

D'un linceul à un autre « analyse d'une vidéo d'art »

D. Maamar GUERZIZ

D. Mohamed KHALDI

Université de Tlemcen

Université de Tlemcen

Description de la vidéo :

La vidéo qu'on va analyser est une vidéo qui dure 35 minutes et 52 secondes. Le seul mouvement perceptible est le lever du drap sur un corps jusqu'à le dévoiler entièrement. Une ambiance caravagesque accentuée par la technique du clair-obscur. Cette vidéo s'inscrit dans un registre de travail plastique que les artistes algériens ont évoqué pendant ou après la période noire d'une guerre invisible et ravageuse qu'a connue l'Algérie. Rouvrir les blessures est devenu une chose primordiale pour mieux comprendre ce qui s'est réellement passé, pour en tirer les leçons afin de ne pas commettre les mêmes erreurs. L'une des missions les plus nobles des artistes est de mettre de la lumière sur l'obscurité et sans parti pris ; juste avec des couleurs et des lumières et quelques mouvements fugaces pour témoigner et donner à voir.

Le titre de cet article est emprunté d'une des œuvres majeures de l'artiste algérien Denis Martinez qu'il a réalisé dans les années 1990 en exil pendant cette période de grande détresse.

I- Le Drap blanc :

Le geste du lever du linceul ou du drap blanc est gravé dans la mémoire collective du peuple algérien. Durant la décennie de braise et de fumée qu'a connue l'Algérie indépendante, jeter le drap/lever le drap était un geste présent après chaque assassinat pour cacher le visage du mort puis le dévoiler pour jeter un dernier regard synonyme d'un à dieu.

Une des scènes qui ont marqué profondément l'artiste qui a réalisé cette vidéo est celle de l'assassinat de son voisin Mohamed, qu'il avait l'habitude de l'appeler Moh le policier ; il avait alors quatorze ans. Un matin de vendredi, il se rendait au marché des fruits et légumes qui se trouvait dans un quartier voisin, avec son couffin à la main, il marchait lentement en montant une rue déserte. Soudain une voiture blanche s'est arrêtée brusquement en lançant un bruit de freins assourdissant. Il se trouvait pas loin de la scène en train de jouer au ballon avec ses copains, tout le monde s'est retourné, ils ont arrêté de jouer pour voir ce qui allait se passer ; deux hommes sont sortis de leur voiture avec des pistolets à la main, et quand Mohamed les a vus, il a essayé de s'enfuir, mais ils étaient plus rapides que lui, ils l'ont arrêté à l'entrée d'un dépôt de gaz, et sans lui parler, l'un d'eux lui a mis le pistolet derrière la tête, puis a tiré ! Mohamed est tombé raide mort. Les deux hommes ont rejoint leur voiture en disant :

« Prévenez la famille de ce chien » avec un ton grave résonnant ; ils s'est approché pour voir la scène de près, une foule s'est formé autour de lui pour essayer de le secourir, mais le coup lui avait été fatal, il était déjà mort. De loin, il aperçu son frère aîné s'approchait en courant, il avait un drap blanc dans la main, il s'est frayé un chemin dans la foule, et avec un geste furtif, il a fermé les yeux entrouverts et a jeté le drap sur le corps ensanglanté. Quelques minutes plus tard, la femme du défunt est arrivée sur les lieux, elle s'est mise à genoux, a glissé une main derrière la tête de son mari et avec l'autre main lui a ôté le drap sur son visage, elle pleurait en silence et faisait pleurer tous ceux qui étaient auprès d'elle. Juste après, elle a retiré sa main tachée de sang pour laisser passer les pompiers qui remirent le drap sur le visage de Mohamed et le conduisirent à l'hôpital. La femme du défunt pleurait son cher mari qui lui a laissé cinq petites filles à charge, d'autres femmes du quartier l'ont entourée pour la consoler et l'ont raccompagnée chez elle, pour préparer les obsèques.

Ce jeter et lever du drap sur les morts était un feuilleton sans fin. il se répétait avec chaque scène de ce genre, quelqu'un qui cache le visage pour dissimuler l'image du cadavre aux gens dont la sensibilité pouvait être touchée, et un autre qui le dévoile pour voir le visage de l'être cher pour la dernière fois ; cette partition « apparition/disparition » l'a accompagné le long de ces années de sang.

Le lever du drap dans cette vidéo n'est qu'une reconstitution d'une réalité quasi quotidienne, une réalité qu'il a longtemps évitée, mais qui a fini par prendre le dessus sur toute sa pensée et sur tout son être. Ce drap blanc qui s'inscrit aussi dans une tradition monothéiste, les Juifs et les Chrétiens pratiquent aussi cette tradition. Dans l'Islam, seuls les martyrs ne sont pas enveloppés dans le linceul, car le sang du martyr est un sang qui honore et qui témoigne du sacrifice.

Dans cette vidéo, le drap blanc cache le corps en épousant parfaitement sa forme, et fait ainsi allusion à sa présence. Le drap blanc accompagne le corps dans l'espace, il lui donne forme et le met en valeur. Selon Franz Marc dans son livre *Les Cent Aphorismes*, rapporté par P. Dagen dans son livre *Le Silences des peintres* : « Chaque chose possède son enveloppe et son noyau, son apparence et son essence, son masque et sa vérité »¹, tous ces éléments sont présents dans cette vidéo, le drap est à la fois l'enveloppe et le noyau, l'enveloppe qui contient le corps mais aussi le noyau de son travail, car il est le seul élément en mouvement, il est l'apparence et l'essence, car quand il disparaît, il fait apparaître l'essence de la vidéo qui est le cadavre, qui montre le visage de la mort ; il est le masque qui cache la réalité puis révèle la vérité de la condition humaine.

Dans l'Antiquité, on voit apparaître la figure de la nymphe, sorte de personnification ou de demi-déesse toujours drapée et en mouvement. Didi-

Huberman dans son essai sur le drapé tombé nomme Ninfa le voile qui accompagne le corps dans sa chute. Pour Deleuze, la puissance d'évocation de cette figure réside essentiellement dans une posture « en pli », c'est l'acte du pli qui crée la puissance de l'image, ce pli est l'incarnation d'une force spirituelle. Dans l'une des multiples figurations de Ninfa, l'intensité du pli va faire disparaître le corps :

*«La figure est tellement remplie de pli qu'on obtient une sorte de 'bourage' schizophrénique.»*². Ce qu'il a réalisé dans sa vidéo est semblable aux multiples figurations de Ninfa. Ce que sa démarche a de particulier, c'est qu'elle reflète une posture de souffrance sans gestuelle, le corps est figé dans une même posture, seul le drap est en mouvement. Cette représentation du corps montre incontestablement sa chute, sa perte et sa désintégration, il s'applique à représenter sa condition mortelle, *« le corps s'inscrit dans une rhétorique de la douleur.»*³

Gilles Deleuze, en parlant des plis, trouve que la nature morte baroque n'a plus d'objet que les plis. En parlant de la draperie il dit : *« Ce qui est plié, c'est l'inclus, l'inhérent, on dira que ce qui est plié est seulement virtuel, et n'existe actuellement que dans une enveloppe »*⁴et il ajoute : *« l'inclusion, l'inhérence à une condition de clôture ou de fermement.»*⁵Dans cette vidéo, il ne voulais pas que le corps reste caché dans cette enveloppe de textile, mais au contraire le dévoiler d'une manière très subtile en se basant sur un ralenti appuyé. Le spectateur pressé ne va pas se rendre compte du mouvement du drap, il va se contenter de voir une image fixe qui rappelle une sculpture, ou une peinture. Tout son travail est basé sur cette partition de l'apparition/disparition, comme l'a si bien expliqué Mauron Véronique dans son livre *Le Signe incarné* : *« La représentation joue intégralement la partition de la disparition-apparition. Toujours quelque chose meurt et quelque chose survit. Toujours l'image nous confronte à l'absence de la chose et à son substitut.»*⁶

Le drap blanc dans cette vidéo est l'élément fondamental qui permet de donner une forme, un mouvement et de montrer le corps. Il est la partie mouvante de son travail, il donne à la scène une vie, quoique tous les éléments montrent qu'on est à la limite de l'expression picturale, il prend parfois le rôle d'un rideau de scène de théâtre, qui s'ouvre lentement pour permettre aux spectateurs de découvrir les différents événements qui vont se dérouler. Dans cette vidéo, le drap permet la découverte d'un corps figé, un corps qu'on n'a pas l'habitude de voir dans cette posture, car les morts sont toujours hors de la vue des gens. Le moment de rester avec un mort est un moment de recueillement, et c'est le message qu'il voulait transmettre, se recueillir sur les milliers d'innocents qui ont péri dans cette guerre, le moment de recueillement est un moment de respect nimbé de sentiments moroses. Apprendre la mort de quelqu'un peut nous laisser indifférents, mais le voir étendu et immobile devant soi, ça déclenche une nouvelle perception du phénomène, et souvent, on se voit à la place de la personne morte, chose qui s'est arrivée le jour de sa première rencontre avec la mort, où il s'est vu mort dans ce bus, un bus qu'il venait de rater et qu'il le retrouve deux heures après criblé de balles, et des corps ensanglantés éparpillés de part et d'autre. Cette vidéo est une représentation de cette scène qui l'a tant hanté, il veut extérioriser cette scène prisonnière dans son esprit et la partager avec les autres, chose qui ne peut que le réconforter pour avoir enfin un salut intérieur tant espéré et attendu. Libérer cette scène de son imagination, c'est se libérer de ces bruits assourdissants, de ces gémissements atroces et de ces fantômes envahissants.

L'image dérangeante que son esprit a abritée durant des années est désormais en dehors de son réceptacle, elle continuera sa vie en tant qu'œuvre, il ne sera là que pour l'accompagner, mais pas comme habitacle !

II-Le pouvoir du ralenti :

Dans les vidéos qu'il a réalisées, il cherchais à montrer ou plutôt à dénoncer certaines choses qui l'ont hanté pendant la décennie noire qu'a connue l'Algérie. Il avait douze ans quand les hostilités ont commencé, il a vécu dans un cauchemar pendant dix ans, et son travail plastique lui sert actuellement à exprimer les tourments qu'il a ressentis et qu'il n'a pas pu extérioriser. Il a commencé alors par deux vidéos qui montraient cet enfermement et cet isolement qu'a connu tout un peuple loin des yeux du reste du monde. Ces premières vidéos ont contribué à l'aboutissement de la dernière vidéo qu'on présente aujourd'hui ; cette vidéo montre l'image de ce même peuple succombant à sa douleur, un peuple à l'image d'un cadavre couvert d'un drap blanc qu'une force invisible aurait découvert pour le montrer au reste des regards, c'est une réponse à l'invisibilité qui a entouré la guerre civile algérienne, où une seule image a pu échapper à la censure pratiquée par les autorités qui voulaient à tout prix garder les malheurs des Algériens enfermés et loin de tous les regards, et ne pas salir davantage le visage de la nation algérienne.

la vidéo dure 35 minutes et 52 secondes, la lenteur est loin du rendu réel qui ne dure que 3 minutes et 15 secondes. Ce ralenti appuyé répond à deux exigences, l'une d'ordre mémoriel ; la seconde, d'ordre esthétique. Le ralenti exprime la lenteur des années de la crise, la lenteur de sa vidéo a un caractère parfois ennuyeux, mais qui a contribué à mieux sentir le degré de la douleur et de la souffrance que le peuple a enduré. Il a envisagé sa vidéo comme une peinture, commençant par le traitement de la couleur, où il a procédé à la recherche d'une gamme de couleurs comme celle qu'il prépare sur sa palette. Il a voulu faire ce rapprochement avec la peinture du clair-obscur en accentuant les couleurs chaudes et en baissant la lumière pour avoir une ambiance caravagesque. Concernant le ralenti, il permet d'avoir une image proche de la représentation picturale qu'a la vidéo, car un

spectateur pressé ne va pas apercevoir les changements sur la vidéo, mais s'il prend le temps nécessaire pour voir la vidéo, il se rendra compte que des changements apparaissent et que le mouvement est présent mais d'une lenteur surréaliste. Il a voulu donner un statut d'œuvre peinte ou sculptée à sa vidéo et rejoindre la génération des vidéastes peintres et sculpteurs tels que Bill Viola, Gary Hill et Tonny Oursler.

Le travail de Viola est basé essentiellement sur le ralenti, et si dans '*The Greeting*' le mouvement est encore perceptible malgré une lenteur très appuyée, dans des œuvres comme *The Quintet of the Astonished* ou *The Locked Garden*, il s'agit de l'expression d'un ou plusieurs acteurs traduisant un affect, capturé en quelques secondes, que la technologie permet d'étirer sur plusieurs minutes, jusqu'à la vidéo *Anima* qui étire un changement facial sur pas moins de quatre-vingt-deux minutes, il est clair que nous atteignons les limites de l'expression picturale. Le visiteur pressé ne remarquera aucun mouvement sur le visage des acteurs car il faut prendre le temps nécessaire pour percevoir les subtils changements d'expression. Il faut rester un moment devant la vidéo comme ce qu'on fait pour une peinture ou une sculpture.

Un autre exemple de ce type de représentation est l'œuvre de Sam Taylor Wood '*Still life*' « Nature Morte » exposée à la *Tate Modern's* en 2000 (Fig. 1).



Fig. 1

Le visiteur découvre une nature morte semblable à celles que l'histoire de la peinture nous a laissées, pourtant le visiteur qui s'attarde devant l'image constatera qu'il s'agit non pas d'une photographie mais d'une vidéo présentée sur écran plat et que l'image évolue au ralenti. Nous assistons peu à peu au lent pourrissement des fruits puis retour en boucle à la corbeille de fruits frais. Cet effet de ralenti est paradoxal puisqu'il s'agit en fait d'une accélération spectaculaire : le pourrissement de plusieurs jours, réduit à quelques minutes soit trois minutes et quarante-quatre secondes. Les vidéastes se sont emparés de l'image en mouvement pour exposer un nouveau matériau : le « Temps », qui est selon Van Essche « *constitutif de*

l'art vidéo »⁷Ce nouveau matériau qu'on trouve chez Viola dans son œuvre *Catherine's room* réalisée en 2001, est proposé à travers une séquence de cinq petits écrans plasma formant une suite de scène montrant des épisodes de la vie d'un saint. Sur ces cinq écrans, on voit passer le temps à travers les changements de la lumière (comme dans les cathédrales de Rouen de Monet.) On perçoit le passage des saisons à travers la branche d'arbre visible par la fenêtre. Ces cinq écrans résument les étapes de la vie : éveil au monde, travail physique de la jeunesse, réflexion intellectuelle de la maturité, réflexion spirituelle de la vieillesse et repos apporté par la mort qui apparaît sur le dernier écran noir. Le rapprochement entre la peinture d'histoire et les vidéos de Viola est patent, d'ailleurs il n'a jamais nié son inspiration des œuvres des anciens maîtres de la Renaissance ou du XVII^e siècle espagnol. Dans la vidéo qu'on vous propose pour analyse, on trouve clairement ce rapprochement avec des œuvres anciennes, la première séquence de sa vidéo met explicitement en résonance une sculpture du Giuseppe Sammartino *Il Cristo Velato* (le Christ voilé) réalisée en 1753 (Fig. 2)...



Fig. 2



Fig.3

...qui montre le Christ dans une posture semblable à ce qu'il a montré : le corps est allongé et caché sous un drap dans la sculpture de Giuseppe Sammartino, le drap transparent permettant de voir clairement le visage du Christ. Dans la vidéo (image fixe du début de la vidéo) (Fig. 3), le drap opaque recouvre entièrement le corps, et nous donne juste l'idée de sa présence. Ce rapprochement avec des œuvres d'art classiques donne une nouvelle vision de la perception de la vidéo. Au lieu de subir les images comme on a l'habitude avec la télévision ou le cinéma, on rentre dans l'observation puis la contemplation pour déchiffrer la scène et comprendre

le sens, comme devant une peinture ou une sculpture : « *L'image n'est plus plate, elle possède une épaisseur, elle bouge, se transforme et se traverse.* »⁸

Dans cette vidéo, on est confronté à plusieurs types de représentation, une représentation figée qui rappelle et la peinture et la photographie, une représentation en volume qui rappelle la sculpture, et une dernière en mouvement qui est la vidéo.

III-Le silence dans l'œuvre plastique :

Dans cette vidéo, contrairement aux vidéos réalisées par le même auteur précédemment, il a décidé de ne pas mettre une bande de son pour accompagner les images qui défilent. Ce besoin est survenu du fait qu'il voulait donner un statut d'œuvre peinte à sa Vidéo. « *La peinture est une poésie muette* »⁹d'après les paroles de Simonide rapportées par Plutarque. Ce rapprochement entre vidéo et peinture contribue à une nouvelle perception dans la lecture de l'œuvre vidéo, on passe d'une simple observation à la contemplation. Le silence qui règne dans la salle nous procure des questionnements, ce silence de la peinture dont parle Aristote quand il dit: « *Dire que la peinture est silencieuse, c'est poser que nous ne la voyons pas seulement, que nous l'écoutons aussi* »¹⁰Ce silence qui accompagne cette vidéo est un silence communicatif, il nous pousse à voir au-delà des images, et à chercher les messages sous-jacents que l'image donne à voir. Pour écouter le silence d'une œuvre muette, il faut utiliser notre propre silence, comme le confirme P. Claudel : « *C'est avec notre silence que nous écoutons le silence de la peintures* »¹¹Le silence qu'il propose dans sa vidéo est loin d'être un silence de privation ; au contraire, c'est un silence qui nous invite à l'habiter, un silence qui communique, un silence qui parle, voire prolixe !

Quand on voit la première séquence de sa vidéo, on se demande de quoi il s'agit ?

S'agit-il d'un mort ? Ou tout simplement d'un vivant qui dort ? Qu'est-ce qui va se passer après ? Toutes ces questions déclenchent un processus de curiosité chez le spectateur qui commence à deviner la suite de la scène, et c'est en restant devant la vidéo le temps nécessaire, qu'il aura des réponses aux questions posées préalablement sinon il va se contenter d'une séquence qui n'existe pas seule, mais avec la suite des autres séquences. Le silence de la scène se manifeste pour donner plus d'imagination, et l'obscurité accentue cette perception. Selon F. Michel « *l'idée se conçoit dans le silence* »¹² le spectateur qui reste jusqu'à la fin de la vidéo sera affecté par ces images qui le confrontent avec sa propre mort. Une image que chacun de nous évite d'envisager.

La surface de la projection devient un miroir qui reflète notre condition mortelle ; elle nous permet d'assister à une scène semblable aux scènes des morgues où le corps est découvert pour permettre l'identification du mort. Dans ce cas-là, le statut du visiteur change, de visiteur-voyeur il devient visiteur- témoin, le visiteur dans ce genre de travail est partie intégrante de l'œuvre, car il représente cette présence invisible que les scènes de *Artes Moriendi* nous ont rapportées, une présence en dehors de l'œuvre et dans l'œuvre elle-même.

Quand on visite un musée. On passe parfois devant des œuvres qui ne nous interpellent pas, et soudain, un tableau nous coupe le souffle, on cesse de parler et on commence à le contempler, ce moment de silence est un moment d'imagination et d'évasion spirituelle.

Avant de réaliser sa première œuvre abstraite en 1910, Kandinsky disait qu'il voyait des couleurs en écoutant la musique de Wagner, quoique le chemin soit inversé dans cet exemple, il dessine une toile de fond pour

comprendre ce phénomène qui permet d'écouter une œuvre muette. Kandinsky cherchait à donner un statut d'œuvre musicale à sa peinture, en cherchant à changer la perception de l'œuvre peinte, en donnant une perception émotive et sensorielle. À l'instar de la musique, qui tout en restant abstraite, nous procure des moments tantôt joyeux tantôt tristes et les quatre saisons de Vivaldi est la preuve irréfutable.

Le silence de la peinture est un « *silence iconographique* »¹³ comme l'explique J-L Chrétien, ce silence iconographique qui permet de libérer l'imagination et de mettre des sons et des bruits sur les images. F. Michel dans son livre *Le Silence et sa réponse*, nous parle de ce silence qu'il trouve, « *condition préalable de toute émotion, de toute volupté, de toute délectation* »¹⁴. Le silence nous donne l'idée de l'absence, l'absence des sons qui nous conduit incontestablement à la mort, remarquons que la mort est souvent envahie par un silence terrible. Quand le mort est étendu sur son lit, les gens autour de lui sont muets, même en pleurant, ils restent sans son. Ce silence est une preuve de respect et de recueillement.

En puisant dans son enfance et durant les années de feu et de sang, il se souvient que le soir était obligé de se taire, même parler devait le faire à voix basse. Quand il entendait des pas ou des bruits en dehors de la maison, sa mère avec son doigt sur la bouche lui ordonnait de se taire, chut ! alors il se taisait, s'enfonçait sous son drap et attendait que sa mère lui donne le droit de parler, en disant: c'est bon ils sont passés ; quelquefois, et pendant des accrochages entre les deux camps, il passait toute la nuit couchés à même le sol, jusqu'à ce que les tirs des mitrailleuses s'arrêtent. Ce silence obligatoire qui l'a accompagné durant toute son enfance a contribué au développement de son imagination. Pendant ces moments où il était enseveli sous le drap, il a créé un monde parallèle, il le visitait à chaque fois qu'il entendait le chut de sa mère, un monde de calme et de bonheur, il voyait des paysages magnifiques, des enfants avec qui il jouait, et qui étaient

contents à chaque fois qu'il les rejoignait, c'était un monde d'insouciance, de bonheur et d'évasion !

Le silence a d'autres inspirations, il est synonyme de repos. Quand on dort la nuit, le moindre bruit pourrait nous priver d'un si délicieux sommeil ; après une journée passée entre le bruit du travail, le bruit des transports en commun et le brouhaha des rues, vous allez dans une salle de cinéma et vous vous enfoncez dans le siège, ce silence accentué par l'obscurité de la salle procure un bien-être et un repos physique et moral inégalé. Dans ces moments-là on sent une vraie existence intérieure. Revenant au silence de la peinture qui nous procure une musique qu'on écoute avec l'âme. J-L Chrétien nous donne des exemples de cette musique silencieuse dans les œuvres peintes, depuis la peinture de Pompéi avec ses musiciens ambulants jusqu'aux guitares et mandolines de Braque et de Picasso. La musique de la peinture n'est pas une musique de privation comme dans le cas d'un groupe de musiciens qu'on écoute à travers une vitre épaisse, mais au contraire c'est une musique qu'on imagine entendre et écouter, A. Robin a traduit les poèmes de Keats, cet Anglais célèbre pour ses

Odes ; l'un des poèmes les plus connus et qui reste le plus aimé de tous est « *l'Ode sur une urne grecque* »¹⁵, voici quelques vers qui mettent en évidence cette musique silencieuse :

Les mélodies que l'on entend sont douces, plus douces

Celles que nul n'entend : c'est pourquoi, tendres flûtes, jouez encore

Non pour l'oreille des sens, mais, plus aimées,

Murmures pour l'esprit des refrains du silence.

Dans l'une des précédente vidéo, la scène se termine par un cri silencieux un cri qui parle à l'esprit, n'est-il pas dit que « *les grandes douleurs sont*

muettes »¹⁶, ce dernier est un cri de révolte, malgré qu'il reste muet. Il atteint son objectif, et le fait de ne pas entendre ce cri, ça ne nous prive pas de l'écouter avec nos autres sens, avec l'âme et avec le cœur. C'est un cri assourdissant dont nul ne peut nier sa présence.

IV-L'art et la guerre :

Son histoire avec l'art a commencé par une passion dans sa tendre enfance, alors il aimait dessiner, colorier et faire du collage. il n'a jamais imaginé qu'un jour, il fera de cette passion un choix de vie. Cette passion était toujours en parallèle avec ses études, jusqu'au jour de l'obtention du bac. Il a choisi alors la biologie pour son avenir. Après deux ans d'études, un sentiment persistant l'a bousculé pour tout laisser tomber et passer le concours de l'École des beaux-arts. Quinze jours après avoir passé le concours d'entrée, il a appelé la direction de l'école pour se renseigner sur les résultats, on lui a demandé de patienter, le temps de vérifier son nom sur la liste des candidats retenus. Il sentait son cœur battre à toute allure, et ce n'est que quelques secondes plus tard que son interlocuteur lui a annoncé la nouvelle, oui vous avez eu votre concours *Mabrouk* 'félicitation'. Il était très content d'avoir une si bonne nouvelle. Il ne lui restait plus qu'à annoncer la nouvelle à sa famille et spécialement à sa mère qui était très perplexe à l'idée de l'art comme avenir, vu la situation économique du pays, et l'idée négative qu'on a sur les arts et les artistes, les choses se sont plutôt bien passées, après une hésitation, elle a fini par accepter son choix, en lui souhaitant bonne chance et avec sa bénédiction. Il a commencé les cours avec beaucoup d'engouement et une volonté d'apprendre le maximum. Il a passé les deux premières années dans l'apprentissage des différentes techniques et dans différents ateliers. De la peinture à la sculpture en passant par la gravure, la céramique, la mosaïque et la photographie, sans oublier les cours théoriques : histoire de l'art, esthétique et psychologie et d'autres cours de langues et de dessin technique. Il a fini ces deux années avec

beaucoup de succès, chose qui l'a encouragé à continuer l'aventure jusqu'au bout. La troisième année est une année clé dans cette aventure, car il fallait trouver sa propre voie, qui commence par le choix de l'atelier, il choisit l'atelier de Filali qui l'a beaucoup encouragé dans sa démarche, en quatrième année, un autre choix d'atelier s'imposait, et cette fois-ci il a choisi l'atelier de Aidoud, professeur de peinture. Il a persévéré dans son travail qui a connu la naissance de ses premières peintures personnelles, inspirées essentiellement de ce qui l'entourait de paysages urbains et de la nature en ignorant totalement la situation de guerre et en continuant à rêver d'un monde meilleur. Pendant cette période, l'Algérie était dans un état très délicat. Une guerre civile dont on n'a jamais annoncé la couleur ; une guerre qu'il vivait au quotidien. Cette atmosphère de guerre a changé sa perception des choses, il a continué à faire des paysages défigurés et cassés (Fig. 4, 5, 6 et 7). sa démarche est née dans ce climat, et au lieu de représenter la guerre, il s'est contenté de représenter un autre monde qui n'existait que dans son imagination c'est un monde schizo-

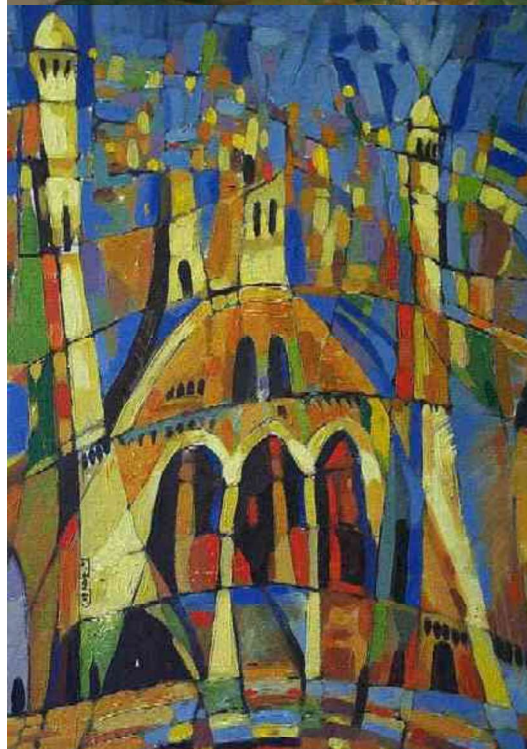


Fig. 4

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

phrénique, P. Dagen, dans son livre *Le Silence des peintres*, confirme cette idée en disant : « *Pratiquer un art non-figuratif peut passer pour le moyen le plus radical d'esquiver la représentation de l'horreur* »¹⁷, sa peinture lui a permis d'éviter ce monde et de se détacher totalement de la réalité, « *c'est un art de l'amnésie et du détachement* »¹⁸ comme le précise Dagen en parlant de la peinture pendant la Première guerre mondiale. Cette amnésie s'était tellement propagée que personne ne s'en est rendu compte, c'est une sorte d'épidémie qui a contaminé tous les artistes. La scène artistique algérienne était à l'image de ces nombreuses galeries qui n'exposaient que des peintures de paysage, et d'autres de la grande tendance orientaliste. *La*

Chasse au faucon d'Eugène Fromentin, *Les Femmes d'Alger* de Delacroix et le fameux Biskri '*Porteur d'eau*' d'Hyppolite Lazerges, et sans oublier les peintures les plus répandues d'Etienne Dinet. Les copies de ces originaux qui sont parfois d'une imitation très médiocre ont trouvé un public qui remplit les salles d'exposition le jour des vernissages. D'autres artistes ont tenté de briller en se regroupant comme le groupe des Sebbaghine 'les peintres' pour donner un souffle nouveau à la création dans ces années de crise en multipliant les interventions plastiques dans les endroits touchés par la vague de violence et de sang, des interventions plastiques qui font souvent appelle à la mémoire collective des algériens en utilisant le signe berbère comme un emblème de la paix et de la sérénité. C'est une sorte

« *d'amnésie collective* »¹⁹ comme la qualifie Dagen, qui parle de la création artistique pendant la Première guerre mondiale. Il a constaté que quatre toiles seulement ont parlé de cette guerre ravageuse et d'une manière implicite. Les artistes ne représentaient pas les champs de bataille, mais ce qui se passait après la bataille en montrant l'image des blessés et les infirmières qui les soignaient. Une représentation qui oscillait entre une reproduction fidèle des scènes d'après guerre comme chez George Scott Bertin dit *Scott de Plagnolles* dans sa peinture : *Le capitaine Didelot, du 79^e régiment d'infanterie, conduisant sa compagnie à l'assaut*, une peinture, passant à une touche personnelle nimbée d'une dramatique caravagesque dans le *Sauveur de Flameng*, une amnésie qui a touché tout le monde. Les artistes algériens de la décennie noire cherchaient à fuir une réalité sanglante pour trouver refuge dans une pratique joyeuse. Les amateurs d'art cherchaient à oublier ce quotidien en achetant des toiles pour assouvir un désir d'existence. D'après Robert de La Sizeranne dans son livre *L'Art pendant la guerre* : « *Il est plus facile de mettre le feu à la planète que d'introduire un ton nouveau ou une ligne imprévue dans la peinture de son temps.* »²⁰ Ces paroles nous montrent le degré de la difficulté que

rencontrent les artistes pendant une époque où la raison est invitée à s'absenter, pour ne laisser le chemin qu'à l'imagination et la rêverie qui contribue à oublier le moment présent pour apaiser la douleur des événements que porte chacun, les uns par la production et les autres par l'achat. Cette amnésie était tellement collective que personne ne s'est rendu compte de la nécessité de représenter la réalité toute crue ! Un des rares artistes qui ont évoqué le sujet de la guerre civile en Algérie est le professeur de gravure et le regretté Nezzar, Dans une série intitulée *Infijjar* « explosion » réalisée entre 1995 et 1996, il a donné à ses œuvres un titre que tous les journaux mettaient en gras à la première page, car les explosions faisaient partie du quotidien. Dans l'interprétation de ses œuvres, il voulait donner la primauté à la matière qui termine le jeu du hasard. En brisant des plaques de verre avec un seul coup de marteau, les éclats de l'impact tombent sur le papier, qui servait de cache. Avec des couleurs joyeuses, il remplissait le fond du support, puis il enlevait les éclats de verre qui laissaient des zones blanches en donnant une configuration qui simule un graphisme d'une explosion. Cette technique est similaire à la technique de Duchamp dans son grand verre, où il a réalisé des points sur la partie supérieure « la mariée » à l'aide de tirés de canon, Le hasard dans le travail de Nezzar nous confirme cet état d'inconscience et d'insouciance nécessaire pendant une période de guerre, il a intitulé ses œuvres par rapport à des événements présents, mais dans son interprétation, une sorte de rejet de cette vérité a lieu pour ne mettre en valeur que l'aspect esthétique de sa pratique. J -É. Blanche, artiste-témoin de la Première guerre mondiale, parle de la quasi-absence de la représentation de la guerre dans son Cahier d'artiste où il dit: « *Ne pouvant peindre la guerre avec des couleurs.*»²¹ Les paroles de Blanche confirment que la représentation de la guerre n'est pas le domaine des peintres, mais elle appartient désormais à d'autres pratiques telles que la photographie qui restait un moyen qui reflète les horreurs de la guerre en toute fidélité à l'image des grand photographes et

photojournalistes tels que *Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger et David Seymour*. Les galeries d'art vivaient dans un monde parallèle à la réalité. Des peintures joyeuses signe d'un rejet total de la réalité. Cette amnésie collective s'est répercutée sur tous les autres domaines de la vie. L'humour a pris son ascendant sur les horreurs du quotidien, les blagues inspirées d'événements réels étaient détournées pour ne laisser que des moments de plaisanterie et de rire. Le matin, les gens achetaient les journaux pour commencer la journée en riant sur les caricatures de *Dilem* (dessinateur du journal quotidien *Liberté*), ou de *Ayoub* (dessinateur du journal quotidien *Al-Khabar*). Pendant ces années de braise, il fallait représenter autre chose que la guerre, les images que les artistes voyaient au quotidien ont envahi leurs sens, et s'ils étaient restés prisonniers de ces images, ils n'auraient rien fait, d'où la nécessité d'une seconde vue comme l'explique Franz Marc, rapporté par Dagen :

*« Le peintre doit se défier des rapports de ses sens, de l'ouïe et de la vue, qui, s'ils ne le trompent, le soumettent à tout le moins à la dictature des apparences effrayante »*²², ce besoin d'avoir une seconde vue contribue à voir autre chose que la guerre, à sentir d'autres parfums que l'odeur de la fumée, à écouter d'autres sons que le bruit des explosions et les tirs des mitrailleuses, à penser à autre chose que la mort. Cette seconde vue peut s'appliquer à tous les autres domaines, la seconde vue dans Pan pourra se répercuter sur les autres disciplines comme le précise F. Marc: *« L'art sera la seconde vue des choses, la poésie entendra la seconde sonorité des mots et la pensée connaîtra le second sens des événements. »*²³.

L'Algérie a connu une autre guerre plus ravageuse et plus meurtrière. Qu'en est-il de la représentation de la guerre d'Indépendance (1954-1962)? Qu'en est-il de l'attitude des artistes face à ces événements ?

Les artistes algériens, à l'image des Racims, Boukerch sont restés fidèles à ce qu'ils faisaient avant le déclenchement de la guerre, une sorte d'insouciance et de rejet de représenter cette guerre. Michel Serge s'est interrogé sur la non-représentation de la Guerre par les artistes algériens en posant cette épineuse question : « *Qui peindra les étendard qui soulèveront les foules endormies ?*²⁴ Cet appel trouvera un faible écho chez les artistes algériens installés à Paris, mais reste insuffisant par rapport à l'ampleur de l'événement. En février 1957, un numéro spécial sur l'Algérie de la revue *Entretiens sur les lettres et les arts* chez Subervie paraît avec des illustrations de Bouzid, Khadda et Issiakhem, des dessins de visages effacés et déformés, symboles de détresse et d'humiliation.

Deux toiles nous donnent une vision de la représentation de la Guerre d'Indépendance : *Nostalgie de Benanteur* en 1957 et *La Veuve* d'Issiakhem en 1960 ; Gervereau commente ainsi ce passage : « *Nous nous retrouvons ainsi confrontés à des artistes qui passent d'une Nostalgie de Benanteur ayant quitté en 1957 son pays pour la France, à une Veuve d'Issiakhem entourée de barbelés en 1960, violemment expressionniste. La guerre d'Algérie fait ainsi toile de fond, à densité variable, même pour des auteurs dont l'engagement n'est pas niable* »²⁵. *La Veuve* d'Issiakhem est une icône qui représente la détresse de tout un peuple, un visage de mort qui refuse de s'incliner, et seule volonté à travers un regard très expressif. Dans le même registre, on trouve Denis Martinez, un autre algérien qui a connu les deux guerres qu'a connu l'Algérie, du barbelé de la guerre d'indépendance à son œuvre majeur d'un linceul à un autre qui témoigne de cette guerre invisible qui a tant affecté tout un peuple.

CONCLUSION : Ce travail illustre une analyse d'un art nouveau dans la société algérienne qui est l'art vidéo, la vidéo choisie est celle du plasticien Guerziz Maamar, la même personne qui a réalisé cet article. Analyser son propre travail est une chose très délicate, d'où vient la nécessité de parler de

soi à la troisième personne. Le but de ce travail est de lever le rideau sur la vraie mission d'un étudiant en art plastique, qui ne se résume pas dans l'approche théorique seulement, mais qui doit s'élargir à la pratique plastique qui devient la plaque tournante de toute réflexion théorique, c'est ce qui se passe actuellement dans les grandes universités de part le monde, qui préparent l'étudiant dès son entrée de la première année de Licence pour le mettre sur une trajectoire de la création plastique en lui proposant plusieurs choix de pratique, de la peinture à la sculpture passant par les médiums numériques et l'art de l'installation et de la récupération pour assouvir les différentes demandes et souhaits d'étudiant souhaitant naviguer dans les océans sans fin de l'art.

Quelques séquences de la vidéo :





Notes de bas de page :

¹ F. Marc, *Les Cent Aphorismes*, cité par P. Dagen, in : *Le Silence des peintres*. Paris, Éd. Fayard, 1996, p. 241.

²G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna « essai sur le drapé tombé »*, Paris, Éd. Gallimard, 2002, p. 39.

³M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Éd. Gallimard, 1975, p. 53

⁴G. Deleuze, *Le Pli*, Paris, Éd. De Minuit, 1988, p. 31.

⁵*Ibid.*, p. 31.

⁶V. Mauron, *Le Signe incarné « Ombres et reflets dans l'art contemporain »*, Paris, Ed. Hazan, 2001, p. 15.

⁷A-L Chamboissier, P. Franck et E. Essche, *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles Éd La Lettre Volée, 2004, p. 69.

⁸A-L Chamboissier, P. Franck et E. Essche, *op. cit.*, p. 43.

⁹J.L. Chrétien, *Corps à corps*, Paris, Éd. De Minuit, 1997, p. 25.

¹⁰*Ibid.*, p. 25

¹¹*Ibid.*, p. 26

¹²F. Michel, *Le Silence et sa réponse*, Paris, Éd. l. C. Lattes, 1986, p. 26.

¹³Michel, *op. cit.*, p. 27

¹⁴*Ibid.*, p. 38.

¹⁵<http://armandrobin.org/pntkeasts.html>

¹⁶F. Michel, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷P. Dagen, *Le silence des peintres*, Paris, Éd. Fayard, 1996, p. 240.

¹⁸*Ibid.*, p. 240.

¹⁹P. Dagen, *op. cit.*, p. 14.

²⁰R. de La Sizeranne, cité par : P. Dagen, In : *Le silence des peintres*, Paris, Éd. Fayard, 1996, p. 13.

²¹J-É. Blanche, cité par : P. Dagen, In : *Le Silence des peintres. op. cit.*, p. 84.

²²F. Marc, cité par P. Dagen in : *Le Silence de: peintres. op. cit.* p. 242.

²³F. Marc, cité par P. Dagen in : *Le Silence de: peintres. op. cit.* p. 245-246

²⁴M. Serge, cité dans J. Sénac, *Visages d 'Algérie, Documents réunis par Hamid Nacer- Khodja*, Éd. Paris-Méditerranée, 2002, p. 123