

Frac
Franche-Comté

le livret

exposition
du 18 avril
au 31 août 2025

*Corps
sans graphie*

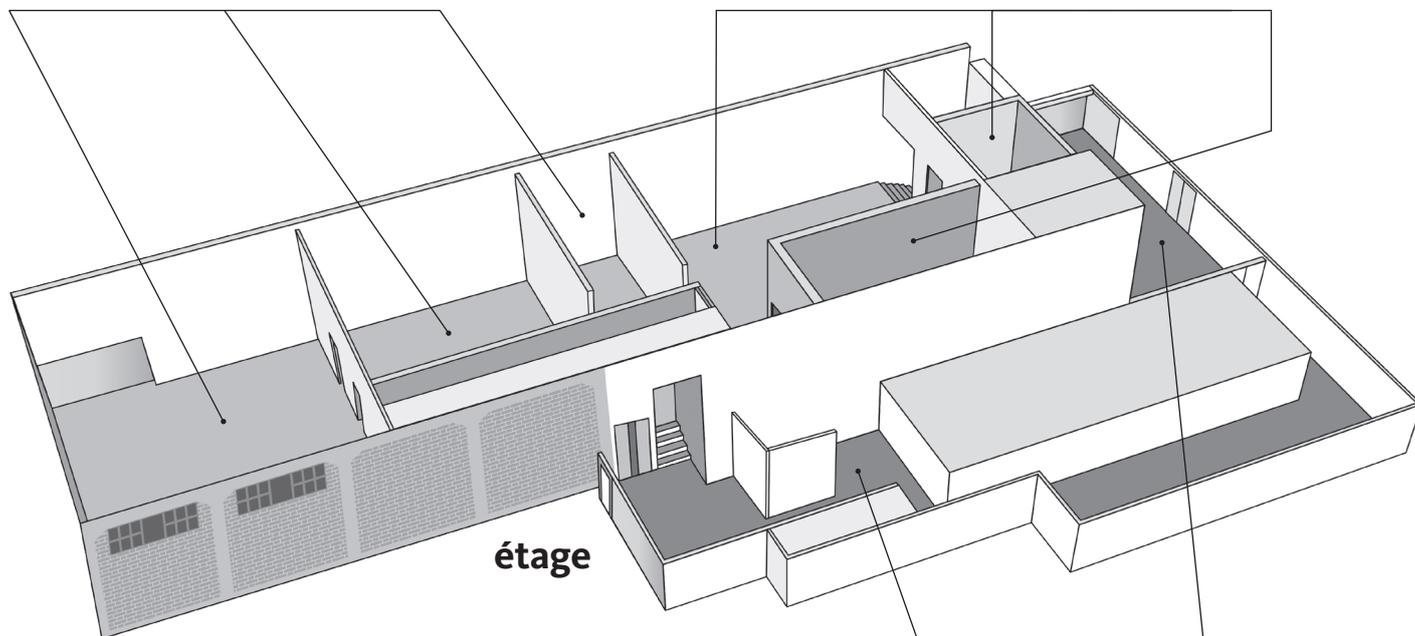
livret
en consultation
sur place
—
disponible sur le site
www.frac-franche-comte.fr



plan des expositions

salles 1, 2 & 3
Laurent Goldring
Un homme qui dort

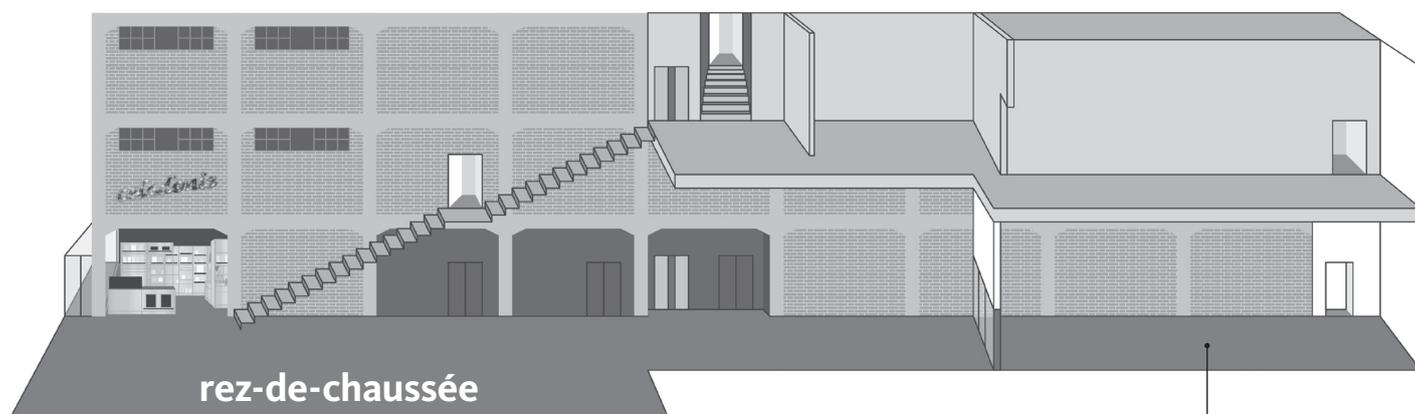
salles 4, 5 & 6
exposition collective
Corps insensés



étage

plateforme
focus sur une œuvre de la collection
Stephan Balkenhol

interstice
carte blanche à Interface
OH OH! horsd'œuvre collection



rez-de-chaussée

salle basse
Alex Cecchetti
MUSIC-HALL

édito

Corps sans graphie

Depuis 2006, la collection du Frac s'est structurée autour de la question du temps et de ses corollaires (durée, mouvement, espace, entropie, mémoire...). Elle s'est ouverte de façon progressive à des œuvres sonores, performatives, immatérielles, ou encore à des œuvres transdisciplinaires dialoguant avec la musique et la danse, autant de pratiques artistiques s'inscrivant dans la durée.

Au cours de ces trois dernières années, les expositions présentées au Frac ont notamment valorisé la dimension performative de cette collection avec l'exposition *Aller contre le vent, performances, actions et autres rituels* en 2022, et le dialogue interdisciplinaire qui s'y déploie à travers trois expositions mettant explicitement en relation les arts visuels et la danse : *Dancing machines* (2020), *Rose Gold* de Cécile Bart (2020) et *Danser sur un volcan* (2021). En 2024, le Frac a consacré une exposition monographique à Esther Ferrer et à La Ribot, confirmant ainsi son intérêt pour la question du corps performatif et pour la danse.

Corps sans graphie rassemble trois expositions qui interrogent le corps dans sa représentation et dans son rapport à l'espace. *Un homme qui dort* de Laurent Goldring donne à voir des corps refoulés, des corps tels que nous n'en voyons jamais sinon dans les peintures d'un Bacon ou d'un Picasso, pour dénoncer les représentations normées et leur pouvoir de prescription sur nos corps.

Des corps étranges encore, mais néanmoins poétiques et politiques, comme manifestation de l'hybridité, de la désorientation, de l'oppression voire de la folie dans l'exposition d'œuvres de la collection, *Corps insensés*.

Le corps des visiteurs enfin, conviés par Alex Cecchetti à générer de la musique en pénétrant dans l'installation, *MUSIC-HALL*, inspirée d'un poème et s'apparentant à un gigantesque Thérémine.

Commissaire des expositions :
Sylvie Zavatta, directrice du Frac

Laurent Goldring

Un homme qui dort

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes [...] mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, [...] il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil [...]. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace.
Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

Depuis les années 1990, Laurent Goldring interroge la représentation à partir de celle du corps. Il s'emploie à révéler la façon dont l'image (photographie, film ou vidéo) détermine la perception que nous en avons. Dans ses boucles vidéo et dans ses photographies, il donne à voir des corps méconnus ou refoulés, des corps tels que nous ne les voyons jamais, sinon dans les peintures d'un Bacon ou d'un Picasso. Mais des corps sans doute plus « vrais », plus « ressemblants » que bien des représentations codées du monde de l'art. Ainsi « la question posée par Goldring est double : elle s'adresse à la fois au corps, comme construction anatomique et culturelle illusoire, et également à l'image¹ » et à son pouvoir de prescription sur les corps.

Sa démarche a donné lieu à de nombreux projets menés en collaboration avec des chorégraphes tels Xavier Le Roy, Saskia Hölbling, Benoît Lachambre, Alain Buffard, Isabelle Schad ou Louise Lecavalier qui « se concentrent comme lui sur un corps nu, amorphe, ne s'érigeant plus que par minuscules tensions segmentaires² ».

Elle se prolonge également dans ses sculptures et performances filmées. L'artiste y poursuit son interrogation sur le rapport entre l'espace et le corps. Et plus précisément sur la

façon dont l'espace est modifié ou façonné par une présence et, inversement, sur la façon dont le corps est « construit » par l'espace où il se trouve : une façon de percevoir l'espace comme organe ou comme prothèse, au plus proche de la vision de Proust dans les premières pages de *La recherche*.

Pour Laurent Goldring, chaque corps est singulier et induit de ce fait un espace qui lui est propre. En ce sens, son approche s'inscrit à rebours de celle de Rudolf Laban qui, par le prisme de sa kinésphère, envisageait un modèle prétendument universel, applicable indifféremment à tous les corps au mépris de leurs particularités, un modèle servant toujours de référence aux chorégraphes aujourd'hui³.

L'exposition de Laurent Goldring présentée par le Frac Franche-Comté rassemble, aux côtés de vidéos et d'œuvres inédites, deux installations majeures : *Cesser d'être un* (2020) a été acquise par le Frac en 2021 et montrée une première fois au sein de l'exposition *Dancing Machines* (Besançon, 2020) et *Le Terrier*. Deux impressionnantes sculptures où le corps génère son espace particulier, un espace humanisé et qui se révèle le prolongement du corps lui-même. Ce sont au choix des sculptures ou des scènes⁴.

Sylvie Zavatta

1. Laurence Louppe, « Danse-photographie : pour une théorie des usages » *Art Press* n° 281, juillet-août 2002.

2. Ibid.

3. Théorisée par Rudolf Laban (1879-1956), la kinésphère désigne l'espace accessible aux quatre membres d'une personne, tendus dans toutes les directions. Imaginaire, cette sphère définit l'espace personnel que l'individu déplace avec lui et dont il occupe le centre. La kinésphère est son outil principal pour la notation du mouvement.

4. *Le Terrier* a servi de scène au spectacle *Der Bau* avec I. Schad et *Cesser d'être un* est aussi un univers de performance.

Entretien entre Laurent Goldring et Sylvie Zavatta / *Extraits*

Sylvie Zavatta : *Le titre de ton exposition au Frac fait référence à Marcel Proust mais d'autres auteurs nourrissent également ton travail, et plus précisément ton approche du corps et de l'espace, du lien qui s'opère entre eux.*

Laurent Goldring : Oui, le titre *Un homme qui dort* est une citation du texte de Proust qui se trouve tout au début de *À la recherche du temps perdu*.

L'indistinction du corps et de l'espace alentour est le fil directeur de l'exposition [...].

SZ : *Dans ton travail l'espace, le paysage, les vêtements apparaissent comme des « extensions » du corps au point que tu les qualifies de « prothèses ». Peux-tu préciser cette notion ?*

LG : Cette indistinction se comprend quand on revient à cette notion de prothèse qui est au centre de mes questionnements. L'espace humain, je le vois comme prothèse autour du corps, organisé, humanisé et transformé en prolongement de soi [...]. Même indistinction sur la scène comme extension du corps. Le costume comme dernière peau et comme premier espace contenant, et, plus important peut-être, l'image comme prothèse de l'apparaître aussi bien que la prolifération des objets et des interfaces techniques sont diverses expressions de cette indistinction.

SZ : *La première salle est consacrée en grande partie à des œuvres en tissu qui font à la fois sculpture et paysage : quelle en est la genèse ?*

LG : La genèse est simple et logique. Pour filmer les corps, j'avais vidé l'espace pour éviter toute direction, donc toute intention, ce qui était important pour percevoir le corps humain autrement [...].

Dans les spectacles qui s'inspiraient de ce travail (*Self Unfinished* ou *Pezzo zero* de Xavier Le Roy et Donata d'Urso), j'avais constaté une ambiguïté entre un corps sur scène et un corps comme scène. J'avais donc commencé à voir ce qui pouvait se passer quand on essayait de transformer l'espace de façon à obtenir ce corps-scène. Dans un premier temps, j'ai travaillé sur le costume, comme dernière couche de peau et premier contenant autour du corps.

Le travail autour du costume s'est traduit par des boucles [vidéo] habillées avec Isabelle Schad et un premier spectacle avec elle en a découlé, *Unturtled*. *Unturtled*, probablement aussi en référence à la tortue et à sa carapace, entre deux entre la peau et le terrier.

Donc le corps dans des tissus qui font costume et qui font également peau [...].

C'est à cette occasion que je découvre que nu = habillé, et que l'image elle-même est une prothèse ; avant d'être détachée sous forme d'image, elle fait partie du corps, elle est un organe qui régit l'apparence [...].

Dans un second temps, après le costume, j'ai commencé à imaginer des scènes générées par le corps, aussi bien pour les boucles que pour les performances (je ne sépare pas le travail sur ces deux aspects). Cette idée d'espace comme prothèse fait penser aux animaux qui creusent des terriers, à ceux qui tissent des toiles ou des cocons, qui construisent des nids ou des fourmilières, des espaces issus des corps et qui les contiennent [...].



Laurent Goldring, *Relief*, 2025. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring

SZ : *La pièce murale composée de lès de tissu est donc à la fois une installation, une sculpture, une peinture mais aussi une scène. Au regard du processus qui préside à ton travail, ces façons de la nommer sont-elles équivalentes pour toi ? Et comment dialogue-t-elle avec les autres œuvres présentées dans la même salle ?*

LG : *Mise à plat*, grande peinture-sculpture, constituée de 4 lès de tissu, accrochée au mur, qui forme une sorte de paysage abstrait, est à mettre en rapport avec cette façon de travailler. *Sans titre* sont des boucles où un corps joue avec ce paysage de tissus [...]. Ces boucles donnent un spectacle, *Der Bau*, qui a été chorégraphié avec Isabelle Schad [...].

Le paysage est redressé pour devenir *Mis à plat* qui préserve à la fois l'ordre et le désordre, l'aspect linéaire des découpes de l'espace agricole ou des marais salants et la fluidité qui permet l'enroulement [...].

Les *Reliefs* sont des œuvres préservées, elles aussi durcies et bourrées pour ne pas retomber quand le corps s'en absente. Elles sont un moment des métamorphoses qu'elles subissent sur la scène [...]. L'enroulement pendant *Der Bau* est une performance qui se regarde comme telle. *Reliefs* est une sculpture qui se regarde comme telle. *Sans titre* est une boucle et une image qui se regarde comme telle. *Mise à plat* également. Etc. [...].

C'est cette circularité qui m'intéresse. Il ne s'agit pas d'anticiper et de construire ce qu'on a pressenti, mais de laisser la place à quelque chose qui n'a pas encore eu lieu.

Les deux vidéos *Sans titre* montrent une autre strate de ce même continuum : le paysage devient sculpture (boule, cachette, terrier, etc.) à travers une performance, elle-même mise au point pendant des séances de prises de vue. C'est en faisant image, en travaillant l'image de cette transformation et du corps et de l'espace autour de lui que la performance se crée [...].



Laurent Goldring, *Relief*, 2025. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring

SZ: *Ce paysage ne devient-il pas une sorte de cocon avec les sculptures (Reliefs), des cocons qui se distinguent radicalement de la kinésphère* ?*

LG: C'est une interprétation que j'aime bien, à laquelle bizarrement je n'avais pas pensé jusque-là, mais jusqu'ici, je n'avais pas encore montré les *Reliefs* de cette façon.

Le cocon est un tissage sécrété ou collé par des substances issues du corps de l'animal, il forme une protection fermée à l'intérieur de laquelle le corps se liquéfie pour changer de forme. C'est le lieu de l'informe comme transition entre deux formes. L'état de la bestiole dans le cocon est assez répugnant, on appelle ça la puppe, le corps redevient une sorte de gelée indifférenciée, que j'imagine assez proche d'un minuscule bol de tapioca chaud [...].

En tout cas, aussi bien pour les *Reliefs* que pour *Cesser d'être un*, l'idée de conserver le volume d'un corps, d'un geste, ou d'une trajectoire est subordonnée à l'idée de la particularité de chaque corps. Ce n'est pas pour transmettre, pour faire passer un geste d'un corps à un autre, mais pour à chaque fois mettre en avant ce qu'il a de plus particulier, donc au final de plus universel. L'idée de kinésphère est plus proche du travail pour *Cesser d'être un* que pour *Reliefs* ou *Der Bau*.

* Notion de Rudolf Laban (1879-1958), danseur, chorégraphe et théoricien de la danse. Il s'agit de l'espace qui s'étend tout autour d'une personne dans la limite de ses extrémités, lorsqu'elles sont tendues dans toutes les directions. Cette sphère imaginaire entoure le danseur qui en est le centre.



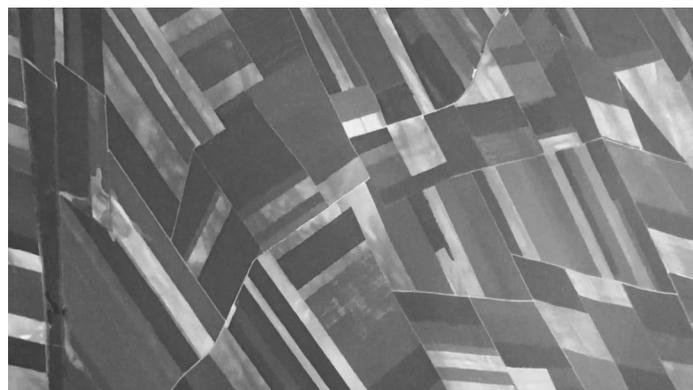
Laurent Goldring, *Relief*, 2025. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring

SZ: *Nous avons beaucoup parlé de littérature mais quelle est ta relation à l'histoire de l'art s'agissant de la représentation du corps et de son inscription dans l'espace ?*

LG: C'est toute l'histoire de la perspective qui se résume dans ces mélanges du corps et de l'espace autour. Mais voir l'image comme objet transitionnel (comme prothèse) conduit à envisager d'autres notions et d'autres scissions dans l'histoire de l'art. Et d'avoir le plaisir d'une histoire de l'art subjective, avec mes chronologies et mes critères [...].

C'est particulièrement clair pour *Fauteuils*. J'ai eu le plaisir de découvrir l'importance des fauteuils dans la peinture après Cézanne, qui est une de mes sources d'inspiration préférées. À force de la fréquenter, j'ai fini par voir ces fauteuils qui sont traités comme des métaphores de l'espace du tableau. Bacon ne peint pas son modèle dans un fauteuil, mais il les fait s'affronter dans un corps à corps pour occuper le même espace. Matisse peint plutôt une étreinte : un pied humain sert de pied au fauteuil ou un bras déjeté termine un dossier.

Picasso ou Cézanne ont d'autres façons encore. Rilke donne une indication précieuse quand il dit de Rodin « qu'il ne sculpte pas les corps, mais l'espace autour des corps ». Le fauteuil pendant toute cette période est un mixte qui représente et le corps et l'espace autour. D'où l'idée d'utiliser ces fauteuils pour en faire des lieux, c'est-à-dire des scènes, et continuer le travail sur les espaces scéniques générés par les corps eux-mêmes.



Laurent Goldring, *Vue d'ensemble*, 2018. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring

SZ: *Les fauteuils présentés dans la première salle ne sont-ils pas les plus évocateurs de ce mélange entre l'espace et le corps évoqué par Proust ?*

LG: Oui la pièce la plus emblématique peut-être, c'est le fauteuil.

SZ: *Comment les as-tu réalisés ?*

LG: Le processus de création a commencé par un jeu graphique à l'ordinateur sur les reproductions numériques des peintures : pixel par pixel, le fauteuil est libéré de la présence du personnage, les zones qui étaient masquées sont reconstituées, et le fauteuil est finalement exfiltré de son décor pour devenir une image autonome. Un film enregistre la création de cette image. L'étape suivante consiste, à partir de cette image, à fabriquer un véritable prototype de fauteuil en respectant couleurs et formes de la peinture originale. J'en ai fait quelques-uns aidé par Marina Roelly, artisan ébéniste. Deux de ces fauteuils ont été exposés dans *Dancing Machines* au Frac.

La pièce *Fauteuils* est d'ailleurs une tentative de dépasser une dernière opposition qui pour moi n'est pas pertinente entre exposition et spectacle : elle peut se réduire à la différence entre voir de près et voir de loin. Dans ce fauteuil on voit que la différence entre un meuble, un corps et un vêtement, entre un fauteuil et une robe est tout à fait secondaire [...].

SZ: *Quel protocole mets-tu en place pour produire des images différentes de celles qui se présentent comme objectives alors qu'elles sont en réalité fabriquées?*

LG: Je pense qu'il faut commencer par la façon de filmer que j'ai mise au point au moment où je fais les boucles de nu. Elles sont la matrice du travail. C'est d'abord dans le but de les faire que j'organise les séances de prise de vue. Ces séances ne sont jamais solitaires, elles s'organisent en sessions qui peuvent s'étaler sur de longues périodes, avec la même personne. C'est le moment où je regarde un corps évoluer sur un grand écran connecté à la caméra et que je commence à donner des indications pour rendre de plus en plus lisibles les particularités d'un corps, d'un visage, d'une silhouette, nue ou habillée, d'une performeuse qui joue avec des lès de tissu qu'elle s'incorpore progressivement ou qu'elle lance en l'air. Dans tous les cas le protocole est simple : droit de veto de la personne filmée, donc très grande liberté d'indications de ma part. Regard totalement subjectif, sans prétention à la moindre objectivité en dehors de l'image elle-même. Pas de résultat obligé. On regarde ensemble à la fin des séances, je ne tente jamais de refaire les mêmes choses mais j'explore indéfiniment. Les boucles sont celles qui s'imposent dans les rushes, elles ne sont pas répétées, elles auront été là. C'est à partir d'elles que se créent les autres œuvres (videostills*, performances, spectacles, sculptures, scènes) [...].

Le modernisme a consisté en un vrai refus de la représentation à un moment où tout objet devenait marchandise, donc se devait d'avoir une apparence à laquelle se conformer.

Les peintres ont mis l'accent sur le medium pour se protéger, comme façon de refuser de représenter les objets qui étaient déjà destinés à être représentés. Aujourd'hui, il faut faire la même chose pour les corps, les visages, les attitudes, et les relations ; toutes ces dimensions du corps et de la subjectivité sont investies par un devenir marchandise qui les remodèle et qui les formate.

Ce qui est déjà fabriqué sert de support à une représentation redondante qu'il faut déconstruire. Mais on ne peut pas changer les représentations si on conserve les manières habituelles de travailler, si on conserve les relations installées de chorégraphe à troupe, de photographe à modèle, de réalisateur ou réalisatrice à acteur ou actrice, etc.

* Arrêt sur image extrait d'une vidéo.

SZ: *Il s'agirait donc de faire voir ce qu'on accepte inconsciemment de ne pas voir? Quel est pour toi le rapport entre l'image et le corps?*

LG: [...] Mon travail consiste à montrer l'inconsistance de l'image analogique, et de montrer comment cette image a la prétention de construire son référent, et de détruire ce qu'elle ne peut pas représenter (le trop vieux, trop gros, trop marqué, trop malade, trop archaïque, trop étranger, trop abîmé, seul le neuf et qui porte sa propre image de marchandise supporte l'image analogique).

Il s'agit d'inventer une autre façon de regarder qui fasse entrer dans l'image tout ce qui en est exclu. Il s'agit donc de faire surgir un autre corps, celui ou ceux qui ont été refoulés pendant le processus d'humanisation, qui est aussi le processus de mise en image. Il s'agit de déjouer la redondance entre la sculpture de soi sociale — de mise en conformité — et sa redondance dans les conceptions de l'art que je récuse.

Dans mon travail aussi il s'agit de ressembler à une image, mais cette image n'est pas l'image dominante des sexes, des rôles, des obligations de présentation, c'est au contraire aller

au plus près des dissonances, les retrouver et les faire surgir. Aujourd'hui plus vrai encore : on se doit de ressembler aux différentes représentations et aux différentes prothèses : per-ruques, dentiers, texture de la peau, ovale du visage, forme du torse, système pileux, taille et forme du sexe, galbe du corps, etc. Si les mannequins et les corps se ressemblent de plus en plus, ce n'est pas un progrès dans la représentation, mais un progrès dans la soumission des corps et des visages à la norme fixée par les prothèses [...].

SZ: *Mais, y-a-il une différence pour toi entre l'image numérique et l'image analogique s'agissant de la représentation des corps?*

LG: Tout ce qu'on dit aujourd'hui sur la différence fondamentale entre l'image numérique et l'image analogique tend à oublier la vraie proximité entre les deux. L'image analogique (la photo argentique) a toujours pu être manipulée et détournée, truquée, etc.

L'image numérique même chose, le trucage est devenu plus facile à faire, plus simple à mettre en œuvre, plus accessible, mais repose sur le même socle que le trucage analogique : la prétention à la vérité de l'image analogique vaut pour l'image numérique, si elle est le résultat d'un capteur ou d'une optique. Si l'image est totalement construite, en général ça se voit.



Laurent Goldring, *Sans titre* (avec Alvaro Dule), 2020. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring.

SZ: *Dans la seconde salle, Cesser d'être un peut aussi apparaître comme un terrier aérien, comment as-tu construit cette pièce?*

LG: Comme quoi les titres pourraient se renvoyer les uns aux autres. *Cesser d'être un* est effectivement un terrier aérien. Le tissage se fait autour d'un corps, comme un moulage en mouvement, pour que le corps puisse refaire le trajet (ne pas bloquer les passages et faire néanmoins assez résistant pour soutenir le poids).

En même temps le geste est celui du gribouillage dans l'espace. J'appelle « gribouillage » le moment où le dessin s'émancipe du résultat à atteindre pour devenir pur mouvement.

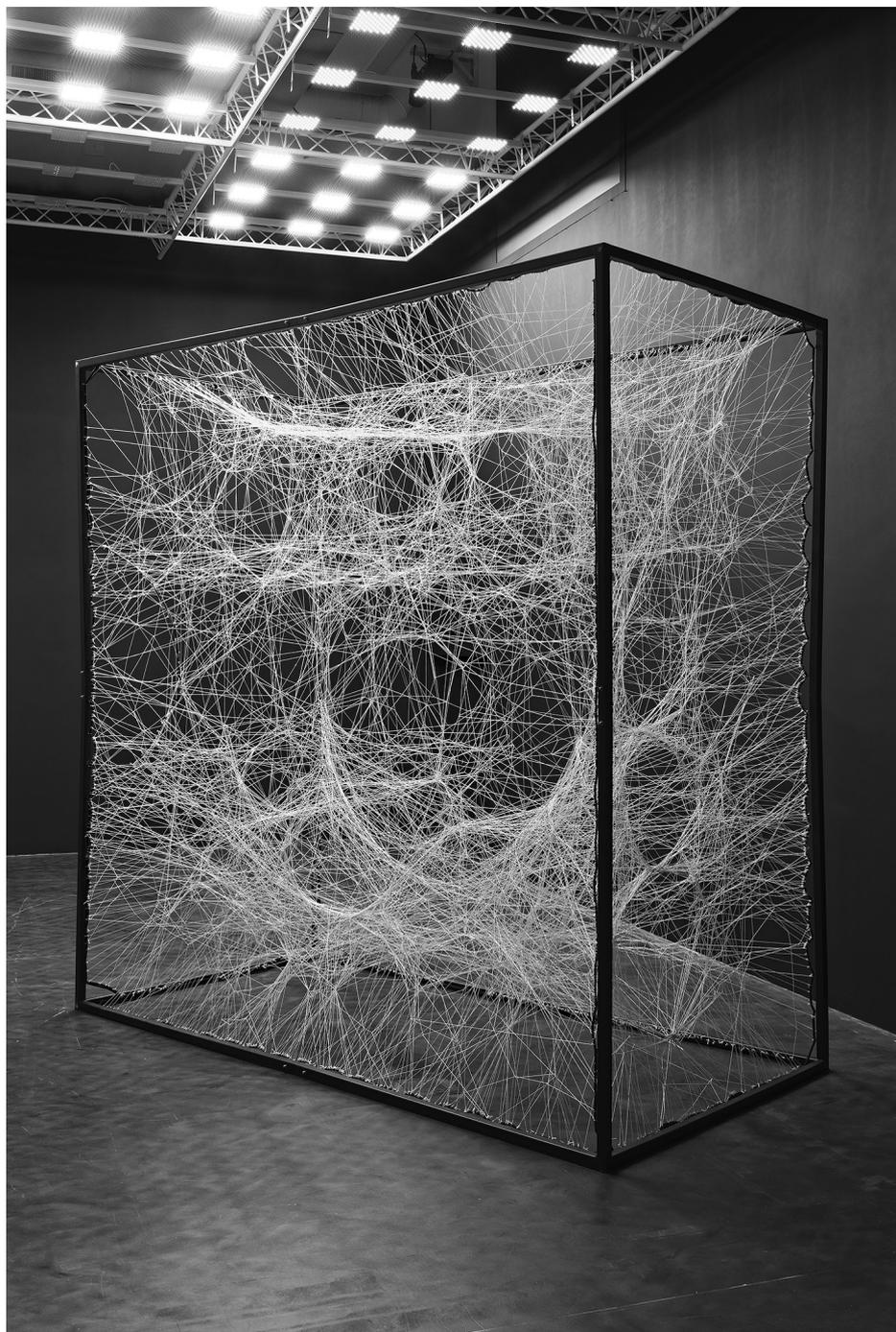
SZ: Lorsque tu parlais tout à l'heure de ta relation avec les danseurs et danseuses dans les processus que tu mets en place, ne parlais-tu pas indirectement d'ontologie du pouvoir? Quel lien fais-tu entre représentation esthétique et représentation politique?*

LG: Politiquement toute la notion de contrat social repose sur l'inversion représentant / représenté. Le représentant est élu pour être le porte-parole, pour exprimer ce que veulent ses représentés, mais il est en même temps celui qui les représente, et qui peut décider à leur place. La souveraineté est entre les deux.

Intéressant que cette notion est couplée à une autre, celle d'auteur – autorité – autorisation – autoriser – qui se confond avec les notions d'acteur – d'agir à la place...

Peut-être l'objet d'une conférence?

* Partie de la philosophie qui a pour objet l'étude des propriétés les plus générales de l'être, telles que l'existence, la possibilité, la durée, le devenir.



Laurent Goldring, *Cesser d'être un*, 2020. Collection Frac Franche-Comté
© Laurent Goldring. Photo: Blaise Adilon



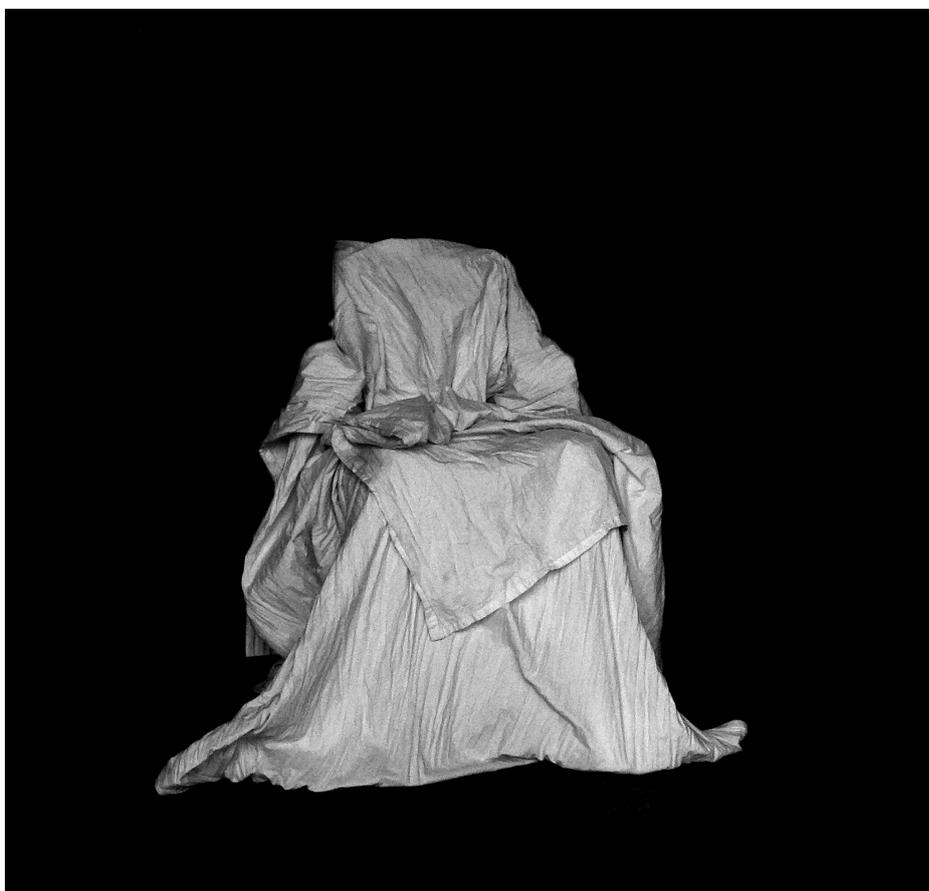
Laurent Goldring

Née en 1957 à Paris
Vit et travaille à Paris

Après des études de philosophie (École normale supérieure, Paris ; City College, New-York), Laurent Goldring s'oriente vers un travail artistique, à la croisée des arts plastiques, de la vidéo, de la photographie et du cinéma. Ce travail est tout de suite remarqué avec une exposition personnelle au Centre Pompidou en 2002 commissionnée par Christine Van Assche.

Les interventions se succèdent dans les grandes institutions : Musée national d'art moderne (*Expo n°26*, 2002), Fondation Gulbenkian (*Sculpture mobile #4*, 2002), MOMA PS1 (*La Rencontre*, 2014), Jeu de Paume (*Broken Loops*, 2014), Le Bal (*Cesser d'être un*, 2016), Garage, Moscou (*Collective Jumps*, 2016), Kindl Berlin, Biennale de Venise (*Der Bau* et *Collective Jumps*, 2016), musée des Beaux-Arts de Lyon (2019), Frac Franche-Comté (*Dancing Machines* en 2020)...

En 2016 et 2017, Le Palais de Tokyo montre une douzaine de vidéos de corps (*Alter Ego*), alors que le Bal (Paris) et Garage (Moscou) ont présenté des sculptures vivantes, performances à l'intérieur d'espaces sculptés ou tissés. En 2018-2019, il crée *Fauteuils* à Uzes danse et au Potager du roi, qu'il redéploie en 2020 dans le hall du Frac Franche-Comté. En 2021, il termine un dessin animé expérimental avec Louise Lecavalier. Parmi les œuvres acquises par le Centre Pompidou (huit œuvres récentes acquises en 2022, *24 images seconde* acquis en 2013, *Petite chronique de l'image* (1995/2002) acquis en 2003, *Sans titre* acquis en 1984) *Petite chronique* est visible dans la collection permanente du musée depuis 2013.



Laurent Goldring, *Fauteuil I*, 2025. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring

Corps insensés

exposition de la collection du frac

Avec les œuvres de Mathieu Kleyebe Abonnenc, Manon de Boer & Latifa Laâbissi, Marina De Caro, Agnès Geoffray, David Mach, Émilie Pitoiset, Sylvie Selig et Laurent Goldring

En dialogue avec l'exposition de Laurent Goldring et autour de l'une de ses photographies, le Frac présente des œuvres de sa collection au sein d'une exposition intitulée *Corps insensés*. Dans son installation intitulée *There wasn't much room in the pool for individual expression*, David Mach esquisse des corps inertes et flottants dans un espace aquatique indéfinissable. Marina De Caro propose quant à elle des photographies et une œuvre textile évoquant des corps mêlés ou en voie de métamorphose, auxquels répondent ceux imaginés par Sylvie Selig, hybrides et chimériques, comme autant de protagonistes d'un conte cruel. Dans leur prolongement, Mathieu Kleyebe Abonnenc filme les contorsions d'une danseuse devenue femme-araignée pour évoquer celles des esclaves entravés au fonds des navires négriers, tandis qu'Émilie Pitoiset s'empare d'images réalisées lors de concours de danse aux États-Unis lors de la Grande Dépression des années 1930, lesquels ont inspiré le livre d'Horace McCoy et le film éponyme *On achève bien les chevaux*. Avec Manon de Boer et Latifa Laâbissi, le corps accède à la transe, celle de la sorcière. *Persona* est un film réalisé par Manon de Boer sur la performance *Écran somnambule* (2012) de Latifa Laâbissi basée sur un court enregistrement de *Hexentanz* (1926), un solo de danse créé par la danseuse et chorégraphe expressionniste allemande Mary Wigman (1886-1973). Les photographies d'Agnès Geoffray, issues d'autres archives, participent enfin d'un ensemble intitulé *Les chutes* autour de l'hydracropsychisme (un état morbide poussant de façon irrésistible un individu à se jeter dans les eaux) et de la notion de « suspens catastrophique ».

Des corps insensés, mais néanmoins poétiques, comme manifestation de l'étrangeté, de l'hybridité, de la désorientation spatio-temporelle, voire de la folie. Mais aussi des corps politiques en prise aux problématiques d'oppression et de domination.

Sylvie Zavatta

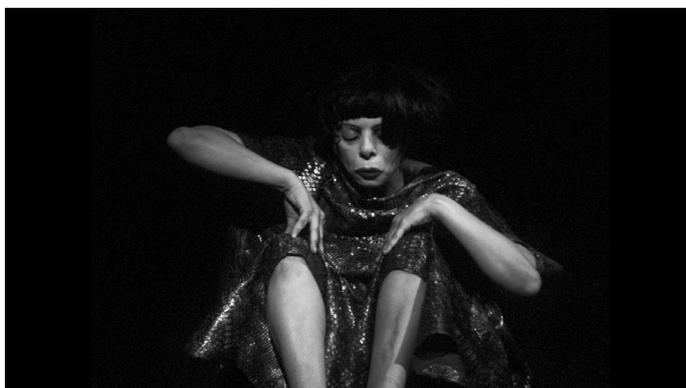
Manon de Boer Latifa Laâbissi

Manon de Boer
Née en 1966 en Inde
Vit et travaille à Bruxelles

Latifa Laâbissi
Née en 1964 à Grenoble

Manon de Boer utilise la narration personnelle et l'interprétation musicale à la fois comme méthode et comme sujet. Elle explore la relation entre le langage, le temps et la vérité pour produire une série de portraits dans lesquels le support cinématographique lui-même est continuellement interrogé. Pour créer *Persona*, elle a collaboré avec la chorégraphe et danseuse Latifa Laâbissi autour de son solo chorégraphique *Écran somnambule* (2012).

Avec *Écran somnambule*, Latifa Laâbissi revisitait une œuvre majeure de l'histoire de la danse expressionniste alle-



Manon de Boer, Latif Laâbissi
Persona, 2022
Collection Frac Franche-Comté
© Manon de Boer
© Latifa Laâbissi

mande, *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman, dont on ne possède pour toute trace qu'un film d'une minute quarante datant de 1926 qui montre la chorégraphe dansant masquée sur un rythme de percussions. « Ne reproduisant que ce que montrent les images du film, Latifa Laâbissi se glisse dans le corps de la sorcière, et plonge la scène dans un état hypnotique où chaque mouvement dévoile sa lente construction¹ ». Étirant sur 32 minutes le court extrait historique, Latifa Laâbissi, propose ainsi une « opération proprement cinématographique — le ralenti dévoil[ant] une autre écriture à la surface du même : elle introduit une

distance vis-à-vis de l'original tout en redonnant son relief, son état d'extrême tension à cette figure inquiétante² ».

Le film de Manon de Boer, *Persona*, pose un regard cinématographique sur *Écran somnambule* (2012), la performance de Latifa Laâbissi. L'artiste, qui explore la narration pour produire une série de portraits, propose ici un film qui est une expérience physique du pouvoir perturbateur de la figure masquée.

¹ & ². Gilles Amalvi, <https://figureproject.com/fr/pièces/ecran-somnambule>

Marina De Caro

Née en 1961 à Mar del Plata (Argentine)
Vit et travaille à Buenos Aires (Argentine)

Fortement engagée dans le militantisme féministe en Argentine et s'intéressant aux mouvements anarchistes, Marina De Caro fait partie d'un collectif poétique nommé « Cromoactivismo ». Composé de trois artistes et de deux théoriciennes de l'art¹, celui-ci intervient, par le biais de la couleur, au sein d'événements politiques et sociaux.

Dans la production souvent expérimentale de Marina De Caro, l'espace, l'expérience du corps, l'intuition et l'émotion se répondent et se mêlent au sein d'installations colorées et s'expriment lors de performances ou de spectacles pour lesquels elle crée des objets sculpturaux et des vêtements. Les œuvres présentées dans l'exposition, à savoir une pièce en tricot, réalisée pour l'une de ses performances, et les photographies qui en sont issues sont révélatrices de l'univers sensible, onirique et baroque qui caractérise le travail de l'artiste qui ne cesse de s'intéresser au corps et notamment à la danse.

« La danse a une importance centrale pour Marina De Caro. Elle danse depuis l'enfance avec sa tante, étoile classique de la troupe du Teatro Colón de Buenos Aires. La création, pour elle, commence toujours par des questions concernant le corps et le mouvement : « Comment nos yeux voyagent-ils à travers les images ? Comment nos pores voyagent-ils à travers les images ? Quelle est la relation entre les yeux, les nerfs et la peau ? » La couleur, le dessin, la sculpture, le tricot y répondent. Pourquoi le corps ? Parce qu'il est politique. Libérer le corps c'est libérer la perception, c'est rendre possible d'autres solidarités, d'autres mouvements, d'autres explorations² ».

¹. Daiana Rose, Guillermina Mongan, Mariela Scafati, Marina De Caro et Victoria Musotto
². Annabelle Gugnon, « Le corps déconcerté » www.insituparis.fr/cspdocs/editions/files/livret_marina_de_caro_galerie_in_situ_fabienne_leclerc.pdf



Marina De Caro, *Binarios, lenguaje secreto 4*, 1996 - 2023,
Collection Frac Franche-Comté
© Marina De Caro. Photo : Marcos López

Sylvie Selig

Née le 23 janvier 1941 à Nice (France)

Vit et travaille à Paris (France)

Avant de se consacrer à l'art au début des années 1980, Sylvie Selig a été l'assistante du photographe de mode Helmut Newton et a réalisé des illustrations pour la littérature jeunesse.

« Féérique et troublante, poétique et cruelle, l'œuvre figurative de Sylvie Selig se déploie sur une grande variété de médiums. Son travail protéiforme se compose de dessins sur tissu, de broderies, de peintures à l'huile et de sculptures assemblées à partir d'anciens mannequins de couturières modelés avec du papier mâché et enrichis de matériaux végétaux ou animaux et d'objets trouvés¹ ».

Au début des années 2000, elle commence à travailler sur des tissus, des draps de lin, des serviettes ou torchons qu'elle chine ou achète et sur lesquels elle dessine au feutre, rehaussant l'ensemble de broderie au fil rouge et souvent de mots.

Sylvie Selig donne à voir des scènes fantastiques peuplées de personnages mythologiques, d'animaux et d'êtres

étranges. Elle raconte des « amours non réciproques, des parades ratées et une myriade d'autres liaisons dont les complications inspirent des fables implicites et énigmatiques² ».

« La beauté formelle, en partie classique, de ses dessins [...] attire l'œil comme un leurre. Un spectateur hâtif y verra de loin des scènes merveilleuses, proches de l'univers des contes montrant des êtres hybrides aux attitudes expressives. Il lui faudra s'arrêter pour être touché par la force du représenté, par un ensemble d'attitudes et de comportements aux expressions hostiles voire agressives, des états de crises de pouvoir vécus entre des personnages qui déploient des stratégies d'autodéfense, aidés de quelques artifices magiques et consolateurs : ramifications physiques surnaturelles, tourbillons de matières, pluies d'étoiles, petits animaux auxiliaires³ ».

¹ et ². Isabelle Bertolotti et Alexia Fabre, commissaires de la Biennale de Lyon 2024

³. Anne-Marie Morice, « Boys Don't Cry: Sylvie Selig », *Trans/verse* www.transverse-art.com/oeuvre/boys-dont-cry



Sylvie Selig, *Blindfold Fall*, 2023, Collection Frac Franche-Comté © Adagp, Paris 2025. Photo: D.R

David Mach

Né en 1956 à Methil (Écosse)

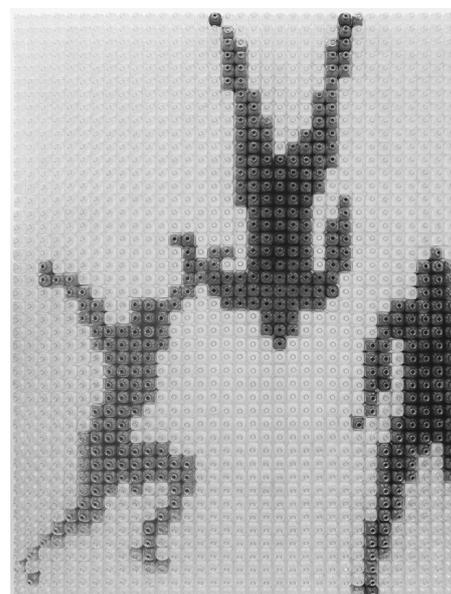
Vit et travaille à Londres

Après des études d'art en Écosse, puis à Londres au Royal College of Art, David Mach commence à exposer au début des années 1980. Il s'inscrit dans la lignée des sculpteurs britanniques, de Henry Moore à Tony Cragg, dont il revendique d'ailleurs la filiation.

L'artiste abandonne rapidement les techniques traditionnelles pour se servir d'objets du quotidien (livres, bouteilles, pneus...) comme matériaux premiers de ses sculptures. Par accumulation, empilement, il réalise avec ces matériaux simples et modestes des volumes aux dimensions parfois monumentales. Comme nombre d'artistes de sa génération participant du nouveau réalisme en France ou de la jeune sculpture anglaise dont il est l'un des représentants, David Mach réagit à la production de masse.

Pour ce faire, il rejoue dans ses œuvres la répétition d'objets caractéristique de notre société de consommation pour dénoncer de façon satirique la perte d'individualité à laquelle elle aboutit.

Pour réaliser *There wasn't much room in the pool for individual expression* (1988), l'artiste a joué de l'accumulation de plus de 3000 bouteilles en verre remplies d'eau parfois teintée d'encre. Il dessine ainsi dans la masse cinq silhouettes humaines qui semblent flotter dans une piscine mais qui font surtout songer à des noyés. Dès lors cette œuvre apparaît comme une métaphore de l'immersion voire de l'engloutissement dont est victime l'individu sous le flot des objets et des informations produits de façon discontinue par notre société.



David Mach, *There wasn't much room in the pool for individual expression*, 1988, Collection Frac Franche-Comté © David Mach. Photo: Stéphane Dondicou

Émilie Pitoiset

Née en 1980 à Noisy-le-Grand
Vit et travaille à Paris

« Ce que montrent, dans un mélange de cruauté et d'absurdité, les [...] photographies d'Émilie Pitoiset extraites de la série *Tainted Love*¹ procède du déplacement d'images anciennes dans l'époque actuelle. Il s'agit de photographies prises aux États-Unis pendant la Grande Dépression économique des années 1930 lorsque se multipliaient les marathons de danse, jeu infâme consistant pour les participants — de pauvres citoyens affamés tentant de survivre — à danser en couple pendant des semaines d'affilée, jusqu'à épuisement, attirés par les repas gratuits et par la perspective de gagner quelques centaines de dollars. [...] »

Ne disposant que de 11 minutes de repos toutes les 45 minutes, les danseurs pouvaient ainsi danser pendant près de deux mois, tombant les uns après les autres, plongeant parfois dans l'hystérie ou le coma sous le regard amusé des spectateurs. En 1935, l'écrivain Horace McCoy

en fait un roman, *They Shoot Horses, Don't They?* (*On achève bien les chevaux*, en version française), porté à l'écran par Sydney Pollack en 1969. Ce sont ces images qu'Émilie Pitoiset réactive, presque un siècle après la parution du roman, projetant le souvenir de cette infamie qui, chacun en sera juge, se constitue potentiellement en miroir d'autres infamies, contemporaines celles-ci. L'unique intervention de l'artiste, outre le déplacement de l'image d'une époque vers une autre, a consisté à mettre en exergue la structure composant les corps effondrés des danseurs. Il s'agit d'attirer l'attention du spectateur sur une posture [...] »².

Émilie Pitoiset dit de ses photographies : « Je relie directement les années 30 avec les années 80 et 2000 et l'avènement de gouvernements conservateurs qui témoignent d'un durcissement des rapports sociaux et intimes, annonciateur de notre époque néolibérale ».

1. Le titre de la série renvoie ironiquement au célèbre titre *Tainted Love* « amour corrompu » interprété en 1964 par Gloria Jones, par Ruth Swan en 1975, par Soft Cell en 1981, puis par Marilyn Manson en 2002.
2. Jean-Charles Vergne pour le Frac Auvergne



Émilie Pitoiset, *Tainted Love #7*, 2020, collection Frac Franche-Comté. © Adagp, Paris, 2025

Agnès Geoffray

Née en 1973 à Saint-Chamond
Vit et travaille à Paris et Bruxelles.

« La série a pour point de départ la préface du livre *Les Chutes*, de Joyce Carol Oates. La préface expose un extrait du « Journal d'un médecin de Niagara Falls 1879-1905 » du Dr Moses Blaine, qui énonce les effets de l'hydracropsychisme. Un état morbide, pouvant anéantir toute volonté chez un individu, et exercer une force telle, par l'appel du vide, que ce même individu se jette dans les eaux des chutes du Niagara, et se perd dans les profondeurs. L'ensemble photographique *Les Chutes* procède de l'assemblage, de photographies et de documents issus de divers champs. Démultiplier les référents, les niveaux de lecture, les genres, afin de créer un espace jouant avec les possibilités illimitées des interprétations. À partir d'images collectées, ou de mises en scène, l'ensemble engrange des associations multiples autour de la notion de suspens catastrophique. La première image qui initie la série est la captation photographique de la double page du livre, où figure la préface. Cette première photographie-document en amorce de nombreuses autres. Des

vues stéréoscopiques, des plaques de verre, des gravures de maîtres anciens, des photogravures de presse, des couvertures de livres, toutes évoquant la dimension éminemment dramatique et catastrophique des chutes. Une vue stéréoscopique datant du XIX^e siècle, aux sels d'argent presque passés, qui tend vers une abstraction — comme la fatale dissolution des corps, pris dans les eaux tourmentées des chutes du Niagara — et vouée à la perte. Des plaques de verre photographiques, destinées aux lanternes magiques du début du XX^e siècle, figurant les bouillonnements fatals, des rapides qui engloutissent tout sur leur passage, une masse d'eau qui envahit toute l'image. Une gravure de Gustave Doré, énigmatique et ténébreuse. Une vision romantique des chutes, un romantisme noir. Au premier plan sombre, des arbres décapités, comme les premiers présages d'une vision funeste. La couverture d'un livre, *Sam Patch, the famous jumper*. Le 13 novembre 1829, Sam Patch, âgé de 22 ans, se jette dans les chutes de la rivière Genesee, après deux sauts

précédents dans les chutes du Niagara. Ce sera son dernier saut. Ces photographies-documents sont accompagnées de mises en scène avec personnages ».

Agnès Geoffray



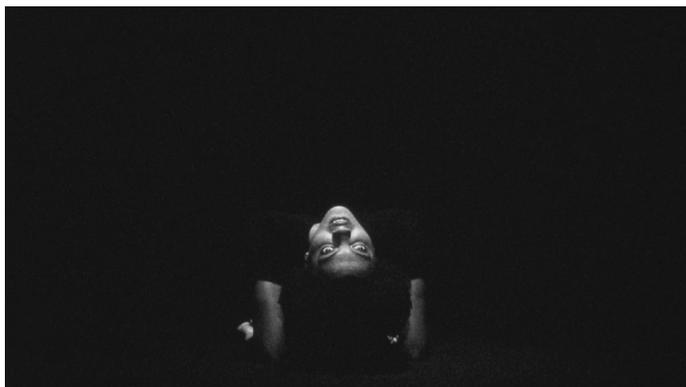
Agnès Geoffray, *Les Chutes (L'attaché)*, 2022, collection Frac Franche-Comté. © Adagp, Paris, 2025

Mathieu Kleyebe Abonnenc

Né en 1977 en Guyane-française
Vit et travaille à Metz

Mathieu Kleyebe Abonnenc, artiste et chercheur, s'intéresse plus particulièrement à l'histoire de la colonisation, aux identités qui se construisent ou se déconstruisent, au fil d'une histoire faite de conquêtes, d'expropriations et de transmissions. Lui-même né en Guyane française et y ayant grandi, il est naturellement sensible à l'histoire coloniale trop souvent volontairement ou inconsciemment passée sous silence.

Son film *Limbé (Prise 01)* (2021) « tire son inspiration et son titre d'un poème du poète guyanais Léon-Gontran Damas, créateur du mouvement de la négritude avec Aimé Césaire, Léopold Sédar-Senghor et Paulette et Jeanne Nardal. Cette expression créole, qui est une manière d'activer les limbos par le langage, évoque une grande tristesse, une profonde mélancolie, ici liée à la mort de la sœur de l'artiste. Poursuivant sa collaboration avec la danseuse et chorégraphe Betty Tchomanga actrice principale de son film *Secteur IXB* (2015), Abonnenc



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Limbé (Prise 01)*, 2021, collection Frac Franche-Comté.
© Mathieu Kleyebe Abonnenc

tente de donner une forme à cet état, tout en faisant écho aux réflexions du poète guyanien Wilson Harris, pour qui la danse limbo serait une manière d'évoquer, par ses contorsions, les gestes que les esclaves durent inventer pour survivre à la traversée de l'Atlantique depuis le fond du bateau négrier. «Le limbo est né, dit-on, sur les navires négriers lors du Passage du Milieu. Il y avait si peu d'espace que les esclaves se contorsionnaient en araignées humaines”¹».

1. www.citedesartsparis.net/media/cia/183726-livret_d_exposition_web_2e_e_tage.pdf



Agnès Geoffray, *Les Chutes*, 2020, collection Frac Franche-Comté. © Adagp, Paris, 2025

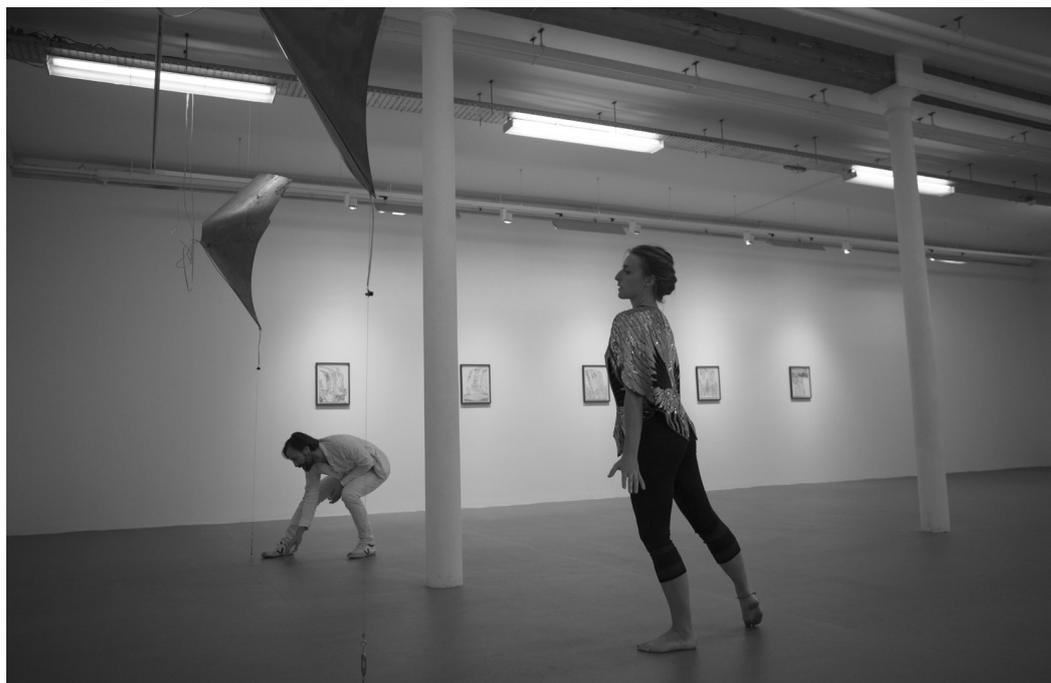
Alex Cecchetti

MUSIC-HALL

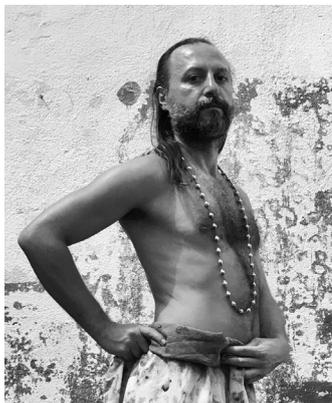
Les œuvres d'Alex Cecchetti s'inspirent souvent d'un poème. Il en est ainsi pour *MUSIC-HALL*, œuvre acquise par le Frac en 2021, puisque son point de départ est *Kubla Khan* écrit par Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Dans ce poème, le poète, fondateur du mouvement romantique anglais, imagine une musique capable de bâtir à elle seule un palais entier avec ses jardins, fontaines, grottes et rivières.

Avec *MUSIC-HALL*, Alex Cecchetti, qui intègre régulièrement la musique à ses œuvres, propose au public un environnement immersif où chacun, de son corps, pourra donner vie à un concert: « L'espace qui vous entoure est ici transformé en instrument de musique, et lorsque vous traverserez l'espace [...], votre mouvement produira des notes de la gamme pentatonique chinoise.

La musique de votre corps se joue à partir du cône de cuivre qui flotte sur votre tête: une sorte de thérémine gigantesque qui transforme l'espace en champ musical. Le long du mur, vous pouvez voir cinq aquarelles, ce sont des vues du palais de la musique, et leurs positions respectives marquent les cinq notes pures du pentatonique chinois. Il semble que ce soient les notes qui ont créé le monde. Utilisez votre corps pour faire votre propre musique ».



Alex Cecchetti, *MUSIC-HALL*, 2018. Collection Frac Franche-Comté.
Vue de l'exposition *At The Gate Of The Music Palace*, Void art center, Derry, Irlande (2018) © Alex Cecchetti. Photo: Tansy Cowley

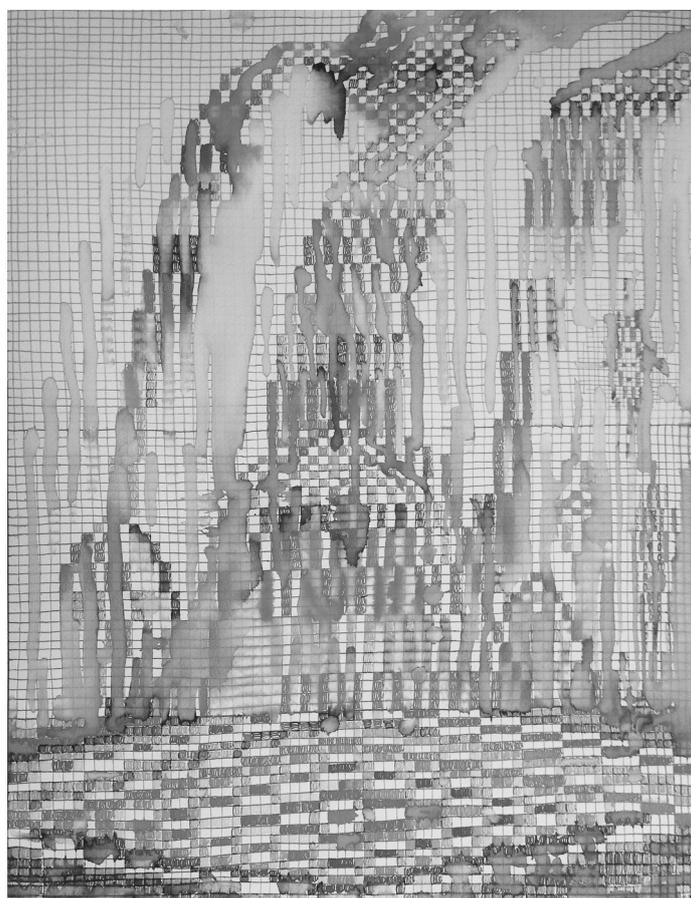


Alex Cecchetti

*Née en 1977 à Terni (Italie)
Vit et travaille à Paris
et à Londres*

Alex Cecchetti est artiste, poète, jardinier et chorégraphe. Difficile à classer, son travail peut être considéré comme l'art de l'irreprésentable : tactile et poétique, esthétique et matérialiste, il crée des environnements mentaux et physiques dans lesquels les spectateurs font souvent partie de l'œuvre. Invités à marcher en arrière dans un jardin, ou à dormir au son d'un chœur chantant dans les profondeurs de l'océan, ou en prenant des cours de danse avec des pierres, les spectateurs ne sont plus réduits au rôle d'observateurs.

Il considère ces expositions comme des célébrations de la nature et ces performances comme des incantations. L'artiste est décédé pour la première fois en 2014 pour des raisons inconnues, bien qu'il continue de produire de nouvelles œuvres, de présenter de nouvelles performances et de publier de nouveaux poèmes.



Alex Cecchetti, *MUSIC-HALL*, 2018. Collection Frac Franche-Comté. Vue de l'exposition
At The Gate Of The Music Palace à Spike Island, Bristol (2018) © Alex Cecchetti. Photo: Lisa Whitting

bibliothèque idéale de corps sans graphie

Kathy Acker

Don Quichotte

(trad. L. Viallet) Éditions
Laurence Viallet, 2010

Honoré de Balzac

Les Paysans

Folio Classique, 1975

Samuel Beckett

Le Dépeupleur

Éditions de Minuit, 1970

Gabriela Cabezón Cámara

Les aventures de China Iron

(trad. G. Contré) Paris,
éditions de l'Ogre, 2021 [2017]

Joyce Carol Oates

Les Chutes

(trad. C. Seban) Paris, Philippe Rey /
Points, 2013 [2004]

Joseph Conrad

Le Nègre du Narcisse

Gallimard, 1983

E. M. Forster

Avec vue sur l'Arno

(trad. C. Mauron) Paris,
Robert Laffont, 2017 [1908]

Henry James

Le Tour d'écrou, suivie de l'élève

(trad. J. Pavans) Points, 2024

Franz Kafka

Le Terrier

(trad. D. Miermont) Paris,
Mille et une nuits, 2024 [1931]

Anna Kavan

Des machines dans la tête

(trad. L. Devaux) Cambourakis, 2022

Ghérasim Luca

*Le chant de la carpe: Quart d'heure de
culture métaphysique*

José Corti, 2010

Bernard-Marie Koltès

Dans la solitude des champs de coton

Paris, Minuit, 2013 [1986]

Horace McCoy

On achève bien les chevaux

(trad. M. Duhamel) Paris,
Gallimard, 2018 [1935]

Christine Macel (dir.)

Danser sa vie: écrits sur la danse

Paris, Centre Pompidou, 2011

Christine Macel & Emma Lavigne (dir.)

*Danser sa vie: art et danse
de 1900 à nos jours*

Paris, Centre Pompidou, 2011

Henri Michaux

La vie dans les plis

Paris, Gallimard, 1990

Henri Michaux

Plume, précédé de Lointain intérieur

Paris, Gallimard, 1930-1963

Heiner Müller

*Hamlet-machine: Le Père - Horace -
Mauser - Héraclès 5 et autres pièces*

(trad. J. Jourdeuil & H. Schwarzingler)
Paris, Minuit, 1985

Sarah Nouveau

*Le corps wigmanien d'après Adieu
et merci (1942)*

Paris, L'Harmattan, 2011

Georges Perec

Un homme qui dort

Paris, Gallimard, 1967

Marcel Proust

À la recherche du temps perdu

(7 tomes) Paris, Gallimard, 1913-1927

Luis Sagasti

Bellas arte

(trad. J.-M. Saint-Lu) Bordeaux,
éditions Do, 2017 [2011]

Robert Walser

Le Brigand

(trad. J. Launay) Paris,
Gallimard, 2014 [1925]



Alex Cecchetti, *MUSIC-HALL*, 2018. Collection Frac Franche-Comté. Vue de l'exposition *At The Gate Of The Music Palace* à Spike Island, Bristol (2018) © Alex Cecchetti. Photo: Lisa Whitting

visites & ateliers



NOUVEAU

Le Frac des tout-petits. Photo: Nicolas Waltefaugle

Vacances de printemps

Le Frac des tout-petits: 10h (1h)

pour les enfants de 1 à 3 ans
et leurs parents

- mercredi 23 avril
- mercredi 30 avril

Gratuit avec le billet d'entrée (accompagnateur-s)
— inscription préalable

touchatou 4/6 ans: 14h30 (1h30)

- mercredi 23 avril
- mercredi 30 avril

6€ — inscription préalable

ateliers 7/10 ans: 14h30 (2h)

- jeudi 24 avril
- vendredi 2 mai

6€ — inscription préalable

ateliers 11/15 ans: 14h30 (2h)

- vendredi 25 avril

6€ — inscription préalable

visite-atelier

parents-enfants: 15h30 (1h30)

- samedi 26 avril
- samedi 3 mai

gratuit avec le billet d'entrée — inscription préalable

Vacances d'été

Le Frac des tout-petits: 10h (1h)

pour les enfants de 1 à 3 ans
et leurs parents

- mercredi 9 juillet
- mercredi 16 juillet

Gratuit avec le billet d'entrée (accompagnateur-s)
— inscription préalable

touchatou 4/6 ans: 14h30 (1h30)

- mercredi 9 juillet
- mercredi 16 juillet

- mercredi 20 août
- mercredi 27 août

6€ — inscription préalable

ateliers 7/10 ans: 14h30 (2h)

- jeudi 10 juillet
- jeudi 17 juillet

- jeudi 21 août
- jeudi 28 août

6€ — inscription préalable

ateliers 11/15 ans: 14h30 (2h)

- vendredi 11 juillet
- vendredi 18 juillet

- vendredi 22 août
- vendredi 29 août

6€ — inscription préalable

visite-atelier

parents-enfants: 15h30 (1h30)

- samedi 12 juillet
- samedi 19 juillet

- samedi 23 août
- samedi 30 août

tous les dimanches — 15h (1h30)

Visite: traversée des expositions

gratuit