

# ÉCRIRE UNE HISTOIRE DE L'ART « MODERNE » EN ALGÉRIE : MOHAMED KHADDA, PENSÉES POUR *UN ART NOUVEAU*

ÉMILIE GOUDAL

Docteure en histoire de l'art – Centre allemand d'histoire de l'art

En 2015, dans le sillage des manifestations officielles célébrant Constantine comme « capitale de la culture arabe », les éditions Barzakh, à Alger, éditaient une anthologie des essais et articles rédigés par le peintre algérien Mohamed Khadda (1930-1991)<sup>1</sup>. Ce recueil de textes reste à ce jour un témoignage précieux sur les débats théoriques qui ont animé la sphère artistique nord-africaine au lendemain des Indépendances. Ils posent aussi et surtout les jalons d'une écriture de l'histoire de l'art « moderne » en Algérie. La notion même de modernité, calquée sur une perception eurocentrée de l'histoire de l'art, trouve un éclairage renouvelé dans l'écriture d'un artiste critique qui préfère en appeler à l'émergence d'un *art nouveau* en Algérie, c'est-à-dire émancipé de la perception coloniale des arts au Maghreb, sans pour autant essentialiser la pratique artistique nord-africaine<sup>2</sup>.

Cet ouvrage, malheureusement seulement édité en Algérie, réunit deux essais majeurs du peintre, à savoir *Éléments pour un art nouveau*, publié dans une première version en 1967 (presse), puis édité en 1972 (aux éditions de l'UNAP), et *Feuillets épars liés* paru en 1983. À ces livrets ont été ajoutés des articles, conférences et textes sur l'art qui ici assemblés nous permettent de mieux appréhender la pensée d'un artiste témoin de l'histoire en cours et soucieux de sortir d'une certaine marginalisation la production artistique algérienne au travers notamment de son historisation. Les textes du peintre témoignent également de cette volonté d'inscrire réellement la création artistique algérienne dans les débats artistiques contemporains et d'obtenir

- 1 Mohamed Khadda, *Éléments pour un art nouveau, suivie de Feuillets épars liés et inédits*, Alger, Barzakh, 2015.
- 2 Il est par ailleurs notable que l'emploi du terme « modernité » dans les textes de Khadda soit principalement associé à la référence européenne.

enfin le droit de cité au sein d'une généalogie de l'« art universel », qu'il reste à renouveler, entremêler, décoloniser.

L'entreprise de définition de la production artistique algérienne est alors le lieu où se met en œuvre une « décolonisation de la peinture », pour reprendre ici une formulation de la philosophe Seloua Luste-Boulbina<sup>3</sup>. Aussi, cette heureuse initiative de réédition, dans la mesure où nombre des publications du peintre sont à ce jour épuisées ou difficilement accessibles<sup>4</sup>, nous permet aujourd'hui de prendre le temps de mesurer la justesse du témoignage d'un artiste dont les écrits formulent ce qui est déjà une perception post/décoloniale<sup>5</sup> d'une « modernité » artistique nord africaine, orientée vers une hybridation des identités et des cultures.

Artiste, essayiste et militant communiste, Khadda affirme déjà dans le prologue de ses *Éléments pour un art nouveau* un double engagement social et culturel :

« Et l'artiste est homme. [...] »

Nous avons choisi, quant à nous, de faire œuvre utile en quête pour l'art une audience (la plupart des réflexions que nous présentons ici ont déjà été émises

- 3 Seloua Luste-Boulbina, « Khadda, Nadha, Renaissance. Pour une peinture mineure », cat. ex., *Khadda, les Casbahs ne s'assiègent pas. Hommage au peintre Mohamed Khadda, 1930-1991*, Belfort, Snoeck/Musée Belfort, 2012, p. 35-51, 35.
- 4 « Les deux livrets [...] sont aujourd'hui introuvables en librairie, quoique toujours cités dans la presse. Les autres textes sont disséminés dans des publications diverses et, de ce fait, difficile d'accès », Naget Belkaïd-Khadda, « Préface », dans M. Khadda, *op. cit.*, 2015, p. 7.
- 5 Par-delà les zones géographiques desquelles émergent et s'articulent en études ces deux courants de pensées critiques (États-Unis et plus largement la sphère anglo-saxonne, Amérique latine), il faut entendre ici ces deux termes dans le sens d'une temporalité transcendée qui s'inscrit au-delà du régime colonial, mais qui tente de déconstruire (perspective postcoloniale) et dépasser une domination épistémique de la pensée occidentale en articulant notamment une décolonisation des savoirs autour de cette association modernité/colonialité (perspective décoloniale). En réinvestissant ici pour Khadda une nouvelle généalogie de l'art désaliénée des rapports hiérarchiques induits par la colonisation, il produit, plusieurs années avant la parution des travaux d'Edward Saïd, une lecture critique d'une histoire de l'art désorientée, consécutive d'une séquence coloniale et décoloniale vécues.

Voir notamment sur ces sujets et les débats y afférents : Béatrice Collignon, « Notes sur les fondements des postcolonial studies », *EchoGéo* [en ligne], 1/2007, DOI: 10.4000/echogeo.2089; Capucine Boidin, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, 62/2009, p. 129-140; Ramon Grosfoguel, « Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux : le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistes », dans N. Bancel *et al.*, *Ruptures postcoloniales*, Paris, La Découverte, 2010; Achille Mbembe, *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2009...

dans les colonnes de la presse) tentative isolée certes, de portée restreinte, nous en sommes conscients, mais nécessaire. La peinture algérienne est à ses premiers pas<sup>6</sup>. »

## Anamnèse d'une histoire de l'art algérien décolonisée

L'une des premières tâches à laquelle s'attèle Mohamed Khadda est tout d'abord un état des lieux de la production artistique avant l'indépendance, afin de mesurer le poids de l'entreprise de déculturation induite par plus d'un siècle d'occupation coloniale, rétablissant les sources d'un art algérien renouvelé qu'il définit de prime abord comme « authentique », sans dénier toutefois les « enrichissements<sup>7</sup> » de l'art occidental :

« Mais c'est dans ce bouillonnement et les remous annonciateurs de notre guerre décisive de libération que certains artistes posèrent réellement le problème d'un *art national authentique*<sup>8</sup>. Le nationalisme, avec ses outrances légitimes à l'époque, fut à la fois rempart, refus, révolte contre l'art et les normes esthétiques de l'occupant<sup>9</sup>. »

Cette notion d'« authenticité » est par ailleurs rediscutée par l'artiste dans des écrits postérieurs :

« Avec cette réserve, nous avons tenté, quels que soient les risques d'erreur, d'éclairer un point d'Histoire qui nous met en garde quant à l'utilisation abusive de la notion d'authenticité. Il est vrai que ce volontarisme avait sa justification dans cette quête éperdue d'un passé trop souvent nié par l'ennemi et sur lequel il nous fallait prendre appui<sup>10</sup>. »

Khadda rédige dès lors des études thématiques sur l'art en Algérie, consacrant deux chapitres de ses *éléments...* à l'art arabe et berbère. Entremêlant les histoires de l'art, Khadda s'appuie sur les grandes figures artistiques d'autorité issues de l'histoire de l'art occidental pour introduire la création algérienne dans une histoire de l'art renouvelée. Ainsi dans ce chapitre sur l'art arabe, il convoque conjointement Piet Mondrian et l'esthétique arabe dans son analyse de l'abstraction :

6 « Prologue », Khadda (1972), *op. cit.*, 2015, p. 17.

7 « L'art occidental [...] a fait son entrée chez nous de façon complexe, mutilante et enrichissante à la fois », Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 20.

8 C'est nous qui soulignons.

9 Khadda (1972), *Élément pour...*, *op. cit.* (2015), p. 41.

10 Khadda (1983), *Feuillets épars liés I*, *op. cit.* (2015), p. 96.

« Par ailleurs, dans la plupart des compositions du Hollandais Piet Mondrian, nous retrouvons, par-delà les siècles, une démarche comparable. C'est le même équilibre atteint dans le graphisme, le même besoin de dépassement, de recherche rigoureuse de la pureté formelle<sup>11</sup>. »

Il distingue ainsi deux voies historiques dans la construction de l'abstraction, signe de « modernité ». Khadda réhabilite alors l'héritage de l'art arabe où « de lettres signifiantes qu'elles étaient, l'artiste en fait des signes chargés de magie, équivoques, car il nous propose de lire, à voir et à rêver dans ce piège à la lumière où les noirs et les blancs s'équilibrent à la perfection<sup>12</sup> », et ajoute que, « si en Grèce, on cherchait le nombre d'or, ici [dans la civilisation arabe] on tentera d'extraire la magie du carré<sup>13</sup> ». Cette réhabilitation de l'influence arabe dans la construction d'une esthétique « moderne » n'est cependant aucunement le lieu d'une substitution, et l'artiste opère déjà le principe d'une construction « pluriverselle<sup>14</sup> » de l'abstraction lorsqu'il ajoute cette mise en garde en conclusion de son développement :

« Nous avons conscience de l'écart historique qui sépare les deux esthétiques et nous nous garderons bien de les assimiler. [...] Certes elles sont susceptibles d'être renouvelées et, en évitant les dangers de l'exotisme, des emprunts formels et systématiques, exploitées à nouveau. Mais leur utilisation n'est pas une fin en soi<sup>15</sup> ».

Pour dresser plus précisément le cadre d'une histoire de l'art algérien décolonisée, Khadda revient notamment sur l'œuvre et le parcours de

**11** Khadda (1972), *op. cit.*, (2015) p. 31.

**12** *Loc. cit.*

**13** *Ibid.*, p. 30.

**14** Entendre ce terme selon la définition de Ramon Grosfoguel « un universel concret qui inclue toutes les particularités épistémiques dans une lutte décolonisatrice », Ramón GROSFOGUEL, « Les implications des altérités épistémiques dans la redefinition du capitalisme global. Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale », *Multitudes*, 3/2006 (n° 26), p. 51-74, ici p. 74. Cette critique de l'universalisme est déjà justement abordée, dès 1956, par Aimé Césaire lorsqu'il affirme : « Je ne veux pas non plus me perdre dans un universalisme décharné. Il y a deux manières de se perdre : par ségrégation ancrée dans le particulier ou par dilution dans l'universel. Ma conception de l'universel est celle d'un universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers », A. Césaire, « Lettre de démission du PCF adressée à Maurice Thorez », 1956, lettre tapuscrite, Fonds du Parti Communiste français, Fonds de la commission centrale de contrôle politique (CCCP), « Désaccords d'intellectuels après 1956 », Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 261 J6/9, p. 9.

**15** Khadda (1972), *op. cit.*, (2015), p. 31.

l'emblématique Mohamed Racim (1896-1975). Artiste miniaturiste « indigène<sup>16</sup> » reconnu dès les années vingt, Racim fait figure de personnalité artistique symbolique de l'entre-deux, à l'instar du peintre Étienne Dinet<sup>17</sup> pour la France. Acteur reconnu de l'histoire de l'art en Algérie coloniale et indépendante, la renommée de Racim après la guerre n'est pas sans supposer, selon l'anthropologue François Pouillon, quelques adaptations scientifiques et politiques :

« Il n'était pas si simple, dans ces conditions, de trouver une iconographie présentable pour figurer la société algérienne, et les autorités culturelles ont bien dû se résoudre à puiser sélectivement dans le fond orientaliste, atténuant la condamnation qui pesait globalement sur les créations du passé colonial [...] Racim était né musulman, et n'est pas parvenu sans difficulté à une position où les indigènes n'accédaient normalement pas. Dans son cas, il suffisait de gommer le fait qu'il avait quand même bénéficié pour cela de soutiens efficaces – qui n'étaient pas nécessairement infamants [...]<sup>18</sup> ».

Pour comprendre les propos de Khadda sur Racim, citons également cette remarque importante formulée par François Pouillon au sujet du glissement de signification dans l'écriture de l'histoire et la réappropriation des acteurs de la culture coloniale par l'Algérie indépendante :

« On peut se demander comment de telles images ont pu être produites dans un contexte colonial et passer, avec le changement de signification que cela exigeait, à celui des indépendances. Si les mises en scène de Dinet, et même celles de Racim, ont été soutenues et louées par un État colonial, c'est que celui-ci avait une dimension impériale et devait pouvoir montrer en son sein une certaine diversité : une domination sur les races et les types dont on cherchait à faire la collection sinon l'inventaire exhaustif [...] »

**16** Nous utilisons les termes « indigènes » et « autochtones » entre guillemets tout au long de ce texte. Ils sont repris ici en référence à la terminologie employée par Khadda. Pour ce qui est de la compréhension de ce terme « indigène », à la définition plurielle, connotée et complexe, il faut s'accorder qu'il renvoie évidemment à la catégorie de population soumis au code de l'Indigénat et donc à une citoyenneté subalterne et racialisée; voir notamment sur ce sujet Olivier Le Cour Grandmaison, *De l'indigénat*, Paris, La Découverte (Zones), 2010.

**17** Étienne Dinet (1861-1929), peintre orientaliste français, convertit à l'Islam sous le nom de Nasredine Dinet et qui après s'être établi en Algérie consacra la totalité de sa carrière à la représentation de l'Algérie tout en assurant une certaine promotion du rayonnement artistique algérien; voir l'étude que lui a consacrée François Pouillon, *Les Deux Vies d'Étienne Dinet*, Paris, éd. Balland, 1997.

**18** François Pouillon, « Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », dans *Annuaire de l'Afrique du Nord*, tome XXIX, 1990, Paris, Éditions CNRS, p. 209-228, ici p. 215.

Après l'indépendance, avec la recherche d'affirmation d'une identité nationale, les significations s'inversent. [...] au nom de l'exotisme, ils [E. Dinet et M. Racim] présentaient une société au moment de son dévoilement, libre de toute contamination externe, une Algérie sans la France<sup>19</sup> ! »

Khadda analyse quant à lui la politique de développement des « arts indigènes » en Algérie comme un contrôle colonial de l'élan insufflé par la *Nahda*<sup>20</sup> :

« Dans le domaine qui nous concerne, l'octroi, dès 1919, de bourses d'études, de médailles, la création des “ateliers d'arts indigènes” puis du “salon des orientalistes” répond à cette préoccupation de récupération et de contrôle du mouvement culturel même si des humanistes de bonne volonté ont aussi milité pour promouvoir ces formes d'art spécifiques<sup>21</sup>. »

## La peinture comme butin de guerre

Khadda reconnaît une certaine ascendance de la génération des « pionniers » (Racim, Temmam etc.) qui ouvre la voie à des artistes « indigènes » désireux d'accéder à la prestigieuse pratique de la peinture de chevalet. Khadda note en effet que le tournant des années trente marque un basculement significatif pour la génération d'artistes « autochtones » en devenir :

« Les fêtes du centenaire de la conquête coloniale battent leur plein, on inaugure le musée national au jardin du Hamma, les sociétés “orientalistes” foisonnent, l'école des beaux-arts entrouvre ses portes à quelques autochtones et c'est ainsi qu'apparaîtra une première promotion de peintres. Benslimane, Boukerche, Hemche et Mammeri essayeront de tirer profit d'un enseignement parcimonieux dans le cadre de la “promotion indigènes”. D'aucuns les ont qualifiés de pionniers, rectifions : ils n'avaient pas l'envergure de véritables précurseurs et, pour des raisons somme toute objectives, ils ne pouvaient que s'insérer dans le courant de la peinture en vogue à l'époque<sup>22</sup> ».

**19** François Pouillon (1990), *op. cit.*, p. 215-216

**20** La *Nahda* est un mouvement né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et initié par des penseurs arabes dans la perspective du renouvellement de la civilisation arabe, en réaction au contexte colonial. Voir à ce sujet : Anne-Laure Dupont, « Un temps de renaissance », *Ġurġi Zaydān (1861-1914). Écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2006, p. 489-542.

**21** Khadda, *Feuillets épars liés*, Alger, SNED, 1983, p. 42.

**22** Mohamed Khadda, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972, p. 47-48.

Au regard de l'artiste, ils sont précurseurs certes, mais pas fondateurs d'une peinture algérienne « moderne », émancipée des carcans de représentation définis par la colonisation. Il poursuit sa critique de la perception artistique coloniale en nommant dans ce même chapitre la réception critique européenne des œuvres de Baya<sup>23</sup> :

« On s'extasie sur la spontanéité primitive de cet art, on découvre avec émerveillement, non exempt de paternalisme, l'expression naïve de l'état brut, vierge, sauvage enfin. La bourgeoisie française qui clame son humanisme tente de se rassurer, de se justifier.

André Breton qui préface l'exposition Baya à la galerie Maeght n'échappe pas, nous semble-t-il, à cet état d'esprit. Certes, nous n'oublions pas la révolte positive du Surréalisme, et les brèches faites dans le mur de l'idéologie bourgeoise, mais peut-on affirmer que l'attitude de l'auteur des "Vases communicants" se faisant en quelque sorte le prospecteur des talents "d'outre-mer" (A. Césaire, W. Law) soit totalement dénuée de cet européocentrisme qui nous agace tant<sup>24</sup> ».

Notons cependant que loin de vouloir construire une vision de l'histoire de l'« art algérien contemporain<sup>25</sup> » fondée sur une opposition binaire entre production artistique européenne et « arabo-musulmane », Khadda n'exclut pas l'apport des « peintres français, natifs d'Algérie » (tels que Jean de Maisonseul, Sauveur Galliéro ou Jean-Michel Atlan<sup>26</sup>) dans la liste des pionniers

**23** Haddad Fatma Baya Mahieddine (1931-1998), dite Baya, artiste peintre algérienne exposée à Paris dès 1947 par l'intermédiaire d'Aimé Maeght. C'est à cette occasion qu'elle côtoiera le milieu surréaliste, ainsi que d'autres grandes personnalités de l'art européen (Braque, Picasso...). Après une décennie sans peindre, elle ne reprendra son activité artistique qu'en 1963 et restera après l'indépendance comme l'une des personnalités majeures de l'art algérien. Elle sera notamment l'une des signataires du manifeste du groupe *Aouchem* (1967). Ses œuvres sont conservées dans des collections privées et publiques internationales, dont au musée d'Art Brut de Lausanne.

**24** Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 40-41.

**25** *Ibid.*, p. 32.

**26** Jean de Maisonseul (Alger 1912-Cuers 1999), architecte, peintre, amis d'Albert Camus et de Jean Sénac, est nommé directeur du musée national des Beaux-Arts d'Alger de 1962 à 1970. En tant que directeur, il prend l'initiative de faire entrer les artistes algériens contemporains sur les cimaises du musée d'Alger. Sauveur Galliéro (Alger 1914 - Paris 1963), peintre proche des poètes Mohamed Dib et Kateb Yacine, mais aussi d'Albert Camus, dont il se saurait inspiré pour le personnage de *l'Étranger*. Jean-Michel Atlan (Constantine 1913-Paris 1960), peintre non figuratif, associé au mouvement Cobra, et reconnu internationalement (Paris, Tokyo, New York, Copenhague). Sa mort prématurée et foudroyante arrête son ascension au firmament de sa carrière. Ses Œuvres sont présentes dans les collections du MNAM à Paris et au MOMA à New York.

d'une peinture algérienne « moderne ». Mais il semble bien que la génération de peintres dite « des années trente<sup>27</sup> » s'inscrive dans la filiation de ces précurseurs, celle des pionniers d'un art « moderne » algérien indépendant, qui ambitionne résolument de s'« intégrer », et participer, au développement et au renouvellement de l'« art universel contemporain<sup>28</sup> », comprendre ici « européen ». Des peintres « autochtones » nés dans les années trente établissent alors, au travers de l'exil, la distance nécessaire avec la lourde tradition coloniale figurative en Algérie, importée et entretenue par la gouvernance française. Ils tentent de puiser dans les questionnements de l'art « moderne » international (autour, entre autres, des débats entre abstraction et figuration), les fondements d'une peinture algérienne contemporaine renouvelée. Ces artistes algériens en s'appropriant un médium importé comme la peinture de chevalet, tel un « butin de guerre<sup>29</sup> », cherchent également à faire accéder, l'art et la peinture algérienne « indigène » au prestigieux statut d'art « moderne ». Au sortir de l'indépendance, l'émancipation culturelle et artistique semble être prise en compte dans la construction du nouvel État Nation tout juste constitué, ainsi que le souligne Malika Dorbani-Bouabdellah :

« [...] une pensée artistique algérienne cohérente et structurée, contenant les dimensions arabes, maghrébines, africaines et méditerranéennes, se profile lors des rencontres de Casablanca et de Tanger en 1961 et en 1962 avec le projet d'organisation de rencontres périodiques visant à promouvoir les recherches artistiques<sup>30</sup> ».

**27** Expression employée dans plusieurs études sur ce sujet (notamment Malika Dorbani Bouabdellah ou François Pouillon), en raison de la période de naissance de ces artistes algériens située aux alentours des années trente et qui s'inscrira dans un moment charnière, propice à l'épanouissement de carrières picturales, compte tenu des mutations sociohistoriques à venir.

**28** Khadda, « Modernité et ressourcement » (1987), *op. cit.* (2015), p. 94.

**29** Pour emprunter ici l'expression célèbre de l'écrivain algérien Kateb Yacine à propos de la langue française : « POUR MOI, LA LANGUE FRANÇAISE A ÉTÉ ET RESTE UN BUTIN DE GUERRE ! À quoi bon un butin de guerre si l'on doit le jeter ou le restituer à son propriétaire dès la fin des hostilités ? Il n'a pas été négocié dans les accords d'Évian ! Je n'ai pas à me faire hara-kiri, ni à me bâillonner, ni à rendre mon œuvre à la Bibliothèque nationale de la rue Richelieu où à l'Académie française, au prétexte qu'elle est écrite en français ! », K. Yacine cité par Benamar Mediène, *Kateb Yacine, le cœur entre les dents*, Paris, Albert Laffont, 2006, p. 144.

**30** Malika Dorbani-Bouabdellah, « La guerre d'Algérie et les arts plastiques », dans Mohamed Harbi et Benjamin Stora (éd.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004, la fin de l'amnésie* [2004], Paris, Hachette Littératures, 2007, p. 745-791, 750-751.



Soucieux de marquer la rupture fondamentale qu'incarne la guerre d'indépendance dans la création artistique algérienne, Khadda entreprend une écriture critique de l'histoire des arts en Algérie, et cherche à montrer dans quelle mesure le basculement politique et social induit par l'indépendance a pu être le catalyseur de l'émergence d'une création artistique « moderne », comprendre ici indépendante, décoloniale et tout aussi actuelle que la production européenne.

Trois chapitres<sup>31</sup> des *Éléments...* sont très éclairants sur le rapport à la question de l'indépendance, période de rupture politique, mais aussi définie comme source d'une « peinture moderne algérienne<sup>32</sup> ». Khadda affirme en effet :

« Mais c'est dans ce bouillonnement et les remous annonciateurs de notre guerre décisive de libération que certains artistes posèrent réellement le problème d'un art national authentique. [...] À partir des années 50 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 des capitales européennes. Dans ce carrefour des arts qu'est Paris, ils confronteront leurs idées et leurs visions avec les recherches esthétiques contemporaines<sup>33</sup> ».

Qu'ont donc produit ces artistes conscients de la nécessité, des enjeux, « d'un art national authentique » en période de guerre de libération ?

Gardant à l'esprit les rapports de force induits par la colonisation, Khadda souligne les processus de réappropriation de la représentation de l'Algérie à l'œuvre dans les productions datant de la guerre d'indépendance<sup>34</sup>.

Gardons cependant en mémoire que la quête d'une reconnaissance de la « modernité » des artistes algériens « indigènes », loin de s'atteler uniquement et explicitement à la figuration d'une guerre dont on tait le nom, constitue elle-même une entreprise de décolonisation. C'est par la réappropriation d'une seconde source de l'abstraction (par l'influence de l'art arabe) que

**31** « La colonisation », « Les premiers peintres algériens » et « Nouveau souffle », dans Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 37-63.

**32** « En France on accusait Picasso d'être étranger, ici l'on nous accusait d'être des Picasso. » dans Khadda, *loc. cit.*, p. 37.

**33** Khadda (1972), *op. cit.* p. 51-52.

**34** Voir Anissa Bouayed (éd.), *Les artistes internationaux et la révolution algérienne*, cat. exp., Musée d'Art Moderne d'Alger, Alger : [Éditions Barzakh], 2008 ; L. Amiri et B. Stora (dir.), *Algériens en France (1954-1962) : la guerre, l'exil, la vie*, cat. exp., Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2012 ; Émilie Goudal, *La France face à son histoire. Les artistes plasticiens et la guerre d'Algérie (1954-2014)*, Dijon, Presses du réel, à paraître fin 2017.

se développe un art aux confluences de l'esthétique arabo-berbère et d'un médium importé par la colonisation.

Khadda fait en effet le choix de la peinture non figurative, qu'il justifie dans ses propres écrits lorsqu'il évoque les séquelles de la colonisation sur la culture algérienne post-indépendance :

« [...] au lendemain de l'Indépendance et même jusqu'à nos jours des peintres et des "critiques" irresponsables et mal informés se sont mis à dénoncer avec virulence la peinture non-figurative, qu'ils accusent, d'être un art d'importation. Le problème, on le voit est spécieux, mais révélateur de l'état d'esprit de l'intellectuel colonisé aliéné<sup>35</sup> ».

Khadda établit une filiation complémentaire et alternative de l'art « abstrait occidental », en désignant la géométrie et l'exploitation du motif de l'arabesque, comme l'une des sources de l'art « moderne » :

« Dans l'Occident que nous rejetons, nous allons découvrir nos propres racines<sup>36</sup> ».

Ce rejet de la figuration s'explique également par la confrontation directe de l'artiste avec la « nouvelle École de Paris », et ce dès son arrivée en France en 1953<sup>37</sup>. Comme en témoigne sa veuve Naget Khadda, les recherches du peintre avant cette rencontre du milieu artistique parisien sont figuratives, mais s'apparentent aux travaux de Jean Dubuffet et Picasso avec des compositions proches du cubisme, comme l'illustrent les œuvres de cette période<sup>38</sup>. Originaire de Mostaganem, Khadda est un ami d'enfance d'Abdallah Benanteur avec qui il partage un intérêt certain pour l'art et la peinture de chevalet qui n'est pas satisfait en Algérie. Naget Khadda évoque en effet les impressions des deux peintres lors de visites d'expositions à Oran :

« Pour eux la peinture en Algérie était un succédané de la peinture orientaliste. C'était des scènes de genre, le désert, les harems, les femmes tatouées... »

**35** Khadda (1973) *op. cit.* (2015), p. 36-37.

**36** Mohamed Khadda cité par Michel-Georges Bernard « Khadda, lettres du bord des choses », dans Lucette Albaret (dir.), *Baya, Issiakhem, Khadda : Algérie, expressions multiples*, cat. exp., Paris, Musée national des arts africains et océaniques, 24 sept. 1987-4 janv. 1988, Paris, éd. ADEIAO, 1987, p. 30, 43, 32.

**37** Sur la présence des artistes algériens à Paris pendant la guerre voir l'article de Fanny Gillet, « Les artistes algériens pendant la guerre d'Algérie : entre quête de reconnaissance et construction d'un discours esthétique moderne », *Textuel*, n° 63, 2010.

**38** *Nature morte*, aquarelle, 1953, 30 × 25 cm, MNBA, Alger et *Deux nus*, aquarelle, 1954, 46 × 62 cm, MNBA, Alger, reproduites dans Michel-Georges Bertrand, *Khadda*, Alger, ENAG, 2002, publié dans le cadre de *Djazair l'année de l'Algérie en France*, p. 23 et 27.

C'était des images d'Épinal qui étaient une représentation de leur société somme toute gadgétisée<sup>39</sup>? »

Typographe<sup>40</sup> de formation, Khadda est ouvrier du livre lors de son séjour à Paris, tout en suivant des cours d'art à l'Académie de la Grande Chaumière. Il consacre également la totalité de son temps libre à la visite de galeries d'art de la capitale ou à l'étude des ouvrages d'art à la Bibliothèque nationale où il prend alors connaissance de la miniature arabe à laquelle il n'avait pas eu accès en Algérie. Alors que Georges Mathieu (1921-2012)<sup>41</sup> perce dans le milieu artistique parisien avec un travail autour de l'arabesque et une filiation revendiquée avec la calligraphie, cette découverte de l'apport de l'expression artistique arabe à l'essor de la non-figuration en France, conforte le jeune peintre algérien dans son choix d'un tournant stylistique personnel.

Même si l'artiste n'illustre pas littéralement la cause pour laquelle il milite, les titres de certaines œuvres qu'il expose lors des salons auxquels il participe évoquent directement ce conflit censuré<sup>42</sup>. Ainsi il réalise *La Manifestation* (1959) et un *Hommage à Maurice Audin* (1960) qui sont clairement dédiés à ce que l'on nomme dans l'Hexagone les « évènements<sup>43</sup> ». Notons que ses premières expositions parisiennes sont inscrites sous le signe de l'abstraction puisqu'il expose aux Salons des Réalités Nouvelles<sup>44</sup>, et que ce voyage initiatique, cette mise à distance avec la production picturale visible en Algérie, a permis à l'artiste d'enrichir ses recherches plastiques et de les insérer dans le milieu de la peinture contemporaine du Paris cosmopolite des années 1950-1960.

**39** Entretien inédit d'Émilie Goudal avec Naget Khadda, Alger, mars 2010.

**40** On admet encore aujourd'hui, au sein même de ce corps de métier lié à l'extrême gauche, que les typographes incarnaient « les intellectuels de la profession » chez les ouvriers du Livre.

**41** Mathieu dont il cite le nom dans *Éléments...*, *op. cit.* (2015), p. 38.

**42** Le manque de visibilité et de circulation des images de ce conflit dont on censure le nom est en partie dû à une censure étatique établie pour ne pas rompre avec le discours officiel d'une « pacification » de l'Algérie par la police, puis rapidement par l'armée française. Voir notamment à ce sujet la thèse de Marie Chominot, *Guerre des images, guerre sans image ? Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne : 1954-1962*, 1442 p., 5 vol., thèse : Histoire, université Paris VIII, 2008.

**43** Longtemps censurée dans sa nomination même, la guerre d'Algérie est officiellement désignée « évènements » ou « campagne de pacification » en Algérie. La reconnaissance du terme « guerre d'Algérie » n'est actée que très tardivement en France, à la faveur de la loi n° 99-882 du 18 octobre 1999 relative à la substitution de l'expression « à la guerre d'Algérie ou aux combats en Tunisie et au Maroc », à celle d'« opérations effectuées en Afrique du Nord », votée à l'Assemblée nationale.

**44** En 1955, 1957 et 1958.

La dénonciation du régime colonial devient dès lors matrice d'une pensée de l'art « moderne » algérien, préférons le nommer « art algérien contemporain » ou « art nouveau », pour reprendre ici les expressions proposées par Khadda<sup>45</sup>. Le peintre cherche en effet les voies d'une nouvelle peinture algérienne, alors qualifiée d'« indigène », qui serait libérée des préceptes imposés par la vision coloniale du territoire occupé, sans toutefois renier les influences et sources choisies dans l'« art universel ». Le choix de l'abstraction semble un terrain « neutre » pour s'exercer à cette quête d'*Éléments pour un art nouveau*, qui se conjugue avec une revendication des sources enracinées dans les arts de l'Islam. Pour Khadda, l'iconographie construite autour de l'arabesque et de l'ornement aurait inspiré nombre d'artistes occidentaux tels que Klee, Matisse ou Kandinsky, et aurait été décisive dans le renouvellement de la peinture « moderne » :

« Le pillage légalisé des œuvres d'art des peuples colonisés va contribuer à enrichir l'art du début du siècle.

Nous savons tout le profit que tireront Gauguin et Van Gogh des arts de l'Extrême-Orient, la paternité des arts nègres sur le cubisme (Picasso, Braque) est patente, comme est indiscutable l'influence de l'arabesque sur l'œuvre de H. Matisse ou plus récemment Mathieu, ce dernier se réclamant sans ambiguïté de la calligraphie arabe<sup>46</sup> ».

Même si Malika Dorbani-Bouabdellah constate que c'« est une gageure que de tenter, dans ces conditions d'établir un lien entre pratique artistique et toile de fond idéologique<sup>47</sup> », on ne peut ignorer que les revendications nationalistes et la mise en cause du régime colonial à travers la lutte pour l'indépendance coïncident avec l'émergence d'une peinture algérienne revendiquée dans une « modernité » – dont ils étaient par essence exclus. Des artistes algériens, qui pour nombre d'entre eux se sont investis en tant que militants de l'indépendance, ont participé à l'émancipation d'une peinture

**45** L'appellation anachronique, mais délibérée d'artistes « algériens » (l'indépendance étant en cours d'acquisition) désigne ici la « catégorie assignée » d'artistes « musulmans », « indigènes », ou « arabes », ainsi qu'ils étaient qualifiés en période coloniale. La situation de ces artistes fait alors état d'une discrimination certaine quant à l'accès de ces derniers à la formation artistique picturale, mais aussi quant à la visibilité de leur œuvre dans l'espace public. Notons également une importante confusion dans la terminologie employée par des textes relatifs à la vie artistique en Algérie colonisée qui utilisent le qualificatif algérien pour désigner tantôt la production artistique « indigène », alors que d'autres occurrences renvoient à l'ensemble des populations « indigènes » et européennes, et ce jusqu'à des publications les plus récentes.

**46** Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 38.

**47** Malika Dorbani Bouabdellah, *op. cit.*, p. 745.

longtemps placée sous le joug du patronage colonial. La constitution d'un « art nouveau » algérien, s'articule *in fine* autour de la recherche d'un équilibre savamment formulé par Khadda qui incite les créateurs d'une « modernité » artistique nationale à puiser librement dans des références arabo-berbère tout en confrontant ces recherches à l'art contemporain international.

Ce mouvement d'hybridation et de dialogue non hiérarchisé est énoncé dans les préceptes même du 1<sup>er</sup> festival culturel Panafricain. En juillet 1969, Alger accueille la première édition du Festival culturel panafricain qui célèbre la libération de l'Afrique au travers du rassemblement pluridisciplinaire des arts, des intellectuels et personnalités politiques engagés contre le colonialisme. Au lendemain des indépendances africaines, ce festival cherche à semer les graines d'une définition culturelle africaine émancipée<sup>48</sup>, énoncée en ces termes dans le manifeste :

« Il y a nécessité d'un retour aux sources de nos valeurs, non pas pour nous y enfermer, mais plutôt pour opérer un inventaire critique afin d'éliminer les éléments devenus caducs et inhibiteurs, les éléments étrangers aberrants et aliénateurs introduits par le colonialisme, et de retenir de cet inventaire les éléments encore valables, de les actualiser et les enrichir de tous les acquis des révolutions scientifiques, techniques et sociales et les faire déboucher sur le moderne et l'universel<sup>49</sup> ».

L'indépendance acquise, Khadda continue d'œuvrer dès 1963 par ses travaux artistiques et ses écrits théoriques, pour la reconnaissance et la définition d'une « modernité » picturale algérienne.

Membre fondateur de l'UNAP (Union national des arts plastique), l'artiste multiplie les recherches picturales autour du signe et de la calligraphie arabe. Qualifié par Jean Sénac dès 1964 d'artiste de l'« École du Noûn<sup>50</sup> », ce « peintre du signe » cherche résolument à opérer un syncrétisme des formes et des sources puisées tant dans l'actualité contemporaine de l'art international, que dans l'enracinement d'une esthétique arabo-berbère, ou inspirée par la découverte des grottes préhistorique de Tassili. Loin de considérer le signe comme une représentation littérale ou narrative de la lettre, la puissance esthétique de la forme confère une liberté d'exécution picturale qui animera Khadda tout au long de son œuvre.

**48** Voir le film documentaire de William Klein, *Festival panafricain d'Alger*, 1970 couleurs et noir et blanc, 90 min, ONCIC/CNCA, Algérie.

**49** *Alger 1969 : 1<sup>er</sup> festival culturel Panafricain*, Alger, OUA, 1969.

**50** Qui signifie École du Signe; expression employée par Jean Sénac dans la préface de l'exposition *Khadda*, Galerie l'Œil écoute, Lyon 1964.

Au-delà de ce rapport au colonialisme, Khadda aborde également un travail de critique et de mise en lumière des œuvres d'autres artistes de la « modernité » algérienne. La défense de la pertinence d'un art non figuratif algérien à dimension sociale est l'un des sujets abordés fréquemment par l'artiste dont nombre de détracteurs lui reprochent sa prise de distance avec le réalisme socialiste, ce à quoi répond Khadda directement lorsqu'il écrit :

« Partant du principe que toute peinture est abstraite – elle est en effet autre chose que le réel brut, même si elle se donne pour but de représenter avec la plus grande fidélité ce réel – nous n'accordons pas à la forme une importance qu'elle n'a pas, pour tenir compte surtout de la primauté du contenu, plus exactement de son élaboration [...]. De plus comme nous avons tenté de le souligner tout au long de cet essai, les relations étroites de toute culture avec les faits socio-économiques, politiques, sans oublier les conditions climatiques influenceront nécessairement sur les arts plastiques<sup>51</sup> ».

## Postérité...

Dans un article intitulé « Repenser les cultural studies et les théories postcoloniales dans leur version française », l'historienne de l'art et critique Elvan Zabunyan s'appuie sur une citation de Stuart Hall pour affirmer :

« Il y a, je pense, au cœur de toutes les grandes puissances impériales, une incroyable faculté d'oubli — une incroyable fabrique de l'oubli<sup>52</sup>. » C'est dès lors aux penseurs appartenant à ces cultures colonisées que revient l'analyse d'un tel processus de l'oubli. C'est grâce à leur travail sur l'identité et l'altérité que la construction de la différence permet de constituer une pensée de l'interstice qui, articulant la mémoire d'un passé et le présent de l'histoire, l'origine et le déplacement, vient (r)établir l'importance des représentations de l'ethnicité, de la race, de la classe et du genre, comme paradigmes centraux au sein de ce monde que Hall qualifie d'"autocentré" et dont la "suffisance extrême" est mise à mal<sup>53</sup>. »

**51** Khadda (1972), « Et les artistes vont sortir de leur ghetto... », *op. cit.* (2015), p. 55 et 58

**52** Stuart Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 45.

**53** Elvan Zabunyan, « Repenser les cultural studies et les théories postcoloniales dans leur version française », *Critique d'art* [En ligne], 30 | Automne 2007, mis en ligne le 7 mars 2012, DOI : 10.4000/critiquedart.994.

Alors que le récent accrochage<sup>54</sup> de la collection du musée d'Art moderne – Centre Pompidou autour des *Modernités Plurielles* permet à l'œuvre d'Azouaou Mammeri d'être présente dans la chronologie de l'histoire de l'art « moderne », la prise en considération du travail d'essayiste de Mohamed Khadda, mais aussi des œuvres qui ont participé à l'émergence d'une peinture algérienne contemporaine, gagnerait à être considérés plus sérieusement dans l'enseignement et l'écriture d'une histoire de l'art qui ne se limiterait pas aux frontières de l'Algérie.

L'analyse de l'émergence d'une « identité picturale algérienne postcoloniale » non pas uniquement en termes de dualité, ou de nationalisme, ne saurait se comprendre qu'au travers d'une pensée du syncrétisme. La pluralité des influences qui dans les zones de contacts ont fait entrer en dialogue l'« art moderne universel » avec des sources antérieures à la colonisation, s'accompagne au sortir des indépendances de la prise en compte de la nécessaire reconnaissance de ces artistes algériens, dès le contexte colonial, non pas en tant que subalternes, mais peintres à part entière dans le dialogue artistique transnational. Cette reconnaissance offrirait à ces peintres marginalisés le droit de cité au même titre que les peintres européens dans une écriture contemporaine de l'art, et permettrait de faire accéder leurs œuvres à l'histoire de l'art « universel », pluriversel.

L'éclatement des catégorisations nationales dans l'analyse des arts fait apparaître on ne peut plus caduc ce genre de relégation des artistes algériens, d'autant que le regain d'intérêt pour les artistes dit « extra-occidentaux », ou que d'aucuns qualifient comme « issus de pays émergents », démontrera la pertinence des recherches sur ces artistes algériens « modernes » préférons les nommer « contemporains », tant ils rentrent en résonance avec cette actualité artistique et scientifique contemporaines. Cette résonance semble actée par la présence d'une citation de Khadda en incipit d'un article du catalogue<sup>55</sup> de la récente exposition d'Okwui Enwezor, Katy Siegel et Ulrike Wilmes, *Post-War : Kunst zwischen Pacifik und Atlantik, 1945-1965*, à la Haus der Kunst de Munich, et dont la source en note nous indique la présence prochaine des travaux de

**54** Catherine Grenier (éd.), *Modernités plurielles 1905-1970*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, [nouvel accrochage des collections permanente du 23 octobre 2013 – 26 janvier 2015], Paris : Centre Pompidou, 2013.

**55** « L'histoire de la peinture est liée à celle de l'humanité. Mohamed Khadda, 1964 », en français dans le texte, dans Katy Siegel « Art, world History », O. Enwezor et al., *Post-War : Art between Pacific and Atlantik, 1945-1965*, Munich, Haus der Kunst, 2016-2017, p. 48.

Khadda dans une nouvelle exposition à venir au Museum of Modern Art de New York<sup>56</sup>.

Du reste, il est notable de voir que Khadda s'inscrit au sortir de l'indépendance dans cette démarche de relecture critique à rebours de l'histoire de l'art au Maghreb lorsqu'il écrit :

« Une élite [d'artiste algériens] formée à l'école française – quand elle eut accès à la “citadelle de la culture” – adoptait les idées conservatrices et rétrogrades, les méfiances de la bourgeoisie française à l'égard de l'art moderne. En France on accusait Picasso d'être étranger, ici l'on nous accusait d'être des Picasso [...] L'étude de l'art était la chasse gardée des orientalistes qui, pour la plupart, sous une pseudo-objectivité, s'évertuaient à saper toute culture<sup>57</sup> ».

Au-delà de calquer ses réflexions sur une pensée « moderne » de l'art, Khadda entame une écriture critique de l'histoire de l'art d'un territoire en quête de renouvellement et de reconnaissance internationale, tout en tentant de faire accéder l'« artiste indigène » au statut d'artiste monde. Ces pensées *pour un art nouveau* pourraient ainsi participer de l'écriture d'une histoire de l'art désaliénée qu'il reste encore à développer lorsqu'on aborde la production contemporaine depuis des zones périphériques. Inexorablement marginalisées, ces pratiques et théories esthétiques gagneraient à être reconsidérées dans l'enseignement, l'exposition et l'écriture actuels de l'histoire de l'art.

---

Pour citer cet article : Émilie Goudal, « Écrire une histoire de l'art “moderne” en Algérie : Mohamed Khadda, pensées pour *un 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.

---

**56** La note informe en effet que la citation est extraite de Mohamed Khadda, « Éléments pour un art nouveau », *Révolution africaine*, n° 74, 27 juin 1964, p. 22. L'auteur de l'article remercie Aneka Leensen pour cette source de 1964 qui sera reproduite dans le cadre de l'exposition à venir *Modern Art of the Modern World : Primary Documents*, au MoMA de New York.

**57** Khadda (1972), 2015, *op. cit.*, p. 37.