

REAL FICTIONS / M NAUFRAGÉ·E·S A 16/01—27/04/2025 BA



REAL FICTIONS/
NAUFRAGÉ·E·S
16/01—27/04/2025

Saison «Image fixe et animée»

Appréhender un futur de l'immédiat, un futur du quotidien situé dans les cinq prochaines minutes apparaît comme l'un des enjeux principaux déployé dans les romans de J.G Ballard qui n'écrivait pas de la science-fiction (même s'il s'agit d'un genre auquel il a souvent été associé) mais de la real fiction.

Pour cela, forcer très légèrement le trait, en l'épaississant juste un tout petit peu plus que nécessaire. Observer le monde depuis sa banlieue anglaise de Shepperton en décrivant les échangeurs autoroutiers, les supermarchés, les aéroports, les ensembles de grande hauteur, puis définir les nouvelles interactions sociales qu'ils occasionnent et dévoiler les ressorts et nouveaux besoins des communautés formant la classe moyenne qui émerge à l'orée des années 50. Mêler aussi l'attraction et la répulsion envers de nouveaux objets de consommation avec les fantasmes d'omniscience/omnipotence des nouveaux moyens de communication et le voyeurisme qui en découle.

Acculer ses personnages dans des situations leur permettant d'assouvir leurs penchants secrets, leurs obsessions, entre petites perversions et psychopathologies diverses quelles qu'elles soient, dans un isolement et un anonymat qui va s'accroître à mesure que les événements dégénèrent.

Enfin, toujours pousser les protagonistes et les situations dans lesquelles ils se trouvent un petit peu plus loin que ce que l'on se serait attendu à voir advenir, tout en veillant à ne pas franchir la limite, à rester au seuil du vraisemblable et du possible.

Ces tendances récurrentes de l'œuvre écrite de James Graham Ballard, d'ordre quasiment programmatique, se retrouvent dès la parution de *La trilogie de béton* constituée de *Crash!*, *L'Île de béton* et *I.G.H.*, publiés entre 1973 et 1975, et n'auront de cesse de se déplier, au fil de ses différents romans et nouvelles.

Au moment où l'année 2025 débute, vingt-cinq ans après le fameux an 2000, premier jalon temporel longtemps fantasmatique car symbolisant le futur et les avancées technologiques attendues (en attestent les nombreuses enseignes ayant mentionné 2000 dans leur nom et justement situées dans ce périurbain cher à Ballard) et cinquante ans après *La trilogie de béton*, l'exposition *Real Fictions/Naufragé.e.s* esquisse un contrechamp en forme de bilan rétro-présentiste-prospectif.

Pensé dans sa forme comme un écho à l'écriture discontinuée de *La Foire aux atrocités*, l'exposition se structure comme un collage de fragments à l'assemblage ou aux raccordements parfois brutaux. Les œuvres se répondent ainsi sous forme de «cuts» et déploient une fiction mettant en scène des protagonistes – équivalents contemporains des Robert (Vaughan, Maitland ou Laing), Proctor, Jane Sheppard, Catherine Maitland et Helen issus de *La trilogie de béton* – qui ouvrent et ferment la narration de l'exposition ; des évocations urbaines parcellaires dans lesquelles la démarcation entre paysage extérieur et intérieur s'estompe ; une ambiance et des situations où la charge érotique latente est prête à exploser.

À la « périurbanisation du monde » qui traverse les romans de Ballard, les œuvres répondent par autant d'évocations rejoignant la marche d'une modernité de plus en plus brutale et chaotique. Dès lors, les œuvres présentées laissent envisager un futur incertain qui se déroule pourtant au cœur des failles de notre présent.

S'y retrouvent quelques-unes des obsessions caractéristiques et récurrentes de Ballard transposées des années 1970 aux années 2020 : les collisions hétérogènes, le spectaculaire, la célébrité et les mass médias, les biens de consommation et leur production de masse, l'invisibilisation causée par le monde contemporain, l'idéologie de l'obsolescence programmée, ou encore « l'abstraction charnelle et design⁰¹ »...

Ouvrant l'exposition, le film *Crash!* d'Harley Cokeliss (1971) initié à partir d'un bref texte de J.G Ballard publié ultérieurement dans *La Foire aux atrocités* constitue une première esquisse anticipant son roman éponyme paru en 1973. Dans la continuité

de l'exposition que Ballard avait réalisé aux New Arts Laboratory de Londres en avril 70 où étaient exposées des voitures accidentées et une hôtesse aux seins nus qui déambulait parmi elles, le film met en scène deux protagonistes, un homme (Ballard lui-même qui deviendra également un protagoniste du roman) et une femme, dans une dérive automobile à travers une banlieue urbaine anglaise, entre autoroutes, casse automobile, station de lavage de voitures, parking aérien... avec des séquences issues des premiers essais scientifiques de crash-tests dans le climat particulièrement accidentogène des années 70 combinant vitesse, augmentation du nombre de voitures individuelles, nouveaux flux de circulations et d'encombrements, développement des réseaux autoroutiers et l'absence des équipements minimaux de sécurité. Aux collisions réelles entre des corps – organiques et/ou mannequins – et des automobiles répondent les collisions conceptuelles de corps ou de leurs fragments dans ce quadrillage et cette géométrie nouvelle issue de ce territoire périurbain en développement, une « géométrie érotique »⁰² qui traversera l'ensemble de l'œuvre de Ballard tel « l'érotisme mystérieux du garage à étages »⁰³ aperçu à la fin du film.

[02] BALLARD J.G, « La Foire aux atrocités », Tristram, Paris, 2003

[03] *Ibid.*

Les accidents réels ou simulés, séries de chocs / collisions / coïts répétés participent ainsi d'une « relation objectale d'un genre particulier basée sur un désir perpétuel et irrésistible de fusionner avec l'objet dans une masse indifférenciable »⁰⁴.

Elephant & Castle de Jonathan Martin opère, dans l'exposition, la transition entre l'Angleterre de Ballard des années 60/70 et l'ici et maintenant. La photographie réalisée en 2004 dans ce quartier du sud de Londres qui lui donne son titre, dévoile un environnement périurbain modelé par l'urbanisme de l'après-guerre, plébiscitant les plans orthonormés et les lignes géométriques comme éléments traduisant une certaine idée du progrès marquée par un nouveau rationalisme en architecture valorisant le béton. L'utilisation du négatif déplace l'ensemble architectural représenté d'un « topos » identifié et identifiable vers une localisation ouverte, celle d'un modèle normé global qui s'est répandu au sein du monde occidental. L'inversion du noir et blanc permet également de s'abstraire du réel pour tendre vers une possible fiction, d'autant que le quartier a, depuis, subi de profondes mutations et certains des bâtiments visibles sur la photographie ont aujourd'hui disparu. Entre centre commercial, tunnels, noeuds autoroutiers, la photographie prise depuis le London College of Communication constitue un condensé du paysage exploré dans l'oeuvre de Ballard et en particulier dans *La trilogie de béton*, un paysage qui met au jour les apports esthétiques que Ballard entrevoit au sein de ce type d'organisation urbaine⁰⁵.

Le format poster de cette photographie la relie également à la question du multiple et de l'objet sériel, celui rendu possible par les besoins de la société de consommation.

[05] « J'ai l'impression qu'un immeuble moderne de grande hauteur, un parking en béton de sept étages, ou un carrefour routier en forme de trèfle, reflètent et embrassent toutes les lois esthétiques de bon design que nous appliquons au genre de choses que nous considérons comme belles dans nos vies, comme des couverts et du matériel de cuisine bien conçus. Ils adhèrent à l'esthétique normée de la sculpture moderne », Extrait issu de « 1974 : Carol Orr. How to Face Doomsday Without Really Trying », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, op. cit., p. 65.

Plus loin, dans l'installation *Ile Concrète* des biens de consommation – paire de tennis usagées, boîte de céréales, bidon – gisent épars, rebuts laissés pour compte, transfigurés par des ampoules leds qui viennent « starifier » ces attributs d'une civilisation exténuée. Dans un écrin de Mylar, ils brillent, tels des phares solitaires, quand autour d'eux résonnent des alarmes, des bruits étouffés ou assourdis – lointains échos de ce qui se passe ailleurs, plus loin, derrière les murs et les plafonds d'immeubles de grande hauteur, le bruit de vies vécues par d'autres, mêlés à des bruitages de type ASMR⁰⁶ censés détendre ou déclencher une charge érotique.

Les frottements et tensions des sons, cuts entre brutalité et douceur relative de l'ASMR et des tons étouffés participent d'un état de vigilance constant⁰⁷, semblable à un état de veille dans l'attente de nouvelles notifications.

[06] L'ASMR de l'anglais «Autonomous Sensory Meridian Response» est un acronyme qui désigne la sensation de bien-être provoquée par certains stimuli (les déclencheurs) auditif, visuel, olfactif ou cognitif. L'ASMR est associée notamment à une méthode de relaxation auditive.

[07] « Son profil sonore, tel que le transcrivaient les sculptures, était une séquence fluide d'accords insolites, entremêlés de notes plus aiguës et presque plaintives, qui dérivait dans l'air immobile de l'après-midi. » BALLARD J.G., «Mythes d'un futur proche». Paris, Calmann-Levy, 1984.

La vidéo de Marion Balac *All By Myself* réalisée en 2017 est de l'ordre du collage – ou, là encore, de la collision – de trois composantes que l'on pourrait rapprocher des thèmes explorés par Ballard : l'explosion du tourisme de masse avec son arrière plan tourné depuis un avion de ligne, l'exposition médiatique entre célébrité réelle et celle permise désormais par les réseaux sociaux et l'essor de la société de loisirs évoquée grâce au procédé du karaoké induit par la vidéo.

All By Myself, chanson composée en 1975 et popularisée en 1996 par la version de Céline Dion – nouvelle icône médiatique qui se substitue aux précédentes Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, James Dean, JFK – devient ici une sorte de karaoké mélancolique où les paroles apparaissent sous la forme de captures d'écran via des hashtags référencés sur Instagram (et leurs images associées), qui guident le spectateur à travers la chanson. Ce refrain qui résonne « Je ne veux plus être seul », semble incarner la devise d'une société où chacun est de plus en plus isolé derrière son écran d'ordinateur ou de téléphone.

Le téléviseur que l'on trouve régulièrement chez Ballard s'est ainsi transformé en un écran individuel dans un isolement de plus en plus palpable et semblable à celui des personnages décrits par l'auteur.

L'œuvre d'Ange Leccia réactivation d'une pièce datant de 1980, s'est adaptée aux évolutions technologiques, les projecteurs super8 initiaux ont été remplacés par des vidéoprojecteurs. De la technologie de diffusion initiale subsiste la lumière aux tonalités chaudes et le bruit des projecteurs. La réactivation de la pièce permet de rendre compte de l'obsolescence programmée des moyens de communication, le cinéma supplanté par la télévision, la télévision par l'écran du portable quand le réel – celui visible désormais en ligne dans la mise en scène de soi – supplante la fiction. Or, projeter de la lumière c'est faire déjà cinéma, c'est le moment de début ou de fin, celui avant que la bobine de film ne s'enclenche ou celui d'après, une fois que le film s'est achevé. Une matérialité qui n'existe ici qu'à l'état de projection, la projection mentale de quelque chose qui va se passer ou qui s'est déjà passé. Il y est ainsi question de la réalité de la fiction, d'un paysage intérieur, celui d'une projection mentale. Ces piles de parpaings bruts, empilés, apparaissent telles une ébauche d'une construction. La construction, la structure de ce qui fait film : de la lumière, du son, une projection et des regards. « Les plans s'entrecoupent : à un premier niveau le monde des événements publics (...). À un autre niveau, l'environnement individuel immédiat, les volumes spatiaux contenus par mes deux mains opposées, la géométrie de mes propres postures, les valeurs temporelles intrinsèques de cette pièce, l'espace cinétique (...) des angles qui forment ces murs. A un troisième niveau, le monde intérieur de la psyché. Les images naissent à l'intersection de ces trois plans. Avec ces coordonnées, une certaine réalité valide commence à se clarifier »⁰⁸.

[08] BALLARD J.G cité par Robert Louit dans sa préface « Le chirurgien de l'Apocalypse », dans « Le livre d'or de la science-fiction. J.G Ballard, 1980, p.14. 1996, tome 3 », Paris, Tristram

L'installation *Swallowed* de Bertrand Lamarche pourrait, elle aussi, se situer à l'intersection des ces plans évoqués par Ballard, en convoquant dans un même espace-temps, espace réel, espace projeté et espace fantasmé. Il y est également question de la circulation d'un corps, d'un regard, d'une pensée, dans un espace. À mesure qu'on suit le mouvement de balancier de la grue de la maquette, qui bat tel un métronome ou un pendule hypnotique, Bertrand Lamarche trouble notre perception du temps, de l'espace en jouant avec les échelles, les ombres, les décalages et les différents plans. Nos repères sont « avalés » et les distinctions entre paysage réel et paysage mental, entre extériorité et intériorité, abolies. Tout est fiction et rien n'est fiction, dans une installation, éminemment concrète car le dispositif reste visible, caméra, vidéoprojection, maquette... « Néanmoins, il me semble qu'une grande part de ce qui se déroule devant comme derrière la rétine n'a pas de sens avant d'être envisagé en ces termes. Sous le simple prétexte qu'il ne joue pas directement un rôle dans notre expérience consciente, c'est tout un pan de notre existence qui est ignoré »⁰⁹. Cette citation de Ballard peut se rapprocher du concept de « funnel » qui apparaît de manière récurrente dans certains titres des oeuvres de Bertrand Lamarche, un terme qui évoque l'entonnoir, l'intérieur de la tornade, avec « cette idée de passer de l'autre côté, de pénétrer un autre monde comme le fait Dorothy dans le Magicien d'Oz »¹⁰ car comme l'évoque également Ballard « la fiction est une branche de la neurologie » et nous naviguons sans cesse entre ces territoires réels et fictionnels avec les œuvres de Bertrand Lamarche.

[09] BALLARD J.G, « La Traversée du Cratère » dans « J.G. Ballard – Nouvelles complètes 1972 »

[10] LAMARCHE Bertrand, <https://naja21.com/espace-journal/bertrand-lamarche-fixe-le-temps/>

Le film *Nancy Boy* développe une même distorsion du temps et de décalage du réel. Dans celui-ci, on retrouve une reconstitution d'une zone périurbaine avec ses immeubles de grands ensembles inspirés par ceux de Nancy, l'évocation d'une discothèque (lieu récurrent dans l'œuvre de Bertrand Lamarche un lieu «proposant comme d'autres programmes dans la ville, des moments spécifiques. [Car] la musique a ce pouvoir de créer des sphères, des espaces-temps différents les uns des autres»¹¹), et un dirigeable, incongru et hors-temps, dans cet environnement troublé régulièrement par des séries de flashes lumineux provoquant des séries d'éblouissements, provoquant alternativement invisibilisation et révélation de la scène. Le double sens du titre constitue un jeu de mots entre un garçon de Nancy et «Nancy Boy», une expression anglaise désuète pour désigner un garçon efféminé, la forme phallique du dirigeable fait ainsi sens en une nouvelle évocation érotique de la géométrie des grands ensembles.

Chez Lola Machabert, les câbles de connectiques et câbles électriques sont tissés ensemble à partir de filets de pêche et évoquent tant les questions d'obsolescence et de multiplication de ces éléments matériels qui prolifèrent au détriment des ressources nécessaires à leur production, que ces filets de communication parmi lesquels, nous nous débattons. Alors même que la communication numérique est omniprésente, la virtualité des échanges s'amplifie avec, en corollaire, des relations humaines en face à face allant en s'amenuisant. La matérialité des câbles n'étant pas suffisante à compenser l'absence d'une relation humaine physique.

Conçue en réaction à une relation amoureuse – réelle ou fictive, seule l'artiste en connaît la véracité – l'installation de Lola Machabert, invite à considérer l'impossibilité et les écueils de ces communications virtuelles, les fantasmes amoureux ou érotiques des années 2020 et les cristallisations obsessionnelles.

Usés, défailants, les câbles branchés ou non, apparaissent ici dans leur inutilité et vacuité et invitent à déambuler entre eux, tels des naufragés parmi des îlots de solitude.

Cette impossibilité à une proximité physique n'est pas sans rappeler la nouvelle *Service de réanimation* issue du recueil *Mythes d'un futur proche*¹² dans laquelle les relations humaines s'opèrent à travers le seul écran du téléviseur, sans qu'aucun contact entre les personnes n'intervienne jamais jusqu'au jour où, déviant de l'ordre normal des choses, le narrateur entreprend de rencontrer réellement sa femme, puis ses enfants qui n'ont également jamais vu ailleurs que sur cet écran leurs deux parents, dans une proximité inconnue qui vire au carnage meurtrier, posant en filigrane la question de la co-existence dans un même espace physique.

A travers les installations de Lola Machabert ou de Marilou Poncin transparait un questionnement similaire et une tentative de re-définir et penser les relations et la théorie de l'attachement dans un monde où la virtualité des échanges et où le corps physique d'une altérité est, de plus en plus, absent.

Liquid Love is Full of Ghosts de Marilou Poncin, une trilogie de films, clôt le parcours de l'exposition et la traversée autour de *La trilogie de béton*. D'une certaine façon, les films se rapprochent des thèmes développés dans ces trois oeuvres de Ballard, solitude des personnages, allusion à un éventuel appartement d'*I.G.H.*, fascination érotique pour les collisions et coïts de corps organiques et corps machiniques de *Crash!*

Chacun des films de Marilou Poncin met plus précisément en avant la relation charnelle d'un personnage avec un objet technologique, voiture, combinaison connectée, écran souple. La lumière, froide, aux tonalités bleues y fait implicitement référence à la lumière des écrans et l'effet en est accentué, dans la salle d'exposition, par la présence d'un néon en forme de cœur comme une (vaine ?) tentative de se réapproprié un éventuel rapport d'affection ou d'émotion. Car le terme d'« abstraction charnelle design »¹³

[12] BALLARD J.G., « Mythes d'un futur proche », Paris, Calman Lévy, 1984

[13] BAUDRILLARD Jean, « Crash », Simulacres et simulation, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981

évoquée par Baudrillard à propos de l'oeuvre de Ballard pourrait s'appliquer également ici dans ces trois films de l'artiste. Le terme *Liquid Love* qui apparait dans le titre est emprunté à l'essai de Zygmunt Bauman dans lequel le philosophe évoque les relations humaines dans un monde contemporain liquide où les relations durables ont été supprimées au profit de liaisons flexibles et de connexions temporaires occasionnant perte de lien durable et solitude, tant sur les plans sexuel qu'affectif. Les différents « liquids of love », fluides corporels divers (liquide séminal, sang, vomissure) ou mécaniques (liquides de refroidissement, huile de moteur, liquides de frein...) jaillissent au cœur des différentes collisions de *Crash!* et des films de Marilou Poncin (sueur, liquide vert, mousse de lavage de voiture...) entre les corps organiques et mécaniques... Dans ces films, les relations charnelles sont comme aseptisées, neutres, voire policées. La chair, brutale irruption du rose de la peau au cœur de ces tonalités bleues, apparaît uniquement dans le corps à corps, ou plutôt dans le « corps à écran » du jeune homme, mais la peau y est grêlée par les pixels de l'écran. Comme dans *Crash!*, on retrouve une relation à l'objet poussée à l'extrême, une collision relevant d'un désir de symbiose et transmutation en un corps-machine, une tendance à « un corps humain abstrait, objectivé et littéralisé comme techno-corps »¹⁴ avec comme possible conséquence « une mort de l'affectivité »¹⁵.

Naviguant entre zone périurbaine, espaces fictionnels ou virtuels, solitude, invisibilisation ou hypermédiatisation des individus, consommation de masse, obsolescence programmée, violence sourde et crise latente des relations, *Real Fictions / Naufragé·e·s* traverse des zones de turbulences du monde contemporain.

[14] BALLARD J.G. dans « Foreword to The Atrocity Exhibition », dans Candice Black (éd.), Terminal Atrocity Zone. Ballard, Sun Vision Press, 2013, p. 125

[15] *Ibid.*

À la manière d'un récit,
l'exposition déploie les éléments
d'une situation initiale et la situe
sur ce seuil fragile entre le progrès
et la catastrophe, en attente
d'un point de bascule et de
l'élément déclencheur d'une
action, quelle qu'elle soit.

L'exposition s'achève sur ce seuil.

Marion Balac

Née en 1984, vit et travaille à Barcelone.

Observant et usant des ressources offertes par internet, Marion Balac s'attarde sur ses aires de jeu dynamiques pour en faire ressortir les incongruités, détourner leurs usages vers des fins poétiques ou des expériences sociales et élaborer de nouvelles fictions, dans ou hors de l'écran.

Son travail a notamment été présenté au Confort Moderne (Poitiers), à Goldsmiths University (Londres), à la galerie Thaddaeus Ropac (Pantin), Fabra i Coats (Barcelone), Annka Kultys gallery (Londres), Photo Elysée (Lausanne), Cankarjev dom (Ljubljana), Paradise Works (Manchester), KØN (Aarhus), l'Abbaye (Annecy-le-Vieux), Galerie Manqué (New York), LOOP (Barcelone), dans des festivals (FIFIB, Uppsala Short Film Festival, Beijing Short Film Festival...) et dans des résidences telles que Espositivo et la Casa de Velázquez à Madrid, Salón Bellefour à Buenos Aires ou Hangar à Barcelone.

Elle a été résidente-chercheuse au Laboratoire Modulaire de l'ésam Caen-Cherbourg en 2020 et à la Coopérative de recherche de l'ESACM de 2019 à 2023. Elle enseigne aux Beaux-Arts de Marseille depuis 2021.

Harley Cokeliss

Né en 1945 à San Diego, vit et travaille à Los Angeles.

Réalisateur, scénariste et producteur, Harley Cokeliss fait ses études à la London Film School et débute sa carrière comme documentariste notamment pour la BBC comme dans *Crash!* réalisé d'après un scénario par J.G Ballard mettant à l'écran Ballard lui-même. Harley Cokeliss est plus particulièrement connu pour ses films *Le camion de la mort* (1982), *Dream Demon* (1988) et *The Glitterball* (1977).

Bertrand Lamarche

Né en 1966, vit et travaille à Paris.

Depuis les années 1990, Bertrand Lamarche développe une œuvre protéiforme qui s'articule autour d'une série d'objets ou de mouvements récurrents. Construit autour d'une trame narrative, son travail est à la fois analytique et extatique. Lamarche crée des systèmes d'amplification, des boucles et des mises en abîme. Incorporant une approche prototypique du modèle architectural, des phénomènes optiques spécifiques et des effets spéciaux propres au cinéma primitif, son travail offre une expérience tangible, dramatique et vertigineuse. Le travail de Lamarche invoque un ensemble de motifs : météorologie, musique, urbanisme et industrialisation, ombellifères géantes, trous noirs et films de genre. Sa mise en scène évolutive déploie une machinerie rudimentaire afin d'explorer le potentiel autonome de ses scénarios, qui opèrent dans les interstices de l'installation, de la performance et de la projection vidéo.

Son travail s'inscrit dans une temporalité qui lui est propre.

Il s'agit d'un collage élastique, influencé par un large éventail de références visuelles et historiques en constante évolution : le fantomatique Baphomet de Klossowski, l'ombre de Joséphine Baker, Jean Epstein, la science-fiction, Kate Bush, le mouvement rotatif d'un tourne-disque, l'urbanisme des années d'après-guerre, la météorologie de Camille Flammarion, la ligne d'horizon de la ville de Nancy.

Ange Leccia

Né en 1952, vit et travaille entre Paris et la Corse.

À la croisée entre cinéma expérimental, installation et vidéo, les images de Leccia mêlent portraits, paysages, histoires, puisent souvent leurs motifs dans la nature et captent des moments où intimité et intensité créent une texture visuelle particulièrement sensible. L'épure et l'abstraction deviennent alors les vecteurs d'une approche vibrante propice à la contemplation. Son travail propose une analyse charnelle de l'image où la lumière et les éléments naturels affirment l'énergie de la création.

Les œuvres d'Ange Leccia sont régulièrement exposées en France et à l'international (Guggenheim Museum à New York, au Louvre Abu Dhabi aux Émirats arabes unis, à la documenta à Cassel, au Skulptur Projekte à Münster, à la Biennale de Venise, au Seibu Museum of Art à Tokyo et à la National Gallery of Iceland à Reykjavík...). Son travail fait partie de diverses collections internationales (Guggenheim Museum de New York, musée de la ville d'Hiroshima au Japon, Musée d'Art Contemporain Helsinki en Finlande, The Progressive Collection de Cleveland, Centre George Pompidou, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ainsi que dans de nombreux Fonds Régionaux d'Art Contemporain (Corse, Rhône-Alpes, Pays-de-la-Loire, Alsace, Grand Large, Hauts-de-France, Nouvelle Aquitaine Méca, etc.).

Lola Machabert

Née en 1999, vit et travaille à Berlin.

Diplômée de l'école supérieure d'art et design du Havre en 2024, le travail de Lola Machabert se déploie autour d'un imaginaire post-romantique et d'une réalité désenchantée. Ses images produites numériquement, se matérialisent sous différentes formes (impressions, tissages, installations) et créent des tensions entre virtuel et physique, mythique et réel. Elle invente des récits fantasmés et questionne l'image, le désir, l'épuisement, le fragment, ou encore la ruine.

Jonathan Martin

Né en 1986, vit et travaille à Florac.

Le travail de Jonathan Martin sonde les géographies de la sensation avec des compositions intenses et précises. Sa pratique rassemble des films (tournés en 16 mm), des pièces sonores, des éditions et des environnements.

Son exposition personnelle la plus récente *The Yellow Center* (commissariat: Nina Le Cocq) a été présentée à The Film Gallery, Paris, en 2022. Dernièrement son travail a été montré à l'occasion de *Braaains*, (commissariat: Goton, Mimosa Echard & Aodhan Madden), Gaudel de Stampa, Paris, 2024; *Rad mobile*, carte blanche à Chrystie Canyon au cinéma L'Archipel par la Galerie Anne Barrault, Paris, 2024; et *Turpentine 16*, événement à Interunité, Genève, 2024. Son travail figure dans les collections du FRAC Ile-de-France, Paris.

En 2015-16, il était résident au Pavillon, programme de recherche du Palais de Tokyo, Paris. Depuis 2013 il édite le fanzine *Turpentine*, avec Jean-Luc Blanc et Mimosa Echard.

Marilou Poncin

Née en 1992, elle vit et travaille à Paris.

Artiste plasticienne, Marilou Poncin a étudié aux Beaux-Arts de Lyon, à la Gerrit Rietveld Academie à Amsterdam et à l'ENSAD Paris. Son travail explore nos fantasmes dans leur rencontre avec les nouvelles technologies. Ses travaux mettent en scène des camgirls, des avatars, des love dolls et des influenceuses: ces personnages principalement féminins qui peuplent l'imaginaire digital. Chacun des mondes fantasmagoriques qu'elle explore dévoile nos rapports individuels et collectifs aux sociétés dans lesquelles nous vivons, entre goûts, désirs, manques et préjugés. Manipulant autant l'installation vidéo que la photographie, la peinture ou la céramiques, ses œuvres croisent plusieurs formats et médiums. Entre agrandissement et accumulation d'images, l'artiste réduit la distance entre ses sujets et les spectateurs, leur proposant ainsi une expérience tactile des images et des corps.

Lauréate en 2015 du prix des Inrocks Lab, Marilou Poncin a, depuis, présenté son travail à l'Espace témoin (Genève), au FRAC Île-de-France, à la Villette, aux Magasins Généraux, à la Gaîté Lyrique, au CAC Passerelle à Brest, à Ricoh Art galerie à Tokyo, au MAC Lyon, aux Rencontres d'Arles ou lors de festivals comme le Festival des films de Femmes de Créteil ou Videoformes à Clermont-Ferrand.

REAL FICTIONS/ NAUFRAGÉ·E·S

VUES D'EXPOSITION

M
A
B A

REAL FICTIONS/ NAUFRAGÉ·E·S

MARION BALAC
HARLEY COKELISS
BERTRAND LAMARCHE
ANGE LECCIA
LOLA MACHABERT
JONATHAN MARTIN
MARILOU PONCIN

Commissaire: Caroline Courbiol

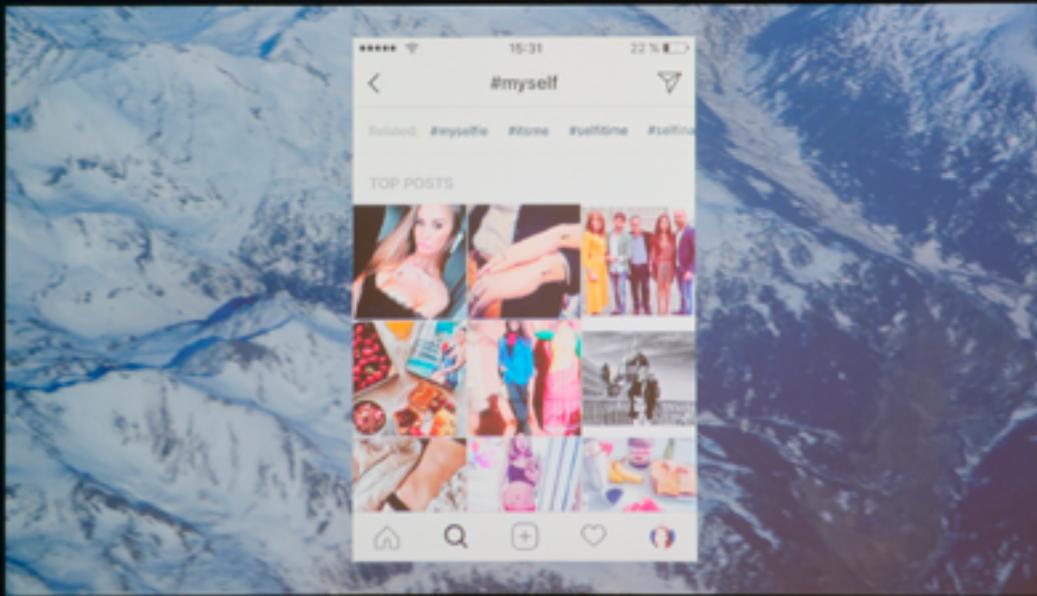
A la Fondation
des Arènes

16/01—
27/04/2025

TRAM



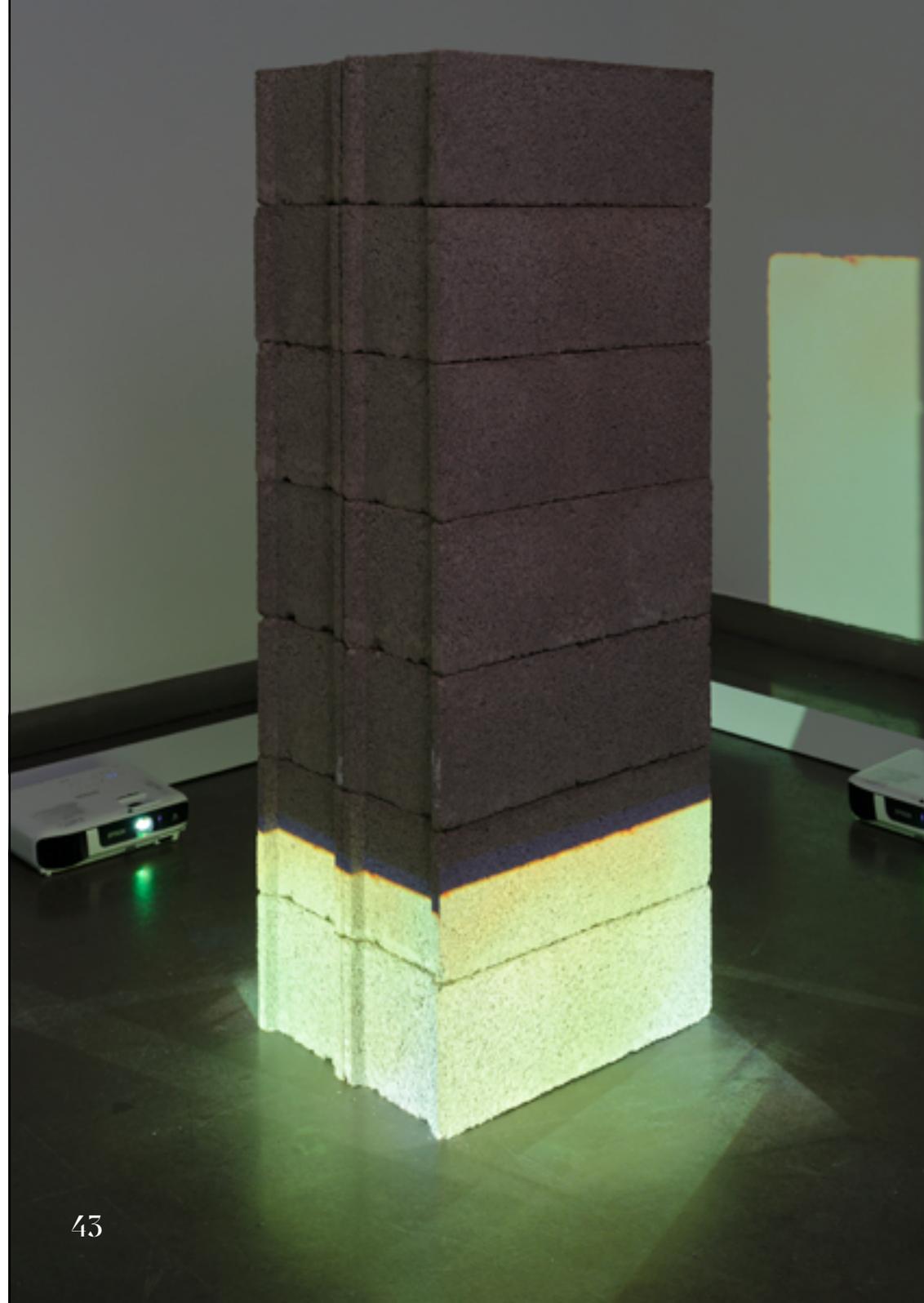






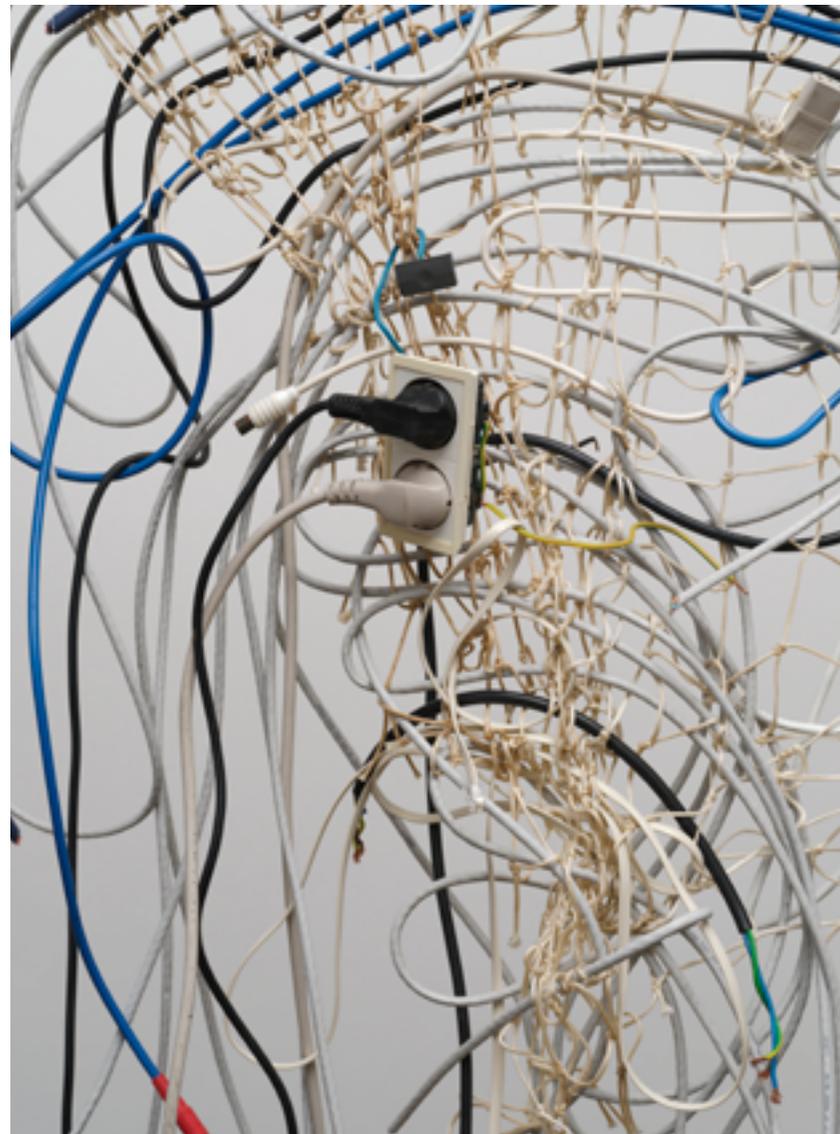
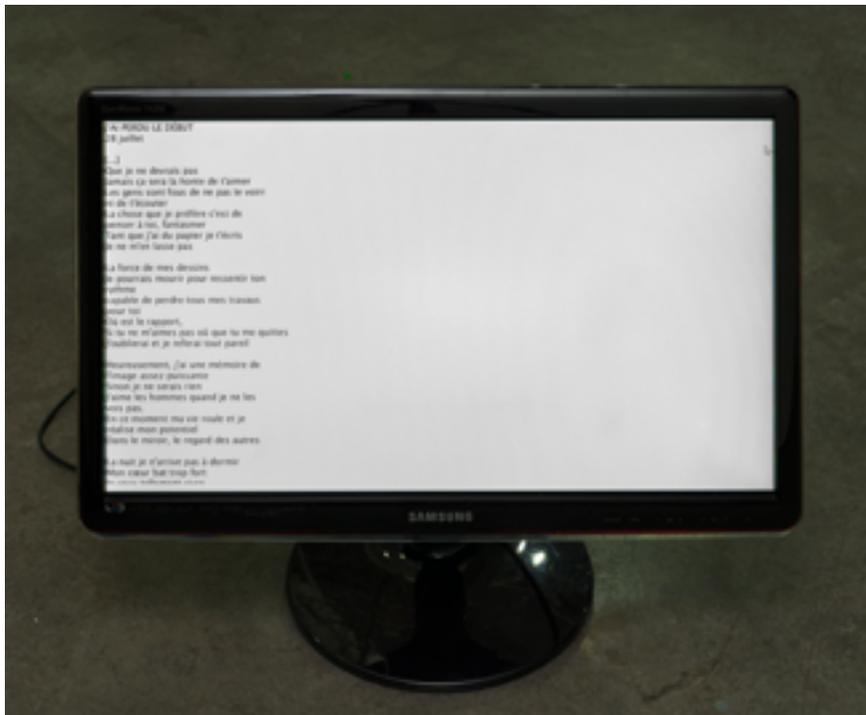






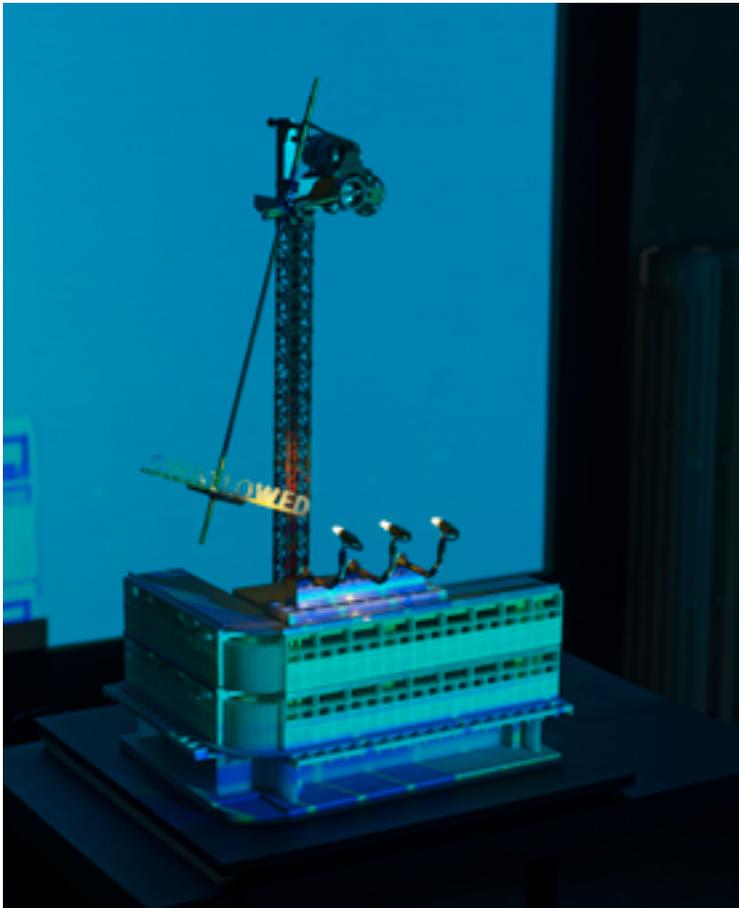


















Real Fictions / Naufragé-e-s est présentée à la MABA, du 16 janvier au 27 avril 2025 dans le cadre de sa saison consacrée à l'image fixe et animée.

L'exposition réunit les oeuvres de Marion Balac, Harley Cokeliss, Bertrand Lamarche, Ange Leccia, Lola Machabert, Jonathan Martin et Marilou Poncin à partir d'un commissariat de Caroline Cournède.

La MABA remercie plus particulièrement les artistes ainsi que les galeries Jousse Entreprise, Poggi et Spiaggi Libera.

Texte

Caroline Cournède

Crédit photo pour les vues d'exposition

© Aurélien Mole, 2024

Édition

Fondation des Artistes

**M
A
B A**

