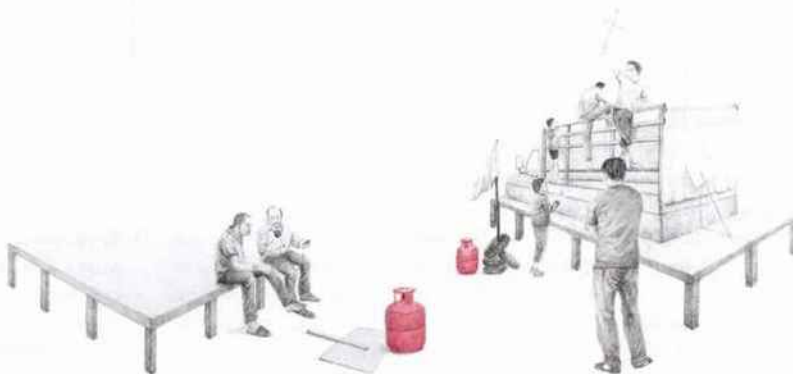




exposition



Un trait de crayon abolit le hasard

L'artiste Massinissa Selmani pratique le dessin depuis l'enfance. Après ses études à l'École supérieure des beaux-arts de Tours, il opte naturellement pour ce médium original et pointu. Retour sur la pratique de l'artiste, qui est exposé au Palais de Tokyo à partir du 16 février.

Vous avez étudié l'informatique en Algérie avant d'opter pour l'art. Peut-on revenir sur votre parcours ?

Depuis le début, je voulais faire une école d'art. Après mon bac, j'ai fait l'équivalent d'une licence en infor-

matique. J'ai travaillé un peu dans le domaine, mais cela ne me plaisait pas beaucoup et j'ai décidé de tenter une école d'art. Je suis arrivé à l'École supérieure des beaux-arts de Tours un peu par hasard. C'est la seule à laquelle j'avais postulé.

Aviez-vous déjà fait votre choix pour le dessin ?

J'ai toujours dessiné. Ma mère m'a dit que je dessinais avant même d'écrire. À Alger, je fréquentais un petit atelier, dans une maison des jeunes. Il y avait un cours de dessin. Mon père m'y a inscrit étant gamin. Puis, en déménageant en Kabylie, j'ai continué à la maison de la culture de Tizi Ouzou. Les deux premières années à Tours, on touchait un peu à tout. Mais, très vite, le dessin s'est imposé. C'est vraiment un outil qui m'est naturel.

Vous dites l'avoir choisi « pour être libre » et parce qu'il nécessite un « minimum de moyens ».

Oui, bien sûr, le dessin procure une forme d'autonomie. Et, même si c'est simple en apparence, il y a toute une partie expérimentale et de recherche dans mon travail.

Massinissa Selmani, Promesse #1, série Promesses, 2017, 65 x 100 cm, graphite et mine couleur sur papier.
COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE ANNE-SARAH BÉNICHOU



arts

Massinissa Selmani, 1000 villages, 2015, dessins sur pages et couverture de cahier, graphite, marqueur sur papier et papier-calque, transfert sur papier et papier-calque, dimensions variables, vue de l'installation à la Biennale de Venise, 2015.

© AMEL BOUDEBBOUZE

Je suis dans la manipulation des choses en permanence : le papier, le calque reviennent souvent. Cette idée d'économie de moyens se voit un peu dans mes dessins car il y a beaucoup d'espaces blancs, par exemple. Je commence toujours à travailler de manière très littérale pour mettre les choses à plat. Cela me permet aussi de voir rapidement ce qui ne marche pas. Et puis, petit à petit, j'enlève, j'enlève, j'enlève...

Vous puisez en partie votre inspiration dans la presse.

Qu'est-ce qui vous fait réagir ?

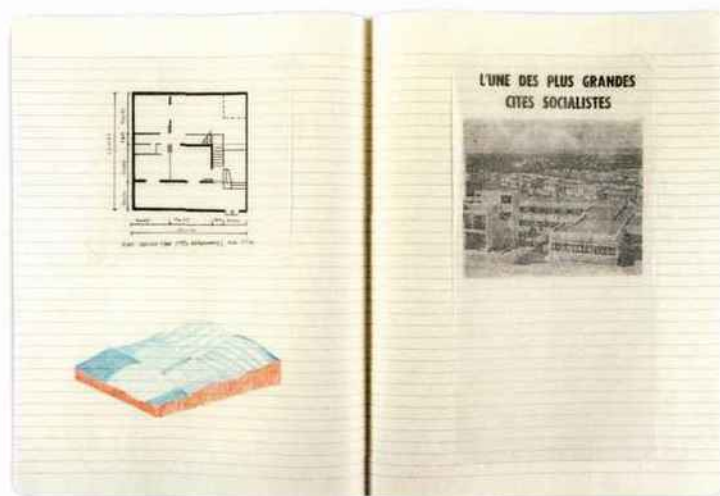
Je fais rarement des choses sur un sujet précis. J'aime beaucoup la presse écrite parce qu'il y a un recul. Les photos sont publiées avec un léger décalage par rapport à Internet. J'aime observer comment tout cela est mis en page. Après, je pioche des éléments qui n'ont strictement rien à voir, des figures un peu habituelles mais non identifiables. J'essaie de recréer quelque chose qui pourrait avoir une apparence familière mais qui est totalement fabriqué, qui est un télescope de plusieurs choses. Chaque élément venant avec un contexte, qui est occulté par l'espace blanc.

Les scènes sont parfois incongrues ou surréalistes.

J'ai grandi avec cette forme d'humour, qui est peut-être encore plus particulière à Alger, que j'ai gardée à travers mes lectures. J'aime beaucoup la littérature algérienne, par exemple Chawki Amari, mais aussi les surréalistes belges, et en particulier Paul Nougé. Cette incongruité est parfois un super moyen de désamorcer une forme de violence.

Pouvez-vous nous revenir sur votre œuvre 1000 villages, qui a une résonance politique ?

C'est quelque chose que je fais de temps en temps. C'est l'un des enjeux de mon exposition au Palais de Tokyo : travailler sur l'idée du dessin comme forme documentaire, et autour de processus narratifs. Je commençais à m'intéresser à l'architecture et je suis tombé sur les 1000 villages.



Tout le monde m'a dit : « Ce truc-là est resté comme une rumeur », car on ne se rappelle plus la révolution agraire, ni le socialisme algérien. J'ai trouvé ça fascinant. Au-delà du projet, cela m'a permis d'apprendre beaucoup de choses sur l'histoire contemporaine de l'Algérie, et de voir les résonances dans d'autres pays, comme les pays de l'Est. J'ai mis énormément de temps à travailler sur cette pièce, mais je me suis imposé comme règle de produire la forme la plus légère possible. Elle tient sur les doubles pages d'un cahier.

Peut-on parler de votre technique ?

Daumier a beaucoup d'importance dans ma vie. Il y a une peinture, *Les Passants*, qui, même si le mot est peut-être un peu fort, a donné un sens à mon parcours. Quand je l'ai vue pour la première fois, j'étais au lycée, je n'ai pas compris ce qui se passait mais je me suis dit : « C'est ce que je veux faire. » Pour le dessin, je pense à la Renaissance et à tout ce qui a été écrit sur la peinture. Quand Léonard de Vinci dit de sa technique du sfumato « que le contour n'existe pas dans la vie réelle ». Cela m'a fait un choc car, en dessin, « on passe notre temps à faire des contours ». J'en parle de manière un peu humoristique, mais cela a commencé à avoir une vraie incidence sur ma manière de dessiner. De plus en plus, les contours sont quasiment absents. J'essaie plutôt de construire ceux-ci par les volumes qui révèlent la forme, les ombres, etc. Ce n'est pas toujours facile, d'où ce trait qui est tout en arrondis sou-

vent, en croisements avec des allers-retours sur des éléments.

Et puis, j'ai un rituel. En travaillant sur les dessins, je finis de composer. Je laisse pour y revenir le lendemain, voir si j'ai la même sensation sur la composition. Une fois que je suis satisfait, je commence à dessiner. Je démarre toujours par une couche très claire, avec des crayons très secs. On a aussi ce fantasme autour du dessin de dire que ce sont des œuvres spontanées. Alors que c'est beaucoup de travail. On ne peut plus tricher, ce n'est pas que de la technique.

Vous explorez d'autres techniques comme la lithographie. Est-ce naturel lorsque l'on pratique le dessin ?

En fait, je n'en ai pas fait beaucoup mais c'est un exercice intéressant. J'en ai fait récemment chez Michael Woolworth, à Paris, à l'occasion du prix Art Collector dont j'étais lauréat. Pour les cinq ans d'Art Collector, ils ont proposé à tous les artistes de travailler avec lui pour produire une lithographie. Très vite, mon penchant expérimental est revenu. Ma lithographie tenait sur un Post-it posé sur un agenda. Mon père tenait un petit magasin de reprographie à Alger. J'ai passé beaucoup de temps, gamin, à y dessiner. Donc, je me rappelle des textures des papiers, de cette encre un peu particulière, etc.

Depuis quelque temps, vous introduisez des touches de couleur dans vos dessins.

J'ai fait une exposition fin 2013 à la



Massinissa Selmani, *Ce qui coule n'a pas de fin*, du 16 février au 13 mai.

Palais de Tokyo, 13 avenue du Président Wilson, 75116 Paris.

www.palaisdetokyo.com/fr • massinissa-selmani.com

www.samartprojects.org/

galerie Talmart, et j'ai commencé à travailler autour d'une série avec le directeur de la galerie, Marc Monsallier. Il m'a suggéré l'idée de la couleur, que j'ai refusée au départ, et puis son message a fini par produire la série « A-t-on besoin des ombres pour se souvenir? ». Elle a été présentée deux ans plus tard à la Biennale de Venise¹.

Votre projet *Altérables*, débuté en 2010, utilise les calques. Pourquoi ce matériau?

L'altération de l'image m'a toujours intéressé. *Altérables* est un projet que je poursuis. Je me suis beaucoup intéressé à l'idée de la transparence, de la superposition, de l'opacité, de la clarté, etc. Cela permet de donner une lecture par étapes. J'aime bien employer l'expression de « lecture par escalier » d'une œuvre, de découvrir un élément, puis l'autre. Comment le dessin vient se superposer à une photographie de presse que j'ai complètement retravaillée. Elle devient autre chose. Je ne fais pas de photo, mais tous les procédés autour de la photographie m'intéressent beaucoup.

Sur quoi travaillez-vous pour votre exposition au Palais de Tokyo dans le cadre du prix SAM Art Projects?

Quand j'ai travaillé sur les 1000 villages socialistes, j'ai essayé de comprendre, par curiosité, d'où venait ce socialisme algérien. Je suis remonté aux années 1900-1910. Et, par

hasard, je suis tombé sur le voyage de Louise Michel en Algérie, en 1904. J'ai découvert qu'elle avait été déportée en Nouvelle-Calédonie et qu'elle y avait rencontré des Algériens. La Commune et la révolte des Mokrani en Algérie arrivent quasiment en même temps. Les Canaques se sont aussi révoltés. Des communards et des Algériens ont pris part à la répression des Canaques dans l'espoir de rentrer. C'est une histoire tellement complexe.

Le propos de l'exposition est d'évoquer la rencontre de ces trois révoltes. Il y a une forme d'utopie dans tout cela, et l'idée de l'échec aussi. Mon exposition porte sur ce que cela produit comme images, sur la forme que cela prend. Je pars aussi du livre de Susan Sontag *Devant la douleur des autres*, pour voir si une image ou une œuvre peuvent modifier des choses ou pas. L'idée de l'exposition n'est pas de changer la face du monde, c'est un travail autour de ce que cela produit comme images, et de la forme que cela prend.

Quelle forme va prendre l'exposition?

Il y a trois axes. Une série de dessins d'assez grand format qui vont s'apparenter à une « fausse peinture d'histoire ». Une partie sera comme une sorte de mur d'atelier avec à la fois des expérimentations de formes, de choses, où revient la question de la norme. Et puis, il

y a une installation centrale, une mise en scène fictionnelle des trois révoltes. Il n'y a jamais de retranscription littérale des choses, mais plutôt des évocations. Je le fais volontairement, pour inviter les gens à fouiner un peu plus à partir de bribes d'informations. J'ai pris le parti d'évoquer l'ancrage historique de manière très économe.

Les titres de vos œuvres et de vos expositions sont souvent très poétiques.

Je prends énormément de temps pour les choisir, parce que je trouve que c'est une partie intégrante de mon travail. Beaucoup de choses sont piochées dans la littérature algérienne. Pas directement, parce que je les retravaille. J'aime beaucoup les titres où il y a l'idée de révolte, mais sans le mot. Ma dernière exposition dans ma galerie s'appelait « *Le vent ne veut jamais rester dehors* ». C'est inspiré de Kateb Yacine. Pour moi, même le titre de mes travaux fait partie intégrante du travail, car c'est une manière de mettre dans l'ambiance. Les titres de l'exposition et des œuvres sont liés. Ce ne sont pas juste des titres descriptifs. Il y a souvent aussi des clin d'œil absurdes.

Quels autres écrivains aimez-vous?

Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, etc. On a une très belle littérature. J'ai parlé de Chawki Amari. Pour le catalogue de l'exposition, j'ai demandé à utiliser un extrait de l'un de ses romans, *Après-Demain*. Je trouve que c'est une merveille. Il y a également Samir Toumi, que je connais bien, ou Amara Lakhous. C'est génial! Il y a souvent un arrière-fond assez dur, mais il y a toujours des histoires absolument improbables. Parfois, on se dit : « *Voilà, ce truc-là n'arrive qu'à Alger* ». Cela arrive ailleurs, bien entendu (*rires*)! J'aime beaucoup parce qu'il y a une forme de légèreté et pourtant ce sont des œuvres littéraires très fortes. C'est aussi un témoignage sur le monde, sur sa complexité.

Propos recueillis par Ingrid Perbal

Massinissa Selmani, *Sans titre #2*, série *Altérables*, 2014, graphite sur photocopie et papier-calque, 14 x 21 cm.
COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE ANNE-SARAH BÉNICHOU



¹. Biennale de Venise, 2015. L'artiste a obtenu une mention spéciale pour ce travail.