



BAYA, Musique, 1974, Gouache sur papier, 100 x 150 cm, Donation Claude et France Lemand, Musée, Institut du monde arabe

Une exposition à l'Institut du monde arabe
du 18 mars au 31 juillet 2022

Algérie mon amour

Artistes de la fraternité algérienne, 1953-2021

Dossier de presse

INSTITUT
DU MONDE
ARABE

المعهد
العالم
العربي



Exposition à l'Institut du monde arabe
Du 18 mars au 31 juillet 2022

Algérie mon amour

Artistes de la fraternité algérienne
1953 - 2021

Trois générations d'artistes de la fraternité

36 œuvres de 18 artistes témoignant de la grande diversité et de l'extraordinaire créativité de trois générations d'artistes-plasticiens d'Algérie et des diasporas : pari relevé – et tenu ! – par l'Institut du monde arabe. Une exposition rendue possible grâce à la générosité du donateur Claude Lemand, commissaire de cette exposition.

On y (re)découvre la magie des Dames de Baya, la puissance tragique des Femmes d'Issiakhem, le primitivisme virtuose de Martinez, la féérique inventivité de Koraïchi... Toutes œuvres issues de la riche collection d'art moderne et contemporain du musée de l'IMA, qui conserve, pour le seul corpus algérien, plus de 600 œuvres, la plus grande collection du monde occidental.

Cet événement, plus encore qu'une exposition, est l'illustration du manifeste universaliste que les artistes d'Algérie et de France, toutes origines, cultures, religions confondues, proclamèrent au sortir de la Seconde Guerre mondiale par la fraternité qui les réunit : le même amour de la liberté – celle de l'Algérie et de son indépendance, que tous appelaient de leurs vœux – et le même amour de l'art.

Cette fraternité résonne comme un puissant écho au message que l'Institut, en ce 60^e anniversaire de l'indépendance de l'Algérie, fera entendre toute l'année avec ses « Regards sur l'Algérie à l'IMA », dans une riche programmation d'expositions, colloques, rencontres, projections... La fraternité des arts et des idées est plus vivace que jamais. Elle est le fil d'Ariane d'une amitié franco-algérienne indéfectible, dont l'Institut du monde arabe présentera les plus beaux fruits.

Jack Lang,

Président de l'Institut du monde arabe

Sommaire

- 3** L'EXPOSITION
« L'Algérie est en moi, seuls mes pieds l'ont quittée »
- 5** ENTRETIEN AVEC CLAUDE LEMAND
Une passion à partager
- 7** Les artistes exposés
 - 7 Louis Nallard
 - 8 Abdelkader Guermaz
 - 9 M'hamed Issiakhem
 - 12 Mohamed Khadda
 - 14 Baya
 - 16 Choukri Mesli
 - 17 Abdallah Benanteur
 - 19 Souhila Bel Bahar
 - 19 Mohamed Aksouh
 - 20 Denis Martinez
 - 22 Mahjoub Ben Bella
 - 23 Rachid Koraïchi
 - 24 Mohand Amara
 - 25 Abderrahman Ould Mohand
 - 27 Kamel Yahiaoui
 - 28 Zoulikha Bouabdellah
 - 30 Halida Boughriet
 - 31 El Meya
- 32** Chronologie / Algérie, art et culture
- 34** Artistes / Œuvres exposées
- 35** Autour de l'exposition
- 36** 2022 / Regards sur l'Algérie à l'IMA
- 37** Informations pratiques



2



Zoulikha Bouabdellah, *Envers/Endroit*,
2016, vidéo sur deux écrans, 6'.
© Donation Claude et France Lemand 2021.
Musée de l'Institut du monde arabe

« L'Algérie est en moi, seuls mes pieds l'ont quittée »

« Algérie mon amour » met en lumière une collection exceptionnelle, unique dans le monde occidental, d'art moderne et contemporain d'Algérie et des diasporas : celle du musée de l'Institut du monde arabe. L'exposition tient à témoigner de la fraternité et de la solidarité qui ont lié les artistes et les intellectuels algériens et français durant les années les plus difficiles de leur histoire commune, fraternité et solidarité qui se perpétuent jusqu'à nos jours.

« "Algérie mon amour" est un chant de la douleur de la terre et du peuple algérien colonisés et martyrisés, le chant de la culture et de l'identité algériennes niées et déracinées. C'est aussi le chant de la liberté et de l'espoir, du renouveau de la créativité artistique et littéraire et l'annonce d'une renaissance, nécessaire et tant attendue. "Algérie mon amour" est l'expression de l'amour que tous les artistes vouent à l'Algérie, les artistes de l'intérieur et plus encore ceux de l'extérieur, tous ces créateurs de la diaspora qui peuvent dire, comme Abdallah Benanteur : "L'Algérie est en moi, seuls mes pieds l'ont quittée ; mon esprit rôde en permanence parmi les miens." »
Claude Lemand

quable. Une démarche en harmonie avec la création par la France, dans les mêmes années, d'un Institut du monde arabe doté d'un musée, afin d'ouvrir les regards vers les artistes du monde arabe et de ses diasporas. Fruit de ces deux cheminements, la collection du musée de l'IMA, considérablement augmentée par la donation Claude et France Lemand en 2018, 2019 et 2021, compte aujourd'hui 600 œuvres algériennes d'art moderne et contemporain.

« Algérie mon amour » révèle l'importance artistique, culturelle et humaine de la scène parisienne cosmopolite, lieu de dialogue d'artistes venus du monde entier au cours des décennies qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale et ont vu la remise en cause du système colonial et de l'eurocentrisme ; un rôle central, encore effectif aujourd'hui.

Les visites guidées et les conférences hebdomadaires étudieront le contexte historique, social, économique et esthétique de production de chaque génération et de chaque artiste en particulier, et analyseront les œuvres dans ce qu'elles ont de contingent, d'unique et d'universel. Elles inviteront les visiteurs à apprécier la beauté de ces œuvres et à goûter au plaisir de leur contemplation. ■

« Algérie mon amour » révèle toute la richesse de la production algérienne moderne et contemporaine, tant dans les arts visuels classiques que dans les nouveaux médias. Elle témoigne, à travers un choix d'œuvres représentatives, de la grande créativité de trois générations d'artistes, en dépit des tragédies de l'histoire.

L'exposition recouvre une large période, réunissant des artistes dont le plus ancien, le peintre non figuratif Louis Nallard, est né en 1918, et la benjamine, El Meya, artiste-peintre elle aussi, n'a pas trente-cinq ans.

La passion de Claude et France Lemand pour l'œuvre d'Abdallah Benanteur (1931-2017), leur intérêt pour les mondes extra-européens, ont guidé la constitution d'une collection remarquable.



Denis Martinez,
Portes de l'illumination,
1991. Acrylique sur toile, 200 x 200 cm. © Donation
Claude et France Lemand. Musée de l'IMA

Une passion à partager

« La créativité algérienne est pour moi l'une des plus importantes du monde arabe ! » Fort de cette affirmation, le collectionneur et donateur Claude Lemand revient sur le fonds « algérien » du musée de l'IMA, son histoire et ce qui fait son originalité.

Au sein de la collection Claude et France Lemand dont vous avez fait don au musée de l'IMA, c'est le corpus algérien qui est numériquement le plus important, désormais, depuis septembre 2021, à égalité avec le corpus libanais. Pour quelle raison ?

Historiquement, c'est ma rencontre, en 1987, avec le grand peintre et artiste du livre Abdallah Benanteur qui a déclenché ma décision de quitter la fonction publique et de me consacrer au développement de notre collection, même si avec France, ma femme, nous avons déjà commencé en Égypte, à partir de 1981, à acheter des œuvres d'artistes modernes et contemporains égyptiens. Je venais régulièrement à Paris, où Benanteur s'était établi en 1953. Je l'ai d'abord rencontré en tant qu'artiste du livre ; je suis bibliophile depuis très longtemps, j'aime ce dialogue entre la peinture et la poésie. J'ai commencé par lui acheter ses anciens livres. Le public pourra voir, dans une vitrine de l'exposition, le premier livre qu'il a réalisé avec le poète Jean Sénac, à Paris, et qui a été exposé à la Bibliothèque nationale d'Alger en décembre 1962 : il s'agit du premier livre de l'Algérie indépendante.

Actuellement, la collection du musée de l'IMA comprend 600 œuvres d'artistes algériens, soit le quart de sa collection d'art moderne et contemporain ; il en est de même pour les artistes du Liban.

21 artistes algériens sont présents dans les collections de l'IMA, à rapprocher des 62 artistes du Liban, pourquoi cet écart ?

Les Algériens initialement présents dans notre collection étaient, comme les Libanais, des artistes venus à Paris au début des années 1950, cette génération qu'on a appelée en Algérie « la génération 1930 », qui a produit les œuvres les plus fortes de cette période. La plupart de ces artistes sont rentrés en Algérie après l'indépendance et ils ont occupé divers postes. Après le coup d'État de juin 1965, l'Algérie de la présidence de Boumédiène s'est soviétisée, avec une armée et un parti unique omniprésents et un marché de l'art inexistant. Quand j'ai ouvert ma galerie en octobre 1988, je me suis intéressé à beaucoup d'artistes parisiens de tous pays, et plus particulièrement à certains artistes parisiens du monde arabe, tels Abdallah Benanteur, Shafic Abboud, Dia Al-Azzawi, Etel Adnan, Farid Belkahia, Adam Henein, Youssef Abdelké, Chaouki Choukini... La plupart des artistes algériens n'étaient plus accessibles à Paris. J'ai pris moi-même l'initiative, au cours des dix dernières années, de les contacter et d'acquérir quelques œuvres emblématiques, pour compléter notre collection et préparer notre donation. C'est peu dire qu'ils étaient étonnés et reconnaissants qu'un amateur étranger passionné s'intéresse à eux et veuille rémunérer ses acquisitions, pour les offrir au musée de l'IMA, qui est un « musée de France ».

Certes, cette collection manque d'œuvres de certains artistes historiques, tels Jean de Maisonseul, Choukri Mesli, Rachid Korāichi... Et que dire des plasticiens apparus en Europe dans les années 2000, tels Yazid Oulab, Driss Ouadahi, Djamel Tatah, Bruno Boudjelal, Zineb Sedira, Kader Attia, Adel Abdessamed, Fayçal Baghriche, Abdelkader Benchama, Mohamed Bourouissa, Neïl Beloufa... Mais ce n'est qu'un début, et j'espère bien que le nouveau musée de l'IMA comblera ces manques¹ !

Je dois signaler une difficulté, qui semble propre à la génération des artistes algériens nés dans les années 1960-1970, tous obligés de fuir leur pays pendant la décennie noire, pour échapper aux massacres perpétrés par des islamistes obscurantistes et sanguinaires. La majorité d'entre eux s'est installée en France et entretient avec son identité algérienne un rapport tendu. La créativité de ces artistes de la diaspora est exceptionnelle et reconnue mondialement, mais les plus connus parmi eux se refusent à se dire

1. La donation de Claude & France Lemand conduit aujourd'hui à repenser en profondeur le parcours du musée afin de donner à voir à sa juste mesure sa collection moderne et contemporaine, unique en Occident.

« algériens » et se revendiquent comme artistes « universels ». J'aimerais qu'ils affirment plutôt, paisiblement, s'inspirant de Charles Aznavour : « Je suis à 100% algérien et à 100% français. »

Dans nos dernières acquisitions algériennes, j'ai tenu à privilégier les artistes femmes de la nouvelle génération – leurs œuvres sont vraiment remarquables – mais aussi à établir l'équilibre entre les trois générations d'artistes modernes et contemporains. Je regrette infiniment que Zineb Sedira ne soit pas représentée dans la collection du musée, mais le nouveau musée saura réparer cette erreur.

Les peintres algériens entretiennent un rapport particulier avec la représentation des signes et symboles, pour quelle raison ?

Les jeunes artistes algériens venus à Paris dans les années 1950 ont voulu s'identifier à la modernité parisienne, appartenir à la Nouvelle école de Paris dans ses différentes tendances. Mais comme tous les artistes venus du monde entier après la Seconde Guerre mondiale, c'est à Paris, parfois à Londres ou à Berlin, qu'ils ont redécouvert leur propre culture. Ainsi, au début des années 1950, les archéologues français ont publié des photos des gravures du Tassili N'Ajjer, vieilles de 7000 à 10000 ans et qui venaient d'être découvertes. En les voyant, les étudiants algériens de Paris ont réalisé combien leur civilisation puisait à des racines anciennes et se sont trouvés tiraillés entre modernité européenne et primitiviste.

« Cette exposition s'adresse avant tout à la jeunesse ! Son sous-titre : "Artistes de la fraternité algérienne", rappelle que les tous jeunes artistes algériens venus faire leurs études à Paris au début des années 1950 s'entendaient parfaitement les uns avec les autres, qu'ils soient kabyles, arabes, espagnols, juifs, musulmans... Il est important de rappeler combien la culture peut contribuer à cette fraternité. »

Les artistes Choukri Mesli et Denis Martinez se sont démarqués des artistes de l'École de Paris et ont publié à Alger en 1967 le manifeste *Aouchem* (Tatouages), se proclamant héritiers d'une civilisation et d'arts millénaires, perpétués dans des traditions populaires que transmettent, génération après génération, les femmes de Kabylie. En plus des fondateurs Mesli et Martinez, cette tendance est représentée par des artistes comme Mahjoub Ben Bella ou Rachid Koraïchi, aujourd'hui mondialement reconnu – sauf en Algérie et en France !

À qui s'adresse cette exposition ?

Avant tout, à la jeunesse ! Le sous-titre de l'exposition : « Artistes de la fraternité algérienne », rappelle que les tous jeunes artistes algériens venus faire leurs études à Paris au début des années 1950 s'entendaient parfaitement les uns avec les autres, qu'ils soient kabyles, arabes, espagnols, français... musulmans, juifs, chrétiens... Ils étaient tous pour l'indépendance de l'Algérie ; certains prônaient la lutte armée, d'autres une résistance pacifique comme Benanteur, sans que cela n'ait jamais rompu le dialogue entre eux. En 1963, quand Jean Sénac a organisé au musée des Beaux-Arts d'Alger une exposition intitulée « Peintres algériens », exposition reprise telle quelle en 1964 à Paris, au musée des Arts décoratifs, tous y avaient leur place.

Il ne s'agit pas de nier combien l'Algérie a été martyrisée durant la guerre de conquête, combien les populations ont eu à subir un sort inique, du fait de l'exceptionnelle violence de la colonisation, qui avait entrepris d'arracher à la population sa terre, son identité, sa culture et sa langue, au nom de la soi-disant civilisation européenne moderne. De l'aveu même des statistiques de l'Éducation nationale française, en 1945, seules 2% des filles algériennes « indigènes » étaient scolarisées et 11% des garçons... Mais il est indispensable de rappeler combien cette fraternité est fructueuse et combien la culture peut y contribuer. « Soyez fiers d'être algériens et fiers d'être français ! Votre patrimoine est fait des arts et des cultures de vos deux pays ! Venez apprécier la beauté des œuvres et goûter au plaisir de les contempler ! » : tel est le message que je souhaite faire passer aux jeunes Algériens de France.

C'est dans cette perspective que l'année 2022 de « Regards sur l'Algérie à l'IMA » est fondamentale. Après « Algérie mon amour », nous consacrerons en septembre une exposition à Benanteur et en novembre une exposition à Baya, à travers ses œuvres et ses archives. Les expositions, les visites et les conférences, les activités culturelles témoigneront encore et encore de cette fraternité au sein du monde de la culture, des arts et des lettres. ■

Louis Nallard [Algérie-France, 1918-2016]

La Demi-Lune, huile sur toile, 1991

D'APRÈS ÉMILIE GOUDAL Né à Alger en 1918, élevé par ses grands-parents instituteurs, Louis Nallard s'exerce précocement au dessin et expose dès l'âge de seize ans des tableaux figuratifs. Après un long passage par l'armée - il s'engage entre 1936 et 1945 et, en poste en Tunisie, continue de peindre tant bien que mal -, il s'installe à Paris en 1947 en quête de peinture abstraite, sans rompre aucunement ses liens avec l'Algérie : proche de Jean Sénac, il participera notamment à l'exposition « Peintres algériens » organisée par le poète au musée des Beaux-Arts d'Alger en 1963, et en 1964 à Paris au musée des Arts décoratifs.

Affirmant une peinture non figurative depuis la fin des années cinquante, admirateur de l'œuvre de Roger Bissière, autre peintre non figuratif de renom avec lequel il exposera bientôt à la galerie Jeanne Bucher, Nallard a pu être associé à la dite seconde « École de Paris ». Toutefois, ses premiers tableaux « abstraits » ressemblent bien plus, à s'y méprendre, à la facture des toiles d'un autre artiste natif d'Algérie, Jean-Michel Atlan (1913-1960). Dans *Empreintes* (1948) ou *Sans-titre* (1951), on retrouve une filiation visuelle certaine entre les deux peintres, par l'omniprésence de ce même cerne noir épais cerclant des formes ondulantes et colorées, posées en aplats tranchés, qui envahissent la totalité d'une toile rythmée de lignes sinueuses. Le noir abritera durablement la grammaire plastique du peintre, d'une œuvre ni linéaire ni sérielle, mais qui, par la couleur noire et l'affirmation permanente d'une peinture non figurative, trouve un trait d'union entre ses toiles.

Peintre en bâtiment, gérant d'hôtel, enseignant en atelier aux Beaux-Arts de Paris (1975-1983)... : au cours de sa longue vie, Louis Nallard aura exercé de nombreux métiers pour vivre. Acteur infatigable du Salon des Réalités nouvelles, dont il est l'un des animateurs pendant trois décennies, c'est peut-être la figure d'intercesseur entre Alger et Paris, entre

les communautés de peintres et d'artistes, qu'il ne saurait être oublié dans la carrière d'un peintre non figuratif qui a presque traversé un siècle de création et d'histoire ; il s'éteint à Paris, en 2016, à l'âge de 98 ans. ■

▼ **Louis Nallard, *La Demi-Lune***, mars 1991. Huile sur toile, 120 x 135 cm.
© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Réalisée en 1991, *La Demi-Lune* n'est pas sans lien avec des travaux antérieurs comme *Le Théâtre noir* (1978), autre huile sur toile à la texture épaisse et sombre, et fait poindre à première vue un amoncellement de textures, de coupons picturaux empoussiérés comme autant de tissus disparates compressés dans un tourbillon d'ocre, de gris, de vert ; tous atteints par la proximité ou l'effleurement du noir ambiant. Est-ce alors le bras blanc d'une femme menottée au poignet par une chaîne-segment noire que l'on voit apparaître dans la partie droite au centre de la toile ? Est-ce une ligne d'horizon démesurément et volontairement placée au quasi-seuil de la bordure haute du cadre qui se dessine par la rupture de traces de touches horizontales, rompant le rythme infernal de la partie inférieure par cet horizon suggéré ? Danse ou lutte des formes ? Tourbillon ou éclatement de la couleur ? Chaque « regardant » - pour reprendre l'expression chère à Sénac - y jouera le théâtre de sa rencontre et de son expérimentation de l'œuvre, dont le seul indice complémentaire laissé par l'artiste d'un titre en *Demi-Lune* n'interdit pas d'y projeter sa propre subjectivité.



Abdelkader Guermaz [Algérie-France, 1919-1996]

Composition, huile sur toile, 1970 | Composition, huile sur toile, 1972

D'APRÈS ÉMILIE GOUDAL Né en 1919, le peintre et dessinateur Abdelkader Guermaz - « l'aîné des fondateurs de la peinture algérienne moderne », comme le qualifie joliment le collectionneur Pierre Rey - grandit entre sa ville natale de Mascara et Oran. Premier diplômé « indigène » de l'École des beaux-arts d'Oran (1938-1941), où il est même nommé professeur de dessin, il est rapidement exposé à la galerie oranaise Coline, qui le représentera jusqu'en 1961.

Guermaz est également un homme de mots. Premier prix de poésie de la revue *L'Amitié et la Plume* en 1953, il signe, entre 1952 et 1961, de nombreux essais et articles pour les revues *Soleil*, *Simoun* et les journaux *Oran républicain* ou *La République*. Il écrit aussi sur ses confrères et amis artistes, notamment Louis Nallard, qu'il qualifie de « peintre abstrait

par excellence » ; un parti pris de l'abstraction, ou plutôt de la non-figuration du sujet, que l'on retrouve dans l'œuvre de Guermaz lui-même. En 1962, il s'installe définitivement à Paris, mais continue d'exposer avec d'autres peintres algériens en France et en Algérie. Son travail sera exposé ponctuellement en Asie, au Salon des Arts plastiques de Tokyo en 1973 et à l'Exposition internationale des Arts à Téhéran l'année suivante.

Dans ses tableaux, l'importance de la matérialité et de la fusion, alliage entre le tissu de la toile brute et la matière picturale, est au fondement d'une rigoureuse architecture horizontale et verticale, à laquelle une couleur spectrale vient donner du rythme, en une cosmogonie de la matière qui use de la tension entre ligne et couleurs, entre rigueur

du trait et fluidité chromatique. Le travail du blanc n'est jamais une invitation au vide, mais plutôt à pénétrer dans un espace perforé par la lumière. Cette lumière appelle selon l'artiste à la « conscience universelle », à « restituer à cet éclat intérieur toute sa vraisemblance. ». La structure architecturée, linéaire, fait émerger une sorte de sfumato, qui donne encore paradoxalement à ses tableaux à l'huile l'aspect de couleur aquarellée. Car l'objet de la toile est bien la toile elle-même, qui pour l'artiste est la matière, grammaire à partir de laquelle il fait jaillir la couleur, au diapason de sa structure initiale. Pas d'anecdote, ni d'objet réellement identifiable, si ce n'est le



◀ **Abdelkader Guermaz, Composition, 1972.** Huile sur toile, 195 x 130 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Composition (1972) est « éventrée » d'un couple de strates noires, gouffre béant tout autant que cernes, par contraste des couleurs lumineuses adjacentes. Ce noir, rare dans l'œuvre de l'artiste, prend ici toute sa place au centre de la toile, pour se diluer dans les ponctuations, notes scandées de touches polychromes... Bientôt, la brume du gris ou d'un blanc « sali » reprend sa place, sur la part obscure de la toile. Il n'y a rien à y comprendre ou tout à y voir, la possibilité de trouver une correspondance à soi dans l'appréciation d'une toile où, comme dit l'artiste, « l'objet ne m'intéresse pas tel qu'il est. Je le désintègre pour ne m'intéresser qu'au rythme et à la recherche des nuances ».



titre qui guide parfois notre regard pour apprécier ses compositions.

L'œuvre de Guermaz a trouvé une place au sein des collections de musées (Barjeel Art Foundation à Sharjah, collections des musées d'Oran et d'Alger, FNAC, Ville de Paris, plus récemment au Musée national d'art moderne et surtout musée de l'Institut

du monde arabe, grâce à la Donation Claude et France Lemand) et une renommée certaine auprès de nombreux critiques d'art et de galeristes ; il est néanmoins modestement connu aujourd'hui. C'est en homme solitaire qu'il

peint entre 1981 et 1996, jusqu'à sa mort, un 9 août à Paris, laissant derrière lui une production de plus de quatre cents toiles, recensées par Le Cercle des amis de Guermaz dans son *Catalogue raisonné*, et des écrits qui mériteraient d'être (re)découverts. ■

◀ **Abdelkader Guermaz, *Composition***, 1970. Huile sur toile, 195 x 130 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Dans *Composition* (1970), l'immersion dans la couleur diffuse et intense, d'un bleu presque aquarellique, est atténuée par la ponctuation de détails, minimalistes et épais, scandant un espace originellement cristallin. Cet indigo liquide, d'une matière abrupte du pigment à l'huile, est perturbé par ce peuplement de stries cernées et verticales. Est-ce une foule éparse vue du ciel ? Est-ce une collection de notes flottantes sur une partition picturale diluée ? Le contemplateur y trouvera son paysage intérieur - un « paysage mental » comme le dit Alain Bosquet - où les formes cubiques, si elles ne sont pas sans remémorer parfois la ligne d'horizon d'une architecture nord-africaine, outrepassent largement la réalité d'une identification à une topographie existante.



M'hamed Issiakhem [Algérie, 1928-1985]

9

La Mère, huile sur toile, vers 1965 | *Mère courage*, huile sur toile, 1984

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Artiste talentueux, prolifique et généreux – il détruisit nombre de ses œuvres, en donna sans compter et sans se soucier d'établir ou d'en faire établir le répertoire –, M'hamed Issiakhem est l'un des fondateurs de la peinture moderne en Algérie. Il appartient à cette génération d'artistes et d'écrivains nés autour de 1930, actifs à partir du début des années 1950, pour lesquels création et contestation de l'ordre colonial sont les deux faces d'une même conscience.

Le romancier et poète Malek Haddad a évoqué dès 1969 le tragique à l'œuvre chez Issiakhem : « Soudain, un univers halluciné apparaît et s'impose à nous comme il s'est imposé à l'artiste... parce que le tragique est son histoire et non pas sa vocation. » Cette dimension historique de la tragédie, c'est celle de l'enfant dont la vie bascule en 1943 avec le terrible accident causé par la grenade qu'il a fait exploser en jouant, explosion qui tue deux de ses sœurs et l'un de ses neveux. M'Hamed, grièvement blessé, dans le coma, est amputé du bras gauche.

Le dessin avait tôt été sa marque de distinction dans un environnement difficile, car il était ostracisé à l'école parce que

Kabyle. Mais c'est « par hasard », assure-t-il, qu'il pousse la porte de la société des Beaux-arts d'Alger, ville où il s'installe en 1947. Il va dès lors suivre un parcours de formation, exceptionnel pour un jeune homme issu du monde colonisé : Beaux-Arts d'Alger jusqu'en 1951, formation en gravure à l'Ecole Estienne à Paris, admission sur concours, en 1953, aux Beaux-Arts de Paris dans la section peinture, enfin obtention d'une bourse de pensionnaire de la Casa Velásquez à Madrid. Transcendant son infirmité, il acquiert en peinture et en gravure une virtuosité rare qu'admirent ses condisciples.

Personnage au verbe haut, aux convictions exprimées avec véhémence, avec une ironie que certains jugeaient mordante, Issiakhem, proche de l'intelligentsia acquise à la cause de l'indépendance algérienne, exprime tôt sa sensibilité pour la justice sociale et son engagement politique. Après 1962, il demeure au centre de la vie artistique algéroise : dessinateur dans le journal progressiste *Alger républicain*, membre fondateur de l'Union nationale des Arts plastiques (1963), chef d'atelier aux Beaux-Arts d'Alger puis directeur des Beaux-Arts d'Oran, et encore affichiste, illustrateur, dessinateur de maquettes de billets de banque (soignées à l'extrême) et de timbres-poste, responsable de

.../...



◀ **M'hamed Issiakhem, *Mère courage***, 1984. Huile sur toile, 116 x 81 cm.
© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Dans *Mère courage*, le sentiment d'effacement, déjà palpable dans une autre œuvre de 1984, *La Femme enceinte*, est renforcé par l'utilisation presque monochrome du blanc et la sensation que la toile a été grattée, biffée pour enlever de la matière, comme sur la ligne courbe de démarcation entre la partie haute peuplée de formes abstraites et le substrat qui soutient la fragile silhouette. Le regard de cette femme anonyme paraît d'une insondable tristesse. Par les couleurs de sa tenue, par la pose de ses bras et de ses mains rassemblés sur un objet du quotidien, elle semble étrangère à elle-même et concentrée sur un but unique : accomplir sa tâche maternelle. Comme chez d'autres expressionnistes, le visage, sujet essentiel de la représentation du tragique de la condition humaine, est ici presque effacé, non pour néantiser la personne, mais au contraire pour la faire advenir à l'existence et témoigner d'une nécessité vitale à laquelle renvoie le titre. Cette mère courage est algérienne, mais elle peut être de toutes les époques et de tous les pays qui ont connu ou connaissent encore de violents rapports de domination, qu'ils soient d'ordre patriarcal ou politique.

l'atelier peinture du Musée de l'armée... : le sentiment de contribuer à la création d'une culture nationale moderne qui, dans cette phase de construction, passe par les décisions étatiques, explique pour une large part que l'artiste, comme d'autres de sa génération, s'implique par patriotisme dans ces chantiers institutionnels. Il n'en préserve pas moins son style personnel, qui ne perdra ni en intensité ni en émotion, et que les spécialistes s'accordent à qualifier « d'expressionniste » – qualificatif discutable, du point de vue même de l'artiste. Un style qui, dans son œuvre peint, décline les inépuisables figures du malheur qu'incarnent, tableau après tableau, dans leur anonymat, un douloureux cortège de femmes debout.

La Femme enceinte et *Mère courage* sont parmi ses dernières œuvres. Réalisées en 1984, bouleversantes par la proximité avec la mort du peintre, qui se savait condamné par le cancer, elles sont destinées à l'exposition « Maternité », qui eut lieu à Tunis en juillet 1985. La journaliste Anne-Marie El Khatib fit l'éloge de l'exposition et du peintre : « Il s'est dit qu'il tiendrait toute sa vie malgré la guerre, les rejets, les blessures... à l'heure où l'on doit lâcher prise... lui a réussi à maintenir envers et contre tout la peinture et, par conséquent, la vie... » Issiakhem meurt six mois plus tard, le premier décembre 1985. ■

▶ **M'hamed Issiakhem, *La Mère***, ca 1965. Huile sur toile, environ 100 x 73 cm.
© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Dans *La Mère*, toile aux tonalités sombres comme de la cendre, éclairées de quelques taches et traits d'ocres, une très large partie de l'espace pictural est presque saturée de signes, comme les lignes brisées qui évoquent les tissus ou la poterie berbères, au point d'en paraître abstraite, faite de pans autonomes, abstraction renforcée par l'aspect presque indéterminé des visages. La bouche de la mère est à peine dessinée, comme si la personne était réduite au silence. Le visage de l'enfant est simplement esquissé par quelques traits noirs, et sa place dans la composition, au bout d'une diagonale, semble ambivalente, comme rejeté hors de l'espace, alors que son corps paraît soudé au corps maternel. Seuls les yeux manifestent une intense présence au monde des deux êtres, empêchés dans leur relation mère-enfant, voués au malheur, mais exprimant une force intérieure qui jaillit des traits noirs qui soulignent le regard. Dans le bas du tableau, sur l'autre diagonale, du même côté que l'enfant, la main du peintre et sa blessure toujours ouverte sont comme les stigmates christiques de la douleur et sa constante réactualisation dans l'acte même de peindre.



Mohamed Khadda [Algérie, 1930-1991]

Afrique avant 1, huile sur toile, 1963 | *Psalmodie pour un olivier*,
huile sur toile, 1977 | *Sahel sous le vent*, huile sur toile, 1989
| Gravures sur papier

D'APRÈS ÉMILIE GOUDAL Né en 1930 à Mostaganem, le peintre et graveur Mohamed Khadda aura aussi été, avec Jean Sénac, l'une des plumes les plus prolifiques pour penser une histoire de l'art en Algérie, au rythme des impulsions des indépendances. On lui doit d'avoir entrepris, tant dans ses écrits théoriques que dans sa pratique, de libérer la création en Algérie de passés conflictuels ou ensevelis. Son parcours pose les bases d'un art, à rebours de la vision coloniale et orientaliste, aspirant à « la désaliénation de l'homme » dans une perspective marxiste, tout en évitant les écueils identitaire ou essentialiste et avec la volonté de « sortir les artistes du ghetto ».

Né dans une famille très pauvre, Khadda est initialement formé aux métiers de l'imprimerie, qu'il exerce dès 1944. Il débute parallèlement l'aquarelle et le dessin en autodidacte, suivant un enseignement de dessin par correspondance. En 1953, il se rend avec son ami Abdellah Benanteur à Paris et y consolide sa formation. Il y découvre une production,

inaccessible en Algérie, d'œuvres de l'Abstraction lyrique de jeunes artistes regroupés autour de leur maître Roger Bissière, mais aussi la peinture de Nicolas de Staël, qui aura une influence importante dans son esthétique. Avant ces rencontres, ses recherches étaient figuratives, avec des compositions proches du cubisme. A son retour de France, en 1963, Khadda est devenu un artiste non figuratif, s'employant tout autant à l'aquarelle qu'à la gravure. Mais c'est bien la peinture à l'huile qui prendra une place majeure dans son œuvre.

L'essor de la non-figuration, mais aussi les références à la calligraphie, évoquée par certains peintres, confortent le jeune peintre algérien dans ce choix.

◀ **Mohamed Khadda, *Psalmodie pour un olivier*, 1977.** Huile sur toile, 65 x 92 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Mohamed Khadda a beaucoup travaillé dans ses œuvres le motif de l'olivier. Le sujet évoque irrémédiablement un enracinement méditerranéen, mais revêt aussi pour l'artiste « la genèse (...), la naissance des signes et de l'écriture que je propose ». *Psalmodie pour un olivier*, écho à l'exposition de 1971 « Sur l'olivier », reprend le rythme incantatoire des signes électriques et tranchés du geste restitué par la matière, et le principe d'une composition contrastée des couleurs entre le blanc, le rouge et les ocres, auxquels viennent s'adjoindre des couleurs froides bleutées. Ici, le tracé noir du geste pictural emprunte les chemins structurels d'une esthétisation de la calligraphie du koufi. Traversant l'axe diagonal du cadre, les noirs et les rouges alliés semblent lutter avec la masse fusionnelle d'une forme polymorphe blanche, ponctuée de rehauts jaunes, striés d'ocre. Les traits sont tantôt courbes, tantôt tranchants, mais tous électrisés par la lumière et le rythme. C'est un emboîtement négociant, dans une certaine violence, un espace scandé de lignes verticales terreuses et encerclé d'un bleu marin. La lutte des éléments imbriqués est ici manifeste, dans un paysage psalmodique transfiguré.

◀ **Mohamed Khadda, *Sahel sous le vent*, 1989.** Huile sur toile, 89 x 116 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

La cartographie calligraphique du sensible dont témoigne *Sahel sous le vent* montre le dialogue encore fécond entre Khadda et les travaux de Nicolas de Staël, par l'arrière-plan structuré de la fonction spatiale des couleurs. Il y développe une esthétique a priori abstraite, mais concrètement ancrée dans un espace situé d'un Sahel, traversé en son centre par un vent de signes lettrés, vision d'une confluence entre aridité du désert et ponctuation de végétaux verdoyants, inondée de chaleur et de lumière. Les trois lignes fragmentaires d'amoncellement de formes cubiques paraissent traduire le reflet d'un mirage, d'un miroitement vaporeux de la lumière sur les dunes verdoyantes. Dans le registre supérieur, une ligne d'horizon chamarrée d'une zone bleutée souligne l'espace entre ciel et terre. Cet horizon est répété en échos par des lignes noires ciselées, scandant le registre inférieur d'un rythme d'ondulations sablonneux, restitué par le mouvement des traits posés.





▲ **Mohamed Khadda, *Afrique avant 1***, 1963. Huile sur toile, 65 x 81 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

On peut voir dans la structure brune, en arrière-plan de *D'Afrique avant 1*, une vision métonymique d'un totem anthropomorphe et graphique, proche de la lettre. Cette figure de second plan, qui fait résolument écho à la figure centrale d'une affiche de 1969, n'est pas sans évoquer la statuaire traditionnelle africaine, tout autant que la graphie murale des peintures rupestres du Tassili n'Ajjer. Les ocres et les bruns, gamme chromatique référentielle des fresques préhistoriques, encrent l'œuvre d'une aura émanant des deux figures centrales, cerclées d'une terre rouge d'Afrique. Une figure anamorphique blanche se superpose au premier totem-statuaire africain, semblant incliner son visage vers le ciel et évoquer un détail de l'une des figures hurlantes de *Guernica*. Mais en l'observant dans son ensemble, on pourrait aussi y voir une évocation d'une figure qui marche, à moins que la danse des éléments fragmentés qui la composent ne suggère la frénésie d'un mouvement du présent ancré au sol. Cette non-figuration déroutante, mais aussi transporte vers une constellation de sources dont le titre *Afrique avant 1* nous indique une temporalité et un espace situés ouverts.

Mohamed Khadda, 35 gravures numérotées et signées par l'artiste. © Don de Jawida Khadda. Fonds Claude et France Lemand-IMA. Musée de l'IMA.

Entre (re)découverte d'un passé silencieux et affirmation d'une « modernité » ancrée dans une circulation de références élargies, il impulse dès lors de nouveaux *Éléments pour un art nouveau*, titre de l'un de ses écrits de 1972. Par-delà la lecture d'un engagement de sa peinture dans l'illustration de la réalité de la guerre d'indépendance, c'est bien par la facture d'une expression émancipée de l'art pictural ressourcé que l'artiste engage un tournant, dans la conception

d'une production ancrée depuis l'Algérie. Cette nouvelle grammaire visuelle, cet *Alphabet libre* – titre d'une œuvre de 1954 –, que le critique d'art Jean Sénac qualifie d'École du Noûn, est à la confluence du potentiel libérateur de la matière picturale, de la lettre arabe, du signe comme éléments catalyseurs et non dogmatiques, d'une puissance de l'image picturale non figurative et pleinement contemporaine, car (re)située et aux prises avec le présent.

De retour en Algérie en 1963, Khadda sera actif dans la constitution même d'espaces politiques structurants pour les arts en Algérie. Il est membre fondateur de l'Union nationale des arts plastiques (UNAP) fondée en 1964, va, hors le musée, au-devant des publics en participant à des fresques collectives, en usine et en milieu rural notamment, en réalisant des décors de pièces de théâtre, en signant l'illustration de nombreux ouvrages et affiches, dont celle du premier festival panafricain d'Alger (1969).

Mohamed Khadda est décédé en 1991 ; mais la recherche textuelle et visuelle « têtue » qu'il a engagée continue à baliser des chemins de traverse. (Re)découvert au XXI^e siècle par une histoire de l'art pensée dans une perspective mondialisée, il fait pénétrer à rebours dans le discours critique une prise de parole visuelle et textuelle des artistes marginalisés par les récits de la modernité occidentale. Il est aujourd'hui inscrit dans des expositions et publications internationales significatives, qui réinterrogent les frontières de la modernité artistique. ■



▲ **Baya, *Les Rideaux jaunes*, 1947.** Gouache sur papier, 72x91 cm. © Musée de l'IMA

Dans *Les Rideaux jaunes*, le sens de la composition et celui des couleurs apparaissent comme des évidences, manifestations d'une œuvre qui commence intuitivement, alors que Baya n'a que seize ans. La jeune artiste ne cherche pas à reproduire les traits d'une personne réelle par le portrait mais plutôt à saisir une image de la beauté. Le personnage central, cette belle dame aux riches vêtements, assure par son geste et le mouvement de ses bras cohérence et dynamisme à la représentation, telle une actrice qui entre en scène. Les mains pourtant à peine suggérées, de même que les bras à peine esquissés, paraissent tenir les rideaux avec élégance. Élégance renforcée par les lignes courbes qui se répondent, comme si le mouvement du rideau épousait la forme du corps tout en arabesques. Le sens des couleurs est éclatant, avec des contrastes heureux entre ce jaune chaleureux, le bleu de la coiffe et le noir plein de noblesse de la robe, qui donne de la majesté à la figure féminine. Voici les premières reines de Baya. Réminiscence probable des miniatures, l'espace pictural se remplit, sans souci de perspective mais pour la vitalité qu'apportent à la scène les nombreux détails ; formes et couleurs s'y répondent en écho, font vibrer l'image et contribuent à provoquer l'émotion autour de cette apparition féminine.

► **Baya, *Musique*, 1974.** Gouache sur papier, 100 x 150 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Musique, gouache sur papier – médium et support favoris de l'artiste –, illustre la plénitude de son art. Depuis son retour à la peinture, fin 1962, Baya s'approprie les instruments de l'orchestre andalou. Ainsi, le oud, instrument roi de la musique orientale, est au centre de la composition et la manière dont la musicienne le saisit en fait le cœur battant de l'œuvre. Baya le traite comme un personnage vivant, en transformant le cordier et ses chevilles en tête d'oiseau volubile, raccourci



merveilleux évoquant la place de la musique andalouse dans la culture citadine du Maghreb : le plectre qui permet de jouer de cet instrument ne s'appelle-t-il pas en arabe risha, qui veut dire « plume », car il était à l'origine fait dans ce matériau ? Baya s'est-elle inspirée des effets de symétrie si prisés dans l'art décoratif de l'aire arabo-islamique ? Dans de nombreuses œuvres de sa deuxième période, comme ici, elle est très sensible aux jeux de symétrie, avec ces deux superbes représentations de femmes animées par la joie de la musique. Les vases aux plantes sinieuses, disposés de part et d'autre et au centre de l'espace peint, ajoutent leur luxuriance à ce jeu de miroir, où tout semble s'entremêler. La profusion des détails, comme les oiseaux ou les poissons dessinés sur les robes, semblent des tableaux dans le tableau et renforcent le registre du merveilleux. Baya maîtrise sa composition par le jeu d'équilibre, la réduction de sa palette en choisissant un camaïeu de bleus et en isolant chaque partie par son célèbre cerne noir, qu'elle invente dans sa deuxième période.

Baya [Algérie, 1931-1998]

Les Rideaux jaunes, gouache sur papier, 1947

Musique, gouache sur papier, 1974

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Peintre et sculptrice autodidacte de renommée internationale, Fatma Haddad, dite Baya, n'a pas souffert, comme d'autres femmes artistes, d'un manque de visibilité : elle fut propulsée dès l'âge de 16 ans au sommet de la notoriété. Son œuvre, dont le qualificatif « d'art naïf » peine à exprimer la singularité, son raffinement, ses évolutions, sa dimension spirituelle, a exercé une influence majeure, particulièrement en Algérie où elle fut beaucoup imitée par les générations formées après l'Indépendance.

Tôt orpheline, élevée par sa grand-mère qui travaille dans une ferme horticole, elle est remarquée à l'âge de onze ans par la sœur de la propriétaire de la ferme, Marguerite Caminat, venue en Algérie en 1942 pour fuir la France occupée. Elle prend l'enfant sous son aile et c'est chez elle, avec ses pinceaux et couleurs, que Baya se met à peindre. Le galeriste Aimé Maeght, qui avait découvert fortuitement son talent au cours d'un voyage à Alger, lui organise une première grande exposition à Paris en 1947. Baya éblouit les amateurs d'art, dont André Breton qui préface dans la revue *Derrière le miroir* le catalogue de l'exposition. C'est ainsi qu'elle entre de plain-pied sur la scène artistique, légitimée par de grands personnages tutélaires - non sans ambivalence, entre curiosité pour une artiste en devenir et rapports de pouvoir, lisibles dans la manière dont la presse de l'époque parle de la jeune créatrice, avec paternalisme et une approche de l'altérité empreinte d'orientalisme. Deux ans plus tard, Baya revient en France pour réaliser des sculptures et sa créativité dans le travail de l'argile est remarquée par Picasso, dans les ateliers de céramique Madoura à Vallauris.

Les peintures et sculptures présentées en 1947 à la galerie Maeght constituaient un ensemble très cohérent, représentatif d'un imaginaire centré sur l'image de la femme et de la mère et sur la représentation de la nature. Baya démontrait déjà ses qualités de coloriste et ses talents de conteuse visuelle qui enchantait le public, y compris des historiens de l'art aussi importants qu'André Chastel, qui écrit sur elle, après avoir visité l'exposition : « Ces images sont faites de mille petits contes africains, pris dans des arabesques ingénues et des aplats éclatants, où l'instinct prend les mêmes voies que la science exacte de Matisse. »

Cependant, ceux qui connaissent le mieux Baya pressentent la dimension psychanalytique de ses images et leur charge d'angoisse, révélant une mémoire blessée par le deuil, de même que ses sculptures évoquent un monde sauvage voire hostile, qu'elle a besoin de libérer dans son travail de l'argile. Ainsi, plusieurs critiques voient cette exposition

comme un feu de paille sans lendemain. Il faudra toute la ténacité de Baya et le soutien de son réseau pour en être autrement.

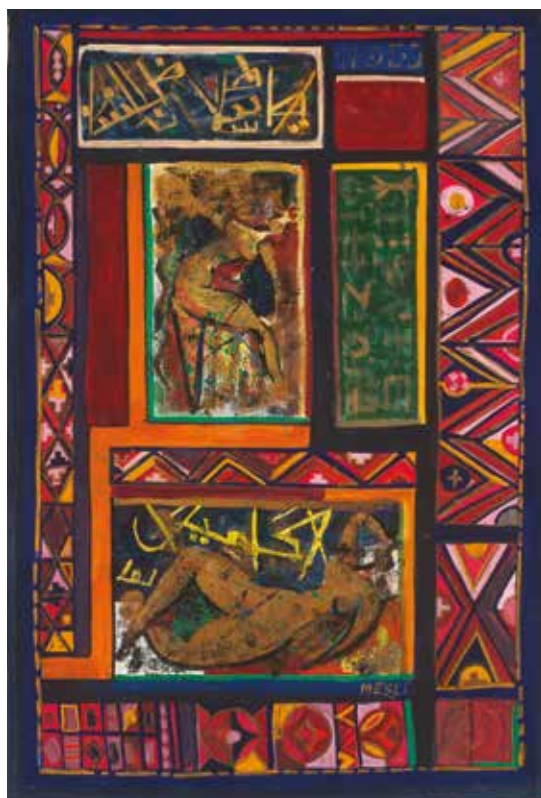
Il convient de souligner le contexte de la découverte de la jeune artiste : la fin de la période coloniale, dans la phase de décolonisation qui débute après une ouverture relative - au moment du débarquement anglo-américain de novembre 1942 et du rôle de capitale politique et culturelle momentanément joué par Alger -, et se refermera avec les massacres du 8 mai 1945. Néanmoins, grâce à sa mère adoptive Marguerite et d'autres soutiens importants, dont le poète Jean Sénac, Baya reste sur la scène artistique jusqu'en 1953. Elle est alors mariée avec le musicien El Hadj Mahfoud Mahieddine et cesse de peindre. En 1962, et c'est sans doute le plus remarquable, tout en restant pleinement impliquée dans sa vie familiale et l'éducation de ses 6 enfants, elle aura la force de reprendre son travail artistique, principalement aidée par le directeur du musée national des Beaux-Arts d'Alger, Jean de Maisonseul, resté en Algérie après l'Indépendance.

L'omniprésence de la femme ne peut être à l'évidence que la première remarque sur les sujets choisis par Baya, sur ce qui la pousse à peindre et à renouveler cet acte toute sa vie, comme si ce sujet n'était jamais épuisé. L'écrivaine Assia Djebar perçoit Baya comme une visionnaire qui s'oppose à « la réclusion de générations de femmes, enjambant d'emblée cette condamnation, comme si elle s'envolait à tire-d'aile ». Baya a choisi de montrer la vie jaillissante et non la vie qui disparaît, même si l'impression de clôture peut nous alerter sur le hors-champ.

Ses œuvres nous parlent aussi de formes et de couleurs qui sont à la fois héritage culturel et invention. Si elle n'a pas été scolarisée, Baya a eu accès à d'autres savoirs, à un capital symbolique dont elle ne s'est jamais départie et qu'elle a mis à profit dans sa création en l'utilisant librement. Dans ces œuvres se profilent ainsi les matériaux de ses séjours d'enfance en Kabylie, dont sa mère était originaire. Malgré sa personnalité discrète qui contrastait avec une scène artistique algéroise tumultueuse, Baya fraya son propre chemin, en participant à des expositions collectives et en bénéficiant de nombreuses expositions personnelles, principalement dans la capitale, où elle montra ses œuvres presque tous les ans. Elle fut en 1967 de l'aventure du groupe *Aouchem*, qui entendait connecter l'art contemporain aux sources de l'art africain et au répertoire formel transmis par les arts populaires du Maghreb. Elle exposa régulièrement à l'étranger jusqu'à sa mort en 1998. ■

Choukri Mesli [Algérie-France, 1931-2017]

Les Protectrices, technique mixte sur carton, 1991



16

▲ **Choukri Mesli, *Les Protectrices*, 1991.** Technique mixte sur carton, 110 x 74,5 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'Institut du monde arabe.

Typique de la série consacrée par l'artiste aux Femmes, *Les Protectrices* se présentent comme une scène vue de loin, montrant un lieu dans lequel sont étagés des éléments abstraits et colorés, alternant avec des vignettes représentant des nus féminins, comme des tableaux dans le tableau. L'atelier du peintre ? Le territoire hors-sol du désir ? La présence tutélaire ? Les nus sont associés à des cartouches calligraphiés en langue arabe. Apparaissent alors les fragments d'un discours amoureux adressé aux femmes, commençant par cette formule, en haut à gauche : « A l'ombre des femmes. *Fi Dill Al-Nisâ'* » et en bas : « Les Protectrices. *Al-Hâmiyât* ». Autant que la quête de la beauté, ce qui touche dans ces œuvres précieuses qui subliment la part du féminin, c'est l'entremêlement de différentes sources d'inspiration, la jonction réalisée entre des influences, sans que l'une prévale sur l'autre, dans un partage réussi et inventif. Dans ces variations qu'il démultiplie pendant plusieurs années, années algériennes de la décennie noire qui virent le nu disparaître de l'enseignement des écoles d'art, puis années d'exil en France où il s'installa avec sa famille, Mesli puise sans doute, tel un alchimiste, la force de continuer à vivre et à espérer malgré tout.

D'APRÈS ANISSA BOUAYED La « bombe » Choukri Mesli - comme il a pu se qualifier lui-même, en évoquant ses premières années d'études - est l'une des grandes figures de la « génération des années 30 », à laquelle on doit d'avoir révolutionné la peinture algérienne. Cofondateur et pilier du manifeste *Aouchem*, sa quête africaine et arabo-berbère s'exprime dans deux séries majeures, qu'il dédie aux *Ancêtres* et aux *Femmes*.

En 1991, l'exposition de ses œuvres dans Alger constituera un véritable événement.

Né à Tlemcen dans une famille de lettrés et de musiciens, Mesli entre aux Beaux-arts d'Alger dans la section d'architecture, qu'il délaisse aussitôt pour les arts plastiques. Très tôt, la dénonciation de la situation coloniale traverse ses toiles, alors figuratives. *Le Christ hurlant sous vos bombes* de 1951 évoque la guerre d'Indochine, les toiles de 1955 dénoncent la répression de Sétif en 1945 et celle du 20 août 1955. Admis aux Beaux-Arts de Paris en 1954, exclu un temps de l'école pour avoir participé à la grève lancée par le FLN, il sera le premier Algérien à y obtenir le diplôme supérieur en arts plastiques. Au Maroc, où il s'est réfugié pendant la guerre d'indépendance, ses œuvres *Algérie en flammes*, *Le Phénix* confirment son tournant vers une peinture abstraite, intensément colorée, à la gestuelle dramatisée, qu'on pourrait assimiler à l'expressionnisme abstrait.

Revenu en Algérie en 1962, acteur social présent sur tous les fronts, il enseigne la peinture aux Beaux-arts d'Alger, anime dès sa création en 1964 l'Union des arts plastiques (UNAP) et s'investit dans deux événements artistiques majeurs : la création du groupe *Aouchem* (Tatouages) en 1967 et le Festival panafricain d'Alger en 1969.

Les décennies 1960 et 1970 voient Mesli travailler avec constance sur le thème des *Ancêtres*. Spirales, lignes de points, frise de triangles, losanges, cercles, croissants de lunes, lances, étendards... : le signe y est partout présent, item d'un nouveau langage moderne. L'autre grand versant de son œuvre est consacré à peindre la *Femme*. Il trouve son répertoire nourricier dans le Sahara, particulièrement dans les gravures et peintures des parois du Tassili, mises à jour dans les années 1950 - formidable collection d'images dont il récupère les formes comme un héritage dont on l'avait privé. En se vouant au thème féminin, il entend aussi mettre sur la place publique la question actuelle de la place de la femme dans la société.

La totémisation entreprise pour les *Ancêtres* et ses premières *Femmes* se doublera progressivement d'une recherche plastique sur l'idée du palimpseste, processus témoignant à la fois d'une recherche d'ancrage et de la nécessité d'un renouvellement. Au regard de son œuvre, il aura relevé le défi de se référer à une aire culturelle autre que celle imposée, avec ses hiérarchies, par plus d'un siècle de domination coloniale, en inventant des formes plastiques qui sont autant des créations qu'un renouvellement dans l'optique du palimpseste : à la fois inventions singulières d'un artiste majeur et manifestes modernes d'une réappropriation collective. ■

Abdallah Benanteur [Algérie-France, 1931-2017]

Le Hoggar, huile sur toile, 1960 | *Poésie*, livre en feuilles, 1962

Le Bois d'Amour, huile sur toile, 1981

À Jamila Bouhired, livre unique en feuilles, 2001



PAR CLAUDE LEMAND Né le 3 mars 1931 à Mostaganem, Abdallah Benanteur a baigné dans un milieu familial et culturel algérien sensible à l'écriture et au livre manuscrit enluminé, à la poésie mystique musulmane, à la musique et au chant andalous. En 1953, après ses études à l'école des Beaux-Arts d'Oran et son service militaire, il s'établit à Paris, dont il fera sa capitale de vie et de création. Il s'éteint le 31 décembre 2017 à Ivry-sur-Seine.

La Nature et l'Histoire l'ont ainsi fait : solitaire, indépendant, inquiet, travailleur. Si sa production graphique est si abondante et volcanique, c'était son tempérament, il ne pouvait faire autrement. Le travail était aussi son moyen naturel de calmer son angoisse, de répondre au tragique de l'existence et, pour lui en particulier, de répondre au tragique de l'Histoire. Benanteur était habité par un profond sentiment de culpabilité, d'une dette à acquitter: son frère cadet serait

.../...



▲ **Abdallah Benanteur, *Le Hoggar***, 1960. Huile sur toile, 100 x 200 cm.
© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Foncièrement pacifiste, à l'image du Mahatma Gandhi qu'il avait érigé en modèle, Benanteur n'était pas pour la lutte armée, mais pour le témoignage. En 1958, il apprend la mort au combat dans le maquis de son frère cadet Charef. Il est choqué et suspend toute activité artistique. Quand il se remet à peindre en 1959, sa peinture change radicalement de style, de technique, de format et de thématique. Durant deux années d'intense activité, il produit un ensemble cohérent et puissant. Sa peinture devient paysagiste, matiériste et monochrome, avec une technique impressionniste faite de milliers de touches accumulées avec un pinceau fin. Le dessin qui cernait ses formes et ses aplats disparaît et la composition devient linéaire, horizontale et répétitive. C'est sa « période du désert » : la terre algérienne comme symbole de la douleur (rouge, aride, blessée), de la résistance et d'une identité que la colonisation a toujours cherché à arracher. L'historien d'art Raoul-Jean Moulin dira de ces paysages de la période du désert qu'ils sont comme le portrait de son frère et de l'Algérie martyrisés et peut-être même comme des autoportraits du peintre lui-même.

◀ **Abdallah Benanteur, *Poésie***, 1962. Livre en feuilles, 92 pages, 38 x 28 cm. Poèmes de Jean Sénac, illustrés de 10 gravures de Benanteur. Tirage limité à 50 exemplaires signés et numérotés. Collection Bernard Duvivier.

« Cet ouvrage, écrit Monique Boucher, dû à l'indépendance vécue de Sénac et au silence ardent de Benanteur, a été une quête sans cesse arrachée à la précarité. Ce sera la sensible métamorphose de racines oubliées. ». Ce premier livre d'artiste, réalisé à Paris par deux amis algériens, pour annoncer la prochaine indépendance de leur pays, sera exposé à la Bibliothèque nationale d'Alger en décembre 1962. Conférence de presse par son administrateur M. Mahmoud Bouayed. Cérémonie officielle d'inauguration le 15 décembre, en présence du ministre de l'Éducation nationale et de nombreuses personnalités. »



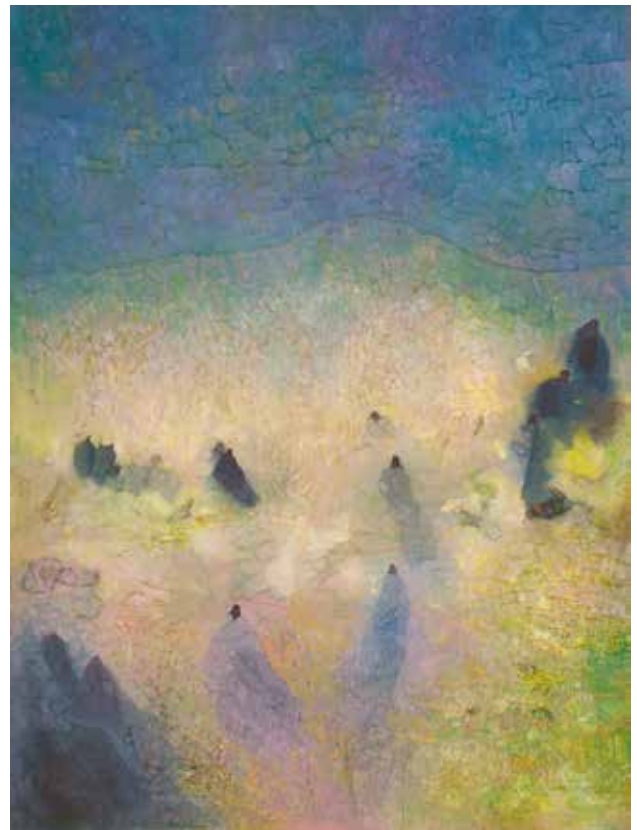
◀ **Abdallah Benanteur, *À Jamila Bouhired*, 2001.** Livre unique en feuilles, 88 pages, 32,5 x 42 cm. Poème de Badr Shaker Al-Sayyab, manuscrit par l'artiste sur empreinte et orné de 27 aquarelles et 4 croquis. Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Typographe, maquettiste et graveur de génie, Abdallah Benanteur conçoit et réalise entièrement ses livres, le travail du papier comme le tirage de toutes les épreuves sur sa presse à bras. De 1961 à 1994, il a créé cent livres de bibliophilie, sur des poèmes anciens et contemporains, d'Orient et d'Occident. L'eau-forte sera sa technique privilégiée, sur ardoise, plomb et lino, puis sur cuivre et zinc. À partir de 1994, Benanteur crée un ensemble impressionnant de plus de 1300 livres uniques, sur des textes de plus de 300 poètes du monde entier, en langue originale, traduits en français ou en édition bilingue. Il a varié à souhait les formats, la mise en pages, le papier, le texte et les techniques d'illustration.

mort à sa place pendant la guerre d'indépendance, sa mère serait décédée loin de lui, abandonnée à son sort, comme l'Algérie tombée dans la décadence et le désordre. Il était habité aussi par une très haute conscience de porter en lui non seulement l'Algérie mais l'Humanité entière, s'étonnant de la cruauté de l'espèce humaine, de la violence de l'Histoire, toujours et partout ; il espérait qu'un jour tout cela aurait une fin, grâce à la lutte des victimes de toutes les injustices, et que l'humanité entière serait, enfin, bonne et heureuse.

18 Imprégné de la culture arabe de son Algérie natale, de la grande peinture européenne des musées de France et d'Europe, des arts graphiques et des manuscrits d'Europe, d'Orient et d'Extrême-Orient, nourri par l'imaginaire des poètes du monde entier dont il était devenu un fin connaisseur, Benanteur a su créer des œuvres personnelles, des paysages poétiques baignés par la lumière, bien réelle, de sa Méditerranée natale et de sa Bretagne d'adoption, et par une lumière transcendante, « ni orientale ni occidentale », qui transfigure les paysages de la mémoire en des paradis peuplés de ses chers *Élus*.

L'œuvre de Benanteur est le reflet d'une vision idéaliste et humaniste, issue de trois conceptions du monde qui l'ont successivement influencé et dont il a intégré profondément les catégories, car elles correspondaient à son idéal humain, esthétique et social : le soufisme de son enfance à Mostaganem (prières et poèmes mystiques psalmodiés en arabe, processions à l'occasion de certaines fêtes religieuses, livres enlumnés et apprentissage de la calligraphie arabe), un communisme utopiste et pacifiste qui l'a marqué durant les années 1950 et 1960 en France, tous deux proches du bouddhisme de cet Extrême-Orient dont il connaissait si bien et admirait tant les poètes et les peintres (sagesse, poésie et peinture : paysage idéal et place modeste et harmonieuse de l'homme dans la nature). Persuadé d'être né au mauvais moment, Benanteur aurait aimé vivre et travailler dans un pays et à une époque où cet idéal humain, esthétique et social existait encore : la fin du Moyen Âge européen ou l'apogée de la civilisation arabo-andalouse. 🏠



▲ **Abdallah Benanteur, *Le Bois d'Amour*, 1981.** Huile sur toile, 130 x 97 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Souvenir du Bois d'Amour de Pont-Aven, haut lieu d'inspiration des peintres, cette peinture vient clôturer la longue période bretonne de Benanteur et annonce sa période italienne (1982-89). Plus à l'aise financièrement, les Benanteur passeront désormais leurs vacances d'été dans tous les pays d'Europe riches en musées. *Le Bois d'amour* est réalisé par un Benanteur libéré des images négatives de son Algérie natale et de l'obsession morbide de sa mère malade et morte. Sur la toile, elle se joint aux autres Algériennes décédées, elles-mêmes mères de martyrs, et toutes marchent vers le Bois d'amour, qui est un cimetière vert et beau, le paradis des élus, hommage à la Bretagne qui a représenté pour l'artiste une Algérie apaisée et inspiratrice. Dans sa technique lisse, et surtout dans sa thématique de l'univers des morts, cette peinture est un hommage aux peintres symbolistes qu'il admirait. Elle annonce celles des années 1984-89 (*Ma mère a vu, Le Départ de Halouma, Les Élus...*), dans lesquelles il représentera sa mère et son frère en compagnie d'autres morts, figures sublimées et idéalisées, flottant dans un paysage idyllique, un paradis terrestre-céleste.

Souhila Bel Bahar [Algérie, 1934]

Femmes d'Alger d'après Delacroix, technique mixte sur papier, 1962

D'APRÈS ÉMILIE GOUDAL Née en 1934 à Blida, Souhila Bel Bahar est issue d'une famille de brodeurs et d'abord formée à la couture, à Alger, entre 1949 et 1952. Artiste autodidacte, elle débute la peinture de chevalet à 17 ans, et stimule sa pratique du dessin par ses lectures d'ouvrages d'histoire de l'art, puisant l'inspiration dans des œuvres d'artistes occidentaux tels que Delacroix, Renoir, Corot ou Picasso.

Souhila Bel Bahar développe une palette graphique et chromatique très colorée et sinusoïdale où le trait cerné, parfois doré, de ses figures rappelle encore les fils d'or brodés hérités de sa formation textile. Des formes féminines ondulantes, presque assimilables à des notes de musique (*Femmes dévoilées*, 1976) et proches de la calligraphie, se dessinent dans *Femmes pétales* (1976-2013), baignées d'une musicalité visuelle aux rythmes colorés qui, par analogie stylistique et par les thèmes déployés (motifs animaux et végétaux, instruments de musique...), renvoient irrémédiablement à l'œuvre de Baya.

L'artiste commencera à exposer ses peintures en 1972 à la galerie Mouloud Feraoun d'Alger. Il s'en suivra de nombreuses expositions, en Algérie principalement et tout particulièrement deux rétrospectives au Musée national des Beaux-Arts d'Alger en 1984 et 2001. Son travail, qui met la figure féminine et les motifs orientaux tout autant que l'arabesque à l'honneur, sera également mis au service de l'Union des femmes algériennes pour qui elle signe trois affiches. ■

▼ **Souhila Bel Bahar, Femmes d'Alger d'après Delacroix**, ca 1962. Technique mixte sur papier, 54 x 88 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA

Cette œuvre est l'une des neuf variations réalisées par Souhila Bel Bahar entre 1958 et 2016, autour du tableau de 1834 d'Eugène Delacroix qui, après un voyage d'un mois au Maroc et seulement deux jours à Alger en 1832, peint son premier chef-d'œuvre orientaliste aux couleurs éclatantes : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. On retrouve ici deux figures principales du groupe des quatre femmes du modèle du Louvre et la palette chromatique mobilisée par Delacroix. Cependant, le cadrage pourrait indiquer une composition inspirée de la version des *Femmes d'Alger* attribuée à Auguste Renoir et conservée au Musée national des Beaux-Arts d'Alger. Les volutes de fumée blanche qui strient l'image nous transportent peut-être du côté du songe, à l'instant charnière de l'indépendance de l'Algérie. En comparaison avec la version réalisée en 2000, où la scène est beaucoup plus stable et semblable à une frise, c'est un déséquilibre inquiétant qui s'opère dans cette version de 1962, rappelant peut-être la destruction formelle opérée par les reprises du thème réalisées par Picasso entre 1954 et 1955.



19

Mohamed Aksouh [Algérie-France, 1934]

Sans titre, huile sur toile, 2003

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Le peintre, sculpteur et graveur Mohamed Aksouh est né en 1934 à Alger. Il compte parmi les artistes d'Algérie de la « génération des années 30 » qui adoptèrent le langage abstrait. Un choix précoce de la non-figuration, qui l'a conduit à s'inspirer des leçons de l'art moderne international, tout en laissant transparaître, ce qui fait sa singularité, la réminiscence des paysages de son enfance algéroise et des référents de la culture arabo-berbère - comme la présence de signes évoquant les alphabets arabes ou tfinaghs, en particulier dans sa gravure, mais aussi dans sa peinture -, en une inventive hybridité, qui fait dialoguer

local et universel. Cet artiste complet, qui vit depuis 1965 en région parisienne, est aujourd'hui paradoxalement plus connu en Europe et au Moyen-Orient qu'en Algérie.

L'orientation d'Aksouh vers les arts plastiques se fit comme « une révélation », dit-il. Son choix semble avoir été inspiré symboliquement par une « scène inaugurale » qu'il évoque volontiers : le souvenir émerveillé d'avoir vu chez lui, quand il était enfant, deux vases que son père avait enluminés d'émaux, vision que le petit Algérois reçut comme l'image même de la beauté et une énigme à déchiffrer. C'est d'ail-

.../...



◀ **Mohamed Aksouh, *Sans titre***, 2003. Huile sur toile, 120 x 135 cm.
© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

La peinture d'Aksouh donne une leçon d'équilibre et d'harmonie qui incite à la contemplation et, par les tensions mêmes de ses compositions, une nostalgie de la lumière, une sensibilité éprouvée pour la fugacité des choses. Par un procédé de fractionnement, de multiplicité et de superposition des touches, ses œuvres accentuent cette sensation de passage du temps et d'érosion des choses dans la diffraction de la lumière et l'impression d'un possible effacement. Ces toiles aux ocres solaires dominants et leurs ombres, celles aux infinies nuances de bleus aspirées par les gris, se répondent pour constituer les riches heures de l'artiste, que l'on imagine méditant sur le temps qui passe. Est-ce l'ultime méditation d'Aksouh qui continue à peindre dans son atelier à ciel ouvert d'Ivry-sur-Seine, observant les taches de lumière et les ombres du tilleul tutélaire de sa petite cour, échappant aux contraintes physiques du lieu pour continuer son voyage intérieur, imaginer sa traduction plastique et nous permettre de nous y associer, de cheminer à ses côtés, à condition d'en prendre le temps ?... Le temps, quatrième dimension des espaces sans limites de l'œuvre d'Aksouh.

leurs par la poterie qu'Aksouh va commencer son initiation aux arts plastiques, avant la sculpture et la peinture, en une quête toujours renouvelée de son rapport au monde qui verra succéder, aux tons sombres des premières toiles, une période blanche jusqu'aux années 1990 - « À Alger, je voulais peindre l'espace, maintenant je veux attraper la lumière », dit le peintre - où un blanc riche d'infinies nuances révèle l'espace tout en le transfigurant.

Sa palette devient plus sombre avec l'âge, au début des années 2000 - ombres associées à des moments de grande tristesse, à la disparition en 2006 de sa femme, la poétesse Madeleine Perret, et à d'autres événements douloureux de l'autre côté de la Méditerranée. Mais dans ces toiles qui s'im-

prègnent d'obscurité surgissent souvent, par petites touches, des verts vigoureux très particuliers ou des rouges et orangés chaleureux, des ocres et des bleus célestes qui traduisent la permanence de l'élan vital et la poursuite de cette quête de sens par la peinture. Certaines toiles sont plus sombres encore et offrent au regard des teintes plus minérales, mêlées de couleurs de terre. Pour pénétrer dans cet espace obscur, des formes servent de repères visuels, telles ces sobres pierres tombales dispersées sur l'espace de plusieurs grandes toiles réalisées entre 2009 et 2010, d'où surgissent ces visions de cimetières musulmans dans leur sacralité dépouillée. ■

20



Denis Martinez [Algérie, 1941]

Porte de l'illumination, acrylique sur toile, 1991

Anzar (le prince berbère de la pluie), acrylique sur toile, 2001

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Né en 1941 en Oranie, Denis Martinez concentre dans les différents prismes de sa création, qui court sur plus de soixante ans, l'histoire artistique de l'Algérie contemporaine, et l'Histoire tout court : issu d'une famille modeste d'origine espagnole, il choisira, après 1962, l'Algérie indépendante comme patrie. Professeur de dessin aux Beaux-arts d'Alger dès l'âge de 21 ans, passeur et pédagogue auprès de deux générations de jeunes artistes algériens en formation, il est l'initiateur en 1967, avec Choukri Mesli, du groupe *Aouchen* (Tatouages), prônant un art à la fois profondément enraciné dans la tradition algérienne et tout de modernité et de liberté d'expression. Pilier de la vie artistique de la jeune Algérie indépendante, son œuvre est l'objet d'une rétrospective au Musée d'Alger en

1985. Contraint à l'exil en 1994, pendant les années noires, il s'installe à Marseille et enseigne à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. L'artiste partage désormais sa vie entre la France et l'Algérie.

L'œuvre de Denis Martinez a pu être rapprochée de celle des surréalistes ou des dadaïstes, l'artiste revendiquant plutôt son goût pour les arts populaires ; mais c'est peut-être le caractère résolument « primitif » qui définirait le mieux son travail, dans sa volonté constante de briser les limites traditionnelles de la peinture. Assemblages, dessins vertigineux de virtuosité, peinture dans tous ses états et sur tous les supports - de la toile aux murs, de l'intérieur à l'extérieur -, sans oublier ses installations et ses fameuses performances.

Au fil d'une trajectoire artistique unique, alliant riche vocabulaire formel et trait inimitable, ce promoteur de la polyphonie des arts aura laissé libre cours à la déconstruction des codes et à son goût, si rare dans le monde de l'art, pour le travail collectif.

Parmi tant d'autres exemples de cette polyphonie remarquable, son approche des murs comme support d'un art en situation, abordé à partir des années 1980, au travers d'un travail collectif avec des étudiants des Beaux-arts, *Les Dernières paroles d'un mur* (1986), puis développé dans les années 1990 avec *Sept murs revisités*. Ou son investissement, au printemps 1988, dans la Casbah, du musée des Arts et Traditions populaires, où l'artiste met en résonance ses œuvres avec la musique de Safy Boutella et les objets du musée, créant pour la circonstance des « peintures découpées », apposées à même les parois du musée, qui dialoguent avec les « akoufis » et autres objets nés en d'autres temps du génie populaire.

Ses fréquents retours en Algérie depuis le début des années 2000 lui ont heureusement permis de renouer avec ces actions artistiques in-situ, marquant ses séjours par le cycle des « Fenêtres du vent », performances nomades commencées en 2002 à Timimoun, se proposant de faire participer des initiés, « entrant » dans le tableau pour questionner l'absence, éternellement sans réponse. Un cycle à l'image du besoin de l'artiste de se libérer de tous les académismes,



leçon esthétique qu'il a su transmettre. La riche diversité des approches picturales des jeunes générations d'artistes algériens est pour une large part héritière de ce travail de décloisonnement, de cette recherche de syncrétisme se nourrissant des cultures ancestrales et des savoirs populaires, de remise en question de l'image de l'artiste solitaire. Cette volonté tenace de partage n'aura pas empêché Denis Martinez d'affirmer la singularité de son œuvre. ■

▲ **Denis Martinez, *Anzar (le prince berbère de la pluie)***, 2001. Acrylique sur toile, 200 x 300 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

◀ **Denis Martinez, *Porte de l'illumination***, 1991. Acrylique sur toile, 200 x 200 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Deux œuvres de la période marseillaise de l'artiste. Au début des années 1990 et des « années noires », la réflexion de Denis Martinez sur l'espace et la manière d'en prendre possession, interrogation de peintre toujours recommencée, se charge d'angoisse et témoigne de la confrontation d'univers inconciliables. Le traitement esthétique du thème de la porte, cher au peintre, évolue, devenant le lieu de tensions contraires mais aussi d'ouverture sur tous les possibles. Ainsi de cette *Porte de l'illumination*, où la révélation semble venir de l'affrontement de forces antagoniques qui traversent le sujet au passage du seuil, comme autant de flèches. Par la suite, dans d'autres œuvres, ses « Portes » deviendront lieu de violence, aux couleurs électriques, heurtées, violemment contrastées, pour signifier l'imminence du danger ressenti face à un espace extérieur devenu mortifère, celui de la guerre civile.

Les mots-repères, que l'artiste utilise dans ses compositions pour questionner et capter le regard, se surajoutent dans leur véhémence inquiète et vaine aux signes explicitement agressifs qui percutent la toile. L'œuvre *D'un linceul à l'autre*, réalisée en 1999 en exil à Marseille, comme plusieurs de ces portes de l'enfer, prolonge le témoignage sur ces années de plomb. Les longs rectangles qui entourent le personnage hébété se succèdent, alignés comme autant de linceuls, surmontés de mots en tefignagh, en arabe, en français, expression pathétique du désarroi et de l'omniprésence de la violence et de la mort.

Mahjoub Ben Bella [Algérie-France, 1946-2020]

Écritures peintes, huile sur toile, 1983 | *Rio*, huile sur toile, 2005

D'APRÈS ÉMILIE GOUDAL Né en 1946 à Maghnia, dans le Nord-Ouest algérien, Mahjoub Ben Bella suit une formation artistique aux Beaux-arts d'Oran, de Tourcoing puis de Paris, ainsi qu'à l'école des Arts décoratifs de Paris, avant de s'installer dans le nord de la France. Il marquera cette région d'une empreinte durable, par ses expositions mais aussi dans les lieux mêmes, en revêtant de ses signes à la flamboyance colorée, fresques paraphées d'un alphabet tout personnel, des centaines de m² du vieux Lille (1982), 12 km de pavés du trajet du Paris-Roubaix (*L'Envers du Nord*, 1986) ou encore la station de métro Colbert de Tourcoing. Car le lexique artistique de Mahjoub Ben Bella puise au cœur d'une rencontre entre abstraction et esthétique de la calligraphie arabe et fourmille de traces, signes, totems alliés aux couleurs tantôt sombres, tantôt solaires.

Cependant, sa proximité avec les recherches plastiques qui ont animé le monde de l'art en Algérie autour du signe, tatouage et totem « picturalisés » dont le collectif *Aouchem* a porté la réflexion, ne saurait être l'unique porte d'entrée dans son travail. L'écriture automatique empruntée au surréalisme, le All-over, la peinture gestuelle ou l'expressionnisme abstrait ne sont pas étrangers à la palette de ses inspirations, sans qu'il s'interdise aucunement de rendre hommage à des artistes comme Delacroix, Van Gogh aussi bien qu'à Roberto Matta ou André Masson. Il entre aussi en relation avec la poésie sonore de nombreux compositeurs, dont il offre des échos visuels. Ainsi de *Signatures*, performance notable de 1993, œuvre monumentale réalisée lors d'un spectacle du Ballet du Nord, sur une musique de *Pacific 231* d'Arthur Honneger. Magicien des couleurs, Mahjoub Ben Bella nous aura légué une œuvre engagée au monde, à la hauteur d'un travail intense de déplacement des sources, une écriture picturale physique, au lexique tout personnel, toujours généreuse dans l'abondance. ■



▲ Mahjoub Ben Bella, *Écritures peintes*, 1983. Huile sur toile, 300 x 260 cm. © Musée de l'IMA.

Au-delà des hommages et collaborations avec le champ de la musique, l'artiste développe un travail pictural qui chemine vers la partition, jusque dans la composition de certaines de ses toiles, à l'image d'*Écritures peintes* (1983). Ici, le tableau semble, par son ordonnancement linéaire, dérouler des lignes de parchemins annotés de figures polymorphes, des partitions de notes chromatiques développées le long d'un châssis de grandes dimensions. Les différentes couleurs assemblent un patchwork, un maillage de signes bariolés, qui de loin offrent une géométrie ordonnée, s'affirmant tel un motif tissé, mais qui en s'approchant invitent à des variations de lectures d'une écriture secrète, dont les couleurs génèrent parfois des profondeurs de champ inattendues et paradoxales.

◀ Mahjoub Ben Bella, *Rio*, 2005. Huile sur toile, 162 x 130 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Les enracinements géographiques de Mahjoub Ben Bella sont bien situés en Algérie et en France, sans recouvrir la topographie ouverte de son cheminement imaginaire et plastique. À lire les différents titres de ses œuvres, des sillons de traverses parcourent tout l'espace du globe : *Algeria Algeria* (2011), *Afrika II* (1996), mais aussi *Rio* (2007), *Thaï II*, *Tondo Québec* et *Chicoutimi*, témoignant ainsi de cette circulation de l'artiste, qui applique sa vision de territoires transcrits par la composition picturale à l'effervescence maîtrisée. On peut aussi emprunter le vocabulaire de ses titres pour tenter de définir et décrire en termes justes les propositions visuelles de l'artiste : *Calligraphitis*, *Hypergraphie* sont des vocables efficaces pour cerner cette peinture frénétique, composée par ce virtuose musicien des couleurs.



Rachid Koraïchi [Algérie-France-Tunisie, 1947]

Sans titre, eau-forte sur papier, 1988

Tu es mon amour depuis tant d'années, encre de Chine sur papier, 1999



D'APRÈS ÉMILIE GOUDAL Gravure, peinture sur parchemin, travail de l'argile, du kaolin, sur acier, sur pierre, sur soie, création de tapisseries... : on ne saurait résumer les mille vies de Rachid Koraïchi, dont l'œuvre maintes fois primé a fait le tour du globe, tant il a accumulé de projets et de collaborations, toujours singulières, nées de rencontres entre poésie visuelle et manuscrite. S'il a imposé son univers de lettres, de signes et de symboles, lui-même ne se considère pas comme calligraphe, mais comme un plasticien à la croisée entre tradition et innovation. Dans un de ses dessins conservés à l'Ins-

▲ **Rachid Koraïchi, *Sans titre***, 1988. Eau-forte sur papier, 105 x 85 cm. © Musée de l'IMA

Sans titre (1988) fait jaillir en premier lieu une forme calligraphiée, totémique et centrale, qui traverse la quasi-totalité de la ligne médiane verticale de la composition. Encrée d'un noir intense, cette figure lettrage/lettrée enracinée, légère dans la trace du mouvement qu'elle conserve, mais dense dans la puissance de la couleur et de l'épaisseur du trait, évoque les sculptures futures de l'artiste (*Les Priants, Shared Emotions,...*).

Cette figure totémique est apposée sur une ligne d'horizon basse, de laquelle émerge un fourmillement de lignes d'écriture arabe, d'abord bien alignées pour rapidement dériver dans le chahut d'orientations multidirectionnelles, semblables à des touches de pinceaux imbibés de lettres. Tenter la lecture de ce mur de graffiti calligraphié, ou page de manuscrit animé, serait peut-être chimérique. Selon l'artiste lui-même, elles ne peuvent « être lues, mais être regardées. En mettant l'accent sur l'aspect esthétique, [...] ces textes écrits, gravés et calligraphiés ont une portée universelle ». Cette indication précieuse du poète visuel peut en effet donner une première clef pour pénétrer dans l'ensemble de son œuvre.

titut du monde arabe, un équilibriste est représenté sur un fil tendu au-dessus d'un champ de stries noires, lui-même cerclé d'écritures calligraphiées savamment chorégraphiées. Cette image est le pendant de la strophe du poème haïku de Nancy Huston qui écrit : « Artiste : funambule des signes. » Ne serait-ce pas une possible définition, voire un autoportrait de Koraïchi ici révélé ?

Né en 1947 à Ain Beïda, dans une famille imprégnée de culture soufie, Koraïchi grandit dans un espace polyglotte, entre écoles coranique et « indigène ». De ce double enseignement, il retiendra que l'école coranique était « comme une résistance à l'acculturation coloniale ». En 1967, il intègre l'École des beaux-arts, où il suit les enseignements de Choukri Mesli et de Ali Ali-Khodja en atelier. Cette période algéroise est aussi riche de dialogues informels avec le peintre Mohamed Khadda, et du voisinage fugace de poètes comme Jean Sénac et Djamel Amrani. Il reconnaît dans le travail autour du signe, du tatouage et de l'héritage du Tassili du groupe *Aouchem* une forme de culture vivante enracinée et dynamique, qu'il entremêle avec une attention particulière à l'histoire de l'enluminure algérienne.

.../... 23

► **Rachid Koraïchi, *Tu es mon amour depuis tant d'années***, 1999. Cahier de 61 dessins. Encre de Chine sur papier 21 x 14,5 cm. Diamètre 13,5 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.



« Dans ce cahier, l'artiste dessine avec une virtuosité époustouflante des tondos, composés chacun d'éléments linguistiques manuscrits en arabe (*Anti Tu es / Hubbi mon Amour / Munzu De-puis / Al-Sinîn Tant d'années / Rachid / Al-Koraïchi / des chiffres : 1947 sa date de naissance, les années 1999, 2000, les chiffres 12345670*) et de divers signes symboliques de son vocabulaire (personnage debout, œil, lune, barque, funambule...). L'artiste écrit *Anti* ("Tu" au féminin) et non *Anta* (masculin) : il déclare son amour à sa mère et à toutes les femmes qui couvrent de leur amour les enfants que nous sommes. Et l'artiste de citer le hadith : "Le paradis est sous les pieds de vos mères." Sur le plan symbolique polysémique, ces dessins de forme ronde représentent pour Rachid Koraïchi le cercle de toute vie humaine, de la naissance à la mort, et au centre l'essence des faits et gestes de chaque personne, les dates marquantes de sa vie, ses espoirs. C'est la dimension sacrée de toute vie. Le cercle rappelle aussi la forme de la coupole, avec ses fonctions architecturales et sa riche symbolique » (Claude Lemand).

L'un des 61 dessins de ce cahier montre une figure d'équilibriste, sur un fil tendu au-dessus d'un champ de stries noires, lui-même cerclé d'écritures calligraphiées savamment chorégraphiées. Cette image est une possible définition – « Artiste : funambule des signes » – voire un autoportrait de Rachid Koraïchi : en équilibre, et stable malgré la hauteur du vide qui l'entoure.

En 1971, il quitte Alger pour Paris. Après quatre ans à l'École des arts décoratifs, il poursuit sa formation jusqu'en 1977 à l'École d'architecture et aux Beaux-Arts. C'est à Paris qu'il retrouve « un esprit internationaliste de l'Alger de la belle époque » et rencontre d'autres artistes et poètes arabes avec lesquels il s'engage pour la cause palestinienne et les luttes internationales. C'est là encore qu'il réalise ses

premières commandes de peintures murales, et expose au Salon de mai ou à celui de la Jeune peinture. Il ne cessera dès lors d'être présent dans les manifestations artistiques internationales, répondant à des invitations à intervenir in situ, ou collaborant avec des poètes ou des lieux desquels il fait surgir des mémoires enfouies, entremêlant les sources au prisme d'une intermédialité féconde. ■



Mohand Amara [Algérie-France, 1952]

Femme couchée, bronze, 1984

D'APRÈS DJILALI KADID ET CHÉRIFA Né en Algérie en 1952, Mohand Amara arrive en France avec ses parents en 1953. Il grandit en banlieue parisienne, dans laquelle « il subit la solitude des groupes indésirables, leurs blessures ; mais il en connaît aussi les connivences fraternelles, les solidarités » (Henri Cueco, peintre). Il s'inscrit à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1972 en dessin et peinture, puis en sculpture de 1976 à 1980, dans l'atelier Charpentier. Ses qualités de sculpteur sont vite reconnues : lauréat de la Fondation de France, 2^e prix de sculpture à Toulon en 1977, 2^e prix à la Celle-Saint-Cloud en 1980. Très actif dans les années 1980, il participe aux expositions « Les enfants de l'immigration » au Centre Pompidou, « Cap sur l'avenir » à Montréal, représente l'Algérie en 1988 au Symposium de Séoul et reçoit des commandes en France.

24

Sa passion : le corps humain et l'animal. Sa méthode : le travail obstiné et méticuleux. « Je ne suis ni un conceptuel ni un cérébral. J'ai besoin de dévoiler les corps, de les affirmer. Je pars toujours d'une idée un peu vague et, en cours de route, tout se construit et prend forme. Mais il n'y a aucune intention au départ, à part celle de sculpter. » Il ne semble pas rechercher la beauté plastique formelle mais l'expressivité des visages et des corps.

Mohand Amara joue délibérément la carte de la culture occidentale. Et quand on s'étonne de ne trouver aucune trace de sa culture d'origine dans ses sculptures, il répond : « Je ne me pose pas le problème de la culture d'origine. J'ai toujours évolué dans la culture occidentale. Je ne veux pas faire de l'orientalisme ou du folklore ; d'ailleurs, je ne pourrais pas. Je suis dans l'art occidental, je ne veux pas me scléroser dans un art qui serait du surfait. Je ne veux pas être à côté de la plaque. Certes, je suis sensible aux problèmes de ma communauté, mais je refuse le ghetto. Je refuse aussi qu'on se coupe de la gauche française et de tous ceux qui restent sensibles aux problèmes humains. J'en ai assez de devoir me justifier. Je me suis beaucoup battu, même si je n'ai jamais eu à affronter directement des comportements et des actes racistes. À l'École des beaux-arts, je jouais le rôle d'un faux personnage, je ne leur disais pas que j'habitais dans une cité de transit. Avec ma famille, nous avons longtemps vécu dans le dénuement matériel. Mon père est invalide depuis l'âge de

trente-six ans à cause d'émanations toxiques subies sur son poste de travail. Aujourd'hui, grâce notamment à l'extraordinaire soutien affectif de notre mère, mes cinq frères et sœurs et moi-même nous en sommes sortis, bien sortis, même. »

De ses origines algériennes, Mohand garde le souvenir de la guerre qui obscurcit son regard. L'arrestation de son père en France, son emprisonnement pendant trois ans, l'expulsion de la maison sans eau que sa famille squattait. « Aujourd'hui, je pense que mon père finira par rentrer en Algérie, mais mon fils Tarik ne se posera pas le problème de la nationalité. Il saura d'où il vient, mais il sera ici chez lui. Quant à moi, je me sens bien. C'est mon travail qui m'a sauvé du chaos, des déchirements et des tentations de la marginalisation. » Chérifa, in Différences, N° 44, 1985, p. 26-27. Site du mrapp.fr) ■

▼ **Mohand Amara, Femme couchée**, 1980-1984. Terre cuite, 1980, Bronze, 1984, 26 x 48 x 24 cm. © Musée de l'IMA.

« Les corps massifs de Mohand Amara frémissent d'énergie et de vitalité et une étonnante sveltesse rythme leur abondante morphologie, comme une mélodie intérieure, le frisson énérvé d'un fleuve qui court sous l'épiderme musculeux et lustré. Mais cette robuste présence trahit une douleur inexplicable qui se concentre dans le visage. Les paupières en sont douloureusement plissées, le regard absent, les yeux creux, fenêtres d'un lieu tragique. Un expressionnisme vrai et puissant qui s'exprime non dans le misérabilisme mais dans la virilité et l'abondance de la matière, déploiement de chair et de sang. » (Djilali Kadid, *Algérie Littérature Action*, n° 91-92, 2005, p 10).



Abderrahman Ould Mohand [Algérie-France, 1960]

Portrait de l'Oiseau-Qui-N'Existe-Pas, livre unique en feuilles, 1996

Le Jardin des moines, huile sur toile, 1997



25

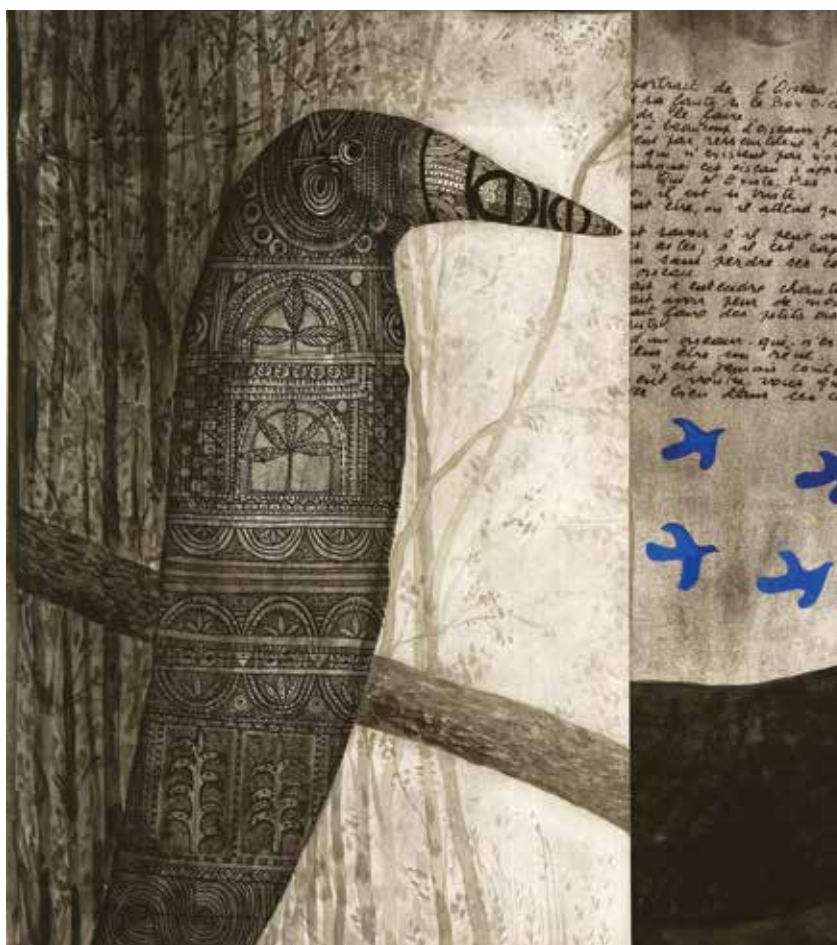
▲ **Abderrahmane Ould Mohand**, *Le Jardin des Moines*, 1997. Huile sur toile, diptyque, 146 x 228 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

La terrible période qui commence en Algérie avec la guerre civile et le terrorisme correspond pour Mohand à une profonde réflexion, le conduisant à refuser d'entrer dans un cycle de réponses symboliquement violentes pour condamner la violence. Cette réflexion devient acte avec *Le Jardin des moines*, diptyque aux couleurs claires de bleu, de vert et d'ocre, qu'il peint en lieu et place d'une toile qu'il avait ébauchée au fusain pour représenter le massacre, en 1996, des sept moines de Tibhirine. Un choix qui correspond à un besoin mystique d'évoquer la vie, le bonheur possible, le partage, l'amour d'autrui et d'approfondir, ce faisant, le thème du jardin et sa traduction plastique. Dans une construction faussement prosaïque, Mohand installe l'idée du frugal repas partagé, qui était l'ordinaire des moines. Une nappe, des fruits, nourritures terrestres mais aussi le vin qui évoque le message christique et la communion. Le thème du jardin, qui traverse toute l'histoire de l'art européen, s'inscrit aussi dans d'autres référents : Mohand compose sa scène par la juxtaposition d'éléments qui font penser au décor mural fait de céramiques à décor végétal des maisons algéroises. Le dessin simplifié des objets et des fruits évoque ce dernier moment de partage, interrompu par la violence de l'Histoire. Rien ne laisse voir l'atrocité du massacre, mais l'absence de toute présence humaine laisse présager que le drame a eu lieu. En bas du diptyque, l'œuvre offre un deuxième niveau de lecture : le peintre a construit à une autre échelle un paysage vu de loin, aux arbres stylisés, qui porte à même l'ocre du sol le nom des frères disparus, en signe d'appartenance à la terre algérienne.

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Abderrahmane Ould-Mohand est né en 1960 à El Harrach, tout près d'Alger, dans une modeste famille kabyle, venue dans la capitale pour des raisons économiques. Premier prix de peinture des Beaux-Arts d'Alger, il adopte dès sa sortie de l'école en 1983, dans la veine du groupe *Aouchem*, une peinture ouverte à l'univers des signes de sa culture berbère, qu'il se réapproprie dans une optique moderne. Il réalise aussi des collages et se dédie également depuis son arrivée en France à d'autres médiums tels que la photographie, qu'il pratique comme une alternative au travail solitaire et silencieux de l'atelier.

Le début des années 1980 est en Algérie un moment de grande créativité, dans l'effervescence insufflée depuis avril 1980 par le Printemps berbère. En dépit de sa répression, c'est le premier mouvement culturel d'ampleur dans l'Algérie indépendante. Le champ symbolique, des arts visuels à la chanson populaire en passant par la littérature, en est stimulé. Participant pleinement de cet élan, le travail d'Abderrahmane Ould Mohand est exposé à Alger dès 1982 et fait partie de la grande exposition collective du Musée national des Beaux-Arts d'Alger pour la commémoration des 30 ans de l'insurrection, « L'art et la Révolution algérienne, 1954-1984 ». Vite reconnu, le jeune artiste est admis aux

.../...



Beaux-arts de Paris et commence à exposer dans les deux capitales. De ce moment, retenons une œuvre intrigante, provocatrice et pleine de promesses : *Voici la chose*. Elle est conçue et présentée pour la double exposition « Hommage à Picasso » (à Alger en 1987 et à Antibes en 1988), étape importante dans la confrontation des jeunes artistes algériens à l'orientalisme et à sa déconstruction : sur une toile de jute, une frise faite de signes se succédant tels des algorithmes encadre trois énigmatiques empreintes (évoquant des *Femmes d'Alger* ?) dressées dans une improbable scène dont la dimension « orientale » n'est signifiée que par trois objets incrustés à la toile, des cages à oiseaux. Le jeune peintre déclare, pour confirmer son intention volontairement décalée : « L'œuvre ne doit pas être un prétexte à une partie de plaisir en arabesques multicolores, mais plutôt un témoignage d'une réalité sociale incontournable. » Témoignage certes, mais surtout ironie, qui donne une indication sur la capacité du peintre à investir cet écart fondateur d'avec la réalité visible, pour mieux la signifier.

Se partageant entre Alger et Paris, Mohand, c'est ainsi qu'il signe désormais, se rapproche des abstraits par son travail sur le signe, ce qui lui vaut d'être coopté au Salon des Réalités Nouvelles en 1992 et 1993. Il dut y retrouver son aîné, le peintre algérien Mohamed Aksouh et ses ineffables paysages abstraits. ■

▲ **Abderrahmane Ould Mohand, *Portrait de l'Oiseau-Qui-N'Existe-Pas*, 1996.** Sur un poème de Claude Aveline. Livre unique en feuilles, sous couverture illustrée, entièrement manuscrit et peint par l'artiste, 38 x 28 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Dès 1996, l'invitation de Claude Lemand à réaliser librement une œuvre inspirée du poème de Claude Aveline *Portrait de l'Oiseau-Qui-N'Existe-Pas* permet à Mohand de faire plusieurs œuvres qui confirment son choix figuratif, tout en injectant dans la figuration sa part de réalité et sa part mystique. Le thème de l'oiseau est idéal pour évoquer ces différents messages. Au-delà des références à Braque ou à Matisse, et par-delà les sombres visions de Velickovic, les référents de la culture arabo-islamique surgissent dans cet oiseau tout de filigranes et saturé de motifs géométriques, évoquant les somptueuses réalisations de la céramique, des textiles ou des manuscrits arabes ou persans de *Kalila wa Dimna*, fables d'Ibn Al-Muqaffa'ou de la *Conférence des Oiseaux* de Fariduddin Al-Attar.

Kamel Yahiaoui [Algérie-France, 1966]

La Main du secours, sculpture en matériaux divers, 2020

La Mer des tyrannies, installation en matériaux divers, 2020



27

▲ **Kamel Yahiaoui, *La Mer des tyrannies*, 2020.** Installation en matériaux divers, diamètre 420 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

La Mer des tyrannies, est une œuvre impressionnante, engageant fortement les sentiments de compassion et de révolte devant l'une des grandes tragédies des premières décennies du ^{xxi}e siècle. Kamel Yahiaoui évoque ici, avec une installation de grande ampleur, le voyage de la dernière chance de tous les candidats à la traversée, au prix de nouveaux risques liés à leurs esquifs de fortune, comme le radeau qu'il a construit. Cette œuvre, l'artiste la porte en lui depuis son propre exil en France, au moment de la Décennie noire et après avoir compris que son sort d'exilé était partagé par tant d'êtres traqués par des dictatures, chassés par la guerre ou poursuivis par la misère. Accompagnant son travail sur les migrations, ses œuvres peintes sur des planches de la série des *Noyés* datent du tout début des années 2000.

Cette nouvelle œuvre veut montrer les deux faces de cette Méditerranée et des rêves qu'elle transporte sur ces frères radeaux, la face obscure du danger et le bleu insolent de cette mer attirante depuis deux siècles pour la villégiature et le tourisme. Sa forme circulaire appelle à envisager la terre sans hiérarchie entre Nord et Sud, comme appartenant à tous, cependant qu'elle nous délivre un récit que personnifient les crânes de ceux qui sont perdus à jamais, mais demandent justice. Dialogue symbolique avec les morts, arrachés à leurs derniers rêves, indispensable pour leur rendre leur dignité, casser la banalisation de ces tragédies et garder notre humanité.

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Artiste plasticien et poète, Kamel Yahiaoui considère l'art comme politique. Il mène une recherche subversive de vérité, au prix d'un travail d'élaboration esthétique long et complexe, rendant l'œuvre signifiante bien au-delà du moment de sa production.

Né à Alger en 1966, il est issu d'un milieu modeste et contraint très tôt au travail pour aider sa famille. Il sera entre 1987 et 1989 l'un des étudiants remarquables et atypiques de l'école des Beaux-Arts d'Alger, choix hasardeux, hors de toute trajectoire professionnelle raisonnée, sans doute par proximité avec une mère à l'imagination féconde, utilisant le truchement d'objets du quotidien pour donner à sa vie de la poésie. Il participe activement à la longue grève de 1987-1988 qui met en question les conditions, les formes, le contenu de l'enseignement de l'École, dans un contexte déjà marqué par le poids de l'islamisme. En octobre 1988, des émeutes à travers l'Algérie sont réprimées dans le sang, reflet de l'immobilisme politique, en dépit de la timide ouverture démocratique qui s'ensuit. Ce contexte permet de comprendre la dimension sociopolitique, dès ses débuts, du travail de Kamel Yahiaoui. L'une de ses premières œuvres s'intitule *On torture les torturés*, terrible constat d'un jeune homme qui voit l'émeute réprimée avec des pratiques similaires à celles endurées pendant la lutte pour l'indépendance.

.../...

Kamel Yahiaoui entend revendiquer son ancrage social en élaborant un art qui n'établit pas de coupure, tout en étant exigeant, créatif, pour interroger, entre autres, l'emprise idéologique sur le quotidien et pour rendre compte du réel sans le copier. Dans cette quête, il est soutenu par son aîné et ami le peintre Abdelwahab Mokrani et par l'un des enseignants de l'École, Denis Martinez. Il engage une réflexion sur l'emprise des signes dans la société contemporaine, par exemple avec une série d'installations sonores faites à partir de postes de télévision des années 1960. Son engagement politique et moral envers son peuple participe sans doute profondément de sa volonté de ne pas être un énième représentant d'un « art savant » destiné à une élite, même s'il est un excellent peintre.

Kamel Yahiaoui commence en Algérie à se frayer un chemin en s'appropriant des objets qui deviennent des supports de ses œuvres, tels que serpillières, sacs de semoule, planches à laver... Utiliser de tels objets courants, qui témoignent des difficultés croissantes de la vie des gens, a un sens profondément humain, même si l'artiste poursuit aussi un but formel en tirant de ces matériaux des effets plastiques surprenants. Pour Kamel Yahiaoui, l'objet introduit du réel dans l'œuvre. Plus qu'un support, il est une matrice qui porte déjà, comme système de signes, un fort pouvoir de suggestion, que le travail artistique va révéler, démultiplier ou réorienter vers une autre signification, selon la stratégie adoptée. ■

► **Kamel Yahiaoui, *La Main du secours*, 2020.** Sculpture en matériaux divers, 107 x 40 x 40 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

La Main du secours aborde la tragédie de Beyrouth, en délaissant la consternation pour la provocation. Composée d'objets dont le rapprochement inattendu (console, filet, moulage de mains) produit un sentiment d'absurdité, elle rappelle les assemblages surréalistes et s'offre à nous comme une énigme à déchiffrer, mais qui gardera son secret et sa polysémie. Pour tenter de la résoudre, le geste de la main nous guide. Mais ce geste est inversé en son contraire dans un inquiétant dédoublement. Par la métonymie de la main et du geste, se profilent deux scènes, le beau geste des sauveteurs et celui, avide, des prédateurs. L'ensemble, d'un blanc froid et clinique, est organisé pour arriver à une distance « ironique », renforcée par le moulage de la même main, la main droite de l'artiste, dans deux postures réversibles. Une sculpture posée là comme un petit théâtre de la cruauté, pour évoquer, tout en sachant ce qui se joue « en sous-main », la nécessaire action solidaire.



Zoulikha Bouabdellah [Algérie-France-Maroc 1977]

Le Sommeil (Hommage à Gustave Courbet), dessin, laque rouge sur 8 papiers, 2016-2019 | Envers/Endroit, vidéo sur 2 écrans, 2016

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Dès ses débuts, avec la vidéo *Dansons* (2003) et son cadrage serré sur le ventre d'une danseuse orientale faisant tintinnabuler les piécettes de sa parure bleu-blanc-rouge au rythme de *La Marseillaise*, la plasticienne et vidéaste Zoulikha Bouabdellah s'est imposée comme une adepte de la « soft-transgression », pour reprendre le titre d'une monographie que lui a consacrée Jérôme Sans en 2010. Elle s'expose aujourd'hui dans les plus prestigieux musées et galeries, et plusieurs prix ont couronné ses recherches et réalisations, qui toutes font écho à ses préoccupations politiques et sociales et à sa position de « passeuse » entre les mondes dans lesquels elle évolue. Celle qui a grandi à Alger dans un milieu voué à l'art et à la culture, avant de venir en France à l'âge de 16 ans avec sa famille, sous la menace du terrorisme islamique, vit et travaille désormais entre la France et le Maghreb, s'employant à mettre en commun singularités et différences culturelles

et à les partager, sans se départir de cette dualité entre attendu et advenu déjà à l'œuvre dans *Dansons*.

Si son installation *Silence*, élaborée en 2008 et présentée en 2015 en région parisienne, avait fait polémique, car l'artiste y mêlait tapis de prière et objets considérés comme profanes (des escarpins au profil très « féminin »), révélant les tensions qui traversaient la société française dans le contexte post-attentats, c'est ce besoin de dialogue que l'artiste avait fait valoir dans sa réponse. Et quand elle donne à voir son héritage culturel arabo-musulman (usage de la calligraphie, de l'art décoratif arabe...), ce n'est pas dans une logique de repli identitaire ou binaire, mais au contraire dans le but de traduire, par le langage plastique, le récit des mobilités contemporaines, qui mettent en contact cultures et populations de tous les horizons. Parmi ses thèmes favoris, l'usage des mots arabes tels que *hobb*, « amour », s'inscrit



▲ **Zoulikha Bouabdellah, *Le Sommeil (Hommage à Gustave Courbet)***, 2016-2019. Dessin original, laque rouge sur huit papiers, 160 x 280 cm. © Donation Claude et France Lemand 2019. Musée de l'IMA.

Dans *Le Sommeil*, le tracé suit les courbes de deux corps. Le trait est inachevé, suspendu, sa couleur rouge monochrome nous renvoie au sang, symbole de vie et au rouge sensuel du plaisir charnel, que la pose amoureuse des deux corps noués dans le sommeil sublime, conservant cette belle manière de Courbet d'évoquer le plaisir féminin et le saphisme dans le contexte social rigoureux qui était le sien. Zoulikha enjambe les siècles pour signifier que les questions du contrôle social sur les femmes ne sont pas encore réglées et met en place ce dispositif parcellaire qui nous fait mentalement nous souvenir de l'œuvre citée dans son intégralité, alors qu'elle ne propose que des morceaux de corps, organisés autour d'un centre vide, qui nous happe comme dans un vertige et éveille en nous un refus du morcellement.

dans une recherche qu'elle mène depuis 2007, poursuivie sur plusieurs années en de multiples variations sur différents supports : métal, bois, plaque de lave, néon, papier. Présentées dans diverses régions du monde, des œuvres telles que *LOVE Bleu Blanc Rouge* ou *Mirages* rappellent l'apport de la culture et de la langue arabe à la culture universelle.

L'art de Zoulikha Bouabdellah est un moyen non neutre de parler de notre monde, d'en contester certains aspects, de vouloir le transformer - un art transgressif, dont on retrouve l'intentionnalité dans des œuvres dénonçant des situations longtemps considérées comme normatives, comme la question du genre ou celle de la place faite aux femmes dans l'ordre patriarcal dominant. Ainsi, dans des travaux récents tels que ses derniers assemblages faits à la laque monochrome sur papier, Zoulikha choisit une énonciation « en suspens » et travaille sur le non-dit, comme le suggère *Le Sommeil*, ou encore *Europe (Hommage au Liban, 2020)*, dont elle brosse le portrait telle une femme puissante, prête à terrasser le taureau qui la saisit; un message de résistance, mais une œuvre en fragments, au tracé instable, qui suggère aussi l'idée que cette affirmation de soi n'est pas encore totalement acquise. Ses dernières œuvres



▲ **Zoulikha Bouabdellah, *Envers/Endroit***, 2016. Vidéo sur deux écrans, 6 minutes. Couleur et son, création de l'artiste. © Donation Claude et France Lemand 2021. Musée de l'Institut du monde arabe.

Envers/Endroit prolonge la réflexion de l'artiste sur la place des femmes dans l'histoire de l'art, comme miroir de leur place dans la société de leur temps. Par un procédé de collage, elle « redessine » de façon dynamique trois tableaux emblématiques : *Les Trois Grâces* de Raphaël (1503-1505), *Gabrielle d'Estrée et une de ses sœurs* de l'École de Fontainebleau (1594-1595) et *Olympia* de Manet (1863). Dans un dispositif visuel complexe, qui tranche avec la simplicité de ses dispositifs antérieurs et s'égrène au rythme lent d'une mélodie arabe, s'entremêlent trois histoires qui se dédoublent dans le diptyque, révélées et cachées dans un jeu de présence/absence. Le film, en proposant une version contemporaine de ces œuvres, en inversant la représentation racialisée de la maîtresse et de sa servante pour *Olympia*, en délocalisant les récits, en mettant en scène des femmes agissantes, montre que se saisir de l'histoire de l'art n'est pas un culte du passé mais une manière de s'interroger par l'image sur le rôle et la place des femmes dans toutes les sociétés et à toutes les époques.

témoignent d'une attention soutenue aux œuvres de l'histoire de l'art européen pour les activer, les faire parler à nouveau, aujourd'hui, non pas du passé mais du présent, en les regardant à partir d'intentions esthétiques et politiques actuelles. Non que l'artiste ait abandonné l'autre pan de sa création, qui puise dans sa culture musulmane les éléments qu'elle remodèle selon ses objectifs créatifs. Mais elle s'attelle à la construction d'une œuvre ample, qui témoigne dans son évolution même, dans la multiplicité des centres d'intérêt et l'élargissement des thématiques, d'une conscience à l'échelle du monde. ■

Halida Boughriet [France, 1980]

Mémoire dans l'oubli, photographie [1 d'une série de 6], 2010-2011



new-yorkaise à la School of Visual Arts, section Cinéma -, Halida Boughriet est une artiste de citations, s'inscrivant dans une généalogie richement référencée de l'histoire de l'art occidentale. Elle en déconstruit et détourne la violence sociale et l'assignation visuelle, dans une action performative de (re)définition avec et contre l'image ; une démarche dont le pendant féminin de la série *Mémoire dans l'oubli* (2010-2011) est l'une des plus sensibles illustrations.

30

▲ **Halida Boughriet, *Mémoire dans l'oubli***, 2010-2011. Série de six photographies. Tirage Lambda contrecollé sur Dibon, 120 x 180 cm. © Donation Claude et France Lemand 2019. Musée de l'IMA.

Le gynécée factice et crépusculaire de *Mémoire dans l'oubli* est une évidente référence aux *Femmes d'Alger* immortalisées par Delacroix, et plus largement aux odalisques de la peinture et de la photographie orientalistes. « Ces photographies, explique l'artiste, font partie d'une série de portraits de veuves ayant subi les violences de la guerre en Algérie. Ces femmes, dont les portraits représentent une mémoire collective, en sont les derniers témoins. Cependant, quand on évoque la guerre en Algérie, on ne pense jamais à ces femmes, parce que ni l'histoire officielle ni l'imagination populaire de la guerre ne les inclut ou très peu. (...) Cette série a contribué à les réintégrer comme une part importante de l'histoire, elle constitue aujourd'hui des archives. De plus, je les ai transformées en sujet photographique, en réappropriant la surface de l'image. » Ces femmes âgées, montrées dans le confinement d'un intérieur domestique, dont le savoir mémoriel est matérialisé par la lumière nimbant les contours de leurs visages, semblent ici dans l'attente d'être animées, avant que le temps n'enferme à tout jamais une parole restée dans l'antichambre de l'histoire.

D'APRÈS ÉMILIE GOUDAL De la vidéo à la performance, du podcast radiophonique à la photographie scénographiée, Halida Boughriet s'est engagée dans une œuvre au carrefour de préoccupations esthétique, sociale et politique, assemblant et construisant de nouvelles formes d'écriture en mouvement. En prise directe avec l'état du monde, l'artiste porte une attention particulière aux conflits qui le traversent et à leurs incidences, à l'échelle de la société ou de l'individu. Le corps est omniprésent dans ses œuvres.

Née en 1980 à Lens, diplômée de l'École des Beaux-arts de Paris - formation qu'elle consolide par une expérience

Halida Boughriet prête une attention particulière aux circulations géographiques et temporelles, mais aussi aux anonymes, modèles de tous âges, genres, origines sociales et géographiques, qu'elle invite à une « prise de parole » dans l'espace visuel. Au moyen de la photographie, sa recherche sur les corps peut prendre la forme de portraits (*Orphelinat Sarajevo*, 2007) ou de séries telles que *Dream City* (2008, dédiée aux espaces de jeux aménagés pour les enfants dans différentes villes du monde). Ses vidéos expérimentent souvent des dispositifs d'intervention qui viennent perturber une vie urbaine codifiée.

Cette interaction et diffraction entre les lieux de représentation et les corps (tous deux) habités est perceptible dès les premières pièces de l'artiste, avec les portraits d'une jeunesse « militarisée » de *Child in America* (2005) ou les *Murmures* (2009), clameurs étouffées des citoyens dans le grouillement new-yorkais. Les codes de la représentation visuelle sont retournés, pour faire place aux voix, aux murmures de la ville. Une relation de distance et de proximité du corps au temps et à « soi-même comme un autre » (Ricoeur), palpable dans sa vidéo *Corps de masse* (2013-2014), où différentes générations de Dyonisiens investissent les espaces compressés des salles du musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, avant que, des chairs emboîtées, ne se détache un être hybride, qui éclot dans une atmosphère caravagesque.

Les œuvres de Halida Boughriet font partie de la collection Nouveaux Médias du Centre Pompidou (Paris), du MAC/VAL (Vitry-sur-Seine), du MAMA (Alger) et du Musée de l'Institut du monde arabe. ■

El Meya (Maya Ouarda Benchikh El Fegoun) [Algérie, 1988]

Le Cheval blanc, acrylique sur toile, 2021

D'APRÈS ANISSA BOUAYED Artiste plasticienne, El Meya, est née en 1988 à Constantine (Algérie). En peu de temps après sa première apparition publique, elle a su imposer un regard frontal sur la société algérienne, révélant à sa manière les attentes culturelles d'une nouvelle génération, tout en s'inscrivant dans le continuum de la peinture moderne et contemporaine, pour se confronter à son histoire et déceler les mythes visuels en les prenant au piège de son miroir grossissant.

Grossir le trait, étudier un phénomène social en montrant les cas-limites, est une stratégie d'artiste efficace, qui pique la curiosité du regard. El Meya aborde la question de la femme par un récit en images sur *L'Ogresse / El Ghoula* des contes populaires, personnage limite, figure monstrueusement sexuée, rejetée des rapports sociaux dans des espaces périphériques, décrite comme sauvage, animalisée, révélant crûment la peur du féminin. Elle entame ensuite le cycle d'Oum Lil, dans le droit fil du premier, mais plus vaste, où elle interroge des mythes fondateurs des sociétés du Maghreb et tend un deuxième piège : sous l'apparente simplicité de scènes figuratives lisses, amusantes et bon enfant, pointe l'inquiétante étrangeté d'une révélation qui peut faire voler en éclats la pseudo-tranquillité de ces « scènes de genre ».

Avec *La Fiancée du Loup* - partie, avec *Le Père* et *L'Amant*, d'une trilogie conçue comme pendant visuel de la trilogie nordique de Mohammed Dib - El Meya étonne à nouveau par cette apparente aporie entre une image qui semble explicitement lisible et un signifié plus trouble, plus complexe. Livrant une interprétation mystérieuse de l'un des trois romans, *Le Sommeil d'Eve*, elle met en scène une impossible communion, un amour passionnel obéré sous le poids des conventions sociales et des codes, de la distance géographique et mentale de leurs univers respectifs, celui du héros venu d'Algérie et de son amante finnoise.

El Meya continue à travailler sur l'orientalisme, sur les traces des images coloniales dans l'imaginaire collectif —et s'ouvre à d'autres chantiers. La période récente de remise en cause du système politique algérien qui a abouti au Hirak, a aussi un impact mobilisateur sur les liens entre art et politique et les renouvelle.

Elle questionne cet espace public et les représentations d'un « art officiel » qui l'animent, telle la statue de l'émir Abdelkader à Alger avec *Le Cheval blanc*. Elle se demande aussi quelle Algérie est représentée dans la galerie de tableaux qui ornent El Mouradia, la résidence officielle de la présidence. ■

▼ **El Meya, *Le Cheval blanc***, 2021. Acrylique sur toile, 175 x 198 cm. © Donation Claude et France Lemand 2021. Musée de l'IMA.

Le Cheval blanc : tel est le titre faussement neutre de cette œuvre intrigante, évoquant sans confusion possible l'émir Abdelkader (1808-1883), dont la représentation bousculée, déformée, tronquée et démultipliée évoque la multiplicité d'approches d'une figure historique, à la fois canonisée par le pouvoir et violemment contestée par des opposants au régime actuel. El Meya interroge-t-elle le personnage historique ?, ou les images officielles qui font écran à sa connaissance en le réifiant ?, ou le mythe qui s'épuise sous une double instrumentalisation ? Dans un tableau rappelant, par l'aspect détourné des motifs, les anciens fixés sous verre de l'art populaire qui circulaient au Maghreb au XIXe siècle, elle se concentre sur la dimension mythique de l'émir, donnée par l'arrière-plan du ciel et des nuages qui, comme dans la peinture hagiographique, « fait tenir » les personnages dans les cieux. En le privant de ses symboles de noblesse et de commandement (absence de selle, de sa tenue historique, de ses décorations), El Meya veut « l'approcher dans sa vérité », tout en sachant qu'il est multiple : religieux, savant, érudit, poète, combattant, chef d'État. Comme symbole du relativisme des témoignages, elle rappelle avec facétie que ceux qui l'ont rencontré ont vu ses yeux tantôt bleus, tantôt marrons. Elle le situe hors de son temps, mais tel qu'il lui apparaît, « voguant dans le ciel, icône intouchable et indomptable. »



CHRONOLOGIE ALGÉRIE, ART ET CULTURE

Préhistoire La présence d'hominidés, attestée dès le paléolithique inférieur, fait de cette région du Maghreb l'un des berceaux de l'humanité. Les artistes algériens modernes et contemporains puiseront à ces sources africaines, en particulier à l'art rupestre des fresques du Tassili N'Ajjer (environ 10 000 av. l'ère commune, sud-est du Sahara), découvertes en 1950, ainsi qu'aux témoignages artistiques de la présence berbère protohistorique. Autant de marqueurs culturels longtemps tenus comme moins importants que les traces de la présence romaine, sur laquelle s'est adossée la colonisation française, liant conquête et civilisation occidentale.

Antiquité Les premiers contacts des Phéniciens avec les populations du nord de l'Algérie sont attestés au XIII^e siècle av. l'ère commune. La région passera successivement sous la domination des Berbères Garamante, du royaume de Numidie, de l'Empire romain puis, après sa christianisation, sous la domination des Vandales puis des Byzantins.

VII^e siècle Conquête arabe du Maghreb

32

XIII^e-XV^e siècle Arrivée au Maghreb des exilés andalous musulmans et juifs, chassés par la Reconquista, suivie au début du XVII^e siècle de celle des Morisques. Ces arrivées constituent un enrichissement culturel et civilisationnel tant pour les sciences que les arts (architecture, arts décoratifs, musique, poésie) dont profitent les cités qui les accueillent, telles Tlemcen, Alger, Constantine.

Début du XVI^e siècle L'Espagne occupe des villes côtières dont Oran, Hennaya et le Peñon d'Alger. Une partie des élites locales font appel aux corsaires, les deux frères Arudj et Khayreddin Barberousse, qui contribuent à chasser les Espagnols. A la mort d'Arudj au combat, Khayreddin demande la tutelle ottomane. C'est le début de la Régence.

1516-1830 Régence d'Alger, qui s'enrichit grâce à la course en Méditerranée, et surtout grâce au commerce du blé. Essor de l'architecture religieuse (mosquées, médersas, zaouias), militaire (citadelles, bastions) et civile (palais, maisons avec patio, hammams, fontaines, villas de villégiature) et d'un artisanat citadin raffiné ; échanges commerciaux avec le Moyen-Orient, l'Europe et l'Afrique ; circulations des savoirs, des techniques et des emprunts artistiques.

1830 Début de la colonisation de l'Algérie par la France. Devant la vive

résistance des populations, la guerre de conquête dure plusieurs décennies. Départ d'une partie des élites musulmanes ; déclin des arts, des écoles ; destruction dans les médinas et les casbahs d'une partie du patrimoine par l'armée française pour faire passer les troupes, élargir la voirie, construire les quartiers européens.

1851 Naissance de la Société des Beaux-arts d'Alger, enseignement et embryon de musée.

1881 Naissance de l'école des Beaux-arts d'Alger : architecture, peinture et sculpture.

1897 Naissance de la Société des artistes algériens et orientalistes. Son musée est situé dans l'enceinte de l'École normale.

1904 Création du Salon de la Société des artistes algériens et orientalistes.

1905 Première exposition d'art arabe et musulman à Alger. Arsène Alexandre, *Réflexions sur les arts et industries d'art en Algérie* remises au Gouverneur général.

1907 Ouverture de la Villa Abd El Tif, « maison des artistes » qui se veut un équivalent de la Villa Médicis, sise dans une belle demeure ottomane du Hamma entourée de jardins.

1908 Inauguration du Musée municipal d'Alger, installé dans un ancien casernement.

1908. Création par le Gouvernement général du Service des arts indigènes.

1915-1921 Omar Racim, enlumineur et écrivain de la *Nahda*, est emprisonné à Serkadji (prison Barberousse) pour ses idées politiques nationalistes.

1917 Première exposition en France d'Azouaou Mammeri.

1919 Première exposition en Algérie de Mohammed Racim.

1922 Création du Grand prix artistique de l'Algérie.

1930 Célébrations du « Centenaire de l'Algérie ». Le défilé dans Alger en costumes de la conquête est vécu comme une humiliation par la population algérienne. Le centenaire véhicule l'idée que l'Algérie est née avec la conquête, ce que réfute le mouvement national algérien émergent et le mouvement réformiste des Oulamas.

1930 Inauguration du musée des Beaux-arts d'Alger, dominant le Jardin d'essai du Hamma (architecte : Paul Guion), présentant une collection d'art

européen dont des Delacroix, Fromentin, Courbet, etc. Jean Alazard, historien de l'art, est son premier directeur.

1931 Ouverture du nouveau musée de Constantine (un ancien musée avait été fondé dès 1852).

1932 Création par Omar Racim, à Bab El Oued, d'un cours de calligraphie et d'enluminure.

1934 Création de l'école des Beaux-arts de Constantine.

1936 Création de l'école et du musée des Beaux-arts d'Oran (un musée municipal avait été fondé dès 1885).

1945 Massacres de Sétif, Guelma et Kherrata : répressions sanglantes qui suivent les manifestations nationalistes, indépendantistes et anti-colonialistes survenues le 8 mai 1945. Point de non-retour sur une possible réforme du système colonial, et traumatisme dont rendront compte les artistes et les écrivains de la génération de rupture.

1947 Découverte de Baya. Succès de son exposition à Paris à la galerie Maeght.

1951 Issiakhem arrive à Paris et s'inscrit aux Beaux-arts.

1953 Arrivée à Paris de Benanteur et Khadda venus de Mostaghanem, de Mesli venu d'Alger. Cette génération étudiante soutient la lutte pour l'Indépendance.

1954 Nouvelle école des Beaux-Arts d'Alger, conçue par les architectes Léon Claro et Jacques Darbeda, dans le Jardin Gatlif (aujourd'hui parc Zyriab).

1954-1962 Guerre d'Indépendance

1955 Grand Prix artistique de l'Algérie décerné à Azouaou Mammeri à titre posthume (il est décédé en 1954).

1960 L'Armée de libération nationale (ALN) installe un atelier de peintures au Kef, en Tunisie, près de la frontière et de Sakiet-sidi-Youcef. Travail des enfants réfugiés et orphelins avec les peintres Farès Boukhatem, Mesbahi, Ghomari... De nombreux artistes (théâtre, musique, cinéma) rejoignent le FLN à Tunis.

1961 Grand prix artistique de l'Algérie décerné à Mohamed Bouzid.

1962 Les 18 et 19 mars, accords d'Évian et cessez-le feu. Le 5 juillet, indépendance de l'Algérie. Entre ces deux dates, l'OAS mène des actions terroristes de la terre brûlée : il incendie la bibliothèque universitaire et plastique une aile de l'école des Beaux-Arts d'Alger.

1962 *Poème*, premier livre d'art de l'Algérie indépendante, conçu et réalisé à Paris avec des gravures d'Abdallah Benanteur sur des poèmes de Jean Sénac. Exposé le 15 décembre à la Bibliothèque nationale d'Alger, il est offert « au peuple algérien indépendant ».

1963-1975 Musée national des Beaux-Arts. Jean Sénac organise en 1963 l'exposition « Peintres algériens ». Jean de Maisonseul, directeur du musée jusqu'en 1975, fait entrer les artistes algériens dans les collections du musée et œuvre auprès de la France pour que le musée retrouve ses collections ; elles lui seront restituées en 1968.

1975-1980 Bachir Yellès, directeur de l'école des Beaux-arts, assure l'intérim jusqu'à 1980.

1980-1995 Malika Bouabdellah, directrice du musée d'Alger. Dalila Orfali prendra la suite.

1964 Création à Alger de l'Union nationale des arts plastiques (UNAP), après celle des écrivains (UEA). Création du Théâtre national algérien (TNA), du Centre national du Cinéma (CNC), de la Cinémathèque d'Alger et de l'Institut national du Cinéma.

1964 Exposition « Peintres algériens » au musée des Arts décoratifs à Paris.

1964 Don « au peuple algérien » de plus de 80 œuvres par des artistes parisiens originaires de tous pays : Matta, Masson, Erro, Lebel, Monory, Rancillac, Cremonini, Peverelli, Cherkaoui, Abboud, etc. Elles sont exposées au musée des Beaux-Arts d'Alger, salle Ibn Khaldoun.

1964-1968 Expositions annuelles de l'Union nationale des arts plastiques à Alger.

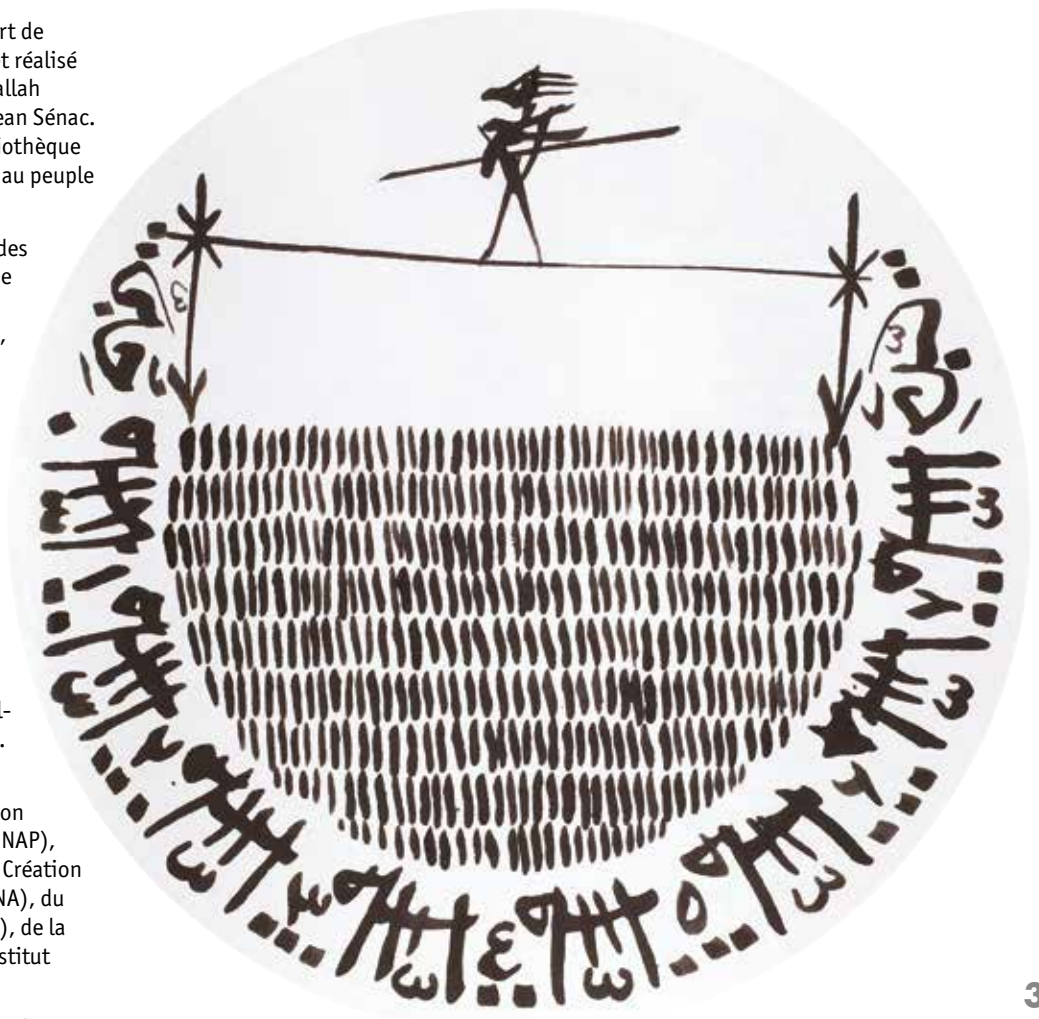
1967 Création du groupe *Aouchem*, publication de leur *Manifeste* pour ressourcer la création, en s'inspirant des arts populaires qui ont transmis au cours des âges le fonds arabo-berbère, et en réinvestissant jusqu'aux fresques du Tassili.

1967 Mohamed Khadda publie *Éléments pour un art nouveau*.

1969 Festival panafricain d'Alger, au vaste retentissement international, dans un contexte d'émancipation du tiers-monde.

1970 L'architecture quitte les Beaux-Arts pour la nouvelle École polytechnique d'architecture et d'urbanisme (EPAU), qui s'installe dans un bâtiment conçu par Oscar Niemeyer.

1970-1990 Nombreuses expositions des artistes algériens en Algérie, en



33

Europe de l'Ouest et de l'Est (Berlin, Moscou), au Moyen-Orient, au Japon, en Amérique du Nord.

1972 Mohamed Khadda publie *Éléments pour un art nouveau* (2).

1987 Création de l'école régionale des Beaux-Arts de Batna.

1988 Création de l'école régionale des Beaux-Arts de Mostaghanem.

1992-2000 Décennie noire : en Algérie, guerre civile opposant au pouvoir et à l'armée des groupes armés de salafistes qui assassinent des civils en masse et ciblent également enseignants, journalistes, intellectuels et artistes.

1993 Assassinat de l'écrivain et critique d'art Tahar Djaout à Alger.

1993 Création de l'école régionale des Beaux-Arts d'Azazga.

1994 Le 5 mars, assassinat d'Ahmed et Rabah Asselah, le directeur des Beaux-Arts d'Alger et son fils, dans les locaux de l'École. Assassinat d'Abdelkader Alloula, dramaturge, à Oran.

1994-1998 Exil de nombreux artistes et intellectuels, fermeture de lieux de culture.

▲ Rachid Koraïchi, *Tu es mon amour depuis tant d'années*, 1999. Cahier de 61 dessins. Encre de Chine sur papier 21 x 14,5 cm. Diamètre 13,5 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

2003 Année de l'Algérie en France. Nombreuses expositions et publications à travers le pays.

2007 Inauguration du musée national d'Art moderne et contemporain d'Alger (MAMA) dans les anciennes Galeries algériennes. Expositions internationales en 2008 et 2009.

2009 Création de l'école régionale des Beaux-Arts de Tipaza.

2000-2020 Nombreuses expositions thématiques ou monographiques d'artistes algériens travaillant en Algérie ou issus de la diaspora : France, Europe, Moyen-Orient, États-Unis, Canada. Participations aux biennales en Europe, au Moyen-Orient (Sharjah) et en Afrique (Dakar).

2000-2021 Les œuvres des principaux artistes algériens modernes et contemporains entrent dans les collections de nombreux musées internationaux.

LES ARTISTES ET LES ŒUVRES EXPOSÉS

Louis NALLARD (Algérie-France, 1918-2016)

La Demi-Lune, mars 1991. Huile sur toile, 120 x 135 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Abdelkader GUERMAZ (Algérie-France, 1919-1996)

Composition, 1970. Huile sur toile, 195 x 130 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Composition, 1972. Huile sur toile, 195 x 130 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

M'hamed ISSIAKHEM (Algérie, 1928-1985)

La Mère, ca 1965. Huile sur toile, environ 100 x 73 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Mère courage, 1984. Huile sur toile, 116 x 81 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Mohammed KHADDA (Algérie, 1930-1991)

Afrique avant 1, 1963. Huile sur toile, 65 x 81 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Psalmodie pour un olivier, 1977. Huile sur toile, 65 x 92 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Sahel sous le vent, 1989. Huile sur toile, 89 x 116 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

4 gravures, numérotées et signées par l'artiste.

© Don de Jawida Khadda. Fonds Claude et France Lemand-IMA.

Musée de l'IMA.

34 BAYA (Algérie, 1931-1998)

Les Rideaux jaunes, 1947. Gouache sur papier, 72 x 91 cm.

© Musée de l'IMA in AC 95-01.

Musique, 1974. Gouache sur papier, 100 x 150 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Abdallah BENANTEUR (Algérie-France, 1931-2017)

Le Hoggar, 1960. Huile sur toile, 100 x 200 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Le Bois d'Amour, 1981. Huile sur toile, 130 x 97 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Choukri MESLI (Algérie-France, 1931-2017)

Les Protectrices, 1991. Technique mixte sur carton, 110 x 74,5 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Souhila BEL BAHAR (Algérie, née en 1934)

Femmes d'Alger d'après Delacroix, ca 1962. Technique mixte sur papier, 54 x 88 cm. © Donation Claude et France Lemand.

Musée de l'IMA.

Mohamed AKSOUH (Algérie-France, né en 1934)

Sans titre, 2003. Huile sur toile, 120 x 135 cm. Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Denis MARTINEZ (Algérie, né en 1941)

Porte de l'illumination, 1991. Acrylique sur toile, 200 x 200 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Anzar (le prince berbère de la pluie), 2001. Acrylique sur toile, 200 x 300 cm. © Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Mahjoub BEN BELLA (Algérie-France, 1946-2020)

Écritures peintes, 1983. Huile sur toile, 300 x 260 cm.

© Musée de l'IMA inv. 86-33.

Rio, 2005. Huile sur toile, 162 x 130 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Rachid KORAICHI (Algérie-France-Tunisie, né en 1947)

Sans titre, 1988. Eau-forte sur papier, 105 x 85 cm.

Musée de l'IMA inv. 88-03.

Tu es mon amour depuis tant d'années, 1999-2000.

Cahier de 61 dessins. Encre de Chine sur papier, diamètre 13,5 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Mohand AMARA (Algérie-France, né en 1952)

Femme endormie, 1980. Terre cuite, 26 x 48 x 24 cm.

Tirée en bronze en 1984. © Musée de l'IMA inv. AC 87-57.

Abderrahmane Ould MOHAND (Algérie-France, né en 1960)

Portrait de l'Oiseau-Qui-N'Existe-Pas, 1995?

Livre dessiné et peint, sur le poème de Claude Aveline, cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Le Jardin des Moines, 1997. Huile sur toile, 146 x 248 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Kamel YAHIAOUI (Algérie-France, né en 1966)

La Mer des Tyrannies, 2020. Installation, diamètre 420 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

La Main du secours, 2020. Sculpture, 107 x 40 x 40 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Zoulikha BOUABDELLAH (Algérie-France-Maroc, née en 1977)

Le Sommeil (Hommage à Gustave Courbet), 2016-2019.

Laque sur 8 papiers, 160 x 280 cm. Dessin original, N° 2/3.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Envers Endroit, 2016. Vidéo en diptyque.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

Halida BOUGHRIET (France, née en 1980)

Mémoire dans l'oubli, 2010-2011. Série de 6 photographies.

Tirage Lambda contrecollé sur Dibond, 120 x 180 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

EL MEYA Benchikh El Fegoun (Algérie, née en 1988)

Le Cheval blanc, 2021. Acrylique sur toile, 175 x 198 cm.

© Donation Claude et France Lemand. Musée de l'IMA.

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Visites guidées de l'exposition

Tout public / Visiteurs individuels :

► **Les dimanches 27 mars, 10 avril, 15 et 29 mai, 10 juillet à 11h30**

Achat en ligne sur www.imarabe.org et sur place

Tarif unique : 6 € | Réservation obligatoire

Groupes :

► **Du mardi au dimanche de 10h à 16h**

Scolaires : réservation sur groupe@imarabe.org

Champ social : réservation sur champsocial@imarabe.org

Conférences | Les Dimanches de l'Algérie

Tout public

► **Du 20 mars au 3 juillet de 17 h à 19 h**

Achat en ligne sur www.imarabe.org et sur place

Tarif unique : 6 € | Réservation obligatoire

✦ **Dimanche 20 mars** « Zoulikha Bouabdellah. Un art féministe ? », en présence de l'artiste

✦ **Dimanche 3 avril** « Halida Boughriet. Un art anti-orientaliste ? », en présence de l'artiste

✦ **Dimanche 17 avril** « Kamel Yahiaoui. Témoin des deux rives », en présence de l'artiste

✦ **Dimanche 8 mai** « Mohamed Khadda. Artiste et théoricien de l'art »

✦ **Dimanche 22 mai** « Abdallah Benanteur et l'Algérie »

✦ **Dimanche 5 juin** « Rachid Koraïchi. Parcours de l'émir Abdelkader et installations », en présence de l'artiste

✦ **Dimanche 19 juin** « Baya. Mythe et réalité »

✦ **Dimanche 3 juillet** « Denis Martinez. Un destin algérien », en présence de l'artiste

Accès libre à l'exposition...

✦ **Vendredi 18 mars** à l'occasion du 60^e anniversaire des Accords d'Évian : accès libre toute la journée.

✦ **Samedi 14 mai** dans le cadre de la Nuit des Musées : nocturne en accès libre à partir de 19h

✦ **Mardi 5 juillet** à l'occasion du 60^e anniversaire de l'indépendance de l'Algérie : accès libre toute la journée.

Atelier | « Dans l'atelier de l'artiste »

Tout public à partir de 8 ans

On visitera l'exposition en s'attachant à observer les figures féminines des œuvres exposées. Puis, à l'atelier, on s'inspirera de cette observation pour donner naissance à une création plastique personnelle réalisée au lavis d'encre et collages colorés.

► **Les samedis 30 avril, 14 et 28 mai, 4 et 18 juin, 9 et 16 juillet à 14h30, et les dimanches 24 avril et 12 juin à 11h**

Réservation sur www.imarabe.org

Concert-découverte | Djmawi Africa

Tout public

Huit compères d'Alger ont mis en commun leur plaisir du jeu et de l'échange et leurs origines musicales éclectiques, de la musique classique au métal en passant par le reggae, le chaâbi, l'andalou et le gnawi.

► **Samedi 19 mars à 15 h**

L'heure du conte invite... | Nora Aceval

Enfants et familles

Un fabuleux voyage dans les fables et les contes de l'Algérie.

► **Samedi 21 mai à 15 h**

Après-midis pédagogiques

Enseignants

Découverte de l'exposition en présence d'Emilie Goudal, docteure en histoire de l'art, spécialiste du sujet, auteure des *Damnés de l'Histoire. Les arts visuels face à la guerre d'Algérie* (2019). La question de la mémoire de la guerre d'Algérie dans les œuvres exposées sera au cœur de son intervention. La visite pourra être prolongée par un temps d'échange.

► **Les mercredis 30 mars et 13 avril de 14h à 16h30**

Bibliothèque de l'IMA

Les artistes-plasticiens algériens dans les livres et films

Pour prolonger l'exposition, les visiteurs peuvent consulter à la bibliothèque ou emprunter à domicile de nombreux documents sur l'art moderne et contemporain en Algérie.

Bibliothèque (niveau 1) | Entrée libre et gratuite

Publications

Artistes algériens. Art moderne et contemporain

Textes d'Anissa Bouayed, Emilie Goudal et Claude Lemand, abondamment illustrés et accompagnés de l'inventaire des 600 œuvres algériennes de la nouvelle collection du Musée de l'IMA.

Retrouvez toute la programmation sur www.imarabe.org

2022 REGARDS SUR L'ALGÉRIE À L'IMA

Tout au long de l'année 2022, l'IMA met l'Algérie en lumière avec...

- ✳ des colloques et débats consacrés à l'histoire algérienne passée et contemporaine ;
- ✳ un cycle dédié à de grandes figures de la littérature française marquées par l'Algérie (Aragon, Guyotat...);
- ✳ une programmation musicale dédiée;
- ✳ une mise à l'honneur du jeune cinéma algérien ;
- ✳ des rencontres littéraires convoquant des figures incontournables ou en devenir de la littérature algérienne contemporaine ;
- ✳ des journées-événements, à la découverte de la création algérienne dans les domaines de la mode, de l'humour, du spectacle, des arts visuels... ;
- ✳ au musée, des « Escapes musicales » au diapason de cette programmation.

Table ronde | L'Algérie avant les Français

Dans le cadre du lancement du hors-série de L'Obs « L'Algérie coloniale, 1830-1962 »

Qu'était l'Algérie avant la colonisation française ? Arabes, Berbères, juifs, janissaires, esclaves chrétiens et Corsaires y cohabitent sous le régime ottoman de la Régence, qui connaît au XVIII^e siècle un véritable âge d'or commercial et maritime. Avec Jacques Ferrandez, Isabelle Grangaud, M'hamed Oualdi et François Reynaert, débat modéré par Nathalie Funès.

► **Vendredi 4 mars 2022**

Concert | Les héritières, hommage à Cheikha Rimitti

Dans le cadre du festival Arabofolies

Pionnière du raï des origines, Cheikha Rimitti, disparue en 2006, était une femme libre, véritable monument de la culture algérienne. Les chanteuses Souad Asla, Samira Brahmia, Hadjla et Nawel Ben Kraïem se réunissent pour lui rendre hommage. ► **Mardi 8 mars 2022**

Concert | Hakim Hamadouche

Dans le cadre du festival Arabofolies

Ce fidèle lieutenant de Rachid Taha, génie du mandoluth et auteur compositeur vif et profond, porte l'héritage du chaâbi algérien, la liberté du jazz, l'intensité du punk rock. ► **Vendredi 11 mars 2022**

Cinéma | Soula de Salah Issaad

Algérie/France, fiction, 2021, 92'

La tragique destinée de Soula, jeune mère célibataire chassée du foyer familial. ► **Mardi 15 mars 2022**

Concert | Djmawi Africa

Dans le cadre du festival Arabofolies

Huit compères d'Alger ont mis en commun depuis 2004 leur plaisir du jeu et de l'échange et leurs origines musicales éclectiques, de la musique classique au métal

en transitant par le reggae, et du chaâbi à l'andalou en passant par le gnawi. ► **Vendredi 18 mars 2022**

Rencontre littéraire | Leïla Sebbar, *Lettre à mon père et L'Algérie en héritage*

Séance animée par Sylvie Tanette, extraits lus par la comédienne Violaine Schwartz

► **Samedi 19 mars 2022**

Concert | Amina Karadja, musique andalouse de Tlemcen

Dans le cadre du festival Arabofolies

Chanteuse et joueuse de mandole, Amina Karadja, interprète et passionnée du répertoire andalou, met également son talent au service des traditions chaâbi hawzi, aroubi ou malouf. ► **Dimanche 20 mars 2022**

Expositions

Dans le cadre de ses « Regards sur l'Algérie », l'IMA organise quatre expositions : « Son œil dans ma main. Algérie 1961-2019. Raymond Depardon/Kamel Daoud », « Algérie, mon amour », « Benanteur, le chant de la terre » et « Baya. Femmes dans leur jardin ». Chacune sera accompagnée de visites guidées destinées à tous les publics, adultes, scolaires, en situation de handicap ou relevant du champ social.

Raymond Depardon/Kamel Daoud.

Son œil dans ma main. Algérie 1961-2019

À l'approche du 60^e anniversaire de l'indépendance de l'Algérie, un témoignage unique sur l'Algérie en 1961 puis en 2019, à travers le regard de deux grands artistes : l'un français, cinéaste et photographe, revisitant ses photos d'Algérie ; l'autre algérien, journaliste et écrivain, né en 1970, après l'indépendance de son pays. ► **Du 8 février au 17 juillet**

Benanteur, le chant de la terre

Un hommage au grand peintre algérien et français Abdallah Benanteur (1931-2017), à travers le déploiement, dans l'espace des Donateurs, d'un choix de ses somptueuses peintures les plus représentatives.

► **Du 13 septembre 2022 au 8 janvier 2023**

Baya. Femmes dans leur jardin

Un éclairage inédit sur l'artiste, étayé par l'exploration de ses archives, en particulier sa correspondance avec sa mère adoptive Marguerite Caminat.

► **Du 8 novembre 2022 au 26 février 2023**

Retrouvez toute la programmation sur www.imarabe.org

INSTITUT DU MONDE ARABE

Jack Lang
Président

Dr Mojeb Al-Zahrani
Directeur général

Jean-Michel Crovesi
Secrétaire général

COMMISSARIAT

Nathalie Bondil
Directrice du département du musée
et des expositions

Eric Delpont
Conservateur du musée de l'IMA

Claude Lemand
Commissaire, donateur et mécène

DIRECTION DE LA COMMUNICATION

Mérim Kettani-Tirot
Responsable de communication
et des partenariats médias
mkettani@imarabe.org

CONTACTS PRESSE

✳ **IMA**: presse@imarabe.org
✳ **Presse arabe** : Glob'Art
06 81 08 07 16 | emailglobart@gmail.com



✳ **Pour l'exposition « Algérie mon amour. Artistes de la fraternité algérienne, 1953-2021 » :**

MARINA DAVID COMMUNICATION

✳ **Marina David**

m.david@marinadavid.fr

06 86 72 24 21

✳ **Adélaïde Stephan**

info@marinadavid.fr

INFORMATIONS PRATIQUES

Institut du monde arabe

1, rue des Fossés-Saint-Bernard
Place Mohammed V – 75005 Paris
01 40 51 38 38 / www.imarabe.org
Accès métro : Jussieu, Cardinal-Lemoine,
Sully-Morland
Bus : 24, 63, 67, 75, 86, 87, 89

Salle des Donateurs Niveau -2 / Entrée
par le rez-de-chaussée

Horaires Du mardi au vendredi de 10h à 18h,
samedi, dimanche et jours fériés de 10h à 19h
Fermé le lundi

Tarifs Plein : 6 €, réduit 4 €

Rejoignez l'IMA sur les réseaux sociaux



CETTE EXPOSITION A ÉTÉ RÉALISÉE AVEC LE SOUTIEN DE :



PARTENAIRES MÉDIAS :



