



HAL
open science

Violence. Réflexions sur la guerre à travers l'œuvre d'Adel Abdessemed

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier. Violence. Réflexions sur la guerre à travers l'œuvre d'Adel Abdessemed. 2018. hal-03176642

HAL Id: hal-03176642

<https://hal.science/hal-03176642v1>

Preprint submitted on 24 Mar 2021

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.

Violence. Réflexions sur la guerre à travers l'œuvre d'Adel Abdessemed

Sylvie Coëllier

Aix-Marseille Université - LESA

De façon quasi unanime, les créations de l'artiste Adel Abdessemed sont déclarées violentes. Certaines vidéos, *Printemps*, par exemple, prêtent à confusion entre violence désignée et violence exercée. Mais l'artiste dit et redit : « Ce n'est pas moi qui suis violent, c'est le monde ». Selon une intuition raisonnable et ce qu'il glisse parfois lors d'entretiens, nous pouvons penser que cette concentration de son art sur la violence est la conséquence d'une exposition hors du commun à celle-ci. Adel Abdessemed est né en 1971 à Constantine, soit 9 ans après l'indépendance de l'Algérie. Son enfance se déroule à Batna dans le pays Chaoui, dont la population, comme en Kabylie, est berbère, ce qui signifie d'emblée une dissidence par rapport au parti unique instauré jusqu'en 1989 par le Front de Libération nationale qui gouverne l'Algérie. En octobre 1988, des émeutes dues à une économie catastrophique et au chômage sont durement réprimées, mais amènent une démocratisation avec la fin du parti unique. Les émeutes ont bénéficié au Front Islamique du Salut qui est légalisé en 1989, et qui l'emporte aux élections. A partir de ce moment, les oppositions tournent à la confrontation sanglante entre le FIS et les autres partis. La situation sombre dans le chaos avec des groupes armés dont le GIS qui s'attaque aux écrivains, chanteurs, intellectuels, journalistes. Depuis 1990, Abdessemed est aux Beaux-Arts d'Alger. Son directeur, Ahmed Hasselah, « connu pour ses prises de position en faveur de la démocratie et pour sa résistance à l'intégrisme » est assassiné le 5 mars 1994, comme son fils de 22 ans, étudiant de l'École, tous deux sur place. Le 9 septembre 1994, Adel Abdessemed réussit à venir en France : il s'inscrit à l'École d'art de Lyon où il reste jusqu'en 1998. Quelques-unes des premières œuvres faites à l'École sont explicites de la violence récemment vécue. Après son diplôme, il réside à Paris à la Cité Internationale puis obtient une bourse pour aller à New York au P.S.1 entre 2000 et 2001. Il est à New York le 11 septembre...

Si l'artiste choisit dans le présent des représentations de dispositifs menaçants, ou des images de mort, nous pouvons gager que cela résonne de violences plus anciennes, celles des années de sang, qui sont la conséquence des conflits de pouvoir qui ont entaché les débuts de l'indépendance. Ces conflits sont les suites de la Guerre d'Algérie avec la France puisque ce sont les combattants de la libération qui en ont été les acteurs, et la guerre d'Algérie étant elle-même la réaction violente contre la violence de la colonisation, nous considérerons les œuvres de l'artiste comme une forme d'exsudation d'une longue histoire

tourmentée.

Pourtant après ces premières œuvres l'artiste semble éviter de renvoyer explicitement à son histoire. A partir de cette réalisation, *Habibi*, c'est l'actualité médiatisée qui est presque toujours le moteur des œuvres, et si l'actualité ravive son histoire, celle-ci est souvent occultée dans le discours de l'artiste. *Habibi* est composée d'un squelette gigantesque, de 17 mètres, en fibre de verre. Elle a été réalisée en 2003. Lorsqu'il mentionne ce squelette planant, Abdessemed explique qu'il s'agit de son propre corps, qu'il a voulu représenter en « passage » entre sol et ciel. Il laisse suggérer une interprétation spirituelle de sa propre mort. Le titre, *Habibi* se traduit en arabe par « Mon chéri », et il le relie à une chanson très populaire (j'écris ton nom, mon chéri), interprétée par Fayrouz qui est l'une des chanteuses les plus connues du monde arabe, une libanaise issue de la communauté chrétienne. Ce squelette, la mort, est donc enveloppé d'affection, de séduction féminine : ce n'est pas une vanité classique. L'installation n'est pas faite de ce seul squelette planant qui domine totalement le spectateur... Derrière lui est suspendue une forme l'on n'identifie pas nécessairement, car elle a été dépouillée de tout ce qui la contextualise, et parce qu'on ne la voit jamais de si près : c'est la turbine d'un réacteur d'avion, qui forme une structure rayonnante. Pratiquement aucun commentaire n'a relié cette œuvre au 11 septembre 2001. Si on le fait, l'interprétation se transforme, même si l'œuvre garde des ambiguïtés. L'ensemble devient l'image de la mort qui plane au-dessus du public, qui irradie. Si le squelette est celui de l'artiste, cela implique qu'il se met lui-même à la place de la mort qui menace, avec son nom et son chant de séduction, en arabe. Il se met à la place de la mort violente. Il la surmonte en la devenant. Un texte général de Boris Groÿs écrit peu après le 11 septembre énonce clairement la concurrence qu'opposent désormais les images des médias aux images des artistes, et qui montre la vanité et la faiblesse de l'image artistique par rapport à la force et à l'impact mondial de l'image médiatique. Groÿs dit en substance que l'image faite par un artiste demeure dans le monde de l'art (je simplifie un peu), alors que l'image médiatique passe dans le monde. Les images du 11 septembre sont médiagéniques car leur simplicité, leur évidence, sont sidérantes, et partant mnémoniques. Elles se gravent dans la mémoire. Il me semble que le gigantisme de la pièce d'Abdessemed est destinée à relever la concurrence de l'effet médiatique, avec une forme extrêmement identifiable et une forme qui l'est certes moins, le réacteur, mais qui est mnémonique, évidente. Dans l'attaque du 11 septembre il y a du religieux : les pilotes ont une mission sacrée, puisqu'ils se sacrifient. Ils profanent le temple de l'économie américaine. Agamben fait remarquer que religion vient de relegere, (et non religare) : il écrit : Religio « ce n'est pas ce qui unit les hommes et les dieux, mais ce qui

veille à les tenir séparés » (93). Et ce qui rompt cette séparation est une profanation. Je retiendrai donc volontiers le mot de *passage* utilisé par Abdessemed. La tentation de la profanation séduit l'artiste. Il me semble que ce que cherche Abdessemed, c'est de relever le défi, de dépasser le lieu séparé (relégué) qu'est le centre d'art contemporain, c'est le passage, à la notoriété, à un usage médiatique de son œuvre. Utiliser les outils de l'ennemi pour un usage artistique, et non criminel, prendre sa propre mort pour faire le passage, c'est sans doute dépasser la terreur de sa propre histoire, que le réacteur d'avion qui rappelle le soleil a réactivée. Comment comprendre sinon cette sculpture de 2008 assez étrange, de trois avions entrelacés, à nouveau de dimensions colossales et qui se nomme *Telle mère tel fils* ? Elle est précédée d'une autre œuvre *Klan*, en 2007, qui ne montre que les nez des avions, leur métamorphose en cagoules du Klu-Klux Klan, évoquant aussi des ogives de bombes... Abdessemed ne délivre à ce sujet qu'un discours strictement personnel : il évoque la pâtisserie en tresse que faisait sa mère. Comme sa mère, le fils tresse des matériaux qui sont pris dans le monde, mais ces avions entrelacés ont plutôt l'apparence de serpents, dans le fils, on peut aussi entendre le FIS, le Front Islamiste du Salut.

Je passerai tout de suite à une œuvre plus récente, *Shams*, parce qu'elle me semble être la plus explicite d'une réflexion sur l'histoire. Elle a été réalisée une première fois au Mathaf de Doha, au Qatar en 2013, et on a pu en voir une version très augmentée l'été 2018 au musée de Lyon. Pour son interprétation, je me servirai non seulement du discours de l'artiste, mais aussi de ce que Jean-Marc Poinot a nommé les récits autorisés, c'est-à-dire les commentaires de médiation que l'artiste laisse diffuser, et qui sont repris dans les communiqués de presse dont il contrôle ainsi relativement le sens. L'œuvre a une relation avec l'actualité des médias, qui ne semble pas avoir été faite dans la presse artistique en 2013 (l'exposition présentait à Doha la pièce alors plus spectaculaire intitulée *Vase*). Cette actualité apparaît à plusieurs reprises dans les textes de 2018. En janvier 2013, *The Guardian* a diffusé un article sur le traitement scandaleux réservé aux travailleurs venus du Népal, de l'Inde et du Pakistan pour faire les aménagements de la future coupe du monde de football de 2022 qui doit se tenir au Qatar. Ces travailleurs à qui on confisque les passeports ont des conditions d'esclaves sous un soleil de 50°, et il y aurait eu déjà 200 morts au moment de l'article. L'artiste s'y réfère une fois en 2018 : « *Au Qatar, par exemple, vous pouvez voir ce que je décris dans Shams juste maintenant derrière les constructions qui sont cachées par des panneaux publicitaires gigantesques pour des produits de luxe tels que des bijoux, des montres, du parfum.* » *Shams* est un haut relief sur plusieurs murs composé de silhouettes de personnages uniquement masculins ployant sous les fardeaux et gardés par

quelques soldats armés (très peu). Un film en explicite les procédures (le making-of). En amont l'artiste a préparé ses croquis des personnages et de la disposition des échelles et des fardeaux. Il a fait ensuite exécuter des armatures sur lesquelles des assistants modèlent les figures en glaise crue, ocre rouge à Lyon. Cette teinte s'accorde avec le titre, Shams, qu'il nous traduit : soleil, lumière, canicule. La technique du modelage et la dimension du lieu impliquent l'arrivée d'une grande quantité de terre en pains humides, 35 tonnes, qu'il faut remalaxer, à la machine, à la main. La terre excédante et le chantier sont laissés sur place L'humidité de la terre n'est pas entretenue. Elle se dessèche peu à peu au cours de l'exposition. Le choix du matériau est d'un symbolisme assez évident : la terre imbibée d'eau est création, liée à un « éternel recommencement » : celui de l'enfer du travail, de la sueur, de la fatigue » mais avec le temps elle va revenir à la poussière, exprimer la disparition. Pour l'artiste c'est « la condition humaine ». Les récits autorisés reprennent l'idée de la poussière, renvoient à la Bible comme à « la sourate 30 du Coran disant « C'est un des signes de sa puissance de vous avoir créés de poussière ». Un autre discours élargit le propos : « l'on est vite saisi par cette œuvre rendant compte de l'esclavage moderne : les Népalais mourant sur les chantiers de construction des stades ultra-modernes, mais aussi des références au colonialisme, à la traite des Noirs ou une atmosphère de tranchées. Le tout dans la teinte ocre de l'argile modelé et de l'humidité qui s'en dégage. » D'autres récits décrivent les figures comme les « damnés de la terre ». Dans un entretien assez ancien, de 2003, Abdessemed se réjouissait de sa liberté de jeune artiste en France en disant : « Le fait de lire Foucault, Althusser, Genet, Fanon, Deleuze, Julia Kristeva ou Georges Lapassade m'a donné un grand plaisir et aidé à réaliser certaines pièces... » Il me semble donc possible d'évoquer ici non seulement le titre mais le contenu des 2 premiers chapitres du dernier livre de Frantz Fanon, paru en 1961, peu avant l'indépendance de l'Algérie, à savoir la violence entre colonisateur et colonisés. Fanon insiste sur l'inévitabilité de la violence dans tout processus de décolonisation, parce que toute situation coloniale est en soi violente. Je cite Fanon, p. 24 : « La violence coloniale ne se donne pas seulement le but de tenir en respect ces hommes asservis, elle cherche à les déshumaniser. on les abrutira de fatigue..., (et plus loin) on ne suscitera dans leurs corps qu'une rage volcanique dont la puissance est égale à celle de la pression qui s'exerce sur eux ». Abdessemed parle aussi de sa rage. Le livre de Fanon est préfacé par Sartre, qui dit de son rapport à la violence : « n'allez pas croire qu'un sang trop vif ou que des malheurs d'enfance lui aient donné pour la violence je ne sais quel goût singulier : il se fait l'interprète de la situation, rien de plus ». Cette phrase de Sartre me semble singulièrement renvoyer à la position d'Abdessemed clamant « je suis innocent », ou encore : « ce n'est pas moi qui suis violent, c'est le monde ». Et en ce sens, Shams, suscité par une

actualité vécue comme l'envers du décor d'une invitation au Qatar, me paraît une représentation fantasmatique de la situation coloniale telle que l'artiste ne l'a pas vécue, mais dont il a des représentations nourries par des images médiatisées, sa culture artistique et la lecture de Frantz Fanon. L'installation du musée de Lyon exprime le poids de la terre qui s'accumule par sacs et le chantier, le labeur, mais aussi la légèreté par la montée des silhouettes aux flancs des murs, par les échelles. Elle est comme une fresque du jugement dernier ou, parce qu'il s'agit de terre et de processus, elle résonne de la Porte de l'Enfer de Rodin. La scène est articulée par le petit nombre de soldats en armes qui contraste avec les figures souffrantes, et aussi par une figure où il est difficile de ne pas voir une allusion au Christ. Or celle-ci est le portrait d'Adel Abdessemed, que l'on voit ici, comme en lévitation, en passage, ou je dirais, comme le Penseur, en méditation sur la violence humaine, des hommes. Sur la violence perpétrée par un petit nombre d'hommes sur un grand nombre par le pouvoir de donner la mort. Les récits autorisés glissent aussi les figures de Dante et Virgile au-dessus de l'Enfer.

Ravivé par chaque violence médiatisée