

L'art de traverse

Daho Djerbal

Le lourd héritage du passé

Dans les années 1960 l'Algérie hérite d'une mémoire traumatique de son passé colonial mais aussi de structures de formation, de production et d'expression esthétique dont les formes et le concept ont été pensés par l'Autre.

L'on s'aperçoit vite que ce courant venu du nord a fini par élire domicile non seulement sur la terre algérienne mais aussi dans les modes de pensée et dans les modes de figuration du monde, et de soi dans le monde.

Une fois l'indépendance acquise, il a fallu durant les premières décennies porter ce double héritage : celui du sujet vu par l'Autre et celui de l'art de la représentation dont il était quasiment exclu.

Il est vite apparu que l'on ne se libère pas d'une longue période de dépendance et de subordination par un simple jeu d'écriture, par un geste pictural ou par un geste d'image. Parce qu'il faut aussi compter avec les institutions vouées à la conceptualisation et à la formation dans le domaine des arts plastiques et des arts de la scène ainsi que les lieux de validation et de valorisation des savoirs et des savoir-faire.

Tout comme dans le domaine des arts plastiques, l'univers cinématographique est entièrement monopolisé sinon contrôlé par les Européens. L'ensemble du dispositif depuis la production, la distribution, l'exploitation et la fabrication du matériel cinématographique, jusqu'à la formation des techniciens et réalisateurs¹ dans les différents métiers du cinéma entraine dans le cadre du maintien de la domination coloniale.

L'image de l'Autre/soi

En fait, ce n'est pas seulement le procès de production et de valorisation de l'art qui est sous monopole colonial (occidental) mais, plus important encore, la conception même du geste d'art et de l'opération imageante.

1 Sous le CNC rattaché au ministère français de la Culture, les réalisateurs reçoivent une avance sur recette s'ils produisent des films « neutres » ou favorables à la France.

Parmi les rares jeunes instruits sortant des établissements scolaires français, certains n'acceptent plus de suivre l'avis de leurs parents les exhortant à suivre les filières traditionnelles qui les mènent au barreau ou aux fonctions libérales de médecin ou pharmacien. Le cas de Ali Djenaoui est emblématique.

« Ali Djenaoui est né le 25 octobre 1930 à Souk Ahras. Sixième enfant d'une famille composée de neuf frères et sœurs, il fréquenta sagement, sur les ordres de son père, l'école primaire française de sa ville natale. A l'âge de 19 ans, il remettait son titre de bachelier à son père qui l'avait mis en internat dans le lycée de Constantine.

Comme pour Djenaoui-père « la profession de médecin représentait le sommet de l'échelle sociale », Djenaoui-fils fut envoyé étudier la médecine à Alger.

Toujours obéissant à son père, Djenaoui-fils partit à Alger et fit une première année de médecine. C'est alors que le jeune Ali Djenaoui découvrit le Vide algérien. Une première réaction le poussa à rompre avec « l'échelle sociale des occupés de cette époque » : il abandonne la médecine pour le cinéma.

C'était la première rupture d'avec le « Chef de la tribu » comme dirait Kateb Yacine.

Après quoi, désobéissant encore à son père, il quittait l'Algérie occupée pour Paris afin de concrétiser son choix propre, l'appropriation des éléments techniques de la tradition cinématographique européenne. »²

Nous voilà donc devant ce que l'on pourrait considérer comme la sortie du point Zéro de la cinématographie algérienne. L'histoire de la domination/dépendance se met à compter à rebours. Mais le jeune en rupture de ban, qui vit hors des lieux, des habitudes ou des croyances de son milieu d'origine, va découvrir qu'il ne suffit pas d'apprendre dans les Grandes Ecoles parisiennes l'art (la technique) cinématographique pour se libérer des chaînes de l'oppression. Une autre rupture est à l'œuvre. Ali Djenaoui va se rendre compte que le langage cinématographique occidental est construit sur une épistémè et une sémiotique de la domination blanche. Comme le souligne Fouad Asfour³ reprenant lui-même Walter Mignolo⁴, le jeune étudiant découvre que le régime épistémique/sémiotique [de la cinématographie occidentale] est lié à la matrice coloniale du pouvoir. Dans son texte « Eating the Other », il ajoute en reprenant la philosophe américaine bell hooks que l'imagination blanche (américaine/européenne) de l'individu est façonnée contre le moule d'un « autre » imaginé⁵.

2 Younès Dadci, *Première histoire du cinéma algérien 1896-1979*, DAC 3^e Edition, Paris, Dadci, 1980, p. 294-295.

3 Fouad Asfour, Réflexions sur la critique d'art et la production esthétique dans les sociétés en crise, in *NAQD* N°33/34 Automne-Hiver 2016, p. 103-113.

4 Walter Mignolo, Delinking. *Cultural Studies*, 2007, 21: 2, 449-514.

5 bell hooks, « Eating the other: Desire and resistance. » In *Black Looks: Race and Representation*, p. 21-39. Boston: South End Press, 1992. 24.

Comment alors se réapproprier sa propre histoire pour contribuer de manière productive à changer les choses et construire sa propre représentation d'un sujet qui ne soit pas *subtitus* (subalterne ou autre imaginé) mais *subjectus* (soi-même pensé et représenté) ?

Car en effet, comme il le dit dans un essai théorique qu'il présente sous la direction du Pr Pierre Fouré, en 1954-1955, à l'Institut L'Herbier, Ali Djenaoui écrit :

« En fait, dans les (films) qu'il lui est donné de voir, le spectateur algérien cherche naturellement ses correspondances ou des équivalences. Sa disponibilité générale et permanente a un sens profond, peut-être celle d'une société qui s'organise et, pour nous, celle d'un spectateur qui se construit. Elle est encore pour nous plus originale et plus riche, si l'on considère que le spectateur algérien, qui a vu tous les Visages, n'a jamais vu le sien, qu'il ne s'est jamais vu agir ses drames ni même, dans sa langue, ceux des autres (cette usurpation qu'est le doublage n'existe pas en Algérie : Sainte pauvreté !), qu'il n'a jamais eu à dialoguer avec son image projetée devant lui : "questions ou réponses, inquiétudes ou exaltations, qu'il n'a jamais eu à débattre ou à se débattre avec ce double vertigineux qu'est notre image (cinématographique)"⁶. »

En bref, et sans s'arrêter sur le style de son expression, Djenaoui posait le principe cinématographique suivant : l'expérience cinématographique nationale algérienne est la seule qui puisse transformer en réalité des projets cinématographiques algériens conformes aux réalités algériennes. Pour ce faire, en 1955, il faut remettre en question tout ce qui existe présentement, à commencer par l'asservissement de l'Algérie par les bandes d'Européens⁷.

De la fabrication du sujet/substitutus

Ce qui spécifie la violence coloniale et ses diverses formes d'héritage c'est « la désappropriation, la destitution du propre (langue, histoire et culture) »⁸.

L'assignation de l'autochtone au statut de l'indigène va entraîner « une désignation qui colle à la peau ».

On aura d'ailleurs une série de variantes syntaxiques dans ce qui va être le prédicat du colonisé : le natif, l'aborigène, le naturel etc. Quelle que soit la façon dont on le prononce, il est dit au figuré.

6 In Younès Dadci, *op. cit.* p. 302-303. C'est nous qui soulignons.

7 Y. Dadci, *op. cit.* p. 294-295.

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

Ce qui se fabrique à partir de là est un « processus d'évidement de soi », comme le dit Karima Lazali⁹. Suivant la pensée de Fanon, la colonisation, phénomène de domination et de soumission, consiste à *fabriquer des sujets exclus du familier d'eux-mêmes, en quelque sorte témoins de leur propre faillite qui les laisse hors d'eux, au sens littéral et métaphorique*.¹⁰

Fanon écrira dans *L'an V de la révolution algérienne*, « Le colonialisme français s'est installé au centre-même de l'individu algérien (on pourrait dire aussi Kanak) et y a entrepris un travail soutenu de ratissage, d'expulsion de soi-même, de mutilation rationnellement poursuivie »¹¹.

Et sur cette question de la représentation de soi, Hamid Mokaddem en arrive à la conclusion que :

« [...] Malgré tout, l'expérience de la rupture est bien celle de l'absence de renvoi de l'image kanak, au sens de l'*imago* freudo-lacanianne, qui forme et structure la reconnaissance de soi. Le système éducatif ne renvoie pas en miroir l'image dans laquelle les Kanak puissent s'identifier et par conséquent être motivés dans la réussite scolaire. »¹²

La fausse issue du miroir retourné / le signe et l'abstraction comme ligne de fuite

Nous disions plus haut que le colonisé, le sujet colonial, est comme marqué au fer par le sort que l'on fait au vaincu. Cet être souffrant de la destitution du propre, de la stigmatisation de la peau, de l'évidement de soi, dé-figuré, mutilé et dévalorisé à ses propres yeux, s'insurge et prend les armes¹³ pour se libérer de la présence (physique) de l'Autre.

En fait, l'une des premières figurations de soi des années 1960, celle de la paix retrouvée, de la souveraineté restaurée, est d'habiller ce corps de signes plutôt que de le remplir. On est même allé, toujours par volontarisme, jusqu'à remettre en question les préceptes de l'art tels que transmis par les écoles coloniales.

Et, paradoxalement, comme le dit Nadira Laggoune,

9 Karima Lazali, « Plurilinguisme, pluriculture et identité », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 79, no. 1, 2010, p. 109-116.

10 Karima Lazali, « L'émergence du sujet au sein du politique », in Karima Lazali, *La parole oubliée*, Eres, Toulouse, 2015, p. 118-132.

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

12 Hamid Mokaddem, in *Anthropologie politique de la Nouvelle Calédonie contemporaine. Constitution et médiation des espaces publics insulaires*. Thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, soutenue à l'EHESS, Paris 2009, p. 164.

13 En février 1956, à l'appel du FLN à la grève générale des cours, un groupe d'étudiants, parmi lesquels Ali Djenaoui, se concerta sur la voie à suivre. Ils décident de gagner les maquis en groupe mais après s'être munis, individuellement, d'un matériel cinématographique complet de prise de vues et de sons pris dans les magasins du Gouvernement Général dans ceux de la Radio Télévision Française à Alger.

« Dans le même temps, les recherches des précurseurs de cette nouvelle peinture (Khadda, Mesli, Martinez, et d'autres...) se plaçaient de plain-pied dans la mouvance internationale de la déconstruction de l'art. La disparition du sujet, celle du motif et du sentiment étaient autant de caractéristiques de l'art moderne dont ils s'inspiraient. C'est toute une génération d'artistes qui se constitue alors en avant-garde de la peinture algérienne. »¹⁴

Comment s'en débarrasser ?

Traitant du geste cinématographique, Marie José Mondzain rappelle en se référant au fameux *Tractatus* du philosophe Ludwig Wittgenstein qu'en faisant des images des faits qui composent le monde, celles-ci font advenir la possibilité de penser le monde en donnant forme à son lieu. [...] ¹⁵

Ainsi sommes-nous au cœur de l'aphorisme cartésien : *Cogito ergo sum*. En faisant des images des faits qui composent le monde, on donne à penser le monde à partir de là où il se donne forme. J'imagine le monde et je le représente à partir du mode de pensée, d'une matrice produite à partir du lieu qui nous domine.

Comme le rappelle Marie José Mondzain :

« L'image est et doit être un état de notre relation au monde [...] Les opérations imageantes accueillent toutes permutations, renversements, réversibilités qu'il s'agisse du sexe, du genre, de la place sociale, du partage des pouvoirs mais aussi dans le registre temporel. [...] L'image produit cette fiction constituante que nous appelons l'humanité et qui n'est pas un genre, qui ignore la différence, toutes les différences et qui devient de ce fait la matrice d'un rapport d'égalité que j'appelle aussi la fiction constituante propre à produire le peuple »¹⁶

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

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

14 Id.

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

16 Id.

La question épistémique

Pour répondre à de telles apories, pouvons-nous pousser plus loin et interroger la question de l'épistémè ?

Pour Fouad Asfour¹⁷ reprenant Walter Mignolo¹⁸, il semble nécessaire « d'interroger le régime épistémique / sémiotique lié à la matrice coloniale du pouvoir, [...] remettre en question le potentiel de l'écriture d'art [...] et aussi s'interroger sur le pouvoir de l'imagination dans une pratique d'écriture critique. Dans son texte "Eating the Other", bell hooks affirmait que l'imagination blanche (américaine / européenne) de l'individu est façonnée contre le moule d'un "autre" imaginé¹⁹. »

En conclusion : Du contrôle des savoirs

En dehors du discours occidental / européen, l'écriture d'art et la production de connaissances dans la théorie et l'histoire de l'art ont été pour la plupart désavouées comme « manquantes ».

Madina Tlostanova et Walter Mignolo ont récemment élaboré une réflexion critique sur la décolonisation de l'histoire de l'art, qui implique nécessairement que l'éducation artistique reflète de manière critique la matrice coloniale du pouvoir. Ils en arrivent à la conclusion que « Le contrôle du savoir et de la subjectivité par l'éducation et la colonisation des savoirs existants... est la sphère fondamentale de contrôle qui rend possible la domination »²⁰.

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

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

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

20 id., p. 108.