

frac franche-comté / corps sans graphie / expositions du 18 avril au 28 septembre 2025

—
dossier de
presse
—



Laurent Goldring, *Sans titre* (2014, avec I. Schad), 2017. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring

expositions

corps sans graphie /

Depuis 2006, la collection du Frac Franche-Comté 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. Parmi ces dernières œuvres figurent notamment des installations des artistes et compositeurs Ryoji Ikeda, Hassan Khan, Ari Benjamin Meyers, Paul Panhuysen, Sébastien Roux et les installations des chorégraphes Valeria Giuga (Compagnie Labkine), William Forsythe ou La Ribot.

Au cours de ces trois dernières années, les expositions présentées au Frac ont 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 Laurence 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 une installation inspirée d'un poème et s'apparentant à un gigantesque Thérémine.



Émilie Pitoiset, *Tainted Love* #12, 2023. Collection Frac Franche-Comté © Adagp, Paris, 2024.

laurent goldring

un homme qui dort /



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

Laurent Goldring, *Un homme qui dort* exposition du 18 avril au 28 septembre 2025

> visite presse nationale : mercredi 16 avril, 14h30

> visite presse régionale : jeudi 17 avril, 9h30

> vernissage : jeudi 17 avril, 18h30

Commissaire de l'exposition : Sylvie Zavatta, directrice du Frac

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

laurent goldring

un homme qui dort /

construction anatomique et culturelle illusoire, et également à l'image »¹ 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 segmentaires. »² 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'hui.³

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



Laurent Goldring, *Sans titre* (2014, avec I. Schad), 2017. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring

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.

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /

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 la *Recherche du temps perdu*.

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.

Cette indistinction du corps et de l'espace alentour est le fil directeur de l'exposition, où chaque sculpture pourrait être pensée comme une sorte de kinésphère tout à fait subjective autour d'une présence corporelle particulière.

Cesser d'être un a failli porter ce même titre, une sculpture de fil construite autour de Marika Rizzi pour une première performance, ici avec Nina Harper, tissée de façon à offrir la possibilité de se déplacer dans cette structure qui peut aussi servir de scène et qui répond au corps qui s'est déplacé à l'intérieur, lisible en creux.



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



Laurent Goldring, *Mise à plat*, 2025. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring.

De la même façon, *Un sur un* qui est un film projeté à l'échelle 1/1 sur l'espace dans lequel il a été filmé et qui représente un danseur - Alvaro Dule - qui se met à ressembler à l'espace dans lequel il évolue dont il souligne toutes les singularités.

Les pièces intitulées *Reliefs* également qui résonnent avec les *Sans titre*, boucles réalisées avec Isabelle Schad où elle s'enroule dans les grands lès de tissu qui forment le paysage de *Mise à plat* avant de les rassembler autour d'elle et de les entraîner dans une traversée aveugle qui métamorphose cette sculpture de tissu à chaque nouvelle évolution.

La pièce créée à partir de ces boucles et de ces sculptures s'appelle d'ailleurs *Der Bau*, *Le Terrier* en français, nouvelle de Kafka qui a servi de point de départ, où un animal s'affole dans son terrier à essayer de déterminer l'origine de chaque bruit qu'il scrute, sans plus savoir à la fin si ces bruits proviennent de l'extérieur ou de son propre organisme.

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 aussi 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 chose pour le paysage, humanisé au

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /



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

point que les photographes se voient régulièrement réclamer des droits d'auteur sur des paysages naturels de la part des habitants qui les ont façonnés. 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: On revient à la littérature. En quoi est-elle opérante pour évoquer notre relation au monde aujourd'hui ?

LG: On peut rajouter *Un homme qui dort* de Perec, qui bien sûr part de Proust et qui est tout à fait prémonitoire de ce temps post-Covid où le couplage humain-prothèse s'est tellement accéléré, pour laisser chacun face à ses machines, et à la violence de ceux qui refusent de les penser.

Effectivement toutes ces références sont littéraires. Ni directement philosophiques, ni directement picturales ou plastiques. Déjà dans *Artpress* en 1999 je disais en parlant des boucles - je viens de tomber dessus : (Un infra lieu pour une infra mise en scène pour des infra corps. Ce que Beckett nomme un dépeupleur, Kafka un terrier, Faulkner un avion, et Perec un bicarré latin d'ordre dix.)

Je pourrais rajouter aujourd'hui Forster, l'auteur d'*Une chambre avec vue* qui a également écrit *Une chambre sans vue* qui s'intitule en réalité *The machine stops*.

Voici le début :

Une petite pièce. Elle n'est éclairée ni par une fenêtre, ni par une lampe, pourtant elle est emplie d'un doux éclat. Il n'y a pas d'ouvertures pour la ventilation, pourtant l'air est frais. Il n'y a pas d'instruments de musique, et pourtant cette pièce vibre des sons mélodieux. Un fauteuil est au centre, à côté de lui un pupitre — voilà tout le mobilier. Dans le fauteuil, un amas de chair emmaillottée — une femme, d'environ un mètre cinquante, avec un visage blanc comme un champignon.

Une sonnerie retentit. La femme toucha un interrupteur et la musique se tut.

« Je suppose que je dois voir qui c'est », pensa-t-elle, et fit bouger son fauteuil qui la roula jusqu'à l'autre côté de la pièce où la sonnerie continuait avec insistance.

« Qui est-ce ? » appela-t-elle d'une voix irritée, car elle avait été interrompue à plusieurs reprises depuis le début de la musique. Elle connaissait des milliers de personnes. Mais lorsqu'elle écouta le récepteur, son visage blanc se plissa en un sourire, et elle dit :

« Très bien. Parlons, je peux t'accorder cinq minutes. Ensuite, je donne une visio-conférence sur "La musique pendant la période australienne". Bientôt elle put voir l'image de son fils, à l'autre bout de la Terre.

Forster l'a écrit en 1907, (ma traduction).

SZ: La première salle est consacrée en grande partie à des œuvres en tissu qui font à la fois sculpture et paysage : quelle est en 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. Le résultat était un corps qui servait d'espace aux événements organiques, au lieu d'un corps sur une scène ou dans un espace.

Dans les spectacles qui s'inspiraient de ce travail

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /

(*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 habillées avec Isabelle Schäd et un premier spectacle avec elle qui en a découlé, *Unturtled*. *Unturtled* parce que j'en avais assez des sempiternels *Untitled*, mais, rétrospectivement, 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. À la fois liquide et solide, comme les os du squelette dans la description sidérante qu'en donne Marey.

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. C'est Darwin dans *La descendance de l'homme* qui a mis en lumière ce résultat de la sélection sexuelle, à laquelle il accorde une place au moins aussi importante qu'à la sélection naturelle.

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). Toujours en suivant le fil de la notion de prothèse telle qu'elle a été élaborée par Leroi-Gourhan dans *Le Geste et la parole* qui reste pour moi un livre fondamental. Cette idée d'espace comme prothèse (pensez 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, *Sans titre*, (1997, avec X. Le Roy) © LaurentGoldring

Ici on peut suivre la généalogie lumineuse d'André Schaeffner dans *Les Origine des instruments de musique*: les caisses de résonance sont d'abord organiques (bouche, cage thoracique, etc...) puis externes (objets creux, etc...) avec certains tambours assez grands pour contenir les instrumentistes, et finalement les premières scènes grecques qui sont d'immenses caisses de résonance: un plancher soutenu par des amphores creuses.

Cette exploration des scènes possibles a donné les boucles *Sans titre*, les *Reliefs*, *Mise à plat*, en relation avec le spectacle *Der Bau*, ainsi que *Cesser d'être un* et *Paysage*.

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.

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /

Sans titre sont des boucles où un corps joue avec ce paysage de tissus. Isabelle Schäd pour l'une et Alvaro Dule pour l'autre.

Ces boucles donnent un spectacle, *Der Bau*, qui a été chorégraphié avec Isabelle Schäd. Pendant ce spectacle, les mouvements de jeu avec les tissus, la danse, retrouvent les formes travaillées avec la vidéo.

Ces formes brèves sont pendant le spectacle des instantanés destinés à être bouleversés. Aucune construction provisoire ne subsiste. Mais chacune est pensée d'abord comme une forme plastique qui pourrait être conservée. Il faut juste accepter de les perdre, ou de conserver sous forme de protocoles précis mais qui conservent une marge d'improvisation. Ces configurations peuvent se conserver aussi sous forme d'instantanés ou de tirages photo. D'autres sous forme de boucles. Le spectacle qui les articule entre elles (*Der Bau*) commence avec un nu dans un espace neutre pour finir avec une boule de tissu qui a englouti toute autre présence. Une fois l'enveloppe constituée, elle se met à se métamorphoser (cf. boucle).



Laurent Goldring, *Sans titre* (2014, avec I. Schäd), 2017. Courtesy Galerie Maubert, Paris © Laurent Goldring

Elles peuvent être aussi refaites comme sculptures, comme le paysage liquide-solide dans lequel Isabelle Schäd s'enveloppe en nageant et qui devient sculpture-peinture quand il est accroché à la verticale. C'est une sculpture quand elle est fixée, c'est aussi la scène sur laquelle le spectacle a lieu. C'est aussi le résultat de la performance. Encore une fois, ce paysage à plat ou cette boule ne sont pas sur scène, ils sont la scène sur laquelle se multiplient les événements: changement de formes, sorte de kaléidoscope qui varie à chaque nouvelle torsion, plissements, glissements, qui sont beaucoup plus importants que les déplacements sur le plateau. Cocon, costume de scène, cachette dans le paysage, espace de jeu, scène pour une danse, cette sculpture est construite au cours du spectacle par une performance qui est en même temps une partie du spectacle et un protocole de fabrication de la sculpture. C'est aussi une œuvre conservée sous forme de protocole.

L'exposition *Un homme qui dort* est l'occasion de montrer des œuvres qui sont créées pendant les performances du spectacle.

Le paysage est redressé pour devenir un *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. Il faut coudre et enduire, respecter la rémanence qu'un corps a laissée en commençant à se déplacer, comme un liquide figé.

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.

La distinction entre œuvres à partition ou à protocole et œuvres pérennes n'est pas si pertinente, c'est plus une question très concrète de conservation et de taille des réserves. La possibilité de conserver le résultat du geste est ce qui sépare un protocole et une œuvre. C'est aussi la distinction entre un multiple et un original qui vacille. On veut absolument les opposer: le multiple c'est ce qui se reproduit à l'identique (un tirage d'un même négatif), l'original c'est ce qui est incomparable (une Vierge à l'Enfant de

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /

Raphaël). On sait qu'on peut toujours distinguer entre deux tirages d'une même photo, surtout si du temps a passé et que les papiers n'ont plus rien à voir, comme il est toujours possible de distinguer une Vierge à l'Enfant de Raphaël d'une autre.

Restent les partitions et les différents degrés de similitude entre les occurrences de la mise en acte d'une partition qui laisse plus ou moins de place à l'improvisation ou à la variation.

La question du point d'origine cesse d'être pertinente: Il n'y a pas un processus de fabrication qui conduit à une œuvre, mais un processus de fabrication qui est une performance. Cette performance n'est ni une théâtralisation du geste de créer, ni une héroïsation du créateur, ni une mise en scène du processus, c'est une performance qui vaut pour elle-même, tout en étant distincte du résultat.

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 est une image qui se regarde comme telle.

Mise à plat également.

Etc.

Der Bau n'est pas destiné à créer *Reliefs*, *Mis à plat* n'est pas destiné à servir à la performance - quand il a été expérimenté c'est d'abord en tant que forme plastique - et les boucles ou les photos *Sans titre* n'ont pas vocation à servir le spectacle...

C'est cette circularité qui m'intéresse. Il ne s'agit pas d'anticiper et de construire ce qu'on a senti, 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.

Le film est à la fois une boucle qui dit quelque chose sur le rapport du corps à l'espace, et une performance qui va être utilisée dans *Der Bau*.

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



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

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /

lieu de l'informe comme transition entre deux formes. La dernière, pour mémoire, s'appelle «imago». L'état de la bestiole dans le cocon est assez répugnant, on appelle ça la pupe, le corps redevient une sorte de gelée indifférenciée, que j'imagine assez proche d'un minuscule bol de tapioca chaud.

La kinésphère est un concept labanien qui permet de noter précisément les mouvements d'un corps humain, que ce soit dans le cadre du travail ou de la danse, et pour ce qui concerne le cas très particulier des danseurs professionnels, dans les deux cadres à la fois.

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*.

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 scansions dans l'histoire de l'art. Et d'avoir le plaisir d'une histoire de l'art subjective, avec mes chronologies et mes critères, où Leroi-Gourhan, Winnicott et Simondon sont parfois plus signifiants que Panofsky.

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.

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.

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /



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

Dans cette optique j'ai beaucoup filmé les Vierges à l'Enfant. Outre qu'elles ne ressemblent pas du tout à l'imaginaire qu'on peut en avoir, elles m'avaient inspiré ce texte :

L'iconographie chrétienne a révélé des équivalences fantasmées entre mère et siège, montrant que, dans cet imaginaire, si une mère sert d'abord de chaise, l'inverse est également vrai. Les vierges à l'enfant, par exemple, il suffit de les observer pour constater qu'elles sont effectivement le fauteuil de l'enfant qu'elles maintiennent.

Si Anne s'en mêle, Marie y est souvent à son tour assise, corps empilés aux prénoms épiciques, les Saintes Anne trinitaires, thème iconographique où grand-mère, mère et enfant sont représentés en même temps, le plus souvent les uns sur les autres.

Je viens de découvrir avec stupeur une série de recherches sur les *hidden Victorian mothers*, les mères qui maintiennent l'enfant pendant la pose tout en restant elles-mêmes dissimulées sous un tissu qui les transforme en fauteuils.

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).

Cet entre-deux où je me retrouve toujours, c'est celui entre photo et cinéma, entre image immobile et image mobile, entre performance et danse et art plastique, entre activité artistique ou pratique de la philosophie. Ou entre le dessin et la photographie, entre le dessin animé et le cinéma, entre l'exposition et le spectacle.

Ces distinctions me semblent tout à fait non pertinentes (impertinentes ?), mais elles structurent l'organisation bureaucratique de la création qui ne perd pas une occasion de les imposer.

Le protocole se situe surtout au niveau de nouvelles façons de travailler. Les nouveaux protocoles de prise de vue impliquent que tout de suite après les prises de vue on regarde ensemble les images qui viennent de se faire. Et de regarder l'écran pour voir l'image en train de se construire, pour apprendre quelque chose de ce que je vois.

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /

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 médium 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.

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 : L'image analogique se présente aujourd'hui comme vérité de l'image. Chaque époque a un idéal de vérité, un idéal de représentation vraie. La peinture à la Renaissance, la photo depuis son invention. L'image photographique, la photo, et l'image mouvement, le cinéma et la vidéo ont le même rapport à la vérité, qui date des premiers débats autour de la photographie. Le passage au numérique n'a pas vraiment changé les choses.

Le traumatisme de cette nouvelle image et de sa prétention à la vérité a été le premier traumatisme infligé par la technique. Niépce est aussi important que Darwin et Freud.

Le cinéma, en opérant la mise en question de cette image, a révélé ce que la photo n'a pas voulu avouer, l'importance de l'épaisseur du médium dans la photo. Ce n'est pas seulement un médium qui a ses propres effets sur l'image, mais aussi un type de médium (l'analogie) qui fait exister son représenté, qui fait exister ce que l'image représente.

Le traumatisme de l'image mouvement c'est vingt-quatre vérités secondes mais toutes différentes. La vérité postulée de l'image analogique vole en éclats, il faut la réparer à tout prix. Le coût du cinéma devient exponentiel, parce que justement il faut empêcher que les choses se modifient pendant le tournage : on va inventer le décor pour que le monde reste fixe, des visages calibrés et des attitudes soumises à la photogénie pour avoir des personnages qui se ressemblent à peu près du début à la fin d'un film.

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 récusé.

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 : perruques, 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.

D'où mon travail actuel autour des selfies, entre

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /



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

autres thématiques, où je montre comment au moment du selfie le sujet se sexualise selon des codes très précis et infiniment recommencés.

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.

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 comme le dessin dans *Is you me* est de l'ordre du gribouillage. J'appelle « gribouillage » le moment où le dessin s'émancipe du résultat à atteindre pour devenir pur mouvement.

SZ: J'aimerais continuer avec *Cesser d'être un*, installation qui est entrée dans la collection du Frac. Cette pièce a été présentée une première fois au Frac dans le cadre de l'exposition *Dancing Machines* (2020) mais dans une configuration très différente. Pour *Un homme qui dort*, tu as choisi de la transformer. Elle devient ici le support d'une projection. Peux-tu la décrire dans sa nouvelle configuration ?

LG: La projection est destinée à éclairer la sculpture pour la transformer. La lumière comme lieu du visible est aussi le lieu de toutes les modifications possibles des visibilitées. C'est ce qu'on peut voir dans le film *Paysage*.

Au début j'ai pensé projeter le texte de Proust dont on parlait plus haut. Au final pourquoi projeter un texte s'il doit rester illisible (utiliser les mots comme des éléments plastiques veut dire quelque chose quand le contenu résonne, sinon on est rapidement dans cette utilisation massive des livres dans la décoration – vitrines, restaurants, et... comme signature de leur évanescence ?

Mais il y avait quelque chose de très intuitif de pouvoir régler la vitesse du défilement et le graphisme avec une feuille de traitement de texte, un clavier et juste un jeu sur la frappe. J'ai donc dessiné une série de personnages qui sont devenus autant de caractères d'une police typographique que je peux utiliser comme telle, sur une feuille, comme des lettres.

SZ: Avec *Cesser d'être un*, l'architecture est générée par un corps. N'est-ce pas l'inverse avec *Un sur un* ?

laurent goldring et sylvie zavatta

entretien /

LG: Dans *Un sur un* je reviens sur le in situ. *Un sur un* est une installation vidéo: un film est projeté à l'échelle 1/1 sur l'espace où il a été tourné. Le film représente l'exploration de cet espace par un corps qui se métamorphose. Cette projection 1/1 provoque un trouble de la perception quant à la présence réelle, ou virtuelle, de ce corps. Le film raconte ses métamorphoses selon les particularités de l'architecture du lieu et montre comment la danse qu'il développe analyse l'espace qu'il traverse.

Je filme la façon dont un corps peut se mettre à ressembler à l'espace dans lequel il évolue. Il s'agit donc de s'adapter à l'espace pour en faire le moteur même de la chorégraphie, pour créer un vocabulaire particulier à partir des qualités d'un corps singulier qui rencontre un lieu singulier. La danse filmée joue avec des équilibres et des déséquilibres, comme une série de postures qui surgissent directement des particularités architecturales qui servent d'appuis et d'impulsions. Au fur et à mesure le corps se met à ressembler à l'espace dans lequel il évolue, il se transforme en fonction de cette rencontre, et révèle l'espace autant que l'espace le révèle. L'espace se métamorphose lui aussi à la dimension du corps. La performance est ainsi construite au fur et à mesure du tournage, autant pour construire le film que pour construire une performance, et le corps qui les porte tous les deux.

C'est également avec cette notion que je dialogue (et avec celle de ready-made):

Paysage: le in situ par rapport au plateau, pour la performance et le spectacle. J'avais fini par trouver la relation entre les deux: pouvoir tout faire, ne rien pouvoir faire, pouvoir tout transformer, pouvoir infini sur le plateau d'imaginer tout ce qu'on veut.

Alvaro: sur le plateau du centre Pompidou, en train d'expérimenter, dans les couloirs une vitrine, l'envie d'essayer.

Vue d'ensemble: en filmant une zone agricole, je me retrouve devant un paysage tellement humanisé dans ses moindres détails qu'on ne sait plus si les lignes qui se dessinent sont des lignes de



Laurent Goldring, *Partie de campagne II* (version courte), 2012-2025. Courtesy de l'artiste © Laurent Goldring.

relief ou si ce sont les lignes dessinées par le cadastre qui forment une sorte de relief aberrant qui vient se superposer aux courbes de niveaux réelles.

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 ?

laurent goldring

biographie /

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.



Portrait de Laurent Goldring. Photo : D.R

exposition de la collection du frac

corps insensés /

Corps insensés, œuvres de la collection du Frac
exposition du 18 avril au 28 septembre 2025

> visite presse nationale : mercredi 16 avril, 14h30

> visite presse régionale : jeudi 17 avril, 9h30

> vernissage : jeudi 17 avril, 18h30

Commissaire de l'exposition : Sylvie Zavatta, directrice 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



Agnès Geoffray, *Les chutes*, 2020, Collection Frac Franche-Comté
© Adagp, Paris 2025.

corps insensés

les artistes /

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 trouvés ».¹

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 énigmatiques. »²

« 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 auxiliaires. »³



+

¹et² Isabelle Bertolotti et Alexia Fabre, commissaires de la Biennale de Lyon 2024

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

corps insensés

les artistes /

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'art, 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 et la peau ? 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 explorations. ».²



Marina De Caro, *Binarios, lenguaje secreto 1*, 1996 - 2023, Collection Frac Franche-Comté © Marina De Caro. Photo : Marcos López

¹ Daiana Rose, Guillermina Mongan, Mariela Scafati, Marina De Caro et Victoria Musotto

² Annabelle Gugnion, « Le corps déconcerté », http://www.insituparis.fr/cspdocs/editions/files/livret_marina_de_caro_galerie_in_situ_fabienne_leclerc.pdf

corps insensés

les artistes /

Mathieu Kleyebe Abonnenc

Né en 1977 en Guyane-française
Vit et travaille à Metz (France)

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 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



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

corps insensés

les artistes /

Manon de Boer & Latifa Laâbissi

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

Latifa Laâbissi
Née en 1964 à Grenoble (France)

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 allemande, *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 le 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 construction »¹. 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 inquiétante. »² 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.



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

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

¹ et ² Gilles Amalvi, https://figureproject-com.translate.google/en/piecesecran-somnambule?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=fr&_x_tr_hl=fr&_x_tr_pto=sc

corps insensés

les artistes /

Émilie Pitoiset

née en 1980 à Noisy-le-Grand (France)
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 procèdent 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 1920 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. »



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

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

corps insensés

les artistes /

Agnès Geoffray

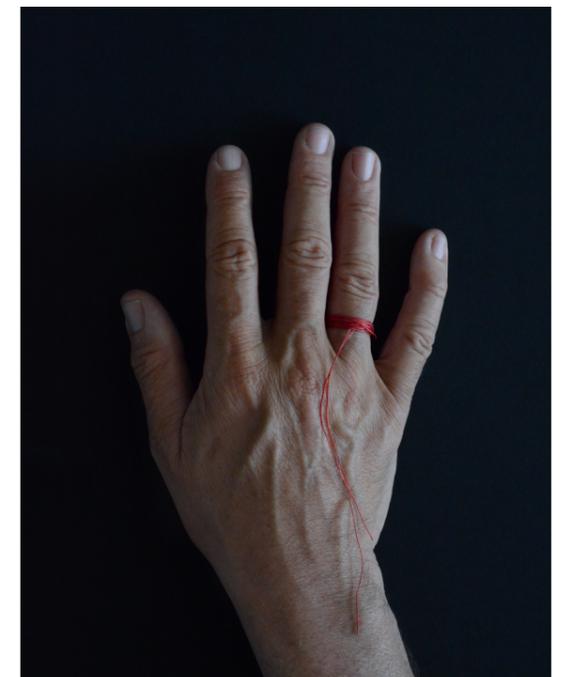
Née en 1973 à Saint-Chamond
Vit et travaille à Paris et Bruxelles.

« 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 photographies de presse, des couvertures de livres, toutes évoquant la dimension éminemment dramatique et catastrophique des chutes. Une vue stéréoscopique datant du XIXe 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 XXe 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.

corps insensés

les artistes /

David Mach

Né en 1956 à Methil (Écosse)
Vit et travaille à Londres (Angleterre)

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 Dondicol

exposition de la collection du frac

alex cecchetti, music-hall /

Alex Cecchetti, *MUSIC-HALL*

exposition du 18 avril au 28 septembre 2025

> visite presse nationale : mercredi 16 avril, 14h30
> visite presse régionale : jeudi 17 avril, 9h30
> vernissage jeudi 17 avril : 18h30

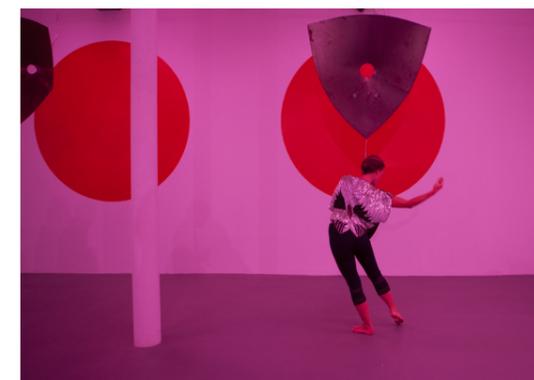
Commissaire de l'exposition : Sylvie Zavatta, directrice du Frac

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 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*, Void art center, Derry, Irlande (2018) © Alex Cecchetti. Photo : Tansy Cowley



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

oh ho ! horsd'œuvre collection

carte blanche à interface /

OH HO ! horsd'oeuvre collection

Carte blanche à Interface, commissariat : Frédéric Buisson, directeur d'Interface
exposition du 18 avril au 28 septembre 2025

- > visite presse nationale : mercredi 16 avril, 14h30
- > visite presse régionale : jeudi 17 avril, 9h30
- > vernissage jeudi 17 avril : 18h30



OH HO ! horsd'oeuvre collection © Interface, Dijon

Le premier numéro d'*horsd'oeuvre* paraît en avril 1997. Le journal émane de l'association Interface à Dijon, née deux ans auparavant d'un désir de mettre en place au sein de son espace d'expositions en appartement, des formes plus souples et conviviales pour présenter l'art contemporain et en faciliter l'accès. Le titre retenu pour son « gratuit » suggère une mise en appétit, une promesse alléchante de plaisirs partagés. Les délices et le sérieux ne sont pas incompatibles. *horsd'oeuvre* s'est constitué au départ autour d'une équipe d'étudiants et de professeurs d'histoire de l'art, des acteurs de la vie artistique

(artistes, professionnels, amateurs), rédacteurs permanents ou occasionnels, résidant en Bourgogne, puis au fil du temps, plus largement sur l'ensemble du territoire national. L'originalité du journal *horsd'oeuvre* réside dans la diversité des regards portés sur la création contemporaine, ses aspects, ses enjeux, ses extensions, ses thématiques. Des interviews, commentaires, comptes rendus, analyses et même des poèmes reflètent la pluralité des auteurs, la variété de l'expression et l'ouverture de la réflexion. Sans définir une orientation générale, ni chercher une unité absolue, le journal a construit son modèle

oh ho ! horsd'œuvre collection

carte blanche à interface /

en privilégiant la liberté d'expression et le plaisir d'écrire à travers des points de vue différents et transmettre la passion qui anime ses rédacteurs.

Verjux, Yann Sérandour, Natacha Lesueur et Agnès Geoffray.

Dès le n°0, la maquette est définie : un format vertical fermé de 420 x 297 mm (A3), un nombre de pages variant entre huit et douze et sa double page centrale de format A2 confiée systématiquement à un artiste pour faire Œuvre originale. En plus du tirage à 5000 exemplaires du journal, une édition de cette création est alors tirée à part, le plus souvent numérotée et signée par l'artiste. De la rédaction, à la mise en page, en passant donc par la création de l'artiste, *horsd'oeuvre* est conçu totalement bénévolement.

Certains d'entre eux ont joué avec le support et sur le temps du tirage, ont proposé des basculements de motifs et couleurs, des variantes, un recto verso et même jusqu'à inviter à en froisser la feuille ! D'autres au contraire, n'ont souhaité que la gratuité du journal, sans passer par l'impression de l'édition numérotée. Sans devoir forcément acquérir à faible prix un tiré à part, n'importe qui peut déjà glaner le journal dans les lieux de diffusion, profiter chez soi de cette création et conserver un fragment de cette aventure éditoriale.

Pour cette présentation de toute la collection, le parti pris a été de constituer des damiers de pleins et de vides en référence à la façade du Frac Franche-Comté. Ceux-ci permettent des sous-ensembles avec des rapprochements plus ou moins hasardeux, volontaires, parfois grinçants ou amusants. À chacun de les regarder, d'observer leur stratégie en avançant les pièces sur l'échiquier.

Cette collection compte aujourd'hui 60 éditions où figurent quelques-unes des personnalités majeures de l'art contemporain : Jean Dupuy, Daniel Firman, Gérard Collin-Thiébaud, Éric Duyckaerts, Philippe Cazal, Yan Pei-Ming, Marc Camille Chaimovitz, Ernest T., Jochen Gerz, Peter Downsbrough, Lawrence Weiner, Orlan, Marc Couturier, Gianni Motti, Wim Delvoye, Christian Robert-Tissot, Étienne Bossut, Thomas Hirschhorn, Jordi Colomer, Mathias Schweizer, Joël Hubaut, Olivier Mosset, Niek van de Steeg, Guillaume Millet, Claude Lévêque, Véra Frenkel, Étienne Boulanger, Raphaël Boccanfuso, Claude Closky, Baptiste Debombourg, Christian Marclay, Cécile Bart, Lise Duclaux, Mathieu Mercier, Robert Barry, Pedro Cabrita Reis, Daniel Buren, Didier Trénet, Erwin Wurm, Christelle Familiari, Alain Della Negra & Kaori Kinoshita, Ida Tursic & Wilfried Mille, Philippe Ramette, Assemblée, Bertrand Lavier, Lefevre Jean Claude, Nathalie Talec, Philippe Decrauzat, Gloria Friedmann, Raphaël Zarka, Hugues Reip, Michel Blazy, Michel

focus sur une œuvre de la collection stephan balkenhol, petit nu /



Stephan Balkenhol, *Petit nu*, 1993. Collection Frac Franche-Comté © Adagp, Paris, 2025.

Artiste allemand né en 1957, Stephan Balkenhol produit depuis les années 80, des sculptures de bois polychrome, des figures humaines ou animales parfois hybrides, des hommes et des femmes d'aujourd'hui dans des poses simples en pied ou en portrait. Choissant de tailler le bois comme un artisan dont les sculptures gardent la trace de l'élagage pour en dégager des personnages aux apparences réalistes, Balkenhol rompt avec une certaine tradition de la sculpture contemporaine, abstraite et minimaliste et occupe une place singulière dans le panorama de l'art actuel : une sorte d'agent-double de la tradition et de sa subversion.

Stephan Balkenhol réalise des objets sériels, entretenant un rapport fort avec la matière, tout en interrogeant l'histoire de la sculpture. Sa sculpture joue également sur le décalage des échelles : les « gros plans » avec *la Grande tête*, sculpture monumentale placée à Londres au bord

de la Tamise, les personnages traités en pieds et présentés en groupe ou isolés.

Ainsi, pour Balkenhol, les différences d'échelle sont le propre de l'artefact de la sculpture.

Son rapport à l'histoire s'explique par diverses références qui transparaissent dans son travail : la taille directe et les couleurs vives font penser à l'expressionnisme, alors que la représentation du serpent enroulé autour d'un tronc ou des personnages portant leur tête semblent rappeler la statuaire médiévale.

Pourtant, Balkenhol ne revendique aucun message religieux, idéologique ou social, bien que ses sujets soient profondément ancrés dans une mémoire ou tradition visuelle de la sculpture dans l'histoire de l'art. Il privilégie simplement une conception figurative pour ses sculptures.

La série des hommes et femmes de Balkenhol n'ont pas d'expression particulière, ils sont très simplement vêtus, sans connotation sociale. L'attitude est toujours hiératique, avec parfois l'ébauche d'un geste. Il s'agit de figures ordinaires.

Petit nu participe de cette même démarche : la figure semble être une excroissance qui surgit du sommet du bloc/socle. L'absence de gestuelle et d'expressivité n'est pas synonyme d'incommunicabilité, car pour l'artiste la personnalité ressort d'autant mieux que le visage demeure figé, impassible (il s'est également intéressé à la sculpture égyptienne).

Le bois est le matériau de prédilection de l'artiste car il est plus neutre que le bronze ou le marbre (c'est-à-dire qu'il fait moins référence à la période classique de la sculpture). Ses objets sculptés présentent toujours un aspect brut, témoignant de la volonté de laisser visibles les traces du travail sur la matière (traces de gouges par exemple).

La jeune femme est sculptée directement dans la masse du bois et présente quelques traces de polychromie rappelant autant la statuaire médiévale que la sculpture expressionniste.

Petit nu présente également un rapport d'échelle intéressant. Le socle est immense par rapport à la taille du personnage, et peut faire penser à un bloc « minimaliste ». Ainsi juchée sur son immense socle vertical la figure féminine devient un petit « objet » précieux.

Anne Dary

à voir également à besançon musée des beaux-arts & d'archéologie /

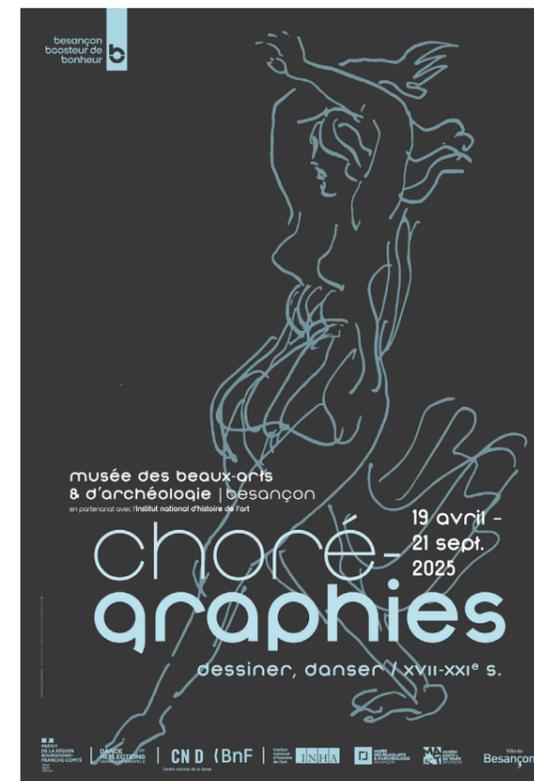
Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon
Chorégraphies. Dessiner, danser (XVIIe-XXIe siècle)
exposition du 19 avril au 21 septembre 2025

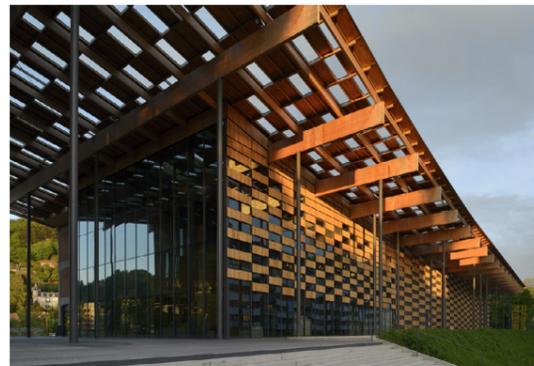
> visite presse : mercredi 16 avril, 11h30

Commissaires de l'exposition : Pauline Chevalier, maîtresse de conférences à l'Université de Franche-Comté, conseillère scientifique à l'INHA et Amandine Royer, conservatrice des arts graphiques, musée des beaux-arts et d'archéologie de la ville de Besançon.

Le musée des beaux-arts et d'archéologie de la Ville de Besançon et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), en collaboration avec le CND - Centre national de la danse et la Bibliothèque nationale de France (BnF), présentent l'exposition *Chorégraphies. Dessiner, danser (XVIIe-XXIe siècle)*.

Autant que la peinture ou la sculpture, la danse s'invente aussi par le dessin. Qu'il soit un outil de création chorégraphique, de transmission d'une chorégraphie à des interprètes ou d'enseignement, qu'il serve à diffuser voire à préserver la trace d'une chorégraphie, le dessin est une pratique depuis longtemps liée à la danse. Cette exposition mettra en lumière une grande diversité d'œuvres et de documents produits par des danseurs et des chorégraphes : dessins, carnets de notes et partitions. Des œuvres qui offrent autant un plaisir esthétique qu'une invitation à danser une gavotte, un fox-trot, une rumba avec Fred Astaire, un extrait de *Giselle*, une chorégraphie de Beyoncé ou un solo d'Anne Teresa De Keersmaeker. À travers plus de 250 pièces, les visiteurs seront plongés dans les processus de création et de transmission de la danse, qu'il s'agisse de danses de société ou de danses scéniques, du ballet classique ou de la danse contemporaine.





Frac Franche-Comté, Cité des arts, Besançon © Kengo Kuma & Associates / Archidev. Photo : Nicolas Waltefaugle

Le Frac (Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté) présente des expositions temporaires qui se renouvellent tout au long de l'année et qui montrent la grande diversité de l'art d'aujourd'hui. Elles s'accompagnent d'une programmation riche en événements : concerts, spectacles, conférences, performances, rencontres avec des artistes... Le Frac se veut être un lieu d'échanges et de rencontres, ouvert à tous les publics. Situé au cœur du centre-ville, en bordure de rivière, dans une nature propice à l'évasion et aux loisirs, le bâtiment du Frac offre une architecture contemporaine et patrimoniale exceptionnelle. Réalisé par Kengo Kuma, avec l'agence Archidev (Hervé Limousin et Séverine Fagnoni) et le paysagiste Jean-Marc L'Anton, ce bâtiment à dimension humaine et à l'esthétique douce et lumineuse a été conçu pour faciliter la découverte des œuvres par le visiteur lors de sa déambulation.

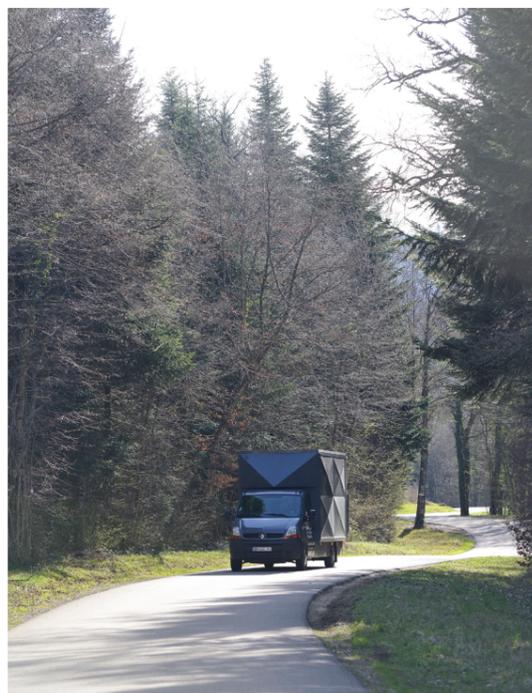
La question du Temps

La collection, conservée dans les vastes réserves du Frac, est riche de plus de 800 œuvres d'artistes français et étrangers. Cette collection illustre la richesse de la création actuelle et la diversité des formes de l'art contemporain : peintures, sculptures, dessins, photographies, vidéos, installations, performances... et s'inscrit en résonance avec le passé horloger franc-comtois en questionnant la notion de temps. Elle s'enrichit chaque année de nouvelles acquisitions, sélectionnées par un collège d'experts qui veillent à ce qu'y soient représentées les notions de

temporalité et de transdisciplinarité, notamment à travers des œuvres sonores ou dialoguant avec le spectacle vivant.

La diffusion

La grande particularité de cette collection est sa mobilité. Chaque année, des expositions sont organisées hors les murs : dans des écoles, des collèges, des lycées, des associations culturelles, des festivals... Ainsi, le Frac va à la rencontre des publics sur tout le territoire, de Belfort à Nevers en passant par Le Creusot. Symboles de son engagement en faveur de la démocratisation de l'art de notre temps, le **Satellite** — petit camion aménagé en espace d'exposition — et les **Mallettes**, dispositifs qui permettent à une classe l'emprunt d'une œuvre, sillonnent le territoire régional. Enfin, les œuvres sont prêtées en France, à l'international et en région, à de grandes institutions comme à des structures plus modestes.



Le Satellite du Frac, © Frac Franche-comté. Photo : Nicolas Waltefaugle

infos pratiques

contacts /

Corps sans graphie

18 avril > 28 septembre 2025

— Laurent Goldring, *Un homme qui dort*

— *Corps insensés*, exposition collective

— Alex Cecchetti, *MUSIC-HALL*

et une carte blanche à Interface

OH HO ! horsd'œuvre collection

> visite presse nationale : mer. 16 avril, 14h30

> visite presse régionale : jeudi 17 avril, 9h30

> vernissage : jeudi 17 avril, 18h30

contact presse

Faustine Labeuche

+33(0)3 81 87 87 50

presse@frac-franche-comte.fr+

frac franche-comté

cité des arts

2, passage des arts

25000 besançon

+33 (0)3 81 87 87 40

www.frac-franche-comte.fr

horaires d'ouverture au public

14h – 18h du mercredi au vendredi

14h – 19h samedi et dimanche

tarifs

tarif plein : 5€

tarif réduit : 3€

gratuité : scolaires, moins de 18 ans et tous les dimanches / autres conditions tarifaires disponibles   l'accueil.



Frac Franche-Comté, Cité des arts, Besançon   Kengo Kuma & Associates / Archidev. Photo : Nicolas Waltefaugle