

## PRÉFACE

### Un triple défi

Dans cet ouvrage qui reprend un travail de recherche et de réflexion sur « Les arts visuels face à la guerre d'Algérie », Émilie Goudal tente de relever les traces de l'engagement des artistes au travers du médium art et d'en révéler par l'analyse critique les présupposés historiques qui le sous-tendent. À travers une analyse d'œuvres picturales offrant une palette iconographique et stylistique très vaste, elle aborde plusieurs axes de réflexion liés aux questions de « l'image comme acte politique ou matériel-objet sciemment historique ».

Mais loin de vouloir réduire l'œuvre à sa seule dimension historique, ses recherches ont visé à décrypter ces productions en les insérant dans « l'histoire même des différents mouvements artistiques qui ont rythmé ces huit années de conflit ». Partant de là, elle se rend vite compte qu'aborder par la peinture la question de la représentation du conflit franco-algérien, et par là de l'Algérie colonisée en situation de guerre ouverte, c'est aborder « la part politique de l'image, dans un contexte où la censure d'État, voire l'auto-censure, n'autorisent pas à montrer des représentations filmiques ou photographiques d'un conflit non reconnu comme tel, et où l'objet culturel est souvent instrumentalisé comme outil de domination » et/ou de libération pourrait-on dire aussi.

Et voilà Émilie Goudal avec cet ouvrage devant un triple défi à relever : Décrypter l'image comme acte politique ou matériel-objet signifiant et signifié. L'inscrire dans l'histoire de l'art contemporain. Lire le geste pictural comme acte manifeste de glorification ou d'esthétisation de la domination et, dans l'autre versant, de dénonciation de l'oppression et de dévoilement du non-dit de l'histoire. Car l'art est en effet ce lieu privilégié où s'inscrit d'une manière pensable et signifiante la question de l'oppression et de la liberté, et celle de la condition humaine.

Or, dans l'histoire des sociétés de conquête et d'empire, ou chez les peuples colonisés en guerre de libération, la quête impossible de la vérité des faits se transforme en obsession, et le passé irréprésentable se mue pour les uns comme pour les autres en volonté de magnifier la geste conquérante, ou celle tout aussi héroïque de mythification de la résistance et de la libération. Cependant, dans toute guerre et particulièrement dans une guerre coloniale, la hantise du trauma passé nourrit

le spectre de la répétition compulsive du tout premier acte de violence. La mémoire transmise – et avec elle la pensée – témoigne de la difficulté de gérer le fardeau légué par ses prédécesseurs dans une société qui voudrait oublier ou passer sous silence le trauma tant individuel que collectif de la violence subie et de la contre-violence destructrice /re-génératrice. Devant cette mémoire traumatique de la conquête coloniale, la tentation est de faire du passé table rase et de repartir avec, ou vers, de nouvelles formes d'expression, qu'elles soient figuratives ou abstraites.

Pourtant, dans l'art comme dans le monde de la production des idées et des lois, le passé n'est pas nécessairement révolu, car ce passé qui n'est pas complètement achevé, est passé dans le présent comme mémoire vive transgénérationnelle<sup>1</sup> ou comme « mémoire silencieuse », « mémoire pierre tombale »<sup>2</sup>. Il me semble que c'est ce que traduit l'opération imageante dans l'œuvre d'art durant « la guerre d'Algérie » et que l'auteure entreprend de décrypter. La guerre d'Algérie s'inscrit donc dans une généalogie de la violence faite à un pays, à un État, à une population. La guerre qui éclate en 1954 n'en est que son ultime épisode.

### 1830 quand tout commence

Un jeune historien algérien, travaillant sur « l'événement 1830<sup>3</sup> », rappelle que « la chute d'Alger, le 5 juillet 1830, est un événement en quête d'une sémantique. Il exige le bon mot qui fasse d'une conquête violente une possession tranquille. Il montre toute la difficulté que rencontre le droit français à opérer un transfert de souveraineté » car ce droit gère le passif d'une « entrée par effraction » dans un pays qui ne demandait rien à la France. Noureddine Amara rappelle que « de ce (non) droit fait aux Algériens, il se dégage une toute-puissance française mêlée à un sentiment lancinant de vulnérabilité. La sujétion française fait de l'Algérien une sorte de Français passif, [un Français musulman non citoyen<sup>4</sup>]. Mais il y a dans cette condition une résignation réciproque, lourde d'une grave

---

1. Boutros Ghanem, psychanalyste libanais.

2. L'expression est de la psychanalyste algéro-française Alice Cherki.

3. Noureddine Amara, « le 5 juillet 1830. La nationalité, le mot et l'interdit » article à paraître dans la revue NAQD.

4. Désignation des Algériens dans les cartes de vote des années 1940-1950.

suspicion : le national annexé est ce « rebelle en disponibilité<sup>5</sup> ». Partant de ce constat, toutes les dispositions du droit français sont condamnées à rester hors de la loi fondamentale constituant la République. « Elles sont l'aveu de la faute 1830. Tout au long de ce siècle colonial, au regard de la loi, l'indigène reste ce porteur, même involontaire, d'une mémoire française d'effraction<sup>6</sup>. »

Nous avons tenu à citer longuement ce jeune historien de l'autre côté car ce qui est dit du droit colonial est aussi vrai de la production imageante, de l'œuvre d'art. Comment dire, comment re-présenter par l'image cet être assujéti, sans droit et quasiment sans existence en tant que personne.

### Lignes de fuite et contournement d'objet. La métaphore du sujet/subitus

En se lançant le triple défi que nous avons précédemment relevé, Émilie Goudal va tenter d'aller à l'essentiel en abordant la question de la réaction des artistes face au conflit, « que leur démarche soit militante ou non ».

Pourtant, on pourrait se demander si la question est seulement celle de la réaction des artistes face au conflit et si « le bouleversement social, politique et intellectuel que représente l'insurrection algérienne » – la rébellion du sujet assujéti – peut à lui seul permettre « de comprendre la portée politique et la dimension contestataire de ces œuvres [...] ».

L'auteure se rend bien compte ici que des artistes qui, « ancrés dans leur époque, redéfinissent tant par la forme que par le fond de leurs travaux la fonction même d'une œuvre d'art, cherchent à réaliser des travaux « catalyseurs » d'une histoire en devenir ». Mais de quelle histoire s'agit-il ? Qu'est-ce qui est en devenir ? De qui l'œuvre est-elle le sujet ? La non-visibilité de l'œuvre par la presse et le grand public renvoie-t-elle au seul poids de la censure d'État ? Peut-être faut-il compter avec le détournement du regard du plus grand nombre, le travail du non-dit ?

Il nous semble que la réponse à ces questions est à chercher encore plus loin. Elle gît selon nous dans l'image pensée et délibérée faite de l'autre par le plus grand nombre.

---

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

Psychanalystes et anthropologues s'accordent à dire que ce qui spécifie la violence coloniale et ses diverses formes d'héritage est « la désappropriation, la destitution du propre (langue, histoire et culture)<sup>7</sup> ». L'assignation de l'autochtone au statut de l'indigène va entraîner « une désignation qui colle à la peau ». On aura d'ailleurs une série de variantes syntaxiques dans ce qui va être le prédicat du colonisé : le natif, l'aborigène, le naturel, etc. Quelle que soit la façon dont on le prononce, il est dit au figuré. Ce qui se fabrique à partir de là est un « processus d'évidement de soi ».

Dans la production picturale des grands orientalistes que décrypte Émilie Goudal, nous retrouvons la même description quand elle reprend Malika Dorbani Bouabdellah. Dans son étude de l'œuvre de Delacroix, cette dernière retranscrit synthétiquement les désignations des femmes algériennes ou plutôt des mauresques : « Jamais œuvre n'a inspiré autant de sobriquets et d'épithètes pour qualifier et confondre à la fois un "sujet local" : "algériennes", "turques", "orientales", "musulmanes", "juives", "mauresques", "arabes", "sultanes", "odalisques", "houris de Mahomet", "grisettes", "prisonnières" de sérail, de harem, "de mauvais lieu" ou "d'un long ennui". »

Fanon écrira dans *L'an V de la révolution algérienne* : « Le colonialisme français s'est installé au centre même de l'individu algérien et y a entrepris un travail soutenu de ratissage, d'expulsion de soi-même, de mutilation rationnellement poursuivie<sup>8</sup>. »

L'image pensée comme l'image figurée produit cette fiction constituante d'un non-être exclu de lui-même dont il ne reste que les qualificatifs et les attributs. Alors donc, la question n'est pas seulement dans la position de l'artiste par rapport à la politique de l'État colonial, à ses pratiques répressives, au meurtre de masse qui cherche à « pacifier » ce – rebelle irréductible – qui reste en disponibilité, pour reprendre l'expression de Noureddine Amara, ou qui cherche à effacer le péché originel de l'entrée par effraction et de la réduction de l'Algérien en sujet assujetti et *in fine* en sujet-objet esthétique.

7. Karima Lazali, L'émergence du sujet face à l'Histoire. Quelques réflexions sur la situation de l'Algérie à partir de la pensée de Fanon, in *La Célibataire*, n° 20, été 2010 « Les mémoires » et in *Ché Vuoi?*, n° 34, octobre 2010.

8. F. Fanon, *L'an V de la révolution algérienne*, p. 57.

Traitant du geste cinématographique et de l'opération imageante, Marie José Mondzain rappelle, en se référant au fameux *Tractatus* du philosophe Ludwig Wittgenstein, qu'en faisant des images des faits qui composent le monde, celles-ci font advenir la possibilité de penser le monde en donnant forme à son lieu<sup>9</sup>.

Ainsi, en faisant des images des faits qui composent le monde, on donne à penser le monde à partir de là où il se donne forme et non à partir de là où l'on se trouve. J'imagine le monde et je le représente à partir d'un mode de pensée, d'une matrice produite à partir du lieu qui nous domine.

Comme le rappelle M-J. Mondzain :

« L'image est et doit être un état de notre relation au monde [...] Les opérations imageantes accueillent toutes permutations, renversements, réversibilités qu'il s'agisse du sexe, du genre, de la place sociale, du partage des pouvoirs mais aussi dans le registre temporel. [...] L'image produit cette fiction constituante que nous appelons l'humanité et qui n'est pas un genre, qui ignore la différence, toutes les différences et qui devient de ce fait la matrice d'un rapport d'égalité que j'appelle aussi la fiction constituante propre à produire le peuple<sup>10</sup>. »

Quel étrange paradoxe que, pour remplir le sujet colonial de ce dont il a été vidé, pour affirmer son être au monde, les artistes algériens comme les artistes français se soient mis à le transcrire dans les signes et finalement à l'abstraire.

Quelle terrible contradiction que l'être souffrant de la destitution du propre, de la stigmatisation de la peau, de l'évidement de soi, dé-figuré, mutilé et dévalorisé à ses propres yeux ne puisse accéder à l'humanité que par une fiction constituante prenant fait et place – par un pur renversement du miroir – des rapports de domination. Ceci me rappelle la « fiction troublante » de Sigmund Freud.

C'est là que les développements d'Émilie Goudal renvoient au travail des artistes engagés dans la dés-orientalisation des sujets et des musées, dans la dénonciation de la torture/énonciation de la barbarie coloniale.

9. Marie José Mondzain, « Héros sans visage ou le geste cinématographique comme lieu d'accueil », *NAQD*, n° 33/34, p. 57.

10. *Id.*

Elle montre bien que ces œuvres vont faire date, sans pouvoir toutefois trouver un lieu où se dire et s'exposer. Et l'auteure de conclure le second objet de sa réflexion portant sur le regard de la France contemporaine face à son histoire coloniale: « C'est donc une double ascèse qui se joue ici : à la fois une légitimation par l'inscription des "événements" d'Algérie en tant que guerre grâce à l'insertion de ces œuvres dans la continuité des représentations artistiques du thème de la guerre, mais aussi l'inscription de leurs travaux contemporains dans une histoire des formes en lien avec le questionnement autour de la dimension sociale et politique de l'art. »

### La question épistémique

Mais comme nous le disions plus haut, la question n'est pas seulement de donner à penser le monde à partir de là où il se donne forme et à partir de là où l'on se trouve. Penser le monde, c'est aussi donner forme à celui qui est nié comme être au monde, comme personne libre au sens plein du terme, c'est lui donner par l'œuvre artistique un lieu d'accueil, de réification pourrions-nous dire.

Pourtant, imaginer le monde et le représenter à partir d'un mode de pensée, c'est aussi l'imaginer à partir d'une matrice et d'un lieu qui nous dominant. C'est ce que l'auteure pointe en reprenant le témoignage de Georges Audebert où il relate la résidence d'artiste de Jean Vimenet à Alger qui se trouve confronté à la situation politique du pays, que l'injustice et la violence sociale du régime colonial heurtent profondément. « Les Européens se récrient si on prétend voir dans cette attitude dominatrice d'une communauté sur l'autre la manifestation humiliante d'un esprit de ségrégation. »

Pour répondre à de telles apories, pouvons-nous pousser plus loin et interroger la question de l'épistémè? Pour Fouad Asfour<sup>11</sup> reprenant Walter Mignolo<sup>12</sup>, « il semble nécessaire d'interroger le régime épistémique/sémiotique lié à la matrice coloniale du pouvoir, [...] remettre

---

11. Historien et critique d'art, Fouad Asfour vit et travaille à Vienne et Johannesburg en tant qu'écrivain et éditeur freelance. Il a collaboré au sein de l'équipe éditoriale à la Documenta 12 à Kassel.

12. Walter Mignolo, « La rhétorique de la modernité, la logique de la colonialité et la grammaire de la décolonialité », in *Delinking, Cultural Studies*, 2007, 21: 2, 449-514.

en question le potentiel de l'écriture d'art [...] et aussi s'interroger sur le pouvoir de l'imagination dans une pratique d'écriture critique. Dans son texte "Eating the Other", le philosophe américain affirmait que l'imagination blanche (américaine / européenne) de l'individu est façonnée contre le moule d'un "autre" imaginé<sup>13</sup> ».

Alors la question qui se pose est celle de la représentation de soi dans la production picturale des Algériens eux-mêmes.

### Des peintres indigènes « français musulmans non citoyens » aux peintres algériens

Dans un effort remarquable de décryptage des sources historiographiques Émilie Goudal s'attarde avec beaucoup d'à propos sur le tournant Charles Jonnart. Dans ce XX<sup>e</sup> siècle naissant, l'autorité coloniale, tout auréolée de ses victoires écrasantes contre ce « rebelle en disponibilité » qu'est le Français musulman non citoyen, considère que le temps est venu de mettre en valeur le patrimoine artistique et architectural indigène. N'oublions pas que c'est le temps des Expositions universelles et des Expositions coloniales avec leurs « zoos humains ». On convient avec l'aide des critiques d'art de grande notoriété comme Arsène Alexandre que l'art indigène devait entrer de façon monumentale dans la ville européenne coloniale. Il fallait bien entendu « intégrer » autant que faire se peut les artistes et autres artisans autochtones dans ce projet grandiose. Tout en gardant toutefois la spécificité qui les distingue de l'art blanc européen et tout en formant les artisans autochtones à l'art mauresque.

« Ces productions doivent cependant être distinguées en catégories hétérogènes puisque comprises selon un système racial définissant intrinsèquement les qualités artistiques spécifiques de ces deux groupes. Le succès d'un tel projet supposerait alors dans les efforts conjugués d'artistes européens et indigènes dont la formation est à revoir et à inventer. »

Mais de l'aveu même des concepteurs du projet Jonnart qu'Émilie Goudal relève et souligne :

---

13. Fouad Asfour, « Réflexion sur la critique d'art et la production esthétique dans une société en crise », *NAQD*, n° 33/34, p. 106.

«[...] la fusion entre le tempérament artistique des deux races est-elle désirable? Est-elle même matériellement possible? Il y a des greffes qu'il est chimérique de tenter et celle-ci n'a jamais réussi [...] En somme, vouloir enter le pommier sur le dattier paraît une entreprise paradoxale, et l'on s'étonne que des esprits, à moins de n'avoir point le sens ni la connaissance des lois physiologiques de l'art, aient pu en concevoir et en défendre le rêve. Aussi en disant maintenant quelques mots du courant artistique européen en Algérie, entre-rai-je dans un domaine tout à fait distinct.»

L'analyse que fait l'auteure des présupposés théoriques et stylistiques d'Arsène Alexandre illustre parfaitement le parti pris du système colonial dans le domaine des arts. On trouvera bien de ces artistes «dont la formation est à revoir et à inventer». Et nous trouverons dans l'ouvrage les quelques exemples emblématiques qui restent une référence à ce jour dans certains milieux nostalgiques.

Avec la guerre qui commence en Algérie, la rupture d'avec la présence française qui est consommée en politique s'étend dans le monde artistique. Il faut prendre parti non seulement sur la question de la séparation d'avec la puissance occupante mais aussi sur celle des contenus et de la signification de l'œuvre d'art. Parmi les artistes intégrés ou assimilés par la France, certains comme Mesli vont faire le choix de l'engagement dans le FLN. Ces peintres de l'indépendance, exilés ou émigrés, revenus des maquis ou des pays frontaliers, vont se regrouper et proclamer dans le manifeste du groupe Aouchem leur credo dans lequel ils tenteront de définir une nouvelle peinture algérienne contemporaine.

La lecture de l'ouvrage d'Émilie Goudal marquera certainement par sa démarche critique et richement documentée, l'historiographie contemporaine de l'art en temps de guerre coloniale.

Daho Djerbal, université d'Alger 2  
Directeur de la revue *NAQD*

«Et nous aurons à panser des années encore les plaies multiples et quelquefois indélébiles faites à nos peuples par le déferlement colonialiste<sup>1</sup>.»

Frantz FANON

«La question de la culture [...] est absolument et incontestablement une question politique<sup>2</sup>.»

Stuart HALL

---

1. Frantz FANON, *Les Damnés de terre* (Paris, 1961), Paris, 2002, p. 239.

2. Stuart HALL, «Subjects in History: Making Diasporic Identities», in Wahneema Lubiana (éd.), *The House That Race Built*, New York, Vintage, 1998, p. 290, traduction française extraite de la préface de Maxime CERVILLE (éd.), in Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 9.