

VENT MODERE A L'HORIZON

Un regard sur l'art adossé à l'exposition de Massinissa Selmani à la Maison Salvan

Décembre 2016 - Marion Viollet

Des œuvres de Massinissa Selmani exposées à la Maison Salvan, une caractéristique ressort immédiatement : l'omniprésence du blanc. Collages, sérigraphie, animations ménagent une part importante à un vide relatif.

Le dessin est sa technique privilégiée, mais Massinissa Selmani est avant tout plasticien et ne se prive en ce sens d'aucune possibilité d'assemblage, ne se restreint pas aux crayons et papier, sort du cadre, s'extraie des deux dimensions, joue avec le fond et la forme.

Et d'œuvre en œuvre il change de ton, plus ou moins d'humour, de légèreté, de colère, de poésie, de distance, d'ironie, nous incitant à une incessante réadaptation. L'exposition « L'horizon était là » déstabilise alors même qu'elle puise dans un répertoire d'images familier. C'est cette ambivalence que les lignes à venir vont tenter de cerner.

Sur les médias

D'images familières il est en effet question : le plasticien prélève des fragments de photographies de presse qu'il réagence en une nouvelle composition.

Les artistes contemporains s'intéressent depuis plusieurs décennies à ces messages visuels dont la société nous abreuve. [Wang Du](#) s'installe en France au début des années 1990 ; il y est frappé par les liens étroits qu'entretiennent selon lui, information et propagande. Il fixe par la sculpture des images destinées à une consommation immédiate avant de disparaître dans le flux. Publicité, fragments de faits divers ou de presse people sont érigés aux dimensions de monuments, dans une vaste foire, une parade, un marché aux puces pour reprendre ses titres. Ces volumes sont en plâtre peint à la gouache, techniques bon marché et fragiles. Ils respectent le cadrage de l'image de presse : l'artiste ne matérialise que ce qu'il voit, des bras et des jambes seront nettement coupés s'ils n'apparaissent pas sur la photographie initiale. Comme chez Massinissa Selmani, ce qui est retiré, le blanc, l'absence ont une place essentielle dans l'œuvre : le choix de ce que les artistes représentent est ici aussi important que ce qu'ils ont mis de côté.

Eric Baudelaire manipule également, par l'intermédiaire de la photographie, la question du cadre : le diptyque *The Dreadful Details* (2006) a fait débat lors de sa présentation au festival de photojournalisme « Visa pour l'image » à Perpignan. Car il ne s'agit pas d'une photographie de presse mais d'une photo plasticienne, mise en scène dans un décor de western. Malgré l'apparente spontanéité des actions, elle est parsemée de détails évoquant la situation actuelle du journalisme : deux reporters sont empêchés de filmer par un soldat, alors même qu'un habitant, sur un balcon, réalise un cliché des morts et des blessés avec son portable. Les uns sont identifiés par leur caméra, tandis que l'autre demeure anonyme et discret, aux premières loges. [Eric Baudelaire](#) souligne subtilement la difficulté pour les professionnels de réaliser des images des événements alors que des amateurs sans distance obtiendront des scoops, qu'ils pourront vendre à prix d'or.

Mais cette image évoque aussi la fabrication de l'image, notamment à travers la question du cadrage des scènes, qui n'est jamais neutre dans les médias et construit notre regard.

Sur l'architecture

Les artistes, en se réappropriant une image existante, mettent en relief cette dimension de fabrication. Massinissa Selmani en dévoile à sa manière les strates, par l'utilisation du dessin qui lui autorise un geste direct et libre.

Le dessin est le geste premier, élémentaire de l'art. Sa spontanéité est due au fait que ses outils sont innombrables, du simple bâton traçant des lignes sur la terre, au pinceau et à des outils grattant, collant, incisant, perçant, colorant... des supports tout aussi éclectiques. Les rendus eux-mêmes sont nombreux, du plus simple au plus élaboré, de l'esquisse à la saturation. Le trait de Massinissa Selmani est souvent un discret cerne à la mine de plomb. Parfois, des couleurs, essentiellement primaires, viennent donner une touche de légèreté au dessin.

Le vide occupe une place importante dans le dessin. On l'appelle réserve en peinture, lorsque la toile apparaît entre les touches de couleurs. Mais ces zones passent inaperçues tant elles sont familières dans le dessin : le plein et le vide sont à la base de la pratique.

Le dessin permet à toutes sortes d'imaginaires de se côtoyer. Il est immédiat, ne demande ni atelier ni préparation interminable des supports. Il laisse à l'artiste une grande liberté et une possibilité d'expérimentation, à l'exemple des montages de Massinissa Selmani, dont on peut aisément imaginer une évolution future.

Cependant, quand ce dernier évoque un événement précis, à l'instar de la série d'émeutes ayant agité la cité de Diar Echems en octobre 2009 ([*Diar Echems \(Maisons du soleil\)*](#), 2013-2014), il ne dessine pas mais réalise une installation ménageant une place importante au mot. Dans cette cité d'Alger, les habitants, protestant contre les logements trop exigus et surpeuplés, ont squatté un stade de foot municipal voisin. Les forces de l'ordre ont tenté d'évacuer ce terrain de jeu devenu bidonville, provoquant une vague de violence. L'artiste évoque le fait divers en installant des post-it jaunes sur un support horizontal, sur lequel sont tracées les limites d'un terrain de foot. Chaque petit papier évoque un logement : sa superficie, son ameublement, le nombre d'habitants... sont inscrits à la main. Comme si une vie inconfortable mais durable s'était réorganisée dans un espace destiné à la détente. Sur le mur le plus proche, des articles fictifs inspirés des faits ne montrent aucune image des émeutes. Seul y est matérialisé l'emplacement d'une possible image, de la taille d'un post-it. On ne peut lire du texte estompé que quelques mots : un programme mitigé pour cette future cité ?

Trois dessins de la série « Soon » font face à cette installation. De grandes pancartes se dressent dans un espace nu, blanc, toujours. Dans lequel se trouvera peut-être « bientôt », la construction de l'architecture affichée. Auprès de chaque affiche, un personnage vaque à son occupation absurde comme s'il n'avait que faire de ces grands projets.

D'autres allusions à l'architecture jalonnent l'exposition. Une petite installation appartient à la série « On y voit mieux ». Le dessin y est associé à un montage précaire, bois, calques, plexiglas et autres volumes ; pour concevoir cette série, l'artiste a puisé dans des documents d'architectes. Non pas la séduisante imagerie destinée à gagner des concours : les images qu'il choisit sont des projets en phase de conception initiale, maquettes, dessins, illustrations 3D encore malléables de constructions pour le continent africain, proposant des idées pour la société future ; ce travail semble in progress, les volumes pourraient être déplacés, les feuilles vierges attendent de nouvelles annotations. Le spectateur peut imaginer sa possible évolution.

Au début des années 1970, le président algérien Boumédiène imagine le projet des 1000 villages socialistes, qui devait permettre à une population rurale en situation de précarité de retrouver ses terres et de participer à l'évolution de la société. Confrontés à la réalité, peu de ces villages ont pu

être édifiés et le projet est tombé aux oubliettes. Massinissa Selmani le remet au jour à travers son propre projet « [1000 villages](#) » (2015). Sa première étape prend forme d'une série de dessins, sur les feuilles d'un cahier d'écolier ; chaque double page indépendante confronte un plan d'habitation, un élément concrètement lié aux agriculteurs (terres cultivées, animaux) et un article évoquant l'utopie du président. A l'exception des titres, ces documents sont au fil des pages altérés. De moins en moins lisibles, ils traduisant l'abandon progressif de la construction.

Cette dimension utopique habite les grandes promesses de « Soon », barres d'immeubles ou édifices étranges et oniriques qui en Algérie, en France ou ailleurs, donnent rarement lieu à l'espace que l'on espérait. N'est-ce pas ce que suggère Jean-Pierre Attal, dans une série de photographies qui ressemblent à s'y méprendre à des photomontages ou à des maquettes (« [Intra Muros](#) », 2008) ? Pourtant aucune retouche ne lui a été nécessaire : il a simplement observé les pavillons individuels répétitifs qui aux alentours de Paris, envahissent progressivement les zones rurales, défigurant par leur absurde répétition le paysage ; mais chacun possède son coin de verdure, que demander de plus ?

Quand il use du photomontage, [Jean-Pierre Attal](#) opère la même opération de décontextualisation que Massinissa Selmani : il photographie des citadins dont il détoure les silhouettes, avant de les transférer dans des zones naturelles inhabitées, bord de mer, campagne et autres déserts. Le télescopage entre les individus floutés et leur nouveau contexte est troublant. Leurs caractéristiques sont mises en relief : une certaine manière de se déplacer avec dynamisme et assurance, le téléphone à l'oreille, des vêtements très similaires... Si les classes sociales ou les types d'emploi exercés apparaissent nettement, ces urbains semblent désormais errer sans but, tels des clones privés de fonction. Cette série pose des questions relatives à l'utilité, celle des appareils et des codes dont nous sommes porteurs, et apparaît comme une vanité contemporaine.

Sur l'individu et la masse

La question de la destination des personnages, du but de leur déplacement, se pose en observant la première image de l'exposition de Massinissa Selmani, issue de la série des « Altérables ». L'artiste opère dans ces images une opération répétitive : il récupère une photographie de presse qu'il photocopie une première fois. Puis il lui superpose une feuille de calque, dessinant sur cette seconde peau un élément tiré de l'image d'origine. Il photocopie ensuite à nouveau la photographie et le calque associés. Sur cette seconde photocopie, il ajoute un autre calque, y dessine des éléments supplémentaires et photocopie une autre fois les deux feuilles. Sur l'image qui accueille le visiteur de la Maison Salvan, il semble avoir répété l'opération une seule fois. Trois personnages se côtoient sur la photographie initiale : l'un est accroupi, le second, en pull rayé, marche vers un troisième personnage, coupé par le cadre. L'image semble avoir été enregistrée à leur insu par un individu installé au premier étage d'une habitation. Son cadrage hasardeux, sa qualité médiocre évoquent une photographie ou une image tirée d'un film amateur.

L'artiste l'altère, la fait passer à un état autre : à l'aide du calque, il anime les personnages de nouveaux mouvements, comme le ferait un dessinateur réalisant un film en stop-motion. Sur le personnage en pull rayé, il prolonge le mouvement de marche en décalant légèrement et avec pertinence le corps. Le personnage accroupi est en revanche répété dans la même position mais à plusieurs centimètres d'écart, comme si un mouvement brusque de caméra avait soudain décentré la scène.

Une action incohérente habite désormais cette image initialement sans grand intérêt. Semant la confusion, l'artiste semble confirmer qu'elle est probablement le fruit d'un hasard, seule une légende pourrait en décrire la provenance et le potentiel intérêt.

Cette proposition de Massinissa Selmani ne semble pas sans lien avec la série « [Intervalles](#) » (2000-2005) de Mathieu Bernard-Reymond. De discrètes anomalies se glissent dans ses paysages touristiques ; en fixant l'objectif sur d'agréables décors, l'artiste a photographié, image par image, le déplacement des vacanciers devant ces montagnes, bords de lacs... Il a ensuite détourné leurs silhouettes en action avant de les réinstaller sur leur décor d'origine commun, à leur place initiale.

Ainsi, les mêmes individus se déclinent dans l'image à plusieurs reprises, clones parfaits. La photographie ici ne fige pas le temps, elle concentre plusieurs moments en une seule image. Le photomontage numérique rend les scènes pertinentes, un premier coup d'œil évoque un paysage peuplé de nombreux touristes. C'est en réalisant que ces derniers se répètent que l'on comprend qu'ils sont finalement très peu nombreux à avoir réellement parcouru simultanément ces paysages. Ces personnages isolés ont perdu leur identité, tout en devenant les motifs de ces images faussement touristiques.

L'individu impersonnel de la photographie fut également au centre de l'intérêt d'Estefania Peñafiel-Loaiza, à laquelle la Maison Salvan consacrait une exposition au printemps 2016. Durant plusieurs années, elle enrichit la série [Sans titre \(figurants\)](#) (2009-2011), gommant sur de multiples coupures de presse les individus qui illustrent un propos, apparaissant comme les archétypes de la « consommatrice », du « sans-papiers », du « manifestant »... En hommage à ces anonymes, la plasticienne conserve dans des fioles les pelures de gomme issues de l'effacement. Ainsi, par l'absence, rappelle-t-elle ceux qui n'étaient là que comme des motifs.

Sur le vide

Chez Massinissa Selmani, le blanc du papier n'est pas vide. Comme un fond vert au cinéma, il est l'écran de nos projections. Une animation en boucle de l'artiste met en scène un homme barbu : il ôte sa tête, la secoue pour en faire tomber la pilosité, la remet en place, ainsi de suite. Celui qui voit en cette barbe un symbole islamique pourra projeter la scène sur fond de ruines au Moyen-Orient. N'est-ce pas plutôt un innocent hipster ? Le décor peut alors devenir le quartier branché de la Goutte d'Or...

Les papiers tramés, frangés, recyclés, le calque entre transparence et opacité, révèlent leurs caractéristiques. Ils sont déchirés, scotchés, plaqués, servent à dessiner ou à masquer, ou encore à projeter les animations. Sur le blanc du papier, les individus détournés apparaissent comme les stéréotypes du policier, du soldat ou encore du jeune de banlieue, figés dans des positions en accord avec leur personnage. Pourtant, leurs interactions avec les autres silhouettes sèment le doute : pourquoi un homme mains contre le mur, semble-t-il encouragé par son voisin ? Que font des enfants en short et pieds nus auprès d'un soldat et d'un caméraman chaudement vêtu ?

La même incertitude habite les peintures de [Guillaume Bresson](#). Puisant dans un répertoire de photographies de ses proches, posant dans différentes postures, il détourné les silhouettes numériquement et recompose de nouvelles scènes. Il imagine en toile de fond des décors ambigus associant différents éléments d'architecture : un garçon en tenue d'été, un autre en veste à capuche, un troisième homme chargé de courses ; ce dernier déambule sous des arcades (toulousaines ?) jouxtant une place déserte à la perspective marquée (Sans titre, 2014). En arrière-plan, un bâtiment en construction. L'absence de titre ne nous aide pas à interpréter le rapprochement entre ces différents éléments. Mais une tension certaine anime la toile : la composition n'est pas le fruit du hasard mais d'un long travail préalable. Massinissa Selmani rend apparente cette recherche,

plusieurs dessins de l'exposition dévoilant encore les scotchs et les papiers fragmentaires que l'artiste déplace jusqu'à parvenir à ce "point de tension". Dans un des dessins exposés, Massinissa Selmani joue avec une architecture minimaliste : deux murs. L'un sert de support à un individu penché. Le second est poussé par un autre personnage, peut-être un régisseur de théâtre sur le point de changer de décor, qui semble rappeler que toute image n'est que construction de nos regards.

Dans le dessin [Relevés du dehors #9](#), l'artiste installe des vacanciers posant en maillot de bain parmi des colonnes que l'on devine être Les deux plateaux de Daniel Buren. Notre mémoire se charge de remplacer le fond blanc par le décor de la cour d'honneur du Palais-Royal, d'imaginer peut-être aussi le chien, le cerf-volant ou toute autre créature placide au bout de la laisse molle que tiennent les touristes : est-ce un clin d'œil à la surprise de l'artiste, lorsqu'il découvrit en intégrant les beaux-arts de Tours, après des études d'informatique à Alger, l'art contemporain occidental et les œuvres de Daniel Buren ? La scène est digne d'une photographie surréaliste de Paul Nougé ou encore d'un dessin de Francis Alÿs : à l'aide de calques accumulés, l'artiste belge parvient à tâtons à donner forme à une série mystérieuse, entre errance des traits et impression de mouvement. Le titre de cette série est [El soplón \(suite\)](#) (1995-1997), que l'on peut traduire par « le souffleur » (au théâtre), ou bien « le délateur ». Des mots sont associés à chaque dessin, en lien avec le secret, le silence ou encore la fiction. Mais le sujet de ces amorces d'histoire est toujours hors-champ.

Le papier calque, par sa transparence, permet d'ajouter des strates de dessin, et bien sûr de signification. Parfois, son épaisseur et sa capacité à voiler intéressent les artistes. Il masque et révèle alternativement, rempart fragile entre notre regard et le sens.

Superpositions de calque, décontextualisation des personnages... l'important est ce qui disparaît, le hors-champ, l'ellipse. C'est le propre du photomontage développé par Dada dès les années 1920. Les artistes crient leur révolte en agencant des éléments de la presse, d'écriture ou de photos, sans souci des échelles.

Bien qu'il intègre l'étape du dessin, le travail de Massinissa Selmani est proche de celui du photomontage. Mais la différence principale avec cette pratique initialement très engagée, est justement la distance du plasticien avec tout message politique direct. S'il évoque les utopies architecturales et sociale ratées et la fabrication de l'image médiatique, c'est avec subtilité et en multipliant les pistes de lecture. Quelle que soit la colère qui l'anime, il ne l'impose pas. Une apparente légèreté, sans doute trompeuse, modère sans cesse ses propos : hommes d'affaire ou politiciens en chaussettes, animations satyriques mais qui prêtent à sourire ; ou encore, joli nuage bleu, qui parcourt l'œuvre de Massinissa Selmani : tantôt naïf, tantôt survolant une prison (ou le mur d'un peloton d'exécution ?), il peut aussi devenir la fumée d'une pollution peut-être, ou de l'incendie d'une voiture. Le plus innocent dessin masque parfois ces drames qui sous-tendent les œuvres de l'exposition, dont les quelques tendres couleurs ne laissent pas toujours deviner les sources. Est-ce le reflet de l'enfance de l'artiste qui si elle fut heureuse, avait pour toile de fond les années de plomb en Algérie ? Massinissa Selmani n'a pas été directement confronté aux drames résultant de la guerre civile mais il fait référence à cette période dans plusieurs œuvres, reprenant aussi à son compte cet humour qui servait alors de moyen de défense contre la violence ambiante. Une des rares photographies de l'exposition représente une salle de classe intemporelle. Sur son tableau noir, une main soigneuse a tracé les mots « Pays de merde ».

Quelques mots mi-figue, mi-raisin, à l'instar des néons ironiques de Claude Lévêque. On devine derrière les lettres un peu maladroites et appliquées, les révoltes et la violence engluant la société.

On ne peut aujourd'hui lire [Regarde-les rire](#) (2015) bleu-blanc-rouge sans penser à la situation politique en France, et à la montée des extrémismes.

Massinissa Selmani dessine évoque aussi l'indignation en dessinant des manifestants brandissant des pancartes ou des banderoles. Mais leurs textes n'ont pas été retranscrits. Des slogans tout aussi muets que ceux des [grévistes d'Emmanuel Régent](#) : armé de son feutre, le dessinateur passe des heures à reproduire des images tirées d'internet, de ses propres photographies ou de ses croquis sur place. Des heures, pour immortaliser un événement éphémère. Calmes, laborieuses, ses images de files d'attente ou de manifestations traduisent davantage l'attente que la raison de ces rassemblements, désormais oubliées.

Patrick Guns préférera détourner les slogans de manifestations à travers le monde. Toutes les affiches proclament la même devise : « Non à l'art contemporain » ([No to Contemporary Art](#), 2005-2015). Provocation ? Autocritique ? Imaginer le monde entier rassemblé pour cette même lutte pose question, à l'heure de la montée des populismes et alors même que certains pays du monde n'ont aucune connaissance, aucun accès à la culture. Cette proposition de Patrick Guns semble utopique, issant soudainement l'art au rang de préoccupation internationale...

Internet nous permet un accès permanent à diverses informations, de la plus affreuse à la plus anodine. Cette matière qui nous abreuve au quotidien est primordiale pour les plasticiens. Leurs œuvres mettent sur le même plan le jeu, les petits drames locaux, les catastrophes mondiales, la violence et les broutilles ; les anonymes et les stars. C'est peut-être la raison pour laquelle les images de Massinissa Selmani nous troublent : leurs sources sont multiples, leur propos fuyant.

Massinissa Selmani souffle le chaud et le froid, mais le chaud n'est pas brûlant, le froid n'est pas glacial. Il semble traduire le regard que sa génération et les suivantes, plus jeunes, portent sur le monde : un regard désabusé. Devant les informations télévisées ou en surfant sur internet, on ne passera pas du rire aux larmes, mais tout au plus du désappointement à la satisfaction.

L'exposition s'intitule « L'horizon était là ». D'horizon il était question quelques mois auparavant à la Maison Salvan, quand la main d'Estefania Penafiel Loiza effaçait la phrase « L'horizon d'abord disparaît » ([vidéo Sans titre \(paysage\)](#), 2008); et Massinissa Selmani de confirmer. Ces artistes de la même génération œuvrent, comme beaucoup d'autres aujourd'hui, à effacer ou à ne pas montrer, à extraire subtilement et à suggérer le sens par des hors-champs, des hors-cadres.

Où est passé l'horizon, qui brille par son absence dans les dessins de l'exposition ? S'il semble infini et illimité quand il se dessine entre ciel et terre, l'horizon est étymologiquement la borne, ce qui limite. Massinissa Selmani le restreint à la place d'un post-it jaune, petit carré jaune de quelques centimètres sur lequel il inscrit au feutre « L'horizon était là », avant de l'installer sur un mur.

Dans cette simple phrase, la question de la limite est présente : un avant et un après, un début et une fin. La dimension figurée du terme étoffe l'interprétation : horizon d'attente, projets, espoir semblent soudainement effacés par l'utilisation de l'imparfait. La phrase contient cette désillusion qui semble habiter nos contemporains.

Ces mots sont écrits à la main, sur un papier consacré aux notes brèves que l'on colle généralement sur son frigo ou dans un carnet afin de ne pas oublier un élément à la fois important et ponctuel. Un pense-bête, « ne pas oublier que l'horizon était là ».