

ALGER, ARCHIPEL DES LIBERTÉS

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE



Artistes exposé·es

Sunday Jack Akpan

Marwa Arsanios

Louisa Babari

Fatima Chafaa

François-Xavier Gbré

Caroline Gueye

Archives des luttes des femmes en Algérie

William Kentridge

Michèle Magma

Fatima Mazmouz

Drifa Mezenner

Mohamed Rachdi

Sadek Rahim

Leïla Saadna

Lydia Saidi

Zineb Sedira

Massinissa Selmani

Sofiane Zouggar

Commissariat

Commissaire associée :

Nadira Laggoune, commissaire d'exposition et critique d'art

Commissaire de l'exposition :

Abdelkader Damani, directeur du Frac Centre-Val de Loire

Exposition dans le cadre de la Saison Africa2020

SOMMAIRE

Préambule	4
Entre réalité et fiction	5
<i>Sur les traces de Louise Michel</i>	5
<i>En-quêtes</i>	7
<i>Mémoires et déplacements</i>	9
<i>Porter les ombres de l'histoire</i>	10
Les visages de l'histoire	13
<i>Figures de luttres</i>	13
<i>Pour en découdre</i>	14
<i>Revivre sa vie</i>	15
Le lieu de l'histoire	18
<i>Espaces de liberté</i>	18
<i>Les espaces oubliés</i>	19
<i>Parcourir les sables</i>	21

PRÉAMBULE

L'exposition *Alger, archipel des libertés* jette un pont entre plusieurs périodes révolutionnaires qu'a connu et connaît jusqu'alors le continent africain. Alger ne représente qu'un exemple récent de ce que traverse l'Afrique en termes de volontés de changements sociaux et politiques, car à l'instar des mouvements indépendantistes et révolutionnaires parus en Afrique dans les années 1950, qui trouvent d'ailleurs refuge à Alger, on assiste depuis 2011 à des révolutions et des révoltes endogènes, portées par une nouvelle jeunesse, dont la sphère virtuelle et les mouvements sociaux accompagnent la réappropriation de l'espace public, la rue, la place. Elles sont désireuses de libertés individuelle et collective, de réformes politiques, de meilleures conditions sociales et de travail, mais elles réclament particulièrement un changement de régime, la cessation de la corruption et de l'injustice. Si les révolutions de cette dernière décennie ne portent pas l'idéologie d'une union africaine, elles n'en demeurent pas moins similaires à celles des années 1950, en termes de volonté d'émancipation des peuples.

À l'occasion de cette exposition, Sophie Frey et Géraldine Juillard, professeurs d'arts plastiques missionnées au sein du Service des publics du Frac Centre-Val de Loire, proposent un parcours transversal et complémentaire, autour du rapport entre l'artiste et la société. Ce dossier permet de créer des ponts entre l'exposition et les programmes pédagogiques en vigueur, à travers des entrées et des exemples variés de l'histoire de l'art. Le dossier se décline en trois axes : l'évènement, les visages de l'histoire et le lieu de l'histoire. Si l'histoire n'est pas donnée, elle se construit ici par des objets, des images et des mots. À travers ces différents « motifs » il s'agira de dessiner un paysage fragmenté d'œuvres qui tentent d'autres regards face à l'histoire et à la politique, renforçant ainsi l'inscription du dossier dans les programmes de l'Éducation nationale.

Face à l'évènement

De quoi se souvient-on ?

La mémoire de l'évènement est souvent liée à l'image que l'on en garde, et il arrive que représentation et évènement finissent par se confondre. Etienne Souriau définit la narration comme : « l'acte de langage par lequel on raconte quelque chose [...]. Le discours produit par la narration est le récit, il porte sur un ensemble d'évènements qui construisent l'histoire [...] »

« Transformer le monde, a dit Marx ; changer la vie, a dit Rimbaud ; ces deux mots d'ordre pour nous ne font qu'un ».

André Breton, « Discours au Congrès des écrivains », Paris, juin 1935, Position politique du surréalisme (1935)

ENTRE RÉALITÉ ET FICTION

« [...] Dire que la fiction n'appartient pas à notre monde n'est pas dire qu'elle n'existe pas du tout, mais qu'elle existe autrement [...] »

Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990.

La réalité est le caractère de ce qui est réel, de ce qui existe effectivement. La fiction est du domaine de l'imaginaire, de l'irréel. Certains artistes portent un regard sensible et personnel sur des faits historiques connus ou confidentiels. Issus pour la plupart de plusieurs cultures, ils dénoncent avec leur médium la violence de certains actes mais également les changements que leur pays a subis. L'image d'archive est un matériau ici privilégié par certains à la fois comme signal mais aussi pour sa matérialité même. Un réemploi qui construit des combinaisons et des correspondances entre différents espace-temps pour former une nouvelle histoire. Ce métissage à la fois personnel et historique donne une cartographie très singulière de regards portés sur leur pays de cœur.

Sur les traces de Louise Michel

Massinissa Selmani a construit ce projet au croisement de trois révoltes auxquelles a participé Louise Michel. En remontant les traces de son histoire, il découvre que cette figure légendaire résidait pas loin de là où il avait grandi à Alger. Fouillant dans l'histoire de son pays, l'artiste remarque que Louise Michel a donné des conférences à Alger après avoir rencontré des déportés algériens en Nouvelle-Calédonie. Louise Michel, institutrice dévouée aux enfants handicapés, pédagogue amie de Victor Hugo, s'est engagée aux côtés de la Commune comme ambulancière puis comme combattante téméraire durant la semaine sanglante pour être ensuite déportée en Nouvelle-Calédonie. En Outre-mer, Louise Michel y côtoya non seulement les Kanaks, dont elle a soutenu la révolte, mais également des Algériens qui y avaient été envoyés au bagne après les insurrections de mars 1871 en Kabylie.

S'inspirant de ces épisodes historiques mal connus, Massinissa Selmani réalise, pour cette exposition, une installation aussi énigmatique que son titre : *Tous les arbres sont des ennemis potentiels*, phrase empruntée à l'écrivain algérien Chawki Ammari. En effet, les dessins de Massinissa Selmani se caractérisent par des mises en scène étranges et parfois déroutantes.

L'espace a été entièrement pensé par l'artiste où l'architecture de la salle d'exposition dialogue avec les différents éléments disposés. L'ensemble ne fait qu'un créant ainsi des situations alogiques où repères historiques et zones de tensions fictionnelles se



Massinissa Selmani, *Tous les arbres sont des ennemis potentiels*, 2018-2021

répondent. Trois éléments imposants structurent cependant l'installation ; une balançoire à bascule, une table qu'épouse le poteau central de la salle d'exposition, un escalier blanc qui camoufle un vidéo-projecteur. Tout rentre en résonance, de l'objet créé pour l'exposition, de l'ombre peinte au sol, d'un hélicoptère collé sur un mur, à la feuille dessinée enroulée, au croquis laissé involontairement sur une table.

On retrouve les éléments dessinés qui jalonnent le vocabulaire plastique de l'artiste : barrières, graduations, règles, souvent présentes, sont une incarnation de l'autorité. Ces éléments viennent côtoyer des dessins de personnages, seuls et en action ; ici, ce sont les visiteurs qui deviennent les personnages de ce dessin à taille réelle. La balançoire à bascule, objet mythique des parcs, a pour chaque assise un élément énigmatique, une petite barrière de circulation blanche et rouge et de l'autre un drapeau auquel il ne reste qu'une structure de métal. Que nous racontent tous ces éléments ?

Le visiteur se glisse dans un univers fictionnel parsemé de situations décousues, à la fois lucides et incongrues où les éléments se jouent non seulement de leur contexte, mais de leur échelle.

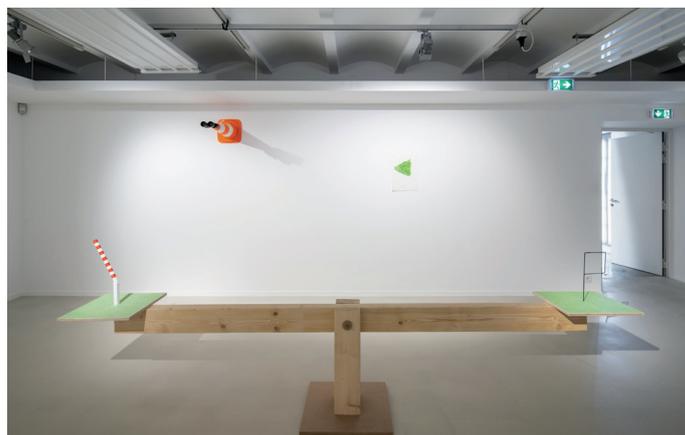
Si le dessin est omniprésent dans le travail de l'artiste, il déborde du papier pour investir l'espace et s'intégrer aux objets. Chaque élément est le reflet d'un autre, une couleur, un trait, un personnage dessiné qui semble fuir, une ombre projetée au sol. Des dessins se dédoublent

par la présence de miroirs ou d'objets qui se font écho.

Le visiteur est non seulement intrigué mais invité dans un parcours qui n'a pas qu'un seul sens où seule sa curiosité fait naître des questionnements dans cet espace surréaliste. Si Massinissa Selmani prend appui sur des faits actuels ou historiques, il est également influencé par les surréalistes et notamment **Paul Mougé**, artiste surréaliste belge.

L'artiste propose ainsi des associations de dessins et d'objets qui donnent à voir des scènes énigmatiques et ambiguës témoignant de l'absurdité des comportements humains et de l'architecture comme instrument de pouvoir. La force du travail de Massinissa Selmani est aussi d'occulter toute violence et d'effacer le contexte, ne laissant apparaître que des dessins délibérément figuratifs. C'est alors la délicatesse et l'énigme fragmentaire du dessin qui priment. Le désir de l'artiste est ici de montrer l'insondable construisant ainsi des associations d'idées et de formes afin de penser l'art pour ce qu'il nous fait et non pour ce qu'il nous dit.

Il donne une lecture singulière de son ressenti, de cette histoire méconnue, une traduction énigmatique entre réel et fiction. Pour Massinissa Selmani, l'art peut dire ce que le politique ne peut pas restituer.



Massinissa Selmani, *Tous les arbres sont des ennemis potentiels*, 2018-2021

Références en dialogue

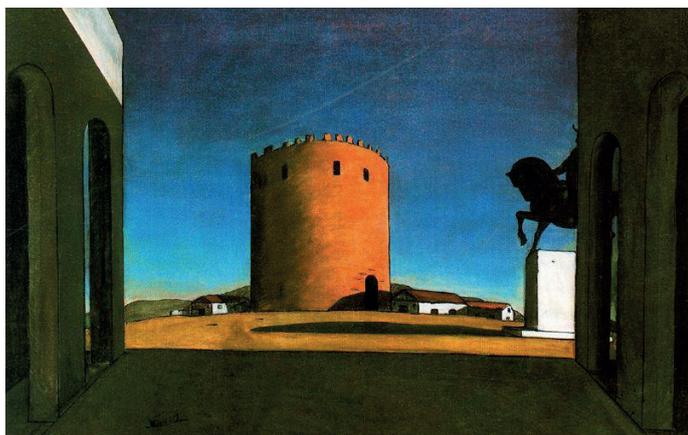
Giorgio De Chirico, peintre italien a marqué l'art moderne et le surréalisme par sa peinture qualifiée par le poète Guillaume Apollinaire de « métaphysique ». De Chirico pose à travers ses tableaux la question du visible. Des œuvres comme *La tour rouge* (1913) ou encore *Le retour du poète* (1914) construit l'image du mystère du monde par signes dans un monde tangible et matériel. Sa peinture métaphysique relève d'une expérience onirique de l'étrangeté par la construction d'un espace architectural particulier. Un dépaysement qui passe par ces tours ou ces grandes places vides creusant l'absence et rendant le spectateur perplexe, en attente. Pour asseoir la sensation de fermeture de cet espace, le peintre trompe l'espace perspectiviste, en donnant l'impression d'obéir aux lois de l'illusion d'optique alors qu'il les déjoue. La place italienne, ouverte et vivante dans l'imaginaire collectif ressemble ici plus à un décor de théâtre dans lequel les ombres noires découpent les espaces et les statues viennent désigner une forme de nostalgie d'un passé.

Autres références

Joachim Patinir, *La traversée du Styx*, 1515-24

Michèle Marieschi, *Capriccio con edificio gotico ed obelisco*, 1741

Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruine*, 1796



Giorgio De Chirico, *La tour rouge*, 1913

En-quêtes

Caravane Saraj est une œuvre entre à la croisée du poétique et du politique, de la mémoire et de l'oubli, dont l'objet vise à questionner notre rapport au monde. Le titre fait référence au caravansérail que l'on peut traduire par « grande maison », qui servait de halte aux voyageurs. Lieu de passage et d'échange ; il fut dans les années 1840 un espace important du développement commercial en Algérie. Ainsi, l'artiste part du roman autobiographique *La grande maison*, de Mohamed Dib, qui traite implicitement de l'identité, d'un moi que la domination coloniale efface ostensiblement.

Sofiane Zouggar dont le travail sur les archives explore l'image comme traces, expose la quête de l'identité, celle des origines, à la recherche de généalogies perdues ou perturbées du fait de la colonisation. Exposant l'effacement des trajectoires qui n'ont pas mises en lumière dans le récit national. Il extirpe de cette fiction un personnage réel : Hamid Saraj, jeune homme distingué et respectable, symbole de la prise de conscience et de la révolte contre l'occupation coloniale, serait en fait Badsî, militant du Parti Communiste Algérien.

Au fur et à mesure qu'il rencontre les personnes qui l'ont côtoyé, connu ou qui ont partagé son combat, Sofiane Zouggar retrace les itinéraires, actions et engagements de l'homme et du personnage, découvrant avec émotion le parallèle entre l'un et l'autre. L'utilisation de l'archive apporte une approche de l'histoire qui rompt avec la linéarité à laquelle nous sommes habitués.

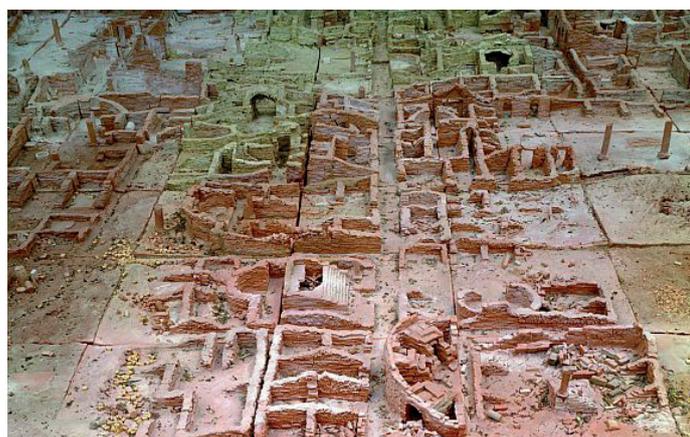


Sofiane Zouggar, *Caravan-Saraj*, 2016-2021

L'installation présente ici de manière fragmentée le profil d'un homme se détachant du fond d'un texte, des objets, des textes protégés sous vitrine, un dessin dont la scène volontairement s'efface, laissant en suspens l'histoire et ses fins.

Références en dialogue

Anne et Patrick Poirier, archéologues et architectes, ont fait du temps et de ses traces le matériau de leur création. Mêlant passé et futur dans une étude des civilisations et des cultures, leurs œuvres portent en elles une forme de fragilité des éléments par leur mise en situation à la frontière entre réalité et fiction. Des événements tels que la guerre civile au Cambodge mais aussi leur séjour à Rome de 1967 à 1972 les engagent sur la question de la mémoire culturelle et de sa fragilité. Leur création *Ostia Antica* (1971-72) est une maquette imaginaire en terre cuite de 12m x 6m matérialisant le souvenir des paysages et de ces fragments de réel qu'ils ont physiquement éprouvé : « nous avons lentement, pendant des mois, parcouru cette ville, nous attardant à relever l'empreinte des murs. [...] Puis est venu le désir, le besoin de recréer le grand paysage de ruines, de recommencer, en réduction, la longue promenade dans le temps et dans la mémoire ». Il aura fallu plus d'un an pour réaliser cette maquette en forme de passé recomposé, où dialogue passé et présent, réel et imaginaire.



Anne et Patrick Poirier, *Ostia Antica*, 1971-72

Autres références

Léon Cogniet, *L'Expédition d'Egypte*, 1833-35

Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834

Zangaki, *Groupe de femmes de harem en Turquie*, 1870 -1880

Anne Deguelle, *Série d'Odessa*, 1996



Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834

Mémoires et déplacements

« J'utilise souvent des matériaux d'archives (français, algériens ou britanniques) parce que ce sont des héritages auxquels j'ai droit. Ma prérogative est de créer des contre-histoires ou des histoires alternatives – de "détourner" les histoires officielles – et de produire un récit personnel, de "raconter une histoire avec des différences". L'œuvre d'art (avec l'archive héritée) deviendra une autre archive, un héritage personnalisé et qui créera donc une mise en abyme. Les lieux, les histoires orales, les rencontres qu'explorent mon art font partie de mon héritage ; ils deviennent une part de mon identité. »

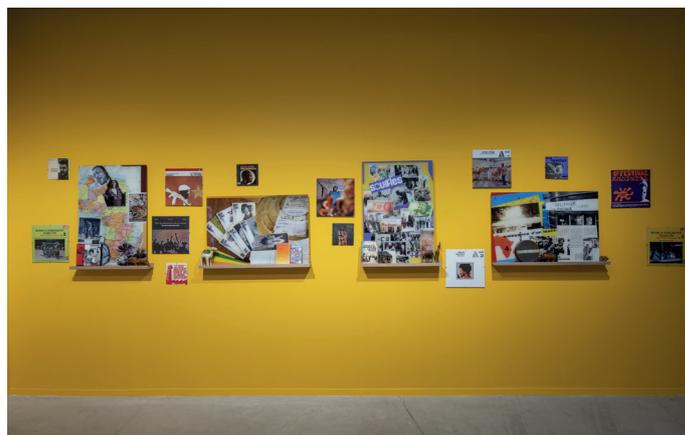
Zineb Sedira puise son inspiration de ses trois pays, l'Algérie, la France et le Royaume-Uni en recontextualisant les mouvements artistiques des années 1960-1970. *Standing Here Wondering Which Way to Go* est constitué de quatre scènes, dont un diorama réalisé avec divers objets. Cette maquette à échelle réelle du salon de Zineb Sedira plonge le spectateur dans les années 1960-1970, à travers un espace tapissé d'images en trompe l'œil d'affiches et d'objets et de mobiliers bien réels avec des étagères au style colonial jonchées de disques vinyles de l'artiste. Cette collection, soigneusement gardée au fil des décennies se veut être le reflet des mouvements militants qui combattaient le colonialisme et l'impérialisme pour les droits civiques et l'égalité des genres. À travers ce diorama, Zineb Sedira témoigne également de l'engagement politique des musiciens de

ces années où la question postcoloniale est centrale. Le spectateur est invité à entrer doucement dans cet univers, à parcourir les livres comprenant notamment des discours officiels prononcés lors du Festival panafricain d'Alger en 1969. La musique joue un rôle important dans le télescopage temporel auquel nous convie l'artiste : il s'agit de la chanson contestataire ayant inspirée le titre de cette œuvre, interprétée par Marion Williams, chanteuse de gospel afro-américaine, lors du Panaf'.

Références en dialogue

Edouard Kienholz est un artiste américain, né dans une famille de fermiers et qui, après une vie de vagabond réalise ses premiers reliefs peints vers 1954. Ces premiers reliefs portent en eux la trace matérielle de cette vie d'errance : ferrailles, matériaux de récupération en tous genres.

Né à Fairfield, dans l'État de Washington, dans une famille de fermiers, Ed Kienholz s'est installé à Los Angeles en 1953. Avant de se consacrer à l'art, il avait mené la vie vagabonde des personnages de Steinbeck ou de Faulkner, exerçant les métiers les plus divers. Ses premiers reliefs peints de 1954 portent les traces de cette vie errante : objets trouvés, ferrailles, matériaux de récupération. En 1958 il réalise *L'Incident de Little Eagle Rock*, œuvre dans laquelle il fait sortir l'image (tête de daim) de sa surface plane pour mieux s'approcher du spectateur et pointer l'autre histoire de la civilisation



Zineb Sedira, *Standing Here Wondering Which Way to Go*, 2019

américaine : celle d'un événement d'actualité ; la crise d'intégration raciale à Little Rock.

En 1960, il construit ses premiers environnements comme *Roxy's* (1961), reconstitution d'une maison de tolérance de Las Vegas : Kienholz présente les figures des prostituées sous formes de mannequins installés et mis en scène dans un décor restituant mobilier et objets. Le spectateur peut y circuler librement plongé dans l'univers violent des années 40.

Autres références

Émile Reynaud, *praxinoscope*, 1877

Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*, 1854-55

Yinka Shonibare, *Victorian Philantropist's Parlour*, 1996-2007

Richard Barnes, *Man With Buffalo*, 2007

Porter les ombres de l'histoire

William Kentridge est un artiste Sud-Africain né en 1955. Il mélange les médiums et les exploite dans leur diversité plastique. C'est l'intérêt porté pour le dessin qui sera le fil conducteur de toutes ces œuvres. Il réalise plusieurs séries, dessin au fusain, animations, installations où la mise en scène de l'image est au cœur de ses projets. Il s'initie au fusain et à la gravure dans les années 70, influencé par l'œuvre de Rembrandt, Goya ou l'anglais Hogarth. Au milieu des années 80, il met au point une technique cinématographique qu'il appelle « animation du pauvre », composée de photographies de dessins au fusain et de collages qui permet de révéler le processus de fabrication des images. L'animation par le stop motion permet de capturer les effets produits au fusain des scènes qu'il dessine. Au lieu de multiplier les dessins pour suggérer le mouvement, il dessine au fusain sur la feuille et efface des parties, après avoir photographié l'étape précédente, puis recommence un autre dessin. Les traces d'effacement restent visibles et, au fur et à mesure, la figure se transforme pour devenir autre chose : « Un fait est une abstraction de quelque chose qui est fondamentalement mouvant et changeant. En ce sens, l'animation est profondément liée à ma perception du monde comme provisoire. Tout ce qui est là est susceptible de changer. Les certitudes peuvent disparaître ». L'œuvre exposée, *Shadow Procession* (1999) fait partie d'une longue série de cortèges et processions, thème récurrent et structurant sa démarche. Réalisé à partir d'objets et de figures en papier noir découpé et agrafés. Le cortège transporte des objets traversant l'écran



Edouard Kienholz, *Roxy's*, 1961



William Kentridge, *Shadow Procession*, 1999

et nous lisons cette circulation, de gauche à droite comme dans un livre animé. Ces personnages défilent péniblement, des hommes, des femmes et des enfants portant leurs affaires, leurs bagages, pliant sous le poids de leur condition. Une image à la fois immédiate et contemporaine d'une procession d'êtres qui portent en eux toute l'histoire. « Kentridge renforce l'association entre le film et le flux de la pensée en enracinant *Shadow Procession* dans la célèbre allégorie de la caverne, qui est le récit fondateur de l'épistémologie occidentale, dans *La République* de Platon. » (Leora Maltz-Leca) Alors la silhouette d'Ubu envahie la scène, gesticulant au son des claquements de fouets, comme une évocation de la politique absurde de l'apartheid. La procession s'accélère ensuite et les personnages adoptent une démarche chaotique, errante.

Références en dialogue

L'ensemble des propositions artistiques de **Christian Boltanski** nous transfère dans des environnements qui nous mènent vers une quête de l'identité, une perte qu'est le passage du temps. La vie et la mort rodent dans ses créations entre mémoire personnelle et mémoire collective allant jusqu'à évoquer les pires moments de notre histoire. Artiste archiviste, Christian Boltanski considère qu'« être artiste, c'est être le miroir des autres ». Le *Théâtre d'ombres* (1984 - 1997) est une installation composée d'une vingtaine de figures en carton éclairées et mises en mouvement



Christian Boltanski, *Le Théâtre d'ombres*, 1984-1997

par un ventilateur. L'ombre et sa projection associées au thème des marionnettes suggèrent de nombreuses évocations issues de toutes les cultures et mythologies - le Golem, la Kabbale, la caverne platonicienne, le récit des origines de la peinture chez les Grecs par le tracé des contours d'une ombre, la danse des morts ou encore l'impression photographique. Entre le magique et le merveilleux, ce spectacle de jeux d'ombres et de lumières par de légers tremblements donne des allures fantomatiques aux figures. La vie et la mort se côtoient à travers ces petits pantins donnant un caractère dramaturgique à la scène.

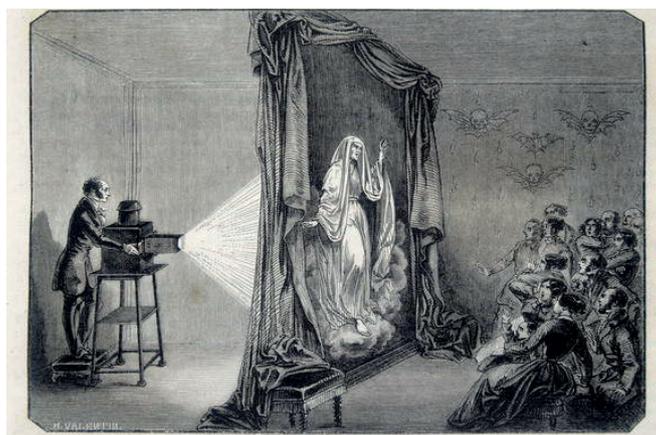
Autres références

Platon, *Le mythe de la caverne*, livre VII de *La République*

Émile Reynaud, *Théâtre d'optique*, 1888

Scène de fantasmagorie au 19e siècle, d'après Moreau, gravure, 1849

Barbara Kruger, *Untitled (Sans titre)*, 1994-95



Une scène de fantasmagorie par projection - dans « *Magasin pittoresque* »

PISTES PÉDAGOGIQUES

CYCLE 3 : la représentation plastique et les dispositifs de présentation

Les différentes catégories d'image, leurs procédés de fabrication, leurs transformations

Proposition :

À partir d'images de magazines, proposer aux élèves de réaliser un collage d'une image documentaire fictionnelle. Les élèves peuvent ainsi s'interroger sur les différentes images véhiculées dans leur quotidien : de presses, documentaires, artistiques, scientifiques, etc.

Références artistiques :

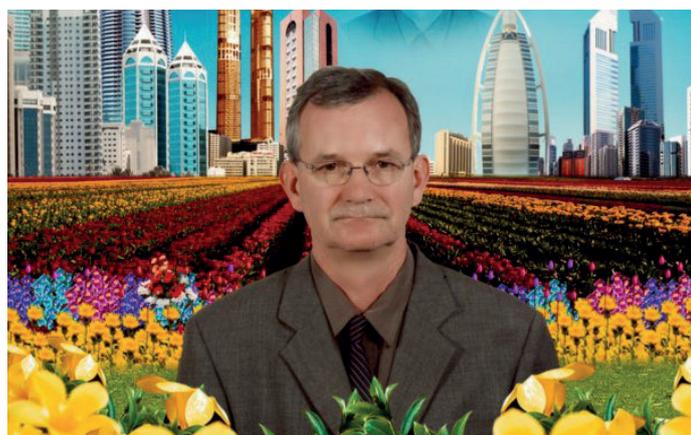
Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom*, 1821

Joan Fontcuberta, *Le professeur et centaurus*, Série Fauna, 1985/1989

Eadweard Muybridge, *Sallie Gardner au Galop*, 15 juin 1878

Lieutenant Charles Levy, *Champignon Atomique sur Nagasaki*, 9 août 1945

Martin Parr, *Self-portrait*, 2007



Martin Parr, *Self-portrait*, 2007

CYCLE 4 : la représentation; images, réalité et fiction

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

Proposition :

Travail interdisciplinaire. Les élèves commencent par découvrir des événements historiques traités par les artistes au fil des siècles puis poursuivre sur la manière dont l'événement peut devenir une source d'inspiration pour les artistes. Les questionnements aboutissent à une production collective sur un fait d'actualité qui les touche. Ce travail peut se poursuivre sur les enjeux des images véhiculées dans les différentes époques.

Références artistiques :

Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830

Jean Gros, *La Bataille d'Aboukir*, 1806

Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

Jacques Louis David, *Sacre de l'empereur Napoléon et couronnement de l'impératrice Joséphine*, 1807

LYCÉE - ARTS PLASTIQUES

Champ des questionnements artistiques transversaux

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



Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830

LES VISAGES DE L'HISTOIRE

« En bref : le monde présente à celui qui se tourne directement vers lui une figure qu'il faut mettre en morceaux pour atteindre les entités »

Siegfried Kracauer, *Les écrits de Walter Benjamin*

Le portrait cherche à représenter l'apparence extérieure d'une personne mais aussi son caractère, les sentiments qui l'agitent, sa vie intérieure. Cette représentation est une proposition parmi d'autres et elle est donc nécessairement une interprétation.

Figures de luttes

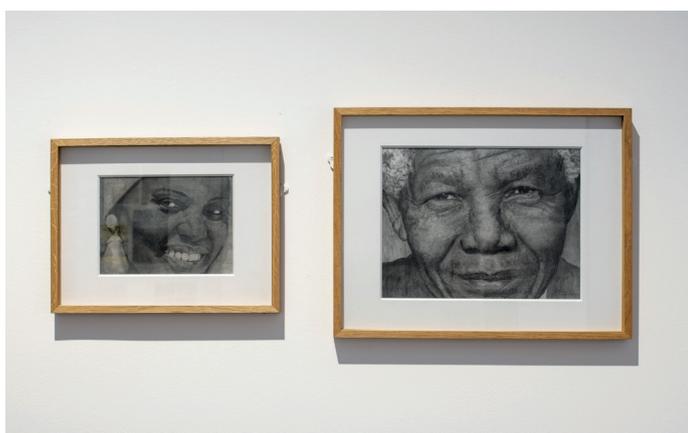
Caroline Gueye expose une série de 10 portraits hyperréalistes réalisés au crayon, en nuances de gris. Parmi ces visages on notera ceux de leaders noirs qui ont fortement marqué le monde : Patrice Lumumba (1925 -1961), Nelson Mandela (1918-2013) et Frantz Fanon (1925-1961). Tous trois ont une relation particulière à l'Algérie. Nelson Mandela (Afrique du sud), connu pour son combat contre l'Apartheid, reçoit en 1962 une formation militaire de la part de l'Armée de Libération Nationale (section militaire du Front de Libération Nationale). Frantz Fanon (Martinique) rejoint le camp du FLN après s'être auto-déchu de manière symbolique de la nationalité française. Enfin, Patrice Lumumba (Congo), symbole du combat pour la dignité des africains. Des figures de lutte, qui, par le choix du cadrage serré crée une forme d'intimité avec ces

visages et invite le spectateur à s'approcher au plus près de ces figures emblématiques de l'histoire. Des regards et des sourires qui ne disent rien en apparence des combats menés. La trame du papier laissée apparente sur certains dessins permet d'apprécier la qualité graphique ou de penser à croire que ce sont des images de presse. Un hyperréalisme au plus près de l'épiderme de ces figures pour mieux garder trace de ces icônes.

Références en dialogue

Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Dijon en 1986, **Yan Pei-Ming** est un artiste dont la pratique picturale s'appuie sur le portrait, genre considéré comme mineur en Chine. Il réalise ainsi de nombreux portraits d'après modèles ou documents, des portraits d'anonymes ou des portraits de personnalités devenues iconiques comme Mao Zedong.

Dans les années 1990, Yan Pei-Ming s'intéresse à la peinture d'histoire et entreprend une relecture d'œuvres des grands maîtres occidentaux comme Vélasquez, Goya, ou encore David et s'intéresse aussi à des images prélevées dans l'univers médiatique, celle de la guerre en Irak ou celle de la guerre du Vietnam. Le travail sur la peinture en tant qu'image est au cœur de sa démarche. Les peintures de Yan Pei-Ming se distinguent par leurs formats monumentaux instaurant ainsi un rapport physique quasi haptique entre le spectateur et ses œuvres. Utilisant le blanc, le noir et toutes ses



Caroline Gueye, *Reflets*, 2020-2021



Yan Pei-Ming, *Survivants*, 2000

nuances de gris et surtout le rouge, le peintre façonne les visages à coups d'ombres et de lumière, dans un geste large et physique par larges touches. L'œuvre de Yan Pei-Ming crée des ponts entre tradition et modernité, entre Orient et Occident.

Autres références

Jacques Louis David, *Marat assassiné*, 1793

Francisco de Goya, *Tres de mayo*, 1814

Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830

Jérôme Zonder, série des « Portraits », 2019

Pour en découdre

Pour cette exposition, **Fatima Mazmouz** présente *Fil Anthropia l'autre corps de la résistance*, une série de portraits de femmes engagées dans des combats nationalistes et identitaires, dont les images initiales sont principalement issues d'archives papier, numérique, photo d'identité, coupure de presse. Ce sont des grandes figures de la résistance africaine, arabe, noire, engagées dans la lutte des peuples. Elle met en scène ces symboles de résistance à travers un mât totémique recouvert de ces portraits de femmes, à côté de leurs citations inscrites sur le mur.

Le mât totémique est historiquement une sculpture monumentale, un emblème qui incarne un esprit. Ici

c'est une galerie de portraits de femmes qui ornent le volume, emblème collectif d'une convergence des luttes, celles de la liberté des peuples et des droits des femmes : « Je voulais une pièce qui puisse faire converser ces résistantes, faire dialoguer leur combats, leurs actions, leur courage et grandeur. »

Un volume non pas opaque mais transparent, réalisé en verre, matière à la fois solide et cassante pour porter des visages de femmes : Zohra Drift, Djamila Bouhired et Djamila Boupacha, résistantes algériennes, mais aussi Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi. Douze visages de militantes dessinés au fil rouge, couleur du sang, des images imprimées sur du verre, vidées de leur essence photographique. Des filaments rouges constituent leurs portraits, des lignes signifiant à la fois la fragilité de leur combat mais aussi la force de leur personnalité, métaphore de survie. La transparence du volume permet alors de faire dialoguer ces visages mettant ainsi en résonance des luttes, engageant des conversations par l'image. Un corps global de la résistance qui s'élève, porté par des visages singuliers pour faire lieu, pour faire signe.

Références en dialogue

Judy Chicago est une des fondatrices du mouvement féministe artistique aux États-Unis dont les œuvres sont consacrées pour beaucoup à l'exploration de ses expériences féminines.

En 1974, l'artiste expose au Brooklyn Museum de New-



Fatima Mazmouz, *Fil Anthropolie, l'autre corps de la résistance*, 2020



Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979

York une installation : *The Dinner Party* (Le dîner). Composée de 39 tables disposées en une unique forme triangulaire, chaque espace desservi par un chemin de table particulier est dédié à des femmes dont les luttes ont été occultés, voire oubliés dans l'histoire sociale. Personnalités historiques ou mythologiques appartenant à différents moments de l'histoire, leurs noms (Hildegarde de Bingen, Virginia Woolf, Georgia O'Keeffe) sont brodés sur le chemin de table associé à divers symboles et images liés. En plus de ces « invitées » Judy Chicago écrit sur le sol de porcelaine, le nom de 999 autres femmes remarquables pour donner corps à leurs pensées. Réinterprétation de la Cène, cette œuvre se présente comme la mise en scène de chacune de ces femmes dans une culture commune, renaissance de l'apport des femmes à l'humanité.

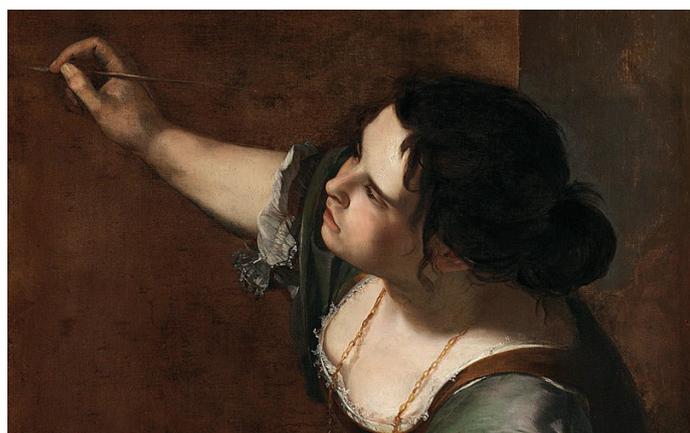
Autres références

Artemisia Gentileschi, *Autoportrait ou Allégorie de la peinture*, 1638-39

Elisabeth Vigée Le Brun, *Marie-Antoinette dit « à la Rose »*, 1783

Jacques Louis David, *Portrait de Juliette Récamier*, 1800

Ernest Pignon Ernst, *Nice/Le Cap*, 1974



Artemisia Gentileschi, *Autoportrait en allégorie de la peinture*, 1638-1639

Revivre sa vie

L'artiste **Marwa Arsanios**, artiste, cinéaste et chercheuse dont la pratique relève de l'enquête mêlant deux axes, celle de l'espace construit et la construction de récits. Cette artiste américaine se nourrit de l'histoire du 20e siècle et des combats politiques et féministes.

Ce portrait par une performance filmée questionne le rôle de la femme combattante. L'artiste Marwa Arsanios prend la revue égyptienne *Al-Hilal* (1950-1960) comme point de départ d'une rencontre avec une icône de la résistance algérienne : Jamila Bouhired, poseuse de bombes du Front de Libération Nationale. L'artiste explore les représentations de la révolutionnaire au cinéma et à travers le magazine. Instrumentalisées par le régime de Nasser en Égypte pour promouvoir un féminisme d'État, ces images témoignent de la façon dont sont promues, ou marginalisées, les femmes combattant pour la liberté. *Have you ever killed a bear or becoming Jamila* raconte ainsi l'histoire de Jamila Bouhired aujourd'hui âgée de 86 ans, collaboratrice de Yacef Saâdi, chef de la zone autonome d'Alger durant la guerre d'Algérie. Elle a fait partie des six femmes « condamnées à mort pour des actes terroristes » pendant la guerre d'Indépendance, avec notamment l'attentat du Milk-bar (1956), qui marquera le début de la bataille d'Alger. Elle fût graciée par les accord d'Évian (1962).



Marwa Arsanios, *Have You Ever Killed a Bear or becoming Jamila*, 2014

La recherche commence par la compilation des différentes représentations de Jamila au cinéma, son intégration et sa promotion dans les années 1960-70 dans le magazine égyptien *Al-Hilal*. Marwa Arsanios fait référence à l'histoire mais aussi au cinéma qui l'a nourri ce rappel symbolique au film d'Yvonne Rainer, *Hand Movie* (1966) par des plans rapprochés sur les mouvements de mains de femme. Icône, poseuse de bombe, personnage, Jamila est devenue l'objet d'abord de lectures performances avant de devenir l'objet du film. Un film qui instaure un nouveau mode de récit et met en tension la part de fiction, de réinterprétation et de réel à partir desquels l'histoire de cette femme et la mémoire collective se façonnent.

Références en dialogue

Alain Cavalier réalise entre 1987 et 1992 une série de 24 portraits, une série de rencontres avec des artisanes qui vivent et travaillent de manière indépendante. L'origine du projet se trouve dans la volonté du cinéaste de garder trace, dans une forme d'urgence de ces métiers manuels féminins qui disparaissent. Ces films d'un format égal de 13 minutes archivent les espaces, les gestes et les visages de *La Matelassière* ou de *La Rémoieuse*. Un spectacle du quotidien de ces femmes mais aussi de celui du cinéaste qui donne à voir sa construction des portraits. « Ces portraits sont des rencontres que je voudrais garder de l'oubli, ne serait-ce que pendant les quelques minutes où elles sont devant vous. Ce sont des femmes qui travaillent, qui font des enfants et qui, en

même temps, gardent un esprit d'indépendance. J'ai tourné vingt-quatre portraits de treize minutes. J'ai choisi cette courte durée pour plusieurs raisons : ne pas ennuyer, échapper à toute coupure publicitaire, réaliser le film vite, dans un élan et sans trop de ratures. Je ne suis pas un documentariste. Je suis plutôt un amateur de visages, de mains et d'objets. Rendre compte de la réalité ne m'attire pas. La réalité n'est qu'un mot, comme sa sœur jumelle, la fiction, que je pratique par ailleurs, avec un plaisir différent. »

Autres références

Berthe Morisot, *La Psyché ou le miroir*, 1876
Hocine Zaouarar, *La madone de Bentalha*, 1997

PISTES PÉDAGOGIQUES

CYCLE 3 : La représentation plastique et les dispositifs de présentation

La ressemblance

Proposition :

Le portrait a trois principales fonctions : immortaliser le modèle, le célébrer ou le caricaturer (fonction sociale) ou explorer et inventer de nouvelles techniques.

Travail interdisciplinaire : français et arts plastiques.
 À partir de la réalisation de textes descriptifs d'un



Alain Cavalier, *La Rémoieuse*, 13 minutes, 1987



Berthe Morisot, *La Psyché ou le miroir*, 1876

personnage historique ou une personne célèbre, les élèves donnent leur texte à un autre camarade qui en réalise le portrait avec la technique de son choix. Ensuite, Les élèves s'interrogent sur le lien entre texte et image et dans un deuxième temps, la manière de les présenter ensemble.

Références artistiques :

Diego Velasquez, Le Pape Innocent X, 1650
Hyacinthe Rigaud, Portrait de Louis XIV, 1701
Kehinde Wiley, Officer Of The Hussars, 2007
Pierre et Gilles, For ever (Stromae), 2014

CYCLE 4 : La matérialité de l'oeuvre ; l'objet et l'oeuvre

L'objet comme matériau en art

Proposition : Émancipation des femmes

En travail interdisciplinaire, les élèves ont étudiés des figures féminines combattantes en langues et histoire comme Emily Davison, Clara Campoamor ou/et Simone Weil par exemple puis travaillent en parallèle en arts plastiques sur une sculpture ou une installation qui doit interroger la place de la femme dans la société actuelle en France. Les élèves sont invités à collecter des objets qui qualifient péjorativement la femme comme le rouge à lèvres, une casserole, une éponge, un chiffon, un spray, une brosse à cheveux, etc. pour donner forme à un volume artistique qui dénonce.

Références artistiques :

Arman, *Vénus aux ongles rouges*, 1967



Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV*, 1701

Tom Wesselman, *Smoker #3*, 1968
Joana Vasconcelos, *Marilyn*, 2011

La représentation : images, réalité et fiction

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

« La démarche de projet peut se prêter à un travail à partir de questionnements variés susceptibles d'aborder des questions d'actualité, de société, ou liées à l'environnement » (D'après le BOEN n°31 du 30 juillet 2020, cycle 4 programme Arts Plastiques)

Proposition :

Réalisation d'une production artistique qui interroge un événement du passé ou d'actualité. Les élèves sont invités à s'interroger sur la manière de présenter leur proposition dans un dispositif de présentation qui fasse sens à travers le travail plastique créé.

Références artistiques :

Ernest Pignon Ernest, *La Commune ou Les Gisants*, 1971, Paris, Interventions in situ
Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 1999
Eric Baudelaire, *The Dreaful details*, 2006

LYCÉE - ARTS PLASTIQUES

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

Représenter le monde, inventer des mondes



Joana Vasconcelos, *Marilyn*, 2011

LE LIEU DE L'HISTOIRE

« La contribution de l'Afrique est plus complexe, mais aussi plus obscure, car c'est seulement à une date récente que l'on a commencé à soupçonner l'importance de son rôle comme *melting pot culturel* de l'Ancien monde : lieu où toutes les influences sont venues se fondre pour repartir ou se tenir en réserve, mais toujours transformées dans des sens nouveaux »

Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, 1952 p49. folio essais

Espaces de liberté

Par la photographie, la vidéo et l'installation, **Michèle Magema** aime à interroger la mémoire et l'histoire, et particulièrement celles des peuples noirs et des minorités immigrées en Occident. Héritière de deux cultures africaine et occidentale, elle cherche à mettre en évidence des singularités culturelles et certaines réalités politiques contemporaines en n'hésitant pas à se mettre personnellement en scène. Ici, pour *Lipanda - Memory of landscapes*, c'est le dessin qui servira de réactivation de la mémoire à travers 23 représentations inspirées de photographies d'archives : « Chaque dessin, correspond donc à un événement important liant le Congo à l'Algérie ; l'Algérie au Congo et l'Afrique au reste du monde. Le principe est le suivant j'ai tiré une ligne imaginaire entre 1954, début du conflit et 1962, la fin de la guerre d'Algérie ». Chaque dessin reprend le lieu déterminant d'un événement, d'un moment incarnant

subjectivement les luttes. Un dispositif numérique permet d'accéder avec un smartphone au document d'archive à partir duquel Michèle Magema a dessiné la Place des armes d'Oran où a eu lieu le massacre du 5 juillet 1962 ou encore une photographie de rue parisienne où figurent en grandes lettres noires sur la pierre « ici on noie les algériens », image symbolique du massacre du 17 octobre 1961. Le spectateur manipule ainsi les fragments d'histoire s'appropriant ainsi à la fois les images documentaires et l'interprétation graphique de l'artiste. Son dessin est marqué par l'épaisseur du trait, des cernes noirs et ocres accentuent les contours des éléments présentés. Les lignes deviennent parfois plus libres, et s'entrelaçant pour s'éloigner peu à peu de la réalité. Le trait semble se jouer seul, trace de l'expérience liée à la découverte de chaque document et du ressenti singulier de l'artiste lors de ses recherches. Dans ce projet tout paysage ou lieu dessiné est porteur de mémoires collectives. « Chaque quartier, chaque bâtiment, place, monument, jardin devient un élément réimmiscent parfois douloureux ».

Références en dialogue

Santu Mofokeng est un photographe sud-africain qui consacra toute sa vie à documenter la réalité de son pays frappé par l'Apartheid. Il ne montre pas la violence des luttes anti-apartheid, mais davantage les impacts, les conséquences, les éclats : il témoigne simplement. Santu Mofokeng préfère le noir et blanc, les moyens formats, le flou, la modestie de l'argentine



Michèle Magema, *Lipanda - Memory of Landscapes*, 2020



Santu Mofokeng, *Train Church*, 1986

ce qui donne à l'ensemble de ses clichés une ambiance intemporelle.

Une de ses œuvres les plus célèbres, *Train Church* (1986), est une série de clichés en noir et blanc racontant le trajet épuisant des populations noires dans un train-église reliant le township de Soweto à Johannesburg, rythmé par des prêches et des gospels. Pour lui, les trains-églises de la ligne Johannesburg-Soweto réunissent deux traits signifiants de l'Afrique du Sud : l'omniprésence de la spiritualité et la condition pendulaire.

Reconnu internationalement, son travail a fait l'objet d'une rétrospective au Jeu de Paume en 2011.

Autres références

Sam Nzima, *Assassinat de Hector Pieteron*, le 16 juin 1976

Santu Mofokeng, *Laying of hands, Johannesburg-Soweto Line*, 1986

Santu Mofokeng, *Winter in Tembisa*, 1991

Sabelo Mlangeni, *Unompopi*, 2006

David Goldblatt, *Passerelle enjambant la voie ferrée*, Leeu Gamka, province du Cap-Est, 30 août 2016

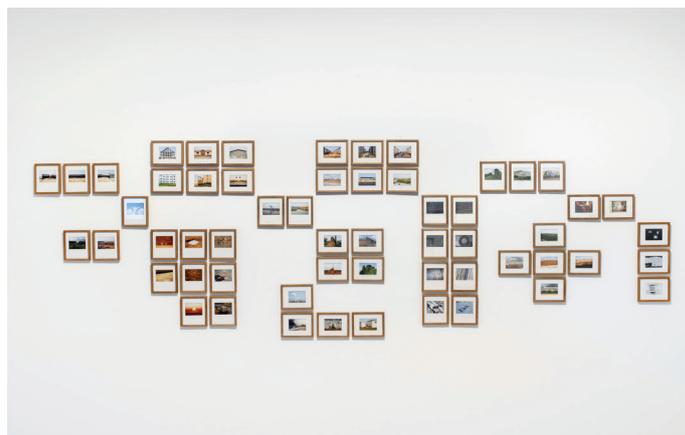


David Goldblatt, *Passerelle enjambant la voie ferrée*, 2016

Les espaces oubliés

Le travail photographique de **François-Xavier Gbré** se caractérise par une capture des territoires et de leurs temps où la ruine est là par le débris, le délabré ou le détruit, par ce qui tombe. *Émergence, Abidjan, Côte d'Ivoire, 2013-2020* est une installation de 57 photographies de petits formats, réalisées à Abidjan, capitale économique de la Côte d'Ivoire. François-Xavier Gbré documente l'évolution de la ville et de ses habitants en capturant les détails d'une investigation profonde du territoire urbain. « Depuis 2011 et la fin de la crise post-électorale, c'est toute la Côte d'Ivoire qui se reconstruit, avec des infrastructures spectaculaires et une redéfinition du paysage individuel et collectif. C'est une nouvelle page de l'histoire sociale du pays que l'artiste capture en suivant la destruction de quartiers informels et la construction de projets immobiliers destinés à une classe dite moyenne en plein développement ».

Installées par grappes, comme un nuancier du territoire, chacune des photographies participe à la création d'un récit. Là ce sont les percées saillantes et noires qui trouent géométriquement les architectures. Ailleurs c'est la terre couleur ocre qui les relie rappelant la terre fertile de la Côte d'Ivoire. Photographies du détail, seuls quelques éléments architecturaux sont perceptibles, aucune image ne donne la localisation de la prise de vue. Ce sont des lieux ou davantage des non-lieux pour reprendre l'approche anthropologique de Marc Augé. Partout le sol est très présent, donnant trace



François-Xavier Gbré, *Émergence, Abidjan, Côte d'Ivoire, 2013-2020, 2020*

au passage de l'homme, aux vestiges d'objets, d'os. L'humain est mis de côté donnant à voir uniquement le prisme du temps, de la nature ou de l'architecture où le photographe recompose un paysage et un horizon.

Références en dialogue

En France, en 1981, un nouveau gouvernement s'installe et c'est l'occasion d'une décentralisation des institutions. Cette décentralisation politique veut apparaître comme un symbole et une mission photographique de grande ampleur est lancée pour reconnaître le territoire français : la mission **Datar** veut faire apparaître un paysage ordinaire. La mission commande pendant 1 an à 13 photographes de parcourir le territoire en suivant certains thèmes ou certaines régions. **Jean Louis Garnell** fera partie de ces photographes et son projet a porté sur les espaces de conversion industriels et urbains du Centre et du Sud-Ouest. *Sans titre, Paysage du littoral* (1985-86) est un de ces clichés qui pointent des espaces indéterminés ne montrant que leur fonctionnalité. Une route qui va de la gauche vers la droite, trois bâtiments, des murs pignons, aveugles, cimentés. Des portes de garage, une rue descendant vers la gauche et un arbre. Un espace pauvre, sans grande signification mais fréquents en France. Hors des centres urbains, la qualité architecturale des villes devient incertaine. Même l'arbre, trop taillé, bridé dans sa forme semble presque réduit à un signe. Il s'agit ici de prendre le contre-pied d'une représentation idéalisée, pittoresque



Jean-Louis Garnell, *Paysage 15 - Mission photographique de la DATAR*, 1986

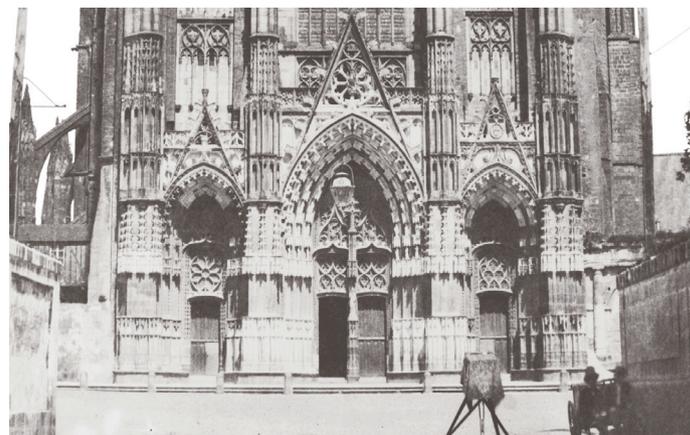
du paysage français. Ici le banal est valorisé trouvant son intérêt plastique dans la lumière, les couleurs et les formes au-delà d'un espace architectural froid et vide.

Autres références

La mission héliographique : commande de la commission des Monuments historiques dirigée par Prosper Mérimée. Conscience des sites et bâtiments faisant partie d'un bien commun : transmission, protéger, entretenir et sauver un héritage mais avant le connaître.

Lewis Baltz Nevada, 1977 et *Near Reno*, 1986

Raymond Depardon, *Eden Cinéma, Cosne-sur-Loire*-2009. *La France de Depardon*, 2004-2010, camping-car, deux chambres photographiques.



Prosper Mérimée, *Mission héliographique*, 1851

Parcourir les sables

Sadek Rahim, né à Oran, est un artiste qui a fait de la récupération et de la transformation un sacerdoce, transformant des objets de tous les jours en œuvres d'art et détournant d'autres objets de leurs fonctions originelles pour symboliser ou suggérer une idée, un concept, un phénomène social.

Sadek Rahim, prend la mesure des changements importants suite à l'indépendance de l'Algérie (1962). Ces années vont être celles de la mise en place des moyens et des tâches d'une indépendance politique mais d'une indépendance économique en exploitant les richesses naturelles du pays. Cet aspect était considéré comme le garant d'une véritable liberté. Cette prise de liberté, Sadek Rahim la donne à comprendre à travers une sorte d'enquête autour de l'histoire de trois camions qui ont remporté une course mythique. Il va reprendre le chemin de ces poids lourds, trace de l'indépendance victorieuse et libre par des vidéos, des photographies. L'installation, *Oasis288* s'organise comme une histoire qui reflète l'ouvrage d'hommes qui se sont laissé porter leur rêve. Des photographies de débris mécaniques, un moteur automobile, des coupures de presse et un témoignage filmé, exhument un épisode oublié de fierté nationale : le Paris-Dakar 1980. Au centre, protégé par une vitrine, un camion à échelle réduite, réalisé à partir de matériaux de récupération, trône comme le trophée d'un rêve de liberté.

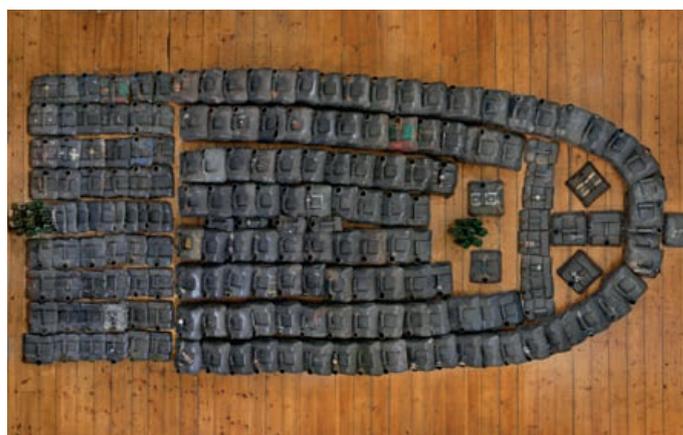


Sadek Rahim, *Oasis288*, 2020

Références en dialogue

Au milieu des années 80, **Romuald Hazoumè** réalise des sculptures à partir de bidons en plastique qui relatent sa vision critique des figures et des systèmes politiques africains. L'artiste construit sa pratique par l'assemblage de matériaux, rebuts et objets désuets, qu'il utilise tels quels ou qu'il forme ou déforme. En 2005, il rend hommage aux victimes de la Traite et du commerce des esclaves mais aussi à l'esclavage moderne perpétué par les trafiquants d'essence à la frontière du Bénin et du Nigeria, par une œuvre monumentale *La bouche du roi*. Cette dernière est composée de 304 bidons d'essence qui dessinent la coque d'un navire. Romuald Hazoumè s'est inspiré d'une gravure, celle d'un bateau négrier en plan de coupe montrant comment les esclaves sont disposés et entassés dans les soutes. D'autres éléments viennent encadrer les premiers masques de cette installation comme des bouteilles d'alcool, des coquillages, des restes de tabac, des tissus rappelant avec quoi les Européens achetaient les esclaves. *La Bouche du roi* rappelle évidemment la tragédie qu'a été la traite atlantique développée par les grandes puissances européennes : Portugal, Espagne, France, Angleterre, Provinces-Unies.

Romuald Hazoumè développe une œuvre qui recourt en premier lieu à la sculpture, mais aussi à la peinture, à la vidéo ou à la photographie pour représenter sa vision de la société, de faits événementiels ou de problèmes planétaires.



Romuald Hazoumè, *Le bouche du roi*, 2005

Autres références

François Boucher, *L'Odalisque brune*, vers 1745

Jean Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, 1859-63

Paul Gauguin, *Femmes de Tahiti*, 1891

PISTES PÉDAGOGIQUES

CYCLE 3 : La représentation ; la fabrication ; la matérialité ; la présentation

L'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène des objets.

Proposition :

À partir d'un objet du quotidien rapporté par l'élève (brosse à dent, gobelet, cuillère, éponge, chaussette, etc.), l'élève l'intègre dans une production en 2D ou 3D pour exprimer un espace de liberté.

Références artistiques :

Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles*, 1914

Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942

Kurt Schwitters, *Assemblage*, 1939-1944

Christoph Niemann, *Sunday sketches*, 2016

CYCLE 4 : La représentation ; images, réalité et fiction

La narration visuelle

Proposition :

Munis d'appareils photo numérique, les élèves sillonnent



Christoph Niemann, *Sunday sketches*, 2016

le quartier du collège afin de réaliser des prises de vues qui caractérisent cet espace urbain ou rural. Les différentes séries de photographie permettront de questionner les élèves sur le cadrage, le point de vue, le territoire, la couleur, la lumière. Dans un deuxième temps, les élèves, par groupe, sélectionnent les images et les trient par série et thématique. Les élèves sont ensuite invités à créer une exposition pour s'interroger sur la présentation et l'exposition des photographies.

Références artistiques :

Robert Demachy, *On the lake*, 1904

Walker Evans, *Show poster in Alabama town*, 1936

Robert Adams, *Colorado Spring*, 1968

Ed Ruscha, *Standard Station, Amarillo, Texas*, 1963

Stephen Shore, *U.S. 97, South of Klamath Falls, Oregon*
21 Juillet 1973

Lieux d'exposition de photographies : Rencontre d'Arles - Jeu de Paume- Maison Européenne de la photographie
Gabriele Basilico sillonne le littoral de la frontière belge au Mont-Saint-Michel. Une expérience fondatrice qui va affirmer son style et sa démarche de photographie à la chambre. À travers ces lieux, formes expressives de notre culture industrielle et de la grandeur perdue des cités modernes, Basilico travaille sur la réalité d'un paysage, une vision directe et consciente, sans interprétation, sans perversion photographique.

LYCÉE - ARTS PLASTIQUES

Figuration et image

Raconter en mobilisant langages et moyens plastiques



Stephen Shore, *U.S. 97, South of Klamath Falls*, 1973

Manifestation organisée dans le cadre de la Saison Africa2020



Direction régionale
des affaires culturelles



Le Frac Centre-Val de Loire est un établissement public de coopération culturelle créé par la Région Centre-Val de Loire, l'État et la Ville d'Orléans