

MATHILDE DENIZE

La pratique artistique de Mathilde Denize fait dialoguer peinture et sculpture – qui sont pour elle indissociables – installation, vidéo et performance. Elle développe une œuvre singulière, où les formes naissent de l'assemblage, de la transformation et du recyclage. Ses peintures, souvent proches du vêtement ou du costume, sont à la fois des surfaces picturales et des objets portables, à la frontière du tableau, du volume et de la scénographie.

Elle découpe ses anciennes toiles, y greffe des fragments de matériaux trouvés, d'objets abandonnés. Ses techniques de découpe et de montage évoquent celles du champ cinématographique. De cette archéologie personnelle naissent des œuvres hybrides : costumes sans corps, entre armure et camouflage, silhouettes flottantes, figures en suspension.

L'absence des corps suggérés renforce paradoxalement leur présence et des figures insaisissables se fondent dans la couleur qui les entoure à la manière d'un halo, leur conférant une aura particulière.

Camera Ballet

du 25.09.25 au 11.01.26
Commissaire : Céline Poulin



ESPACE DE
PRATIQUE
LIBRE

Journal d'exposition

Frac Île-de-France

LE PLATEAU, Paris

Mathilde Denize opère un travail de mise en scène de ses toiles, les métamorphosant ainsi en de véritables « tableaux-théâtres ». À travers ses installations, elle propose des espaces de perception plutôt que de narration, nous invitant à nous laisser traverser par les formes et les affects.

Camera Ballet prend la forme d'un ensemble immersif, dans lequel le public circule parmi des peintures-objets, des sculptures textiles, des vidéos et des dispositifs performatifs, dont une grande partie sont nouvellement créés. Mathilde Denize y compose un véritable théâtre de matières et de présences, une sorte de chorégraphie silencieuse où les formes s'animent.

Camera Ballet engage à voir autrement, à laisser vagabonder le regard et à le mettre en mouvement, pour donner naissance à des formes et figures fugitives.



Mathilde Denize est née en 1986 à Sarcelles (France). Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2013. Elle travaille à Saint-Ouen. Elle est représentée par la galerie Perrotin et a récemment exposé ses œuvres à New York

et Shanghai. Son travail a été montré tant à l'occasion d'expositions personnelles que collectives, en France et à l'international.

Elle a été pensionnaire de la Villa Médicis (2020-2021).

Camera Ballet

Pour entrer, d'abord écarter son corps, sentir ses mains dans ses yeux, visualiser son avancée dans l'espace avec chaque pore de sa peau. Ainsi, la rencontre. La forme est mutante, plurielle, elle a des z-œils partout, ses extrémités se tendent vers toi.

Vos existences sont synchrones ici. Malgré leurs parures exubérantes, leurs univers si denses, ensemble elles ne dansent qu'avec toi. Ou vous. Bien sûr leurs bras enlacent ou non, leurs enveloppes se confrontent ou s'évaporent, chaque chorégraphie diffère suivant les deux partenaires. Tu peux choisir d'être endiablé(e), séduit(e), mis(e) à l'écart d'un cercle qui murmure en frémissant, dominé(e) par l'amplitude laquée qui s'élève, fasciné(e) par les linceuls qui clament la beauté de l'un-fini.

Oui, tu peux entendre, ou plutôt lire leurs voix. Partout, les signes affluent, cercles, triangles, points, cols, cylindres... arcs, tâches, lignes, poinçons... (...)

La symphonie des symboles aspire ou déplace, tourbillonne, selon. Rien n'est captif, tu peux frémir, osciller, exhiler, te dérober... ou recommencer.

Céline Poulin



C. P.

J'ai découvert ton travail, Mathilde, à la Villa Médicis. C'était en même temps que ta toute première exposition à la galerie Perrotin, ton premier Group Show. Souvent, on a des coups de cœur pour les œuvres, qui sont relativement peu explicables, de l'ordre de l'amour. Rencontrer une œuvre, c'est un peu comme tomber amoureux au début. On ne sait pas très bien pourquoi, puis après on analyse ou on trouve des explications. Nous n'allons pas seulement parler de nos amours, mais expliquer et décortiquer ta pratique pour partager cet amour avec d'autres personnes qui liront cet entretien.

Il y a eu ce coup de cœur, et ensuite l'envie de montrer de la peinture au Plateau, mais pas n'importe laquelle, car mon travail curatorial est très axé sur l'usage. Ce qui m'intéresse beaucoup dans l'art, c'est comment l'œuvre est « usagée » par le public. L'usage n'est pas une idée d'utilité, mais de pratiquer l'œuvre. Il y a une pratique de la personne qui regarde, mais aussi ta pratique de la peinture, une peinture qui remet en cause le statut de l'œuvre. C'est une **PEINTURE EN PERPÉTUEL MOUVEMENT ET EN PERPÉTUELLE QUÊTE D'IDENTITÉ**, ce qui correspond à ma perception d'une institution artistique qui ne doit pas se figer, mais toujours être en mouvement et se remettre en question.

Z. V.

J'aimerais tout d'abord évoquer ton processus de travail : peux-tu nous parler de la manière dont tu abordes la création de tes pièces ? Pars-tu d'un matériau, d'une image, d'un geste ? Comment l'idée prend-elle forme au départ et comment évolue-t-elle ?

M. D. Le point de départ est de ne pas détourner l'œuvre, mais de la **RÉUTILISER**. C'est un geste qui consiste à prendre ce qui a été fait, ce qui n'est pas satisfaisant, et à le retransformer. Même une pièce exposée peut être retransformée par la suite. Cette question de l'identité et du '**NON FINITO**' est le fil conducteur de ma pratique. Elle tourne autour de la pratique de la peinture sur toile, qui prend aujourd'hui de nombreuses formes différentes.

I. F.

Si la création part toujours d'un processus de recréation pour toi, est-ce que la main, présente dans beaucoup de tes œuvres, est un indice, une trace de cette recréation, de ce processus toujours à l'œuvre ?

M. D. Oui, la main pourrait être cela. Je ne sais pas si c'est conscient ou inconscient, je ne peux pas dire que ce soit voulu. Cependant, une main est le seul indice figuratif que je parviens à maintenir, car les corps sont sinon assez flottants, peu définis et non genrés. **LE MANIÉRISME DE LA MAIN** en peinture est un

objet qui m'a toujours stimulé. Il annonce toujours une intention. Il y a aussi quelque chose de l'ordre de la marionnette avec les mains. C'est un fil conducteur de ce qui tient, de ce qui est fait, de ce qui est montré. L'idée de la main est surtout venue avant la peinture, avec le film de Robert Bresson, *Pickpocket*¹. Les images de ce film m'ont fasciné par **LES INTENTIONS DE LA MAIN, QUI MET EN RELATION LES CORPS**. C'était intéressant de la mettre en parallèle dans mon travail.

Z. V. Pour cette exposition, tu as créé de nombreuses pièces et tu vas aussi réaliser une **FRESQUE MURALE in situ**. Comment as-tu pensé cette production dans le contexte du lieu de l'exposition?

M. D. Le Plateau m'offre une scène géante pour **METTRE EN VOLUME LES PERSONNAGES** qui sortent de terre, comme les titans, ou les golems². La fresque, je pense que c'est un moyen de relier. C'est une question que je ne m'étais pas forcément posée avant. Lorsque j'installais des sculptures et des peintures face à face, le lien et le parcours n'étaient pas toujours évidents pour l'œil. J'espère que cette frise, plutôt que fresque, va nous aider à créer plus de **LIEN ENTRE CE QUI EST MURAL ET CE QUI EST DANS L'ESPACE**.

C. P. Le Plateau est aussi conçu comme un espace de mise en scène, comme si l'œil du visiteur ou une caméra circulait. La manière dont les œuvres sont installées crée l'idée d'un **TRAVELING**, d'un **PARCOURS VISUEL**. Cela renvoie aussi à ton intérêt pour le cinéma.

Z. V. J'avais une question concernant cette idée de traveling. Il y a une forme de narration dans tes installations. Considères-tu ton travail comme une forme de récit et comment construis-tu cette **DIMENSION NARRATIVE** dans l'espace d'exposition?

M. D. Oui, nous sommes vraiment partis sur cette idée, et je pense que c'est Céline qui l'a un peu révélée. Généralement, moins j'utilise le récit, mieux c'est. C'est plutôt de l'ordre de la magie qui arrive à un moment donné, et j'aime qu'elle appartienne à tout le monde. D'où l'idée du **SPECTATEUR QUI FAIT L'ŒUVRE**, un concept connu mais qui se vérifie souvent. Dans notre discussion, je crois avoir cité Dziga Vertov³ et *L'Homme à la caméra*, et Céline a ensuite rebondi avec l'idée de caméra-ballet. *L'Homme à la caméra* est ce concept où, à un moment donné, la caméra fait partie du corps, ou la caméra-stylo. C'est cette idée à l'échelle de la main et du corps, du petit outil qui permet de regarder le monde et d'en faire une scène, un traveling géant, quelque chose de très optique.

[1] *Pickpocket*, œuvre majeure du cinéaste Robert Bresson (1901-1999), est un film sorti en 1959.

[2] Un golem est, dans la mystique puis la mythologie juive, un être artificiel, généralement fait d'argile, issu de l'alchimie et de la kabbale, qui sert son maître.

[3] Dziga Vertov (1896-1954) est un réalisateur et théoricien du cinéma d'avant-garde, fondateur du manifeste «Kinoks-Révolution» et auteur de *L'Homme à la caméra*.

C. P.

C'est lui qui a théorisé la question du montage et de la narration issue de la succession des images. Nous avons vraiment pensé les choses comme cela, comme un **MONTAGE CINÉMATOGRAPHIQUE**.

I. F.

Le **CORPS DU VISITEUR** est la pièce manquante qui complète l'œuvre.

M. D. Il **DONNE DU SENS ET FAIT LE LIEN** avec l'ensemble. C'est pourquoi il est intéressant qu'il y ait une performance, et que les corps mis en scène par Armin Hokmi⁴, avec leurs petits déplacements, ramènent du lien dans l'exposition. Ces costumes sont des coquilles un peu vides, et la présence physique du spectateur devant est très intéressante.

I. F.

Quand une **PERFORMANCE** se met en place avec ou autour de tes œuvres, est-ce un moment où ta peinture s'incarne véritablement ?

M. D. Nous allons voir. La première fois que j'ai fait une performance, c'était avec une forme de naïveté qui me convenait très bien. C'était très joyeux de recomposer des tableaux avec des personnages, des corps costumés, des corps en peinture. Mais avec Armin, c'est différent, car ce sont des corps et des gestes très visibles, et nous ne sommes pas dans la création d'une image, mais dans un rapport à l'œuvre. Ce sera une expérience, et c'est formidable de pouvoir l'expérimenter. Pour le moment, je ne sais pas ce que cela donnera.

Z. V.

Il y a le rapport au corps bien sûr, mais, de façon plus générale, ton rapport à la matière m'intéresse. Quelles sont les **MATIÈRES** que tu utilises dans ton travail ?

M. D. J'ai beaucoup utilisé mes anciennes peintures, et aujourd'hui je retrace les toiles différemment. Pour cette exposition, j'ai peint des toiles pour les coudre et en faire des formes. Il est important de redire que je n'utilise pas des matières ou des couleurs que je choisis, mais qu'on me donne. Ce sont d'anciennes peintures utilisées pour des **DÉCORS DE CINÉMA** qui sont destinées à être jetées. J'aime beaucoup l'idée de ne pas choisir ma palette, de ne pas acheter de peintures, de ne pas aller chez un marchand de couleurs. Cela m'a permis de **DÉSACRALISER LA PEINTURE** et de l'utiliser plus simplement, sans peur de rater. J'ai ainsi des couleurs que je n'aurais jamais choisies, comme des pigments ultra-brillants ou des paillettes. J'étais plutôt sobre et sage dans mes palettes, utilisant des mastics presque tristes. C'est principalement de la peinture à l'eau, et aussi des recettes de chefs-peintres de cinéma pour des patines particulières.

C. P.

Tu as été peintre en décor ?

M. D. J'ai fait partie des équipes de peintres en décor pendant 5 ans, pour la

[4] Installé à Berlin et Oslo, Armin Hokmi est un artiste qui travaille sur la *live performance* entre théâtre et danse. Il a commencé sa recherche artistique en 2009, en tant qu'interprète dans un théâtre indépendant à Rasht en Iran. Il présentera une performance dans l'espace du Plateau le 12 octobre.

publicité et le cinéma. Cela allait de repeindre de grandes maisons en blanc à remettre la couleur initiale des propriétaires, ou faire des patines de marbre.

C.P. Et le choix des matériaux, comme les boutons-pression, cela vient-il de cette **RELATION AVEC LA MODE** ?

M.D. Je n'ai jamais vraiment touché à la mode. Nous avons trouvé avec Rosalie, qui a été mon assistante sur ce projet, que la pression était un moyen ludique et facile d'utilisation, et j'aime beaucoup son motif. Quand l'idée est venue, nous l'avons beaucoup utilisée, ce qui nous a permis de créer de nombreuses formes. C'est comme un bijou.

C.P. Est-ce que tu envisages de pouvoir déclipser les formes pour les réutiliser autrement ?

M.D. J'y ai pensé, mais c'est un peu fragile. Ce matériau reste toujours contraint par la fragilité. Le velcro n'est pas parfait, il y a toujours des plis. On ne peut pas avoir quelque chose de manufacturé. On sent toujours la main, l'hésitation, la fragilité, même si la pression apporte un peu de solidité à la sculpture.

C.P. Tu souhaites créer cet imaginaire, qu'on puisse penser que cela pourrait être enlevé ?

M.D. Il y a l'idée du puzzle dans les pièces. Du tableau-puzzle.

Z.V. Justement, comment la mode influence-t-elle ton travail ? Est-ce un univers qui t'intéresse, que tu observes ou qui te nourrit ? Il y a cette question de la mode, de s'habiller, des shootings photo, des formes, des vestes.

M.D. La mode est présente partout. Bien sûr que ça m'intéresse, mais je ne la suis pas activement. Je suis plutôt intéressée par la **PRÉSENCE DU VÊTEMENT**. Avec le savoir-faire de Rosalie, qui est modéliste et vient de la mode, d'autres questions sont entrées en jeu. Elle m'a posé des questions sur l'habillement et elle m'a amenée vers autre chose en termes de finition. Il s'agit désormais de costumes, en trois dimensions, qui pourraient être portés et qui sont plus solides qu'avant. C'est un véritable travail de modéliste-créatrice.

Z.V. Je voudrais parler de **L'ESPACE DE PRATIQUE LIBRE**, construit avec Céline. Peux-tu nous expliquer comment cet espace fonctionne, ce qu'on peut y faire et comment vous l'avez imaginé ensemble ?

M.D. Notre idée est de créer un vestiaire où les gens peuvent se costumer et se mettre en scène, repartir avec une image d'eux-mêmes en tableau, comme la performance. Nous sommes partis de ma performance *Haute Peinture*⁵. Puis

[5] Performance présentée dans le cadre de l'exposition éponyme, au Musée des beaux-arts de Dole, en 2019.

tu as apporté l'idée, Zachary, que je trouve très bonne, de déambuler dans l'exposition et de **POUVOIR SE METTRE EN SCÈNE AVEC LES ŒUVRES**.

C. P.

Il s'agit aussi de partir des usages du public et des envies qui peuvent naître, de toucher, d'entrer dans l'œuvre. Nous allons pouvoir **EXPÉRIMENTER UN AUTRE RAPPORT À LA PEINTURE**. La question de la désacralisation est très importante. La peinture, au départ, était un objet d'usage. Elle servait à donner des informations, à permettre des rituels, à de la propagande. Ce n'était pas juste un objet d'observation, et elle pouvait orner une maison. Avec la création du musée en 1793, on a créé une distance et perdu la question de l'usage. Il faut donc réinventer un usage de la peinture, très lié à l'œil. Ce qui est intéressant ici, c'est que l'œil et le corps sont complètement indissociables.

M. D. Oui, tout à fait. Ce vestiaire permettra cela facilement, j'espère, car nous restons dans l'idée du musée où l'on tourne autour de l'œuvre et on peut l'utiliser.

I. F.

Pour rebondir sur l'œil et le corps, j'avais une autre question : ta pratique évoque des œuvres emblématiques du XX^e siècle qui lient **ART PLASTIQUE ET CHORÉGRAPHIE**, comme Oskar Schlemmer⁶ avec ses costumes-architectures qui transformaient les interprètes en sculptures mobiles, ou les Ballets Russes⁷ avec la collaboration de peintres comme Georges Braque, Pablo Picasso ou Sonia Delaunay. Quel est ton rapport à cette période de l'art et à ces expérimentations ?

M. D. Je ne dirais pas que ce sont des hommages, mais plutôt une famille. C'est l'extérieur qui m'a posé ces questions, comme « As-tu vu ça ? », « Connais-tu ça ? », « Est-ce que ça vient de là ? ». Pour moi, c'est une façon naturelle de parler de mon rapport au monde, au corps et à l'identité. À la différence des deux ballets que tu as cités, je n'ai pas encore de scène pour le moment. Je n'ai pas créé de costumes pour illustrer ou raconter. Schlemmer, lui, est dans une œuvre plutôt totale, l'idée du Bauhaus, qui n'est pas encore tout à fait la mienne. Ce sont évidemment des images et des familles que je regarde. C'est plus naturel esthétiquement pour moi, et c'est pourquoi les choses arrivent ainsi. Ce n'est pas un hommage.

I. F.

À propos du Bauhaus, j'avais justement une question sur Kurt Schwitters⁸ et le réemploi, et l'idée d'une forme d'art total, d'une sorte de fusion entre l'art et la vie. Est-ce que c'est une définition qui te correspond ?

[6] Oskar Schlemmer, peintre, décorateur et scénographe allemand, professeur au Bauhaus (école d'architecture et d'arts appliqués, fondée par l'architecte Walter Gropius en 1919 et fermée en 1933, avec l'arrivée au pouvoir des nazis) de 1921 à 1929.

[7] Troupe de danse fondée par Serge Diaghilev, qui a révolutionné l'art chorégraphique au début du XX^e siècle et tourné en Europe de 1909 à 1929

[8] Kurt Schwitters (1887-1948), peintre, sculpteur et poète allemand, fondateur du mouvement Merz.

M.D. J'ai beaucoup regardé Schwitters, ce qui m'intéresse chez lui, c'est le bricolage et **LE RÉEMPLI**. Je me sens plus proche de lui que de Schlemmer. Quand il fait son *Merzbau*⁹, pour moi c'est l'œuvre infinie, qu'il a toujours refaite après qu'elle ait brûlé. C'est le genre de démarche que j'aime beaucoup. Je me sens aussi proche de Jonas Mekas¹⁰. Il est toujours dans une fabrication artisanale, comme Robert Filliou¹¹, pour qui **L'ŒUVRE EST TRÈS LIÉE À LA VIE**. C'était mon cas, mais je sens qu'il y a maintenant un changement à l'atelier, par le fait d'avoir un atelier et de travailler avec quelqu'un. La pratique devient plus «finie».

Z.V. Qu'est-ce que le médium de la **CÉRAMIQUE** t'apporte et comment as-tu pensé les pièces de l'exposition qui ont été créées pour l'occasion?

M.D. La céramique a été une joie de pouvoir lier la sculpture et la peinture, et d'avoir cette surprise de l'émaillage. J'ai toujours pratiqué la céramique comme la peinture, sans faire de tests préalables. Je suis toujours dans un geste très intuitif et joyeux, celui de la surprise. Pour le Frac, il y a quatre grandes pièces qui sont des récipients ressemblant à des costumes, qui accompagnent les installations. Le reste est de l'ordre du motif symbolique : la sphère, l'œuf, le cône, le sablier. Ce sont des motifs qui m'amuse beaucoup et que je retrouve aussi dans mes peintures, que je voulais mettre en volume.

Z.V. Tu m'avais aussi parlé d'une **REPRÉSENTATION DU CORPS À TRAVERS LA CÉRAMIQUE**.

M.D. Oui, ce sont les quatre grands récipients. Pour moi, ce sont des corps, même les cônes avec les têtes ou les sabliers avec des boules. On retrouve l'idée de la figure, du buste.

I.F. Pour revenir à la performance : est-ce que c'est un moment, une activation de la mémoire, où la figure resurgit avant de s'évanouir à nouveau, du fait de la **DUALITÉ PRÉSENCE-ABSENCE DU CORPS** dans ton travail? Ces moments pourraient-ils être interprétés ainsi?

C.P. L'idée de présence-absence se retrouve dans les œuvres elles-mêmes.

M.D. De plus en plus, le corps absent et le corps présent renvoient à une vraie question d'identité de l'œuvre.

[9] Le *Merzbau* de Hanovre est une structure sculpturale et architecturale créée par l'artiste Kurt Schwitters entre 1923 et 1933 dans son appartement. Il s'agit d'un exemple du mouvement Merz, qui vise à troubler les frontières entre l'art et la vie, et prône la réutilisation d'anciens matériaux, la fluidité et le caractère organique de la création.

[10] Jonas Mekas (1922-2019), poète et réalisateur lituano-américain, figure du cinéma expérimental américain des années 60-70. Il a légitimé le journal filmé (*film-journal*) en tant que catégorie majeure du cinéma d'avant-garde et lui a trouvé un langage approprié conçu à base de collages, ou *cut-up* visuels.

[11] Artiste, poète, bricoleur, inventeur, Robert Filliou (1926-1987) cherche à fusionner l'art et la vie et met l'accent sur la notion de création permanente.

C.P.

Certaines pièces peuvent ressembler à des housses mortuaires, mais plutôt dans un rapport à la mort qui serait celui des Égyptiens. On n'est pas dans quelque chose de l'ordre de la putréfaction, mais plutôt dans un embaumement. Il y a quelque chose de **SPIRITUEL**. Est-ce présent dans ton travail ?

M.D. Oui, ce ne sont pas forcément des intentions présentes dès le départ. Ce sont les choses qui m'intéressent, qui m'enveloppent, et que je traduis ensuite à ma façon, de manière intuitive, presque consciente et inconsciente. J'ai encore du mal à parler de cette présence, je n'arrive pas encore à la conceptualiser. Mais c'est la seule façon pour moi d'être à l'aise avec l'idée du corps et de le traduire, en créant ces coquilles et ces costumes.

C.P.

Sont-elles vraiment vides ou as-tu l'impression qu'elles sont un peu habitées, de manière animiste ?

M.D. Cela dépend des pièces et des costumes. Quand je parle de présence ou que je les appelle « sound of figure », il y a une rumeur qui les entoure, une histoire que chacun peut s'approprier ou se raconter. Il y a presque l'idée du totem, donc oui, quand tu parles d'**ANIMISME**, c'est cela.

C.P.

Oui, c'est aussi le fétiche, un objet auquel on accorde une forme de pensée ou d'intentions. On a l'impression qu'il a une forme de conscience propre, même si elle n'a pas de contour défini. Je trouve qu'il y a quelque chose de très proche du travail de **KANDINSKY** dans tes œuvres, il parle d'une matière qui va provoquer la sensation physique de ce qu'il appelle l'esprit.

M.D. Oui, lui est très spirituel dans son rapport à la peinture. Ce qui m'amuse chez Kandinsky, c'est sa façon de partir d'un autre médium comme la musique pour faire de la peinture, en créant des allers-retours. Sa manière de traiter le motif m'a marquée pour cette exposition. Cela nous a permis, avec Rosalie, d'avoir un dialogue sur les motifs et les formes que nous voulions inscrire. Je lui ai délégué la création des motifs, en lui disant de regarder certaines de ses peintures et de travailler avec. Elle a trouvé un **LANGAGE DE MOTIFS** et nous avons trouvé un langage à deux à partir de certaines peintures. Dans certaines pièces, les hommages sont évidents.

C.P.

Kandinsky dit « comprendre c'est éduquer le spectateur afin de l'amener au niveau de l'artiste ». Pour moi, comprendre c'est « prendre avec », c'est embarquer. Il s'oppose à l'art pour l'art, un art uniquement à distance. L'idée de comprendre est de toucher le spectateur, au sens phénoménologique. L'objet, la peinture, a une intentionnalité ; elle touche la personne qui la regarde.

M.D. Oui et le rapport au costume, à la peinture mise en volume, n'est pas le même que devant un tableau sur une surface plane. Toutes ces questions du corps sont présentes. Le fait de pouvoir tourner autour d'une peinture, d'un

motif, d'aller chercher. Il faut vraiment **REGARDER DIFFÉREMMENT**, comme si tu regardais un corps. C'est amusant. D'autres pièces, même avec du volume, restent frontales.

C.P. Il y a aussi un côté très chargé, un peu rococo. Quand nous avons parlé de l'exposition, tu t'inquiétais en te demandant si ce serait « trop ».

M.D. C'est la joie de faire, de créer un motif, de trouver une forme. L'exposition a évolué. J'ai commencé à la monter à New York, où les figures et les costumes étaient très chargés, comme des costumes entre le cirque et le carnaval. On m'a beaucoup parlé du film *Dune*, de science-fiction, de *Star Wars*, d'opéra. Ce ne sont pas mes références directes, mais je pense que c'est lié à la taille, au côté *oversize* et aux couleurs. Dans le concept de l'exposition au Plateau, on est dans quelque chose de beaucoup plus **ORGANIQUE** dans les couleurs, proche de la peau.

Quand nous avons commencé à faire ce que j'appelle la « peinture de la ronde », avec ces premières peintures, ces grandes toiles, il y a eu une vraie idée de la chair, de la peau, de ce côté très organique que nous avons voulu développer davantage.

Z.V. Peux-tu nous parler du film, de la vidéo que l'on retrouvera dans l'exposition ?

M.D. LE FILM a été tourné à la Villa Médicis et au début il durait vingt minutes. C'était une sorte d'hommage à Sergueï Parajanov¹². Le projet initial, était de refaire un *Sayat Nova* à ma façon, avec mes costumes dans les décors de Rome. Progressivement, cela ne m'a pas plu, car c'était trop figuratif et presque trop narratif. Je l'ai remanié en 4 minutes. Je l'ai remixé avec ce que j'aime faire : des images « pauvres » d'iPhone, prises sur le vif, qui n'étaient pas destinées à devenir une œuvre. Aujourd'hui, j'ai essayé d'en faire une sensation, avec un montage très fondu. Je pense à quelque chose de spirituel où la figure est présente le moins possible et qui soit également le moins narratif possible.

C.P. La sensation est présente aussi dans la fabrication des costumes.

M.D. Il y a le même procédé intuitif. Le film, les costumes, autant que les peintures sur châssis, tout cela pourrait évoluer. Ce ne sont pas des œuvres finies. Pour moi, la sensation est là : à un moment donné, tu as la sensation qu'il faut changer quelque chose, et tu vas le retoucher. Il faut toujours **RESTER DANS CETTE PRÉSENCE FLUIDE**, ne jamais l'établir, la figer. Il faut toujours laisser une porte ouverte, ce qui permet de ne pas être dans le sacré, d'être proche du spectateur, de soi, de la vie, et de pouvoir jouer. De **RESTER DANS CE JEU INFINI DE LA TRANSFORMATION.** ★

[12] Sergueï Paradjanov (1924-1990), artiste protéiforme, géorgien d'origine arménienne, fut un réalisateur et artiste plasticien controversé en Union Soviétique. Parmi ses films les plus célèbres figurent *Les Chevaux de feu* (1964) et *Sayat Nova : La Couleur de la grenade* (1968).



RENDEZ-VOUS LE PLATEAU, PARIS

Conversations de Plateau

Mercredi 01.10.25
19h30

Rencontre artiste-commissaire Project Room
avec Maty Biayenda et Maëlle Dault

Promenade

Performance chorégraphique

Armin Hokmi

Dimanche 12.10.25

16h

Gratuit sur réservation

WEFRAC les 15 et 16.11.25

Samedi 15.11

14h30-16h

Famille d'artistes - Project Room

Un atelier en famille autour
de l'univers de Maty Biayenda,
où imaginaire collectif et mémoire
personnelle se rencontrent.

Dimanche 16.11

15h et 16h

Parcours hypnotique de l'exposition

Camera Ballet avec Juliette Verga Laliberté

Gratuit sur réservation

17h : visite guidée de l'exposition

Conversations de Plateau

Mercredi 03.12.25

19h30

Avec les artistes Mathilde Denize

et Elouan Le Bars et l'équipe du Frac

Workshop avec Elouan Le Bars

(Project Room)

Mercredi 07.01.26

18h30-21h

Gratuit sur réservation

Atelier de danse

contemporaine et yoga

Dimanche 11.01.26

10h30-12h

avec Fabien Almakiewicz
dans l'exposition

Gratuit sur réservation

Les nocturnes

Ouverture jusqu'à 21h

chaque 1^{er} mercredi du mois

Visites guidées

Tous les dimanches à 17h

Pour toutes les inscriptions / réservations :



**Frac Île-de-France Les Réserves
et Fondation Fiminco, Romainville**



MATHILDE DENIZE



Camera Ballet

& tous les rendez-vous enfants à retrouver sur
www.fraciledelfrance.com

**LA PROJECT ROOM
EST L'ESPACE PROSPECTIF ET EXPÉRIMENTAL
DU FRAC, QUI PREND PLACE
DANS LA DERNIÈRE SALLE DU PLATEAU.**

**Le Carrousel
24.09 – 02.11.25**

Vernissage
mercredi 24.09.25, de 18h à 21h
Conversations de Plateau
Rencontre artiste/commissaire
le 01.10.25 à 19h30

Maty Biayenda

FR
Room
Project

Maty Biayenda engage une série d'expérimentations esthétiques avec différents médiums : peintures sur toile ou bois, dessins sur papier ou imprimés sur tissus, installations et vidéos. D'origine franco-congolaise, elle mène une recherche sur la libération des corps noirs féminins dans une relation à l'histoire des communautés de la nuit. Son travail constitue une archive visuelle des figures nocturnes et iconiques – des reines de beauté new-yorkaises des années 1980 aux artistes transformistes des cabarets parisiens comme Madame Arthur ou Le Carrousel, en passant par les images issues de magazines de charme. Mémoire intime et imaginaire collectif s'y confondent, entre figures réelles et fictives. Faisant référence à une culture populaire de l'intime, Maty Biayenda nous invite à repenser les normes qui façonnent nos sociétés.

Le Plateau, Paris

MATY BIAYENDA est née en Namibie en 1998. Elle vit et travaille à Paris. Après une formation aux ateliers de Sèvres, elle sort diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 2023. Elle est actuellement en résidence à Artagon, Pantin.

05.11.25 – 11.01.26

Vernissage
mercredi 05.11.25, de 18h à 21h
Conversations de Plateau
Rencontre artiste/commissaire
le 03.12.25 à 19h30
Workshop avec l'artiste
le 07.01, de 18h30 à 21h

Elouan Le Bars

FR
Room
Project

Le travail d'Elouan Le Bars explore les logiques de simulation propres aux environnements numériques, le potentiel spéculatif et interactif du jeu vidéo, les mutations du monde du travail et ses corollaires managériaux. Ses films, tournés en images réelles ou en modélisation 3D, sont élaborés à partir de matériaux documentaires et souvent intégrés à des installations immersives dans lesquelles des objets du quotidien symbolisent les dynamiques de pouvoir qui s'exercent dans des lieux tels que le musée, les bureaux ou encore une *rage room* (salle de destruction). Par ces allers et retours entre espaces virtuels et matériels, Elouan Le Bars invente des modalités performatives dans un registre où l'étrangeté brouille les frontières, créant des univers fictionnels qui tendent à augmenter notre perception du réel.

Le Plateau, Paris

ELOUAN LE BARS est né en 1998 à Douarnenez. Il vit et travaille à Paris. Diplômé en tant qu'ingénieur à l'Université de Technologie de Compiègne en 2021, Elouan Le Bars intègre l'École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy dont il sort en 2024.

FRAC ÎLE-DE-FRANCE

LE PLATEAU

22 rue des Alouettes
75019 Paris
TÉL. : +33 1 76 21 13 41
plateau@fraciledefrance.com
www.fraciledefrance.com
Entrée libre

Jours et horaires d'ouverture :
Du mercredi au dimanche,
de 14h à 19h.
Nocturne jusqu'à 21h
chaque 1^{er} mercredi du mois.
Fermé les 25 décembre
et 1^{er} janvier.

Frac Île-de-France, Administration

43 rue de la Commune de Paris
93320 Romainville
Tél. : + 33 1 76 21 13 20

Partenaires/tutelles

Financé par la Région Île-de-France,
l'État et la Ville de Paris, le Frac Île-de-
France est un organisme associé
de la Région Île-de-France, régi par
la loi relative à la liberté de création
de 2016, et par les décret et arrêté
de 2017 relatifs au label Frac.
Il est membre des réseaux Platform,
TRAM, le Grand Belleville et BLA!



Équipe de

Frac ÎLE-DE-FRANCE, Le Plateau
Béatrice Lecouturier : présidente
Céline Poulin : directrice

Exposition
Maëlle Dault : responsable
Yannick Mauny : régisseur
Hannah Norris : stagiaire

Communication
Isabelle Fabre : responsable
Julia Sy : chargée de communication /
community manager
Anastassiya Timoshenkova :
assistante communication

Publics
Peggy Voyos : responsable
Marie Baloup : responsable adjointe
Laure Delclaux : coordinatrice
de projets
Zachary Vincent : chargé
d'accueil et de médiation
Soyoung Hyun et Gisela Romero,
médiatrices

Administration
et technique
Aurore Combasteix :
secrétaire générale
Anthony Ong : chargé de
coordination administrative
Liam Majewski : responsable
technique et sécurité

l'exposition

Collaborateurs
et collaboratrices externes
Étienne François, Kévin Gotkovsky,
David Posth-Kohler (montage exposi-
tion) ; Félicité Landrison et Doriane
Roche (design graphique et signalé-
tique) ; Gaëtan Thirion (site web) ;
Lorraine Husenot (relations presse) ;
Louise Jablonowska traduction) ;
Hélène Diaga Radjou (comptabilité) ;
Orlando Canavera, Junior Efrain
Samanoud Castillo, Diallo Soumaila
(entretien)

Journal
Mathilde Denize, Isabelle Fabre, Céline
Poulin, Zachary Vincent : rédaction
Isabelle Fabre avec Julia Sy :
relecture et coordination
Félicité Landrison : design graphique

REMERCIEMENTS :
GALERIE PERROTIN
LA VILLA MÉDICIS
ET TOUTE L'ÉQUIPE DU FILM
ROSALIE GESTA
CÉLINE POULIN
ATELIER DISPNEUTE
ÉDOUARD FRANQUEVILLE
ERWAN FICHO

← frac
île-de-france

