bus **(Fig. 331**) ou espaces publicitaires de plus grande dimensions, Bouchouchi choisit des images exclusivement constituées de texte portant un regard critique sur la société comme *Ici dorment les algériens* collé sur les affiches d'un abris bus ou *Mâicha* (l'existence / la vie) sur un panneau géant **(Fig. 332).** On peut penser qu'écrit sur de plus grand format, le message de l'écriture est davantage visible et l'image devient d'autant plus forte. Une fois installé à Paris (2015) Bouchouchi poursuit ses incursions dans l'espace public en détournant les couvertures de plusieurs numéros de la revue *À nous Paris !*. Sa large diffusion dans le métro parisien lui offre une visibilité importante.

C'est également l'objectif de Douibi lorsqu'elle réalise ses performances dans les rues d'Alger. La rue devient un espace de liberté d'expression face aux rares lieux d'expositions.

CHAPITRE 9

L’écriture dans le contexte de la globalisation

> « En se voulant solitaire, l'artiste se berce d'une illusion peut-être féconde, mais le privilège qu'il s'accorde n'a rien de réel. Quand il croit s'exprimer de façon spontanée, faire œuvre originale, il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels. Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le chantier de la création. »[510]

Si l'on considère l'histoire de l'art mondial, comment définir l'art algérien ? Peut-on seulement le définir ? Après l'indépendance en 1962, la conception de l'art en Algérie dans son acception nationaliste était justifiée par ce moment historique que vivait le pays, souhaitant retrouver son identité culturelle. L'art algérien pouvait alors être défini comme l'art produit en Algérie par des artistes algériens. Mais aujourd'hui, à l'heure de la mondialisation (et de la globalisation), des mouvements migratoires massifs et de l'établissement d'un phénomène diasporique, peut-on encore considérer qu'il existe un art algérien ? Et dans ce cas, comment le définir ?

1. L'art algérien à l'échelle mondiale : vers le pluralisme

Si l'on part du postulat que l'art algérien est créé par des artistes de nationalité algérienne cela implique les artistes actifs en Algérie mais aussi ceux ayant quitté leur terre natale pour vivre à l'étranger. Ainsi, comment considérer artistes binationaux ou nés à l'étranger de parents algériens ? Peut-on leur assigner l'étiquette « art algérien » ? Car il ne s'agit en vérité que de cela. La catégorisation des artistes et des œuvres perd de sa pertinence de nos jours où les mouvements artistiques collectifs s'estompent à la

[510] Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, (1re éd. à Genève, Éditions Albert Skira, coll. "Les sentiers de la création", 1975), Paris, Plon, édition revue et augmentée, 1979, p. 128.

faveur de carrières individuelles[511]. Il semble plus pertinent de comprendre la notion d'art algérien comme inspirée par les racines culturelles algériennes. Ainsi, tous les acteurs des scènes artistiques, de tous pays confondus et parfois jouissant de plusieurs nationalités peuvent en faire partie, sans se réduire à l'identité administrative algérienne.

Visuellement, peut-on réellement cataloguer des œuvres en fonction de leurs caractéristiques culturelles ? Qu'est-ce -qui caractérise les œuvres des artistes algériens ? Existe-t-il une identité visuelle algérienne ? Dans la perspective d'apporter quelques éléments de réponse, il pourrait être intéressant d'observer les pratiques artistiques à plusieurs échelles : l'échelle mondiale puis l'échelle nationale afin de comprendre les préoccupations des artistes en fonction de leur terrain d'action. En effet, certains artistes sont actifs et reconnus à l'échelle mondiale comme Abdessemed ou Attia, d'autres à l'échelle internationale comme Koraïchi ou Khadda et enfin à l'échelle plus réduite pour ne pas dire nationale ; en France ou en Algérie ; comme Douibi ou El Hamed. Cependant, il est délicat de classer de manière systématique chaque artiste de notre corpus dans ce jeu d'échelle car une étude approfondie de la notoriété réelle de chacun serait nécessaire, ce qui n'est pas notre propos. De plus, le rôle joué par les réseaux sociaux perturbe quelque peu ce ressenti car si le nombre de personnes ayant visionnées les profils ou l'actualité des artistes permet de se faire une idée de leur diffusion, le bouche à oreille et le passage successif d'une même personne sur une plateforme de vidéo en ligne par exemple fausserait le calcul. Il s'agit donc ici d'une étude qui devrait permettre de faire le lien entre leur pratique (influences, thématiques, iconographies) et le milieu dans lequel ils évoluent, potentiellement plus propice à l'ouverture ou à la variété des approches de chacun.

Références à la culture algérienne

Il semble que les artistes actifs sur la scène internationale soient plus favorablement marqués par la globalisation des formes picturales que ceux travaillant plus localement.

[511] Le fait que les artistes ne soient pas portés par l'élan d'un mouvement artistique collectif regroupant les protagonistes autour d'idées et de caractéristiques plastiques communes, ne signifie pas qu'il n'existe pas d'apports et d'inspirations extérieures. Nous le verrons avec les deux artistes Abdessemed et Attia.

En revanche, les thèmes abordés sont parfois inspirés de leur vécu ou de l'histoire de l'Algérie (colonisation, exil, …) tout en les abordant sous un angle universel et contemporain.

Si l'on prend les exemples d'Abdessemed et d'Attia, leurs œuvres ne font que rarement état d'indices identitaires formels. Les deux artistes sont imprégnés des cultures algérienne et française, ou dans une vision plus généraliste : occidentale car ils ont tous deux vécus dans plusieurs pays occidentaux (Allemagne, États-Unis, France). Ils se distinguent cependant par les raisons de ce pluriculturalisme : Attia est né en France de parents algériens et Abdessemed quitte brutalement son Algérie natale pour venir vivre en France dans les années 1990[512]. Les apports de l'art européen sont tout aussi présents dans leur pratique que ceux de la culture maghrébine. Ayant longtemps vécu dans des quartiers à forte population issue de l'immigration, Attia traite souvent de sujet en lien avec l'histoire coloniale et migratoire à travers la question de la réparation qui domine son travail. Il a envisagé cette notion philosophiquement et artistiquement afin d'en traiter tous les aspects. Que ce soit en agrafant des assiettes de porcelaine (Untitled, 2017) ou des chapes de béton fissurées (*Traditional Repair, Immaterial Injury*, 2014/2018), en exposant des prothèses orthopédiques (*Artificial Nature*, 2014) ou en jouant sur les reflets de miroir recréant le membre perdu d'un homme amputé (*Reflecting memory*, 2016) pour aborder de la réparation physique, Attia évoque différents aspects que peut prendre cette notion. Il compare les photographies de « gueules cassés » au statues gréco-romaines, elles aussi amputées par le temps (Untitled, 2014). Afin de confronter le public aux différents points de vue, il réalise un essai sur la pathologie psychiatrique à travers dix-huit entretiens de spécialistes occidentaux et non-occidentaux, qu'il diffuse dans un open-space (*Les oxymores de la raison*, 2015). Cette installation a pour objectif d'éveiller le public à la diversité des cultures et des points de vue, écrasant alors l'insidieuse et parfois inconsciente supériorité de la pensée occidentale. Il évoque la réparation culturelle à travers les vitrines muséales brisées par les islamistes (*Arab Spring*, 2014) ou en traitant des

[512] Né en Algérie en 1961, Abdessemed arrive en France en 1994, bénéficie d'un atelier à la Cité Internationale des Arts et acquiert la nationalité française en 1999, obtient une bourse pour travailler à New-York en 2000-2001, puis vit en Allemagne en 2002. Il retourne un an à New York en 2009 puis s'établit à Paris à partir de 2010.

conséquences du colonialisme. La réappropriation est l'objet de plusieurs œuvres comme les photographies intitulées *Histoire et réappropriation* (2012) représentant de jeunes algériens jouant au football devant une arche antique ou lorsqu'il compare un masque africain à la fameuse œuvre *Le Cri* d'Edward Munch (*The scream*, 2016). Par son travail, Attia participe à la réécriture de l'histoire ou au rétablissement des vérités lorsque les esprits ont tendances à être pris d'amnésie.

Le cas du néon

Du point de vue formel, les œuvres d'Attia sont pleinement entre les deux cultures occidentale et maghrébine, car il utilise autant des matériaux comme le tube de néon dans *Demo(n)cracy* (2009) que le grain de couscous dans *Ghardaïa* (2009). Dans *Demo(n)cracy* **(Fig. 333)**, l'usage d'un mot suffisamment général pour susciter une multitude d'images dans l'imaginaire collectif, tout en poussant le spectateur à réfléchir sur sa déformation est une pratique dénuée de toute notion identitaire. Le choix du mot et sa mutation témoignent de la prise de conscience de l'artiste vis-à-vis des nuances que peu prendre la démocratie. Le néon fixé au mur inscrit le mot « DEMOCRACY », idéal politique prônée par l'occident, mais le « N » ajouté à l'aérosol produit un jeu de mot insinuant que ce fameux idéal peut avoir un côté négatif. L'usage de l'aérosol fait penser aux graffiti, à la parole contestataire de la rue qui remet en question les apports de démocratie. Il y aurait une différence entre l'idéal démocratique et sa mise en pratique. Dans le cadre des questions liées au multiculturalisme, à la diaspora, à la colonisation ou à la notion de réparation que posent régulièrement Attia, la démocratie serait un apport occidental, qui n'appliquerait pas nécessairement tous les principes qu'elle prône. La démocratie deviendrait une « demo(n)cracy ». Cette œuvre est uniformisée par la notion universelle démocratique, par le choix de l'anglais ainsi que par l'usage du néon et de la bombe de peinture aérosol, deux médiums présents dans l'art contemporain occidental et le Street-art. L'œuvre réduite à un simple mot en anglais et les apports culturels personnels d'Attia l'identifient comme un artiste universel. Ni l'artiste, ni son œuvre ne sont étrangers à leur environnement.

Demo(n)cracy ou encore l'œuvre *We want to be modern*[513] (2014) s'intègrent au paysage de l'art mondialisé.

De même, certaines œuvres d'Abdessemed participent à ce brassage culturel. Il réalise également plusieurs œuvres au néon rappelant le travail de Dan Flavin, Bruce Nauman ou Claude Lévêque[514] entre 2008 et 2011. *Anything can happen when a animal is your cameraman,* est une phrase écrite au néon jaune[515] dans un format monumental. Elle fut exposée à Grenoble en 2008 et reprend les codes visuels des grands noms de l'art du néon. Son œuvre *One life, one love, one god* **(Fig. 334)** fait penser à l'œuvre Bruce Nauman intitulée *The true artist helps the world by revealing mistic truths* **(Fig. 335)** réalisée en 1967 par la disposition circulaire de l'écriture. Le style de Claude Lévêque (**Fig. 336)** peut être mis en relation avec les œuvres *Grève mondiale* **(Fig. 337)** ou *Thanks Facebook* d'Abdessemed car celui-ci reprend le frémissement de la main dans la manière de traiter les caractères scripturaux. Ici, le côté neutre et anonyme de l'écriture laisse place à l'humanité de l'écrivain en connotant un tremblement lors de l'exécution

---

[513] Cette œuvre est une installation constituée de plusieurs pancartes lumineuses au néon. Chaque pancarte est différente et rappelle les écriteaux commerciaux. La notion de modernité est évoquée par l'usage du néon, qui fut initialement considéré comme tel lors des premiers usages artistiques de ce medium.

[514] László Moholy-Nagy semble être le pionnier en matière d'usage de source lumineuse dans l'art avec sa sculpture *Modulateur espace lumière* réalisée en 1930, à l'époque du Bauhaus. Mais l'initiateur de l'usage du tube de néon est Gyula Kosice qui sculpte *Structure Luminique Madi* en 1946. Les artistes adoptent de manière significative de medium dans les années 1950 et surtout 1960 dans le cadre des mouvements de l'art conceptuel et l'art minimal aux États-Unis, de l'*Arte povera* en Italie ou en France avec des artistes comme François Morellet ou Martial Raysse. Une grande rétrospective sur le thème du néon dans l'art contemporain intitulée *Néon. Who's afraid of red, yellow and blue? Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours* eut lieu en 2012 à Paris sous le commissariat de David Rosenberg. *Néon. Who's afraid of red, yellow and blue? Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours,* catalogue de l'exposition, La Maison rouge, Paris 17.02-20.05.2012, Archibook et Sautereau, Paris, 2012. Voir aussi article "Le néon en question", *Arts Magazine,* février 2012, p.86-91.

[515] L'appellation « « néon » est devenue générique pour les tubes contenant un gaz réagissant par un halo luminescent au courant électrique. Mais en réalité, chaque couleur de « néon » est provoquée par un gaz différent. La couleur jaune est créée par l'hélium et non le gaz néon. (rougeâtre pour le néon, gaz carbonique pour le blanc, violet pour l'argon, bleu pour un mélange argon-mercure etc…). *Néon. Who's afraid of red, yellow and blue? Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours,* petit journal de l'exposition, disponible en ligne, p.2 URL : http://archives.lamaisonrouge.org/IMG/pdf/Petit_Journal_exposition_Neon_fevrier_mai_2012_0.1.pdf

de l'écriture. Dans ce dernier exemple, l'actualité tourmentée du Maghreb est évoquée à travers le rôle qu'ont joué les réseaux sociaux lors du Printemps arabe et plus particulièrement la révolte en Tunisie. Abdessemed qualifie la couleur de son néon comme étant couleur jasmin [516], faisant écho à la Révolution du Jasmin qui a fait vibrer la Tunisie entre la fin de l'année 2010 et le début de l'année 2011. Le fait d'accrocher les inscriptions au néon sur un mur de brique ou de béton (*Thanks Facebook* et *Color Jasmin*) fait référence aux si nombreux graffitis qui ont investis l'espace public des pays concernés (Égypte, Tunisie etc…)[517].

Pour comparer avec les artistes algériens installés en France mais reconnus à l'échelle internationale dans une moindre mesure qu'Attia et Abdessemed, Ben Bella, produit des œuvres où l'écriture devient prétexte à l'abstraction. Chez lui aussi la connotation maghrébine disparait régulièrement à la faveur d'images « neutralisées » par l'abstraction de l'écriture comme nous l'avons démontré dans le chapitre 4.

2. L'art algérien à l'échelle « nationale » : un art du détournement

La jeune génération d'artistes algériens produit de nos jours des œuvres remarquées, comme en témoigne la reconnaissance d'Abdessemed, Attia ou encore de Massinissa Selmani qui a reçu une mention spéciale à la Biennale de Venise en 2015. Cependant, ils sont parfois poussés à s'expatrier vers des pays où les conditions de travail peuvent leur être plus favorable. Si cela n'est pas une pratique systématique, les déplacements ont lieu *a minima* pour exposer leurs œuvres. On observe le déplacement des artistes, mais parfois aussi des œuvres, indépendamment de leur auteur qui reste vivre et

[516] Texte rédigé par le commissaire Abdallah Karroum, exposition « Inventer le monde : l'artiste citoyen », Biennale Bénin 2012, Cotonou, Centre Kora, 08.11.2012-13.01.2013, URL : http://inventer-le-monde.appartement22.com/spip.php?article12

[517] Pascal Zoghbi, *Le graffiti arabe*, Paris, Eyrolles, 2012.

travailler en Algérie comme c'est le cas d'Ameur, représenté par la Galerie Norty[518] mais qui reste vivre en Algérie par choix puisqu'il est actuellement enseignant à l'École des Beaux-arts de Mostaganem. De plus, fortement inspiré par le monde de la rue, il travaille à ses œuvres essentiellement dans les cafés algériens. Entre 2012 et 2015, Ameur et Bouchouchi[519]., tous deux en Algérie à ce moment-là, se font connaitre par leurs interventions dans l'espace public et sur les réseaux sociaux. Leurs démarches se rapprochent de l'art du détournement d'image qu'elles opèrent tout en portant un regard critique sur les sujets traités, en relation étroite avec le monde actuel. Leur travail se caractérise par une forte influence du Pop art américain, ce qui constitue un certain anachronisme à la vue de l'évolution de l'art contemporain depuis cette époque. Cependant, ils ne font que s'inspirer et jouer avec les codes visuels établis dans les années cinquante. Inspirés par la culture populaire algérienne contemporaine, ils s'attachent à dénoncer les travers parfois absurdes de leur société mais aussi de la société de consommation mondiale.

La référence anachronique au Pop Art

Bouchouchi, sous le pseudonyme « Akakir[520] » ou « TBC », propose des images qui rappellent certaines images ou icones américaines adaptées à la société algérienne, avec par exemple un détournement de l'affiche de recrutement dans l'armée américaine qui présente l'Oncle Sam pointant du doigt le spectateur avec pour légende « We want you in US Army ! **» (Fig. 338)** Dans la version de Bouchouchi la légende dit « NTA ERGOUD OU KHLASS » **(Fig. 339)** que l'on peut traduire par « toi dors et c'est tout » et qui fait directement référence à la léthargie du peuple face aux dérives de certains

[518] La Galerie Norty est une galerie de mécénat située 2 Rue de Bezons à Carrières-sur-Seine. Elle s'occupe de diffuser et vendre les œuvres de quatre artistes : Yasser Ameur sous le pseudonyme L'Homme Jaune, Adlane Samet, Rusudan Khizanishvili et Jean-Pierre Ruel. Voir site internet de la Galerie : URL : http://nortyparis.com/

[519] Walid Bouchouchi est installé à Paris depuis 2015. Il a créé le Studio Akakir, un studio de direction artistique et de graphisme. Voir site internet : URL : https://www.akakir.com/

[520] Akakir signifie « les épices ». Walid Bouchouchi a probablement choisi ce pseudonyme en référence à une déformation linguistique algérianisée effectuée le Premier ministre Abdelmalek Sellal, qui a employé le mot *fakakir* à la place de *foukara* (les pauvres).

dirigeants politiques qui entretiennent l'état inactif de leurs concitoyens. Le personnage adopte la même attitude dans l'affiche de propagande américaine, ce qui induit que le message s'adresse directement au spectateur sur un ton paternaliste voir autoritariste. Le format et la composition de l'arrière-plan rappelle le packaging rouge et blanc d'une fameuse marque de cigarette américaine ce qui appuie la référence à la culture d'outre-atlantique. Bouchouchi fait clairement référence aux maîtres du Pop Art américain dans certaine création comme par exemple la photographie d'un enfant joufflu en prière avec une *chéchia* sur la tête **(Fig. 340)**, largement diffusé en Algérie. L'artiste détourne l'image populaire en la recolorisant à la façon d'Andy Wahrol. L'enfant a la peau verte et son vêtement est orné d'un bord jaune et d'une répétition du portrait de Marilyn Monroe par Warhol **(Fig. 341)**. La référence du maitre du Pop Art est alors claire. Le fond est constitué de motifs géométriques colorés rappelant ceux des tapis ce qui est un autre indice de la culture populaire algérienne. L'œuvre *Maricane Soup* **(Fig. 342)** est aussi un hommage à Warhol puisque Bouchouchi reprend le visuel de l'américain en modifiant le texte du la boite de soupe afin de l'intégrer à la culture populaire algérienne. À la place de « Campbell's Soup » **(Fig. 343)** il est écrit « Marciane Soup » (Soupe américaine). Il y a une référence à la société de consommation encouragée par les nombreux produits d'importations témoins de l'impact de la mondialisation sur la société algérienne[521]. Si les produits voyagent jusqu'en Algérie, ce n'est pas le cas de la population qui ne peut prétendre entrer sur le territoire d'un pays occidental que par l'obtention d'un visa, peu octroyé en ces années de migrations massives. Il est intéressant de voir que la société de consommation occidentale s'invite alors indirectement chez les algériens par les médias (surtout la télévision par satellite) et les produits de consommation. Dans *Maricane Soup*, Bouchouchi, algérianise la marque en appuyant sur le fait qu'elle vienne d'Amérique (« maricane » étant le mot en arabe algérien pour dire « américaine »).

[521] Depuis janvier 2018, la politique visant à réduire le déficit commercial a fortement été freiné l'entrée des produits venant de l'étranger sur le territoire algérien avec la publication d'une liste de 900 produits désormais interdit à l'importation. La population trouve de plus en plus de produits de consommation courante fabriqués en Algérie dans les rayons des magasins. La liste mise à jour au 21 mai 2018 est disponible sur le site internet du Ministère du Commerce : URL : https://www.commerce.gov.dz/reglementation/decret-executif-n-deg-18-139

Le rapport à la consommation est aussi abordé par Bouchouchi qui essaie d'induire une idée par l'image. « Mes illustrations sont un produit de consommation, chacun se nourrit de ce qu'il voit ou capte, j'aime à penser qu'une idée puisse être transmise juste en la regardant.[522] » Par exemple, il réalise une installation reprenant un rayon de magasin vendant des brosses ménagères couramment appelé *shitta*. La disposition répétitive du produit et du mot *shitta* sur son emballage jaune rappelle la répétition des motifs de Warhol comme Les boites de soupe Campbell[523] ou les portraits de Liz Taylor[524]. L'écriture est ici présente visuellement à l'instar de sa profusion dans les rayons de supermarché - à la fois sur l'emballage des brosses par la mention du nom du produit « Shitta »et sur une pancarte rappelant les offres promotionnelles indiquant en arabe « hok terbah ». On pourrait le traduire par « gratte et gagne », mais cela insuffle une note cynique à l'œuvre en faisant indirectement référence au clientélisme et aux flatteurs serviles, présent dans la société algérienne et espérant accéder à certains avantages. La *shitta* permet ici aux subordonnés de brosser les bottes de leurs patrons, comme le dit la formule populaire.

Autre moyen d'évoquer le rapport aux produits de consommation, en détournant voire même parodiant certaines marques avec la représentation d'une sandale de contrefaçon de la marque Adidas connue comme la marque a trois bandes. Ici la sandale a quatre bandes blanches et le slogan d'Adidas « Impossible is nothing[525] » figure au-dessus de la photographie de la contrefaçon. Le rapport texte image produit un effet ironique, semblant indiquer qu'en matière de contrefaçon, tout est possible. Bouchouchi utilise aussi le logo de Nike en y ajoutant l'inscription manuscrite en arabe traduite par « habit traditionnel ». Il fait remarquer que les algériens ont parfois tendance à se vêtir ainsi de manière suffisamment systématique pour qu'on puisse presque les considérer comme des vêtements traditionnels. La mondialisation est visée ici de plein fouet. La répression

---

[522] Djawed Belkhodja, « Walid Bouchouchi Invasion », *op. cit.*

[523] Andy Warhol, *Campbell's soup Cans*, 1962, peinture de polymère synthétique sur toile, 50,8 x 40,6cm par toile, New-York, Museum Of Modern Art.

[524]Andy Warhol, *Ten Liz*, 1963, encre sérigraphique, 2,01 x 5,64 cm, Paris, Musée d'art Moderne.

[525] Traduit de l'anglais par « Rien n'est impossible ».

policière est aussi dénoncée dans le visuel intitulé *L'Algérie qui respire*, reprenant une publicité pour les chaussures de la marque Geox. Chez Bouchouchi, la chaussure est remplacée par une botte de policier dont la vapeur sort de la semelle comme dans la publicité originale. Le jeu de mot est ici présent dans le titre et non directement dans l'œuvre elle-même comme dans les exemples précédents. La simplicité de l'image produite (une botte noire sur fond vert) la rend d'autant plus éloquente et rappelle visuellement le travail de certains artistes du Pop Art américain.

Un rapport esthétique au Pop Art est aussi établi dans une partie de la production artistique de Ameur, qui signe ses œuvres sous le pseudonyme de L'Homme Jaune. Il critique sans retenu la société algérienne et le système mondial. Dans ses œuvres, l'algérien et l'homme en général est représenté par un homme jaune dont la couleur représente « le Christ de Gauguin ou […] un sourire hypocrite de "Dahka Safra" [526]», apportant un côté ironique et cynique à certaines scènes. La récurrence de ses personnages jaunes devient la signature visuelle de l'artiste.

Son travail se caractérise par un dessin simple, sans recherche de volume ou de profondeur ainsi que par de grands aplats colorés rappelant le traitement graphique des coloriages enfantins ou de la bande-dessinée américaine, plus connue sous le nom de Comics. D'ailleurs l'écriture est intégrée à certaines œuvres sans pour autant que cela soit systématique. Dans certaines œuvres dont les expressions du visage sont particulièrement exacerbées, comme *Crier au feu*, on peut voir un lien avec le travail de Roy Lichtenstein. Une influence évidente au ¨Pop Art est également présente dans l'œuvre représentant deux femmes dont le haïk se soulève à la manière de Marylin Monroe **(Fig. 347)**, dans des tons vifs et saturés. L'inscription transcrite de l'arabe « Taqafetna laqed noukihat » qui peut être comprise[527] comme « Notre culture a été corrompue », est inscrite au-dessus des deux femmes. Ameur reproche peut-être ici le reniement de la culture algérienne en faveur de la culture occidental.

---

[526] *Dakha safra* peut être traduit par « rire jaune ». Source : fiche de l'artiste sur le site internet de la Galerie Norty. URL : http://nortyparis.com/artistes/yasser-ameur

[527] L'artiste utilise un registre de langage plus châtié. On ne fera donc pas mention de la traduction exacte.

Critique sociale et politique

Le contenu des œuvres d'Ameur est une critique acerbe de la société contemporaine algérienne et mondiale, du système politique et de ses membres, de la manipulation du peuple, tout autant que de son inaction face à cet état de fait. Le personnage jaune est, au début de la carrière de l'artiste en 2012, une représentation de l'algérien inerte face à la situation critique dans laquelle il se trouve. Le nombre de chômeurs est important, le pouvoir d'achat est faible, les relations sociales sont limitées par la morale, et *a contrario* les dirigeants jouissent de certains privilèges.

Il critique des dirigeants algériens en représentant parfois directement le Président Abdelaziz Bouteflika dans un fauteuil, celui du « pouvoir », dont il ne semble vouloir se lever **(Fig. 345)**. Au-dessus du personnage est écrit « El Koursi » (le fauteuil) puis en arabe « El koursi lassek fesserwal », qui peut être traduit par « La chaise collée au pantalon ». Il s'agit d'une expression qui fait référence au fait que le président est à son poste depuis 1999, et qu'une part de la société dénonce un abus de pouvoir quant à sa perpétuelle réélection[528]. L'image d'un homme collé à son siège de président est alors utilisée par l'artiste. Cette idée est développée dans un autre portrait rapproché du président Bouteflika arborant de lunettes de soleil avec pour légende : « Wech ? Ça va mieux ? Rani Lassek ! » que l'on peut traduire par « Quoi ? Ça va mieux ? Je suis collé ! » L'image d'un président relaxé est utilisée par Ameur tout comme l'arabe algérien et non pas l'arabe littéraire, probablement pour exprimer la voix du peuple.

Dans la plupart de ses œuvres sur toile, il parle des algériens désabusés, de la crise migratoire et des drames qui l'accompagne, des abus des politiques ou des dérives religieuses notamment à travers des détournements d'œuvres de l'histoire de l'art occidental. *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet est adapté à la société algérienne, dans laquelle les jeunes ne peuvent exposer leurs relations au grand jour sous peine d'être réprimandé par des gardiens de la morale. L'œuvre de Ameur intitulée *Romance sur*

[528] Monsieur Abdelaziz Bouteflika est élu Président de la République Algérienne Démocratique et Populaire en 1999. Durant son deuxième mandat, il modifie la constitution en 2008 supprimant l'astreinte à deux mandats successifs. Il est réélu en 2009 et en 2014 malgré son accident vasculaire cérébral.

l'herbe **(Fig. 346)** représente trois personnages assis comme dans l'œuvre de Manet, mais la femme est vêtue d'un *haïk*[529] et les deux hommes de tenues amples dans l'esprit « oriental » et d'un turban. La femme debout en second plan est également en *haïk* mais dévoile ses jambes jusqu'aux mollets, ce qui évoque le personnage féminin de l'arrière-plan du tableau de Manet. Le décor est retreint à deux cônes de signalisation et d'un panneau triangulaire orné d'une flamme et d'une inscription en arabe que l'on peut traduire par : « Interdit de pratiquer la romance ».

Autre chef-d'œuvre détourné et adapté par Ameur, *L'Apothéose d'Homer* peint par Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1827 **(Fig. 347)**. Dans cette œuvre, l'artiste réalise une représentation des dirigeants politiques algériens glorifiés par la femme en *haïk* tenant la couronne de lauriers. On peut voir aux côtés du personnage central, des personnages portants l'uniforme militaire et policier, des musiciens et en bas de la composition pyramidale, plusieurs personnages qui pourraient représenter le « petit peuple ». Derrière le policier bedonnant, l'homme vêtu de vert portant une main dans sa poche intérieure de veste, pourrait évoquer la pratique courante de la *tchipa*, la corruption des fonctionnaires. Au-dessus de la composition est inscrit en arabe : « *Eddenia Maa El waqef* » qui signifie « La vie est avec celui qui est debout ». Si on observe les personnages, les seuls qui sont debout sont les proches du personnage principal, à savoir les représentants de l'armée, de la police et les musiciens. Le peuple est assis et le « président » aussi. On pourrait comprendre que le peuple inactif face aux inégalités et le président algérien, actuellement affaibli par son accident vasculaire cérébral de 2014, ne sont pas ceux qui dirigent le pays. Ils n'ont aucun rôle donc sont comparé à des morts. Les personnages debout sont en vie et influent sur le pouvoir par leurs actions parfois réprimables comme la corruption évoquée par le personnage de gauche portant sa main dans la poche de sa veste. Cela peut aussi être compris comme une allusion au clientélisme. Les personnages debout sont du côté du président, jusqu'au jour où il ne sera plus à la tête du pays.

[529] Le *haïk* est l'étoffe blanche traditionnelle portée dans l'espace public par les femmes musulmanes algéroises. L'artiste algérienne Souad Douibi en a fait l'élément récurrent de sa démarche et le fait apparaitre dans nombreuses de ses œuvres peintes comme performatives.

L'artiste prend clairement position dans certaines œuvres où l'écriture aide à affirmer son point de vue. Il s'engage aux côtés des étudiants violentés par la police lors de leurs manifestations en reprenant la fameuse image du Comics Batman donnant une gifle à son acolyte Robin, en l'adaptant à la situation. Dans l'œuvre de Ameur, le policier gifle un étudiant en lui disant de se taire dans le phylactère. Il s'engage également contre la production de gaz de schiste avec le portrait d'une femme en tenue traditionnelle portant un masque à gaz et une pancarte indiquant « Non au gaz de schiste» **(Fig. 348).** Il utilise aussi le support de la pancarte, dans l'esprit du « Je suis Charlie » brandit par les manifestants à la suite des attentats de janvier 2015, avec sa version « Je suis L'Homme Jaune » **(Fig. 349)**. L'absurdité de la situation des terroristes est moquée dans un visuel montrant une caricature des deux hommes, cette fois à la peau jaune, à laquelle est apposée la phrase éloquente : « N'oubliez jamais votre carte d'identité dans une voiture volée ». Le terrorisme est décortiqué avec *Terror-is-me*. Le personnage du terroriste est analysé anatomiquement tel que *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci. On peut voir dans ce découpage du personnage comme du titre un moyen de comprendre d'où viendrait cette folie meurtrière.

L'évolution de l'homme est renversée dans *Yellow Evolution* **(Fig. 350)**. Ce titre est inscrit dans l'œuvre comme une légende et la traduction en arabe y est directement associée (*Ettatawor El asfar*). À travers la reprise du schéma de l'évolution humaine, Ameur veut exprimer le fait que la société régresse sur certain aspect, notamment lorsqu'elle s'attaque aux libertés (expression, religion, condition des femmes, des artistes, de la jeunesse …). Le désarroi des jeunes algériens est représentée dans une œuvre montrant trois personnages avachis au sol contre un mur sur lequel il est écrit « Ici se noient les algériens ». C'est une référence à la noyade de plusieurs algériens jetés dans la Seine par les policiers français à l'occasion de la répression d'une manifestation du FLN le 17 octobre 1961 à Paris. À l'endroit du drame, un graffiti avait été apposé, immortalisé par le photographe Jean Tixier pour l'Humanité, dont Ameur reprend le slogan. Ces événements tragiques sont également évoqués par Bouchouchi avec son collage dans l'abri bus algérois invitant à lire « Ici dorment les algériens ».

Plus récemment, l'artiste dénonce la déconnection des relations humaines paradoxalement à l'activité de la population sur les réseaux sociaux virtuels. La société

actuelle hyperconnectée est critiquée dans l'œuvre *The sacri-face* où l'on peut voir un homme crucifié sur la lettre F, logo de Facebook. Il y a dans cette image un rapport avec la vénération que portent certaines personnes aux réseaux sociaux, comparée ici à la religion, mais aussi l'idée de sacrifice, potentiellement rapporté au sacrifice de la vie réelle pour une vie idéalisée mais virtuelle. La question de l'addiction et de l'isolement que provoque l'utilisation abusive de ces médias est traitée dans *Connected people.* Les personnages sont enfermés dans un bocal dont le couvercle arbore le logo de Facebook. Une fois encore, la lettre F est représentée pour sa qualité de logotype puisqu'il s'agit d'une initiale qui singularise la marque. Son sens et sa verbalisation n'ont plus de valeur mais son image permet d'identifier instantanément le réseau social à laquelle elle est associée. L'écriture devient image.

Toutes ces œuvres ont pour point commun un traitement de l'espace simplifié, un fond uni et des couleurs saturées et peintes en aplats. Les références visuelles au Pop art sont donc bien présentes mais c'est surtout les références à la société algérienne qui en font réellement un nouvel Art Populaire contemporain – en opposition avec les arts populaires traditionnels que sont la tapisseries, l'orfèvrerie, le tatouage, la poterie ...

Il semblerait que cet intérêt pour le Pop Art ne soit pas un phénomène propre aux artistes Algériens car comme le montre la récente exposition *Pop Art from North Africa*[530] qui eut lieu à Londres en 2017, certains artistes dont les pays d'origines vont du Maroc à l'Egypte tels que Mouad Aboulhana (Maroc), Alla Abudabbus (Libye), Rasha Amin (Egypte), Dhafer Ben Khalifa (Tunisie), Amel Benaoudia (Algérie), Walid Bouchouchi (Algérie), El3ou (Algérie), Malak Elghuel (Libye), Sarah Basma Harnafi (Maroc), Sarroura Libre (Tunisie), Meryem Meg (Algérie-Bulgarie), Ilyes Messaoudi (Tunisie), El-Moustach (Algérie), Qarm Qart (Italie-Egypte) et Sofiane Si Merabet (Algérie) réalisent des créations plastiques diverses sous l'influence de ce mouvement artistique britannique et américain des années 1950. « En Afrique du Nord, on vit une révolution pop artistique, où l'artiste a pour mission de représenter sa culture avec de nouvelles idées, touchantes, brillantes et parfois drôles » explique l'artiste

[530] *Pop Art from North Africa*, P21 Gallery, Arab British Centre, Londres, 22.09-04.11.2017 URL: https://www.arabbritishcentre.org.uk/whatson/pop-art-from-north-africa

marocain Mouad Aboulhana[531]. Le côté humoristique et cynique est aussi un point commun aux artistes présentés[532] dont les œuvres présentées se rapproche du Pop art américain par l'usage de couleurs vives, d'éléments iconographique tirés des répertoires maghrébins mais aussi de plusieurs rappels à la culture américaine comme un portrait de Marylin Monroe portant le haïk par Alla Abudabbus, ou les héros de Comics par El Moustach.

Des personnalités populaires algériennes tels que les chanteurs Matoub Lounes, Hadj el Anka et Cheb Hasni, le journaliste Tahar Djaout, l'ancien président Mohamed Boudiaf trônent aux côtés de personnalités mondialement connues comme Bruce Lee, Al Pacino ou encore Dark Vador ou Batman dans une œuvre de El Moustach, des références à l'orientalisme du XIXe siècle mais aussi des éléments ornementaux comme le polygone étoilé envahissent des œuvres. sont repris Littéralement traduit par « Art populaire », le Pop art tel que l'on le connait, et adapté à l'art populaire actuel d'Afrique du Nord de différentes manière par des artistes venant de plusieurs pays différents.

[531] « Le pop art nord-africain s'expose à Londres », *Huffington Post Maghreb*, 08.09.2017, disponible en ligne URL : https://www.huffpostmaghreb.com/2017/09/08/pop-art-sexpose-londres_n_17936066.html

[532] « Selon Najlaa El-Ageli, une des organisatrices de l'événement l'artiste libyenne, l'exposition révélera aux visiteurs "le sens de l'humour inné, mêlé à une touche subtile de cynisme propre aux habitants de la région". » dans « Le pop art nord-africain s'expose à Londres », *Huffington Post Maghreb*, 08.09.2017, *ibid.*

CHAPITRE 10 :

Quelques perspectives sur l'écriture dans la pratique artistique au Maghreb

> « Je graffe en arabe, comme les Japonais le font en japonais. Pas en anglais ni en français : il s'agit de lutter contre une forme d'impérialisme culturel. »[533]

La culture de l'écriture et de la lettre n'est pas un phénomène propre à l'Algérie mais à toute la culture arabo-berbère, allant de l'Afrique du Nord au Proche et Moyen-Orient[534], comme peut en attester le mouvement intellectuel, politique et culturel de la *Nahda* ainsi que le courant artistique du lettrisme panarabe (*hurrufiya*).

Le phénomène du lettrisme panarabe est intéressant pour ce travail comparatif avec la pratique des artistes tunisiens et marocains car si celui-ci a débuté en Irak avec le manifeste de l'école d'Art moderne de Bagdad en 1951 pour s'affirmer pleinement, au seuil des années 1960, il semble s'être étendu aux pays de l'Afrique du Nord. Ainsi, on retrouve certaines idées communes aux artistes de plusieurs pays comme celle de « créer un univers formel nouveau et authentique en même temps, une *esthétique arabe moderne*.[535] ». En Tunisie, Nejib Belkhoja (1933-2007) semble être l'un des premiers artistes tunisiens à s'être inspiré de la calligraphie arabe dans le but de créer « une peinture abstraite d'expression arabo-musulmane[536] » dans les années 1960. Son travail est caractérisé par les angles du style koufi dans le traitement de ses sujets,

---

[533] Laurent Ribadaud, « eL Seed, graffeur de l'espérance », *Géopolis*, mis en ligne le 7 juin 2013, consulté le 18 septembre 2018, URL : http://geopolis.francetvinfo.fr/el-seed-graffeur-de-lesperance-17039

[534] L'Afrique du Nord comprend un territoire géographique vaste comprenant le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, la Libye, l'Egypte. Les pays du Proche-Orient comprennent la Palestine, l'Israël, la Syrie, la Jordanie, le Liban, l'Irak, et la Turquie. Et les pays du Moyen-Orient sont essentiellement composés des états de la péninsule arabique (Arabie saoudite, Bahreïn, Émirats arabes unis, Koweït, Oman, Qatar et Yémen) auxquels est ajouté l'Iran.

[535] Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe, L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Éditions Slatkine, Genève, 1996.

[536] « En quête d'une école tunisienne universelle : Néjib Belkhoja esquisse les problèmes de la jeune peinture tunisienne », dans *La Presse de Tunisie*, 9 septembre 1967, p.3, cité par Alia Nakhli, « L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015 »), *Perspective*, 2-2017, p.222.

majoritairement des vues de médinas. « Ses œuvres ressemblent de plus en plus à des constructions labyrinthiques formées par les réminiscences de formes architecturales et de signes graphiques[537] ». Nja Mahdaoui (né en 1937) s'intègre également au mouvement lettriste tunisien, lui qui se considère comme « un explorateur de signe » et « un chorégraphe des lettres[538] » avec ses compositions entre geste calligraphique et calligramme. La jeune génération d'artistes interroge également les apports de la culture maghrébine mais par l'ouverture à la culture occidentale comme l'artiste marocain Zakaria Rahmani (né en 1983) qui réalise des portraits au moyens de l'écriture ou eL Seed par son recours au Street art pour réinventer l'art de la calligraphie.

En Algérie, la démarche de Khadda semble s'inscrire dans l'idée de création d'une nouvelle esthétique arabe moderne. Il la développe dans ses écrits théoriques comme *Éléments pour un art nouveau* ou les différents textes rassemblés sous le titre *Feuillets épars liés*. Il y fait l'éloge du travail précurseur de Yahia El Wassiti et évoque le mouvement de la *Nahda* arabe que l'élan des décolonisations a permis de véhiculer du Proche-Orient au Maghreb[539].

Si l'écriture fait l'objet de diverses démarches artistiques chez les créateurs algériens depuis l'indépendance, certains se placent clairement *a posteriori* dans la lignée du lettrisme panarabe tels que Ben Bella ou Koraïchi s'entreprennent un travail plastique de la lettre, l'un par sa déconstruction l'autre par son rapport au soufisme et au signe. Cependant, si la notion de modernité était au cœur du courant artistique *hurrufiya*, elle parait aujourd'hui obsolète. Les démarches de Ben Bella et Koraïchi ne peuvent alors s'inscrire que dans la filiation esthétique et non moderniste du lettrisme panarabe. La

---

[537] Alia Nakhli, « L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015 »), *op.cit.*

[538] Biographie de l'artiste sur son site internet officiel. URL : http://www.nja-mahdaoui.com/biography/

[539] Mohammed Khadda, « Calligraphie et modernité », dans André Raymond; Hubert Michel (dir.), *Annuaire de l'Afrique du Nord*, N°XXIII, CNRS, 1984, p.133. Khadda s'exprime également son point de vue dans « Grandeur et limites de la calligraphie », Éléments pour un art nouveau suivi de Feuillets épars liés et inédits, Alger, Barzakh, pp.77-85 et « Yahia El Wassiti », ibid., pp.69-75.

génération actuelle d'artistes magrébins fait évoluer à son tour ce mouvement, entre autres à travers le Street art en Tunisie.

1. La Tunisie et le renouveau calligraphique

Deux artistes tunisiens se font remarquer ces dernières années dans le milieu du Street Art : eL Seed et Shoof. Ils mènent un travail graphique appelé calligraffiti, mêlant, comme son nom l'indique, la calligraphie arabe et le graffiti.

Brève histoire du graffiti contemporain

Le graffiti en tant que genre artistique à part entière apparait dans les années 1970 aux États-Unis notamment avec Jean-Michel Basquiat ou Keith Haring. Il se développe en Europe quelques années plus tard. Anna Waclawek émet une distinction entre différents types de graffitis[540]. Le tag (graffiti-signature) est la forme la plus ancienne (milieu des années 1960 à Philadelphie) et la plus simple de graffitis puisque constituée d'un nom ou d'un pseudonyme exécuté rapidement et de petit format. Si les premiers tags newyorkais – dans les années 1970 - étaient souvent composés du vrai nom du taggeur et du numéro de sa rue, ils deviennent par la suite abstraits ou stylisés pour en faire presque des logotypes. Le Throw-up apparait au milieu des années 1970 à New-York, au moment où les graffeurs souhaitant attirer l'attention font évoluer leur signature par des graffiti composés de *Bubble letters* (lettres lisibles arrondies en forme de bulles et cernées, inventées par l'artiste), de plus grand format, à la palette plus vaste. Ces compositions de lettres nécessitent un travail préparatoire indispensable, à l'instar des œuvres peintes classiques[541]. L'artiste IN aka Kill3 devient l'un des graffeurs de *throw-up* les plus connus en réalisant environ 10000 œuvres notamment sur les rames de

[540] Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, Paris, Thames & Hudson, 2012, p.10-19.

[541] *Le pressionnisme, Les chefs-d'œuvre du graffiti sur toile de Basquiat à Bando* (1970-1990), catalogue de l'exposition, Paris, Pinacothèque, 12.03-13.09-2015, Paris, Pinacothèque, 2015, p.8-9. Voir thématique du dessin préparatoire en page 12.

métro. Autre style de graffiti : la « pièce » dont le nom vient de *masterpiece*, qui se rapproche des peintures murales par ses dimensions et son traitement plus complexe, mêlant iconographie et écriture. Ici aussi, l'artiste effectue au préalable un long travail préparatoire, souvent à la mine de plomb. L'exécution d'une « pièce » est plus longue et technique qu'un tag, ce qui vaut à son auteur une certaine reconnaissance de son talent. Enfin, le post-graffiti, que l'on nomme plus largement le Street art aujourd'hui, englobe les diverses pratiques artistiques réalisées dans l'espace publique. Les murs des villes sont investis par les œuvres de nombreux artistes, aujourd'hui reconnus tels que le britannique Banksy (graffitis au pochoir), les français JR (collages photographiques) et Invader (mosaïque) ou l'américain Franck Shepard Farey, plus connu sous le nom de Obey. Loin du graffiti des années 1970, le Street-art – ou post-graffiti[542] - prend aujourd'hui différentes formes et ne se réduit plus au dessin réalisé à l'aide d'aérosol de peinture. Le collage, la mosaïque ou le graff végétale[543] font partie des différents aspects que peut prendre le Street art. L'écriture n'est plus le seul objet utilisé par les artistes, qui confrontent alors des images à notre environnement urbain - qui en est déjà saturé -, ou au contraire à des zones non urbanisées, créant alors un décalage visuel marquant. Dans le Street art, l'emplacement de l'œuvre est aussi important que son contenu. Depuis ces dernières années, cette discipline artistique connait un regain d'intérêt du public et du milieu scientifique et culturel, se concrétisant par des expositions[544] et des travaux universitaires[545].

---

[542] Anna Waclawek, *Street art et graffiti, op.cit*., p.10-19.

[543] Le graff végétal est réalisé sur une surface plane à l'aide d'un mélange essentiellement composé de mousse ou de lichen, de bière (pour les levures), de yaourt (pour les ferments) et d'un peu de sucre. Les ingrédients, une fois broyés en une mixture liquide, sont appliqués sur le mur au pinceau. Quelques semaines plus tard, la mousse repousse faisant apparaitre le message ou le motif voulu. Ce procédé est écologique et visuellement efficace. Voir sur le sujet : https://streetarturbain.wordpress.com/2018/01/12/monde-le-green-street-art-ou-art-urbain-ecologique-tour-dhorizon/ ou le site https://www.slave2point0.com/2017/05/08/tutoriel-le-street-art-ecologique-graffiti-en-mousse/ pour obtenir la méthode pour réaliser le mélange végétal nécessaire.

[544] Sans parler des nombreuses expositions d'artistes comme Jean-Michel Basquiat (actuellement à la Fondation Louis Vuitton jusqu'au 14.01.2019) ou Keith Haring (Musée d'art contemporain de Lyon en 2008, Moderne de la Ville de Paris en 2013 etc…), on peut citer l'exposition *Street Art* qui eut lieu à la Tate Modern de Londres en 2008, plus récemment en 2013, l'ouverture au public de la Tour Paris 13 qui représente la plus grande exposition (4500m^2) de Street Art du monde, faisant intervenir in situ 108 artistes du monde entier ou

L'art du graffiti est donc un phénomène qui vu le jour sur le continent américain, mais le développement des réseaux de transports et des médias ont rapidement permis son expatriation dans le monde entier.

Évolution de la calligraphie traditionnelle vers le calligraffiti

L'écriture arabe a pour origine un dérivé de l'alphabet phénicien (-1300 avt J.C.) : l'alphabet nabatéen. Il s'écrivait dans la langue véhiculaire commerciale de l'époque, l'araméen[546]. Puis, l'alphabet arabe - dernier alphabet sémitique - apparait en 500 ap J.C. et voyage à travers la langue arabe au gré des conquêtes musulmanes. Elle finit par se substituer à plusieurs langues autochtones et constitue « une force culturelle unificatrice[547] » tout en conférant une valeur sacrée à son écriture provoquée par la révélation du Coran écrite en arabe. Pour les musulmans, la calligraphie arabe devient le moyen le plus noble d'honorer les paroles de Dieu. Comme nous l'avons vu, la calligraphie arabe est un art traditionnel régit par des règles de proportions et d'équilibre entre les lettres et les espaces vides. Les différents styles calligraphiques permettent de jouer avec ses règles pour modifier l'esthétisme de l'écriture. L'écriture et la calligraphie arabe connaissent des évolutions lors de la période moderne, notamment avec l'apparition de la typographie. Celle-ci constitue la transition de l'écriture manuelle à l'écriture mécanique, à travers l'apparition de l'imprimerie puis de l'informatique. Ce phénomène est vécu par bon nombre de sociétés mais en ce qui concerne notre terrain d'étude, de jeunes typographes algériens sont aujourd'hui actifs comme par exemple Bouchouchi (Studio Akakir, Paris) ou Louise Dib (Studio Chimbo,

---

encore *Le pressionnisme ; les chefs-d'œuvre du graffiti sur toile de Basquiat à Bando*, 1970-1990, à la Pinacothèque de Paris en 2015.

[545] Voir notamment, Chorong Yang, *Graffiti et Street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Laurent Baridon, Université de Grenoble, 2014.

[546] Louis-Jean Calvet, *Histoire de l'écriture*, Paris, Pluriel, 2010, pp.187-193.

[547] Huda Smitshuijzen AbiFarès, « Brève histoire de l'écriture arabe », dans Pascal Zoghbi, Don Karl, Le graffiti arabe, Paris, Eyrolles, 2012, p.15.

Alger)[548]. Ils contribuent à faire évoluer l'écriture arabe en réinventant de nouvelles manières de faire vivre cet alphabet, dans une société où il est devenu aussi, voir plus habituel d'écrire avec un clavier numérique qu'avec un crayon.

Le graffiti arabe connait un développement considérable en 2011, au moment des révoltes populaires égyptienne puis tunisienne. Les langues se délient et les mots/maux apparaissent sur les murs des villes. Le graffiti permet au peuple d'immortaliser ses slogans et les mots de la colère collective. « Les gens, longtemps contraints au silence, avaient eux-mêmes ignorés et étouffé les voix de leurs compatriotes, construisant entre eux des murs, devenus au fil du temps leurs seuls repères. C'est sur la place Tahrir qu'ils ont commencés à écrire sur ces murs de peurs, de silence et de haine, voire à les détruire.[549] » L'ouvrage dirigé par Pascal Zoghbi et Don Karl sur le graffiti arabe présente un état des lieux du graffiti en Tunisie et en Egypte mais aussi au Bahreïn, en Palestine ou au Liban. La calligraphie arabe se déploie : sur les murs bien sûr mais aussi sur les enseignes ou les camions. Loin de ses fonctions sacrées ou ornementales, la calligraphie arabe est ici présentée comme forme d'expression libératrice et contestataire. L'aspect artistique tient également une part importante et la création contemporaine mêlant calligraphie, graffiti ou plus largement Street Art est présenté à travers les portraits d'artistes du monde entier[550]. L'artiste eL Seed fait partie des représentants du calligraffiti.

---

[548] Il semblerait que de nombreux typographes du Maghreb et du Moyen-Orient participent à cette innovation de l'écriture arabe puisque les travaux de certains d'entre eux sont présentés lors de l'exposition *Typographiae Arabicae* à la Bibliothèque Universitaire des langues et Civilisations de Paris, du 15 juin au 7 août 2015. Cette exposition inédite en France, retrace l'histoire de l'art de la lettre arabe, du XVIe à nos jours et présente les travaux d'artistes, de graphistes et de typographes contemporains novateurs tels que Reza Abedini (Beyrouth), Nadine Chahine (Francfort), Mourad Krinah (Alger), Marco Maione (Paris), Naji El Mir (Paris), Iman Raad (New York), Bahia Shehab (Le Caire), Fenna Zamouri (Bruxelles) et l'agence c-album. *Typographiae Arabicae*, Dossier de presse de l'exposition, consulté le 20.06.2018, mis en ligne sur http://www.bulac.fr/pros/espace-presse/typographiae-arabicae/

[549] Rana Jarbou, « Les mots sont des armes », dans Pascal Zoghbi, Don Karl, *op.cit.*, p.39.

[550] La moitié de l'ouvrage est dédié à la présentation de plusieurs artistes contemporains. On remarque que plusieurs d'entre eux sont actifs ou nés en France, ce qui montre leur intérêt pour l'écriture arabe qui, même si elle n'est pas traditionnellement utilisée dans l'hexagone, leur permet de jouer avec sa plasticité et sa symbolique culturelle. Le travail de L'Atlas s'inspire du style Koufi pour mêler image et écriture dans un style qui lui est propre. Les oeuvres de Kaalam ou de Lightgraff innovent particulièrement visuellement en créant des compositions

Les artistes tunisiens et l'art du calligraffiti

eL Seed (dont le pseudonyme est inspiré par Le Cid de Pierre Corneille) est né en 1981 dans la région parisienne, de parents d'origine de Gabès en Tunisie. En proie à une quête identitaire entre culture française et tunisienne, il apprend l'arabe à l'âge de 18 ans, et se prend de passion pour la calligraphie. Depuis ses débuts, il se place dans la continuité des maitres calligraphes tels que Massoudy ou Mahdaoui dont il dit s'inspirer[551]. Son travail calligraphique a vocation à être lu. Il se place dans la tradition proverbiale arabe lorsqu'il peint ses phrases ou versets sur les murs. Il dit « Aujourd'hui, j'écris des messages qui sont en relation avec l'endroit où je peints. Un mur à Paris sera diffèrent d'un mur à Melbourne ou Rio de Janeiro.[552] » Le lien entre l'œuvre et son environnement est donc primordial et donne sens à l'œuvre. Les messages de paix et de tolérance dominent son travail dans un soucis de rapprocher « les peuples, les cultures et les générations ». En 2012, dans le contexte encore tendu post-révolution tunisienne, il peint le verset 13 du chapitre 49 du Coran sur le minaret de la mosquée de Gabès **(Fig. 351, 352)**. Le texte choisit pour sa vocation unificatrice dit (traduit de l'arabe) : « O vous les Hommes, nous vous avons créé d'un mâle et d'une femelle et fait de vous des peuples et des tribus afin que vous rencontriez ». Jouissant de la double culture franco tunisienne, il choisit de graffer en arabe afin de se placer entre la culture occidentale du Street Art et la culture orientale de la calligraphie arabe reflet de sa personnalité[553]. Il choisit également l'arabe pour lutter contre l'impérialisme

---

calligraphiques lumineuses. Contrairement à la planéité d'un mur ou d'une toile, les trois dimensions de l'espace sont utilisées pour ses créations entre calligraphie et chorégraphie.

[551] « Calligraffiti: L'artiste tunisien eL Seed et l'égyptien Bahia Shehab récompensés par l'Unesco », *HuffingtonPost Tunisie* , mis en ligne le 25 mars 2017, consulté le 18 septembre 2018, URL : https://www.huffpostmaghreb.com/2017/03/25/calligraffiti-el-seed-une_n_15605322.html

[552] « Le calligraffiti d'eL Seed : Un pont entre l'Orient et l'Occident », site internet Artistup.fr, mis en ligne le 19.02.2018, consulté le 17.09.2018, URL : https://www.artistup.fr/articles/853/le-calligraffiti-d-e-l-seed-un-pont-entre-l-orient-l-occident

[553] « Le calligraffiti m'a accompagné dans une quête d'identité. Il m'a permis de réconcilier deux éléments de mon identité qui semble-t-il s'opposaient. Aujourd'hui, il est un moyen d'affirmer une certaine fierté culturelle, d'être un contrepoids aux stéréotypes véhiculés par les médias sur ma culture. », *ibid.*

culturel. Comme un symbole du lien entre les deux cultures et l'image d'unité pacifique qu'il souhaite produire, son travail sur le Pont des arts à Paris **(Fig. 353, 354)** propose une citation de Balzac traduite en arabe qui exprime la grandeur de la capitale des arts : « Paris est un véritable océan. Jetez-y une sonde, vous n'en connaitrez jamais la profondeur. » En seulement quelques années, il réussit à se faire une place dans le milieu du Street art mondial et peint sur les murs des villes du monde entier : Montréal, Los Angeles, Cap Town, Doha, Tunis, Londres, Paris.

Autre artiste tunisien exerçant le calligraffiti, Shoof est né en 1979 à Tunis. Il commence à peindre en 2007, après avoir mené des études en Sciences Politique à Paris. Dans un premier temps, l'écriture lui vient par la poésie puis les textes de rap qu'il griffonne. Enfin elle devient compulsive, jusqu'à apparaitre sous forme plastique sur les murs à partir de 2007. Il se fait connaitre en peignant un appartement entier de la Tour Paris 13 et en participant au projet Djerbahood **(Fig. 355)** en 2014[554]. À l'opposé du calligraphe qui met en valeur l'écriture en elle-même et ce qu'elle signifie, Shoof s'empare de la lettre arabe pour mieux la décomposer et la fragmenter. La signification des phrases qui sont écrites dans ses peintures, souvent percutantes voir provocatrices, importent moins que la recherche plastique autour de la lettre **(Fig. 356)**. Il tend ainsi à utiliser la lettre afin de la dépasser en allant de la « lecture », vers le « regard ». D'ailleurs il signe Shoof, qui signifie « regarde » en arabe.

Ces deux graffeurs envisagent le calligraffiti de deux façons différentes : l'un souhaite la lisibilité de l'écriture l'autre la rejette. Leur modernité tient au contraste de la tradition élitiste calligraphique face à la connotation populaire du graffiti. Néanmoins, tous deux recherchent une certaine harmonie grâce à la plasticité de l'écriture arabe, ce qui les place bel et bien dans la filiation des calligraphes classiques.

[554] Site officiel de l'événement Tour Paris 13 : URL : http://www.tourparis13.fr/#/fr/accueil ; Site officiel de l'événement Djerbahood, URL : http://www.djerbahood.com/ ; Il est représenté par la Galerie Itinérance dans le 13e arrondissement de Paris.

2. Le Maroc et la valorisation de l'écriture

Au Maroc, depuis les années 1960, le travail de Farid Belkahia (1934-2014) ou Ahmed Cherkaoui (1934-1967) s'est imposé. Ces deux artistes, passés par Paris au milieu des années 1950, utilisent le signe chacun leur manière : Belkahia en intégrant « les systèmes de signes [… qui] tournoient dans les cercles concentriques du Marocain, de l'Africain, du Berbère, du Méditerranéen et de l'Européen.[555] » dans des œuvres majoritairement sur matériaux naturels comme le cuir[556] et Cherkaoui qui, à l'instar des membres du Groupe Aouchem[557] en Algérie, réemploi le répertoire de signes des arts traditionnels berbères dans des huile sur toiles colorées tendant vers l'abstraction. De la même manière qu'en Algérie, les questionnements identitaires apparaissent en filigrane par un regard sur le passé culturel berbère et arabo-musulman. Si c'est deux personnalités sont des figures majeures de l'art contemporain au Maroc, la question de l'évolution des influences et pratiques à l'ère contemporaine se pose. Plus de soixante ans après l'indépendance du Maroc, quels sont les sujets traités par les artistes ? Comment est envisagé le rapport entre les arts visuels et l'écriture ?

Dans les Biennales et expositions internationales, il semblerait que «[…] beaucoup de jeunes artistes contemporains traitent de problèmes qui ne concernent pas directement le Maroc[558] » (11 septembre, discriminations raciales, intégrisme...). Malgré cela, certains artistes actifs actuellement semblent toujours s'inspirer de la culture du passé et

---

[555] Morad Montazami, « Éros, Babel, Chronos : le modernisme rédempteur de Farid Belkahia », dans *Le Maroc contemporain*, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 15.10.2014-31.03.2015, Paris, Snoeck, 2014, p.44.

[556] Au début de sa carrière il utilise des supports plus classiques de l'huile sur toile, puis change radicalement de point de vue en 1963 et commence à varier les supports avec le cuivre. Il s'initie à la gravure au Portugal en 1974, puis commence des recherches sur le travail de la peau (cuir) en 1975, support qui deviendra récurent à partir de ce moment-là. Site officiel de la Fondation Farid Belkahia, URL : http://fondationfaridbelkahia.com/biographie/

[557] Mesli expose à ses côtés à la Cité Internationale au sein du Pavillon marocain en 1954. Source : *Mesli*, catalogue de l'exposition, Alger, Musée National des Beaux-Arts, Éditions Musée National des Beaux-Arts, 2003, p.19.

[558] Jean-Hubert Martin et Moulim El Aroussi, « Les arts visuels au Maroc », dans *Le Maroc contemporain*, *op.cit.*, p.22.

développent leurs pratiques autour de l'écriture arabe dont le statut évolue entre outil graphique, matière à modeler ou univers visuel.

Inspiration calligraphique dans les créations des artistes marocains

L'art de la calligraphie est une source d'inspiration commune aux artistes de culture arabo-musulmane, quel que soit leur nationalité. Au Maroc, Lassaâd Metoui, calligraphe moderne et plasticien, entremêle calligraphie, art abstrait et parfois même performance[559]. Son travail plastique se détache de sa pratique calligraphique pure par le recours aux signes plutôt qu'à une écriture lisible, ainsi qu'une inspiration de l'art du monde entier allant de quelques artistes occidentaux tels que Klee ou Matisse aux compositions Extrême-Orientales[560]. La calligraphie devient prétexte à la chorégraphie du pinceau sur le support. Metoui épure le graphisme jusqu'à obtenir des signes pleins de rondeur et de simplicité. Dans *Oiseau de Paradis* **(Fig. 357)** la calligraphie traditionnelle est associée à un signe réalisé au pinceau de grand format. L'ensemble est marqué par le contraste créé par l'écriture compacte de la calligraphie arabe et la simplicité du signe se réduisant à un unique coup de pinceau.

À l'inverse des compositions aérées de Metoui, celles de Mehdi Qotbi - artiste et actuel Président de la Fondation Nationale des musées du Maroc - démultiplient la lettre dans des œuvres qui se donnent à la fois « à lire et à voir[561] ». Tout comme les artistes algériens déjà évoqués, Qotbi collabore avec de nombreux écrivains et poètes et fait dialoguer son travail avec leurs textes. Dans ses œuvres peintes, l'écriture emplie les compositions de ses courbes créant parfois un certain rythme visuel **(Fig.358, 359)**. La

[559] Lassaâd Metoui réalise une performance en public au cours de laquelle il réalise une série de calligraphies à l'encre sur des feuilles de papier de grand format. Sa pratique artistique commence par une étude mentale de l'œuvre, un geste imaginaire presque chorégraphique avant de se saisir du pinceau et d'appliquer l'encre sur le papier. *La danse de l'encre de Lassaad Metoui* (Grand Palais, 12.04.2018) : https://vimeo.com/274032936, mise en ligne le 08.06.2018, consulté le 10.10.2018.

[560] Lassaâd Metoui, *Le pinceau ivre,* présentation de l'artiste, site officiel de l'Institut du Monde Arabe. URL : https://www.imarabe.org/fr/expositions/le-pinceau-ivre

[561] « Mehdi Qotbi, l'art à lire et à voir », *Yahya et Qotbi. Lumière invisible,* catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 09.04-07.07.2013, Paris, Babylone, 2013, p.25.

plasticité de la lettre tient une place aussi importante que leur signification, et ce dès son enfance[562]. On peut reconnaitre les palimpsestes traditionnels ou les pages du Coran dans les compositions où l'écriture condensée reste lisible, à l'inverse des œuvres de Ben Bella qui déforme l'écrit jusqu'à l'abstraction. Dans une perspective bien différente, la profusion d'écriture est également une caractéristique du travail photographique de Lalla Essaydi.

L'écriture comme image mentale

Cette artiste photographe, réalise des clichés (parfois à la chambre photographique comme le fait comprendre les légères marques noires produites par la forme du plan film en bordures de certaines de ses images) qui servent à la déconstruction des mythes orientalistes. L'écriture envahi littéralement les compositions, à la fois dans les décors et sur les corps féminins par des inscriptions au henné. L'œil ne sait plus où se poser tant le foisonnement est prégnant. Concentrée sur la figure féminine, Essaydi réalise des images où la femme devient, non plus objet des fantasmes occidentaux mais personnage maitre de sa vie, de son espace et de sa culture. Elle se fond dans les décors en tenues traditionnelles et affronte le spectateur par des regards directs et profonds **(Fig. 360, 361).** À travers les séries *Harem* et *Harem revisité*, cet espace réduit par les orientalistes à un huis-clos lié à la nudité féminine, devient un espace familial et ordinaire derrière l'objectif d'Essaydi. À l'inverses des représentations orientalistes dans lesquelles la nudité féminine est synonyme de soumission et de fantasmes tout en constituant presque le sujet de l'œuvre comme, au XIXe siècle, *Le Bain turc* d'Ingres, les femmes d'Essaydi sont maitresses de leur corps grâce à une variété de vêtements traditionnels. Et dans les photographies où elles portent de simples drapés, le couvrement reste total grâce à l'écriture au henné qui parcours toutes parties du corps découvertes.

Essaydi joue avec les chefs-d'œuvre de la peinture moderne comme avec *Grande odalisque* **(Fig. 362, 363)** qui reprend exactement la même composition que le fameux

[562] « Mon intérêt pour les signes s'est manifesté très tôt. Enfant, lorsque mon père m'obligeant à lire, je fixais longuement les lettres et me perdais dans leurs formes en oubliant le sens des mots ». Propos recueillis par Elizabeth Azoulay et Jérôme Neutres, *ibid.*, p.26.

tableau d'Ingres. Les accessoires (bracelet, plumeau, ceinture, pipe à opium etc..) et la poitrine du modèle présents chez Ingres disparaissent dans la photographie d'Essaydi tout comme les contrastes colorés. Cette suppression des éléments orientalisants permet à la photographe d'épurer l'image, pour ne concentrer l'attention du spectateur que sur le modèle féminin. La déformation anatomique de l'odalisque d'Ingres ainsi que l'apparition partielle de son sein permettaient au peintre de mettre l'accent sur la sensualité du corps féminin malgré la position antinaturaliste. Essaydi rétabli la réalité anatomique en montrant que dans cette position, la poitrine ne peut être visible et que l'allongement vertébral est bel et bien exagéré chez Ingres. En revanche, l'écriture qui se résumait à un autographe au bas droit de l'œuvre d'Ingres, occupe ici toute la surface de l'image en courant à la fois sur les drapés qui constituent le décor et sur le corps du modèle, produisant alors une unité visuelle.

Au vu d'une plus grande partie des photographies d'Essaydi, on peut entrevoir que l'écriture arabe semble accentuer le caractère « oriental » des images déjà marquées par un certain nombre de codes visuels tels que les rosaces, les éléments d'architecture ou les vêtements marocains, ancré dans les esprits par le truchement de l'orientalisme.

L'écriture comme pont entre les cultures

Aujourd'hui, Fatmi et Rahmani, tous deux artistes actifs à l'ère de la globalisation, jouent à brouiller les différences en produisant des œuvres où l'écriture reste un indice identitaire mais envisagé comme un pont entre sa nature propre et l'image globale de l'œuvre, marquée au même titre par l'art occidental[563]. « Néanmoins, l'identité est ici conçue comme processus et non comme donnée immédiate.[564] » Fatmi intègre les alphabets arabe et latin (en langues française et anglaise) dans des œuvres qui

[563] Les artistes eux-mêmes sont entre deux cultures puisque tous deux sont nés à Tanger et vivent en Occident: Fatmi vit à Paris et Rahmani à Montréal. Ils circulent régulièrement entre ces deux points et dans le monde entier dans le cadre professionnel.

[564] Farid Zahi, « L'art contemporain au Maroc : Genèse d'une présence artistique », texte accompagnant l'exposition *Memory place and Desire : Contemporary Art of the Maghreb and Maghrebi Diaspora*, Haverford College, Etat-Unis, 24.10-14.12.2014. Disponible en ligne : http://exhibits.haverford.edu/memoryplacedesire/essays/lart-contemporain-au-maroc-genese-dune-presence-artistique/

interrogent le rapport de l'homme à la religion, à la philosophie, au fonctionnement du monde et de la nature humaine. Dans *Les Temps modernes, une histoire de la machine* **(Fig. 364)** l'écriture arabe est placée au cœur de l'engrenage cinématique projeté au mur. La superposition d'architectures du Moyen-Orient et de calligraphies arabes circulaires de différentes tailles et styles calligraphiques - allant notamment de la souplesse du *diwani*, à l'angularité du *koufi* en passant par les savantes compositions du *thoulthi* – produit un ensemble visuellement hypnotique. Les courts textes calligraphiés semblent être de nature religieuse, puisqu'on peut distinguer le nom de Allah au centre des engrenages. À l'extrémité droite de « la machine » on peut voir une sorte de tableau détaillant quelques lettres de l'alphabet arabe. L'écriture arabe se lisant de droite à gauche, on peut imaginer que la lecture de la machine puisse débuter par les lettres de l'alphabet qui sont introduites dans la machine et travaillées jusqu'à en sortir du côté gauche Avec cette installation vidéo, Fatmi questionne la modernité industrielle (propre au XIXe siècle) qui semble avoir émergé brusquement au Moyen-Orient depuis la fin du XXe siècle par l'érection d'architectures de la démesure en milieu du désert. Le titre inspiré du film de Chaplin sorti en 1936 accentue le décalage chronologique du phénomène d'anachronisme. La référence à la tradition de l'art calligraphique est également mise en opposition à la modernité de la mécanisation. Fatmi observe « la forme actuelle du monde et les éléments souvent erratiques de la société contemporaine globale[565] ».

Les liens entre ces deux sociétés sont aussi envisagés par Rahmani, qui utilise l'écriture arabe pour réaliser des portraits et compositions où la figuration humaine est dominante. Pour lui : « L'usage de l'écriture est fait pour rendre une image figurative et elle n'est pas faite pour rendre un texte en soi-même. C'est pour donner une deuxième vie à la graphie, plutôt que calligraphie. C'est une dualité entre l'héritage culturel arabo-musulman, arabo-islamique symbolisé par la calligraphie et l'écriture en arabe et la pratique de la peinture occidentale symbolisée par le portrait et de la figure humaine. C'est une peu une tentative de créer […] une espace possible au milieu des deux

[565] Notice sur Mounir Fatmi, *25 ans de créativité arabe*, Paris, Institut du Monde Arabe ; Milan, Silvana Editoriale SPA, 2012, p.88.

pratiques.[566] » Ainsi ses œuvres représentent toujours la figure humaine, que ce soit en pied ou en portrait. Les œuvres sont construites autour de plusieurs opposition : l'iconoclasme islamique face à la fonction figurative de l'écriture, le traitement tantôt réaliste tantôt intégralement scriptural, les contrastes de saturation etc... L'œuvre *You never loved me father* **(Fig. 365)** illustre bien la double référence culturelle par la dualité de traitement des deux personnages. On s'interroge sur le réalisme du détournement de l'autoportrait de Gustave Courbet (*Le Désespéré*) en couleur face à la silhouette écrite de l'homme à la matraque, peint lui en niveau de gris. L'iconographie pousse également à l'interrogation. Le jeune Courbet pourrait représenter l'artiste en général, déprécié voir censuré dans certaines sociétés pour son discours critique ou simplement révélateur de la réalité sociétale. L'œuvre pousse à s'interroger sur la place de l'artiste contemporain. La question de la dualité est également abordée de front avec la série d'œuvre intitulée *Double*. Rahmani entreprend de réaliser les doubles portraits (souvent enfant) de figures majeures de la littérature (Agatha Christie, Arthur Rimbaud, Victor Hugo etc…) et de l'art contemporain (Frida Kahlo, Pablo Picasso, Jean-Michel Basquiat etc…). Réalisés au moyen de l'écriture, les portraits sont parfaitement reconnaissables alors que la lisibilité de l'écriture devient difficile voire impossible. On sent alors clairement que seule la plasticité des lettres arabes compte pour l'artiste et non leur sens. Ces doubles portraits nous interrogent sur la dualité voir la multiplicité identitaire. Le choix des personnalités n'est pas seulement envisagé comme un hommage mais il est effectué afin de refléter les différentes influences que l'artiste à lui-même subit, et composant sa propre identité culturelle et artistique. Le reflet concerne donc à la fois les personnalités peintes plusieurs fois sur la toile mais également leur créateur avec qui ils dialoguent. Rahmani se représente d'ailleurs dans certaines œuvres comme *Face to face*, qui représente l'introspection de l'artiste rappelant la démarche de Martinez avec sa série *Douloureuse identification*. Dans *Face to face* Rahmani se représente en double autoportrait serré, disposé l'un en face de l'autre mais il a également recours à l'anamorphose dans *Double anamorphose*, composée de plusieurs toiles et panneaux de

[566] Présentation de l'exposition de Zakaria Rahmani à l'Atelier 21 de Casablanca, propos tenus par l'artiste. Vidéo disponible en ligne : http://fr.le360.ma/culture/video-exposition-zakaria-ramhani-a-latelier-21-163109

bois. L'ensemble anamorphique représente les différentes facettes de la personnalité artistique de Rahmani.

Que ce soit pour Fatmi ou Rahmani, l'écriture permet à la fois de pointer du doigt un aspect de leur personnalité et de produire des images qui témoignent des brassages culturels du monde contemporain, accentués par le phénomène de mondialisation. Sans désir de revendiquer leur culture d'origine, les artistes choisis pour cette étude ne considèrent l'écriture arabe que comme une partie de leur identité. Elle est leur outil plastique, employé en fonction de chaque modalité personnelle et au service de chaque problématique intellectuelle et esthétique. Il ressort cependant, que le rapport entre les sphères artistiques et culturelles « orientale » et occidentale persistent en filigrane dans la pensée des artistes contemporains du Maghreb. Leur travail contribue à l'évolution de la tradition culturelle maghrébine[567] de l'écriture tout en s'intégrant au panorama mondial, au même titre que les artistes d'Algérie. Dans le contexte actuel, où le propos identitaire est passé de revendicatif (au moment des indépendances) à introspectif, légitimée par les échanges et flux migratoires, ne peut-on considérer que le l'écriture sert à la fois de miroir culturel et de moyen plastique ? Les sujets abordés par les artistes du Maghreb rejoignent parfois les questionnements mondiaux. Si le fond et la forme entrent en contact, il parait pertinent de ne plus considérer une œuvre en fonction de la nationalité de l'artiste mais bel est bien pour ce qu'elle est, le reflet d'une pensée à la fois individuelle et universaliste. Le phénomène diasporique participe aux mouvements circulatoires mondiaux. Les artistes actifs « à l'étranger » peuvent pleinement s'intégrer au paysage artistique local, et par extension national voir mondial, notamment grâce à leur participation aux biennales ou foires d'art contemporain qui officialisent leur activité auprès de la critique et du public.

[567] On peut même parler de tradition culturelle arabo-musulmane en ce qui concerne l'utilisation de l'écriture arabe puisque on a vu que ce phénomène ne s'arrête pas aux frontières des pays du Maghreb mais s'étend plutôt sur l'aire géographique correspondant aux conquêtes musulmanes médiévales.

3. Perspectives diasporiques

Dans l'idée d'ouvrir la réflexion sur un point de vue global de la pratique des artistes de notre corpus, il parait intéressant d'observer dans quelle mesure l'art d'aujourd'hui n'est plus régi par les codes locaux mais mondiaux. L'impact des études post-coloniales contribue aujourd'hui à une perception plus ouverte de l'art produit par les artistes issus de culture autre qu'occidentale et à supprimer toute idée hiérarchique et hégémonique autrefois répandue. De plus, en cinquante ans, on observe un changement de la part des artistes eux même, qui ne se voient plus comme les producteurs d'un art national mais comme des artistes au sens universel du terme. Leurs créations semblent témoigner d'un effacement plus ou moins appuyé des marqueurs identitaires, considérés comme indispensables dans les années suivant les indépendances. Dans le cas des artistes actuels partis travailler à l'étranger et constituant la diaspora, cette volonté de créer et de s'exprimer sur des sujets aussi personnels qu'universels parait récurrente. Ils adoptent les médiums modernes propre à leur temps et s'écartent de la peinture et des toiles que leurs ainés favorisaient. La photographie, la vidéo, l'installation, la performance, les images numériques constituent les moyens fréquemment utilisés de nos jours. Dans un monde où les échanges et les circulations peuvent avoir lieu relativement facilement, comment les artistes envisagent-t-ils leur pratique artistique ? Comment perçoivent-ils le monde dans lequel ils évoluent ?

Afin de tenter d'apporter quelques éléments de réponse, les cas particuliers de deux expositions parisiennes seront pris pour objet d'étude : *Vu d'Alger* qui eut lieu à la Galerie Richard ainsi que *Lettres Ouvertes de la calligraphie au Street art* à l'Institut des Cultures d'Islam. Ces deux événements artistiques, ont la particularité de faire intervenir des artistes internationaux. Comment des artistes venants de plusieurs pays traitent-ils d'un même sujet ? Dans quelle mesure l'art est peut-il être envisagé comme pont entre les cultures ?

Vu d'Alger, « une politique de l'amitié[568] »

Dans le cas de *Vu d'Alger* **(Fig. 366)**, des artistes français, algériens et binationaux proposent leur vision de la ville d'Alger[569]. Cela créé une confrontation de points de vue d'artistes vivants à la fois en Algérie et en France, mais aussi de créateurs réalisant les allers-retours entre les deux pays. Chacun représente sa vision de la ville, entre réalisme, onirisme et imaginaire au travers de médiums variés tels que la photographie, la vidéo, la performance ainsi que multiples expressions graphiques (peinture, dessin, techniques mixtes, sérigraphies etc…).

Les aspects historique et politique sont traités dans les vidéos d'Ammar Bouras **(Fig. 367)** mêlant images d'archives de la « décennie noire » et images contemporaines, dans les œuvres de Mya Lazali évoquant le phénomène migratoire dont Alger est le théâtre comme toutes métropoles ou dans les sérigraphies de Mourad Krinah composées de photographies de presse des manifestations suivant le « Printemps arabe ». Le thème des drames historiques qu'a vécu et que vit toujours Alger est brandi comme un drapeau blanc afin de crier que cela doit cesser. L'esprit contestataire est présent tout autant que la volonté mémorielle.

Le point de vue des artistes français semble se détacher de l'aspect politisé à la faveur de proposition plus métaphoriques et surtout réalisée à partir du vécu de l'autre[570]. Cela provoque forcément la part d'imaginaire de l'artiste. Vue de l'extérieur, la ville apparait comme un terrain exploratoire à de nouvelles expériences. Nicolas Darrot propose non pas une perception visuelle de la ville mais une image sensorielle et plus particulièrement auditive d'Alger par un hommage au chanteur Mohamed Lamouri

---

[568] *Vu d'Alger*, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Richard, 6 au 20 septembre 2018, commissariat Bernadette Dufrêne, p.7.

[569] *Ibid.* Artistes présentés : Ammar Bouras, Dalila Dalléas Bouzar, Stéphane Couturier, Nicolas Darrot, Aymeric Ebrard, Souad El Maysour, Katia Kameli, Mourad Krinah, Mya Lazali, Saadia Souyah.

[570] « Quand les artistes français participent à l'exposition *Vu d'Alger*, ils n'ont pas nécessairement une expérience de la ville mais décentrent leurs points de vue dans une sorte de "politique de l'amitié" pour reprendre le titre d'un ouvrage de Derrida qui consiste à penser à partir de l'autre. » Bernadette Dufrêne, *Vu d'Alger, op.cit*., p.7.

(Fig. 368). Il réalise une marionnette électronique du chanteur aveugle qui diffuse ses chansons et reproduit les gestes intimes du musicien et de son clavier. Ce dispositif sonore et mécanique permet au spectateur de se faire une image mentale de la ville que « paradoxalement ni l'un [Darrot] ni l'autre [Lamouri] n'ont pourtant vue.[571] ». L'image d'une ville est indissociable de son architecture et de l'esprit que celle-ci dégage. C'est le sujet qu'on choisit de traiter Aymeric Ebrard et Stephane Couturier. Cependant leurs problématiques divergent puisque le premier s'intéresse à la métaphore protectrice de l'architectonique de la Casbah à travers l'art performatif alors que le second confronte par la vidéo les ambitions modernistes des constructions des années 1950 à l'usage qu'en ont fait leurs habitants dans une perspective sociologique. Si Le Corbusier n'a pas conçu de bâtiment en Algérie, son passage par la capitale semble marquer les esprits d'architectes comme Fernand Pouillon qui conçoit l'ensemble *Climat de France* ou Louis Miquel, Pierre Bourlier et José Ferrer qui imaginent et construisent l'*Aéro-habitat* (quartier du Telemly en centre-ville d'Alger), deux ensembles de logement HLM massifs qui interviennent sur l'identité visuelle de la capitale[572]. Conçus comme une ville dans la ville, ces bâtiments d'habitation comportent à la fois des logements, commerces et espaces de circulation internes et externes, comme la place au centre de la cité *Climat de France*. Si leur édification partait d'une intention apparemment bienveillante (le relogement de population défavorisée), la pensée Corbusienne du logement, aussi novatrice soit elle, a cependant favorisé à terme la ghettoïsation des cités.

Ebrard organise *Casbah,* une performance durant laquelle la danseuse Saadia Souyah utilise un grand voile sur lequel est imprimé une photographie aérienne des années 1930 (reproduite par Le Corbusier) de la casbah algéroise **(Fig. 369)**. La chorégraphie fait ressortir le symbole protecteur de la casbah et ses remparts, au quotidien mais aussi lors

---

[571] *Ibid.*, p.9.

[572] Voir l'article annonçant une exposition de Stephane Couturier à l'Hotel des arts de Toulon, du 12.08-28.09.2014 : Chrystel Chabert, *Une Utopie brisée, regards sur la cité Climat de France*, mis en ligne le 12.08.2014, consulté le 14.11.2018, URL : https://culturebox.francetvinfo.fr/patrimoine/une-utopie-brisee-regards-sur-la-cite-climat-de-france-161409 ainsi que Nabila Stambouli, « L'Aéro-habitat, avatar d'un monument classé ? », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 10 juin 2016, consulté le 09 novembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/lha/382.

des différentes attaques que la ville à connue dans son histoire. La fonction à la fois introvertie et extravertie que permet l'ordonnancement des maisons fermées sur la rue mais ouvertes sur le patio intérieur et les toits terrasses est symbolisé par le voile qui dissimule ou découvre la danseuse. L'importance de l'architecture algéroise est aussi prise pour sujet par Couturier qui réalise une vidéo sur la cité *Climat de France* réalisée en 1957 par Pouillon pour loger les habitants des bidonvilles. La vidéo permet de confronter la conception rigoureusement mathématique des bâtiments et les usages divers qu'en font les habitants. Bernadette Dufrêne insiste sur « la déhiérarchisation des sujets » montrant que « la rue est aussi intéressante que le projet architectural ou la manière d'habiter » [573], ce qui permet de confronter les aspects politiques, esthétiques et sociaux du projet.

Enfin il semblerait que le fait de vivre entre les deux rives permettent à certains artistes de porter un regard critique sur les régimes visuels anciens et actuels. Les trois artistes présentées proposent de dialoguer et de réinterpréter des images crées à l'époque coloniale. Katia Kameli, Souad El Maysour et Dalila Dalléas Bouzar se confrontent toutes aux regards portés sur la figure féminine par le prisme mémoriel et anticolonial. Elles tentent de dénoncer l'instrumentalisation de la femme, de modifier le regard qu'on a pu porter sur elles. El Maysour choisit de réhabiliter les modèles photographiés et diffusés par le biais des cartes postales érotiques en resserrant le cadrage sur leur seul visage, faisant alors disparaitre la mise en scène exotique et voyeuriste de leur corps dénudé. Devenu portraits, ces photographies redonnent une identité et une dignité à ces femmes, souvent des prostituées, reniées par leur famille. L'artiste utilise la technique de la sérigraphie au henné, matériau féminin par excellence, et les place sur des caissons

[573] Bernadette Dufrêne, *op.cit.*, p.8.

lumineux, qu'elle considère comme la « lumière de la mémoire[574] ». Exposé en France, ces images ont pour but de montrer ses femmes au-delà du dévoilement de leur corps[575].

Ce jeu de perception fait aussi l'objet de la démarche de Dalléas Bouzar qui prend pour miroir le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix dans une série d'huile sur toile. L'artiste préserve la structure du tableau orientaliste mais supprime tout élément « exotique », pour réinterroger la nature de la représentation féminine ou encore son africanité dans des compositions très épurées **(Fig. 370)**.

Enfin, Kameli représente la ville sous l'angle de la dérive, proposant un point de vue nouveau sur le quotidien. L'alignement des paraboles sur les façades ou les kiosques de cartes postales de la Rue Ben M'hidi finissent par perdre le regard par l'accumulation répétitive des images comme le suggère le titre *L'Œil se noie* **(Fig. 371)** d'une installation photographique sur caisson lumineux. La multitude des cartes postales hétéroclites (allant de cartes postales originales aux reproductions de portraits d'hommes politiques, en passant par des paysages urbains ou scènes de genre, datant de la fin du XVIIIème siècle aux années 1980) compose le paysage urbain d'Alger, tout en reconstituant l'histoire et la mémoire des algériens[576].

Toutes ces propositions artistiques contribuent à l'image, y compris mentale, que chacun peut se faire de la ville d'Alger. Si l'écriture ne fait pas directement et formellement partie de cette exposition, le but de cette présentation est de montrer que les artistes d'aujourd'hui sont pleinement dans la filiation postcoloniale en proposant

---

[574] « Souad El Maysour : "Faire tomber la frontière de la mémoire" », entretien de Yulia Kochneva et Jean-Baptiste Mathieu avec Souad El Maysour, Strasbourg, 25 novembre 2007, mis en ligne le 7 décembre 2007, consulté le 26 octobre 2018. URL : https://cafebabel.com/fr/article/souad-el-maysour-faire-tomber-la-frontiere-de-la-memoire-5ae00505f723b35a145dcadb/

[575] Les œuvres de Souad El Maysour ont fait l'objet d'une exposition individuelle en 2007, qui fut présentée à Strasbourg, Paris, à Bruxelles, à Stuttgart, à Rabat et à Fès. Les objectifs de l'artiste varient en fonction des lieux dans lesquelles les œuvres sont présentées. En Europe il s'agit de montrer ses femmes non plus comme des objets mais comme des êtres humains doté d'une identité, et au Maghreb, de leur redonner une place dans une société qui les a jadis reniée et bannie. Souad El Maysour : « faire tomber la frontière de la mémoire », *op.cit*.

[576] Site officiel de Katia Kameli, consulté le 26 octobre 2018 URL : http://katiakameli.com/videos/le-roman-algerien-chapitre-un/

des points de vue internes comme décentrés et incite à la déconstruction intellectuelle ancrée dans les esprits depuis des décennies. Chacun apporte sa vision (réelle ou imaginaire) de la ville d'Alger, en mettant l'accent sur différents aspects : historiques, culturels, critiques ou encore politiques, mais aucun indice visuel ne peut en indiquer l'origine.

Lettres ouvertes, de la calligraphie au Street art

Thématiquement plus proche de notre sujet d'étude, l'exposition *Lettres ouvertes, de la calligraphie au Street art* **(Fig. 372)** présentée à l'Institut des Cultures d'Islam envisage une démonstration de l'évolution de l'écriture arabe en confrontant les expériences d'artistes internationaux, sans aucune hiérarchisation[577]. Qu'ils soient de cultures « orientales » (Égypte, Liban, Maroc, Algérie, Tunisie, Irak, Iran, Bangladesh, Japon) ou occidentale (France, Allemagne, États-Unis, Australie), la plupart des artistes sont en réalité imprégnés des deux cultures car ils sont pratiquement tous installés en Europe. L'ensemble des artistes prennent pour matière l'écriture, malgré la variété des modes d'expression. Vitrail, acrylique, encre ou impression sur toile, acier oxycoupé, gravures, installation, céramique, vidéo, sculpture en acier ou encore fresque murale, malgré la grande diversité des médiums, celle-ci illustre les approches de chacun. Les artistes réunis lors de cet événement réussissent à appréhender l'écriture de manière à la fois personnelle et accessible à tous par la création de niveaux de lecture et nouveaux langages visuels et conceptuels. Les œuvres laissent tout de même transparaitre certaines thématiques communes telles que le métissage, la contestation, la recherche d'harmonie. « Distendues, agrandies, répétées, à l'infini, fragmentées, suggérées, inversées ou hybridées, les lettres se font les véhicules des mondes intérieurs poétiques,

[577] Bérénice Saliou, directrice artistique, culturelle et scientifique de l'exposition, mentionne les écarts d'expérience, ou de génération entre les artistes mais précise que la volonté est de bannir toute hiérarchisation de style, d'expérience ou de nationalité. Bérénice Saliou, *Lettres ouvertes de la calligraphie au Street art*, catalogue e l'exposition, Paris, Institut des Cultures d'Islam, 21.09.2017-21.01.2018, Paris, I.C.I., 2017, p.7.

de réflexion sur l'exil et l'identité, d'interrogations critiques ou de revendications politiques, voire révolutionnaires.[578] »

L'écriture est transformée par expérimentation visuelle avec Koraïchi (Algérie, France), Mahdaoui (Tunisie), Sara Ouhaddou (Maroc, France) et L'Atlas (France) **(Fig. 373)**. Ils travaillent les lettres jusqu'à l'abstraction, au point de la rendre difficilement lisible. La question identitaire est au cœur des œuvres d'Etel Adnan (Liban, France, États-Unis), Hossein Valamanesh et Parastou Forouhar (Iran) **(Fig. 374)**. L'écriture devient pour eux le symbole de ce qu'ils ont perdu par l'exil ou ce qu'il non jamais connu par la dislocation ou la recomposition de l'écriture. Celle-ci peut aussi être le véhicule de la contestation, notamment dans le travail d'Ammar Abo Bakr (Égypte) qui dénonce les exactions du pouvoir égyptien lors du mouvement révolutionnaire de 2011. La vidéo *Les temps modernes* et l'installation *Le Paradoxe* **(Fig. 375)** de Mounir Fatmi (Maroc, France) portent un regard critique sur la notion de modernité et de religion. Mustapha Akrim confronte l'idée « de responsabilité économique de l'islam[579] » à la surexploitation des ressources naturelles des pays musulmans du Golfe. La recherche d'harmonie et de poésie est illustrée par les œuvres de Bernar Venet **(Fig. 376)** qui transforme la légèreté d'un coup de crayon en une sculpture d'acier, Bahman Panahi avec son concept de « MusiCalligraphie », Heather Hansen qui chorégraphie le geste créateur à l'occasion d'une danse avec son support, présentée par le moyen de la vidéo.

Enfin, les liens entre calligraphie arabe et graffiti sont envisagés par Tarek Benaoum qui réalise une fresque monumentale sur la façade de l'Institut, SIFAT et Smaïl Kanouté qui présente une performance intitulée *Callidanse* **(Fig. 377)** qui fait dialoguer le geste du danseur avec celui de la graffeuse et Bahia Shehab qui présente une fresque murale réalisée au Caire formée d'idéogrammes modernes non sans connoter les signes hiéroglyphiques antiques.

Cet événement artistique montre à nouveau la volonté des artistes et commissaires d'exposition de proposer des réflexions plastiques qui font fi des frontières formelles et

---

[578] *Ibid.*

[579] Bérénice Saliou, *op.cit.*, p.12.

administratives à la faveur d'une ouverture propre à la diversité et aux brassages culturels. Il semblerait que la pensée postcoloniale et les leçons de l'histoire aient profondément marqué les artistes et qu'une grande partie d'entre-deux soient des garants de ce courant de pensée. On peut se demander si le récent ouvrage intitulé *Décolonisons les arts !*[580] constitué de réflexions d'artistes (plasticiens, danseurs, comédiens etc…) autour de la notion contestable et contestée de « racisation de l'art » et du processus de décolonisation de chacun de leur domaine, confirme cette tendance à se libérer des critères nationaux.

[580] Leïla Cukierman, Gerty Dambury, Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'arche, 2018.

CONCLUSION

« Pourtant il écrivit
Jusqu'à perdre le souffle
Et la plume tomba
Sur sa couche en désordre
Comme l'épée
Rouillée
Au fond des ruines
Quand l'ancêtre assagi
Laissa trancher sa tête[581] »

Dans l'idée d'une vision rétrospective permettant de mieux comprendre la création en 1962 et les années qui suivent, on a choisi de présenter brièvement les premières recherches des artistes nés autour de 1930. Les parcours des principaux artistes convergent presque tous vers Paris, pour un temps plus ou moins long. Certains s'engagent pour la cause nationaliste et anticolonialiste et font apparaitre leurs convictions dans leurs œuvres, comme Khadda qui réalise un hommage à Maurice Audin, Mesli avec sa série au pastel sur les camps de regroupement, ou Issiakhem avec *Algérie 1960*.

Une fois l'indépendance proclamée, ces artistes retournent dans leur pays d'origine. La ferveur nationaliste de l'indépendance motive leur volonté d'établir de nouvelles bases à la création contemporaine en Algérie. L'idée d'un art algérien à part entière, dénué de toute emprise coloniale émerge mais parait avoir quelques difficultés à être mis en pratique. Si du point de vue iconographique les paysages et scènes de genres fantasmées semblent perdre du terrain – sans pour autant disparaitre radicalement - certains paradoxes persistent comme le recours quasi systématique à l'huile ou acrylique sur toile, médiums empruntés aux anciens colonisateurs. La transition se fait difficilement

[581] Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Éditions du Seuil, 1997, p. 170.

et des tensions se créés entre les « modernistes » prônant le changement pouvant passer par l'abstraction et les personnalités politiques souhaitant un art national du peuple pour le peuple, réaliste et commémoratif de la guerre de libération. Malgré tout, des artistes comme Khadda, Mesli, Issiakhem ou Martinez résistent et réussissent à imposer leur style, potentiellement grâce au traitement des thèmes relatifs à la guerre qui restent le sujet de prédilection des dirigeants. Bien qu'ils souhaitent le changement et l'émancipation politique, ces artistes reprennent le support de la toile, réalisant des fresques dans les villages socialistes, en représentant des sujets en liens avec le souvenir de la guerre, ou en occupant des postes dans les institutions publiques (quelque peu politisées puisque créé ou dépendante du gouvernement) comme les Écoles des Beaux-Arts ou l'UNAP. Malgré leur lutte permanente pour que s'ouvrent les esprits, les compromis semblent inévitables s'ils veulent exister en tant que créateur. L'écriture est cependant porteuse de messages principalement identitaires ou contestataires. Le manifeste Aouchem affirme haut et fort ses partis pris. L'écriture des reliefs peints de Martinez ou Ben Baghdad s'adresse autant à leurs détracteurs qu'aux spectateurs. Elle permet aux artistes d'établir les nouvelles bases de leur pratique (Manifeste Aouchem, Textes théoriques de Khadda dans les années 1970-1980) Mais elle est surtout confrontée au signe ancestral, au retour à la simplicité du signe et à l'image épurée. Ainsi, elle devient élément graphique, base à la ligne du dessin jusque dans l'abstraction sous le pinceau de Khadda, reflet de la réalité populaire dans les reliefs de Martinez ou spectre des ancêtres dans les œuvres de Mesli. Si l'École des Beaux-Arts poursuit son enseignement dans la lignée de la période coloniale, les artistes tentent de redéfinir les référents historiques artistiques, passant de l'art gréco-romain à l'art rupestre préhistorique du Sahara ou la calligraphie arabe, héritée de la période des conquêtes musulmanes au Maghreb.

Dans le contexte de l'Algérie indépendante, les artistes envisagent leur rapport aux langues selon une perspective d'ouverture et de respect de l'histoire par le multilinguisme ou plus exactement le plurilinguisme. L'arabe est employé par Martinez dans son acception populaire et par Khadda pour ses valeurs graphiques et esthétiques. L'école du *Noûn,* nommée ainsi par Sénac et plus particulièrement la pratique de Khadda convoque la lettre arabe, l'épure pour devenir signe et atteindre l'abstraction à la fois de la lettre et de l'image. Le français s'affirme donc comme la langue de

l'intitulation et du discours théorique, et la discrète incursion du tifinagh comme une revendication patrimoniale et historique.

Durant la période suivante (1988-2000), la question de la langue persiste dans le contexte de l'exil des artistes. Le cas de leur établissement en France est déterminé comme terrain d'étude. Le rapport entre exil et création est interrogé, ce qui fait apparaitre les idées d'altérité et de réception critique. Les notions d'identité et d'assimilation plastique permettent dans un premier temps de tenter de comprendre l'écriture comme outil revendicatif de ses origines. Puis on constate qu'elle permet aux artistes de transmettre et de témoigner de la situation dramatique que vivent les algériens durant la guerre civile. L'écriture de l'exil semble donc avoir plusieurs fonctions : celle de témoigner de la situation tragique dans leur pays d'origine, de partager les difficultés de l'exil (Martinez) ou de prendre conscience de leur identité multiple que ce soit en affirmant ses origines culturelles par le recours aux textes soufis (Koraïchi) ou en réalisant une synthèse visuelle entre les influences européennes et maghrébines (Ben Bella).

Le cas des artistes-poètes a été abordé dans cette partie car il permet de confronter création poétique et artistique. Leur place dans le milieu littéraire en Algérie a été évoquée en premier lieu afin de comprendre en quoi cette double pratique est-elle une caractéristique de la culture maghrébine en générale et algérienne en particulier. Art et écriture dialoguent, se répondent et s'entremêlent alors, tant dans les œuvres plastiques et que poétiques. L'aspect complémentaire de ces deux modes d'expression a été mis en avant dans la pratique de Martinez, Tibouchi et Yahiaoui. On a pu observer qu'employer ces deux modes d'expression n'est pas un phénomène propre à l'établissement des artistes à l'étranger mais que la condition d'exilé semble donner encore plus de valeur aux discours tenus. La pratique artistique répond à la pratique poétique et le dialogue entre texte et image s'installe, renforçant le message visuel et poétique. Le cas de Yahiaoui en est un bel exemple. Mais la poésie peut aussi faire cohabiter les réflexions et l'œuvre dont elles font l'objet comme on le voit avec les notes de Tibouchi.

L'écriture comme objet de transmission montre le rôle qu'ont joués et que jouent encore les études postcoloniales dans la perception de la pratique artistique, du point de vue des artistes ainsi que des chercheurs. L'écrit permet de laisser une trace. Ainsi, elle rend possible la transmission tout autant culturelle, historique que mémorielle, que ce soit à l'échelle individuelle ou collective. Cet aspect de l'écriture est présent dans la démarche de Martinez entre autres avec son projet itinérant de *La Fenêtre du Vent*. La puissance magique de l'écriture est invoquée par l'intermédiaire de performances et installations, en France avec les interventions de El Hamed et en Algérie avec les propositions de Douibi. L'écriture devient thérapeutique, par sa lecture ou le contact physique avec celle-ci. Le caractère mystique et magique de l'écriture peut rappeler à la fois à la valeur sacrée des Saintes écritures et les croyances populaires proche de la sorcellerie.

L'aire des circulations existe dans le monde réel mais aussi virtuel. Cela permet à certains artistes d'investir l'espace public « mondial » par des déplacements relativement facilités par les réseaux de transports et les partenariats internationaux – le problème de l'obtention de visa de circulation pour les pays occidentaux mis à part – mais aussi l'espace public virtuel par l'extension exponentielle d'internet et des réseaux sociaux. On voit en Algérie, que les artistes de la jeune génération utilisent internet comme un tremplin et un réel moyen de faire connaitre leur travail. Les œuvres sont présentées mais parfois aussi les étapes de leur réalisation ou leur éventuelle exposition au public, que ce soit sur les murs d'une galerie ou de la rue. Avec Ameur et Bouchouchi, l'écriture est considérée comme un moyen d'interpeller le spectateur et de porter un regard critique et introspectif sur les travers de la société algérienne. Le fait d'exposer dans la rue, d'envahir les murs et le mobilier urbain avec leurs œuvres recherche d'une même volonté.

Les pratiques d'artistes de culture algérienne reconnus à l'échelle mondiale (Attia, Abdessemed) et de jeunes artistes (Ameur, Bouchouchi) dont le travail est connu à l'échelle plus modeste sont confrontées afin de percevoir leurs différences de point de vue. La globalisation des images caractérise les œuvres d'Attia et Abdessemed, alors que leur introduction de l'écriture n'est pas une pratique systématique dans leur démarche. Elle perd toute connotation identitaire dans leurs œuvres. Le recours au néon est un indice qui intègre les artistes à l'histoire de l'art, dans la lignée de Claude

Lévêque ou Bruce Naumann. En revanche, la pratique plus locale de Ameur et Bouchouchi révèle qu'ils reviennent aux codes visuels de modèles anciens tel que le Pop Art.

L'étude comparative ouverte sur la création en Tunisie et au Maroc a révélé que les artistes choisis envisagent l'écriture comme partie intégrante de la culture du Maghreb. On peut déceler certaines préoccupations communes aux artistes algériens, tunisiens et marocains telle que la volonté de s'éloigner les imaginaires coloniaux parfois associés à la culture maghrébine ou encore de s'inscrire dans la filiation de l'art calligraphique traditionnel tout en restructurant son usage en fonction du contexte artistique actuel.

L'ouverture faite au travers du cas spécifique des deux expositions *Lettres Ouvertes, de la calligraphie au Street art* (Paris, Institut des Cultures d'Islam, 21.09.2017-20.01.2018) ainsi que *Vu d'Alger* (Paris, Galerie Richard, 06-22.09.2018) permet de montrer que certains événements concrétisent la vision globale de l'art en regroupant des créateurs internationaux autour de thématiques communes bien loin des stéréotypes qui faisaient autrefois légion. Que soit le thème de l'écriture ou de la ville d'Alger, ces deux sujets sont abordés aux moyens d'une multitude de techniques et disciplines artistiques, tout en confrontant les points de vue d'artistes d'horizons différents. Sont proposées des réactualisations d'approches traditionnelles de l'écriture, tout comme des usages plus inattendus avec les projets *Callidanse* et *Musicalligraphie* associant tous deux un art de la scène à celui de la calligraphie, le caractère éphémère de l'écriture par la lumière avec la collaboration de l'artiste Kaalam et la compagnie *turn off the light* ou encore la personnification sous forme d'automate de l'image mentale d'une ville.

Le caractère mystique de l'écriture est envisagé par plusieurs artistes comme Martinez ou Koraïchi. Ce dernier mélange, dans plusieurs travaux, textes sacrés des penseurs soufis comme Ibn el Arabi ou Rûmi, à des signes à la fois scripturaux et semi-figuratifs. La connotation spirituelle de l'écriture arabe liée à la religion, peut se matérialiser par la calligraphie ordonnée par le rythme et la mesure des proportions des lettres ainsi que par la nature et le sens des mots. On peut voir des similitudes entre le soin du graphisme des lettres des calligraphes et celui des signes de Koraïchi (souvent accompagnés de textes qu'il ne calligraphie pas). Martinez, s'intéresse également à l'écriture arabe spécifique

de l'architecture andalouse en créant ses personnages aux entrailles calligraphiées, dans ses toiles des années 1970. Selon une autre approche, il s'intéresse aux croyances populaires qui placent l'écriture au centre de certaines pratiques magiques. Le recours à la géomancie, aux talismans et aux carrés magiques est visible dans ses œuvres peintes à partir de 1989. Mais le travail plastique de cet artiste se caractérise par une écriture polyglotte qui reflète le quotidien de nombreux algériens, généralement entre tamazight, arabe et français. Il joue avec les langues et alphabets en inscrivant des mots en langue arabe en alphabet latin ou en faisant cohabiter les trois alphabets sur l'espace de la toile. Le français est souvent utilisé dans ses œuvres tout comme c'est le cas de El Hamed qui peint des litanies sur son corps dans un but curatif. Elle envisage le corps comme vecteur de guérison grâce aux mots, écrits, touchés, lus et entendus par les spectateurs lors des performances de l'artiste. L'aspect thérapeutique de l'écriture est aussi au cœur de la pratique performative de Douibi.

Langue de l'ancien colonisateur, le français se révèle comme la langue de l'intitulation puisqu'il qu'une grande majorité des titres choisis par les artistes de notre corpus. En fonction des lieux et périodes de production, on a vu que ce phénomène peut être révélateur d'un souhait d'ouverture ou d'une pratique propre au milieu intellectuel en Algérie. Le cas particulier des titres des œuvres permet de proposer quelques hypothèses quant à leur valeur discursive et aux choix linguistiques des artistes, entre proximité et extranéité. Les titres constituent souvent le premier contact entre les images et leurs publics. Le français devient la langue de « l'intégration » et du dialogue entre l'artiste et le public. En revanche, en Algérie, dans les œuvres des artistes de la nouvelle génération comme Bouchouchi ou Ameur, le recours au dialecte arabe algérien devient critique afin d'interpeller le spectateur. L'écriture est en langue arabe, parfois en alphabet latin ce qui permet au public non arabophone de lire les inscriptions phonétiquement - sans forcément les comprendre – et d'être confronté au mystère de cette langue étrangère. En revanche, pour les arabophones, les textes jouent avec les jeux de mots et doubles sens afin d'accentuer le regard ironique, parfois cynique des images. Notons néanmoins que lors de nos déplacements en Algérie, nous avons constaté que cette pratique était fréquente au quotidien. Écrire la langue arabe en alphabet latin peut donc aussi être le reflet des pratiques sociétales actuelles. Il semble que les récentes publications des œuvres de Ameur sur les réseaux sociaux, portent une

traduction anglaise des titres auparavant attribués en arabe ou français. Étant représenté par la Galerie Norty à Paris, ces œuvres sont exposées dans de nombreux salons en France et en Europe (Bruxelles, Madrid…). La visibilité internationale du travail de Ameur est peut-être une raison qui l'a incité à recourir à l'anglais, à l'instar de Attia ou Abdessemed, qui montrent une volonté de s'intégrer au paysage mondial. Le choix de la langue d'intitulation évolue donc en fonction du public ciblé. Arabe dialectale en Algérie, français en France et anglais à l'occasion d'événements internationaux.

Ce travail de recherche espère combler un vide bibliographique sur l'art contemporain algérien, participer à l'écriture de l'histoire de l'art d'une aire géographique peu étudiée, mais aussi dont le contexte historique commence à se révéler. Le travail des créateurs algériens mérite de faire l'objet de débats futurs. Gageons que ce sujet sera repris par d'autres chercheurs afin de compléter notre approche. Leurs œuvres gagnent sans doute à jouir d'une meilleure visibilité, à laquelle on espère contribuer modestement.

La récente donation de 1300 œuvres de 94 artistes du monde arabe par Claude et France Lemand au Musée de l'Institut du Monde Arabe, est un événement marquant pour l'histoire de l'art algérien[582]. L'entrée d'œuvres d'artistes algériens dans une collection publique française est importante de par sa rareté. Elle relance sans doute l'intérêt des chercheurs et passionnés. L'IMA présente actuellement l'ensemble de la donation et annonce déjà plusieurs autres expositions[583].

---

[582] Des œuvres de plusieurs artistes algériens font partie de ce don exceptionnel dont Baya, Abdallah Benanteur, Mahjoub Ben Bella, Zoulika Bouabdellah, Abdelkader Guermaz, M'hamed Issiakhem, Mohammed Khadda, Rachid Koraïchi, Abderahmane Ould-Mohand et Hamid Tibouchi. L'ensemble du don est constitué de 366 peintures, 239 aquarelles et gouaches, 151 dessins, 41 sculptures, 314 estampes, 122 livres d'artistes, 7 reliures d'artiste, 51 photographies et 9 céramiques. Un fonds de dotation est assorti à la donation afin d'enrichir, de promouvoir, conserver et restaurer au mieux la collection, mais aussi financer des recherches et publications sur l'histoire de l'art dans les pays arabes. Dossier de presse de la donation Claude et France Lemand au Musée de l'Institut du Monde arabe, consulté le 04.11.2018, URL : https://www.imarabe.org/sites/default/files/documents/DP%20Donation%20Claude%26France%20Lemand%20BD.pdf

[583] Actuellement, la donation de Claude et France Lemand, fait l'objet de trois expositions simultanées : *Le Monde arabe vu par ses artistes. Une sélection d'œuvres de 23 artistes de la Donation ; Youssef Abdelké. Une donation contre la mort en Syrie* et *Portrait de L'Oiseau-Qui-N'Existe-Pas* , Paris, Institut du Monde Arabe, 28.10.2018-10.03.2019. Trois autres expositions

SOURCES

ÉCRITS D'ARTISTES

Archives d'artistes

Denis MARTINEZ, collection de l'artiste, Marseille.

Textes manuscrits (1960-2000)

Poèmes manuscrits (1978-2008)

Il est bien inutile, 1978

Men Houa, poème, 1993

Le Trait à peur, poème, 2007

Mais il est encore temps, 2007-2008

Dessins (1960-2010)

Carnets et « cahiers de cogitations » (2000-2005)

Photos d'archives (1962-2010)

Kamel YAHIAOUI, collection de l'artiste, Paris.

Poèmes (1997-2013)

Le Square des innocents, 1997

Le Forçat, poème, 2000

Les Diaboliques, 2002

L'Amant de la rue, poème, 2006

Ô Casbah ma peau, poème, 2009

---

sont prévues du 17.03-23.08.2019 : *Paysages du Monde arabe* ; *Dia Al-Azzawi, Al-Mu'allaqât (« Les Poèmes suspendus »)* et *Dessins du Monde arabe.*

Vers le royaume de la paix, 2010

Visage, 2010

L'Éveil, 2011

Ouvrages à caractères de source

ABDEDDAÏM Oussama, DEVIGNE Dominique, MARTINEZ Denis, MEDJAHED Mohamed, TARGUI Hamid (pseudonyme de Hamid Tibouchi), *Cinq dans tes yeux*, Alger, Auto-éditions, 1977.

ABDOUN Mohand, ADANE Mustapha, BAYA, BEN BAGHDAD Mohamed, DAHMANI, MARTINEZ Denis, MESLI Choukri, SAIDANI Saïd, ZERARTI Arezki, *Manifeste Aouchem*, Alger, 1967, dans *Aouchem I*, catalogue de l'exposition, Blida, juin 1967.

AZRADJ Omar, BOULANOUAR Messaour, DJAOUT Tahar, HAMDI Ahmed, LAGHOUATI Abdelhamid, MARTINEZ Denis, TIBOUCHI Hamid, *Bouches d'incendie*, Paris, Éditions Publisud, 1983.

BENANTEUR Abdallah, « Le livre et l'artiste », *Algérie Littérature Action*, N°24-25, Paris, Marsa, 1998.

KHADDA Mohammed, « Des verrous à l'imaginaire », *Jeunesse-Action*, Alger, 25 mai 1976.

KHADDA Mohammed, « Calligraphie et modernité », dans André Raymond; Hubert Michel (dir.), *Annuaire de l'Afrique du Nord*, N°XXIII, CNRS, 1984.

KHADDA Mohammed, *Éléments pour un art nouveau*, suivi de *Feuillets épars liés* et inédits, Alger, Editions Barzakh, 2015.

LAGHOUATI Abdelhamid, MARTINEZ Denis, *Où est passé le grand troupeau ?*, Alger, Éditions ENAG, 1988, réédition Alger, Dalimen, 2009.

MARTINEZ Denis, *Pourquoi*, poème, 1967, publié dans le catalogue Aouchem I, Alger, 1967, p.8.

MARTINEZ Denis, *C'est peut-être comme ça*, Reghaïa, ENAG, 1988.

TIBOUCHI Hamid, SOUCY Pierre-Yves, *L'Infini Palimpseste*, Vottem, La Lettre volée, 2010.

TIBOUCHI Hamid, *Nervures, empruntes et lavis*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003.

YAHIAOUI Kamel, *Le Mur murmure*, poème, 1997, extrait publié dans *Algérie Littérature Action*, N°149-152, Paris, Marsa Editions, mars-juin 2011, p.59-65.

YAHIAOUI Kamel, *Les Préfacés du voyage*, poème, 2008, publié dans *Algérie Littérature Action*, N°149-152, Paris, Marsa Editions, mars-juin 2011, p.56-58.

YAHIAOUI Kamel, *Peinture mon ivresse*, poème, non daté, publié dans *Algérie Littérature Action*, N°149-152, Paris, Marsa Editions, mars-juin 2011, p.66-68.

YAHIAOUI Kamel, *L'Aquarelle pluie*, poème, non daté, publié dans *Algérie Littérature Action*, N°149-152, Paris, Marsa Editions, mars-juin 2011, p.69.

YAHIAOUI Kamel, *La Fenêtre du vent*, 2013, page Facebook de l'artiste : https://www.facebook.com/kamel.yahiaoui.9?ref=br_rs, publié le 15.12.2013, consultée le 20.11.2018.

ENTRETIENS

Mahjoub BEN BELLA, par téléphone, 13 octobre 2016.

Souad DOUIBI, par messagerie instantanée, 10 novembre 2014 et 13 novembre 2015.

Sarah EL HAMED, Paris, 16 février 2015.

Denis MARTINEZ, St-Martin-d'Hères, 05 novembre 2015.

Hamid NACER-KHODJA, par messagerie électronique, 5 février 2012.

Hamid TIBOUCHI, par messagerie électronique, 21 mars 2012.

Kamel YAHIAOUI, Paris, 18 février 2015.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES IMPRIMÉS

ART CONTEMPORAIN ALGÉRIEN

Approche générale

ABROUS Mansour, *Algérie : Arts plastiques. Dictionnaire biographique (1900-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Algérie cinq artistes, catalogue de l'exposition, Eymoutiers, Espace Paul Ribeyrolle, 28.09-16.11.2003, Eymoutiers, Espace Paul Ribeyrolle, 2003.

Algérie Lumières du Sud : Khadda, Guermaz, Aksouh, catalogue des expositions, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 11.2002 – 11.2003, Cahiers de l'ADEIAO, Éditions ADEIAO, 2003.

Algérie, peinture des années 80, catalogue de l'exposition, Paris, CNAP, 1986.

Baya, Issiakhem, Khadda : Algérie, expressions multiples, catalogue de l'exposition, Paris, Musée des Arts Africains et Océaniens, 24.09.1987–07.01.1988, Paris, Éditions de l'ADEIAO, 1987.

BOISSIER Annabelle, GILLET Fanny, MESSAOUDI Alain, YAVUZ Perin Emel (dir.), *Arts visuels. Contextualiser le regard*, Revue des MMM, N°142, Aix-en-Provence, PUP, 2017.

BOUAYED Anissa, « Les artistes algériens pendant la guerre de liberation », dans BOUCHÈNE Abderrahmane *et al.*, *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, La découverte, Poche /Essais, 2014, p.624-627.

BOUDJEDRA Rachid, *Peindre l'Orient*, Mayenne, Éditions Zulma, 2003.

CAZENAVE Elisabeth, *Albert Camus et le monde de l'art*, Anet, Atelier Fol'fer, Paris Association Les Abd-el-tif, 2009.

CAZENAVE Elisabeth, *La villa Abd-el-Tif, un demi-siècle de vie artistique en Algérie 1907-1962*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998.

DAK'ART 2012, 10ème Biennale d'art africain contemporain, 10 mai-11 juin 2012, Dakar, Secrétariat général de la biennale des arts, 2012.

Derrière le miroir. Exposition Baya, fascicule de l'exposition, préface d'André Breton, Paris, Galerie Maeght, novembre 1947, Paris, Editions Pierre à feu, 1947.

DINET Étienne Dinet, BEN IBRAHIM BÂAMER Slimane, *La vie de Mohammed, prophète d'Allah*, Ornementation : Mohamed Racim, Illustrations : Étienne Dinet, Éditions d'Art H. Piazza, 1918, réédition Paris, Librairie C. Klincksieck et Cie, 2014.

DJAOUT Tahar, *Une mémoire mise en signe, Écrits sur l'art,* Alger, El Kalima, 2014.

EIGNER Saeb, *L'art du Moyen-Orient, l'art moderne et contemporain du monde arabe et de l'Iran*, préface Zaha Hadid, Paris-Londres, Éditions du Toucan/Merell Publishers limited, 2010.

Essebaghine, ce n'est qu'un regard, catalogue des expositions, 11.05-16.06.2003, Forcalquier, Immeuble Berluc, 22.06-07.09.2003, La Tour d'Aigues, Château de la Tour d'Aigues, 18.09-12.10.2003, Marseille, La Friche Belle de Mai, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2003.

GARCIA Françoise, MAHAMMED-ORFALI Dalila, *L'école d'Alger. 1870-1962. Collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 13 juin au 31 aout 2003, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 2003.

GOUDAL Émilie, « Écrire une histoire de l'art "moderne" en Algérie : Mohamed Khadda, pensées pour une *art nouveau »*, dans Nora Greani et Maureen Murphy (dir.), *Avant que la « magie » n'opère. Modernités artistiques en Afrique*, journée d'études organisée à l'INHA (Paris, 14 septembre 2015), Paris, site de l'HICSA, mis en ligne en mai 2017, p.29-44.

GOUDAL Émilie, *La France face à son Histoire : les artistes plasticiens et la guerre d'Algérie. De 1954 à nos jours*, thèse d'Histoire de l'art, sous la direction de Thierry Dufrene, Université Paris Ouest Nanterre La défense, soutenue le 17 janvier 2014.

Inventer le monde : l'artiste citoyen, exposition au Centre Kora, Cotonou, Biennale Bénin, 08.11.2012 -13.01.2013. Site internet de la Biennale : URL : http://inventer-le-monde.appartement22.com/

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2015 et vol. 2 (*1918-1945)*, 2017.

L'Algérie au cœur, cinq artistes contemporains algériens, Lille, Hôtel de ville, 10.01-08.02.2003, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger Quillot, 31.01-09.03.2003, Paris, Mairie du VIe Arrondissement, 03-30.04.2003, Bobigny, Hôtel de ville, 24.05-21.06.03, Paris, Cercle d'art, 2003.

L'art et la révolution algérienne, Ministère de l'orientation nationale, Direction des affaires culturelle, Alger, DACMON, 1964.

La nouvelle scène artistique algérienne, catalogue de l'exposition organisée par l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC), Pavillon Algérie, Biennale DAK'ART, 13.05-08.06.2014, Alger, AARC Editions, 2014.

L'École d'Alger, 1870-1962 : Collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger, catalogue de l'exposition, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 13.06-31.08.2003, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 2003.

Le XXe siècle dans l'art algérien, catalogue de l'exposition, Marseille, Château Borely de Marseille, 04.04-15.06.2003, Paris, Orangerie du Sénat, 18.07-28.08.2003, AICA Press Editions, 2003.

Les artistes internationaux et la révolution algérienne, catalogue de l'exposition, Alger, Musée d'Art Moderne d'Alger, 28.04-31.05.2008, Alger, Barzakh, 2008.

MAHAMMED-ORFALI Dalila, *Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts d'Alger*, Alger, 1999.

Musées d'Algérie, Tome 2 : L'art algérien populaire et contemporain, Alger, Ministère de l'Information et de la culture, 1974.

NAEF Silvia, *À la recherche d'une modernité arabe, L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Éditions Slatkine, Genève, 1996.

NAEF Silvia, Y-*a-t-il une question de l'image en islam ?,* Paris, Téraèdre, 2015.

Ouvertures algériennes créations vivantes [Kader Attia, Khaled Belaïd, Farid Redouani, Samira Sahnoun, Zineb Sedira], catalogue de l'exposition, Rennes, La Criée Centre d'art contemporain, 06.06-14.08.2003, Rennes, La Criée Centre d'art contemporain, 2003.

Peintre du Signe [Baya, Ben Yahia, Khadda, Koraïchi, Martinez, Mesli, Mohand, Silem, Sergoua, Tibouchi, Yahiaoui], catalogue de l'exposition, La Courneuve, Fête de l'Humanité, Septembre 1998.

Peintres Algériens, catalogue de l'exposition, Paris, Musée Arts Décoratifs, 15-30.04.1964, Paris, Arts Décoratifs, 1964.

Peintres Algériens, catalogue de l'exposition, Sarcelles, Forum des Cholettes, 07-14 mars 1998.

PENET-MERAHI Camille, « Écrire pour laisser une trace. La transmission culturelle à travers les œuvres de Denis Martinez », dans COLAS-RANNOU Fabienne, JAKOBI Marianne (dir.), *Élaborer, transmettre, créer, Essai pour une Histoire de l'art diachronique et transdisciplinaire II*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2017, p.77-88.

PERROT Raymond, *De la tâche à la figure. La guerre d'Algérie et les artistes 1954-1962*, Ailly sur Somme, E.C. Éditions, 2002.

Pop Art from North Africa, P21 Gallery, Arab British Centre, Londres, 22.09-04.11.2017 URL: https://www.arabbritishcentre.org.uk/whatson/pop-art-from-north-africa, consulté le 20 juillet 2018.

POUILLON François, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam. L'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, Balland, 1997.

Pour Jean Sénac, Alger, Centre Culturel Français, Alger, Éditions Rubicube, 2004.

RACIM Mohamed, *La vie musulmane d'hier,* Paris, Arts et métiers graphiques, 1960.

SAADI-LERAY Farid, *L'auteur de génie et l'artiste créateur en Algérie : modèles importés, renversés, repositionnés puis singularisés*, thèse de sociologie soutenue sous la direction de Aissa Kadri, Université de Paris VIII-St Denis, 1 volume, 2011.

SÉNAC Jean, *Peintres algériens, Benanteur, Khadda, Martinez, Zerarti*, Sigean, L'Orycte, 1982.

SÉNAC Jean, *Visages d'Algérie, Regards sur l'art*, textes rassemblés par Hamid Nacer-Khodja, Paris, Edition EDIF 2000, 2002.

Signe et calligraphie : Jamil Hamoudi, Mohamed Bouthelidja, Rachid Koraïchi, Hassan Massoudy, catalogue de l'exposition, 12.06-15.09.1986, Paris, Musée National des Arts Africains et Océaniens, Paris, Éditions de l'ADEIAO, 1986.

TAHA EL CHEIKH Mahmoud, *Recherches esthétiques sur la calligraphie arabe dans son rôle d'inspiration pour les artistes contemporains*, thèse de Sciences de l'art soutenue en 1994, sous la direction d'Alexandre Papadopoulo, Université de Paris I.

VIDAL-BUÉ Marion, *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris, Paris Méditerranée, 2000.

VIDAL-BUÉ Marion, *L'Algérie des peintres : 1830-1960*, Paris, Paris Méditerranée, Alger, EDIF 2000, 2002.

Voyage d'artistes – Algérie 03, catalogue de l'exposition, Paris, Espace Electra, 21.11.2003-28.03.2004, Mairie de Paris, 2003.

Vu d'Alger, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Richard, 06-20.09.2018, Paris, Galerie Richard, 2018.

ZOGHBI Pascal, DON Karl, *Le graffiti arabe*, Paris, Eyrolles, 2012.

Approche monographique

Adel ABDESSEMED :

Adel Abdessemed : je suis innocent, catalogue de l'exposition, 03.10.2012-07.01.2013, Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2013.

ABDESSEMED Adel, *À l'attaque*, Zurich-Paris, Co edition Jrp-La Criée-FRAC Ile de France, 2006.

ABDESSEMED Adel, *Global*, Paris, Paris Musée, Genève, MAMCO, Paris, Galerie K. Mennour, FRAC Champagne-Ardennes, 2005.

PIC Muriel, « Is beautiful ou la vérité nue », *Beaux-Art*, mars 2018.

Site internet officiel de Adel Abdessemed : https://www.adelabdessemed.com/oeuvres/lanaissance-de-ohammedkarlpolpot/, consulté le 01.12.2018.

Site internet officiel de la Dvir Gallery : http://dvirgallery.com/artist/adel-abdessemed/, consulté le 26.11.2018.

Site internet officiel de la collection Nadour : http://nadour.org/fr/artists/adel-abdessemed/, consulté le 26.11.2018.

Yasser AMEUR (dit L'homme jaune) :

Blog de l'artiste : http://lhommejaune.com/blog, consulté le 26.11.2018.

Page Facebook de L'homme jaune : https://www.facebook.com/lhommejaune, consulté le 26.11.2018.

Site de la galerie Norty Paris : http://nortyparis.com/artistes/yasser-ameur, consulté le 26.11.2018.

Kader ATTIA :

Alter ego, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Kamel Mennour, 19.04-14.05.2002, Paris, Editions Mennour, 2002.

Kader Attia, catalogue de l'exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 15.06-13.08.2007, Grenoble, Le Magasin, 21.10.2007-07.01.2008, Zürich, JRP/Ringier, 2007.

Kader Attia, catalogue de l'exposition, Huarte, Centre d'art contemporain, 04.07-28.09.2008, Huarte, Centro Huarte, 2008.

Kader Attia, catalogue de l'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 22.05-30.08.2015, Zurich, JRP/Ringier, 2015.

Site internet de l'artiste : www.kaderattia.de, consulté le 26.11.2018.

Mahjoub BEN BELLA :

Archives de l'INA : https://sites.ina.fr/laregiondesmusees/focus/chapitre/2, consulté le 01.10.2016.

Mahjoub Ben Bella. La souveraineté des signes, catalogue de l'exposition, Arras, Galerie Noroit, 13.04-30.06.1991, Arras, Éditions Noroit, 1991.

Mahjoub Ben Bella, catalogue des expositions « Itinéraire Mahjoub Ben Bella », Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 30.11-30.12.1996 et « Mahjoub Ben Bella ou la Tentation des arts appliqués », Roubaix, Musée d'Art et d'Industrie, 18.01-02.04.1997, Tourcoing, Éditions Musée des Beaux-Arts, 1996.

Mahjoub Ben Bella, catalogue de l'exposition, Alger, Musée National d'Art Moderne et Contemporain, 25.05-30.09.2012, Alger, MAMA, 2012.

Site de la Galerie Claude Lemand : http://www.claude-lemand.com/artiste/mahjoub-ben-bella, consulté le 15.02.2015.

Walid BOUCHOUCHI :

Entretien de Walid Bouchouchi alias Akakir avec Yasmine Zidane pour Vinyculture : https://www.vinyculture.com/a-la-decouverte-de-akakir-par-walid-bouchouchi/, mis en ligne le 05.08.2013, consulté le 23.02.2015.

Page Facebook de Walid Bouchouchi: https://www.facebook.com/walid.bouchouchi, consulté le 26.11.2018.

Site internet du Studio Akakir : URL : https://www.akakir.com/, consulté le 23.02.2018.

Djawed Belkhodja, « Walid Bouchouchi Invasion », *El Watan*, 06.11.2014, https://www.djazairess.com/fr/elwatan/476814, mis en ligne le 06.11.2014, consulté le 23.02.2015.

Souad DOUIBI :

AMEZIANE Yasmine, « Souad Douibi, une artiste engagée qui secoue la toile », *Elitpress.com* :http://elitepresse.com/au-feminin/souad-douibi-une-artiste-engagee-qui-secoue-la-toile/, article mis en ligne le 28.10.2016, consulté le 17.07.2018

DOUIBI Souad, *Imra'a*, vidéo de la performance disponible sur la plateforme Youtube : URL : https://www.youtube.com/watch?v=1oZAmY1kPO0&feature=youtu.be, mise en ligne le 07.08.2016, consultée le 17.07.2018.

DOUIBI Souad, *Une fille, une femme, des traces*, vidéo de la performance-installation, 3 novembre 2013, Tindouf, disponible sur la plateforme Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=axIOUCZuH7k, mise en ligne le 17.01.2014, consultée le 17.11.2017.

Page Facebook de Souad Douibi : https://www.facebook.com/PerformerArtisteDZ/, consulté le 26.11.2018.

Sarah EL HAMED:

EL HAMED Sarah, *Mots pour Maux* sur la page Facebook de l'exposition *Picturie Générale III*, Alger, Marché Volta, 2016 : https://www.facebook.com/PicturieGenerale/photos/, mis en ligne le 13 mai 2016, consulté le 20 mai 2016.

EL HAMED Sarah, *Mots pour Maux* (première séance), vidéo de la performance, Paris, La Bellevilloise, le 26 juillet 2016 : https://www.youtube.com/watch?v=8k_whADBLsc, mise en ligne le 02.08.2014, consultée le 20.11.2018.

Mots pour Maux, troisième séance à huis clos, vidéo-performance est disponible en ligne : URL : https://vimeo.com/147611627, consulté le 06.06.2017.

Page Facebook de l'artiste : https://www.facebook.com/sarah.elhamed, consultée le 15.09.2018.

M'hamed ISSIAKHEM :

Issiakhem, A la mémoire de…, catalogue de l'exposition, Alger, Musée National d'Art Moderne et Contemporain, 01.12.2009-31.01.2010, Alger, MAMA, 2010.

MEDIENE Benamare, *Issiakhem*, Alger, Casbah Editions, 2006.

SAHRAOUI Fawzi, *M'hamed Issiakhem*, 1985, vidéo documentaire, 43min 10 sec. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=c3zSaWeKut0, consulté le 18.10.2016

Mohammed KHADDA :

Aquarelles de Khadda, catalogue de l'exposition, 6 juin-4 juillet 1986, Alger, Galerie Issiakhem, Alger, Office de Riadh el Feth, 1986.

BENCHEIKH, Jamel-Eddine, « Polyphonie », *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, Presse Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, p.89-92.

BERNARD Michel-Georges, *Khadda*, Alger, Éditions ENAG, 2002.

Khadda, textes et dessins de l'artiste, Alger, Éditions Bouchène, 1987.

Khadda, catalogue de l'exposition, 4-30 mai 1992, Alger, Musée des Beaux-Arts, Alger, Musée National des Beaux-Arts d'Alger, 1992.

Khadda, catalogue de l'exposition, 12-20 mai 1992, Paris, Centre Culturel Algérien, Paris, Centre Culturel Algérien, 1992.

Khadda, catalogue de l'exposition, Paris, UNESCO, 31.01.-27.02.2003, Paris, UNESCO, 2003.

Khadda. Peintures, aquarelles, gravures, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 19.03-19.05.1996, Paris, IMA, 1996.

Les casbahs ne s'assiègent pas. Hommage à Mohammed Khadda (1930-1991), catalogue de l'exposition, Belfort, Musée Municipal, Tour 46, 26.10.2012-28.01.2013, Gand-Courtrai, Éditions Snoeck, 2012.

Rachid KORAÏCHI :

BOUDJEDRA Rachid, *Cinq fragments du désert*, Arles-Alger, Actes Sud-Barzakh, 2007.

DARWICH Mahmoud, KORAÏCHI Rachid, *Une nation en exil. Hymnes gravés*, suivi de *La qasida de Beyrouth*, Arles Actes Sud, Alger, Barzakh, 2009.

DE PONTCHARRA Nicole, HODES Roxane, MAEGHT Corinne, MAURIERES Arnaud, *Rachid Koraïchi, Lettres d'argile*, Nîmes, Éditions Corinne Maeght, 1995.

FERRANTI Ferrante, KACIMI Mohamed, KORAÏCHI Rachid, MARDAM BAYK Faruq, *Les ancêtres liés aux étoiles*, Arles, Actes Sud, 2008.

LOSTIA Maryline**,** *Rachid Koraïchi. Une architecture céleste pour le soufisme*, 2001, article en ligne : http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2003/01/koraichi/index-print.html, mis en ligne en 2003, consulté le 30.10.2013.

Rachid Koraïchi : 7 variations autour de l'indigo, catalogue de l'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, 30.01-09.03.2003, Marseille, Co-éditions Hors du temps - Musée de Marseille, 2003.

SAADI Nourredine, *Koraïchi, portrait de l'artiste à deux voix, entretien avec N. Saadi*, Arles, Actes Sud, Tunis, Sindbad, 1998.

Salomé, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe-Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, Éditions IMA-Centre G. Pompidou, 1991.

Site internet de l'artiste : www.rachidkoraichi.com, consulté le 26.11.2018.

Denis MARTINEZ :

7 murs revisités Mkerbech be niya Safia Cherche lieux humains, catalogue de l'exposition, Alger, Centre Culturel Français, Alger, Éditions Laphonic, 1991.

Denis Martinez, catalogue de l'exposition, Alger, Galerie 54, 15-28.05.1964, Alger, Galerie 54, 1964.

Denis Martinez, catalogue de l'exposition rétrospective, Alger, Galerie des Quatre colonnes, 16–30.03.1976, Alger, Galerie des Quatre colonnes,1976.

Denis Martinez, catalogue de l'exposition retrospective, Alger, Musée National des Beaux-Arts, 20.02-20.03.1985, Reghaïa, ENAG, 1985.

Denis Martinez, catalogue de l'exposition, Aix-en Provence, Musée des Tapisseries, 04.03-08.05-2000, Aix-en Provence, Musée des Tapisseries, 2000.

Denis Martinez, Désorientalisme, catalogue de l'exposition, 26.04-29.06.2003, Pau, Musée des Beaux-Arts, Pau, Sagace, 2003.

DEVIGNE Dominique, *À peine vécues… Trois actions picturales expérimentales en Algérie (1986/1987)*, Alger, APIC, 2017.

Expressions en un lieu, catalogue de l'exposition, Alger, Musée National des Arts et Traditions Populaires, 25.05-25.06.1988, Reghaïa, ENAG, 1988.

HIRSCH Claude, *Denis Martinez, un homme en libertés*, film documentaire, 60 mn, Pol'art, 2014.

SAADI Nourredine, *Denis Martinez, peintre algérien*, Alger, Barzakh, Manosque, Le Bec en l'air, 2003.

Choukri MESLI :

DJAOUT Tahar, « Choukri Mesli, géomètre du désir », *Algérie Actualité*, Alger, 17-23.05.1990.

LAROCHELLE Pascaline, *Chourki Mesli, un peintre de l'hybridité*, mémoire de Master 1, sous la direction de Rémi Labrusse, Université Paris Ouest-Nanterre, 2016.

Mesli, catalogue de l'exposition, Alger, Musée National des Beaux-Arts, Éditions Musée National des Beaux-Arts, 2003.

Mesli. Gouaches et monotypes, catalogue de l'exposition, Alger, Galerie M'hamed Issiakhem, 20.11-15.12.1986, Reghaïa, Éditions ENAG, 1986.

Mesli l'Africain, catalogue de l'exposition, 05.07-31.10.2009, Alger, Musée National d'Art Moderne et Contemporain, Alger, Éditions Barzakh, 2009.

Mesli. Palimpsestes de Tin Hinan, catalogue de l'exposition, Alger, Centre Culturel Français, 1990.

Mustapha SEDJAL :

Mustapha Sedjal, *Un seul héros, le peuple… mon père*, catalogue de l'exposition, Centre Culturel Algérien, Paris, 24.10-24.11.2012, disponible en ligne : https://issuu.com/artcontemporain/docs/sedjal_m._brochure_expo_cca__2012, mis en ligne le 13.11.2012, consulté le 07.10.2016.

Site internet officiel de Mustapha Sedjal : https://sedjalmustapha.jimdo.com/, consulté le 30.11.2018.

Hamid TIBOUCHI :

SOUCY Pierre-Yves, *Hamid Tibouchi L'infini palimpseste*, Bruxelles, La lettre volée, 2010.

Tibouchi, catalogue de l'exposition, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 25.09-14.10.2000, Paris, Collection Cahiers de l'ADEIAO, ADEIAO, 2000.

TIBOUCHI Hamid, *Nervures, empruntes et lavis*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003.

Kamel YAHIAOUI :

Kamel Yahiaoui, installations inspirées par Berlutti, catalogue de l'exposition, Dubaï, Artspace Gallery, 23-26.11.2008, Dubaï, Artspace, 2008.

« Kamel Yahiaoui. Poèmes et visuels inédits », *Algérie Littérature Action*, N°149-152, Paris, Marsa Éditions, 2011.

Page Facebook de l'artiste : https://www.facebook.com/kamel.yahiaoui.9?ref=br_rs, consulté le 20.11.2018.

Site internet de l'artiste : www.kamelyahiaoui.com, consulté le 20.11.2018.

ART ET CULTURE AU MAGHREB

Approche générale

25 ans de créativité arabe, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 26.10.2012-03.02.2013, Cinisello Balsamo-Paris, Silvana-IMA, 2012.

ABOUDA Mohand, *Axxam, Maisons kabyles, espaces et fresques murales*, Goussainville, M. Abouda, 1985.

BARBATTI Bruno, *Tapis berbères du Maroc : la symbolique, les origines et signification*, Courbevoie, ARC Éditions, 2006.

Berbères, de rives en rêves, catalogue de l'exposition, Chemins du Patrimoine en Finistère - Abbaye de Daoulas - Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille, 16.05.2008-04.01.2009, St-Maur-des-Faussés, Editions Sépia, Daoulas, EPCC-Abbaye de Daoulas, 2008.

CAMPS Gabriel, CHAKER, Salem (dir.), *Encyclopédie Berbère*, Aix-en-Provence, EDISUD, Mis partiellement en ligne par l'IREMAM (Université Aix-Marseille), l'INALCO (Université Paris Sorbonne) et l'AIBL (Institut de France) : https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/, consulté le 05.09.2018.

CAMPS Gabriel, *Massinissa ou les débuts de l'histoire : aux origines de la Berberie*, Alger, Imprimerie Officielle, 1961.

CHABERT Chrystel, « Une Utopie brisée, regards sur la cité Climat de France », *France info* en ligne : https://culturebox.francetvinfo.fr/patrimoine/une-utopie-brisee-regards-sur-la-cite-climat-de-france-161409, mis en ligne le 12.08.2014, consulté le 14.11.2018.

CHACHOU Ibtissem, *La situation sociolinguistique de l'Algérie : Pratiques plurilingues et variétés à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2013.

DAKHLIA Jocelyne, *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam, des arts en tensions*, Paris, Kimé, 2006.

DELALANDE Nicolas, GRILLOT Thomas, *Pouvoir et passions en terre d'Islam. Entretien avec Jocelyne Dakhlia*, publié dans www.laviedesidees.fr, le 28 février 2014.

DEVULDER le R.P., *Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias*, Maison Carré, IMA, 1958.

Djerbahood,, site officiel de l'événement : http://www.djerbahood.com/, consulté le 25.06.2017.

Donation Claude et France Lemand, Dossier de presse, Musée de l'Institut du Monde arabe, consulté le 04.11.2018 : https://www.imarabe.org, consulté le 02.09.2018.

GATTI Stéphane (réalisation), *Kateb Yacine, poète aux trois langues*, production et droits « La parole errante », 2001, vidéo Youtube, URL : https://www.youtube.com/watch?v=_ECSzI3PiCk , consulté le 07.06.2017

GLASSÉ Cyril, *Dictionnaire encyclopédique de l'Islam*, Paris, Bordas, 1991.

GMACH Nomen, *Tatouages berbères, corps voilés, corps dévoilés*, thèse de doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de Pierre Baqué, soutenue en 2002 à l'Université de Paris I Panhéon-Sorbonne, Lille, A.N.R.T., Université Lille III, 2002.

HADDADOU Mohand Akli, *Les berbères célèbres*, Alger, Berti Éditions, 2012.

LABRUSSE Rémi, HELLAL Salima, *Islamophilies L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris, Somogy, 2011.

LAJOUX Jean-Dominique, *Murs d'images. Art rupestre du Sahara préhistorique*, Paris, Errance, 2012.

Le Maroc contemporain, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 15.10.2014-31.03.2015, Paris, Snoeck, 2014.

Lettres ouvertes, de la calligraphie au Street Art, catalogue de l'exposition, Paris, Institut des Cultures d'Islam, 21.09.2017-21.01.2018, Paris, Institut des Cultures d'Islam, 2017.

LHOTE Henri, *Les gravures rupestres de l'Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer)*, Tome 1, Alger, Centre de recherches anthropologiques préhistoriques et ethnographiques (CRAPE), 1976.

MAKARIOU Sophie (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Louvre Editions,Hazan, 2012.

MAKILAM, *Signes et rituels magiques des femmes de Kabylie*, Aix-en-Provence, Edisud, 1999.

MEMMI Albert, *La poésie Algérienne de 1830 à nos jours, approches socio-historique*, Paris, La Haye, Mouton & Co, 1963.

MOREAU Jean-Bernard, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Alger, SNED, 1976.

Nadour, collection privée, site internet officiel, URL : http://nadour.org/fr, consulté le 15.11.2018.

Site officiel de Katia Kameli : http://katiakameli.com/videos/le-roman-algerien-chapitre-un/, consulté le 26.10.2018.

« Souad El Maysour : "Faire tomber la frontière de la mémoire" », entretien de Yulia Kochneva et Jean-Baptiste Mathieu avec Souad El Maysour, Strasbourg, 25 novembre 2007 : https://cafebabel.com/fr/article/souad-el-maysour-faire-tomber-la-frontiere-de-la-memoire-5ae00505f723b35a145dcadb/, mis en ligne le 07.12. 2007, consulté le 26.10.2018.

Tassili N-Ajjer : peintures préhistoriques du Sahara Central, catalogue de l'exposition, Rouen, Musée Louviers, 24.05-21.09.2014, Rouen, Point de vue, 2014.

TOCHEVA Tzvetomira, *Naissance et évolution de l'art contemporain au Maroc de 1812 à nos jours*, Thèse d'Histoire de l'Art contemporain, sous la direction de Christine Peltre, soutenue le 30 septembre 2011, Université de Strasbourg, 2011.

Un art secret, les écritures talismaniques d'Afrique de l'ouest, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 14.02-28.07.2013, Paris, IMA, 2013.

VIROLLE Marie, *Rituels algériens*, Paris, Karthala, 2000.

Vu d'Alger, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Richard, 06-20.09.2018, commissariat Bernadette Dufrêne.

ZAHI Farid, « L'art contemporain au Maroc : Genèse d'une présence artistique », texte accompagnant l'exposition *Memory place and Desire : Contemporary Art of the Maghreb and Maghrebi Diaspora*, Haverford College, État-Unis, 24.10-14.12.2014. Disponible en ligne : http://exhibits.haverford.edu/memoryplacedesire/essays/lart-contemporain-au-maroc-genese-dune-presence-artistique/, consulté le 19.02.2016.

Approche monographique

Farid BELKAHIA :

Site officiel de la Fondation Farid Belkahia,: http://fondationfaridbelkahia.com/biographie/, consulté le 10.10.2018.

Ahmed CHERKAOUI :

El Maleh, Khatibi , Maraini, *La peinture de Ahmed Cherkaoui*, Casablanca, Shoof, 1976.

eL SEED :

Laurent Ribadeau, « eL Seed, graffeur de l'espérance », *Géopolis*, France info : http://geopolis.francetvinfo.fr/el-seed-graffeur-de-lesperance-17039, consulté le 18.09.2018.

« Calligraffiti: L'artiste tunisien eL Seed et l'égyptien Bahia Shehab récompensés par l'Unesco », *Huffington Post Maghreb* : https://www.huffpostmaghreb.com/2017/03/25/calligraffiti-el-seed-une_n_15605322.html, consulté le 18.09.2018.

« Le "Calligraffiti" d'eL Seed : un pont entre l'Orient & l'Occident », *Artist up* : https://www.artistup.fr/articles/853/le-calligraffiti-d-e-l-seed-un-pont-entre-l-orient-l-occident, consulté le 18.09.2018.

Lalla ESSAYDI :

Ghita Chilla, « L'orientalisme déchu de Lalla Essaydi », *Onorient*, publié en ligne le 19 mars 2014 : http://onorient.com/lorientalisme-dechu-par-lalla-essaydi-4795-20140319, consulté le 28.04.2015.

Site officiel de Lalla Essaydi : http://lallaessaydi.com, consulté le 26.11.2018.

Mounir FATMI :

Site officiel de Mounir Fatmi : http://www.mounirfatmi.com/, consulté le 20.10.2018.

Vidéo réalisée par le Victoria and Albert Museum de Londres pour la présentation de Mounir Fatmi, candidat au Jameel Prize 3 (2013), disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=iLS8niRSTs4

Lassaâd METOUI :

Le pinceau ivre, présentation de l'artiste, site officiel de l'Institut du Monde Arabe : https://www.imarabe.org/fr/expositions/le-pinceau-ivre, consulté le 10.10.2018.

La danse de l'encre de Lassaad Metoui (Grand Palais, 12.04.2018) : https://vimeo.com/274032936, vidéo mise en ligne le 08.06.2018, consulté le 10.10.2018.

Mehdi QOTBI :

Yahya et Qotbi. Lumière invisible, catalogue de l'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 09.04-07.07.2013, Paris, Babylone, 2013.

Zakaria RAHMANI :

Interview de Zakaria Rahmani à l'Atelier 21 de Casablanca. Vidéo disponible en ligne : http://fr.le360.ma/culture/video-exposition-zakaria-ramhani-a-latelier-21-163109, consultée le 06.09.2018.

Zakaria Rahmani, catalogue de l'exposition, Casablanca, Galerie L'atelier 21, 10.04-18.05.2018, Casablanca, L'atelier 21, 2018.

SHOOF :

Site officiel de l'événement Tour Paris 13 : http://www.tourparis13.fr/#/fr/accueil, consulté le 18.09.2018.

Shoof. Dripping Point, Dossier de presse de l'exposition, Paris, Galerie Itinérance, 05.30.05.2015.

ÉCRITURE, CALLIGRAPHIE, ÉCRITURE DANS L'ART, ÉCRITS D'ARTISTES ET TITRES D'ŒUVRES D'ART

ALIX Frédéric, DROST Julia, FLAHUTEZ Fabrice, *Le lettrisme et son temps*, Dijon, Presses du réel, 2018.

AMMAR-KHODJA Soumya, « Peinture et poésie », Revue *Impressions du sud*, N°27-28, 1991.

ARMENGAUD Françoise, *Titres, entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel, Cesar…,* Clamecy, Méridiens Klincksieck, 1988.

BERTHIER Annie, ZALI Anne (dir.), *L'aventure des écritures : Naissances*, catalogue de l'exposition, 04.11.97-17.05.98, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1998, Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, 1997.

BOSREDON Bernard, *Les titres de tableaux, une pragmatique de l'identification*, Paris, PUF, 1997.

BRETON-GRAVEREAU Simone, THIBAULT Danièle (dir.), *L'aventure des écritures : matières et formes*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1998-1999, Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, 1998.

BROGNIEZ Laurence, JAKOBI Marianne, LOIRE Cédric (dir.), *Ceci n'est pas un titre : les artistes et l'intitulation*, Lyon, Fage Editions, 2014.

BURGER Marcel, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux-Niestlé, 2002.

BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Éditions Skira, 1969.

CALVET Louis-Jean, *L'histoire de l'écriture*, Paris, Plon, 1996.

Les murs murmurent, ils crient, ils chantent…photographies de Burhan Dogançay, catalogue de l'exposition, Paris, CNAC Georges Pompidou, 03.02-22.03.1982, Paris, CNAC-Centre Pompidou, 1982.

CHRISTIN Anne-Marie, *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009.

CORBEL Laurence, *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, PUR, 2012.

DE BIASI Jean-Marc, JAKOBI Marianne, LE MEN Ségolène, *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

DROUIN Michel, *Paris murmure : 20 ans de graphisme populaire*, Paris, Dittmar, 2006.

DUPEYRAT Jérôme, HAREL-VIVIER Mathieu (dir.), *Les entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2013.

DÜRRENMATT Jacques, *Calligraphie-Typographie*, Paris, L'improviste, 2009.

Écritures dans la peinture, catalogue de l'exposition, Nice, Villa Arson, avril-juin 1984, 2 volumes, Nice, Éditions Centre National des Arts Plastiques, 1984.

Écriture et peinture au XXème siècle, Actes du colloque, 13-14 avril 2001, Tunis, Université de la Manouba, Khémiri, Moucef, Tunis et Paris, Ed. Sud Maisonneuve & Larose, 2004.

FEVRIER James, *L'histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1995.

FLAHUTEZ Fabrice, MORANDO Camille, *La bibliothèque d'Isidor Isou. Un certain regard sur le lettrisme*, Paris, Artvenir, 2014.

FLAHUTEZ Fabrice, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, Presses du réel, 2011.

GIROUD Michel, « Entre la poésie et la peinture », *Écritures dans la peinture*, Centre National des arts plastiques, Ministère de la Culture, Villa Arson Nice, avril-juin 1984.

GUILLO Anna, *Écrits d'artistes au XXème siècle*, Paris, Éditions Klincksieck, 2010.

La collecte de la mémoire : le recueil d'archives orales, Bibliothèque numérique de l'Institut National du Patrimoine, n°16 : http://mediatheque-numerique.inp.fr/Dossiers-de-formation/Collecte-de-la-memoire-le-recueil-d-archives-orales mis en ligne en 2009, consulté le 13 octobre 2015.

JAKOBI Marianne, *Gauguin et Signac. La genèse du titre contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

KAOUAH Abdelmadjid, *Quand la nuit se brise : anthologie de poésie algérienne*, Paris, Points, 2012.

KHÂN Gabriele Mandel, *L'écriture arabe. Alphabet, variantes et adaptations calligraphiques*, Paris, Flammarion, 2010.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

Le libyco-berbère ou le tifinagh : de l'authenticité à l'usage pratique, acte du colloque, Alger, Centre de presse d'El-Moudjahid, 21-22.03.2007, Alger, Haut-Commissariat à l'Amazighité, 2007.

Le pressionnisme ; les chefs-d'œuvre du graffiti sur toile de Basquiat à Bando, 1970-1990, catalogue de l'exposition, Paris, Pinacothèque, 12.03-13.09-2015, Paris, Pinacothèque, 2015.

LEVAILLANT Françoise (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1940* : actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.

MARCHAND Valère-Marie, DURAND Sylvie, *Le Jardin des mots : calligraphie en création contemporaine*, Paris, Éditions Alternatives, 2000.

MARGEL Serge, YAMPOLSKY Eva, *Le Manifeste : Entre littérature, art et politique*, Paris, Nouvelles éditions lignes : diffusion les belles lettres, 2013.

MASSOUDY Hassan, *Calligraphie arabe vivante*, Paris, Flammarion, 1998.

MEDIAVILLA Claude, *Du signe calligraphié à la peinture abstraite*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.

MONCELET Christian, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Aubière, BOF, 1972.

Néon. Who's afraid of red, yellow and blue? Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours, catalogue de l'exposition, La Maison rouge, Paris 17.02-20.05.2012, Archibook et Sautereau, Paris, 2012.

Néon. Who's afraid of red, yellow and blue? Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours, Petit journal de l'exposition, disponible en ligne : http://archives.lamaisonrouge.org/IMG/pdf/Petit_Journal_exposition_Neon_fevrier_mai_2012_0.1.pdf, consulté le 12.07.2016.

Peinture et littérature au XXe siècle, Actes du colloque, 03-06.11.2004, Strasbourg, Presse Universitaires de Strasbourg, 2007.

Poésure et peintrie, catalogue de l'exposition, Marseille, Centre de la vieille charité, 12.02-23.05.1993, Marseille, Éditions des Musée Nationaux, 1993.

TAHA EL CHEIKH Mahmoud, *Recherches esthétiques sur la calligraphie arabe dans son rôle d'inspiration pour les artistes arabes contemporain*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1995.

Typographiae Arabicae, Dossier de presse de l'exposition, Paris, BULAC, 15.06-07.08.2015 : http://www.bulac.fr/pros/espace-presse/typographiae-arabicae/, consulté le 20.06.2018.

WACLAWEK Anna, *Street art et graffiti*, Paris, Thames & Hudson, 2012.

YANG Chorong, *Graffiti et Street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Laurent Baridon, soutenue le 16 décembre 2014, Université de Grenoble.

ÉTUDES POST-COLONIALES, DIASPORA, EXIL ET IDENTITÉ

ALEXANDRE-GARNER Corinne, KELLEN Isabelle, *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Collection Chemins Croisés, 2012.

AMSELLE Jean-Loup, *L'occident décroché. Enquêtes sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008.

BORDES-BENAYOUN Chantal, SCHNAPPER Dominique, *Les mots des diasporas*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 2008.

BRUNEAU Michel, *Diasporas et espaces transnationaux*, Paris, Anthropos, 2004.

BUSCA Joëlle, *L'art contemporain africain. Du colonialisme au post-colonialisme*, Paris, L'Harmattan, Collection « Les Arts d'ailleurs », 2000.

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Reclame, 1950, réed Paris Présence Africaine, 2004.

CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGÈS (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'arche, Collection Tête à tête, 2018.

DALLEAS BOUZAR Dalila, *Algérie Année 0 ou quand commence la mémoire*, Alger, Barzakh, 2012.

DORBANI Malika, « La guerre d'Algérie et les arts plastiques » *in* HARBI Mohammed, STORA Benjamin, *La guerre d'Algérie : 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004.

FANON Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

FANON Franz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, édition numérique mise en ligne par Emilie Tremblay pour l'Université de Québec à Chicoutimi : http://dx.doi.org/doi:10.1522/030294726, consulté le 23.10.2015.

GRENIER Catherine (dir.), *Modernités plurielles 1905-1970, dans les collections d'art moderne*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2013.

GRENIER Catherine (dir.), *Art et mondialisation : décentrements*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

HACHEMI ALAOUI Myriam, *Les chemins de l'exil. Les Algériens exilés en France et au Canada depuis les années 1990*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Ici, ailleurs : une exposition d'art contemporain, catalogue de l'exposition, Marseille, Friche La Belle de mai, 12.01-31.03.2013, Paris, Skira-Flammarion, 2013.

LEVI-STRAUSS Claude, *La voie des masques*, (1re éd. à Genève, Éditions Albert Skira, coll. "Les sentiers de la création", 1975), Paris, Plon, édition revue et augmentée, 1979.

LOYER Emmanuelle, *Paris à New-York, intellectuels et artistes français en exil 1940-1945*, Paris, Grasset, 2005.

Les magiciens de la terre, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Grande Halle de la Villette, 18.05-14.08.1989, Paris, Editions Centre G. Pompidou,1989.

MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

MARIENSTRAS Richard, *Être un peuple en diaspora*, Paris, Maspero, Collection Cahiers Libres, 1975.

MIMOUNI Rachid, *De la barbarie en générale et de l'intégrisme en particulier*, Paris, Le Préau clercs, 1992.

RIBOUD Marc, *Algérie. Indépendance*, Manosque, Le Bec en l'air, 2009.

RUSHDIE Salman, *Patries imaginaires, Essais et critiques 1981-1991*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1993.

SAID Edward, *Dans l'ombre de l'Occident et autres propos*, Paris, Black Jack Éditions, Collection Pile ou Face, 2011.

SAID Edward, *Réflexions sur l'exil et autres propos*, Arles, Actes Sud, 2008.

SENAC Jean, *L'Ébauche du père*, Paris, Gallimard, 1989.

STORA Benjamin, *Ils venaient d'Algérie. L'immigration algérienne en France. 1912-1992*, Paris, Fayard, 1992.

STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1962-1988*, Paris, La Découverte, Coll. Repères, 2001.

STORA Benjamin, *La guerre invisible. Algérie, année 90*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.

TOUATI Amine, *Algérie, les islamistes à l'assaut du pouvoir*, Paris, L'Harmattan, 1995.

TOUMAZIS Yiannis, ANDROULA Michael (dir.), *Crossings : Une vue contemporaine*, catalogue de l'exposition, Espace Camille Claudel, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, Université de Picardie, 2007.

TOUSSAINT Évelyne, *Africa Remix : une exposition en question*, Bruxelles, La lettre volée, 2013.

VAN ESSCHE Éric (dir.), *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières* : colloque, Institut supérieur pour l'étude du langage plastique, Bruxelles, les 22, 23 et 24 avril 2010, Bruxelles, La lettre volée, 2014.

WOLF Laurent, « L'art contemporain à l'heure de la mondialisation », *Études*, 2007-5, (Tome 406), p.649-658.

ZABUNYAN Elvan, *Black is a color. Une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris, Dis-voir, 2004.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

Ordre alphabétique des noms de revues

ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES

ORIF Mustafa, « De l'"art indigène" à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 75, novembre 1988, pp. 35-49.

ACTUALITÉS ET CULTURE BERBÈRES

« Denis Martinez à l'ACB » et *«* Un géant venu du sud », *Actualités et culture berbères*, N°42, printemps 2003, p.20-21.

ALGÉRIE LITTÉRATURE ACTION

Peintres-poètes -Mrayat-shuwwafin, Algérie Littérature Action, N°14-152, mars-juin 2011, Paris, Marsa Editions, 2011.

ALGÉRIE NEWS

« Hamid Tibouchi poète et peintre : à l'écoute de son lointain intérieur », Entretien réalisé par Abdelmadjib Kaouah, *Algérie News*, N° 251, mardi 10 février 2009 et N° 252, mercredi 11 février 2009 : http://wwwjohablogspotcom-kaouah.blogspot.com/2009/11/hamid-tibouchi.html, mis en ligne le 06.11.2009, consulté le 19.03.2015

ARTENSION

BERNARD Michel-Georges, « Algérie : peintres des deux rives », *Artension*, N° 10, Lyon, Artension Editions, mars-avril 2003, pp. 6-9.

ARTS AFRIQUE

EL HADJ TAHAR Ali, « Aouchem ou la magie des signes », *Arts Afrique*, juin 1988, pp.10-12.

CAHIER D'ÉTUDES AFRICAINES

POUILLON François, « La peinture monumentale en Algérie, un art pédagogique », *Cahier d'études africaines*, vol. 36, n°141-142, 1996, pp.198-201, en ligne : https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1996_num_36_141_2008, consulté le 29.09.2015.

CONFLUENCES MÉDTERRANÉE

BOUAYED Anissa, « Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures », *Confluences Méditerranée*, 2012/2, N°81, pp.163-179.

CRITIQUE D'ART

ZABUNYAN Elvan « Repenser les Cultural studies et les théories postcoloniales dans leur version française », *Critique d'art*, Automne 2007 : http://critiquedart.revues.org/994, mis en ligne le 07 mars 2012, consulté le 11 juin 2018.

ÉCO-GÉO

COLLIGNON Béatrice, « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *EchoGéo* [En ligne], 1 | 2007 : http://journals.openedition.org/echogeo/2089, mis en ligne le 06.03.2008, consulté le 09.10.2017.

EL WATAN

ANONYME, « Jetez votre art à la rue, le peuple le récupérera, l'interprétera et finira par l'adopter », *El Watan*, 12 juin 2015 : https://www.elwatan.com/edition/culture/jetez-votre-art-a-la-rue-le-peuple-le-recuperera-linterpretera-et-finira-par-ladopter-12-06-2015, mis en ligne le 12.06.2015, consulté le 13.06.2015.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

CÉSAIRE Aimé, « Discours sur l'art africain (1966). », *Études littéraires* [en ligne], 61 (1973), pp.99–109, en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1973-v6-n1-etudlitt2193/500270ar/, mis en ligne le 12.04.2005, consulté le 19.06.2018.

HOMMES ET MIGRATIONS

GOUDAL Émilie, « Art et géopolitique », *Hommes et migrations* [En ligne], 1298 | 2012, en ligne : http://hommesmigrations.revues.org/1609, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 04 juin 2013.

HUFFINGTON POST

« Le pop art nord-africain s'expose à Londres », *Huffigton Post Maghreb*, en ligne : https://www.huffpostmaghreb.com/2017/09/08/pop-art-sexpose-londres_n_17936066.html, mis en ligne le 08.09.2017, consulté le 05.12.2017.

« Commerce extérieur: suspension d'importation de 900 produits dès 2018 », Huffington Post Maghreb, en ligne : https://www.huffpostmaghreb.com/2017/12/20/algerie-produits-interdit_n_18870590.html, mis en ligne le 20.12.2017, consulté le 01.09.2018.

INSANIYAT

BOUAYED Anissa, « Peinture moderne et patrimoine. Une position subsidiaire : la période charnière des années 60 », *Insaniyat*, 2000/12, pp.65-75.

JOURNAL DES AFRICANISTES

GELARD Marie-Luce, « Une cuillère à pot pour demander la pluie, Analyse de rituels nord africains », *Journal des africanistes*, N°76-1, 2006, en ligne :https://journals.openedition.org/africanistes/192, consulté le 25.03.2015.

HISTOIRE@POLITIQUE

Florence Descamps, « L'entretien de recherche en histoire : statut juridique, contraintes et règles d'utilisation », *Histoire@Politique. Politique, culture et société*, N°3, novembre-décembre 2007.

L'ANNÉE DU MAGHREB

BOISSIER Annabelle, GILLET Fanny, « Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin », *L'Année du Maghreb* [En ligne], 10 | 2014 : http://anneemaghreb.revues.org/2096, mis en ligne le 01.06.2014, consulté le 27.08.2014.

L'EXPRESSION DZ

« Yasser Ameur, artiste plasticien », *L'Expression DZ*, 10 juillet 2014 : http://dzayer24.com/yasser-ameur-artiste-plasticien-a-l-expression-la-vraie-place-des-artistes-est-dans-la-rue-545fe3d7ac2e4ce0668c5fdb-a, mis en ligne le 10.07.2014, consulté le 04.03.2015.

« De jeunes talents investissent le créneau *», L'Expression DZ*, 30 décembre 2017, en ligne : http://www.lexpressiondz.com/culture/282934-de-jeunes-talents-investissent-le-creneau.html, mis en ligne le 30.12. 2071, consulté le 17.07.2018.

LA PENSÉE DE MIDI

BOUAYED Anissa, « Les artistes internationaux et la Révolution algérienne », *La pensée de midi* 2009/1 (N° 27), pp. 212-215.

LAGGOUNE-AKLOUCHE Nadira, « Arts plastiques, combats anciens, pratiques nouvelles ? », *La pensée de midi* 1/2001 (N°4), pp.72-78

LE FIGARO

DUPONCHELLE Valérie, « Quand Adel Abdessemed réinvente le monde et sa violence animale », *Le Figaro* : http://www.lefigaro.fr/culture/2008/02/09/03004-20080209ARTFIG00490-quand-adel-abdessemed-reinvente-le-monde-et-sa-violence-animale.php, mis en ligne le 02.09.2008, consulté le 20.06.2017.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ÉTUDES FRANCAISES

MONTENDON Alain, « Les caractères nationaux dans la littérature française : problème de méthode », *in Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2002, n°54, pp.251-269. Mise en ligne : Persee.fr/web/revues/home/prescript/artile/caief_0571-5865_2002_num_54_1_1462, consulté le 04.06.2015.

LES CAHIERS DE L'ORIENT

JUILLIARD-BEAUDAN Colette, « Abdel tif, la villa Médicis d'Alger », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 89, 2008/1, p. 141-148.

L'HUMANITÉ

« Meurtre du directeur de l'École des Beaux-Arts d'Alger », *L'Humanité*, 7 mars 1994 en ligne URL : https://www.humanite.fr/node/75029, consulté le 06.10.2016.

LIVRAISONS DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

STAMBOULI Nabila, « L'Aéro-habitat, avatar d'un monument classé ? », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 27 | 2014 : http://journals.openedition.org/lha/382. mis en ligne le 10.06.2016, consulté le 09.11.2018.

MOUVEMENTS

DUTOUR Nassera, « Algérie : de la Concorde civile à la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale : amnistie, amnésie, impunité », *Mouvements*, 2008/1 (n° 53), p. 144-149, en ligne : https://www.cairn.info/revue-mouvements-2008-1-page-144.htm, consulté le 20.07.2018.

PERSPECTIVE : REVUE DE L'INHA

Perspective : revue de l'INHA. Actualités de la recherche en histoire de l'art, 2-2017, Le Maghreb, Paris, Armand Colin, INHA, 2017 et en particulier :

NAKHLI Alia, « L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015 »), *Perspective*, 2-2017, pp.221-228.

QUADERNS DE LA MEDITERRÀNIA

GILLET Fanny, « Pratique artistique et régime de l'image dans l'Algérie postcoloniale (1962-1965) », *Quaderns de la Mediterrània*, n°15, Barcelone, IEMED, 2011, p.71-77.

GOUDAL Émilie, « La notion d'hybridité dans l'art contemporain algérien : expression des paradoxes de la mondialisation », in *Quaderns de la Mediterrània*, n°15, Barcelone, IEMED, avril 2011, pp.79-85.

RUE DESCARTES

LAGGOUNE-AKLOUCHE Nadira, « Structures de la réappropriation », *Rue Descartes* 2007/4 (n° 58), pp. 111-117.

SGMOIK BULLETIN

NAEF Silvia, « La calligraphie, forme d'expression majeur de l'art musulman », *SGMOIK Bulletin*, mai 1997, pp.4-11.

SENS DESSOUS

SILEM Ali, « Artistes et Pouvoirs. Le cas de l'Algérie », *Sens dessous*, 2010/1 N°6, p. 92-100. DOI 10.3917/sdes.006.0092

TURCICA

POUILLON François, « Des orientalistes indigènes, Notes sur l'émergence d'une modernité picturale en Méditerranée musulmane, XIXème-XXème siècles», *Turcica*, n°42, 2010, pp. 221-248.

LEXIQUE ARABE - TAMAZIGHT - FRANÇAIS

Le présent lexique a été établi principalement à partir de trois sources dont les références précises sont mentionnées dans la bibliographie : *L'Encyclopédie Berbère* (fondée par Gabriel Camps et dirigée par Salem Chaker professeur de berbère à l'INALCO et à l'Université Aix-Marseille), *Le dictionnaire encyclopédique de l'Islam* (dirigé par Cyril Glassé), ainsi que les traductions de l'arabe dialectal algérien par Ilyes Merahi.

Akakir : Mot déformé en arabe dialectal algérien du pluriel du mot « épices » : *akakar.*

Amazigh : Mot tamazight qui désigne les groupes berbérophones, traduit littéralement par « homme libre ». Au pluriel : *Imazighen,* « les Berbères », au féminin : *tamazight* pour désigner « *(la/une) Berbère » et « (la) langue berbère ».*

Aouchem : Mot en arabe dialectal de la déformation de *ouechem* en arabe littéraire pour désigner un tatouage. Mot également utilisé en tamazight.

Chaoui : Population berbérophone de la région du massif des Aurès au sud de Constantine.

Chari'a : Mot arabe qui désigne la loi canonique islamique régissant la vie religieuse, politique, sociale et individuelle, appliquée de manière stricte dans certains États musulmans.

Chéchia : Coiffure cylindrique et haute de gros drap rouge et garnie d'un gland, que portent de nombreux peuples ainsi que certaines troupes coloniales.

Chleuh : Le dialecte berbère chleuh est, de loin, le plus important du Maroc par sa population et tout l'ensemble berbère.

Chouya : Mot arabe pour évoquer une petite quantité.

Dahka Safra : Formule en arabe dont la traduction littérale est « rire jaune ».

Dahra : Mot arabe qui signifie « dos ». Il désigne un plateau calcaire faisant partie de l'Atlas tellien occidental, de faible relief traversant la majorité de la côte nord de l'Algérie. Il s'étend de Cherchell au Maroc. Les villes du littoral occidental sont arabophones alors que le Dahra oriental est berbérophone.

Diwani : Style calligraphique arabe, aux formes très courbes et très enchainées, pratiqué par l'administration ottomane et encore utilisé. En arabe *dîwânî*, signifie « style de chancellerie ».

Douar : Le mot douar est dérivé de l'arabe *dwara (duwar* en arabe maghrébin) qui s'applique au campement des nomades bédouins dont les tentes sont disposées en cercle de façon à délimiter, au milieu, un vaste espace dégagé où on rassemble les troupeaux pour la nuit.

Farsi : Style calligraphique arabe, originaire de perse (*farsi* signifie persan), créé au XIVe siècle, utilisé surtout pour la poésie.

Foukara : Mot en arabe littéraire qui signifie « les pauvres ».

Gnawa : La confrérie religieuse des Gnawa s'inscrit dans une aire culturelle qui englobe le Niger, une partie du Nigeria, le Mali, le Sénégal ainsi que le Sahara et l'ensemble de l'aire maghrébine, de Tripoli à Marrakech. Cette confrérie se rattache d'une façon générale au Soufisme populaire.

Guwwalin : Poète-conteur itinérant dans les villages de montagne pour qui transmet les traditions et histoires tribales.

Haïk : Grande pièce d'étoffe légère dans laquelle les femmes musulmanes, se drapent. À Alger, le haïk est traditionnellement blanc. Il est devenu le symbole du rôle des femmes de la Casbah d'Alger dans la Guerre de Libération Nationale.

Hurrufiya : Nom du mouvement lettriste panarabe.

Iddedouan : Mot tamazight qui signifie « doigt ».

Kaaba : Grande construction cubique placée au centre de la mosquée sacrée de La Mecque. Les musulmans orientent leurs prières en direction de la Kaaba.

Khatem Khomassi : Symbole utilisé en géomancie constitué d'une étoile à cinq branche formé d'un trait continu.

Khemsa : Mot arabe qui signifie cinq. La main de Fatma rejetant le mauvais œil est nommée ainsi à cause des cinq doigts de la main.

Koufi : Un des premiers styles calligraphiques arabes dont l'origine est attribué à la ville de Koufa en Irak. Se caractérise par un trait épais, des formes simples et géométriques donnant un aspect archaïsant à l'écriture. Le koufique géométrique est formé de traits rectilignes d'égale épaisseur, les mots étant souvent disposés en labyrinthe pour couvrir une partie d'un monument ou d'un objet.

Kourssi : Mot en arabe littéraire qui signifie «le trône ». Dans une formulation plus usuelle, il désigne « la chaise » ou « le fauteuil ».

Lben : Mot en arabe littéraire qui désigne « le lait fermenté ».

Makhlassetchi : Titre d'une œuvre de Martinez que l'on peut traduire par « Elle n'est pas finie »

Maâlem : Terme qui signifie « celui qui sait », désigne au Maghreb un maitre d'artisanat ou d'art.

Maghrebi : Style de l'écriture arabe utilisé couramment de la Lybie à l'Andalousie, aux courbes larges sous la ligne, tracé avec un calame à bout arrondi. On trouve sa forme définitive autour du Xe siècle.

Meddah : Acteur-conteur publique itinérant, équivalent du *guwwalin* en Turquie.

Mozabite : Population berbérophone de la région de Ghardaïa.

Nedjma : Mot en arabe littéraire qui signifie « étoile ».

Noûn : Lettre de l'alphabet arabe correspondant au son de la lettre N en alphabet latin.

Qabila : Mot arabe qui signifie « sage-femme ».

*Rahma :*Mot en arabe qui signifie « miséricorde ».

Raïb : Mot arabe littéraire qui désigne « le lait caillé ».

Roqa : Style calligraphique arabe, créé au XIe siècle, qui se caractérise par une écriture dense, arrondie. Il peut servir de base à l'écriture manuelle courante.

Safar : Notion qui signifie à la fois le voyage et la transcendance. Il s'applique à la démarche du poète Soufi Rûmi (XIIIe siècle).

Souaba : Mot arabe dialectal qui signifie « doigt ».

Tamazight : Terme regroupant les dialectes berbères du peuple Amazigh. Les dialectes targui, kabyle, chaoui, zénète, mozabite et chleuh, font partie de la langue tamazight.

Tchipa : Mot en arabe dialectal pour parler de l'argent que réclament certains fonctionnaires corrompus sous peine d'abus de pouvoir.

Tifinagh : Mot en tamazight désignant l'écriture qui transcrit la langue berbère.

Touareg : Population berbérophone nomade vivant dans le désert du Sahara.

Ya hasra ! : Expression en arabe dialectal qui exprime un soupir en pensant au « bon vieux temps ».

Zénète : Population berbérophone de la région de Timimoun.

Zorna : La *zorna* est un instrument à vent traditionnel de la famille des hautbois, utilisé dans tous les pays ayant connu une domination musulmane.

Zornadjis : Les joueurs de *zorna* sont appelés *zornadjis*. En Algérie, depuis la période ottomane, ils se constituent en troupes (*zorna* et tambourins) afin de divertir le Dey et sa cour. De nos jours, leur musique rythmée indissociable des fêtes et cérémonies, fait partie du patrimoine culturel algérien.

ENTRETIENS

Les entretiens qui suivent ont été réalisés entre 2012 et 2016, lors de rencontres, par téléphone ou par messagerie instantanée. Ils ont été élaborés sous forme d'entretiens libres, favorisant une discussion ouverte.

ENTRETIEN AVEC MAHJOUB BEN BELLA, par téléphone,

13 octobre 2016.

Camille Penet-Merahi : Lors de mes recherches sur l'écriture dans la pratique artistique en Algérie, j'ai découvert votre travail grâce à l'exposition que vous avez présentée au Musée National d'Art Moderne et Contemporain d'Alger en 2012. Pour vous qui vous êtes installé en France dès 1965, que représente cet événement ?

Mahjoub Ben Bella: Cette exposition est venue comme ça, parce que je n'avais jamais exposé en Algérie. J'avais quitté le pays en 1965 mais ça n'avait rien à voir avec la politique, bien qu'il y ait eu ce coup d'État, que la famille Ben Bella a été très mal jugée par l'armée. Ils ont demandé pardon quand j'ai exposé. Il y avait quelques politiques et militaires, de bonne foi je pense. Mais ma démarche c'était uniquement pour venir [en France], suivre mon directeur de l'École d'Oran, qui est devenue une école nationale, car à son départ, il y en a eu beaucoup d'autres, parce que pieds-noirs, parce que c'était la logique de l'époque. À un moment donné, ils ont pensé rentrer en France malgré la déchirure. Moi je n'ai pas fait attention au paysage politique, je cherchais seulement à sauver mes études et avoir mon diplôme en France parce qu'il n'y avait plus de professeur sur place. On s'est retrouvé à pointer à l'École des Beaux-Arts sans apprendre. L'enseignement était encore sévère alors que maintenant il y a plus de liberté. J'ai convaincu mes parents, alors que j'avais dix-huit ans et que la majorité était à vingt-et-un ans, de me laisser partir. Ça n'était pas facile parce que j'avais une famille extrêmement pauvre, sans bourse, sans rien dans un pays étranger que je ne connaissais pas, même si on père était venu un temps à Paris quand il était dans l'armée à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, comme mon oncle qui a fait Monte Cassino. C'est le problème de ma famille qui a vécu sous le drapeau bleu blanc rouge, car nous avions trois départements français. Mais moi je ne connaissais pas la France, et on ne savait pas ce que cette aventure nous réservait. On a quitté l'Algérie à trois copains des Beaux-Arts et on a suivi notre ancien directeur Claude Fissard, qui a vraiment été pour moi un

père spirituel. Grace à lui, on a franchi la frontière car il fallait un certificat d'inscription dans une école d'art sinon c'était impossible de sortir d'Algérie. Il nous envoie ce fameux certificat et il nous a reçu avec beaucoup de délicatesse. Les nouveaux amis des Beaux-Arts, des gens extraordinaires, sans polémique alors qu'on sortait de cette guerre fratricide, nous ont très bien accueillis. Entre temps, il ya eu beaucoup de problèmes pour ma famille, surveillée par la police algérienne là-bas, les passeports de mes parents confisqués pendant dix ans pour leur interdire de venir en France voir leurs enfants, car mon frère m'avait suivi deux ans après. Il y a eu cette humiliation continue qui m'a conduit à couper [les liens] avec l'Algérie avec une haine invraisemblable. Quand on m'a proposé cette exposition, j'ai dit à Brigitte : ma femme, et mes enfants, « Non je n'exposerai pas en Algérie » parce qu'il y a cela, on est gravé, on est marqué. Et il s'est avéré que les gens, surtout la ministre de la Culture, Mme Toumi, qui est devenue mon amie, une dame absolument extraordinaire, a fini par tirer les « bourrins » vers le haut. Je me suis dit : « c'est génial ! » Mes amis, y compris Martine Aubry, m'ont dit « non tu ne peux pas refuser cela parce que c'est ton pays d'origine. » Donc j'ai changé d'avis, et ce fut tapis rouge, hôtel quatre étoiles…c'était formidable. Une équipe formidable, Mustapha Orif, Mohammed Djehiche et surtout la ministre qui aime mon travail et qui a œuvré, ont voulu me réintégrer. Maintenant je me sens un peu plus là-bas qu'avant, c'est mieux moralement, c'est mieux affectueusement, et humainement. Toute ma carrière s'est faite ici, ma petite carrière sans prétention.

C.P.M. : Comment vous est venu l'envie d'entreprendre des études artistiques ?

M.B.B.: Il n'y avait pas d'artiste dans ma famille. La seule personne célèbre de ma famille est Ahmed Ben Bella, que tout le monde connait, qui a fait sa révolution à lui, moi ça n'est pas mon problème. Même mon frère n'a rien à voir avec l'art, il est plus mathématicien. Curieusement, depuis l'âge de cinq ou six ans, j'étais attiré par le trait, la couleur, par les reproductions… les choses comme ça, je faisais beaucoup de dessins par amusement en dilettante en parallèle avec mes études à l'école. Mais je n'ai jamais aimé l'école, c'était épouvantable. Petit à petit, j'ai maintenu la chose parce que j'avais l'amour de la page blanche. Je rêvais autour du peu de crayons de couleur que j'avais à

l'époque. Nous avons fui de Maghnia avec notre petite famille, pendant que Ahmed [Ben Bella] faisait sa révolution. Nous, on ne comprenait rien. Les autorités [qui recherchaient mon oncle] avaient fait la confusion avec mon père. Il fut convoqué au commissariat pour être interrogé. Nous avions peur car le climat était instable. Nous étions enfant et mon père fut braqué car il eut le malheur de réclamer ses papiers. La menace physique devenait grave. Il a fui alors vers Oujda au Maroc et nous avons suivi. Nous y sommes restés jusqu'à l'indépendance. Là-dessus je suis toujours pris par l'envie de dessiner. Il y avait des peintres amateurs qui m'apprenaient un peu à peindre à Oujda. Après l'indépendance, nous avons attendu un peu. J'ai demandé à rester pour ne pas quitter mes amis et pour me convaincre, ma famille m'a dit « si tu acceptes de rentrer en Algérie, on va à Oran et tu pourras faire les Beaux-Arts ». Mais c'était un piège, car j'ai dû faire le lycée d'abord... Mais j'ai déserté le lycée. Mon père m'a attrapé et fortement grondé. J'ai répondu que l'on m'avait promis les Beaux-Arts et que je ne ferais que les Beaux-Arts. J'y suis donc entré à seize ans.

C.P.M. : Pouvez-vous me parler du contexte culturel et artistique Oranais au lendemain de l'Indépendance ? Était-il équivalent à celui d'Alger ?

M.B.B.: C'était déséquilibré. L'école d'Alger était nationale, donc ils avaient tous les budgets qu'ils voulaient. Les profs c'était des artistes rentrés de Paris dont Yellès qui avait un certificat Hors concours et devient directeur de l'École des Beaux-Arts. Yellès que je n'ai jamais connu. J'ai connu plus Guermaz ou Issiakhem. Il avait perdu ses doigts et un bras en manipulant une grenade. Mais pour finir, il y avait un monopole algérois et l'École d'Oran, qui n'était pas si mal que ça, qui est magnifique, il y a des ateliers, elle est bien située dans la ville elle touche la nouvelle et l'ancienne ville, où habitaient les colons avec un style haussmannien. Mais il ya toujours eu ce malaise entre Alger et Oran, même en football [rires].

Le monopole algérois, ils avaient toutes les commandes de l'État, ils ont dessiné les timbres, la monnaie, etc… et avec un peu de prétention. Maintenant l'école d'Oran et celle de Constantine sont nationalisées aussi.

Lors de l'exposition à Alger en 2012, j'ai voulu découvrir Alger que je ne connaissais pas, car je suis resté à Oran puis rapidement parti en France. Je voulais inviter un groupe d'amis très chers, dont Alain Jobert qui a créé l'émission *Palette* sur Arte, Marie Hourtoule […], un collectionneur etc... on s'est retrouvé à seize ou dix-sept personnes. J'ai demandé à [Mustapha] Orif de les inviter et ils vinrent pendant une semaine ou dix jours. Ce fut un signe d'ouverture et de respect qui m'a touché.

C.P.M. : J'ai lu dans l'entretien que vous avez accordé au Journal *La Voix du Nord* en octobre 2015, que vous étiez parti poursuivre vos études en France pour découvrir de nouveaux horizons. Vous avez « choisi » Tourcoing car votre directeur rentrait également. Pouvez-vous me parler de votre rapport avec ce nouveau territoire ?

M.B.B.: C'était très difficile, c'était la difficulté de la vie. Quand on a les moyens pour éviter cette difficulté psychologique c'est une chance parce que quand on est dans le besoin c'est très dur. Mes amis m'ont aidé comme ils pouvaient mais quand j'arrivais en cours de peinture ou d'observation j'arrivais les mains dans les poches, je ne savais pas comment suivre mon cours au niveau matériel. Je n'avais pas de boite de peinture…il y avait un magasin de couleurs, dont la vitrine était mon rêve. Je regardais les peintures et pinceaux que je ne pouvais pas avoir. En cours, je prenais un bout de carton et chacun de mes amis me donnait un peu de peinture. Une fois Jean-Paul me disait : « aujourd'hui je ne peux pas te donner le bleu » etc…[rire]

C'était dramatique. C'était un problème d'honneur qu'il fallait supporter. Mais il fallait tenir. […] Il ne fallait pas abandonner. Même pour mes parents, le diplôme c'était la réussite. Quand j'ai voulu m'inscrire aux Beaux-Arts d'Oran, ma grand-mère ne comprenait rien. Elle m'a dit un jour : « J'ai une bonne nouvelle pour toi. J'ai été au marché d'Oran pour te mettre un stand pour vendre des légumes. Ça au moins, c'est un métier. »

Aujourd'hui, le matériel c'est la boulimie. C'est la peur de manquer. Des pinceaux j'en ai quelques 1500. Où que j'aille, j'ai du matériel, pour travailler à l'aise. Comme les toiles c'est pareil.

C.P.M. : Comment avez-vous été accueilli à l'École des Beaux-Arts de Tourcoing puis de Paris ? Comment vous êtes-vous positionné vis–à–vis des autres étudiants ?

M.B.B.: C'était très fraternel. Je n'ai pas rencontré de racisme alors qu'on venait de sortir de la guerre ! C'était en 1965 alors que l'indépendance avait eu lieu en 1962. Il y avait encore des décès dans les deux camps dans les hôpitaux. Même le nom Ben Bella ! C'était la bête noire pour la France. […] Moi, d'ailleurs, c'était de l'inconscience à la limite. En France on aurait pu me mettre à la mer ! Venant d'ailleurs, les gens d'ici, le Nord était un petit pays très silencieux, chez lui au chaud, très fermé, les gens, on ne les voyait pas. Avec mon nom, quand vous arrivez dans une école d'art, ça pouvait vous créer des problèmes. Et finalement pas du tout. J'ai eu cette chance. Il y avait un bon sens chez ses gens. Moi je n'étais pas là pour faire la guerre, juste pour faire mes études. La guerre c'était le langage des grands ou des imbéciles.

C.P.M. : Vous vous êtes rapidement intégré au milieu artistique du Nord de la France par la multiplication d'expositions. Mais une de vos premières expositions personnelles intitulée *Mahjoub Ben Bella – Arts d'Orient* à Corconne en 1979 m'a interpellée. Le titre de l'exposition illustre une vision « orientale » des artistes venus d'ailleurs (et en l'occurrence d'Algérie) par les commissaires et peut-être du milieu artistique français en général. À l'époque, était-ce une « étiquette » que l'on vous attribuait de manière récurrente? Pensez-vous que ce soit en lien avec votre recours au signe ?

M.B.B.: Non. Je suis conscient de ma manière de faire, enfin de mon sentiment par coup de cœur. J'ai été piocher dans les écritures du monde. À l'époque, personne ne faisait l'écriture dans la peinture à part Masson ou des américains […] un peu copieurs

de l'art oriental donc c'était difficile à faire valoir et faire savoir. Il y a peut-être aussi mon nom qui a un peu gêner dans le parcours mais j'ai voulu imposer mon expression. Il y a eu beaucoup de titre de ce genre mais celui-ci je ne m'en souviens pas, c'est dire l'importance que j'accorde à ce genre de chose. Mon travail demeure un peu à l'écart ou étranger, je travaille le signe, ça n'est pas de l'écriture signifiante ou insignifiante. Ça reste une écriture purement recherche artistique, même dans les textes avec talismans, ça ne veut rien dire. C'est de l'écriture inventée et personnelle. Mais mon travail, c'est des milliers d'œuvres. Il y a des aquarelles que personne ne connait. Le style n'est pas courant. Maintenant il ya des gens qui ont compris [son emploi de l'écriture dans l'art]. Par exemple, en Algérie, je suis le premier à avoir créer ce style, cette manière de faire, cette expression parce qu'à l'époque, c'était de l'art de l'École de Paris. Pour eux la peinture, ça découlait de l'art abstrait, mais aucuns travaux algériens n'avaient un rapport avec l'écriture. Vous êtes d'accord ?

C.P.M. : Khadda pensait que l'écriture arabe en termes d'abstraction, des artistes comme Martinez et Mesli se sont inspirés des premières écritures tifinagh, et d'ailleurs Martinez a intégré l'écrit dans ses reliefs peints des années 1960 …

M.B.B.: Non, ils n'ont pas fait d'écriture réelle. Ça reste un peu tachiste. Vous ne trouverez pas un tableau à base d'écriture, à part Koraïchi qui arrivait à l'École des Arts Décoratifs quand je l'ai quitté. Mais il n'avait rien à voir avec l'écriture… Mais il a compris mon travail, il est dans les premiers algériens à avoir compris mon travail, mais l'école algérienne n'avait rien à voir avec l'écriture. Il y avait le signe, un peu, à la manière de Stanislas Quino. Mais l'écriture réelle, c'est écrit. C'est un état d'esprit, je ne parle pas de moi. Mais je suis le premier. Alors en France, quelqu'un qui voit quelque chose comme ça, un peu labyrinthique, est bien compris. Les gens collectionnent. Maître Remillon de Drouot a fait de magnifiques ventes de tableaux qui appartiennent à des collectionneurs. C'est une chance. J'ai toujours fait ça, cette façon de faire les choses, de conter, de raconter, je suis un conteur dans mon travail. C'est un travail musical, chorégraphique, littéraire dans le sens de l'écrit mais pas de la lecture du texte. Tous mes proches me disent qu'ils s'y retrouvent. C'est la vision déformée de

l'écriture qui la rend universelle. Elle est chorégraphique, elle est musicale, mon ami Jean-Claude Casadesus me dit cela.

C.P.M. : Travaillez-vous en musique ?

M.B.B.: Oui, beaucoup. Il y a beaucoup de monde qui passe : Schubert, Malher, Brahms, Mozart, Beethoven, Bach…C'est le décollage. Quelques chanteurs français comme Brassens, Brel des grosses pointures. Mais c'est surtout de la musique classique. Il y a la musique que l'on écoute et vous pénètre, mais il ya aussi le silence. J'ai peur du vide. Dans mes tableaux il n'y a pas de silence, jusqu'au saturation de la surface donnée. Je fais des tondi, des carrés et il n'y a pas de repos, ni de répit. C'est en mouvement perpétuel. Le temps que je travaille j'écoute de la musique, j'ai peur du vide un peu. C'est un état d'esprit. [rires].

C.P.M. : Dans votre travail, il apparait cependant clairement que l'art moderne « occidental » vous inspire. Gérard Durozoi évoque cette caractéristique dans le catalogue de vos expositions au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, au Musée d'Art et d'Industrie de Roubaix et au Musée de la Céramique de Desvres, 1997[584]. Pouvez-vous me parler de cette double référence artistique à la fois européenne et maghrébine et du rapport que vous aviez avec la réception de vos œuvres ?

M.B.B.: Gérard a toujours écrit des choses comme ça. C'est une belle synthèse c'est vrai. C'est le pont non voulu, ça n'est pas calculé. Ça vient spontanément. Toute œuvre d'art sort des tripes. C'est incontrôlable on ne sait pas ce qui va venir dans trois secondes ou trois minutes. Il y a des choses qui jaillissent comme ça. Moi je suis

[584] « Importer, dans la peinture, une graphie immédiatement perçue comme étrangère, c'est travailler l'entre-deux, […]. C'est du même coup chercher, non une illusoire "synthèse", mais une tension féconde entre visible et lisible, de telle façon que l'écrit se donne d'abord à voir tandis que le peint semble se donner à lire. » Gérard Durozoi, *Mahjoub Ben Bella,* catalogue de vos expositions au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, au Musée d'Art et d'Industrie de Roubaix et au Musée de la Céramique de Desvres, 1997, p.14**.**

content car il y a des tremplins entre les deux cultures. Un langage qui fait référence, des styles qui font signes entre l'Occident et le Maghreb. Je ne renie pas du tout mes origines, bien au contraire. C'est un terrain, un territoire qui naît. Ça n'est qu'un tableau, un travail, mais on le sent chez tous les créateurs, les plasticiens il y a ce volcan vivant de leurs origines qui revient à la surface. Les espagnols, italiens, ou juifs, arabes…culturellement ça ne s'efface pas, on ne peut pas gommer son intérieur. Donc je pense que le fait de vivre ici et d'avoir des origines de l'autre côté de la Méditerranée ça vous donne une nouvelle naissance. Que sais-je ? C'est peut-être un travail un peu métis. L'essentiel c'est de passer un petit message, peut-être de donner. Je crois que les artistes sont hors de cet esprit d'égoïsme. Il faut être généreux, les artistes donnent à voir, à écouter. C'est très riche et magnifiquement beau. Quand c'est beau, on essaie de trouver cette harmonie qui s'appelle la vie, avant la mort. Donner à voir, à rêver, à la limite du fantasme. Il n'y a que l'œuvre d'art qui arrive à ce résultat-là. Ce n'est pas la vie rapide, technique, angoissé, métro machin…l'œuvre d'art doit pénétrer l'homme, c'est l'harmonie, la beauté de la vie c'est ça. […] Après satisfaction de son travail, quand on se dit qu'on ne peut plus aller plus loin, là on a un combat entre soi et le support, qu'on veut gagner. […] Un combat jusqu'à un résultat satisfaisant. Après coup, on la retourne contre le mur, parce qu'il s'agit de surface plane et la symbolique c'est qu'elle est offerte déjà au regardeur de demain. Nous, on est sur un autre problème, une autre toile à résoudre. Il y a un fil rouge qui vous interpelle et qui vous tire en avant. Ce qui est fait est réservé aux autres, aux regardeurs, aux critiques, à ceux qui aiment et ceux qui n'aiment pas. Le tableau est vivant, on ne peut le comprendre qu'en quarante ans. Mais nous on est, le travail est déjà ailleurs, on est en train de partir vers une autre œuvre d'où le détachement complet de l'œuvre. Moi par exemple, je n'ai pas de tableaux qui m'appartiennent, ça appartient à Brigitte [son épouse], ça appartient aux enfants, moi je n'en ai pas parce que mon œuvre c'est la prochaine qui va arriver.[…]. Je ne suis pas attaché à mes œuvres. Je le suis dans l'action. Là, je suis en train de regarder une toile qui arrive, je cherche mes tons, mes couleurs, mes écritures…

C.P.M. : C'est plus l'acte que le résultat qui compte ?

M.B.B.: Oui. C’est la satisfaction de l’œuvre finie. Là, c’est génial. On fête l’évènement et le lendemain, on a envie d’aller ailleurs. Le rythme de mon travail ne connait jamais de samedis, jamais de dimanches, jamais de vacances, jamais. Je ne connais pas ça. Quand je m’arrête je suis malade. C’est un travail qu’il faut faire, c’est d’abord physique.

ENTRETIENS AVEC SOUAD DOUIBI, messagerie instantanée,

10 novembre 2014.

Camille Penet-Merahi : Vous intégrez l'écriture par le texte dans votre installation *C'est moi, c'est mon histoire,* présentée à Alger en 2014[585]. Comment est apparue l'écriture dans votre démarche artistique?

Souad Douibi : L'installation présente cent poupées de différentes dimensions. Chaque poupée porte un texte, citation, paroles de chansons. Quelques-unes portent mes propres textes sur mon enfance et mon âge adulte. Le reste des textes appartient à des écrivains comme Gibran Khalil Gibran, des chansons de Fayrouz et Barbara, mais aussi des citations célèbres qui m'ont marquées. L'installation est un jeu de mot, une communication entre le spectateur et la poupée où il s'identifie le plus. [Elle me joint le texte écrit pour accompagner l'installation] « Nous sommes tous des sortes de poupées sur terre. Nous nous reproduisons à une vitesse effrayante. Nous occupons ce monde avec l'ambition de préserver nos traces pour les générations à venir. Souvent nous voudrions êtres l'exemple, mais il y a beaucoup d'entre nous qui n'y parviennent pas, ou très difficilement. Je suis donc une poupée, je suis anonyme. Je suis à la fois Homme et Femme. Je suis donc l'enfant d'Adam et d'Eve, poursuivit par le péché; je suis maudite! Notre premier cri raconte notre histoire, notre monde commence ce jour-là. C'est là le fil de mon inspiration. Je conçois mon projet en constante progression: "en *progress*" comme on dit. Il va raconter et archiver les histoires des gens, des amis, des personnes anonymes que je croise dans la vie, et qui racontent une histoire à partir d'un morceau de tissu, d'une chemise, d'un mouchoir ou tout simplement de la tenue qu'ils ou elles portent. C'est là ma manière d'écrire l'histoire des humains, de la transmettre à travers mes poupées anonymes, sous formes d'installations et de performances d'art, et sous le même thème, à savoir: *C'est moi, c'est mon histoire*, tout en changeant constamment et à chaque fois ma vision des choses. Je n'arriverais probablement jamais

[585] *Setta, Ouahed, Seb3a,* exposition collective, Alger, Bastion 23 Palais des Rais, 16-31.01.2014.

à écrire un roman, mais je sais que je pourrai raconter mon histoire avec toi "L'Humain", avec toi "La Terre", avec toi "Ma Vie"; exactement comme beaucoup d'entre vous qui me faites rêver pour un instant, pleurer en silence, et où sourire d'espoir, très souvent. »

C.P.M. :Pouvez-vous également me dire qu'elle place tient l'écriture dans votre pratique artistique? Écrivez-vous toujours dans vos œuvres? Si oui, est-ce une pratique régulière ou occasionnelle?

S.D. : La calligraphie m'influence souvent, et écrire en arabe à mon avis donne plus de richesse graphique à l'œuvre produite, vu le geste et la forme de la lettre. Oui, j'écris souvent dans ma pratique artistique parce que comme je l'ai déjà mentionné, c'est une recherche graphique et esthétique pour moi.

C.P.M. : Vous arrive-t-il d'écrire en marge de vos œuvres (cahier d'atelier, élaboration des titres, travaux préparatoires détaillés...)? Avez-vous une pratique de l'écriture dans l'élaboration de vos œuvres et si oui laquelle?

S.D. : Non, je dirais même rarement. J'aime beaucoup plus écrire au moment d'une recherche artistique, sur mon support de travail, écrire, réécrire, effacer tout et commencer à zéro.

C.P.M. : Quelle importance accordez-vous aux titres de vos œuvres plastiques ?

S.D. : Pour ça, je suis très maniaque. Je n'aime pas présenter un travail sans titre, et j'essaye de faire de mes titres une petite histoire pour créer une liaison entre les œuvres.

ENTRETIEN AVEC SOUAD DOUIBI, messagerie instantanée, 13.11.2015

Camille Penet-Merahi : Depuis notre dernier entretien, il semble que l'écriture tienne une place plus importante dans votre travail.

Souad Douibi : Alors au début de ma recherche artistique, l'écriture était très présente et avec le temps elle est devenue un élément graphique. Ces deux dernières années, je suis retournée à l'écriture, et surtout la calligraphie arabe (qui ne répond pas aux normes et aux règles calligraphiques). Elle est devenue un élément important de mon travail sur les poupées, et j'ai remarqué que les gens préfèrent la présence des lettres et ils s'amusent et trouvent ça très intéressant et mystérieux. Écrire est devenu un support d'existence, d'influence et de questionnement. Ma dernière performance[586] […] a changé et soutenu mon besoin d'écrire sur moi, sur le corps de l'autre avec qui je me sens en connexion à ce moment, sur qui je laisse mes traces, mon passage, un instant volé de son temps.

C.P.M. : L'écriture comme lien entre vous et le public me fait penser aux performances de Sarah El Hamed. Connaissez-vous son travail ? [Douibi vit en Algérie et El Hamed en France]

S.D. : Je connais son travail à travers ses photos mais je n'ai jamais assisté à ses performances.

C.P.M. : Une d'entre-elles est particulièrement en lien avec votre usage de l'écriture : *Mots pour Maux*. Mais pour revenir à votre travail, il me semble qu'il y ait une différence entre calligraphie (art de dessiner les lettres) et écriture arabe

[586] Souad Douibi, *Le dernier jour avant le suicide*, performance, Oran, 03.10.2015.

qui apparait sur vos poupées par exemple. Vous parlez de calligraphie mais ne serait-ce pas plutôt de la graphie arabe ? Car le but n'était-il pas de transmettre pour toucher le public plutôt que de porter tout l'intérêt sur le dessin des mots ?

S.D. : Oui. C'est beaucoup plus écrire et pas donner une grande importance à la manière d'écrire. Je ne vous cache pas que j'écris à l'ancienne manière, genre de « Hrouz » talisman. Sur mes deux dernières poupées, j'ai donné à l'écriture un style calligraphique qu'y m'est propre.

C.P.M. : De mon point de vue, cette manière se rapprochant des talismans est choisie aussi parce que les poupées ont vocation à être emportées par le visiteur. Elles deviennent des poupées magiques, un peu comme celles déposées parfois dans les mausolées des marabouts. Peut-être n'est-ce pas votre idée. L'écriture calligraphique se rapporte, dans l'imaginaire collectif, aux arts de l'Islam qui sont emprunts d'une certaine spiritualité. L'écriture calligraphiée peut apporter cette référence spirituelle à vos poupées. Et si on repense à la danse que vous avez pratiqué dans le désert [587] cela renforce mon idée de rituel et spirituel passant par l'écriture. Encore une fois, ça n'est que mon analyse et peut être n'est-ce pas vos intentions.

S.D. : Je trouve intéressant ce que vous venez de dire. Peut-être que ce n'est pas forcément un choix, mais une présence de cette écriture pour des raisons sociales et spirituelles, quelque part dans mon subconscient. Je portais un talisman quand j'étais petite et je me souviens que ma maman m'avait interdit de l'ouvrir. Mais par curiosité je l'ai ouvert et c'est à ce moment-là que ce contact est né entre l'écriture magique et moi. C'est peut-être une image qui reste gravée en moi depuis ce jour. Votre deuxième interprétation est très juste.

---

[587] Souad DOUIBI, Installation / Performance *Une fille, une femme, des traces*, filmée par Samir Abchiche. Projet réalisé aux camps de réfugiés sahraouis dans la wilaya de Tindouf en novembre 2013 : https://www.youtube.com/watch?v=axIOUCZuH7k, vidéo mise en ligne le 17.01.2014, consultée le 11.05.2014,

C.P.M. : Je pense à Denis Martinez, qui est attaché aux rites et pratiques maraboutiques car il visitait les mausolées avec son grand père et sa mère.

S.D.: Là vous me faites penser à Rachid Koraïchi qui est beaucoup plus proche du monde soufi. Le monde de l'écriture est vaste et quand on n'a plus envie de parler c'est ce silence qui nous pousse à écrire.

C.P.M.: Vous avez publié des photos d'un travail en cours, inspiré de votre voyage à Cuba, sur votre page Facebook. Il n'est pas évident de comprendre le lien entre la répétition de l'écriture arabe et Cuba. Accepteriez-vous de m'en parler, malgré le caractère inachevé de cette œuvre ?

S.D. : Bien sûr. Le titre de ce travail est *Cuba Con Lait-Che*. C'est un jeu de mot et dans ce travail, je fais référence à trois mots qui m'ont marqué à Cuba : le lait, le cigare et un peso. C'est un travail qui est en relation avec notre société algérienne aussi car je peins une réalité de deux pays : l'Algérie et Cuba. Lors de mon voyage à Cuba, je n'ai pas ressenti le passage et la transition entre ses deux pays, surtout sur le plan social. Je n'ai encore pas fini le travail qui sera également accompagné d'une performance et je pense le retravailler en photo où je serai le sujet au lieu de la toile. Je porterai cette écriture sur mon visage, ma tenue et mes mains.

C.P.M. : Il me semble qu'il y a eu des liens entre l'Algérie et Cuba dans les années 1960 ?

S.D. : Oui, cependant je ne parle pas de cette période, mais plus de mon expérience personnelle. Une vision subjective où je suis la conteuse. Je parlais de mon passage, du voyage de mon corps. […] Je travaille beaucoup sur mon corps et comme je le dis toujours, mon image, c'est moi.

C.P.M. : Puisque l'écriture tient une place si importante dans votre démarche artistique, pourriez-vous me donner votre définition personnelle de l'écriture ?

S.D. : Écrire, c'est garder ces traces. C'est aussi graver un mot dans la mémoire visuelle du lecteur.

ENTRETIEN AVEC SARAH EL HAMED, Paris, 16.02.2015.

Camille Penet-Merahi : Votre pratique performative se détache de l'incursion de l'écrit dans des œuvres en deux dimensions puisqu'elle touche à l'art vivant. Comment envisagez-vous l'écriture dans vos performances ?

Sarah El Hamed : Alors cela dépend. Pour *Mots pour Maux* [La Bellevilloise, Paris], elle est un catalyseur d'énergie entre moi (la guérisseuse) et la personne du public qui souhaite participer. Dans un premier temps, chacun est invité à écrire son mal sur un morceau de papier. Pendant ce temps, le calligraphe peint l'incantation sur le corps de la guérisseuse. Dans un second temps, j'apparais devant le public, sur fond sonore de l'incantation, déclamée sur un rythme similaire à la lecture du Coran. J'invite les volontaires à venir me confier leur mal afin que je les aide à se guérir car je n'apporte pas le remède mais le moyen d'atteindre la guérison. La personne touche les mots de l'incantation sur mon corps pour s'en imprégner. Puis, je leur donne un objet qui les aidera à évacuer le mal. Cela peut être une plante, une bougie, de l'eau bénite, etc… et je leur dis comment procéder. Cela dépend de chaque personne et du ressenti que j'ai, du lien que l'on arrive à tisser entre nous. Lorsque les volontaires sont tous passés, je prends tous les morceaux de papiers distribués au début, y compris ceux des personnes qui ne sont pas venues jusqu'à moi et je les dilue dans de l'eau que j'ai béni à l'aide de l'incantation que je dis à haute voix.

Pour la seconde séance de *Mots pour Maux* [à la Galerie Mamia Bretesché, Paris], le dessin de mon portrait en pied est présenté grandeur nature, de face et de dos, et le public est invité à écrire sur une partie de son corps le mal qui les ronge. Puis j'apparais au public cachée derrière un drapé. Je m'en libère et le calligraphe reproduit les maux écrit sur les dessins sur mon corps. Ainsi je m'empare des maux pour libérer ceux qui en souffrent. J'invite ceux qui le veulent à venir toucher mon corps, toujours intermédiaire entre la personne et la guérison.

Pour la performance intitulée *Carte Blanche,* je distribue des cartes blanches au public qui est invité à inscrire un mot, une phrase, un souhait ou plus simplement une pensée

en rapport avec l'amour. Le texte que j'ai écrit pour l'occasion est projeté sur un mur. Puis je reprends les cartes, et tire les cartes aux volontaires [à la manière des diseuse de Bonne aventure]. Je diffuse alors un texte en fond sonore. Une carte est retournée, et je cherche à discuter de celle-ci avec la personne pour interagir. Je peux prendre la personne dans mes bras, le rassurer, être plus franche, exprimer mon ressentie vis-à-vis de la personne. Je vise l'universalité du message. Dans les performances muettes comme *Initiation* par exemple, l'écriture se fait plus dans la narration de la mise en scène. Je tiens toujours à raconter une histoire même si elle n'est pas dite à l'oral.

C.P.M. : Pour la performance *Mots pour Maux*, pourquoi peindre les mots de votre incantation sur votre corps ?

S.E.H. : La première référence à laquelle je me fie est la statue de Bastet au Louvre. C'est une statue votive qui porte des inscriptions pour exaucer les vœux. Les mots ont la fonction de vecteur de fluide entre le corps de la guérisseuse et le public. C'est aussi un exutoire pour les personnes qui veulent se défaire de leur mal.

C.P.M. : Vous rédigez les incantations vous-même, comment procédez-vous ? Y-a-t-il un long travail de recherche ou est-ce des mots qui viennent spontanément ?

S.E.H. : Généralement le premier jet vient assez rapidement mais ensuite cela peut prendre plusieurs jours avant la version définitive. Je demande souvent l'avis d'autres amis artistes afin de trouver les mots justes. Les incantations sont dites et diffusées en audio car je souhaite faire une référence à la tradition orale mystique comme les formules magiques par exemple. L'écriture doit avoir du sens pour tous. Le choix des mots est réfléchi. Le texte doit aussi être visuel, évoquer des images.

C.P.M. : Écrivez-vous dans le cadre personnel ?

S.E.H. : J'essaie d'intégrer l'écrit à mon travail de manière récurrente, si ce n'est pas dans la performance, c'est dans l'élaboration de la narration de celle-ci.

C.PM. : Vous posez-vous la question de la langue choisie ?

S.E.H. : Non. Elle ne se pose pas. Les textes sont toujours en français car je suis née et j'ai grandie en France. Je ne parle que l'arabe dialectal algérien. Les références à la langue arabe se font par le rythme des lectures du Coran, assez lancinant comme la *Fatiha* [profession de foi] et *rahria* qui exorcise.

C.P.M. : Vous m'avez confié en amont à cet entretien que le don de guérison était familial, et qu'il vous aurait été transmis par votre mère qui le tiendrait de votre grand-mère. L'avez-vous déjà vu guérir ? Si oui, vous inspirez-vous d'elle ? Et dans le cas contraire, quelles sont vos sources d'inspiration ou modèles ?

S.E.H. : Non, je n'ai pas vu ma grand-mère guérir et ma mère rejette un peu ce don de peur d'être contre Dieu. Ma mère est très intuitive et elle a des « visions » devant les personnes réceptives. J'ai l'impression d'être aussi très empathique et sensible. J'ai parfois des interactions avec l'électricité et l'eau. J'ai visité plusieurs mausolées de marabout en Algérie et au Maroc, j'ai consulté des guérisseurs, des *taleb*, qui pratiquent des rites de guérison ou exorcisme. J'ai assisté à différents rites exécutés par l'intermédiaire de l'eau bénite, de *kteb* [talismans fait avec des versets du Coran] ou de *hajab*, d'incantations etc… Les *kteb* qu'on m'a donné, je ne les ai pas gardé car je trouve cela trop proche de l'illicite, vis-à-vis du Coran. J'ai donc dilué les versets dans de l'eau pour ne pas être irrespectueuse envers le Coran. L'eau bénite qui n'est pas utilisée ne doit jamais être jetée dans un évier ou canalisation mais versée sur une plante.

C.P.M. : Dans vos performances, comment opère la magie des mots?

S.E.H. : Elle ne peut être efficace que si elle est touchée, vue et entendue. Tout cela est dissociable. Je fais écrire les maux sur papier pour matérialiser le problème, le dédramatiser, pour minimiser le mal. Comme avec un thérapeute ou psychologue, lorsqu'on met des mots sur nos problèmes, qu'on dit ce qu'ils sont ou qu'on les écrit comme dans un journal intime, la moitié de la guérison est effectuée. Je ne sers qu'à canaliser la guérison au moyen de l'écrit, des sens et des références aux rituels traditionnels préislamiques qui perdurent malgré les siècles.

C.P.M. : Dans quelle mesure les sens doivent-ils être associés pour agir ?

S.E.H. : Pas forcément simultanément. Je souhaite toucher un maximum de monde dans mes performances. Certaines personnes sont plus sensibles à l'oralité, d'autre à la vue d'un texte. Le toucher est aussi particulier car tout le monde n'ose pas venir toucher les mots peints sur mon corps. Le goût peut parfois être ajouté car je donne à boire de l'eau que j'ai préalablement béni par l'incantation.

ENTRETIEN AVEC DENIS MARTINEZ, St-Martin-d'Hères,

2 juin 2015.

Camille Penet-Merahi : Au début de votre carrière, vous étiez très actif et militiez pour un art contemporain algérien à part en entière entre autres par la création du Groupe Aouchem, empreint de références à la culture algérienne et africaine. Sans pour autant être politisée, cette démarche s'inscrivait alors dans une certaine nationalisation de l'art. Comment étaient perçues vos revendications ?

Denis Martinez : Aouchem était très différent de l'orientalisme ou du réalisme socialiste que favorisait le FLN. Tout ce qui n'était pas dans ces veines-là n'était pas considéré comme de l'art algérien. L'art abstrait était pensé comme un art venu de l'étranger. Tout ce qui n'était pas réaliste était refusé, ce qui est une contradiction avec le patrimoine culturel berbère ou arabe qui ne contient pas de figuration ! Lorsque j'étais enseignant aux Beaux-Arts, j'ai proposé un atelier qui ne prendrait pas pour référence l'art antique classique mais les références africaine et maghrébine.

C.P.M. : À cette époque, quelle démarche artistique pouvait être perçue comme une œuvre moderne ?

D.M. : La tradition académique était dépassée. De mon point de vue, il fallait prendre conscience de ce que tu étais.

C.P.M. : Comment vous est venu le goût de l'écriture ?

D.M. : Avant de rentrer dans ma vie professionnelle, en tant qu'étudiant, j'avais des envies d'écriture. Besoin de dire les choses autrement que par le dessin, parmi les gens que je fréquentais, il y en avait qui étaient très portés sur la poésie. Ça m'a donné des

envies. Connaitre la poésie de Llorca, dans les années 50-60. Quand j'écris, il y a des dessins qui viennent avec. Les dessins sont réalisés car ils fonctionnent avec les textes. Il y en a que j'ai écrit à l'époque qui n'ont jamais été publiés! Quand je commence à enseigner dans les année 1960-1970, j'ai eu besoin d'intégrer des mots ou des textes dans ma peinture. Il faut dire que c'est grâce à Jean Sénac, que j'ai connu dans les premières années de l'indépendance. Moi j'étais jeune, lui avait toute une vie derrière lui, des relations avec les peintres, les peintres poètes et donc la fréquentation qui été très motivante, il allait vers les peintres et poètes. C'est pour ça que c'est quelque chose qui m'a encouragé. C'est lui qui m'a fait faire ma première illustration de poète publié. Ahmed Azzegagh avec *Chacun son métier,* [Sénac était édité par la SNED, il y avait Ahmed Azzegagh, Rachid Boudjedra,] pour lequel j'ai fait une série d'illustrations qui ont été très mal imprimées. Je n'ai pas les originaux mais les reproductions sont très mauvaises. Rachid Boudjedra a été illustré par Khadda. Jean Sénac avait un livre sur la poésie algérienne illustré par Benanteur. Tout ça c'est des choses que je voyais, ça donnait envie.

C.PM. : Est-ce qu'il vous encourageait clairement à écrire ?

D.M. : Non, c'était surtout pour intervenir avec les écrits des autres. Je ne suis pas allé vers lui par l'écrit mais je lui ai fait connaitre Laghouati. Sur le chemin il y a eu Tibouchi, qui m'a fait connaitre Tahar Djaout. On s'était connu dans le cadre des Auto-éditions qu'on avait créé avec Laghouati, Ali Silem qui était encore étudiant à l'École des Beaux-Arts, Oussama Abdeddaim graphiste de la même promotion que Silem, Hamid Tibouchi étudiant en anglais, un ami cuisto grand spécialiste de la cuisine algérienne Mohamed Medjahed, Dominique [sa compagne] et moi. On a conçu, je ne sais plus en quelle année, les Auto-Editions pour contrer le monopole de la CNEP. Pour les gens qui voulaient se lancer c'était très difficile et même pour la diffusion il n'y avait pas une grande liberté.

C.PM. : Comment avez-vous contourné les difficultés liée à la diffusion de vos écrits ?

D.M : Les possibilités étaient bloquées. On a fait notre réseau de distribution, on a travaillé avec les moyens du bord car il n'y avait pas de photocopieuses à l'époque, on avait des presses à manivelle, on tapait sur stensyl. Les textes étaient tirés au stensyl et les couvertures en sérigraphie artisanale. On avait monté un atelier artisanal chez moi, à Blida, avec des trucs, on faisait de la *récup*, il fallait des châssis, de la cire spéciale…il y a toute une histoire autour de ça. On faisait les tirages les week-ends. On faisait les tirages de sérigraphies, qu'on faisait sécher au sol. Partout c'était plein. On faisait les assemblages, le massicot pour couper les feuilles, le collage, la presse, on discutait, on rigolait. Ensuite, on avait une liste de gens à qui envoyer ça et les gens nous payaient en matériel. En papier etc…, ça se passait ainsi. C'est comme ça qu'on a tiré Laghouati, Tibouchi, un travail collectif ou encore Abdelkder Touati.

Puis à Sour El Ghozlane, Michel-Georges Bernard a lancé les Éditions de l'Orycte, qui étaient aussi des auto-editions. Alors on s'est mis en collaboration et on s'est mis à travailler avec lui. On est allé souvent chez eux. On a sorti un « truc » sur Djaout, Sénac, Boulanouar, un autre de Laghouati etc… Mais ça, c'était une dynamique de graphistes, peintres et poètes. C'était naturel, aussi bien que des poètes sont aussi devenus plasticiens comme Tibouchi et Laghouati. Il y a un plaisir de la société où l'écriture et le graphisme existent ensemble. En même temps, on se disait que diffuser la poésie c'était important.

Je ne sais plus en quelle année [1976], j'ai fait une exposition, une première grande expo à la Galerie des 4 colonnes, une salle immense, j'avais volontairement écrit des textes dans le catalogue avec un dessin d'Ali Silem, et dans l'expo, entre les œuvres j'avais affiché des poèmes de Hamid Tibouchi, Youcef Sebti, Tahar Djaout, Abdelhamid Laghouati. C'était un lieu qui été très fréquenté par les étudiants de la fac et tous les jours ils venaient, lisaient, copiaient les textes, et on faisait des débats, des lectures de textes, le rapport à la poésie des autres, permettait à l'une d'aider l'autre. Il y avait un besoin naturel d'allier les deux. Ce sont des moments très forts parce que c'est des moments de partage et de diffusion. Même avec les amis du milieu théâtral, à Oran

par exemple. Tout ça fait que mon écriture n'était pas permanente mais restait importante. Ça venait à des moments forts, quand il fallait dire quelque chose. Quand je suis arrivée ici en 94, j'avais des choses à dire.

C.P.M. : Pourriez-vous me parler de l'incursion des textes dans vos œuvres peintes ?

D.M : Il y en a de différente nature. Par exemple, dans mes premières peintures, il y en a une qui s'appelle *Nuit fermée*, très sombre, c'est un texte de Ahmed Azzegagh. […] Par contre, *La porte des égorgés* et *La porte des tués par balle*, j'ai écrit le texte avant. Mais pas longtemps avant, c'est dans une foulée. Le texte quand il a été écrit n'annonçait pas la peinture mais quand elle est venue, elle a récupéré le texte.

CPM : C'est un complément.

DM : Absolument. Il ya des choses que je ne peux pas dire par la couleur ou le dessin. On n'a besoin d'un autre support mais après des éléments de ce que j'écris, je les intègre. Il y a la relation de ma propre écriture avec ma peinture, la relation avec l'écriture des autres, et le travail de l'image qui évolue, qui avance.

CPM : Il me semble qu'il y ait plusieurs types de collaborations texte/image : Les textes des autres et vos œuvres, vos textes et vos œuvres et des phrases poétiques indépendantes ? Je pense à l'œuvre *Le jour a des yeux mais la nuit que pouvons-nous faire ?*

DM : Ça n'est pas un texte poétique mais l'extrait du témoignage d'un survivant d'un village où il a eu des massacres, à Bentalha. C'est la traduction du témoignage réalisé en arabe. Cela signifie que le jour on peut voir venir le danger mais la nuit…. Cette phrase je l'ai prise dans un article de journal, racontant les massacres de Bentalha. Comme il y

a une autre œuvre, mais là c'est dans le titre, la première que j'ai réalisée en arrivant en France, à Grenoble, qui s'appelle *Men Houa* ? [Qui va la ?]. Ça sort d'un article de presse. Il y a l'esquisse de la peinture dans mes archives. Je l'ai réalisé dans les premières années ici, en 1994.

CPM : Votre publication *C'est peut-être comme ça !* me parait intéressante pour le rapport entre le texte et les œuvres qui s'y rapportent. On les reconnait dans le texte sans forcément en voir les reproductions.

D.M. : Oui. […] Pour moi, *C'est peut être comme ca !* c'est de la poésie. Ça n'est pas un texte normal, il y a un rythme, des phrases courtes, même s'il n'y a pas de rimes. C'est un moyen de dialoguer avec les œuvres.

C.P.M : Une approche bien différente du journal de bord du tableau *Après chaque cri.*

D.M. : Le journal de bord raconte l'histoire d'un travail que je fais. C'est une approche de transmission.

C.P.M : Le texte accompagne l'œuvre mais pas de la même façon.

D.M. : Non pas du tout. Quand j'écris le texte, je ne pense pas à un travail graphique qui en émanerait, mais il est lié à l'œuvre malgré moi.

C.P.M. : Vous mélangez les langues et alphabets dans vos œuvres. Pouvez-vous nous parler de ce choix ?

D.M. : J’ai choisi d’écrire en arabe en caractères latins parce qu’en réalité, beaucoup de monde écrit l’arabe comme ça. Le « aîn » s’écrit avec un 3 par exemple. C’est un langage sms avant l’heure ! Et l’arabe dialectale tout simplement pour les gens se reconnaissent. L’usage de français est naturel pour moi, tout autant que l’arabe algérien. Le métissage des langues est un plus pour l’oreille. Elles évoquent des images et des sonorités importantes, qui peuvent parler aux gens. J’envisageais ça comme le reflet du quotidien, pas comme une pratique nouvelle.

C.P.M. : Suite à votre départ en 1994, comment avez-vous perçu le milieu de l’art français ?

D.M : Je n’ai pas cherché à me placer dans la société française, j’ai toujours travaillé en marge du marché de l’art. Je mesure ma réussite au nombre de spectateurs.

C.P.M. : Pouvez-vous nous parler du phénomène diasporique ?

D.M. : Pour moi, il n’y a pas assez de sentiment diasporique en France. Chacun de nous est parti dans sa trajectoire en pensant s’en sortir seul. Et puis, parfois, on a besoin de se retrouver pour avoir plus de force. Mais certains veulent exister seul comme Abdessemed par exemple. Ben Bella s’est forgé sa place dans le Nord. Koraïchi a quitté l’Algérie sans besoin financier. Il est très convainquant et sait se placer. Il a refusé de s’impliquer dans le processus de démocratisation algérien.

C.P.M. :Que pensez-vous de la tendance à la globalisation qui atteint le milieu de l’art ?

D.M. : Je pense que c’est une phase, une tendance expérimentale. Les artistes veulent exister tout court, ça n’est plus exister dans une communauté.

C.P.M. : Si dans le contexte de l'immédiate indépendance de l'Algérie, le souhait d'un certain nombre d'artistes était de créer un art proprement algérien. Dans le contexte actuel, qu'est-ce que l'art algérien ? Comment le définiriez-vous ? Cela a-t-il encore un sens ?

D.M. : L'art algérien est fait par des artistes algériens, qu'ils vivent en Algérie ou ailleurs.

C.PM. : Que pensez-vous la jeune génération d'artistes en Algérie ? Est-ce la même façon de créer qu'à votre époque ?

D.M. : Non pas du tout. Mais des jeunes comme Yasser Ameur ont une démarche intéressante. Il cherche à rendre l'art accessible aux algériens tout en portant un regard critique sur la société. Il est d'ailleurs intervenu à Raconte-arts plusieurs années.

C.P.M. : L'écriture tient une place particulièrement importante dans votre démarche artistique. Pourriez-vous nous donner votre définition personnelle de l'écriture ?

D.M. : Pour moi l'écriture est une prise de parole. Quand j'écris, je m'entends dire pour me faire entendre. Je reste très proche de l'oralité. Quand je mets des mots dans ma peinture c'est pour les entendre avec leur sens s'ajoutant ainsi à ce que je vois.

ENTRETIEN AVEC HAMID NACER-KHODJA, par correspondance, 05.02.2012

Camille Penet-Merahi : Dans le cadre de mes recherches sur la place de l'écriture dans la carrière de Denis Martinez, j'ai eu l'occasion de consulter votre ouvrage « Jean Sénac, Visages d'Algérie, Regards sur l'Art » constitué de documents et photographies d'archives. Selon vous, dans quelle mesure Sénac a-t-il influé sur le développement de la culture en Algérie ?

Hamid Nacer-Khodja : Jean Sénac (1926-1973) est essentiellement poète qui, bien avant la guerre d'Algérie (1954-1962) - et à côté d'une inspiration personnelle sinon intimiste - a pris ouvertement position pour l'indépendance du pays dans sa poésie et autres écrits journalistiques. Paradoxalement, alors que lui-même se voulait un poète plus qu'un homme, son œuvre poétique a occulté sa critique littéraire, artistique et radiophonique. Or, Sénac a été pionnier en écrivant sur Mouloud Feraoun dès 1946 et sur Mohamed Dib dès 1948. Ces écrivains et bien d'autres (Kateb Yacine, par exemple) étaient ses amis. Sénac a publié leurs premiers textes dans les revues littéraires qu'il animait à Alger, *Soleil* (1950-1952), et *Terrasses* (1953). En pleine Bataille d'Alger, et militant de la première heure pour l'indépendance, il publie en France *Le Soleil sous les armes* (1957), un essai-manifeste sur la poésie de la Résistance algérienne qui remonte à l'Émir Abdelkader pour l'affirmation du fait national algérien. Après l'indépendance, il aida les jeunes peintres, regroupés autour de l'appellation « École du Noûn » ou « École du Signe », et les jeunes poètes auxquels il consacra anthologies, réalisations radiophoniques dans des émissions aux titres-programmes *Le Poète dans la cité* (1964-1965) et *Poésie sur tous les fronts* (1967-1971). Il ne faut pas oublier aussi des récitals poétiques dont il est l'inventeur du genre à compter de 1966, dans le cadre de la première union des écrivains algériens fondée à Alger en octobre 1963 par lui, son secrétaire général, et d'autres dont Mouloud Mammeri, son président, tous deux élus. On peut aisément conclure que Sénac, outre sa fonction d'historien des belles lettres, a joué un rôle capital dans l'émergence, à partir des années 50, d'une littérature et d'une

peinture algériennes qui, avant 1954, les a différencié de l'École d'Alger littéraire ou artistique appartenant essentiellement aux Français d'Algérie.

C.P.M. :Dans cet ouvrage, on remarque que Sénac était très proche de la jeune génération d'artistes algériens. D'où-lui-vient ce goût pour l'art ? Aurait-il eu lui aussi envie de s'adonner aux arts visuels ?

H.N.K. : Adolescent, et à partir de 1940 (il avait 14 ans), Sénac commence à s'adonner à deux activités bien solitaires : l'écriture et la peinture, cette dernière suscitée par l'imaginaire des cases profanes de la Bande-dessinée (les ''illustrés'' d'antan) et des images pieuses (chrétiennes et musulmanes) collectionnées par sa mère. Il dessinait dans un style fort académique mais avec talent puisque plusieurs prix locaux lui ont été décernés. Mais sa vocation pour la peinture a été vite avortée car, par pauvreté, il a dû renoncer à entrer à l'École des Beaux-Arts d'Oran puis d'Alger. Il débuta alors dès 1946 dans le domaine de la critique d'art, et ce sous un double paradoxe.

D'abord, Sénac (qui n'avait comme diplôme que le brevet élémentaire) ne disposait d'aucune formation, ni de la moindre lecture préréflexive, ni d'aucune référence à un écrit théorique ou à des travaux de critique d'art, à l'opposé de ses articles littéraires dont les points d'appui étaient nombreux. Cependant, l'art n'était pas *terra incognita* pour le critique journalistique débutant dans la presse d'Algérie. Il a acquis une culture visuelle par une pratique de la peinture, comme je viens de le souligner, de la photographie aussi autant derrière que devant l'appareil et surtout de la fréquentation des galeries d'art d'Oran et d'Alger dont il consignait succinctement les expositions dans ses journaux intimes et correspondances qui appartiennent de plein droit autant à la littérature qu'à la critique d'art.

Par ailleurs, si Sénac jeune auteur s'est opposé aux théories littéraires en vigueur en France (surréalisme, lettrisme, existentialisme), son œil critique s'est montré d'une grande ouverture dans le domaine des arts plastiques. Lui, l'autodidacte, se proclame rapidement « défenseur de la peinture de mon pays », tout en soutenant l'art contemporain occidental alors quasi inconnu en Algérie où triomphe deux écoles, le

réalisme (figuratif ou semi-figuratif) et surtout l'orientalisme pratiqué en art officiel par des institutions proches des pouvoirs publics qui le favorisent. Il convient de citer ici – entre autres - la Société des artistes algériens et orientalistes (fondée à Paris en 1897), à l'origine du prestigieux Grand Prix Artistique de l'Algérie décerné par le Gouverneur Général de l'Algérie depuis 1922.

Enfin, Sénac – outre un compte-rendu de l'actualité artistique - a presque toujours écrit sur des peintres amis ou qui vont le devenir, hésitant entre introspection-investigation et identité-altérité. Qu'ils soient de même sang originaire (les Espagnols Orlando Pélayo et Angel Diaz Ojeda), de même communion spirituelle (le Français Henry Caillet, l'Américain Borghatta, la Yougoslave Kossa Bokchan) ou de la même terre natale, Pieds-noirs (Louis Benisti, René-Jean Clot, Sauveur Galliéro, Jean de Maisonseul, Maria Manton, Louis Nallard, etc.) ou Algériens (Mohamed Aksouh, Baya, Abdallah Benanteur, Mohamed Khadda, Denis Martinez, Rezki Zerarti), il pense reconnaître dans leurs œuvres ses propres certitudes qui, forcément, débouchent sur la politique. C'est pourquoi, chez Sénac la critique d'art a été d'abord une réflexion croisant la pensée et la poésie en étant, entre 1946 et 1949, une annexe auxiliaire des belles lettres algériennes (ses articles littéraires ou artistiques étaient d'ailleurs publiés sous le même intitulé *Visages d'Algérie*). Elle est, de 1950 à 1962 –décennie de révolutions et de ruptures en art, en littérature ou en idéologie – tantôt un langage abstrait de portée universelle tantôt une intention politique doublée du livre d'art où les mots et les couleurs sont deux « vues » participatives se matérialisant dans le même espace. Elle devient enfin, de 1963 à 1973, la conquête d'un réel triomphant (« l'art populaire ») puis individuel (chaque artiste ami de Sénac est rattaché à son Ecole su Noun ou du Signe) jusqu'à se superposer avec sa poésie, et notamment son projet théorique inabouti du « corpoème » (alliance du corps et du poème) aux relents érotico-métaphysiques.

C.P.M. :**Concernant Martinez, Jean Sénac fut le premier à lui permettre de réaliser sa première exposition personnelle en 1964 au sein de sa galerie : la ''Galerie 54''. Comment s'est passé leur rencontre ?**

H.N.K. : La première exposition de Martinez (collective) a été réalisée en décembre 1962 par le CPAN (Comité Pour l'Algérie Nouvelle), une structure informelle regroupant Français progressistes et Algériens, proche du Parti Communiste Algérien dirigé par Mohamed Abdelli. Elle a eu lieu à la salle du Crédit municipal (sise Place Emir Abdelkader) devenue Galerie Mouloud Feraoun (aujourd'hui disparue). Ce salon rassembla des œuvres données par les artistes pour une vente en faveur des enfants de Chouhada (Martyrs de la guerre d'Algérie). Mais la première exposition personnelle de Martinez a été organisée, en effet, en mai 1964 à la Galerie 54, fondée et animée par Sénac qui préfaça le catalogue.

Quant à la première rencontre entre Martinez et Sénac, elle a eu lieu en 1963 à Blida où résidait le jeune artiste chez ses parents. Il était allé avec son ami Jean de Maisonseul qui venait d'être nommé en octobre 1962 conservateur du musée national des Beaux-arts d'Alger fermé depuis la mort de son premier directeur, Jean Alazard (1887-1960). Maisonseul désirait acquérir des œuvres de jeunes artistes algériens (Martinez, Benanteur, Khadda, Zerarti, Issiakhem) car, jusqu'à l'indépendance, le musée ne renfermait que de rares tableaux de quelques peintres « indigènes » (Mohamed Racim, Azouaou Mammeri, Hacène Benaboura et Mohamed Bouzid, tous Grand Prix Artistique de l'Algérie respectivement en 1933, 1955 (à titre posthume), 1957 et 1960. Martinez a vendu quelques reliefs-peints et une sculpture, *Le Taureau*. Les œuvres acquis par le musée ont été regroupées dans une vaste exposition collective de novembre 1963 à Alger, les *Peintres Algériens*, célébrant les fêtes du 1er novembre.

C.P.M. : Après cette première collaboration, leurs échanges et amitié semblent avoir perdurés. Il existe des photographies de Martinez à l'enterrement de Sénac[588]. Quel fut le rôle de Sénac dans la carrière de Martinez ? Peut-on le considérer comme son « mentor » ? Y-a-t-il eu une « éducation Jean Sénac » et si oui, s'est-elle arrêtée à son décès ?

[588] *Pour Jean Sénac*, Alger, Centre Culturel Français, Alger, Éditions Rubicube, 2004 , p.291.

H.N.K. : Outre une indéfectible amitié née rapidement entre eux (et à laquelle leur identique hispanité n'est sans doute pas étrangère), il est évident que Sénac a largement favorisé, peut-être pas l'émergence mais certainement l'épanouissement de Martinez. Il a été son premier critique, c'est-à-dire le préfacier de sa première exposition personnelle qui résume toujours la démarche plastique de Martinez où même s'il y a plusieurs cycles dans une production abondante en perpétuelle rupture la matrice demeure : un artiste iconoclaste et forcément novateur, un peintre à idées, à thèse même, un semi-figuratif aux confluents de l'imaginaire (formes et thèmes) espagnol avec des motifs algériens.

En outre, dès sa genèse en 1966 à Blida, Sénac encouragea le groupe Aouchem, un groupe d'artistes face aux désenchantements de l'indépendance qui sont aussi siennes (dans sa poésie, il retourne à son être absolu et sa critique artistique n'est plus socialisante ou tiers-mondiste, à l'exception notoire pour Zerarti). Beaucoup d'affinités existent donc entre Martinez et ses amis du groupe Aouchem dont Sénac a été « un peu le parrain, un peu l'égérie[589] » selon Rachid Boudjedra. Il a défendu le groupe quand il était attaqué par Khadda et surtout Issiakhem lors de ses premières expositions à l'UNAP (janvier et mars 1967) en écrivant à son ami Mohamed-Seddik Benyahia, ministre de l'information (fonds Sénac, Bibliothèque municipale de Marseille). Sénac a également consacré une de ses émissions radiophoniques *Poésie sur tous les fronts* (diffusée le 22 janvier 1968) aux « Aouchemites [qui] écrivent ». Authenticité et universalisme, tels sont les mots d'ordre de la culture officielle de l'époque que reprend Sénac qui affirme que ces poètes occasionnels « se situent au confluent de l'Andalousie, du Maghreb, de l'Afrique, du Tiers-monde » tout en demeurant aux prises « avec le radieux et cruel destin » de l'homme algérien, tout comme lui. Oui, le critique souligne ses affinités avec ces peintres-poètes qui intègrent au niveau de leurs compositions des mots, phrases et fragments de poèmes, lesquels, ingénieusement répartis, présentent des aperçus, des confidences dévoilant, complétant ou nuançant leurs œuvres plastiques. L'ensemble de ces œuvres se présente sur le plan formel proche du collage, des « textes calligraphiques, des cris, des mots d'ordre » inclus à la fois dans leurs toiles et leurs

[589] Jean Sénac, *Visages d'Algérie-regards sur l'art, op. cit.*, p 166.

poèmes. À la mort de Sénac, Martinez lui est resté fidèle puisqu'il le portraiture à maintes reprises et illustre des ouvrages du ou sur le poète.

C.P.M. : L'écriture tient une place très importante dans la carrière de Denis Martinez. Elle est présente dans ses tableaux mais il a également écrit de nombreux poèmes et textes, tient des journaux de bord et il l'utilise aussi lors de ses performances. Pensez-vous que Jean Sénac et son entourage aient pu influencer ou encourager Denis Martinez à user de la plume ?

H.N.K. : Depuis Baudelaire, les poètes et peintres ont collaboré ensemble en France et dans le monde francophone, il n'y a pas donc de césure entre la poésie et l'art plastique qui sont devenus deux arts presque inséparables. Dès 1945, Sénac concevait la « poépeintrie », un néologisme qui – faute d'un déficit de connaissances théoriques appropriées – le définissait comme une « synthèse intime des rapports impalpables de la poésie et de la peinture ». Il l'a concrétisé en livre d'art en faisant appel à ses amis peintres pour donner une autre détermination à ses recueils poétiques : *Poésie* (1959, eaux-fortes de Benanteur), *Matinale de mon peuple* (1961, dessins de Benanteur), *La Rose et l'Ortie* (1964, ardoises de Khadda), *Lettrier du soleil* (1968, graphisme de Mustapha Akmoun). À cette époque, d'autres créateurs établissent un consensus tacite entre deux réalités tangibles, la poésie et la peinture. Citons Kaddour M'Hamsadji *Oui, Algérie* (1965, dessins de Zerarti) et Ahmed Azzegagh *Chacun son métier* (1966, dessins de Martinez). Vous voyez que, eu égard à un tel environnement, ce dernier ne pouvait ne pas être insensible à l'écriture pour devenir à son tour un ''peintre littéraire'', selon l'heureuse expression de Balzac.

C.P.M. : L'écriture chez lui est-elle un exutoire, une analyse de son travail ou un moyen de communiquer avec le public ?

H.N.K. : À mon sens, les trois réunies, avec une prédominance pour une communication avec le public. Et Martinez l'a prouvé à maintes reprises soit lors de ses

expositions où il invita les visiteurs à s'exprimer dans des supports variés (papier kraft, papier canson, registres divers) soit lors de ses travaux hors atelier pour un art éphémère (généralement collectif, avec d'autres peintres ou des étudiants) dont il est pionnier en Algérie. En outre, dans ses travaux, Martinez établit des liens et passages où la magie des mots s'agence avec l'image pour un poésie visuelle pouvant intéresser la sensibilité du regardant. A partir de l'image et du mot, le spectateur entre dans l'imaginaire de l'artiste et, suprême bonheur, le sien propre.

C.P.M. : Selon vous, Martinez peint-il pour lui ou pour le public ? Y-a-t-il une volonté de s'adresser à ce public ou l'écriture fait-elle partie de la structure formelle des œuvres ?

H.N.K. : L'artiste parlant des autres et aux autres, oublie rarement de parler de lui. À la création spontanée, sinon « populaire » de Martinez, s'ajoute l'individualité de l'artiste engagé dans sa seule peinture. « Moi social » et « moi artistique » ne peuvent que cohabiter. N'oublions pas qu'il a été enseignant à l'École des Beaux-Arts d'Alger de 1963 à 1993 et, qu'à ce titre, il ne pouvait cesser d'être pédagogue soit en utilisant deux langages complémentaires dans un même espace d'énonciation, l'un expliquant ou justifiant l'hermétisme semi-abstrait de l'autre, soit en écrivant directement des poèmes. L'intention poétique rejoint ici l'intention artistique et apporte certainement des éclaircissements sur leurs liens invisibles existant soit dans le tableau, soit dans la solitude du poème. Ajoutons que le collègue de Martinez à l'École des Beaux-Arts d'Alger, M'Hamed Issiakhem, use de la même pratique, en intégrant ses écrits ou ceux de Kateb Yacine dans ses toiles, mais il n'a pas produit des textes autonomes.

C.P.M. : La question du multilinguisme est très importante. Martinez utilise trois langues : le français, l'arabe et le tamazight à travers trois alphabets : le latin, l'arabe et le tifinagh. Il parait évident qu'il s'agit des trois langues pratiquées en Algérie mais pourquoi les utiliser toutes alors qu'il ne parle pas le tamazight lui-même ?

H.N.K. : Deux alphabets, le français et l'arabe (celui-ci progressivement) sont largement pratiqués et répandus en Algérie, dans l'enseignement, l'administration et l'environnement. Le tifinagh n'était connu que par des spécialistes, notamment ceux gravitant autour du CRAPE (Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques), dirigé un certain temps (1971-1981) par Mouloud Mammeri et dont le siège était au Musée du Bardo d'Alger. Cet alphabet a été porté à la connaissance du grand public grâce à l'ouvrage de Jean-Bernard Moreau[590], où l'a découvert Martinez. Ce dernier a lu également l'ouvrage du Révèrent Père Devulder, préfacé par Philippe Marçais[591]. Utiliser le tifinagh était pour l'artiste (l'homme parle le français et l'arabe dialectal) une sorte de retour aux sources pour imprégner davantage son algérianité, c'est-à-dire son enracinement dans un terroir, un patrimoine commun, une culture populaire car, au contraire du français et de l'arabe qui sont langues dominantes, le tamazigh était jusqu'à la création du Haut-Commissariat à l'Amazighité (1995) ou sa constitutionnalisation en langue nationale (2002) plus ou moins occulté par la pensée unique du Parti-Etat FLN, lequel a exercé le monopole politique en Algérie de 1962 à 1989.

C.P.M. : Y-aurait-il des écrivains et artistes de l'entourage de Sénac qui l'aurait initié au tifinagh ?

H.N.K. : Je ne saurai vous répondre avec certitude comme jusqu'à présent. Toutefois, deux grands amis de Martinez, Tahar Djaout (1954-1993) et Hamid Tibouchi (né en 1951), qui étaient de langue maternelle kabyle et, comme tout berbère, connaissait le tifinagh pratiqué comme peinture murale par les femmes de Kabylie, ont en discuté avec lui et moi-même.

---

[590] Jean-Bernard Moreau, *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Alger, SNED, 1976.

[591] *Révérent Père Devulder, Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias*", tiré à part: IMA, Maison-Carrée (Alger), 1958.

C.P.M. : N'y aurait-il pas chez Martinez, en plus de sa volonté de s'ancrer dans la culture algérienne, un conflit d'identité malgré une « algérianité » très présente dans son travail ?

H.N.K. : Le conflit ou le contentieux identitaire est né de la perception de certains qui voulaient (et veulent parfois encore) réduire l'Algérien à sa seule diptyque arabo-musulmane. Il est certain que des esprits réducteurs et chagrins ont sournoisement reproché à Martinez son origine espagnole (je l'ai entendu personnellement). De ce fait, l'artiste a été parfois mis à l'écart par l'incompréhension de ses pairs, voire de ses concitoyens. Lui-même l'a déclaré : « Martinez, ça ne faisait pas trop algérien…le fait que je m'appelle Martinez pose un problème par rapport à l'algérianité…c'est un nom d'ailleurs, pas d'ici et pour certains "pas possible ici" [592]». C'est pour cela que l'homme-artiste insiste sur l'appellation « Denis Martinez, peintre algérien », comme son nom ne l'indique pas, hélas pour ceux qui occultent les autres dimensions de l'algérianité.

C.P.M. : L'écriture chez Martinez ne pourrait-elle pas constitué une passerelle pour atteindre un public plus large ?

H.N.K. : Je ne crois pas qu'il ait eu cette ambition, ne serait-ce que parce que ses poèmes ont été très marginaux dans sa création. De plus, leur diffusion a été confrontée à l'édition artisanale et confidentielle. Cette œuvre poétique a été également occultée par la critique dans une sorte de conspiration du silence. Vous êtes la première à s'y intéresser.

C.P.M. : Lors de notre première rencontre, vous m'avez confié que vous pensiez que Martinez aurait dû faire de la bande dessinée ? Pouvez-vous nous en dire plus ?

[592] Entretien de Martinez, *Alger-Républicain*, 22 avril 1993.

H.N.K. : Oh, oui, incontestablement. D'abord parce que Martinez aime la BD, et notamment les premières aventures de Corto Maltese que nous dévorions tous ensemble aux débuts des années 1970 lorsqu'elles paraissaient dans l'hebdomadaire communiste ''Pif-Gadget'', la seule revue de BD diffusée en Algérie à l'époque, suite à l'interdiction de toute importation de BD franco-belge après la guerre israélo-arabe de juin 1967. L'artiste possède le trait qu'il convient pour l'exercer dans la littérature graphique. N'a-t-il pas réalisé deux superbes ouvrages ''Bouche d'incendie ''(1983) et ''Où est passé le grand troupeau (1988)'' où il marie admirablement l'iconotexte, ne reste plus que le phylactère. Et Martinez a aussi le don d'aimer raconter des histoires mystérieuses où côtoient les pratiques divinatoires, la magie espagnole et la thaumaturgie algérienne, bref un monde invisible qui est prodigieux à narrer en BD.

C.P.M. : D'après le dictionnaire encyclopédique Larousse, l'écriture se définie comme: « la représentation de la pensée et de la parole par des signes graphiques conventionnels ». Vous qui êtes un amoureux des Lettres et des Arts sous toutes leurs formes, pouvez-vous nous donner votre définition de l'écriture ?

H.N.K. : Tenter avec humilité de cerner l'indicible et, selon les circonstances, dénoncer avec lucidité l'innommable.

ENTRETIEN AVEC HAMID TIBOUCHI, par correspondance,

21 mars 2012.

Camille Penet-Merahi : Comment vous définiriez-vous votre rapport à l'art et à l'écriture ?

Hamid Tibouchi : Je suis un homme ordinaire qui écrit des peintures et qui peint des livres, le plus naturellement du monde, mais qui ne joue pas les artistes pour autant.

C.P.M. : Dans le recueil *Par chemins fertiles, propos sur la peinture et sa périphérie*[593], vous dites : « L'art, la littérature, c'est ce qui sert à rendre utiles les choses généralement considérées comme inutiles. » et un peu plus loin « Persuadé que les mots mentent la plupart du temps, convaincu de l'impuissance et de l'inutilité de toute forme d'écriture de communication, j'ai entrepris de désécrire, de "travailler" dans l'illisible ». Je trouve ces propos contradictoires, pouvez-vous m'en dire plus ? Pour vous, quelle fonction à l'écriture ?

H.T. : Je ne pense pas que mes deux notules soient contradictoires. D'ailleurs, peu importe qu'elles le soient ou non, je revendique le droit à la contradiction. Car tout créateur sincère est avant tout quelqu'un qui doute et se contredit constamment. Nous vivons à l'époque du *bling-bling* et du m'as-tu vu où l'on parle beaucoup pour ne rien dire, où les discours sonnent creux. Dans ce contexte, désécrire est salutaire. C'est un acte de résistance. Il s'agit de détricoter toute cette logorrhée pour en faire autre chose qui, même illisible à prime abord, aurait un sens, à tout le moins celui de tourner en dérision tout ce fatras codé à l'origine de tant de malentendus et de discordes. Mallarmé préconisait de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Le langage poétique (comme le langage plastique) est à inventer à partir de la gangue utilitaire en purifiant

[593] Hamid Tibouchi, *Par chemins fertiles, propos sur la peinture et sa périphérie*, Niort, Moulin du Roc, 2008.

les mots (les matériaux triviaux) par le jeu sur les sens, le passage de l'univoque à l'équivoque. C'est dans ce but que, pour ma part, je fais mes lignes quotidiennes de désécriture, gratuites, n'ayant aucune signification particulière et en même temps tous les sens possibles. C'est peut-être aussi une façon, sans doute héritée des origines animistes des ancêtres, de conjurer le sort au moyen de ce qui pourrait s'apparenter à des gris-gris. Ainsi, l'écriture serait en quelque sorte un kit de survie permettant de dépasser les multiples difficultés de l'existence. D'aucuns pourraient trouver cela bizarre, me prendre pour un original ou un fou. Peut-être me comprendra-t-on mieux si je disais que je suis un enfant de la guerre et que ce kit de survie auquel je viens de faire allusion, je suis presque né avec. C'était en réalité une petite valise contenant quelques cahiers et livres de classe de mon grand frère. C'est elle qui m'a ouvert le chemin vers l'écriture et la peinture. Elle fut pour moi une échappatoire pour me protéger de la folie des homme, et m'éviter de perdre moi-même la boule. Depuis, cette valise m'accompagne toujours. L'autre jour, j'ai lu deux vers de Pierre Reverdy qui vont dans ce sens : « On ne peut plus dormir tranquille/ Quand on a une fois ouvert les yeux ». L'un des rôles de l'écriture (poétique ou plastique) est de nous maintenir en éveil et de nous empêcher de sombrer. Bien entendu, on écrit d'abord pour soi, jamais pour rien, peut-être bien pour restaurer sa part abîmée. Je dirais avec humour et avec Paul Vincensini, « Ce n'est pas pour rien / Que j'écris / Mais pour personne ». Quand j'écris, je n'attends jamais rien de personne. Mais si, à posteriori, je touche ne serait-ce qu'une seule personne, eh bien, tant mieux.

C.P.M. : J'ai pu constater qu'un certain nombre d'artistes algériens s'adonnent aussi à l'écriture, poétique ou non : Mohammed Khadda, Abdelhamid Laghouati, Denis Martinez, Kamel Yahiaoui, vous-même… Avez-vous déjà pratiqué l'écriture de manière collective (sous forme d'atelier littéraire par exemple) ou est-ce un moment créatif tout à fait personnel ?

H.T. : En ce qui me concerne, l'acte d'écrire est essentiellement du domaine de l'intime, donc privé. Même si j'écris parfois dans le train ou au café, cela reste une activité strictement solitaire. Cependant, il m'est arrivé, dans les années 70 en Algérie,

de m'exercer en groupe, avec des amis, au « cadavre exquis », un jeu inventé par les surréalistes. L'un d'eux, écrit d'ailleurs chez Denis à Blida, a fait l'objet d'une plaquette que nous avions nous-mêmes éditée en 1977 sous le titre « Cinq dans tes yeux ». J'ai également eu l'occasion à plusieurs reprises d'animer des ateliers d'écriture avec des enfants, mais, dans ce cas, ce n'est pas véritablement d'écriture poétique qu'il s'agit, mais plutôt de sensibilisation à l'écriture.

C.P.M. : Vos poèmes mis à part, avez-vous des écrits plus théoriques ou journalistiques ?

H.T. : Non. Je me suis toujours méfié des théories et autres spéculations intellectuelles. Quant à la littérature journalistique, son côté fast-food ne m'a jamais attiré, ce qui ne m'empêche pas d'admirer la virtuosité de certains écrivains dans ce domaine. Je pense particulièrement à mon ami Tahar Djaout dont les éditoriaux et les articles, intelligents et superbement bien écrits, étaient un régal.

C.P.M. : Vous semblez avoir de nombreux points communs avec Denis Martinez : tous deux peintres-poètes, tous deux passés par la gravure, tous deux « illustrateurs » d'ouvrages de vos amis écrivains ou poètes, tous deux venus vivre en France… Si pour vous « l'écriture de communication est inutile »[594], Martinez semble l'utiliser comme exutoire et moyen de communiquer avec le public. Vos pratiques respectives de l'écriture sont-elles si différentes selon vous ?

H.T. : Denis et moi avons, en effet, pas mal de points communs. Cependant, je tiens à préciser que je n'ai personnellement pas quitté l'Algérie dans le climat violent des années 90, mais en 1981, volontairement et sans contrainte aucune, alors que Denis, lui, a dû partir durant cette période trouble où plusieurs de nos amis ont été assassinés.

[594] Entretien avec Abdelmadjid Kaouah, *Algérie News*, 2009.

Pour moi aussi et, je crois, pour beaucoup de gens qui écrivent, l'écriture est un exutoire, en effet. Quand j'écris que je suis « convaincu de l'impuissance et de l'inutilité de toute forme d'écriture de communication », il ne faut pas prendre cela à la lettre. Je veux simplement minimiser sa portée. Je ne pense pas que l'écriture, telle que je la pratique, puisse changer le monde positivement. Les politiques s'en chargent, qui font des discours, et l'on voit bien où cela mène. En ce qui me concerne, je ne fais pratiquement jamais de performances. Mais il m'arrive aussi d'aller à la rencontre du public, à l'occasion de lectures, notamment dans des festivals de poésie. Et là, il m'arrive d'avoir l'impression de véritablement communiquer avec le public. Dans ces moments-là, plutôt rares, le courant passe qui ressemble à une communion.

Cela dit, chaque écriture étant le reflet de celui ou celle qui écrit, cela va de soi, nos deux écritures, à Denis et moi, sont forcément différentes.

C.P.M. : Vous qui maniez les mots dans ce qu'ils peuvent avoir de plus imagé et poétique, pourriez-vous nous donner votre définition personnelle de l'écriture ?

H.T. : L'écriture, c'est de la magie pure. C'est du dessin qui chante, qui rit, qui pleure, qui crie... C'est Protée qui se métamorphose à l'infini. C'est une mine inépuisable chargée de futur !

ENTRETIEN AVEC KAMEL YAHIAOUI, Paris,

18 février 2015

Camille Penet-Merahi : Quel est la place de l'écriture dans votre travail ?

Kamel Yahiaoui : J'écris comme je respire. C'est quelque chose indissociable de ma pratique de l'art. La poésie est complémentaire. Cela me vient de la tradition orale, très présente en Algérie, mais aussi dans ma famille. Ma mère disait de la poésie et ma grand-mère aussi.

C.P.M : Et vous vous écrivez de la poésie mais est-ce parfois des compositions orales ?

K.Y. : Oui cela arrive mais la plupart du temps j'écris. D'abord en kabyle et en arabe quand je vivais en Algérie, puis en français. Depuis que je suis en France, je n'écris plus qu'en français mais l'art est mon souci premier, c'est ce qui me conduit.

C.P.M : Avez-vous publié des poèmes ou est-ce une pratique personnelle ?

K.Y. : Il m'est arrivé de publier quelques poèmes, notamment dans le numéro consacré aux peintres-poètes de la revue de Marie Virolle, *Algérie Littérature Action*. Mais l'art est mon métier.

C.P.M : Les sujets abordés dans vos œuvres sont-ils les même que dans vos poèmes ?

K.Y. : Oui mais pas seulement. Les sujets que j'aborde dans mes œuvres sont assez universels. Les souffrances de l'humanité comme l'oppression, la déportation, l'exil, la mort… ce sont des sujets qui me touchent personnellement mais qui touchent aussi des êtres humains du monde entier. Les sujets de mes œuvres sont toujours du vécu ou des sujets où je me mets à la place d'un peuple ou une personne opprimée. Dans mes poèmes, il s'agit parfois de thèmes plus intimes. Il y a des poèmes d'amour ou des textes plus biographiques. Parfois je rends hommage à des gens que j'admire. [Sa mère, Tahar Djaout, Kateb Yacine, Abdelwahab Mokrani, Denis Martinez…] Par exemple dans *Square des innocents*, l'homme c'est moi. (il cite plusieurs titres de poèmes) *Préfacé du voyage, L'amant de la rue, Fenêtre du vent, Casbah ma peau, La cruche fendue, La fontaine malade,* tous ces textes parlent de chose vécues. *La Fenêtre du vent* évoque le ressenti de ma mère face à mon exil. J'ai également réalisé une série d'œuvres en mémoire de Tahar Djaout. Un jour il m'a dit : « le son des balles se confond avec le son de ma machine [à écrire] ». Lorsque j'ai appris son assassinat, j'ai alors imaginé une machine à écrire dont les touches sont remplacées par des balles. Je l'ai intitulée *Les vigiles,* en référence à son roman. J'ai ensuite poursuivi la série avec deux autres machines à écrire. *Paroles séquestrées* fut réalisée en 1999 lors de l'annonce de la concorde civile, décision politique que je ne comprends toujours pas, et la troisième : *Strophes à la liberté* fut finalisée en 2014 et exposée, par le hasard des choses, le 8 janvier 2015, au lendemain de l'attaque contre Charlie Hebdo.

C.P.M : Pour revenir à vos poèmes, comment procédez-vous dans l'élaboration ? Le choix de la langue est-il instinctif ou réfléchi ?

K.Y. : Ils sont la plupart du temps en français. Quand j'étais en Algérie, je les disais, alors qu'en France je les écris. La langue varie aussi en fonction de cela. En Algérie, il m'arrivait d'écrire de la poésie mais lorsque je la proclamais, il était plus naturel de le faire en kabyle ou en arabe puisque la tradition orale était véhiculée par ces langues-là. Mais elles me viennent d'un coup. Mais il faut être en situation pour écrire.

C.P.M : Les poèmes peuvent-ils être liés à une œuvre plastique ? Quand l'idée de création vous arrive en tête, comment se matérialise-t-elle ?

K.Y. : Il arrive que le poème soit liée à une œuvre plastique mais cela ne vient jamais simultanément. Un poème peut me donner envie de créer une œuvre et une œuvre peut m'évoquer un poème.

C.P.M : Par conséquent avez-vous déjà eu l'occasion d'exposer l'œuvre plastique accompagnée de son poème ?

K.Y. : C'est arrivé une seule fois, à la médiathèque de Melun. La responsable du site me l'avait demandé et j'ai trouvé que le lieu s'y prêtait bien.

C.P.M : Vous évoquiez tout à l'heure le fait que l'art était votre métier mais comment considérez-vous la poésie ? Elle n'a pas le même statut pour vous ?

K.Y. : La poésie fait partie de moi car elle a toujours été présente dans ma famille. Je suis d'abord artiste. La poésie est complémentaire à mon art.

C.P.M : La poésie est-elle plus intime que l'œuvre ?

K.Y. : Non, les deux sont intimes. Chaque œuvre est un poème. L'œuvre est une écriture élaborée comme une poésie. Elle est visuelle alors que la poésie suggère l'image. Souvent le poème est construit sur une image. Les poèmes ce sont des énigmes, des métaphores et c'est cela qui rapproche le poème et l'œuvre. Dans l'œuvre il y a une esthétique. Une œuvre doit écrire une histoire.

C.P.M : Mais n'avez-vous pas plus de réticence à publier ou exposer un poème à côté d'une œuvre à cause de la compréhension plus accessible au public de la lecture d'un texte plutôt que la lecture d'une œuvre ?

K.Y. : Non car je veux que mes œuvres soient comprises par tous, qu'elles aient une certaine universalité. Je veux qu'elles soient évocatrices, qu'elles provoquent une émotion, quelle qu'elle soit.

C.P.M : Les titres de vos œuvres sont particulièrement imagés. Qu'elle importance lui accordez-vous ?

K.Y. : Ils sont très importants ! Je suis comme Paul Ribeyrolle qui veut un titre partout. Donner un titre c'est donner une indication, c'est la clé de l'énigme, c'est un jeu.

C.P.M : À quel moment nommez-vous une œuvre ou un poème ?

K.Y. : Cela dépend. Généralement c'est après avoir fini l'œuvre mais parfois je l'ai en tête avant et parfois il me vient pendant la création. C'est pareil pour les poèmes.

C.P.M : Vous arrive-t-il d'écrire autre chose que de la poésie ?

K.Y. : Oui j'écris sur les œuvres et parfois des écrits critiques.

C.P.M : Avez-vous déjà travaillé avec un auteur ?

K.Y. : Oui, c'est arrivé mais à chaque fois que l'on m'a demandé d'illustrer des poèmes, c'est toujours moi qui accepte le projet ou non. Si le texte ne me parle pas, je refuse le projet.

C.P.M : Les objets utilisés dans vos œuvres sont hétéroclites ? Comment les choisissez-vous et les trouvez-vous

K.Y. : [Il sourit] Chaque objet à une histoire. Je ne prends jamais un objet sans connaitre d'où il vient et qu'elle est son histoire. Par exemple, j'ai utilisé la veste que mon père portait au moment de son décès pour réaliser une œuvre qui lui rend hommage. J'ai utilisé de vieilles planches à laver le linge car j'en voyais si souvent dans mon enfance ! (J'ai connu une femme particulièrement belle, qui se maria avec un homme très riche. Mais comme ce n'était pas un mariage d'amour, il lui arrivait d'être malheureuse. Son mari lui demanda ce qui pourrait lui faire plaisir, et comme elle rêvait de jouer du piano, il lui offrit un piano. Elle n'avait jamais pris de cours de piano mais en avoir un lui suffisait. Un jour elle apprit qu'elle avait une maladie grave et disparue sans avoir appris le piano. J'ai alors créé une œuvre intitulée *Cantate*, à partir d'un piano dont la partie haute, en verre imprimé, reproduit la respiration de cette femme par une lente oscillation de lumière accompagnée par le son d'une respiration. La partie vitrée est ornée par impression de trois zones circulaires composées de radiographie sur lesquelles se détachent des silhouettes anonymes. Ce fut une manière de rendre hommage à cette femme.

C.P.M : Ce personnage énigmatique, souvent anonyme semble récurent. Pouvez-vous nous en dire plus ?

K.Y. : [Il montre une œuvre accrochée au mur à côté de nous] Ce personnage est la prière de l'absent. En ce qui me concerne il s'agit de mon père que j'ai perdu jeune, c'est l'algérien en général, l'algérois de la Casbah de mon enfance. Il n'est que silhouette, parfois on aperçoit ses yeux ou sa bouche, parfois simplement ses orbites, parfois il n'est que crâne. Il est anonyme et en même temps tout le monde. Je me rapproche parfois d'Yves Klein dans la lutte des corps. J'aime aussi beaucoup la peinture flamande : Rembrandt, Rubens, Van Gogh…J'aime sa nervosité et sa

matérialité et j’essaie de rendre cela dans le personnage. C’est moi, mais aussi l’autre et surtout l’humain en général.

C.P.M. : En tant qu’artiste poète, pouvez-vous me donner votre définition personnelle de l’écriture ?

K.Y. : Je considère à tous point de vue que la poésie ne se dissocie guère de ma création plastique. Elle est sujet, outil, médium et partie prenante dans le processus de la création, je dirais même que c'est une seule et même pulsation.

INDEX DES NOMS CITÉS

ABDEDDAÏM, Oussama : 82, 149

ABDELKÉ, Youssef : 246

ABDESSEMED, Adel : 19, 110, 116, 117, 120, 122, 123, 132, 135, 136, 137, 138, 141, 173, 202, 203, 205, 206, 243, 246

ABDOUN, Hamid : 55, 64, 80

ABEDINI, Reza : 222

ABO BAKR, Ammar : 238

ABOUDA, Mohand : 95

ABOULHANA, Mouad : 214, 215

ABUDABBUS, Alla : 214, 215

ADANE, Mustapha : 55, 56, 58, 63

ADLANE, Samet : 207

ADNAN, Etel : 154, 155, 238

AG BAHOS, Brahim : 86, 115

AÏDOUD, Walid : 173

AÏT EL HARA, Myriam : 189

AKLOUCHE-LAGGOUNE, Nadira : 15, 42, 44

AKMOUN, Mustapha : 55, 62, 92

AKRIM, Mustapha : 238

AKSOUH, Mohamed : 41, 48, 49, 92, 93, 146, 147

ALI-KHODJA, Ali : 42

ALLEG, Henri : 34

AMMAR-KHODJA, Soumya : 152

AMEUR, Yasser (*dit* L'Homme jaune) : 19, 194, 196, 197, 198, 207, 210, 211, 212, 213, 243, 244, 245, 246

AMIN, Rasha : 214

AMRANI, Djamal : 146, 147

ASSELAH, Ahmed : 115, 116, 135

ATTIA, Kader : 19, 141, 172, 173, 202, 203, 204, 206, 243, 246

AUDIN, Maurice : 36, 240
AUSSARESSE, Paul : 36
AZRADJ, Omar : 151
BAHAS, Mohamed : 180
BALLÉ, Jean-Marc : 117, 123, 137
BAQUÉ, Pierre : 66
BARBATTI, Bruno : 65, 66
BARIDON, Laurent : 221
BASQUIAT, Jean-Michel : 219, 220, 221, 230
BASSET, Henri : 83
BAYA (Fatma Haddad - Mahieddine, *dit*) : 14, 32, 33, 41, 47, 55, 64, 92, 246
BECKER, Cynthia : 180
BELAÏD, Khaled : 172
BELAID, Mohamed : 189
BELAMRI, Rabah : 149
BELHAMITI, Hicham : 173
BELKACEM, Krim : 106
BELKAÏD-KHADDA, Naget : 38
BELKAHIA, Farid : 225
BELKHODJA, Djawed: 197, 209
BELKHOJA, Nejib : 217
BEN BADIS, Abdelhamid : 47
BEN BAGHDAD, Mohamed : 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 68, 80, 241
BEN BELLA, Mahjoub : 18, 21, 110, 113, 114, 123, 124, 125, 132, 140, 156, 164, 165, 166, 167, 206, 218, 227, 242, 246
BEN CHEIKH EL FEGOUN, Maya : 173
BEN IBRAHIM BÂAMER, Slimane : 28
BEN KHALIFA, Dhafer : 214
BEN M’HIDI, Larbi : 48, 106, 236
BENABOURA, Hacène : 41, 47
BENANTEUR, Abdallah : 29, 30, 34, 38, 41, 92, 93, 113, 147, 246
BENAOUDIA, Amel : 214

BENAOUM, Tarek : 238
BENBOUTA, Nadia : 172
BENCHEIKH, Jamel-Eddine : 32
BENJAMIN, Walter : 132
BENKHEDDA, Benyoucef : 106
BENTOUNSI, Adel : 173
BENYAHIA, Samta : 173
BERNARD, Michel-Georges : 16, 149, 150, 156, 181
BESSAÏ, Zinedine : 173
BILEK, Hamid : 84
BOUABDELLAH, Zoulika : 19, 173, 246
BOUAYED, Anissa : 15, 29, 30, 35, 36, 114
BOUCHÈNE, Abderrahmane : 29
BOUCHOUCHI, Walid, (*dit* Akakir) : 19, 173, 194, 195, 196, 197, 199, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 221, 243, 244, 245
BOUDIAF, Mohamed : 116, 193, 215
BOUDJEDRA, Rachid : 52, 146, 147
BOUDJELAL Bruno : 172
BOUHIRED, Djamila : 47
BOUKHATEM, Farès : 14, 39, 43
BOULANOUAR, Messaour : 151
BOUMEDIÈNE, Houari : 29, 43, 72, 73, 98
BOUQUETON, Marcel : 47, 59
BOURAS, Ammar : 34, 233
BOURLIER, Pierre : 234
BOUTADJINE, Mustapha : 34
BOUTEFLIKA, Abdelaziz : 176, 211
BOUTELLA, Safy : 180
BOUZID, Mohamed : 30, 41, 42, 44
BRAUNER, Victor : 97
BUFFET, Bernard :31
BURGER, Marcel : 56

BRAHIMI, Denise : 38
BRANLAND, Marine : 34
BRAQUE, Georges : 33
BRETON, André : 33, 56
BROGNIEZ, Laurence : 140
BUTOR, Michel : 106, 124, 125
CAILLET, Henry : 47
CALVET, Louis-Jean : 83, 221
CAMPS, Gabriel : 32, 61, 83
CAMUS, Albert : 44
CARRÉ, Léon : 28
CAZENAVE, Elizabeth : 13
CÉSAIRE, Aimé : 13, 124
CHABERT, Chrystel : 234
CHACHOU, Ibtissem : 71, 82
CHAFAA, Fatima : 173, 189
CHAHINE, Nadine : 222
CHAKER, Salem : 83, 85
CHAMBON, Jaqueline : 30
CHAR, René : 154
CHARBONNIER, Nicolas : 184, 185
CHARLE, Christophe : 45, 69, 195
CHARLOT, Edmond : 44
CHERKAOUI, Ahmed : 225
CHRISTIE, Agatha : 230
CORNEILLE, Pierre : 223
COUTURIER, Stéphane : 233, 234, 235
CREMONINI, Leonardo : 34
CUKIERMAN, Leïla : 239
DAKHLI, Leyla : 48, 91
DAKHLIA, Jocelyne : 92, 171
DALLÉAS BOUZAR, Dalila : 19, 192, 193, 194, 233, 235, 236

DAMBURY, Gerty : 239
DARROT, Nicolas : 233, 234
DARWICH, Mahmoud : 154
DE BALZAC, Honoré : 224
DE BEAUVOIR, Simone : 33
DE BIASI, Jean-Marc : 18, 139, 140
DE MAISONSEUL, Jean : 35, 41, 44, 45, 47
DE OTERO, Blas : 50
DE VINCI, Léonard : 213
DELACROIX, Eugène : 104, 236
DELALANDE, Nicolas : 92
DESCAMPS, Florence : 18
DEVIGNE, Dominique : 82, 87, 115, 134, 149, 155
DEVULDER, Révérant Père : 65, 66, 90, 94, 96
DIAZ-OJEDA, Angel : 41, 50
DIB, Louise : 221
DIB, Mohammed : 52, 145, 146
DIEUDONNÉ, Julien : 8
DINET, Étienne : 28
DJAOUT, Tahar : 98,115, 135, 139, 147, 150, 151, 156, 161, 164, 215
DJELIL, Mehdi : 173
DORBANI BOUABDELLAH, Malika : 24, 32, 45, 79
DOUIBI, Souad : 18, 19, 176, 183, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 196, 198, 199, 202, 212, 243, 245
DUBUFFET, Jean : 33, 104
DUCHAMP, Marcel : 31, 49, 141
DUFRÊNE, Bernadette : 233, 235
DUGAS, Guy : 47
DUPEYRAT, Jérôme : 18
DUROZOI, Gérard : 124, 127, 165
DUTOUR, Nassera : 176, 177
DUVALET, René : 47

EBRARD, Aymeric : 233, 234
EL-AGELI, Najlaa : 215
EL AROUSSI, Moulim : 225
EL CHEIKH, Taha : 16
EL HAMED, Sarah : 18, 19, 183, 184, 185, 186, 187, 193, 194, 202, 243, 245
EL HAYACHI, Mahmoud : 182
EL MAYSOUR, Souad : 233, 235, 236
EL MIR, Naji : 222
EL SEED : 222, 223
EL WASSITI, Yahia : 218
ELGHUEL, Malak : 214
ERNST, Max : 49
ERRÓ (Gudmundur Gudmundsson, *dit*) : 34
ESSAYDI, Lalla : 227, 228
FATMI, Mounir : 228, 229, 231, 238
FERHANI, Ameziane : 67, 151
FERRANDO, Augustin : 46
FERRER, José : 234
FLAHUTEZ, Fabrice : 144
FLAVIN, Dan : 205
FLIDJANI, Kheira : 42
FOROUHAR, Parastou : 238
FRIDI, Nada Diane : 194
FORAX, Jean-Marc : 185
GALLIERO, Sauveur : 35, 47
GASQUET, Vasco : 34
GASSOUMA, Jaoudet : 182
GATTI, Stéphane : 74
GAUGUIN, Paul : 132, 140, 210
GELARD, Marie-Luce : 159
GENEVOIS, Henri : 159
GILLET, Fanny : 16, 34

GIROUD, Michel : 144
GMACH, Nomen : 65, 66
GOLDBERG, Itzhak : 139
GOUDAL, Émilie : 15, 34
GRILLOT, Thomas : 92
GUERMAZ, Abdelkader : 30, 38, 41, 246
GUILBAULT, Serge : 30
GUTTUSO, Renato : 34
HACHIMI ALAOUI, Myriam : 109, 115
HADDADOU, Mohand Akli : 79, 145
HADJ ALI, Bachir : 147, 150
HAÏM VIDAL, Sephiha : 72
HAMADOUCHE, Hakim : 117
HAMDI, Ahmed : 156
HAMOUCHE, Nourredine : 196
HANSEN, Heather : 238
HAREL VIVIER, Mathieu : 18
HARING, Keith : 219, 220
HARNAFI, Sarah Basma : 214
HASNI, Cheb : 215
HEMCHE, Abdelhamid : 44
HIGOUNET, Charles : 83, 90
HUBÉ, Nicolas : 195
HUGO, Victor : 230
IBN MUHIEDDINE Abd-el-Kader (*dit* Émir Abd-el-Kader) : 47
INAL, Djafaâr : 32, 79
INGRES, Jean-Auguste-Dominique : 104, 212, 227, 228
ISSIAKHEM, M'hamed : 19, 20, 29, 30, 32, 33, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 77, 79, 85, 92, 93, 94, 113, 240, 241, 246
IVETON, Fernand : 47
JAKOBI, Marianne : 18, 104, 132, 139, 140, 179
JARBOU, Rana : 222

JEANPIERRE, Laurent : 45, 69, 195
JOYEUX-PRUNEL, Béatrice : 69
JUILLIARD BEAUDAN, Colette : 59
KADID, Djilali : 34
KADRI, Aïssa : 16
KAHLO, Frida : 230
KALACHE, Nabila : 173
KAMELI, Katia : 233, 235, 236
KANDINSKY, Vassili : 139
KANOUTÉ, Smaïl : 238
KAOUAH, Abdelmadjid : 51, 77, 145, 149, 151
KARA, Ahmed : 42
KARL, Don : 221, 222
KARROUM, Abdallah : 206
KATEB, Yacine : 35, 66, 71, 73, 74, 93, 144, 153, 159, 161, 240
KATEB, Amazigh : 180
KHACHEBA, Rafik : 173
KHADDA, Mohammed : 11, 14, 16, 17, 19, 20, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 52, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 90, 91, 92, 93, 100, 103, 105, 106, 107, 113, 146, 147, 150, 202, 218, 240, 241, 246
KHIZANISHVILI, Rusudan : 207
KLEE, Paul : 104, 157, 226
KORAÏCHI, Rachid : 16, 19, 21, 110, 113, 123, 127, 128, 129, 130, 154, 155, 156, 164, 167, 168, 169, 172, 174, 202, 218, 238, 242, 244, 246
KOSICE, Gyula : 205
KOURDOUGHLI, Ahlam : 189
KRACHE, Youcef : 173
KRÉA, Henri : 41, 52, 146, 147
KRINAH, Mourad : 173, 222, 233
LA POINTE, Ali : 106
LABRUSSE, Rémi : 35

LAGHOUATI, Abdelhamid : 50, 98, 149, 150, 151, 155
LAJOUX, Jean-Dominique : 56, 65, 69, 90
LAMOURI, Mohamed : 234
LAPOUJADE, Robert : 34
LARBI, Arezki : 68
LAREDJ, Rim Lili : 194
LAZALI, Mya : 233
LE CORBUSIER (Charles-Édouard Jeanneret, *dit*) : 234
LE KERN, Alain : 87
LE MEN, Ségolène : 18, 139
LEBEL, Jean-Jacques : 34
LEBOVICI, Elisabeth : 116, 120, 132
LEMAND, Claude : 246
LEMAND, France : 246
LÉVÊQUE, Claude : 205, 244
LÉVI-STRAUSS, Claude : 201
LHOTE, Henri : 56
LIASSINE, Françoise : 67
LIBRE, Sarroura : 214
LICHTENSTEIN, Roy : 210
LOIRE, Cédric : 140
LONG, Richard : 110
LOSTIA, Maryline : 127, 128, 168
LOUAIL, Mohamed : 42
LUSTE-BOULBINA, Seloua : 38
MAALOUF, Amin : 13, 142
MACKE, August : 104
MACRON, Emmanuel : 36
MAEGHT, Aimé : 33
MAEGHT, Corinne : 129, 169
MAGRITTE, René : 138
MAHAMMAD-ORFALI, Dalila : 14, 44

MAHDAOUI, Nja : 218, 223, 238
MAILLOT, Henri : 47
MAIONE, Marco : 222
MAKARIOU, Sophie : 101
MALEVITCH, Kasimir : 139
MAMMERI, Azouaou : 41, 44
MAMMERI, Mouloud : 145
MAN RAY (Emmanuel Radnitsky, *dit*) : 49
MANDEL KHAN, Gabriele : 102
MANET, Édouard : 211, 212
MANTON, Maria : 47, 59
MARÇAIS, Georges : 28
MARDRUS, Joseph Charles : 28
MARGEL, Serge : 56
MARTIN, Jean-Hubert : 13, 110, 111, 225
MARTIN, Robert : 59
MARTINEZ, Denis : 14, 16, 17, 18, 19, 20, 27, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 110, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 132, 133, 134, 135, 140, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 172, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 194, 198, 230, 241, 242, 243, 244
MARX, Karl : 56, 137, 146
MASSON, André : 34
MASSOUDY, Hassan : 101, 102, 154, 223
MASTIN, David : 34
MATHIEU, Jean-Baptiste : 236
MATISSE, Henri : 104, 226
MATOUB, Lounès : 193, 215
MATTA (Roberto Antonio Sebastian Matta Echaurren, *dit*) : 34
MEDJAHED, Mohamed : 82, 149

MEG, Meryem : 214
MEMMI, Albert : 51, 52, 145, 146
MERDOUKH, Brahim : 43
MESLI, Choukri : 14, 19, 20, 29, 30, 33, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 55, 56, 58, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 74, 77, 78, 79, 80, 84, 85, 88, 93, 94, 113, 132, 134, 135, 139, 140, 146, 225, 240, 241
MESLI, Tarik : 172
MESSAOUDI, Ilyes : 214
METMATI, Smaïl : 19
METOUI, Lassaâd : 226
METREF, Arezki : 150
METREF, Hacène : 183
MIAILHE, Mireille : 34
MICHEL, Serge : 47
MIQUEL, Louis : 234
MOHOLY-NAGY, László : 205
MONDRIAN, Piotr : 139
MONROE, Maryline : 208, 210, 215
MONTAZAMI, Morad : 225
MOREAU, Jean-Bernard : 65, 66, 86, 90, 96, 97
MORELLET, François : 205
MUNCH, Edward : 204
NACER-KHODJA, Hamid : 46, 88, 91, 148, 150, 152, 156
NAEF, Silvia : 101, 217
NAKHLI, Alia : 217, 218
NALLARD, Louis : 41, 47, 59
NAUMANN, Bruce : 244
OUHADDOU, Sara : 238
OULD-MOHAND, Abderahmane : 68, 246
ORIF, Mustapha : 14
PANAHI, Bahman : 238
PANDRAUD, Robert : 109

PAPADOPOULO, Alexandre : 16
PASQUA, Charles : 109
PENET-MERAHI, Camille : 9, 114, 124, 125, 148, 149, 150, 156, 161, 162, 164, 165, 166, 179, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 195
PÉRET, Benjamin : 146
PÉRONCEL-HUGOZ, Jean-Pierre : 152
PIC, Muriel : 136
PICASSO, Pablo : 33, 37, 230
PIGNON-ERNEST, Ernest : 34, 172
POL POT (Saloth Sâr, *dit*) : 137
POUILLON, Fernand : 234
POUILLON, François : 16, 28, 29, 38, 39
PROROK, Byron : 78
QART, Qarm : 214
QOTBI, Mehdi : 226
RAAD, Iman : 222
RACIM, Mohamed : 14, 27, 28, 41, 43
RAHMANI, Zakaria : 218, 228, 229, 230, 231
RAMDANE, Abane : 106
RANEM, Mohamed : 44
RAYSSE, Martial : 205
REDOUANI, Farid : 172
REYGASSE, Maurice : 78
RIBADAUD, Laurent : 217
RIBOUD, Marc : 192
RIMBAUD, Arthur : 230
RUEL, Jean-Pierre : 207
RUPP, Marie-Joëlle : 182
SAADI, Nourredine: 38, 39, 42, 60, 61, 68, 75, 76, 86, 87, 95, 99, 102, 115, 117, 128, 129, 130, 151, 167, 178, 180, 182
SAADI, Youcef : 106
SAADI-LERAY, Farid : 15, 16

SAHNOUN, Samira : 172
SAÏD, Edward : 104, 109, 110, 191
SALIOU, Bérénice : 237, 238
SANSON, Hervé : 92, 93
SARTRE, Jean-Paul : 33
SATIE, Éric : 50
SCHWITTERS, Kurt : 49
SEBTI, Youcef : 150
SEDIRA, Zineb : 19, 172, 174
SEDJAL, Mustapha : 19, 34, 191, 192, 193
SHEHAB, Bahia : 222, 223
SELMANI, Massinissa : 173, 206
SÉNAC, Jean : 35, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 81, 91, 92 ,93, 145, 146, 147, 148, 152, 241
SERGOUA, Karim : 68, 178
SHEPARD FAREY, Franck (dit Obey) : 220
SHOOF : 219, 224
SI MERABET, Sofiane : 214
SILEM, Ali : 87, 95, 115, 116, 120, 134, 149, 150, 152, 153
SILEM, Salah : 183
SIMIAN, Jean : 47
SINTÈS, René : 41
SMITSHUIJZEN ABIFARÈS, Huda : 221
STAMBOULI, Nabila : 234
STORA, Benjamin : 73, 115
SOUCY, Pierre-Yves : 17, 160
SOUYAH, Saadia : 233, 234
TAMZALI-TAHARI, Fella : 173
TASLITZKY, Boris : 34
TAYLOR, Liz : 209
TEMMAM, Mohamed : 42, 44
TENGOUR, Habib : 147, 150

TIBOUCHI, Hamid : 17, 19, 21, 82, 98, 113, 132, 140, 147, 149, 150, 151, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 172, 242, 246
TIO-BELLIDO, Ramon : 14, 29
TIXIER, Jean : 213
TOUATI, Abdelkader : 149
TOUIMER, Meriem : 173
TRUFFAUT, François : 33
TZARA, Tristan : 33
VALAMANESH, Hossein : 238
VENET, Bernar : 238
VERGÈS, Françoise : 239
VIDAL-BUÉ, Marion : 13, 24, 25
VIEUGUET, Pierre : 155
VILLÉGLÉ, Jacques : 172
VIROLLE, Marie : 121, 156
WACLAWEK, Anna : 219, 220
WARHOL, Andy : 208, 209
YAHIAOUI, Kamel : 17, 18, 19, 21, 34, 132, 135, 138, 152, 153, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 172, 177, 242
YAMPOLSKY, Eva : 56
YANG, Chorong : 221
YELLÈS, Bachir : 41, 42, 44, 113
ZABUNYAN, Elvan : 111
ZAHI, Farid : 228
ZAMOURI, Fenna : 222
ZERARTI, Rezki : 41, 55, 92
ZIDANE, Yasmine : 197
ZMIRLI, Mohamed : 42
ZOGHBI, Pascal : 206, 221, 222
ZOUGGAR, Sofiane : 173

RÉSUMÉ

L'écriture dans la pratique des artistes algériens de 1962 à nos jours.

Cette thèse se propose d'apporter un éclairage nouveau sur la pratique des artistes algériens de 1962 à aujourd'hui en examinant les rapports entre écritures et œuvres, qu'il s'agisse d'imbrication avec des mots dans la création artistique comme les titres, d'autonomie avec des écrits d'artistes ou de pratiques collectives dans le cas d'un travail en commun entre artiste et écrivain. À partir d'un corpus constitué de figures tutélaires de la période post-indépendance telles que Mohammed Khadda, Choukri Mesli ou Denis Martinez, d'artistes des années 1990 comme Adel Abdessemed, Kader Attia ou Rachid Koraïchi et de la jeune génération représentée par Yasser Ameur, Walid Bouchouchi ou Souad Douibi, notre objectif est d'interroger les liens entre évènements historiques et écriture dans la pratique artistique. Dans un premier temps, durant les années qui suivent l'indépendance et la volonté de s'émanciper des instituions coloniales, au moment où se met en place un nouvel « art algérien », on observe une manière d'envisager l'écriture, soit comme réactivation du passé (national), soit comme vecteur d'arabisation, soit comme revendication de diversité linguistique, soit comme quête d'abstraction. Il s'agit ensuite, pour la période de 1988 à 2000, de mettre à jour les particularités d'une écriture de l'exil et de l'intitulation des œuvres à l'étranger en insistant notamment sur l'extranéité et la revendication identitaire avec le soufisme. Enfin à partir de 2000, une nouvelle scène artistique se met en place en Algérie. Objet de transmission, l'écriture dans l'art se déploie dans un contexte de globalisation accrue, à un moment où la circulation des artistes et des œuvres change d'échelle. Ce rapport nouveau à l'écriture est envisagé dans une perspective comparatiste avec le Maroc et la Tunisie.

Mots clés : histoire de l'art en Algérie aux XXe-XXIe siècles, écriture, signe, titres d'œuvres d'art, écrits d'artistes, multilinguisme, exil.

RESUME

Writing in the practice of Algerian artists from 1962 to the present day.

This thesis seeks to shed new light on the practices of Algerian artists from 1962 to the present day by examining the connection between writings and works of art, whether in the interweaving of words in the artistic work such as the titles, the autonomy of the artists' writing, or the collaborative practices of artists and writers. Drawing from a corpus of work consisting of tutelary figures of the post-independence period such as Mohammed Khadda, Choukri Mesli, or Denis Martinez, of artists from the 1990s such as Adel Abdessemed, Kader Attia, or Rachid Koraïchi, and the young generation represented by Yasser Ameur, Walid Bouchouchi, or Souad Douibi, our objective is to question the connections between historic events and writing in artistic practices. At first, during the years which follow the independence and the will to become emancipated established colonial, as is set up a new "Algerian art", we observe a way of envisaging the writing, either as reactivation of the (national) past, that is as vector of Arabisation, as claiming of linguistic diversity, or as a quest of abstraction. It is then a question, for the period from 1988 to 2000, to examinate the peculiarities of a writing of exile and the naming the works abroad by insisting in particularly on the foreignness and the identity claiming with the Sufism. Finally, from 2000, a new artistic scene emerging in Algeria. As an object of transmission, writing in art is increasingly used in a global context leading to a moment when the circulation of artists and works changes of scale. This new connection to writing is envisaged in a comparative perspective with Morocco and Tunisia.

Key words: history of art in Algeria in the 20th and 21st century, writing, signs, titles of art works, artists' writing, multilingualism, exile.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1

SOMMAIRE……..……..4

REMERCIMENTS……...……..……6

AVANT-PROPOS…….…….8

INTRODUCTION……..….……...…..11

PREMIÈRE PARTIE – CRÉER À ALGER APRÈS L'INDÉPENDANCE. L'ÉCRITURE COMME IDENTITÉ RENVENDIQUÉE D'UN ART ALGÉRIEN ? (1962-1988)……...…….……23

Chapitre 1 : S'émanciper des institutions coloniales ? …….…….……26

1. La situation de la scène contemporaine algérienne avant 1962……...……29
   Les débuts des artistes à Paris ……...…….…….30
   Un art engagé en faveur de l'Algérie indépendante……..……..……..…33
2. Le renouveau artistique au moment de l'indépendance.……..……...37
   Le retour des artistes en Algérie et leur rôle au sein des institutions artistiques……...……...39
   Portrait de Sénac en critique d'art, galeriste et homme de média……45

Chapitre 2 : Aouchem : une « avant-garde » artistique ou l'écriture comme réactivation du passé……...……..……54

1. Un premier groupe d'artistes contestataires……..……..56
   Rédaction d'un texte manifeste……..……..…..56
   Une exposition collective……..……...….….58
2. Se distinguer de la période coloniale…….…..59

Art du signe et matériaux de récupération……60
Les titres d'œuvres comme miroir des idées d'Aouchem……..……63
3. L'écriture et le signe comme lien à la préhistoire…….....65
Les peintures rupestres préhistoriques comme référence..……...65
La postérité du groupe par le signe……..……..…..67

Chapitre 3 : L'écriture dans les œuvres visuelles, un vecteur d'arabisation ou de diversité linguistique…….……..……...70
1. Le multilinguisme face à la politique d'arabisation…….……...72
L'arabe comme langue nationale……..……...……..…72
Martinez et la diversité linguistique……..……75
2. Le français comme langue d'intitulation ……..……..77
Subversion de l'orientalisme……..……..……..…77
Ancrage dans la tradition……...…….……..78
De l'écriture à la pratique poétique……...….…..80
3. Redécouverte du tifinagh……...……..82
Une langue du quotidien et de la tradition orale……..…82
Expérience de géomancie dans le désert……...……86

Chapitre 4 : Vers une abstraction de l'écriture dans l'art……89
1. « L'École du Noûn » : le signe pour motif……..……91
Le signe, langage d'initié……..……....93
Passage du signe à l'écriture……..……..…....97
2. Détourner l'écriture arabe pour atteindre l'abstraction…….....101
Dans la tradition des arts de l'Islam ? ……...……101
Déconstruction de l'orientalisme par l'abstraction…...…….…104

DEUXIÈME PARTIE – CRÉER À L'ÉTRANGER. LES ARTISTES DE L'EXIL FACE À L'ÉCRITURE (1988-2000)…….…….……...108

Chapitre 5 : Comment témoigner de l'exil par l'écriture ? ……..….112
1. L'écriture comme trace de ce que l'on a quitté……....114

Écrire pour témoigner de l'horreur……..…..……...117
Écrire pour partager son exil……..…….……...121
2. L'écriture comme revendication de ses origines……...……...123
De la lettre à l'abstraction du geste chez Ben Bella……..…….124
Le soufisme comme revendication identitaire……..…….……..127

Chapitre 6 : Comment intituler ses œuvres à l'étranger ?. ……..…..131
1. Qu'est-ce qu'un titre d'exil ? ……...…….133
Titre et engagement…..…….……..133
Nommer la guerre civile dans les titres……..……..…135
2. S'éloigner de l'histoire ? ……..…….……138
Les titres génériques et les titres sériels……...……...138
Présence de l'extranéité dans les titres……...……...….141

Chapitre 7 : Comment concilier pratique d'artiste et d'écrivain ?……...….143
1. Les artistes et le milieu littéraire……146
Dialogues entre artistes et écrivains……...……146
Après le départ, poursuite des collaborations peintres-poètes……...……153
2. « Peinture et écriture ces deux sœurs immémoriales »…….156
Art et poésie : deux modes d'expression complémentaires…….157
L'art de la « désécriture »……...……164

TROISIÈME PARTIE – CIRCULATION DES ARTISTES ET DES ŒUVRES : L'ÉCRITURE ET LA SCÈNE CONTEMPORAINE ALGÉRIENNE (2000-2018)…….…….170

Chapitre 8 : L'écriture comme objet de transmission……..……..….175
1. Un art participatif à travers une écriture collective…….…..177
Partager son histoire à travers un art participatif…..……...…..…178
L'écriture comme forme de thérapie……..…….……183
Transmettre la mémoire……..……191
2. Investissement de l'espace public……...…….…..194

Internet : nouveau musée ouvert au monde…….195
La rue comme cimaise……..……...198

Chapitre 9 : L'écriture dans le contexte de la globalisation……..…..……200
1. L'art algérien à l'échelle mondiale : vers le pluralisme……..…….201
Références à la culture algérienne…….…….……202
Le cas du néon……..……...204
2. L'art algérien à l'échelle « nationale » : un art du détournement……...…...206
La référence anachronique au Pop Art……..…….207
Critique sociale et politique……..……..211

Chapitre 10 : Quelques perspectives sur l'écriture dans la pratique artistique au Maghreb……..….216
1. La Tunisie et le renouveau calligraphique……..…..219
Brève histoire du graffiti contemporain……..……219
Évolution de la calligraphie traditionnelle vers le calligraffiti……..……221
Les artistes tunisiens et l'art du calligraffiti…….……..……223
2. Le Maroc et la valorisation de l'écriture……..…….225
Inspiration calligraphique dans les créations des artistes marocains…..….226
L'écriture comme image mentale…….……..…….227
L'écriture comme pont entre les cultures……..…….228
3. Perspectives diasporiques……..……232
Vu d'Alger, « une politique de l'amitié »…….……..…….233
Lettres ouvertes, de la calligraphie au Street art……..……..237

CONCLUSION……..……..240

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE……..……..247

LEXIQUE ARABE-TAMAZIGHT-FRANÇAIS…….……..……..276

ENTRETIENS……...……..……280

INDEX DES NOMS CITÉS……...……..…..327

RÉSUMÉ……..……341

TABLE DES MATIÈRES……...……..…….343