HAL
open science

Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels

Émilie Goudal

▶ **To cite this version:**

Émilie Goudal. Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels. Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art, 2017, Le Maghreb, 2, pp.211-220. 10.4000/perspective.7703 . hal-01818547

HAL Id: hal-01818547

https://hal.science/hal-01818547v1

Submitted on 31 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Perspective
Actualité en histoire de l'art

2 | 2017
Le Maghreb

Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels

Frantz Fanon, an Icon? Thoughts to See: Fanon's Algeria in the Visual Arts
Frantz Fanon als Ikone? Gedanken im Blickfeld – Betrachtungen zum Algerien Fanons in den Bildkünsten
Frantz Fanon iconico? Pensieri da vedere, l'Algeria di Fanon nelle arti visive
¿Frantz Fanon icónico? Pensamientos para observar, la Argelia de Fanon en las artes visuales

Émilie Goudal

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/perspective/7703
DOI : 10.4000/perspective.7703
ISSN : 2269-7721

Éditeur
Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2017
Pagination : 211-220
ISBN : 9782917902394
ISSN : 1777-7852

Référence électronique
Émilie Goudal, « Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/perspective/7703 ; DOI : https://doi.org/10.4000/perspective.7703

Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels

Émilie Goudal

Et nous aurons à panser des années encore les plaies multiples et quelquefois indélébiles faites à nos peuples par le déferlement colonialiste[1].

La présence de Frantz Fanon (1925-1961) en Algérie et la singularité de sa prise en compte des problèmes sous-jacents à l'actualité de la décolonisation résonnent dans son analyse des discriminations sociales et raciales, déjà formulée dans sa première publication *Peau noire, masques blancs*[2] (1952). Face à la situation algérienne, son analyse s'étaye par une dénonciation des identités assignées – en termes de classe, race, genre – pour identifier, et rejeter, la construction d'une perception essentialisante de l'autre. Il écrit : « C'est le blanc qui crée le nègre. Mais c'est le nègre qui crée la négritude. À l'offensive colonialiste autour du voile, le colonisé oppose le culte du voile[3]. » Même si, dans l'anamnèse des mécaniques racistes qu'il formule, Fanon distingue, et retourne, l'assignation raciste du « Nègre » pour sa démonstration, l'expérience de la racialisation et l'espoir d'une actualité insurrectionnelle africaine le portent à s'identifier à la classe opprimée, colonisée, et à se nommer parmi les Algériens en transcendant ces catégories. « Nous, Algériens » est donc scandé tout au long de son *L'An V de la révolution algérienne*[4] (1959) ou dans le porte-voix des minorités silencieuses qu'incarne *Les Damnés de la terre* (1961). Acteur, témoin et penseur de la décolonisation, Fanon est lié au territoire algérien par son exercice de psychiatre – il est chef de service à l'hôpital de Blida dès 1953 – puis par son investissement politique et intellectuel en faveur de l'indépendance algérienne. Il laisse, après sa mort prématurée en 1961, un témoignage précieux de sa présence sur un territoire colonisé en lutte pour son émancipation et une dénonciation emphatique du système colonial. Des propositions artistiques ont posé, ces dernières décennies, une mise en récit visuelle de l'œuvre et de la figure de Fanon articulée à la représentation contemporaine de l'Algérie. Elles interrogent la possibilité d'un déplacement du regard projeté et construit sur un pays marqué visuellement et historiquement par un impensé colonial[5]. La notion de visualité, au cœur de nombreux débats épistémologiques depuis le tournant des années 1990[6], permet ainsi de considérer les interpénétrations des valeurs sociales, historiques et esthétiques dans l'étude du domaine visuel pour appréhender les mécanismes de construction, mais aussi de déconstruction, de et par l'image. La valeur politique accordée à la notion de visualité, notamment telle que la définit Nicholas Mirzoeff, permet une mise en doute des agencements depuis lesquels les représentations émergent face au sujet regardant et avec lui, créant tout à la fois une ambiguïté et la possibilité d'une écriture alternative, une *contre-visualité*[7], au sein d'une narration visuelle dominante. Penser la représentation visuelle de l'Algérie au prisme de l'icône fanonienne, non pas dans sa dimension sacrée mais en ce qu'elle incarne un certain ancrage et une possible autorité historique et épistémologique alternative, ouvrirait-elle alors à un déplacement vers une décolonisation du regard porté sur un espace visuel hanté par un impensé colonial ? En d'autres termes, convoquer aujourd'hui Fanon dans les arts visuels offrirait-il les moyens conceptuels de penser la visualité de l'Algérie au prisme d'une *aesthesis*[8] de l'émancipation ?

Retour de la figure de Fanon : construction visuelle d'une icône ?

Il est avisé de relire Fanon dans le texte aujourd'hui : il éclaire la période contemporaine, en particulier dans la mesure où il donne à penser la construction des identités assignées et, surtout, le désenclavement d'une certaine racialisation ou ethnicisation des représentations et de la culture. Même si, comme le constate le chercheur Azzedine Haddour, « Fanon demeure une figure relativement mineure en France et en Algérie[9] », il bénéficie d'une importante fortune critique dans la sphère anglophone, où les travaux de Fanon ont été l'une des sources majeures dans la construction de théories critiques formulées par les *postcolonial*, *decolonial* ou *cultural studies*. Par un phénomène de percolation, Fanon entre alors en interaction avec l'espace de la représentation artistique, que ce soit en tant que figure centrale des œuvres ou métaphoriquement, au travers de productions visuelles référencées ou inspirées

1. Isaac Julien, *Frantz Fanon. Black Skin, White Mask*, capture extraite du documentaire, Grande-Bretagne, 1996.

par ses écrits. Au printemps 1995, l'exposition « Mirages: Enigma of Race, Difference and Desire », à Londres, se propose de réunir de nombreux intellectuels et artistes contemporains autour de la figure tutélaire de Frantz Fanon[10]. De cette exposition naît un colloque dont les actes sont publiés sous le titre *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*. Articulée essentiellement autour de la question raciale et sexuelle, la publication propose de penser la représentation visuelle dans une perspective décoloniale, autour de la notion de *Blackness*[11]. Le titre de ces actes reprend en effet la traduction anglaise du premier chapitre de *Peau noire, masques blancs* ; mais de la version originale « l'expérience vécue du noir » à sa traduction anglaise en « fait d'être noir », la dimension existentialiste, qui mettait l'accent sur la construction de soi par l'expérience vécue, semble avoir été évacuée. Entré dans la postérité pour son travail fondateur sur le racisme systémique, mais aussi pour sa contribution et sa pensée forgée en situation de guerre décoloniale, Fanon est également l'un des acteurs majeurs de l'émancipation en Algérie, ce que cette exposition et cette publication semblent éluder, pour se centrer sur l'apport de Fanon dans la construction des pensées critiques développées par les *postcolonial studies* et les *cultural studies*.

C'est à la suite de ces manifestations autour de la figure fanonienne qu'Isaac Julien, fondateur du Sankofa Film and Video Collective, réalise un long métrage intitulé *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*[12]. Ce documentaire-fiction retrace le parcours de Fanon en entremêlant une analyse de la réception de son œuvre par les théoriciens contemporains à des archives sonores et visuelles, mais aussi à des reconstitutions de scènes de sa vie et des extraits de ses publications, pour « rendre à l'écran la dimension poétique du texte fanonien[13] ». Fanon y est incarné par l'acteur Colin Salmon qui évolue dans des tableaux filmés, mettant en scène des moments clefs de la biographie du psychiatre, entrecoupés par la lecture croisée des textes choisis par l'artiste. Bien que le texte de la première publication de Fanon représente l'ossature de ce projet et tienne lieu de titre à ce documentaire-fiction poétique, les réflexions et écrits sur le racisme systémique appliqués à l'analyse développée par *Les Damnés de la terre* et *L'An V…*, sont également présents, en particulier à travers le diagnostic qu'ils produisent d'un système colonial reproduisant cette *color line*[14] , ou cette *blackness,* à l'encontre du sujet colonisé. Cette transposition filmique de la séparation sociale racialiste développée par Fanon résonne alors étroitement avec les revendications politiques du *British Black Art* [15]. Les occurrences liées à la représentation de l'Algérie dans le film de Julien semblent apparaître en filigrane tout au long du documentaire. L'Algérie est présente dans les scènes afférentes à l'activité clinique de Fanon, à travers les patients exprimant des litanies en

arabe, l'apparition de femmes en *haïk* sur lesquelles sont projetées des photographies des femmes dévoilées par Marc Garanger (1960)[16], ou encore dans l'image du drapeau flottant, brandi à bout de bras par Fanon dans le désert (**fig. 1**). Cette représentation du désert, qui évoque les limbes dans lesquels l'Algérie était au moment de la lutte indépendantiste, fait également écho aux attentats meurtriers qui déchirent le territoire au moment de la réalisation du documentaire. Nous sommes alors en 1995 et le tournage ne peut pas avoir lieu en terre algérienne en raison de la violence d'une actualité politique sanglante. L'œuvre apparaît dès lors comme une sorte de mémorial/mémorandum aux martyrs de l'indépendance algérienne, mais aussi aux victimes d'une « guerre fratricide[17] » alors en cours. La trame narrative du film de Julien retisse les liens entre la biographie de Fanon et la période de sa réalisation, au cœur de la « décennie noire », réduisant ainsi l'ellipse des trente années qui les séparent. Cette connexion temporelle est avalisée par les propos même du fils de Fanon qui, au terme de ce récit filmé, rappelle :

> *J'ai 40 ans, je suis fils de martyr de la révolution, comme on dit fils de "Cha'hid". Nous sommes quelques milliers, quelques millions en Algérie […] dont les parents sont morts pour que ce pays soit debout. Aujourd'hui, 30 ans après, ce pays est à genoux, pour ne pas dire assis. Fanon est un théoricien de la révolution, Fanon n'aurait jamais accepté cette situation. Fanon dérange*[18].

Entre espoir et désillusion, le film met en œuvre une antépiphore par la même citation finale du texte *Peau noire, masques blancs* qui ouvre et clôt la narration visuelle proposée par Julien, encadrant de la sorte le corps du documentaire de cette prière : « Ô mon corps fait de moi toujours un homme qui interroge[19] ! » Julien a donc recours à la figure de Fanon pour tenter d'esquisser la complexité de la notion d'identité(s) du « sujet postdécolonial » qui tente de s'extraire du « moi colonial » et semble faire ressurgir, par ce *biopic* restituant la poétique fanonienne, l'influence d'une perception existentialiste dans la construction d'un *étant au monde*[20]. Homi Bhabha, interviewé dans le film, confirme la dimension iconique de Fanon : « Au fond d'une valise abandonnée se trouve un sac rempli de livres de héros, icônes d'un temps révolu. Les couvertures sont des drapeaux, lançant des révolutions, annonçant des prophètes symboles fétiches d'une époque[21]. » Mais au-delà du thème de l'identité, Julien, en proposant une telle traversée temporelle, met au jour l'historicité d'une réflexion dont l'actualité lui semble prégnante et pose cette piste fanonienne. On pourrait dire qu'il engage l'avenir à partir de cette icône, car il ne s'agit pas seulement pour le réalisateur de « revenir à Fanon, mais d'actualiser ses idées. Comprendre ce passé afin de donner un sens au futur[22]. » Tous les artistes n'envisagent pas la lecture de Fanon depuis le même point de vue, optant parfois, selon le degré d'implication historique, pour une approche plus essentialisée. Est-ce alors par un lien avec l'histoire coloniale de la France que Eija-Liisa Ahtila convoque Fanon pour une création à Paris ?

À l'occasion d'une rétrospective de son œuvre à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 2008, l'artiste vidéaste Eija-Liisa Ahtila crée une nouvelle installation filmique, *Where is Where ?*, qui se concentre quant à elle directement sur un passage des *Damnés de la terre*[23]. Cette pièce articule une narration fictive autour d'un court extrait du texte de Fanon qui rapporte l'« assassinat par deux jeunes Algériens de 13 et 14 ans de leur camarade de jeux européen[24] ». L'installation fonctionne selon un dispositif de six écrans de projection – pour multiplier les points de vue – qui dirigent le regard du spectateur au gré de l'action de cette narration restituée et augmentée par Ahtila. Fait singulier dans son travail, l'artiste se réfère à un sujet historique, sur lequel elle entend appuyer et développer son interprétation visuelle et poétique autour du thème de la violence, de la mort et de l'enfance. Sa rencontre avec Fanon est essentielle pour comprendre l'objet de cette pièce. Dans un entretien publié dans le catalogue, elle rapporte : « Je suis tombée par hasard sur *Les Damnés de la terre*, que j'ai lu avec beaucoup d'intérêt. Je savais qui était Frantz Fanon, mais je n'avais encore rien lu de lui. À l'époque, à l'automne 2005, je cherchais de la documentation sur un thème encore abstrait, celui des réfugiés et du passage entre deux cultures, ce qui pose la question de l'identité, et notamment de l'identité nationale[25]. » Cette transposition des questionnements autour des thèmes de l'« identité nationale » et des « réfugiés » est alors rendue visible dans le choix des acteurs, ce que rapporte également l'entretien précité, et lorsque Doris Krystof souligne la dualité du choix d'une poétesse blanche face à deux « garçons […] noirs », elle répond : « Dans le livre, les garçons sont deux Algériens […]. Ces rôles sont

2. Eija-Liisa Ahtila, *Where is Where ?*, capture extraite de l'installation vidéo, Finlande, 2009.

joués par deux Finlandais : l'un dont les parents sont marocains, l'autre dont les parents sont palestiniens[26]. » Pour endosser ces rôles, Ahtila choisit volontairement des acteurs « noirs » et « blancs », dont les origines distinctes (Palestine, Maroc) se rencontrent autour du dénominateur commun de la citoyenneté finlandaise et de la langue finnoise. Toutefois, un glissement de sens est opéré par Ahtila lorsque l'artiste cite *Les Damnés de la terre* dans son édition anglaise. Alors que la vidéaste reprend le dispositif narratif de l'entretien du psychiatre avec l'un des deux jeunes Algériens après le meurtre, elle substitue le terme d'« Arabes » à celui d'« Algériens ». Ahtila cite fidèlement la traduction anglaise du texte « […] parce que les Européens veulent tuer tous les Arabes[27] » et filme le jeune homme répétant mot pour mot ces paroles. Or, le court témoignage de ce cas n° 1, dans sa version originale française (celle de Fanon), rapporte : « un jour on a décidé de le tuer, parce que les Européens ils veulent tuer tous les Algériens[28]. » Ce glissement sémantique, cette tension produite par la traduction, témoignent d'une essentialisation de l'identité algérienne et occultent la perspective décoloniale qui se joue réellement dans ce contexte de la guerre d'indépendance. Cette substitution qui correspond à une racialisation du terme « Algérien » dénote une interprétation du fait historique dissociée de la pensée fanonienne, d'un « Nous, Algériens », dans lequel lui, un homme noir, antillais et de citoyenneté française, se reconnaissait et s'identifiait en tant que frère, *damné*. Ahtila, à l'appui de cette version traduite, se concentre sur la ténacité des faits, et non sur la dialectique de l'émancipation et de la déconstruction des identités assignées développées tout au long de l'œuvre de Fanon, ce qui se traduit par plusieurs interprétations marquant la subjectivité de sa lecture.

Autour de ce cas, qui met en évidence l'impact de la violence de la guerre et du colonialisme[29] et ici, plus précisément, sur les adolescents, l'artiste développe une variation centrée sur la rencontre des figures de la mort et de la poésie dans le contexte d'une « confrontation de deux cultures[30] », illustrée par le meurtre commis par les deux jeunes garçons **(fig. 2).** Comme pour répondre à la vision du meurtre, Ahtila confronte à la reconstitution du crime narré par Fanon la représentation d'images d'archives relatant le massacre de Rivet, de 1956, perpétré par des miliciens français, évoqué dans le témoignage de Fanon comme élément déclencheur. Toutefois l'acmé de l'installation reste la reconstitution réaliste, dans des décors naturels, de l'assassinat du jeune camarade européen, dont la tension dramatique est soulignée par la reprise simultanée d'une même scène sur l'ensemble des écrans. Le rapport à l'enfance est probablement ce qui a présidé au choix de ce passage. Comment la guerre des adultes et les discriminations, ici induites par le système colonial, impactent les jeunes générations ? Ces enfants, que l'on a pu voir « jouer à la guerre » dans des photographies glaçantes d'Agustí Centelles pendant la guerre d'Espagne **(fig. 3)**, « rejouent » ici, sous la direction de l'artiste, un crime portant la charge et la violence d'une guerre contre un système colonial discriminant. Toute l'installation repose *in fine* sur cette interrogation, reprise par son titre, prononcée à la fin du film par « le plus âgé des jeunes Arabes [Algériens] ». Ce dernier « apparaît devant elle et lui demande : "est-ce que la mort, c'est toujours quelque chose d'intime ? Quand on est mort, où est ce que l'on est ? Et ce où, c'est où exactement ?" [*Where is Where ?*][31] ». Il s'agit dans cette pièce d'interroger l'espace limbique d'un entre-deux de la vie et de la mort, un espace-temps que l'artiste transcende et met en tension à la fois mais sans se saisir des principes théoriques de la figure tutélaire de l'auteur convoqué, pour rejouer finalement ici une sorte de choc « civilisationnel ». De cette dimension en suspens, de cette question ouverte à la réflexion, émerge alors un malaise généré par la reproduction de l'assignation d'une identité

ethnicisée de ces deux jeunes Algériens, essentialisés ici en « jeunes Arabes », et qui n'est pas sans rappeler à nouveau le poids d'un imaginaire collectif stéréotypé. *A contrario* de la démarche d'Athila, dans un texte paru à l'occasion de l'exposition londonienne de la série photographique sur les traces de Frantz Fanon par Bruno Boudjelal, l'écrivaine Salima Ghezali affirme que « rendre hommage à Fanon aujourd'hui, c'est peut-être reprendre le thème de la violence là où il commence, s'incruste, louvoie et déguise la domination en civilisation[32] ».

3. Agusti Centelles, *Jeux d'enfants à Montjuïc, Barcelone*, 1936, Barcelone, Centro Documental de la Memoria Histórica, Archivio Centelles, foto1961.

Transcender l'impensé colonial, vers une *aesthesis* de l'émancipation ?

Convoqué de nouveau par des artistes actuels depuis l'espace hexagonal, le spectre de Fanon semble prendre aujourd'hui corps dans des représentations visuelles du territoire algérien. Au-delà d'une vision héritée d'un impensé colonial toujours prégnant, ces œuvres proposent de lire avec et après Fanon la visualité d'un territoire, imaginaire et réel. En 2012, à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance algérienne, le photographe Bruno Boudjelal expose au musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône[33] la partie algérienne de la série de photographies en noir et blanc intitulée *Frantz Fanon*, qui recueille les traces du parcours transnational de l'écrivain et immortalise au présent les lieux traversés et habités par le penseur décolonial **(fig. 4)**. L'artiste, qui avait déjà réalisé un travail remarqué dans *Jours intranquilles. Chroniques algériennes d'un retour (1993-2003)*[34], s'interroge depuis sur son rapport familier, son intimité, avec ce territoire : « Là, j'ai été perturbé par quelque chose comme un peu un sentiment de proximité avec des lieux, des paysages, des endroits où je n'étais jamais allé. Donc la question qui s'est posée, et qui m'a énormément perturbée – et ce, en dehors de ce lien de la filiation du père, de la famille retrouvée, de cette verticalité – est qu'il pouvait être possible que j'ai aussi un lien avec ce qui pouvait être le territoire, le pays[35] ? » Question que Boudjelal laisse en suspens jusqu'en 2009, date à laquelle le hasard du parcours familial de son épouse le mène jusqu'en Martinique, au lieu précis où est né Frantz Fanon. De retour de ce voyage, duquel il conserve quelques clichés, il entame, à l'invitation de sa compagne, la lecture des *Damnés de la Terre* tout en poursuivant des projets photographiques, en collaboration avec son ami photographe Nii Obodai, qui questionnent la notion de panafricanisme et l'identité du continent africain contemporain. Il parcourt et photographie l'Afrique du nord au sud (de Tanger à Cape Town) et d'est en ouest, et il se retrouve, au Ghana et en Tunisie, de nouveau confronté au spectre de Fanon. Boudjelal décide alors, avec le soutien financier du collectif britannique Autograph et du musée Nicéphore Niépce, de réunir les éléments photographiques, déjà récoltés, de la présence de Fanon et de compléter cette première collection par une recherche des lieux porteurs de sa présence et de sa mémoire sur le territoire algérien. L'itinérance du psychiatre algérien est alors retranscrite par le rendu flou des photographies, prises en mouvement (signature de Boudjelal), mais aussi par la pluralité des lieux traversés, non identifiables en l'absence des cartels, et qui transcendent de fait les frontières géopolitiques et temporelles. À partir d'une généalogie personnelle, Boudjelal rencontre la présence spectrale de Fanon et enregistre par ses instantanés l'historicité de ces lieux habités comme autant de lieux de mémoire et d'histoire à réinvestir. De cette cartographie d'une enquête sur sa propre subjectivation du territoire, émergent et s'imposent les traces de Frantz Fanon restituées en archives du temps présent. Par ce processus créatif, le photographe pointe ainsi un vide habité dans une image active, qui fait écho à l'analyse formulée par Hans Belting d'une *présence iconique* transposant elle-même une *absence visible*[36]. Le traitement des images des lieux habités par le passage d'un penseur de la décolonisation, relève alors d'une

Tombe de Frantz Fanon
Aïn Karma, octobre 2011.

aesthesis « décadrée, floue, en mouvement », et qui témoigne également de son « impossibilité à photographier là-bas[37] », dans une Algérie meurtrie par le traumatisme des années 1990 et où photographier l'espace public, sans autorisation préalable, éveille la suspicion des autorités.

Le trauma de la « décennie noire » est également évoqué dans l'œuvre de Katia Kameli *Le roman algérien* par son absence visuelle remarquée, ainsi que le souligne Samir Toumi : « Tu as cette rupture temporelle dans ce mur d'images […] cet espèce de *black out* de la décennie noire où effectivement il n'y a aucune photo[38] ». Cette œuvre, réalisée dans le cadre de l'exposition « Made in Algeria. Généalogie d'un territoire[39] » en 2016, interroge la représentation de l'Algérie *in situ*. Posant son objectif vidéo devant un kiosque situé dans la rue Larbi Ben M'hidi à Alger, où l'on peut se procurer des cartes postales, représentations désignées du territoire, Katia Kameli tente de saisir le rapport des Algériens à cette iconographie. L'artiste choisit ce kiosque parce qu'il incarne une « collection éclectique [qui] fait écho à l'iconographie coloniale et postcoloniale. Elle semble classée aléatoirement, mais autorise beaucoup d'associations, comme une sorte d'Atlas Mnémosyne algérien[40]. » Des représentations de fantasia, d'odalisques, héritées des sujets orientalistes, et de vues de l'architecture coloniale d'Alger, surgissent les portraits des icônes révolutionnaires de l'Émir Abdelkader, Djamila Bouhired, Zohra Drif à Che Guevara et Fidel Castro, jusqu'à l'actuel président Abdelaziz Bouteflika. L'un des documents préparatoires de ce *Roman Algérien* est reproduit dans le catalogue de l'exposition et sur le site de l'artiste, avec le sous-titre *L'Œil se noie* **(fig. 5).** Cette image composite, présente dans le film et seule occurrence figurée de l'auteur décolonial, montre le portrait photographique de Frantz Fanon[41] affiché sur fond d'un drapeau national à côté d'une imagerie-archive de la période coloniale. La profusion des temporalités et l'iconographie déployées par les reproductions « exposées » dans ce kiosque concordent en effet avec la référence au titre de la première pièce de théâtre de Fanon[42], non publiée de son vivant. Selon Jean Khalfa et Robert Young, cette pièce pose « la question centrale du rapport de l'œil à la réalité extérieure[43] » et préfigure déjà le rejet de la conception de soi par l'Autre, développée plus tard dans *Peau noire, masques blancs*. Ce récit national imagé questionne la pluralité des regards exercés dans la construction visuelle d'un pays que l'on tente de saisir et de « posséder » par l'image. Cet « œil qui se noie » sous la multitude et la coexistence anachronique de cette imagerie à charge n'est pas sans évoquer la nécessité de s'extraire de la représentation normée et construite par le regard de l'Autre. La vidéo de l'artiste soumet ainsi cette iconographie à l'examen critique des réactions filmées d'habitants (présents physiquement dans l'acte de voir) et d'intellectuels algériens[44] (présents par la voix en bande sonore de cette vidéo) face à ces représentations extérieures et autorise, à travers ces interactions, d'autres définitions, d'autres subjectivations du territoire, décentrant dans le présent et *in situ* la vision projetée sur l'Algérie.

Ces *pensées à voir* formées sous la tutelle de Fanon, restituées dans des narrations visuelles et poétiques, conjuguées au présent, expriment une pluralité de lectures de l'œuvre de l'écrivain et ouvrent ici la perspective d'un regard désorienté de la vision normée de l'Algérie. À l'instar de ce que propose Fatima Lazali en invitant à accepter la « part actrice du sujet face à son héritage », lire, relire et articuler la pensée de Fanon, dans la construction et l'analyse de la représentation visuelle d'espaces hantés par un impensé colonial, apparaît l'une des voies propices à faire surgir l'historicité du temps présent.

> *Fanon, clinicien, invite chacun et chacune à prendre part [à] un chantier gigantesque qui serait de continuer de sa place à l'écriture, réécriture d'une Histoire collective, afin d'advenir en position d'auteur et non pas asservi. Refuser une version unique de l'Histoire*

4. Bruno Boudjelal, « Tombe de Frantz Fanon, Aim Kerma, octobre 2011 », issu de la série photographique *Frantz Fanon*, 2009-, toujours en cours.

5. Katia Kameli, *L'Œil se noie*, dans la vidéo *Roman Algérien (premier chapitre)*, 2016.

> *au profit d'une pluralité équivoque et ouverte à l'interprétation, à l'interlocution, soit au dialogue incessant entre soi et l'Autre*[45].

La réactivation, par ces artistes, de cette figure devenue iconique[46], à travers l'écho de son propos dans l'espace critique contemporain ou la mise en scène artistique actuelle de sa pensée, nous conduit à interroger la valeur d'écrits curieusement marginalisés en France[47]. Ces (re)lectures de Fanon ouvriraient dès lors une zone tierce articulant une historicité, dont nous portons l'héritage, dans l'espace conscient d'un « présent indexé[48] », une zone depuis laquelle on pourrait prendre « conscience de son aliénation[49] ». Peut-être nous reste-il à réinvestir cette pensée, dans le texte, et à indexer cet auteur de la décolonisation parmi les figures théoriques majeures pour penser la visualité de l'Algérie.

Émilie Goudal, Centre Norbert Elias
emilie.goudal@ehess.fr

Je tiens à remercier Elvan Zabunyan pour nos échanges toujours stimulants autour de cet article, ainsi que le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris pour m'avoir permis de rédiger ce texte dans les meilleures conditions qui soient.

1. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris, 1961), Paris, 2002, p. 239.

2. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris, 1952), Paris, 2015.

3. Frantz Fanon, « L'Algérie se dévoile », dans Frantz Fanon, *L'An V de la révolution algérienne* (Paris, 1959), Paris, 2001, p. 29 ; texte initialement paru le 16 mai 1957 dans *Résistance Algérienne*, journal bilingue (arabe, français) publié par le FLN d'octobre 1955 à juin 1957.

4. Fanon, (1959) 2001, cité n. 3.

5. « L'impensé colonial désigne la persistance, la résurgence ou la reformulation de schémas imaginaires qui avaient été institués pour légitimer l'ordre colonial et qui survivent dans la pensée républicaine moderne. », Mathieu Rigouste, « L'impensé colonial dans les institutions françaises : "la race des insoumis" », dans N. Bancel *et al.* (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société postcoloniales*, Paris, 2010, p. 196. Sur l'impensé colonial et la réception de Fanon et Edward Saïd en France, voir également Sonia Dayan-Herzbrun, « De Frantz Fanon à Edward Said : l'impensé colonial », dans *Journal of French and Francophone Philosophy – Revue de la philosophie française et de langue française*, vol. XIX, nº 1, 2011, p. 71-81.

6. Sur l'historiographie et les études récentes de la notion de « visualité » voir, entre autres : Keith Moxey, « Les études visuelles et le tournant iconique », dans *Intermédialités*, 2008, p. 149-168 ; Emmanuel Alloa, « Changer de sens. Quelques effets du « tournant iconique », dans *Critique*, 2010/8, nº 759-760, p. 647-658 ; Veerle Thielmans, « Au delà de la visualité : retours critiques sur la matérialité et l'affect », dans *Perspective : actualité en histoire de l'art*, nº 2, 2015, p. 141-147 [en ligne, URL : http://journals.openedition.org/perspective/6171 (consulté le 31 mai 2017)] ; Gil Bartholeyns « Un bien étrange cousin, les *visual studies* », dans G. Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, 2016, p. 5-28.

7. Nicholas Mirzoeff, « The Right to look », dans *Critical Inquiry*, vol. 37, nº 3 (Spring 2011), p. 473-496.

8. En référence au concept d'« *aesthesis* décoloniale » développé par Walter Mignolo et que Rolando Vasquez explique en ces termes : « La modernité eurocentrée a établi l'esthétique afin de contrôler les subjectivités et les formes de perception du monde. […] nous préférons parler d'*aesthesis* plutôt que d'esthétique pour mettre l'accent sur l'idée de la libération des sens et des façons de percevoir le monde face à un système de régulation. » Pour une définition plus détaillée de cette distinction voir Miriam Barrera, « Entretien avec Rolando Vasquez. *Aesthetis* décoloniales et temps relationnels », dans Walter D. Mignolo, *La désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Paris, 2015, p. 175-185, 176.

9. Azzedine Haddour, « Fanon dans la théorie postcoloniale », dans *Les Temps Modernes*, 2006/1, nº 635-636,

p. 136-158, 137. Notons cependant que l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac convoque très justement *Les Damnés de la terre* lorsqu'elle reprend le titre de Fanon pour le chapitre V de son ouvrage *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, 2004. Elle se réfère alors aux écrits de Fanon pour aborder la guerre d'Algérie dans ses travaux sur la violence et la contestation artistiques en Europe dans les années 1950-1960.

10. « *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire* is an inter-disciplinary project inspired by the writing of Frantz Fanon, and in particular his influential text *Black Skin, White Masks* [...] which contribute so crucially to contemporary interpretations of race and sexuality » [« *Mirage : énigmes de la race, de la différence et du désir* est un projet interdisciplinaire inspiré par les écrits de Frantz Fanon, et en particulier par son texte de référence *Peau noire, masques blancs* […] qui participe si justement des interprétations contemporaines des notions de race et de sexualité »], dans *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*, Gilane Tawaros et Emma Dexter (dir.), cat. exp. (Londres, Institute of Contemporary Arts, Institute of International Visuals Arts, 1995), Londres, 1995, p. 13.

11. « Sur le modèle des écrivains de la Négritude (Aimé Césaire, Léopold Senghor), se développe une notion nouvelle : la *blackness* qui permet de revendiquer une appartenance culturelle différente, au sein d'une société blanche et revêt une fonction d'antidote contre la ségrégation raciale », Elvan Zabunyan, *Black is a color. Une histoire de l'art africain américain contemporain*, Paris, 2004, p. 15.

12. Isaac Julien, *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, 1996, Grande Bretagne, documentaire, 70 min, 35 mm couleur. À noter que le pluriel de *masques blancs* est tombé dans le transfert du titre du livre vers le film.

13. « Interview avec Isaac Julien », dans Klaus-Jürgen Gerke (dir.), *Frantz Fanon, Peau noire, masque blanc, scénario du film d'Isaac Julien et Mark Nash*, Paris, 1998, p. 30-33, p. 31.

14. Frederick Douglass, « The Color Line », dans *The North American Review*, vol. 132, nº 295, 1881, p. 567–577.

15. Voir sur ce sujet Sophie Orlando, *British Black Art – L'histoire de l'art occidentale en débat*, Paris, 2016.

16. Julien fait ici directement référence au texte de Fanon, « L'Algérie se dévoile », 1959 cité n. 3 et à la publication de Marc Garanger, *Femmes algériennes 1960*, Paris, 1982.

17. « […] une guerre fratricide où nous sommes nos propres ennemis », Nadira Laggoune-Aklouche, « Le mutisme des peintres ou l'indulgence du silence », dans *L'esthétique de la crise*, numéro spécial de *Naqd*, nº 17, 2003, p. 27-37, 30.

18. Gerke, 1998, cité n. 13, p. 70-71.

19. Fanon, (1952) 2015, cité n. 2, p. 225.

20. Le *Dasein* tel qu'il est formulé par Martin Heidegger, *Être et temps* (1927), Paris, 1986.

21. Gerke, 1998, cité n. 13, p. 35-36.

22. « Interview avec Isaac Julien » dans Gerke, 1998, cité n. 13, p. 30.

23. Frantz Fanon, « Cas n°1– assassinat par deux jeunes Algériens de 13 et 14 ans de leur camarade de jeux européen », dans Fanon, (1961) 2002, Série B, cité n. 1, p. 259-261.

24. Fanon, (1961) 2002, cité n. 1, p. 259.

25 « Entretien de Doris Krystof avec Eija-Liisa Ahtila », dans *Eija-Liisa Ahtila : une rétrospective*, cat. exp. (Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2008), Paris, 2008, p. 14-18, 14.

26. « Une poétesse plutôt, puisque c'est une femme, et elle est blanche alors que les garçons sont noirs », Doris Krystof, dans *Eija-Liisa Ahtila…*, 2008, cité n. 25, p. 15.

27. Traduction personnelle du sous-titrage original en anglais : « …because the Europeans want to kill all the Arabs » qui reproduit le texte de la publication en anglais : Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (1963), New York, 2007, p. 199.

28. Fanon, (1961) 2002, cité n. 1, p. 259.

29. « Ici, c'est la guerre, c'est cette guerre coloniale qui très souvent prend l'allure d'un authentique génocide, cette guerre enfin qui bouleverse et casse le monde, qui est l'événement déclenchant », Fanon, (1961) 2002, cité n. 1, p. 241-242.

30. « The theme of *Where is Where?* is colonialism and the clash of two cultures », Steve Anker et Bérénice Reynaud, présentation de la projection du film *Where is Where ?*, Redcat, Los Angeles, 18 avril 2011 [en ligne, URL : https://www.redcat.org/sites/redcat.org/files/event/linked-files/2011-06/Film_REDCAT_Ahtila2.pdf (consulté le 1er juin 2017)].

31. *Eija-Liisa Ahtila…*, 2008, cité n. 25, p. 13.

32. Salima Ghezali, « Rendez-vous avec Frantz Fanon », dans *Frantz Fanon 1925-1961*, livret de l'exposition (Londres, Autograph ABP Rivington Place), Londres, 2015, s.p.

33. *Bruno Boudjelal – Algérie : Clos comme on ferme un livre ?*, François Cheval (dir.), cat. exp. (Châlon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce, 2012), Marseille, 2015, prix Nadar 2015.

34. Série photographique résultant de sa première découverte du pays de son père, qu'il accompagne pour son retour en Algérie, après plusieurs décennies d'absence.

35. Entretien inédit de l'auteure avec Bruno Boudjelal, Paris, mars 2017.

36. « Traditionnellement, les images vivent de *l'absence du corps* […] Cette absence ne signifie pas pour autant que les images peuvent rappeler les corps absents pour les faire revenir. Ils remplacent plutôt l'absence du corps par un autre type de présence. La *présence iconique* préserve l'absence du corps pour la transformer en *absence visible*. » Hans Belting, « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology », dans *Critical Inquiry*, vol. 31, nº 2, 2005, traduction française extraite de Keith Moxey, cité n. 6, p. 159.

37. Bruno Boudjelal, entretien filmé dans le cadre de l'exposition *Algérie : Clos comme on referme un livre ?*, 2012, cité n. 33 [en ligne, URL : http://www.museeniepce.com/index.php?/exposition/exposition-passee/bruno-boudjelal (consulté le 1er juin 2017)].

38. Propos de Nassim Labri dans Katia Kameli, *Le roman algérien (premier chapitre)*, 2016, video, couleurs, 16min 25s., 5min 45s.

39. *Made in Algeria. Généalogie d'un territoire*, Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarrazin (dir.), cat. exp. (Marseille, Mucem, 2016), Paris, 2016.

40. Présentation de l'œuvre par Katia Kameli sur le site de l'artiste, URL : http://katiakameli.com/videos/le-roman-algerien-chapitre-un/ (consulté le 1er juin 2017).

41. Portrait réalisé par Mohamed Kouaci, photographe algérien du GPRA pendant la guerre d'indépendance.

42. Frantz Fanon *L'Œil se noie* (1949), inédit publié dans Jean Khalfa et Robert J. C. Young (dir.), *Frantz Fanon*, 2015, p. 65-90.

43. Khalfa et Young, 2015, cité n. 42, p. 40.

44. Nommés par ordre d'intervention dans le générique de fin : Djalila Kadi Hanifi, Samir Toumi, Wassyla Tamzali, Nassim Labri, Farouk Azzoug, Mahdia Gheffag, Daho Djerbal.

45. Karima Lazali, « Plurilinguisme, pluriculture et identité », dans *La lettre de l'enfance et l'adolescence*, 2010/1, nº 79, p. 109-116, 112.

46. La quasi totalité des publications, et rééditions, de son œuvre sont notablement illustrées, en couverture, par un portrait pleine page de Fanon.

47. Voir notamment Dayan-Herzbrun, 2011, cité n. 5 et l'introduction de la thèse de Matthieu Renault qui analyse la réception critique de la théorie fanonienne : Matthieu Renault, *Frantz Fanon et les langages décoloniaux. Contribution à une généalogie de la critique postcoloniale*, thèse de doctorat, université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2011, p. 11-34.

48. Notion empruntée ici à Adrian Piper, « Xénophobia and the Indexical Present », communiqué oral publié dans Ine Gevers (dir.), *Place, Position, Presentation, Public*, actes du colloque (Maastricht, Académie Jan Van Eyck, 1992), La Haye, 1994, p. 136-156. Voir à ce sujet l'article d'Elvan Zabunyan, « Did You Hear What They Said? Historicity and the Present in the Works by Adrian Piper and Renée Green », dans *Les États-Unis*, numéro spécial de *Perspective: actualité en histoire de l'art*, nº 2, 2015, [en ligne, URL : http://perspective.revues.org/6012 (consulté le 31 mai 2017)].

49. « On ne peut avancer résolument que si l'on prend d'abord conscience de son aliénation », Fanon, (1961) 2002, cité n. 1, p. 215.