

« ON N'A RIEN MAIS ON NE MANQUE DE RIEN »

« J'ai eu une enfance très heureuse. On riait tout le temps. On tournait tout à l'absurde. Une expression algéroise résume bien cet esprit : on n'a rien mais on ne manque de rien¹. »

Massinissa Selmani fait partie de la génération témoin des violences qui ont sévi en Algérie au cours de la décennie 1990. « *Durant ces années, on sentait qu'il se passait quelque chose. Tout semblait paisible, mais l'arrière-fond était violent. Pendant cette période, il y avait beaucoup de blagues, c'était comme un mécanisme de défense,* » confie l'artiste. « *Le rire est la politesse du désespoir* », peut-on ajouter, phrase tirée du roman *L'âne mort*² de Chawki Amari. Un roman qui a profondément marqué Massinissa Selmani. Car Chawki Amari, journaliste et chroniqueur, place son récit sous l'égide du grotesque et de la magie, de l'absurde et de la noirceur pour offrir une vision critique du monde. Le ton oscille sans cesse entre ironie et gravité. « *Rien n'est lourd et tout est grave* » : Chawki Amari comme Massinissa Selmani ont la même façon de traiter des choses graves avec légèreté, et des choses légères avec gravité. « *On rit de tout* » ajoute Massinissa Selmani, « *ce qui ne nous empêche pas aussi de réfléchir à la situation souvent difficile, au passage du temps, mais aussi de ressentir de la tendresse pour les personnages de Chawki Amari et, par extension, pour l'humanité en général.* » Une humanité inconsciente ou criminelle, mais qui suscite leur compassion. On retrouve chez Chawki Amari ce mélange d'épaisseur et de fragilité, de dérision et de profondeur. L'auteur creuse dans le temps vécu une strate plus profonde, comme un pli dans lequel la rêverie a libre cours. Il s'agit de créer un espace de liberté et de jouissance qui abolit pour un moment, fût-il court, l'existence et les atrocités à venir. L'œuvre de Massinissa Selmani relève aussi de cette dynamique en cherchant à corréliser fable et utopie, faux et vrai. « *Ce qui m'intéresse dans le dessin, c'est qu'il donne une certaine autonomie. (...) c'est aussi une autre manière de prélever dans le réel, dans ce qui m'entoure. Il y a une dimension documentaire dans le dessin.* » L'artiste donne à son œuvre des formes qui se fondent sur la fragmentation, la mise en abyme, sur le langage. La suggestion, l'implicite y jouent aussi un rôle fondamental. Son travail qui relève de ce point de rencontre subtil entre imagination et connaissance, entre biographie et fiction, lui permet aussi de sauver la part belle d'un certain passé, même immédiat, en lui insufflant une part d'imaginaire.

Massinissa Selmani, rêvait, enfant, d'être artiste. Après des études en informatique à Tizi-Ouzou, il intègre l'École des Beaux-arts de Tours. Il y expérimente, tâtonne, hésite entre peinture et dessin, avant de choisir le dessin comme moyen d'expression privilégié. Il s'est d'ailleurs initié à ce médium, dès sa plus tendre enfance. « *Mon père a tenu un commerce de reprographie, où je passais beaucoup de temps à dessiner au milieu des imprimantes, des photocopieuses. J'étais fasciné par les détails, par la texture du papier de mauvaise qualité, par l'odeur de l'encre* ». Cet épisode revêt rétrospectivement une dimension programmatique en faisant du dessin son médium privilégié et du détail le paradigme de son écriture : le dessin tient une place importante dans sa pratique, jusque dans ses animations et ses installations.

¹A. Rostan « Entretien avec Massinissa Selmani », *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 119, no. 3, 2015, pp. 133-146.

² Chawki Amari, *L'Âne mort*, Barzakh, Alger, 2014

C'est en dessinant, que l'artiste parvient à saisir avec précision la chose absente. L'artiste est d'ailleurs intarissable à ce sujet « *le dessin, c'est léger, sans artifices, direct mais c'est aussi une mise à distance.* » Chez Massinissa Selmani les faits ne se livrent pas, de manière linéaire, comme une totalité homogène ou un flux continu. L'artiste propose une vision mentale, recomposition d'un monde, certes plus rêvée que décrite, mais qui existe par la confrontation ou la juxtaposition d'éléments réels. En prélevant des fragments photographiques plutôt qu'une scène complète, en occultant systématiquement le contexte, Massinissa Selmani désamorce la violence pour mieux laisser sourdre l'absurdité. Il ne saurait résumer la complexité du monde d'un trait de crayon. « *J'étais en Algérie pendant le terrorisme et souvent, il y avait, dans la presse, des « Une » tragiques. Je pense que cela explique ma démarche. A la fin, il y avait en dernière page du journal des dessins de presse, et mon premier réflexe était de retourner le journal pour aller voir le dessin, avant d'affronter le reste* ». Massinissa Selmani tente de décrire notre société depuis un ailleurs, lui donnant une lucidité nouvelle. Il semble reprendre pour sienne l'affirmation de William S. Burroughs : « *je ne prétends imposer ni histoire ni intrigue ni scénario* ». L'œuvre et la vie de William S. Burroughs ont fasciné et bercé Massinissa Selmani qui le découvre durant ses études aux beaux-arts. Sa plume sobre et tranchante, son langage abstrait et halluciné, son écriture simple et directe passionnent le jeune artiste. Il découvre, aussi, sa technique dite du « cut-up », qui consiste à créer un texte à partir de fragments textuels d'origines diverses. En apparence décousu, *The Naked Lunch (Festin Nu)*, présente, par exemple, un curieux mélange de notes de carnets, de fragments narratifs, de pages proches du roman ou même de thèmes flirtant avec la science-fiction. Cette écriture gorgée d'éléments empruntés a pour fonction, selon William S. Burroughs, de libérer les mots et la langue de tout système répressif.

Ces phénomènes de reprises, tronquées, réécrites ou remontées, sur un ensemble de textes déterminés, ne sont pas sans évoquer la démarche de Massinissa Selmani. D'une série de dessins à l'autre, il constitue un répertoire fait de remplois, reprises ou d'images de presse tronquées ou recomposées et associées à un nouveau corpus. Son travail s'appuie donc en grande partie sur un réservoir iconographique constitué de fragments et de détails, combinés, recombinaison selon des processus de découpage/remontage/redécoupage/re-remontage. D'autres dessins ont été constitués à partir d'un matériau qui puise souvent aux sources même des tous premiers dessins réalisés par l'artiste. La reprise, d'un dessin à l'autre, d'une série à l'autre, de certains motifs instaure ceux-ci comme des lieux communs, comme des stéréotypes. Et lorsqu'un même fragment, un même motif, est réutilisé dans plusieurs dessins, soit sous une forme littérale soit sous la forme d'une variante approchante, peut-on parler de « virus mutant » ? Il faut noter que cette pratique de reprise d'un même type de motifs, fait partie non pas d'une volonté explicite de l'artiste et d'une construction rigoureuse mais plutôt d'une sorte de « lâcher prise ». Car Il n'y a jamais ni commencement, ni milieu, ni fin. Il n'y a pas non plus de narration ou d'histoire. De ce point de vue tout événement paraît désacralisé.

Toutes ces techniques reflètent la volonté de l'artiste d'évoquer un certain monde, décomposé, filtré, recomposé, plutôt que directement saisi. Il procède par surimpression, superposant sa collection d'images de presse à ses souvenirs, observant l'actualité mais aussi sa propre mémoire à travers ce prisme. Retravaillées à la lumière de cette démarche, ces séquences acquièrent une dimension quasi onirique. Elles participent d'une réflexion de l'auteur sur son identité, sur son histoire, sur les événements de son pays et dans le monde en général. Certaines de ces œuvres sont révélatrices du processus de décomposition puis de recomposition auquel est soumis le réel. Cette forme de décomposition-recomposition peut être assimilée à une appropriation symbolique d'un espace institué. Il isole certains

événements marquants pour mieux en révéler la signification et les soustraire à l'emprise du temps. Il part d'une sélection d'images de presse puis passe à l'étude des détails, exercice qui lui permet de recomposer le tout. Le détail est en réalité au cœur de son esthétique. Il joue un rôle matriciel. Il renvoie métonymiquement à un tout plus vaste tout en cherchant à faire affleurer un nouveau sens. Certains éléments, si petits soient-ils, semblent contenir, tout un monde, latent et en sursis. Cette puissance d'évocation tient à son pouvoir de condensation : souvenir personnel et référence historique, futur et passé, émerveillement et pressentiment de la catastrophe sont étroitement mêlés. Le détail lui permet d'ouvrir une brèche temporelle, qui échappe aux contraintes chronologiques de la narration. Massinissa Selmani peut ainsi échapper à l'emprise du temps en organisant ses compositions autour de détails récurrents qui sont autant de motifs structurants.

Chargées de sens, ces métaphores visuelles nous invitent à interroger les modalités du souvenir et de l'actualité. Les dessins construisent une utopie qui consacre la toute-puissance de l'artiste, capable d'inventer un passé absolu. Le passé se fait grammaticalement présent, opérant toute abolition du temps. À un modèle linéaire qui reflète l'emprisonnement du sujet dans le temps, se substitue une forme qui permet d'envisager l'existence autrement que sur le mode de la succession chronologique. De fait, le passé s'offre d'emblée comme une image, un artefact. Le cadrage s'inscrit dans ce processus ; il permet à Massinissa Selmani de contourner la structure linéaire des événements en superposant dans une même composition plusieurs couches temporelles. Les procédés de cadrage sont nécessaires et constitutifs de chaque composition. Ils isolent les motifs du continuum de l'existence en les mettant en état de présence exclusive. D'autres sont mis en exergue par quelques touches de couleur. Chaque notation chromatique, en particulier bleue, compose, touche par touche, une nouvelle partition au sein de la composition générale. *« Je ne sais pas, j'aime bien dessiner avec ce bleu. En revanche, j'aime fixer des protocoles. Par exemple, dans la série des A-t-on besoin des ombres pour se souvenir ?, j'avais décidé qu'aucun être humain ne serait en couleur, qu'elle serait réservée à des objets ou des animaux. Là, c'est un peu arbitraire. Mais pour choisir la couleur et l'élément qui sera coloré, c'est parfois très long. Cela doit fonctionner graphiquement... Pour Nube azul c'est différent : je voulais inverser la couleur du ciel et celle des nuages. Le ciel devient blanc. J'adore le blanc du dessin, j'en laisse toujours beaucoup. Il y a deux raisons à cela. J'aime ce qui est épuré. Et comme je travaille beaucoup à partir de la photographie de presse, le blanc correspond au contexte, qu'on occulte. Par exemple dans la série Promesses, j'assemble des scènes contradictoires, mais la série ne pourrait pas fonctionner si on reconnaissait derrière les personnages une architecture réelle, ou s'il y avait un visage connu. Ce serait très différent, moins fort. C'est plus intrigant ainsi. »*

Interfaces entre la réalité et l'imagination, ses compositions président à la conversion du réel en matériau indéfini et blanc. La grande réserve blanche qu'il ménage dans ses dessins traduit bien ce refus de l'évidence. Sur ce fond blanc, le dessin semble surgir d'un monde invisible. Menacés par l'oubli et l'effacement, les personnages errent, tels des spectres, dans des limbes dont seul peut les arracher l'espace blanc. Ces séquences apparaissent comme le négatif inquiétant d'une réalité soigneusement reconstruite par l'artiste. Une composition qui laisse entrevoir le néant contre lequel l'artiste lutte. Cette blancheur souligne ce que le souvenir doit, paradoxalement, à l'oubli et à la perte, et les dangers – surexposition ou sous-exposition – qui le menacent. Ce sont des univers blancs dans lequel le monde est néant.

Le motif de l'ombre préfigure paradoxalement la disparition qui les menace et contre laquelle se construit précisément chaque dessin. Niée et invisible pour les personnages, l'ombre vient, ici ou là, obscurcir la feuille blanche. Elle renvoie également à l'oubli, figure tout aussi

redoutable du néant. « *Je dessine des ombres, elles sont souvent contradictoires* » déclare l'artiste. De fait, l'ombre, propice à la conservation d'un certain passé, est nécessaire. Cette nécessité est illustrée, a contrario, par le phénomène de la surexposition. Les images soumises à la lumière constante de l'imagination s'effacent peu à peu dans un blanc absolu. Ses compositions s'offrent comme des instantanés, des photographies mentales figées. Il assimile le fonctionnement de la mémoire à celui de la photographie. Sa mémoire pourrait être décrite comme une chambre noire où se développent des images en négatif saisies de manière involontaire.

Ce processus d'exploration pousse ses dessins à la dérive, vers de nouveaux horizons. Vérité factuelle et recreation imaginaire ne s'opposent nullement chez lui, à l'image de sa capacité à faire naître des images translucides. Le motif de la transparence nous conduit au cœur même de son projet. « *Dans l'installation Souvenir du vide, je prélève des images iconiques dans les médias, qui deviennent presque des pictogrammes. Ces animations sont projetées sur des cubes de calque juxtaposés, et toutes ces images sont mises au même niveau, qu'il s'agisse d'images graves ou d'autres qui n'ont aucun sens. Le calque absorbe aussi la gravité des images. D'où le titre, Souvenir du vide. Les images et les faits ne sont pas hiérarchisés dans notre rapport aux médias. Tout finit par se valoir pour le spectateur.* » Ce sont des dessins à projeter, qui sont volontairement imparfaits. Il s'agit de réinventer le destin de ces dessins. Une pratique qui ne revendique pas le culte du mouvement. Chez Massinissa Selmani, dessins et films forment un système qui les rend indispensable l'un à l'autre au sein même de leur différence. Ce principe d'une structure, formée par une succession d'images exposées à la lumière, incarne parfaitement les processus de recomposition inhérents au travail de l'artiste. Loin d'être figé, opaque et replié sur lui-même, le monde selon Massinissa Selmani est comparable à un objet en verre qui est transfiguré et révélé par l'imagination.

Mouna Mekouar, août 2017