

ALGÉRIE, ANNÉE 0
OU QUAND COMMENCE LA MÉMOIRE

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont permis la réalisation de cet ouvrage. En premier lieu les auteurs, qui ont fait preuve d'une grande générosité ; les éditions barzakh, pour leur engagement ; François Belorgey, grâce à qui l'exposition de mes dessins a pu se tenir en Algérie, et Thierry Perret pour avoir soutenu le projet de ce livre en particulier ; l'ambassade de France en Algérie, qui a financé une grande partie de ce projet ; le photographe Jean-Louis Wolff ; et enfin Faïka Medjahed, Olivier, Aziz et Yamin ainsi que tous les autres... Un remerciement spécial à Daho Djerbal, le premier historien algérien à m'avoir parlé de mon histoire et encouragée dans mon entreprise.

Je tiens également à rendre hommage à Patrice Barrat, Malek Bensmaïl et Thierry Leclerc pour leur documentaire « Algérie (s) » (2004), qui est à l'origine de mon travail, présenté ici.

DDB

Les éditions [barzakh], remercient Kays Djilali et Ahmed Saïdi.

Ouvrage réalisé avec le soutien de l'Institut français d'Alger.

Traduction du français vers l'anglais : Meriem Aoudia.

Traduction de l'anglais vers le français (textes de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung) : Frédéric Dalléas.

© Éditions barzakh, Alger, avril 2012.

Isbn : 978-9931-325-29-1.

Dépôt légal : 1239-2012.

DALILA DALLÉAS BOUZAR

ALGÉRIE, ANNÉE 0

OU QUAND COMMENCE LA MÉMOIRE

[barzakh]

SOMMAIRE

Préface	9
Preface	10

HISTOIRE

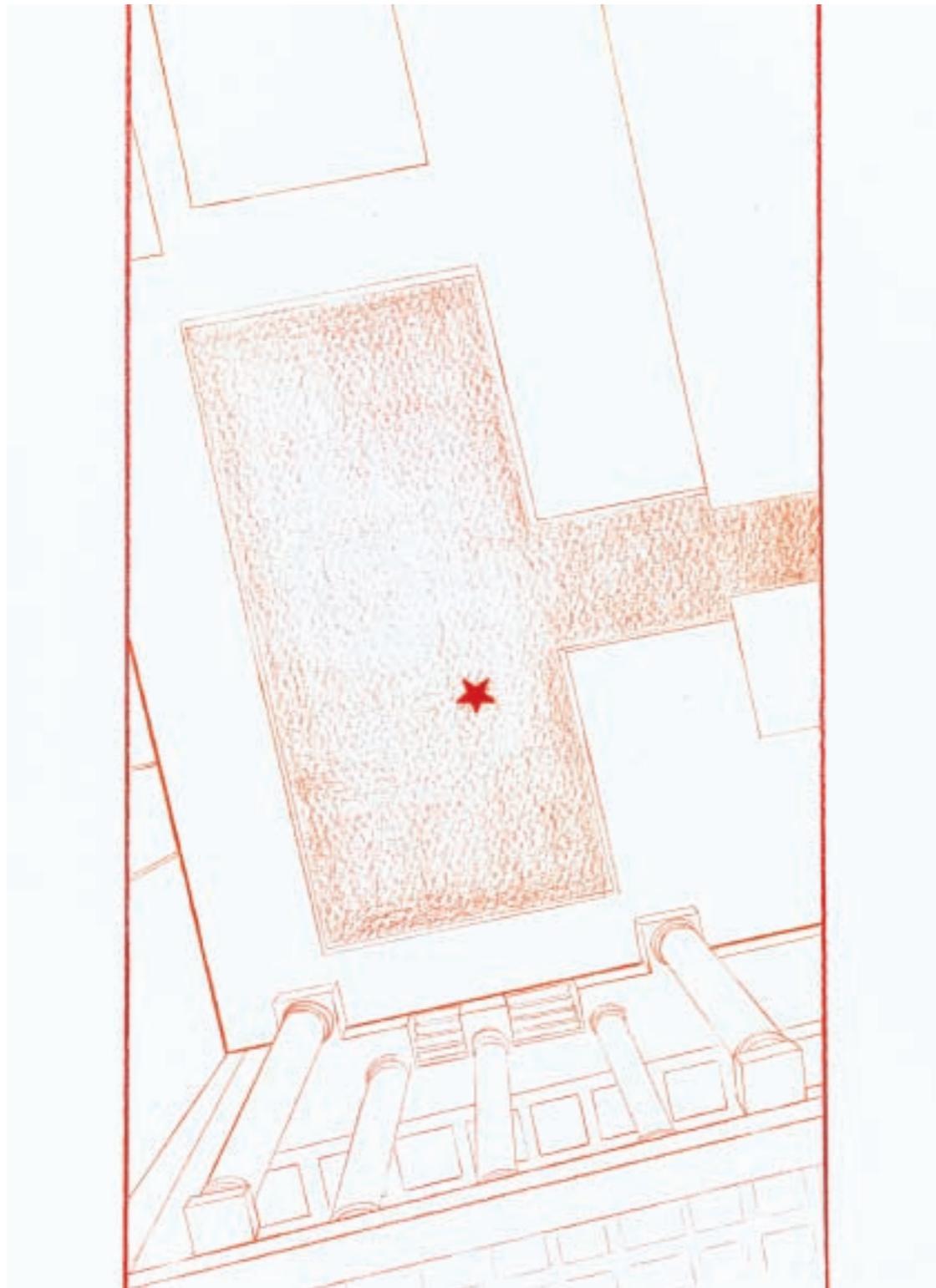
BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG	
De l'imagination des images	13
On the imagination of (non-existent) images	15
HASSAN REMAOUN	
Dalila Dalléas Bouzar, une artiste dans la cité	20
Dalila Dalléas Bouzar, an artist in the city	22
BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG	
Conflit	26
Contemplating mnemonics – an inquiry on the Eselsbrücke	28

RÉSISTANCE

ANISSA BOUAYED	
Apprendre, c'est se souvenir	33
To learn is to remember	38
KAMEL DAOUD	
L'hôtel « Au-delà & Cie »	44
"Beyond & Co." Hotel	46

TRANSCENDANCE

FRÉDÉRIC DALLÉAS	
Le retour du réel	55
Return of Reality	59
CLOÉ KORMAN	
Cœur de cible	63
Core target	66
Légendes – Captions	77
Biographies des auteurs – Authors' biographies	88



PRÉFACE

*Derrière cette porte cachée, il y a un secret terrible et évident qui te concerne.
Ce n'est pas la mort, c'est autre chose que la mort, car la mort tu la connais déjà.*

Beaucoup de gens m'ont interrogée sur l'intitulé « Algérie, Année 0 ». Pourquoi ce « 0 » ? « 0 » comme commencement ou comme valeur ?

Je dirais que c'est un « 0 » qui signifie un commencement à venir ou en train de se faire.

Est venu le temps de se souvenir. Se souvenir pour se reconstruire. Pour être ensemble aussi.

La série de dessins qui est montrée dans ce livre est une manière de prendre conscience de mon histoire propre, de notre histoire. Ce qui m'a poussée à rechercher des images dans les archives de la guerre d'indépendance algérienne et de la « décennie noire », c'est mon sentiment, très intime, qu'il y avait une absence d'images sur ces deux moments. Il me semble que ces deux périodes sont fondatrices de l'Algérie contemporaine. Elles sont surtout contemporaines de mon histoire personnelle, que je fais commencer par l'expérience de mon père qui avait vingt ans pendant la guerre de Libération. Quant à la « décennie noire », elle a été l'électrochoc m'obligeant à faire cet effort de mémoire.

Le fil conducteur est la violence. Il s'imposait. En retraitant ces images par le dessin, ce n'est ni un constat, ni un jugement dont je veux rendre compte. Je cherche plutôt à me détacher de cette violence, à la transformer.

Je conçois la mémoire comme un fluide en circulation. Une circulation qui pour des raisons diverses peut être empêchée, voire interrompue, engendrant des troubles, des maux qui perturbent le développement d'une société. Retrouver la mémoire, la mettre en lumière, c'est permettre à ce fluide de circuler, c'est libérer une énergie. Et cet ouvrage participe de ce mouvement.

Pour lui donner vie, nous avons demandé à différentes personnes de partager avec nous leur point de vue, leur réflexion, sur les thèmes abordés dans mes dessins. Anissa Bouayed, Frédéric Dalléas, Cloé Korman, Kamel Daoud, Hassan Remaoun et Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, nous livrent des textes inédits, puissants, qui donnent une nouvelle ampleur à ce travail très personnel.

L'enjeu est que le lecteur, lui aussi, s'engage avec nous dans cette entreprise longue et complexe, à la recherche de notre mémoire, qu'il participe à cette aventure, qu'il chemine avec nous vers la liberté.

Dalila Dalléas Bouzar

PREFACE

*Behind this hidden door, there is a dreadful but evident secret concerning you.
It is not death, but something else, for death you already know.*

Many people asked me why I chose the title “Algérie, Année 0 – Algeria, Year 0”. Why “0”. Does the “0” mean a beginning or is it a value?

I say the “0” means the birth of a beginning or one coming into being.

The time has come to remember. Remember in order to build ourselves anew. And to be together.

The series of drawings reproduced in this book is a way of becoming aware of my own history, of our history. I felt compelled to search for images in the archives of the Algerian Independence War and the “Dark Decade” by the deeply intimate feeling that there was a lack of images of these two moments. It seems to me that these two periods lie at the basis of contemporary Algeria. In particular they are contemporary with my own history, starting with my father’s experience; he was twenty during the Liberation War. As for the “Dark Decade”, it was the shock treatment forcing me into the effort of memory.

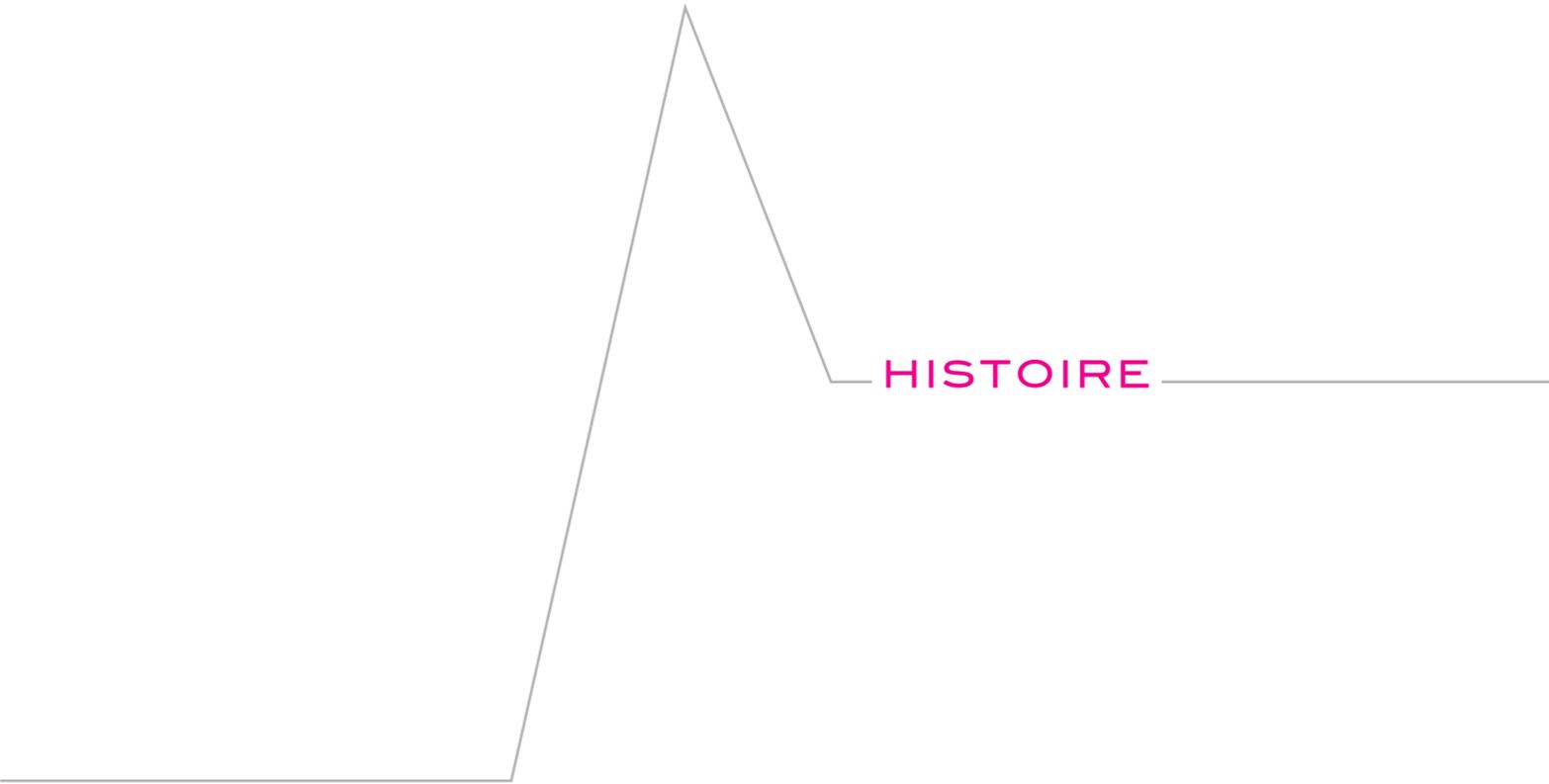
The main theme is violence. It was overwhelming. By turning the images into drawings, I am not trying to give a report or a judgement. Rather, I am attempting to withdraw from and transform this violence.

I see memory as a circulating fluid. A circulation that, for various reasons, can be interrupted, even suspended, giving rise to troubles, evils that perturb the development of a society. Recovering memory, putting it into the limelight, enables the fluid to circulate, it liberates energy. And this book plays its part in the movement.

To give it life, we have asked various people to share with us their views and their thoughts on the subjects of my drawings. Anissa Bouayed, Frédéric Dalléas, Cloé Korman, Kamel Daoud, Hassan Remaoun and Bonaventure Soh Bejeng Ndikung have provided powerful, formerly unpublished texts, which give more ample width to this very personal work.

Our bet is that the reader, too, will join us in this drawn-out, complex task of searching our memory, participate in this adventure, and accompany us on our path to freedom.

Dalila Dalléas Bouzar



HISTOIRE

DE L'IMAGINATION DES IMAGES



Qui ne connaît pas le dicton populaire selon lequel une image en dit plus long à elle seule qu'un millier de mots ? Évidemment, comme il s'agit d'un dicton, qui plus est populaire, on a tendance à ne plus guère prêter attention à ce qu'il nous enseigne. Pourtant, il suffit de méditer le sens de ces paroles pour réaliser qu'en effet, quelques images suffisent à raconter certaines des histoires qui peuplent nos livres, et plus particulièrement celles qui figurent dans nos livres d'Histoire.

Ce dicton présuppose toutefois deux choses : tout d'abord l'existence d'images, des images qui ont le pouvoir de refléter l'Histoire, voire de la contenir, ensuite l'existence de l'Histoire, d'une Histoire transmise sans tabou et de manière impartiale.

Mais que se passe-t-il quand aucune de ces deux conditions ne sont réunies ? Quand certains épisodes historiques sont systématiquement évacués de la mémoire d'une société et ne sont par conséquent portés à la connaissance de tous ni par les mots ni par les images ?

Telle est la situation extrêmement complexe dans laquelle évolue l'artiste Dalila Dalléas Bouzar. Née en Algérie (à Oran), elle a grandi en France (à Paris), et partage avec les 713.334 autres Algériens vivant en France et Français d'origine algérienne le singulier destin de se trouver à la croisée des chemins de l'Histoire, à ce carrefour où l'agresseur fait face à celui qu'il a agressé, où le colonisateur se tient devant celui qu'il a colonisé. Dans un tel contexte, on a le choix entre deux attitudes : soit on se plie aux circonstances de l'Histoire, on oublie le passé et on se projette vers le futur ; soit on regarde derrière soi, pour tenter de comprendre ce qui s'est réellement tramé, afin de se tracer un chemin plus clair vers l'avenir. Dalila Dalléas Bouzar a choisi le second volet de cette alternative.

Cependant, plus elle s'est efforcée de scruter son passé, plus son histoire lui a semblé sombre et morose. Plus elle s'est documentée sur l'histoire de ses deux pays, et notamment sur celle de son pays d'origine, plus elle y a repéré de lacunes la rendant incompréhensible. C'est pourquoi, comme on pouvait s'y attendre de la part d'une artiste, elle s'est mise en quête de ces fameuses images, réputées plus éloquentes qu'un millier de mots. Las ! Elle en a bien trouvé quelques-unes, mais... point – ou guère – concernant les deux guerres marquantes de l'histoire récente de l'Algérie : la guerre d'indépendance (1954-1962) et la guerre civile (1992-2002). Au cours de ses recherches, elle a constaté que l'iconographie correspondant à ces deux périodes souffrait de plus de lacunes que les écrits s'y rapportant, comme si les trous de mémoire dont était affectée la société avaient été volontairement déclenchés, dans le but d'occulter des images insoutenables, mais peut-être aussi pour masquer la corrélation liant ces deux événements historiques.

Ce sont ces incohérences qui l'ont conduite à formuler le projet « Algérie, Année 0 », portant sur la mémoire de la guerre d'indépendance et de la guerre civile algériennes.

Au moyen de dessins, de peintures et de textes écrits sur papier ou sur toile, l'artiste s'est employée à reconstruire un stock d'images liées à ces deux événements. Les œuvres de cette série peuvent être classées, pour plus de clarté, en trois catégories et ce bien que nombre d'entre elles ne relèvent pas d'une seule mais de plusieurs de ces catégories : figuratives, abstraites et symboliques.

Dans la première, figurent des œuvres comme « Les enfants du soleil », « Fraternité ou Freiheitskämpfer¹ », mais aussi « Amirouche » ou « Lounès Matoub ». On y trouve aussi bien des dessins de soldats clairement identifiables (« Fraternité ») que des croquis d'apparence plus sommaire habités par de simples silhouettes (« Bleu, blanc, rouge »). Dans nombre de ces œuvres (« Sans titre », « Amirouche » et « Lounès Matoub » par exemple), il est difficile de savoir de quel côté est la vie et de quel côté est la mort, qui est le coupable et qui la victime, qui est l'agresseur et qui est le sauveur. Quant au jaune fluo éclatant, couleur qui revient dans plusieurs œuvres, il capte le regard en s'imprimant sur la rétine, avant même que le cerveau ait eu la possibilité d'analyser le contenu du tableau.

Les œuvres qualifiées d'abstraites comprennent de multiples éléments géométriques, en particulier des sphères et des lignes aux nuances variées. Les sphères, que l'on retrouve aussi dans certaines des œuvres figuratives, s'entrecroisent et se chevauchent, s'absorbant mutuellement. Il est possible de n'y voir que les sphères abstraites dont elles ont l'air, mais ce pourrait être tout aussi bien des parachutes ou des bombes, comme dans la série d'œuvres intitulées « Planeurs ». Une autre série, « Écritures », se caractérise par ses fragments écrits ou griffonnés, qui rappellent certaines œuvres de Basquiat. Comprimés ou non à l'intérieur de sphères, ces fragments d'écriture visent à créer un effet poétique.

Dans la catégorie des œuvres symboliques, on trouve principalement des œuvres marquées du signe de l'étoile (« Les enfants du soleil », « Bleu, blanc, rouge », « Origines »), un symbole lourd de sens d'un bout à l'autre de l'Afrique, mais aussi dans le monde arabe.

« Algérie, Année 0 » n'est que l'amorce d'un projet qui, en plus des dessins et des peintures de Dalila Dalléas Bouzar, présentera à terme des entretiens réalisés en Algérie, ainsi que des photographies réalisées au cours de voyages et de résidences effectués dans ce pays. En s'engageant dans cette voie, Dalila Dalléas Bouzar initie un processus d'imagination d'images susceptible, un jour, de combler les lacunes de l'Histoire et, peut-être même, de créer les images aptes à donner tout son sens au dicton selon lequel « une image en dit plus long à elle seule qu'un millier de mots ».

ON THE IMAGINATION OF (NON-EXISTENT) IMAGES

A popular lore is known to state that an image says more than a thousand words. Of course, because this saying is popular and because it is a lore, it sounds no thing else but worn-out... But going into the crux of this proverb, one realises that truly one needs just a few images to recount some of those stories that fill up our story books, and especially our history books.

This saying presupposes on the one hand the existence of images, for that matter, images that have the prowess and capacity to contain and reflect history and on the other hand, the existence of history, i.e. when history telling is neither tabooed nor recounted only in its partiality. But what about the case where both of the above-mentioned cases apply? Where certain episodes of history are systematically kept out of the memory of a society and thus hardly exist neither in the forms of word nor image?

Thus is the extremely complicated context in which the artist Dalila Dalléas Bouzar finds herself. Born in Oran, Algeria, and bred in Paris, France, Dalila Dalléas Bouzar like 713.334 other Algerians based in France or French of Algerian background, shares the peculiar situation of being tied in the crossroad of history, i.e. that crossroad where the aggressor meets the aggressed and where the coloniser meets the colonised. If one finds him/herself in such a context, one is either forced to bow to the circumstances of history, forget the past and deal with what lies ahead, or one looks back, tries to sort out what really happened so as to pave a clearer path for the future. Dalila Dalléas Bouzar belongs to the latter of the two alternatives.

But the harder she tried to look at her past the bleaker and the more fuliginous her history seemed to be. The more she read the history books about her countries, especially her country of birth, the more she found pits and gaps between the lines of history, which made the understanding of this history almost impossible. So, as one would expect from an artist, she set out to find those images, which are said to say more than a thousand words. Alas, she found some images... but images concerning the two important wars in recent Algerian history: the independence war of 1954-1962 and the Algerian civil war 1992-2002 were lacking or hard to find! Her research revealed that there were even more gaps in the pictorial depiction of these two historical moments than in writing, as if there was a constructed memory lapse or memory leakage in the society, so as to keep away those dreadful images but also maybe to camouflage the correlation between both historical events.

These uncertainties led to the birth of the art project "Algérie, Année 0", a project on memory about the period of Algeria's war for independence and civil war.

1. Combattants de la liberté.

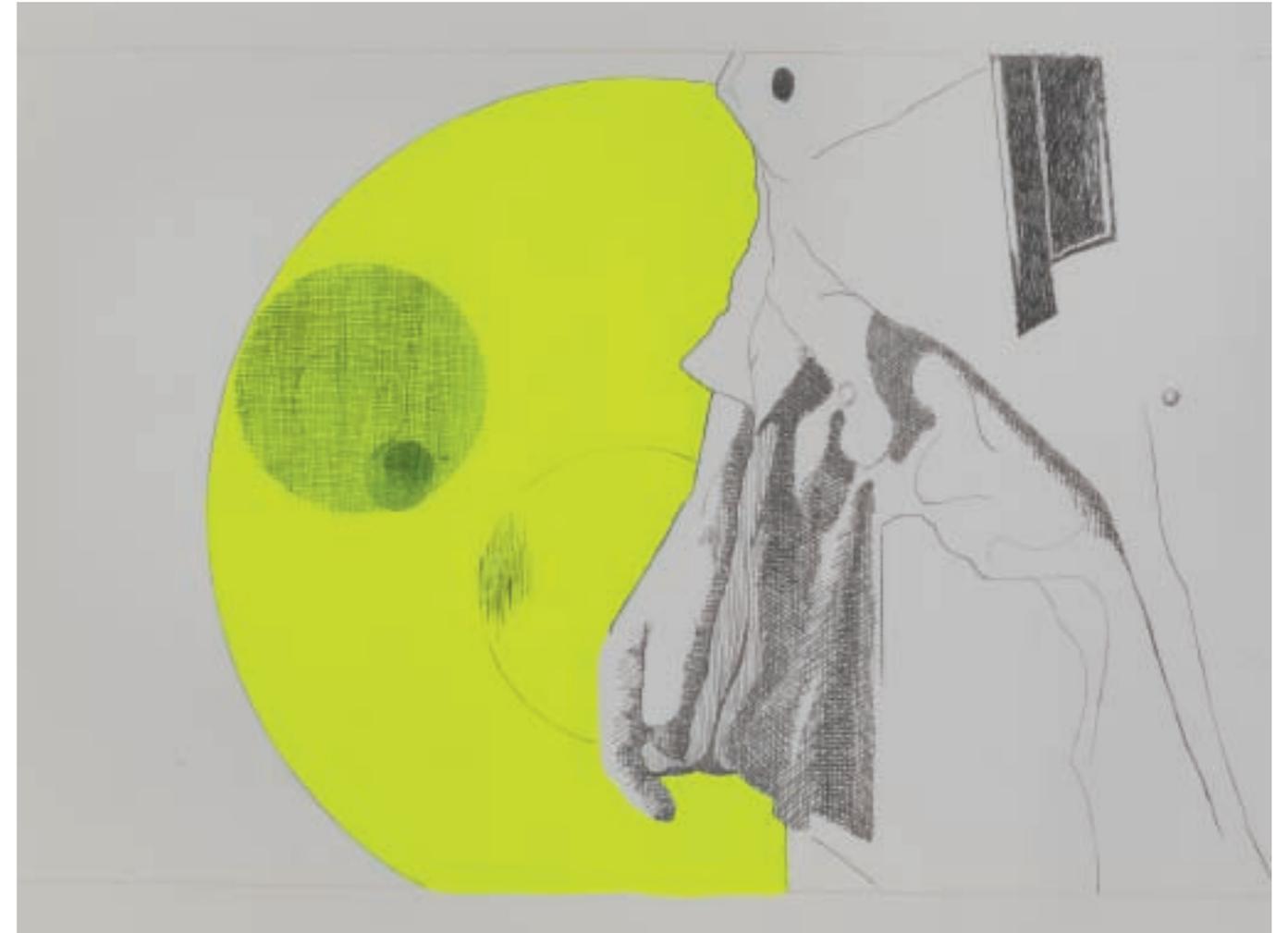
Using drawings, paintings, writings on paper and canvas, the artist has tried to reconstruct a pool of images that relate to these two historical events. The works in this series could, for a purpose of clarity, be classified into the figurative, the abstract and the symbolical, whereby many works could at any time fit into one or more of these classifications.

The figurative group would consist of works like “Les enfants du soleil”, “Fraternité or Freiheitskämpfer”, but also “Amirouche” or “Lounès Matoub”. The works in this group range from clear, recognisable drawings of soldiers like “Fraternité” to sketchy and almost silhouette-like drawings like “Bleu, blanc, rouge”. The issue of life or death, culprit or victim, aggressor or helper remains an uncertainty in many of the pieces, like in “Sans titre”, “Amirouche” or “Lounès Matoub”. And the recurrent gaudy neon-yellow colour in many of the pieces captures the viewer’s attention first of all on the retinal level before he/she has the possibility of digesting the content of the works cerebrally.

The abstract group consists of works with numerous geometrical elements, mostly spheres and lines of many shades. The spheres, which could also be found in the group of figurative works, criss-cross, overlap, and engulf one another. They could just be the abstract spheres they look like or parachutes or bombs like in the numerous pieces titled “Planeurs”. Another series “Écritures” is made up of writings and scribbles reminiscent of Basquiat. The writings squeeze themselves into spheres or not, and just try to make poetry out of themselves.

The symbolic group consists mainly of pieces as “Les enfants du soleil”, “Bleu, blanc, rouge” or “Origines”, that all carry the sign of the star, which is a symbol very pregnant with meaning across Africa, but also across the Arab world.

“Algérie, Année 0” is just the start of a project that will bring Dalila Dalléas Bouzar’s drawings and paintings, interviews with fellow citizens, photography of her research trips and residencies in Algeria. By so doing, Dalila Dalléas Bouzar instigates a process of imagination of images, that could one day fill up the gaps in history and more so, offer the required images that have the potential to fulfil that popular lore that states that “an image says more than a thousand words”.





DALILA DALLÉAS BOUZAR, UNE ARTISTE DANS LA CITÉ

Hassan Remaoun

L'artiste est-il un témoin de son époque ? Nous pouvons répondre que oui, même si l'art renvoie d'abord à une dimension esthétique, y compris lorsque, à travers l'abstraction, il semble à la recherche d'un absolu transcendant le contexte et la conjoncture. L'homme ne peut, disait Hegel, « sauter par-dessus son ombre » et se réfugier dans l'a-historique, le temps et l'espace constituant les présupposés de toute expression de la conscience, même quand celle-ci extrapole dans l'imaginaire. Peu ou prou, l'imaginaire et le phantasme puisent toujours dans les angoisses et desirs qui hantent l'horizon de chaque société historiquement déterminée. De ce point de vue, Dalila Dalléas Bouzar assume sa recherche – et s'assume absolument – en puisant résolument son inspiration dans deux temps tragiques de notre histoire récente, deux périodes sanglantes séparées, à quelques années près, par un demi-siècle et qui auront durablement transformé la société algérienne. Son travail cible deux moments fondateurs pour notre devenir en tant que société, qu'elle tente de nous faire revisiter à travers son regard d'artiste ; deux moments à cheval sur deux, peut-être trois générations, et dont la mémoire tend à s'estomper.

Le premier moment est la guerre de Libération. Il nous a permis l'accès à la nationalité alors que nous n'étions depuis longtemps que les « sujets musulmans » d'un empire colonial ; il nous a permis de nous affirmer contre « l'Autre ». Mais beaucoup tendent à ne plus s'en souvenir, les plus jeunes surtout, en réaction à une instrumentalisation parfois douteuse de ceux censés gérer l'État national. Nous ne reviendrons pas ici sur les dérapages qui ont souvent marqué l'enseignement de l'Histoire dans les écoles, et la politique d'écriture et de réécriture de l'Histoire.

Le second moment est celui appelé « décennie noire » (ou « décennie rouge »), guerre intérieure en fait, menée dans les années 90 par nous contre nous-mêmes et dont l'enjeu portait – et porte encore – sur notre aspiration à accéder à la citoyenneté. Il tend à être refoulé dans l'oubli chez les plus jeunes comme les plus vieux cette fois, en raison d'une réconciliation nationale décidée par les gouvernants sur la base d'un contrat mal défini, sans élucidation du drame vécu par le corps national.

Les représentations iconographiques que propose Dalila Dalléas Bouzar constituent autant de flashes qui réveillent notre mémoire engourdie. Ses tableaux me semblent d'ailleurs moins cibler les plaies profondes (au sens propre du terme) que les postures du corps et des visages qui, même dans la mort, gardent une forme de sérénité. Certains semblent même regarder au loin. Regard projeté qui nous interpelle. Mais aussi, présence décuplée de ceux dont la mort angoisse toujours notre présent, Amirouche, Boudiaf, Matoub, et dont l'assassinat continue de faire débat aujourd'hui. Sans compter le nombre infini de héros anonymes dont la mort scandale l'histoire de l'Algérie indépendante (n'oublions pas octobre 1988), et qui, tels des fantômes, semblent habiter ces tableaux.

En fait, contrairement à l'iconographie morbide illustrant les manuels d'histoire en usage jusqu'à il y a quelques années et destinés à de jeunes enfants (celui de 5^{ème} année de l'École fondamentale notamment), Dalila Dalléas Bouzar semble esthétiser et sublimer – sans dédramatiser pour autant – ces deux moments tragiques de notre histoire, jusque dans les dessins qui représentent des soldats et des combattants ou des corps figés dans la mort.

Comment ne pas admettre que ces tableaux nous forcent à la méditation ? En effet, c'est de l'avenir qu'ils nous parlent, de notre vie collective, **de la mémoire du corps social, des repères** historiques que celui-ci décide – ou non – de définir et de s'approprier, comme autant de points d'appui pour la construction de son devenir.

Les différents dessins intitulés « Écritures » sont autant d'indices témoignant de cette phase décisive de reconstruction, nous permettant d'accéder, via la création, l'expérimentation, l'incantation, à une dimension autre, en misant sur l'intelligence et en faisant d'une pierre deux coups, sur le gai savoir. C'est là une impression renforcée par « Les enfants du soleil », hymne à l'optimisme : tous ces jeunes garçons sur fond de jaune, et quel jaune, jaune fluo, jaune éclatant, aveuglant presque, symbolisant l'espérance et les lendemains qui chantent, et peut-être même un présent qui sourit déjà au cœur de la tourmente.

Avec ses crayons et pinceaux, l'artiste, consciemment ou non, renvoie à une multitude d'écrits plus que contestables concernant le peuple algérien et sa supposée violence intrinsèque. Sommes-nous un peuple violent, plus violent que d'autres ? Sommes-nous façonnés par une « culture particulière », « un tempérament spécial » ? Idées à l'essentialisme abject, véhiculées surtout par l'historiographie coloniale et « l'École d'Alger » au XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle, dénoncées avec ironie par Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* : « l'Algérien, nous dira-t-on, a besoin de sentir le chaud du sang, de baigner dans le sang de la victime ». Cette vision, outre qu'elle est raciste, occulte le fait que chaque société porte en elle un potentiel de violence suspendu à ses contradictions sociales, au contexte historique dans lequel elle baigne, et qui ne dépend pas d'elle seule.

Cela ne nous dédouane pas pour autant, bien au contraire, de l'obligation de porter un regard critique (c'est-à-dire lucide et argumenté) sur la façon dont nous usons du passé et continuons à fabriquer le présent. En cela, l'œuvre de Dalila Dalléas Bouzar nous démontre comment l'esthétique contribue à cette tâche. Nous avons en effet besoin de produire une multitude d'artistes pour pouvoir sublimer à l'infini, tout en gardant raison cependant – mais loin de s'y opposer, la sublimation contribue à ouvrir de nouvelles voies à la raison...

Sublimier, car ne l'oublions pas, il s'agit d'une œuvre esthétique. Même si, en s'insérant de manière délibérée dans la mémoire nationale (forcément émotionnelle), elle se pose explicitement en témoin, Dalila Dalléas Bouzar ne cherche pas à se substituer à l'historien, ce qui présupposerait un tout autre arsenal sur les plans critique et méthodologique. Elle assume une fonction bien revendiquée d'artiste. D'artiste dans la cité.

DALILA DALLÉAS BOUZAR, AN ARTIST IN THE CITY

Hassan Remaoun

Does the artist bear witness to his or her time? We can say yes, even though Art's first concern is aesthetic, including when, using abstraction, it seems to be seeking an absolute transcending the context and circumstances. Man cannot, said Hegel, "jump over his own shadow", and take refuge outside history; time and space being the presuppositions of any conscious expression, even when extrapolated into the imaginative sphere. To some degree, imagination and fantasm always draw on the worries and desires that haunt the horizon of every historically determined society. From this point of view, Dalila Dalléas Bouzar takes up her search – and absolutely comes to terms with it – by resolutely drawing inspiration from two tragic times in our recent history, two blood-soaked periods separated by close on a half-century, which were to durably transform Algerian society. Her work is aimed at two basic moments for our future as a society, that she attempts to bring to mind through her view as an artist. Two moments straddling two, sometimes three generations, whose memory tends to become blurred.

The first of these moments is the Liberation War. It gave us access to nationality when, for so long, we had been reduced to the status of "Muslim subjects" of a colonial empire; it enabled us to assert ourselves against "the Other". But many tend to forget this, the youngest in particular, in a reaction against a sometimes suspect instrumentalisation by those supposedly in charge of managing the State. We shall refrain here from referring to the excesses that have often marked the teaching of history at school, and the policy of *writing and rewriting history*.

The second moment is that called the "dark decade" (or "red decade"), an internal war in fact, waged in the 1990s by ourselves against ourselves, where what was at stake affected – and still affects our aspirations to acquiring citizenship. It tends to be pushed into oblivion by the youngest, and also by the oldest this time, because of a reconciliation decreed by the authorities on their own on the basis of an ill-defined contract with no elucidation of the tragedy lived through by the nation as a whole.

The icons proposed by Dalila Dalléas Bouzar are so many flashbacks awakening our sluggish memories. Her pictures seem to me to be less aimed at the deep wounds, in the literal sense, than at the postures of bodies and faces that, even in death, retain a kind of serenity. Some even appear to be looking into the distance. A projected look that prods us into awareness. But also, the multiple presence of those whose death still haunts our present: Amirouche, Boudiaf and Matoub, whose assassination is still the subject of debate. Without counting the infinite number of anonymous heroes whose death beats the rhythm of the history of independent Algeria (let us not forget October 1988) who, like ghosts, seem to populate these pictures.

Indeed, contrary to the morbid icons illustrating history books used until only a few years ago for teaching children (in particular those in the fifth year of primary schooling), Dalila Dalléas Bouzar seems to give aesthetic form and sublimate – without removing the drama – these two tragic moments in our history, even in her drawings of soldiers and fighters or bodies stiffened by death.

How can we fail to acknowledge that these pictures make us think? Indeed, these drawings speak to us of our future, our collective life, the memory of the social body, and the historical landmarks that it decides – or not – to define and take on as so many supports for building its future.

The various drawings bearing the title "Écritures" are so much evidence of this decisive phase of reconstruction, enabling us to reach, via creation, experiment and incantation, a different dimension, by banking on intelligence and, to kill two birds with one stone, joyful knowledge. That impression is strengthened by "Les enfants du soleil", an ode to optimism: all those young lads on a yellow background, and what a yellow, fluorescent, striking, almost blinding, symbolising hope and a bright future, perhaps also a present starting to smile in the heart of the torment.

With her pencils and brushes, the artist, consciously or unconsciously, refers us to a multitude of highly suspect writings on the Algerian people and its reportedly intrinsic violence. Are we a violent people, more violent than others? Are we formed by a "particular culture", a "special temperament"? Such ideas based on abject essentialism were carried in particular by colonial historiography in the 19th Century and by the "School of Algiers" in the first half of the 20th Century, and were ironically denounced by Frantz Fanon in *The Wretched of the Earth*: "The Algerian, we are told, needs to feel the warmth of blood, bathe in the victim's blood". This view, apart from being racist, takes no account of the fact that any society bears within itself a potential for violence subject to social contradictions and its historical context, and does not depend upon itself alone.

That does not release us, quite the contrary, from taking a critical (i.e. lucid and reasoned) view on the way we use our past and continue to forge our present. In that way, Dalila Bouzar's work shows us how aesthetics help to carry out this task. Indeed, we need to produce a multitude of artists in order to *sublimate* infinitely, while however keeping a clear mind – but far from going contrary to them, sublimation makes its contribution to opening new paths to reason.

To *sublimate*. For, we should not forget that the work is *aesthetic*. Even if, by deliberately inserting herself into the national memory (necessarily emotional), she explicitly takes on the role of witness, Dalila Dalléas Bouzar is in no way trying to replace historians, which would require a whole new arsenal at the critical and methodological levels. She takes on a function well claimed by artists. An artist in the city.



CONFLIT

L'une des raisons pour lesquelles l'Homo Sapiens n'a pas disparu de la surface de la terre, autrement dit, l'une des raisons pour lesquelles il a survécu à la cruauté du monde et à tous les conflits qui l'agitent, est certainement sa capacité prodigieuse à oublier. Oublier la douleur de sa propre naissance ; oublier les souffrances endurées et les proches perdus, oublier le sang versé au cours des révolutions et oublier la souffrance physique aussi bien que psychologique, les désillusions et de manière générale les traumatismes.

Des études réalisées sur la mémoire et son processus classifient les mécanismes de l'oubli en quatre groupes distincts : l'échec de la remémoration, autrement dit l'incapacité à accéder à un souvenir ; le phénomène d'interférence, dans lequel certains souvenirs perturbent la remémoration d'autres souvenirs analogues ; l'incapacité à stocker une information ; et enfin, l'oubli consenti, processus actif visant à occulter certains souvenirs, particulièrement ceux provenant d'expériences traumatiques ou perturbantes, cette forme d'oubli pouvant naître d'un processus conscient de « mise à l'écart » ou inconscient, de « refoulement ». Qu'il naisse de l'un ou l'autre, **l'oubli consenti** est un phénomène couramment observé dans les situations postconflituelles, ce mécanisme permettant de surmonter les traumatismes issus de ces conflits.

Le conflit fait partie de l'humanité... Du point de vue des trois religions monothéistes, c'est à Eve (Awa) et Adam qu'est attribué le premier conflit, source du péché originel et de la fin de l'innocence de l'humanité. Un autre récit religieux peut nous aider à comprendre la notion de conflit : le mythe de la Tour de Babel. À l'origine, les hommes vivaient rassemblés en un même lieu et ne parlaient qu'une seule langue. C'est pour les punir d'avoir construit une tour qui devait atteindre le ciel que Dieu les dispersa aux quatre coins du monde et sema la confusion entre eux en créant une multitude de langues. Ainsi serait apparue la diversité au sein de l'humanité. De cette diversité aurait ensuite découlé le besoin pour chacun de protéger son territoire, sa langue et ses traditions. C'est cela qui aurait engendré le patriotisme, le sentiment d'appartenance et le besoin d'identification, mais aussi, revers négatif de ces valeurs, la xénophobie, le racisme et la soif de conquête, liée à la volonté d'agrandir toujours plus son espace vital et d'accumuler toujours plus de richesses pour renforcer son pouvoir. D'où, *in fine*, des conflits non seulement avec autrui mais aussi avec soi-même. À cet égard, le sociologue français Pierre Bourdieu a bien mis en relief le rôle joué par les intérêts économiques, sociaux, symboliques et culturels dans les mécanismes du conflit.

De l'Algérie à l'Afrique du Sud, de la Palestine au Tibet, de la Russie à la Finlande, du Brésil au Canada, divers conflits d'ordre politique, économique ou social ont marqué les histoires nationales, les structures sociales, les géographies. Mais ce qui importe désormais pour ces nations n'est-il pas de savoir comment soigner leurs blessures ? Des structures ont-elles été mises en place au sein de

la société civile pour prendre en charge les traumatismes résultant de ces conflits ? Ou bien leurs conséquences néfastes ont-elles été simplement balayées pour être glissées sous le tapis du silence, comme des ordures, des impuretés qu'on ne supporterait d'avoir sous les yeux ? Les blessures nées des conflits sont-elles nettoyées et soignées en vue d'une guérison rapide, ou sont-elles laissées béantes, à la merci d'une infection plus rapide encore ?

Quel rôle peuvent jouer les intellectuels et les artistes dans ce domaine mettant en jeu l'oubli ou, au contraire, la prise en compte des traumatismes liés au conflit ?

L'artiste algérienne Dalila Dalléas Bouzar a choisi d'aller observer ce qui se passait sous la surface, et d'étudier cette capacité qu'a l'humanité d'oublier. Son histoire personnelle l'a tout naturellement conduite à s'intéresser à l'Algérie. En utilisant différents médias – la peinture, le dessin, la vidéo –, elle interroge les traumatismes qui ont conduit au refoulement et à la mise à l'écart de souvenirs pénibles, parfois insupportables, mais qui n'en constituent pas moins une partie de la société algérienne contemporaine. Son travail consiste, d'une part, en une série de portraits inspirés d'images d'archives de la guerre d'indépendance et de la guerre civile des années 1990 et, d'autre part, en des tableaux construits autour de signes et symboles abstraits, et de la décontextualisation de mythes au moyen de tels symboles.

On l'a vu, l'humanité a pris l'habitude d'oublier pour survivre. Toutefois, l'oubli consenti est tel un volcan menaçant d'entrer en éruption à tout moment.

Le travail artistique de Dalila Dalléas Bouzar consiste à faire en sorte que les problèmes refoulés ou mis à l'écart au cours des périodes les plus douloureuses de l'histoire de l'Algérie puissent refaire peu à peu surface, puissent rejaillir, de manière contrôlée.

Reste cette question : l'art et la culture peuvent-ils tenter de répondre à des questions aussi controversées que celles relevant des conflits ? Les conflits sont principalement liés à des aspects spirituels, matériels, intellectuels et émotionnels de la vie de l'humanité, de ses diverses sociétés et classes sociales ; ils prennent parfois leur source dans les traditions et les croyances ; ils ont fondamentalement marqué de leur empreinte les systèmes de valeurs et de droits de l'humanité. Pour toutes ces raisons, oui, l'art et la culture ont indéniablement une légitimité quand il s'agit de traiter de ces questions.

L'objectif du travail de Dalila Dalléas Bouzar n'est pas de pointer du doigt telle ou telle personne, ni de banaliser les faits, ni encore de proposer des solutions infaillibles, mais seulement de se servir de l'art comme d'un outil pour montrer à quel point l'oubli est lié à l'instinct de survie, et pour faire apparaître les conséquences de cette perte de mémoire. L'art revêt ici une fonction mnémotechnique.

CONTEMPLATING MNEMONICS – AN INQUIRY ON THE ESELSBRÜCKE

Probably, one of the reasons why the Homo Sapiens species has not become extinct, i.e. has survived all cruelty and conflicts of the world is the human being's sound ability and skill to forget, developed in the course of evolution. The ability to forget the pain of birth and the countless sleepless nights after birth; the ability to forget the pain and loss incurred in the fights for greener pastures; the ability to forget the blood shed in revolutions; and in general, the ability to forget psychological and physical pain, disappointment and traumata.

Memory research has classified the concept of forgetting in four sub-groups, namely: retrieval failure, which is the inability to retrieve a memory; interference, whereby memories compete and interfere with one another because of similar information that was previously stored in memory; failure to store information due to the fact that the information never made it into long-term memory and motivated forgetting, which is an active process aimed at forgetting memories, especially those of traumatic or disturbing experiences. Motivated forgetting can be a conscious process (suppression) or an unconscious process (repression). Be it suppression or repression, motivated forgetting is a common factor in post-conflict situations, intended as a mechanism to overcome the post-conflict trauma.

Conflict is as old as humanity itself... From a religious point of view all three monotheistic religions recount the conflict between Eve (Hawa) and Adam, which is a kind of an Ur-conflict, the origin of sin and the moment in which humanity's lost its innocence. Another religious narrative, which is important in the understanding of the concept of conflicts is the story of the Tower of Babel, where humanity, which lived in one place and spoke one language was punished, dispersed all over the earth and a confusion of languages instigated in them by God. This supposedly led to a diversity of humanity. This diversity brought with it a need to protect habitats, languages and traditions. This brings with it a sense of pride, patriotism and belonging and a need for identification, as well as of course the inverse function, i.e. xenophobia, racism, lust for more living space, craving for more economic power and ultimately a series of conflicts with not only the "other" but also with the self. These are all well known roots of conflicts, whose interdependence in economic, social, symbolic and cultural interests was well situated by the French sociologist, Pierre Bourdieu.

From Algeria to South Africa, from Palestine to Tibet, from Russia to Finland and from Brazil to Canada, different political, economic and social conflicts have left scars on national histories, geographies and social structures. But the question is how do these nations deal with the wounds of conflicts? Are there civic structures in place to treat the traumas resulting from these conflicts? Or are the consequences and filth of the conflicts simply swept under the carpet? Are the wounds of the conflicts cleaned and treated to heal or are they left open to microbic decay?

What is the role of intellectuals and artists in the treating or forgetting of the traumas of conflict?

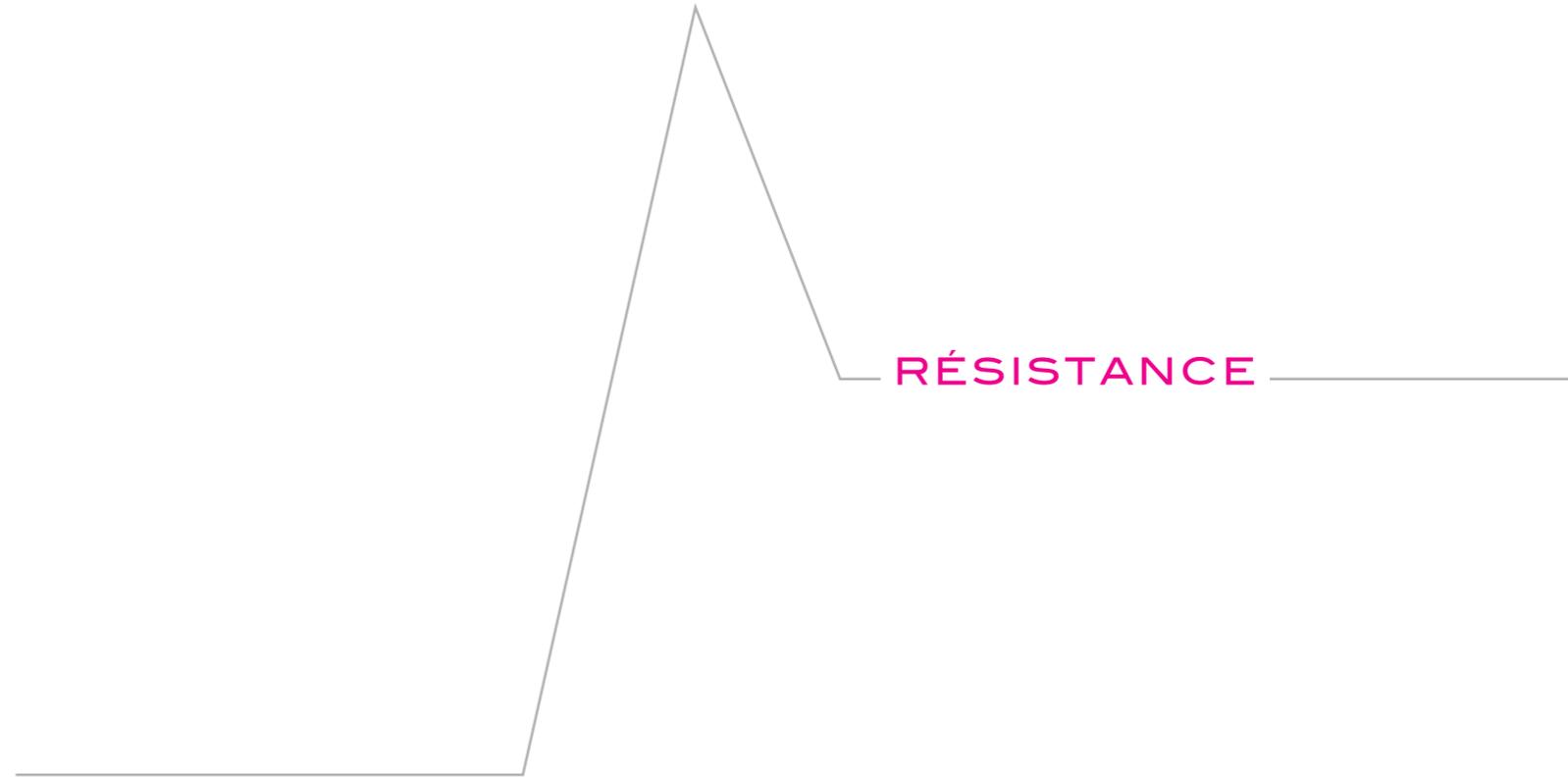
The Algerian artist, Dalila Dalléas Bouzar, has taken upon herself to go beneath the surface, and investigate humanity's ability to forget, using Algeria as a case study. With the help of the mediums of painting, drawing and video installation, she researches on the traumas that led to the suppression and repression of memory, which has been part and parcel of this society. Her works are on the one hand portraits of found images on the Algerian independence war and the war of the 1990s in Algeria and on the other hand, her works are abstractions of the meanings of signs and symbols, as well as decontextualisation of the myths around such symbols.

While humanity has been conditioned to forget so as to survive, a motivated forgetting is more like an active volcano, which might erupt at any time.

Dalila Dalléas Bouzar's work is an effort to make a controlled outlet for this volcano, by gradually using art to treat suppressed and repressed issues in history.

The obvious question is... can arts and culture deal with such issues as controversial as conflicts? But because conflict has mostly to do with spiritual, material, intellectual and emotional aspects of humanity, society and social groups; because conflicts sometimes arise from traditions and beliefs; because conflicts characterize fundamental rights and value systems of the human race, art and culture cannot be afraid to confront these issues head-on.

The aim of Dalila Dalléas Bouzar's work, is not to point fingers at others, not to trivialize problems, nor offer infallible solutions to problems but to use art as a utensil to reveal this survival instinct of forgetting but also reveal the consequences of this loss of memory. Here, art takes the role of a mnemonic aid.





APPRENDRE, C'EST SE SOUVENIR

Pendant longtemps, les peuples eurent l'épopée, orale ou écrite, pour raconter la violence de la guerre. Les rhapsodes, dont le glorieux ancêtre était Homère, avaient un rôle primordial dans la transmission de l'Histoire et de la culture, au prix d'un fabuleux effort de mémoire. Platon cite Homère dans le *Ménon*, comme dans le *Théétète*, alors qu'il s'interroge sur la nature de la science. Se souvenir, prendre le chemin de la connaissance et accéder au savoir. La réminiscence est une voie d'accès à la connaissance, toujours présente mais toujours voilée. Sommes-nous aujourd'hui dans un débat différent en ce qui concerne notre connaissance de l'histoire contemporaine ? L'histoire du temps présent est-elle plus intelligible ?

Les historiens ne sont pas les seuls maîtres du jeu dans leur enquête sur le passé. La nécessité vitale de ce regard en arrière, posé ici par une jeune artiste, née bien après les événements, apparaît comme une quête de vérité, rendant compte de l'Histoire, en se situant à la frontière des traces du passé et de l'imaginaire. En découvrant le travail de Dalila Dalléas Bouzar, je n'ai pu que faire moi-même ce travail de remémoration, moi qui garde vivaces, sous ma paupière, toutes ces représentations artistiques de la guerre. J'ai vu les œuvres de Dalila à la fois comme héritières d'une lignée et affirmant une étonnante singularité. Un retour sur la période ne peut que montrer ce double positionnement.

LA VÉHÉMENTE DU MOMENT ARTISTIQUE

Les œuvres des artistes insurgés contre la guerre d'Algérie ont à leur époque voulu témoigner de l'injustice de la guerre coloniale et magnifier l'espérance de liberté que symbolisait la volonté d'indépendance. Leur but était d'en appeler à la conscience des individus et des peuples au moment même des combats. L'indignation était un moteur puissant de leurs œuvres : ce fut le cas par exemple au moment du bombardement de Sakiet Sidi Youssef, à la frontière tunisienne, en février 1958, quand des enfants dans leur école, des civils dans leur village, furent victimes des bombes de l'aviation française. Beaucoup de toiles et d'œuvres qui évoquent cet acte se présentent comme des citations formelles du « Guernica » de Picasso (Erro, Georges Gosselin, Lorjou, Fougeron). Référence incontournable pour des artistes, l'œuvre témoin d'une conscience aigüe que la barbarie doit être portée au vu et au su de tous, pour empêcher son retour, est dans toutes les mémoires.

Parmi les autres motifs d'indignation et de colère, de nombreux peintres ont voulu forcer leur société à regarder en face les méthodes les plus honteuses, érigées en système, comme celle de la torture. Ils étaient abstraits, expressionnistes, surréalistes, et ont voulu, tous, dans leur langage

propre « montrer le deuil éclatant de nos consciences ». Cette phrase terrible nous vient du philosophe Jean-Paul Sartre, rédigeant la préface du catalogue d'une exposition de Lapoujade, à Paris, autour des tortures subies par Djamila Boupacha et Maurice Audin. Plusieurs œuvres de ce peintre abstrait rendent compte de l'indicible : des hommes et des femmes soumis à la torture commise par la patrie des Droits de l'Homme au nom de la raison d'État. Insupportable contradiction que des créateurs lucides et exigeants voulurent porter au bout de leurs pinceaux : Cremonini, le peintre italien, fait une série sur la torture au monochromatisme rouge d'une rare violence, les surréalistes Masson avec « les Suppliciés », et Matta avec « La question et le supplice de Djamila ». Lebel, Erro, et les Italiens Baj, Dova, Recalcati et Crippa, figurent, dans une vaste toile, les généraux factieux, le viol de Djamila, et l'intitulent : « Le grand tableau antifasciste collectif ». L'œuvre hurle. Les thèmes ainsi que les titres montrent bien que le silence des médias, la censure, les mensonges du pouvoir, exigeaient de s'opposer avec véhémence à la poursuite de la guerre. Le sentiment que laissent ces œuvres est celui de l'indignation, de la révolte et encore du désarroi, de la honte et de la douleur devant les désastres de la guerre, l'abdication du droit et des idéaux des Lumières.

Cette opposition vigoureuse relevait de l'idée que l'art est une forme de résistance. Certains n'ont pu éviter la grandiloquence ou le dolorisme appuyé, mais tous ont témoigné avec **courage et virulence**, souvent avec talent, parfois avec génie comme Masson ou Matta.

UNE PEINTURE HÉROÏQUE ?

La part attendue d'une peinture d'histoire, même dans sa version la plus moderne, pourrait être la dimension héroïque des sujets. Mais la guerre coloniale, ressentie chez ses opposants comme « une sale guerre » (le terme venait de la guerre d'Indochine) n'incite pas toujours à la traiter sur le mode de l'héroïsme, qui opposerait les actes de bravoure des colonisés contre les soldats de son propre pays, dont toute la jeunesse est appelée en Algérie dès 1956. Si le peintre Lorjou évoque sous une forme quasi caricaturale le rappel du contingent dès 1956, peu se heurtent à ce thème ou à l'inverse à la glorification des combattants algériens du maquis. (Toutefois, Taslitzky fait un « Blessé au maquis » en 1957.) En revanche, le thème est plus facilement revendiqué par des peintres algériens militants comme Farès Boukhatem qui, après ses années dans le camp de réfugiés du Kef, s'affirme en peignant « Djounoud et commissaire politique », et d'autres sujets directement liés aux combats. Au même moment, les jeunes peintres algériens, Mesli, Khadda, ou Benanteur, qui s'affirment en exil, s'éloignent volontairement de la figuration militante forcément sommaire et de la peinture à visée propagandiste et témoignent leur engagement par l'action politique. Issiakhem sait faire la part entre les deux postures, lui qui donne à la Fédération de France du FLN un portrait de Djamila Bouhired pour la propagande, mais commence alors à forger son style expressionniste dans des portraits de femmes algériennes, allégories de la souffrance et de la résistance.

ON N'EN FINIT PAS AVEC LA GUERRE

Cinquante ans après, la méconnaissance de ces œuvres, oubliées sciemment par les musées français, délaissées, peu montrées en Algérie malgré le don fait par les peintres en 1964, révèle le hiatus dans l'histoire de l'art et, par défaut, le trou noir dans nos consciences. Ce manque de visibilité des œuvres, organisé volontairement par les pouvoirs, conforte l'immobilisme d'opinions publiques peu enclines, côté français, à prendre en charge lucidement le passé colonial et les violences de l'Histoire, et empêche, côté algérien, qu'elles participent à un processus de réparation symbolique du traumatisme consécutif à la guerre et à ses horreurs.

C'est sans doute ce déficit de représentations visibles qui conduit aujourd'hui de nouvelles générations à interroger le rapport de l'art et de l'Histoire.

CRÉER AUJOURD'HUI EN REGARDANT L'HISTOIRE

La temporalité en est radicalement différente : la guerre est finie et l'Algérie, indépendante depuis 1962, même si le passé ne passe pas. D'autres traumatismes sont advenus, terrifiants pour les populations qui les ont vécus, aux conséquences incalculables car elles ne sont pas de l'ordre du quantitatif. La « décennie noire » a semé son cortège de haine et d'horreurs dans une société à peine remise des méfaits de la guerre coloniale. Comment apprendre à connaître ce passé, à y mettre des mots, sans l'effort d'investigation de l'historien ou du créateur ? La guerre d'Algérie fait l'objet de nouvelles recherches historiques et suscite encore l'intérêt des créateurs. Ernest Pignon-Ernest, au tout début de notre siècle, rappelle ce que fut la répression de Charonne ou colle sur les murs d'Alger le portrait de Maurice Audin. Zineb Sedira interroge longuement sa mère pour apprendre ce que fut cette période. Ammar Bouras reprend dans un travail contemporain des photos et le magnifique poème de Bachir Hadj-Ali *Serment*.

DALILA DALLÉAS BOUZAR, LE REGARD DÉDOUBLÉ

Cette saisie des documents photographiques est aussi l'un des gestes forts et la base du travail de Dalila Dalléas Bouzar. Son besoin de voir devient point de départ d'un geste fondateur puisqu'elle entreprend un dialogue par-delà le temps, dialogue qui a dû avoir **sa part de douleur**. Susan Sontag, comme dernier legs, a posé toutes les questions nées de notre ère photographique, dans le bel ouvrage *Devant la douleur des autres* et finit par dire que c'est au prix de la perte de l'innocence, en ne voulant pas rester dans l'ignorance, que l'on acquiert une pensée adulte et responsable. Chez Dalila, je retrouve cela. Le recours à l'écriture dans le processus créatif rend compte de l'intensité des émotions, des terreurs même qui ont dû accompagner cette lente résurrection des images de la guerre. Dalila se place ainsi en témoin vigilant qui nous incite à interroger

les rapports dialectiques entre l'art et le monde. En ce sens, Dalila est bien l'héritière d'une lignée d'artistes, non pas sur le plan formel – car son travail est très personnel –, mais par son esprit : l'artiste participe d'une forme de résistance spirituelle en entrant dans la gueule du monstre, réclamant de l'humanité là où la Raison d'État, la volonté de domination, la guerre, l'intolérance, renversent toutes les valeurs et font assaut de barbarie.

Son second héritage est, à mon sens, celui de la recherche de la vérité. Certains créateurs n'en ont cure. D'autres y ont consacré leur vie. Exercer sa sagacité, fouiller dans la mémoire, pour arriver à voir et à savoir, et, *in fine*, être juste dans la représentation (ce qui ne veut pas dire être analogique). C'est tout ce processus d'investigation que l'on sent ici à l'œuvre, pour « rendre compte » et « donner à voir ».

COMBLER LES LACUNES DE LA MÉMOIRE ?

Le chemin parcouru par Dalila, à la recherche de ce temps révolu, l'a conduite vers ce qui pouvait nourrir son imaginaire et sa conscience : les photos de l'époque. Peu de photos circulent vraiment, dit-elle, comme si elles étaient elles-mêmes réduites à leur faible matérialité de papier albuminé, sans capacité d'attirer le regard. Exhumant des photos, elle les examine comme traces et première médiation. Mais dans notre présent, les images de guerre, d'atrocités, sont devenues une sorte de lieu commun. D'autres conflits, d'autres horreurs émaillent les médias, et inondent notre champ visuel, désormais hypersaturé. Dans cette machine à fabriquer des événements, à les oublier, à les remplacer, la photo ancienne garde-t-elle sa charge de miroir d'une époque et sa part de réalité ? N'est-elle pas effacée par la banalisation qu'exerce la couverture médiatique des conflits à l'échelle du globe ? Dans cet incessant recyclage des images, la photo ne se réduit-elle pas à la lucarne où le réel se présente à nous, comme un état en deçà de la réalité ? Walter Benjamin avait déjà, dans une période troublée, distingué le réel de la réalité : le réel existe indépendamment de nous, la réalité est par contre un état de choses conçu intellectuellement et donc sur laquelle nous pouvons avoir prise.

Pour redonner au réel photographique « périmé » par l'usure du regard sa part de réalité et son impact dans notre temps présent, Dalila Dalléas Bouzar fait remonter jusqu'à nous ces pans douloureux de notre histoire.

Représenter, c'est déjà et surtout « rendre présent », sans discours ni accumulation de preuves, mais en réactivant la puissance de l'image. Sa part singulière de créatrice est de le faire dans une certaine ambiguïté, sans manichéisme ni univocité. Elle procède par mouvement pendulaire, rendant visible mais effaçant à la fois des traces trop douloureuses, comme si le bourreau n'avait pas totalement pris sur sa victime dans la tristement célèbre photo de soldats exhibant une femme comme un trophée. Elle suggère l'impact sans le montrer, comme dans les « Planeurs ».

Dalila cerne le sujet et le tient à distance, par différents procédés qui sont autant de stratégies d'artiste. Ce faisant, elle évite le *pathos*, le kitsch mémoriel larmoyant ou accusateur. Double mouvement subtil, rendu aussi par le côté très travaillé de chaque image, loin d'un travail rageur au geste rapide, et par l'aspect volontairement lacunaire de la représentation, suggérant le hors-champ et son impact sur nos propres imaginaires.

Elle laisse ainsi, par ces oscillations et cette ambiguïté, la part de mystère, de connaissance fragmentaire, lacunaire, qui constitue la quête toujours inachevée de la vérité.

TO LEARN IS TO REMEMBER

Anissa Bouayed

Over the ages, people had oral or written epics to tell them of the violence of war. The rhapsodes, from their glorious ancestor Homer onwards, played a prime part in passing on history and culture, through tremendous efforts of memory. Plato quotes Homer in *Menon* and in *Theetetes* when pondering on the nature of science. Memory follows the path of learning to achieve knowledge. Reminiscence provides access to learning, always present, but ever veiled. Is the case different today as regards our knowledge of contemporary history? Is present-day history more intelligible?

Historians are not the only masters of the game in their investigations of the past. The vital need of this look backwards, here from a young artist born well after the events, appears as a quest for truth, giving an account of history while on the borderline between the traces left by the past and imagination. In discovering the work done by Dalila Dalléas Bouzar, I found myself bound to make my own memory go to work, for I retain vivid pictures under my eyelids of all the artist's views of war. I saw Dalila Dalléas Bouzar's work at one and the same time as the inheritance of a long line and the affirmation of a surprising singularity. A return to the period cannot but reveal this two-fold position.

THE VEHEMENCE OF ARTISTIC MOMENTUM

The work of artists rising up against the war in Algeria was aimed at that time at picturing the injustice of colonial warfare and at magnifying the hopes of freedom symbolised by the will for independence. Its objective was to call upon the conscience of individuals and peoples during the fighting. Indignation is the prime mover of their work: this was the case for instance when, in February 1958, Sakiet Sidi Youcef, on the Tunisian boundary, was bombed, when children at school and civilians in the village fell victim to the bombing by the French airforce. Many paintings and other work picturing the event appear like formal quotations from Picasso's "Guernica" (Erro, Georges Gosselin, Lorjou, Fougeron). A key reference for artists, such work bears witness to an acute awareness that barbary should be pointed out to everyone, so that it should not be repeated, and remain in the memory of all.

Amongst other motives for indignation and anger, many painters wanted to force their society to face up to the most shameful methods, used systematically, like torture. They were abstract, expressionist or surrealist artists and wanted, in their own language, to "reveal the glaring renouncement of our conscience". This terrible description is from the philosopher Jean-Paul Sartre's preface to the catalogue for an exhibition by Lapoujade, in Paris, and refers to the tortures suffered by Djamilia Boupacha and Maurice Audin. Many paintings by this abstract artist

describe the unspeakable: men and women tortured by the homeland of Human Rights in the name of Reason of State. Lucid and exacting creators wanted to make their brushes pinpoint this unbearable contradiction: the Italian painter Cremonini did a series on torture in red monochrome, of a rare violence, the surrealists Masson in his, Matta in his "Torture and Djamilia's Ordeal". Lebel, Erro and the Italians Baj, Dova, Recalcati and Crippa include, in an enormous work, the seditious generals and the rape of Djamilia, under the title: "The Great Collective Anti-Fascist Picture" The picture screams. The subjects and titles demonstrate clearly that the silence of the media, censure, and lies from the authorities called for vehement opposition to pursuit of the war. The feelings left by such works are indignation, revolt and helplessness, shame and pain when faced by the disasters of war and the abdication of law and the ideals of the Enlightenment. This vigorous opposition sprang from the idea that art is a form of resistance. Some did not manage to avoid grandiloquence or tear-jerking, but they all bore witness with courage and virulence, often with talent, and sometimes with genius like Masson or Matta.

HEROIC PAINTING?

The expected contribution of a historical painting, even in its most recent version, could be the heroic dimension of the subjects. But colonial warfare, considered by those opposing it as a "dirty war", (an expression from the Indochinese war) does not always call for treatment in the heroic mode, which would place in opposition acts of bravery by those colonised against and the soldiers of one's own country, all the young men being called up to fight in Algeria as from 1956. While the painter Lorjou interprets in a virtual caricature the call-up of 1956, few tackle this subject or the glorification of Algerian fighters in the maquis. (However, Taslitzky painted a "Wounded man in the maquis" in 1957). But the subject was more easily sought by Algerian militant painters like Farès Boukhatem who, after spending years in the refugee camp in the Kef area, asserted himself by painting "Djounoud and political commissioner" and other subjects directly linked to the fighting. Meanwhile, young Algerian artists such as Mesli, Khadda or Benanteur, who asserted themselves in exile, moved deliberately away from the inevitably summary militant figuration and painting aimed at propaganda, their commitment taking the form of political action. Issiakhem managed to distinguish between the two positions; he gave the FLN Federation in France his portrait of Djamilia Bouhired for propaganda purposes but, at the same time, he started to forge his expressionist style in his portraits of Algerian women, an allegory of suffering and resistance.

THE WAR IS NOT OVER

Fifty years later, the fact that such works are little known, deliberately ignored by French museums, rarely exhibited in Algeria despite the artists' gifts in 1964, in a word, neglected, reveals

the hiatus in the history of art and, by not being within sight, the black hole in our consciousness. This lack of visibility of the pictures, organised on purpose by the powers-that-be, only strengthens the immobility of public opinion that, on the French side, is less than willing to shoulder with lucidity the colonial past and the violence of history and, on the Algerian side, is discouraged from participating in a symbolic process of reparation of the trauma brought about by the war and its horrors.

There is little doubt that the lack of visible representation leads the younger generation to have misgivings on the relationship between art and history.

CREATION TODAY WITH AN EYE TO HISTORY

Today the temporality is radically different. The war is over and Algeria has been independent since 1962, even if the past is still not forgotten. Other traumas have arisen, terrifying for the populations who have lived through them, whose consequences are incalculable since they cannot be quantified. The “dark decade” has left behind its stream of hatred and horrors in a society barely recovered from the evils of the colonial war. How can one get to know this past and put it into words without efforts at investigation by historians and creators? The Algerian war is the subject of new historical research and still arouses interest in creators. Very early in our new century, Ernest Pignon-Ernest recalled the Charonne repression and posted pictures of Maurice Audin on the walls of Algiers. Zineb Sedira questioned her mother closely in order to learn about that time. Ammar Bouras, in a contemporary study, used photographs and Bachir Hadj-Ali’s magnificent poem *The Pledge*.

DALILA DALLÉAS BOUZAR, A DOUBLE VIEW

Copying photographic documents is one of the strong gestures at the basis of Dalila Dalléas Bouzar’s work. Her need to visualise becomes the starting point for a basic gesture since she undertakes a dialogue beyond the bounds of time, a dialogue that must have included its share of pain. Susan Sontag, as her final legacy, raised the questions born of our photographic era in her fine work *Regarding the Pain of Others* and ends by saying that, by paying the price of losing innocence and rejecting ignorance, we can achieve responsible, adult thought. I find that in Dalila Dalléas Bouzar’s work. The use of writing in the creative process reveals the intensity of emotions, terrors even, which must have accompanied this slow resurrection of war pictures. Dalila Dalléas Bouzar makes herself a watchful witness who incites us to question the dialectic relationships between art and the world at large. In this sense, Dalila Dalléas Bouzar is truly the heiress of a lineage of artists, not at the formal level since her work is highly personal, but in its spirit: the artist participates in a form of spiritual resistance by entering the monster’s jaws, calling for humanity where

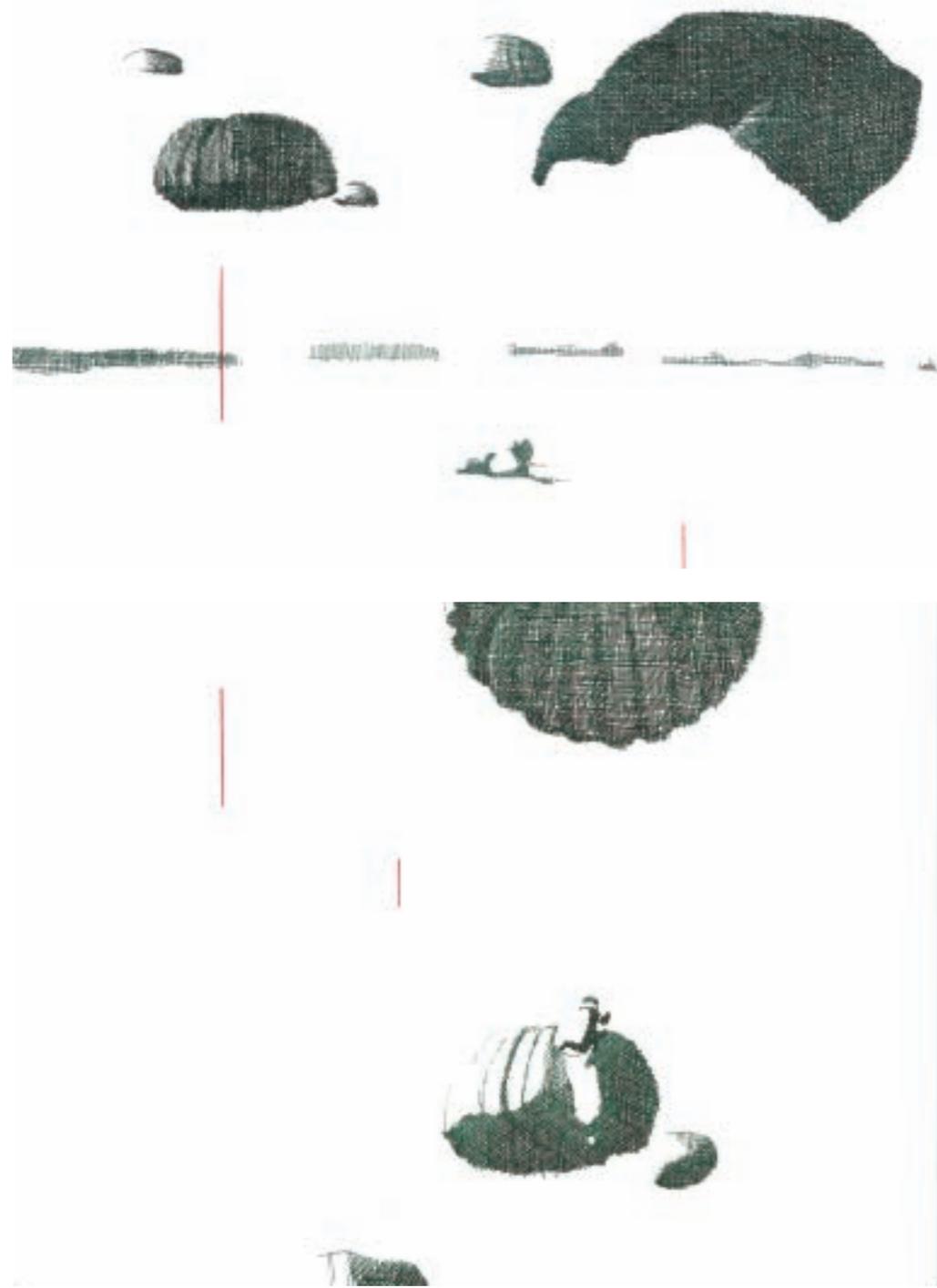
Reason of State, thirst for dominance, war and intolerance turn values upside down and usher in barbarity. Her second inheritance is, in my opinion, the search for truth. For some creators this is of no interest. Others have devoted their lives to it, using wisdom, digging up memories in order to see and understand and, *in fine*, produce a true representation (which does not mean analogical). It is this investigation process that we see here at work, aimed at “reporting” and “showing”.

FILLING GAPS IN MEMORY?

The path travelled by Dalila Dalléas Bouzar in her search through the past has led her to sustenance for her imagination and consciousness: photographs taken at the time. Not many photographs are available, she says, as though they themselves were reduced to the material weakness of flimsy paper without the capacity of attracting attention. Digging up photos, she examined them as evidence and a first attempt at mediation. But nowadays, pictures of warfare and atrocities have become commonplace. Other conflicts, other horrors, pepper the media and flood our field of vision, which has become hypersaturated. In this machine, making, forgetting and replacing events, do old photos keep their value as mirror of a period and share of reality? Is not such value destroyed by the ordinariness of media coverage of conflicts worldwide? In the endless recycling of pictures, are not photos reduced to being a spyhole where facts are placed before us as a state falling short of reality? Walter Benjamin, in a time of troubles, had already drawn a distinction between fact and reality: facts have an independent existence, while reality is perceived by the mind, involving us.

To give photographic facts, “worn out” by being looked at, their place in reality and their place in our present time, Dalila Dalléas Bouzar brings us these painful aspects of our history. Representation is above all “making present”, without fine words or mountains of evidence, a reactivation of the power of images. Her singular creative contribution is to do so with a hint of ambiguity, without manicheism or univocity. She proceeds by a swing movement, making visible, but avoiding the over-painful evidence as if the torturer did not have total control over his victim in the wrenchingly famous photograph of soldiers exhibiting a woman like a trophy. She suggests the impact without showing it, as in “Planeurs”. Dalila defines the subject but keeps it at a distance, using various procedures that are an artist’s strategy. In so doing, she avoids *pathos*, memorial, tear-jerking or accusing kitsch. This is a subtle double movement, also revealed in the extreme care taken in each picture, far from angry, rapid brushstrokes, and the deliberate lack of precision in representation, suggesting what is not seen and its impact on our own imagination.

Through this oscillating, ambiguous method, she leaves a trace of mystery, fragmentary knowledge, in a word, gaps, that make up the never-ending quest for truth.



L'HÔTEL « AU-DELÀ & CIE »

Kamel Daoud

Peindre quoi en Algérie ? Au-delà du corps, du nu, du courbé, de l'étalé, du sans limites, du profond jusqu'à atteindre l'eau du monde, ou de la stèle et du cri. Peindre le monde qui pèse le plus sur notre monde : le Passé. Celui qui fait du vivant un écho et du mort l'origine exacte de la respiration.

Du coup, la définition : peindre, c'est éclairer. Un peu se promener en se faulant, avec une lampe, dans cette ville devenue de fils de fer et de tracés, qui a pétrifié la femme de Loth quand elle s'est retournée. Le passé est une cité de fouillis impérieux et souverains qui fige les Algériens, le cou tordu, le corps noué, l'espace accroché au bras de l'Histoire. Les Algériens sont un peuple unique au monde qui ne sait où poser cet espace que chacun a sur le dos. Porteurs d'eau d'une rivière morte vers une bouche qui n'est pas encore née. Les enfants algériens naissent d'ailleurs pour remonter le temps. Il s'y trouve quelque chose qui n'a pas été dénoué et qui réclame l'attention absolue ou malsaine. Mais c'est aussi un espace désert, sous-peuplé, avec de grands vides qui donnent la solitude d'un Dieu à chaque détail et chaque petit caillou possible.

Du coup, voici les tableaux de cette femme qui peint avec une lampe dure et lourde à porter. Aux premiers pas, on voit d'abord des hommes qui sont à la dernière seconde de leur dissolution, debout pour illustrer leur éternité : Boudiaf, Lounès, un couple en étreinte à la limite du monde, le Colonel Amirouche... Ce sont les fantômes de toute la nation quand elle dort ou est en éveil trompeur. L'histoire algérienne est une mère dévoreuse et ceci est son ventre que Dalila éclaire de sa torche et dont elle collectionne le retour de lumières. Puis il y a le reste de ce monde. Comment en parler pour expliquer le mélange entre la dureté de l'enquêteur et la balade effarée d'une enfance dans une forêt nue au point de n'être que des lignes d'encre ?

Imaginons une sorte d'univers de « Petit Prince » à la Saint-Exupéry : ce monde de traits uniques et de couleurs simples peint par le célèbre aviateur : épuré, tracé avec l'économie d'un Dieu précis, indiqué par un murmure et des ondes. On y notera alors la quête enfantine, la rime dénouée et la légèreté fascinante qui donnent le poids d'un indice à des planètes entières. On y ajoutera la mort, le cadavre qui erre dans la mémoire de tous, des pages d'écritures sans fin, des sphères qui s'en vont vers l'origine de la géométrie parfaite, des illustres qui ne savent pas où trouver la mort et déposer leur fin de quête. Cela donnera cette cité de traits fins, d'encre légères comme des robes, et de portraits d'hommes sans mort que peint Dalila.

Ceci pour mettre en mot les mouvements d'une lampe dans une cité morte, celle qui a figé la femme de Loth et des millions d'Algériens qui se heurtent les uns les autres, portant sur le dos un second corps, une montagne, un cahier immense et des images qui piétinent chaque dormeur dans ce pays.

Reste l'autre question quand on revient de ce maraudage vers le ciel, entre le fixe et le volatile : pourquoi la mémoire algérienne est-elle peinte ? Peut-on le faire, d'ailleurs ? Peut-on peindre un corps qui bouge tout le temps, mange le présent et vous regarde jusqu'à ce que vous baissiez les yeux vers vos pieds nus ? Cette peinture exprime bien le regard qu'on a sur le passé algérien et l'imaginaire qu'il fait peser sur nous : effroi, stupeur enfantine, rêverie alourdie par des énigmes, écritures qui ne se déchiffrent pas car il manque au livre ses premières pages. Le passé algérien est un meurtre qui dure. Il éclabousse jusqu'à aujourd'hui par le sang qui jaillit de la gorge trahie dont on voit ici les couleurs premières : le jaune de la trahison, le rouge de tous les sangs possibles. On est tous meurtriers de quelqu'un, il suffit de chercher, dit la mauvaise voix de la conscience. Il y a parmi les morts des gens qui nous cherchent, et parmi les nouveau-nés des messagers d'autrefois.

Le passé algérien est un passager de notre voyage à tous : il est le plus riche, celui qui a le regard le plus sombre dans la cabine de ce train sans nom, celui dont la coutume est bariolée de plusieurs époques mais dont le décharnement inquiétant est visible sous les manches. Il est ce genre de silence qui sourit comme un chasseur venu des profondeurs et, tout en étant voyageur avec nous, il semble que c'est nous qu'il cherche et fixe.

Ensuite, dans la galerie de Dalila et sa forêt suspendue, ce sont les portraits et les visages qui sont les premiers à fasciner. On dirait les gardiens de notre monde, les sentinelles d'un entre-deux-mondes. Un espace bardo tibétain où l'âme est en apesanteur entre la réincarnation et la dissolution enfin méritée. Hésitante, car sans réponse aux grandes questions. Puis, dès qu'on détourne le regard, vient l'habillage des couleurs, rouge comme il se doit dans les territoires du meurtre, jaune pour les faux éclairages impossibles, et gris ou blanc à cause des regards des survivants et des descendants et de leur dureté, sans arbres, ni eaux, ni courbures tendres.

Et lentement on retombe vers la première question : peut-on peindre le passé algérien lorsqu'il est si présent ? Comment faut-il mourir pour pouvoir le regarder à distance ? Qui avons-nous tué pour que les portraits de Dalila ressemblent à une accusation et un abandon coupable ? Des martyrs vus de l'intérieur.

Mais c'est aussi le paysage qui fascine : il est vu pour la première fois mais chaque Algérien, chaque dormeur y va malgré lui. C'est l'Algérie, la terre vue par ses morts ? Possible. Comme si on avait peint des sons de l'au-delà. Leur écho et rebondissements longs dans la marge céleste. C'est une histoire connue : composée d'une montagne, un cahier sans maître, des statues qui marchent, des ondes verticales, un couple secondaire, des parachutes qui viennent du ciel alléger la terre. Pas d'arbres, de rivières, de poteaux, de villes, de feuilles ou de mer et aucune trace de pas. Sauf les siennes propres, derrière son propre dos. « Avancez ! », dit une voix.

“BEYOND & CO.” HOTEL

Kamel Daoud

Paint what in Algeria? Beyond the body, the nude, the curved, the spread out, the limitless, the in-depth reaching down to the waters of the earth, or tombstones and cries. Paint the world that most strongly affects our world: the Past. That which turns the living into an echo and the dead into the precise origin of breathing.

So, painting, by definition, means enlightening. A little like wandering with a lamp in the city that has taken on the consistency of barbed wire and traces, that turned Lot's wife to stone when she turned to look back. The past is a city of supremely urgent jumble that transfixes Algerians, their necks twisted, their bodies knotted, in a space hanging on the arm of History. Algerians form the only people in the world that does not know where to put this space that we all carry on our backs. Carriers of water from a dead river to a mouth that is not yet born. Algerian children are born to go back in time. There is something here that has not been unravelled and calls for absolute or unwholesome attention. At the same time it is a desert space, underpopulated, with huge gaps that give the solitude of a God to each possible detail and tiny stone.

So, here are the pictures painted by this woman in the hard light of a lamp that is a heavy burden. First, we see men at the last second of their crumbling, standing to illustrate their eternity: Boudiaf, Lounès, a couple clinging together at the edge of the world, Colonel Amirouche and others. They are the ghosts of the whole nation asleep or daydreaming. Algeria's history is a mother who devours her young and it is her belly that Dalila reveals with her torch and gathers the light reflected back. And then there is the rest of this world. How can we explain the combination of the hardness of an investigator and the frightened wandering of a child in a forest so naked as to be reduced to lines of ink?

Let us imagine the kind of universe Saint-Exupéry's "Little Prince" lived in: a world of single lines and simple colours painted by the famous aviator: purified, drawn with the economy of a precise God, indicated by a murmur and waves. We then see a child's quest, an untangled rhyme and the fascinating lightness that gives the weight of evidence to whole planets. Then add death, the corpse wandering through the memory of everyone, endless pages of writing, spheres going back to the origins of perfect geometry, and the famous who cannot find death and deposit the burden of their quest. That gives this city of fine lines, inks as light as flowing robes, and the portraits of the deathless men painted by Dalila.

These words describe the movements of a lamp in a dead city, that which turned Lot's wife to stone as well as millions of Algerians bumping into one another, bearing on their backs a second body, a mountain, an enormous exercise book and images that trample every sleeper in this country.

There remains the other question when back from the prow, between the fixed and the volatile towards the sky: why is Algeria's memory painted? Can it be done, anyway? Can one paint a body that is constantly moving, swallows the present and stares at you until you lower your eyes to your bare feet? This painting is a good expression of our view of Algeria's past and its imaginative effect pushing down on us: fright, childlike stupor, daydreaming weighed down by unanswered questions, and writings that cannot be read since the first few pages are missing. The Algerian past is an extended murder. It still carries the stains of the blood spurting from the betrayed throat; one sees here the primary colours of mankind: yellow for treachery, and the red of all conceivable blood. We are all murderers of someone, we only have to search, says the voice of bad conscience. Amongst the dead are those who are seeking us out, and amongst the newborn, messengers from bygone days.

Algeria's past is a passenger on the journey of us all: it is the richest, that which glowers in the driver's cabin of the nameless train, that whose costume is striped with the colours of the ages but whose skeletal form can be seen under the sleeves. It is the kind of silence that smiles like a hunter home from the depths and, while travelling with us, it seems that we are being sought out and stared at.

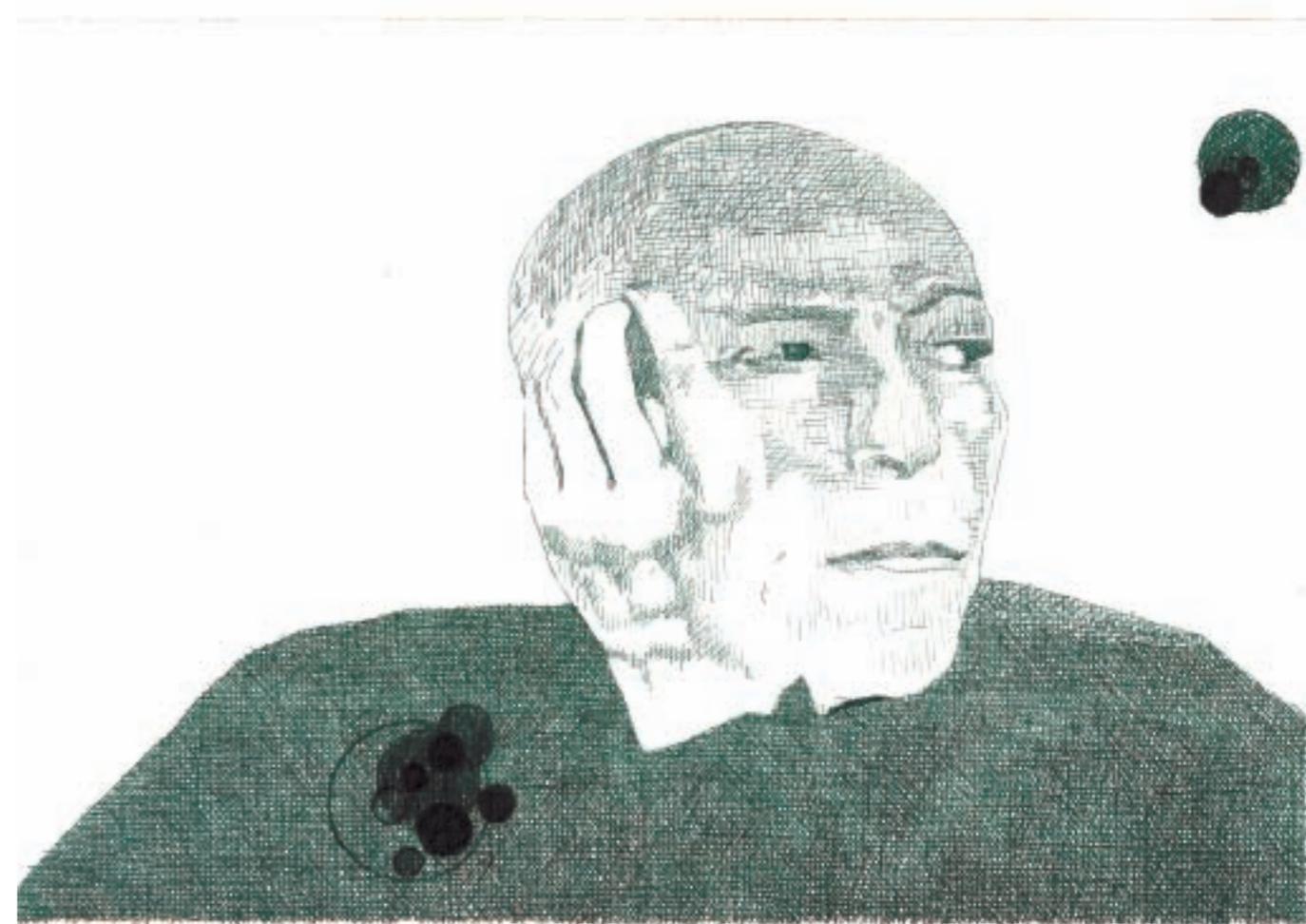
Then, in Dalila's gallery and her suspended forest, the portraits and faces are the first to fascinate. They appear to be the guardians of our world, the sentries of **a between-two-worlds**, a bardo Tibetan space where the soul is weightless between reincarnation and finally deserved dissolution. It hesitates, since there is no answer to the important questions. Then, when one looks away, comes the dressing of the colours, red, inevitable in the territories of murder, yellow for the impossible false lighting, and grey or white because of the look by survivors and descendants and their hardness, without trees, without water and without tender curves.

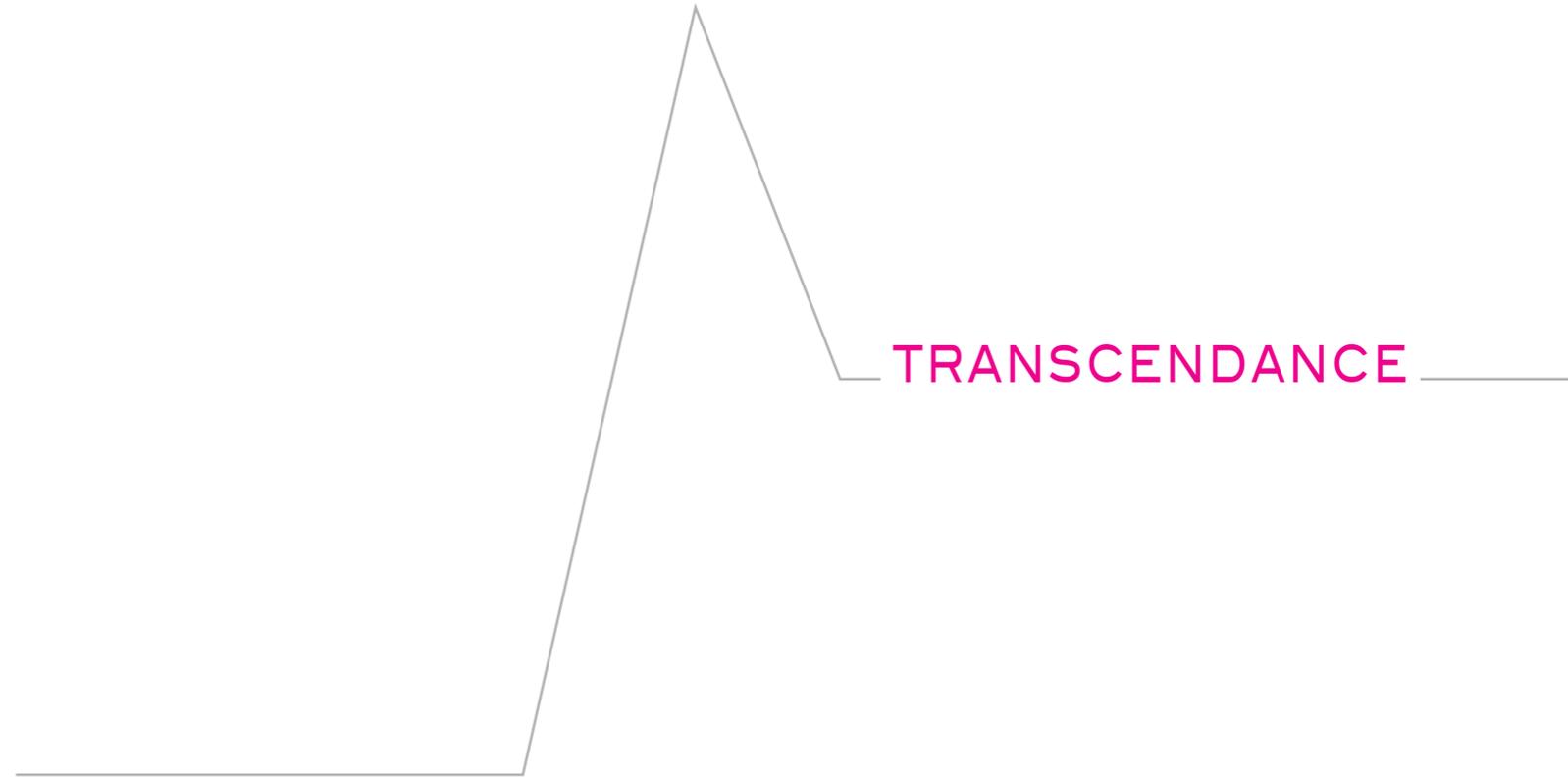
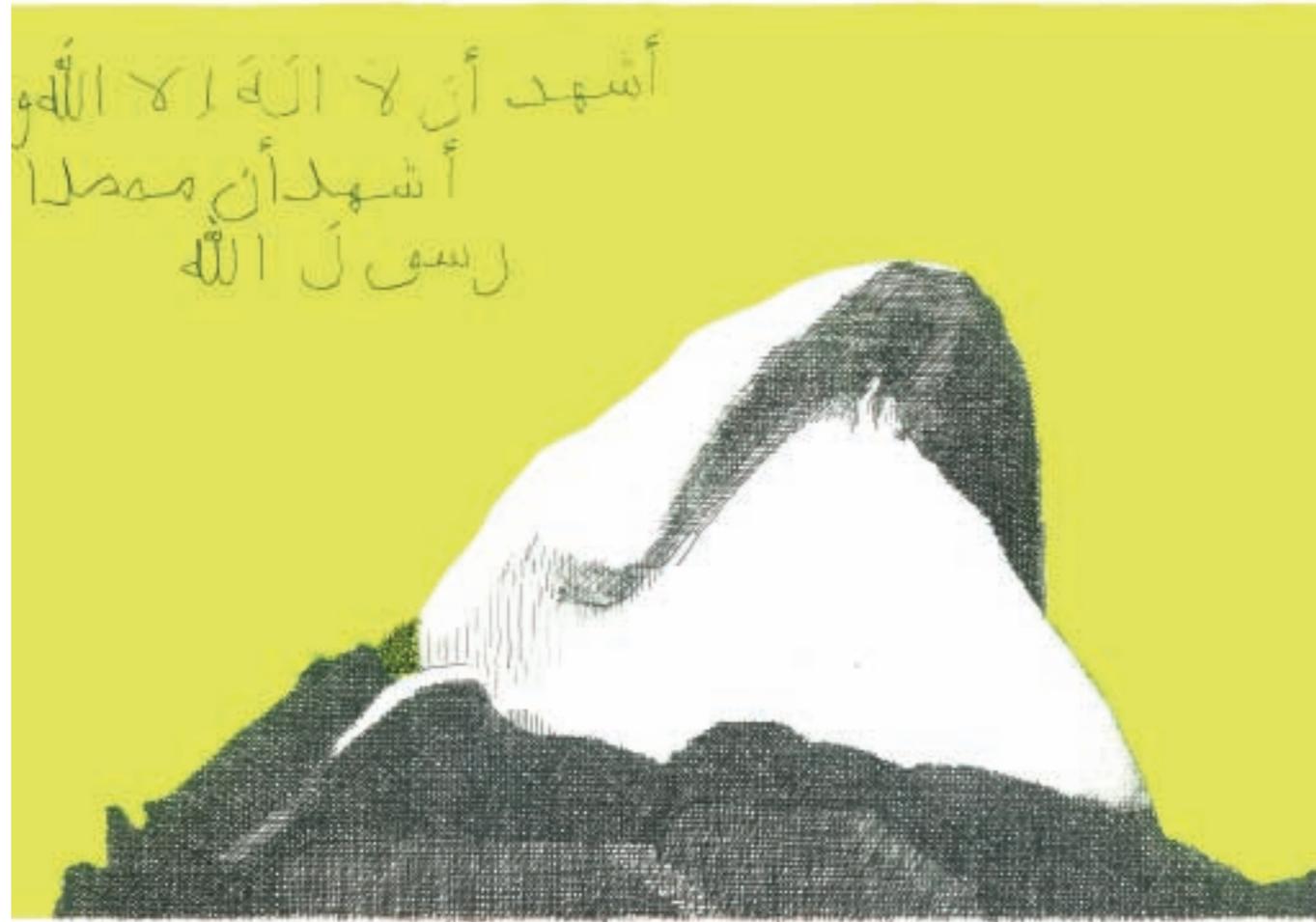
And slowly we come back to the first question, can Algeria's past be painted when it is so present? How can one die to take a distant view? Who did we kill for Dalila's portraits appear to be an accusation and guilt-laden abandon? Martyrs seen from the inside.

But the landscape too is fascinating, it is seen for the first time but each Algerian, each sleeper, goes there despite himself. Is this Algeria, the land seen by the dead? Could be. As if what is painted reflects the sounds from the hereafter. Their long echo and ricochet in the margin of the heavens. It is a well-known story: consisting of a mountain, an exercise book without a teacher, walking statues, vertical waves, a secondary couple, and parachutes falling from the sky to lighten the earth. No trees, rivers, posts, towns, leaves or sea and no footprints whatever. Except her own, behind her back. "Go forward!", says a voice.



Il y a un monstre, il est énorme et ignoble sanguinaire
Je sais qu'il est devant moi - mais je ne le vois pas je le sens
Je pense que je ne veux pas le voir. Peut être que j'ai
trop peur. Pourquoi il est énorme il ne se cache pas
Il ne ment pas. Il y a une grande confusion à
regarder y ne peux pas regarder. Tout est flou. Des
que je vois savoir quelques chose surgit pour savoir
la vérité. Peut être que dans le trait que je
trais intuitivement, je montre la réalité la
réelle. Je le vois. Je ne le vois pas. Je
veux le voir et ne pas être paralysé. Je veux
le voir et l'abattre. L'anéantir. Être sans
pitié. Comme lui est sans aucune pitié. C'est
le but abattre le monstre. Je peux le faire.
C'est les traits qui m'ont fait perdre le contrôle. Ça m'emporte.
Il y a un monstre il est énorme ignoble et
sanguinaire. Il faut l'abattre l'anéantir. Il est
gigantesque et pourtant on ne le voit pas. On
ne le voit pas. Pourtant il est énorme.





LE RETOUR DU RÉEL



Frédéric Dalles

La France, on le sait, a tout fait pour cacher à ses citoyens qu'elle avait mené une véritable guerre en Algérie entre 1954 et 1962. Il a fallu attendre plus de trente ans pour qu'à Paris, en juin 1999, l'Assemblée nationale requalifie officiellement en « guerre d'Algérie » ce que l'on nommait jusque là au sommet de l'État « les événements d'Algérie ».

Quand, profitant du recul, on se retourne pour embrasser d'un bout à l'autre toute une époque, grande est la tentation de se réjouir du destin de ceux qui manipulent le réel, car l'Histoire, le plus souvent, les désavoue. Il semble presque qu'il existe une *loi naturelle* selon laquelle le réel finit toujours par refaire surface. Un peu comme dans la théorie de la poussée d'Archimède. Comme ces ballons en plastique que l'on maintient sous l'eau : plus on les dirige vers le fond plus, quand on les relâche, ils s'envolent haut et puissamment. Enfouir le réel, c'est s'exposer à ce qu'il rejaillisse.

Combien de temps un fait réel occulté peut-il demeurer sous la surface, hors d'atteinte du conscient, hors du champ de la connaissance ? Des années, des décennies, des siècles parfois. Cela dépend de la force de la pression exercée pour l'y maintenir. Comme le rappelle Arthur Koestler dans *Les Somnambules*, le fait que la terre tourne autour du soleil et non l'inverse fut établi dès le III^e siècle avant notre ère par un certain Aristarque de Samos. L'acharnement d'Aristote à défendre le géocentrisme eut toutefois pour effet d'occulter cette découverte pendant près de... deux mille ans, avant que Copernic ne la remette au goût du jour.

Si l'héliocentrisme a pu si longtemps être tenu au secret, c'est sans doute parce qu'il s'agit d'un fait issu d'un savoir théorique. Quand il est de l'ordre du vécu, un fait réel est plus tenace. On a beau parvenir à l'éloigner, il n'en reste pas moins là. Comme un fantôme. On ne le voit pas, mais sa présence est palpable. Et cette façon qu'a le réel occulté de nous hanter est à l'origine de malaises, qui affectent notre comportement ou le bon fonctionnement de la société, selon que l'occultation a été orchestrée aux niveaux individuel ou collectif.

Parallèlement, ce qui a été substitué au réel occulté, nommons-le l'illusoire, possède une capacité de nuisance immense à l'égard de ceux qu'il a vocation de tromper. Le réel est notre élément. Comme l'eau l'est pour les poissons. Nous ne pouvons nous épanouir pleinement qu'en son sein. L'illusoire est tout ce qui nous en détourne : c'est le spectacle des ombres sur la paroi de la caverne de Platon (à ceci près, mais la nuance est de taille, que le réel occulté ne relève pas ici du « monde des idées »), c'est l'affreuse Chimère telle que la décrit Baudelaire, « enveloppant et opprimant l'homme de ses muscles élastiques et puissants ». C'est tout ce qui fait le jeu d'un autre au détriment de notre propre jeu.

Plus souvent qu'on ne le croit, à l'échelle individuelle comme sur le plan collectif, nous vivons guidés par des impulsions émanant de tout ce qui relève de l'illusoire dans notre existence : des peurs dont nous avons héritées, des épisodes honteux que nous n'avons pas vécus et qui pourtant nous obsèdent à notre insu, mais aussi le flot continu d'informations dont les médias nous abreuvent, dans la mesure où il est constamment troublé par de forts courants d'opinion.

Quand on prend conscience de l'ampleur de l'occultation du réel à laquelle nous sommes exposés au cours de notre existence, et de son impact sur la direction que nous donnons à nos vies, quand on sait à quel point, de manière aussi imperceptible qu'infaillible, elle modèle nos valeurs et façonne notre comportement, on comprend combien il est impératif de faire la part des choses entre ce qui nous est donné à vivre, par notre histoire familiale, notre position sociale et notre héritage culturel, et ce que nous sommes appelés à vivre, par notre singularité, et dont seuls, nous sommes aptes à reconnaître l'authenticité.

Dans cette perspective, le travail de mémoire ne peut que sonner comme une délivrance. Loin d'être une forme d'auto-flagellation ou de repentance stérile, comme le décrivent perfidement ou par ignorance ses détracteurs, il s'inscrit dans la perspective d'un accompagnement du mouvement de retour du réel occulté à la place dont il a été chassé. Le travail de mémoire a le pouvoir d'agir positivement dans nos existences, quelle que soit l'échelle des relations humaines à laquelle il est entrepris : personnelle (il agit alors sur notre histoire individuelle et familiale) ou collective (quand il se rapporte à l'histoire de tout un pays). En nous donnant la possibilité de **recoller au réel**, il nous permet de véritablement commencer à vivre la singularité de notre destin.

Cependant, s'il s'avère indispensable, le travail de mémoire ne suffit pas à se libérer de l'emprise de l'illusoire : il est en effet tout aussi important de rétablir ce qui s'est passé réellement, que de favoriser le rayonnement de ce qui est en train de se passer réellement. Tant que le réel est occulté, l'intérêt de ceux qui le manipulent triomphe à nos dépens. Et il n'y a au fond rien de réjouissant au fait que l'Histoire finisse toujours par les désavouer. Car quand le réel refait surface, leur forfait est accompli : la propagande servie par la France à ses citoyens lui a permis de mener ses opérations comme elle l'entendait. La guerre d'Algérie a bien eu lieu.

Favoriser le rayonnement du réel est une tâche qui incombe normalement à l'information. Les manipulateurs du réel le savent bien, eux dont le premier souci est de la « maîtriser », afin d'aussitôt la métamorphoser en son contraire. Il existe toutefois divers moyens de compenser cet inconvénient. Le témoignage en est un.

C'est en ce sens que j'aimerais vous confier quelques impressions liées à la perception trompeuse que l'on a, en France, de l'Algérie. Je veux parler des sentiments de peur et de danger qui sont ordinairement associés à ce pays. Des sentiments à la fois ancrés dans l'inconscient collectif et entretenus par les autorités françaises, dont les « conseils aux voyageurs » soulignent par exemple

que la situation « oblige à adopter des mesures de protection adaptées pour tout déplacement en Algérie ». Autrement dit, on serait potentiellement en danger partout où l'on se rend dans ce pays.

Je suis allé en Algérie pour la première fois en 2003. La décennie noire avait beau être officiellement achevée, je n'étais pas vraiment rassuré. Tout le sang versé au cours des années de terrorisme... Était-ce vraiment raisonnable d'aller là-bas ? Et puis, en tant que Français... La colonisation... La guerre d'Algérie... À quel accueil pouvais-je m'attendre ? Avant mon départ, je demandai à des Algériens de ma connaissance, établis de longue date en France, les mesures de précaution à adopter une fois sur place. On me répondit que tout se passerait bien si je veillais à ne jamais m'éloigner de plus d'une vingtaine de kilomètres des villes où je me rendrais. Or, voici qu'à peine arrivé à Oran, on me propose une virée aux *Andalouses*. L'une des plus belles plages de la région. À environ... 25 km de la ville. Aïe... J'y allai quand même. Nous n'eûmes en chemin nulle embuscade à déjouer. La route était belle. De cette soirée, je garde le souvenir d'un ou deux barrages de routine, mais plus encore des rougets pêchés la veille que l'on fit griller dans la cour d'une maison, en retrait du front de mer.

Par la suite, j'eus l'occasion d'aller à Tlemcen. Puis, à plusieurs reprises, au-delà, dans les montagnes. Un jour, je parlai de ces petites escapades à un professeur d'université rencontré à Oran. Il se renfrogna aussitôt et me recommanda vivement de ne pas y retourner. Trop dangereux. Quelques années plus tôt, sur ces routes sinueuses, on trouvait parfois, le matin, une tête sans corps laissée là en guise d'avertissement par le « gouvernement de la nuit ». Ce professeur avait à l'époque reçu des petits cercueils par courrier. Ces menaces de mort l'avaient profondément marqué. Il avait encore peur.

C'est ainsi que peu à peu, j'ai pris conscience d'une évidence : **les victimes de la décennie** noire en Algérie, ce sont les Algériens. Ceux et celles qui ont subi la terreur et lutté pour ne pas que la folie emporte tout sur son passage, ce sont les Algériens et les Algériennes. Les journalistes torturés étaient des Algériens, comme les artistes et les intellectuels exécutés en pleine rue étaient des Algériens. Les femmes qui ont bravé l'interdiction proférée par les terroristes d'amener leurs enfants à l'école étaient Algériennes. Alors, comment se fait-il qu'en France, au lieu du courage et de la dignité, la peur et le danger soient associés à la figure de l'Algérien ?

Nous sommes manifestement en présence d'un cas d'occultation du réel. À quelle fin en est-on arrivé là, et comment ?

La substitution des notions de peur et de danger à celles de courage et de dignité me semble viser un objectif assez clair : la mise à distance de l'Algérie. Une mise à distance qui est à la fois l'héritage du statut réservé aux Algériens tout au long de la colonisation, de l'amertume liée à la « perte » de l'Algérie et de la tentation de laisser désormais ce pays se débrouiller seul dans l'espoir qu'il ne s'en sorte pas, façon immature de se faire regretter. Quant au procédé

mis en œuvre pour créer cette peur illusoire, il est simple : c'est l'amalgame. Amalgame entre la violence, bien réelle, qui s'est déchaînée en Algérie pendant la décennie noire et l'insinuation mensongère selon laquelle l'Algérien serait par essence un être dangereux et violent, et l'Algérie un pays où l'on ne serait jamais vraiment en sécurité.

Si cet amalgame a aussi bien pris en France, c'est que la décennie noire y fait, à bien des égards, écho à la guerre d'Algérie, à laquelle restent également viscéralement associées les notions de peur et de danger. Une peur aux multiples visages : peur de soi-même d'avoir pu commettre autant d'atrocités auprès de ceux qui, la veille, nous aidaient à combattre la barbarie nazie ; peur des adolescents qui voyaient partir les jeunes appelés et se disaient que leur tour viendrait bientôt ; peur des militaires de perdre la face à nouveau, après la défaite de 40 et celle d'Indochine.

Aujourd'hui, un long travail de mémoire reste à accomplir de part et d'autre. Mais la guerre est bel et bien finie. La décennie noire est elle aussi terminée. En Algérie, les Français ne risquent rien de plus qu'ailleurs dans le monde, si ce n'est d'être dépaysés. L'Algérie n'est pas un pays dangereux mais un pays meurtri, et qui aspire avant tout à la joie, comme le murmure à ceux qui veulent bien l'entendre l'anagramme de l'un de ses noms : *alegría* !

RETURN OF REALITY

It is well known that France did everything she could to hide from her citizens that she had waged a real war in Algeria from 1954 to 1962. It took over thirty years for the National Assembly in Paris, in June 1999, to officially rename "Algerian War" what had hitherto been called at the highest level of the State "the events in Algeria".

When, with the benefit of hindsight, we turn to consider a whole period from beginning to end, we are strongly tempted to rejoice in the fate of those who manipulate facts, since History, most frequently, disavows them. There seems almost to be a kind of *natural law* under which facts always end by coming to light. A little like Archimedes' theory on pressure. Like plastic balloons kept down under water: the further they are pushed down, the higher and more powerfully they spring up when released. Burying facts entails the risk of their springing into view.

How long can a fact remain hidden under the surface, out of reach of awareness, off-limits from knowledge? Years, decades, sometimes even centuries, depending on the pressure exerted to keep it under. Arthur Koestler recalled in *The Sleepwalkers*, the fact that the Earth orbits round the sun and not the opposite had been established as early as the 3rd Century before our era by a certain Aristarchus of Samos. Aristotle's determination to defend geocentrism, however, had the effect of hiding this discovery for nearly... two thousand years, before Copernicus resuscitated it.

Heliocentrism had no doubt been kept secret for so long because it is a fact dependent upon theoretical knowledge. When it has actually been experienced, a real fact is more tenacious. It may well be kept at a distance, but it is still hovering there, like a ghost. It is not visible, but its presence is palpable. And this way in which hidden facts haunt us generates uneasiness affecting our behaviour or the proper functioning of society, depending upon whether the fact was hidden at individual or collective level.

At the same time, what was put in the place of the hidden fact, we can call it illusion, carries an enormous capacity for harming those who are moved to deceive. Reality is our element, like water for fish. We need it to develop fully. Illusion is everything that turns us away from reality; it is the shadows on the walls of Plato's cave (with the proviso, but an important one, that the hidden fact is not here a product of "the world of ideas"). Here it is the ghastly Chimera described by Baudelaire as "enveloping and oppressing man with its powerful elastic muscles". It is all that works in favour of another, and to our detriment.

More often than is thought, both individually and collectively, we are guided by impulses based on illusion in our existence: inherited fears, shameful episodes we have not ourselves lived which, however, obsess us without our being aware, but also the continuous flow of news the media flood us with, insofar as it is constantly being disturbed by strong currents of opinion.

When we become aware of the extent of hiding the reality to which we are exposed during our lifetime and its impact on the direction we give our lives, when we realise how far, both imperceptibly and infallibly, it models our values and shapes our behaviour, we can understand how vital it is to distinguish between our lives as given us, through our family background, social position and cultural heritage, and how we are called upon to live, through our singularity, of which we alone can recognise the authentic nature.

In this perspective, the work of memory cannot but ring in deliverance. Far from being a kind of self-flagellation or sterile repentance, as perfidly or ignorantly described by its detractors, it lies within the accompaniment of the movement of the return of hidden reality to its rightful place. The work of memory has the power of acting positively on our lives, whatever the scale of human relations at which it is undertaken: personal (in the individual and family context) or collective (when concerned with the history of a whole country). By affording us the opportunity to cling to reality, it enables us to make a true start on *living the singularity* of our destiny.

However, while essential, the work of memory is not enough on its own to free us from the grip of illusion; it is indeed just as important to re-establish *what actually happened* as to work for spreading knowledge of *what is now happening*. While reality remains hidden, the interests of those who manipulate it cry victory at our expense. And basically, there is no cause for rejoicing in the fact that History eventually disavows them. For when reality finally breaks the surface, they have done their worst: the propaganda fed by France to her citizens enabled her to carry out her operations as she intended. The Algerian War did take place.

Making facts known is a task that normally falls upon the media. The manipulators are fully aware of this, for their prime concern is to “control” this task and turn the facts upside down. However, there are various ways of getting over the disadvantage. Bearing witness is one.

In this direction, I would like to offer you a few impressions connected with the false view of Algeria prevalent in France. I refer to the feelings of fear and danger generally associated with this country. Such feelings are both anchored in the collective unconsciousness and maintained by the French authorities, whose “advice to travellers” stresses for instance that the situation “calls for adopting suitable protective measures for any travel within Algeria”. In other words, there is potential danger wherever one travels in the country.

I visited Algeria for the first time in 2003. Even though the dark decade was officially over, I was not fully reassured. All that blood shed over the years of terrorism – was it truly reasonable to go there? And then, as a Frenchman... colonisation... the Algerian War... what sort of welcome could I expect? Before leaving, I asked some Algerians I know, who had long lived in France, what precautions I should take there. I was told that everything would be fine provided I did not go further than 20 kilometers from the cities I was travelling to. But, no sooner had I arrived in Oran, I was invited on an outing to *Les Andalouses*, one of the finest beaches in the

area. About 25 kilometers out of town. Ouch! But I went. No ambushes on the way, and the road was good. From that outing, I retain a memory of one or two routine road checks, but a stronger one of fresh mullet grilled in the courtyard of a house a little way back from the shore.

After that, I had the opportunity to go to Tlemcen. Then, several times, further on, into the mountains. One day, I spoke of these trips to a University lecturer I met in Oran. He immediately frowned and strongly recommended me not to go back. Too dangerous. A few years earlier, occasionally a head without a body was found on those winding roads, left as a warning by the “government of the night”. At that time, the lecturer had received tiny coffins by post. Such death threats had deeply marked him; he was still afraid.

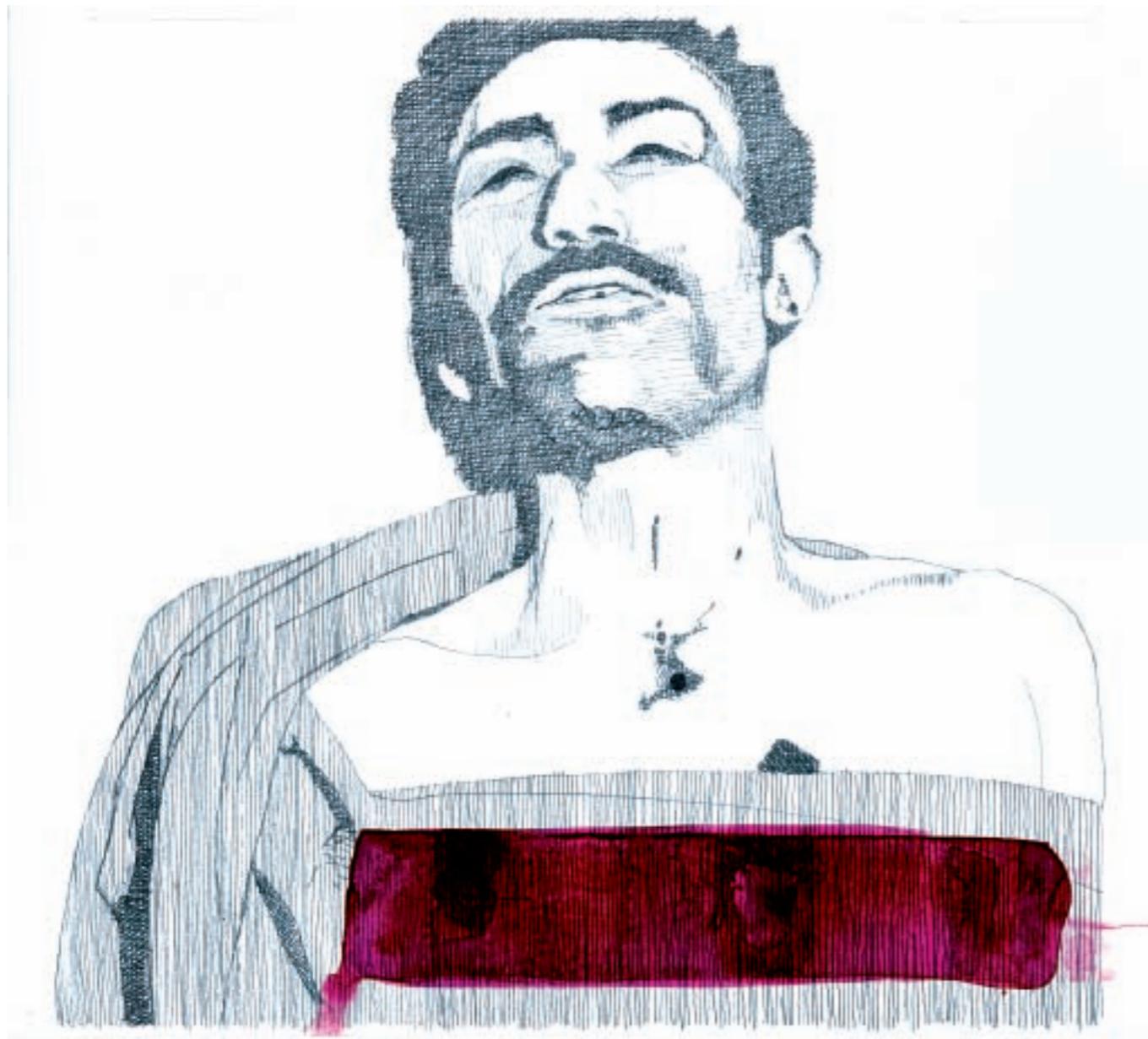
I gradually came to realise the obvious: the victims of the dark decade in Algeria were Algerians. The men and women subjected to terror, who had struggled to stop the madness sweep everything away, were Algerian men and women. The journalists who were tortured were Algerian, as were the artists and intellectuals executed in the street. The women who flouted the terrorists’ ban on taking their children to school were Algerian. So, how come that in France, rather than courage and dignity, fear and danger are associated with Algerian faces?

This is clearly a case of hiding reality. Why, and how?

Substituting the ideas of fear and danger for those of courage and dignity seems to me to have a fairly obvious aim: to put Algeria at a distance. This removal to a distance is at one and the same time the status reserved for Algerians throughout the colonial period, bitterness at the “loss” of Algeria, and the temptation to leave the country on its own in the hope that it could not cope, a childish way of arousing regrets. As for the procedure used to create the illusory fear, it is quite simply generalisation. A deliberate confusion between the only too real violence rife in Algeria during the dark decade and the lying insinuation according to which Algerians, by their very nature, are dangerous and violent, and Algeria a country where one can never feel completely safe.

This generalisation became so widespread in France because, in many ways, the dark decade bore echoes of the Algerian War, also bearing deep-rooted connotations of fear and danger. A many-faceted fear: fear of oneself for having committed so many atrocities against those who, in recent years, had helped us fight against Nazi barbarity; fear of lads seeing the ones slightly older conscripted and knowing that their turn would soon come; fear of soldiers at losing face again after the defeats of 1940 and in Indochina.

Today, a long work of memory remains to be carried out on both sides. But the war is well and truly over. The dark decade is also over. Algeria as a country is not dangerous, but it is bruised, and its prime hope is for joy, as suggested to those who are willing to listen the anagram of one of its names: *alegría!*



CŒUR DE CIBLE

Soleil (7 mm / 7 mm) : coagulé. Horizon (400 mm) : néant. À midi ma mère laissait des électrocardiogrammes sur la table du salon à côté de son sac à main, des clefs, du stéthoscope. Ils étaient gris, avec un mince repère horizontal rouge, hachurés finement, ils signifiaient quelque chose de précis, de précis au millimètre près et que j'étais pourtant incapable de déchiffrer. Parfois aussi quelques rouleaux de papier carbone pour recharger la machine. Ma mère se dépêchait de manger, puis il lui arrivait de faire une très courte sieste et de ces maximum quinze minutes elle émergeait avec je ne sais quelle énergie mystérieuse et inspiration pour aller livrer de nouveaux augures.

Un des « Planeurs » de Dalila Bouzar, un dessin horizontal, a brusquement sauvé ce moment. Le temps d'un battement de cœur je retrouvais sous mes yeux les bandes fines et leur tracé incompréhensible. À peine une seconde, diastole systole, je pouvais remonter vers l'amont le chemin que le reste du temps nous sommes forcés de dévaler dans le sens de la mort. Allez, on te remet vite fait dans la bonne direction. Les mains en l'air, dos à l'enfance : malgré le sursis du souvenir je ne peux pas me méprendre, ce paysage sur le papier ce n'est pas le point de départ c'est la chute, les quarante centimètres qu'on arrache après que le cœur a cessé de battre.

Je descends le talus. Je descends le chemin des morts et ceux que je regarde autour de moi eux aussi sont tous morts ou près de l'être dans moins d'une seconde – je les vois flous pendant la mise au point ou derrière la lentille d'un viseur qui leur colle sur le corps des graduations et un point d'impact. Cette observation s'applique aux personnes sans défense, couples, familles, enfants qu'on voudrait appeler pour les prévenir, aussi bien qu'à ceux qui ont l'air protégés, soldats en armes, homme debout déhanché près des corps et qui parfois suscitent une franche montée de haine, certains contre lesquels le viseur pointé semble partager ma pensée. De toute façon ils ont tous été mis en joue. Il y en a même, déjà morts, archi-morts, que je continue pourtant à regarder à travers un viseur comme si on avait cloué leur photo au poteau d'entraînement sur lequel les tueurs s'entraînent à viser ; c'est le cas par exemple d'un enfant sous un linceul, d'Amirouche gisant, de Boudiaf jeune et Boudiaf vieux. « Il n'y a pas d'honneur à tuer des innocents. » Et pourquoi, quel honneur à tuer des morts ?

« J'ai recopié des photos d'archives dans la presse, il n'y en a pas tellement que ça. Je suis allée les consulter dans les archives des journaux et je les ai recopiées. » Dalila Bouzar me confiait dans ces termes sa façon de travailler. La littéralité de ces images, « simplement » recopiées, nous laisse parfois douter du drame qui se déroule devant nos yeux. Le lieu du crime après le crime est tout ce qu'il y a de moins spectaculaire. Ce paysage fermé, vide, nous laisserait presque croire que nous avons rêvé, qu'il ne s'est rien passé. Il n'y aurait pas eu de combat pour

l'indépendance et pas de guerre civile. Pas de trace, pas de massacre, c'est vous qui avez rêvé. Ces images recouvertes d'impacts de balles, de souillures : c'est votre regard qui fait le sale boulot, ce n'était pas dans la réalité. On dirait les figures torturées d'un culte vaudou : les lames incrustées dans la peau, les cicatrices, les implants métalliques, ce n'est pas le corps directement qui les porte, mais ce sont les attributs d'une sculpture. Les images de l'exposition « Algérie, Année 0 » font sentir combien les preuves sont ténues et fragile la mémoire : où sont cachés les corps dans ce paysage ? Quelle différence entre le visage d'un homme qui dort et celui d'un mort ? Entre un drap et un linceul ?

J'essaye de retrouver sur Internet certaines des archives dont Dalila Bouzar m'a parlé. Chemin du masque mortuaire du chanteur kabyle Lounès Matoub, rien de plus simple : Google clic, Google Images clic, « Lounès Matoub + mort », enter. Le voilà. Mais je ne suis pas seule à le regarder ; une autre femme est dans la pièce qui le veille. Quant au gisant, il est parfaitement semblable à la photo, sauf ce détail étrange : sur l'original ses lèvres sont closes. La bouche ouverte est en fait l'expression de la femme qui le regarde – la femme a disparu mais l'expression de sa bouche, coin des lèvres remonté par le dégoût ou la tristesse, a perduré en s'imprimant sur le visage du mort. Le mort porte l'expression du témoin. Le viseur se retourne sur celui qui regarde.

Elle me l'a expliqué : « je n'ai rien dit moi, je ne fais que recopier ». Lignes d'écritures de cahier d'écolière, stabylo jaune fluo d'étudiante pour surligner les choses importantes à retenir, une rature, une bavure (tiens ?) de temps en temps sur la page. Essayons : on dirait qu'il la tire par la manche. On dirait (je ne vois pas bien) on dirait un corps, on dirait un chien qui tire par terre le corps. Allongé devant nous, bouche ouverte, yeux fermés, un bandeau sur la poitrine. Je ne fais que répéter je n'ajoute rien Je ne recopie que ce que je vois. « Elle est tombée. » Il la retient pour pas qu'elle tombe. « Ses bras pendants semblaient demander des appuis. » Il est allongé dans un drap. On prit un drap blanc dans l'armoire. Sa tête dans un drap. Allongé dans notre mémoire avec d'autres gisants. Christ et Pietà, linceul. Mémoire commune que crée la toile, **tu tapes « Amirouche mort »** sur Google Images tu tombes sur Amirouche vivant, Che Guevara mort la tête dans un drap, non le corps sur un drap, Amirouche mort, mort les yeux ouverts ou mort les yeux fermés, « il y a débat », bouche fermée, torse nu, non, recouvert d'un drap. Enfant, crâne ouvert (le crâne ouvert : surligné en jaune), « comme un bois qui se fend ». Une petite fille en maillot de bain qui se retourne pour regarder. Et là dans le viseur un couple – est-ce qu'il la prend dans ses bras, est-ce qu'elle tombe ? « Elle est tombée. » Il la retient pour pas qu'elle tombe. Et l'homme qui te serrait dans ses bras, est-il mort ou disparu ? Plus loin d'autres enfants alignés, un groupe de garçons, douze alignés avec quatre étoiles, si tu tapes « enfants + étoile jaune » ça te donne quoi ? Sur la bâche, côte à côte, je crois que ce sont deux hommes, deux hommes et une femme, non deux femmes et un homme, lui torse nu, elles recouvertes d'un drap, leurs « cheveux longs et noirs », leurs cheveux « lâchés ». La mère, je crois que c'est sa mère, il la tire par la manche. La petite fille en maillot de bain se retourne, le viseur au-dessus de sa tête.

Tu descends la pente, tu la remontes pas. Tu es dans la plaine. Tu ne remontes pas en haut du talus, tu ne remontes pas le cours de l'Histoire. Tu es en bas avec les autres. Tu avances. Tu protestes. Tu avances. Tu ne peux pas revenir en arrière. Tu avances. Vas-y avance. Même si l'Algérie était un autre monde mais ce n'est pas un autre monde, les histoires sont trop liées, même ainsi ces images ne seraient pas nouvelles, elles frappent les cordes de ta mémoire. Comment pourrais-tu croire que ce n'est pas toi ? Allez avance. Il te reste quarante centimètres de battements de cœur.

Paris, 10 février 2012

CORE TARGET

Cloé Koirman

Sun (7 mm / 7 mm): coagulated. Horizon (400 mm): none. At midday my mother left EKGs on the table next to her handbag, keys and stethoscope. They were grey, with a thin red horizontal reference line and finely hatched. They meant something precise to the nearest millimetre but I had no idea what. Sometimes there were also rolls of carbon for the machine. My mother swallowed her lunch quickly, then sometimes took a very short nap and after this maximum of fifteen minutes emerged with, to me, a mysterious energy and inspiration to go and do some more fortune-telling.

One of Dalila Bouzar's "Planeurs", a horizontal drawing, suddenly saved the day. In the time of a heartbeat, I was looking at the narrow strips and their incomprehensible shape. Barely a second, diastole systole, and I could move upwards on the path that, the rest of the time we cannot but slide down towards death. But you are quickly snapped back to the right direction. Hands up, turn your back on childhood; despite the saving grace of memory, I cannot be mistaken, the landscape on the paper is not the point of departure but the fall, the forty centimetres snatched away when the heart has stopped beating.

I slide down the hill. I slither down the path of the dead and those I see around me are all dead or will be within a second – I see them vaguely while focussing or through a viewfinder which draws graduations and a point of impact on their bodies. This observation applies to defenceless people, couples, families or children that you want to call out a warning to, but also to apparently protected people, armed soldiers, a man standing swaying near to the bodies, who sometimes call for a clear feeling of hatred, some against whom the viewfinder seems to share my thoughts. Anyway, they are all under fire. There are even those who are already dead, dead and gone, that even so I go on watching through a viewfinder as though their photo had been pinned to a post for snipers' target practice; that is true for instance for a child under a shroud, Amirouche laid out, Boudiaf when young and Boudiaf old. "There is no honour in killing the innocent." But where is the honour in killing the dead?

"I copied photos from the press archives, there weren't so many. I looked them up in newspaper archives and copied them." Dalila Bouzar thus described to me how she worked. The literal nature of the pictures, "just" copied, sometimes leads us to doubt the tragedy before our eyes. The scene of the crime could not be less spectacular. The closed, empty scenery almost leads us to believe that we are dreaming, that none of it ever happened. No fight for independence, no civil war. No trace, no massacre, it is you who have been dreaming. These pictures covered with bullet holes, with bloodstains: it is your look that does the dirty work, it did not really happen. They look like tortured figures from a Voodoo cult: blades incrusting in skin, scars, metal implants; not directly in the body, but things stuck into a sculpture. The pictures of "Algérie, Année 0" reveal how slight the evidence is and how fragile is memory: where are the bodies hidden in the land-

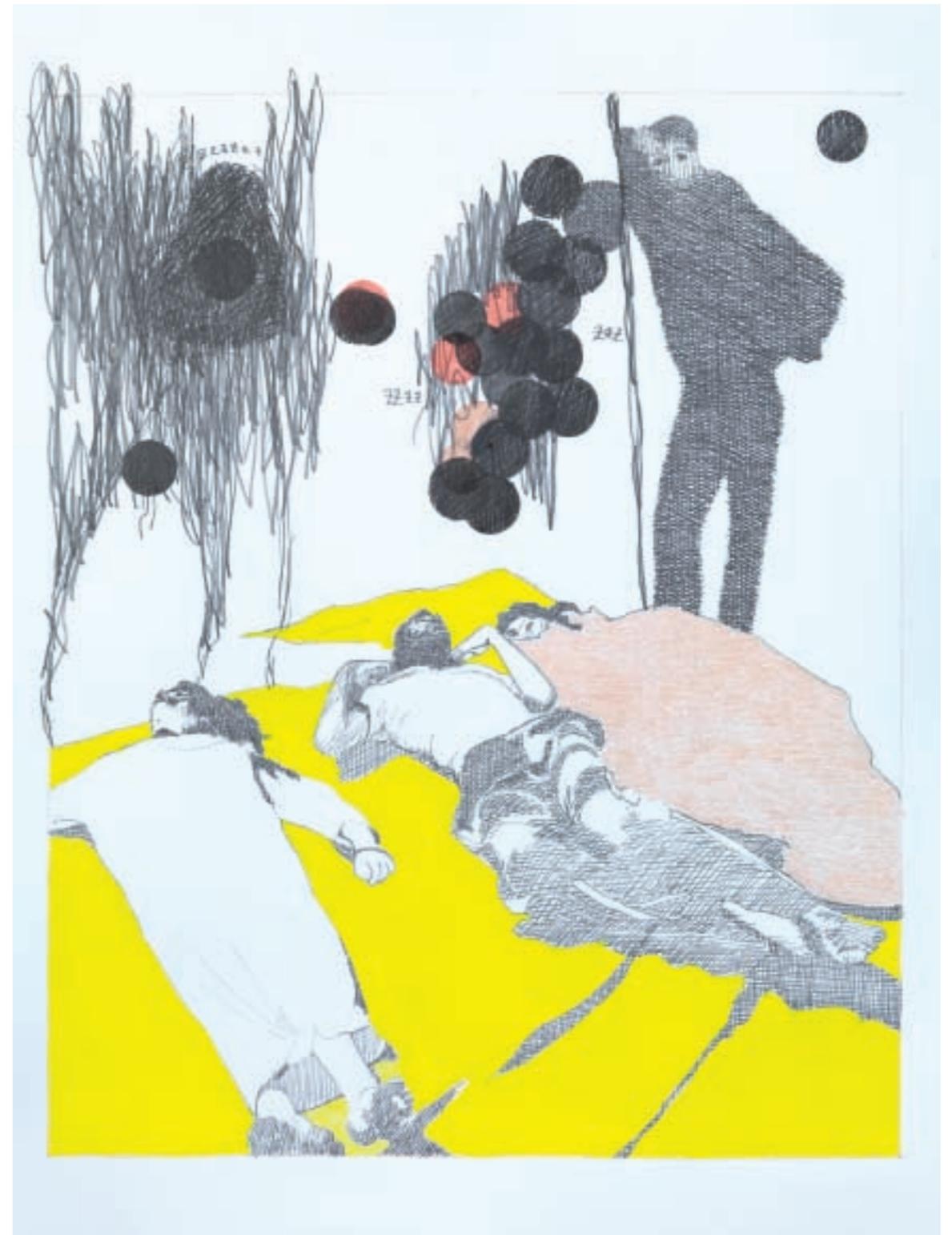
scape? What difference is there between the face of a sleeping man and that of a dead one? Between a sheet and a shroud?

I am searching Internet for some of the archives Dalila Bouzar told me about. Finding the death mask of the Kabyle singer Lounès Matoub, nothing simpler: Google Pictures, click, "Lounès Matoub + dead", enter. There it is. But I am not the only one looking; there is another woman in the room watching over him. As for the dead man, he is exactly the same as in the photo except for one odd detail: on the original the lips are closed. The open mouth is in fact the expression of the watching woman – she has disappeared, but the expression of her mouth, the corners of her lips raised in disgust or sadness, has remained and become printed on the dead man's face. The dead man carries the expression of the witness. The viewfinder has turned on the one looking through it.

She clarified: "I said nothing, just copied it" Lines in a schoolchild's exercise book, a student's yellow marker highlighting the important things to remember, something crossed out, here and there a mistake (surprise?) on the page. Let's try: it looks as though he is pulling at her sleeve. It looks (I can't quite make it out) like a body, like a dog pulling the body on the floor. Lying before us, mouth open, eyes closed, a bandage round the chest. All I do is repeat, adding nothing. "She fell down." He is holding her to prevent her falling "His arms hanging down seem to be seeking support." He is lying under a sheet taken from the wardrobe. His head wrapped in a sheet. Laid out in our memory like others who are dead. Christ and Pieta, shroud. Common memory on the web, type "Amirouche dead" on Google Pictures and you get Amirouche alive, Che Guevara dead, his head in a sheet, not the body on a sheet. Amirouche dead, dead with open eyes, dead with closed eyes, "anyone's guess", mouth closed, bare-chested, no, covered by a sheet. A child with a cracked skull (cracked skull: yellow highlight), "like a log splitting". A little girl in a swimsuit turning round to look. And through the viewfinder a couple – is he putting his arms around her, is she falling? "She fell." He is holding her back from falling. And the man holding you in his arms, is he dead or missing? Further off are other children in a line, a group of twelve boys in a line and four stars; if you type "children + yellow star" what do you get? On the sheet, side by side, I think there are two men, two men and a woman, no, two women and a man, he is bare-chested, the women are covered by a sheet, their "long dark hair falling loose". The mother, I think it's his mother, he is pulling at her sleeve. The little girl in a swimsuit is turning round, the viewfinder over her head.

You slide down, you cannot climb back up. You are in the plain. No climbing back to the top of the hill, no climbing back through history. You are down at the bottom with the others. You go on. You make a scene. You go ahead. There is no going back. You go ahead, go on, ahead. Even if Algeria was another world, but it is not, histories are too closely linked, even if these pictures were not new, they resound on the chords of your memory. How could I believe it is not you? Go on, forward. You have another forty centimetres of heartbeats.

Paris, 10 February 2012









LÉGENDES – CAPTIONS *



Origines – Origins
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Crayon on paper



Fraternité – Fraternity
40 cm x 30 cm
Crayon et gouache sur papier – Pencil and poster paint on paper



Soldat, octobre 1988 – Soldier, October 1988
40 cm x 30 cm
Crayon et acrylique sur papier – Pencil and acryl on paper



Soldat, octobre 1988 – Soldier, October 1988
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil and crayon on paper



Soldat, octobre 1988 – Soldier, October 1988
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil and crayon on paper



Soldat, octobre 1988 – Soldier, October 1988
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil and crayon on paper



Les enfants du soleil – Children of the Sun
200 cm x 126 cm
Crayon et acrylique sur papier – Pencil and acryl on paper



Sans titre – Untitled
100 cm x 80 cm
Crayon sur toile – Pencil on canvas



FreiheitsKämpfer (Combattant de la liberté) – (Freedom Fighter)
40 cm x 30 cm
Crayon et feutre sur papier – Pencil and felt-tip on paper



Bleu, blanc, rouge – Blue, white, red
100 cm x 80 cm
Crayon et huile sur toile – Pencil and oil on canvas



Planeur – Glider
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil and crayon on paper



Planeur – Glider
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil and crayon on paper



Sans titre – Untitled
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil on paper



Écritures – Writings
40 cm x 30 cm
Crayon, paillettes et acrylique sur papier – Pencil acrylic and glitter on paper



Boudiaf 1957
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil on paper



Boudiaf, l'instant avant la mort – Boudiaf, the instant before death
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil on paper



Baiser mortel – Kiss of Death
40 cm x 30 cm
Crayon et acrylique sur papier – Pencil and acryl on paper



Planeur – Glider
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier – Pencil and crayon on paper



Amirouche
40 cm x 30 cm
Crayon et gouache sur papier – Pencil and poster paint on paper



Bentalha
40 cm x 30 cm
Crayon et acrylique sur papier – Pencil, crayon and acryl on paper



Bentalha
40 cm x 30 cm
Crayon et acrylique sur papier – Pencil, crayon and acryl on paper



Baigneuses – Bathers
80 cm x 80 cm
Crayon et gouache sur toile – Pencil and poster paint on canvas



Sans titre – Untitled
40 cm x 30 cm
Crayon et gouache sur papier – Pencil and poster paint on paper



Planeur – Glider
100 cm x 80 cm
Crayon et acrylique sur toile – Pencil, crayon and acryl on canvas



Écritures – Writings
40 cm x 30 cm
Crayon sur papier / Pencil and crayon on paper



Lounès Matoub
40 cm x 30 cm
Crayon et acrylique sur papier – Pencil and acryl on paper



Soldat des forces spéciales – Special Force Soldier
40 cm x 30 cm
Crayon et acrylique sur papier – Pencil and acryl on paper

*. Série complète des 40 dessins consultable sur – The full set of 40 drawings is available on: www.daliladalleas.com/blog en cliquant sur – by clicking on: "Algérie".

BIOGRAPHIES

Anissa Bouayed

Née en 1953, elle est Professeur d'Histoire-Géographie et chercheur associé au laboratoire SEDET (Société en Développement, Études Transdisciplinaires) de Paris VII et au CRASC (Centre National de Recherches en Anthropologie Sociale et Culturelle) d'Oran. Elle a été commissaire de nombreuses expositions en Algérie et en France, notamment « Les artistes internationaux et la Révolution algérienne » qui s'est tenue à Alger en avril 2008. En outre, elle collabore régulièrement à de nombreuses revues ainsi qu'à des ouvrages d'art tel *Images du Maghreb, images au Maghreb, XIX^e-XX^e siècles, une révolution du visuel ?* paru en 2010 aux éditions L'Harmattan.

Frédéric Dalléas

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay Saint-Cloud, il a étudié le chinois et la philosophie à Paris dans les années 1990. De retour de Taiwan, où il a dirigé l'Alliance française de Kaohsiung, il travaille plusieurs années en tant qu'auteur de guides de voyage (Dakota Éditions, Lonely Planet), tout en s'impliquant dans de nombreux projets culturels. L'un d'eux le mène en 2003 en Algérie. Il vit depuis 2009 à Berlin, d'où il met ses connaissances en chinois au service de diverses agences de traduction et de voyages.

Kamel Daoud

Né à Mostaganem en 1970, il est journaliste-chroniqueur au *Quotidien d'Oran* depuis une quinzaine d'années. Également écrivain, il est l'auteur de *La Fable du Nain*, roman paru en 2005 aux éditions Dar El Gharb, et de *La Préface du nègre* paru aux éditions barzakh en 2009, nouvelles pour lesquelles il avait reçu le prix Mohammed Dib en 2008. Ce recueil a été réédité en France, aux éditions Sabine Wespieser en 2011 sous le titre *Le Minotaure 504*.

Cloé Korman

Née en 1983 à Paris, et après des études en littérature anglo-saxonne et en Histoire des Arts et du Cinéma à l'École Normale Supérieure de Lyon, elle s'installe à New York durant deux ans. De retour en France, elle publie un premier roman *Les Hommes-couleurs*, paru aux éditions du Seuil, pour lequel elle obtient le prix du Livre Inter en 2010. En 2011, elle participe à un atelier d'écriture avec des lycéens de la Courneuve qui ont réalisé un recueil de portraits de leurs proches intitulé *La Courneuve, Mémoire Vives*, paru aux éditions Médiapop.

Hassan Remaoun

Né en 1947, il est sociologue et historien. Professeur à l'Université d'Oran Es-Senia, il est également chercheur au CRASC, où il occupe la fonction de directeur de la division de recherche consacrée à la socio-anthropologie de l'Histoire et de la mémoire. Avec Gilles Manceron, il a co-écrit *D'une rive à l'autre : la guerre d'Algérie, de la mémoire à l'histoire* paru chez Syros en 1993 ; il est par ailleurs auteur de l'essai *L'Algérie : histoire, société et culture* (éditions Casbah, 2000).

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Né en 1977 à Yaoundé (Cameroun), il est titulaire d'un Doctorat (PhD) et commissaire de l'exposition « Algérie, Année 0, Comblent les lacunes de la mémoire ; le passé composé du futur » de Dalila Dalléas Bouzar. Il est commissaire d'exposition indépendant ainsi que fondateur et directeur de l'espace d'art SAVVY Contemporary à Berlin. Il est également rédacteur en chef du magazine SAVVY | art.contemporary.african, premier magazine bilingue en ligne sur l'art africain contemporain. Il a collaboré avec le Tensta Konsthall (Suède), le Goethe Institute, et l'Institute für Auslandsbeziehung (IFA), Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Arsenal Berlin. www.savvy-contemporary.com / www.savvy-journal.com

BIOGRAPHIES

Anissa Bouayed

Born in 1953, she teaches history and geography and is an associate researcher in the SEDET (Developing Societies, Transdisciplinary Studies) laboratory at Paris VII, and in CRASC (National Research Centre in Social and Cultural Anthropology) in Oran. She has served as curator of many exhibitions in Algeria and France, in particular "International Artists and the Algerian Revolution", held in Algiers in April 2008. She also contributes regularly to a number of reviews and art books such as *Images of the Maghreb, Images in the Maghreb, 19th-20th Centuries, a Revolution of the Visual?*, published by L'Harmattan in 2010.

Frédéric Dalléas

A former student at the Fontenay Saint-Cloud Higher Teachers' Training College, he studied Chinese and philosophy in Paris in the 1990s. Back from Taiwan, where he had been in charge of the French Alliance in Kaohsiung, he worked for several years writing travel guides (Dakota Publications, Lonely Planet), while becoming involved in a number of cultural projects. One of these brought him to Algeria in 2003. Since 2009 he has been living in Berlin, where his knowledge of Chinese serves various translation and travel agencies.

Kamel Daoud

Born in Mostaganem in 1970, he has been a journalist-columnist on the *Oran Daily* for the past fifteen years. Also an author, he wrote *La Fable du Nain*, a novel published in 2005 by Dar El Gharb, and *La Préface du nègre*, published by barzakh in 2009, short stories for which he received the Mohammed Dib Prize in 2008. This collection was published again in France by Sabine Wespieser in 2011, under the title *Le Minotaure 504*.

Cloé Korman

Born in 1983 in Paris, and after studying English Literature and History of the Arts and Cinema at the Higher Teachers' Training College in Lyons, she moved to New York for two years. On her return to France, her first novel, *Les Hommes-couleurs*, was published by Le Seuil, for which she obtained the Livre Inter Prize in 2010. In 2011, she took part in a writers' workshop with high-school students in La Courneuve, who produced a collection of portraits of their relatives under the title *La Courneuve, Mémoire Vives*, published by Médiapop.

Hassan Remaoun

Born in 1947, he is a sociologist and historian. A lecturer at the Oran Es-Senia University, he is also a researcher in CRASC, where he directs the research division devoted to the socio-anthropology of history and memory. He co-authored, with Gilles Manceron, *From One Shore to the Other: the Algerian War, from Memory to History*, published by Syros in 1993. He also wrote the essay *Algeria: History, Society and Culture* (Casbah Publications, 2000).

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (Ph.D)

Born in 1977 in Yaoundé, Cameroon, he is curator of Dalila Dalléas Bouzar's exhibition "Algérie, Année 0, Comblent les lacunes de la mémoire ; le passé composé du futur". He is also a curator of independent art. He founded and directs the artistic space SAVVY Contemporary Berlin, and at the same time he edits the magazine SAVVY | art.contemporary.african, the first on-line bilingual magazine on contemporary African art. He works with the Tensta Konsthall, Sweden, the Goethe Institute and the Institute für Auslandsbeziehung (IFA), Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Arsenal Berlin. www.savvy-contemporary.com / www.savvy-journal.com