

Edmond Charlot : défense et illustration de la modernité picturale algérienne

Rémi Baudouï
Université de Genève

*A la mémoire de Jean de Maisonseul
En souvenir de notre rencontre de
Cuers le 14 octobre 1988*

Introduction

Aujourd'hui ce qui est couramment désigné comme l'École algérienne des années de l'abstraction lyrique fait pleinement partie du patrimoine de ce que l'on appelle la seconde École de Paris¹. Des artistes comme Maria Manton, Louis Nallard, Mohamed Aksouh, Mohammed Khadda, Abdelkader Guermaz, Mohammed Benanteur, Mohamed Bouzid, Sauveur Galliéro, René Sintès, Louis Bénisti, Marcel Bouqueton, Fatima Baya, Choukri Mesli et bien d'autres encore doivent le lancement de leur carrière dans l'Algérie insurgée de la fin des années 1950 et des années 1960 à l'aide opiniâtre de Jean de Maisonseul, Jean Senac et Edmond Charlot. Sénac en tant que journaliste à *Oran Républicain* puis animateur de la revue *Soleil* et fondateur de la *Galerie 54* fait connaître les peintres de ce qu'il nomme lui-même *La Nahda* (la Renaissance). Charlot dans sa librairie-galerie *Les Vraies Richesses* puis pour la *Galerie Comte-Tinchant* et enfin dans sa galerie *Pilote* ne cesse de vouloir faire connaître la jeune peinture moderne algérienne.

Il s'agit ici de procéder à la réévaluation du rôle de Charlot dans la défense de la peinture algérienne moderne du tournant de la fin de la colonisation et de la naissance de l'Algérie indépendante. Cette réévaluation se fera sur une triple base : En premier, la mise en valeur de la pensée de l'éditeur en matière de modernité picturale. Comment peut-on la situer par rapport à la modernité littéraire dont il s'est fait un défenseur acharné. S'inscrit-elle dans sa continuité ? La deuxième, la mise en valeur du cercle des artistes qu'il a défendu. Qui sont-ils ? Quelle unité présentent-ils sur le plan esthétique et pictural ? Quels sont les points de convergence qui les caractérisent ? En quoi reflètent-ils ses idéaux culturels ? En dernier, la logique de continuité de

¹ Le terme d'École au sens artistique possède un sens précis, celui de désigner une organisation d'enseignement centrée autour d'un Maître qui fait bénéficier les jeunes artistes de son atelier, de ses connaissances. En ce sens, le rassemblement de peintres de formations différentes non assujettis à une seule et unique formation pose déjà un problème de définition.

l'aide aux artistes ou la logique des amitiés au-delà même de l'expérience algéroise et de son départ d'Alger après les premières années de l'Indépendance.

. Modernité littéraire et modernité plastique : la peinture algérienne au filtre de l'activité littéraire

Il n'existerait pas un Charlot écrivain et éditeur et de l'autre un galeriste et admirateur de la peinture, mais plus simplement un homme dévoué aux arts et lettres, qui a immédiatement compris la continuité essentielle liant l'exigence de la création plastique à la création littéraire². La création d'une maison d'éditions est allée de pair, lorsqu'il en avait la possibilité, avec la création d'une galerie d'art.

La première clef d'analyse réside, comme il en est pour la littérature, de la rencontre avec Jean Grenier jeune professeur de philosophie au lycée d'Alger dont l'enseignement ouvert fascine Charlot. Evoquer la figure tutélaire du premier c'est rendre compte de cette passerelle immédiatement assumée entre littérature et peinture avant même que surgisse dans la vie Charlot cette seconde figure majeure que représente Albert Camus. Ami des écrivains de Gallimard et de *La Nouvelle Revue Française*, homme et passeur de cultures, grand voyageur Grenier incarne la figure de l'humanisme littéraire et philosophique qui considère que la culture est un tout dont les parties et disciplines demeurent indissociables les unes des autres. Philosophie et esthétique ne font qu'un. Si Charlot peut être qualifié de « passeur de culture », il le doit à la richesse de l'enseignement et à la profondeur de la culture de Grenier rapidement devenu son ami. Charlot a concédé au soir de son existence que le livre *Les îles* de Grenier paru en 1933, avait forgé son ambition de devenir éditeur. Pour le conduire à s'interroger sur le néant, l'absurde et l'impuissance, ce même ouvrage est à l'origine du destin d'écrivain de Camus³.

La seconde rencontre majeure est bien évidemment celle de l'écrivain mondovien. Il partage avec Charlot la conviction selon laquelle Alger doit devenir la capitale de la culture méditerranéenne. S'il a la préscience de son destin d'écrivain, il se passionne promptement pour la culture et les arts. Dans sa pensée, l'œuvre artistique assure plus que toute autre œuvre de l'esprit, émotion et plénitude. Tout au long de sa vie, il se présente de lui-même comme un artiste. Au soir de son existence il avoue à la comédienne Catherine Sellers qu'il eut, plutôt qu'écrivain, préféré être, s'il en avait eu le talent, « un sculpteur, avant même d'être footballeur ou acteur »⁴. Jean Grenier a confirmé cette analyse. Camus est donc logiquement situé au centre de jeunes talents au titre desquels figurent de nombreux artistes. Les chroniques culturelles de Camus dans *Alger-Étudiants* témoignent d'une connaissance approfondie du milieu artistique. Dès 1933, l'écrivain remarque le peintre algérois Armand Assus, ami d'Albert Marquet, reconnu pour la force de ses natures mortes, ses descriptions intimistes des intérieurs des maisons et « sa poésie du banal ». A l'occasion du Salon des Orientalistes algériens, Camus salue le 25 janvier 1934, « la douceur virgilienne et la mollesse de l'air » des paysages du Sahara oriental du peintre René-Jean Clot. Dans le même temps, il témoigne de son admiration pour l'œuvre de Louis-Ferdinand Antoni artiste d'origine corse installé pour raison de santé en Algérie, professeur d'art décoratif à l'École des Beaux-Arts d'Alger et reconnu pour la qualité de ses paysages méditerranéens. Il en fait de même pour l'œuvre du peintre Maurice Bouviolle, peintre réputé du

² Je remercie Agnès Spiquel pour la relecture attentionnée de cet article dont notamment les passages consacrés à Albert Camus.

³ Albert Camus-Jean Grenier, *Correspondance, 1932-1960*, Paris, Gallimard, 1991, p.13-14 ; Albert Camus, Préface à la réédition de l'ouvrage, *Les îles* en 1959, Paris, Gallimard, 1977, p. 9.

⁴ Cité in, Elisabeth Cazenave, *Albert Camus et le monde de l'art*, Barcelone, Atelier Fol'Fer éditions, 2009, p. 16.

M'Zab, de Ghardaïa et de ses Ksar. Camus remarque également en avril de cette même année dans *Alger-Étudiants*, le peintre tunisien Pierre Boucherie pour « l'espèce d'éternité faite à notre mesure » qui sourd de ces paysages. Le 1^{er} mai 1934 salue les peintres Emile Bouneau, Marcel Damboise, Richard Maguet et André Hambourg pour leur exposition de la villa Ab-El-Tif. Nous ne saurions ici parvenir à dresser la liste complète des affinités de Camus avec ses artistes contemporains. Nous souhaiterons juste ici faire également référence au peintre animalier Paul Jouve et au peintre intimiste Pierre-Eugène Clairin. En 1935 il se lie d'amitié avec plusieurs d'entre eux. Citons Galliéro ancien élève des Beaux-Arts d'Alger dessinant ses personnages pittoresques depuis son quartier de la Casbah inspirateur du personnage de Meursault dans *L'Étranger*. Tel est aussi le cas de Jean Pandrigue de Maisonseul futur architecte, initié à la peinture par le barcelonais Alfredo Figueras réfugié à Alger. Il faut encore parler de Bénisti ancien artisan joaillier devenu peintre et sculpteur inspirateur du personnage de Noël dans *La mort heureuse*. Ajoutons à cette liste, l'amitié de Camus pour son condisciple le dessinateur Jean Brune et pour l'institutrice et peintre Suzanne Delbays. Au titre des passeurs de la culture artistique, figurent en bonne et due place le secrétaire des jeunes socialistes Max-Pol Fouchet secrétaire de Jean Alazard directeur du Musée National des Beaux-Arts.

Le 3 novembre 1936 est inaugurée la librairie-galerie *Les Vraies Richesses* au 2 bis rue Charras. Camus qui fréquente au même moment la Maison de la Culture au 8 rue Charras en devient rapidement un familier. L'exposition initiale, *Des jeunes par des jeunes, pour des jeunes*, marque à la fois le début d'une aventure éditoriale exceptionnelle et d'une aventure picturale importante. La nouvelle maison d'éditions publie immédiatement en 550 exemplaires *Révolte dans les Asturies* pièce de théâtre écrite collectivement par Camus, Jeanne-Paule Sicard, Bourgeois et Poignant. Dès son ouverture la librairie accueille une exposition de dessins et peintures de Pierre Bonnard⁵. En passe de se retirer dans sa villa des hauteurs du Cannet, Bonnard alors âgé de 69 ans reflète cette passion pour les scènes et paysages de l'Orient. Charlot est attiré par les artistes qui parviennent à intégrer l'esprit et les couleurs de la Méditerranée dans l'expression esthétique d'une authenticité absolue. En s'émancipant des nabis puis des impressionnistes, Bonnard a découvert la lumière lors de son voyage tunisien et algérien du début de 1908. Son œuvre ne cesse désormais de baigner dans une atmosphère exotique qui raffermirait en Charlot la conviction selon laquelle la culture méditerranéenne requiert d'être célébrée et portée à la connaissance du grand public.

La proximité entre le cercle des artistes soutenus par Camus et celui de Charlot dans sa librairie *Les Vraies Richesses* est immédiate. Il faut ici parler en terme de connivence et de continuité. René-Jean Clot incarne cette symbiose. Reconnu par Camus comme un des plus talentueux peintres de sa génération, il est pressenti par l'écrivain pour devenir rédacteur de la revue littéraire *Rivages* créée en décembre 1938 aux Éditions Charlot. La présentation de cette « revue de culture méditerranéenne » par l'écrivain témoigne de cette empathie entre les deux hommes. Cette revue exprime « dans les domaines les plus divers : théâtre, musique, arts plastiques et littérature », « la culture vivante ». Car de « Florence, à Barcelone, de Marseille à Alger, tout un peuple grouillant et fraternel, nous donne les leçons essentielles de notre vie »... Et Camus de rajouter : « Par là, *Rivages* née de la spontanéité, exprimera dans la liberté plus subtile issue de la domination de soi, une culture, des pensées et des mouvements dont nous sommes tous ici solidaires, dans la mesure où nous répudions tous les puissances d'abstraction et de mort au nom de nos forces vives »⁶. Autant de mots et de principes intellectuels, éthiques et moraux qui font écho aux propos tardifs de Charlot sur ses aspirations d'humaniste et de metteur en scène des

⁵ *Souvenirs d'Edmond Charlot*. Entretiens avec Frédéric Jacques Temple, Pézenas, Domens, 2007, p. 17.

⁶ Albert Camus, « Présentation de la revue Rivages », In *Albert Camus. Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1330-1331.

trésors littéraires et artistiques de la rive orientale de la méditerranée. Aussi ne faut-il guère nous étonner si les principaux artistes que Camus loue, sont exposés dans *Les Vraies Richesses*. Tel est le cas notamment d'Assus, Bénisti et Clot.

Les autres artistes soutenus par Charlot s'inscrivent également dans la recherche d'une identité et culture algérienne camusiennes. Le sculpteur algérois Paul Belmondo bien que menant une carrière parisienne est lauréat du Grand Prix artistique de l'Algérie et revient décorer le Foyer civique d'Alger. Le peintre de genre Henry Chevalier, bien que né à Poitiers est professeur au Grand Lycée d'Alger. Pierre Famin peintre algérois est aussi proche de Camus et dirige la galerie du *Minaret*. René Gilles né sur le continent, obtient en 1936 le prix Abd-el-Tif. Hervé Maurette peintre aujourd'hui oublié fait partie des artistes orientalistes algériens. Louise Bosserdet peintre autodidacte d'origine bourguignonne s'installe à Alger en 1935 et expose l'année suivante chez Charlot. Née à Cherchell, Alice Voiron est accueillie en 1937 à la librairie-galerie pour y exposer ses portraits d'enfants et paysages colorés. La même année est exposée Marcelle Lemoyne-Jacquemard qui, bien que née dans le Var, développe son travail sur les gourbis d'Alger.

Partis prenantes du mouvement artistique et littéraire par delà l'essoufflement du modèle colonial qu'incarnent les fastes du Centenaire de l'Algérie française *Les Vraies Richesses* s'évertuent à fondre les canons de la peinture méditerranéenne dans une dynamique renouvelée de la modernité. Toutefois, la domination même de la peinture conventionnelle des salons des peintres orientalistes ou du modèle somme toute académique du pensionnat de la Villa Médicis locale – la villa Ab-El-Tif – rend malaisé l'éclosion d'une nouvelle génération de peintres. *Les Vraies Richesses* peuvent ainsi être interprétées moins comme la pépinière suscitant l'émergence de nouveaux talents que comme une plate-forme d'exposition assumant le fardeau de la mutation du regard artistique de l'orientalisme vers une peinture orientale moderne.

L'ébullition picturale algéroise après la seconde guerre mondiale : le renouveau artistique

La seconde guerre mondiale est ère de rupture. Si l'installation du régime de Vichy marque un retour à l'ordre dans les arts sous l'Occupation, il faut dans le même temps remarquer comment le retour à la tradition artistique nationale et les assauts de la *Propaganda Staffel* contre l'art moderne qualifié de « dégénéré » ne parviennent à étouffer la soif de renouveau artistique. Le cas de Picasso est exemplaire. Dans le silence de son atelier des Grands Augustins, l'artiste poursuit son œuvre sans être véritablement inquiété. Le 10 mai 1941, sont exposés à la galerie Brun *Vingt jeunes peintres de tradition française* pour laquelle la *Propaganda Staffel* ne trouve rien à dire. Préparée par le peintre Jean Bazaine et l'éditeur André Lejard elle associe dans une étrange alchimie peintres figuratifs et peinture abstraite émergente. S'y retrouvent côte à côte, Jean Bazaine, André Beaudin, Paul Berçot, Jean Bertholle, Francisco Borès, Lucien Coutaud, François Desnoyer, Léon Gischia, Charles Lopicque, Jean Lasne, Lucien Lautrec, Raymond Legueult, Jean Le Moal, Alfred Manessier, André Marchand, Édouard Pignon, Suzanne Roger, Gustave Singier, Pierre Tal Coat et Charles Walch. Le propos d'associer délibérément d'une part la tradition et les valeurs nationales à la modernité naissante d'autre part permettra après-guerre de faire *a posteriori* de cette exposition initiale un acte de résistance à l'occupant allemand. Cette exposition montre ainsi l'extraordinaire vitalité d'une nouvelle génération d'artistes tout au plus âgés de trente à quarante cinq ans⁷. Les « modernités clandestines » sous l'Occupation s'affichent haut et fort. La prestigieuse galerie Jeanne Bucher expose en cette même année 1941

⁷ Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'Art, Paris 1940-1944*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1986, p. 167 et suivantes.

les œuvres d'André Bauchant, Vassily Kandinsky, Henri Laurens, Fernand Léger, Max Ernst, Louis Marcoussis, Hans Reichel, Paul Klee, César Domela, Nicolas de Staël, Dora Maar, Véra Pagava, Joan Miro.... En juillet 1942 l'exposition Kandinsky est suspendue par la *Propaganda Staffel* pour être considérée comme une œuvre dégénérée. La petite Galerie *L'Esquisse* présente au printemps 1944 l'exposition *Peintures abstraites, compositions de matières* dans laquelle sont apparaissent les sculptures de César Domela, les œuvres d'Alberto Magnelli et les premières œuvres abstraites de De Staël. L'exposition reçoit du reste la visite de la Gestapo qui soupçonne la galerie de résistance, qui il est vrai, abrite dans sa cave une cache d'armes.

La seconde guerre mondiale projette Camus hors d'Algérie. Il débarque le 16 mars 1940 pour intégrer *Paris-Soir*. De retour en Algérie il s'installe avec sa seconde épouse à Oran. Alors que Gaston Gallimard publie *l'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*, Camus doit se résoudre, pour raisons médicales, à rejoindre le Chambon sur Lignon. L'écrivain a définitivement quitté l'Algérie. « Entraîné par les remous de la Grande Histoire »⁸, Charlot déploie ses activités littéraires algéroises au profit d'une résistance intellectuelle qui le conduit dans les geôles de l'État-français. Après le débarquement des américains le 8 novembre 1942, il dirige le service des publications au ministère de l'Information où il fait la connaissance de Georges Gorse et Stéphane Hessel. Dans la capitale de la France libre, Charlot rencontre intellectuels et artistes en attente de la future libération de la métropole. Il se lie d'amitié avec Sénac visiteur des *Vraies Richesses*. Après la libération, Charlot est affecté comme militaire en décembre 1944 au ministère de l'Information à Paris. Il y retrouve Camus qui journaliste à *Combat* a confié à Grenier la rubrique « Arts » grâce à laquelle il fera connaître de nombreux artistes de son époque. L'équipe Camus-Charlot-Grenier est reconstituée.

Au Salon d'Automne de la Libération, Picasso expose 74 toiles. Le pèlerinage dans son atelier des Grands-Augustins est, selon Grenier, le moyen de construire et assumer la révolution de l'art dans l'après-guerre⁹. La galerie Berri-Raspail expose *l'Art Abstrait*. En novembre 1944 La Galerie de France expose *Les Maîtres et Jeunes de l'art indépendant*. Le cheminement esthétique et pictural de Charlot ne semble pas nécessairement correspondre à celui dont témoigne Naget Khadda en ce qui concerne la littérature. Elle rappelle en effet que « la période de la Résistance française et surtout celle de l'expérience parisienne ont détourné l'attention d'Edmond Charlot de ce qui tramait dans le domaine littéraire en Algérie »¹⁰. La perméabilité entre l'univers artistique algérien et le milieu parisien qui attire déjà les artistes du monde entier, fait de la métropole un laboratoire fécond. Fort de leur culture figurative héritée de l'école orientaliste, les peintres algériens à Paris intègrent le mouvement en marche vers une abstraction lyrique qui s'énonce comme rupture fondamentale face à un ordre plastique figuratif relégué aux poubelles de la colonisation et de la collaboration. Les parcours de Nallard et de Manton sont emblématiques de cette mutation. Algérois, Nallard, cadet de seulement trois ans de moins que Charlot débute sa carrière dans les années 1930 dans sa ville natale. En 1946, un à peine après avoir abandonné la figuration, il est exposé à Alger à la Galerie *Colin* puis à Oran aux côtés de l'École de Paris, il est aussitôt remarqué par Sénac. En 1947, il débarque avec son épouse Manton aussi peintre dans la capitale et expose à la galerie Drouin. L'année suivante il est présent au tout jeune Salon des *Réalités nouvelles* en défendant une peinture résolument abstraite. Exposé dès 1948 dans la galerie Jeanne Bucher, il est au cœur d'une communauté picturale qui rassemble outre Poliakoff des artistes aussi importants dans l'histoire de l'abstraction lyrique que César et Bissière, Wilfrid Moser, Hans Reichel, De Staël, Arpad Szenes et Viera da Silva. En 1950, Nallard et Manton vivent, à Saint-Germain des Près, de la gérance de

⁸ Naget Khadda, *Charlot, l'Homme-Roi*, Pézenas, 2015, Domens, p.14-15.

⁹ Jean Grenier, *Essais sur la peinture contemporaine*, Paris, Gallimard, 1959, p.143-149.

¹⁰ Naget Khadda, *Charlot, l'Homme-Roi*, op. cit. p.23.

l'hôtel du Vieux-Colombier qui devient un foyer culturel accueillant les artistes les plus divers mais aussi les artistes et intellectuels algériens au titre desquels figurent le poète Sénac, l'écrivain Kateb Yacine, mais aussi les peintres Poliakoff, Hartung, le critique d'art Charles Estienne et en 1952 le peintre serbe Pierre Omcikous.

Tantôt terminus, tantôt lieu de passage obligé, Paris attire et séduit pour un instant ou pour une toute la vie des artistes algériens soucieux de participer directement au renouvellement de l'art dans une époque de cheminement du figuratif vers l'abstrait. Paris offre l'image d'une capitale artistique mondiale. Bien d'autres exemples pourraient être cités. Celui du constantinois Marcel Bouqueton qui s'y installe en 1946 pour une année avant de faire le choix de déployer ses activités depuis la banlieue d'Alger ; le cas de Mohammed Khadda qui, avec le peintre Abdallah Benanteur, est sur place en 1953. Le premier ne regagnera l'Algérie qu'en 1963. Le second vit toujours en France.

La porosité entre Alger et Paris permet de comprendre deux faits majeurs. En premier, elle situe la rapidité d'évolution de la peinture algérienne pour une génération de jeunes artistes assoiffés de liberté et modernité après le retour à l'ordre des années 1930 dans les arts plastiques, les années d'avant-guerre et le régime de Vichy. L'enjeu fut pour eux de dépasser l'orientalisme algérien au profit d'une recherche narrative sur la lumière, les ombres et la permanence de la Méditerranée. En second, l'abstraction lyrique a offert à la jeune peinture algérienne les moyens de s'exprimer. L'emploi de couleurs saturées – des blancs, des rouges, des ocres et des noirs – dans une gestualité picturale renouvelée leur permet à la fois de s'affirmer comme artistes abstraits mais comme des artistes « situés » par des références plus ou moins explicites à leur identité culturelle. L'engagement dans les rangs de l'abstraction universelle de l'École de Paris fut le détour obligé par lequel il semblait possible de faire tomber « le complexe du colonisé » mais aussi de trouver les voies de la réconciliation avec la tradition de l'abstraction arabe¹¹.

Au-delà de sa propre capacité à analyser depuis Paris l'évolution de la peinture algérienne, Charlot a la possibilité de comprendre ce qui se produit à Alger par les artistes venus en métropole exposer leurs œuvres et aussi par le réseau de ses amis restés sur place. Il faut ici faire mention de Sénac qui s'installe à Alger à la fin de l'année 1945. A vingt ans, il fonde le 8 juin 1946 à Alger le cercle artistique et littéraire *Lélian* dont le but est de regrouper « tous les amis des Lettres et des Arts afin de révéler les débutants de valeur et de populariser leurs œuvres, d'organiser des conférences, des expositions, des représentations théâtrales, des récitals et surtout des présentations de poètes, écrivains, peintres ou musiciens algériens »¹². Il soutient les artistes Jean Simiand, Nallard, Galliéro, Henry Caillet, Manton, Desnoyer, Tal Coat, Walch et Orlando Pelayo. Il fustige ce faisant « la petite ville de province » d'Alger incapable d'accueillir les « jeunes peintres d'intensité » rassemblés dans l'exposition « jeunes tendances picturales » de la galerie *Colin* au début du 1^{er} au 10 juin 1946. Il assiste avec intérêt au glissement progressif des artistes algériens d'un réalisme expressionniste marqué par les souvenirs de la guerre à une abstraction lyrique chaude qui prend ses références dans le quotidien d'une méditerranée réenchantée. Si, en juin 1947, il qualifie Nallard de « casse-cou » pour le risque qu'il encourt à « enlever à sa peinture ses dernières attaches humaines », il affiche trois ans plus tard son enthousiasme pour la peinture abstraite. Elle est « langage de l'apparence et des propositions visuelles, illustration laissant liberté puisqu'elle n'affirme pas mais propose une rencontre multiple parce qu'elle laisse au cœur le soin d'explorations subjectives, positive créatrice parce qu'elle invite, demande simplement une intimité de l'œil »¹³. Sénac est un fil d'Ariane pour un

¹¹ Rachid Boudjedra, *Peindre l'Orient*, Cadeilhan, Éditions Zulma, 2003, p. 74.

¹² Cité par Guy Dugas, « Monsieur Sénac, peintre et critique d'art », In (sous la direction d'Hamid Nacer-Khodja), *Jean Sénac, visages d'Algérie*, Paris, Editions Paris-Méditerranée, 2002, p. 8.

¹³ Jean Sénac, Notes sur la peinture abstraite, *Jean Sénac, visages d'Algérie*, op. cit, p.110.

Charlot qui, par ailleurs, souhaite mais ne parvient pas à publier du poète *Terre prodigue* préfacé par Camus. Il est possible d'imaginer que cette complicité artistique entre Sénac et Charlot ne fut pas de même nature entre Charlot et Camus. A la différence du poète, le romancier ne manifeste guère d'empathie pour l'abstraction lyrique¹⁴.

En 1947, pleinement satisfait de sa vie parisienne, Charlot cède à son frère demeuré à Alger *Les Vraies Richesses*. Il est persuadé de pouvoir gagner son pari de créer une jeune et dynamique maison d'édition parisienne. Trois ans plus tard le constat d'échec est amer. Les grandes maisons d'édition ont combattu son projet et l'ont marginalisé. Sa maison d'édition en passe de disparaître pour raisons financières, Charlot se résout à rentrer en Algérie en 1950. Il réinvestit pleinement le domaine de la littérature et de la peinture en intégrant les Éditions *Rivages* au 48 rue Michelet. Le sous-sol devient galerie. Le premier, De Maisonseul expose dessins et peintures dans sa librairie-galerie. Charlot est désormais en mesure « d'accueillir » les « parisiens d'Alger ». Du 3 au 8 juillet 1951 se tient l'exposition collective des peintres de la revue algéroise *Soleil*. A côté du parisien Nallard, il y a place notamment pour le nouveau algérois Bouqueton, l'algérois d'adoption Galliéro et les oranais Guermaz et Claude Vicente. En 1952, l'exposition *Charmes de Paris*, met en lumière les travaux d'Assus, Albert Marquet, Maurice Asselin, Eugène Corneau et Marcel Mouloudji, Bouqueton, Manton, Jean Puy comme Christian Caillard peintre de la Réalité poétique marqué par son expérience marocaine. Plus que de soumettre à une abstraction dominante, Charlot recherche un subtil équilibre entre les différents courants de la peinture de son époque. Seuls les peintres directement issus de l'orientalisme ont disparu. En 1953, Bouqueton expose à nouveau à la galerie *Rivages* sous le signe de la revue *Terrasses* fondée par Sénac et aux côtés de la jeune Baya découverte en 1947 par Aimé Maeght. Y prennent place De Maisonseul également récemment converti à l'abstraction, Manton et Nallard. Si les connections avec la galerie d'avant-garde *Colline* d'Oran que dirige Robert Marti ont été maintes fois soulignées, les complicités artistiques avec Sénac l'ont sans doute moins été. Si l'évidence de leurs affinités littéraires a pu faire oublier de leur complicité esthétique, il n'en reste pas moins que Charlot est en parfaite communion avec le critique d'art Sénac qui « découvre » les jeunes talents promus par les autres galeries dont notamment celles d'Oran où il a séjourné. Du reste Sénac est aussi lié d'amitié avec Nallard et Manton depuis mai 1946. En tant que nouveau critique d'art il faut aussi rapidement connaître de Galliéro. A son retour de Paris après un séjour de deux ans de novembre 1950 à septembre 1952, Jean Sénac s'engage dans la création de la revue *Terrasses* « pour apporter le témoignage spécifique de l'Algérie, un des creusets les plus généreux de la littérature actuelle, le témoignage scientifique de ce pays, carrefour culturel, et contribuer à dégager l'homme de son désarroi, confrontant la pensée méditerranéenne à la pensée du désert, le message oriental et le message romain, les structures européennes et les structures islamistes ». La revue lui donne les moyens de relancer ses activités artistiques complémentaires à la littérature. Du 21 au 31 octobre 1953, Sénac au titre de la revue *Terrasses* présente à la galerie *Le Nombre d'Or* située boulevard Victor Hugo, non loin de la librairie Charlot les œuvres de Bouqueton, Baya, Nallard, Manton, Caillet, De Maisonseul, Simiand et Galliéro. Nous avons déjà évoqué le cas de Nallard. Dans la même logique il nous faut évoquer le cas de De Maisonseul collaborateur des revues *Soleil* et *Terrasses* et dont le

¹⁴ Le 14 décembre 1957, dans sa conférence sur *L'Artiste et son temps* à l'Université d'Upsal, Camus rappelle qu'il faut « condamner le vide auquel le refus de la réalité a condamné certains artistes modernes » : « Mais pour parler de tous et à tous, il faut parler de ce que tous connaissent et de la réalité qui nous est commune. La mer, les pluies, le besoin, le désir, la lutte contre la mort, voilà ce qui nous réunit tous. Nous nous ressemblons dans ce que nous voyons ensemble, dans ce qu'ensemble nous souffrons. Les rêves changent avec les hommes, mais la réalité du monde est notre commune patrie. L'ambition du réalisme est donc légitime, car elle est profondément liée à l'aventure artistique. Soyons donc réalistes. Ou plutôt essayons de l'être, si seulement il est encore possible de l'être ». Albert Camus, « L'artiste et son temps ». Université d'Upsal, 14 décembre 1957, In *Albert Camus, Essais*, op. cit. p. 1085.

catalogue de la première exposition parisienne à la Galerie Lucie-Weill en mai 1958 est préfacé par Camus¹⁵. D'autres exemples pourraient sans doute être expressément relevés concernant des artistes tels que Gallério et Pelayo... Lorsqu'il n'est pas « découvreur », le critique d'art Sénac n'en demeure pas moins pour Charlot un véritable poisson-pilote. En 1953, Nallard et Manton séjournent à Alger. La galerie *Rivages* expose cette chef de file d'une abstraction chaude qui, redécouvrant les couleurs des terres et des lumières de son pays natal assouplit radicalement la structure des ses œuvres pour faire œuvre à partir du souvenir de l'Algérie qui ne la quittera jamais¹⁶. Le schéma d'échange fonctionne aussi dans l'autre sens. C'est à la galerie de Charlot que Sénac découvre en février 1954 le peintre algérois Pierre Raffi qui s'est réinstallé dans sa ville natale en 1949. Ce dernier rapporte de son séjour parisien sa passion pour la peinture de De Staël et de Bissière.

« Le choix du pèlerinage aux sources » n'implique pas directement un parti-pris pictural. Si on découvre en Sénac un progressif partisan de l'art abstrait comme chez Charlot une malicieuse complicité avec les artistes algériens déployant une indifférence et un distanciation non feinte pour l'abstraction géométrique – ce qui est aussi appelé le « courant froid de l'abstraction » – les deux amis se retrouvent et partagent la louange d'une peinture algérienne moderne sans véritablement exclusive. Ce qui devrait faire École n'est donc pas de l'ordre de la guerre qui fait rage entre abstraits et figuratifs à partir de salons et prises de positions des critiques et idéologues du moment dans le Paris de l'après-guerre mais plus logiquement d'un rapport ou d'une convergence sur la question des linéaments identitaires de la peinture algérienne. La continuité prévaut à la rupture. Elle explique au demeurant qu'hormis peut être les orientalistes, Sénac et Charlot se retrouvent en accord sur un ensemble d'artistes qu'ils soient ou non figuratifs et ce dont témoigne les expositions de la galerie *Rivages* et des autres galeries d'Alger et Oran, bien éloignées des rumeurs et scandales de la logique duale des galeries dans l'obligation quasi-absolue de se définir sur le marché de l'art soit en faveur des tenants de l'abstrait ou au contraire en partisans de la figuration. Charlot aurait pu aussi être distant des engagements mêmes de certains de ses artistes pour lequel le combat de la modernité est le monopole de l'abstraction. Manton deviendra en 1959 secrétaire générale du *Salon des Réalités* à l'origine du *Salon des Réalités nouvelles*. Il est vrai que Charlot comme Sénac désirent faire de la peinture algéroise moins un succédané de l'École de Paris, qu'un courant propre qui puise dans la première les éléments conceptuels d'après-guerre pour mieux acquérir sa propre identité. Sénac enrage contre les déconvenues de ce qu'il appelle « L'École algérienne en Alger » accusée de jouer « la petite fille de province ». En tant que militant de l'Indépendance de l'Algérie, il place l'exposition collective de la revue *Terrasses* d'octobre 1953 à la galerie *Le Nombre d'Or* sous le titre « à la recherche d'une peinture algérienne ». Mais il nous faut ici nous garder de toute analyse réductrice. En matière de goût et d'affinités émotionnelles les paradoxes sont aussi nombreux. C'est que nous rappelle Sénac lorsqu'il écrit le 8 février 1954 à propos de Camus et de Nallard : « Camus à qui j'ai fait connaître l'œuvre de Louis (et qui n'aime pas l'abstrait) s'est pourtant attaché à son expression pleine de chair et où nous retrouvons le soleil, la mer, les blocs mêmes du môle d'Alger et les émotions de la neige sous-marine avec les lunettes »¹⁷.

C'est donc bien encore de continuité dont il faut parler entre le travail de Charlot à la tête de la galerie *Rivages* et celui de la galerie *Comte-Tinchant* du 113 rue Michelet. L'exposition consacrée en 1955 au jeune algérois Freddy Tiffou en témoigne. Peintre figuratif de 22 ans, il suit les cours de l'École des Beaux Arts d'Alger puis ceux de Paris. Bien qu'imprégné du style de Jean Dubuffet, il manifeste par sa peinture son amour des paysages et de sa terre natale et

¹⁵ Jean de Maisonseul, *Peintures et dessins, 1978-1982*, Antibes, Musée Picasso, 1988, p. 17.

¹⁶ Michel-Georges Bernard, *Maria Manton*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 2009, p. 81.

¹⁷ Jean Sénac, *Visages d'Algérie*, op. cit. p. 127.

obtient deux ans plus tard le Prix de la ville d'Alger. En avril 1957 est exposé le jeune peintre Sintès ami de De Maisonseul rencontré deux ans plus tôt à la librairie Charlot. Après avoir couru en 1952 les expositions parisiennes qui lui a permis de découvrir Rouault, Van Gogh, Picasso, Matisse et Braque, Sintès abandonne l'art figuratif au profit de l'abstraction que nourrit progressivement les « événements » douloureux de l'Algérie à feu et sang. Il précède une exposition du peintre breton Jean Gachet pensionnaire de la villa Abd-El-Tif en 1955, du parisien Jean-Pierre Blanche pensionnaire l'année suivante. De Maisonseul y est exposé en 1960 aux côtés de Jean-Aimé Roger Durand professeur de dessin à Bouzareah et Ben Aknoun et à nouveau Sintès. En 1961, Charlot consacre une exposition l'œuvre de Delbays.

En cette fin des années 1950, Charlot et Sénac sont demeurés fidèles à leurs convictions artistiques. Alors que Grenier s'affiche comme un partisan de l'art abstrait tant il est vrai qu'il y voit un ode à la nature et la possibilité pour notre civilisation de se rapprocher de cet extrême Orient qui ne cesse de le fasciner¹⁸, l'éditeur et le poète poursuivent ensemble leur défense et illustration d'une culture méditerranéenne.

Le temps des ruptures. L'Algérie dans la tourmente

« Les événements d'Algérie » marquent la seconde rupture fondamentale dans l'histoire de la peinture du XX^{ème} siècle. Plusieurs niveaux sont ici à prendre en considération. Le premier relève de la trajectoire des individus soumis à l'Histoire. Le divorce initial s'opère entre Camus et Sénac. En 1956, De Maisonseul et *Les Amis du théâtre arabe* créent le Comité pour la paix qui relaye à Alger *L'Appel pour une trêve Civile en Algérie* prononcé par Camus le 22 janvier. Depuis Paris, Sénac est devenu le chantre du nationalisme algérien. Il entre en « résistance » dans le cadre de la Fédération de France du FLN. La rupture inévitable intervient au cours de l'année 1957. De Maisonseul et Camus imaginent « la paix des braves » entre les partisans de l'Algérie française et les militants de l'Algérie algérienne. Sénac en « poète casqué » affirme l'inexorabilité de la lutte révolutionnaire armée. Le groupe Camus ou le groupe Camus-Sénac vole en éclat avant même la disparition prématurée de l'écrivain dans l'accident de voiture du 4 janvier 1960 au Petit-Villeblevin dans l'Yonne¹⁹.

Les événements du conflit algérien redistribuent les individus dans l'espace, tels des fétus de pailles transportés par des vents capricieux. On peut parler de chassé-croisé au sujet de Sénac et de Charlot. Après avoir démissionné en août 1954 de son poste à Radio-Alger où il a évoqué « la patrie algérienne » dans une émission consacrée à l'écrivain berbère Mouloud Mammeri, Sénac s'installe à Paris le 29 août de cette même année. Il suit de près le *Salon des Réalités nouvelles* qu'animent Nallard et Manton, eux aussi partisans d'une Algérie indépendante²⁰. En 1955, Sénac tombe en admiration devant « l'indéchiffrable alphabet » des œuvres de Khadda qui engage un important travail de décolonisation de la peinture qui n'est ni abstraction, ni figuration. Selon Sénac, le peintre algérien est fondateur de « L'École du signe » qui par l'emploi des signes berbères et lettres arabes enracine la peinture dans la future Algérie indépendante²¹. Sénac publie en 1957 *Le Soleil sous les armes* qui doit être lu comme un hymne militant pour une nouvelle patrie, une « Algérie Terre Ouverte », qui favorise l'accueil de tous ceux qui veulent une République indépendante qui intègre la double culture européenne et arabo-musulmane²². Ce

¹⁸ Jean Grenier, *Essais sur la peinture contemporaine*, op. cit. p. 184-186.

¹⁹ Bernard Mazo, *Jean Sénac, poète et martyr*, Paris, Le Seuil, 2013, pp. 348 et suivantes.

²⁰ Pierre Descargues, *Nallard*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1999, p. 14.

²¹ Seloua Luste-Boulbina, « Khadda, Nahda, Renaissance. Pour une peinture mineure », In *Les casbahs ne s'assiègent pas. Hommage au peintre Mohammed Khadda*, Belfort, Editions Snoeck, 2012, p.

²² Hervé Sanson, « Jean Sénac, citoyen innomé de l'Ailleurs », *Insaniyat*, n°32-33, 2006, p.127-139.

faisant, il enrage derechef de la dégradation même de la culture dans ce qu'il imagine être déjà sa future patrie : « La vie artistique en Algérie a été à un tel point humiliée, saccagée et livrée aux médiocres, avec la complicité précise et vigilante de l'Administration, que les véritables créateurs ont dû « fuir » et s'exiler, à Paris, par exemple, pour trouver les moyens moraux de s'exprimer et une audience attentive à leur travail. Ce fut, parmi tant d'autres, le cas d'Albert Camus, de Kateb Yacine, du peintre abstrait Louis Nallard. En encourageant le conformisme (pseudo-orientalisme, pseudo-école de Paris, pseudo-école d'Alger, etc.) et la fausse avant-garde les pouvoirs publics ont prouvé une fois de plus que tout art véritable est dangereux, parce que dynamique et révolutionnaire dans son essence, parce que lié aux racines vives du pays. Il y a sur cette question un énorme dossier qu'il faudra bien ouvrir un jour et qui fera éclater l'ignoble collusion, en Algérie, de l'Art Atrophié et des puissances colonialistes. Et cela dans tous les domaines : littérature, peinture, architecture, musique, théâtre, cinéma, radio »²³. Depuis sa thésaurisation dromoise de Châtillon-en-Diois, « la maison du Berger » acquise au printemps 1958, Sénac se plonge dans l'écriture et suit jour après jour la question algérienne. Il débarque à Alger le 30 octobre 1962 pour s'y réinstaller quelques mois seulement après la proclamation de l'Indépendance de l'Algérie. Il connaît déjà les luttes culturelles qu'il entend mener. Sa feuille de route est limpide. Il veut œuvrer à la mise en œuvre d'une culture conforme aux aspirations politiques et sociales de la révolution algérienne. Victime en juin 1961 d'un double plasticage de l'OAS qui a détruit sa librairie et conduit sa famille à l'exil à Paris, Charlot qui ne possède pas les moyens nécessaires pour rebâtir ses éditions, désormais dépossédé de tout revenu, se résout en décembre 1962 à regagner la capitale de l'ancienne puissance coloniale²⁴.

D'autres n'auront guère autant de chance. Pacifiste proche de Charlot, d'Emmanuel Roblès et de De Maisonseul, le peintre Sintès disparaît le 25 mai 1962 enlevé à son domicile d'El Biar par un commando de l'OAS. Après la déclaration d'indépendance de l'Algérie bien des artistes « pieds-noirs » doivent se résoudre à la quitter définitivement. Nous pourrions ici faire référence à Tiffou et à bien d'autres. D'autres demeurent encore sur place tel De Maisonseul convaincu de la nécessité de pouvoir participer directement à la construction du nouvel État algérien. Conservateur du Musée National des Beaux-Arts à Alger de novembre 1962 à octobre 1970, il dirigera l'Institut d'Urbanisme d'Alger jusqu'en septembre 1970. Certains algériens choisissent pour leur part de quitter l'Algérie pour œuvrer en métropole. Guermaz, un des rares représentants de l'abstraction installé en Algérie se décide à rejoindre définitivement Paris à la fin de 1961 pour tirer pleinement parti des débats picturaux. Benanteur s'installe dans la capitale en 1963 à la fois pour assumer ses obligations militaires mais aussi pour parachever sa formation artistique. Il en va de même du jeune Aksouh qui bien que promu par Sénac dans sa *Galerie 54* se décide de quitter l'Algérie en décembre 1965 pour tenter sa chance à Paris. D'autres font le chemin inverse. Tel est le cas de Khadda en 1963 qui s'installe comme imprimeur d'abord à Blida puis à Alger. Enfin mention doit être également faite du couple Nallard et Manton qui reconstitue d'année en année durant l'été dans la petite ville espagnole de Peniscola une communauté d'artistes et d'écrivains qui y trouve chaleur et lumière de substitution à l'Algérie perdue.

Les ruptures personnelles dans la vie des artistes d'Alger pour leur part bien évidemment liées au divorce instauré entre la communauté pied-noir et la communauté algérienne après l'Indépendance, témoigne d'un univers désormais foudroyé dans lequel artistes et écrivains semblaient pouvoir se retrouver pour défendre le destin partagé d'une culture algérienne cosmopolite, celle qu'évoque outre mesure avec une nostalgie non feinte l'arabisant Jacques

²³ Jean Sénac, *Le Soleil sous les armes*, Rodez, Éditions Subervie, 1957, p. 17. Cité In Jean Sénac, *Visages d'Algérie*, op. cit. p. 140.

²⁴ *Souvenirs d'Edmond Charlot*, op. cit. p. 78.

Berque au fil de ses ouvrages. Désormais les parcours semblent s'individualiser au gré même des circonstances et des positionnements de chacun dans un monde déchiré par la guerre et les mémoires des souffrances divergentes et toujours irréconciliables. L'exil tant intérieur dans une Algérie en mouvement que l'exil extérieur – l'éloignement de sa terre natale – rend toute création plastique plus difficile et incertaine. L'incertitude est de fait relayée par l'évolution même de l'art à la fin des années 1950. En opposition à l'abstraction lyrique les nouveaux réalistes regroupés autour du critique d'art Pierre Restany revendiquent le retour à une certaine forme de la réalité par assemblage d'objets du quotidien. La fin de l'abstraction et l'arrivée du nouveau Réalisme relayé rapidement par le Pop Art à l'antithèse de l'esprit même de l'éthique artistique et picturale d'un Charlot et d'un Sénac L'émergence progressive d'une avant-garde américaine au cours des années 1950 signale le transfert du centre de gravité de l'activité artistique de Paris vers New York²⁵.

Charlot trouve à Paris un emploi au service de Recherche de l'ORTF placé sous la direction de Pierre Schaeffer. Il lui faut attendre 1965 pour que Georges Gorce lui confie la responsabilité des échanges franco-algériens à l'Ambassade de France à Alger. Le défi est immense. Comment renouer les fils d'un dialogue rompu par sept années d'une guerre d'Indépendance qui a meurtri les corps et les esprits ? Placé sous l'autorité de Stéphane Hessel responsable des services culturels, il est s'arc-boute pour reprendre le dialogue artistique là-même ou son départ précipité avait laissé les choses. La jonction avec Sénac est d'autant plus rapidement rétablie que ce dernier est en bons termes avec leur ami commun De Maisonseul. Au titre de ses responsabilités à la direction du Musée national des Beaux-Arts d'Alger, l'architecte-peintre parvient dès 1963 à faire acheter des œuvres de Benanteur, Aksouh, Khadda, Martinez, Mesli et Baya. Membre de la Commission culturelle du FLN, collaborateur des quotidiens *Le Peuple* rebaptisé *El Chaâb*, Sénac à toute autorité morale pour s'engager sur la question de l'art et de l'esthétique. Dans son article d'avril 1963 intitulé *La peinture algérienne en hélicoptère*, il s'attache à définir le cercle des artistes à même de « s'enraciner dans une réalité nationale visible ». S'y trouvent associés en premier lieu les « naïfs » Baya, Hacène Bénaboura et le jeune inconnu « peintre du dimanche » Rezki Zérarti. En font également partie « l'intercesseur » De Maisonseul, M'hamed Issiakhem, Benanteur, « Atlan-le-Berbère » et « Nallard-l'Algérois »²⁶.

Le 1^{er} novembre 1963, second anniversaire du déclenchement de la guerre d'Indépendance, De Maisonseul organise avec Sénac la grande exposition des *Peintres algériens* au titre desquels figurent notamment Aksouh, Baya, Benanteur, Guermaz, Issiakhem, Khadda, Nallard, Martinez, Mesli, Mohamed Ranem, Mustapha Sedjal, Sintès, Zérati, Bachir Yellès, En mars 1964 Sénac récupère au 55 rue Larbi Ben M'Hidi – au croisement de l'ex rue d'Isly et ex boulevard Pasteur – une galerie abandonnée qu'il baptise *Galerie 54* en référence aux massacres de la « Toussaint Rouge », jour de déclenchement de la guerre de libération nationale avec une trentaine d'attentats meurtriers le 1^{er} novembre de cette même année. La première exposition du 28 avril au 13 mai 1964 est située dans le « plein feu de la Nahda » et de ses propres analyses. Elle consacre Aksouh, Baya, Benanteur, Mohamed Bouzid, Guermaz, Khadda, De Maisonseul, Manton, Martinez, Nallard et Zérarti. L'exposition qui suit du 15 mai au 28 mai est exclusivement consacrée à ce dernier consacré par Sénac comme « révélation artistique de l'Indépendance et du socialisme algérien ». Les expositions qui se succèdent jusqu'en juillet 1964 portent sur les artistes Benanteur, De Maisonseul, Nallard, Manton, Baya, Khadda et Martinez. En mettant ces artistes à l'honneur dont certains font partie de ses proches amis, Sénac

²⁵ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Marseille, Editions Jacqueline Chambon, 1989, 345 p.

²⁶ Jean Sénac, « La peinture algérienne en hélicoptère », *Atlas*, Alger n°2, 12 avril 1963 ; repris In *Le Peuple*, Alger 11 janvier 1965 et In Jean Sénac, *Pour une terre possible*, Paris, Marsa, 1999, pp.317-320 ; repris in *Jean Sénac, Visages d'Algérie*, op. cit. pp. 153-157.

assume aussi pleinement leur intégration dans le patrimoine de l'Algérie révolutionnaire de l'Indépendance enfin acquise. Au-delà même de leurs parcours propres et de leur plus ou moins grande proximité avec la Révolution algérienne ils apparaissent comme autant de héros porteurs du nouvel idéal social et culturel dont la nouvelle République s'honore. Accueilli par Sénac et De Maisonseul à son retour à Alger, Charlot crée rapidement la galerie *Pilote* rue Abaneramdane. Les artistes de Sénac redeviennent les artistes de Charlot. Les exemples d'Aksouh et Khadda le confirment. Le premier, exposé lui aussi en 1964 à la *Galerie 54*, est réexposé à la *Galerie Pilote* deux ans plus tard. Le second est pour sa part réexposé du 25 mars au 12 avril 1966 à la *Galerie Pilote*. La mobilité des artistes entre la *Galerie Pilote* et la *Galerie 54* semble avoir duré jusqu'à la fermeture de cette dernière au début de 1965 et la récupération du local par l'Union Nationale des Arts plastiques (UNAP). Selon l'épithète de Khadda bien que son existence ait été éphémère, la *Galerie 54* fut un véritable succès. Proche de Ben Bella, Sénac entre en disgrâce avec l'entrée en fonction du Président Boumédiène après le coup d'État du 19 juin 1965. Ses activités de critique d'art se recentrent sur la France. Il obtient toutefois satisfaction de voir le groupe *Aouchem* – tatouages – se constituer par le manifeste de 1967 en refus d'une abstraction occidentale contemporaine et par adhésion « aux grands thèmes formels du passé algérien » et dont « les véritables arabesques » sont « capables d'exprimer le monde où nous vivons ». Il est vrai que figurent au titre des signataires des artistes proches tels que Baya, Zérarti, Akmoun et Martinez. L'aventure commune Charlot-Sénac est en voie d'achèvement. Charlot quitte définitivement Alger en 1969 pour rejoindre le Centre culturel français d'Izmir. En 1972, les émissions de Sénac à Radio-Alger sont supprimées. Marginalisé, ostracisé par l'establishment, Sénac est assassiné dans le plus grand dénuement dans la nuit du 29 au 30 août 1973.

Conclusion

Nous souhaiterions revenir sur trois points essentiels de notre questionnement : le rapport entre littérature et peintre ; les contours esthétiques de l'aventure Charlot ; enfin le rapport entre le galeriste et l'artiste.

Il existe une profonde continuité entre la modernité littéraire défendue par Charlot et la modernité picturale qu'il revendique en tant que galeriste. Les efforts promus par l'éditeur pour promouvoir Camus et les auteurs de la *Nahda* algérienne font de l'Algérie et des territoires maghrébins le cœur de sa démarche éditoriale. Par ses couleurs, le renouvellement des sujets et des thèmes, la peinture s'offre comme un art à part entière de la construction esthétique et plastique de la Méditerranée. L'invention de la maison d'éditions-galerie et/ou de la maison d'éditions-librairie-galerie a d'autant mieux fonctionné que des amitiés se sont nouées au-delà mêmes des modalités d'expression de chacun. L'échange des bons procédés offre aussi aux artistes les moyens de devenir les illustrateurs des romans, nouvelles et essais des Éditions Charlot. Les artistes et écrivains mobilisés partageaient la foi de Charlot selon laquelle la Méditerranée comme terre de « haute culture » doit être défrichée, exaltée et portée à la connaissance de tous²⁷. L'enjeu éditorial et pictural fut toujours celui d'une « Méditerranée Vivante » – comme en témoigne le titre de la collection des Éditions du Haut Quartier de Pézenas – une Méditerranée qui rassemble plus qu'elle ne sépare. La réévaluation du rôle de Charlot galeriste pourrait bien offrir paradoxalement les moyens de réinterroger la qualité et la richesse de son œuvre d'éditeur.

²⁷ *Souvenirs d'Edmond Charlot*, op. cit, p, 24-26.

Galeriste pendant plus de trente ans, Charlot a logiquement connu et exposé un nombre important d'artistes. Cet inventaire reste encore à faire. Il mériterait d'être réalisé pour parvenir à une prosopographie qui restitue les critères et conditions de mobilisation et d'intégration des artistes dans l'univers de ses galeries. Nous pouvons toutefois esquisser des éléments de réponse. En plus de trente ans, Charlot a exposé trois générations d'artistes : ceux de l'orientalisme déclinant, ceux du retour à une figuration réaliste des années d'avant-guerre et ceux de la modernité de l'après seconde guerre mondiale. Le seul parti doctrinaire fut toujours celui de l'inspiration méditerranéenne. La générosité de Charlot ne pouvait que l'interdire à proscrire tel ou tel courant au nom de quelque impératif que ce soit. La peinture figurative triomphe logiquement à la galerie *Les Vrais Richesses*. Avec l'émergence après-guerre de l'abstraction, la galerie *Rivages* découvre de nouveaux artistes sans pour autant renoncer en plein conflit entre abstraction et figuration à continuer d'exposer des artistes mettant en scène le quotidien de la vie locale algérienne. Même si elle est plus logiquement prédominante après 1945 dans ses expositions, l'abstraction ne relèvera chez Charlot d'aucune forme de dogmatisme. A la tête de la galerie *Pilote* dans l'Algérie de libération nationale, il s'agira d'explorer sans aucune exclusive, à partir du choix de jeunes artistes, les nouveaux contours de l'identité de la révolution algérienne.

La fidélité aux artistes, comme il en fut à l'égard des écrivains, caractérise la démarche de galeriste de Charlot. Cette fidélité à la personne et à l'œuvre explique son aptitude à maintenir la cohérence d'ensemble d'une démarche qui ne concède rien au hasard. Car derrière l'éclectisme d'apparence de ses choix d'exposition, se déploie la rationalité d'une motivation absolue ; la défense et illustration d'une culture méditerranéenne étendue à l'ensemble de ses pays riverains. Aussi, dans la mesure où les artistes revendiquent le maintien des liens à cette mémoire et à cette culture, ils méritent d'être exposés, quand bien même ils aient dû pour une raison ou une autre quitter leur terre natale ou d'adoption. Il est frappant de constater avec quelle force, énergie et opiniâtreté Charlot maintient le fil avec l'ensemble de sa communauté par delà les tragédies de l'Histoire.

Enfin il reste en dernier point à traiter pour répondre à l'interrogation initiale contenue dans notre intitulé même *Edmond Charlot : défense et illustration de la modernité picturale algérienne*. A l'évidence au même titre que Sénac, Charlot a porté haut et fort les couleurs de la modernité plastique – entendue moins comme une avant-garde liée à l'abandon de la figuration comme elle pourrait être entendue dans le combat entre abstraction et figuration en France dans les années 1950 – qui pose les rives orientales de la Méditerranée comme projet culturel pour une Algérie nouvelle libérée des oripeaux du colonialisme et de son succédané l'orientalisme pictural. Le projet artistique décline le projet littéraire d'« une Méditerranée cosmopolite... comme recours à la fois contre la latinité conquérante et dominatrice, dont la France et l'Italie mussolinienne se posent en héritières et une algérianité exclusivement arabo-musulmane »²⁸.

La guerre d'Algérie et la constitution de la République algérienne ne semblent pas affecter la mission de Charlot qui reprend dès son retour à Alger son bâton de pèlerin pour défendre ses peintres. *A posteriori*, il semble que cette rupture politique ait directement consacré la fragilisation de son message à l'image sans doute de celle qui touche Sénac personnalité bien sûr beaucoup plus sulfureuse et provocatrice que celle de l'éditeur. A la recherche de son identité culturelle, l'Algérie socialiste de Houari Boumediène ne pouvait guère se satisfaire de ce concept « d'algérianité » qui faisait la part belle à la continuité esthétique et plastique entre la génération des années 1930 et celle des années 1950. Aussi, l'héritage de Charlot comme celui

²⁸ Claude Lianzu, « Gabriel Audisio, Albert Camus et Jean Sénac », *Confluences Méditerranée*, n° 33, printemps 2000, p. 161.

de Sénac sera partiellement remis en cause dans les années 1970. Du 28 avril au 31 mai 2008 s'est tenue à Alger, l'exposition *Les artistes internationaux et la Révolution algérienne*²⁹. Pour la période recouvrant les galeries de Charlot à Alger, il est frappant de constater que sont reconnus comme artistes majeurs de la Révolution seuls ceux de la décennie 1950-1960. Au titre des artistes de Charlot et de Sénac se retrouvent seulement présentés Benateur, Issiakhem, Khadda, De Maisonseul et Mesli. De nombreux peintres de Charlot et Sénac échappent à la nouvelle doxa culturelle du socialisme algérien. Nallard et Manton au cœur de la perception des deux amis ne relèvent plus de cette construction identitaire révolutionnaire. Par leur seule intégration à l'École de Paris³⁰, ils témoignent du succès en demi-teinte de Charlot dans ses efforts d'élaboration d'un patrimoine pictural élargi et cosmopolite pour l'Algérie indépendante et généreuse qu'il appelait de tous ses vœux.

²⁹ Anissa Bouayed, « Les artistes internationaux et la Révolution algérienne », *La pensée de midi*, 1/2009, n°27, p. 212-215.

³⁰ Lydia Harambourg, *L'École de Paris, 1945-1955. Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1993, p. 325 et 361-362.