

Une femme pionnière dans le monde des arts, Baya (1931-1998). Eléments de contextualisation

Anissa Bouayed

Chercheure associée au laboratoire
CESSMA- Paris Diderot

Abstract

Baya was the first Algerian woman to impose herself as an artist during the period of colonisation. The present work will not analyse her artistic production, but rather how she entered the art community in which the Muslim Arab majority was left behind. How was it perceived? Here, we will focus not only on the time of her “discovery” – starting point of the individuation process as an artist– but also on her entire artistic career, marked with moments of creation et periods of withdrawal. Her artistic career reveals the difficulties, during that period, to be both an Algerian woman and an artist in her own right.

Keywords: Baya, Algerian artists, Marguerite Caminat, Algerian painting, Colonial artistic context.

ملخص

باية هي أول امرأة جزائرية فرضت نفسها كفنّانة في عهد الاستعمار. ليس الهدف من هذا المقال هو تحليل إنتاجها وإنما كيفية تمييزها في عالم فني تم التفكير فيه وبنائه دون الأغلبية العربية-المسلمة من سكان الجزائر، من باب أولى النساء. كيف نُظر إليها؟ وبأي تناقض و ازدواجية؟ سنركز هنا، ليس فقط على لحظة "اكتشافها"، كنقطة انطلاق لسيرة تمييزها كفنّانة؛ وإنما عند مجمل مسارها الذي اتسم بفترات إبداع وأخرى للانطواء. مسار منكسر يُعبّر عن الصعوبة الجمّة- في تلك الظروف- أن تكون (باية) في نفس الوقت امرأة جزائرية وفنانة بأتم معنى الكلمة.

الكلمات المفتاحية: باية، رسامون جزائريون، مارقوريت كامينا، عالم الفن في ظل الاستعمار.

Introduction

Comment Baya, jeune Algérienne orpheline, de milieu rural, a-t-elle pu percer sur une scène artistique coloniale déjà peu ouverte aux femmes artistes européennes et encore moins aux colonisés, scène où elle était en situation d'*outsider* ? Sur quoi et sur qui a pu s'appuyer cette jeune femme qui n'avait pas *a priori* la culture artistique nécessaire pour évoluer dans le milieu des arts ? Puis, à la maturité, après avoir arrêté de créer pendant dix ans, comment et avec qui a-t-elle pu entreprendre une véritable « renaissance » après l'Indépendance ? Ces questions sont importantes pour ne pas rester dans la légende Baya mais pour entrer dans ce qui fut son environnement social et culturel, contre ou avec lequel elle s'est construite comme artiste.

Parler de Baya comme femme pionnière dans le domaine de la peinture en Algérie paraît « aller de soi » tant sa survenue sur la scène artistique a été saluée en des termes qui évoquaient tous celui de la naissance miraculeuse d'une artiste, là où on ne l'attendait pas. Surprise de bon aloi, peut-être, de bonne foi sans doute, de la part de ceux qui saluent ce talent à l'état brut. Mais comme il faut se méfier du bon sens, il faut aussi se méfier d'éloges si largement distribués et qui contribuent toujours aujourd'hui à cacher, sous le mythe, les conditions sociales qui ont prévalu à la découverte et à la confirmation de ce nouveau talent. Nous resterons d'abord attentifs aux conditions de départ pour, dans un deuxième temps, examiner le déroulement de la carrière de l'artiste.

I - La première Baya

1- Le contexte colonial :

Il faut tenir compte dans un premier temps des conditions de départ qui l'isolèrent de son milieu social et familial d'origine et provoquèrent une rupture d'avec ce qui aurait dû être la reproduction des conditions sociales dans lesquelles elle avait commencé sa vie. Au contraire, Baya en changeant de vie et de région, en arrivant dans la capitale, en entrant dans un milieu européen « éclairé », commence un processus d'individuation qui va l'inscrire dans la sphère culturelle et artistique.

Si l'on se réfère aux travaux de Bourdieu¹ sur la reproduction sociale, Baya, née en 1931 à Bordj el Kiffane (Est d'Alger) n'aurait pas eu ce destin dans une Algérie où la domination coloniale redouble les inégalités. En 1931, nous sommes à l'apogée du système colonial, après les fêtes du Centenaire de la colonisation célébrées en 1930 avec faste et arrogance. Malgré quelques petites réformes du corps électoral et une faible ouverture du système scolaire, l'immense majorité de la population algérienne vit dans des conditions misérables sans espoir d'amélioration. La petite minorité d'Algériens qui réussissent à sortir à la fois de la stagnation sociale et des assignations coloniales qui la renforcent, sont issus de grandes familles ou pour le moins de familles qui ont pu préserver un capital social, économique et culturel, ou le faire fructifier par un cursus scolaire. En Kabylie par exemple où Baya arrive à la mort de son père, ce fut la trajectoire d'Azouaou Mammeri, le premier peintre de chevalet autochtone (exposant à Paris dès 1916),

¹ Bourdieu et Passeron, *Les héritiers*, 1964 et *La reproduction*, 1970, éditions de Minuit

issu d'une grande famille et promu par la réussite scolaire à l'École normale de la Bouzaréah où il est remarqué pour son dessin.

Baya n'est dans aucun de ces cas. Elle fait partie des « *déshérités* » pour reprendre les notions de Bourdieu et en situation coloniale, les déshérités sont légions. Les éléments les plus sûrs de sa biographie, que reprend par exemple Jean de Maisonseul dans la préface d'un catalogue², montrent que Baya grandit dans un douar éloigné du village principal de Bordj el Kiffane (Fort de l'eau) et par la mort du père puis le décès de sa mère, se retrouve doublement orpheline dans sa petite enfance : « Elevée par une grand-mère paternelle dans la plus grande pauvreté; isolée de tout, ajoute-t-il, n'ayant jamais été à l'école, enfant sauvage rêvant de sa mère et d'un jardin perdu qui renaîtront dans ses peintures. » Il s'agit bien ici de rupture des liens sociaux primordiaux.

2 - Arrachée à une vie précaire, propulsée dans un milieu d'art et de culture dans une époque troublée et ouverte, les années 1942-1944

Après un épisode assez court en Kabylie, qui dure du remariage de sa mère à son décès, Baya revient à Fort de l'Eau chez sa grand-mère et l'accompagne dans les fermes de colons où parfois elle travaille malgré son jeune âge. Baya croise chez madame Farges, propriétaire d'une ferme horticole, une de leurs parentes, Marguerite Caminat, venue de France se réfugier à Alger pour fuir la guerre. Marguerite Caminat s'attache à l'enfant et insiste auprès de la grand-mère pour l'amener avec elle à Alger.

Ce qui permet de faire de la petite fille géniale, qui fait ses premières sculptures dès 1943, donc à 12 ans, et ses premières aquarelles et gouaches à 14 ans en 1945, une jeune fille qui expose dès 1947, donc à 16 ans, c'est la chance d'être arrivée à Alger, dans un milieu atypique, non représentatif de l'esprit colonial qui règne en Algérie, de vivre parmi des Européens éclairés, adoptée par Marguerite Caminat. Bibliothécaire, férue d'art et de culture, cette jeune femme française fraîchement venue de métropole, avec son mari le peintre anglais Franck Mac Ewen, fréquente à Alger, non pas la scène artistique conventionnelle mais les plus ouverts à l'altérité. C'est un concours de circonstances propre à une période particulièrement ouverte, celle qui suit le débarquement allié après novembre 1942 et qui fait se côtoyer à

² Catalogue de l'exposition *Baya*, Marseille, Musée Cantini, novembre 1982- février 1983

Alger hommes politiques issus de la Résistance, intellectuels anti-pétainistes, artistes, journalistes. Marguerite reçoit tout ce monde chez elle et Baya évolue parmi eux.

Marguerite peint aussi un peu, connaît Matisse et Braque, et reçoit chez elle le tout-Alger des lettres et des arts. Dès 1943 la jeune Fatima Haddad, qui va devenir Baya, se retrouve chez Marguerite à Alger avec le consentement de la grand-mère. Elle aurait pu alors devenir femme de ménage comme tant d'autres jeunes filles issues du monde rural. Mais Marguerite lui offre un cadre de vie stable, pourvoit beaucoup plus qu'à ses besoins élémentaires, puisqu'elle assure son éducation en lui faisant donner des cours de français, l'entoure affectivement et surtout l'encourage constamment à peindre à partir du moment où elle découvre que cette enfant possède un réel talent pour le dessin et la couleur. La rupture de Marguerite avec son mari qui repart en Europe en 1944 pour vivre entre Londres et Paris, conforte la relation quasi fusionnelle, de mère à fille, qui s'installe progressivement entre Marguerite et la jeune Baya.

La correspondance qu'elles échangent toute leur vie, témoigne de la force de ce lien. Marguerite en documentaliste avérée, note les événements qui mettent des jalons dans l'éclosion et la reconnaissance de ce jeune talent. Elle date précisément le déclic qui fait de la petite fille une artiste en gestation : C'est en 1945, dans l'appartement commun, l'éveil de la curiosité de Baya pour le catalogue anglais de dessins d'enfants, envoyé par son ex-mari, le peintre Mac Ewen, après la tenue d'une exposition du *British Council*. Baya commence à copier la couverture mais Marguerite l'incite à peindre d'après son imagination et non pas en copiant ce que d'autres ont fait. On peut imaginer aisément que la petite fille qui a vu peu de livres jusque-là est intensément intriguée par ce livre d'images, tout à fait à sa portée puisque les productions enfantines y sont valorisées. Baya commence à peindre sur de très petits formats. Marguerite note encore dans sa chronique : « première aquarelle, suivie d'autres de dimensions toujours grandissantes, Baya peint et modèle librement. Elle a de la terre, des gouaches.... Très belle période de création, peintures et sculptures³. »

Des documents conservés aux archives d'Outre-mer montrent que cette adoption officieuse est officialisée fin 1946 quand Marguerite Caminat obtient la garde de la jeune Fatima Haddad, après avoir fait

³ Chronologie rédigée par Marguerite Caminat, déposée aux ANOM, dossier 73 APOM 8

constater par des médecins⁴ et des hommes de loi, les traces de violences subies de la part d'un oncle, chez sa grand-mère où elle allait au moment des vacances ou des fêtes. Baya s'est enfuie de chez sa grand-mère au cours de l'un de ces séjours et prouve à cette occasion qu'elle a le courage de rompre totalement avec son milieu familial d'origine qu'elle juge dangereux. Elle affirme une volonté tenace puisqu'elle refuse même de les revoir pour des visites épisodiques et « sollicite de monsieur le Cadi, tuteur légal de tous les incapables... de demeurer sous la protection de Madame Mac Ewen ». Relevant du droit musulman, le jugement la met sous la tutelle du cadi Benhoura⁵ qui délègue officiellement à Marguerite la garde de la jeune mineure orpheline. Confortée par le jugement et l'autorité du cadi Benhoura, notable renommé et personnage important du monde politique algérois, Marguerite poursuit pleinement l'éducation de Baya.

Baya va ainsi connaître une nouvelle vie dans un milieu « éclairé », peu conformiste, vie à laquelle on l'a fait participer pleinement : Ainsi quand le couple reçoit des écrivains comme André Gide⁶ venu avec l'auteur algérien Jean Amrouche, ou des artistes comme le sculpteur Jean Peyrissac, Baya n'est pas à l'écart. Puis très vite, elle devient même le centre d'intérêt des conversations grâce à ses œuvres, sculptures et dessins. C'est ce sculpteur, qui prépare une exposition de ses mobiles à Paris, qui va présenter les gouaches de Baya à Aimé Maeght, le célèbre galeriste parisien, venu à Alger dans le cadre de la succession Bonnard et de la préparation de l'exposition Peyrissac.

II - la réception de l'œuvre initiale de Baya

1- Le choc de la découverte pour Peyrissac et Maeght, médiateurs culturels

Certains relais vont jouer pour Baya le rôle de médiateurs culturels. D'abord Jean Peyrissac (1895-1974) peintre et sculpteur connu alors pour ses recherches formelles et ses multiples expériences plastiques. Sur le plan sociologique qui nous intéresse, il est d'une part autodidacte en matière d'enseignement artistique, n'a fréquenté aucune académie, même s'il inscrit ses recherches formelles, tout au moins dans une première période, dans le mouvement cubiste, et d'autre part, il n'est pas non plus issu de la colonie car il n'arrive à

⁴ Certificats médicaux du 30 novembre et du premier décembre 1946, ANOM dossier 73 APOM 8

⁵ Acte de tutelle FB 24 953 du 22 janvier 1947, ANOM dossier 73 APOM 8

⁶ Chronologie établie par Marguerite Caminat, ANOM : dossier 73 APOM 8

Alger qu'en 1920, après s'être marié en France. Peyrissac sera le premier artiste à reconnaître les dons de Baya et à éprouver un choc esthétique en voyant ses dessins et ses sculptures modelées dans la terre. Il l'exprimera nettement dans la préface de la célèbre revue « *Derrière le miroir* » qui tient lieu de catalogue pour l'exposition de 1947.

Aimé Maeght quant à lui, est un galeriste parisien aux idées modernes et aux expositions qui font date, sur des thématiques surprenantes qui permettent de comprendre comment il va jouer le jeu pour exposer Baya : Il a, par exemple, déjà exposé Atlan, le peintre né à Constantine, dès la Libération, dans une exposition collective « *Le noir est une couleur* » qui marque la reprise de la vie culturelle après les horreurs de la guerre. Il a également exposé peu après un ensemble de dessins d'enfants, considérés comme des expressions aussi nobles que les productions d'artistes, avec une exposition qui a été certes décriée, « *Les mains éblouis* » mais que le galeriste assume totalement. Il prépare également une exposition sur le surréalisme et décide déjà d'y intégrer les premières sculptures intrigantes de Baya et initie ainsi la connexion avec André Breton qui fera une préface remarquée pour Baya dans « *Derrière le miroir* ». Tout est donc en place dans la réflexion de ce médiateur culturel pour « accueillir » l'oeuvre de Baya. Bien évidemment, même si pour certains de ces découvreurs, la vision n'est pas exempte de représentation paternaliste, l'accueil qu'ils font de sa création, sort du déni colonial. Grâce à leur intermédiation, la première artiste femme algérienne est en train d'émerger.

2 - Au prix d'une certaine mythification dans la presse

1947. La presse parisienne ne tarit pas d'éloges sur Baya dès le vernissage, tout en participant, ce faisant, à une sorte de mythification qu'il faut évaluer. Je dis bien mythification et non mystification, bien que certaines critiques n'hésitèrent pas à sauter le pas. Les mots employés pour parler d'elle montrent en creux à quel point les stéréotypes coloniaux étaient prégnants autant en Algérie qu'en métropole. Le jeune âge de Baya et son impréparation à la guerre des mots et aux enjeux de pouvoir qui traversent les mondanités, dans un Paris des arts qu'elle ne connaît pas, font qu'elle a vécu cette période dans un plaisir certain mêlé toutefois de réserve, sans relever la part de mythe qui entourait sa personne et orientait -voire dénaturait- le discours sur son travail. Elle a elle-même sans doute contribué sans le vouloir à ce mythe en arborant de beaux costumes traditionnels de fête

qu'elle a exclusivement portés dans les vernissages et autres manifestations publiques et bien sûr pour les séances de photos, à l'origine de la pleine page du magazine *Vogue*, photos reproduites dans de nombreux journaux qui se jettent sur la jeune prodige pour en démultiplier son image « orientale ».

Comment est-elle caractérisée ? Que dit-on d'elle ? Il y a d'abord ce qu'on ne dit pas. Les termes qui manquent dans les articles de presse sont les mots pour dire la situation coloniale, qui faisait que des milliers de petites filles connaissaient des conditions de vie aussi dures que celles qui ont marqué l'enfance de Baya. Pour « exonérer » le système colonial, en tout cas laisser cette question hors champ, on a fait de Baya non pas une enfant parmi tant d'autres à elle semblable, mais plutôt le produit d'une situation limite, à la marge de la société. Toute la presse reprend des allégations fallacieuses, folkloriques, situant son existence dans les bas-fonds algérois. Son histoire inventée est celle d'une petite mendicante de la Casbah, fille de prostituée morte dans un bouge, et petite fille de sorcière kabyle. C'est en mendiant qu'elle aurait reçu une boîte de couleurs et la légende dorée prend alors le pas sur la légende noire et sulfureuse. Il fallait donc mordre le trait, au prix de tordre la vérité pour expliquer un miracle, et exonérer le système colonial qui produit pourtant massivement misère et inégalités. C'est la construction d'un personnage médiatique et exotique livré en pâture à une presse paternaliste et à son public. Le même roman des origines se retrouve dans tous les journaux de l'époque, même les meilleurs ; ce qui tend à prouver que le personnage issu des bas-fonds a bien été construit sciemment pour aiguïser la curiosité d'une France coloniale à la bonne conscience encore inentamée.

La bonne conscience est à son comble car la majorité regarde la « miraculée » avec sympathie. Restée à Alger, Marguerite Caminat fulmine à la lecture de toute cette presse dont elle a gardé l'intégralité, et plusieurs années plus tard, sans doute dans l'esprit d'écrire une biographie de Baya, elle rédige un document⁷ qu'elle nomme « *Rectifications* » où elle reprend toutes ces allégations et les corrige.

Autre contre-vérité : l'assertion servie par la presse que Baya ne sait ni lire, ni écrire. Les lettres conservées aux ANOM sur une période allant de 1945 à la mort de Marguerite montrent que Baya, même si elle ne pût aller à l'école, apprit à lire et à écrire en arrivant à Alger. Ses premiers essais datent de 1945 puis les lettres envoyées régulièrement

⁷ Dossier réalisé par Marguerite Caminat et versé aux ANOM

à Marguerite montrent à la fois ses difficultés certes, mais aussi sa pratique de plus en plus courante de la langue française, langue de l'échange avec Marguerite. Dans sa petite enfance, habitant un douar éloigné de Fort de l'eau, puis déracinée en Kabylie pour suivre sa mère qui se remarie, avant d'être récupérée par sa grand-mère qu'elle suit de ferme en ferme au gré des emplois temporaires, elle a été comme la grande majorité des enfants algériens de milieu rural, non scolarisée. Des documents écrits par Marguerite expliquent qu'arrivée à Alger, Baya ne put, en fonction de son âge, aller à école pour apprendre à lire et à écrire car elle avait déjà 12 ans. Dans une lettre à Assia Djébar, écrite en 1985 après le bel article de l'écrivaine sur Baya dans *Le nouvel Observateur*, Marguerite parle de cours de français qu'elle lui fait donner dès qu'elle la prend en charge, pendant plusieurs années, dispensés par une institutrice qui vient à domicile,⁸ ce qu'atteste d'une part les premiers écrits et d'autre part la mention que fait Baya de son institutrice dans certains de ses courriers. Quant Baya est en France en 1947, elle est certes encore peu à l'aise et quelqu'un écrit pour elle sous sa dictée mais dès son deuxième séjour parisien chez les Maeght en 1950, c'est elle qui écrit directement à Marguerite⁹. Par la suite, une fois mariée, les dizaines de lettres échangées entre ces deux femmes montrent bien qu'écrire était une vraie pratique pour Baya mais qu'elle était consciente de ses difficultés d'orthographe et de son manque de maîtrise de la syntaxe. Elle s'en plaint dans ses courriers. Elle n'est donc ni analphabète, ni illettrée mais limitée dans son expression en français, ce qui ne l'empêche pas d'y avoir couramment recours dans une correspondance fournie.

A quoi servait donc cette légende, tellement enracinée qu'on la retrouve même dans des écrits récents, bien après la disparition de Baya ? Sinon à faire croire que le génie jaillit d'autant mieux que le terrain est vierge de toute culture, comme si Baya n'avait rien appris, était « totalement inculte » comme j'ai pu le voir écrit dans certains articles. On n'est pas loin du mythe de l'enfant sauvage que l'on fait perdurer tout au long de sa vie comme s'il donnait une fois pour toutes les clés pour comprendre Baya en tant qu'artiste, voire pour caractériser sa personne. Ainsi quand *Le Nouvel Observateur* publie le

⁸ Copie de lettre adressée en février 1985 à Assia Djébar après l'article de l'écrivaine dans *L'Observateur* (janvier 1985). Précision apportée par Marguerite Caminat car l'article était accompagné d'une courte biographie qui reprenait l'antienne de l'illettrisme de Baya. Dossier 73 APOM (9)

⁹ Séjour septembre-octobre 1950, lettres datées dans dossier ANOM, 73 APOM (9)

beau texte d'Assia Djebar sur Baya en 1985, il l'accompagne d'une biographie succincte de ces deux femmes. Pour Baya, on peut lire encore cette idée servie par un futur de narration, d'autant plus mal venu que Baya a plus de 50 ans quand le journal publie ce texte : « Baya, Kabyle et Arabe, orpheline très jeune, n'apprendra ni à lire, ni à écrire »¹⁰. Il serait plus profitable à la connaissance de l'artiste de mettre à son actif sa capacité de résilience dès qu'elle s'est inscrite dans un nouveau rapport social, profitant promptement de la chance qui lui était donnée d'apprendre à lire et à écrire. Pour ce faire, elle a montré une exceptionnelle opiniâtreté et de grandes capacités intellectuelles qu'elle a su mobiliser pour mener de front ces multiples apprentissages.

3 - La réception en suspicion de critiques

La réception réelle de l'œuvre souffre donc de ce regard paternaliste renforcé par le jeune âge de Baya, certes, mais surtout par le contexte colonial qui favorise de telles représentations. Si les louanges dominent dans la presse et les lettres d'admirateurs que l'artiste reçoit via son galeriste, d'autres moins nombreux mais à l'écho révélateur sont dubitatifs ou méfiants. Ces derniers pensent soit qu'il ne s'agit que de dessins d'enfant qui cesseront dès le passage à l'âge adulte, soit qu'il s'agit d'une mystification avec une enfant instrumentalisée par des mentors peu scrupuleux et des galeristes à la recherche de coups médiatiques. Le plus intéressant à retenir est l'article du grand historien de l'art André Chastel. L'article est court mais documenté, il prend le temps de décrire les représentations de Baya en termes de formes et de couleurs tout en y voyant une certaine réussite, mais il reste en demi-teinte car il ne sent qu'une fraîcheur passagère. « Les intermèdes reposent du spectacle sans l'interrompre -dit-il en préambule : Ainsi Baya fait-elle plaisir à tout le monde par son entrée imprévue, gratuite et probablement sans lendemain dans une galerie parisienne ». Après la description des œuvres, il conclut : « ces images sont faites de 1000 petits contes africains pris dans des arabesques ingénues et des aplats éclatants où l'instinct prend les mêmes voies que la science exacte de Matisse »¹¹... L'article n'éreinte pas Baya mais ne lui prédit aucun avenir même si Chastel reconnaît ses qualités, car pour lui tout cela est trop sommaire pour qu'il y voit un fait artistique, témoin d'une civilisation. Très lié au surréalisme, il ne tente pas non plus de voir la force d'évocation des œuvres de Baya dans le

¹⁰ Journal *Le nouvel observateur* du 25 janvier 1985

¹¹ Article d'André Chastel dans *une semaine dans le monde* du 29 novembre 1947, ANOM, dossier APOM73 (8)

registre du fantastique et du merveilleux que les surréalistes valorisaient. Il reste à la surface du phénomène Baya.

Le plus suspicieux détracteur de Baya est un journaliste écrivant dans la presse coloniale d'Alger, et signant J. A. S'agit-il d'Arnaudès qui a vivement critiqué cette exposition ? Par essentialisme, dans son article d'*Alger Soir*, l'auteur traque dans les peintures de Baya des traces identitaires. Son but n'est pas de comprendre les soubassements culturels de la peinture de Baya mais de lui octroyer une catégorie ethnique : « J'ignore l'origine ethnique de Baya mais ces aquarelles en disent assez pour savoir qu'elle n'est pas arabe et transhumante mais berbère et sédentaire »¹²... Puis le critique dénie à Baya les capacités créatives qu'il voit mises en œuvre. « L'ornementation géométrique est une invention arabe... Cette influence arabe de la courbe décorative est évidente dans les aquarelles de Baya qui restent cependant peuplées de figures humaines et elles se justifient par les origines de l'artiste... Ces effets de synthèse-poursuit-il- présupposent la décantation cérébrale d'une conception esthétique. Ils ne peuvent être le jet naïf d'un enfant. Il ne s'agit plus alors que d'un « art dirigé » et d'une tentative d'affaire commerciale. Et nous sommes quelques critiques à Paris -parce qu'ils aiment l'enfant Baya et l'art musulman- qui nous refusons d'être dupes et complices d'une publicité qui n'a rien à voir avec la peinture. »

La réception de Baya en Algérie est donc hypothéquée. En ne reconnaissant pas à Baya la capacité de se nourrir d'un univers des formes héritées des cultures berbère et arabo-musulmane dont les réminiscences traversent pourtant l'œuvre, le critique ne cherche pas à comprendre un fait artistique et culturel nouveau : l'adoption de ce médium moderne qu'est la peinture par la jeune artiste pour dire son monde intérieur dans le vocabulaire de sa culture et avec ses inventions propres.

Il y a donc une certaine ambivalence de ce « moment Baya » : l'intrusion d'une « jeune kabyle » ou « berbère » (la presse utilise l'un et l'autre terme mais jamais celui d'Algérienne) dans le monde de l'art est saluée avec éclat. Mais, comme de nombreux chercheurs l'ont remarqué à juste titre-, cette période révèle que ce qui reste bloqué dans la vie politique, -le système colonial- s'ouvre partiellement dans la culture : A Paris la femme du Président Vincent Auriol, le gouverneur général Chataigneau, le recteur de la mosquée de Paris

¹² Article signé JA dans *Alger soir*, du 17 décembre 1947, ANOM, dossier 73APOM (8)

Ben Ghabrit sont au vernissage de Baya tout comme Albert Camus et pourtant à Alger, la porte ne fait que s'entrouvrir : quelques articles dont un long reportage plein d'empathie dans *Alger républicain*, une proposition d'exposition à la Galerie du Nombre d'Or... mais pas de passage par la grande porte et un certain déni. Ce n'est pas ce milieu colonial de l'art, plus apte à la reproduction d'un modèle dominant qu'à l'ouverture, qui va faire sa place à Baya -elle ne reçoit pas de prix dans les années qui suivent, alors que le Grand Prix artistique de l'Algérie était censé consacrer justement « un jeune talent près de la maturité », elle n'est pas achetée par le musée des beaux-arts d'Alger. Pour ça il faudra attendre l'Indépendance. Non, ce milieu conventionnel est peu propice à l'altérité et exerce sa domination par la reproduction de ses propres élites et sans doute de ses propres certitudes sur la grandeur de l'art européen. Seules des personnalités hors normes, tenants d'une scène alternative et anticonformiste où on peut trouver Nallard, Maria Menton, Peyrissac, Sauveur Galliero ou Jean de Maisonseul, accompagné de Sénac, lui feront une place, nous y reviendrons.

La visibilité éblouissante de Baya à Paris et toute en demi-teinte à Alger, est un symptôme de cette période historique, marquée par une ouverture extraordinaire au moment du débarquement en Algérie en 1942 mais qui se referme pour ne pas faire droit aux revendications politiques des Algériens et pour maintenir, au prix d'une forte répression, le statu quo colonial.

C'est justement dans ce labyrinthe et pour en sortir que cette génération, qui arrive alors à l'âge de création, commence à redresser la tête, à prendre la parole, à produire ses propres représentations. Baya est de la même génération que les écrivains Kateb Yacine et Malek Haddad, ou que les peintres qui forcent la porte des beaux-arts d'Alger ou d'Oran puis de Paris comme Issiakhem, Benanteur, Louaïl, Mesli, ou qui s'en passe pour créer comme Khadda. Leur intrusion sur la scène littéraire et artistique est un fait culturel majeur, symptôme de changements politiques et sociaux profonds. Leur présence en tant qu'agents sociaux et leurs productions remarquées par la critique sont des paradigmes révélateurs des changements historiques qui s'opèrent. Il est tout à fait symptomatique de ces mouvements profonds que Baya, jeune Algérienne si isolée au départ de sa vie, ait su profiter d'une nouvelle donne pour prendre la main et imposer son regard sur le monde.

III - Après l'essor fulgurant, l'extinction d'une étoile filante ?

1- Le retour à l'ordre patriarcal

La carrière de Baya va continuer pour un temps puisqu'il y aura l'épisode très constructif du travail de la terre chez Madoura à Vallauris en 1950. Revenue chez Marguerite en qui elle a totale confiance, Baya continue donc encore un peu sa vie d'artiste et se perfectionne en français. Elle reçoit l'hommage de Dubuffet qui avait remarqué l'exposition à Paris et qui vient la voir à Alger pour lui dire son admiration.

Mais en tant qu'orpheline sous tutelle, elle dépend du cadî Benhoura qui décide en 1952 de la confier à une famille algérienne, celle du professeur Ould Reis de Blida, pour la préparer au mariage. Dès 1953, à juste 22 ans, Baya est mariée comme deuxième épouse au chef d'orchestre Mahieddine Hadj Mahfoud, de loin son aîné, et qui est déjà père de dix enfants (8 survivent). Les deux femmes cohabitent dans la maison de Blida jusqu'en 1958, date à laquelle Mahieddine divorce de sa première épouse. Baya a son premier fils en 1955 et aura plusieurs autres enfants dont 6 survivront. Elle reste dans la maison à Blida, y élève ses enfants et arrête totalement la peinture. La correspondance conservée aux archives montre qu'elle arrête aussi d'écrire à Marguerite qui vit désormais en France, a épousé le cadî Benhoura et travaille toujours dans le monde de l'art.

Comment considérer cette période de silence ? La plupart des articles et des sites qui commentent la biographie en dents de scie de Baya reprennent la phrase de François Pouillon : « Passé le bal irréal de Cendrillon¹³ » pour commenter ce triste retour à la réalité. Aussi triste que ce destin de recluse puisse nous paraître, il ne faut pas le considérer simplement comme un coup d'arrêt puisque l'interruption ne fut que temporaire. Bien sûr le processus d'individuation de Baya, entamé par sa création et l'écho qu'elle en reçut, se grippe et pendant dix ans Baya l'artiste s'efface devant la mère de famille et l'épouse. Comment se fait ce retour à l'ordre patriarcal ? Quelle est la part de consentement, de soumission forcée ? Les premières lettres que Baya écrit à nouveau à sa mère adoptive en 1961 évoquent un bonheur tranquille, l'amour des enfants, la fierté d'avoir fondé une famille, elle qui a tant souffert de la perte des siens et de la cassure des liens familiaux. A première lecture, ses lettres ne semblent pas évoquer

¹³ Extrait d'un article de François Pouillon, cité bien souvent dans les sites sur la culture algérienne, la plupart du temps sans référence à son contexte de production. L'article a été publié dans *les Cahiers de l'ADEIAO* n° 16 en 2000, avec deux autres articles respectivement de Lucette Albaret et de Michel-Georges Bernard. 44 pages

l'absence de travail artistique comme une souffrance ou une privation. Mais il s'agit peut-être d'une forme de réserve. Ce qui la perturbe le plus et qu'elle mentionne dans ses lettres, c'est la poursuite de la guerre coloniale. Elle n'est pas une militante mais aspire profondément à la paix. La guerre elle-même par son horreur et ses violences n'a-t-elle pas interdit à cette femme qui projette sur le papier ses rêves colorées, ses formes douces et suaves, dans un environnement paradisiaque, de créer ? Et pour qui pouvait-elle créer ? Qui dans son entourage immédiat aurait pu la stimuler pour travailler ? Quel aurait été son public ? Comment ses soutiens en France auraient-ils pu se manifester dans une telle période ? Les ponts sont temporairement coupés, la vie artistique d'Alger est en panne, les artistes en exil et son principal soutien, Marguerite, a quitté l'Algérie.

2 - Une reprise en forme de consécration

Alors faut-il simplement dire que les beaux jours ont été un rêve éveillé et que le retour du réel fut dur et sclérosant ? Si on veut aujourd'hui comprendre son parcours, il faut surtout voir que Baya, dès qu'elle en eût les moyens, sut s'adosser à nouveau à ceux qui pouvaient l'aider pour se remettre à la peinture. Ce qui démontre une nouvelle fois une capacité de résilience, une force de caractère et une constance peu communes car il lui a fallu s'arracher pour une part à ce rôle envahissant de mère de famille nombreuse dans un environnement traditionnel. Alors, à trente ans révolus, elle ne profitera pas comme au bal des débutantes de sa fraîcheur de jeune fille exotique mais saura dans toute sa maturité se donner les moyens de créer, sans attendre -comme il est aussi souvent écrit- la mort de son mari (survenue en 1979), mais dès la fin de la Guerre d'Algérie, quand elle sent que le retour de la paix est proche. Selon les archives de Marguerite, c'est Baya qui se remet en contact avec la famille Farges, qui possédait la ferme de Bordj El Kiffane, chez qui Baya avait rencontré Marguerite, sa future mère adoptive. C'est précisément leur fille Mireille qu'elle cherche à recontacter. Elle la connaît depuis cette époque car Mireille est la nièce de Marguerite. Entre temps Mireille a épousé Jean de Maisonneul et les relations reprennent désormais avec le couple. Ils vont être les piliers sur lesquels Baya s'appuie pour recommencer son travail. C'est un petit monde d'interconnaissances qui la rassure. A l'Indépendance, Mireille et sa famille sont restées en Algérie et Jean de Maisonneul, urbaniste et excellent artiste peintre lui-même, décide aussi de rester en Algérie et se bat pour que les œuvres du Musée national des beaux-arts, « rapatriées » en France reprennent le chemin d'Alger et du musée

dont il assume la direction jusqu'à son départ à la retraite en 1976. Homme de grande culture, il devient l'une des personnalités les plus importantes de la scène artistique d'Alger, rôle renforcé par sa mission à la tête du musée des beaux-arts. Dès la fin de 1961, ce sont les De Maisonseul qui se déplacent à Blida car Baya craint d'aller à Alger et Mireille et « monsieur Jean » comme l'appelle Baya, encouragent Baya à reprendre la peinture, lui offrant papier, pinceaux et couleurs, impossible à trouver à Blida dans l'Algérie encore en guerre puis dans les mois qui suivent l'Indépendance.

Dix ans après avoir laissé ses pinceaux, Baya se remet à créer dans l'enthousiasme. Sa reprise du travail est donc synchrone de sa reprise des relations avec le milieu qui l'a découverte, qui maintenant la stimule et qui condense à la fois les fonctions de famille affective et de famille artistique. On peut dater grâce aux nombreuses lettres qu'elle adresse à Marguerite la reprise de son travail. Dans une lettre à Marguerite du 13 décembre 1962, elle dit de Mireille et Jean de Maisonseul : « Ils m'ont donné le courage de travailler et voilà, j'ai commencé à faire de la terre... J'ai fait des femmes et des animaux, seulement je voudrais bien que Mireille et Monsieur Jean me conseillent car j'ai besoin de conseil... je travaille, si tu vois, il y a de la terre partout.¹⁴ »

Dans ce dispositif qui structure son activité artistique, c'est Jean de Maisonseul qui va prendre la part décisive car sa responsabilité institutionnelle lui permet de penser à la visibilité des œuvres des artistes algériens. Il organise une première exposition collective d'artistes algériens au musée national des beaux-arts dès le début de l'année 1963. Au cours de l'exposition, une salle est consacrée à Baya et le musée achète par la suite les gouaches qu'elle y avait exposées. Elle expose par la suite régulièrement en Algérie et dans de nombreux pays du monde. Nous n'en ferons pas une liste exhaustive mais nous le pointons comme preuve que Baya continue son travail jusqu'à sa mort, redevenant une artiste à part entière, même si sa discrétion et son peu de goût pour les mondanités n'en font pas un personnage toujours visible sur les avant-scènes.

Des notices lui sont consacrées dans les grands dictionnaires de l'art, du Bénézit au Dictionnaire du surréalisme. Ses œuvres entrent dans les collections de nombreux musées dont les vocations diverses disent assez que l'œuvre de Baya peut être interprétée de façon diverse : collection de beaux-arts, collection d'art naïf ou encore collection

¹⁴ Lettre de Baya à Marguerite Caminat, déposée aux ANOM, dossier 73 APOM (9)

d'art brut. Impulsée par Jean Dubuffet dès 1948 et se concrétisant par les acquisitions du Centre d'art brut de Lausanne, cette dernière interprétation de son travail est à évaluer car Baya se considère vraiment comme une artiste alors que la philosophie de l'art brut le définit comme une pratique de personnes qui ne sont pas et ne se considèrent pas comme des artistes. Même si Baya est une autodidacte, entre-t-elle dans cette catégorie de « non-professionnels de l'art, indemne de toute culture artistique, oeuvrant en dehors des normes esthétiques convenues ? » Sans doute pour une part seulement car son travail sort bien des classifications esthétiques mais sur le plan de son statut social ? Ses lettres et sa production picturale montrent que Baya est redevenue une artiste. Elle a besoin d'échanger sur son travail, et écrit à Marguerite pour lui parler, en termes très simples, de ses recherches et du suivi permanent que Jean de Maisonseul en fait, quand par exemple elle commence à utiliser la couleur pour animer l'arrière-plan de ses gouaches. Le terme même de « travail » qu'elle utilise pour sa pratique indique bien qu'elle se définit socialement comme une artiste. Elle tient d'ailleurs à en toucher les revenus et quand sa situation économique se dégrade à la mort de son mari, elle répète souvent que désormais la vie de la famille repose sur les fruits de son travail.

3 - Pouvoir dire « je »

La simplicité de Baya, sa réputation infondée de femme illettrée qui l'a poursuivie injustement, sa réserve et son peu de loquacité ont renforcé la légende d'une femme qui devint artiste « malgré elle ». Or tout prouve depuis le début de sa vie qu'elle sut admirablement bien conduire sa destinée, dans les limites qui furent celles d'une jeune orpheline en situation coloniale, puis d'une jeune adulte dépendante d'un ordre patriarcal qui orienta sa vie familiale. Elle sut rebondir, repartir à l'assaut de la création et y consacrer la plus longue partie de sa vie. Sa trajectoire en ligne brisée dit assez que le processus d'individuation qui caractérise si fort les artistes est plus difficile pour une femme algérienne. Pour réussir ce cheminement malgré tout, Baya eut l'intelligence de se constituer des points d'appui qui lui permirent de transcender d'une part les pesanteurs de l'ordre patriarcal et d'autre part les dissymétries d'un milieu artistique dominé par les hommes. Contrairement à la légende de l'artiste moderne, totalement autonome, prototype de l'individu à part entière au libre arbitre affirmé, n'écoulant que sa sensibilité exacerbée, quitte à avoir raison seul contre tous, Baya montre un autre visage de l'artiste, agent social construisant un processus d'individuation au sein de rapports sociaux

complexes, dans un contexte historique pesant, celui de la fin de la colonisation et des débuts de l'Indépendance. De ce point de vue, sa correspondance est éclairante sur sa lucidité et sa modestie. Elle reconnaît volontiers qu'elle ne put créer qu'en s'appuyant sur d'autres qui la soutenaient, au premier chef sa mère adoptive qui fut aussi son guide et son premier mentor. Dans de nombreuses lettres qu'elle lui adresse adulte, mère à son tour, elle lui dit à plusieurs reprises et sous différentes formes : « C'est grâce à toi que je suis Baya » ou encore « Si Dieu ne t'avait pas mise sur mon chemin, je n'aurai pas existé. ¹⁵ » Les de Maisonseul, mentionnés plus haut, sont parmi les solides soutiens qu'elle cite abondamment. Sans remettre en cause ses dons naturels et son imaginaire bien personnel, la mise en lumière de son environnement social montre l'importance décisive des relations interpersonnelles permettant les apprentissages, les acquis successifs, facilitant l'exposition et la circulation des œuvres, pour regagner l'estime et l'affirmation de soi.

Cette petite constellation, qui par ses jeux de forces magnétiques, tient l'étoile Baya dans le ciel des artistes en l'arrachant à la réalité contingente, comprend aussi le poète Jean Sénac, et ce depuis les années 1950. Attentif aux talents émergents parmi les jeunes Algériens, il s'intéresse dès cette époque où on la découvre, à la jeune Baya. Il consacre une large part du deuxième numéro de la revue *Soleil* qu'il vient de lancer dans l'hiver 1949, à des courts poèmes populaires du folklore algérien, les *bwaquel*. Il demande à Baya de les illustrer de plusieurs dessins en noir et blanc, ce qui donne une tonalité particulière à l'ensemble du numéro. Dans le numéro suivant, il dédie à Baya deux de ses plus beaux poèmes « *Matinale de mon peuple* » et « *Le prix d'une telle indigence* »¹⁶. « *Matinale de mon peuple* » sort d'abord dans le premier numéro de l'éphémère et radicalement anticolonialiste revue d'André Mandouze, *Consciennes algériennes*. Le numéro de *Soleil* sort quant à lui avec un portrait empreint de gravité de la jeune Baya, dessiné au crayon par Sauveur Galliero. C'est donc Jean Sénac, ce fervent animateur d'une scène artistique alternative, loin du conformisme ambiant, dans les derniers temps de la colonisation, qui fait la plus belle place à Baya à son retour au pays. Selon Hamid Nacer-Khodja, elle écrit à Jean Sénac pour le remercier,

¹⁵ Lettre de Baya à Marguerite, lettre n°15 du 6 février 1962, anom dossier 73 APOM (9)

¹⁶ On peut les retrouver ainsi qu'un dessin de Baya et le portrait de Galliero, reproduits dans l'ouvrage du regretté Hamid Nacer-Khodja, *Visages d'Algérie*, Paris, EDIF 2000, 2002, pp 107 à 109

au dos d'un exemplaire de la petite revue *Soleil* : « Sans vous, pas de *bwaquel*, pas de peinture, pas de Baya. » Ce travail de traduction et d'illustration du fonds culturel algérien entrepris avec Sénac a sans doute permis à Baya de comprendre le lien qui existait entre sa culture, les images mentales qu'elle génère et la transfiguration de ces thèmes dans son propre imaginaire et son vocabulaire plastique. Par la suite, dès qu'elle revient à la peinture, après l'Indépendance, Jean Sénac l'invite à faire partie des 11 artistes exposés dans l'éphémère *Galerie 54*. Sur ces 11 artistes, deux femmes seulement, Baya et Maria Manton. Bien qu'installée à Paris depuis 1947, cette artiste née à Blida reste attachée à l'Algérie.

4 - S'inclure dans le « nous » de la scène artistique

Nathalie Heinich, qui a consacré une grande partie de ses travaux à la sphère artistique, pointe la difficulté à y appliquer des analyses sociologiques : « le domaine de l'art est par excellence celui où s'affirment les valeurs contre lesquelles s'est constituée la sociologie » dit-elle. En effet, l'artiste moderne incarne plus que tout autre acteur social, les valeurs individuelles, du libre arbitre à l'esprit critique en passant par la liberté d'expression et de création. Si l'on appréhende la scène artistique algérienne comme un espace social défini par des forces agissantes, en s'inspirant de ce que dit Bourdieu dans *La distinction*, on peut voir que l'insertion de Baya ne va pas de soi, car sa place est doublement singulière. Singulière par sa production et ses thèmes récurrents presque exclusivement féminins, et singulière par sa biographie de femme autodidacte d'extraction populaire. Place plus que singulière, unique même en son temps. Comme le démontre Bourdieu¹⁷, cette quête de la distinction a un effet en retour négatif, c'est le danger d'être écarté. Il semble que Baya ait payé le prix de cette singularité de femme et d'artiste. Sa marge de manœuvre est plus faible. Elle est à la fois adulée et isolée par ses difficultés à paraître en public, par sa réserve, par le fait de travailler chez elle, de peu fréquenter le milieu des artistes, de ne pas transmettre en écrivant ou en enseignant, de ne pas appartenir à un mouvement ou une Ecole, si ce n'est l'expérience *Aouchem* dont nous reparlerons, mais où elle n'est pas à l'initiative. Parmi ses pairs qui sont les peintres de sa génération, -cette fameuse génération qui s'affirme aux derniers temps de la colonisation et à l'Indépendance- le jugement que fait Khadda de son apparition dans le monde de l'art est

¹⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1982

caractéristique de cette acceptation ambiguë : dans « *Éléments pour un art nouveau* », ce panorama de la jeune peinture algérienne dont il dresse un premier et nécessaire bilan en 1972, Khadda fait un sort particulier à deux artistes dits « naïfs », Benaboura et Baya. Mais en réalité, c'est à Baya qu'il consacre un long développement assorti de nombreuses remarques, ce qu'il ne fait pour aucun autre artiste dans ce petit recueil. Ses remarques portent exclusivement sur la « découverte » de Baya en 1947, pour laquelle il a des mots assez durs, pointant du doigt le paternalisme et l'eurocentrisme de cette mise en lumière¹⁸. Certes, cette ambivalence au début du lancement de Baya ne peut être évacuée, nous l'avons vue, mais en 1972, date à laquelle cet ouvrage est écrit, ne pouvait-on pas dire autre chose d'elle ? Tout en reconnaissant les qualités esthétiques des œuvres de cette artiste, Khadda ne dit rien de la volonté de Baya de ne pas être que le produit de la bonne conscience coloniale ni de son combat pour exister comme femme peintre dans l'Algérie indépendante, bien après la fin du conte de fées de sa découverte.

Dans la construction de ce « nous » qui révèle la part sociale de l'artiste Baya, notons sa participation à des expositions collectives mais surtout son adhésion au mouvement *Aouchem*, lancé en 1967 par Denis Martinez et Choukri Mesli. Dans l'ouvrage cité, la critique du peintre Khadda à l'égard des *Aouchem* est cinglante puisque ce peintre tout en reconnaissant qu'ils « tentent une entreprise de récupération intéressante » parle pour *Aouchem* de « prétention ridicule à l'appropriation exclusive du passé » et qui « joignant l'acte au bavardage, ... versent dans un populisme misérabiliste ». Remarquons simplement que ce groupe, pour une fois munie d'un véritable manifeste, a contribué à connecter la création contemporaine aux soubassements culturels qui innervent sur la longue durée l'histoire du Maghreb. Certes, ils n'étaient pas les premiers à y penser et Sénac avait à juste titre parlé bien avant eux d'une « école du signe » qui questionnait l'héritage culturel. D'autre part, sur le plan sociologique, *Aouchem* présente un caractère transgénérationnel qui intègre les plus jeunes plasticiens et les artistes pionniers, tels que Mesli et Baya. C'est assez rare pour être noté dans la mesure où les mouvements artistiques cherchent plus souvent à se démarquer de leurs prédécesseurs qu'à les inclure. Ils font ainsi appel à Baya, que l'on voit peu sur leurs photos de groupe mais qui expose avec eux. Si Baya

¹⁸ Mohammed Khadda, *éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972, pp50 et 51

s'y associe, c'est qu'elle se reconnaît dans l'idée avancée comme un drapeau par *Aouchem*, que l'art moderne en l'Algérie doit se nourrir du substrat culturel, qu'il s'agisse d'art populaire, d'artisanat ou de tout autre expression artistique et culturelle telle que le tatouage puisque le nom du groupe vient de là.

Baya a éveillé des critiques mais aussi beaucoup d'admiration et ce sentiment, qui fait lien entre le regardeur et l'artiste est à prendre en considération dans la construction sociale de l'artiste. L'admiration, ce miroir que les récepteurs tendent à leur tour aux artistes fait partie du jeu interrelationnel de la scène artistique et contribue à construire l'ego des peintres, leur estime et leur confiance. A contrario, les critiques sont souvent vécues dans une hypersensibilité et Baya n'échappe pas à ce sentiment de rejet dont elle parle dans ses lettres pour la période de la fin des années 1970. Baya a eu sans doute comme tant d'autres besoin de ses différents cercles qui vont du soutien des plus proches aux éloges d'admirateurs plus lointains.

Outre l'intérêt d'André Breton qui fit la préface du catalogue, de Braque qui reçut Baya chez lui plusieurs jours, de Dubuffet qui vint la voir à Alger, d'Edmonde Charles-Roux qui suivit la carrière de Baya toute sa vie depuis l'article dans *Vogue* en 1947 jusqu'à la belle exposition du Musée Cantini de Marseille en 1983, la plus significative marque d'admiration lui fut offerte par Assia Djebar dans un article sensible où l'écrivaine parle du même lieu que Baya pourrait-on dire. Elle parle de Baya mais aussi d'elle-même, dans une connivence de femme algérienne, issue du même monde patriarcal, et d'une même culture qui ne mettait pas l'image peinte au centre des valeurs culturelles. Elle parle de ses propres complexes dans les expositions et devant les tableaux. « Longtemps devant toute peinture je n'ai pu me mettre devant, je me suis sentie en arrière dans une irrémédiable zone d'ombre. » C'est en partant de sa propre expérience de femme algérienne qu'elle situe l'apport de Baya en la saluant comme femme pionnière. « Nul n'a encore dit à quel point la réclusion de générations de femmes a entraîné une énucléation de l'œil pour toute une descendance ! (...) Baya enjambant d'emblée cette condamnation comme si elle s'envolait une fois pour toutes à tire d'aile. » L'expression « femme pionnière » n'est pas employée ainsi bien sûr mais contenue dans les métaphores qu'Assia Djebar emploie pour saluer cette première intrusion d'une femme algérienne dans le monde de l'art, pour évoquer à la fois le regard de la femme peintre, ce qu'elle nous offre en termes d'image et d'imaginaire où la « regardeuse » se reconnaît et la pulsion scopique que les arts visuels

aiguisent pour permettre à un véritable dialogue visuel de s'instaurer via les représentations de cet univers féminin. Assia Djebar sait très bien que Baya ne s'est pas envolée une fois pour toutes et salue son retour à la peinture comme une deuxième naissance, dans « l'état du quotidien ». Elle termine ainsi : « Baya porte son regard fleur vers le ciel de plénitude où l'attendent Chagall, le douanier Rousseau, un petit nombre d'élus. Elle, la première d'une chaîne de séquestrées, dont le bandeau sur l'œil, d'un coup, est tombée.¹⁹ »

Conclusion

Appréhender la survenue de Baya dans le monde des arts en termes de rapports sociaux, en la resituant dans sa société de départ, dans la séquence historique de la fin de la colonisation, permet de voir les aspects contradictoires de ce moment, souvent cachés derrière la légende et l'idée du miracle. Cette survenue, comme l'émergence des autres artistes de sa génération, révèle toutefois, y compris dans sa forme contradictoire, un véritable changement de paradigme dans le paysage artistique et le champ symbolique. Eblouissement à Paris au prix d'une certaine mythification, retour en demi-teinte à Alger, arrêt total pendant la guerre et la première décennie de vie familiale puis reprise consolidée par les piliers qui ont structuré sa confiance en elle et rendu son travail visible et admiré, autant de marqueurs d'une activité artistique à part entière mais non linéaire. La vie d'artiste de Baya est faite de tout cela, de ces pesanteurs historiques et sociales et de sa manière de s'y confronter pour s'affirmer. Sa force intérieure en termes d'imaginaire puissant d'une part, de volonté et d'opiniâtreté d'autre part, a sans doute permis à la femme algérienne Baya de transcender beaucoup d'obstacles et de se dire que son affirmation dans le monde des arts avait assez de sens et de légitimité pour mériter de se battre. On ne naît pas femme pionnière, on ne naît pas Baya, on le devient !

Bibliographie sommaire

1. Abrous Mansour, (2002), *Les artistes algériens, dictionnaire biographique*, Alger, Casbah éditions.
2. Abrous Mansour, (2004), *Annuaire des arts en Algérie (1962-2000)*, Alger, éditions d'auteur,
3. *Algérie expressions multiples, Baya, Issiakhem, Khadda*, exposition Paris, musée des arts océaniques et africains, septembre 1987-janvier 1988 et Marseille février-mars 1988, cahier de l'ADEIAO n°5, 1987, préface de Kateb Yacine, article de Jean Pélégri sur Baya

¹⁹ Article d'Assia Djebar, rubrique « le musée égoïste », journal *Le nouvel Observateur*, du 24 janvier 1985

4. *Baya*, exposition du musée Cantini, novembre 1982-février 1983, article de Jean de Maisonseul
5. *Baya*, cahiers de l'ADEIAO, n°16-2000, articles de Lucette Albaret, Michel-Georges Bernard, François Pouillon
6. Eigner Saeb, *L'art du Moyen-Orient, l'art moderne et contemporain du monde arabe et de l'Iran*, Paris, éditions Toucan, 2010
7. El Yazami Driss, Gastaud Yvan, Yahi Naïma, *Génération, un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, catalogue de l'exposition, novembre 2009-avril 2010, article de Benamar Mediène sur Baya, pp162-176
8. Khadda Mohammed, *Eléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972
9. Nacer-Khodja Hamid (dir) *Jean Sénac, regards sur l'art*, Paris, EDIF 2000, Paris-Méditerranée, 2002.