

ATLANTROPA N'AURA PAS LIEU.

CLÉMENTINE ADOU, OUASSILA ARRAS, ROSSELLA BISCOTTI, SYLVIE BLOCHER, JULIEN CREUZET, ABIGAIL DEVILLE, MARLENE DUMAS, FORENSIC ARCHITECTURE, MICHELE GABRIELE, JASON HENDRIK HANSMA, DAVID HORVITZ, EURIDICE ZAITUNA KALA, ARAM KEBADJIAN & STÉFANE PERRAUD, EMMA KAY, TANIA MOURAUD, CAMILLE POZZO DI BORGIO, LAURE PROUVOST, DAVID RAFFINI, SHIMABUKU, EMILIJA ŠKARNULYTĖ, BARTHÉLÉMY TOGUO, IRIS TOULIATOU, CÉLINE VACHÉ-OLIVIERI, BEATRIX VON CONTA, ZIYU ZHOU.

**DOSSIER
DE PRESSE**

**ATLANTROPA
N'AURA PAS LIEU**

**30.04.2026
→ 17.10.2026**

**CULLETTIVITÀ DI CORSICA
COLLETTIVITÀ DE CORSE**

**ME LES
MUSÉES
DE
CORSE**

Da u luni à u sabbatu, da 10 ore à 5 ore di sera
Du lundi au samedi de 10h00 à 17h00
A Citadella, 20250 Corti | + 33 (0)4 20 03 95 33
frac@isula.corsica | www.frac.corsica

Atlantropa est le nom d'un vaste projet imaginé dans les années 1920 par l'architecte allemand Hermann Sörgel. Il proposait de transformer en profondeur la Méditerranée par la construction de barrages géants, notamment au détroit de Gibraltar, afin d'en abaisser le niveau. L'ambition était immense : faire émerger de nouvelles terres, produire de l'électricité, redessiner durablement les rapports entre l'Europe et l'Afrique. Présenté comme une utopie pacifique et rationnelle, Atlantropa reposait pourtant sur une vision profondément inégale du monde, héritée de la pensée coloniale et industrielle. La mer y devenait une surface à corriger, la nature une ressource à discipliner, et la technique l'outil d'un remodelage des territoires guidé par une volonté humaine supposée souveraine.

L'exposition *Atlantropa n'aura pas lieu* ne cherche ni à analyser ce projet de manière exhaustive, ni à en formuler une critique frontale. Elle se tient ailleurs. Elle ouvre des écarts, propose des déplacements du regard, laisse affleurer d'autres manières de penser et d'habiter le monde. Les œuvres réunies dessinent des récits fragmentaires, des formes sensibles, parfois hésitantes, qui prennent place dans l'espace méditerranéen envisagé comme un milieu traversé par des histoires multiples, souvent dissonantes. Ici, pas de solution globale ni de modèle à suivre, mais une attention portée aux zones instables, aux relations précaires, aux équilibres fragiles entre les êtres, les paysages et les forces qui les traversent — autant de manières de faire écho à la complexité du vivant et à ce qui résiste aux cadres trop rigides.

Curateur : Fabien Danesi



IRIS TOULIATOU – MOTHER WATCH (2019)

*Fontaine à eau retirée de bâtiments publics, eau potable, tuyaux en cuivre, réducteurs, conduits, joints et adaptateurs.
Collection FRAC Corsica*

Dans *Mother Watch*, Iris Touliatou réemploie une fontaine à eau retirée de bâtiments publics et en expose les éléments constitutifs — tuyaux, coudes, joints et adaptateurs — habituellement dissimulés dans les murs ou sous les sols. Présentée en connexion avec le réseau d'eau potable, l'œuvre fonctionne en temps réel et rend perceptible la matérialité du flux. En maintenant l'activation de la pièce tout en révélant ses articulations techniques, l'artiste déplace l'attention vers les conditions concrètes dans lesquelles l'eau est distribuée. L'accès à l'eau potable n'apparaît plus comme une évidence immédiate, mais comme le résultat d'un système situé et minutieusement structuré.

En intégrant pleinement la fonctionnalité dans l'espace d'exposition, *Mother Watch* court-circuite l'opposition conventionnelle entre appréciation esthétique et usage. Alors que l'œuvre d'art est traditionnellement associée à ce que Kant décrivait comme une « finalité sans fin », Touliatou introduit une finalité effective et opératoire : la fontaine distribue de l'eau. Ce déplacement ne réduit pas l'œuvre à son utilité ; il met en tension les systèmes de valeur attachés à la fois à l'objet d'art et à l'infrastructure publique. Dans un contexte méditerranéen marqué par des projets historiques de transformation environnementale et par des pressions croissantes autour de l'accès à l'eau, cette articulation entre fonction réelle et mise en exposition critique rend visibles les systèmes qui soutiennent la vie collective.

Née en 1981 à Athènes (Grèce), Iris Touliatou vit et travaille à Athènes. Sa pratique examine les infrastructures ordinaires, les systèmes de distribution et les cadres institutionnels qui organisent la circulation des ressources et du temps. À travers des œuvres souvent conçues comme des opérations négociées avec des structures publiques ou privées, elle interroge les conditions matérielles, juridiques et affectives qui rendent possible un cadre partagé. En mobilisant des objets existants — fontaines publiques, systèmes d'horlogerie, contrats d'assurance — elle met en lumière les relations de dépendance et de responsabilité qui traversent l'espace public contemporain.



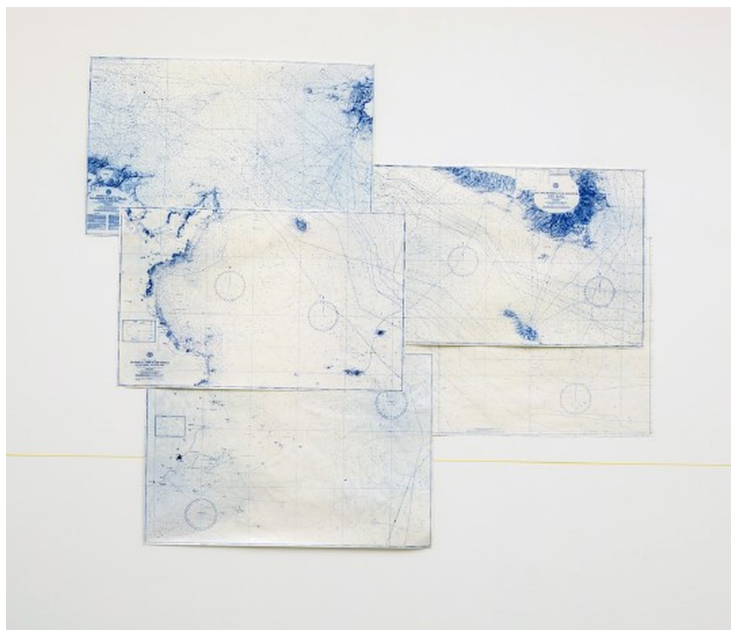
CAMILLE POZZO DI BORGO HERBIER ABYSSAL (2025)

Série de gravure à la pointe sèche et monotype sur polycarbonate, imprimée en deux passages sur papier. 50 x 60 cm
© Camille Pozzo di Borgo

L'Herbier abyssal se présente comme une série d'images où des formes issues du monde sous-marin sont isolées sur des fonds colorés, sans profondeur ni horizon. Les coraux y apparaissent comme soustraits à leur milieu d'origine, arrachés à toute logique de paysage ou de contexte descriptif. Cette mise en suspension produit des images qui ne relèvent ni de la scène ni du fragment naturaliste, mais d'un prélèvement du réel transformé en motif d'observation. Camille Pozzo di Borgo adopte une posture proche du relevé scientifique ou du spécimen, tout en la déplaçant vers un espace visuel autonome, où la reconnaissance des formes cohabite avec une perte volontaire de repères spatiaux et écologiques. La couleur joue un rôle décisif dans ce déplacement : appliquée en larges aplats, elle déborde les contours, les contredit parfois, et introduit une distance entre ce qui est vu et ce qui est représenté. Les coraux deviennent alors des structures graphiques, presque abstraites, prises entre surface et volume, entre figure et fond, conférant à chaque image une autonomie plastique qui éloigne l'herbier de toute fonction classificatoire.

Cette série s'inscrit néanmoins dans un contexte écologique précis. Elle est née à la suite d'un voyage à Bali, où l'artiste, venue chercher des coraux multicolores, s'est trouvée confrontée à des organismes blanchis, presque fossilisés, évoquant un paysage d'ossements. Le geste pictural procède alors d'un renversement : non pas documenter la disparition, mais redonner artificiellement de la couleur à ce cimetière marin. En ce sens, *L'Herbier abyssal* entre en résonance avec les récits d'Atlantropa, qui incarnent un imaginaire moderne de maîtrise et de contrôle du monde, alors même que l'activité humaine engendre des transformations irréversibles et hors de contrôle. La couleur devient ici à la fois un acte de réparation symbolique et le signe d'un décalage irréductible entre l'image, le vivant et les réalités de l'Anthropocène.

Née en 1992 à Ajaccio, Camille Pozzo di Borgo vit et travaille à Paris. Diplômée de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, elle développe une pratique du dessin et de la gravure fondée sur l'expérimentation des procédés d'impression, de superposition et de transfert. Son travail s'est construit dans un dialogue constant avec l'histoire des planches scientifiques et naturalistes, qu'elle réinvestit à partir de protocoles contemporains. Exposée en France et à l'international, elle inscrit sa pratique dans une recherche où les techniques d'atelier deviennent un moyen d'interroger la manière dont le vivant est observé, classé et rendu visible.



ROSSELLA BISCOTTI THE JOURNEY (FROM CAPO ROSELLO (ITALY) TO MALTA ISLANDS TILL RAS THYRNA (TUNISIA)) (2016)

Blueprints, 5 feuilles, 191 × 220 cm. Collection FRAC Corsica.

The Journey s'inscrit dans un projet de longue durée initié par Rossella Biscotti autour du déplacement d'un bloc de marbre extrait des carrières de Carrare et destiné à être immergé en Méditerranée, dans des eaux internationales. Pensé comme une action performative et conceptuelle, le projet articule dimensions matérielle, politique et symbolique : le marbre, matériau historiquement associé à la sculpture et au pouvoir, est ici soustrait à toute logique de monumentalisation pour être rendu à un espace maritime traversé par des flux commerciaux, migratoires, militaires et énergétiques. En amont de l'action, l'artiste développe un vaste travail de recherche mêlant données scientifiques, cartographiques et juridiques afin de déterminer le point de chute du bloc, transformant ce trajet en une enquête sur la stratification invisible de la Méditerranée contemporaine.

Les cinq *blueprints* présentés condensent cette recherche sous la forme de cartes superposant routes de navigation, frontières maritimes, zones de surveillance, câbles sous-marins, dépôts militaires, champs pétroliers et itinéraires migratoires. Utilisant le langage graphique des plans techniques et de l'ingénierie navale, Biscotti détourne l'esthétique supposément objective de la cartographie pour en révéler la charge politique. Loin de proposer une lecture synthétique ou illustrative du territoire, ces cartes rendent visibles des régimes de pouvoir concurrents, souvent contradictoires, qui coexistent dans un même espace marin. Le recours au blueprint, avec son fond bleu caractéristique et ses tracés précis, produit une mise à distance : la Méditerranée y apparaît comme une surface abstraite, découpée, régulée et instrumentalisée, où les lignes deviennent les indices d'une gouvernance fragmentée et instable.

Née en 1978 à Molfetta (Italie), Rossella Biscotti vit et travaille entre Bruxelles et Rotterdam. Son travail se développe à partir de recherches approfondies dans des archives institutionnelles, juridiques et scientifiques, qu'elle réactive par des formes sculpturales, sonores, filmiques ou cartographiques. Elle s'intéresse aux zones de friction entre pouvoir, mémoire et matière, en interrogeant les dispositifs qui organisent la visibilité ou l'effacement de certaines histoires collectives. Présenté notamment au Van Abbemuseum d'Eindhoven en 2016–2017, *The Journey* prolonge une pratique attentive aux récits marginalisés et aux structures de contrôle, où l'œuvre ne se limite pas à un objet fini mais se déploie comme un processus associant recherche, performance et traduction plastique de données complexes.



EMILIJA ŠKARNULYTĖ SUNKEN CITIES (2011)

Vidéo – Collection FRAC Corsica

© Emilija Škarnulytė

Sunken Cities prend pour point de départ le site archéologique submergé de Baia, ancienne cité de villégiature romaine située dans la baie de Naples. Longtemps prisée par les élites impériales pour ses thermes et ses infrastructures dédiées au soin du corps, la ville s'est développée au-dessus d'une zone volcanique active, dont les cheminées naturelles offraient des sources d'eau chaude réputées pour leurs vertus médicinales. Ce même phénomène géologique est à l'origine de son engloutissement progressif : à partir de la Renaissance, le sol s'affaisse lentement et les vestiges de la cité disparaissent sous la surface de la mer. Škarnulytė aborde Baia non comme un simple objet archéologique, mais comme un territoire instable où s'entrelacent exploitation des ressources naturelles, fantômes de progrès et vulnérabilité des constructions humaines face aux forces géologiques.

La vidéo met en scène la présence physique de l'artiste, qui plonge en monopalme parmi les ruines immergées, réactivant la figure mythologique de la sirène. Cette incarnation ne relève ni du costume ni de la reconstitution, mais d'un glissement discret entre observation documentaire et projection fictionnelle. Le corps devient un instrument de mesure sensible, traversant un espace où le temps semble suspendu. La plongée, lente et maîtrisée, inscrit l'image dans une temporalité dilatée qui confronte le spectateur à une coexistence troublante entre passé englouti et futur possible. En faisant dériver le regard du registre scientifique vers celui du mythe, *Sunken Cities* brouille les frontières entre histoire, légende et spéculation, et transforme le site submergé en un espace mental propice à la méditation sur la disparition, la répétition et la fragilité des civilisations. À travers cette cité engloutie, l'œuvre fait ainsi écho aux grandes utopies d'ingénierie territoriale du XX^e siècle - telles qu'Atlantropa - en révélant, par la ruine et l'engloutissement, l'écart irréductible entre les projections de maîtrise humaine et les dynamiques géologiques qu'elles prétendent dominer.

Née en 1987 en Lituanie, Emilija Škarnulytė est une artiste et cinéaste dont le travail explore les relations entre géologie, mythologie, technologies et mémoire politique. Formée notamment à l'Académie des Beaux-Arts de Brera à Milan et à l'Académie d'art contemporain de Tromsø, elle développe des installations vidéo immersives qui interrogent les échelles du temps — du temps humain au temps cosmique. Lauréate du Future Generation Art Prize en 2019, elle inscrit sa pratique dans une réflexion critique sur les récits du progrès, les paysages post-industriels et les traces laissées par l'activité humaine. Entre documentaire spéculatif et fiction mythologique, ses œuvres déplacent l'histoire et la science vers des zones d'incertitude, ouvrant des perspectives à la fois politiques, poétiques et existentielles.



OUASSILA ARRAS – DEGRÉS (2021)

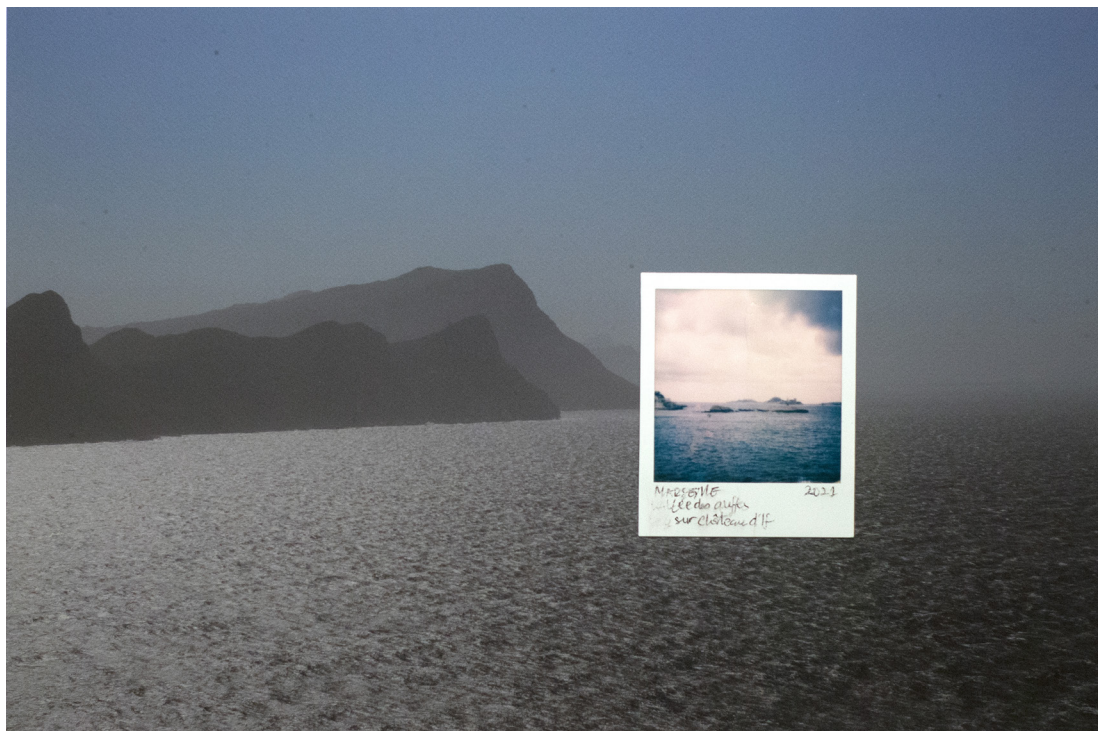
Cordes, filets, nylon - Collection FRAC Champagne-Ardenne. Largeur : env. 1200 cm

© droits réservés. Crédit photographique : Visuel fourni par l'artiste

Degrés est issu d'un travail de recherche mené par Ouassila Arras à partir de plusieurs déplacements dans des ports situés sur les côtes françaises et algériennes. L'artiste s'y est intéressée aux filets de pêche abandonnés, marqués par l'usure, la répétition des gestes et le temps long du travail maritime. Ces filets, toujours situés dans des espaces de transit — ports, quais, zones d'attente et de passage — deviennent pour Arras des formes chargées d'une mémoire silencieuse, inscrites dans un mouvement constant d'aller-retour entre les rives de la Méditerranée. L'œuvre prend ainsi appui sur un matériau déjà traversé par l'histoire, à la fois outil de subsistance, trace de labeur et reliquat d'un cycle interrompu.

Par un geste lent et répétitif, l'artiste recompose un filet à partir de cordes hétérogènes, de textures et de résistances variables. Ce travail de tressage volontairement imparfait produit une forme fragile, instable, qui se tient à la limite de la tension et du relâchement. Le filet cesse alors d'être un simple objet fonctionnel pour devenir une surface métaphorique, capable d'accueillir des récits, des strates de mémoire et des déplacements identitaires. La mer, envisagée à travers la figure du filet, apparaît comme un espace paradoxal : à la fois surface de circulation et profondeur chargée d'histoires enfouies. En écho aux récits fragmentaires de la guerre d'Algérie, souvent tus ou discontinus, *Degrés* met en jeu une dynamique d'entrée et de sortie, de collecte et de retrait, comparable au mouvement même du filet plongé dans l'eau. L'œuvre se construit ainsi dans un entre-deux - géographique, historique et intime - où l'identité ne se stabilise pas mais se reconfigure dans un temps long, à travers les transmissions intergénérationnelles.

Née en 1993 à Juvisy-sur-Orge, Ouassila Arras vit et travaille à Reims. Diplômée de l'École supérieure d'art et de design de Reims avec les félicitations du jury en 2018, elle développe une pratique sculpturale et installative qui s'appuie sur des protocoles de fabrication précis et une attention soutenue aux conditions de production des formes. Son travail explore les liens entre histoire collective, mémoire intime et construction identitaire, en privilégiant des matériaux et des gestes porteurs d'une charge sociale et symbolique. À travers des installations souvent de grande échelle, elle interroge les modalités de transmission des récits minorés et la manière dont certaines histoires continuent d'agir dans le présent, malgré les silences et les discontinuités.



EURIDICE ZAITUNA KALA CAPETOWN 2016 MARSEILLE 2021 (2016–2021)

*De la série SEA(E)SCAPES. Photographie Arches aquarelle 310 g, Polaroid, verre musée. 54 x 39 cm.
Collection FRAC Corsica. © Euridice Zaituna Kala*

CapeTown 2016, Marseille 2021 s'inscrit dans la série SEA(E)SCAPES, projet de longue durée dans lequel Euridice Zaituna Kala explore la mer comme un espace à la fois géographique, historique et symbolique, traversé par des récits partiellement occultés. L'œuvre met en relation deux lieux précisément nommés et datés : Le Cap, situé au point de rencontre entre l'océan Atlantique et l'océan Indien, marqué par une histoire coloniale et maritime dense, et Marseille, grand port méditerranéen structuré par des circulations humaines, culturelles et économiques continues. En articulant ces deux espaces, Kala interroge la manière dont la mer fonctionne simultanément comme surface de passage, zone de projection et espace de dépossession. Le paysage maritime n'y apparaît pas comme un décor neutre, mais comme une matrice de temporalités superposées, où les strates de l'histoire affleurent sans jamais se stabiliser.

L'œuvre repose sur un dispositif de superposition qui associe une photographie de paysage imprimée sur papier et un Polaroid apposé à sa surface. Ce montage introduit une rupture d'échelle, de texture et de régime temporel au sein même de l'image. Le Polaroid, par son format réduit et son inscription manuscrite, agit comme un fragment situé, presque indexical, tandis que l'image principale conserve une distance plus diffuse. Cette dissociation empêche toute lecture unifiée du paysage : le regard circule entre différents niveaux de perception, entre mémoire individuelle et horizon collectif. Plutôt que de documenter un site ou un événement, Kala met en tension les conditions mêmes de visibilité du paysage maritime, conçu comme un espace où les traces historiques demeurent présentes mais difficilement saisissables.

Née en 1987 à Maputo (Mozambique), Euridice Zaituna Kala vit et travaille en France. Formée à la Market Photo Workshop de Johannesburg puis à l'Asiko School à Maputo, elle développe une pratique transdisciplinaire qui mobilise photographie, installation, performance et édition. Son travail interroge les régimes de représentation, les usages de l'archive et les modes de transmission de l'histoire, en particulier dans des contextes postcoloniaux et diasporiques. À travers des dispositifs visuels précis et souvent minimalistes, elle explore la manière dont les images peuvent rendre perceptibles des mémoires fragmentées, sans les réduire à un récit explicatif ou illustratif.



ABIGAIL DEVILLE NATIVE TONGUES (2022)

*Sculpture (Mannequin, masques en bois, fil de fer, cuillères, machine à coudre, horloge, casserole en fonte, bouteilles en verre)
174 x 60 x 110 cm. FNAC 2022-0324 (1 à 9). Collection Centre National des Arts Plastiques.
De la série Seeds of Empire. © droits réservés. Crédit photographique : Galerie Michel Rein*

Native Tongues s'inscrit dans la pratique d'Abigail DeVille, qui développe des sculptures et installations à partir de matériaux trouvés et d'objets chargés d'histoires sociales, culturelles et politiques. L'œuvre prend la forme d'un corps composite : un mannequin recouvert et entravé par une accumulation d'objets domestiques, rituels ou utilitaires, assemblés par du fil de fer et unifiés par de la cire chaude. Cette figure ne se présente pas comme un sujet stable mais comme un corps saturé de signes, traversé par des héritages multiples et contradictoires. L'assemblage produit une présence à la fois frontale et entravée, où le corps humain disparaît sous les strates matérielles qui l'enveloppent.

Les masques en bois qui recouvrent le visage du mannequin jouent un rôle central dans cette construction. Leur origine volontairement indéterminée renvoie à une africanité fragmentée, transmise de manière lacunaire aux descendants d'Africains réduits à l'esclavage et à la diaspora noire. Loin d'une référence culturelle identifiable, ces masques incarnent une perte de langue, de filiation et de continuité historique. Dans ce sens, *Native Tongues* peut être lue comme un contrepoint critique aux grands récits de connexion entre l'Afrique et l'Europe, tels que le projet d'Atlantropa imaginé par Hermann Sörgel, qui postulait une continuité géographique et économique entre les deux continents en occultant les violences coloniales qui les ont historiquement liés. Là où Atlantropa projetait une unification technique et abstraite, l'œuvre de DeVille donne forme à une histoire faite de ruptures, d'arrachements et de silences, inscrite dans les corps plutôt que dans les infrastructures.

Née en 1981 à New York, Abigail DeVille vit et travaille dans le Bronx. Elle est diplômée du Fashion Institute of Technology et de l'Université de Yale, et a également suivi des formations à la Pratt Institute et à la Skowhegan School of Painting and Sculpture. Son travail est largement reconnu pour son usage de matériaux récupérés localement et son attention aux histoires marginalisées, notamment celles liées à la violence raciste, à la gentrification et aux héritages coloniaux. À travers des sculptures, installations et performances, elle interroge les formes de transmission culturelle et les manières dont les récits dominants effacent ou fragmentent certaines mémoires. *Native Tongues* s'inscrit ainsi dans une pratique où la sculpture devient un lieu de résistance, rendant visibles les tensions entre histoire imposée, mémoire vécue et reconstruction identitaire.



BEATRIX VON CONTA L'EAU BARRÉE, BARRAGE DE CALACUCCIA SUR LE CAVO, CORSE, 2014 L'EAU BARRÉE, DÉVERSOIR DU BARRAGE DE L'ORTOLO, CORSE, 2011 L'EAU BARRÉE, BARRAGE DE TOLLA SUR LE PRUNELLI, CORSE, 2011

*Trois photographies couleur. Épreuves chromogènes et jet d'encre pigmentaire sur papier fine art, contrecollées sur Dibond
Collection Centre national des arts plastiques.*

De la série L'Eau Barrée. © Beatrix von Conta - Crédit photographique : Yves Chenot

La série L'Eau Barrée rassemble trois photographies consacrées à des barrages corses — Calacuccia, l'Urtolu et Todda — construits au cours du XXe siècle afin de maîtriser, stocker et redistribuer les ressources hydriques de l'île. Ces ouvrages, situés dans des paysages montagneux fortement marqués par la topographie, incarnent une intervention structurelle sur le cours naturel de l'eau. En les photographiant, Beatrix von Conta ne documente pas seulement des infrastructures fonctionnelles : elle met en évidence des lieux où s'opère une transformation durable du territoire, révélant les tensions entre milieu naturel, ingénierie et usages humains.

Les images se caractérisent par une approche frontale et rigoureuse, héritée d'une tradition photographique attentive aux formes construites et à leur inscription dans le paysage. Réalisées à l'aide d'un appareil moyen format, elles se distinguent par une grande précision descriptive, une lumière maîtrisée et une absence quasi totale de présence humaine. Cette distance volontaire confère aux barrages une dimension presque abstraite : masses minérales, lignes de retenue et surfaces d'eau figées deviennent des éléments plastiques autonomes. Loin d'une esthétique spectaculaire ou héroïque, von Conta privilégie une observation silencieuse, où l'infrastructure apparaît comme une forme stabilisée, à la fois intégrée au paysage et irréductiblement distincte de lui.

Dans le contexte de l'exposition *Atlantropa*, ces photographies entrent en résonance avec les grands projets d'ingénierie imaginés par Hermann Sörgel, qui ambitionnaient de transformer radicalement la Méditerranée par un système de barrages reliant l'Europe et l'Afrique. Sans établir d'équivalence entre ces projets utopiques et les ouvrages corses, *L'Eau Barrée* met néanmoins en lumière une même volonté de façonner les milieux par le contrôle des flux naturels. À une échelle locale et située, les barrages photographiés par von Conta donnent à voir ce que produit concrètement l'intervention humaine sur les paysages : des formes durables, silencieuses, dont les effets s'inscrivent dans le temps long, bien au-delà de leurs intentions initiales.

Née en 1949 à Kaiserslautern (Allemagne), Beatrix von Conta vit et travaille en France depuis le début des années 1980. Formée à la photographie en Allemagne dans les années 1970, elle développe une pratique au long cours fondée sur une attention rigoureuse au cadrage, aux dispositifs de prise de vue et à la matérialité du tirage. Son travail, régulièrement présenté dans des institutions et collections publiques françaises, s'inscrit dans une approche exigeante de la photographie contemporaine, privilégiant l'observation, la distance et la précision formelle plutôt que la narration ou l'effet spectaculaire.



BARTHÉLÉMY TOGUO TINY FLOWER ON THE MOUNTAIN (2005)

Encadrée : 208 x 130 cm. Aquarelle et encre sur papier. Collection FRAC Corsica.

Photographie : Jean-André Bertozzi. © Adagp, Paris

Tiny Flower on the Mountain présente une figure féminine hybride, à la fois humaine et végétale, dont le corps semble se prolonger et se transformer en tiges et en ramifications florales. La femme, représentée enceinte, apparaît comme enracinée dans un sol indistinct, tout en se développant verticalement vers l'espace de la feuille. Cette ambiguïté formelle — entre ancrage et croissance — confère à la figure une dimension symbolique forte, où le corps devient le lieu d'un devenir organique plutôt que d'une identité stable. Le titre évoque une forme de modestie ou de fragilité (*tiny flower*), contredite par la puissance visuelle de cette présence monumentale et silencieuse.

La composition de l'image renforce cette tension. La figure est inscrite dans un dispositif frontal, presque symétrique, qui rappelle celui d'une carte à jouer : un motif de trèfle apparaît dans chacun des angles, instaurant un cadre ornemental et répétitif. Ce choix iconographique introduit une lecture à plusieurs niveaux. Le trèfle, symbole ambivalent de chance, de jeu et de destin, inscrit la figure dans un système de règles et de renversements, où la valeur de l'image peut se retourner selon le regard porté. La femme-plante, à la fois féconde et vulnérable, semble ainsi prise dans un jeu de forces contradictoires — croissance et contrainte, nature et assignation — sans qu'aucune hiérarchie ne s'impose. Par l'usage de l'aquarelle, Toguo privilégie une matière fluide et instable, laissant affleurer des zones de dilution et de transparence qui accentuent l'idée d'un corps en transformation permanente.

Né en 1967 à Mbalmayo (Cameroun), Barthélémy Toguo vit et travaille entre l'Europe et l'Afrique. Formé à l'École nationale supérieure des beaux-arts d'Abidjan, puis à Grenoble, Düsseldorf et à la Kunstakademie de Düsseldorf, il développe depuis les années 1990 une pratique transdisciplinaire mêlant dessin, aquarelle, sculpture, installation et performance. Son travail interroge les questions de migration, de frontières, de pouvoir et de condition humaine, en articulant des enjeux politiques à une poétique du corps et du vivant. Les figures hybrides, souvent récurrentes dans son œuvre, deviennent des vecteurs de résistance symbolique, capables d'exprimer à la fois la violence des systèmes sociaux et la persistance de formes de vie irréductibles.



MICHELE GABRIELE JULY 2ND (2024)

Sculpture / figure. Silicone, résine, acrylique, tissu, plâtre, métal, graphite. 155 × 50 × 50 cm. Collection FRAC Corsica

July 2nd prend la forme d'une figure anthropomorphe hybride, à l'échelle du corps humain, évoquant un triton ou un être amphibie. La sculpture représente un corps blessé : une jambe est plâtrée et soutenue par des béquilles, tandis que l'autre pied est équipé d'une palme, rendant le déplacement possible mais profondément instable. Cette dissymétrie corporelle constitue le cœur de l'œuvre. Le corps apparaît à la fois entravé et engagé, pris dans un équilibre fragile entre immobilité et mouvement, vulnérabilité et persistance.

L'œuvre est liée à un événement biographique précis survenu le 2 juillet 2011 à Ravenne. Lors d'une journée à la mer organisée dans le cadre du Ravenna Festival, un groupe de très jeunes performeurs venus du Kenya a été emporté par les vagues. Marco Colombaioni, artiste et proche de Michele Gabriele, présent sur place comme bénévole, s'est spontanément jeté à l'eau pour leur porter secours. Après avoir sauvé plusieurs enfants, il a perdu la vie, épuisé, en tentant de sauver un adolescent de quinze ans, George Munyua Gathuru, qui s'est noyé avec lui. *July 2nd* ne cherche pas à représenter ce drame, mais à en proposer une transposition indirecte, où le corps devient le lieu d'un récit suspendu, marqué par un geste d'aide, de courage et de perte.

Le recours au mythe permet à l'artiste de déplacer cette expérience intime vers un registre partagé. Le triton, figure traditionnellement associée à la puissance marine et à la maîtrise du milieu, apparaît ici blessé, adolescent, vulnérable. Le mythe ne porte plus un idéal héroïque, mais devient un outil de fragilisation, capable d'absorber une réalité contemporaine sans la figer dans un récit documentaire. Si l'œuvre trouve son origine dans un événement singulier, elle résonne également avec les innombrables morts en Méditerranée liées à la crise migratoire : non comme une illustration politique directe, mais comme une présence diffuse, latente, qui inscrit ce corps blessé dans une histoire collective de traversées, de secours et de disparitions en mer.

Né en 1983 en Italie, Michele Gabriele vit et travaille à Milan. Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Brera, il a également étudié à l'Université Paris 8. Il développe une pratique sculpturale et installative qu'il rapproche volontiers de la mise en scène cinématographique, concevant ses œuvres comme des fragments narratifs ouverts. Son travail a été présenté dans de nombreuses institutions en Europe et aux États-Unis, notamment à l'EACC Espai d'Art Contemporani de Castelló, au MeetFactory à Prague, à la Fondazione Pini à Milan et à l'ICA Institute of Contemporary Art de Portland (Maine).



CÉLINE VACHÉ-OLIVIERI THE THERE BAG / THE HERE BAG (2019)

Sculpture en latex, pigments - 26 x 24 cm x 2. Collection FRAC Corsica. © Adagp, Paris.

The There Bag / The Here Bag appartient à la série *Like a Plastic Bag*, dans laquelle Céline Vaché-Olivieri reproduit des objets issus de l'économie mondialisée — sacs, contenants souples, enveloppes fonctionnelles — en latex. L'œuvre se compose de deux sacs semblables, désignés par une opposition spatiale minimale : « there » et « here ». Ce jeu de désignation ne renvoie pas à des lieux précis mais instaure un déplacement permanent entre deux pôles, entre un ici et un ailleurs indéterminés. Le sac, objet ordinaire associé au transport, à l'échange et à la circulation des biens, devient une forme ambiguë : reconnaissable mais inutilisable, familière mais instable.

Le choix du latex est déterminant dans le contexte de l'exposition *Atlantropa n'aura pas lieu*. Issu de l'hévéa, matériau historiquement lié aux territoires africains et aux économies coloniales et postcoloniales, le latex porte en lui une mémoire de l'extraction, du prélèvement et de la transformation industrielle. En moulant un sac industriel dans cette matière organique, Vaché-Olivieri introduit un décalage entre l'apparence anodine de l'objet et la charge historique de sa substance. Le « faux » sac révèle ainsi, en résonance avec les enjeux soulevés par l'exposition, des trajectoires dissymétriques : des matières premières extraites « là-bas », transformées « ici », puis redistribuées sous forme d'objets standardisés. Entre Europe et Afrique, *The There Bag / The Here Bag* met en tension ces circulations invisibles sans les illustrer frontalement, laissant l'objet condenser à lui seul - dans le cadre précis d'*Atlantropa* - les logiques économiques, politiques et symboliques qui le traversent.

Née en 1978 à Paris, Céline Vaché-Olivieri vit et travaille à Paris et à Saint-Denis. Diplômée des Arts décoratifs de Strasbourg en 2009, elle développe une pratique transversale mêlant sculpture, peinture, photographie, vidéo et texte, sans hiérarchie entre les médiums. Son travail explore l'incertitude, le risque et l'instabilité des formes, en s'intéressant au devenir des objets et à leur capacité de transformation. Si la céramique occupa une place importante dans son parcours, notamment à travers plusieurs résidences, son usage du latex et de matériaux souples prolonge cette réflexion sur la fragilité, la circulation et l'identité des choses, inscrivant ses œuvres dans une lecture critique des systèmes de production et d'échange contemporains.



CLÉMENTINE ADOU BLACK BOX (2021)

Carton, colle, peinture glycérophtalique. 210 × 205 × 92 cm. Collection FRAC Corsica

Black Box se présente comme un volume rectangulaire massif, peint en noir, dont l'échelle engage directement le corps du spectateur. Par sa frontalité, sa géométrie rigoureuse et son absence de détail apparent, l'œuvre s'inscrit dans le sillage de l'art minimal américain, tout en s'en écartant nettement par le choix de ses matériaux. Ici, le carton — matériau d'emballage, de transit et de précarité — remplace les surfaces industrielles lisses et durables du minimalisme historique. Ce déplacement confère à la forme une ambiguïté profonde : monolithe rudimentaire, architecture close, abri provisoire ou tombe improvisée, *Black Box* demeure volontairement indéterminée, toute lecture restant hypothétique.

Le noir, appliqué de manière couvrante, absorbe les indices d'usage, les inscriptions et les marques propres au carton, sans jamais les faire totalement disparaître. Ce recouvrement agit comme un geste de neutralisation autant que de mise en tension : ce qui est dissimulé affleure néanmoins. Objet à la fois fermé et exposé, *Black Box* fonctionne comme un réceptacle physique et psychique, un espace que l'on ne peut ni pénétrer ni traverser, mais auquel on est confronté frontalement. Par cette économie de moyens et de gestes, Clémentine Adou met en évidence des mécaniques de visibilité, de contrôle et de contrainte qui traversent les espaces sociaux contemporains. Les enjeux politiques ne sont jamais explicités, mais diffusés dans la forme même, invitant à un ralentissement du regard, à une attention désencombrée, voire à une certaine suspension face à des systèmes structurés par le pouvoir, la normalisation et la consommation.

Née en France, Clémentine Adou vit et travaille à Paris. Formée aux Beaux-Arts à Rueil-Malmaison puis à Paris, elle développe une pratique mêlant sculpture, installation, image et son. Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles ou en duo notamment aux Bains-Douches (Alençon), à Tonus (Paris), à DOC (Paris), à Palette Terre (Paris) et à 76,4 (Bruxelles), ainsi que de nombreuses expositions collectives en France et à l'international. Sa démarche interroge de manière constante les conditions de perception, d'attention et de passivité dans les sociétés contemporaines.



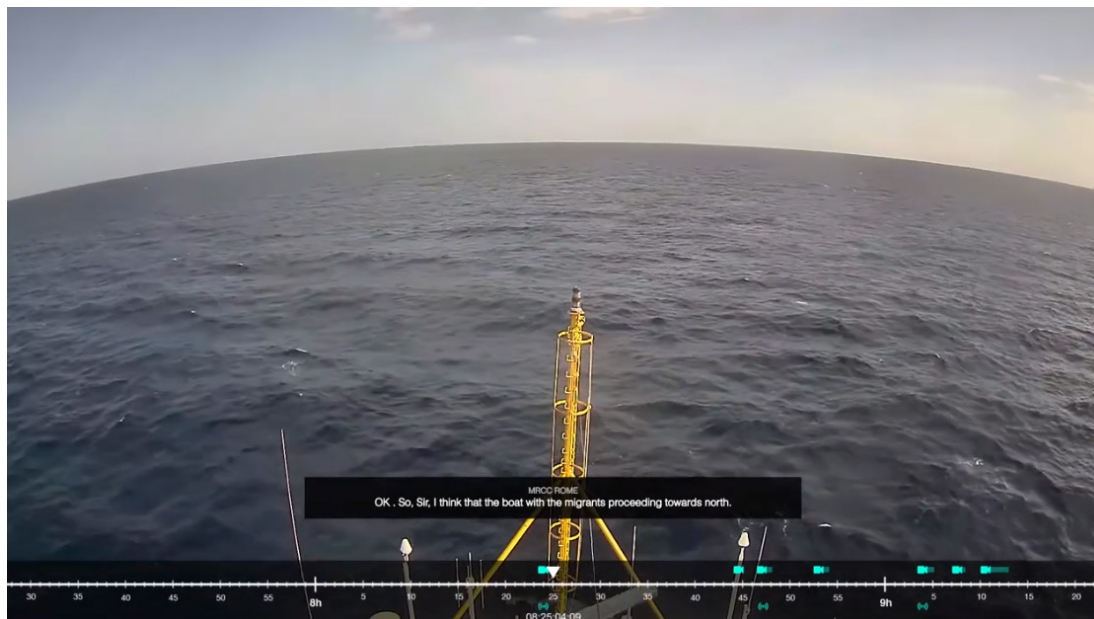
MARLENE DUMAS TWO OF A KIND (DEUX D'UN GENRE) (1994)

*Lavis de gouache et encore de Chine sur papier – 96 x 48,2 cm. Collection FRAC Picardie.
© Marlene Dumas Crédit photographique : André Morin.*

Two of a Kind montre deux figures humaines étroitement rapprochées, presque indissociables, dont les corps et les visages semblent se fondre l'un dans l'autre. Le dessin, exécuté à la gouache et à l'encre de Chine, repose sur une économie de moyens extrême : quelques traits rapides et des zones diluées suffisent à faire émerger les figures. Chez Marlene Dumas, le geste prime sur la description. La vitesse d'exécution et la fluidité du trait produisent une image instable, où les contours vacillent et où l'identité demeure incertaine. Les deux figures apparaissent à la fois semblables et distinctes, liées sans jamais se confondre totalement.

La dilution propre au lavis agit ici comme un maquillage ambigu : loin d'idéaliser les visages, elle en trouble les traits et en fragilise la lisibilité. *Two of a Kind* interroge la proximité des corps, la relation à l'autre et la construction de l'identité dans un espace de tension silencieuse. L'œuvre refuse toute assignation narrative — couple, gémellité, fusion affective ou domination — laissant affleurer une vulnérabilité partagée. Présentée dans le contexte de l'exposition *Atlantropa n'aura pas lieu*, cette instabilité des figures fait écho à une remise en cause plus large des récits de maîtrise et de projection. Ici, aucune monumentalité, aucune vision totalisante : seulement des corps exposés, fragiles, pris dans une relation sans résolution. En regard de *Black Box* de Clémentine Adou, *Two of a Kind* déplace cette logique de l'enfermement et de l'opacité vers le registre du vivant : là où Adou propose un volume clos, frontal et muet, Dumas montre des corps ouverts, affectés, dont l'ambiguïté même résiste à toute lecture univoque.

Née en 1953 à Cape Town (Afrique du Sud), Marlene Dumas vit et travaille aux Pays-Bas. Figure majeure de la scène contemporaine, elle développe une œuvre centrée sur le corps, le visage et le portrait, souvent à partir de photographies issues des médias ou de sources privées. Par l'usage de l'encre, de l'aquarelle et de la peinture à l'huile, elle revendique une pratique fondée sur la vitalité du geste, la vitesse et l'action, où le dessin devient un acte immédiat. Son travail interroge de manière constante les constructions sociales de l'identité, les rapports de pouvoir et les violences symboliques dissimulées sous les apparences.



FORENSIC ARCHITECTURE SEA WATCH VS THE LIBYAN COASTGUARD (2018)

Vidéo issue de l'enquête Mare Clausum, Capture d'écran.

Sea Watch vs The Libyan Coastguard s'inscrit dans une enquête portant sur l'interception d'une embarcation de migrants en détresse dans les eaux internationales en novembre 2017. À travers un processus minutieux de reconstitution, le film assemble des fragments visuels, des données spatiales, des enregistrements audio et des communications institutionnelles afin d'établir une chronologie précise des événements. Plutôt que de recourir au témoignage ou à une narration émotionnelle, l'œuvre adopte une forme documentaire analytique qui met au premier plan les mécanismes, les temporalités et les procédures ayant conditionné l'issue de l'opération.

L'enquête met au jour un mode spécifique de gouvernance de la Méditerranée centrale, fondé sur la délégation et l'externalisation du contrôle des frontières. En analysant les trajectoires des navires, les chaînes de commandement, les temps de réponse et les interactions entre les centres de coordination européens et les garde-côtes libyens, l'œuvre révèle une architecture politique dans laquelle la violence s'exerce de manière indirecte et à distance. La Méditerranée apparaît ici comme un espace juridiquement fragmenté, où la responsabilité est distribuée entre de multiples acteurs, permettant un contournement effectif du principe de non-refoulement tout en maintenant un contrôle stratégique des flux migratoires.

Fondée en 2010 et basée à Goldsmiths, Université de Londres, Forensic Architecture est une agence de recherche pluridisciplinaire dirigée par l'architecte Eyal Weizman. À l'intersection de l'architecture, de l'analyse des médias, du droit et de la défense des droits humains, le collectif développe des méthodes d'enquête visant à documenter les violences d'État et les violations des droits fondamentaux. En s'adressant à la fois aux tribunaux, aux arènes politiques et aux institutions culturelles, Forensic Architecture conçoit les expositions comme des espaces critiques où les preuves deviennent visibles, discutables et politiquement opérantes.



JASON HENDRIK HANSMA IN OUR REAL LIFE (WAVES) (2018-2021)

Vidéo, Collection FRAC Corsica. © Jason Hendrik Hansma

In Our Real Life (Waves) est une œuvre vidéo composée à partir d'images trouvées en ligne entre 2018 et 2021, filmées par des amateurs sur différents rivages du monde. Vagues s'abattant sur des digues, routes et immeubles, coulées d'eau boueuse, tsunamis à la violence abrupte : le montage accumule des fragments de situations extrêmes sans hiérarchie géographique ni narrative. Cette répétition produit moins un récit qu'un état, une pression continue exercée sur des architectures pensées pour résister et pourtant constamment mises en défaut. L'œuvre enregistre ainsi, de manière empirique et non spectaculaire, l'intensification des phénomènes météorologiques et la montée du niveau des mers liée au réchauffement climatique. Le choix d'images pauvres, compressées, instables, issues du flux des réseaux sociaux, déplace la question du sublime : il ne s'agit plus d'une expérience exceptionnelle, mais d'une saturation du regard par des manifestations de puissance devenues ordinaires.

La bande-son obsessionnelle de Kelman Duran renforce ce trouble perceptif. La phrase « In Our Real Life », répétée en boucle, agit comme un mantra ambigu qui affirme la réalité des événements tout en la mettant à distance. À mesure que les scènes de destruction se succèdent, le réel semble paradoxalement se dissoudre dans leur accumulation, laissant place à une forme de sidération. L'œuvre met ainsi en tension deux régimes contradictoires : la violence bien réelle des catastrophes et leur consommation répétée comme images fascinantes. Ce brouillage pointe une addiction contemporaine aux flux visuels de la catastrophe, où l'alerte permanente n'ouvre plus nécessairement sur l'action, mais sur une mélancolie sombre, marquée par le sentiment d'impuissance propre à l'ère de l'Anthropocène.

Né en 1988 au Pakistan, Jason Hendrik Hansma vit et travaille à Rotterdam. Il est titulaire d'un Master of Fine Arts du Piet Zwart Institute et a été résident à la Jan van Eyck Academie. Son travail puise dans un large éventail de références et de matériaux pour interroger les normes architecturales, culturelles et physiques, ainsi que les conditions de production des œuvres en dehors des formes standardisées.



DAVID HORVITZ MOOD DISORDER

*Ensemble de 57 articles en ligne, impressions sur papier. 45 × 32 cm chaque tirage. FNAC 2018-0399 (1 à 58).
Collection Centre national des arts plastiques.*

*Vue de l'exposition «Le Retour» au Mrac Occitanie (janvier 2023 - janvier 2024) en coproduction avec le Cnap © David Horvitz
- Crédit photographique : Aurélien Mole.*

Mood Disorder prend pour point de départ une photographie mise en scène par David Horvitz : un autoportrait de l'artiste, le visage enfoui dans ses mains, face à une mer déchaînée. L'image convoque délibérément un imaginaire romantique appuyé — figure solitaire confrontée à la puissance du paysage — tout en jouant les stéréotypes visuels contemporains associés à la dépression et aux troubles de l'humeur, largement diffusés en ligne. En construisant une image volontairement générique, presque trop évidente, Horvitz neutralise toute dimension expressive intime et la rend immédiatement compatible avec les circuits de circulation numérique.

L'artiste dépose ensuite cette photographie sur Wikimedia Commons, la rendant librement réutilisable, avant de l'intégrer à différents articles de Wikipédia liés aux états psychologiques et émotionnels. À partir de ce geste, l'image échappe à son auteur et entame une trajectoire autonome : elle se propage de site en site, de contexte éditorial en contexte affectif, se chargeant de significations variables au fil de ses usages. En retraçant ce cheminement viral à l'aide du moteur de recherche Google, Horvitz restitue les traces de cette dissémination sous la forme d'un ensemble d'articles imprimés. *Mood Disorder* met ainsi en évidence un processus de lâcher-prise où l'œuvre se fond dans le flux ordinaire des images, dissolvant à la fois l'unicité de l'auteur, la stabilité du sens et l'autonomie traditionnelle de l'objet artistique.

Né en 1982 à Los Angeles, David Horvitz est diplômé de la California Institute of the Arts (CalArts). Sa formation dans un contexte fortement marqué par l'art conceptuel, la performance et les pratiques critiques des médias a orienté durablement son travail vers l'exploration du temps, de la circulation et des réseaux de communication. À travers la photographie, le texte, la performance et les plateformes numériques, il interroge les notions d'auteur, de reproduction, de disparition et de propriété à l'ère d'internet. Son travail a été présenté dans de nombreuses institutions internationales et s'inscrit dans une réflexion critique sur les images comme entités mobiles, instables et intégrées aux infrastructures invisibles de la vie contemporaine.



TANIA MOURAUD BLACK CONTINENT « AUTRE » (1991)

Peinture. Acrylique sur toile. 444,5 × 220 × 20 cm

Collection FRAC Corsica. Crédit photographique : Courtesy Galerie Dominique Fiat. © Adagp, Paris

Avec *Black Continent « Autre »*, Tania Mouraud engage au début des années 1990 une réflexion radicale sur la déconstruction du langage et de ses régimes d'autorité. Initiée en 1991, la série *Black Continent* s'inscrit dans le prolongement de *Black Power*, tout en introduisant une inflexion formelle décisive : la courbe. Les formes visibles dans *Autre* sont issues de contreformes dérivées de l'écriture minuscule, mais toute lisibilité s'y trouve volontairement dissoute. Le mot n'est plus porteur de sens immédiat : il se transforme en tracé, en signe autonome, détaché de toute fonction informative. Le langage est ainsi déplacé de l'ordre de la communication vers celui de l'expérience perceptive.

Cette perte de lisibilité est renforcée par la matérialité même de l'œuvre. La peinture, appliquée de manière dense et soutenue, confère aux formes une présence physique affirmée, presque sculpturale. Le châssis particulièrement large projette la toile hors du mur, accentuant son statut d'objet et engageant le corps du spectateur dans une relation frontale. Sur le fond noir profond, les formes claires semblent flotter tout en étant retenues par l'épaisseur de la matière picturale. Le mot « autre » ne se donne plus à lire, mais à éprouver : il devient une figure silencieuse, résistante, qui suspend toute lecture rapide. Mouraud ne cherche pas à effacer le langage, mais à en fragiliser la souveraineté, en exposant son opacité et sa capacité à exclure autant qu'à nommer.

Née en 1942 à Paris, Tania Mouraud est une figure majeure de l'art contemporain français. Depuis les années 1970, son travail interroge de manière critique les rapports entre langage, pouvoir et perception, à travers des médiums variés incluant peinture, installation, photographie, vidéo et son. Son œuvre s'attache à déjouer les automatismes du regard et de la lecture, confrontant le spectateur à des formes qui résistent à l'évidence et à la consommation immédiate du sens. Présente dans de nombreuses collections publiques et privées, en France comme à l'international, Tania Mouraud occupe une place centrale dans l'histoire des pratiques conceptuelles et post-conceptuelles européennes.



SYLVIE BLOCHER CHANGE THE SCENARIO (2013)

Diptyque vidéo projeté sur deux plaques de contreplaqué. Dimensions des supports : 261 × 270 × 3 cm (chacun). FNAC 2017-0399. Collection Centre national des arts plastiques. © Adagp, Paris. Crédit photographique : © Sylvie Blocher

Change the Scenario prend la forme d'un diptyque vidéo projeté directement sur deux plaques de contreplaqué, dont la matérialité visible — veines rosées, surface non neutralisée — fait partie intégrante du dispositif. L'œuvre met en scène Shaun Ross, jeune mannequin afro-américain albinos, filmé en plan rapproché dans une situation d'adresse frontale. Son corps, sa peau, sa voix deviennent le lieu d'une exposition sans fard, où se croisent plusieurs régimes d'altérité : racialisation, norme corporelle, identité sexuelle. En se référant explicitement à Art Make-Up (1967–1968) de Bruce Nauman, Sylvie Blocher opère un déplacement critique : à l'autoportrait d'un homme blanc américain réfléchissant à l'identité artistique, elle substitue un corps historiquement surdéterminé par le regard, rendu visible malgré lui, et contraint de se positionner dans un espace saturé de projections.

Le dispositif rejoue ainsi la question de la peinture comme performance, non plus à partir du geste de l'artiste, mais depuis la surface même du corps filmé, devenu écran de tensions politiques et symboliques. Shaun Ross apparaît comme un corps composite, fragmenté, traversé par des récits contradictoires d'attraction et de rejet, de fascination et de violence — y compris dans des contextes où l'albinisme a fait l'objet de persécutions extrêmes. Présentée dans le contexte de *Atlantropa n'aura pas lieu*, l'œuvre résonne avec une histoire longue des projections coloniales et des fantasmes de domination, où les corps non conformes — racialisés, minorisés, rendus visibles malgré eux — viennent fissurer les récits universalistes de progrès et d'unification, en révélant la violence latente des regards qui les ont produits.

Née en 1953 à Morswiller-le-Bas (France), Sylvie Blocher vit et travaille à Paris. Son travail, qui traverse la vidéo, la performance, la photographie et l'installation, interroge de manière constante les mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans la représentation des corps et des identités. En donnant la parole à des personnes souvent assignées à des catégories sociales, raciales ou genrées, elle construit des dispositifs de confrontation directe qui déplacent la responsabilité du regard vers le spectateur. Son œuvre a été présentée dans de nombreuses institutions internationales et s'inscrit dans une réflexion critique sur les héritages postcoloniaux, les normes de visibilité et les formes contemporaines de subjectivation.



JULIEN CREUZET VITAL MOUVEMENT (2016)

Sculpture. Placage de noyer d'Afrique, étendoir, statuette porteuse d'eau, image imprimée, affiche, éléments plastiques. Placage (avec étendoir) : 135 x 64 x 38 cm. Collection FRAC Île-de-France. © Julien Creuzet Crédit photographique : Aurélien Mole

Vital mouvement est une sculpture composite, faite d'assemblages hétérogènes et précaires, où les matériaux semblent pris dans un état de tension continue. Rien n'y est totalement stable ni définitivement fixé : les éléments tiennent ensemble par des équilibres fragiles, comme soumis à une force de va-et-vient qui les traverse. Le mouvement évoqué par le titre n'est ni linéaire ni apaisé ; il relève plutôt d'un régime de secousses, de reprises et de résistances, à l'image de l'inférieur rouleau des vagues, dont la houle impose son rythme autant qu'elle malmène les corps. Cette dynamique instable confère à l'œuvre une dimension physique et presque organique, où l'élan vital se manifeste toujours sous contrainte, sans jamais se résoudre en forme stabilisée.

Sans recourir à une représentation directe, l'œuvre laisse affleurer des mémoires liées au déplacement, au travail et à la circulation contrainte des corps. La présence d'objets modestes — étendoir, statuette porteuse d'eau, fragments plastiques — renvoie à des gestes quotidiens, répétitifs, parfois invisibilisés, qui inscrivent le corps dans une économie de l'effort, de la fatigue et de la survivance. Ces formes activent une mémoire longue, à la fois historique et ancestrale, où se croisent héritages diasporiques, transmissions non verbales et traces persistantes des violences coloniales. La mer n'apparaît pas ici comme un simple horizon symbolique : elle agit comme une force active, instable, lieu de passage autant que de mise à l'épreuve, traversée par des récits enfouis qui continuent d'affecter les corps et les imaginaires. *Vital mouvement* ne cherche pas à illustrer un récit historique précis, mais à faire sentir, par la matière et l'équilibre instable des formes, la persistance de tensions héritées, toujours rejouées dans le présent.

Né en 1986 au Blanc-Mesnil, Julien Creuzet vit et travaille à Montreuil. Son œuvre associe sculpture, vidéo, son, poésie et performance au sein d'environnements immersifs et sensoriels. Nourrie par la pensée d'Édouard Glissant, sa pratique privilégie les notions de relation, d'archipel et d'opacité, refusant les récits univoques et les assignations identitaires. Ses œuvres se construisent comme des constellations ouvertes, où se croisent imaginaires politiques, mémoires diasporiques, ancestralité et expériences corporelles, invitant le spectateur à une approche sensible plutôt qu'explicative.



SHIMABUKU SOME THINGS FOUND IN NOTO (2013)

Installation. 12 × 187 × 294 cm. Pièce unique. Collection FRAC Corsica.

© Shimabuku - Crédit photographique : Courtesy Galerie Air de Paris.

Cette œuvre se compose de trois pierres prélevées dans la ville de Noto, en Sicile, présentées dans un dispositif d'une grande économie formelle. Chaque pierre est simplement entourée d'une corde, puis disposée à distance sur un socle bas, délimitant un espace autonome au sein de l'espace d'exposition. Cette mise à distance crée un jeu d'équilibres visuels et de contrepoints, où chaque élément conserve son autonomie tout en participant à une composition d'ensemble.

L'œuvre s'inscrit dans l'attention que Shimabuku porte aux gestes ordinaires, aux objets trouvés et aux formes élémentaires. Le socle bas agit comme un cadre discret, proche de celui d'un jardin zen, où le vide joue un rôle aussi actif que les pierres elles-mêmes. Sans chercher à produire un paysage ou une narration, l'installation invite à une perception ralentie, attentive aux différences infimes entre les formes, aux relations silencieuses qui s'établissent dans l'espace. La référence à certaines pratiques du land art - dans leur rapport direct à la matière et à la simplicité des interventions — affleure ici, mais transposée dans un registre intime, presque domestique.

Né en 1969 à Kobe (Japon), Shimabuku vit et travaille entre le Japon et l'Europe. Son travail explore les écarts entre des objets ou des situations apparemment similaires, ainsi que les points de contact entre des éléments dissemblables. À travers des installations, des performances et des vidéos, il développe une pratique marquée par l'humour, la poésie et une forme de sagesse proche du bricolage et de la pensée zen. Ses œuvres privilégient des gestes simples et ouverts, laissant au spectateur la liberté d'une expérience sensible, sans hiérarchie ni message imposé.



EMMA KAY THE WORLD FROM MEMORY (2003)

Œuvre graphique. Impression digitale couleur sur papier. 159 × 109 cm. 2003
Collection FRAC Corsica. © Emma Kay - Crédit photographique : Courtesy Galerie Toni Tapes.

The World from Memory appartient à une série dans laquelle Emma Kay entreprend de dessiner une carte du monde uniquement à partir de sa mémoire, sans recours à aucun modèle cartographique. Ce geste volontairement fragile produit une géographie subjective, marquée par des approximations, des oublis et des déséquilibres. Certains territoires apparaissent déformés, d'autres marginalisés ou absents, révélant moins une vision objective du globe qu'un paysage mental façonné par l'expérience, l'éducation et les récits dominants. L'œuvre ne cherche pas à corriger ces écarts : elle les expose comme les traces visibles d'une mémoire partielle et située.

En confrontant la forme supposément neutre et autoritaire de la carte à la faillibilité du souvenir individuel, Emma Kay interroge les mécanismes par lesquels le monde est connu, transmis et hiérarchisé. La carte devient ici un outil critique, non pas pour représenter un territoire, mais pour mettre en évidence les constructions mentales qui le précèdent. Présentée dans le contexte de l'exposition *Atlantropa n'aura pas lieu*, l'œuvre résonne avec la remise en cause des grands récits de maîtrise géopolitique et des visions totalisantes du monde. Là où le projet d'*Atlantropa* prétendait redessiner continents et mers selon une logique d'ingénierie et de domination, *The World from Memory* révèle au contraire l'instabilité profonde de toute représentation globale, toujours traversée par des angles morts, des projections et des oublis.

Née en 1961 à Londres, Emma Kay vit et travaille au Royaume-Uni. Diplômée de Goldsmiths College (BA, 1983 ; MA, 1997), elle développe depuis les années 1990 une pratique conceptuelle centrée sur la mémoire individuelle et collective. À travers des projets tels que *The World from Memory*, *The Bible from Memory* ou *Shakespeare from Memory*, elle explore les limites du savoir mémorisé et les écarts entre connaissance institutionnelle et expérience vécue. Son travail met en lumière la mémoire comme un espace actif de transformation, où l'imprécision devient un outil critique pour penser notre rapport au monde.

**ZIYU ZHOU
READ A FISH (2026)**

Vidéo

Read a Fish s'organise autour d'une disjonction active entre image, voix et sens. En combinant des archives audiovisuelles hétérogènes, des images en Super 8 et des incrustations numériques de basse définition, Ziyu Zhou met en tension plusieurs régimes de langage : pédagogique, thérapeutique, documentaire ou conversationnel. Le montage ne cherche pas la continuité mais expose des frictions, des reprises et des décalages qui déstabilisent toute lecture univoque. Ce qui relève en apparence de l'explication ou de la correction devient ainsi le lieu d'une incertitude plus profonde, où regarder, lire, entendre et comprendre ne coïncident jamais tout à fait.

L'œuvre accorde une place importante à des situations de parole marquées par l'asymétrie. Un enfant dyslexique est filmé au cours d'une thérapie visant à corriger ses difficultés de lecture ; ailleurs, un échange fait entendre des écarts de ton, de confiance et d'autorité entre les voix. À travers ces matériaux, Ziyu Zhou interroge les rapports de pouvoir à l'œuvre dans les dispositifs d'apprentissage, de transmission et de normalisation. La répétition des mots et des motifs, notamment celui du poisson, fait alors dériver le langage vers une forme d'incantation troublée, où la perception elle-même vacille.

Ziyu Zhou est une artiste visuelle et performeuse d'origine chinoise. Formée à l'Université chinoise de Hong Kong puis à l'École supérieure d'art d'Avignon, où elle vit aujourd'hui, elle cofonde et anime l'artist-run space Espace YiiiiiiiY. Elle développe une pratique pluridisciplinaire - installations, vidéos, performances - autour du langage, du malentendu et de ses rapports de pouvoir. Son travail interroge la manière dont les mots nomment, excluent et naturalisent.

**ARAM KEBABDJIAN, STÉFANE PERRAUD
JASON.0 (2026)**

Dispositif sonore immersif génératif. Enregistrements sonores (microphone aérien et hydrophone), programme informatique temps réel, système de diffusion spatialisée.

Créée en 2026 spécialement pour l'exposition, *JASON.0* est une pièce sonore immersive qui propose une traduction perceptive de la montée progressive du niveau des eaux en Méditerranée. Le dispositif repose sur des enregistrements réalisés au phare de Senetosa, en Corse, site de recalibrage méditerranéen du satellite océanographique Jason, chargé de mesurer avec une extrême précision la variation du niveau des mers. Les sons — captés au point zéro du niveau de la mer à l'aide d'un microphone aérien et d'un hydrophone — constituent l'unique matériau de l'œuvre : fluctuations des vagues, bruits aériens et subaquatiques, embarcations lointaines, vibrations immergées.

Ces enregistrements sont pilotés par un programme génératif recalculé quotidiennement selon une éphéméride des marées, auquel s'ajoute la donnée scientifique de l'élévation annuelle du niveau marin, estimée entre trois et cinq millimètres. La spatialisation sonore fait évoluer l'écoute entre surface et immersion sous-marine, jusqu'à faire disparaître progressivement le point zéro initial. Conçu pour fonctionner en boucle continue et se transformer dans le temps, le dispositif rend sensible un phénomène lent, cumulatif et généralement imperceptible, donnant à entendre la modification progressive du paysage sonore à mesure que le niveau de la mer s'élève.

Stéfane Perraud et Aram Kebabdjian collaborent depuis 10 ans. Ils développent une pratique à la croisée de l'art, de la recherche scientifique et des humanités environnementales. Leurs travaux interrogent les dispositifs de mesure, les régimes de preuve et les formes de traduction sensible des phénomènes écologiques, en articulant données, protocoles techniques et récits contemporains. Leurs travaux explorent les relations entre paysage, écoute et immersion, à travers des installations, des compositions et des dispositifs situés. Ensemble, ils conçoivent des œuvres où le son devient un outil critique d'observation des transformations environnementales, inscrivant l'expérience esthétique dans un rapport direct aux réalités physiques et scientifiques du monde.



LAURE PROUVOST THE OCTOPUS BODY, IT'S MINE (2023)

Huile sur toile. 190 x 230 x 4 cm. © Bertrand Huet / tutti image
Courtesy of the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

THE OCTOPUS BODY, WE OUI GROW (2023)

Huile sur toile. 220 x 250 cm. © We Document Art
Courtesy of the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

OUT OF THIS SEA SHELF (FOUND BY CHARLIE THE DOG IN THE TUNNEL) A LARGE AMOUNT OF BLUE SMOKED CAME OUT AND INVADED THE ROOM (2014)

Coquillage, huile, collage et vernis sur panneau. 26,5 x 21 cm. © Bertrand Huet / tutti image
Courtesy of the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels GNO Paris St-Merri

Dans *The Octopus Body, It's Mine*, le corps de la pieuvre se déploie comme une figure ambiguë de possession et de résistance. Les tentacules anthropomorphes s'élèvent et se tordent dans un espace sans ancrage, revendiquant une souveraineté paradoxale, à la fois intime et diffuse. L'énoncé « It's Mine » entre en tension avec l'image d'un corps fondamentalement multiple, dont l'intelligence est distribuée et non centralisée. La peinture met ainsi en crise toute idée de propriété ou de domination, au profit d'un rapport au monde fondé sur le contact, l'enveloppement et la transformation continue.

The Octopus Body, We Oui Grow prolonge cette réflexion en accentuant la dimension collective et évolutive du corps. La pieuvre y apparaît comme un organisme en expansion permanente, traversé par des flux et des excroissances qui brouillent les frontières entre intérieur et extérieur, individu et environnement. La croissance évoquée par le titre ne relève pas d'une logique de conquête ou d'accumulation, mais d'un devenir commun, organique et relationnel. Le corps devient un milieu partagé, suggérant une forme de coexistence fondée sur l'interdépendance plutôt que sur la maîtrise.

Avec *Out of this sea shelf (found by Charlie the dog in the tunnel) a large amount of blue smoked came out and invaded the room*, un coquillage, présenté comme un vestige discret, devient le point de départ d'un récit disproportionné. Le texte associé ouvre un espace narratif qui déborde largement l'objet et l'espace d'exposition, comme une émanation incontrôlable de la mer elle-même. La mer n'est plus ici un territoire à aménager ou à mesurer, mais une source de récits proliférants, capables d'envahir le réel par le langage. L'œuvre oppose ainsi à toute logique d'infrastructure ou de contrôle une poétique du débordement et de l'imprévisible.

Née en 1978 à Croix (France), Laure Prouvost vit et travaille entre Londres et Bruxelles. Son travail, qui mêle peinture, vidéo, installation, son et écriture, explore les relations entre langage, corps et environnement à travers des formes ouvertes, sensorielles et narratives. En regard des utopies modernistes de maîtrise territoriale et environnementale — telles que celles qu'interroge *Atlantropa* — ses œuvres proposent un contre-imaginaire résolument anti-masculiniste, fondé sur la porosité, le soin, le glissement et l'acceptation d'un monde qui échappe aux logiques de domination.



DAVID RAFFINI ATLANTIDE (2025)

Acrylique et huile sur toile - 220 x 170 cm

Atlantide se présente comme une surface sombre, presque nocturne, structurée par une ligne d'horizon instable qui partage la toile entre un ciel tourmenté et une mer épaisse, agitée. Les tonalités dominantes sont celles d'un bleu profond, chargé de noir, traversé de nappes blanchâtres et de griffures lumineuses. Au centre, une irruption rouge - incandescente, presque volcanique - rompt la masse froide et attire le regard. À distance, l'image semble se constituer : une cité, peut-être, une masse architecturale prise dans une explosion, ou un cratère en train de s'effondrer. Mais à mesure que l'on s'approche, la scène se défait. Les formes se fragmentent, les silhouettes se dissolvent dans la matière, et la peinture redevient pure sédimentation de gestes, de frottements, d'accumulations. L'apparition n'est possible qu'à une certaine distance ; le rapprochement reconduit à l'abstraction.

La référence à l'Atlantide convoque moins un imaginaire mythologique qu'un épisode géologique précis : l'hypothèse reliant la disparition de la civilisation minoenne à l'éruption du volcan de Santorin et à l'engloutissement d'Akrotiri, cité ensevelie sous les cendres il y a environ 3600 ans. Cette tension entre utopie et catastrophe structure l'œuvre. La peinture semble enregistrer un moment critique : celui où une île naît et disparaît simultanément, où la mer absorbe la terre. Présentée libre, sans châssis, la toile accentue cette dimension instable. Ses bords irréguliers, ses plis, ses légères déformations prolongent le motif d'un monde en train de céder. Chez David Raffini, la matière n'illustre pas un récit ; elle en rejoue la violence. La surface agit comme une zone de dépôt, de brûlure et de ressac, où le temps géologique et le temps pictural se superposent.

Né en 1982 à Bastia, David Raffini vit et travaille en Corse. Diplômé de la Villa Arson à Nice en 2007, il est lauréat du 17^e Prix de la Fondation d'entreprise Ricard en 2015, en duo avec Florian Pugnaire. En 2017, le FRAC Corse lui consacre l'exposition personnelle *Processamenti*, centrée sur les dynamiques de transformation et d'altération à l'œuvre dans sa pratique. Son travail a été présenté notamment au Palais de Tokyo et figure dans des collections publiques telles que le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le Centre Pompidou et le FRAC Corsica. Il est également le fondateur de la fabbrica culturale *Mi project*, structure engagée dans le développement de la création contemporaine sur le territoire insulaire. Entre peinture et sculpture, il explore les processus d'érosion, d'apparition et d'effondrement, mobilisant autant des outils industriels que des gestes picturaux élémentaires pour interroger la résistance du support et la persistance fragile de l'image.

FRAC CORSICA
La Citadelle, 20250 Corti
frac@isula.corsica
Tel + 33 (0)4 20 03 95 33

D'octobre à mai
Du lundi au samedi de 10h à 17h.

De juin à septembre
Du lundi au samedi de 10h à 18h.

Fermeture le samedi entre 12h30 et 13h30.

Fermé le 11 novembre, le 8 décembre, les 24, 25 et 31 décembre,
le 1er janvier et le 1er mai.

Entrée libre

Palazzu di a Cullettività di Corsica
22, corsu Grandval
BP 215 – 20187 Aiacciu cedex 1
+33 (0)4 95 20 25 25
presse@isula.corsica