



ABDESSEMED, La VIOLENCE ET La PASSION

ENTRETIEN CROISÉ
AVEC ADEL ABDESSEMED ET PHILIPPE-ALAIN MICHAUD.
PROPOS RECUEILLIS PAR EMMANUEL DAYDÉ.



Décor (à gauche : détail, ci-dessus : vue d'ensemble). 2011-2012, fil de fer barbelé à doubles lames, 4 éléments, 210 x 174 x 41 cm env. chacun.
Fondation François Pinault, Venise. Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London.

CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS.
DU 3 OCTOBRE 2012 AU 7 JANVIER 2013.

Adel Abdessemed Je suis innocent. Commissariat : Philippe-Alain Michaud.

Emmanuel Daydé | Adel Abdessemed, pourquoi faites-vous de l'art ?

Adel Abdessemed | On ne peut pas faire de l'art si l'on n'est pas obsédé par quelque chose. Mais personne n'a jamais su répondre véritablement à cette question. Alors j'emprunte à Aristote sa phrase : « Naître, penser, mourir ». Il s'agit donc, pour moi, de faire des images.

ED | Les images changent-elles la vie ?

AA | L'art peut changer le monde. Une œuvre d'art ne peut évidemment pas renverser le pouvoir, faire tomber un gouvernement ou modifier un État. Mais il peut changer notre perception. L'œuvre d'art est une renaissance, il y a en elle quelque chose d'un homme nouveau. C'est comme être plongé dans une forêt noire et apercevoir soudain une lumière. Une image, il faut la recevoir comme un choc, afin qu'elle ne nous quitte jamais, sinon à quoi cela sert-il ? Je définis la vie comme une image en soi, qu'on peut retrancher ou qu'on peut ajouter. La vie est violente.

ED | Chez vous, elle est surtout poussée à bout, décuplée. Comme la vôtre ?

AA | L'œuvre d'art est toujours autobiographique. On ne peut pas être en dehors de la vie. C'est une bio-énergie en mouvement. L'artiste, c'est une attitude, des gestes, des actes. Le geste doit être extrême, sinon, cela ne sert à rien. Moi, je suis un roman-

tique, d'un romantisme criminel. Pour paraphraser Baudelaire, je dirais que les images peuvent frapper fort, sans haine, comme le boucher.

ED | L'ultra violence serait-elle au cœur de votre œuvre ?

AA | La vie est très forte. Mettre un bistouri sur notre peau et tracer une ligne, c'est la même chose. J'ai un amour fou pour l'homme et notre humanité. Nous sommes tous fils de l'infini. Je veux que l'homme retrouve sa centralité perdue.

Philippe-Alain Michaud | Dans son travail, il y a une sorte de déplacement de la mythologie de la création à quelque chose qui relève des cycles de la génération et de la corruption. Il met en place une sorte de poétique contradictoire ou négative, qui ne passe plus par la notion de création, mais par l'idée de la manière dont les formes se détruisent et se régénèrent. C'est une vision du monde très moderne. *Who is afraid of the big bad wolf ?* est ainsi un grand bas-relief d'animaux naturalisés et brûlés. L'œuvre se constitue à partir d'un processus de destruction et plus du tout de création. Elle renvoie au cauchemar des enfants, une sorte de dessin animé qui aurait mal tourné, mais aussi à la structure ornementale des bas-reliefs de l'Antiquité romaine, comme ces sarcophages qui figurent les corps enchevêtrés de soldats combattant des barbares. Les circonvolutions formées par ces corps antiques ressemblent très précisément au bas-relief d'Abdessemed, qui a par ailleurs la taille du *Guernica* de Picasso – ce qui est une manière de signaler la dimension désastreuse de la pièce : un massacre. On connaît ses pièces à cause de leur violence immédiate, de leur grande efficacité. Mais je pense qu'elles sont plus profondes qu'elles ne pourraient le sembler de prime abord. Elles sont pleines d'histoire de l'art.

ED | Une histoire de l'art occidental ou oriental ?

PAM | Dürer disait une très belle chose : « Celui qui veut faire œuvre de rêve doit mélanger toute chose. » Adel fait se rencontrer des choses qui n'étaient pas faites pour l'être. Il effectue une synthèse improbable mais jamais gratuite entre différentes périodes, différentes iconographies. Sa culture est syncrétique. Les danses orientales de la vidéo *Odradek* – qui font référence au « rêve du jour » de Freud – se mélangent avec les masques du Mexique. Ses références à l'art du Proche-Orient sont prises dans des choses d'ordre magmatique. Mais le tapis fait de couteaux par exemple, qui s'appelle *Axe on*, est un tapis jardin où la rédemption des signifiants de la violence se fait par l'ornemental. Louis Massignon, grand spécialiste de l'Islam, disait de l'art islamique que c'était un processus d'« inanimation » de la métaphore. C'est-à-dire une façon d'exorciser le pouvoir animiste



| *Usine*. 2008, projection vidéo, 1 min 27 sec (en boucle), couleur, son.
| Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London.



2011-2012, animaux naturalisés, acier, fil de fer, 363 x 780 cm. Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London. *Who's afraid of the big bad wolf?*

des images. La puissance et la violence sourde des pièces d'Adel sont souvent stylisées et exorcisées par des dispositifs ornementaux. Les avions roulés sur eux-mêmes de *Telle mère tel fils* se transforment en volutes. Bien qu'il fasse référence à l'enfermement de Guantanamo, le barbelé se transforme en cercle parfait dans les envergures de son *Wall drawing*. Le travail sur le choc, l'explosion, l'expulsion sont ainsi contrebalancés par une reprise ornementale d'un matériau emprunté à l'histoire contemporaine. Tout son travail est une tentative de tracer. Le barbelé relève du dessin.

ED | Son art de l'ornementation orientale n'est-il pas aussi marqué par un certain onirisme ?

PAM | Dans *Pluie noire*, les 51 forêts monumentales sculptées en marbre noir ont beau être très ornementales, ils sont aussi traversés par la question du rêve et le travail du rêve. Les forêts, qui sont destinés à creuser le sol, Adel les transforme en colonnes qui sortent du sol, selon un processus d'inversion. C'est aussi une forêt de forêts, selon le mot d'esprit de Freud. Dans ses pièces, il y a une écoute flottante de l'attention du monde, qu'il retravaille en utilisant des déplacements, des condensations et des jeux de mots, qui sont les ressources même du travail du rêve.

ED | De manière surprenante et éclairante, vous associez l'art d'Adel Abdessemed à celui de Géricault et de Goya, mais aussi à Masaccio, le fondateur de la Renaissance occidentale. Abdessemed serait-il lui aussi un fondateur ?

PAM | Prenez sa sculpture *Coup de tête*. Dans ce fameux « coup de boule » de Zidane à Materazzi, la

position de Zidane est une sorte d'illustration du désir de déclin de Zarathoustra. Adel prend une grande icône populaire et il en fait quelque chose comme la volonté de devenir homme avant de décliner. Adel cherche à montrer comment cette séquence très courte – comme une calligraphie orientale dans l'espace – est liée à l'inscription du corps dans le réel. Pour Adel, le regard de Zidane, c'est celui d'Adam dans les fresques du Carmine de Masaccio : tourné vers la terre. Masaccio est censé être le premier à avoir représenté les personnages dans l'espace avec leur ombre. Dante dit que, pour savoir si un être est humain, il faut regarder s'il a une ombre. Quand Adel fait son Zidane, il le fait tout en noir. Il réduit le corps au signe de son incarnation. Sa pièce s'inscrit dans une tradition réaliste, et cette tradition passe par Masaccio.

ED | Ni moderne, ni post-moderne, Adel Abdessemed serait-il en passe d'être un classique ?

PAM | Pour l'instant ce n'est qu'une formule, mais je cherche effectivement à le montrer comme un classique. Le rapport au passé a changé dans le travail des artistes d'aujourd'hui. Cela a partie liée avec la sortie du modernisme : on ne peut plus penser en termes de rupture mais de reprise. La recevabilité d'une œuvre pour le modernisme, c'était son originalité. Les échelles ont changé et les références sont aujourd'hui multiples. Le modernisme est resté sur une problématique ancienne. Il est sorti tout armé du XVIII^e siècle et de Kant, pour qui le génie c'était celui qui faisait preuve d'originalité dans les Beaux-Arts.

ED | La représentation de l'animal est récurrente. Serait-ce par opposition ou par altérité ?



Joueur de flûte. 1996, projection vidéo, 30 min 10 sec (en boucle), couleur, son, dimensions variables
 (aspect ratio 4:3, projection à 1 mètre du sol minimum). Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London.

AA | L'animal n'est pas un rival chez moi. Nous sommes des petits animaux. Ce qui me rapproche d'eux, c'est un partage de la souffrance. Quand il utilisait des animaux, Beuys employait, lui, la métaphore, parce qu'ils étaient là pour remplacer quelque chose. Chez moi, ce ne sont ni des signes ni des symboles, mais de vraies présences. Un lion est un lion. Il n'est pas là pour figurer un roi ou que sais-je. C'est vraiment un frère lointain. Quand j'ai tenté d'en étrangler un – sans d'ailleurs y parvenir –, je ne voulais pas le tuer comme le font les Américains dans leurs abattoirs, mais refaire le geste d'Hercule qui affronte un lion. C'était l'époque de Bush. D'ailleurs, je l'ai appelé *Séparation*, car on ne sait pas exactement quand l'homme et l'animal se sont séparés.

ED | Que devient le corps humain ?

AA | Je suis un artiste organique. Mes expositions sont comme un corps, c'est un agencement. Au sens Deleuzien, c'est un corps rhizomique, qui n'est pas inerte mais libéré de toute paralysie. Cela veut dire s'adapter, se modifier par rapport à l'espace où il se trouve. Je peux l'habiller ou le dévoiler. Dans la vidéo *Joueur de flûte*, l'Imam qui joue tout nu, malgré ses 73 ans, est comme un bébé imberbe, gonflé avec l'air. L'œuvre d'art, c'est pénétrer un espace, c'est une érection.

ED | Le choix resserré et volontaire d'images chocs est-il politique ?

AA | Le pouvoir est au cœur de mon travail. Les carcasses de voitures brûlées de *Practice ZERO TOLERANCE*, je les ai faites avec un moule. Le pouvoir travaille avec la masse et avec le moule. Il veut tout mouler. Là, Philippe peut parler de la métaphore, les ombres des choses ou des mots. Mais pas moi. Notre pire ennemi, c'est l'illusion : je n'en fais pas. Je viens du Sud, le soleil a brûlé mes mots. J'ai une phrase exceptionnelle de Picabia, qui dit qu'un homme peut mettre le feu autour de lui, au cours d'un incendie qui gagne, afin de ne pas être brûlé. J'aime bien le carbonisé. Je suis un flambeur. Tout ce que j'ai, je dois le dépenser, le brûler.

PAMI | L'actualité politique est la matière de l'œuvre et non le sujet. Adel essaie de perturber l'organisation de la cité. Quand, dans *Sept frères*, il lâche des sangliers dans la rue, c'est une manière d'introduire la sauvagerie dans l'ordre urbain. En ce sens, c'est une pièce politique qui transgresse l'ordre établi. Il dessine le contour des tabous, des interdits, pour produire un choc. L'explosion est un des ressorts de son travail, sur le plan thématique et aussi bien formel. Quand il montre en boucle son pied qui écrase du talon une canette de Coca, cela se transforme en motif ornemental. Mais cela repose aussi sur une saccade, un enchaînement rythmique répété. Ce genre de percussion sèche est une modalité de ses interventions. Mais y a-t-il une œuvre recevable qui ne soit pas transgressive ?



Ci-contre : *Bourek*. 2005, fuselage d'un avion Aerojet Commander, 226 x 274 cm. |
Collection privée. Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London. |



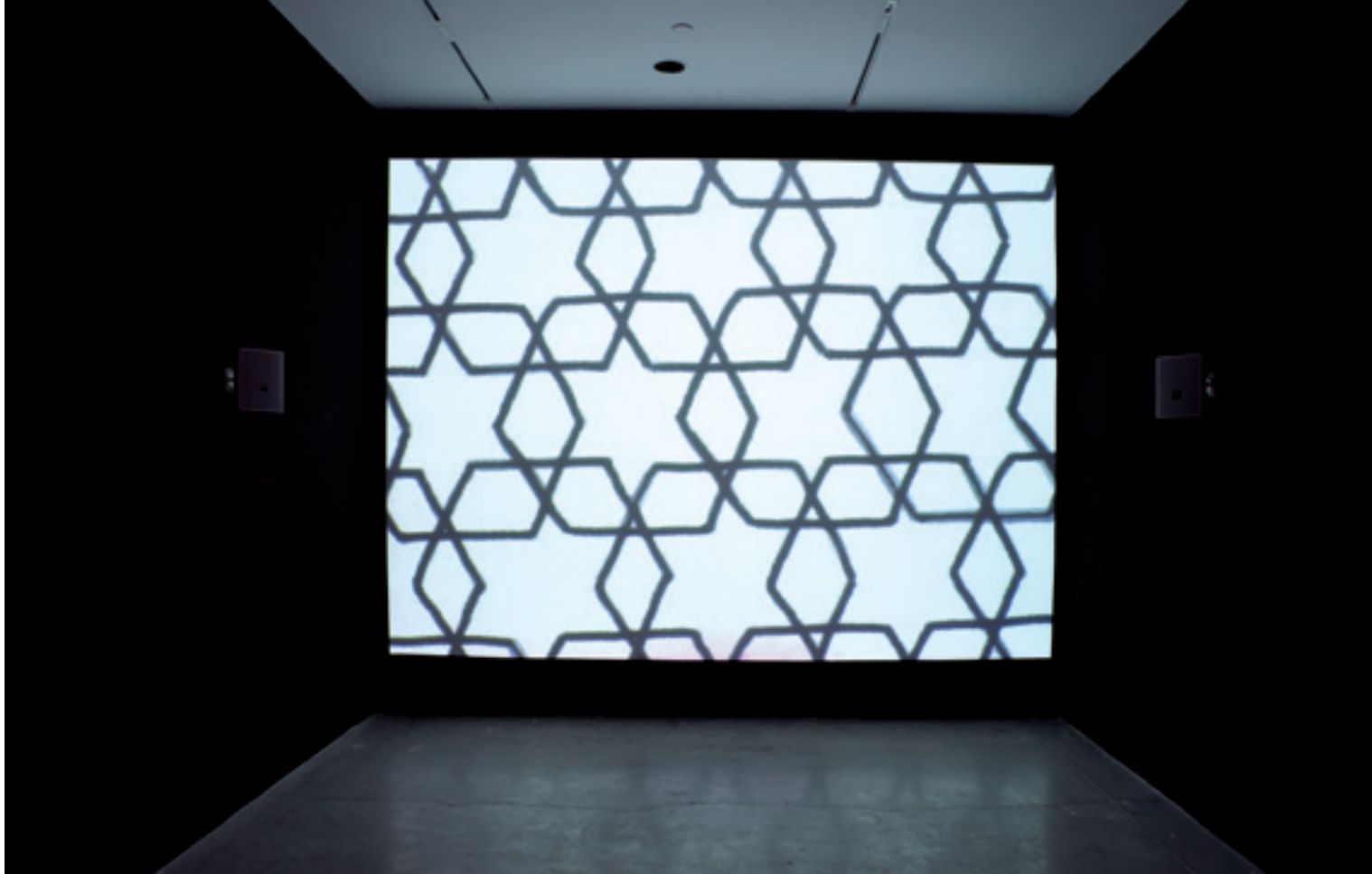
En haut : *Practice ZERO TOLERANCE*. 2006, terre cuite, 440 x 140 x 140 cm. Collection privée. Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London.

En bas : *Je suis innocent*. 2012. Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London.

ED | Serait-ce un tort de voir dans des pièces réalisées à chaud une réaction viscérale à l'air du temps ?

PAM | On perd la profondeur de l'œuvre si on la cantonne à la sphère contemporaine. Adel lit les journaux, navigue sur Internet et utilise ce matériau comme le rêveur utilise le matériau du jour précédent pour construire ses rêves. Mais la signification du rêve est beaucoup plus lointaine. Les voitures brûlées, comme le bateau échoué ou les avions enroulés, à mon avis, ce sont les véhicules que les âmes empruntent pour aller aux enfers. Les enfers sont un des lieux de l'esthétique d'Adel. Au début, je voulais d'ailleurs monter l'exposition comme un enfer qui se visite. Nous ne l'avons pas fait, mais nous avons tout de même montré *Les Enfers*, une peinture de Monsu Desiderio datant du début du XVII^e siècle, afin de marquer l'ancrage de l'œuvre dans l'histoire de l'art. C'est troublant car on y retrouve la même population figurative que dans le travail d'Adel. Son œuvre est traversée par la même question de la survivance que dans les toiles apocalyptiques des deux Lorrains François de Nomé et Didier Barra, qui signaient sous le pseudonyme de Monsu Desiderio.

AA | Dans une lettre à Théo, Van Gogh écrivait qu'il essayait de peindre la réalité, mais que, dans ce mensonge, il pouvait peut-être toucher la vérité. Quelque chose comme ça. Pas la réalité, mais la vérité. Pas une parcelle d'espoir mais une parcelle de vérité. C'est comme vider un étang pour trouver du poisson. Mes mots, mes phrases sont des images pour vider l'étang. Et manger la chair crue. Les artistes de ma génération ont accepté de faire avec le monde mais pas face au monde.



God is design. 2005, animation vidéo, 4 min 44 sec (en boucle), 3050 dessins, noir et blanc, son, dimensions variables (aspect ratio 4:3, projection à minimum 1 mètre de hauteur). Courtesy de l'artiste et de David Zwirner, New York/London.

ED | Si l'histoire de l'art et l'écriture des rêves sont ici à l'œuvre, qu'en est-il de la littérature ?

PAM | La littérature est pleine de rêves. Adel a été très marqué par un poète comme Paul Celan et par des philosophes, comme Nietzsche et saint Augustin. Il préfère *Les Confessions* d'Augustin à sa *Cité de Dieu*, alors que personnellement, son travail me paraît plus marqué par la vision apocalyptique de l'histoire de *La Cité de Dieu*, qui tire les conséquences de la chute de l'Empire romain après la prise de Rome par Alaric en 410. C'est le moment où le royaume de Dieu se constitue, sur les ruines du paganisme. Augustin est un berbère païen, qui va christianiser le paganisme. Attention, je ne dis pas qu'Adel, c'est Augustin. Mais la question du paganisme est très importante dans son travail. Qu'est-ce aujourd'hui qu'être un artiste païen ? La question de la guerre des religions, grande résurgence de l'histoire contemporaine, fait partie du fonds figural qu'il utilise. Sa cité de Dieu est une cité des dieux, ou plutôt un monde sans dieux, habité par des démons.

ED | Pourquoi alors se prétendre innocent ?

PAM | Le titre de la rétrospective est effectivement *Adel Abdessemed Je suis innocent*. C'était un peu pour répondre au titre de l'exposition à l'Institut d'Art de

San Francisco qui a fait scandale, et qui était *Dead or Alive*. Cette manifestation qui a été très scandaleuse (à cause des scènes d'abattage d'animaux de la vidéo *Don't trust me*, pour laquelle il a reçu des menaces de mort), il l'a revendiquée. Ici, cela signifie à la fois « je ne suis pas coupable », « je suis un idiot » et « je suis un ange » – puisque le Centre Pompidou est construit à proximité du cimetière des Innocents, c'est à dire les enfants enterrés avant le baptême, non touchés par le pêché, qui sont donc directement des anges.

AA | Est-ce que notre regard est innocent ? Est-ce que les images sont innocentes ? Rien n'est innocent, je pense. Quand on est là, on est là. Mais qu'est-ce qui est le plus difficile : la mort ou l'éternité ? (Il rit). Personne n'est innocent, les Occidentaux ont commencé à penser à une certaine époque de leur histoire la plus récente. Je ne suis pas européen, alors je peux l'affirmer : Je suis innocent, innocent envers l'Histoire, une histoire qui n'est pas la mienne, envers une culture historique que je viens d'apprendre entre peur et tremblements depuis toujours. En même temps, *Je suis innocent* est une affirmation, et comme toute affirmation, elle peut être vraie ou fausse. Aux juges le jugement ; certainement, je ne suis pas juge. En tout cas, innocent sans circonstances atténuantes. ■