(artabsolument)

# (artabsolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui

Jean **Le Gac**
Éric **Rondepierre**
Stephen **Dean**
Chantal **Petit**
**Artistes** en **Bretagne**

**Kandinsky** et l'absolu
**La Femme à la cafetière**
**Goethe** : sur **Laocoon**
Face à la **guerre d'Algérie**
**Rubens** contre **Poussin**

M 06192 - 9 - F: 10,00 € - RD

été 2004 • numéro 9

10 €

Engagement

# La volupté assassinée : les peintres face à la guerre d'Algérie

Par Fabien Danesi

**Parmi les signataires du *Manifeste des 121* intellectuels qui dénoncèrent, durant la guerre d'Algérie, l'usage de la torture par l'armée française, il y avait des artistes. Quelques peintres qui ont voulu témoigner à leur manière – dans leurs *œuvres* – de leur révolte. À l'aune d'une actualité toujours tragique – pour ne pas dire pathétique – il nous a semblé opportun de revenir sur ces œuvres insoumises.**

## De la fièvre heureuse à l'inquiétude

En décembre 1954, Pablo Picasso entreprend une série de quinze toiles intitulées *Femmes d'Alger* qui sont autant de variations d'après l'œuvre d'Eugène Delacroix exécutée en 1834, au retour de son voyage en Afrique du Nord. À travers cette scène d'intérieur, le peintre romantique avait donné une représentation de l'Orient dont la précision documentaire se mêlait à une sensualité toute plastique portée par de suaves harmonies chromatiques.

*Photographie prise par un appelé.*
*Halte repos dans un village de la région de Tbessa.*
Juillet 1960. Collection particulière.

Son regard sur l'intimité des femmes musulmanes, interdite habituellement aux Européens, suivait de peu la prise d'Alger par le corps expéditionnaire français envoyé au printemps 1830, sur le prétexte d'un incident diplomatique survenu trois ans auparavant. Tandis que la conquête militaire se poursuivait, Delacroix dévoilait les charmes envoûtants de l'Ailleurs méditerranéen, que la tradition picturale avait déjà célébrés et à laquelle l'artiste se rattachait en ajoutant une servante noire, ramenant l'appartement contemporain à l'exotisme plus intemporel des harems turcs. Dans sa confrontation à cette "fièvre heureuse de la convalescence" dont parlait Cézanne, Picasso délaissa pour sa part la torpeur langoureuse des Algériennes pour une déconstruction plus crue de l'image : les étoffes et les bijoux furent remplacés par une nudité schématique où les courbes robustes étaient parfois associées à des facettes anguleuses et géométriques. L'érotisme implicite du motif initial était à la fois exposé et violenté par une peinture se jouant aussi bien de la pudeur que de la sage lisibilité.

Cette suite de tableaux mauresques intervient juste après la mort de Matisse, le 3 novembre 1954, qui affecta tout particulièrement Picasso. Si, quelques semaines plus tard, ce dernier commença à travailler en réponse aux odalisques de son rival et alter ego, il est également possible de mentionner la troublante proximité temporelle entre ses dessins préparatoires et les débuts de l'insurrection algérienne, marqués par les attentats du Front National de Libération dans la nuit du 31 octobre au 1er novembre. Bien que les tableaux de Picasso ne fassent aucune

Picasso.
*Femmes d'Alger.*
1955. Huile sur toile, 114 x 146 cm. New York, Collection Mrs Victor W. Ganz.

allusion à la rébellion, il reste que les moyens mis en œuvre affirment une rupture à l'égard des conventions de l'imagerie orientaliste, traduisant une prise de distance avec le système exténué de la colonisation. Certes, il faudra attendre 1962 et le *Portrait de Djamila Boupacha*, une militante du FLN torturée, pour voir Picasso prendre ouvertement position dans cette guerre déniée. Toutefois, une forme de résistance pourrait s'enraciner dès cette série des *Femmes d'Alger*, résistance qui ne relève pas explicitement d'un art engagé mais qui assume une inquiétude sans fard et une fureur indisciplinée.

## Des tentatives de prise de conscience

Durant cette période tourmentée, les œuvres politiques existent pourtant bel et bien. Elles témoignent surtout des événements qui ont ponctué le drame franco-algérien, à l'image du *Massacre de Sakiet Sidi Youssef* peint par André Fougeron en 1958. À la suite du bombardement de ce village tunisien par une escadrille française le 8 février, le peintre communiste réalise un tableau dénonçant la riposte contre les factions de l'Armée de Libération Nationale (postées dans le pays frontalier) qui coûta la vie à plus de soixante-dix civils. Sans représenter littéralement le raid aérien, Fougeron symbolise sans ambiguïté la responsabilité militaire en alignant au-dessus des visages des victimes les bottes des soldats et les crosses de leur fusil. Bien que le parti communiste abandonnât, sous l'impulsion d'Aragon, le réalisme socialiste à l'occasion de son XIII^e^ congrès de 1954, une telle toile participe encore de l'esthétique du contenu qui s'oppose à la forme par son ambition avouée d'être efficace sur le plan politique : la composition simplifiée permet de mettre l'accent sur le caractère dramatique de ce sanglant épisode qui eut pour conséquence l'internationalisation du conflit et l'entrée en scène de l'ONU. En tant que réquisitoire contre l'action de l'Armée française, la représentation cherche ici à susciter l'indignation du public. Le quotidien *L'Aurore* publia d'ailleurs une photographie du tableau en raison du scandale qu'il provoqua à l'ouverture du Salon des Indépendants de 1958. →

En fait, les œuvres de Fougeron en appellent à la conscience combative du spectateur, comme le montre également en 1962 sa *Démonstration du 13 février*. Cette fois, la scène figurée évoque la marche de protestation organisée à la suite des violences policières commises lors de la manifestation anti-OAS du 8 février, dont le bilan s'éleva à huit morts. Le tableau joue le même rôle que le cortège décrit en interpellant les autorités gouvernementales et en tentant de rallier l'opinion populaire. Il définit une prise de position publique et morale que l'on retrouve chez Boris Taslitzky, qui s'était rendu en Algérie en 1952 pour un reportage commandé par le PCF sur les conditions de vie misérables des Arabes. Trois ans plus tard, sa grande peinture d'histoire intitulée *Tremblement de terre d'Orléansville* fut refusée au Salon d'Automne alors que celle-ci traitait d'une catastrophe naturelle et non des premiers combats embrasant la région. Elle aussi tente de sortir les masses de leur passivité et ne craint pas pour cela d'emprunter à un pathétique quelque peu suranné.

## La trahison de la beauté

Les tableaux qui témoignèrent de ces temps troublés ne relèvent pas tous cependant de l'enrôlement militant et du didactisme bien pensant. Certains s'essaient à la satire, comme Bernard Lorjou avec *Renart à Sakiet* (1958), satire présentée à l'Exposition universelle de Bruxelles où l'artiste obtient un pavillon pour une série de toiles racontant le *Roman de Renart* du Moyen Âge à la modernité industrielle. Leonardo Cremonini adapte quant à lui ses formes organiques post-cubistes à une *Désarticulation de la guerre civile* et à *La Torture*. Dans ces deux iconographies de 1961, les corps de victimes s'apparentent à des squelettes visibles sous une masse de muscles sanguinolente. Les amas d'os brisés et de chair pantelante condamnent sans appel les terribles exactions des opérations dites de pacification commises par l'armée française. Mais les œuvres de Cremonini ne se limitent pas à la dénonciation des crimes de guerre car elles interrogent dans le même mouvement les structures essentielles d'une nature non idéalisée. Ainsi, la liquidité de la peinture ne disparaît pas derrière les écoulements de sang : celle-ci conserve une séduction qui ne dit pas la faillite du regard critique mais renvoie, sur un mode plus souterrain et moins naïf que la claire conscience, à la tension dialectique entre fascination et répulsion. Ces œuvres ouvrent sur une interrogation fondamentale face à la violence pulsionnelle qui semble prise en charge à la même époque par Robert Lapoujade, comme le suggèrent les tableaux accrochés à la galerie Pierre Domec en mars-avril 1961 : outre le thème des émeutes (*Panique*, *Barricade*) et celui du supplice (*Triptyque sur la torture*), *Hiroshima* montre que la puissance destructrice de l'homme demande à ce que l'on se détache de toute innocence. Jean-Paul Sartre écrit dans la préface du catalogue que "la peinture crève à l'instant même où l'on veut l'asservir à des fins étrangères. De fait, si l'on essayait, jusqu'ici, de →

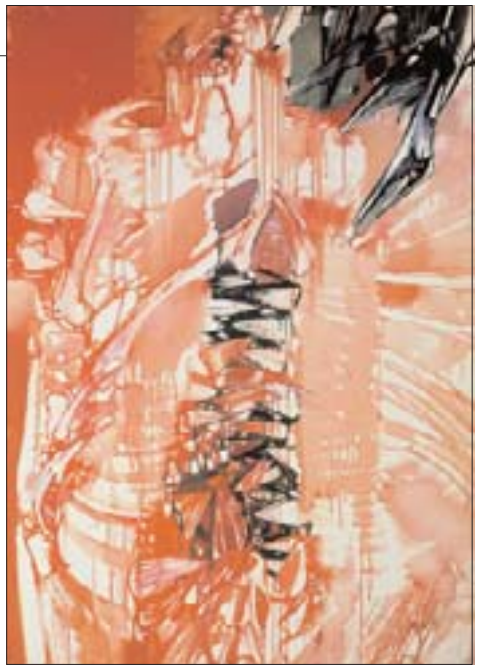
Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Erro, Jean-Jacques Lebel, Antonio Recalcati.
*Grand Tableau antifasciste collectif.*
1961. Technique mixte sur toile, 400 x 500 cm. Marseille, Musée Cantini.

montrer le mal que des hommes font à d'autres hommes, on se trouvait, tout d'un coup, devant cette déplaisante alternative : trahir la peinture sans grand profit pour la Morale ou, si l'œuvre, en dépit de tout, paraissait belle, trahir pour la Beauté la colère ou la peine des hommes. Trahison partout"[1]. De la sorte, il revendique l'autonomie de l'art qui n'a pas à être au service d'une cause, ce qui se traduit dans ce cas par une dissolution abstraite des figures et un éparpillement de formes colorées aux rythmes variés. Mais on peut penser que le philosophe conclut un peu rapidement à la réconciliation de ces alternatives contradictoires lorsqu'il précise que « nous saisirons, dans cet affolement de couleurs, des chairs meurtries, des souffrances insoutenables. Mais ces souffrances sont celles des victimes : et n'allons pas prétendre qu'elles sont – sous cette forme impérieuse et discrète – insupportables pour notre vue. Rien n'apparaît sinon, derrière une Beauté radieuse et *grâce à elle*, un impitoyable Destin que des hommes – nous – ont fait à l'homme. La réussite est entière ; c'est qu'elle vient de la peinture et de ses lois nouvelles : elle se conforme à la logique de l'abstrait »[2].

Raymond Hains.
*Cet homme est dangereux.*
1957.
Affiche lacérée, 94 x 61 cm.
Collection particulière.

## Le cri strident de la révolte

Si la *manière moderne* paraît être le garant de la pertinence des toiles de Lapoujade aux yeux de Sartre, il est une création qui s'affranchit des effets de style pour porter le cri de révolte à sa stridence extrême : le *Grand Tableau antifasciste collectif*. Peint à Milan à l'automne 1960, il réunit Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Erro, Jean-Jacques Lebel et Antonio Recalcati pour une accumulation de figures, une surcharge de signes, qui dit la tension psychique insupportable et se place en deçà du discours logique des justifications officielles. Loin de faire intervenir la Raison ou les bons sentiments, le *Grand Tableau* est un déchaînement qui ne s'oppose pas à la guerre d'Algérie selon les valeurs humanistes : au contraire, il *vomit* l'abjection de la torture en refusant toute respectabilité dans la mesure où celle-ci présentait alors le danger d'une accréditation du carcan social. Cette œuvre brutale, sans joliesse, investie d'une force primaire, fut séquestrée dès 1961 par les autorités italiennes pour "insulte publique à la religion de l'État" et ne fut restituée aux artistes qu'en 1988. C'est qu'elle offensait les icônes de l'Ordre et de la Loi à un moment où les gouvernements usaient de la censure pour faire asseoir leur autorité. C'est qu'elle travaillait à faire surgir l'obscénité d'une situation où venait s'échouer la beauté rance de la civilisation[3].



Leonardo Cremonini.
*Désarticulations de la guerre civile.*
1961. Huile sur toile, 130 x 197 cm.

Roberto Matta.
*La Question.*
1957.
Huile sur toile, 200 x 295 cm.
Collection particulière.

Ultime provocation, le *Grand Tableau antifasciste collectif* présente au sein de son espace hétérogène le *Manifeste des 121* sur le droit à l'insoumission signé par les intellectuels français en septembre 1960 à l'occasion du procès Jeanson. Parmi les rédacteurs du texte, Maurice Blanchot écrivait deux ans plus tôt : « Les hommes qui refusent et qui sont liés par la force du refus, savent qu'ils ne sont pas encore ensemble. Le temps de l'affirmation commune leur a précisément été enlevé. Ce qui leur reste, c'est l'irréductible refus, l'amitié de ce Non certain, inébranlable, rigoureux, qui les rend unis et solidaires »[4].
Cette solidarité dans le refus ne met pas moins en évidence les scissions qui traversent la nation quand les hommes politiques en appellent avant tout à une « France unanime et reconnaissante », pour reprendre les mots de René Coty en 1956. C'est justement cette impossibilité d'une harmonieuse unité que saisirent Raymond Hains et Jacques de la Villeglé lors de leur exposition de juin 1961 à la galerie J intitulée *La France déchirée*. En proposant des affiches politiques prélevées dans les rues, les deux artistes montrèrent les vives tensions qui traversaient le pays. Si cette appropriation brute du matériel de propagande est de l'ordre du constat, la neutralité (à distinguer de l'indifférence) fait en sorte d'échapper à toute idéologie : les affiches sont en effet lacérées, ce qui revient à dire que leur message est à la fois affirmé et nié. Les arrachements viennent brusquer le sens des images au point parfois de le voir s'éclipser. L'idéal d'une société sereine et apaisée est donc renvoyé à l'état d'un mythe que même dans cette opposition à la guerre un regard historique ne peut retrouver... Par conséquent, bien que les œuvres nommées ici sans souci d'exhaustivité soulignent toutes que l'Algérie n'est plus la terre promise des voluptés, elles demandent également de préserver leurs différences pour ne pas refermer la plaie, comme si la véritable communauté avait été atteinte, comme si les douleurs étaient seulement celles du passé[5].

**Notes :**

1. Jean-Paul Sartre, *Le peintre sans privilèges* in *Situations IV*, Paris, éditions Gallimard, 1964, p. 366.
2. Je souligne. Ibid., p. 386.
3. Pour plus d'informations sur cette œuvre, je renvoie au livre qui lui a été consacré : *Grand Tableau antifasciste collectif*. Paris, éditions Dagorno, 2000
4. Maurice Blanchot. *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993.* Paris, éditions Lignes et Manifestes, 2003, p. 11.
5. On se reportera pour des approfondissements à l'ouvrage collectif du Musée d'Histoire contemporaine et plus particulièrement aux articles de Laurent Gervereau et Laurence Bertrand-Dorléac. *La France en guerre d'Algérie. Novembre 1954 – juillet 1962*. Paris, BDIC, 1992.