



Horace Vernet, *Portrait du Prince Louis Napoléon à la revue de Satory*, 1851, huile sur toile, musée national des Beaux-Arts d'Alger, photographie de l'auteur, février 2018 (détail de la fig. 3, page 98)

# Patrimoine critique et modernité en partage ?

Retours de la collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger  
(1962–1969)

Émilie Goudal

*« Notre conception d'une culture ne coïncidait que rarement avec ce qui se présentait comme un énorme réservoir de biens, d'inventions et de sciences accumulées. Ne possédant rien, nous nous approchions d'abord avec crainte de tout ce qui avait été amassé, plein de respect, jusqu'à ce qu'ils nous apparaissent clairement qu'il nous fallait remplir tout cela de nos propres échelles de valeurs, que nous ne pourrions utiliser l'ensemble de ces notions que si elles exprimaient quelque chose concernant nos conditions de vie ainsi que la difficulté et les particularités de notre manière de penser.<sup>1</sup> »*

Peter Weiss

Le 14 mai 1962, quelques mois après les Accords d'Évian, onze caisses contenant des œuvres d'art<sup>2</sup> sont transférées du Musée national des Beaux-Arts d'Alger vers les dépôts du musée du Louvre, ainsi que le rapporte la « Note concernant la mise à l'abri en métropole de certaines œuvres du Musée national des Beaux-Arts d'Alger<sup>3</sup> ». L'indépendance proclamée, la nouvelle nation algérienne réclame le retour de la collection dans la capitale d'une Algérie indépendante dès le 26 octobre 1962. S'ouvrent alors sept années de négociations pour déterminer la propriété et finalement le partage d'une collection d'œuvres d'art français et européen, constituée à partir de dépôts de différents musées de France<sup>4</sup>, de dons et legs au musée ou à la colonie<sup>5</sup> et d'achats d'œuvres proposés par Jean Alazard, directeur du musée en période coloniale. À la suite de

1 Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance* [1975], Paris, Klincksieck, 2017, p. 60.

2 22 dessins modernes, 112 dessins anciens et 188 peintures d'artistes européens auxquelles s'ajoutent 3 œuvres prêtées pour l'exposition d'art français à Tokyo, en transit à Paris au moment du déplacement des œuvres d'Alger vers la métropole.

3 Lettre du 18 mai 1962 de Pierre Dussaule, sous-directeur des Beaux-Arts à l'attention de Monsieur Thuiller, cote : 20150044/221, [DMF/1/75], Archives Nationales, Pierrefite. Il est mentionné que ce départ des collections a reçu l'aval « des autorités du Haut commissariat (M. Tricot) et de l'exécutif provisoire (M. Chentouf) ».

4 Musée du Louvre, Château de Versailles, Musée d'art moderne, etc.

5 Dons Frédéric Lung, Baron Arthur Chassériau, etc.

ces années de négociations, une partie des œuvres initialement déplacées sont réexpédiées au musée algérois en décembre 1969. Le retour négocié d'une partie de cette collection d'œuvres d'art, réunissant essentiellement des artistes européens et constituée en période coloniale, coïncide également avec l'entrée des artistes algériens modernes et contemporains sur les cimaises du musée d'Alger. Dans le sillage de la décolonisation de nouvelles critiques émergent – formulées dans des publications telles que le *Manifeste culturel panafricain d'Alger* (1969), *Éléments pour un art nouveau* (Khadda, 1972) –, qui interrogent la notion de « modernité », la place des artistes algériens, et plus largement la production artistique des artistes anciennement colonisés, dans l'écriture d'une histoire de l'art jugée marginalisante. Ce partage d'une collection construite en contexte colonial permet d'appréhender les modalités de transition induites par la séparation des deux États. Nous sommes alors face à une double circulation artistique entre deux nations, qu'Edward Saïd identifie, à la suite de Germaine Tillion, comme « ennemis complémentaires<sup>6</sup> ». Ainsi au regard des débats soulevés par le problème du retour depuis la France, en 1969, d'une partie de la collection du Musée d'Alger, cette redistribution d'un patrimoine négocié semble interroger singulièrement la notion complexe et très usitée actuellement de « patrimoine partagé » ; bien plus encore elle questionne cette hypothèse d'un patrimoine en partage comme modalité symbolique de sortie de guerre et d'empire. La lecture des termes employés dans les échanges institutionnels sur ce sujet fait ainsi rapidement surgir une tension sémantique, voire épistémique, entre les notions de « restitution » et de « rapatriement » dans le déplacement d'objets culturels chargés d'un conflit militaire de huit années et de plus d'un siècle de domination coloniale. Au-delà de la dimension juridique, cette étude souhaite donc traiter de la question de repère plus que de réparation et donc de repérer, mesurer, l'impact du bouleversement politique, historique, mais aussi paradigmatique induit par l'indépendance algérienne au sein des échanges symboliques en présence dans la diffraction d'une collection pensée et chargée d'une période coloniale qui se clôt violemment.

Ce cas singulier de partage négocié pourrait-il incarner une rupture et un nouvel ancrage pour penser des relations culturelles transnationales qui dépasseraient les rapports de domination coloniale ?

---

6 Terme employé par Edward Saïd d'après Germaine Tillion pour désigner les relations Algérie-France. Edward W. Saïd, « L'Europe et ses Autres : une perspective arabe. Entretien avec Richard Kearney », dans *Dans l'ombre de l'Occident et autres propos*, Paris, Blackjack éditions, 2011, p. 57. Edward Saïd cite directement dans ce texte référence à la publication de Germaine Tillion, *Les Ennemis complémentaires*, Paris, Ed. de Minuit, 1960.

## Evacuer une collection pensée comme « développement de l'esprit national »

Un article du *Monde* en date du 4 décembre 1969 annonce : « Près de trois cents œuvres d'art ont été restituées par la France<sup>7</sup> ». Il est intéressant de noter que la presse parle de restitution et de voir que le vocabulaire employé dans la correspondance administrative française témoigne au contraire d'une disparition, d'un effacement, du terme de restitution, au fur et mesure des échanges institutionnels, au profit d'un accord final qui affirme une certaine distinction entre un « rapatriement » lorsqu'il s'agit de « rapatrier » des œuvres de l'Algérie vers la France ; et un retour quant il est question de « retourner les œuvres » dans le sens Paris-Alger. Aussi pour appréhender précisément ce qui s'est joué dans la décision de « rapatrier » une partie de la collection en mai 1962, il faut revenir plus en amont dans les échanges conservés par les archives françaises relatives au musée national des Beaux-Arts et plus exactement concernant les intentions initiales qui ont présidé à la constitution de cette collection et à l'érection d'un tel musée en Algérie. L'année 1930, année de l'inauguration du musée, est un point d'ancrage important pour appréhender ce projet muséal national sur le territoire colonial français en Algérie.

Le projet de musée national, né en 1929, tout en conservant une certaine autonomie fonctionnelle sous la tutelle du gouvernement général français de l'Algérie trouve un financement conséquent dans le cadre du Centenaire de la conquête de l'Algérie. L'historienne de l'art Nabila Oulebsir qualifie justement cette année 1930 comme l'année du « triomphe, voire le triomphalisme » :

« La célébration du Centenaire de la conquête de l'Algérie est un événement qui reflète à lui seul toute l'attitude arrogante affichée par l'administration coloniale durant un siècle à l'égard de la population autochtone. [...] l'Expression centenaire de l'Algérie attribuée à ce pays une naissance récente ; l'année 1830 où tout a commencé [...] il y a surtout dans cette conception de l'Algérie française une négation de l'existence d'une histoire autre que celle qui a été élaborée depuis la conquête »<sup>8</sup>

Il prend la suite du musée municipal des beaux-arts lui même déjà pensé – si l'on se réfère à une lettre en date du 4 mars 1924 (de l'adjoint délégué au Maire d'Alger) à la Direction des Musées de France (DMF) –, comme « moyen puissant d'éducation sociale et de développement de l'esprit national, qui ne saurait être négligé dans un pays où les néo-Français sont très nombreux ». Le musée natio-

7 « Près de trois cents œuvres d'art ont été restituées par la France », *Le Monde*, 4 décembre 1969, p. 9. Le nombre total d'œuvres rapatriées en Algérie en décembre 1969 s'élève à 294 pièces, soit plus précisément 157 peintures et 137 dessins, selon les écritures présentes dans les archives françaises.

8 Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris : MSH, 2004, p. 261.

nal des Beaux-Arts, réalisation de l'architecte Paul Guion, est alors inauguré le 5 mai 1930. Jean Alazard, conservateur et directeur du musée de 1930 à sa mort en 1960, témoigne d'une certaine continuité de cet « esprit national » dans le Bulletin des musées de France consacré au musée nouvellement érigé. Il dit en effet :

« On a songé à l'éducation esthétique de l'Afrique du Nord et on a présenté, dans un beau cadre, un résumé brillant de l'art français. [...] En un pays qui prend peu à peu conscience de son essor, on a pu constituer une galerie d'œuvres variées dont le principal intérêt est de résumer, dans les grandes lignes, l'histoire d'un siècle d'art français. Il faut espérer que ce nouveau centre de culture exercera l'influence bienfaisante qui est sa principale raison d'être. Les jeunes Français d'Afrique y trouveront de quoi éduquer leur goût. [...] ils pourront ainsi se tenir en contact permanent avec ce qui fait la grandeur et la beauté de notre civilisation<sup>9</sup> ».

Ces intentions témoignent de cette « mission civilisatrice », sur laquelle s'adosse la colonisation, et qui est largement visible dans la politique culturelle établie en Algérie. Ces collections sont donc pensées pour rendre compte de la « grandeur de la civilisation » axée autour de la patrimonialisation et l'exposition de l'art français et européen. Elles sont enrichies par le dépôt d'œuvres issues de plusieurs musées de France (Musée de Versailles, musée du Louvre, musée d'art moderne...), l'acquisition des créations des pensionnaires de la villa Abd-el-Tif, (équivalent nord-africain de la villa Médicis) ainsi que par l'achat d'œuvres arbitré par une commission composée de plusieurs conservateurs du Musée du Louvre et siégeant annuellement à Paris.

Dans un rapport rédigé en juillet 1961, Michel Laclotte, alors conservateur à l'inspection générale des Musées de Province depuis 1956, en charge de dresser un état des lieux des musées et d'inventorier les collections présentes en Algérie au moment de son insurrection, témoigne de l'importance des collections du musée. Il divise ainsi les collections en quatre catégories et souligne la rareté et l'excellence de certaines œuvres :

#### « MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS

##### Importance des collections

1) Peinture française jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

**Représentation variée de toutes les grandes tendances de la peinture française depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'aux impressionnistes.** Le XIX<sup>e</sup> siècle est particulièrement bien représenté; de nombreux petits maîtres figurent par des **œuvres rares**. Cette section (de David à Renoir) malgré l'absence de

---

<sup>9</sup> Jean Alazard, « Le musée des Beaux-Arts d'Alger », *Bulletin des musées de France*, 1930, p. 2 et 28.

chefs d'œuvre éclatants, mais par sa diversité et son abondance, constitue **un ensemble de premier ordre dont seuls 4 ou 5 musées français offrent l'équivalent.**

2) Peinture contemporaine.

**Très abondante collection témoignant d'un goût traditionnel, de Bonnard, Dufy et Marquet aux peintres du Salon d'Automne et de la « réalité poétique ».**

3) Peinture étrangère.

**Quelques tableaux excellents et rares, surtout italiens, voisinant avec des œuvres d'un intérêt ou d'un état de conservation moins satisfaisant.**

4) Sculpture

**La meilleure collection de sculpture française « classique » contemporaine, après celle de Paris. <sup>10</sup> »**

Cette inspection, ordonnée par la Direction des musées qui s'effectue en plein conflit franco-algérien, rend compte de la richesse de la collection, dont est exclue toute production d'artiste moderne algérien (colonisé) alors que les travaux de Roger Benjamin et Malika Dorbani Bouabdellah témoignent de la présence dès 1921 d'œuvres d'Azouaou Mammeri (« petit tableau Maison Arabe ») ou Mohammed Racim (enluminure)<sup>11</sup>. Il faut également retenir un élément important, et qui est aussi au cœur de la commande de ce rapport, relatif au statut même de ce musée qui bénéficie d'une certaine autonomie administrative vis-à-vis de la métropole. L'arrêté paru à la fondation du Musée en 1930 stipule que « son Directeur est nommé par le Gouverneur de l'Algérie », et ne dépend donc pas en réalité de la Direction des Musées de France. Le musée fait en effet administrativement et financièrement partie du cadre algérien. Hormis les dépôts, l'ensemble des acquisitions et les frais de fonctionnements sont donc financés par le gouvernement général en Algérie. La direction et la conservation des musées algériens ont également toujours été assurées par des professeurs d'université nommés, et non des conservateurs désignés par la métropole, bénévoles pour certains et rémunérés par le gouvernement général pour d'autres.

10 Extrait du « Rapport Laclotte », juin 1961, cote : 20150044/222 (3) / Z 66 1961, Archives nationales, Pierrefitte ; c'est nous qui soulignons les mentions faites à la rareté et la qualité attribuées aux œuvres conservées par le musée d'Alger.

11 Ancienne directrice du Musée des Beaux-Arts d'Alger, Malika Dorbani Bouabdellah affirme qu'« une page de Coran de Mohamed Racim entre en 1921 dans les collections – alors que le goût penche plutôt vers l'orientalisme, il s'agit bien de la première œuvre d'un artiste algérien à entrer dans une collection alors française. » dans Moncef Ben Moussa, Meriem Berrada, Eric de Chasse, Malika Dorbani Bouabdellah, Taher Ghalia et Abdellah Karroum, « Musée national/musée universel, musée global/musée local : les musées de la rive sud de la Méditerranée », *Perspective*, 2 | 2017, 49-64, 54. Concernant Azouaou Mammeri voir Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism and French North Africa, 1880-1960*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Jean Alazard est lui-même initialement professeur « d'histoire moderne et histoire de l'art » à l'université d'Alger lorsqu'il est nommé directeur et conservateur. Cette singularité administrative inquiète alors grandement la Direction des Musées, quant à l'autorité de tutelle du musée et au devenir des œuvres, inquiétude accrue par le déclenchement du conflit franco-algérien, d'autant que cette institution étatique n'a autorité que sur les œuvres en dépôt, mais ne peut être que de conseil sur le reste des collections et demeure exclue du fonctionnement intrinsèque des musées en Algérie<sup>12</sup>.

Une lettre confidentielle, en date du 1<sup>er</sup> mars 1956, adressée à Jean Alazard par Germain Bazin (1901-1990), conservateur en chef du département des peintures du musée du Louvre, traduit bien cette inquiétude vis-à-vis de la guerre en cours et face à cette autorité relative :

« Il y a longtemps que j'appréhende le moment où je devrais vous écrire cette lettre. Malheureusement, je crois qu'il ne m'est plus possible maintenant de la retarder. Je me permets donc de vous demander si, au cas où la situation insurrectionnelle de l'Algérie tendrait à se transformer en une situation militaire, vous avez prévu des mesures de protection et éventuellement une évacuation de votre Musée qui ne pourrait être, je crois, que vers la métropole.

Sans doute il n'appartient pas à la Direction des Musée de France de prendre pour les Musées de l'Algérie l'initiative de mesures de défense passive analogue à celles qui ont été mises sur pied en 1938 et 1939 et pendant toute la dernière guerre au sujet des musées de la France métropolitaine, pour lesquels la Direction est autorité de tutelle ; mais votre Musée possède un dépôt très important d'œuvre d'art appartenant à l'État et particulièrement de peintures.<sup>13</sup> »

Notons que Germain Bazin évoque une situation insurrectionnelle tout en appelant à anticiper des dispositifs de protection « analogue » à la Seconde Guerre mondiale, période, rappelons-le, durant laquelle le Musée national des Beaux-Arts a fermé ses portes, ce qui ne sera pas le cas dans ce contexte « insurrectionnel ».

Il poursuit avec une remarque intéressante, au regard de l'histoire à venir, et qui précise particulièrement cette inquiétude :

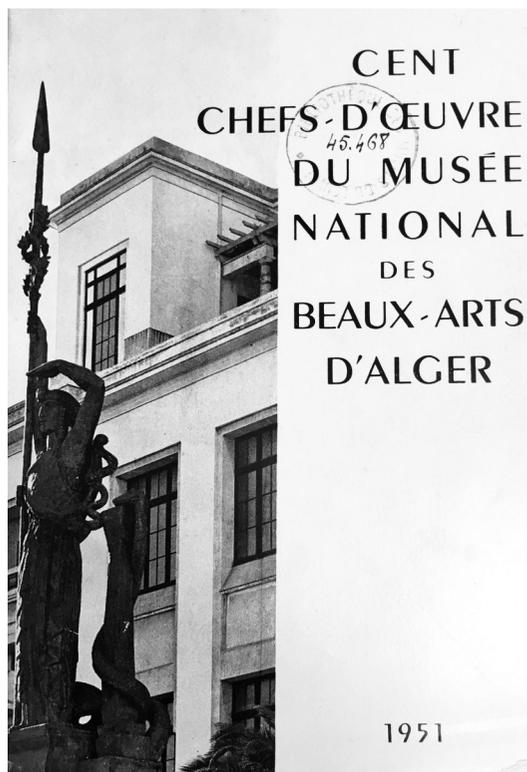
« la situation isolée du Musée des Beaux-Arts d'Alger et **son caractère spécialisé dans l'art occidental, qui est propre à provoquer des attentats de la part d'éléments fanatiques**, doit certainement faire l'objet de vos soucis.<sup>14</sup> »

---

12 Voir notamment une « Note sur le musée d'Alger » du 9 juin 1959, cote : 20150333/558/DMF/4-JVR/RB, Archives nationales, Pierrefitte.

13 Lettre de Germain Bazin du 1<sup>er</sup> mars 1956 à Jean Alazard, cote : 20150044/222 (3) / Z 66 Alger/1956 10 mars, Archives nationales, Pierrefitte.

14 C'est nous qui soulignons.



1 Photographie de la statue *La France* d'Antoine Bourdelle devant le musée national des Beaux-Arts d'Alger, couverture de la publication Jean Alazard, *Cent chefs-d'œuvre du musée national des Beaux-Arts d'Alger*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1951. (coll. bibliothèque INHA)

Ces craintes d'attentats seront confirmées par le plasticage, par l'OAS<sup>15</sup>, de la statue *La France* d'Antoine Bourdelle (fig. 1), qui trônait face à la mer et la métropole depuis la terrasse extérieure du musée. Cette statue installée en 1935 est le troisième tirage en bronze, et le plus important par sa dimension (9 m de haut)<sup>16</sup>. Elle représente l'allégorie de la France en Pallas Athénée, déesse de la Guerre pacifiée, mais armée d'une lance et d'un bouclier debout au centre d'un groupe de serpents incarnant la sagesse. Elle a initialement été réalisée en hom-

15 Organisation Armée Secrète, groupe terroriste constitué de Français pro Algérie Française qui multiplie les attentats en France et en Algérie. Sur l'OAS, voir Olivier DARD, *Voyage au cœur de l'OAS*, Paris, Perrin, 2005; et Sylvie Thénault, « L'OAS à Alger en 1962. Histoire d'une violence terroriste et de ses agents », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 63<sup>e</sup> année, no. 5, 2008, p. 977-1001.

16 Les restes de cette statue ont été rapportés en France. La version algéroise restaurée de *La France* est aujourd'hui conservée et exposée comme une des pièces majeures du Musée du Souvenir de Saint Cyr Coëtquidan.

mage au débarquement américain (1917) pendant la Première Guerre mondiale. Cette version algéroise avait été par la suite dédiée sur son socle en 1948 en hommage au Général de Gaulle pour la Libération. Cet attentat contre la statue de Bourdelle le 26 novembre 1961 participe de la nécessité pour les autorités culturelles françaises de précipiter le déplacement des collections, jusqu'alors uniquement protégées par la pose de barbelés aux abords du musée. Toutefois, contrairement aux craintes formulées par le conservateur du Louvre, ce n'est pas « l'art occidental » qui est ici attaqué, mais bel et bien le symbole de la France et plus directement le Général de Gaulle, qui au même moment avait envoyé le Mouvement pour la Communauté (MPC) en Algérie (groupe constitué sur décision du Général de Gaulle pour contrer les actions de l'OAS). Une autre lettre de Germain Bazin en date du 17 mai 1958 montre l'empressement des conservateurs français à récupérer les dépôts en Algérie dès 1956 :

« Dans la lettre que M. Alazard m'écrivait le 15 mars 1956, il me disait qu'il était prêt à me rendre les œuvres d'art dès que j'en exprimerais le désir. J'en ai parlé alors à votre prédécesseur qui m'a dit que selon lui, politiquement, il était impossible alors de faire revenir les œuvres du Louvre, parce que cela aurait une répercussion considérable en Algérie.<sup>17</sup> »

Destituer l'Algérie – sous gouvernance française à cette date – de son patrimoine national aurait été un marqueur politique important, à la fois pour reconnaître le statut d'une guerre dont on taisait le nom, mais aussi un certain recul de la France en Algérie.

Au-delà de ce fait, la mort de Jean Alazard en 1960, après une longue maladie, accroît encore les inquiétudes quant au devenir de la collection. La nomination en 1961 d'un nouveau conservateur par la Direction des Musées de France, M. de Montgolfier, alors en poste au Musée Carnavalet, échoue face au refus de ce dernier de se rendre en Algérie. Enfin la nomination en novembre 1962 par l'État algérien, au titre de la coopération algéro-française, de Jean de Maisonseul, architecte et peintre natif d'Algérie (Alger, 1912- Cuers, 1999), « ne paraît pas rassurante quant à l'avenir du musée » selon une lettre manuscrite du 27 mars 1963 adressée à la Direction des Musées Nationaux et signalant par copie d'un article de la *Dépêche d'Algérie* cette nouvelle direction du musée. Jean de Maisonseul est en effet connu comme un membre actif des libéraux d'Algérie. Membre du comité pour la paix et signataire d'un appel pour une trêve civile en Algérie, il est accusé d'atteinte à la sûreté de l'État français, sur dénonciation, et est arrêté puis incarcéré à la prison de Barberousse en 1956, d'où il sera libéré grâce à l'intervention publique d'Albert Camus qui prend position pour sa

<sup>17</sup> Lettre de Germain Bazin adressée à « Monsieur le directeur des Musées de France » en date du 17 mai 1958, « situation du musée pendant la période de trouble », Z66/Alger (Musée des Beaux-Arts), Archives Nationales, Pierrefitte.

libération à deux reprises dans le journal *le Monde*<sup>18</sup>. C'est une des personnalités centrales de la vie culturelle en Algérie coloniale et indépendante. Ami des poètes Mohammed Dib, Kateb Yacine et Jean Sénac, il participe à la création de l'Institut d'Urbanisme d'Alger en 1942. Il est alors au centre des négociations pour le partage du patrimoine en tant que membre de la délégation algérienne et intercesseur entre les deux États « ennemis complémentaires », qui selon son témoignage épistolaire a incarné l'œuvre de toute une vie :

« En 1956, avec Albert Camus, nous avons tenté par l'« Appel à une trêve civile », de sauvegarder la vie des enfants, des Femmes et des vieillards, cela m'a conduit en prison. En 1962, j'ai continué à servir en Algérie, au titre de la coopération française, comme conservateur du Musée National des Beaux-Arts d'Alger où j'ai créé les galeries des jeunes artistes algériens, en continuant mes cours à l'Institut d'urbanisme dont j'ai assuré la direction à l'Université. J'ai aussi été vice-président d'*Algérie-France* à l'époque où Edmond Michelet était le Président de *France-Algérie*. Nous avons œuvré à maintenir les échanges culturels si profonds entre nos deux pays, ce que je continue à faire avec mes amis algériens qui vivent en France, en gardant des liens avec ceux d'Alger, peintres et écrivains, liens qui demeurent au-delà de toutes difficultés et que je me dois de conserver. <sup>19</sup> »

Mais le départ des collections en mai 1962 contraste quelque peu avec le choix d'une coopération décidée au moment des Accords d'Evian signés le 18 mars 1962. Ces accords proclament le « cessez-le-feu », et actent la coopération entre les deux pays notamment sur la question culturelle :

« L'Algérie garantit les intérêts de la France et les droits acquis des personnes physiques et morales dans les conditions fixées par les présentes déclarations. En contrepartie, la France accordera à l'Algérie son assistance technique et culturelle et apportera à son développement économique et social une aide financière privilégiée.

-

3° La France et l'Algérie développeront leurs relations culturelles.

Chaque pays pourra créer sur le territoire de l'autre un office universitaire et culturel, dont les établissements seront ouverts à tous.

La France apportera son aide à la formation de techniciens algériens.

[...]

---

18 Albert Camus, « Lettre au Monde », dans *Le Monde* du 29 mai 1956 et « Gouvernez! », dans *Le Monde* du 3-4 juin 1956.

19 Lettre de Jean de Maisonseul à Laure Barbizet, conservatrice adjointe du musée d'histoire contemporaine, en date du 19 mars 1992, Archives Jean-Jacques Lebel. L'auteure tient ici à remercier personnellement Jean Jacques Lebel pour lui avoir généreusement confié une copie de cette archive.

Des personnels français, notamment des enseignants et des techniciens, seront mis à la disposition du gouvernement algérien par accord entre les deux pays.<sup>20</sup> »

La signature de ces accords ne marque pas la fin du conflit, et l'indépendance est proclamée officiellement par le Général de Gaulle le 5 juillet 1962, après les 99 % de suffrage du « oui » à l'indépendance au référendum organisé le 1<sup>er</sup> juillet. Trois projets d'accord sont orchestrés par les deux gouvernements, et une commission mixte d'experts algéro-française<sup>21</sup> est donc à l'œuvre pour entériner ce partage du patrimoine entre 1962 et 1969. La lecture des archives témoigne de la perte de certaines œuvres, mais aussi de plusieurs cas litigieux. Plusieurs listes sont ainsi établies en concertation avec les deux délégations. Cette commission de préfiguration des accords finaux de 1968, établit donc plusieurs catégories :

« I- Peintures appartenant à l'Algérie, entreposées au musée du Louvre et à **retourner** à Alger (Liste A).

- 1- Dessins appartenant à l'Algérie, entreposés au musée du Louvre et à **retourner** à Alger (Liste A).
- 2- Peintures, appartenant à l'Algérie, entreposées au musée du Louvre faisant l'objet d'un prêt à l'État français pour une période de cinq ans renouvelable (Liste A').
- 3- Peintures appartenant à l'État français qui étaient en dépôt en Algérie, se trouvent actuellement au musée du Louvre et doivent y demeurer (Liste B).
- 4- Peinture appartenant à l'État français qui étaient en dépôt en Algérie, se trouvent actuellement au musée du Louvre et doivent **retourner** en Algérie au titre de prêt pour un délai de cinq ans renouvelable (Liste B').
- 5- Œuvres d'art appartenant à l'État français dont la France demande le **rapatriement** après recherches (Liste C).

---

20 « Chapitre II. De l'indépendance à la coopération, B) de la coopération entre la France et l'Algérie », texte des *Accords d'Evian*, publié dans *Le Monde* le 20 mars 1962.

21 Commission d'experts réunie le 18, 22, 23 et 25 mai 1967 pour étudier le « projet d'accord sur la coopération franco-algérienne en matière d'œuvres d'art », composée pour la France de : Jean Chatelain (directeur des musées de France), Hubert Delsalle (administrateur civil, chef du 1<sup>er</sup> bureau de la DMF), Michel Laclotte (Conservateur en chef du département des peintures du musée du Louvre), Pierre Rosenberg (assistant au département des peintures du musée du Louvre), Jean Michel Dasque (secrétaire des affaires étrangères au ministère des affaires étrangères, direction d'Afrique du nord); et pour l'Algérie de : Habib Hamdani (directeur des affaires culturelles au ministère de l'Éducation nationale), Sid Ahmed Baghli (directeur des musées nationaux), Jean de Maisonseul (conseiller technique), M. Benouniche (ambassade d'Algérie en France), M. Haddad. [Cote : 20150044/222, Archives nationales, Pierrefitte].

- 6- Œuvres d'art réclamées par l'État français présumées en dépôt en Algérie et dont le dépôt est reconduit le cas échéant, pour une période de cinq ans renouvelable (Liste C')
- 7- Œuvres d'art réclamées à l'État français en dépôt en Algérie et pouvant être **rapatriées** immédiatement (Liste D).
- 8- Œuvres d'art appartenant à l'État français se trouvent au musée d'Alger et dont le dépôt est reconduit pour une durée de cinq ans renouvelable (Liste D').
- 9- Œuvres d'art retirées des autres listes pour vérification de propriété (Liste E).<sup>22</sup>»

On note alors une distinction stricte de traitement entre un « retour » des œuvres vers l'Algérie et un « rapatriement » des œuvres vers la France. La notion de retournement suggère une idée de retour, mais aussi de « changement de camp », alors que le rapatriement connote cette idée de retour au pays d'origine. À aucun moment le terme de « restitution », qui suggère quant à lui dans sa définition pénale une « remise à leurs propriétaires d'objets volés, détournés ou saisis comme pièces à conviction », n'est formulé dans l'accord final. Pourtant dans un courrier du Ministre des affaires étrangères de la République algérienne, Monsieur Abdelaziz Bouteflika, adressé à l'Ambassadeur de France en Algérie, il est alors question d'un double rapatriement des œuvres dans les deux pays, sans distinction aucune. Ce que reprend finalement, en dehors de l'accord final de 1968 précédemment cité, le procès-verbal du 27 novembre 1969 et un courrier du directeur des Musées de France, Jean Châtelain, dont l'objet est explicitement « Rapatriement d'œuvres d'art en Algérie (liste A), adressé le 1<sup>er</sup> décembre 1969 à Monsieur le conservateur en chef du Cabinet des dessins du Musée du Louvre »<sup>23</sup>.

### Négocier les subjectivités, partager le patrimoine critique de la décolonisation

Sommes-nous alors dans la négociation juridique d'un *butin de guerre*, souvent évoqué dans les travaux portant sur la circulation et les questions de restitution du patrimoine ? Dans le contexte spécifique de l'Algérie, la notion de « butin de guerre » renvoie irrémédiablement à l'écrivain Kateb Yacine qui souligne :

---

22 Accord final signé le 11 juillet 1968, Cote : 20150044/222, Archives nationales, Pierrefitte, c'est nous qui soulignons.

23 Courrier du 1<sup>er</sup> décembre 1969, référencé DMF/1/1558 RN/RG, Z66/Alger, Archives Nationales, Pierrefitte.

« POUR MOI, LA LANGUE FRANÇAISE A ÉTÉ ET RESTE UN BUTIN DE GUERRE! À quoi bon un butin de guerre si l'on doit le jeter ou le restituer à son propriétaire dès la fin des hostilités? Il n'a pas été négocié dans les accords d'Evian! Je n'ai pas à me faire hara-kiri, ni à me bâillonner, ni à rendre mon œuvre à la Bibliothèque nationale de la rue Richelieu ou à l'Académie française, au prétexte qu'elle est écrite en français!<sup>24</sup> ».

Dans le domaine des arts visuels, le peintre et théoricien Mohamed Khadda, à l'instar d'autres artistes de l'indépendance, reprend également cette problématique du rapport complexe au legs artistique colonial lorsqu'il en appelle, dans un ouvrage de 1972, à « l'heureuse notion de « l'intégration critique de l'héritage du passé » que Berthold Brecht a si admirablement mise en pratique [...] seule attitude conséquente à l'égard de la culture du passé<sup>25</sup> ».

Dans ses écrits sur l'art, Khadda se réfère aux héritages multiples pour dresser un état des lieux de l'histoire des arts en Algérie à travers une écriture inclusive, qui considère la place des artistes colonisés ainsi que les héritages antécoloniaux et internationaux. Il entremêle ainsi tout au long de ses écrits des références aux gravures rupestres des grottes de Tassili, à l'art berbère, arabe, populaire, aux muralistes mexicains, aux avant-gardes occidentales (Chagall, Picasso, Klee, Mondrian, Matisse...), à certains artistes français natifs d'Algérie (de Maisonseul, Atlan...) mêlant une histoire critique de la première promotion de peintres dits « indigènes » (Temmam, Racim...) à l'écriture d'une histoire de la génération des artistes algériens exerçant dans les années 1950 (Baya, Abdelah Benanteur, M'hamed Issiakhem...). Aussi, la reconstitution d'une collection augmentée à Alger par l'entrée des artistes modernes et contemporains algériens, sous l'impulsion du nouveau directeur postindépendance Jean de Maisonseul, fait alors écho au propos de Khadda. Cette collection plus inclusive ouvre une réflexion féconde sur une pensée de l'entremêlement des récits au musée, et sur la possibilité conceptuelle d'un patrimoine décolonisé, au-delà d'un retournement de stigmates, et d'une modernité partagée.

Ces critiques et prises de position en contexte de postindépendance ainsi que le rapatriement en Algérie d'œuvres d'art européennes constituent un déplacement de la notion d'héritage et de patrimoine. Nous sommes alors, au regard de ces positionnements théoriques et de ce partage de la collection, en présence d'un patrimoine *dépaysé* dans un contexte où une certaine domination politique et culturelle européenne, en sortie de guerre et d'empire, est interrogée. Loin de vouloir réviser le partage de ce patrimoine, l'analyse de cette redistribution négociée offre des données singulières qui pourraient être un ancrage possible pour penser une histoire mondiale des arts et du patrimoine.

24 K. Yacine cité par Benamar Mediène, *Kateb Yacine, le cœur entre les dents*, Paris, Albert Laffont, 2006, p. 144.

25 Khadda, *Éléments pour un art nouveau* [1972], Alger, Barzakh, 2015, p. 70.

Les artistes algériens, dits de la génération de l'indépendance, qui s'approprient le médium importé comme la peinture de chevalet, tel un «butin de guerre», cherchent également à faire accéder l'art et la peinture algérienne «indigène» au prestigieux statut d'art «moderne» et «contemporain». Il faut en effet garder à l'esprit que ces négociations autour du patrimoine en partage reflètent également une pensée patrimoniale de l'entremêlement des histoires de l'art. Dès la réouverture en 1963, Jean de Maisoneul s'attèle à pallier l'absence des artistes colonisés et fait acquérir les œuvres de Baya, exposée à Paris dès 1947 par l'intermédiaire d'Aimé Maeght. C'est à cette occasion que cette artiste côtoiera le milieu surréaliste, ainsi que d'autres grandes personnalités de l'art européen (Braque, Picasso...). Jean de Maisoneul fait aussi acquérir des œuvres d'Abdellah Benanteur, de Mohamed Khadda... L'entrée des artistes algériens contemporains dans les collections s'accompagne également du don dit «art et révolution» en 1964.

En 1964, une exposition «Art et révolution<sup>26</sup>» est présentée à Alger par le comité de l'Amicale art et culture des Algériens en Europe, réunissant le peintre algérien Abdellah Benanteur, le peintre marocain Ahmed Cherkaoui, les critiques d'art Pierre Gaudibert, Raoul Jean Moulin et Janie Söderberg, le poète franco-algérien Henri Kréa, les artistes français Jean-Jacques Lebel et Claude Visieux. Une partie des centaines d'œuvres exposées rendent compte de la création artistique engagée pour le soutien de l'indépendance algérienne, mais l'autre partie entend simplement rendre hommage à la nouvelle nation algérienne en exposant les dernières créations contemporaines internationales. Des artistes, d'une vingtaine de nationalités différentes, proposent au public algérien de découvrir une production d'œuvres contemporaines réalisées dans la période des années cinquante-soixante. Quatre-vingt-quatorze œuvres d'art sont offertes par ces artistes internationaux (dont Lebel, Matta, Erro, Monory, Peverelly, etc.) au peuple algérien pour encourager la création d'un musée d'Art moderne à Alger. Ce projet de musée marquerait ainsi une rupture avec les institutions artistiques construites en contexte colonial et insérerait Alger dans la cartographie internationale des grandes capitales culturelles modernes. Dans l'attente de l'édification de ce musée, les œuvres sont conservées au musée des Beaux-Arts d'Alger ainsi que dans le futur musée de la Révolution, dont la création venait juste d'être décidée par le gouvernement algérien. Symboliquement, l'entrée de l'histoire de l'art algérien moderne et contemporain, à savoir d'artistes «indigènes», colonisés, et de l'art contemporain international au sein de l'institution muséale des Beaux-Arts marque une rupture réelle dans un écrivain pensé ou plutôt chargé d'un «impensé patrimonial<sup>27</sup>». Cette refondation des collections crée de fait des références élargies dans la généalogie de l'histoire de l'art moderne et contemporain visible en Algérie.

26 *L'Art et la révolution algérienne*, cat. exp., Paris/Alger, ministère de l'Orientation, 1964.

27 «Impensé patrimonial» que Nabila Oulebsir définit comme ce qui n'est pas intégré dans le répertoire référentiel, Oulebsir, 2004, (note 8), p. 261.

Le partage des collections, mais aussi son décloisonnement avec l'inclusion de productions d'artistes colonisés s'accompagne en effet d'un projet plus global de réorganisation du paysage muséal algérien postindépendance, soucieux de rompre avec la perception coloniale du patrimoine. Cette volonté de rupture politique au travers du vecteur culturel se fait l'écho de ce qu'acte en 1969 le manifeste panafricain lorsqu'il énonce :

« Il y a nécessité d'un retour aux sources de nos valeurs, non pas pour nous y enfermer, mais plutôt pour opérer un inventaire critique afin d'éliminer les éléments devenus caducs et inhibiteurs, les éléments étrangers aberrants et aliénateurs introduits par le colonialisme, et de retenir de cet inventaire les éléments encore valables, de les actualiser et les enrichir de tous les acquis des révolutions scientifiques, techniques et sociales et les faire déboucher sur le moderne et l'universel <sup>28</sup> ».

L'accès à la « modernité et à l'universel » s'accompagne donc de la coexistence de la production artistique algérienne contemporaine, « un art nouveau », au sein d'une collection d'art moderne restituée et augmentée, où Baya peut être citée aux côtés de Matisse ou Marquet dans une généalogie de la modernité artistique à caractère pluriversel<sup>29</sup>.

Dans la conclusion de son ouvrage *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Nabila Oulebsir souligne que :

« Dès les premières années de la conquête jusqu'à la célébration du Centenaire, l'histoire du patrimoine présente des aspects spécifiques liés à la définition et à la construction d'une nouvelle identité, à la mise en conflit de deux cultures différentes et l'élaboration d'une histoire parallèle à celle qui existe.<sup>30</sup> »

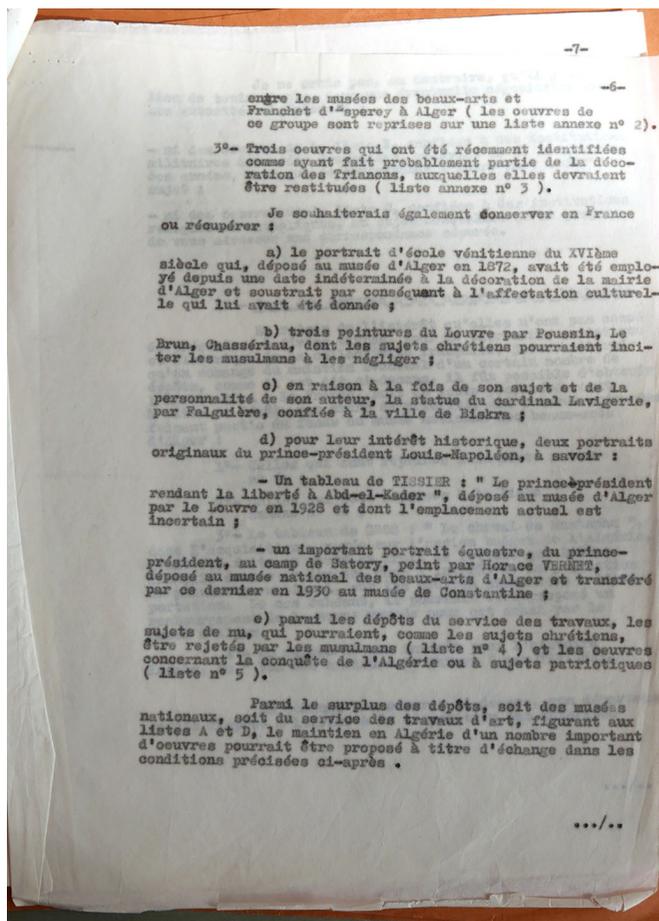
Cette affirmation de Nabila Oulebsir est confirmée par les archives où un certain imaginaire projeté sur les intentions et les considérations des Algériens en matière culturelle et patrimoniale témoigne d'une perception essentialiste et des difficultés de rompre avec une vision racialisée de la culture en Algérie :

---

28 *Alger 1969 : 1<sup>er</sup> festival culturel Panafricain*, Alger, O.U.A, 1969.

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

30 Nabila Oulebsir, *op.cit.*, p. 295.



2 Extrait d'un courrier du ministre d'État chargé des Affaires culturelles (André Malraux) à monsieur le Secrétaire d'État auprès du Premier ministre chargé des Affaires algériennes (Cabinet), 29 avril 1963, p.6, Archives des Musées de France, Z66 Algérie, Carton I, Archives Nationales, Pierrefitte

«Les tableaux revenus en France comportent des nus, des scènes religieuses, des sujets ayant trait à la conquête algérienne; il est vraisemblable qu'ils ne seront jamais exposés. Enfin le risque est grand de voir ces œuvres, qui sont précieuses (Delacroix, Chassériau, Renoir, Courbet, Marquet... catalogue joint), être vendues à des musées américains ou expédiées en Tchécoslovaquie ou dans des pays de l'Est, en cas de détériorations des relations franco-algériennes, soit pour acheter des armes, soit pour combler un déficit commercial. Les précédents sont nombreux et nous n'avons absolument aucune garantie sur ce point. [...]



3 Horace Vernet, *Portrait du Prince Louis Napoléon à la revue de Satory*, 1851, huile sur toile, musée national des Beaux-Arts d'Alger, photographie de l'auteure, février 2018

La revendication des tableaux ne vient pas des musulmans algériens, assez indifférents en matière d'art, [...] ces toiles dont la plupart sont plutôt propres à heurter le caractère musulman.<sup>31</sup> »

Les propos mêmes du Ministre d'État chargé des affaires culturelles, André Malraux, bien qu'ils ne souscrivent pas à la supposée « indifférence » des « musulmans algériens », essentialisent pour autant les attentes supposées des

---

<sup>31</sup> Archives de la Direction des Musées de France, 1963, retranscrite dans Elisabeth Cazenave et Jean-Christian Serna, *Le Patrimoine artistique français de l'Algérie*, Saint-Raphaël, Editions Abd-el-tif, 2017, p. 225-226; ouvrage qui rassemble une importante documentation des archives nationales tout en remettant en cause la légitimité tant des accords d'Evian que de la restitution de ce « patrimoine français ».

Algériens en matière d'art. Dans un courrier de 1963, qui préfigure les principes finaux du partage négocié de la collection, André Malraux énonce certaines réserves en ces termes (fig. 2 et 3) :

« Je souhaiterais également conserver en France ou récupérer : [...] b) trois peintures du Louvre par Poussin, Le Brun, Chassériau, dont les sujets chrétiens pourraient inciter les musulmans à les négliger ; [...] e) parmi les dépôts du service des travaux, les sujets de nu, qui pourraient, comme les sujets chrétiens, être rejetés par les musulmans (liste n°4) et les œuvres concernant la conquête de l'Algérie ou à sujet patriotique (liste n°5).<sup>32</sup> »

Enfin, un autre extrait de ces archives – et pour ne citer qu'un dernier exemple – montre que penser l'Algérie antécoloniale paraît inconcevable depuis un point de vue hexagonal. Cette note ministérielle du 21 mai 1966 qui rapporte une demande de prêts d'œuvres et archives de sources françaises pour un projet d'exposition sur l'Algérie d'avant 1830, garde trace d'une annotation manuscrite des plus éclairantes, quant au poids des subjectivités à l'œuvre. Cette annotation témoigne à la fois d'une occultation et d'une subjectivation :

« Somme toute on peut tout faire à condition d'y être autorisé. Attendre de pied ferme les demandes. On a d'ailleurs pas grand-chose sur l'Algérie d'avant grand-papa. »

Le territoire et la culture ne semblent dès alors exister, et être dignes d'intérêt pour entrer dans l'Histoire, que par la présence du colon européen. Sur le plan juridique, Jean-Gabriel Leturcq souligne à juste titre que même si le droit à la propriété reste dominant et d'autorité dans la gestion institutionnelle, les modifications de perception des enjeux liés aux questions de restitution ont largement résulté des débats suscités par les indépendances :

« Suite au Manifeste d'Alger, le schème restitution-réparation réapparaît de manière récurrente dans les textes internationaux à valeur déclamatoire. Une résolution “pour le *retour* ou la *restitution* des œuvres d'art aux pays victimes d'exportation” est votée par l'ONU en 1973. Rappelant l'octroi des indépendances, la résolution précise que la restitution “constitue une juste réparation du préjudice commis par ces transferts massifs et presque gratuits [...] du fait de la présence coloniale”.<sup>33</sup> »

32 Courrier de André Malraux, Ministre d'État chargé des Affaires culturelles à Monsieur le Secrétaire d'État auprès du Premier ministre chargé des Affaires algériennes (Cabinet), 29 avril 1963, p. 6, Archives des Musées de France, Z66 Algérie, Carton I, Archives Nationales, Pierrefitte.

33 Jean-Gabriel Leturcq, « La question des restitutions d'œuvres d'art : différentiels maghrébins », dans *L'année du Maghreb*, IV, 2008, p. 79-97, ici p. 85.

Reste peut-être à réinvestir le patrimoine critique de la décolonisation et à l'entremêler aux narrations historiques existantes. Ce cas singulier de double rapatriement et de patrimonialisation, tant en Algérie qu'en France, offre la possibilité de penser le partage et la séparation d'un patrimoine et d'un héritage négociés entre deux *ennemis complémentaires* et présente des éléments importants concernant les négociations de sortie de la matrice coloniale. Si l'on se réfère aux travaux critiques produits dans le sillage de la décolonisation, dont les écrits de Khadda, une autre histoire de l'art en Algérie devient visible. Le peintre propose une pensée de la culture syncrétique qui «répertorie des richesses jusque là enfouies» entremêlant les héritages ignorés par l'histoire coloniale, tout en considérant la place de «l'art occidental [...] qui, par une brèche de la colonisation a fait son entrée chez nous [en Algérie] de façon complexe, mutilante et enrichissante à la fois<sup>34</sup>».

Plus récemment, se référant à André Malraux, l'académicien Pierre Rosenberg a énoncé, dans le cadre de sa modération du colloque «Du droit des objets (à disposer d'eux-mêmes?)», que les objets d'art seraient «nos meilleurs ambassadeurs parce qu'ils ne parlent pas<sup>35</sup>». Ces objets d'art – ambassadeurs présumés silencieux, sont-ils si aphasiques? Ne seraient-ils pas des sources essentielles et éloquents, notamment pour notre discipline, à partir desquelles se forment les discours de l'histoire de l'art et la matrice depuis laquelle penser les relations culturelles transnationales, saisir les transitions paradigmatiques négociées, augmenter et construire une histoire de l'art mondialisée? Cette histoire de l'art chorale, riche de références et d'un patrimoine critique minorés, saurait peut-être dépasser *in fine* des passés silencieux<sup>36</sup> et lever en toute quiétude certains «secrets de famille<sup>37</sup>».

34 Mohamed Khadda (1972), 2015, *op. cit.*, p. 20.

35 Pierre Rosenberg dans *Du droit des objets (à disposer d'eux-mêmes?)*, colloque international sous la direction de Yann Pottin et Bénédicte Savoy, 21 juin 2018, Paris, Collège de France. Pierre Rosenberg reprend ici une anecdote à propos de Malraux et du cas litigieux de la collection Gulbenkian déjà formulée dans Pierre Rosenberg, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris, Plon, 2010.

36 En référence à Michel-Rolf Trouillot, *Silencing the past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.

37 Pour citer ici l'expression employée par Bénédicte Savoy lors de sa conférence «Notre héritage nous écrase-t-il? Musées, provenances et restitutions au début du XXI<sup>e</sup> siècle», 2 juin 2018, Festival d'histoire de l'art, Fontainebleau. Par nomination présidentielle, l'historienne de l'art a été chargée le 5 mars 2018, au côté de l'écrivain et universitaire Felwine Sarr, pour une mission d'expertise sur la restitution du patrimoine africain conservé par la France, et dont le rapport a été rendu public en novembre 2018 (URL : <https://www.icom-musees.fr/ressources/rapport-sur-la-restitution-dupatrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique>). Cette expertise exclue de son étude la question des restitutions patrimoniales pour l'Algérie et l'Égypte considérant qu'elles «relèvent de contextes d'appropriation et impliquent des législations très différentes du cas de l'Afrique au sud du Sahara. Ces cas devront faire l'objet d'une mission et d'une réflexion spécifiques» (note 4, p. 2 du rapport précité).