

Introduction

Cet article a pour objectif d'analyser la construction historiographique des arts visuels maghrébins à travers une étude comparative du discours dont ils ont été l'objet dans l'Algérie et la Tunisie des premières années de l'indépendance, entre les années 1960 et 1980, alors que s'institue un discours dominant nouveau. Cette analyse d'une doxa et de ses transformations s'inscrit dans un travail collaboratif dont le but est de proposer un cadre méthodologique et théorique pour l'analyse des arts visuels aux Maghreb.

- **3** . La réception des *postcolonial studies* dans le champ académique français a ouvert un espace de déb (...)
- **4** . En littérature comparée, l'imagologie est un domaine qui s'attache à analyser les images qu'un éc (...)

À l'origine de nos enquêtes, il y a une commune insatisfaction devant un discours sur l'art moderne et contemporain du monde arabe, et plus largement non occidental, fondé sur une approche culturaliste et ne rendant pas compte des espaces de production³. Pour dépasser une approche imagologique des études postcoloniales parfois simplificatrice⁴, nous avons considéré qu'il était nécessaire d'interroger nos objets dans leur dimension historique et de déterminer des lignes de continuité et de rupture entre période coloniale, post-coloniale et contemporaine. On constate en effet la quasi-absence des études problématisées sur les arts visuels au Maghreb. Malgré l'œuvre pionnière de Silvia Naef sur le Moyen-Orient (1996), aucun travail n'a interrogé la chronologie de la création plastique dans cet espace. La façon dont Silvia Naef a inscrit la pratique artistique des pays arabes dans un processus long, en ne considérant pas cette pratique comme un élément de déculturation, a servi de cadre de référence pour nos recherches. En prenant en compte les stratégies des acteurs qui tentaient de s'imposer localement, elle montrait que l'horizon

d'attente n'était pas toujours ou uniquement l'Occident. Elle donnait ainsi à comprendre des mondes de l'art (Becker, 1988) et pas seulement des œuvres détachées de leur espace de production.

4En cela, sa thèse s'opposait à des ouvrages comme celui de l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi (2001) qui justifiait la pratique artistique dans les pays arabes en la rattachant à une tradition. Ce dernier refusait lui aussi de considérer ces œuvres comme partie prenante d'un phénomène de déculturation. Mais en postulant une tradition abstraite propre au monde arabe, son point de vue comportait une dimension essentialiste. Ce type d'approche, très généraliste, posait un problème méthodologique important en ne rendant pas compte de la diversité du monde arabe. L'un des enjeux consistait donc à déplacer ces écrits du champ théorique vers celui des matériaux à analyser. Silvia Naef avait d'ailleurs bien vu dans les caractéristiques des écrits sur l'art une des difficultés majeures de l'étude de l'art moderne de la région. Souvent postérieurs aux années 1950 et liés aux courants nationalistes, ces écrits tendaient à évacuer les années qui précédaient – une période marquée par l'emprise coloniale et qui n'avait donné lieu qu'à peu d'écrits contemporains (1996, 26-28).

- **5** . Nous reprenons cette formule à Pierre Vermeren (2011).
- **6** . Nous remercions les relecteurs de la revue pour leurs nombreuses suggestions, ainsi que les parti (...)
- **7** . « Analyse des processus d'identification dans la pratique artistique en Algérie et en Tunisie des (...)

5De ce premier constat se dégagait un « besoin d'histoire » renvoyant à la nécessité d'échapper à l'*histoire glorieuse*⁵ des mouvements artistiques produite par les acteurs dominants en Algérie et en Tunisie. En effet, les textes disponibles semblaient s'accorder sur les périodisations, avec d'imperceptibles dissonances, et renvoyaient à un nombre d'acteurs si limité qu'il semblait peu probable qu'ils soient les seuls instigateurs de l'émergence et de l'institutionnalisation de ces mondes de l'art. Nous

avons donc voulu penser la mise en place de cette histoire dominante en interrogeant les processus d'écriture de l'histoire de l'art. Nous postulons que l'analyse des écrits et de leur évolution nous donnera des clefs de compréhension du processus par lequel l'*histoire glorieuse* des mouvements artistiques algériens et tunisiens s'est constituée. Les textes que nous avons retenus sont de nature différente : catalogues d'expositions publiés dans le pays ou à l'étranger, monographies et essais sur l'histoire de l'art. Cependant, en raison des disparités historiques entre les deux pays et des choix méthodologiques d'enquête, nous avons privilégié une présentation distincte⁶. Si la mise en commun de nos recherches a déjà permis de mettre en évidence certains points convergents, comme l'influence de l'esthétique européenne dans la recherche picturale et les problématiques relatives aux processus d'identification et aux assignations culturelles⁷, l'histoire coloniale de l'Algérie (colonie de peuplement) et de la Tunisie (protectorat) n'a pas eu le même impact sur les structures sociales et l'imaginaire collectif. La place que le discours sur l'art réserve aux artistes européens, différente en Algérie et en Tunisie, en fournit un exemple.

- **8** . On peut citer en particulier les ouvrages des historiennes de l'art Marion Vidal-Bué et Élisabeth (...)
- **9** . Ces ouvrages sont la plupart du temps des monographies d'artistes algériens dits « historiques », (...)

⁶Les ouvrages sur l'art en Algérie disponibles au début des années 2000 – catalogues ou monographies – peuvent être répartis en deux groupes distincts. D'un côté, des livres publiés en France, œuvres de descendants de Français d'Algérie, qui se concentrent sur la production des artistes de la période coloniale dits de l'« École d'Alger », Européens dans leur grande majorité⁸. D'un autre côté, des ouvrages publiés en Algérie par des auteurs dont les travaux sont consacrés aux artistes algériens, dans une définition qui exclut la plupart des artistes d'origine européenne⁹. À l'exception du catalogue *Le XX^e siècle dans l'art algérien*, édité en France

à l'occasion de l'année de l'Algérie en 2003, événement diplomatique s'il en est, cette double production, correspondant aux trajectoires politiques séparées des Algériens et des Français après 1962, fait qu'il y a un hiatus dans la construction historiographique.

- **10** . Les ouvrages consultés proviennent principalement du fonds de la bibliothèque du Musée des beaux- (...)

7Ce constat invite à analyser les modes de fixation de l'histoire de l'art en Algérie. Ce travail a déjà été entamé par François Pouillon qui s'est attaché à établir les dynamiques d'acclimatation et de patrimonialisation de la production plastique algérienne dans leur dimension historique et anthropologique (Pouillon, 1992b, 1996a et 1996b). Pour poursuivre cette étude critique des discours sur l'art et des méthodes de construction de l'histoire de l'art dans leur contexte et dans leur évolution, nous avons choisi de nous appuyer sur des sources différentes (brochures, catalogues, monographies et articles de presse¹⁰) dont nous évaluerons la portée discursive et à partir desquelles nous proposerons une périodisation.

Quel art au service du *redressement national* ?

- **11** . Une exposition intitulée *Peintres algériens* avait été organisée au Musée des arts décoratifs de P (...)

8Dans « L'art et la révolution algérienne », un article publié en 1964 dans l'hebdomadaire *Révolution africaine*, Jean Sénac célèbre l'acquisition par le Musée des beaux-arts d'Alger d'un ensemble d'œuvres en hommage au peuple algérien, réalisées par des artistes internationaux (parmi eux Masson, Erró, Lebel, Lam, Cherkaoui) dénonçant le colonialisme et la violence française durant la guerre d'indépendance (Sénac, 1964). Ces œuvres, accompagnées d'autres illustrant des sujets divers, firent l'objet d'une importante exposition intitulée « L'art et la révolution algérienne ». Elle fut présentée à Alger du 4 septembre au 30 novembre 1964 dans la

salle Ibn Khaldûn (soit l'ancienne salle Pierre Bordes, inaugurée en 1930) à l'occasion du deuxième anniversaire du déclenchement de la révolution¹¹. Elle donna lieu à la publication d'un catalogue édité par la direction des Affaires culturelles du ministère de l'Orientation nationale, avec une préface du ministre Chérif Belkacem, ancien officier de l'ALN, et une introduction de Henri Kréa, poète et militant communiste. Ce dernier rend hommage aux artistes engagés dans la lutte anticoloniale :

« Les artistes de ce temps ont ressenti avec douleur les meurtrissures portées au peuple algérien et l'injure qui lui était faite pendant le cauchemar colonial et la guerre d'indépendance. Quand ils n'ont pu, pour des raisons évidentes, exposer les œuvres dans lesquelles ils exprimaient, selon leur tempérament original, leur sentiment, leur cri d'horreur ou le chant profond qu'ils adressaient aux martyrs, les peintres contemporains n'en communiaient pas moins avec les hommes admirables et les femmes héroïques d'un pays écrasé. »
(*L'art et la révolution algérienne*, 1964)

- **12** . Les enquêtes de terrain nous ont permis de mesurer à quel point ce discours est toujours d'actual (...)

9 Les formules emphatiques s'adressent évidemment moins à l'amateur d'art qu'aux sympathisants de la révolution. Et c'est sous la bannière de cette dernière que les différentes tendances esthétiques sont autorisées à se réunir pour un temps. C'est en vertu du soutien de ces artistes à la lutte de libération que l'énoncé transige avec les valeurs portées par la rhétorique socialiste : un art lisible et proche des aspirations populaires. Car, déjà, la tendance abstraite avait ses détracteurs au sein d'une partie de la communauté artistique algérienne, qui y voyaient un produit de la « délectation bourgeoise ». La nécessaire décolonisation de l'histoire devait par ailleurs s'accompagner d'une dénonciation vigoureuse de l'héritage orientaliste : « Trop longtemps, et à la suite d'une scabreuse interprétation du goût populaire, les « exotistes », se réclamant

abusivement d'un réalisme qu'ils étaient incapables de définir, ont cru pouvoir faire admettre leur point de vue. Cette annexion de l'art, il va sans dire qu'elle a fait long feu. » (*Ibid.*). Kréa associe l'exotisme de cette peinture au pouvoir colonial, ce qui n'empêchera pas les futurs dirigeants politiques d'exprimer leurs goûts pour une esthétique qui reflète à leurs yeux la personnalité algérienne. Ce choix symptomatique est l'objet d'une dénonciation vigoureuse qui ne se dément pas jusqu'à aujourd'hui dans la communauté artistique (Pouillon, 1997)¹².

¹⁰Les discours sur l'art ont donc, aux lendemains de l'indépendance, une dimension éminemment politique. D'un côté, la volonté de rompre avec l'orientalisme s'inscrit logiquement dans le contexte d'une souveraineté retrouvée et s'explique moins pour des questions esthétiques qu'au regard du lien de cette production avec le système colonial. D'un autre côté, le discours révolutionnaire se place hors du temps et tente de gommer les dissensions esthétiques, alors même que les débats entre personnalités du monde culturel alimentent la presse.

« Dans un essai de classification des peintres algériens, Khadda est classé parmi les non-figuratifs. Dans un pays qui accomplit sa révolution socialiste, cette définition, commode, ne signifie pratiquement rien car Khadda *figure* l'homme socialiste, avec courage, sans concessions. Il est facile de faire une peinture de calendrier sous prétexte que 'le peuple aime ça' ; avec une grande conscience du chemin difficile qu'il emprunte et qu'il défriche avec d'autres, parce qu'il a la plus haute estime de l'Algérie et de l'homme. » (*Éléments pour un art nouveau*, 1966, 8).

- **15** . Ce discours tend à être reproduit par les principaux émetteurs en matière d'histoire de l'art. On (...)

¹²S'insurgeant contre les démagogues qui se font les promoteurs d'un art « réaliste-socialiste », Gréki ajoute que « [Khadda] fait une peinture nationale au-delà du folklore, de l'exotisme, des oripeaux historiques et

moraux, dans la mesure où elle atteint l'universel, c'est-à-dire au cœur de l'homme. » (*Ibid.*, 3). De son côté, Khadda partage la conviction de nombreux intellectuels de ce temps que l'art doit aller vers le peuple sans pour autant céder sur la question de la modernité. Fustigeant les dérives populistes d'un réalisme académique d'inspiration orientalisante ou socialisante, l'artiste leur oppose les modèles artistiques mexicains ou le *Guernica* de Picasso, capable d'articuler conscience politique, esthétique avant-gardiste et tradition picturale. C'est en militant progressiste que le peintre refuse une assignation identitaire « arabo-musulmane » exclusive pour une inscription pleinement universelle de l'art algérien. Ici se dessine déjà une tension entre la volonté universaliste des artistes de « l'avant-garde » et l'esthétique dominante chez des élites dirigeantes qui privilégient un art lisible et compréhensible, respectant les normes d'un corpus iconographique institué par les élites coloniales. Khadda est représentatif d'une génération d'artistes que l'historiographie s'accorde à considérer comme pionnière dans l'histoire de l'art algérien, parce qu'elle a su imposer une peinture originale et universelle en opposition à la production coloniale d'inspiration orientaliste, terme qui recouvre aussi bien les peintres de « l'École d'Alger » que les premiers peintres de chevalet « indigènes », comme Mammeri, Boukerche, Hemche ou Zmirli, qui produisent les uns et les autres des images pittoresques (Laggoune-Aklouche, 2007, 111-117)¹⁵.

13 Dans les années qui suivent immédiatement l'indépendance, le discours sur l'art s'élabore en liens étroits avec la construction politique de la nation algérienne. Si la révolution imprime une temporalité propre au sein de laquelle aucune dissonance ne semble autorisée, c'est dans une atmosphère pleine d'enthousiasme et de défi qu'une partie des artistes tentent de faire valoir une conception esthétique associant l'algérianité à un langage pictural importé de l'ancienne métropole – l'abstraction. Au lendemain de la guerre de libération, ces artistes doivent affronter les contradictions du processus d'identification qui est à l'œuvre dans la construction de l'État-nation dont les institutions et les pratiques sont en

grande partie héritées du système colonial avec lequel il s'agit de rompre. L'écriture de l'histoire n'échappe pas à ce processus légitime d'émancipation intellectuelle et politique qui, en brisant les héritages coloniaux, imprime une « trajectoire nationale » durable. La liberté de ton tolérée pendant les premières années de l'indépendance se restreint progressivement après le coup d'État du colonel Boumediène. Sa politique volontariste selon laquelle l'authenticité constitue le pivot de la Révolution culturelle s'impose désormais.

14Ce n'est qu'à partir des années soixante-dix que l'État, sous l'impulsion de Ahmed Taleb-Ibrahimi, ministre de l'Information et de la Culture (1970-1977), procède à un bilan patrimonial avec une classification rigide. Dans la collection d'ouvrages d'art consacrés au patrimoine algérien publiée par le ministère, « Art et culture », chaque sujet est choisi en fonction de son inscription dans la culture nationale, en détachant les productions artistiques de tout contexte historique qui risquerait d'indiquer l'incidence d'une influence étrangère. Rien n'y invite à une interrogation sur leurs rapports respectifs au monde romain, à l'Occident médiéval ou à l'empire colonial français (*L'architecture algérienne*, 1970 ; *Les mosquées en Algérie*, 1970 ; *Mohammed Racim, miniaturiste algérien*, 1972). Les textes, rédigés sous le contrôle du ministère de l'Information et de la Culture, sont illustrés par des reproductions d'œuvres issues de la collection du Musée national des beaux-arts d'Alger (MNBA). On s'arrêtera en particulier sur *Musées d'Algérie. L'art populaire et contemporain*, paru en 1973.

15Le titre de l'ouvrage indique que l'autonomie du champ artistique qui caractérise le système moderne de l'art n'est pas acquise (Moureau et Sagot-Duvaurox, 2006). Le rapprochement de l'art contemporain et d'un « art populaire » qui se rapporte à la production artisanale témoigne d'une volonté d'inscrire la création plastique dans une histoire de l'art nationale qui plongerait ses racines dans des temps immémoriaux. De fait, la chronologie du chapitre consacré à l'art contemporain s'ouvre sur une

enluminure de Mohammed Racim, inventeur au début du xx^e siècle de la miniature algérienne :

« Davantage encore, Racim aura eu le mérite d'avoir su enrichir les thèmes anciens de visions actuelles. Par de nouvelles recherches il a su conférer aux thèmes anciens un souffle nouveau révélateur d'un étroit attachement à son milieu d'origine. D'aucuns savent à quel point le maître a puisé dans le patrimoine socio-culturel les sources d'inspiration qui donnent aujourd'hui à l'ensemble de son œuvre ce caractère d'authenticité ». (*Musées d'Algérie. L'art populaire et contemporain*, 1973, 66 et 69)

- **16** . C'est ainsi que le présentent Abdelhamid Aroussi – qui dirige à partir de 1985 l'Union des arts c (...)
- **17** . Selon Mustapha Orif, qui consacra un DEA en sociologie de l'art à la vie et à l'œuvre de l'artist (...)
- **18** . Le fait que ce dernier ait conduit la grande partie de sa carrière au Maroc participe grandement (...)

16Reflet d'une culture authentique riche et élaborée, la miniature et l'enluminure sont présentées comme les premières manifestations d'un art pictural moderne algérien et intronisent de ce fait Racim comme père fondateur¹⁶. Omettant le fait que Racim possédait aussi à la fin de sa vie une pratique de chevalet¹⁷, à l'image de son aîné Azouaou Mammeri, premier Algérien reconnu dans ce domaine¹⁸, ce choix reconduit la vision coloniale qui entendait maintenir les autochtones dans leurs traditions, à l'écart de l'art contemporain « occidental ». Dans un contexte post-indépendant de revivification des traditions, les goûts esthétiques du ministre de la Culture, qui promeut l'orientaliste Étienne Dinet, dont la conversion à l'islam permet d'affirmer le caractère national, révèlent les paradoxes des dynamiques d'acclimatation et de patrimonialisation (Pouillon, 1997).

- **19** . En 1930, l'éloge funèbre du peintre a été prononcé par Taoufik

el-Madani, membre de l'Association (...)

- **20** . Mohammed Khadda est un des premiers à avoir fait de l'esthétique de Dinet, typique des peintres o (...)
- **21** . Dans une brochure officielle publiée à la même époque, la peinture moderne, toutes tendances conf (...)

17Ainsi, la place réservée à la peinture orientaliste (Delacroix, Fromentin, Chassériau) pourrait surprendre si elle ne servait une politique de récupération patrimoniale à laquelle la renommée de ces artistes contribue. Mais à l'exotisme des uns le discours oppose le réalisme des autres. Hadj Nasr-eddine Étienne Dinet, peintre néo-orientaliste converti à l'islam et enterré à Bou Saâda, se distinguerait des précédents par son attachement « aux réalités par des scènes qui marquent sa compréhension profonde de la société algérienne aux structures encore authentique ou à peine altérées. » (*Musées d'Algérie, L'art populaire et contemporain*, 1973, 75). La peinture figurative de l'époque moderne trouverait même sa filiation naturelle chez Dinet : « L'actuelle tendance figurative algérienne est encore, à bien des égards, redevable à ce grand peintre qui fit preuve d'une compréhension profonde du milieu local. » (*loc. cit.*). Mais alors que l'esthétique du peintre orientaliste obtient la reconnaissance des autorités de l'État algérien¹⁹, elle est l'objet de violentes critiques de la part des artistes d'avant-garde, comme en témoignent les écrits de Mohammed Khadda²⁰. Dans les années 1970 comme dans les années 1960, on observe par ailleurs que le discours officiel tend à fédérer les artistes modernes de toutes tendances et générations (de Bachir Yellès à Abdelkader Guermaz, en passant par Khadda, Issiakhem, Mesli, Baya, Martinez, Boukhatem Farès...) au nom d'une valeur révolutionnaire et d'une authenticité qui leur seraient communes, sans s'interroger sur ce qui pourrait les opposer : « Néanmoins, ces deux mouvements [l'abstraction et la figuration] font preuve d'un même élan créateur, à l'instar d'une nouvelle littérature de témoignage et de combat, la peinture algérienne s'engage désormais dans la recherche du vrai visage du pays et du peuple, fixant ainsi les

divers aspects de la réalité algérienne, sa lumière et ses couleurs véritables, ses souffrances, ses luttes et ses joies. » (*Musées d'Algérie, L'art populaire et contemporain*, 1973, 78)²¹.

- **22** . Dans les années 1980, c'est la peinture orientalisante de l'artiste Hocine Ziani (né en 1953) qui (...)

18À l'inscription nationale de la production artistique, qui élimine de son discours toute référence étrangère gênante – « l'École d'Alger » ne figure pas dans cet héritage – et ne retient que les peintres *algériens*, s'associe le choix d'inscrire les racines de l'art algérien dans une pratique *traditionnelle* héritée de temps immémoriaux. D'autre part, la référence à l'esthétique orientaliste et à la miniature, que les autorités algériennes reprennent aux autorités coloniales, révèle les paradoxes de la dynamique patrimoniale²². Ce rapport anhistorique à un passé immémorial permet d'affirmer une continuité dans une logique identitaire qui a pour seul repère chronologique explicite la guerre d'indépendance. Ainsi, les années 1970, portées par le programme de la Révolution culturelle, voient s'affirmer la volonté d'un État fort et technocrate au sein duquel le rôle de l'artiste serait déterminé par la construction du socialisme. Portée par une politique volontariste d'arabisation et de revivification des traditions, l'authenticité se voit redéfinie au prisme d'une modernité technique et scientifique, laissant de côté les questions d'acculturation et d'aliénation débattues dans les années 1960. Toutefois, bien qu'on puisse identifier les lignes directrices de l'orientation esthétique officielle, il n'existe pas de textes théorisant le rôle de l'art et de l'artiste au sein de la société.

19La mort de Boumediène marque la fin du socialisme d'État. Aux années de plomb succède une période de relative ouverture. Le parti unique se montre réticent aux changements, alors que ses fondements idéologiques sont de plus en plus ouvertement remis en cause par le courant religieux fondamentaliste et le mouvement culturel berbère. Ce contexte plus libéral permet aux responsables des musées nationaux de gagner une

certaine marge de manœuvre. S'ouvrent alors de galeries d'art privées tandis que le diplôme de l'École des beaux-arts d'Alger se revalorise. Dans les années 1980, l'écriture sur l'art obéit à des normes scientifiques plus précises, les publications devenant plus nombreuses, avec de premières monographies d'artistes.

20 Désormais, l'édition d'art se structure autour de la publication de catalogues qui permettent aux institutions culturelles d'affirmer leur rôle dans la conservation et la mise en valeur du patrimoine. Les publications du MNBA et de la Galerie Issiakhem (future Isma) se multiplient, sous forme de rétrospectives et d'hommages aux artistes de l'indépendance (*Hommage à Mohammed Racim, maître de la miniature algérienne...*, 1980 ; *Exposition rétrospective Mohammed Khadda*, 1983 ; *Exposition rétrospective Souhila Belbahar*, 1984 ; *Rétrospective Denis Martinez*, 1985 ; *Hommage à M'hamed Issiakhem*, 1986 ; *Fares Boukhatem. Rétrospective*, 1990). On assiste ainsi à la progressive mise en place d'une structuration de l'écriture où les critères normatifs d'analyse (chronologie, biographie, terminologie) se systématisent. L'information s'organise et adopte parfois les canons de la recherche savante tels qu'ils se sont imposés à l'échelle internationale, avec des travaux fondés sur des archives et qui indiquent leurs sources. L'écriture se diversifie avec la collaboration de contributeurs locaux et étrangers – encore souvent issus du monde de la littérature – mais l'attention particulière qui est généralement accordée au parcours individuel de l'artiste et l'approche formaliste des œuvres ne réservent aucune place à une analyse de leurs contextes de production.

21 Néanmoins, au discours spécifique et révolutionnaire de la décennie précédente, succède une volonté d'inscrire l'art algérien dans le présent de la création. La convocation du qualificatif *contemporain* (Palais de la culture, *La peinture algérienne contemporaine*, 1986 ; *Exposition Art contemporain algérien*, 1991) invite à considérer cette dynamique. En 1986, le directeur de la galerie Issiakhem, Mustapha Orif, décide d'y

présenter une nouvelle génération d'artistes (Hellal Zoubir, Salah Malek, Ali Silem, Moussa Bourdine...). Dépassant la problématique bifide entre authenticité et modernité jusqu'alors dominante, il défend un art nouveau et original qui s'insère dans la mouvance internationale tout en gardant sa spécificité algérienne :

Dans les années 1970, une nouvelle génération de peintres, formés à l'École nationale des Beaux-Arts d'Alger, mais aussi à l'étranger, élargissait le monde de la création picturale algérienne et lui apportait un enrichissement certain. Quelques-uns d'entre eux (Silem, Oussama) ont repris cette idée du signe, avec une approche différente alors que d'autres explorent de nouvelles manières qui, bien que se rattachant à la peinture internationale d'aujourd'hui – Malek Salah, Madjoubi –, ne représentent pas moins un souffle original dans l'esthétique algérienne contemporaine. Avec eux, la relation obligée avec la tradition et l'identité saute ; ils n'en éprouvent plus le besoin, comme leurs aînés. » (*Artistes algériens d'aujourd'hui*, 1986).

- **23** . Parmi les rares échos de ce climat, un extrait de la directrice du MNBA, Dalila Orfali, qui souha (...)

22En cette même année 1986, le Centre national des arts plastiques (CNAP) de Paris accueille une exposition collective d'artistes algériens. Premier événement artistique officiel entre la France et l'Algérie depuis le début des années 1960, et signe d'une certaine détente, *Algérie, peinture des années 1980* permet de dresser un bilan de la création algérienne depuis l'indépendance. Dans l'ouvrage publié à cette occasion, Mustapha Orif choisit d'inscrire la généalogie de cette création dans la filiation identitaire arabo-musulmane admise depuis l'indépendance. Dans « L'Orient et l'Occident, la question des modèles », le critique d'art Ramon Tio Bellido appelle quant à lui au dépassement de l'idée du paradigme de l'imitation pour parvenir à une écriture de l'art algérien ancrée dans l'histoire de la modernité – fût-elle violemment imposée – qui

dépasserait les clivages communautaires. Ainsi, au-delà de l'ouverture diplomatique que constitue cet événement, ces deux textes renvoient de manière contradictoire aux problématiques propres à la construction historiographique d'un pays colonisé. Ce retour sur l'histoire des vingt premières années de la création en Algérie fait donc figure de bilan. D'une part parce que le contexte politique l'y autorise, d'autre part parce qu'une génération nouvelle fait son apparition. Toutefois, la sélection des artistes demeure fortement liée à une inscription non seulement nationale mais aussi territorialisée : les artistes algériens de la diaspora ne sont pas pris en compte. On remarque aussi que le discours se dépolitise fortement en même temps que les acteurs du monde artistique s'émancipent des contraintes productives et collectives du socialisme d'État. Le rythme des expositions est brusquement ralenti par le climat de violence qui marque les années 1990, touchant de plein fouet les artistes²³.

²³Clivée, l'historiographie de l'art algérien isole la production artistique de la période coloniale, dont les historiens sont généralement liés aux Européens d'Algérie, et la période post-coloniale, sur laquelle ont surtout écrit les Algériens. À ce hiatus, dommageable pour une compréhension des logiques de la production artistique en Algérie, correspond le postulat d'une rupture entre passé colonial et présent national, qui semble jusqu'à aujourd'hui indiscutable. En mettant en évidence les lignes de rupture et de continuité définies par les logiques de construction identitaire dans un État anciennement colonisé, l'analyse des discours sur l'art qui ont été tenus dans les décennies qui ont suivi l'indépendance permet de dessiner une nouvelle périodisation et de faire émerger un autre point de vue.

²⁴Dès l'indépendance un discours dominant où la temporalité révolutionnaire abolit les dissensions politiques et esthétiques s'est affirmé, occultant ainsi une dimension conflictuelle que l'enquête historique permet cependant de repérer. Les artistes de l'avant-garde ont opposé des arguments universalistes à une quête identitaire qui, à partir du débat ouvert dans les années 1960, aboutit progressivement à un

discours politique qui se structure autour de la notion d'authenticité. Dans la décennie 1980, une nouvelle génération d'artistes est décidée à s'affranchir d'une problématique figée opposant l'authenticité et la modernité. Mais les auteurs qui publient des textes sur l'art continuent dans le même temps à reproduire une généalogie nationaliste au sein de laquelle il s'agit d'identifier une figure fondatrice de l'art moderne algérien. Par ailleurs, si l'analyse de ces écrits révèle une volonté d'établir une chronologie au sein de laquelle les notions de *modernité* et de *contemporanéité* sont invoquées pour établir des paliers, ces derniers sont définis en rupture avec les générations précédentes. Imposant une lecture multiscale, cette production écrite témoigne de la complexité de la situation post-coloniale. Une approche sociologique de ces auteurs devrait permettre d'analyser plus finement le phénomène de transmission du discours dominant, et de mieux évaluer le paradoxe que pose ce discours volontariste au regard d'un enseignement dans les écoles des beaux-arts qui perpétue un apprentissage de l'histoire de l'art occidental issu de la tradition académique française et hérité de la période coloniale.

25 Pour comprendre les modalités de la construction d'un discours sur l'art contemporain dans la Tunisie des années 2000, nous n'avons pas sollicité les archives, la presse ou les revues, mais les nombreuses monographies et catalogues parus durant les années 1980 et surtout 1990, ainsi que l'histoire de l'art tunisien produite par Ali Louati (1997). C'est d'ailleurs sur la base de la périodisation mise en place par ces auteurs que nous avons commencé à travailler (Boissier, 2004). Les écrits de cette période offrent une vision assez homogène de l'histoire tant au niveau des dates et des événements que des acteurs importants. Pourtant de légères variations ou imprécisions sont visibles qui invitent à questionner cette homogénéité. Nous verrons qu'une attention particulière à ces variations nous permettra d'interroger l'*histoire glorieuse*. Les écrits ici retenus sont, en plus des catalogues et monographies publiés durant les années 1980 et 1990, des documents beaucoup moins nombreux des deux décennies précédentes, catalogues, ouvrages issus de thèse de doctorat et articles

de revues scientifiques.

- **24** . Frère de l'homme de lettres Hasan Husni Abdelwahhab, Djilani Abdulwahab dit Abdul (1890-1961) s' (...)
- **25** . Il est remarquable que ces datations correspondent aux trois temps de l'expression politique qu'i (...)

26La plus marquante de ces variations concerne l'origine de l'art tunisien. La définition des « pères » de la peinture tunisienne est un exercice récurrent, tous les auteurs ne s'accordant pas exactement sur l'identité des premiers peintres. L'origine est tantôt datée de 1881 avec la mise en place du protectorat français, tantôt datée de 1919 avec la présence à Paris du peintre Djilani Abdulwahab²⁴ ou encore des années 1930 avec la participation des artistes « indigènes » à la vie du groupe des peintres français à Tunis²⁵. Ainsi en 1968, l'historienne de l'art américaine Ellen Micaud estime que « la peinture tunisienne est née pendant les années 30, quand une poignée de jeunes gens doués passèrent de l'école aux cafés et aux salons de Tunis, si animés à cette époque » (1968, 48). Par contre, l'année suivante, le peintre Hatim El Mekki (1918-2003), auteur de nombreux écrits sur l'art, débute ainsi son histoire : « 1919, à Paris, Djilani Abdulwahab, plus connu sous le nom d'Abdul, est le premier peintre tunisien en date, et pendant quelques années le seul » (*La peinture tunisienne contemporaine*, 1969). Cependant, ce choix d'El Mekki est rarement repris par les auteurs postérieurs.

27Dans son histoire publiée en 1997, Ali Louati (né en 1947) revient sur les difficultés de définir un commencement, ce qu'il attribue à une documentation lacunaire. Par exemple, un savoir transmis oralement lui permet de considérer Hédi Khayachi (1882-1948) comme un peintre professionnel vivant de sa production et d'en faire par conséquent le premier peintre tunisien avec Djilani Abdulwahab, tandis qu'il refuse ce statut au portraitiste Ahmed Osman. Fils du général mamelouk Osman et, si l'on en croit des sources orales, formé en Italie, Ahmed Osman a réalisé

des portraits de Sadok Bey et de Mohamed Al Hédi Pacha Bey –on ne connaît de lui que trois œuvres à la facture naïve et maladroite (Louati, 1997, 21-23 et 67 sq.).

28 Cette interrogation sur les origines semble avoir pour principal objectif d'inscrire l'art tunisien dans un temps long. Ainsi, à travers une exposition intitulée *La peinture tunisienne contemporaine*, présentée au Caire en 1969, Hatim El Mekki se propose de retracer cinquante ans d'histoire de l'art pictural tunisien à travers cinquante œuvres. Il débute sa présentation en indiquant qu'il s'agit d'une histoire courte en termes de durée, mais revient immédiatement sur cette formulation en jugeant que :

« C'est beaucoup si l'on observe que, venue tard à cette forme d'expression, la Tunisie eut tôt fait de parcourir en peu de décades le cycle de croissance indispensable pour aboutir, à quelques bonds pris, au point le plus actuel et de jaillissement de la peinture dans le monde. » (*La peinture tunisienne contemporaine*, 1969, n. p.)

29 Cette question de la temporalité revient en 1986 dans le catalogue d'une exposition d'art contemporain tunisien présentée à Paris au théâtre du Rond-Point des Champs Élysées :

« Le mouvement artistique tunisien, né il y a près d'un siècle au contact de la culture coloniale, porte aujourd'hui les empreintes d'une histoire, déjà longue, où les périodes de relative continuité alternent avec des moments de rupture, parfois de reniement. » (Louati, 1986, 9)

30 Ce souci du temps historique tranche avec les écrits produits à l'époque coloniale. Proche en cela des critiques d'art de la *Revue tunisienne*, organe de l'Institut de Carthage, une société savante fondée en 1893 et organisatrice à partir de 1894 du Salon tunisien, l'auteur anonyme qui présente en 1918 une exposition de peintures réalisées par un artiste français et deux autodidactes tunisiens dans une oasis du sud

ne fait pas référence à l'histoire, mais à une géographie immuable :
 « L'oasis... Les arbres, l'eau, l'ombre tiède entre le ciel torride et le sol frais, aux confins du désert, et les contreforts de l'Atlas formidable dans les lointains. Quel « motif », pour le peintre (...) » (*Antoine Villard...*, 1918, 3). C'est encore l'absence d'histoire artistique qui, aux yeux de l'auteur, fait la qualité des deux peintres tunisiens :

- **26** . Formé aux écoles des beaux-arts de Lyon puis de Paris, Antoine Villard (1867-1934) a fait un voyage (...)

« Devant la nature vierge, il a été donné à Antoine Villard²⁶ d'observer les réactions de deux sensibilités vierges : celles de deux jeunes arabes, Terzi Ben Hasnaoui et Mohamed Ben Macri Roached. Les oiseaux, c'est heureux, ne chantent pas en latin et les petits indigènes, quand Antoine Villard leur eut confié sa palette, ne se mirent pas à faire de savante peinture. Ils ont d'emblée réalisé de petits chefs d'œuvres, d'une puissance d'expression et d'un charme incomparables uniquement parce que nul souvenir, nul préjugé, nulle convention n'est venue s'interposer entre l'œil de "l'artiste" et la nature. Deux tempéraments, deux sensibilités totalement différentes sont ici intégralement avouées » (*Ibid.*, 4-5).

- **27** . Il y demeure une vingtaine d'années, jusqu'en 1978.

31L'absence d'histoire est donc valorisée, puisqu'elle favorise le plein accès à la nature et la lumière tunisienne et autorise les artistes à se détacher d'un art savant académique. C'est aussi au climat, à la lumière et au paysage qu'on attribue souvent un rôle essentiel dans l'impact esthétique qu'a pu représenter le séjour en Tunisie pour des artistes étrangers. On peut citer le cas de Paul Klee dont on cite souvent une notation de son journal, formulée alors qu'il séjourne à Kairouan : « La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. » (cité par Duvignaud, 1980, 49 ; voir Paul Klee, 1959). On

retrouve cette approche chez Michel Lelong, un père blanc qui consacre au début de son séjour en Tunisie²⁷ un ouvrage à l'art du pays qu'il introduit par des références à la spécificité de la géographie du pays. Il nuance cependant son propos en soulignant que :

« Ceux qui vivent dans le pays sont naturellement moins sensibles à l'originalité de tels spectacles. Mais, inconsciemment peut-être, ils en subissent l'influence, et c'est sans doute à la lumière, violente ou très douce, c'est sans doute au soleil et à la mer que la Tunisie doit en partie le charme de son artisanat traditionnel, comme elle leur doit la variété et la richesse étonnante de sa peinture contemporaine. »
(Lelong, 1958, 61)

- **28** . Ellen Micaud a séjourné à Tunis pour réaliser sa thèse sur l'architecture et l'urbanisme dans la (...)

³²La lecture de ces différents textes invite à prendre en compte l'identité de ceux qui les ont composés. En effet, jusque dans les années 1980, ce sont exclusivement des auteurs étrangers qui font référence à la géographie du pays et aux artistes qui voyagent ou séjournent en Tunisie sans en être originaires. En cela le texte d'Ellen Micaud, paru en 1968 dans la revue *African Arts*, est exemplaire²⁸. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1980 que les auteurs tunisiens intègrent à leur tour cette dimension dans leurs écrits. Ainsi l'exposition *Lumières tunisiennes*, présentée à Paris en 1995, fait référence à la géographie du pays ; l'avant-propos débute justement par une citation d'Auguste Macke, compère de Paul Klee lors de son voyage tunisien de 1914.

- **29** . La question n'est pas reprise dans les textes des catalogues de 1969 et 1978 (*La peinture tunisie* (...))
- **30** . Djilani Abdulwahab est présenté comme tel, sans qu'aucune étude historique ne lui soit consacrée.

³³On voit ici apparaître une relation complexe avec la colonisation. Dans

un texte daté de 1957 et publié dans la revue *Études méditerranéennes*, Hatim El Mekki donne une définition éminemment politique de la peinture tunisienne que l'on ne retrouve plus ensuite²⁹. Il réserve une place à Abdulwahab dont il affirme qu'il aurait fait partie de « l'École de Paris »³⁰. Mais en limite l'importance pour la peinture tunisienne parce qu'il estime qu'Abdul n'avait « aucun souci de tunisianité » et qu'il aurait, comme beaucoup d'autres, choisi l'« assimilation » au colonisateur en raison « du régime politique auquel la Tunisie était soumise » (1957, 93-94). Il lui oppose Yahia Turki qui, « bien que perméable aux influences de la peinture française, [était] intellectuellement et psychologiquement mal préparé – c'était sa chance – pour suivre une assimilation totale » (*Ibid.*). Ainsi, une année après l'indépendance, Hatim El Mekki choisit de mettre en avant l'inscription tunisienne du peintre Yahia, comme s'opposant aux valeurs dominantes de l'art français auxquelles les peintres tunisiens installés à Paris auraient choisi d'adhérer. Dix ans plus tard, dans le catalogue de l'exposition présentée au Caire, son choix s'inverse : il fait référence à Abdulwahab sans revenir sur la situation politique de la Tunisie coloniale.

³⁴En 1986, Ali Louati écarte lui aussi une certaine forme de pratique artistique coloniale en distinguant « l'apprentissage docile dans les ateliers des petits maîtres coloniaux du début de siècle » et « l'affirmation de soi en termes d'identité et d'authenticité ». Il évoque néanmoins les liens d'amitié qu'auraient entretenus Albert Marquet et Yahia Turki et le rôle de Pierre Boucherle dans la fondation de l'École de Tunis (Louati, 1986, 9). Si Louati écarte « les petits maîtres », il intègre les peintres coloniaux ayant participé à la structuration de la scène locale, ceux qui ont accueilli au sein de leur cercle de sociabilité des artistes tunisiens et contribué au développement des institutions artistiques.

³⁵La prise en compte de ces peintres coloniaux constitue donc l'une des caractéristiques du tournant des années 1980-1990. Le catalogue de l'exposition *Lumières tunisiennes* le confirme. En s'appuyant sur des

archives et non plus seulement des récits de vie, Narriman Ben Romdhane El Kateb (née à la fin des années 1950) y établit des liens de filiation entre l'Institut de Carthage, les différents salons, les artistes tunisiens des années trente (les « pionniers ») et l'École de Tunis. Par la description, elle met en évidence la relation entre État colonial et le développement de la peinture de chevalet (El Kateb, 1985).

36Ce sont justement ces liens qui avaient été les objets d'une critique par les auteurs actifs lors de la période précédente. Ainsi, Naceur Ben Cheikh (né en 1943), dans sa thèse consacrée à la peinture en Tunisie, voyait dans ces institutions une « vision formaliste de la culture et de la production artistique » apparue vers les années trente :

« [D']une volonté, chez les colonisateurs, de doter le Maghreb de signes extérieurs d'une culture spécifique qui, tout en revendiquant son appartenance à la culture occidentale et française en particulier, ne revendiquait pas moins une *autonomie artistique* qui distinguerait la production coloniale de celle de la Métropole. D'où des appellations telles que *École de Tunis*, *Salon tunisien*, *École d'Alger* (littérature), *Prix littéraire de Tunis*, etc. » (2006 [1977], 19)

37Ben Cheikh dénonçait donc la continuation de la domination coloniale au sein des institutions artistiques de l'après-indépendance que le nouvel État n'avait pas pris le temps de réformer comme il l'aurait fait pour les institutions économiques (*Ibid.*, 26 sq.).

38Ainsi, jusqu'au tournant des années 1980-1990, l'influence européenne, sans être nécessairement démentie ou passée sous silence, n'est évoquée que pour mettre en avant par contraste l'objectif d'autonomie des artistes tunisiens. C'est d'ailleurs avec l'indépendance que Ben Cheikh débute son récit :

« Pour l'observateur attentif au spectacle de la peinture, Tunis peut se présenter comme une ville où il aurait souvent l'occasion de satisfaire

sa curiosité. C'est que, des trois pays du Maghreb, la Tunisie semble celui qui a le plus privilégié l'expression picturale et ce, dans le cadre officiel de l'action de l'État, en vue de la promotion d'une culture nationale *développée*. » (2006, 17)

39El Mekki et Ben Cheikh s'accordent à dire que ce sont les peintres de cette génération qui affirment leur véritable autonomie :

« Sans viser à la démonstration, cette exposition de peinture tunisienne au Caire eût révélé aux Tunisiens eux-mêmes combien leur peinture a heureusement rajeuni. En effet, s'éloignant à leur tour des formes traditionnelles du langage pictural, d'ailleurs devenues souvent de l'anti-peinture, aujourd'hui, les artistes tunisiens choisissent généralement de s'exprimer dans un langage devenu depuis universel. Celui des formes s'affirmant par elles-mêmes sinon toujours pour elles-mêmes. » (*La Peinture tunisienne contemporaine*, 1969, n. p.)

40La pensée de l'universalisme et la volonté de dépasser la peinture folkloriste, marqueraient le véritable commencement de l'art tunisien. Ainsi, le cadre naturel, la spécificité de la lumière et l'ingénuité des « jeunes arabes », présents sous une forme moins stéréotypée chez les pionniers et les membres de l'École de Tunis, laisseraient place à un langage universel et permettraient un véritable épanouissement de l'art tunisien.

41Néanmoins si les caractéristiques de l'autonomisation sont avancées de manière solide sans guère de variations, la périodisation est plus fluctuante. C'est la définition même de l'indépendance comme moment politique et historique qui est discutée. L'indépendance politique, en 1956, a des effets institutionnels avec la passation des pouvoirs aux Tunisiens (Boucherle cède par exemple la direction de l'École de Tunis à Abdelaziz Gorgi). Mais la rupture esthétique reste à mettre en œuvre. Pour Ben Cheikh cette rupture se situe plutôt « aux débuts des années soixante »

avec l'avènement d'une nouvelle génération d'artistes qui réagissent selon Louati

« (...) contre les conceptions esthétiques d'une précédente génération d'artistes. Les premiers représentants de ce courant (Hédi Turki, Nejib Belkhoja) cherchaient alors, du côté de l'abstraction géométrique ou de l'action-painting, une alternative aux vues jugées trop littéraires de cette « École de Tunis » dont les membres accordaient une importance particulière, dans leurs œuvres, aux thèmes de la vie populaire locale plus ou moins idéalisée au moyen d'une expression picturale assez conventionnelle. » (*Six peintres tunisiens contemporains*, 1987, 9).

42Progressivement, alors que le texte d'El Mekki présente des nuances et des chevauchements de date, les textes ultérieurs identifient des transitions, figeant une périodicité qui, au moment des faits, ne semblait pas si évidente aux acteurs. Ainsi, dans le texte de 1969, il n'y a pas de séparation entre les artistes de la période coloniale et de l'indépendance, mais un exposé chronologique des apports de chacun d'entre eux. L'affirmation progressive d'une périodisation est donc remarquable. Dans sa préface au catalogue de l'exposition « Regard sur l'art contemporain tunisien » (1995), Brahim Alaoui, directeur de la section contemporaine de l'Institut du Monde Arabe (IMA) à Paris, dessine une chronologie qui n'est pas sans rappeler celle de l'histoire politique du nationalisme tunisien :

« Créé en 1894, le Salon de Tunis a permis l'émergence d'artistes tunisiens qui, très tôt dans les années vingt, se démarquent de leurs confrères européens en privilégiant la représentation de la vie quotidienne et traditionnelle. Une décennie plus tard, l'École de Tunis consolide cette vision en renouvelant toutefois la manière de représenter tant la réalité que l'imaginaire tunisien. Mais c'est véritablement dans les années soixante qu'une mutation esthétique s'opère au sein de cette École qui pressent la nécessité d'une rupture

avec l'héritage académique et reconsidère son identité. Les œuvres des cinq artistes réunis aujourd'hui, tous nés entre 1940 et 1960 – Meriem Bouderbala, Rafik El Kamel, Jellel Gasteli, Ahmed Hajeri, et Abderrazak Sahli – rendent compte de la vision libre et souveraine de chacun. Dans leur diversité, ces œuvres témoignent d'une appartenance spécifiquement tunisienne dans leur recherche sur le monde et le réel. » (*Regard sur l'art contemporain tunisien...*, 1995, 9).

43Ainsi, dans le but de marquer ces distinctions entre peinture coloniale et modernité tunisienne (une modernité liée à un nationalisme qui puiserait la spécificité de sa production dans l'universalité et l'abstraction), les démonstrations des auteurs ont progressivement lissé l'histoire afin de mettre en valeur l'autonomisation de l'État national face à l'ancienne puissance coloniale. La définition de l'histoire longue est un objectif essentiel pour les auteurs. C'est en posant l'histoire qu'ils souhaitent imposer la légitimité de l'art tunisien. Le principal objectif de ces écrits, jusque dans les années quatre-vingt, est d'affirmer une continuité entre la période coloniale et la Tunisie indépendante en exposant l'histoire déjà longue de l'art tunisien, tout en mettant en valeur l'originalité des générations ayant commencé à travailler après l'indépendance et en les considérant comme les vrais fondateurs d'un art tunisien autonome. C'est selon Ben Cheikh le caractère « universel » de « l'expression plastique » qui autorisa les peintres de l'après-indépendance à faire de la peinture « un objet de nationalisation » (2006, 19)

- **31** . Raymonde Moulin oppose les marchands de tableaux, négociant d'œuvres dont la valeur ne peut être (...)

44Pourtant, dès 1973, Ben Cheikh souligne que ce but est sapé par la construction parallèle du marché de la peinture. Dans ce texte, il donne une toute autre vision de la construction historique. En s'appuyant sur le modèle d'analyse sociologique de Raymonde Moulin, il cherche à montrer que la construction d'un marché de l'art consacré, dont la valeur culturelle

et économique est reconnue de tous, a conduit à la surévaluation des peintres de la première génération, actifs durant les années 1930, et dont les continuateurs sont les peintres de l'École de Tunis³¹. Selon lui, l'État et le marché ont détourné, pour leurs propres objectifs, les produits de la pratique picturale.

45L'analyse des modes de production de l'histoire de l'art tunisien entre les années 1960 et 1980 permet donc de dégager deux périodes. Dans les années 1960-1970, la revendication d'une histoire longue s'impose qui, par contre-coup, conduit les auteurs à accepter une conception anhistorique de la société tunisienne pré-coloniale en focalisant leur attention sur la production artistique savante qui comblait son retard sur l'art moderne européen ; à cela s'associe la mise en avant de l'invention d'un art moderne tunisien, en rupture avec les premiers peintres tunisiens, à la suite de l'indépendance et des analyses où sont mises à jour des oppositions idéologiques virulentes entre l'avant et l'après-indépendance. À partir des années 1980, un second modèle de mise en récit de l'histoire de l'art inclut la période coloniale en soulignant l'influence des peintres coloniaux sur la professionnalisation des premiers peintres tunisiens. Ce second modèle semble avoir conduit à surreprésenter les artistes pionniers des années 1930 et les artistes de l'École de Tunis (considérés comme folkloristes par la génération de la rupture) et à minorer les oppositions entre les artistes de la rupture et leur prédécesseurs, ainsi qu'à faire tomber dans un oubli relatif la période des années 1960-1970. Les écrits des années 1990 témoignent d'un détachement progressif vis-à-vis d'une identité nationale qui s'est en grande partie constituée autour de l'opposition colonisation/indépendance, détachement qui engage les artistes et les auteurs à solliciter un nouvel ensemble de références historiques précoloniales. Au cours des années 2000, les références à l'histoire de l'art sont moins systématiques dans les catalogues consacrés à l'art contemporain, ce qui permet de supposer que l'art tunisien aurait acquis une légitimité suffisante pour ne plus faire référence à son histoire.

46L'analyse de l'évolution des textes proposés dans les catalogues et brochures d'expositions permet ainsi de mettre en évidence la manière dont l'histoire a été investie par les acteurs des mondes de l'art tunisien et algérien depuis l'indépendance. Il en ressort que les stratégies des auteurs dépendent fortement du contexte politique local.

- **32** . Il semble ici paraphraser Jacques Berque qu'il cite dans son premier chapitre : cette « conquête (...)

47En Tunisie, le propos est dans un premier temps d'inscrire les œuvres dans un temps historique long. Naceur Ben Cheikh va jusqu'à estimer qu'il s'agit d'un objectif majeur de la pratique artistique qui « se résume, alors, dans des considérations de maîtrise technique destinées à permettre à l'homme arabe d'accéder à l'histoire » (2006, 240)³². Cet argument est intéressant dans la mesure où l'on pourrait considérer que la dynamique décrite par cet auteur est celle d'une modernité autorisant à sortir d'une conception anhistorique de la société (traditionnelle et immuable) vers une société historique à laquelle les artistes participent ; la fondation de l'État nationaliste passerait par l'accès à cette historicité. Mais il souligne une seconde signification de la notion d'histoire dans sa relation à la notion de conscience artistique portée par un individu dans le présent impliquant que « la création artistique ne reconnaît l'histoire fondatrice que pour mieux s'en dégager, en s'instituant comme son autre » (*Ibid.*, 241). Le questionnement qu'il propose autour de la notion d'histoire rejoint donc la dynamique dualiste de discours produit lors des années 1960 et 1970. Ces débats font largement écho à ceux de la période actuelle où les artistes du Maghreb sont soupçonnés ou se défendent de répondre aux assignations culturelles de la scène internationale. Or, malgré la présence d'œuvres comme celles, souvent mises en avant, de Marie Laurencin au Salon tunisien, les scènes artistiques algérienne et tunisienne sont restées à la périphérie des centres de validation. Les artistes de passage comme Paul Klee ne sont pas entrés en contact avec ceux qui étaient établis à Tunis et y exposaient au salon local ; le journal de Klee rend compte d'un

rapport au pays proche de ceux des orientalistes, avec un intérêt marqué pour la géographie et la lumière. L'impact de l'expérience parisienne de Djilani Abdulwahab reste inconnu, faute de documents nous dit Ali Louati ; si Abdulwahab était très lié aux avant-gardes artistiques parisiennes, comme l'affirment certains auteurs, son retour en Tunisie au lendemain de la Grande Guerre a-t-il eu un impact sur la production des pionniers ? Les reformulations de l'historiographie à partir de la fin des années 1980 font des artistes coloniaux les principaux médiateurs des courants artistiques modernes. Une étude spécifique de la figure d'Abdulwahab, à ce jour inexistante, permettrait peut-être d'y apporter une nuance nouvelle. Il n'en reste pas moins que les personnages centraux de l'art en Tunisie et en Algérie durant la période coloniale n'ont que peu de légitimité à Paris.

48 En effet, durant la période coloniale, les écrits sur l'art restent majoritairement le fait de personnalités du monde culturel et artistique d'origine européenne. D'un côté, dans le sillage des études orientalistes, d'éminents spécialistes du monde musulman tels que Georges Marçais, Louis Massignon ou encore Jacques Berque s'attachent à l'analyse des arts dits « islamiques » dans un pays où la pratique de la peinture de chevalet se diffuse avec la conquête française. D'un autre côté, l'identité artistique de l'Algérie s'affirme au début du xx^e siècle avec l'ouverture de la Villa Abd-el-Tif en 1907, donnant naissance à une génération d'artistes plus tard réunis sous le nom d'« École d'Alger ». Cet art moderne, essentiellement d'origine européenne, de facture académique ou non, s'accompagne du développement d'une critique d'art représentée par des personnalités telles que Max-Pol Fouchet, Claude Angéli, Gabriel Audisio ou Jean Sénac. Issus du monde de la littérature, ayant parfois exercé des responsabilités au sein de l'administration coloniale, c'est avec un certain lyrisme que ces auteurs rendent compte de l'activité des grands centres culturels algérois ou oranais. Après l'indépendance, l'écriture de l'art est le fait d'une élite en majorité francophone – on peut citer Mourad Bourboune, Mostefa Lacheraf, Bachir Hadj Ali, Mohammed Khadda, Jean Sénac ou Anna Gréki – qui prolonge l'activité critique sur un territoire

algérien peu à peu cloisonné par une politique identitaire exclusive qui vaudra pour certains la clandestinité, l'exil ou la mort. D'autres noms prendront le relais de cette génération militante, écrivains, amateurs passionnés ou artistes reconvertis (Ali el Hadj Tahar, Michel-Georges Bernard, Mohamed Benbaghdad, Tahar Djaout).

- **33** . Habib Bourguiba a privilégié les relations avec l'Europe, alors que son opposant Salah Ben Yousse (...)
- **34** . Hamdi Ounaina montre notamment dans sa thèse que les datations de l'École de Tunis ont en fait été (...)

49 Mais ce serait une erreur de considérer que la politique s'arrête à la relation au colonisateur. Si à première vue la dimension politique est peu présente dans les écrits tunisiens, leur mise en regard avec les écrits algériens permet de dégager une perspective totalement différente. En effet, on peut tracer un parallèle entre les deux artistes théoriciens Khadda (1930-1991) et El Mekki (1918-2003), bien qu'ils s'opposent dans leur façon d'inclure ou d'exclure le passé colonial. Dans son discours, El Mekki ne fait aucune distinction entre les peintures des années 1930 de veine orientaliste et celles produites par les nouvelles générations. Elles sont pour lui d'une importance égale, toutes témoignent de la grandeur de l'art tunisien. Le discours de Khadda, en revanche, tend à exclure les artistes de la période coloniale. Si, dans la forme, les auteurs tunisiens ne font pas de réelle distinction entre la période coloniale et celle de l'indépendance, la différence entre leurs écrits et ceux d'auteurs étrangers montre que les choix des premiers renvoient cependant à des positionnements politiques forts. Par ailleurs, il est clair que dans une Tunisie où les partisans de Habib Bourguiba se sont opposés à ceux de Salah Ben Youssef, le seconds affirmant au sein du Néo-Destour une ligne arabiste³³, une position équivalente à celle d'un Khadda en Algérie ne pouvait être défendue. Si la Tunisie fait une place importante à un artiste comme Néjib Belkhodja (1933-2007), celles de ses œuvres qui renvoient à une forme de panarabisme sont relativement peu mises en avant. Il est

probable que ce silence ou cette discrétion de l'historiographie sur l'engagement panarabe des artistes de la génération de l'indépendance qui avaient œuvré en faveur d'une rupture esthétique ont été en faveur de l'inscription de ces artistes dans une dynamique plus large, universaliste, avant qu'ils ne soient assimilés par l'École de Tunis dans les années 1980-34.

50 Dans le domaine des arts, comme plus généralement en histoire (Vermeren, 2012), la recherche académique française a surinvesti la période coloniale (et la guerre d'Algérie), aux dépens de la période des indépendances politiques, et les a rarement envisagées ensemble. Or, comme le montre cette étude, les années 1960 constituent un nœud dans la construction du discours historique. Pour les comprendre, l'adoption d'une échelle transrégionale est une nécessité, comme l'ont fait déjà les historiens de l'orientalisme (Benjamin, 2003).

51 L'usage de la comparaison permet de mieux comprendre les processus de fixation de l'histoire de l'art dans deux pays géographiquement et culturellement proches. Malgré leur proximité, l'histoire de l'art en Algérie et en Tunisie ont connu des modes de construction idéologiques propres. De la nature de la colonisation, de la décolonisation et des options politiques de l'indépendance découlent des discours particuliers. En Algérie, les ruptures entre Européens et autochtones, entre juifs et musulmans, et la guerre d'indépendance sont au fondement d'un imaginaire national alors qu'en Tunisie les affrontements idéologiques internes, entre des perspectives d'affiliation à l'Occident ou au monde arabe, ont rendu moins évidentes l'investissement politique des artistes. Toutefois, des configurations communes existent, des questions que la référence à l'esthétique européenne ou la quête identitaire posent aux stratégies que déploient les artistes pour assurer leur légitimité au sein de leur société.

52 Pour comprendre les mécanismes d'écriture de l'histoire que sous-

tendent les positionnements politiques des acteurs, qu'ils se trouvent en position dominante ou périphérique, il est utile d'identifier des moments de rupture, des continuités et de renaissances, de façon à pouvoir mettre en œuvre des comparaisons nécessaires pour mieux comprendre des situations dont les spécificités sont souvent noyées par des perspectives qui supposent un monde arabe univoque. Ce faisant, la confrontation des sources écrites et orales permet de se garder d'une approche essentialiste qui a pu être celle des anthropologues. Cette étude confirme en effet une diversité des processus d'identification et des dynamiques circulatoires qui s'inscrivent dans un temps long auquel l'ethnographie ne permet pas d'accéder sans l'histoire.