

Dossier pédagogique

Appréhender l'exposition de Massinissa Selmani

*« L'un sans l'autre »
du 15.06.2024 au 05.10.2024*

SOMMAIRE

A propos de l'artiste

A propos du commissaire d'exposition

A propos de l'exposition

Une histoire réelle inspirée de faits imaginaires par Catherine David

Citations

Conversation avec Massinissa Selmani

Notions

Questionnements et liens aux programmes d'arts plastiques

Liens aux programmes : ouverture interdisciplinaire

Pistes pédagogiques

Focus

Bibliographie

Références

Webographie

Glossaire

Contacts et infos



Massinissa Selmani ©Marco Giugliarelli for Civitella Ranieri Foundation

A propos de l'artiste

Massinissa Selmani est né en 1980 à Alger. Il vit en France.

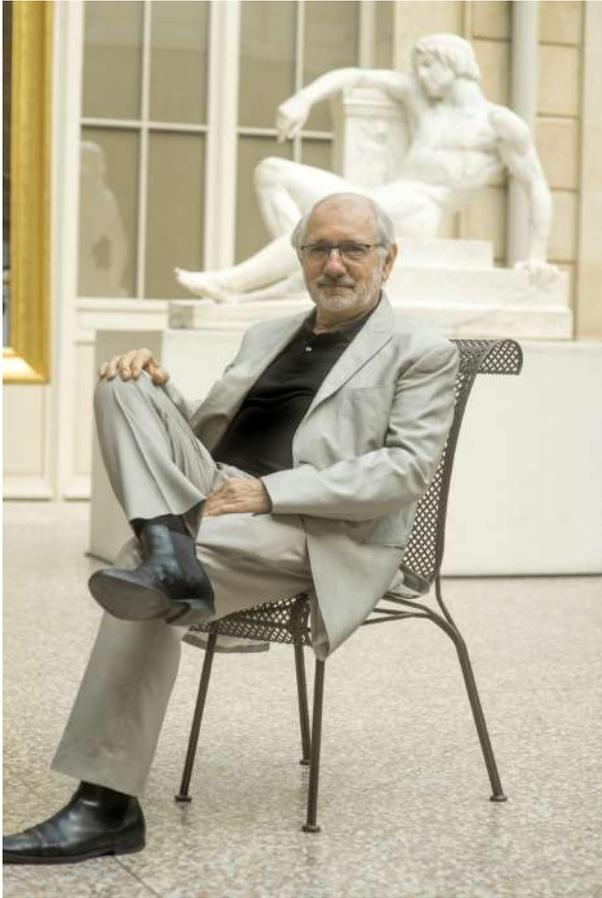
La pratique de Massinissa Selmani s'articule autour des formes dessinées où la gravité des sujets est portée par l'humour, l'absurde et l'économie de moyens. Ces formes dessinées présentent souvent des dessins mettant en scène des situations étranges ou absurdes faites d'assemblages improbables, d'images tirées de la presse écrite, mais aussi de courtes animations et des compositions en volume évoluant au fil des contextes des expositions. Ces formes mettent en avant la dimension documentaire du dessin, les processus narratifs qui en découlent, créant des œuvres à la frontière du réel et de l'irréel, du politique et du poétique, du comique et du tragique, caractéristiques de l'œuvre de l'artiste.

En 2023, **Massinissa Selmani a été nommé pour le prix Marcel Duchamp**. En 2015, il a reçu une mention spéciale à la 56^e Biennale de Venise.

Il a également été lauréat du Prix Art[]Collector (FR) et du Prix SAM Art Projects (FR) en 2016.

Le travail de Massinissa Selmani a notamment été exposé à la 56eme Biennale de Venise (IT), au centre Pompidou (FR), au Palais de Tokyo (FR), à la 11eme Biennale de Dakar (SEN), à la Biennale Sharjah (EAU), à l'IVAM, Valence (ESP), à l'UGM, Maribor (SVN), au Modern Art Oxford (UK), à la Biennale de Taipei 2023 (TWN).

Son œuvre a rejoint plusieurs collections telles que le Centre Pompidou, le British Museum, le MAC de Lyon et le CNAP, Samdani Foundation, le Frac Centre Val de Loire et le Frac Île-de-France, Le Plateau.



Philippe Piguet

A propos du commissaire d'exposition

Philippe Piguet

Historien et critique d'art, commissaire d'expositions indépendant, Philippe Piguet, né en 1946, est chargé de la programmation en art contemporain de la Chapelle de la Visitation de Thonon-les-Bains (74) depuis 2008. De 1985 à 2018, il a contribué régulièrement à la revue *L'œil*.

De 2010 à 2018, il a été le directeur artistique de DRAWING NOW PARIS, salon du dessin contemporain. Commissaire Général du festival Normandie Impressionniste 2020, il l'est à nouveau en 2024. Par ailleurs, il a été membre de divers comités techniques de fonds régionaux d'art contemporain, dont celui de Picardie de 1990 à 1992.

Si son champ d'étude porte sur une période allant du milieu du XIX^e siècle à nos jours, ses centres d'intérêts privilégiés portent sur la période impressionniste – et plus particulièrement sur Claude Monet – et sur l'art contemporain tel qu'il s'est développé depuis les années 1960.



Massinissa Selmani, *Nous sommes intrigués d'une espérance tenace*, 2021 - 2024

A propos de l'exposition

« Les œuvres de Massinissa Selmani interrogent d'emblée le regard parce qu'elles ne s'offrent pas à voir de façon explicitement narrative. Conçues sur le mode de l'assemblage (...), elles constituent un tout recomposé qui les détermine à l'ordre de situations étranges, sinon incongrues, quant au sens qu'elles délivrent.

Entre réalité et leurre, Massinissa Selmani cultive l'art de l'interstice et ses images, « le tacite et l'indicible ». C'est d'ailleurs le titre de l'une de ses « formes dessinées », composée de dessins et de volumes. Dessins sur papier ou d'animation, sculptures, installations, l'exposition du Frac Picardie sera l'occasion pour l'artiste de se glisser dans tous les interstices possibles. »

Philippe Piguet, commissaire d'exposition

Une histoire réelle inspirée de faits imaginaires par Catherine David

« Qu'elles apparaissent exposées sur une feuille de papier ou une page de cahier, dans les images successives d'un film d'animation ou les trois dimensions d'une installation, c'est au spectateur attentif qu'il revient d'« achever » et donner sens aux situations construites par Massinissa Selmani à travers un procès graphique et cognitif complexe patiemment élaboré.

Il ne s'agit pas en effet d'inviter à la résolution d'un rébus ou d'une énigme en assemblant signes et figures apparemment sans lien ou rapport immédiat dans un même espace, mais d'exposer le spectateur à une certaine perturbation des coordonnées ordinaires de l'expérience quotidienne, et d'insinuer le doute face à l'«ordre des choses» et ses représentations.

La série *Altérables* initiée en 2010 et toujours en cours est exemplaire d'une forme d'image hybride produite d'après et après la photographie, le cinéma, le dessin de presse mais aussi les procédés du collage moderne, dont elle cumule les possibilités et les effets, inversement proportionnels à l'économie des opérations techniques : photos d'actualités découpées dans les journaux et dont certains éléments sont relevés au crayon sur papier calque, report sur papier, photocopie ou scan - et condensés dans une seule image.

C'est ainsi dans la *poièsis* d'une pratique renouvelée et expérimentale de ce que l'artiste désigne comme « formes dessinées » et une réflexion en actes sur les conditions et les limites de la représentation que s'inscrit la dimension politique du travail. La sélection et la collecte de photographies de presse, l'identification et l'isolement de certains détails, la mise à distance et le temps de latence qu'implique ce processus troublent et déplacent l'acte direct et immédiat du dessin qui participe alors d'un agencement de signes ouvert à la lecture et à l'interprétation d'un sujet-spectateur attentif et actif.

Les travaux de Massinissa Selmani - dessins, structures tridimensionnelles ou objets-sculptures - sont aussi de format, matériau et construction modestes et leur présentation dans le lieu d'exposition réplique souvent leurs conditions de visibilité dans l'atelier, plus propices au contact des œuvres et à la concentration du regard.

Cette présence discrète dans l'espace où dessins, films d'animation et structures semblent très provisoirement posés, où certaines formes et éléments iconographiques circulent d'une œuvre à l'autre, révèle aussi des références et un imaginaire transdisciplinaire et transculturel singuliers. En effet, si Massinissa Selmani a regardé les surréalistes et *La Subversion des images* (recueil de photographies publié en 1968) de Paul Nougé, il a lu le poète et critique d'art Jean Sénac, assassiné à Alger en 1973, et s'est nourri très tôt de la tradition du trait incisif et de l'humour grinçant s'exprimant dans les dessins de presse algériens qui ont continué de paraître pendant la « décennie noire » des années 1990. Il partage aujourd'hui le regard sans concession et l'ironie acide d'un Chawki Amari (*L'Âne mort*, Barzakh, Alger 2018), journaliste et romancier algérien dont les personnages se démènent avec l'opacité d'un réel durablement marqué au coin de l'incohérence et de l'absurdité. Dans un même registre, en regardant certains dessins tels ceux de la série *A-t-on besoin des ombres pour se souvenir ?* (2013-2015) on ne peut pas ne pas penser aux narrations elliptiques et aux scènes d' (in)action des films de Tariq Tegui (*Rome plutôt que vous*, 2006) ou Karim Moussaoui (*En attendant les hirondelles*, 2017).

C'est aussi dans l'économie du geste et de la pratique, dans une forme de retrait paradoxale et les multiples configurations qu'inversement ils ouvrent et autorisent que réside sans doute la rigueur intempestive de l'œuvre. »

Catherine David, « *Une histoire réelle inspirée de faits imaginaires* », in *Massinissa Selmani*, Paris, Éditions Skira, 2023.

Citations

de **Massinissa Selmani**

J'ai du mal quand on me dit "tu travailles sur quoi ?", je sais pas sur quoi je travaille, je veux juste

Moi, mon approche de l'histoire algérienne je l'ai mieux comprise via la fiction que par les livres d'histoire parce que on a des personnages en situation, ça décrit tous les petits à côté de tous les jours qui rendent la chose un peu plus concrète.

Je dessine d'abord, puis je pars de là.

conversation avec Stéphanie Straine entre 2021-2022.

Quand je compose des dessins, je détoure directement des personnages de la presse sur papier calque. Tous les personnages sont sur un bout de papier calque que je place dans la feuille avec des scotchs. Je m'aide parfois de lignes de composition. Forcément, on voit tous les calques, il y a plein de traces de doigts parce que je bouge et j'efface. Ensuite je reporte sur le format final, avec une table lumineuse. Je dessine des contours extrêmement fins pour que dans mon traitement du dessin le contour disparaisse.

conversation avec Gautier Dirson pour l'exposition au Frac Picardie «L'un sans l'autre», 2024.

L'échec fait partie intégrante de l'ADN du dessin.

entretien avec Stéphanie Straine, 31 août 2021.

On me parle souvent de la spontanéité du dessin, mais pour moi, le dessin, c'est quelque chose de très pensé. Il y a une certaine forme de spontanéité dans l'esquisse, mais même cette spontanéité ne vient pas de nulle part, elle représente des heures de travail qui se matérialisent à un moment donné. L'épure, la suppression de certains éléments est une étape lente, et c'est généralement à ce moment-là que prend place la relation avec le médium, qui aboutit à ces formes dans lesquelles les phases du travail restent parfois visibles.

cité dans le catalogue d'exposition du SAM Art Prize, Paris, 2018, p. 63-64.

En Résonance :

«Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.»

Marcel Duchamp

«Le dessin devient un point de rencontre, mais aussi un seuil où le monde extérieur vient à notre rencontre... Tout dessin fonctionne selon le principe que la feuille de papier est comme la membrane interposée entre nous et le monde.»

William Kentridge, *Six Drawing Lessons* (Norton Lectures 2012), Cambridge, Mass., Et Londres, Harvard University Press, 2014, p. 18-19.

«Less is more.»

Ludwig Mies van der Rohe

«Un dessin d'après nature en dit trop sur moi. Dans d'autres dessins - ceux que je réalise d'imagination - je ne fais que ce que je veux et je me montre, moi et mon monde, de la façon que je choisis.»

Saul Steinberg, cité dans *Reflections and Shadows : A Memoir*, Saul Steinberg et Aldo Buzzi, Allen Lane, Londres, The Penguin Press, 2002, p. 72.

Conversation avec Massinissa Selmani

Interview : Gautier Dirson, chargé de mission au service éducatif

Frac Picardie / Pouvez-vous nous expliquer le titre choisi pour l'exposition « L'un sans l'autre » ?

Philippe Piguet / C'est un titre qui est venu à mon esprit tout simplement parce que ça fait déjà plusieurs années que je connais Massinissa et surtout que je suis son travail. Je crois pour mémoire, que l'expression « *l'un sans l'autre* » est venue parce qu'à un moment je faisais allusion à ce principe d'association d'idées qui fonde notamment la pensée surréaliste telle qu'André Breton l'avait recommandé à ses troupes, comme il aimait les appeler avec ce jeu de concaténation verbale qui n'en finit jamais, et donc voilà m'est venu *L'un sans l'autre*. Finalement c'est une question permanente de rebond. Je crois que c'est un mot très important dans le langage et la dialectique du travail de Massinissa Selmani aussi bien dans la manière dont il advient que dans la façon dont il peut le créer lui-même.

Massinissa Selmani / Dans le livre de Marc Guillaume¹, il y a une citation qui nous avait beaucoup plu à tous les deux : « *une chose ne peut pas exister sans son contraire* ».

PP / C'est aussi la formule du philosophe Héraclite que je cite dans mon texte qui dit « *on ne peut pas penser à un état sans penser en même temps son contraire* ». Voilà *l'un sans l'autre*, jamais l'un sans l'autre, d'ailleurs c'est aussi un proverbe de la langue commune.

MS / Le titre m'a plu aussi parce qu'il y a aussi cette idée d'altérité dans mon travail.

PP / Je note une formule de Massinissa lui-même qui dit « de penser en termes de distance plutôt que de différence » et ça c'est effectivement un élément important parce que la distance ça met bien l'écart entre l'un et l'autre, mais en même temps comment ils sont liés irrésistiblement, et l'un sans l'autre ce n'est pas les opposer.

MS / En fait la distance je l'ai reprise aussi chez Marc Guillaume. Il parle de distance au lieu de différence parce qu'une différence suppose quelque chose d'un peu figé alors que la distance peut s'étendre, elle peut se raccourcir, elle n'est pas fixe. Pour schématiser, nous pouvons nous disputer avec quelqu'un, nous perdre de vu et puis nous retrouver, comme ça arrive pour tout le monde, et faire la paix et nous reparler de nouveau. Il y a un autre aspect, c'est que la distance aussi va introduire la notion de géométrie qui m'est très chère aussi. J'aime beaucoup ça. Quand j'étais à

l'école, les mathématiques, c'était la seule matière où je me débrouillais.

Frac / Pouvez-vous évoquer votre parcours et la manière dont il influence votre travail ?

MS / Je suis né à Alger j'ai fait des études d'informatique (DEUA) en Algérie en Kabylie à Tizi Ouzou et ensuite j'ai fait les beaux-arts.

PP / La nature même de l'informatique c'est quand même des jeux de combinaison à partir de deux éléments qui sont le zéro et le un. Je pense qu'il y a dans la nature et dans l'informatique, quelque chose qui peut se retrouver dans le propre éco-écosystème de la pensée de Massinissa Selmani.

MS / Lors de mes études d'informatique, il y avait une spécialité dédiée aux bases de données : un module qui apprenait des méthodes de réflexion et techniques de construction d'une base de données pour trouver le chemin le plus court à une information. Aujourd'hui, mes carnets sont une forme de base de données. Ils sont plein de formes. Je dessine plein de potentielles structures ou d'installations qui sont porteuses de rien du tout en fait mais c'est plutôt dans la logique de mon travail.

PP / C'est une question d'architecture de la pensée. C'est exactement ce que l'informatique, à mon avis, t'a donné comme mode de réflexion.

Frac / Massinissa dans une interview, tu fais référence à un auteur Daniel Payot et son livre Retours d'échos, comment ne pas écrire sur l'art et les artistes, édition L'Atelier contemporain. Peux-tu nous dire pourquoi tu avais retenu ce livre ?

MS / C'est sur la question du récit en fait, moi j'aime beaucoup Susan Sontag et chez elle, j'ai l'impression que la question de l'interprétation, ça l'embête un peu, et elle cherche d'autres moyens d'appréhender les œuvres d'art. Je crois que c'était dans une émission sur *France Culture* où la parole de Susan Sontag était reprise sous cette forme « Il ne faut pas penser les œuvres pour ce qu'elles nous disent mais plutôt pour ce qu'elles nous font ». Nous revenons à la question de l'interstice. Daniel Payot se posait la question de pourquoi en France nous disons « j'écris sur » et pas « écrire à côté ou avec ». Il disait en gros, la qualité du dessin c'est le silence et dès que l'on tente d'écrire dessus, on altère cela et pour lui ça avait l'air de susciter pas mal de questionnements par rapport à l'approche du dessin. C'est quelque chose dans lequel je me reconnais.

¹ Marc Guillaume, *Puissance de l'ellipse, Dé-coïncider d'avec le cercle*, édition Galilée, 2023

Au frac, les images sont toutes extrêmement silencieuses et très souvent, très éclairées. C'est très rare quand j'utilise des espaces sombres, mais ça, c'est un parti-pris qui est lié aussi à des choix esthétiques et au dessin. Toutes ces choses-là s'entremêlent.

Frac / Pour évoquer vos œuvres, vous parlez de « formes dessinées ». Pouvez-vous nous expliquer ce que ce terme peut revêtir ?

MS / C'est pour une raison purement pratique et pragmatique : c'est que le milieu de l'art adore catégoriser. Aux beaux-arts les étudiants disent tous, « je travaille sur », « je travaille sur l'écologie », je dis mince mais si demain tu travailles sur des petits chiens verts tu as le droit aussi. Je suis toujours un peu méfiant que l'on me mette dans une case. Quand les gens me disent, « il porte sur quoi ton travail ? » je leur dis « je dessine » et comme ça ils se débrouillent. J'ai peur aussi parfois qu'on me décrive comme dessinateur. Je ne suis pas sûr que cela soit le qualificatif qui correspond à ma pratique. « Formes dessinées » ça permet de reprendre un peu la main.

Frac / Pouvez-vous nous expliquer la manière dont vous concevez vos formes dessinées ? Avez-vous un processus de création particulier ?

Je suis dans une logique de travail. C'est une forme de vocabulaire que j'essaie de mettre en place et que petit à petit j'enrichis. Et puis tu as des habitudes de travail, de temps en temps tu essayes de pousser un peu plus loin, de les casser un peu. La première source, depuis le début, c'est la presse écrite. J'ai plein de journaux. C'est plutôt des journaux qui donnent une place importante à la photo de presse type *Libération*, *Le Monde*, *Le Figaro*, *New York Times*. Ça m'arrive de temps en temps, par curiosité, de choper genre *Aujourd'hui en France*, des choses comme ça où c'est plutôt des banques d'images qu'ils utilisent je pense pour des questions de coûts. La photographie de presse, elle est passionnante. C'est une forme de journalisme qui m'intéresse beaucoup. Il y a ce rapport à l'actualité mais c'est une façon aussi de mettre une temporalité différente par rapport à l'actualité. Dans les dessins en particulier il n'y a pas d'indication de lieux, de personnages connus, donc les situations sont suspendues. Elles sont imprégnées du « réel » puisque je prélève directement de la presse écrite. Cela donne aussi dans les dessins une sensation de choses qu'on reconnaît sans pour autant les situer. Quand je dessine un manifestant qui jette un projectile, peu importe le pays, on reconnaît le geste, on voit très bien la connotation. Mais si tout autour je donne

une indication (une portion d'immeuble, des personnages...), on fait appel à plusieurs choses dans la mémoire, des réminiscences, dans la culture visuelle de chacun. En même temps ce sont des choses extrêmement codifiées dans l'actualité et c'est toujours cette question encore une fois d'interstice. Un travail aussi peut-être sur le temps, sur le silence. Quand je compose des dessins, je détoure directement des personnages de la presse sur papier calque. Tous les personnages sont sur un bout de papier calque que je place dans la feuille avec des scotchs. Je m'aide parfois de lignes de composition. Forcément, on voit tous les calques, il y a plein de traces de doigts parce que je bouge et j'efface. Ensuite je reporte sur le format final, avec une table lumineuse. Je dessine des contours extrêmement fins pour que dans mon traitement du dessin le contour disparaisse. Xavier Durringer² a écrit un roman que j'ai adoré qui s'appelle *Sfumato*. Je me suis rappelé de mes cours aux beaux-arts sur Léonard De Vinci et je me suis dit « mince, c'est vrai que le contour n'existe pas dans la réalité ! » C'est un comble pour un dessinateur de passer son temps à faire des contours alors que tu veux parler du réel.

Quand je fais un travail d'ombre, j'essaie plutôt une façon de dessiner qui élimine le contour le plus possible. Quand tu fais une composition tu te dis « j'adore » mais il manque peut-être quelque chose pour aller en hauteur, en profondeur, donc du coup je rajoute un lampadaire, un chien qui traîne derrière, mais ça n'a aucun sens pour moi. Pour les installations, des choses un peu plus en volume, la logique est un peu différente. Si j'ai un sujet précis sur lequel je travaille, j'y vais souvent de manière littérale au début. On se met en route et les accidents apparaissent. J'ai toujours des process un peu simples, j'ai souvent l'habitude de décalquer, de dessiner quelque chose sur calque superposé sur plein de choses pour voir si c'est intéressant ou pas. L'avantage c'est qu'on voit ce qui fonctionne ou pas du tout, du coup on élimine tout ce qui nous paraît mauvais. Les accidents peuvent devenir intéressants.

Frac / Dans vos « formes dessinées » nous retrouvons une forte présence de l'absence. Quel rôle a cette réserve ou ce vide dans votre travail ?

MS / J'aime vraiment cette idée de chercher un élément, le plus simple possible, pour dire quelque chose de complexe. On interprète toujours bien entendu, dès que tu mets une forme de récit, même toute simple, on interprète, mais c'est juste pour éviter des interprétations qui finissent par « bouffer l'œuvre ». En plus, vivant en France aussi je fais très attention à ce que les gens, sachant que je suis algérien, ne

² Xavier Durringer, *Sfumato*, 2015

soit lié juste à l'endroit d'où je viens et du coup qui fausse la lecture de ce que j'essaie de faire. C'est une espèce d'équilibre qu'on trouve mais ce n'est pas non plus quelque chose à laquelle je pense en permanence. Mon obsession c'est surtout de dessiner.

PP / Dans le travail de Massinissa je crois qu'il y a quelque chose qui est très important qui est d'éviter la narration imposée. Je me disais que c'était comme si on mettait à plat un flip book de différents éléments qu'il aurait rassemblé et de ce fait, il n'y a pas quelque chose qui s'impose d'emblée au regard mais c'est le regardeur, qui lui, va associer les situations entre elles ou peut-être développer un fil narratif s'il a envie.

Frac / *Pourrais-tu nous expliquer le rôle d'un commissaire d'exposition ?*

PP / Le rôle du commissaire d'exposition c'est, suite à une invitation qui lui est adressée ou suite à une proposition qu'il a faite, de mettre en place une exposition. Dans un cas comme dans l'autre, le propos de cette exposition émane directement du commissaire. Ça peut être l'objet d'un échange, d'un débat, mais ordinairement c'est quand même une idée qu'il a en tête, soit de présenter le travail d'un artiste, soit de développer une réflexion précise autour d'un thème. Le contenu et le propos de l'exposition c'est vraiment lui qui en est l'auteur d'une certaine manière. Ensuite, il discute avec l'artiste ou avec tous les artistes à savoir comment on fait cette exposition par rapport à l'idée que le commissaire a en tête. Il y a toujours un intermédiaire dans les lieux où l'on travaille qui sont ceux qui vont se « trouver à faire les tâches » un peu plus administratives d'emprunt d'œuvres, d'assurance d'œuvres, de transport d'œuvres. Et puis évidemment il y a le moment où le commissaire, lui, est là pour gérer l'accrochage en relation directe et étroite avec l'artiste. La plupart du temps la chose est faite en amont soit par informatique 3D soit par maquette. Il y a toujours des correctifs qui arrivent parce qu'une fois qu'on est dans l'espace, il y a des petits éléments comme ça qui sont à régler d'une manière plus fluide. C'est le commissaire d'exposition qui est aussi chargé de faire toute la partie rédactionnelle de présentation de l'exposition, le catalogue, le communiqué de presse, les feuilles de salle. Le commissaire est là pour instruire les médiateurs du contenu de l'exposition, de l'idée qu'il veut défendre et présenter le travail de l'artiste si c'est une monographie. Il accompagne ensuite le développement médiatique en répondant évidemment à la presse, aux interviews.

Frac / *Qu'offre pour vous le dessin d'animation, que le dessin plus traditionnel ne peut pas vous offrir ?*

MS / J'ai commencé à faire du dessin d'animation dès les beaux-arts. J'ai d'abord commencé par faire des installations pensées avec des formes dessinées, des animations, avant de faire des dessins figés. Ces derniers sont arrivés plus tard. Dans mes animations, ce qui me plaît c'est l'absurdité. Il s'agit souvent d'actions tragiques très courtes de deux, trois secondes, que la boucle prolonge et fait tomber dans l'absurdité. Je pense que c'est juste une autre façon d'explorer cette idée d'espace suspendu.

Ce qui m'intéresse ce n'est pas de faire quelque chose qui a un début et une fin. La boucle me plaît beaucoup. Le but c'est aussi de faire exister les animations dans des dispositifs, elles ne sont jamais figées. Par exemple pour l'exposition pour le prix Marcel Duchamp, c'est une animation qui existe en plusieurs éditions qui a été projeté en simple animation mais pour le prix j'ai décidé de prendre une édition et de l'inclure dans une installation. Tous les éléments peuvent cohabiter. D'ailleurs, c'est peut-être plus du dessin en mouvement que des animations. Je triche aussi c'est-à-dire que des fois je suis vraiment en 12 images par seconde pour ne pas être en 24, parce que pour ce que je fais ce n'est pas nécessaire. Sinon, ça fait des dessins à n'en plus finir. Des fois je suis à sept, huit images par seconde pour avoir parfois un rythme saccadé, un peu bricolé. Je ne fais pas les animations sur tablette, je les fais vraiment à l'ancienne.

Frac / *Comment avez-vous pensé la scénographie de l'exposition et comment l'espace peut-il l'impacter ?*

MS / Il y a des envies qui apparaissent très vite. Par exemple au Frac, on réunit pour la première fois une série qui s'appelle *Les Altérables*. C'est une idée que j'ai suggéré à Philippe et il m'a suivi dessus. L'espace du Frac pour moi, ça pourrait être une seule œuvre. Par ailleurs, Philippe souhaitait exposer la sculpture *Un beau poisson dans un bocal* avec un cône et une jumelle, il m'en a parlé très vite et cela a conditionné aussi d'autres choix.

PP / Le travail de Massinissa n'est pas dans l'encombrement. Et c'est vrai que l'espace du Frac par son côté un peu minimal influe aussi sur l'organisation justement scénographique des œuvres et la sélection qu'on pouvait faire des œuvres.

L'espace d'exposition minimaliste renvoie aux espaces vides des dessins de l'artiste.



Massinissa Selmani, vue de l'exposition *L'un sans l'autre*, 2024

Notions

L'enseignement des arts plastiques fait constamment interagir action et réflexion sur les questions que posent les processus de création. Il invite à mettre en lien la production artistique et la perception sensible conduisant à l'explicitation, l'acquisition de connaissances et de références. Cet enseignement s'appuie sur des notions principales, toujours présentes dans la création en arts plastiques.

Retrouvez ici des notions (en confrontation) favorisant l'approche des questionnements abordés dans l'exposition :

FORME

Dessin / Volume
Réalité / Fiction
Forme documentaire / Construction fictionnelle
Association / Confrontation / Juxtaposition
Décomposition / Recomposition
Présence / Absence
Superposition / Transfert

ESPACE

Présentation / Représentation
Wall drawing / Dessin in situ
Vide / Réserve
Minimaliste / Complexe
Dans la page / Hors de la page
Intérieur / Extérieur
Impossible / Imaginable
Graphique / Géographique

SUPPORT

Présentation / Représentation
Installation / In situ
Dessin / Architecture
Rapport d'échelle / Gigantisme / Petitesse
Mise en page / Mise en espace
Feuille / Mur
Intérieur / Extérieur
Vide / Réserve / Effacement

MATIÈRE

Graphite / Objet
Matière / Matériaux

COULEUR

Noir / Blanc
Unicité de la couleur / Économie de moyens

CORPS

Représentation / Présentation / Présentification
Observation / Captation

TEMPS

Reprise / Répétition / Transposition / Morcellement
Pluriel / Suspendu
Image fixe / Image animée

Questionnements et liens aux programmes d'arts plastiques

C3

La représentation plastique et les dispositifs de présentation

En quoi l'approche documentaire peut-elle favoriser la construction fictionnelle du dessin ?

- Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations
- La narration visuelle

C4

La représentation ; images, réalité et fictions

Comment dessiner avec le vide ?

- La ressemblance

Comment travailler les mises en espace du dessin : espace dessiné, espace réel, métaphore de la forme dessinée ?

- Le dispositif de représentation

En quoi le prélèvement et l'assemblage d'images permettent-ils de confronter les différences entre communication visuelle et expression artistique et d'interroger le monde ?

- La création, la matérialité, le statut, la signification des images

L'oeuvre , l'espace, l'auteur, le spectateur

Comment l'espace peut-il impacter une scénographie ?

- La présence matérielle de l'oeuvre dans l'espace, la présentation de l'oeuvre

Comment faire naître une spatialité par l'image ?

- L'expérience sensible de l'espace de l'oeuvre

lycée

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

Comment travailler les mises en espace du dessin : espace dessiné, espace réel, métaphore de la forme dessinée ?

- Le dessin

Comment construire par l'absence ?

- Représentation du corps et de l'espace

La présentation de l'oeuvre

En quoi « la scène captivante » peut-elle transformer le regard, l'attitude corporelle du spectateur ?

Cf : Paul Nougé, *Les spectateurs (La naissance de l'objet)*, 1929-1930, photographie, issu de *La Subversion des images* - p.25 catalogue Skira

- Sollicitation du spectateur

Champ des questionnements artistiques interdisciplinaires

En quoi l'image en mouvement permet-elle de penser autrement l'espace de l'oeuvre ?

- Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo

Champ des questionnements artistiques transversaux

En quoi l'absence, l'effacement, la vacuité, la réserve peuvent-ils contribuer à la tragédie du monde mis en scène par l'artiste ?

- L'artiste et la société : faire oeuvre face à l'histoire et à la politique

Liens aux programmes - Interdisciplinaires

Arts plastiques / Français / Histoire-géographie / EMC / Mathématiques / Philosophie

En prenant appui sur certains questionnements proposés en lien avec les programmes d'arts plastiques, mettre en œuvre des intentions comme :

Faire de la presse et des journaux un matériau.

Utiliser des journaux locaux pour extraire des images, du texte et ainsi recréer une nouvelle image, un nouveau récit.

Massinissa Selmani prélève dans la presse des images qu'il réutilise dans ses dessins en les détournant, les juxtaposant, les assemblant, les superposant...

- Réalisez une production à partir de la presse (locale) et des journaux à disposition.
- A partir de revues, magazines, journaux, vous pourrez prélever des images et expérimenter le collage et le dessin pour faire en sorte que les images nous disent autre chose et qu'elles puissent avoir une pluralité de points de vue.



Massinissa Selmani, Sans titre #9, Photocopie, graphite et crayons de couleur sur papier calque, 2022, 13,6 x 18,9 cm

Travailler autour d'un thème journalistique : la rumeur

Tout comme les artistes, **questionnez** les élèves sur la création artistique mais également sur leur manière d'appréhender le monde d'aujourd'hui à travers des sujets tels que : la **rumeur** vous pourrez les faire réfléchir à la réalisation d'une rumeur fictive. Des questions telles que celles ci-dessous pourront être soulevées : *Quels en sont les codes ? Comment repérer une rumeur ? Comment une image peut-elle nous faire douter, nous induire en erreur et faire émerger une multitude de points de vue ?*

Travailler le texte et l'image à partir de journaux pour expérimenter la poésie, le haïku, le cadavre exquis, ...

- A partir d'images de presse, faire travailler les élèves sur le procédé du cadavre exquis. L'idée sera de continuer la réalisation de l'élève précédent en proposant une nouvelle image prélevée dans la presse. Le processus s'arrête au dernier élève.
- Les élèves pourront puiser dans les magazines, journaux, revues, divers textes et images afin d'expérimenter et de proposer des poèmes et des haïkus.

le mot ne rend jamais l'objet

Pistes pédagogiques

D'autres pistes pédagogiques peuvent aussi être exploitées en lien avec la démarche de Massinissa Selmani. En voici quelques-unes :

- **Mettre en relation les notions de présence et d'absence dans une production plastique.**

Mon travail repose sur l'absence.

Massinissa Selmani

- **Prendre en compte l'effort du regardeur dans la production.**

« Un grand nombre de mes dessins est inspiré de fragments de photographies de presse. Je les découpe, les juxtapose, dessine sur eux et les reproduis dans mon carnet de croquis et dans les dessins préparatoires. [...] Je dessine des situations énigmatiques et ambiguës qui mêlent comédie et tragédie. [...] L'architecture de la composition sous forme de conte est également un élément fondamental de mon travail. Mais je demande quand même au spectateur de faire un effort, tout ne lui est pas livré sur un plateau. »

Massinissa Selmani, cité dans Elisa Pierandrei, *Massinissa Selmani : Creating Work Between Dualisms*, in *Contemporary And*, consulté le 13 mars 2021

- **Accepter et prendre appui sur l'accident dans son travail.**

L'échec fait partie intégrante de l'ADN du dessin.

Massinissa Selmani, entretien avec Stéphanie Straine, *Zoom*, 31 août 2021.

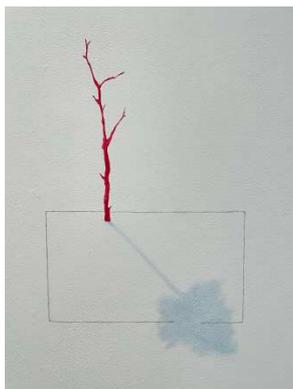
- **Accueillir la lenteur dans le processus de création de la réalisation.**

On me parle souvent de la spontanéité du dessin, mais pour moi, le dessin, c'est quelque chose de très pensé. Il y a une certaine forme de spontanéité dans l'esquisse, mais même cette spontanéité ne vient pas de nulle part, elle représente des heures de travail qui se matérialisent à un moment donné. L'épure, la suppression de certains éléments est une étape lente, et c'est généralement à ce moment-là que prend place la relation avec le médium, qui aboutit à ces formes dans lesquelles les phases du travail restent parfois visibles.

Massinissa Selmani, cité dans le catalogue d'exposition du SAM Art Prize, Paris, 2018, p. 63-64.



Massinissa Selmani, Sans titre, Graphite sur papier calque, photocopie, 2022, 76 x 56 cm



Massinissa Selmani, œuvre *in situ*, wall drawing, 2024



Massinissa Selmani, *Distant things*, 2023, Graphite et crayon de couleur sur papier, 65 x 87 cm

Focus



Massinissa Selmani, *L'aube insondable #5*, Graphite et crayon de couleur sur papier, 2021, 75 x 100 cm

● Vide et réserve

« Si ses compositions constituent ce qui crée le récit comme structure, il s'ensuit par conséquent qu'il nous revient de construire ces récits sur la base de l'omission, à partir des lacunes. Il sont intimement liés au vide de l'espace du dessin, au blanc de la feuille de papier vierge. L'espace blanc, c'est ce qui aboutit à de nouveaux contextes, à de nouvelles propositions. Si "tout n'est pas livré sur un plateau", nous commençons à comprendre l'importance du rôle que joue l'incertitude et le doute dans la pratique de Selmani. »¹

*Mon travail repose sur l'absence.*²

Massinissa Selmani

« Ce que nous faisons de cette absence, l'espace chargé d'imagination vers lequel elle nous mène, voilà ce que nous pouvons qualifier de solutions graphiques. »⁵

● Architecture absurde

« Il y a toujours quelque chose qui empêche les protagonistes de Selmani de faire quelque chose ou d'aller quelque part. Les espaces impossibles qu'il dessine sont organisés par des architectures absurdes. *L'aube insondable* est probablement la série la plus étroitement liée à sa décision, prise au cours des cinq dernières années de sa pratique publique, de présenter des installations et des sculptures tridimensionnelles à côté des œuvres sur papier de dimensions modestes - qu'elles phagocytent - pour lesquelles il est le plus connu. »³

« De nombreux dessins récents de Selmani proposent des oppositions entre architecture urbaine et éléments de paysage verdoyant, comme pour suggérer la vaste progression de cette privatisation rampante. »⁴

¹ **Stéphanie Straine**, « Solutions graphiques », in *Massinissa Selmani*, Paris, Éditions Skira, 2023

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

● Association d'idées

«Ce dessin montre un personnage rapetissé par l'immensité de son environnement particulièrement vide, qui surmonte des architectures défensives conçues pour dissuader ou exclure.»¹

*Un grand nombre de mes dessins est inspiré de fragments de photographies de presse. Je les découpe, les juxtapose, dessine sur eux et les reproduis dans mon carnet de croquis et dans les dessins préparatoires. [...] Je dessine des situations énigmatiques et ambiguës qui mêlent comédie et tragédie. [...] L'architecture de la composition sous forme de conte est également un élément fondamental de mon travail. Mais je demande quand même au spectateur de faire un effort, tout ne lui est pas livré sur un plateau.*²

Massinissa Selmani

● Ombre illogique

«Paradoxalement, ces dessins qui sont très rigoureux dans leur composition évoquent un monde vulnérable et précaire. 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.

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.³

Je dessine des ombres, elles sont souvent contradictoires.⁴

Massinissa Selmani

¹ **Stéphanie Straine**, « Solutions graphiques », in *Massinissa Selmani*, Paris, Éditions Skira, 2023

² **Massinissa Selmani**, cité dans Elisa Pierandrei, *Massinissa Selmani : Creating Work Between Dualisms*, in *Contemporary And*, consulté le 13 mars 2021

³ **Mouna Mekouar**, « On n'a rien mais on ne manque de rien », in *Massinissa Selmani*, Paris, Éditions Skira, 2023

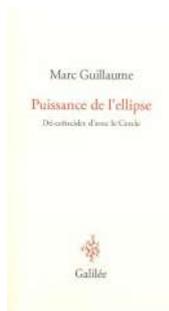
⁴ Ibid.

Bibliographie



Paul Nougé
*Subversion
des
of Images*
traduit de Michael Cooper

Paul Nougé, *La subversion des images*, Éditions WAKEFIELD PRESS, Interart, 2020

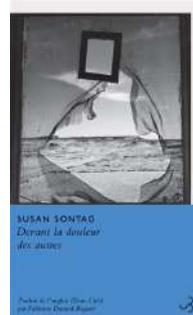


Marc Guillaume, *Puissance de l'ellipse, Décoïncider d'avec le cercle*, Éditions Galilée, Paris,



Daniel Payot
RETOURS D'ÉCHOS
Comment ne pas écrire sur l'art contemporain

Daniel Payot, *Retours d'échos - Comment ne pas écrire sur l'art et les artistes*, Éditions L'Atelier contemporain, Strasbourg, 2021



Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Éditions Christian Bourgois, Paris, 2003



Chawki Amari, *L'ÂNE MORT*, Éditions Barzakh (Alger), 2014



Jean Sénac, *Un cri que le soleil dévore: 1942-1973. Carnets, notes et réflexions*, Éditions du Seuil, Paris, 2023



Massinissa Selmani, Éditions Skira, Paris, 2023

Références

images interactives

Cinéma



Tariq Tegui, *Rome plutôt que vous*, 2006



Karim Moussaoui, *En attendant les hirondelles*, 2017

Architecture



Ludwig Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, 1951, Plano

Photographie



Paul Nougé, *Les Spectateurs (La Naissance de l'Objet)*, 1929-1930, photographie, issu de la *Subversion des images*

Peinture



René Magritte, *La Victoire*, 1939, 72,5 x 53,5 cm, collection particulière

Dessin



Saul Steinberg, *Pineapple*, 1970, The Saul Steinberg Foundation, New York ©



William Kentridge, *Man with Hat*, 1999, Ensemble-26- Série (indissociable), Suite de cinq dessins, Frac Picardie, Amiens

Littérature

« Beau comme une rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. »

Isidore Ducasse, dit comte de **Lautréamont**, *Les chants de Maldoror*, 1869

Webographie

liens interactifs

- [Massinissa Selmani \(site officiel\)](#)
- [Massinissa Selmani | Prix Marcel Duchamp 2023](#)
- [Massinissa Selmani : "Je n'ai pas de barrières quand je travaille"](#)
- [Chez Massinissa Selmani, la poésie de l'absurde](#)
- <https://www.instagram.com/massinissaselmani/>

Glossaire

Assemblage ¹

Le principe de l'assemblage consiste en la confrontation de matériaux divers, phénomène qui connaît une extension progressive tout au long du siècle, tandis qu'est remise en question par un nombre croissant d'artistes l'idée de l'oeuvre comme un tout homogène, unifié, obéissant aux critères hiérarchiques associés aux matériaux traditionnels. Désormais, tout matériau peut entrer de plein droit dans le champ plastique et être assemblé avec d'autres.



Massinissa Selmani, Le tacite et l'indicible #1, 2022, Dessin en cadré, sculpture, Dimensions variables

Animation (film) / Animer ²

Par le procédé de prises de vues photographiques image par image, on peut aussi animer des objets inanimés : un balai, une allumette, des papiers découpés, etc., Et leur faire jouer un rôle à l'aide de «truquages» variés.

Animer, c'est donner une âme ; en entendant surtout âme comme principe de vie et de mouvement.

Commissaire d'exposition (lien vers la définition de Philippe Piguet dans la conversation)

Le/la commissaire d'exposition (ou curateur/ curatrice d'exposition) se charge de définir la mise en espace. L'espace et ses caractéristiques formelles (matériaux, textures, couleurs, lumières...) constituent le contenant, l'«enveloppe» de l'exposition, en interaction avec son contenu. Il conçoit le projet scientifique de l'exposition et assume la coordination de l'ensemble du projet.

Collage ³

Le terme de collage est, à l'origine, utilisé pour désigner l'action matérielle de coller du papier de tenture sur un mur ou d'assembler à la colle des objets.

Aujourd'hui, ce mot désigne d'abord et surtout une nouvelle technique des arts plastiques qui vient s'ajouter aux diverses techniques anciennes (peinture, dessin, gravure, fresque) et qui consiste dans la juxtaposition de matériaux divers collés sur toile, carton ou papier, pour créer un nouvel objet plastique.

On emploie également ce mot dans les arts de l'écriture (poésie et roman) dans le cinématographe et dans la musique (où l'on préfère le mot de citation).

Construction / Déconstruction ⁴

Etienne Souriau définit le terme « construire » comme le geste de « réaliser un tout complexe par assemblage de ses parties : plus particulièrement, bâtir un édifice. La construction est soit l'action de construire, soit son résultat, c'est-à-dire la chose réalisée, l'édifice bâti. » Dans son rapport à l'oeuvre d'art, ou « dans quelque domaine artistique que ce soit », elle « est l'agencement des éléments de l'oeuvre entre eux. Elle est donc très voisine de la structure, et ces deux termes ont d'ailleurs même radical (latin *struo*, disposer par couches, assembler en un certain ordre, bâtir). Mais une nuance sépare les deux termes. La structure est cette organisation interne telle qu'elle existe dans l'oeuvre achevée, où on peut constater objectivement sa présence et la dégager par analyse de l'oeuvre. La construction est ce même ensemble de relations entre les éléments, mais en tant qu'il est présent dans le processus créateur de l'artiste, à travers le déroulement temporel de son travail ; c'est aussi l'action de l'artiste pour établir cet agencement, disposer ces relations selon leur principe, les mettre en oeuvre ; et même, parfois, la manière dont il s'y est pris pour les concevoir ou les réaliser. »

Technique du cut-up / Reprise / Répétition ⁵

Découpage / Remontage / Redécou-page

« Massinissa Selmani semble reprendre pour sienne l'affirmation de William S. Burroughs: «Je ne prétends imposer ni histoire ni intrigue ni scénario.» L'oeuvre et la vie de William S. Burroughs ont fasciné et bercé Selmani qui le découvre durant ses études aux Beaux-Arts de Tours. Sa plume sobre et tranchante, son langage abstrait et halluciné, son écriture simple et directe passionnent le jeune artiste. Il découvre aussi la technique du cut-up que l'écrivain expérimente. Il crée ainsi un texte nouveau à partir de fragments textuels d'origines diverses. En apparence décousu, *The Naked Lunch* (ou *Le Festin nu*), présente un curieux mélange de notes de carnets, de fragments narratifs, de pages proches du roman ou même de thèmes flirtant avec la science-fiction. Ces phénomènes de reprises et de répétitions mais aussi les jeux de transposition et de morcellement évoquent la démarche de Selmani. Son travail de dessinateur s'appuie en grande partie sur un réservoir iconographique constitué de fragments et de détails, qui sont combinés et/ ou recombinaisonnés les uns aux autres selon des processus de découpage/ remontage/redécou-page. D'une série à l'autre, l'artiste constitue, peu à peu, un répertoire fait de remplois, de reprises ou d'images de presse recomposées, qui sont à leur tour associés à de nouveaux corpus. [...]. En organisant ses compositions autour de figures récurrentes qui sont autant de motifs structurants, Selmani échappe ainsi aux contraintes chronologiques. De fait, la reprise de certains motifs, d'une oeuvre à l'autre, d'une série à l'autre, instaure une dynamique où il n'y a ni commencement, ni milieu, ni fin. Il n'y a pas non plus de narration ou d'histoire linéaire. Tout désormais s'inscrit dans un flux continu et inéluctable. »

Dessin ⁶

Le substantif « dessin » dérive du latin *designo*, mot riche de sens pouvant notamment signifier « dessiner » et « désigner ». Le dessin, œuvre inscrite sur un support à deux dimensions (papier ou ancêtre du papier, plaques, murs...), présente plastiquement une essence, un concept ou une pensée, ou représente les apparences de notre monde naturel. Corrélatif à l'outillage matériel graphique – qui varie selon les époques –, le dessin est réalisé selon des techniques diverses : pointe de métal, plume et encre, fusain, crayon graphique, lavis, voire aquarelle (toutefois on distinguera soigneusement le « dessin au pinceau » qui présente des formes, et l'aquarelle *stricto sensu* qui présente des volumes). La plupart des dictionnaires de la langue française rappelle que le terme « dessin » est le même mot que « dessein ».

Echelle ⁷

L'esthétique n'emploie ce terme qu'au sens figuré : série de degrés définis que peut prendre une variable.

L'échelle comme rapport de grandeurs

Le terme à ici à peu près le même sens qu'en cartographie. On emploie surtout le terme d'échelle pour trois sortes de rapports : A) la relation entre la taille réelle des choses, et la taille de leur représentation dans l'œuvre d'art ; B) la relation entre la taille d'un projet, une esquisse, un travail préparatoire, et la taille de l'œuvre définitive (on peut ainsi chercher des idées en petit, puis une « mise au carreau » permettra de transposer le dessin à l'échelle d'exécution) ; enfin C) la réduction de la reproduction d'une œuvre par rapport à l'œuvre originale (et dans les expériences où on opère sur des reproductions à échelle réduite, il faut tenir compte de la différence).

Format ⁸

La dimension, la taille, la durée d'une œuvre d'art peuvent décider de sa qualité. La grandeur des dimensions ne garantit pas celle de l'œuvre ; inversement, certaines œuvres de dimensions réduites sont d'une extrême importance. Du point de vue de la forme pure, il est impossible de déterminer le bon format d'une œuvre ; des productions purement décoratives peuvent être réduites ou agrandies sans dommage. Le format juste résulte d'un équilibre entre l'importance du sujet et le rythme technique qui lui est adéquat.

Installation / Mise en page / Mise en espace ⁹

L'installation dans la création artistique contemporaine prend son sens par des actions comme disposer, établir, installer un certain nombre d'éléments de manière provisoire et éphémère; elle emprunte sa forme à l'assemblage, au décor, à la pratique de l'objet et du ready-made, voire à l'architecture *. Nous pouvons donc remarquer désormais que certains artistes comme Buren par exemple travaillent sur des lieux, investissent ces lieux. Cette approche de l'installation n'est donc pas sans résonance avec l'expression *in situ* apparue dans les années soixante-dix qui « qualifie les œuvres réalisées dans leur lieu d'exposition, avec lequel elles sont en interaction et dont elles révèlent un caractère singulier. Dès 1969, l'exposition quand les attitudes deviennent forme en indique l'usage chez les artistes diversement liés à l'art conceptuel ou à l'Arte povera. **»

L'activité artistique devient un véritable dispositif théâtral, sorte de mise en scène élaborée dans l'espace d'exposition et offert au spectateur. Néanmoins la notion d'installation n'implique pas forcément une critique du lieu institutionnel comme le mentionne Anne Cauquelin: « Il s'agit moins, comme le terme installation l'indique, de critiquer le lieu institutionnel, à la manière d'un Buren, que de s'y installer pour cause de mise en vue et d'intégration; retournant à l'illusion perspectiviste, l'installation ouvre un espace de représentation dans lequel se produisent des objets d'art. Ici peuvent se jouer n'importe quelles scènes: soit la mise en perspective d'espace en tension, soit la scène domestique dérisoire de la vie quotidienne, du bureau, ou de l'atelier du peintre, ou encore du lieu d'exposition, ainsi ouverts à la transparence. C'est l'environnement de l'activité artistique qui

est alors communiqué, selon une des lois du réseau communicationnel : le message qui transite sur le réseau est de moindre importance que la mise en vue du réseau lui-même. ***»

* Domino Christophe, in L'art contemporain, Paris, Éditions Scala, Centre Georges-Pompidou, 1994, p.123; Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, Paris ENSBA, 1989 - 1990, p.166

** In Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, Paris, Éditions Hazan, 1992, p.304

*** Cauquelin Anne, L'art contemporain, coll. «Que sais-je», Paris, Presse universitaires de France, 1992, p.111

In situ ¹⁰

Expression qualifiant, depuis les années soixante-dix, les œuvres réalisées dans leur lieu d'exposition, avec lequel elles sont en interaction et dont elles révèlent le caractère singulier. Dès 1969 l'exposition Quand les Attitudes deviennent forme en indique l'usage chez des artistes diversement liés à l'Art conceptuel ou à l'Arte povera. Mais la pratique en est également favorisée par la conscience de l'espace réel et de son expérience phénoménologique que développent le Minimal Art et le Land Art. Daniel Buren fait un emploi systématique du terme, pour désigner les modalités d'un travail lié à une commande, détruit à la fin de son exposition et ne subsistant que grâce à des «images-souvenirs». De manière plus large, on constate que la réalisation d'œuvres *in situ* va de pair avec le développement des grandes manifestations internationales : le nomadisme des artistes rejoint ainsi une nouvelle pratique institutionnelle.

Métaphore ¹¹ (l'espace d'exposition comme métaphore du dessin papier)

La métaphore (transfert) consiste à transporter directement un mot de l'objet qu'il désigne proprement à un autre objet ayant quelque ressemblance ou analogie avec le premier. Elle implique une comparaison dont le signe explicite (tel, pareil à, comme, etc.) est omis.

Montage / Démontage

Action d'assembler, ou manière dont sont assemblées, pour former un tout, des parties constituées d'abord séparément. [...] un montage est un fait esthétique; puisqu'elles réalisent d'une forme d'ensemble influence l'aspect que prennent les uns par rapport aux autres les différents éléments. Le découpage précède le montage au cinéma.

<https://www.acap-cinema.com/wp-content/uploads/2020/03/pc-le-montage.pdf>

<https://www.acap-cinema.com/wp-content/uploads/2020/03/pc-le-cinema-d-animation.pdf>

Représentation / Présentation / Présentification ¹²

Présentation qui en double une autre ; plus particulièrement, perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est l'équivalent. Le terme a plusieurs emplois en esthétique.

Présentifier

Rendre présent à la conscience ce qui est absent ou qui appartient au passé.

[Cnrtl.fr/présentifier](http://cnrtl.fr/présentifier)

Projet ¹³

Le projet (du latin *projectus*, jeté en avant) est la proposition d'accomplir quelque chose, et même la décision de l'accomplir, avec souvent l'étude préliminaire qui est la condition de cette réalisation. Il se distingue donc de l'œuvre, passage de l'étude à l'acte achevé.

Répétition ¹⁴

Action de refaire plusieurs fois la même chose, ou la chose elle-même, lorsqu'elle revient, lorsqu'elle est encore une fois reprise. Concernant les arts, le terme répétition possède de nombreux sens auxquels s'attachent des valeurs contradictoires. Afin de mieux cerner cette notion chamarrée, il faut distinguer les usages qui en sont faits selon trois moments de l'œuvre : l'œuvre à faire, l'œuvre en elle-même, la réception de l'œuvre.

La répétition au sein de l'œuvre

La répétition comme structure d'une œuvre, disposition dans laquelle se trouve plusieurs fois un même élément ou un même motif.

Réserve

Toute partie, dans un dessin, une peinture ou une gravure, sur laquelle il n'existe pas d'application (Bég. Dessin 1978); partie laissée en blanc dans un fond imprimé.

Séquence¹⁵

Une suite d'images ou de scène formant un ensemble, même si elle ne se présente pas dans le même décor.

Succession de plans formant une unité autonome, le plus souvent d'ordre narratif, qui admet une plus ou moins grande discontinuité spatio-temporelle. On peut distinguer :

- la séquence à consécution rapide de plans, sans ellipse, où les ruptures sont dues seulement aux changements de points de vue de la caméra
- la séquence à ellipses plus ou moins longues, soit alternant des actions simultanées, soit des actions séparées dans le temps.

L'articulation entre deux séquences (entre deux plans, en réalité) utilise des effets de « ponctuation », plus ou moins conventionnels : fondu enchaîné au blanc, au noir; fermeture à l'iris; volets... ruptures brutales dans l'échelle des plans, dans l'unité narrative.

Plan-séquence¹⁶

Cas particulier de séquence (ou de plan). Le plan-séquence réalise une sorte de montage interne produit par les transformations formelles du plan : filmage d'une prise unique comprenant par exemple des mouvements de caméra changements de profondeur de champ, des entrées et sorties et déplacements des personnages.

Surréalisme

Mouvement intellectuel, littéraire et artistique, ébauché vers 1919 à la suite du romantisme et du dadaïsme, défini par André Breton en 1924, et principalement caractérisé par le refus de toute considération logique, esthétique ou morale, et des oppositions traditionnelles entre réel et imaginaire, art et vie, par la prépondérance accordée au hasard, aux forces de l'instinct, de l'inconscient libéré du contrôle de la raison, et qui veut surprendre, provoquer, qui cherche à dégager une réalité supérieure, en recourant à des moyens nouveaux: sommeil hypnotique, exploration du rêve, écriture automatique, associations de mots spontanées, rapprochements inattendus d'images, etc.

<https://www.cnrtl.fr/definition/surréalisme>

Utopie

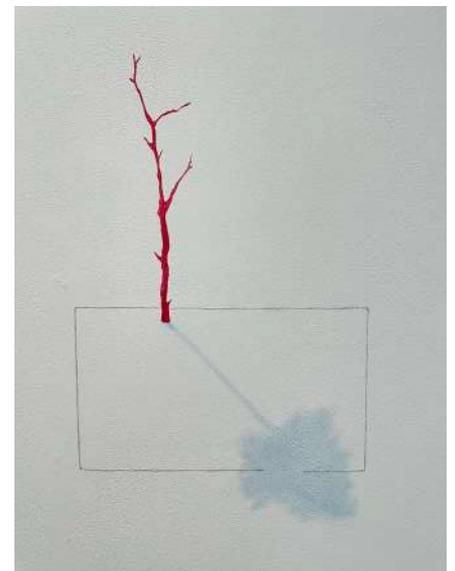
Ce qui appartient au domaine du rêve, de l'irréalisable.

<https://www.cnrtl.fr/definition/Utopie>

Wall drawing « dessin mural »

Dessin mural, réalisé in situ par l'artiste ou par des assistants (en ce qui concerne Sol LeWitt).

Concept qui s'est développé dans la foulée de l'art conceptuel et qui n'est pas sans rappeler l'art de la fresque. Dans ce domaine, il y va pour l'essentiel de grandes compositions abstraites dont les figures géométriques visent au dialogue avec l'espace qui les accueille et dont les procédures de réalisation diffèrent d'un artiste à l'autre. Sol LeWitt qui en a conçu de toutes sortes, parfois très complexes, en délègue l'exécution à des assistants en charge de l'application d'un programme préétabli sans la moindre interprétation. À l'inverse, David Tremlett tient à exécuter lui-même le travail. Ses wall drawings, fondés sur l'idée de trace mémorable, sont constitués de signes très divers, en correspondance avec des éléments d'architecture ou de notations sonores consignés dans ses carnets de voyage et transposés à l'échelle du mur.



Massinissa Selmani, Dessin exécuté directement sur le mur (wall drawing)

Si le concept de wall drawing ne permet pas de désigner toute la production graphique sauvage qui relève de l'art des graffitis, il est difficile de ne pas l'y assimiler tant il s'agit bel et bien de dessin, qu'il donne lieu à de simples écritures, comme les tags de Jean-Michel Basquiat ou à la silhouette humaine blanche dont Jérôme Mesnager a recouvert les murs du monde entier. Ce sont là autant de propositions qui inscrivent nouvellement le plan du mur, portant le dessin à une échelle autre.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/dessin-contemporain/3-lewall-drawing/>

Le glossaire est tiré de :

1 **Jean-Yves Bosseur**, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle*, Paris, Editions Minerve, 2008, p. 31

2 **Étienne Souriau**, *Vocabulaire d'esthétique*, Puf, 2010, p. 123

3 *Ibid.* p.414

4 *Ibid.* p.487

5 **Mouna Mekouar**, *On n'a rien mais on ne manque de rien* In Massinissa Selmani, Paris, Editions Skira, 2023, p.1

6 **Étienne Souriau**, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p.566

7 *Ibid.* p.627

8 *Ibid.* p.760

9 **Gérard Charby, Philippe Zinetti**, *Enseigner à partir de l'art contemporain* in *L'installation*, Centre régional de documentation pédagogique de l'académie d'Amiens - Rectorat de l'académie d'Amiens, 1999

10 *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Éditions Hazan, 1992, p.304

11 **Étienne Souriau**, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. Cit.*, p.1004

12 *Ibid.* p.1222

13 *Ibid.* p.1174

14 *Ibid.* p.1219

15 **Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait**, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard,1989

16 *Ibid.*

CONTACTS ET INFOS

Frac Picardie

45 rue Pointin - 80000 Amiens

Nous sommes ouverts aux publics
du mardi au samedi de 14h à 18h

Gautier DIRSON

Professeur chargé de mission auprès du
service éducatif
présent le vendredi
gautier.dirson@ac-amiens.fr

Raphaëlle LEVY

Chargée de médiation et des projets
rlevy@frac-picardie.org

Anaïs DEFFOSSÉ

Chargée d'accueil et de médiation
adeffosse@frac-picardie.org

Yohann BOURDET

Responsable de la programmation et des territoires
ybourdet@frac-picardie.org



Des visites commentées sont proposées pour tous les groupes (scolaire, loisirs, champ social, etc.). Elles sont adaptées au niveau et aux attentes des participants. Des ressources sur les expositions et les artistes sont à la disposition des accompagnateurs. Des ateliers de pratique peuvent accompagner la visite.

Groupes sur réservation (gratuit)

Ouvert du mardi au vendredi de 9h à 12h et de 14h à 18h

Réservation : public@frac-picardie.org

Téléphone : 03 22 91 66 00

LES PARTENAIRES DU FRAC PICARDIE :

