

transparences/opacités

entretiens

Juliette Bargès

Roma Blanchard

Jean-Marc Cerino

Karim Kal

Sirpa Leinonen

Zelba

fil rouge #0

transparences/opacités

**La revue du Master Métiers
des Institutions Culturelles 2022-2023**

Revue *Fil Rouge* #0

Master Métiers des Institutions Culturelles 2022-2023

édito avant-propos

« Toute couleur, toute vie naît d'où le regard s'arrête

Deux mots en apparence et opacités. Dans une société en valeur cardinale, l'opacité pour créer en toute liberté du regard pesant de la critique de transparence ne se limite pas à la sphère politique et économique mais aussi à l'artiste. On attend de ses œuvres qu'ils rejouent le geste d'André Breton déclarant : « habiter [s]a maison de l'art et d'immédiateté, au sein de laquelle la séparation entre la vie et l'œuvre se dissout ». Ces deux dimensions culturelles et artistiques montrent l'engouement des maisons d'écrivain, les éditions et des manuscrits, les ateliers d'artistes promouvant largement l'intérêt pour l'art participatif. Cela évidemment questionne les contemporaines, que l'on voit en verre partiellement. Est-il opportun de tout faire dans un cocon, une volonté et salutaire, enveloppante ? Pour créer heureux, la transparence ne peut-il pas suffire ? C'est à ce type de questions que quelques éléments de réflexion sont proposés par les créateur·ices sur

La revue *Fil Rouge* est un objet éditorial expérimental, hybride et mouvant : elle est le support d'explorations du master Métiers des Institutions Culturelles. Ce master, créé par des enseignant·es en Lettres et en Arts Plastiques en 2022 à l'Université Jean Monnet est une formation consacrée aux métiers (existants ou à inventer) d'accompagnement de la création artistique et littéraire : critique, diffusion, commissariat, édition. Il a pour ambition de croiser connaissances théoriques et expériences de terrain, ouverture aux différents arts et ancrage dans le tissu culturel local.

La revue *Fil Rouge* est un des espaces où ces croisements peuvent se faire, où les enseignements aboutissent à des objets culturels destinés à un public, où les étudiant·es rencontrent des artistes et professionnel·les de la culture à travers des actions concrètes : réaliser un entretien suppose de connaître le travail de l'artiste en amont, de le rencontrer, parfois dans son atelier au milieu de ses œuvres, de recueillir et restituer sa parole en la rendant accessible aux lecteur·ices.

La revue *Fil Rouge* sort son numéro zéro : zéro car la formation vient de naître, et le format de la revue est encore exploratoire. Cette année nous avons fait le choix d'expérimenter la forme de l'entretien, autour d'une double thématique proposée aux étudiant·es et nourrie d'une réflexion collective impulsée par un cours autour des médias et de la publication.

À travers ce numéro zéro s'expérimentent aussi des formes éditoriales, grâce au travail d'Esther Bouquet qui a accompagné les étudiant·es dans un cours d'initiation au design graphique et a conçu le présent

s, choisir ce que l'on révèle, montrer ce que l'on montre,

voque son goût pour les heures passées à pousser à l'écrit de son atelier.

curieux, rigoureux, les aller-retours en scène, couturières et forces motrices

sein partagé : opéra, théâtre, danse, cinéma, enfin, lorsque le temps est fini de transformer l'œuvre, ambiguïté suprême et rompeuse, qui ne déguise pas mille vies, en étant tout un d'autre.

à l'artiste de se dévoiler, dans la facette donnée à voir : l'acteur, l'artiste, l'artiste drag queen

entre ses deux pratiques. L'une nourrit l'autre. La pratique se révèle, d'incarner diverses facettes d'une même

accessoires et costumes n'ont pas nécessairement. Celle-ci pleinement l'idée de déguiser, de dépasser l'imaginaire et le mythe associé au drag.

édito

objet à partir d'échanges collectifs quant aux choix éditoriaux. La revue *Fil Rouge* a l'ambition de devenir un objet *web-to-print*: c'est-à-dire une publication dont la mise en forme peut être tour à tour lisible à l'écran et imprimable à la demande.

En parallèle de ce travail éditorial, les étudiant·es ont été invité·es à imaginer un projet culturel en écho à la thématique pour la sortie de la revue. Pour cette première année, par le biais d'une association étudiante qu'iels ont créé, *Bouture(s)*, les étudiant·es ont intégralement programmé une exposition intitulée *Invisible incendie* dont le dossier de médiation constitue la seconde partie de la revue, sous forme de fiches par artiste, permettant une consultation devant les œuvres pendant la visite.

Faisant le lien entre différents enseignements et l'expérimentation sur le terrain, entre le milieu universitaire et le milieu culturel, cette revue tend à devenir un fil rouge qui permet de tisser des relations à la culture, à l'art, à l'enseignement et à la recherche dans le creuset même de l'expérience, un fil rouge qui traverse des espaces de transparence et des états d'opacité, entrelaçant des pratiques et des histoires multiples. La revue, en somme, se veut un lieu de rencontres et de conversations.

Le comité éditorial, mai 2023.

« Toute couleur, toute vie naît d'où le regard s'arrête »

Deux mots en apparence contradictoires: transparencies et opacités. Dans une société où la transparence est érigée en valeur cardinale, l'opacité n'est-elle pas l'ultime refuge pour créer en toute liberté, dégagé des contraintes du regard pesant de la critique et du public? Car l'impératif de transparence ne se limite pas à la vie publique, politique et économique, mais touche aussi la sphère artistique. On attend des créateur·ices aujourd'hui qu'iels rejouent le geste du surréalisme et en particulier d'André Breton déclarant au début de *Nadja* continuer à «habiter [s]a maison de verre^[1]». Ce geste de transparence et d'immédiateté, au sens d'une absence de médiation, entre la vie et l'œuvre semble sous-tendre nos pratiques culturelles et artistiques contemporaines comme le montrent l'engouement pour les ateliers d'artistes et les maisons d'écrivain, les expositions autour des brouillons et des manuscrits, les opérations portes ouvertes des ateliers d'artiste promues par les municipalités et plus largement l'intérêt pour le *work in progress*, le dispositif et l'art participatif. Cette injonction à la transparence est évidemment questionnée par les productions artistiques contemporaines, que l'on pense seulement aux installations en verre partiellement réfléchissant de Dan Graham^[2]. Est-il opportun de tout montrer? L'opacité n'est-elle pas un cocon, une volontaire inintelligibilité, féconde et salutaire, enveloppant l'artiste d'une soie créatrice? Pour créer heureux, faut-il créer caché? Le geste de transparence ne peut-il pas également se faire artistique? C'est à ce type de questions que nous voulions apporter quelques éléments de réponse en interrogeant des créateur·ices sur leur propre pratique.

« Ce monde n'est que la crête d'un invisible incendie^[3] »

Révéler ce qu'on ne montre pas, choisir ce que l'on révèle, montrer pour se révéler, révéler ce que l'on montre, et mentir, un peu.

Sirpa Leinonen, costumière, évoque son goût pour le travail solitaire, les longues heures passées à pousser l'aiguille dans le calme réconfortant de son atelier. Puis le processus créatif, méticuleux, rigoureux, les aller-retours entre créateurs et metteurs en scène, couturières et accessoiristes, véritables forces motrices qui communient dans un dessein partagé: opéra, théâtre, danse et performance. Et la lumière, enfin, lorsque le vêtement s'anime sur la scène, et que les milliers de petits points savamment agencés ont fini de transformer le tissu en costume. Le costume, ambiguïté suprême et fascinante, révélatrice et trompeuse, qui ne déguise en rien, mais permet d'incarner mille vies, en étant tout à la fois soi-même et quelqu'un d'autre.

Se costumer permet à la fois à l'artiste de se dévoiler, tout en choisissant avec soin la facette donnée à voir aux spectateur·ices. Roma Blanchard, drag queen et comédienne, tisse des liens entre ses deux pratiques. Elle montre comment l'une nourrit l'autre. La pratique du drag est une manière de se révéler, d'incarner divers personnages qui sont plusieurs facettes d'une même enveloppe corporelle. Les accessoires et costumes habillent, mais ne dissimulent pas nécessairement.

Si Sirpa Leinonen rejette pleinement l'idée de déguisement, Roma Blanchard entend dépasser l'imaginaire du travestissement communément associé au drag.

juliette bargès

entretien par Julie Deygas le 13 mars 2023

Jean-Marc Cerino, artiste plasticien, cherche au travers de ses productions sur verre à représenter des sujets oubliés ou passés sous silence (images de guerre, prisonniers, réfugiés politiques...) Le médium souvent transparent ou translucide devient alors le moyen de rendre visible et d'inciter le spectateur à se déplacer pour dévoiler l'image qui lui échappe grâce aux variations de la lumière sur l'œuvre. Mais le support transparent et le déplacement du spectateur renvoient aussi l'image des regardeur·euses, créant de ce fait, une distanciation.

Pour le photographe Karim Kal, la lumière introduit une abstraction partielle dans l'image pour créer une mise à distance et une interprétation personnelle des espaces dédiés aux populations défavorisées par les spectateur·rices. Cette abstraction crée un paradoxe avec un premier plan descriptif et objectif, tandis que les deux tiers de l'image sont plongés dans l'obscurité, ce qui crée une tension et une incertitude. L'opacité de l'image produite crée une distanciation qui empêche une forme d'immersion dans la photographie. La lumière peut être utilisée comme un outil photographique pour révéler ou masquer.

L'écriture de soi travaille cette question des transparences et des opacités, dans le choix de se montrer ou non, de sélectionner ce que l'on donne à lire de soi et de son processus de création au public. Dans un corpus d'ouvrages qui oscille entre fiction, autofiction et autobiographie, Zelba raconte des moments de sa vie entre introspection, révélation et dissimulation. Née en Allemagne, cette autrice de romans graphiques vit et écrit en français depuis plus de 25 ans. Dans un geste créatif plein d'autodérisson, Zelba nous donne à voir des parts d'elle et de sa vie que la plupart des gens préféreraient dissimuler.

Une multiplicité de techniques, de styles et de sources d'inspiration construisent son œuvre, une production à la fois intime et universelle, qui va chercher le rire aussi bien que les larmes.

Quelle distance conserver avec son travail lorsque ce dernier nous met en scène ? Jusqu'où se dévoiler, à soi-même et aux autres ?

La transparence se fait geste d'union avec le public, comme une façon de rendre compte du processus de réflexion qui caractérise tout travail artistique. C'est ce processus que donne à lire Juliette Bargès en rendant accessible sur Facebook le journal de bord qui l'a accompagnée durant l'écriture d'*Ariane Convocations*, pièce de théâtre mise en scène par Gauthier Marchado et jouée au Chok Théâtre les 16 et 17 mars derniers.

Ainsi, il apparaît que les formes d'arts semblant nécessiter une forme d'opacité protectrice sont celles qui reposent sur une exposition et mise en scène de soi, alors que les œuvres qui relèvent davantage de l'intime sont du côté de la transparence.

[1] André Breton, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 1998, p. 18.
[2] On lira par exemple l'analyse que fait Bernard Harcourt dans *La Société d'exposition* (Paris, Seuil, 2020) de l'installation *Hedge Two-Way Mirror Walkabout* commandée à l'artiste par le MET en 2014.
[3] Philippe Jaccottet, « Oiseaux, fleurs et fruits », *Airs*, 1967. Le titre de l'exposition qui accompagne la revue est tiré de ce poème.

Est-ce que tu pourrais présenter, en quelques mots, ton travail comme dramaturge et poétesse ?

Je m'appelle Juliette Bargès et tous les écrits que je fais (ou presque) je les rassemble sur un site qui s'appelle *Des nouvelles des vivants*. J'ai l'impression que mon travail, lié à d'autres arts que l'écriture ou la poésie d'ailleurs, questionne les liens entre les arts, liens entre les gens. La relation en général est au centre. Et le tiers, pour ne pas être dans quelque chose de duel, mais dans un tiers qui serait inclus et qui permet de penser la complexité. Parce que dès qu'on est deux, ça peut vite s'enfermer. Donc le trois me semble un bon outil.

Et comment mets-tu en place cet outil du trois ?

Je n'en sais rien, c'est peut-être vraiment une formule, mais si je regarde vraiment d'un peu près ce que je fais, je trouve que c'est le cœur : l'individuel, le collectif, la question du lien, des liens, et le rapport avec les autres arts, que ce soit la photographie, la peinture, le théâtre.

Je me posais la question de tes sources. Tu as fais des études de philosophie. Est-ce que tu as des références qui reviennent régulièrement dans ton travail et auxquelles tu es attachée ?

Oui, surtout le monde grec en philosophie. On s'est emparé de la mythologie de manière universelle, sans prendre garde au monde dans lequel elle s'insère. C'est une manière de décoloniser le mythe aussi, c'est-à-dire de lui donner aussi le sens d'une émanation, d'un monde particulier et pas d'un autre. Pour cela, c'était surtout Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet

et Marcel Detienne, c'était vraiment les trois qui étaient à la base dans mon envie de retourner à la réalité du monde grec, et à la naissance de rapports sociaux complètement différents d'avant. Même si évidemment on sait que les femmes étaient évacuées, que les esclaves n'avaient pas le droit à la reconnaissance. Mais dans leurs recherches, ils parlent vraiment d'un rapport d'égalité qui commence à se faire avec les humains. Et ce rapport d'égalité se transmet par la parole. C'est parce qu'il y a la parole qui est égale à celle de l'autre, qu'elle ne compte pas plus que celle de l'autre, que la démocratie peut commencer à se mettre en place. Et cette dimension de la parole est au cœur de la poésie. Et même de cette recherche sur Ariane. Ariane, c'est un personnage de la mythologie qui n'a pas de parole, à qui je la redonne, à qui par ma voix j'offre une parole. C'était une parole politique qu'il fallait porter dans un endroit où elle peut être entendue, ici un théâtre. Ça pourrait être une place publique. C'est venu assez naturellement comme possibilité d'en faire une pièce de théâtre. J'ai commencé vraiment par fouiller ce mythe, écrire un texte même sans avoir réfléchi à rien de rien. Mais commencer par un premier texte, puis l'envie de continuer, et surtout de me rendre compte que je n'en avais pas fini, qu'il y avait encore des problématiques, des choses que j'avais envie de creuser, entre les personnages par exemple. Au départ, ce n'était qu'Ariane, seule. Et je me suis dit qu'il fallait que j'aille creuser du côté de Thésée, de Minos et du chœur surtout, pour voir quelles relations ils ont les uns avec les autres, ce qu'ils ont à se dire. Trouver un biais pour que cette parole puisse naître, et le biais ça a été le vingt ans après, le recul sur les faits, avec cette femme qui avait vécu dix mille trucs et qui se retrouvait confrontée à ce passé.

C'est intéressant d'ailleurs parce que quand on pense à Ariane, on pense davantage à la jeune fille, qu'à la femme comme tu l'as écrit. Cela faisait partie de ta volonté de « déplier le lieu commun^[1] » de ce personnage ?

Oui, et puis le lieu commun dans le sens des choses qu'on nous a rabattues, qui ont perdu de leur vivacité, de leur sens, qu'on utilise sans réfléchir. Le fil d'Ariane c'est un peu ça, comme une image d'Épinal. Le fait d'aller gratter derrière, ça permet aussi de redonner de la vie, de la vivacité. Le lieu commun, souvent, il éteint les choses. C'est une formule toute faite que l'on ne questionne plus. J'ai un goût pour le questionnement, aller gratter derrière, chercher à quoi ça correspond, même au niveau de la métaphore : la métaphore elle est active, pour moi c'est un levier, c'est un outil, c'est pas juste une figure de style, c'est un outil critique.

Tu écris : « il s'agit de penser le présent par le prisme de la fiction » à propos de ce mythe-là. Tu dis aussi que la tragédie antique a façonné une nouvelle façon de se comprendre pour l'humain. Pour toi ce mythe continue de nous donner des clefs de compréhension du monde ?

Ah oui, mais ce mythe-là ou un autre. Après c'est dans les problématiques que je laisse apparaître ensuite, peut-être qu'il y en aurait d'autres encore. Je me suis focalisée sur les rapports entre le chœur et les personnages, entre Thésée et Ariane, la question de la culpabilité, la question du ressentiment aussi, beaucoup, et de l'accession à une individualité pleine pour Ariane, en s'émancipant des carcans qui lui étaient imposés par l'organisation de la vie sociale à Cnossos avec ce labyrinthe à côté. Pour entrer au cœur des problématiques, par exemple avec Gauthier [Marchado] le metteur en scène, j'ai simplifié mon écrit pour lui transmettre son énergie, sa force. Il fallait que je simplifie, que je fasse des comparaisons pour qu'il se rende compte : « Regarde, cette femme, elle revient après 20 ans mais elle a habité à côté de Guantanamo, ou elle a habité à côté d'Auschwitz, qu'est-ce que tu fais quand tu reviens discuter avec le directeur de Guantanamo ou d'Auschwitz dont elle est la fille. Imagine dans quel état d'esprit elle peut être ». Pour essayer d'être la plus directe possible, et que lui en sente la nécessité, aussi.

Je sais que pour lui ça n'a pas été simple, le texte lui a été opaque, longtemps, il a fallu qu'il s'y plonge, et qu'il s'y replonge, et qu'il commence à y voir des choses naître pour s'en emparer véritablement. Avec nos discussions, le boulot de simplification que j'ai fait a porté ses fruits. Parce que je l'ai entendu dire aux acteurs « Ouais, imaginez... ». [Rires]

Parce que ton texte était au départ plus opaque que ta version finale ? Tu avais une première version plus « difficile » ?

Pas forcément plus difficile, mais elle était plus importante en taille. Les monologues étaient plus longs. Pour l'adaptation à la scène, il fallait aller directement au but, pas trop noyer les personnages dans leurs bavardages, vraiment essayer à chaque fois de rassembler, de condenser au maximum. Parce qu'il y a des choses que tu peux dire, dont tu as besoin à l'écrit, mais dès que tu passes sur scène, le personnage, incarné par l'acteur, en lui-même fait sens, donc tu ne peux pas en rajouter trop ; sinon, c'est illisible. Le personnage même perd de sa force, ça le desserte.

Entre le passage écrit et sa mise en scène, est-ce qu'il y a des choses qui ont résisté, qui ont moins marché sur scène que dans l'écrit, et à l'inverse est-ce que certains éléments de mise en scène ont révélé des choses qui étaient moins évidentes dans le texte ?

Je pense dans les relations entre les personnages. Et la scène du chœur, le labyrinthe dans le labyrinthe, que j'ai trouvée sur scène vachement puissante, parce qu'il y avait tout un jeu, un code ancien, avec une diction qui partait un peu, le jeu avec les mains, dans quelque chose de très stylisé, de très artificiel, mais qui révélait le texte et sa violence. Comme c'était très épuré, mais avec un parti pris très stylisé, au final ça équilibrerait et ça faisait ressortir le texte. J'ai l'impression qu'on s'est servi de tous les éléments qu'il y avait dans le texte pour les faire apparaître sur scène. Je ne sais pas trop, il faudrait refaire d'autres représentations pour s'en rendre compte. [Rires] Peut-être le monologue d'Ariane, qui est très lyrique, très poétique. Mais c'est la parole que je voulais qu'elle ait, qui est à la fois cosmique, d'aucun ordre, qui est dans un multi ordre, social, politique, économique, et c'est pour ça qu'elle a cette façon de parler, un peu étrange quand même.

Comment est venue l'idée d'associer la danse à ce projet ?

C'était dès le début, parce que dans la première version, j'avais fait un monologue pour une danseuse, un monologue d'Ariane, où il y avait juste une danseuse qui disait une variation autour de ce monologue. D'emblée, pour moi, c'était avec des danseurs plus qu'avec des comédiens. Je trouvais qu'il y avait un rapport à la langue, quelque chose qui était plus direct, plus essentiel. Je l'ai trouvé auprès de certains comédiens aussi, mais quand même, il y a une espèce de radicalité, je trouve, dans la danse, dans le rapport au monde, qui faisait qu'un

texte poétique touche direct au but. Ça ne tergiverse pas avec des effets de langue. La pratique même de la danse dans le rapport au corps que ça exige, les danseurs plaquaient ça sur la langue. J'ai eu envie d'imaginer des trucs avec eux. Et puis surtout la rencontre avec Julie [De Bellis] et Emma [Emmanuelle Da Costa], la musicienne. Et puis aussi, le personnage d'Ariane, pour moi, il est lié à la danse, Le labyrinthe est un endroit dansant, il ne peut être vécu que par le mouvement, dans le mouvement, ce n'est pas un endroit statique, ce n'est pas un monument où tu peux rester sur place.

Cette idée de simplicité que tu évoquais, j'ai l'impression qu'elle est importante pour toi-même dans ta pratique poétique. Il y a un poème où tu évoques l'idée de te « désencombrer » dans la vie quotidienne. Tes vers aussi vont plutôt droit au but. Je me demandais donc si tu cherchais aussi à te « désencombrer » stylistiquement ?

Oui sûrement. Se vider, aller direct au squelette, à l'organe. Le désencombrement c'est plus lié à tout ce qui nous empêche, ce qui vient faire obstruction, qu'on peut juste faire tomber comme ça en deux coups, d'un seul. Le poème dont tu parles, « La vie en voir », est un poème sur la peinture, c'est le récit d'un peintre : comment il se met au travail, se désencombe et reste dans l'attente de quelque chose qui se passe, sans qu'il ne sache quoi. Mais avant d'arriver à ça, il faut qu'il y ait une partie où il laisse tout le monde de côté, ses pensées... Il rentre un peu en transe, en état de création, avant d'y arriver – que ce soit pour l'écriture ou pour la peinture. Il y a pas mal de peintres qui font comme ça état de leurs moments de désœuvrement, ils attendent que quelque chose vienne, et ça peut durer, et des fois ça ne vient pas, cette peur que rien ne vienne plus jamais.

L'angoisse de la page blanche...

C'est ça ! Tu attends, mais il ne faut pas forcer les choses, il faut résister à ça. C'est Bernard Noël qui a pas mal écrit sur la peinture. C'est à partir des textes que j'ai lus de lui, ses écrits sur la peinture, qui s'appellent *Les Peintres du désir* je crois, où justement il parle beaucoup du modèle vivant. Ça a été une grande lecture, la découverte de Bernard Noël en général, et ce texte-là en particulier. Je crois qu'il a fait des préfaces sur Giacometti, et sur plusieurs peintres, et c'est quelque chose qui revient assez souvent, ce passage par : « On va bien voir où ça mène ». Mais se désobstruer, faire le vide en soi, désapprendre les techniques, tout ce que tu sais faire, aller justement vers là où tu ne connais rien, c'est une phase obligatoire, ou alors tu deviens un faiseur, un faiseur de textes, de peintures, avec toujours les mêmes trucs, les mêmes

gimmicks qui reviennent, et puis tu reproduis. Mais pour trouver de l'inconnu, et y faire face, c'est une autre paire de manche, tu n'as pas d'outils.

Est-ce que c'est ça qui t'a donné envie de faire d'Ariane pas seulement un poème, mais peut-être une pièce ?

[Rires] Oui oui, c'est sûr ! J'aime le nouveau, j'aime l'aventure, j'aime le risque aussi, j'aime perdre pied, ce sont des choses que je recherche.

Et tu as été servie par Ariane...

Ah bah là [Rires] je peux te dire que je me suis bien accrochée aux fils, parce que j'étais bien servie. [Rires] Après je n'y connais rien tu vois, j'ai ma propre culture littéraire, mais je ne suis pas du tout du côté du théâtre, mille fois je me suis dit : « Je ne vais jamais y arriver ».

Enfin, ce n'était pas « Je ne vais jamais y arriver », je ne savais pas où j'allais, c'est surtout ça, avec un doute quand même. S'il n'y avait pas eu ces rencontres, je n'aurais pas terminé, ou j'aurais terminé et puis voilà, ça aurait fini dans un placard, et on n'en parlait plus. Mais d'autres ont dit : « Mais qu'est-ce que tu es en train de faire là, mais c'est incroyable », parce qu'il y avait des échos chez eux, chez elles, forts. Je l'ai fait un peu pour elles, enfin grâce à elles, avec elles, mais parce qu'elles y croyaient. Parce que moi je me disais « Attends, tu ne vas pas faire une tragédie au XXI^e siècle, c'est réactionnaire ».

C'est drôle que tu aies pu penser que ça pouvait être réactionnaire, parce que quand j'ai lu et vu ta pièce, j'ai pensé tout l'inverse...

Ah ouais ?

Notamment avec tout le discours autour de la jeunesse. On entend plus souvent décrier la jeunesse que faire ce que tu fais, c'est-à-dire, dire que ça a été des générations sacrifiées – en tout cas c'est ce que je vois dans le chœur qui intervient tout au long de la pièce, et dans la figure vieillissante de Minos, et dans les fils d'Ariane – il y a quand même une portée politique de ton texte ?

Oui, je le voulais. Parce que la tragédie a été utilisée, beaucoup, à des fins politiques très très réactionnaires voire fascistes. Avec Mussolini, il y a eu des festivals pas possibles de tragédies romaines et grecques complètement fous, mais parce qu'ils avaient aussi cette soif d'antique et de légitimation de leur pouvoir, donc il fallait trouver de grandes figures liées à l'Antiquité, ce qu'ils ont fait. Ça c'est un aspect des choses. Et l'autre aspect, c'est qu'il y a eu tout un courant d'ethnologues,

de chercheurs, qui se sont penchés sur la société elle-même d'où émanaient les mythes, en disant qu'il fallait déjà qu'on parte d'où émanait la tragédie aussi, l'ancrer dans un monde social, pour retrouver du sens au lieu d'aller plaquer nos propres problématiques – même si au final c'est aussi ce que j'ai fait.

En même temps, je trouve que tu donnes une vivacité au mythe, que tu le rends actuel, sans qu'on puisse dire que ça renvoie à tel événement en particulier.

Ça c'est vraiment la puissance de la fiction aussi. Je trouve très particulier d'aller forer dans les mythes. Parce que du coup on est 2500, 3000 ans en arrière. Tu vas t'inscrire dans une lignée d'auteurs, d'artistes, dans un monde. Ce n'est pas rien, il faut le porter. Tu te sens... Ce n'est pas que c'est lourd, mais c'est un peu comme si tu avais une sorte de responsabilité, tu ne peux pas y aller naïvement. Tu es obligée d'aller ferrailler, avec ce qui se joue là-dedans, ce que c'est que la tragédie, comment d'autres gens se sont débrouillés avec ça. C'était ça qui me faisait vraiment envie, surtout parce que j'avais envie d'un projet long. Jusqu'aux représentations ça a duré trois ans et demi. Après, l'écriture elle-même n'a pas été continue, sur trois ans et demi il y a eu plein d'interruptions, des mois entiers... Il y a eu ce premier monologue dansé, puis il y a eu la rencontre avec Julie, Emma et Sabrina [Lorre], puis les trucs se sont un peu assemblés comme ça. Et l'arrière-plan intellectuel était juste une montagne, un continent entier.

Est-ce qu'il y a eu des réécritures de mythes qui t'ont particulièrement inspirée ?

Il y en a une que j'ai détestée particulièrement, c'est celle de Gide. Parce qu'il a écrit une pièce de théâtre qui s'appelle Thésée, et il en fait une caricature de manipulateur horrible. Et Ariane est une oie blanche qui se fait berner de tous les côtés. J'ai trouvé sa vision dégueulasse quoi, vraiment, j'ai trouvé horrible... Mais je suis allée voir, je voulais voir ce qu'il en faisait, ce que ça donnait de près. Mais c'est misogyne à un point... Si bien que dans une des annexes de la Pléiade, où il y a tout le théâtre de Gide, il y a une phrase qu'ils n'ont même pas publiée dans la pièce : « Bah de toute façon c'est toujours comme ça avec les femmes, c'est comme des enfants, il faut tout leur dire » ou un truc comme ça. [Rires] Il y a eu Borges également, et ses textes sur le minotaure.

Qui t'ont plu ?

Oui qui m'ont plu, qui m'ont vraiment inspirée, dont je me suis dit « Tiens, ça c'est une vision du minotaure qui

m'intéresse, il faut que j'aille questionner, gratter derrière parce que c'est la fabrique du monstre ».

C'est vrai que le minotaure a une grande place dans ton nouvel épisode d'Ariane. Je me demandais ce que ça évoquait pour toi ?

C'est une réminiscence de chacun, tu vois, c'est vraiment le meurtre originel, ce monstre qui a été mis à l'écart et qui a servi d'instrument pour massacrer les gens. C'est le fils qu'on a caché dans un placard, qui revient et qui massacre tout le monde. C'est l'impensé de ce petit microcosme crétois. Je trouvais que c'était à la base de nos sociétés, comment on va mettre à l'écart des gens en ne leur donnant pas ce dont ils ont besoin, et en faire des boucs-émissaires. On accuse le minotaure, mais ce n'est pas le minotaure qu'il faudrait accuser, c'est le commanditaire.

Et ça c'est quelque chose que tu as lu chez Borges ?

Non, chez Borges c'était surtout le personnage du minotaure comme un être de solitude absolue, qui hurle sa peine dans les corridors. Je trouvais que c'était une belle vision de ce que c'est que cette bête, mi-homme mi-animal. Ça a été un peu le point de départ. Il y a eu aussi un poème en anglais de Sylvia Plath. Elle écrit un texte sur Ariane, « Ariane abandonnée » et à travers cette image, on la voit elle en amante abandonnée. C'était un peu les deux textes originels. Tu ne peux pas aller creuser un mythe sans aller découvrir tout ce que les autres ont fait avant.

C'est un sacré travail en amont dont tu rends compte d'ailleurs dans ton journal de bord publié sur Facebook.

Oui je n'ai pas fini la publication, je ne suis pas allée jusqu'au bout.

Une première question à propos du journal de bord, à quel point toi ça t'aide de tenir ce journal-là ?

C'est le fil, ça permet de garder le fil, tout bêtement. C'est le creuset, c'est là où se situent tous les questionnements diffus que tu peux avoir dans ta tête, pour arriver à garder la continuité de la pensée, ou récupérer des impressions, des références. C'est là que ça se passe, je ne peux pas faire autrement en fait. J'avais fait la même chose sur *Silence radio*, une pièce sur la relation entre un peintre et son modèle. Là, par contre, je ne l'avais pas publiée, ou fait quoi que ce soit avec, mais elle existe.

Et pourquoi ce choix de le publier, de le rendre accessible au public ? Est-ce un geste de transparence ?

C'est l'envie de le partager avec tout le monde, et peut-être de marquer ce boulot-là, de lui donner une visibilité. Parce que c'est un boulot hyper intérieur de construction. Et puis il y avait aussi des nécessités très basiques : comment financer la pièce et payer tout le monde.

Je me suis dit : « comme j'ai cette matière-là, je vais faire deux livrets. Je vais faire un livret qui sera vendable sur place et un livret avec le journal de bord pour les gens qui auront envie de découvrir le processus d'écriture, de s'en inspirer peut-être, de s'en nourrir, je n'en sais rien ». Au final, j'ai eu de supers bons retours, alors qu'au début c'est assez risqué, tu te mets à nu.

Oui, on entre dans ton intimité ou en tout cas dans ton intimité d'écriture.

Mais je trouvais ça intéressant quand même. J'ai toujours aimé les journaux intimes d'écrivains, le journal intime de Virginia Wolf par exemple, c'est un de mes livres préférés. Tu la vois : « Oh je suis fatiguée... et puis il faut que j'apprenne le russe... et le français... et puis il faut que je me remette à Flaubert... Oh là là je ne fais rien en ce moment ». [Rires]

Après, je l'ai quand même expurgé, ce n'est pas le journal de bord en entier, j'ai quand même fait un tri parce que c'était au jour le jour, il y avait des trucs très pratico-pratiques. Pour la pièce c'était colossal, vraiment. Où trouver un lieu suffisamment vaste pour mettre toutes les questions qui surgissent, si ce n'est par l'écrit ? Le terme de « creuset », je trouve, est juste. Parce que même les moments où tu ne sais plus rien, tu ne sais plus par où avancer, et bien au final tu sais que de toute façon c'est déposé quelque part. Du coup, je fais mes propres regroupements, comme un puzzle, je crée mes propres pièces, et le journal de bord me permet de les assembler, et à la fin de voir tout le chemin parcouru.

Est-ce que tu l'as relu une fois le projet terminé ?

Je l'ai relu pour la publication, pour corriger un peu des trucs, en supprimer d'autres. Mais je ne l'ai pas relu entièrement. J'ai juste envie de passer à autre chose. [Rires] Parce qu'au départ, je voulais faire une trilogie sur Ariane, Pandore et Cassandre.

Tu ne la feras pas cette trilogie ?

Euh non je ne crois pas. [Rires] Ou beaucoup plus tard. Non je n'ai même plus envie en fait.

Et pourquoi ces trois figures-là ?

Parce qu'il y a l'histoire du fil. Pandore c'est la fameuse boîte, Cassandre c'est la prêtresse qu'on ne croit plus. Ce sont quand même de sacrés personnages. Et on n'a pas trop leur version de l'histoire.

Médée de Christa Wolf t'avait plu d'ailleurs, parce qu'on a sa version à elle ?

Oui et elle résout les choses de manière assez limpide, perspicace, par rapport à ce retour au mythe qui moi me faisait réfléchir, beaucoup. Pourquoi le mythe ? Elle le dit dans sa préface, que j'ai trouvée vraiment très belle : parce qu'ils sont déjà là, donc on va ouvrir la porte, et toutes les cloisons du temps vont tomber, et on va être en leur présence directe. Et puis la vision qu'elle a des Corinthiens et des Colchidiens, des collectivistes et des capitalistes. Ce qui m'a vraiment plu aussi, c'est qu'elle prend chaque personnage l'un après l'autre, chacun vient avec sa propre vision de l'histoire, et c'est toi qui recomposes le puzzle.

Il y a un peu de ça aussi dans Ariane, Convocations. On entend Ariane, on entend Thésée, on entend aussi Minos. On commence d'ailleurs par lui, qui n'est pas le personnage titre.

C'est vrai oui. Au départ je ne l'avais pas mis au début, je ne pensais pas faire comme cela. Mais comme il y a quand même l'exigence de l'unité dans la tragédie, que ce soit dans un seul lieu, un seul moment, une seule circonvolution du soleil, et dans la mesure où on était dans le palais, il fallait commencer par lui. Ça a été un dosage assez précis à faire, pour pas que les monologues soient trop importants et qu'il y ait de vraies situations dialoguées qui puissent faire avancer le schmilblick, il fallait aller au-delà du simple monologue. Et en même temps ça reste la manière la plus facile pour aborder ce que pense un personnage, toute son histoire.

Les monologues aussi, où tu la découvres en tant que femme, rendent Ariane touchante et je pense que c'est ce que j'ai préféré dans ta pièce. J'ai l'impression que l'un des thèmes centraux de ces monologues, présent dans tes poèmes et comme sujet récurrent de ton écriture, c'est la mémoire. Quel rapport entretient Ariane avec la sienne ?

C'est une personne qui a été meurtrie surtout, qui est traumatisée. Comment s'est-elle relevée de ses premiers traumatismes ? La mémoire est vraiment blessée. Comment elle se dégage de tout ça ? Par son histoire, elle a réussi à se reconstruire et à aller puiser du bon

aussi dans sa mémoire, dans des pans de mémoire un peu intacts, pas complètement détruits.

Et en même temps elle est toujours un peu là, avec la figure d'Ariane jeune qui la suit, avec la danseuse.

C'est comme la technique japonaise : il y a des bols qui ont une fêture, mais tu ne la colmates pas, tu la fais apparaître. Et cette figure d'Ariane c'est ça, la femme blessée qui est avec elle. Il faut qu'elle vive avec, elle n'a pas vraiment le choix, elle ne peut pas s'en détacher. Et au contraire, elle lui donne de la force, elle lui amène de la vivacité, quelque chose de solaire, qu'elle n'aurait pas forcément si elle n'était pas en contact avec cet être blessé. Qu'est-ce qu'on fait de notre passé en fait, que ce soit notre passé collectif ou personnel ? Il y a peut-être aussi une décision de ma part, où je me suis dit : « Allez, maintenant tu as suffisamment abouti pour oser, tu as suffisamment amassé, ramassé, collecté, maintenant tu offres, tu diffuses ».

Parce que tu ne te sentais pas légitime, avant, de diffuser comme ça ?

Moins, c'est vraiment un processus, de l'ordre du choix. Et la mémoire, c'est aussi celle de tous ceux qui nous habitent et qui n'ont pas pu aller au bout de leur être, que ce soit dans la mémoire familiale, mais aussi collective : tous ceux qui n'ont pas de voix, tous ceux qu'on a fait taire. Et les otages, c'est aussi ce que j'ai essayé de leur insuffler. Ce sont tous ceux qui sont les sans-voix de tous les temps et qui là viennent sur une scène pour dire ce qu'ils ont vécu.

C'est un choix de mise en scène qui m'a surprise d'ailleurs, mais qui a du sens avec ce que tu dis. Pour moi, le chœur des otages parle ensemble alors que dans la représentation, les choses sont répétées, chaque personnage les prend en charge.

C'est vrai. C'est vraiment un choix de mise en scène où ils se sont dit : « Avant qu'il y ait un chœur, il faut que chacun ait sa propre parole, et après seulement qu'il y ait la naissance d'une parole collective ». L'apparition du chœur aussi, c'est l'un après l'autre, pas d'emblée : pour passer au « nous » il y a tout un cheminement qui doit se faire. C'est le seul élément qui a un impact sur le texte, qu'il a fallu modifier, car c'était vraiment une réflexion sur comment naît ce chœur : il passe par le « je » pour peut-être arriver à un « nous ».

Et on retourne ici sur tes thématiques de prédilection, de liens aux autres, de tiers lieux aussi.

Oui, et puis il y a cette malle, qui est le point de collecte de tous les cris des oubliés.

Tu as d'autres projets dont tu aurais envie de parler ?

Oui, je monte avec un contrebassiste un autre projet qui s'appelle *Le tout-venant*. On est juste en création mais on voulait être tous les deux à la fois au texte, à l'organisation et à la composition. Seulement à deux. C'est plus facile qu'avec une grosse équipe. Là, c'est moi qui serai en lecture ou en performance. On est partis sur ce terme du « tout-venant » parce que ça veut dire à la fois le rebut, ce que l'on ne veut pas, ce que l'on jette, et ce qui vient de manière impromptue, sans qu'on le décide. Et puis, de fil en aiguille on s'est rassemblé sur la vision d'un bâtiment, d'un immeuble, où viendraient des impressions de ce que vivent les gens, et peut-être qu'il y aurait un fil conducteur entre toutes ces histoires-là. J'avais envie de personnages, de personnes, j'avais envie de chair, j'avais envie de gens, de pleins de gens, de situations, comme quand quelquefois tu sors dehors et que tu chopes plein d'images au vol. Ne pas être dans la construction, ni dans l'élaboration intellectuelle poussée, juste être dans un instinctuel direct pour changer d'air.

Et il y a une maison d'édition qui m'a demandé de publier sur son site le journal de bord de la création. C'est assez chouette, elle l'a proposé à quatre ou cinq personnes pour l'instant, ça s'appelle « LABO ».

C'est le nom de la maison d'édition ?

Non, c'est le nom de la rubrique. Le nom de la maison d'édition c'est Les bras nus. Ils sont dans la Drôme et sont très éclectiques, c'est plutôt du théâtre, de la performance, de la poésie, et de la fiction radiophonique.

Tout ce que tu as fait jusqu'ici ! Affaire à suivre, donc !

C'est exactement ça ! Je suis hyper contente. [Rires]

[1] Expression que Juliette Bargès utilise dans la préface à sa pièce.

roma blanchard

entretien par Maéva Chomel le 13 mars 2023

Pour débuter cet entretien, je vais avoir une approche très basique, cela me paraît être essentiel pour que tout le monde puisse te connaître. Est-ce que tu pourrais te présenter ?

Je m'appelle Roma, je suis comédienne et drag queen. J'habite à Saint-Étienne, je fais du drag depuis 1 an et du théâtre depuis à peu près 13 ans je crois. Je me considère comme trans non-binaire, mes pronoms sont plutôt « elle », même si j'accepte tout.

Est-ce que pour toi la pratique du drag est une manière de se révéler ou plus de se dissimuler ?

Je pense que c'est vraiment plus une manière de se montrer, de se révéler. Mais après ce qui est intéressant, c'est cette contradiction-là. D'avoir un masque par le maquillage, par le costume, par la perruque, par plein de choses. Ce masque nous protège, nous, en tant que performeur·euses, mais il nous dévoile beaucoup dans notre personnalité, notre férocité, notre colère, notre engagement (tout ce qui nous émeut). Nous faisons tout sortir dans le drag, tout ce que nous ne nous permettons pas en civil, nous le faisons dans le drag. Du coup, j'ai plus l'impression que c'est un révélateur qu'un dissimulateur.

Il est vrai que le maquillage et les vêtements peuvent être vus comme une forme d'opacité que nous prenons pour nous cacher. Mais dans ta pratique cela va au-delà, ils t'aident à te révéler. Comment celle-ci est née ? Qu'est-ce qui t'a inspirée culturellement, artistiquement ?

Elle est née parce que j'avais envie depuis longtemps de faire du drag, mais je n'osais pas, car je ne me sentais pas légitime. J'avais peur, car je voyais des gens autour de moi (surtout des ami·es) qui étaient très forts en drag, qui faisaient ça très bien et qui en plus étaient comédiens,

comédiennes aussi. Du coup, cette fascination que j'avais pour eux, cela m'écrasait un peu. Mais à un moment je suis allée voir un show drag, avec une amie. C'était un pote qui performait en drag queen et à la fin du show, celle qui hostait le show (la maîtresse de cérémonie) nous a annoncé qu'elle faisait des cours de drag le mercredi suivant, et qu'on pouvait s'inscrire, que c'était 10 euros le cours, ouvert à tout le monde, quelque soit son genre, sa sexualité. Avec ma pote on s'est dit : « On fonce, on y va, c'est l'occasion ». Du coup, j'ai eu des cours pendant un trimestre, tous les mercredis soir pendant 3 heures à Villeurbanne. Ça m'a trop fait du bien, ça m'a permis de me lancer, de me sentir légitime, d'oser y aller.

Pourtant, tu as un parcours de comédienne qui aurait pu t'aider ?

Oui, mais après c'est quand même différent le drag et le théâtre. Au théâtre, c'est assez rare de créer des personnages aussi hauts en couleur, ou alors c'est un théâtre très spécifique, comme la *commedia dell'arte*, qui est souvent un peu vieux jeu et qu'on ne veut plus. Ou alors des formes très contemporaines, comme le Munstrum théâtre [Compagnie formée en Alsace par Louis Arene et Lionel Lingelser, dont le travail s'oriente beaucoup autour du masque, du costume, ndla], qui a l'air super (je n'ai jamais vu de show). Mais ils ont l'air de faire des trucs très impressionnantes avec des transformations de visage, des transformations corporelles, en travaillant avec de grands couturiers. Mais du coup, le lien que je fais entre le théâtre et le drag c'est justement ce clown, qui me manquait dans le théâtre. Certes nous développons le clown dans les écoles de théâtre, le côté extravagant ; mais après on nous apprend vite à réduire, ou en tout cas à réfréner ce côté grandiloquent, et c'est dommage. Moi il me manquait un truc, le drag me fait vraiment ressortir le clown et la connerie, l'exubérance, l'extra-

vagance, et cela me fait extrêmement de bien. Parce qu'on en a besoin, on en a tous besoin par un biais ou par un autre, et moi c'est le drag qui m'a permis de me redonner confiance en ça, en cette bêtise, en cette folie.

Est-ce que tu vois Foutrine comme un double, comme une partie intégrante de toi ? Ou est-ce que tu as l'impression que vous êtes deux ?

C'est un peu selon l'humeur, selon comment je veux me définir. Mais, non c'est moi : Foutrine reste la partie exubérante de Roma. C'est comme au théâtre tous les personnages que nous construisons à partir de ce que nous sommes. C'est pour ça par exemple que toutes les personnes qui jouent Hamlet, la jouent différemment et c'est ça qui est beau. Au drag c'est pareil, quelqu'un d'autre pourrait essayer de faire Foutrine, mais ça ne serait pas du tout pareil, donc non, c'est moi Foutrine. C'est une partie de moi, une extension, un étirement de Roma. Ce qui me protège par contre, c'est le côté masque. Des fois je parle d'elle à la troisième personne, comme pour essayer de me démarquer entre moi et elle, me dire que cette folie-là ne peut sortir que lorsque qu'elle est en Foutrine. Et dans certaines circonstances c'est mieux d'avoir des comportements comme Foutrine mais en drag. En civil, cela paraît fou, folle.

D'accord, très bien, merci. Nous allons parler du drag de manière plus artistique. Vois-tu le drag comme une performance artistique (à la manière d'une artiste tu construis ton art) ?

Oui complètement, c'est un art pour moi et ça devrait être reconnu comme tel et rémunéré comme tel. C'est un art, moi je sais que la Foutrine d'aujourd'hui n'est pas la même qu'il y a un an quand elle est née, et ne sera pas du tout la même je pense, dans quelques mois, quelques années. Ça bouge tout le temps, entre moi, Roma, ce que je pense, ce que je vis, qui je rencontre. Donc, oui c'est une pratique artistique. Surtout, parce que ce que j'essaie de faire avec Foutrine, ce n'est pas juste faire des *lip-syncs* sur Britney Spears (même si c'est très bien), j'essaie de faire des performances plutôt engagées politiquement, qu'il y ait quelque chose qui se raconte derrière, sur le patriarcat, sur la religion, sur le féminisme, le genre, sur plein de choses...

Et là dernièrement j'ai envie d'oser chanter, ce que je n'osais pas jusque-là. J'ai envie de travailler le chant, de raconter des chansons qui ont un message fort, qui sont touchantes et pas que pop. Parce que souvent dans le drag que nous voyons comme *Drag Race* aux USA, nous ne voyons que le pop, alors qu'il y a mille manières de faire du drag, des performances.

Une metteuse en scène que j'ai rencontrée, Alice Carré, dit à propos de ses comédien·nes que « peu importe le genre, tout le monde peut jouer homme, femme, enfant et personnes de couleur, ce qui fait spectacle est de faire femme, de faire homme ». Es-tu d'accord avec cette vision du théâtre ?

Je ne suis pas d'accord avec tout, je ne suis pas d'accord avec le fait de pouvoir jouer des personnes de couleur si tu n'es pas racisé·e. Pour moi cela me fait penser au *blackface*, et c'est quelque chose de très dangereux et dont nous parlons encore malheureusement. Pour moi, ce n'est pas ok justement, il faut partir d'où nous prenons la parole, d'où nous venons pour pouvoir faire les choses les plus éthiques et humanistes possibles. Mais pour moi, c'est compliqué aussi, car des fois nous pensons que nous pouvons performer tous les genres, alors que quand c'est mal fait, cela peut devenir transphobe, homophobe, misogyne. C'est très compliqué. Donc non, cela dépend de comment c'est fait. Par contre, jouer des personnes racisées, il y a des certaines limites, et ça, ce n'est pas possible. Après jouer une femme si on est un homme, ou l'inverse, ou mille autres cas de figure possibles parce que le genre est multiple, jouer un enfant alors qu'on a 53 ans, ou l'inverse, pourquoi pas. Mais cela dépend de comment c'est fait. Il faut être à chaque fois dans la bienveillance, dans le respect et se renseigner énormément sur ce que nous faisons, avant de faire ça. Car cela peut vraiment blesser des gens.

Tu as déjà refusé des rôles qui ne te correspondaient pas ?

Non, car ce qui est fait en école de théâtre reste dans un cadre privé. C'est une école de théâtre et nous n'avons pas la possibilité, souvent, de refuser, car cela est très mal vu, en tout cas à mon époque. Cela faisait comme si nous étions contre cette formation, et que nous n'avions rien à faire là. Alors que maintenant, il y a davantage ce truc de consentement, de pouvoir dire non quand t'es jeune acteur·rice. Il y a des trucs maintenant que j'ai vécus, auxquels, avec le recul, j'aurais aimé pouvoir dire non.

Il est vrai que le cadre de l'école nous fait ressentir une certaine maîtrise des sujets évoqués en cours, c'est rassurant.

Oui, nous n'osons pas trop remettre en question. Surtout que ce sont des écoles que nous avons tellement voulu, les concours d'école de théâtre sont très durs. Ils prennent très peu de personnes ; quand tu y es, tu te sens tellement chanceux·se, tu prends tout ce qu'il y a prendre, t'avales tout, tu gobes tout. Mais heureusement, de plus en plus, nous faisons attention à cela. Les intervenant·es, le corps

enseignant et la direction de l'école font attention à ces questions de consentement, à qu'est-ce que nous sommes en train de raconter, au fait que non, nous ne pouvons pas tout jouer au théâtre. Cela progresse.

Dans une interview, Minima Gesté, drag parisienne, dit « je performe déjà tous les jours l'homme, ce soir je veux être libre ». As-tu l'impression d'avoir plus de liberté quand tu es sur scène ?

Oui, complètement.

Comme tu le disais, c'est toi à cent pour cent, tu n'as plus de barrière ?

Oui, parce que déjà tu construis (si nous parlons en termes de personnage), tu construis ce que tu veux. L'apparence, le personnage que tu veux, donc déjà ça, c'est une liberté énorme. Ce qui est trop bien dans le drag, c'est que tu peux te dire : un jour je fais Foutrine comme ça, hyper féminine, cliché de la poupée Barbie en mode bionique, puis le lendemain je vais faire un monstre, où je ne serai pas du tout dans les critères normatifs de beauté, mais où je serai poubelle et je vais faire n'importe quoi. Ça c'est une liberté énorme de pouvoir performer tout ce que tu veux. Puis, même le choix des performances, du chant, de danse, du texte, tout ce que tu veux est totalement libre généralement. C'est rare les soirées avec thème imposé en drag. Bien sûr, il y en a, mais rares sont celles où l'on t'oblige à faire une performance. En général, même si le thème est imposé, tu fais ce que tu veux niveau performance. Tu peux faire un hors-sujet, mais comme c'est du drag, c'est possible, et cela peut même être très drôle. Si c'est une soirée sur le thème de Noël et que tu fais Halloween, ça peut être très drôle.

Du coup, si tu dis de Foutrine qu'un jour elle peut être monstrueuse, un autre, le cliché de la poupée Barbie, comment est-ce que ton public la reconnaît ?

Car c'est moi, c'est mon énergie, c'est ma connerie, c'est mon humour. Après forcément, cela change en fonction des jours, de l'humeur, de ce que t'as mangé, de comment t'as dormi, de qui t'as rencontré dans la journée, de quel *make-up* tu fais, de quelle perruque, quelle performance. Mais qu'elle soit poubelle ou style Barbie cela reste toujours Roma en dessous, c'est ma connerie. C'est cela qui est assez gratifiant aussi, il n'y a pas de dissociation totale. Puis, tant mieux, quand je suis applaudie en Foutrine, je le récupère en tant que Roma aussi, c'est gratifiant. Ça fait plaisir, cela flatte l'ego, on en a tous besoin, ça fait du bien ! Tu peux tout faire tant que cela reste respectueux. Ou alors, tu mets des *trigger warnings* si tu fais un truc

vraiment trash et gore. S'il y a des gens vraiment très sensibles dans la salle, il vaut mieux faire un *trigger warning*. Si cela reste juste un peu choquant, moi je trouve qu'il ne faut pas mettre des *trigger warnings* partout, parce que c'est chiant, et nos vies sont des *trigger warnings* en tant que personne queer. Vivons nos vies, même si ça vous choque ! Moi j'ai vécu des choses dix fois plus pires que ça en fait, les violences quotidiennes, les insultes, c'est tout le temps.

Quand tu es sur scène, tu le fais juste car tu aimes ça, car tu as l'envie ?

Oui et j'ai aussi envie de raconter des choses, des histoires, des traumatismes, des vécus forts. Faire ressortir des émotions. Il y a la catharsis comme au théâtre qui s'opère, mais qui là, est encore plus forte je trouve. Elle est très présente la catharsis dans le drag, une performance de trois minutes qui te touche au point d'en pleurer, c'est un peu magique quand même. Cela arrive rarement au théâtre de pleurer déjà au bout de trois minutes de représentation.

Justement dans cette même interview de Ben Névert avec Minima Gesté, nous pouvions entendre Minima dire : « j'ai déjà joué un personnage, puis un genre et c'est comme ça que c'est devenu militant ». Toi aussi tu m'as dit que tu avais une revendication militante. Est-ce qu'au départ c'est plus personnel ? Ou alors cette portée militante est venue après, comme Minima ?

Non, elle est directement venue, mais... parce que... après, je ne connais pas le parcours de Minima, mais moi comme j'ai commencé par le théâtre, que j'ai été formée là-dedans, j'ai très vite eu envie du théâtre pour militer. Pour raconter des histoires qui me touchaient, de personnes trans non-binaires, de raconter le genre, de raconter toutes les injustices (enfin, la montagne d'injustices qu'il y a dans ce monde), les personnes qui crèvent à côté de chez nous, les sans-abris, les personnes en migration qui galèrent, qui ont des enfants... Toutes ces choses-là, j'ai eu envie de les raconter au théâtre, même si cela ne me touchait pas directement, car je me sentais très émue par ça.

J'avais envie de les raconter et du coup, quand j'ai commencé le drag et que j'ai vu des performances drags, c'était tellement émouvant que c'était l'endroit idéal pour raconter des choses fortes qui me tiennent à cœur, des injustices, des vécus, et d'émouvoir en peu de temps, avec de l'humour en plus. Mais pas que. Des fois il n'y a pas d'humour et nous pleurons simplement parce que c'est magnifique et c'est trop bien.

De nos jours le drag se développe de plus en plus, nous en voyons partout, que ce soit dans des spectacles, dans des téléréalités, même dans des pratiques artistiques, alors qu'avant, au début des années soixante, au début des performances, c'était plus dans des salles un peu undergrounds, dans des endroits discrets. Est-ce que tu vois d'un bon œil la popularisation et la médiatisation, ou cela pourrait-il mettre à l'écart le débat militant ? Une forme de confidentialité protectrice est-elle nécessaire au drag ?

Oui, c'est une bonne question. Je suis toujours un peu sur le oui et le non à chaque fois, je vois toujours du bien et du mal un peu de partout, je n'arrive pas toujours à me dire que c'est totalement mauvais ou non. Je trouve que l'émission *Drag Race* fait énormément de bien, cette *mainstreamisation* a fait du bien. C'est bien que cela se soit popularisé, que les gens voient ça, qu'il y ait quand même des messages forts diffusés dans presque chaque émission. Que cette émission fasse quand même attention à montrer des personnes racisées, des personnes trans, des personnes en surpoids, avec un handicap, avec pleins de vécus différents et leur laisse un temps de parole pour ça, je trouve ça super respectueux et beau.

Et à la fois, c'est dommage car ça ne montre qu'un côté du drag. Des fois j'ai l'impression que RuPaul [présentatrice du l'émission, ndla] elle-même a oublié d'où venait le drag. Ce n'est pas juste en faisant les mini challenges comme un *ball voguing* que nous revenons à l'essence, ce n'est pas simplement cela.

Je trouve dommage que dans cette émission, ils ne laissent pas la place à des drags beaucoup plus punk, qui ont des messages plus forts à dire. Et tant pis si ça gratte, s'il y a de la colère, si dans des émissions ça clash, si c'est en désaccord avec l'avis des juges. Je trouverais ça bien que ce soit plus « waah », plus sanguin, je trouverais même ça plutôt sain. Mais comme c'est l'empire RuPaul, c'est elle qui décide, qui fait son business. Mais, il ne faut pas oublier, en tout cas c'est important que dans les shows hors *Drag Race* que nous n'oubliions pas ça et que nous n'hésitions pas à le rappeler. Que nous fassions des performances en lien avec ça. Que nous laissions plus de place aux personnes racisées, plus de place aux kings (parce que nous oubliions les kings aussi), plus de place au *Club Kids* [artiste incarnant une créature, ndla].

Je trouve cela très bien que certains collectifs soient en non-mixité choisie, comme le collectif Vert.Mine à Saint-Étienne, où nous refusons les personnes cis hétéros. Tout le reste c'est ok, mais pas les personnes cis hétéros. Dans certains collectifs, ils incluent tout le monde, c'est chacun son truc. D'autres collectifs ce ne sont que des personnes

trans, que des personnes racisées, transracisées, tout est possible. Je respecte ça, c'est très bien que cela existe. Mais, je trouve qu'en termes de visibilité, c'est souvent des personnes cis blanches, valides, plutôt riches, venant d'un milieu plutôt tranquille qui sont montrées dans les médias.

Tu n'as pas l'impression que cela déconstruit le côté militant ?

Non, moi ce que je trouve dommage, ce n'est pas tant qu'il y ait moins ce côté militant, mais plutôt que les gens n'aillent peut-être pas plus se renseigner sur les origines du drag, qu'il n'y ait pas plus de pédagogie qui soit faite là-dessous. Que cela soit par des bouquins, des podcasts, des films, ou quoi que ce soit. Qu'il n'y ait pas plus de choses sur ses origines et le côté beaucoup plus punk et militant qu'il y avait avant, au début, à la naissance des *Ballrooms*. Et, encore une fois, le capitalisme dévore tout, nous n'y pouvons pas grand-chose malheureusement. Le capitalisme dévore même les drags : il y en a plein qui performent juste pour faire les belles, façon Miss France, qui n'ont rien à dire et qui sont juste en train d'imiter Lady Gaga, sans aucun message derrière. Beaucoup de personnes aiment ça et ne vont voir que ça.

Moi, ce que j'aimerais en réalité, et ce que j'essaie de faire, c'est d'infiltrer ces réseaux-là (un peu comme une espionne, ou un virus de la queerness), qui vient rappeler que le drag n'est pas que cela. J'ai l'impression de l'avoir un peu fait à Lyon avec (je ne citerai pas les noms), mais avec des drags qui sont très *mainstream*, ou qui font des *shows* où ça brasse beaucoup d'argent, et ce n'est pas très bien. Je suis contente d'y être allée, et d'avoir fait ma performance anti-Poutine là-bas, d'avoir été un peu punk. Que les gens aient vu cela, et que même ce public-là qui avait l'habitude de voir des drags un peu *mainstream*, m'aient dit qu'ils avaient trouvé cela super, ça faisait trop du bien d'entendre ça. C'est là que je leur dis : « Allez voir ce qu'il se passe là et là, dans les petits lieux *undergrounds*, faut aller voir cet·te drag, ce king, cet·te drag queer ». Il y a plein de gens qui ne connaissent que les drag queens, et voient cela que comme l'héritage des travestissements, des transformistes. Alors que cela a beaucoup bougé, il n'y a pas que ça et c'est bien que ça se multiplie.

Tu as justement enchaîné avec ma question d'après. Le domaine des hommes est souvent beaucoup plus mis en avant à l'écran ou sur scène, à l'inverse du drag king exercé par une femme ou du mouvement lesbien.

Même sur scène simplement, dans les shows drag.

Pourquoi à ton avis ça prend autant de temps à être mis en avant ?

Ça je ne sais pas trop. Puis, en vrai je n'ai pas l'impression d'être la bonne personne pour en parler. Tu devrais poser la question à un king militant et il pourrait te répondre. Moi, j'ai l'impression [hésitation], non je ne sais pas, j'ai peur de dire des trucs un peu osés, je ne sais pas trop... J'ai l'impression que les kings sont surtout invisibilisés [hésitation], parce qu'il y a souvent plus d'extravagance chez les queens. Il y a la perruque, le *make-up*, il y a des faux seins, des fesses, toutes ces prothèses, talons, tout ce que nous mettons dans les clichés de beauté féminine dans nos vies, mais version étirée au maximum. Une drag queen est un spectacle en soi, alors que les kings nous les voyons moins tout simplement parce que les mecs dans leur vie [hésitation], enfin dans notre société, les mecs ont moins de fringues colorées, il n'y a pas trop de *make-up* (heureusement ça commence à bouger maintenant). Mais, normalement un mec ça ne porte pas *make-up*, ça ne porte pas de coiffure incroyable, ou ça ne change pas de coiffure souvent, ça ne porte pas de boucles d'oreille, ça ne porte pas beaucoup de bijoux, ça reste dans les tons bleus, noir, gris, assez sobres. C'est chiant, l'ennui total, mais notre société est comme cela. C'est cette société patriarcale misogyne qui a tout mis sur la poupée Barbie. Et du coup, c'est pareil, c'est hyper dur pour les filles qui ne veulent pas ressembler à ce cliché de beauté-là. Du coup, j'ai l'impression que pour les kings il faudrait... il faudrait... il y en a certains qui le font doser aller vers un truc d'extravagant, vraiment très fort, avec pourquoi pas des paillettes à fond, avec pourquoi pas des mégas talons dans une autre forme de chaussure, avec des vestes costards abusées, des perruques abusées. Moi, j'en connais un à Lyon qui fait des trucs comme ça, avec des *make-up*, des perruques, des tenues incroyables qu'il fait lui-même. C'est Rico Loscopia, et il faut le soutenir très fort ! Ça fait du bien de voir un king comme ça. Voir des femmes assignées femmes à la naissance qui font du queen, ça aussi fait du bien, nous appelons ça des hyper kings ou des hyper queens.

Justement, est-ce que c'est plus dur pour ell'eux de se faire une place dans le drag ?

Les hyper ? Je dirais que oui.

Il y a une forme de discrimination ?

Ce n'est pas de la discrimination, mais encore ce truc de niche, de non-mixité dont on parlait tout à l'heure. C'est vrai que moi j'avoue avoir un peu de mal des fois avec les hyper queens qui sont cis hétéros. Parce que j'aime le drag

quand ça reste queer. Des cis queers c'est rare, et de faire de l'hyper king ou queen quand t'es cis, moi, j'ai un peu du mal même si je trouve ça bien que ça existe. J'espère que je vais réussir à m'ouvrir l'esprit là-dessus. Enfin je ne sais pas, peut-être que je n'en ai pas envie parce que j'aimerais que cela reste très queer, très militant. Le drag c'est un art de gens véner !

Maintenant, parlons un peu du temps et de la réception. Tu as déjà été confrontée à un public de théâtre, vue ton activité de comédienne. Mais tu es aussi confrontée à un public qui va voir du drag. Quelle est la différence entre les deux ?

Souvent c'est très différent parce que ce ne sont pas les mêmes codes, ce ne sont pas du tout les mêmes conventions, ni les mêmes codes de réception en tant que public. Au théâtre nous te disons, tu t'assois là, tu es sage, tu écoutes et à la fin tu applaudis, mais seulement à la fin. Alors que le drag, nous te disons l'inverse, nous te disons tu ne t'assois pas, reste debout, danse, chante avec nous, gueule, tape des mains, crie, embrassez-vous (avec consentement bien sûr [Rires]). C'est l'effervescence, c'est la folie, c'est ça qui est beau. Des fois, j'aimerais bien que le théâtre s'inspire de cela. C'est ce que disait pour citer (pour faire l'intello [Rires]) Sarah Kane, autrice de théâtre dans les années 80-90, qui disait que son rêve, c'est que le théâtre soit comme dans les matchs de foot. Que les gens hurlent, soient tarés, que les supporteur·euses soient à fond, car l'acteur vient de dire une réplique incroyable, car il vient de faire une entrée en scène, ou que la situation est « waaah », que nous osions sortir nos émotions, que nous nous exprimions. Je pense que cela serait intéressant. Je ne sais pas si Sarah Kane était déjà allée voir des shows drag ; si oui, ça a dû lui faire beaucoup de bien. Si Sarah Kane était vivante aujourd'hui, peut-être qu'elle ferait du théâtre drag. Moi, c'est ce que j'ai vraiment envie de faire, de mêler ces deux arts, de faire des pièces de théâtre totalement drag. Avec des personnes drags et comédien·nes, ou qui juste ont une appétence pour le jeu théâtral. J'aimerais faire une pièce qui dure une heure, une heure et demie, où tout le monde est en drag et où on raconte une histoire ensemble. Pas forcément faire un Shakespeare, un Roméo et Juliette tous en drags, mais plutôt créer tout nous-même, et que les personnages joués soient des drags. Comme si nous étions en civil et que nous jouions différents rôles. Ça, plus le fait que j'aime aussi beaucoup les arts de rue, dont le théâtre de rue, j'aimerais bien de plus en plus exporter le drag dans la rue. Je trouve que c'est là où il y a le côté le plus militant, le plus politique, au sens fort du terme. Dans la rue, on ne peut pas s'y attendre, ce n'est pas un évènement programmé, et pourtant c'est sous nos yeux. Tu es obligée

de le voir, ça te provoque une réaction quelle qu'elle soit. Que ce soit négatif ou positif, il y a une réaction. Je trouve que c'est là où le drag a le plus d'impact. Moi, j'ai envie de faire du drag de rue, d'être à plusieurs (car cela peut être dangereux), comme un clan de drag de rue qui fait des évènements improvisés sur place publique, ou dans des rues. Un peu comme des *flashmobs*, en spontané, mais en drag. Nous nous mettrions à performer des trucs sans avoir les autorisations (parce que sinon il faudrait nécessairement les programmer), et puis tant pis. C'est comme des danseurs de rue, ceux qui jonglent dans la rue à un feu. C'est un art comme un autre, qui peut donc aussi être dans la rue. Je trouve pour le coup que là, il a un impact très fort dans la rue.

Pour avoir déjà été dans des *shows* drag, que ce soit en journée ou en soirée, pour être déjà allée en drag de chez moi (seule ou avec mes potes) jusqu'au lieu où je performe, et ayant vu les regards, les interactions, ayant entendu les petites paroles qui se disent, je me dis que ouais, là, c'est fort, il y a un impact. Je trouve ça bien !

Est-ce que tu te sens plus proche de ton public de drag ou de ton public au théâtre ?

[Hésitation] De drag je dirais. Oui, parce qu'au drag, avant et après la performance, nous pouvons voir les gens et discuter avec eux, avec elles. Il y a plein d'échanges, de retours immédiats sur la performance, c'est assez direct et facile. Alors qu'au théâtre ça reste un peu mondain, nous ne disons pas trop les choses, à part si ça vient de potes qui osent te dire les choses, ou dans le cas où la personne a vraiment aimé, mais c'est quand même plus rare. Dans le drag, les gens disent plus facilement « c'était trop bien, c'était trop beau », ils le disent hyper facilement. Alors qu'au théâtre, même quand nous sortons à la fin du spectacle, là où il y a tous les gens, c'est rare ceux qui viennent vers toi te le dire, et c'est plus timide. Du coup, forcément tu te sens plus proche des gens qui viennent te parler facilement. Puis même, il m'arrive souvent d'avoir des interactions directes avec les gens pendant une performance. Je m'assois à côté d'eux, d'elles, je leur chante dessus. [Rires] Et c'est drôle, moi j'aime bien. Au théâtre il y a la scène, parfois le 4^e mur qui est très présent, nous sommes très protégé·es au théâtre.

Il y aussi peut-être ce côté de la liberté, au théâtre tu dois respecter les textes que tu as, tu ne peut-être pas non plus prendre trop de libertés sur les consignes, tu as un script qu'il faut respecter.

Oui, si tu as construit une pièce de manière millimétrée c'est sûr qu'il faut la respecter. Après, il y a plein de pièces où il y beaucoup d'improvisation, où tu fais ce que tu veux,

où tu changes le texte. Il y a de tout, et tout est possible. Puis en drag c'est pareil, je te le disais, il y a des drags qui millimètrent toutes leurs performances et c'est le drame si elles ont loupé le coche d'un truc. Alors que d'autres font tout à l'impro. Il n'y a pas de mieux ou de moins bien tu vois, cela n'est pas comparable, c'est deux arts bien différents, mais qui peuvent se mélanger. Moi je vois que le théâtre m'a beaucoup aidée dans le drag à me sentir à l'aise sur scène, à regarder vraiment les gens dans les yeux, à performer, assumer un regard, assumer une pause longue. À l'inverse, je commence à voir que le drag me fait beaucoup de bien au théâtre aussi, j'ose plus des trucs pour lesquels je me bridais moi-même. Maintenant, je me dis : « go, vas-y », je n'ai pas peur et on verra si c'est trop ou pas. Cela me donne confiance, l'un et l'autre communiquent bien.

Très bien je te remercie vivement, je ne sais pas si tu as quelque chose à rajouter ou non, ou si tu veux revenir sur certains points déjà évoqués ?

À un moment nous disions que la *mainstreamisation* du drag enlevait un peu de punk aux performances drags. Et bien à la fois je suis très contente qu'il y ait un film comme *Trois nuits par semaine* par exemple qui soit sorti avec Cookie Kunty, et qui parle du drag, mais en réalité, et le réalisateur l'a dit lui-même (je suis allée à l'avant-première au Méliès), il voulait surtout montrer que le drag est aussi un art sophistiqué. Moi, cela n'a un peu filé des boutons quand il a dit ce mot, parce que oui, ok, il y a des drags qui sont sophistiquées comme nous avons pu le voir dans *Drag Race*, mais en fait nous n'avons pas besoin de montrer que le drag est sophistiqué, nous l'avons déjà bien assez vu. Justement, ce dont nous avons besoin, là, maintenant, c'est de se rappeler les racines du drag, la *punkness*, les *ballrooms*. Que se sont des personnes trans, racisées qui sont à l'origine de ça. Il faudrait leur rendre davantage hommage en les mettant sur scène.

Dans son film, il y a une seule drag racisée je crois et nous ne la voyons pas beaucoup. Celle qui est mise en avant, c'est un mec cis qui certes est homo, mais qui est blanc, qui fait du drag sophistiqué et qui rencontre un autre mec cis, blanc hétéro, d'un milieu plutôt bourgeois. C'est un peu l'ennui, ce n'est pas ça la réalité. C'est une des réalités, mais il n'y a pas que celle-là. Montrons un drag un peu plus punk. Ce qui est plus intéressant d'aller regarder au cinéma c'est *Last Dance*, un documentaire sur le drag. On suit une personne un peu plus punk, drag queen de la Nouvelle-Orléans, qui a monté son école de drag là-bas. C'est un documentaire sur elle, sur ses élèves, sur ses ami·es avec qui elle performance son dernier *show*, pour dire au revoir à la scène. C'est assez touchant, c'est tire-larme, piano, violon, etc. mais cela reste punk

et montre bien d'autres facettes. En plus il y a plein de personnes racisé·es dedans et qu'est-ce que ça fait du bien de voir ça.

Cela me fait penser au travail d'un photographe qui a exposé pour la Biennale de Lyon, Mohamad Abdouni. Il montrait le drag, et la culture queer dans les pays arabes. Les photos étaient très belles et percutantes.

Oui, cela me fait penser au drag arabe d'Afrique du Nord, comme La Kahena dans *Drag Race France*. J'étais tellement triste qu'elle parte au premier épisode, car elle a un côté punk, un côté plus corrosif.

Et bien voilà, merci d'avoir joué le jeu et d'avoir répondu à toutes mes questions.

Merci à toi, pour ton écoute et ta bienveillance.

jean-marc cerino

entretien par Marie Berthoin le 9 mars 2023

Qu'est-ce qui vous a poussé à devenir artiste et quel a été votre parcours pour en arriver là où vous êtes aujourd'hui ?

On peut déjà dire que c'est une question d'appétence qui me tient depuis l'enfance, et donc de travail. Je ne crois pas du tout à la notion de génie, à quelque chose qui descendrait verticalement d'on ne sait où. En fait, c'est surtout et essentiellement du travail. Plus on travaille une chose, quelle qu'elle soit, plus on est doué dans cette chose-là et plus la possibilité de la rencontre, de l'inattendu, advient. Par ailleurs, je venais de la banlieue de Lyon ; j'ai fait les Beaux-Arts à Saint-Étienne et je suis resté dans cette ville. Quelque chose a innervé mon travail ; une certaine qualité du rapport au passé, au passé ouvrier notamment, à la solidarité, une sorte d'état d'esprit, d'atmosphère qui est très particulière et qui m'a pris.

En plus d'être artiste plasticien, vous faites également partie du comité de rédaction de la revue *De(s)générations*. Comment articulez-vous ce travail d'écriture avec votre travail plastique ? Ces deux activités se nourrissent-elles l'une de l'autre ? Et si oui, pouvez-vous dire comment ?

Je suis membre de la revue *De(s)générations* depuis le deuxième numéro, paru il y a plus de 18 ans ; en ce moment nous sommes sur le bouclage du numéro 36. Cette histoire est née du désir de rendre compte de l'époque et de rencontrer les auteurs, intellectuels, philosophes, écrivains que nous lisions. Mais c'était aussi pour moi un moyen, en tant qu'artiste, de me décentrer, de faire des lectures auxquelles je n'aurais pas forcément pensé, d'aller dans des terrains qui m'étaient parfois relativement inconnus. On pourrait dire que plusieurs choses ont compté : la question du collectif mais également celle de l'ouverture, de la rencontre et du partage. Et il est vrai qu'en tant qu'artiste, et même lorsqu'il s'agit

de mon travail, j'ai toujours préféré les écritures qui venaient d'ailleurs, ailleurs que des champs des arts plastiques, que le texte vienne presque en parallèle, à côté du travail de la peinture et pas nécessairement assujetti à elle.

Dans vos dernières expositions, la majorité de vos productions, pour ne pas dire la totalité, sont travaillées avec le verre. Comment et pourquoi avoir fait le choix de ce support ? Que vous apporte ou que représente pour vous la transparence du support ?

Alors oui, on va commencer par le procédé : ce sont des peintures qui sont faites dessus et dessous le verre, c'est-à-dire des deux côtés, sur les deux faces du verre. Et ce sont des peintures qui convoquent essentiellement des photographies d'archives. Ce qui est de l'ordre de la photographie est traité sur la première face du verre, à la peinture à l'huile noire. Et sur le dessous du verre, une fois que la peinture à l'huile de la première surface est sèche, il y a une autre intervention qui arrive et qui peut faire appel à différents médiums selon les pièces. Cela peut être de la peinture à la bombe d'une seule couleur, ou des tissus qui sont déposés derrière le verre ; et à d'autres moments des jus de peinture à l'huile mélangée à de la térébenthine qui sont renversés sur la surface du verre et qui viennent se mélanger par hasard jusqu'à créer quelque chose en accord avec l'image traitée.

Ce serait un premier point, cette idée qu'il y ait deux faces et qu'il y ait un léger décalage entre le fond et l'image. Et c'est là que ça devient assez intéressant pour moi, parce qu'en fait, c'est peindre à l'inverse de toute la pratique de la peinture où l'on réalise d'abord un fond et puis, petit à petit, on monte jusqu'à arriver à des figures, à une image, etc. Au contraire, chez moi, il y a d'abord une image et après il y a un fond qui est appelé, que l'image appelle. C'est-à-dire que tout d'un coup, il y a une image

qui va davantage appeler du tissu qu'un fond coloré par exemple. On peut prendre l'exemple de cette peinture qui est réalisée d'après un dessin fait par un prisonnier en 1939-1945 dans un camp [fig. 1]. En fait, j'ai retrouvé une vieille couverture de l'armée toute rapiécée et je l'ai déposée derrière, et les rapiècements viennent jouer avec le dessin, avec tel personnage, etc. Et ce sont tous ces choix et ces hasards qui créent des formes et qui laissent marcher notre imaginaire.

Après, pourquoi le verre ? Pour plusieurs raisons : quand on travaille sur ce support qui est très lisse et que l'on met deux surfaces de peinture côté à côté, elles vont se diffuser, s'interpénétrer (on peut retrouver ce type de rendu avec l'aquarelle). C'est surtout présent dans la série des crânes réalisée à la peinture à l'huile blanche [fig. 2]. Cela produit souvent des choses que je n'attends pas, et c'est précisément ce à quoi je suis attentif, parce qu'il y a le savoir-faire mais il y a aussi savoir provoquer le hasard. C'est une surface qui le permet totalement. Si je faisais les mêmes tentatives sur une toile, il n'y aurait pas du tout cette variété d'effets que j'obtiens avec le verre. Puis il y a quelque chose de tout simple, qui est que si le résultat ne me convient pas, que le hasard convoqué ne me satisfait pas, je peux prendre un chiffon avec de la térébenthine et tout effacer. Puis recommencer, rejouer la chose.

Un autre point, qui n'est pas lié à la transparence mais qui est quand même toujours lié au verre, c'est que ce sont des peintures qui cassent toute fascination possible du regard. Et ceci est important, parce que parfois j'ai des sujets qui sont un peu durs. Et ça casse la fascination parce qu'en fait on se voit dedans, dans le verre, il y a toujours la possibilité de se voir dedans et donc d'échapper à l'emprise que peut avoir l'image. Il y a suffisamment d'images dans le monde contemporain qui essaient de nous prendre, et le travail de l'art c'est aussi de faire des images qui déparent. Le verre utilisé sans fond, je l'ai fait, comme avec les dessins de Malevitch, mais ils sont exposés différemment. Et puis, il y a aussi dans les verres sans fond le travail du vitrail.

Est-ce que lors de l'accrochage de vos travaux translucides, vous vous amusez de la transparence en les superposant ?

Non pas spécialement, mais cette idée de superposition en revanche je l'ai utilisée dans un livre. C'est un livre sur les dessins des camps de concentration intitulé *À des amis qui nous ont manqué*, où chaque figure a été imprimée sur une feuille calque et où l'on voit toujours une ou deux autres figures par transparence ce qui renvoie à la notion de multitude.

D'ailleurs est-ce que le verre est uniquement un support pour vos créations ou peut-il aussi être considéré comme un médium au même niveau que la peinture à l'huile que vous utilisez aussi ?

Par rapport à tout ce que l'on a dit, on peut pressentir la réponse... oui, le support est autant un médium que la peinture à l'huile. Par exemple, quand je travaille sur la reprise des dessins des camps de concentration, j'utilise un papier Japon nacré qui permet, suivant notre position par rapport à l'incidence de la lumière, de voir le dessin et donc la figure en positif ou en négatif. D'ailleurs, l'idéal, lorsque je les expose, c'est que de face on ne voit presque rien, si ce n'est les plis du papier. Le spectateur est donc invité à se déplacer pour voir. Je suis toujours très attentif aux supports que j'utilise parce que pour moi, le support est un médium.

Pendant longtemps, j'ai peint des personnes à l'échelle, sur des châssis de 1 mètre de large sur 2 mètres de haut, à la cire blanche (il y a une soixantaine de couches de cire). Les toiles étaient posées sur des cales en bois au lieu d'être accrochées au mur, d'abord pour qu'en tant que spectateur on soit les yeux dans les yeux avec les figures, mais aussi pour montrer cette présence de l'objet, montrer qu'il s'agit d'une image, mais que ce n'est pas qu'une image.

Pour revenir à l'ensemble *À des amis qui nous ont manqué*, tu peux ne pas toujours voir le dessin suivant l'angle où tu es [fig. 3]. Si tu veux le voir, il faut vraiment se déplacer et en te déplaçant, tu crées une distance puisque tu sais que tu n'es pas pris par cette idée de fascination. Pour d'autres dessins c'est encore pire si je puis dire, puisqu'il faut les porter [fig. 4]. Habituellement, il est interdit de toucher aux œuvres d'art dans les expositions ; là on te dit qu'il faut prendre l'œuvre et la regarder à la lumière. Les lieux d'exposition me font toujours signer des décharges en cas de casse, mais je n'ai jamais eu de problème avec les spectateurs parce que les gens, pour le coup, font très attention, d'autant plus que ce sont des personnes qui sont représentées. Et c'était important parce que la population que j'ai représentée dans ces ensembles, c'est ce qu'on appelle souvent des « invisibles », et tout d'un coup pour les rendre visibles, il faut les porter et cela crée tout un jeu symbolique. Et si tu ne veux pas le faire et les porter, tu ne vois rien.

Et quel type de plaque avez-vous utilisé ? Parce que ce n'est pas du verre pour la série *À des amis qui nous ont manqué* ?

C'est ce qu'on appelle du film polyester, encadré entre deux verres et c'est ce qu'utilisent les architectes pour dessiner des plans ; c'est comme du calque visuellement,

mais en fait c'est du plastique. Et donc c'est un peu comme du verre lorsque tu travailles dessus. C'est-à-dire que ça sèche par évaporation, contrairement à une feuille où le séchage se produit par absorption. Là, il faut attendre que l'eau de l'encre s'évapore, et pendant ce temps ça travaille et en travaillant ça permet au hasard d'advenir. C'est sur ce support que j'ai travaillé avant de passer sur le verre.

Mais c'est intéressant parce qu'on voit justement les prémisses de votre travail sur le verre et on voit qu'il y avait déjà l'idée de travailler et de jouer avec les motifs et la transparence des supports.

Et d'ailleurs, j'ai aussi travaillé des vitraux qui donnent la même impression sauf qu'il s'agit-là de plaques de verre dépoli. Pour les vitraux, je suis parti de portraits justement réalisés avec du brou de noix sur des films polyester^{fig. 5}, qui ont ensuite été imprimés en blanc sur du verre dépoli chez un maître verrier. Lorsque l'on est dans l'église, on a l'impression de voir une apparition. Ce qui m'intéressait, c'était aussi de voir le rendu de l'intérieur et de l'extérieur. Quand on est à l'extérieur, les vitraux créent comme une double image avec leur reflet. Du coup, le motif se mêle à celui des nuages dans le ciel en fonction du point de vue par exemple.

Certaines peintures réalisées sur verre proviennent de photographies d'archives; comment vous les choisissez, qu'est-ce qui attire votre attention? Pourquoi choisissez-vous ces archives-là plus que d'autres?

C'est une question importante parce qu'en fait, selon les artistes, on n'a pas forcément le même rapport aux archives. En ce qui me concerne, j'ai un rapport aux archives qui serait comme une promenade. Ça veut dire que je vais voir des centaines d'images photographiques et tout d'un coup, il y en a une qui porte une étrangeté et qui m'interpelle. Et à ce moment-là, je vais la retenir ; souvent, j'en fais une photocopy que j'épingle sur le mur de l'atelier, puis elle subit l'expérience du temps.

Pour une que je décide de reprendre en peinture, il y en a énormément qui sont oubliées...

C'est donc très intuitif comme choix?

Oui, il y a vraiment cette idée d'étrangeté... Je ne peux pas le dire mieux d'ailleurs. C'est-à-dire que tout d'un coup, il y a une image où l'on ne sait pas totalement ce qu'il s'y passe ou au contraire, on y voit quelque chose qui s'y passe et qui nous interpelle. Par exemple, cette peinture est une commémoration autour de la tombe de Rosa Luxemburg et dans cette image^{fig. 6} où l'on voit une foule, il y a en fait deux foules : il y a une foule anonyme et une foule pleine

de singularité. Il y a la foule à gauche telle qu'elle est vue en surexposition où l'on ne distingue plus qu'une masse derrière les drapeaux et il y a une autre foule à droite, dans l'ombre, où l'on discerne tous les visages. Cette image m'intéresse tout d'un coup pour ça.

La peinture que vous voyez à côté^{fig. 7}, c'est la gare de Berlin où le bas, les rails, a reçu un fond blanc et au-dessus, la façade, un fond noir. Comme Berlin avait été bombardé, il ne restait plus que la façade de la gare et selon la lumière, cette deuxième partie, celle du haut, peut disparaître, c'est-à-dire que tout devient noir. Et toutes les personnes qui voient cette image quand on perd le haut pour ainsi dire, pensent immédiatement à Auschwitz parce que des rails sous la neige, c'est forcément l'entrée du camp d'Auschwitz. Et là, l'image m'intéresse parce que du coup elle rejoue quelque chose, elle m'apparaît comme étant plus que ce qu'elle est, tout en étant ce qu'elle est.

Donc finalement, le sujet importe peu ou vous sélectionnez tout de même par sujet ou catégorie?

Étant donné que les images sont choisies parce qu'elles m'interpellent, invariablement elles créent un corpus de ce à quoi, moi, je suis sensible. C'est vrai, par exemple, qu'il y a beaucoup d'images de guerres ou de catastrophes parce que je pense que le XX^e siècle a été régi par le paradigme de la guerre. Des guerres entre pays développés, la colonisation, l'esprit même du capitalisme économique et social... il faut jouer des coudes, il faut tuer l'autre... on n'est pas du tout dans la question d'un commun !

Mais justement, c'était intéressant parce que comme vous l'avez dit, vous prenez appui principalement sur des images d'archives plutôt violentes, sombres, dramatiques... donc c'était une vraie question de savoir si cela était un choix de votre part d'aborder ces sujets-là ou est-ce que le sujet était un prétexte à la création et qu'au final ils auraient pu être autres ?

En fait, je retombe régulièrement sur ce type d'images. Bien sûr, il y a des pièces qui échappent à cela, mais c'est vrai qu'il y a comme un fil d'Ariane qui court.

Dans le livre de Jean-Christophe Bailly qui se nomme *La Reprise et l'éveil, essai sur l'œuvre de Jean-Marc Cerino*, il est évoqué le « trop à voir » et le « rien à voir » autour des images; comment définissez-vous cela?

C'est dans la première partie du livre, Jean-Christophe Bailly revient sur les deux positions dominantes vis-à-vis de la multiplication des images. Soit il y a trop d'images, soit les (vraies) images manquent. Jean-Christophe Bailly n'est pas du tout dans ces rapports-là aux images,

moi non plus d'ailleurs, et c'est une troisième voie, une troisième possibilité qu'il suit dans l'ouvrage : le fait que dans les images, il y a toujours quelque chose à sauver. C'est pour cela qu'il s'est attaché à mon travail, pour dire que l'un des rôles des artistes qui travaillent d'après des images, consiste à sauver certaines images prises dans cette immensité, cet océan d'images.

Une phrase de Jean-François Lyotard est aussi citée dans cet ouvrage : « le paradoxe qu'implique cette mémoire réside en ce qu'elle n'est finalement à personne ». Celle-ci permet de parler du flux continuellement renouvelé des images, et de plus en plus avec l'ère du numérique qui augmente considérablement le nombre d'archives. Fixer ces images dites d'archives sur le verre est-il pour vous un moyen de ralentir ce flux constant ? Et/ou de s'arrêter pour regarder l'image au lieu de se laisser submerger par celle-ci ?

Oui, c'est exactement cela, c'est parce que certaines images passent par l'épreuve de la peinture et sont donc exposées que d'une certaine manière, qu'elles ont la capacité de ralentissement, la capacité de stopper le flux. Ça permet nécessairement de se remettre en situation de regarder. De passer du spectateur au regardeur, voire au contemplateur.

Est-ce que l'image est modifiée une fois peinte ? Y a-t-il un travail fait sur les couleurs, les dimensions, les agrandissements... ou les images sont-elles laissées telles que vous les trouvez ?

Ce qu'il faut savoir, c'est que souvent ce sont des images que j'achète. J'ai ainsi plusieurs classeurs d'images en réserve. Le fait de pouvoir avoir accès aux originaux, aux photographies argentiques, me permet de les scanner convenablement, car invariablement, en tant qu'images, elles sont agrandies ; les pièces sur verre sont toujours beaucoup plus grandes que le format de la photographie elle-même. Le fait de passer par une reprise de ces photographies en peinture, au pinceau, à la main, fait qu'un écart se crée nécessairement. C'est l'image contenue dans la photographie, mais ce n'est plus de la photographie.

Justement, on a l'impression de voir sur les peintures des effets de floutage qui, je suppose, ne sont pas sur les photographies et on peut se demander s'il y a une volonté de retravailler l'image ou si c'est le support, verre, qui modifie l'image ?

C'est tout d'abord dû à l'épaisseur du verre qui fait qu'une légère ombre de l'image se repose sur le fond, mais il y a également des effets dus à la peinture sur le verre.

Et il n'y a pas une volonté de changer l'image ?

Il y a l'idée de la reprendre en sachant qu'on ne peut pas totalement la reprendre à l'identique. Autrement, autant exposer la photographie agrandie. Ce n'est pas une copie, mais une reprise. C'est pour cela que Jean-Christophe Bailly a emmené ces deux termes que l'on retrouve dans le titre du livre.

Ça apporte donc quelque chose que l'image n'avait pas à l'origine ?

Oui ! Ça ne veut pas dire que la photographie en elle-même était nulle. C'est plutôt que la peinture permet d'emmener l'image ailleurs, vers quelque chose que, pour moi, cette image portait déjà en elle, comme dans l'entre-bâillement d'une porte. Le fait de la reprendre en peinture permet d'ouvrir un peu plus cette porte-là. Au détriment d'autre chose, sûrement, qui est perdu.

Considérez-vous que votre travail consiste à apporter de la transparence, de la visibilité, à des sujets qui peuvent paraître parfois opaques à la société comme pour les tableaux *Manifestations des ouvriers des docks, La Valette, Malte, 1959*^{fig. 8}, réalisé en 2017 ou *Mineurs en grève quittant le chantier après avoir cessé le travail, Londres 1912*^{fig. 9}, réalisé en 2019, qui sont des tableaux à caractère non spectaculaire voire « ouvriers » ? Pourquoi avoir fait le choix de mettre en évidence ces images-là plus que d'autres ?

Avant, il y avait un certain régime ou type d'images qui étaient choisies et puis étaient glissées sous le tapis certaines autres images. Mais cela a beaucoup changé avec Internet. Aujourd'hui, concernant ces images d'un monde ouvrier en résistance, c'est plutôt des images qui ont échappé à la peinture du XX^e siècle. Je ne connais pas beaucoup de peintres qui ont peint des grèves et là, tout un coup, il y a ces peintures qui viennent rendre compte de ça, et c'est aussi notre réalité. Ces photographies ont été réalisées à une certaine époque et les peintures qui en sont la reprise à une autre, et c'est cette distance qui permet de remettre en avant certains sujets oubliés ou mis de côté.

Dans le livre, je trouve qu'il y a une phrase qui illustre plutôt bien votre travail : « dans le verre, ce qu'on voit n'est pas un reflet, mais un souvenir et ce souvenir est une pensée ». Que pensez-vous de cette manière d'envisager votre travail ?

C'est essentiellement dû à la distance qui se crée entre les photographies et les peintures ; distance temporelle

mais également due à l'acte de reprise comme on l'a vu précédemment. Le fait de choisir certaines images, et de manière assez spécifique, affirme ou met l'accent sur certaines choses : cette notion de la guerre permanente ou cet attachement sur ce qui peut paraître parfois banal ; cette ville par exemple, au niveau architectural, elle n'est pas terrible, mais au niveau des mentalités des gens, de l'esprit qui y souffle, elle est assez précieuse finalement. Donc, dans les images, c'est aussi ça qui m'intéresse ; il y a ce qui peut apparaître dans l'immédiateté et il y a ce petit *endroit* caché. Mais je pense que c'est autant le souvenir que la mémoire. J'ai plus tendance à penser que le mot souvenir serait lié à une expérience singulière alors que la mémoire est plus facilement collective.

En revanche, je déteste le *devoir de mémoire*. Le jour où l'on est obligé de faire des *devoirs de mémoire*, c'est qu'il n'y a plus de mémoire. Ce qui est beau, c'est la manière dont elle circule librement et pas la manière dont on va l'imposer. Surtout que lorsqu'on impose une mémoire, souvent, c'est pour en cacher d'autres... même si c'est en train de changer. Concernant la prison Montluc à Lyon, par exemple, là où étaient emprisonnés des résistants pendant la Deuxième Guerre mondiale, toute la mémoire du lieu s'est focalisée sur cette époque en occultant celle, plus tardive, des Algériens incarcérés durant la guerre d'Algérie. Ça arrangeait tout le monde au niveau politique que cette première mémoire, qui rendait hommage à la France résistante, vienne cacher et camoufler quelque chose de plus honteux, celle de la mémoire des Algériens guillotinés.

Concernant la pensée, les images-pensées, j'aime bien que la réflexion que le spectateur va avoir soit révélée par son corps et son sensible. Je pense que c'est la puissance de l'art par rapport à la philosophie ; autrement autant faire de la philosophie. Ce qui m'intéresse c'est de chercher à voir comment on peut toucher l'autre par le sensible et que ce sensible remonte dans l'intellect. Pour moi tout est lié, c'est un même bocal et contrairement à ce que pouvait dire Platon, nous n'avons pas une âme qui descend dans un corps. Mon corps est ma pensée et ma pensée est mon corps. L'image d'art est aussi faite pour émanciper les gens qui doivent penser par eux-mêmes et ne doivent donc pas être capturés ; il faut, en tout cas, toujours leur laisser une porte de sortie.

Le spectateur ne doit pas être uniquement un spectateur mais aussi un acteur ?

Oui, c'est ça, c'est ce que je crois ! Obliger le spectateur à être actif et parce qu'il est actif, une partie de lui reste à distance et pense.

karim kal

entretien par Emma Courbon le 15 mars 2023

Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ?

Je suis photographe, je travaille en France et en Algérie. J'ai une pratique photographique documentaire, je m'intéresse à des questions de société et j'essaie de l'articuler avec un souci de renouvellement des formes photographiques liées au sujet que je cherche à traiter.

Comment décrivez-vous votre pratique photographique ?

Le travail que vous connaissez, c'est du travail qui est réalisé avec des appareils photos argentiques du moyen format. Du noir et blanc et de la couleur, donc c'est souvent issu de prises de vue de nuit dans les quartiers populaires que ce soit en France ou en Algérie.

De quelle façon réfléchissez-vous la composition de vos images ?

Elles ne sont jamais mises en scènes, mais elles sont toujours le fruit de repérage. Je fais systématiquement des repérages la journée, des photos que je réalise et j'anticipe finalement la construction lumineuse que je vais opérer pendant la nuit, notamment les éléments que je vais éclairer et les éléments que je vais faire disparaître dans l'obscurité et ça c'est quelque chose d'important, je le conçois toujours de jour. Donc il y a vraiment deux temps distincts pour la photographie, l'un qui est un temps de repérage et l'autre un temps de prise de vue. Avec une anticipation parfois entre les deux, j'y vais, je dessine, je fais des schémas de la situation pour bien m'imprégner avec le potentiel du site ou ce genre de choses.

Réalisez-vous plusieurs prises en argentique ?

Assez peu finalement, parfois je vais avoir une distance face à mon objet que je vais modifier mais c'est l'essentiel

des variantes que je produis. J'ai un point de vue qui est systématiquement celui du point de vue du passant, de celui qui traverse les espaces que je représente, c'est très important pour moi d'avoir un point de vue qui soit un petit peu naturel. Du coup je n'hésite jamais sur le point de vue, sur l'angle de prise de vue, ou ce genre de choses, c'est induit par le contexte architectural paysagé sur le site, il n'y a pas de modification à ce niveau. Mais parfois, oui, je vais rentrer un petit peu plus dans mon motif ou en ressortir légèrement pour avoir plus d'éléments en lisère de composition parce que, comme vous l'avez vu, l'essentiel des éléments à lire dans mes images, se trouve en bord de composition.

Utilisez-vous un appareil argentique en particulier ? Ou touchez-vous à plusieurs appareils d'argentiques ?

J'ai beaucoup travaillé avec un moyen format, le Fuji 69, un télémètre qui fait des négatifs en grand format (6 x 9 cm) et dont la visée est spécifiquement très claire ce qui est très pratique pour faire la mise au point pour les prises de nuit. Ensuite, j'ai travaillé longtemps à la chambre photographique et des optiques Schneider mais c'est vrai que le confort de travail avec un moyen format est assez remarquable, notamment en voyage.

Y a-t-il un travail de retouche derrière ?

L'essentiel de l'image est réalisé à la prise de vue donc je travaille avec un appareil photo moyen format et puis avec un flash qui est assez puissant. Ce sont vraiment les réglages du flash et les réglages de l'appareil photo qui vont donner cet équilibre lumineux, qui est l'enjeu principal de mes images. On retrouve un rapport entre la zone éclairée de l'image, qui rentre dans une espèce de dialogue d'équilibre et de rapport de force. La photographie est quand même réalisée pour l'essentiel à la prise de vue, mais elle peut être légèrement ajustée après au tirage.

Les négatifs sont scannés, puis après les images sont imprimées au jet d'encre. C'est donc à ce moment-là qu'il peut y avoir une petite marge de manœuvre mais dans l'ensemble l'image est réalisée à la prise de vue.

Et comment faites-vous le choix par exemple de faire une photo en noir et blanc ou en couleur ? Ici, elles sont principalement en couleur mais j'ai noté que vous en réalisiez également en noir et blanc.

J'ai commencé à travailler au début des années 2000-02 sur mes premiers projets et pendant une dizaine d'années j'ai travaillé en couleur; au fil de ces années de travail j'ai commencé à élaborer mon dispositif de prise de vue de nuit, à travailler au flash avec une vitesse d'obturation rapide. J'ai construit mon équilibre lumineux petit à petit, et au début des années 2010, j'ai trouvé plus synthétique de passer en noir et blanc. Parce que ce geste du travail de la lumière a beaucoup été mis en évidence et a été affirmé avec le noir et blanc, donc j'ai travaillé pendant 7 ou 8 ans exclusivement en noir et blanc.

Et puis, à partir de 2018 j'ai eu le sentiment d'être à l'aise avec ce travail de la lumière. Et par conséquent je me suis autorisé quelque part à retourner vers la couleur, dans un souci d'augmentation de la valeur documentaire. J'ai trouvé que je me rapprochais de mon motif et de la réalité en travaillant en couleur. Si je travaille exclusivement en couleur aujourd'hui, j'ai tout de même eu une période où j'ai travaillé dans un blanc parce que ça correspondait à un processus de travail et à l'élaboration de mes images.

Avec les paysages nocturnes que vous photographiez, vous dessinez « les contours sociaux et politiques des environnements ». Pouvez-vous développer ?

Je suis très intéressé par les déséquilibres sociaux et la marginalité que cela engendre, par les mises à l'écart des individus. En toile de fond, la question de la liberté est importante et l'impact du lieu de vie sur les capacités de projections dans le corps social sont des choses qui m'interpellent et ainsi de suite. Du coup, effectivement, j'ai essentiellement travaillé dans des lieux et quartiers entre guillemets populaires ou des institutions de mise à l'écart, des hôpitaux, des prisons. Et oui, il y a un souci de justice qui m'a animé avant de commencer à faire de la photo, qui m'anime encore aujourd'hui, qui est quelque chose qui m'appartient, qui m'a construit effectivement.

Pourquoi choisir la lumière pour révéler ce rapport social ?

Je n'ai pas choisi la lumière pour montrer ce rapport social, la lumière me sert à montrer les choses de manière partielle et ça c'est quelque chose que j'ai mis en place

assez vite. L'idée étant de représenter des environnements qui sont des environnements qui surdéterminent le parcours de vie des individus, leur sensibilité et leur rapport au monde. Je ne voulais pas redoubler ça dans ma photographie avec quelque chose qui allait être très descriptif, très explicatif et en fait, qui allait ajouter une couche de déterminisme à ces environnements. J'avais envie de préserver un espace d'incertitude, une forme de doute, une approche interrogative. Le travail de la lumière m'a permis de produire des compositions qui allaient être partiellement illisibles, partiellement indéchiffrables pour les publics, et de laisser une part de doute, d'incertitude ; de réinjecter, une forme de liberté, une forme d'obscurité même, une forme d'espérance dans les espaces qui sont des espaces de contraintes sociales très importants. Et donc voilà, la lumière, le travail de la lumière me sert à ça, à produire de l'abstraction, une abstraction partielle dans les images, qui va contrevir au caractère quasiment autoritaire, des espaces dédiés aux populations défavorisées.

J'ai écouté un podcast du CNAP qui aborde l'idée que « le lieu nous attend, l'image nous y accueille ». Est-ce que le lieu et l'image sont distingués ? Le lieu photographié n'est-il pas l'image même ? Pour moi, la représentation du lieu reste quand même l'image en elle-même.

Oui après les images sont tout même très interprétatives et il reste peu d'éléments. Il y a autant une démarche documentaire de relevé qu'une démarche de mise en lien entre un public et une réalité. Et il y a en même temps une dynamique de mise à distance avec un mécanisme d'abstraction et du coup, la proposition, elle, est très personnelle, très interprétative oui. Même si c'est plutôt un ton interrogatif, c'est très interprétatif par rapport au réel alors oui, peut-être. Je ne sais pas pourquoi ils opèrent cette distinction.

Pourquoi la lumière figure sur le premier plan et pas sur l'arrière-plan ?

J'ai cette idée d'une espèce de perception, une capacité de regard qui s'épuise dans le déploiement de la perspective. L'idée d'une espèce de perception assez contenue autour de l'observateur, autour de l'opérateur, ou autour de moi en l'occurrence, et puis d'un mystère qui s'épaissit au fur et à mesure qu'on s'éloigne. Cette possibilité-là m'est offerte par ce dispositif du flash, flash qui va être accolé à l'appareil photo et qui n'est pas un flash qui va relever des éléments au loin et ainsi de suite. C'est plutôt un flash qui accompagne le regard quelque part, c'est un flash qui met en perspective la capacité de regard qu'on peut porter sur les choses. Un peu comme des éclairages en voiture

la nuit, comme des phares de voiture, où on a cette perspective qui est assez rapprochée qui nous évite le danger. Ça nous permet de nous inscrire dans le continuum paysagé et ça, ça m'intéresse, cet effet de bulle et de resserrement sur le point de vue.

Oui c'est une vision un peu que nous, humains, pouvons avoir, très premier plan.

Voilà, c'est un dispositif lumineux qui est un descriptif dont on a l'habitude, notamment dans l'iconographie *snapshot*, avec cette possibilité de représenter quelqu'un en premier plan, où tout est obscur derrière parce qu'on a utilisé le flash. C'est quelque chose de très spontané. Il y a l'idée, aussi, d'une espèce de forme de spontanéité du regard, d'un geste qui va être un geste assez radical, assez précis et assez instantané. Et cela amène quelque chose de descriptif et de plutôt objectif dans ce premier plan, ce qui va renforcer le paradoxe avec l'arrière-plan obscur et l'abstraction. L'incertitude va se produire tout de suite. On va vraiment avoir un premier plan descriptif avec une forme d'objectivité assez nette, avec un flash qui est accolé à l'objectif et qui nous renvoie à quelque chose qui vient de l'opérateur, qui est vraiment là pour décrire. On a les deux tiers de l'image qui disparaissent dans l'obscurité et puis qui viennent contredire cet équilibre, cette tension qui va s'inscrire dans l'ensemble de la composition. C'est quelque chose qui est renforcé par la position du flash qui n'est pas déporté, qui s'introduit avec une forme narrative ou lyrique, et qui se pose avec un flux lumineux qu'on pourrait associer à des ombres portées, qui peuvent être un peu narratives ou même complètement narratives. C'est vraiment quelque chose de très descriptif et cela crée une tension avec les zones obscures.

Ces zones obscures, voulez-vous qu'elles restent mystérieuses ? Ou y a-t-il vraiment une envie de créer un sentiment peut-être d'angoisse ?

D'angoisse, pas forcément. Après, par rapport au sujet que je traite, je ne suis pas insensible aux situations des gens qui sont défavorisés ou mis à l'écart de la société, et peut-être qu'une part de cette obscurité vient accompagner mon sentiment général sur l'incohérence du corps social, ses injustices, mais ce n'est pas vraiment lié aux histoires singulières qui s'opèrent dans les territoires.

Une autre chose importante dans ma pratique c'est que je me confronte à ce qui est édifié par les collectivités. Je me confronte à l'architecture, à l'espace public, aux équipements urbains et aux équipements collectifs, aux institutions qui sont des institutions d'éducation,

de rééducation, de contrainte, de mise à l'écart... Je me confronte à ce type d'objet, à ce type d'objet qui est producteur d'une forme de violence sociale, et c'est à partir de ces éléments-là qu'on se projette dans une forme d'incertitude.

Un deuxième cadre se dessine grâce au flash, est-ce volontaire de retrouver ce redoublement du cadre de l'image ?

Absolument, jusqu'à des images de motifs architecturaux qui sont complètement homothétiques, ou des séries d'images de fenêtres, où la fenêtre reprend et redéploie complètement le cadre de l'image. Il y a une réflexion sur la position du documentariste, sur son rapport au réel, sur son rôle par rapport à ce réel et la mise en perspective du geste photographique. Elle participe à ça, cette interrogation générale sur la posture de l'opérateur. Et le fait de redoubler, de redéfinir, ce motif du cadre c'est aussi réinterroger ce geste du photographe en ayant conscience que la proposition est une proposition de photographe et pas du tout la traduction d'un rapport au réel très étroit ou sincère. Mais on est bien dans un geste qui est un geste interprétatif et ça c'est très important. Le fait de redoubler le cadre de l'image, c'est aussi une manière de réaffirmer cette conscience d'une position interprétative face au réel et donc je suis pas du tout dans la perspective d'une forme d'objectivité ou de réduction des distances entre un réel ou un public. Je propose clairement une interface, ma proposition photographique c'est une proposition de mise en dialogue, mais c'est une proposition de mise en dialogue qui est extrêmement assumée, comme étant une opération de représentation. On retrouve l'idée que ma pratique photographique dialogue avec des travaux liés aux abstractions picturales. Il se trouve que mettre en perspective le cadre de la toile et le bord de la toile, c'est travailler sur des motifs qui sont des motifs périphériques. Produire des représentations qui sont homothétiques au support de représentation c'est quelque chose qui traverse et qui a traversé toute l'histoire de l'art du XX^e siècle et moi ça m'intéresse aussi de dialoguer avec ces productions.

Oui il y a vraiment une question du cadre et c'est une question qu'on ne se pose pas beaucoup en photographie, mais qui est très intéressante.

Absolument je confirme. Il y a quand même quelques photographes qui se la posent comme Marie Bovo qui traverse cette espèce de mise en perspective du geste de l'opérateur de manière extrêmement poétique et qui développe un très beau travail. À l'origine c'est vraiment Matisse qui a mis en place des représentations de ce type,

qui s'est focalisé sur cet arrière-plan de «la Veduta», la fenêtre d'arrière-plan des représentations de la Renaissance, et qui a ramené ces éléments au premier plan. À partir de 1910 Matisse a travaillé sur ce type de motif, c'est le motif qui est important oui.

La photographie a un rapport au réel pour vous, vous me l'avez dit. Dans vos photographies on retrouve une part de transparence avec la lumière du flash qui nous dévoile une partie de l'image; mais cette image est tout de même bloquée par une obscurité, une opacité noire. De quelle façon vous positionnez-vous vis-à-vis de ces notions? Quel dialogue instaurez-vous?

La question de l'opacité est centrale dans mes images je suppose. Je ne sais pas si on peut parler de transparence, mais en tout cas de l'opacité dans la dimension où, c'est une résistance à la vision, à la possibilité de vision, qui c'est exactement ce que je cherche à faire avec.

L'obscurité qui se déploie dans les images est un effet de résistance; il est opérant pour plusieurs raisons mais surtout parce qu'il vient déployer une forme d'incertitude qui potentiellement est un espace de projection ouvert. C'est vraiment ça le principe de l'abstraction. Et pour les personnes qui vont regarder les images, un potentiel poétique augmenté par rapport au réel, est produit. Cet effet de résistance existe aussi face aux mécanismes de normalisation qui sont à l'œuvre dans les éléments, les territoires, les institutions que je photographie. Ce sont toujours des espaces qui sont extrêmement autoritaires pour les individus, espaces qui portent en eux une forme de violence que la collectivité opère sur les populations. Le fait d'invisibiliser des éléments de ce dispositif, c'est aussi un geste de résistance, qui là est plutôt politique en tant que tel. Du coup oui, cette opacité, cet empêchement de voir à travers, c'est le but, en fait c'est l'enjeu de l'articulation de mon équilibre lumineux.

Avez-vous des références, des inspirations ou des sources d'artistes qui vous ont influencé dans votre travail?

Pour mes inspirations importantes, je citerais Bernd et Hilla Becher ainsi que Thomas Ruff qui m'intéresse énormément. En photographe français, j'aime beaucoup Bruno Serralongue, et après j'apprécie aussi la peinture de Peter Halley et celle d'Olivier Mosset, un peintre Suisse qui est installé aux États-Unis. Je m'intéresse à pas mal de choses de manière assez éclectique, mais j'aime beaucoup Rothko et les abstraits un peu mystiques et puis les abstractions géométriques des années 80-90.

On peut penser que le photographe Mathieu Pernot à travers les sujets qu'il l'évoque, se rapproche de votre travail, qu'en pensez-vous?

C'est certain! Vous savez Mathieu Pernot, Valérie Jouve et on peut évoquer aussi Bruno Serralongue, sont des gens qui font partie d'une génération qui m'a précédée dans le champ de la photographie et dont j'admire les positions et le rapport au monde. Et oui, de me dire que mon travail vous évoque le travail de Mathieu Pernot, c'est plutôt gratifiant pour moi. Ce sont des figures très importantes pour moi, qui défendent des positions extrêmement exigeantes, qui sont très intéressantes dans leurs projets, dans leurs réalisations, avec une dimension poétique et sensible très puissante... Ce sont vraiment des figures majeures.

sirpa leinonen

entretien par Théo Jacqmin le 14 mars 2023

Bonjour Sirpa, tu es costumière indépendante depuis environ 25 ans. Nous nous trouvons en ce moment dans ton atelier, situé à Saint-Genest-Malifaux. Je crois savoir que tu tiens l'aiguille depuis que tu es toute jeune...

Oui, en effet. Je n'ai toujours fait que ça en fait, depuis vraiment toute petite, depuis mes quatre ou cinq ans...

Tu travailles dans le monde du théâtre, de l'opéra, du cabaret ou encore du spectacle de rue. Tu reviens tout juste, me semble-t-il, du carnaval de Nice.

Oui, mon dernier contrat était au carnaval de Nice, pour une compagnie qui fait des spectacles sur des échasses. J'y ai travaillé différents matériaux. Au-delà de la couture, je suis aussi modiste. Je m'occupais de plein de choses qui concernent le costume, de la tête aux pieds.

Justement, tu mènes plusieurs activités de front. Comment décrirais-tu ton métier à l'heure actuelle?

Je suis costumière et modiste. Cela recouvre beaucoup de choses. J'aime bien travailler différents matériaux, et je ne m'intéresse pas qu'à la couture. J'aime mélanger les techniques et les matériaux, je fais des teintures, des patines sur mes costumes, etc. (*elle désigne un projet en cours, monté sur un buste. C'est un costume blanc et translucide surmonté d'une coiffe, orné d'innombrables petits «bouquets» de plastique qui donnent à l'ensemble un aspect hiératique et hérissé.*) Voilà, ça ne ressemble pas vraiment à une robe «traditionnelle»? Le costume est en plastique recyclé, dans lequel sont incrustés des LED activables avec une télécommande. Je réalise les soudures, les connections... Des choses assez éloignées de ce que l'on imagine du métier de costumière.

Est-ce que tu dirais que ton métier comporte une part importante de recherche et d'expérimentation?

Oui en effet. Quand on me demande «Est-ce que c'est possible?». Je réponds toujours, presque sans réfléchir «Oui oui, c'est possible», après seulement je commence à réfléchir à ce que j'ai répondu. [Rires]

C'est le côté stimulant de ton travail?

Oui, carrément.

Pourrais-tu présenter en quelques mots ton parcours professionnel, en commençant par exemple par ta formation?

Je viens de Finlande, où j'ai effectué toutes mes études. Après mon bac, j'ai fait cinq ans et demi de formation en costumes et couture. Deux ans et demi consacrés exclusivement aux vêtements féminins sur mesure, d'après une méthode «nordique» très précise et rigoureuse qui nécessite peu de retouches sur le produit fini. C'est une façon de prendre les mesures que j'ai apprise également avec le temps, et que j'ai développée à ma façon. J'ai ensuite suivie deux années de spécialisation dans le costume de théâtre. Une année de comptabilité et de gestion, ce qui n'est pas du tout mon truc, je le laisse complètement pour les autres. [Rires] Et enfin, concentré sur un an, un équivalent aux Beaux-Arts.

Depuis mon arrivée en France je n'ai pas arrêté, je continue à me former tout le temps, en fait. Même si je pense à moi-même donner des cours, je pense que ça reste super intéressant d'apprendre tout le temps de nouvelles choses, de nouvelles techniques...

Comme une robe en plastique recyclé incrustée de LED...

Voilà, exactement.

Notre discussion s'articule autour du thème transparence et opacité. Qu'est-ce que ces termes t'évoquent a priori ?

Cette robe est transparente, par exemple. [Rires]

Mais la question mérite un éclaircissement.

Il me semble qu'on peut déjà déceler une forme d'opacité entourant les métiers du costume. On parle par exemple souvent de « travail de l'ombre », « en coulisses », ou des « petites mains » qui sont derrière la création de costumes. Y a-t-il quelque chose de grisant à œuvrer dans l'envers du décor, à se dire que cette part de secret qui entoure le métier contribue à créer une forme de magie du théâtre ?

En fait, ça peut aussi être un peu énervant. Ce « secret » excite l'imagination, on s'imagine que des petites souris montent tous les costumes pendant la nuit, qui sont montrés sur scène finis. Ça marche, ça bouge, les artistes sont contents... mais on ne s'imagine pas ce qu'il s'est passé juste avant. C'est énormément d'heures de travail, dont les gens n'ont pas forcément idée. Mais le plus énervant est le terme « déguisement » que l'on entend parfois, et ça c'est pire que tout. Je dirais qu'il n'y a pas de secret, en fait. C'est juste des heures. (*Elle désigne à nouveau son projet en cours*). Cette robe, par exemple, c'est deux mois de travail. Il y a 1500 petits bouquets de plastique. Je coupe des carrés, je les colle, je les couture, on ne peut pas échapper à ce travail. C'est juste, encore une fois, des heures. C'est tout. [Rires]

On pense parfois à tort que les costumes de spectacle sont plus faciles à réaliser que de la couture ou de la haute couture, je pense qu'ils n'en sont pas si éloignés. De plus ces costumes prennent en compte des exigences d'artistes ; d'une danseuse, d'une chanteuse, d'un metteur en scène qui a une vision très précise du mouvement qu'il souhaite donner à tel ou tel acteur, ce qui nécessite des retouches. Une danseuse ou un danseur dans les airs sur un cerceau, rien de doit entraver ses mouvements. Ce sont des choses que l'on doit savoir et auxquelles on doit réfléchir à l'avance.

En parlant de mouvements, tu as travaillé avec le cabaret Le Moulin Bleu à Thiers pendant de nombreuses années. Quelles différences y a-t-il entre un costume de cabaret et un costume de théâtre ?

Au cabaret, on trouve beaucoup de choses en plumes, des strings, des tailleurs, un peu de tout en fait, ce qui

rend ces costumes intéressants. Après, visuellement, tout doit être super efficace tout de suite. Tout dépend évidemment du spectacle, mais j'ai surtout réalisé des « tableaux » de deux à quatre minutes, d'où ce besoin d'efficacité. Du point de vue des lumières, et des formes aussi, on doit aller à l'essentiel avec le costume. Le théâtre permet peut-être plus de subtilité, on a une heure et demie pour regarder un costume.

Tu as également réalisé des costumes de type *quick change* pour la compagnie équestre Pignon & Delgado.

Oui, en effet ! Alors, j'ai fait un costume comme ça. Magali [Delgado] passait sous un grand tissu d'environ sept mètres sur sept. Son costume ressemblait à un tailleur, qui se changeait en robe en passant sous cette grande toile.

C'est, j'imagine, une grande responsabilité de prendre en charge de tels costumes.

Eh bien il faut que ça marche ! [Rires] Parce que si ça ne marche pas, ce n'est pas bon. Ni pour elle ni pour moi. Le processus de changement prend environ six secondes. Je travaille avec des pressions, du velcro, des aimants...

Tu as rappelé tout à l'heure que tu as également une formation de modiste. À une époque où on ne porte plus vraiment de chapeaux, à part peut-être lors des mariages et cérémonies officielles, vois-tu cet artisanat comme un domaine qui te permet d'exprimer une créativité plus « débridée », ou crées-tu également pour des commandes spécifiques ?

J'ai parfois des demandes de particuliers, c'est la même chose que pour les vêtements de ville. Je crée beaucoup de chapeaux pour les spectacles. (*Elle présente une sélection de coiffes et chapeaux alignés au-dessus d'une bibliothèque : des coiffes métalliques et dentelées, des pièces exubérantes et colorées, tout en hauteur*). Dans certains cas, ce travail se rapproche d'une œuvre d'art et s'éloigne du chapeau, c'est vrai.

Est-ce important pour toi de continuer à faire vivre ce savoir-faire ?

Bien sûr. C'est ma passion aussi, je ne peux de toute façon pas faire autrement. [Rires] Une fois que j'ai découvert les chapeaux et les coiffes, ils sont pour moi devenus inséparables du costume.

Nous sommes ici entourés de tissus et matières très différentes, parfois inattendues. Y a-t-il à tes yeux des matières à éviter lorsqu'on réalise un costume de scène ?

Il n'y a rien que l'on ne puisse pas utiliser, tout dépend de la création de la pièce de théâtre. On peut réaliser des costumes avec des serpillières si c'est cela qu'on cherche. La question au théâtre n'est pas toujours que ça fasse riche et chic, tout dépend des besoins et de l'ambiance qu'on cherche à créer. Il n'y a rien à proscrire, en fait.

Cheffe costumière pour la réalisation des costumes de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár récemment montrée à l'opéra de Saint-Étienne, et dont les costumes sont signés par Jérôme Bourdin, comment s'est passée la gestion d'un grand atelier comme celui de l'opéra ? Est-ce un type de travail que tu fais régulièrement ?

Non, pas sur des gros ateliers comme ça. Je travaille principalement toute seule. Cette production avait déjà débuté en 2020, mais avec les confinements, ça a été mis en attente. Pour l'opéra, on travaille deux ans en avance, on a donc repris après les fermetures, pour terminer ce que nous avions commencé avec Jérôme Bourdin.

Voici les maquettes signées [planches de travail qui reprennent les reproductions des dessins des costumes, sur lesquels sont épinglez les choix de matières et notées toutes les informations techniques de la pièce, ndla]. (*Nous parcourons un gros classeur contenant ces maquettes dans des pochettes plastifiées*) Avec Jérôme, on a discuté de l'échantillonnage des tissus, qui est un processus très intéressant. Voici la Veuve.

Peut-on dire que dans ce cas-ci, ton travail a été de rendre « vivant » le dessin du créateur ?

Exactement. C'est pour cela que tout est annoté, dans les détails. J'avais réalisé des toiles (prototypes) pour tous les costumes que l'on voit ici. Les tailleurs, les chapeaux, les robes aussi. Je note beaucoup je note tout, même les dates, pour ne pas manquer ce qu'on a pu se dire.

La création c'est tout un processus. On laisse parfois échapper des pensées, des idées. J'aime bien être « carrée » de ce point de vue-là, avec moi-même et avec les autres, aussi. Parce que mon travail est de, justement, faire vivre les costumes que Jérôme a créés. (*Nous continuons à parcourir le classeur*) J'ai coupé les costumes des solistes, des tailleurs hommes aussi, des tailleurs militaires, des costumes de danse pour le cancan... il y avait pas mal de travail au total. J'ai également fait des boucles d'oreille, des coiffes. C'est un travail énorme autant de la part du créateur que de la personne qui réalise les costumes :

il doit pouvoir expliquer clairement ce qu'il souhaite et je dois de mon côté le comprendre entièrement.

Combien d'heures de travail représentent un costume comme celui de la Veuve ?

Pour la robe rose, je dirais trois semaines. Tout ce qui est tailleur, ou pour la veste, à peu près une semaine.

Que ressent-on quand on voit tous ces costumes s'animer sur scène ?

Quand on est passionné, c'est difficile à exprimer. C'est juste incroyable.

Tu disais que ton travail est la plupart du temps solitaire et que tu passes de nombreuses heures dans ton atelier. Est-ce important d'avoir un lieu à toi pour réfléchir, créer et s'inspirer ?

C'est ce qui me plaît le plus. Mais c'est bien aussi quand j'effectue des missions ailleurs, pour ne pas être tout le temps toute seule quand même. J'aime la variété, mais ça ne me dérange vraiment pas de travailler seule, pas du tout. Je suis dans mon élément, dans mon monde. Si mes proches doivent s'absenter une semaine, je sais que je serai dans mon atelier tout le temps pendant ce temps-là, même pour manger. Je sais que je fonctionne comme ça. [Rires]

On peut dire que tu ne dissocies pas vraiment ton travail de ta vie quotidienne.

Oui. Après, il faut essayer de ne pas se faire engloutir non plus. Quand on est passionné, il n'y a plus de limites, ça peut déraper très facilement. Ce sont les autres qui me tempèrent, souvent. Mais les gens passionnés comprennent ce sentiment, je pense.

En parlant de passion, je crois savoir que tu aimes les costumes d'époque. Quelles sont tes sources d'inspiration principales dans ce domaine ? Y a-t-il une période dans l'histoire du vêtement qui t'intéresse en particulier ?

J'aime bien les années 20-30 juste parce que je trouve ça beau. Après, ce qui m'intéresse dans le costume d'époque, c'est tous les détails que l'on y trouve, dans les chapeaux, par exemple. On se demande d'où ils viennent et pourquoi, comme un petit détail de pli dont on découvre toute une histoire au fur et à mesure. Je trouve cela fascinant. Quand on cherche d'où viennent ces fameux détails on découvre toujours quelque chose d'intéressant. Les costumes sont remplis de petites histoires, en fait.

On présente beaucoup les costumes de théâtre et d'opéra au sein d'expositions. Je pense notamment au Centre National du Costume de Scène à Moulins, qui en organise régulièrement, ou l'exposition *Molière en costumes* qui a eu lieu récemment à la BnF. On peut dire que le costume prend une autre dimension, puisqu'on peut l'observer sous tous les angles et sous toutes ses coutures. Est-ce que tu as en tête cette possibilité que le costume puisse changer de contexte quand tu crées ?

Oui, bien sûr, ça m'intéresse beaucoup. Il y a par exemple un de mes costumes qui a été accepté pour le Concours Ateliers d'Art de France. Il sera exposé pendant deux mois, et j'en suis super contente. Moi je n'attends que ça, qu'on regarde les costumes de scène de près.

Les créations théâtrales contemporaines s'éloignent parfois du costume historique pour proposer une démarche qui se rapproche davantage du stylisme. Que penses-tu de l'évolution des costumes ces dernières années ?

Je ne sais pas trop quoi dire à ce sujet, encore une fois, tout dépend des interprétations de chacun. Je n'ai pas vraiment constaté de modes particulières dans le théâtre contemporain, ça relève du libre choix des metteurs en scène.

As-tu constaté des évolutions dans ta profession depuis tes débuts ? Je pense notamment au développement du numérique et des réseaux sociaux. La pandémie a-t-elle également provoqué des changements dans la façon de travailler ?

Moi je suis très à l'ancienne. Je fais mes dessins et mes maquettes à la main, je n'utilise pas du tout l'ordinateur pour ça. Déjà je ne sais pas très bien faire. Je regarde un peu pour pouvoir faire quelques petits trucs, mais ça ne m'intéresse pas tellement en fait. Je prends l'exemple de Jérôme Bourdin qui fait encore toutes ses maquettes à la main, mais peu de créateurs fonctionnent encore comme ça. J'espère que ça se perpétuera.

J'aimerais conclure cet entretien sur le futur de ta profession, et notamment la transmission des savoirs-faire. Quel constat poses-tu sur l'état actuel du métier de costumière ? Est-ce que cette profession attire et crée des vocations ?

Je trouve qu'il y a quand même pas mal de gens intéressés. Je n'ai pas l'impression que le métier se porte mal. Je trouve malgré tout que parfois notre travail n'est pas mis en valeur. C'est aussi pour cela que je participe à de nombreux concours, pour pouvoir tout simplement

parler de ce métier. Je tiens vraiment à montrer ce travail, à en parler pour que l'on se rende compte de tout ce qu'il y a derrière. J'entends encore parler de « déguisement », et ça c'est terrible.

Y a-t-il un aspect de ton travail qu'on aborde peu et que tu voudrais mettre en lumière ?

Peut-être que chacun soit plus attentif à tout ce qu'il y a derrière un costume. Tous ces petits détails dont on ne se rend pas forcément compte, qui prennent énormément de temps.

Quel conseil donnerais-tu à quelqu'un qui voudrait poursuivre une carrière de costumier ou costumière ?

Il faut simplement savoir ce qu'on a envie de faire. C'est facile à dire pour moi parce que j'ai toujours été passionnée. Je n'ai jamais eu d'autre choix que ce travail, vraiment. Je connais assez peu les écoles en France, comme j'ai fait toute ma formation en Finlande, mais je dirais qu'il faut être persévérant. On n'encourage pas toujours les jeunes à suivre leur passion, et c'est dommage. Si tu sais que tu as envie de poursuivre une passion, il ne faut pas écouter les autres qui veulent t'en empêcher.

zelba

entretien par Léa Mahdadi le 14 mars 2023

Bonjour Zelba, pourrais-tu te présenter en quelques mots, C'était une révélation ? et présenter ton parcours et ton travail ?

Alors ça c'est trois questions ! [Rires] Je m'appelle Zelba, et je suis autrice de BD. J'ai commencé à faire des petites histoires en 2007, et mon premier livre est sorti en 2009. Je suis allemande, je suis née et j'ai grandi en Allemagne, et j'ai fait la majeure partie de mes études en Allemagne. Ensuite j'ai fait un échange Erasmus, ma 4^e année aux Beaux-Arts de Saint-Étienne, où j'ai rencontré mon « mâle idéal » [rires] alors je suis restée en France !

Je suis tout de même retournée en Allemagne pendant une année pour passer mon diplôme car les formations n'étaient pas tout à fait compatibles. Un diplôme qui ne m'a servi à rien, on ne me l'a jamais demandé... [Rires] mais je peux dire que j'ai terminé mes études en graphisme et illustration !

J'ai d'abord travaillé pendant sept mois très exactement dans une petite agence de communication en tant que graphiste et illustratrice industrielle. C'était horrible, mais aussi la meilleure façon de comprendre que ce n'était pas ma voie. Le pire c'était mon patron, un vrai connard. Je n'ai pas peur de ce mot, car c'est quelqu'un qui m'a fait beaucoup de mal et qui a tout essayé pour me rabaisser, me disant que je parlais mal français, etc. Cette première expérience traumatisante a été très salvatrice.

Après ça je me suis dit qu'il fallait que je me mette à mon compte. Je ne supporte pas d'avoir quelqu'un au-dessus de ma tête qui me dise ce que j'ai à faire ou à ne pas faire, je veux être ma propre patronne ! J'ai d'abord commencé par l'illustration, j'ai cherché des commandes, et petit à petit j'ai découvert la BD et je me suis dit « c'est ça que veux faire ! »

Oui, parce que je trouve que c'est vraiment le moyen d'expression parfait pour moi. J'adore écrire, mais comme le français n'est pas ma langue maternelle, ce n'était pas facile pour moi au départ d'assumer le mot « autrice », et comme beaucoup de femmes je ne me suis pas sentie légitime, donc mélanger le texte et le dessin c'était parfait.

Autrice, c'est donc le mot que tu utiliseras plus qu'un autre pour te définir et définir ce que tu fais ?

Oui, c'est même le mot exact. Le mot « autrice » a une histoire, il a été banni du dictionnaire comme plein de féminisations de professions artistiques. Les femmes n'avaient pas à écrire. Il y a quelques années j'utilisais « auteure » avec un « e », parce que je trouvais pas mal qu'on n'entende pas la différence, parce que je me suis dit « Ce n'est pas parce que je suis une femme que je fais un autre travail qu'un homme, dans le même métier ».

Au début, j'avais vraiment voulu ne pas faire la différence, mais en fait je pense que c'est important de l'entendre cette différence, parce que je suis une femme, et même si je fais le même travail, je dois quand même montrer que les femmes font aussi ce métier. Cela passe par entendre la différence, et utiliser le mot tel qu'il l'était au départ. Agriculteur/agricultrice, auditeur/auditrice, illustrateur/illustratrice, pourquoi pas auteur et autrice ? Tout le monde dit « Oh non, c'est moche ! », mais ça ne l'est pas, c'est juste une habitude à prendre comme très souvent, les habitudes sont difficiles à prendre mais une fois que c'est fait... Maintenant je suis autrice et fière de l'être ! [Rires]

Tu utilises un pseudo, Zelba. Pourquoi ne pas publier tes ouvrages sous ton véritable nom, d'autant plus que tu ne dissimules pas ton identité ?

Alors ça c'est involontaire, ce n'est pas moi qui ai divulgué ces informations, j'aurais bien aimé ne pas vraiment le dire, mais ça ne me dérange pas plus que ça maintenant.

Au départ, le pseudo est venu parce que c'était un petit peu embêtant en festival de BD et en salon. Quand j'ai sorti ma première BD, *Ma vie de poulpe*, sous mon vrai nom, Wiebke Petersen, c'était très difficile pour les gens de le prononcer. Quand on voit mon prénom écrit, on ne sait pas comment le prononcer. J'ai vraiment eu la question de la part de chaque personne qui s'est arrêtée à ma table ! [Rires] Au bout d'un moment je me suis dit « Non ça ne va pas être possible », parce que si j'ai ça pendant toute une vie, toute une carrière...

Je me suis dit que j'allais prendre le pseudo « Ich selbe », en allemand ça veut dire « moi-même », et comme à l'époque les premières histoires que j'ai publiées étaient autobiographiques, je me suis dit que ça collait. Après je me suis rendue compte que c'était assez confortable d'avoir un pseudonyme, parce que c'est moi mais ce n'est pas vraiment moi. J'ai un petit pas de recul, ça met une distance qui est parfois nécessaire quand on fait de l'autobiographie, parce qu'on révèle beaucoup de choses de soi-même, et le fait de mettre un pseudo là-dessus c'est assez confortable.

Donc tu as commencé par parler de ta vie dans un blog, et ensuite dans ton travail ?

Oui, je le raconte d'ailleurs dans la postface de mon livre *Mes mauvaises filles*, ma dernière parution. Quand ma mère est morte, j'ai ressenti le besoin de raconter cette histoire mais je ne savais pas sous quelle forme. C'est à ce moment là que j'ai rencontré l'auteur et dessinateur de BD Deloupy. Il m'a fait lire *Persépolis*, la première BD que j'ai vue, à 30 ans passés ! Je ne lisais pas du tout de BD, en Allemagne ce n'était pas du tout aussi populaire qu'en France.

Quand j'ai vu *Persépolis*, je me suis dit que j'avais le droit de le faire aussi, ce n'est pas comme ça que je voyais la BD, je ne savais pas qu'on avait le droit de faire des choses sous cette forme.

Il fallait bien sûr d'abord que j'apprivoise le médium, que je comprenne les codes, et j'ai commencé cette histoire vraiment pour raconter la fin de vie de ma mère. Ça a été très long, c'est pour ça aussi que j'ai commencé à raconter des histoires autobiographiques, parce que je me préparais à ça. J'ai d'abord utilisé le blog, pour tester des réactions, ça permettait de publier et de me lancer doucement d'abord avec des strips, puis avec des histoires

de plusieurs pages, et j'ai grandi comme ça, au fur et à mesure. C'était aussi pour me décomplexer, comme le français n'est pas ma langue maternelle j'avais un petit peu de mal à l'assumer au départ.

Intéressons-nous un instant à la question linguistique et au fait d'écrire dans une autre langue que sa langue maternelle. Tu es de nationalité allemande et tu y as fait toute ta scolarité jusqu'à l'Abitur [le bac allemand, ndla], puis tu es venue en échange en France pour finalement y rester. Comment as-tu choisi d'écrire en français plutôt qu'en allemand ?

Quand on vit dans un autre pays et que toute la vie quotidienne comme professionnelle se passe dans une autre langue, c'est très difficile de garder vivante sa langue maternelle. J'ai assez rapidement commencé à penser en français, à rêver en français et bien sûr que je parle couramment allemand, mais je ne parle plus le même allemand qu'il y a 25 ans quand j'ai quitté l'Allemagne. La langue est quelque chose de très vivant, qui change sans arrêt, et je ne me sentirais plus vraiment légitime d'écrire en allemand.

Il y a un moment très inconfortable quand on change de pays, c'est quand on est plus vraiment à l'aise dans sa langue maternelle mais pas encore tout à fait à l'aise dans la langue étrangère. Mais je suis une bonne élève, j'ai beaucoup lu en français, j'ai vraiment essayé d'apprendre un large vocabulaire, de travailler mon langage écrit et parlé, de comprendre les subtilités entre l'argot et la langue plus littéraire, et c'est un sacré défi, mais j'aime les défis ! [Rires] C'est venu naturellement d'utiliser la langue de mon pays adoptif, qui est ma langue du quotidien.

Es-tu complètement à l'aise en français aujourd'hui ?

Je pense que oui, même si l'arrive encore parfois, au fil d'une conversation, de tomber sur un mot que je ne connais pas, et ça fait toujours bizarre ! C'est long d'acquérir de nouveaux mots, il faut normalement les chercher au moins deux fois dans le dictionnaire pour les reconnaître, mais pour les adopter dans son langage actif, c'est encore plus long.

Dans ton livre *Dans le même bateau*, tu fais le récit de ton expérience en tant que rameuse dans la première équipe d'Allemagne réunifiée pour les championnats du monde junior d'Aviron en 1989, et cet ouvrage a été traduit en allemand. Est-ce le cas pour d'autres de tes livres ? As-tu participé à la traduction ?

C'est mon seul livre qui existe en allemand, parce qu'il aborde l'histoire allemande et ça a intéressé une maison

d'édition allemande de le publier en Allemagne. C'était aussi une expérience intéressante et un peu douloureuse, parce que la maison d'édition a fait traduire le livre par une traductrice, et heureusement j'ai pu lire cette version avant publication car c'était horrible.

Dans le même bateau raconte l'histoire de jeunes gens, des ados entre 16 et 18 ans. S'ils parlent comme des livres, toute l'ambiance est foute. Si les jeunes ne parlent pas entre eux comme des charretiers ce n'est pas crédible, donc bien sûr on utilise plein de gros mots. En plus, j'ai vraiment essayé d'écrire sur plusieurs niveaux de langage, j'ai des petits textes off dans un langage plus « littéraire », et dans les dialogues il fallait que ça claque, que ça soit vivant et crédible. C'est hyper important pour moi que les dialogues sonnent vrais, pour qu'on puisse s'identifier aux personnages, rentrer dans l'histoire.

Cette traduction avait aplati tous mes niveaux de langage dans un seul langage un peu intermédiaire, qui n'avait plus de vie, plus d'âme. Donc j'ai dit « non, ça ne va pas sortir comme ça, je vais le faire moi-même ». C'était hyper long, et je me suis rendue compte que traducteur, traductrice, c'est un métier, ça ne s'improvise pas ! [Rires] J'ai passé des semaines à traduire ce livre mais je suis assez fière parce qu'il est très fidèle à ce que j'ai voulu raconter ; j'adore jouer avec les mots, inventer des jeux de mots, et les choses comme ça ne se traduisent pas d'une langue à l'autre, donc il faut trouver d'autres jeux de mots à d'autres endroits, c'était un vrai boulot.

Tu as l'air très fière de cette traduction.

Oui, je n'ai pas été payée pour, quelque part j'ai perdu beaucoup de temps, mais comme c'était le premier livre que mes amis et ma famille en Allemagne pouvaient lire, j'avais envie de tout donner !

Y a-t-il certaines choses, certaines idées, expressions ou émotions que tu n'arrives pas à faire passer dans une langue qui n'est pas ta langue maternelle ? Si oui, comment pallies-tu cela ?

Il y a des mots en allemand qui n'existent pas en français qui me manquent parfois dans la vie quotidienne, mais quand j'écris, je le fais directement en français. Je ne traduis pas dans ma tête, je pense directement en français, je construis donc mes récits sans passer par une étape de traduction. La difficulté se fait plus entre l'émotion que je ressens et la traduction en images et en mots. J'essaye plutôt de faire passer les émotions par les dessins.

Comment se passe le processus de traduction lorsque tu racontes en français un événement que tu as vécu dans une autre langue ? Cela modifie-t-il ton point de vue sur le récit ? Est-ce que ça te pousse à envisager les choses sous un nouvel angle ?

Je ne traduis pas dans ma tête. Aujourd'hui, si je raconte les récits passés d'un autre point de vue c'est plutôt parce que je suis maintenant une femme mûre et que, quand je raconte des choses qui se sont passées à l'adolescence, je les raconte avec le recul que j'ai aujourd'hui. Même si c'est autobiographique, quand je propose un récit à des lecteurs et lectrices c'est toujours quelque chose de très réfléchi. Ça peut sonner spontané ou improvisé, et c'est quelque chose de très important je trouve, mais c'est toujours réfléchi.

Pour *Dans le même bateau*, j'avais retrouvé un vieux journal de bord que j'avais tenu lors de ces entraînements pour les championnats du monde, c'était bien sûr en allemand, et d'une bêtise infinie ! [Rires] Mais c'était génial, je me suis dit qu'il y avait de l'espoir pour tout le monde ! Enfin, c'est peut-être normal à cet âge-là, mais moi j'étais quand même très bête, enfin très naïve, je le suis encore un peu aujourd'hui... Mais c'était quand même d'une bêtise ahurissante, et j'ai essayé de m'en inspirer pour les dialogues, pour que ça sonne vraiment authentique !

Intéressons-nous maintenant à la question de l'autorécit, à ce qu'on laisse voir de soi aux autres. Tu racontes beaucoup d'anecdotes en illustration, des tranches de vie avec ta famille, tes enfants. Est-ce que tu leur demandes leur accord pour raconter certaines choses, pour les mettre en scène ? Est-il déjà arrivé qu'on te demande de ne pas diffuser une anecdote ?

Quand je raconte des choses sur ma famille, mon homme me donne carte blanche. Il m'a dit : « C'est ton métier, tu racontes ce que tu veux, tu fais ce que tu veux ». C'est quand même toujours un peu romancé, même si ce sont des choses vécues, comme je le disais tout à l'heure, c'est toujours réfléchi, je raconte rarement quelque chose de manière gratuite, il y a toujours un but narratif. Pour mes enfants, c'est vrai qu'aujourd'hui, je ne raconterais plus des choses qui les concernent par peur de heurter leur sensibilité, ou en tout cas je poserais la question. Je peux choisir de raconter ma vie, ce qui me concerne, ça m'appartient, mais dès que ça touche à d'autres personnes, c'est différent.

Pour *Mes mauvaises filles*, j'ai évidemment demandé à ma sœur si elle était d'accord pour que je raconte cette histoire-là, parce qu'elle était à parts égales entre ma sœur et moi. Mon père avait très peur de ce livre, il ne l'a pas lu d'ailleurs, il n'avait pas envie que je raconte cette histoire.

Comme mes parents étaient déjà séparés à l'époque, il avait peur de jouer le mauvais rôle... Je lui ai dit de me faire confiance, je ne fais pas des livres de vengeance, ça ne m'intéresse pas, je ne ferais jamais un livre pour nuire à quelqu'un, ça n'a jamais été mon but. C'est aussi pour ça que j'ai romancé, j'ai changé les prénoms et modifié certaines parties de la vie des membres de ma famille pour qu'on ne puisse pas me faire des reproches ensuite.

Certains récits que tu fais de toi ou de ta vie sont plutôt émouvants, d'autres sont intimes ou encore amusants – parfois à tes dépend. Tu révèles beaucoup sur toi à tes lecteur·ices. Comment choisir ce qu'on laisse voir de soi et ce que l'on dissimule ?

Si on fait de l'autobiographie et qu'on n'est pas capable de vraiment se livrer, il n'y a aucun intérêt. Je ne suis pas quelqu'un d'extraordinaire, je suis une femme normale avec des qualités et des défauts, et si je ne suis pas capable de parler de mes défauts, ce n'est pas la peine. Je ne trouve pas ça intéressant de lire le récit de quelqu'un qui essaie de se montrer seulement sous un angle positif car nous sommes tous multiples et ce sont nos défauts qui nous rendent humains. Si on veut toucher quelqu'un, il faut qu'on lui ressemble.

Je pense que je ne dissimule pas beaucoup de choses de ma personne, et l'autodérision va dans ce sens : je n'aime pas vraiment me moquer d'autres personnes, alors je me moque de moi, car je sais que je ne le prendrai pas mal !

T'arrive-t-il de recourir à l'autocensure ? Y a-t-il quelque chose que tu rêves de raconter sans te l'autoriser, ou des histoires que tu écris sans les publier ?

Il y a bien sûr des choses que je ne raconte pas car il n'y a aucun intérêt, mais ça peut arriver que je m'autocensure. En revanche, dans les choses que je choisis de révéler, j'y vais à fond.

Tu alternes entre fiction [récit imaginaire, ex: *Udama chez ces gens-là, Clinch*], autofiction [récit réel de la vie de l'auteur, plus ou moins romancé, ex: *Mes mauvaises filles*] et autobiographie [récit sur sa propre vie, où l'auteur est le narrateur et/ou le personnage principal, ex: *Dans le même bateau, Ma vie de poule*]. Est-ce une façon d'être plus libre dans ta création ? Y a-t-il un genre que tu affectionnes plus que les autres ?

Je n'aime pas être rangée dans une case, je veux être libre de raconter des histoires très différentes, et pour ça je ne pourrais pas faire que de l'autobiographie ou de l'autofiction : j'ai parfois besoin de plonger dans un univers très différent, de m'inspirer d'autres choses, mais j'ai besoin

de revenir régulièrement à l'autobiographie parce que j'ai l'impression que c'est le genre qui me ressemble le plus. J'aime beaucoup lire les récits autobiographiques des autres, j'aime quand une histoire est vraie.

Mais j'ai aussi besoin des fictions, de parfois parler de quelque chose qui ne fait pas partie de mon vécu, et donc j'invente des personnages.

Dans *Mes mauvaises Filles*, tu racontes une expérience très personnelle, mais aussi très dure, celle de la fin de la vie de ta mère et de ses dernières volontés. Tu as choisi l'autofiction, en changeant les noms notamment, ou en romançant certains détails, et tu as mentionné une volonté de ne pas t'exposer aux potentiels reproches de tes proches. Était-ce aussi une façon de te protéger, de mettre de la distance entre toi et ton personnage ?

Dans *Mes mauvaises filles*, ça ne pouvait pas être autobiographique à proprement parler, parce que ce n'est pas moi la narratrice. J'ai choisi de donner la parole à ma mère, c'est elle qui raconte sa fin de vie. C'était naturel pour moi, mais aussi pour que la place du « je », ma place à moi, ne soit pas plus importante que celle de ma sœur car nous avons vécu cet accompagnement vers la mort à deux. C'était donc plus logique de donner le rôle principal et le rôle de narratrice à ma mère.

Comme elle est morte, ça ne pouvait de toute façon pas être une autobiographie, ça devient une fiction, même si ce que je raconte est vrai. C'est sûr que c'était beaucoup plus facile de faire ça sous cet angle, et je suis très contente d'avoir trouvé cette idée, ça m'a évité de tomber dans le pathos – je n'aime pas du tout ça – et permis d'avoir une petite distance de plus, nécessaire en racontant quelque chose qui a forcément rouvert des plaies, qui était difficile.

Après *Mauvaises Filles* et *Dans le même bateau*, tu as complètement changé de registre pour revenir à la fiction. Comment se passe la transition entre deux projets si différents ?

Il faut que ces projets soient différents. Je n'avais pas prévu de faire *Mes mauvaises filles* après *Dans le même bateau*, j'avais même entamé un autre projet, et à ce moment-là, Vincent Lambert¹¹ est mort. Ce combat, que nous avons suivi sur de longues années se terminait enfin, et ça a été l'élément déclencheur et je me suis dit « Maintenant je suis prête, je raconte cette histoire ».

Après ces deux projets inspirés de ma vie, j'avais besoin de passer complètement à autre chose, de faire quelque chose de plus « léger », le sujet n'est pas léger mais c'est beaucoup plus humoristique. Je suis partie dans quelque chose de très différent puisque c'est une fable burlesque, j'ai aussi changé de technique de dessin en arrêtant la

tablette graphique pour passer au pinceau. C'est devenu nécessaire de se renouveler de temps en temps, je n'aime pas être enfermée dans un genre ni dans une certaine technique que l'on reconnaîtrait tout de suite, même si j'ai une patte.

On évolue, et je pense que chaque récit demande à être servi par le dessin : chaque récit ne peut pas avoir le même dessin, j'adapte aussi mon trait à ce que je suis en train de raconter. Pour cette histoire il fallait que je me renouvelle.

La question de l'introspection en tant que transparence à soi m'intéresse particulièrement. L'exercice de l'écriture autobiographique est profondément introspectif. T'est-il arrivé de découvrir des choses sur toi en écrivant ? Écrire sur toi, ta vie a-t-il changé la façon dont tu te perçois ?

Je pense que oui. Plus tu te penches sur un sujet, plus tu apprends des choses. Je croise aussi mon récit avec d'autres, qui ne m'appartiennent pas. Pour *Dans le même bateau* par exemple, je me suis entretenue avec ma sœur, mon ancienne partenaire de deux-sans-barreuse, [catégorie de bateau en aviron, avec deux rameuses en pointe (avec un seul aviron chacune). Comme son nom l'indique, il n'y a pas de barreuse pour tenir le gouvernail (la barre), c'est donc aux rameuses de se coordonner pour avancer dans la bonne direction, ndla] mon ancien entraîneur, pour croiser les souvenirs et ils ont tous et toutes enrichi mon récit. Ce n'aurait pas été la même histoire si j'avais juste puisé dans ma propre mémoire.

Pour *Mes mauvaises filles*, j'ai longuement parlé avec ma sœur pour comparer nos souvenirs, et bien sûr ça m'a appris aussi des choses sur moi. Ce n'est pas forcément le fait d'écrire, mais plutôt de réfléchir qui fait évoluer. En vieillissant, en mûrissant, on comprend de plus en plus comment on fonctionne, comment on voit le monde, et j'évolue comme tout le monde, en tout cas j'espère, toujours en essayant de m'ouvrir de plus en plus.

Quels sont les principaux obstacles lorsque tu écris (souvenirs vagues, douloreux, manque d'inspiration, réticence des sujets, etc.) ?

Quand on rencontre la réticence de quelqu'un alors qu'on est en train d'écrire un livre c'est assez difficile à digérer, mais ce n'est pas quelque chose de récurrent. Je pense que le plus grand obstacle c'est le regard de l'autre, je n'en suis pas encore détachée, j'aimerais parfois être un peu plus « je-m'en-foutiste » mais je n'y arrive pas bien !

C'est sûr que quand on fait de l'autobiographie on se rend vulnérable, on révèle beaucoup de choses et les gens ont parfois l'impression de te connaître alors qu'ils ne connaissent que les choses que tu as choisies de leur faire lire. En dédicace surtout c'est étrange, quand de complets

inconnus viennent vers toi et agissent comme s'ils te connaissaient, ça fait toujours un peu flipper ! Il y a des gens qui viennent vers toi et qui se permettent des choses un peu trop familières, des hommes surtout ! [Rires] La sexualité n'est pas un tabou dans mon travail, elle fait partie de la vie, et certains peuvent prendre ça pour une invitation alors que ce n'est pas du tout le cas !

Je n'ai pas tellement de pannes d'inspiration, j'ai toujours beaucoup d'envies, donc ça ne m'arrive pas vraiment pour l'instant.

Est-ce que tu as une liste d'histoires que tu aimerais raconter ou les idées te viennent-elles au fur et à mesure ?

Je n'ai pas assez de temps pour traiter tous les sujets que j'aimerais aborder ! J'ai des listes, des projets dans mes cartons depuis des années et que je n'ai jamais sortis, d'autres qui me « sautent dessus » et dont je vais m'occuper tout de suite, comme *Mes mauvaises filles* même si ça a été dans mes cartons pendant très longtemps.

Parfois on me fait aussi des propositions, c'est le cas pour mon dernier livre qui va sortir au mois d'août. C'était une invitation de Futuropolis dans la collection « Musée du Louvre », donc là j'ai écrit un récit sur mesure pour cette collection, mais en parlant de quelque chose que j'avais envie d'aborder : ça faisait un moment que j'avais envie de parler de l'hypersexualisation du corps féminin, du harcèlement de rue, des choses dont on ne peut plus faire abstraction aujourd'hui et qui doivent changer. J'avais envie de caser ces sujets qui me travaillent aujourd'hui dans ce projet-là.

Il y aussi des projets où je me dis « Ouais, je vais parler de ça » avant de me rétracter : faire une BD c'est hyper long, j'ai travaillé deux ans sur la dernière, donc avant de se lancer sur un projet, il faut se demander s'il va nous tenir en haleine pendant des mois, ou des années. C'est ma hantise d'ailleurs, de me lancer dans un truc et de me rendre compte au bout de quelque mois que je n'ai plus envie d'aller au bout, mais ce n'est encore jamais arrivé !

Crées-tu des personnages qui te ressemblent ou qui ressemblent à tes proches ? Si oui, est-ce volontaire ?

Dans la fiction, je crée mes personnages en fonction de ce que je veux raconter. Il y a quand même souvent dans une fiction, au moins un perso qui est mon porteur ou ma porteuse de parole, j'ai souvent un personnage qui va correspondre à mon point de vue sans forcément me ressembler physiquement. Et il y a d'autres personnages qui ne me ressemblent pas du tout, ou ne ressemblent pas à des gens avec lesquels j'ai envie de m'entourer, j'ai parfois besoin de personnages très négatifs pour raconter une histoire.

J'observe beaucoup, j'écoute beaucoup les conversations des autres pour m'en inspirer, pour noter une petite phrase que je trouve bien ou apprendre des points de vue différents même si je les trouve horribles, si ça existe c'est racontable !

Ma première source d'inspiration ce sont les autres, les humains, d'ailleurs dans mes dessins j'accorde beaucoup plus d'importance aux personnages qu'aux décors, je dois me faire un peu violence pour faire les décors. Il faut les faire, pour situer l'histoire, savoir où se passe une scène, mais je ne m'éclate pas du tout à les dessiner. En revanche, donner une expression aux personnages, leur donner vie, c'est ça qui me fait vibrer.

Tu dis que les autres, les gens, sont ta plus grande source d'inspiration. Tu cites aussi *Persépolis* de Marjane Satrapi. Quelles sont tes autres sources d'inspiration, de quelles manières influencent-elles ton travail ?

J'essaye de ne pas trop m'inspirer d'autres auteur·ices de BD, ça ne marche pas toujours bien sûr ! Nous sommes des éponges, et quand j'ai aimé quelque chose, ce n'est pas impossible que ça influence mon travail, de façon ou non consciente.

Je suis très cinéphile, je regarde beaucoup de films, et j'ai l'impression que le cinéma m'influence plus que la BD. J'aime aussi beaucoup le théâtre : dans des livres comme *Clinch* par exemple, j'ai essayé de monter l'histoire comme une pièce de théâtre, un petit huis clos. La musique que j'écoute au moment de dessiner va forcément influencer le dessin, ce serait mentir que de dire que je ne m'inspire de rien, que tout sort de moi. Je pense qu'il y a tellement de petites facettes qui viennent de plein d'endroits et qui ont une influence sur un travail en cours.

Merci beaucoup Zelba.

Merci à toi pour ces questions !

¶ L'affaire Vincent Lambert est une affaire médico-politico-judiciaire française qui s'est étalée de 2008 à 2019. Après un accident de la route, Vincent Lambert, alors âgé de 31 ans, plonge dans un état végétatif chronique dit «syndrome d'éveil non-répondant». Les membres de sa famille se déchirent pour décider des mesures à prendre concernant les soins, Lambert n'ayant jamais laissé de consignes écrites. Il finit par décéder en 2019, après plus de 10 ans d'acharnement thérapeutique et de décisions de justices contradictoires concernant l'arrêt et/ou la reprise des soins, ndla.

**26/28
MAI
2023**

10h - 18h

VERNISSAGE LE 26 MAI À 19H

INVISIBLE

INCENDIE

**Salles des Cimaises,
Cyclorama
15 rue gonnard
Saint-Etienne**

**UNE EXPOSITION PAR L'ASSOCIATION BOUTURE(S)
LES ÉTUDIANTS DU MASTER MÉTIERS DES INSTITUTIONS CULTURELLES**

Jean-Marc Cerino
Tristan Chinal-Dargent
Darya Danilovich
Anne-Valérie Gasc
Jeanne Gort
Sarah Gouyer
Eric Manigaud
Charlotte Maucourt
Aurélie Pétrel
Aurélie Raidron
Ann Tranchand
Elodie Tranchant

invisible incendie

dossier d'exposition

Jean-Marc Cerino
Tristan Chinal-Dargent
Darya Danilovich
Anne-Valérie Gasc
Jeanne Gort
Sarah Gouyer
Éric Manigaud
Charlotte Maucourt
Aurélie Pétrel
Aurélie Raidron
Ann Tranchand
Élodie Tranchant

Dans le cadre du lancement de la revue *Fil rouge #0* des étudiant·es du master MIC, nous avons choisi de monter une exposition en regard de la publication. Cette exposition, titrée *Invisible Incendie*, répond elle aussi à la thématique transparences/opacités que nous développons avec la revue.

Si la revue présente un ensemble d'entretiens avec des professionnel·les du monde de l'art et de la culture, l'exposition est quant à elle l'occasion d'explorer les versants plastiques et conceptuels de la thématique. L'exposition est donc une autre manière d'interpréter cette thématique, faisant écho aux entretiens sans pour autant les illustrer, cependant l'artiste Jean-Marc Cerino joue le rôle d'articulation puisqu'on le retrouve à la fois dans la revue et dans l'exposition.

Pour sélectionner les travaux qui composent *Invisible Incendie*, nous avons constitué une équipe curatoriale parmi cel·leux d'entre nous qui sont issu·es de formations en arts plastiques, histoire de l'art et école d'art. Le protocole de sélection est réparti entre une première sélection auprès d'artistes confirmé·es ainsi que de différentes institutions locales qui nous ont apporté leur soutien (atelier Estampille, l'espace d'art et de recherche Les Limbes...), et un appel à projet diffusé sur de multiples supports auquel ont répondu de jeunes artistes de la région et d'ailleurs, l'équipe curatoriale a ensuite choisi parmi les propositions celles qui résonnaient à la fois avec la thématique et les œuvres déjà sélectionnées.

L'ensemble compose un espace articulant des pratiques diverses, mettant à l'honneur aussi bien des artistes confirmé·es, que de jeunes artistes émergent·es ou même encore étudiant·es. Une attention particulière est apportée à la création locale.

L'approche plastique des travaux de Jean-Marc Cerino, Anne-Valérie Gasc, Sarah Gouyer, Charlotte Maucourt, Aurélie Pétrel et Aurélie Raidron questionne de manière très originale et percutante la question des transparences et opacités : transparences et opacités des matériaux, du support, de l'objet même. Ce questionnement se reflète également dans une approche plus conceptuelle du geste créatif, comme le proposent les travaux de Tristan Chinal-Dargent, Jeanne Gort, Éric Manigaud, Ann Tranchand, Élodie Tranchant et Darya Danilovich : transparence du geste, utilisation de l'intelligence artificielle, exposition du processus de création...

Ce dossier se compose d'un ensemble de notices d'œuvres illustrées, présentant le parcours de chaque artiste, son lien avec la thématique ainsi que quelques mots sur l'œuvre présente au sein de l'exposition. Ces notices sont accompagnées d'un corpus de textes littéraires, sélectionnés par cel·leux d'entre nous issu·es de formation littéraire. Ces textes ont été choisis grâce à la pertinence de leur lien avec la thématique transparences/opacités, que celle-ci soit clairement évoquée, ou bien qu'elle se révèle entre les lignes. Accompagner les œuvres de différents écrits permet de souligner la transversalité de cette thématique et de rendre hommage au poème de Philippe Jaccottet, duquel est tiré le titre de l'exposition.

Toute fleur n'est que de la nuit
qui feint de s'être rapprochée

Mais là d'où son parfum s'élève
je ne puis espérer entrer
c'est pourquoi tant il me trouble
et me fait si longtemps veiller
devant cette porte fermée

Toute couleur, toute vie
naît d'où le regard s'arrête

Ce monde n'est que la crête
d'un invisible incendie

Philippe Jaccottet, « Oiseaux, fleurs et fruits »,
Airs, 1967.

jean-marc cerino

Jean-Marc Cerino est un artiste né en 1965, originaire de la banlieue lyonnaise, qui a fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Saint-Étienne. Attaché à cette ville, il a fait le choix d'y rester après ses études. Le passé ouvrier de Saint-Étienne et l'atmosphère particulière de cette ville innervent d'ailleurs fortement son travail artistique. Durant plusieurs années, il occupe un poste de chargé de mission au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne avant de devenir enseignant à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes. Jean-Marc Cerino participe régulièrement à des expositions en France comme à l'étranger, il est représenté par la Galerie Sator et la Galerie Ceysson & Bénétière. Il prend part à de nombreux colloques et séminaires, il est par ailleurs membre du comité de rédaction de la revue *De(s)générations*. Ce travail éditorial lui permet aussi en tant qu'artiste de se décentrer.

Pour *Dépositions*, habitué à travailler avec le support du verre et sa transparence, Jean-Marc Cerino a réalisé ces portraits de prisonniers de la maison d'arrêt de la Talaudière sur du film polyester. Ces portraits à l'encre de chine blanche sont encadrés entre deux plaques de verre et rappellent le support que peuvent utiliser les architectes pour dessiner des plans. Le support, sans être transparent, est translucide et laisse passer la lumière. L'encre sur le verre, comme sur le film polyester, va sécher par évaporation, contrairement à une feuille où le séchage se produit par absorption. Le temps de séchage laisse à l'encre le temps d'agir et de travailler, ce qui permet au hasard d'advenir. Le travail de Jean-Marc Cerino est avant tout un jeu entre apparition et disparition: suivant notre position, la lumière laisse voir le dessin et la figure apparaît en positif ou en négatif.

«*L'idéal, lorsque je les expose, c'est que de face on ne voit presque rien, si ce n'est les plis du papier*» explique l'artiste. Les spectateur·ices sont donc invité·es à se déplacer pour «activer l'œuvre».

«*Habituellement, il est interdit de toucher aux œuvres d'art dans les expositions; là on te dit qu'il faut prendre l'œuvre et la regarder à la lumière*» dit-il. C'est donc au spectateur, à la spectatrice, que revient la charge de rendre visible, en portant l'œuvre à la lumière, ces personnes représentées qui sont soustraites au regard car enfermées.



Jean-Marc Cerino, *Dépositions III*, 2006

tristan chinal-dargent

« Quelle part d'obscurité faut-il sacrifier ou conserver lorsque l'on montre ? »

Tristan Chinal-Dargent est un jeune artiste originaire d'Aix-Les-Bains, venu s'installer à Saint-Étienne. Il pratique principalement le dessin, la peinture et la vidéo. Aux côtés de Juliette Bertrand, il est aussi à l'initiative, de la résidence Malus-Rivus, espace de recherche et d'expérimentation en altitude situé à Orelle, dans la vallée de la Maurienne.



Tristan Chinal-Dargent, *Dindons*, 2023

À vous,

Parler de cette série de dessins représentant des dindons m'est plus difficile que pour d'autres travaux réalisés auparavant et je ne sais pas bien pourquoi. Sûrement que cette série vient d'un élan, d'un lâcher-prise. Spontané. Sans préambule. Comme une maison où l'on entrerait sans enlever ses chaussures ou sa veste. Une petite transgression. Celle, pour moi, de commencer un travail sans intention. Pourquoi enlève-t-on ses chaussures en rentrant chez soi et pourquoi réfléchissons-nous à un propos en amont d'une production artistique ?

Dans les deux cas, il existe plusieurs réponses :

- Pour ne pas salir, déranger et se rajouter un temps de ménage en fin de journée.
- Pour ne pas se sentir idiot.
- Pour ne pas heurter des conventions apprises plus jeune.
- Car marcher avec ses chaussures dérange souvent les voisins du dessous.
- Pour ne pas tomber dans des sensibilités du genre : « les dindons c'est joli ».
- Et enfin pour se reposer sur une base solide dans les moments de « À quoi bon ? ».

J'ai donc demandé à une intelligence artificielle cela : « Quel est le sens de dessiner des dindons ? »

Et elle m'a répondu cela :

« Il n'y a pas de réponse unique à cette question car le sens de dessiner des dindons peut varier selon les personnes et les contextes. Cependant, voici quelques raisons possibles :

- Pour le plaisir : certaines personnes aiment dessiner des animaux et trouvent que les dindons ont un aspect amusant ou intéressant à dessiner.

- Pour l'apprentissage : dessiner des dindons peut être une façon d'apprendre les techniques de dessin et de pratiquer l'observation.

- Pour la culture : dans certaines cultures, les dindons peuvent avoir une signification particulière. Par exemple, aux États-Unis, les dindons sont associés à Thanksgiving, une fête traditionnelle qui célèbre la récolte et le partage.

- Pour la représentation : dans le domaine de l'art et de l'illustration, les dindons peuvent être utilisés pour représenter des thèmes ou des symboles spécifiques, tels que la nourriture, la nature, la fertilité ou la fierté.

En fin de compte, le sens de dessiner des dindons dépendra de l'individu qui dessine et de la raison pour laquelle il ou elle choisit de dessiner cet animal en particulier.»

Je m'excuse de ne pas répondre à vos attentes et à vos inquiétudes. Vraiment. Je dirais néanmoins que ce n'est pas un hommage à Thanksgiving ni une ode à la fertilité mais que je m'accorde sur l'aspect amusant et très intéressant des dindons.

Saviez-vous que les dindons peuvent rougir ?

Tristan Chinal-Dargent
[texte de l'artiste]

darya danilovich

«Le sucre n'empêche pas une explosion»

Née en 1994 au Bélarus, Darya Danilovich est une artiste et activiste queer qui vit et travaille à Saint-Étienne. Après un bac en design graphique, Darya Danilovich étudie l'art monumental à l'Académie des arts d'État du Bélarus. Elle fait ses armes dans la ville de Minsk, où se tient sa première exposition personnelle, en 2012. Elle rejoint ensuite l'École des Beaux-Arts de Paris.

Après avoir investi la peinture, la performance et la création numérique, Darya Danilovich se penche également sur le médium audiovisuel, en portant un regard politique voire militant sur son pays d'origine, entre héritage soviétique, ostracisation provoquée par une dérive autoritaire et expression grondante d'une liberté sans cesse fragilisée.

Pour *Collier et 2 hachoirs à viande*, Darya Danilovich imagine une fiction uchronique située dans un futur proche. Le 11 février 2021, les membres de l'Assemblée nationale biélorusse ont disparu sans trace du Palais de la République à Minsk. Que sont-ils devenus ? Des journalistes mènent l'enquête quinze ans plus tard, dans un reportage en trois parties mêlant images d'archives, interviews et incrustations sauvages tirées des tréfonds d'Internet, où l'artiste endosse tous les rôles.

Deux femmes sont côté à côté. L'une, journaliste, l'air déterminé et habillée de rose, interroge l'autre sur les mystérieux événements de la disparition des députés de l'Assemblée nationale. L'autre, sourire crispé et regard



Darya Danilovich, *Collier et 2 hachoirs à viande*, 2021

vide, serine deux phrases hermétiques. Entre la figure hiératique et la reine de pacotille, portant diadème, boucles d'oreilles et collier assortis, elle répète une litanie de mots choisis, qui se vident peu à peu de leur sens, à chaque itération, dans un dialogue de sourds où la vérité est forcément perdante.

De guerre lasse, la journaliste s'efface. Ne reste que le langage, imperturbable et brutal, d'une propagande paranoïaque et opaque, à l'image du long monologue venimeux de la prédicatrice télévisuelle, verdâtre et luisante, qui clôt *Collier et 2 hachoirs à viande*.

Par l'utilisation assumée du fond vert, où les esthétiques se mélangent et se confrontent, Darya Danilovich livre une interprétation saisissante d'une télévision d'état contaminée par les pop-ups et les archives douloureuses d'une société post-soviétique en proie à l'isolement, où l'horreur côtoie le dérisoire, où tout s'entremêle dans un malaise impénétrable.

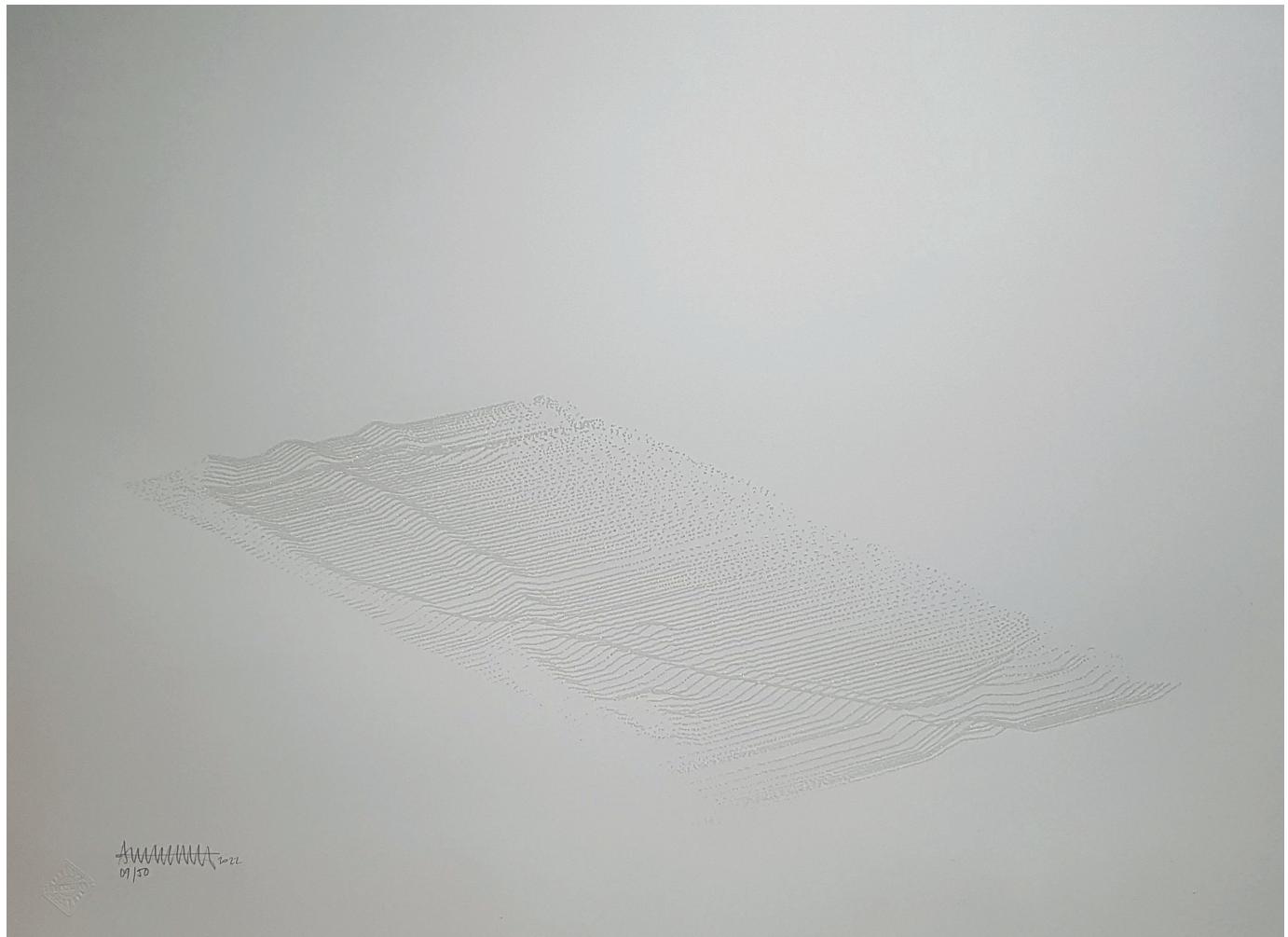
anne-valérie gasc

« La sérigraphie offre de grandes possibilités d'expérimentation plastique tendue vers la fabrique d'images contradictoires »

Anne-Valérie Gasc est artiste, chercheur en arts et sciences de l'art au sein de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille où elle enseigne l'art contemporain. Son travail s'oriente autour des liens contradictoires entre les conditions d'apparition d'une œuvre d'art et celles de la disparition de l'architecture.

ZLOG-01_08_19-15_29_16, est une sérigraphie imprimée en un passage d'encre saupoudré de microbilles de verre réfléchissantes.. Le titre de l'œuvre est le nom du fichier source de l'image imprimée. Il indique le relevé en 3 dimensions dont le Z marque la hauteur (ZLOG), et précise le jour (1^{er} août 2019) et l'heure (15 heures, 29 minutes et 16 secondes) de cette empreinte numérique. Cette œuvre est tirée d'une collaboration transdisciplinaire avec deux chercheurs mathématiciens de l'INRIA (Institut national de recherche en sciences et technologies du numérique). L'artiste a souhaité « retrouver la volatilité et fragilité apparente de ces microbilles de verre».

■ tiré de l'entretien réalisé par Inès Pichaud



Anne-Valérie Gasc, ZLOG-01_08_19-15_29_16, 2019

jeanne gort

Jeanne Gort est une jeune artiste récemment diplômée de l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, lauréate du prix Golden Parachute en 2022. Sa pratique est axée autour de la vidéo, du son, de l'installation et de la photographie. Elle s'intéresse particulièrement à la collecte d'images, dans une démarche de *found footage* numérique, qu'elle qualifie elle-même de « *saved footage* ». Dans sa pratique artistique, elle tient à mettre en valeur certaines images noyées dans le flux d'information qui nous entoure, vouées à disparaître sans son geste.

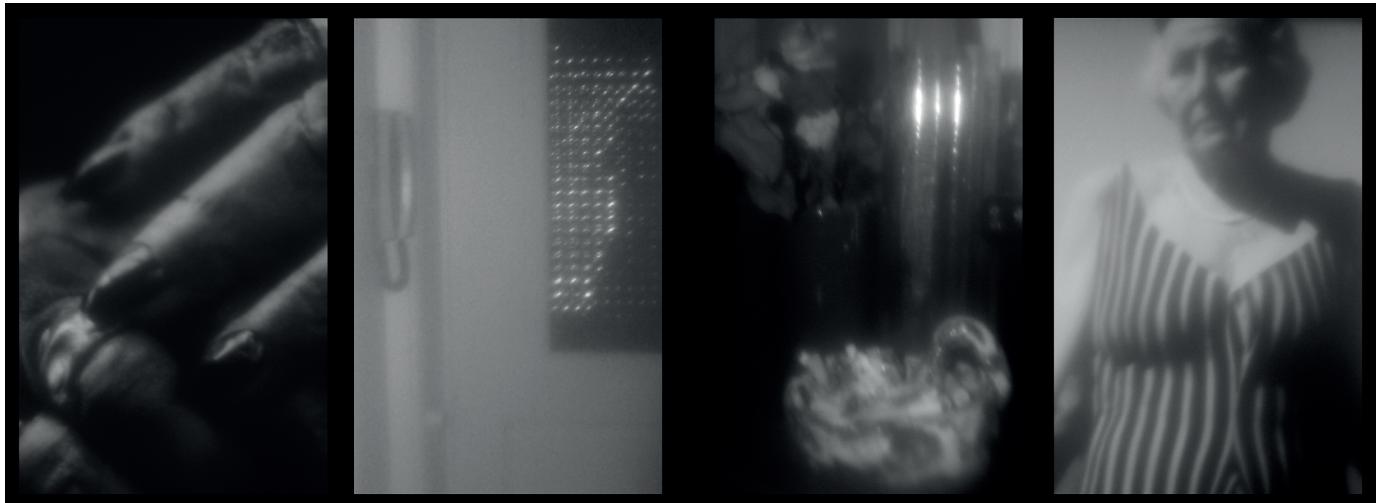
Son travail mobilise la notion de mémoire, à la fois collective et individuelle, et questionne la beauté qui émerge de ces histoires. En travaillant sur la manière dont la consommation d'images numériques modifie notre regard, Jeanne Gort dit vouloir « questionner nos usages et nos désirs, chercher des survivances d'histoires passées faisant irruption dans le quotidien de l'hyper-présent ».

Une vieille dame. Son quotidien. Son appartement. Son intimité. Un nom : Alma. Mais qui est Alma ? D'où vient-elle ? Sait-elle seulement que nous l'observons ?

Seulement, Alma n'existe pas : il s'agit en réalité d'images d'une personne âgée, générées à l'aide d'une intelligence artificielle. L'artiste réinterprète ensuite ces images, les retouche, les remet en scène. L'image de la grand-mère prend vie grâce à son geste, Jeanne Gort lui donne un nom, et écrit le récit, le portrait de cette vieille dame nommée Alma.

Ce travail, toujours en cours, soulève de nombreuses d'interrogations : quelles sont les implications éthiques de l'utilisation de l'IA en tant qu'outil artistique ?

Pouvons-nous garantir la transparence et l'accessibilité des décisions prises par les algorithmes pour les artistes et pour le public ? Dans quelle mesure cela peut-il affecter l'expérience artistique ? Quelle est la valeur de ces images artificiellement générées ? Faut-il dévoiler toute la matrice de création ?



Jeanne Gort, *Alma*, 2023

sarah gouyer

Sarah Gouyer est une jeune artiste en train d'achever un master Création et Recherche en Arts Plastiques à l'Université Jean Monnet. Sa pratique picturale se focalise sur la notion de l'autoportrait. Depuis quatre ans, Sarah travaille ce sujet, d'abord de manière symbolique et intimement liée à une psychologie personnelle qui maintenant, est devenu une recherche sur la figure et ses modalités d'apparition.



Sarah Gouyer, *Faire et défaire*, 2023

Pour *Faire et défaire*, par une technique singulière qui allie lavis à l'acrylique et cire de bougie, Sarah Gouyer dessine un portrait qui se révèle à force de superposer les couches de peinture et de cire qui imprègnent le tissu préalablement plié sur lui-même. Cette mécanique permet une multiplication du portrait, autant d'empreintes différentes d'un même modèle qui interroge le concept de véritable *image/vera icon*. Le portrait dont il s'agit dans l'œuvre est en réalité un autoportrait. Grâce au tissu, l'artiste nous dévoile un jeu d'empreinte, devenant peu à peu une trace. Les règles d'apparition de la figure sont bouleversées, laissant une certaine autonomie à l'œuvre. Cette dernière est dépliée en accordéon. Ce dispositif permet d'ouvrir l'œuvre comme pour voir l'intérieur de l'image. Aucun sens de lecture n'est imposé, il n'y a pas de temporalité fixée à l'œuvre, c'est une frise à double sens. L'artiste suggère tout autant une inconstance de l'être dans le temps que l'inconstance de la conscience de soi.

Par la matérialité de la peinture, la figure se décompose sous forme de taches rappelant le test de Rorschach. Ce rapprochement « n'est pas anodin » nous dit Sarah qui continue ainsi : « *la silhouette, informant si peu des détails du visage et de son identité, nous renvoie au stade zéro de cette pratique de l'autoportrait, retour à la case départ, il reste encore tout le visage à inscrire* ».

éric manigaud

Éric Manigaud est né en 1971. Agrégé d'Arts Plastiques, il vit et travaille à Saint-Étienne. Au fil des ans, il a exposé dans de nombreuses galeries et musées à travers le monde. Il est représenté par la galerie Sator. Une rétrospective importante de son œuvre a eu lieu au MAMC+ de Saint-Étienne, en 2021. La pratique artistique d'Éric Manigaud est pluridisciplinaire et allie photographie et dessin. Il réunit la poudre graphite et la mine de plomb, dans des œuvres qui explorent les thèmes de la mémoire et de l'identité.

L'œuvre de Manigaud invite les spectateur·ices à se plonger dans les méandres de l'histoire et des souvenirs oubliés, en soulignant la beauté étrange de ce qu'on préfère parfois ne pas regarder en face.

Entre le dessinateur et l'archiviste, Éric Manigaud explore les épisodes oubliés de l'histoire du XX^e siècle, du bout singulièrement velouté de sa mine de plomb.

Du blanc tendrement voilé à l'anthracite, qui nous parle derrière cette infinité de nuances de gris ? Il y a sans aucun doute un mystère derrière les œuvres d'Éric Manigaud, qu'il se garde bien de dévoiler, laissant s'exprimer par elle-même la patte minutieuse, répétée, ascétique, de la poudre graphite sur la papier.

Comme des photographies spirites qui viennent hanter nos rétines, les grands dessins de l'artiste nous interpellent, et invitent à regarder en face ce qui ne peut rester confiné dans les tiroirs scellés de nos archives.



Éric Manigaud, *Prêtresse isiaque (#1)*, 2014

charlotte maucourt

Charlotte Maucourt a obtenu le Diplôme National d'Art aux Beaux-Arts de Nantes, avant de rejoindre l'École d'Art et Design de Saint-Étienne en master Espace. L'artiste, accompagnée de Jean-François Leroux, relieur, a récemment monté une maison d'édition, Au Plus, en faveur des publications d'artistes. Au-delà de ce projet autour du livre, son travail tend vers l'installation, une pratique de l'espace ponctuée par des sculptures qui se veulent radicales. L'enjeu est de faire naître des formes par les moyens les plus simples, dans une économie de geste et de matière.



Charlotte Maucourt, *Par-dessous le bain*, 2022

Par-dessous le bain, se joue d'un déplacement de l'usage d'un objet industriel, celui d'une lentille de lampadaire des années 70, pour en faire une sculpture. Charlotte Maucourt explique que celle-ci « reçoit une eau timide et agite une ombre portée à la figure mystique, si ce n'est qu'un effet physique. Portée à 3m de haut, sa position renvoie à l'objet initial ».

Jouant de la transparence, c'est uniquement par l'association des matériaux divers mais aux propriétés semblables, que l'œuvre se crée. Il est légitime de se demander si l'œuvre est l'ensemble de l'installation, ou simplement l'ombre projetée par le dispositif. Dans le premier cas, nous devons concevoir le geste artistique comme partie intégrante de l'œuvre. Dans le second, il ne reste plus que l'ombre comme élément artistique, ce qui interroge de nouveau.

Issue de l'assemblage d'une lentille de lampadaire et d'eau, l'ombre en question se livre comme un tableau en mouvement. Réfractant la lumière sur elle-même, les zones d'ombres sont issues des plis internes de la matière.

aurélie pétrel

Aurélie Pétrel est une artiste photographe née en 1980 issue de l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon. Son travail est reconnu dans le monde entier, de New-York à Shanghai en passant par Turin ou encore Toronto. Elle est représentée par la galerie Ceysson-Bénétière et la galerie Valérie Cétraro. Elle questionne, grâce à sa pratique, le statut de l'image, son utilisation, mais aussi son processus de création et d'apparition. Aurélie Pétrel dissèque la notion de partition sous toutes ses formes : l'œuvre, l'exposition et la photographie sont considérées en tant que partitions. L'artiste désigne elle-même le fruit de ses recherches comme « partitions photographiques ».

L'exploitation de la potentialité infinie d'une seule prise de vue est au centre de son travail. Aurélie Pétrel met en lumière la façon dont le temps, l'espace et l'image se télescopent pour créer sans cesse de nouvelles mutations visuelles dans une démarche à la fois plastique et conceptuelle.



Aurélie Pétrel, *Fumée sans feu*, 2022

Fumée sans feu est une photographie sérigraphiée sur papier doré. Sur le format portrait de l'image, on croit distinguer un paysage, étouffé par un nuage de fumée sans origine. À la composition quasi géométrique de l'image se confronte la nature impalpable et imprévisible du sujet, qui semble se mouvoir encore sur le papier grâce à la réflexion de la lumière.

On distingue la texture métallique du papier que laisse apparaître la trame visible, une multitude de petits points comme autant de cendres dans l'air. Est-ce une image réelle, un souvenir estompé, ou l'image éthérée d'un ailleurs inatteignable ?

aurélie raidron

Aurélie Raidron jongle avec plusieurs casquettes : enseignante, chanteuse, photographe, plasticienne, performeuse et actuellement en reprise d'études dans le master Création et Recherche en Arts Plastiques de l'Université Jean Monnet ; elle multiplie les savoirs-faire. Dans cette exposition, elle présente une de ses séries photographiques qui fait partie de ses « expérimentations ». Elle travaille directement sur un support ancien et devenu rare, des radiographies, pour ainsi créer des images uniques.

Anatomies est un projet de photographies abstraites sur du film radiographique. Aurélie Raidron détourne l'usage premier du support, pour lui en donner un autre, lui apporter un nouveau souffle. Ce travail expérimental est dû à des jeux de procédés chimiques, qui viennent créer de la transparence. Elle peut intervenir sur la photo autant de fois qu'elle le souhaite. Les images en ressortent bleutées, noircies, grisonnantes voire marron.



Aurélie Raidron, *Anatomies*, 2023

« Ce sont des photographies qui sont à la fois abstraites (par leur absence de figuration) et concrètes (c'est le matériau de l'émulsion qui compte et qui est manipulé) »
explique Aurélie Raidron.

Le format des photographies respecte la taille du papier d'origine. Les présenter sous forme de suspension permet aussi de rendre hommage à la manière dont un film radiographique est regardé. Mais ainsi détournées, formes abstraites et jeux de nuancier prennent vie. La lumière révèle l'invisible et met en évidence les saisissants détails de chaque photographie.

ann tranchand

« Voiler pour faire émerger l'invisible, questionner nos représentations, nos perceptions »

Ann Tranchand est une artiste aux pratiques multiples, qui articule son travail autour de la question du dévoilement d'un quotidien rendu opaque. Elle accorde, pour cela, une grande importance au « faire avec », en utilisant les matériaux, même les plus modestes, à sa disposition.



Ann Tranchand, *Femmes au bord*, 2023

Ann Tranchand développe depuis 2 ans un travail autour d'images voilées. Dans *Femmes au bord*, elle va chercher les photogrammes qui composent une séquence de cinéma pour révéler les mouvements qui se cachent dans celle-ci. Pourtant ce qui est révélé est dans le même temps entaché, constamment reporté, empêché. Notre perception est perturbée par une tache aveugle, ou est-ce une tentative d'effacement ? Ces images opèrent un renversement ontologique qui nous oblige à reconsidérer ce que nous regardons.

« Mes images donnent à voir soit un corps que l'on ne peut pas voir sous un voile blanc (un voile de pierre parfois), soit des images voilées tachées de rouge à lèvre qui sont telles des symptômes ou une vieille blessure qui viendrait systématiquement se rappeler à vous ou questionner ce qui est donné à voir. Il s'agit de mettre en doute la perception. Une quête, celle d'un refus de toute compréhension unique. Voiler une image ou empêcher l'apparition d'un visage c'est donner toute sa place au contours, au hors champs [...] Voiler pour dévoiler » explique Ann Tranchand.

Son travail se caractérise par la patience et la minutie : « Dans ces vidéos, je suis allée chercher les photogrammes qui composent la scène du film (25 images/seconde). J'ai d'abord isolé des scènes de film ou des femmes de dos se retournent, ce sont des scènes de quelques secondes à chaque fois, je mets ces scènes sur première pro, puis je fais défiler la séquence image par image. Dès que le visage commence à apparaître (un bout de menton, de nez, etc.) je viens déposer un premier point, une tache de rouge à lèvre directement sur mon écran d'ordinateur puis

je prends une photographie de l'écran. Puis je passe à l'image, au photogramme suivant, je réitère ce geste dans chaque photogramme (entre 30 et 200 fois selon la longueur de la séquence) qui constitue la séquence (25 images/seconde). Je remets ces photographies dans mon pc puis je remonte la séquence comme l'originale sauf que je modifie totalement sa temporalité. Un temps plus lent qui laisse apparaître ce geste de retournement, mon geste d'empêchement, de maquillage d'apparition ».

Ann Tranchand questionne la transparence apparente des images auxquelles nous sommes sans cesse exposé·es, et nous invite à poser un regard différent sur ce médium devenu quotidien : «*Dans un monde où l'image est partout, je questionne les images, leur sens, et je m'interroge moi-même sur l'intérêt de produire des images dans un monde qui en est saturé. [...] Une esthétique du manque qui, dans un monde ultra bavard, revendique un silence, un aveuglement pour tenter de sentir. C'est une mise en doute de nos manières de percevoir. J'ai fait une photographie du monde, puis j'ai peint directement le voile qui s'interpose entre l'œil et le monde et qui constitue la trame même de la perception*».

Elle désire également remettre au centre de ses vidéos les femmes oubliées et violentées, associées à l'objet, symbolique, du rouge à lèvres : «*Dans ma série Femmes au bord le choix des femmes, qui s'est imposé, le rouge à lèvre gras qui dévore leur visages sont aussi la volonté d'exprimer, de dénoncer les violences que subissent toujours encore les femmes, ainsi que la volonté de toujours les effacer de l'espace public*».

élodie tranchant

«Sur le mur chauffé au soleil, des pieds accrochés sèchent, fondent et dansent seuls
des flammes crépitent, s'éveille la veuve chante, fume et crache au mauvais œil»

Élodie Tranchant est une jeune artiste d'origine stéphanoise, actuellement en cinquième année à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Son travail s'articule autour des luttes féministes et écologiques, qu'elle questionne notamment en convoquant des références aux films d'horreurs, à la religion chrétienne et au black metal.

Le matériau premier du travail d'Élodie Tranchant est le quotidien. À partir des objets de la vie de tous les jours, elle propose des «récits invisibles» qui se créent dans l'espace domestique : «Des histoires plus ou moins violentes, plus ou moins fictives, certaines extraordinaires, d'autres banales dont ces objets sont les témoins, le décor [...] Des corps qui gardent en eux la charge mémorielle du privé» explique-t-elle. Elle accorde une importance particulière à la forme de performance que revêtent certaines de ses œuvres : «L'opacité dans ma démarche se situe aussi dans la temporalité de l'activation de mes sculptures par des performeuses, où la trace devient mémoire du geste qui n'est plus visible».



Élodie Tranchant, Celles qui fondent, ruissentent, s'éveillent, 2023

Il s'agit d'un sèche-serviettes positionné à l'horizontale (suspendu ou surélevé par des pieds en métal, en fonction de l'espace d'exposition, à une quarantaine de centimètres de hauteur du sol) et dont le système de chauffage est mis en route. Dessus, sont posées deux répliques d'une même serviette de bain pliée, comme des modules, coulées en paraffine. La paraffine est teintée dans la masse à la cendre de bois et des mèches de cheveux, des épines de ronces et de roses sont insérées à l'intérieur de la cire. La serviette ayant servi de matrice a été préalablement brodée d'une phrase :

sur le mur chauffé au soleil, des pieds accrochés sèchent, fondent et dansent seuls

des flammes crépitent, s'éveille la veuve chante, fume et crache au mauvais œil

On déchiffre donc cette phrase, apparente en relief, jusqu'à ce que la chaleur du chauffe-serviette dégrade la matière et que la maxime se perde dans la flaque de cire au sol, où viennent apparaître les épines. Je vois donc cette notion de transparence, translucidité déjà dans la matière, la paraffine, qui laisse entrevoir les épines mais qui ne les révèle que lorsque la cire fond et chute. L'opacité vient elle tant de la phrase qui se perd dans la fonte que dans la symbolique des éléments convoqués dans les deux temporalités de lecture. La serviette faillit à son utilité première, c'est elle-même qui coule. Qui est la veuve ? Cette fausse serviette fait-elle partie d'un trousseau ? À qui sont ces pieds ? Que s'est-il passé ? Pourquoi y a t-il des épines et des cheveux dans la cire ? Et cette odeur de bois brûlé ? Les épines peuvent évoquer une possible blessure cachée, celles de roses, une relation amoureuse, celles de ronces, un enchevêtrement, mais aussi la couronne du Christ. La possible référence biblique de Marie-Madeleine vient alors comme un motif sous-jacent dans une narration de prime abord relevant de l'espace quotidien. La phrase est teintée d'esthétiques ou de références d'horreur et de black metal, qui viennent renverser et réécrire le mythe.

Élodie Tranchant
[texte de l'artiste]

«Écrire, c'est comme craquer une allumette au cœur de la nuit en plein milieu d'un bois. Ce que vous comprenez alors, c'est combien il y a d'obscurité partout. La littérature ne sert pas à mieux voir. Elle sert seulement à mieux mesurer l'épaisseur de l'ombre.»

William Faulkner

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes.
Sans besoins, et peu pressés de mettre en œuvre leurs
brillantes facultés et leur expérience de vos consciences.
Quels hommes mûrs ! Des yeux hébétés à la façon
de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué
d'étoiles d'or ; des faciès déformés, plombés, blêmis,
incendiés ; des enrouements folâtres ! La démarche
cruelle des oripeaux ! – Il y a quelques jeunes, – comment
regarderaient-ils Chérubin ? – pourvus de voix effrayantes
et de quelques ressources dangereuses. On les envoie
prendre du dos en ville, affublés d'un luxe dégoûtant.

Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée ! Pas de
comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries
scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût
du mauvais rêve, ils jouent des complaintes, des tragédies
de malandriins et de demi-dieux spirituels comme
l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois,
Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles
démences, démons sinistres, ils mêlent les tours
populaires, maternels, avec les poses et les tendresses
bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles
et des chansons « bonnes filles ». Maîtres jongleurs,
ils transforment le lieu et les personnes, et usent
de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang
chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges
ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute,
ou des mois entiers.

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Arthur Rimbaud, « Parade », *Illuminations*.

Le moins
Le peu
Le bref
L'exigu
Prennent corps
En ce galet
Dépourvu de veines
Et de détours,
Dont l'opacité
S'oppose
Aux transparences
De l'océan,
Dont la cohésion
Défie

Andrée Chedid, *Galet*.

Coquillars enaruans a ruel
Mon ys vous chante que gardés
Que n'y laissez et corps et pel,
Qu'on fist
Colin l'escailler
Devant la roe babiller;
Il babigna pour son salut;
Pas ne sçavait oingnons peller
Dont l'amboureux luy rompt le suc.
Changez vos endosses souvent
Et tirez tout droit au temple
Et eschequez tost en brouant
Qu'en la jarte ne soyez emple;
Montigny y fut par exemple
Bien attache au halle grup,
Et y jargonnast il le tremple
Dont l'amboureux luy rompt le suc.
Gailleurs, bien faitz en piperie,
Pour ruer les ninards au loing
À l'assault tost sans cuerie,
Que les mignons ne soient au gaing
Farciz d'un plombis a coing
Qui griffe au gart le duc
Et de la dure si très loing
Dont l'amboureux luy rompt le suc.

Prince, arrière du ruel
Et n'eussiez vous denier ne plue
Que au giffle ne laissez l'appel
Pour l'amboureux qui rompt le suc.

François Villon, *Ballades en Jargon*.

L'écrit se creuse, le
Parlé, vert marin,
brûle dans les baies,
dans les noms
liquéfiés
les marsouins fusent,
dans le Nulle part éternisé, ici,
dans la mémoire des cloches
trop bruyantes -- mais où donc ?,
qui
dans ce
rectangle d'ombres,
s'ébroue, qui
sous lui
scintille un peu, scintille, scintille ?

Paul Celan, *L'écrit se creuse*.

Je me suis lavé, de nuit, dans la cour,
Le ciel brillait d'étoiles grossières.
Leur lueur est comme du sel sur la hache,
Le tonneau, plein jusqu'au bord, refroidit.

Le verrou est tiré sur le portail
Et la terre, en conscience, est rude.
De trame plus pure que la vérité
De cette toile fraîche, on n'en trouvera pas.

Dans le tonneau, l'étoile fond comme du sel
Et l'eau glacée se fait plus noire,
Plus pure la mort, plus salé le malheur,
Et la terre plus vraie et redoutable.

Ossip Mandelstam, *Simple promesse*.
Traduction Philippe Jaccottet.

Comité de rédaction Marie Berthoin, Maëva Chomel,
Emma Courbon, Julie Deygas, Théo Jacqmin et Léa Mahdadi.

Coordination éditoriale Frédéric Martin-Achard (revue)
et Carole Nosella (dossier d'exposition).

Conception graphique et mise en page Esther Bouquet
assistée de Carole Nosella, à partir de choix graphiques
décidés par le comité de rédaction.

Comité éditorial Morgane Kieffer, Frédéric Martin-Achard,
Carole Nosella et Jacopo Rasmi.

Remerciements Jean-Marc Cerino, Tristan Chinal-Dargent, Darya
Danilovich, Anne-Valérie Gasc, Jeanne Gort, Sarah Gouyer, Éric Manigaud,
Charlotte Maucourt, Aurélie Pétrel, Aurélie Raidron, Ann Tranchand,
Élodie Tranchant, Juliette Bargès, Roma Blanchard, Karim Kal,
Sirpa Leinonen, Zelba, Akim Pasquet et l'équipe des Limbes, Delphine Chapuis,
Jean-Denis Frater, Alexandre Quoi, la CVEC, l'Université Jean Monnet
et la mairie de Saint-Étienne.

Imprimé à 75 exemplaires à la reprographie de l'Université Jean Monnet,
Saint-Étienne, en mai 2023.