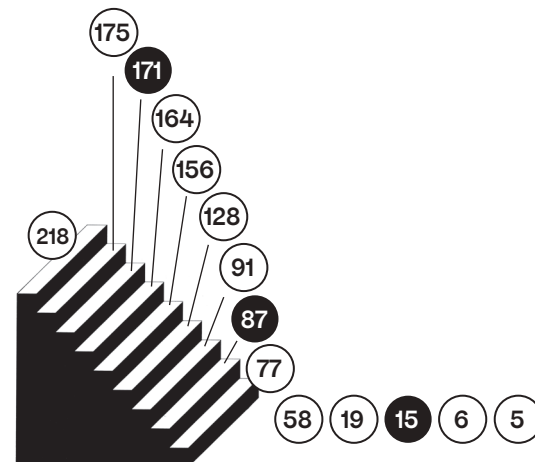


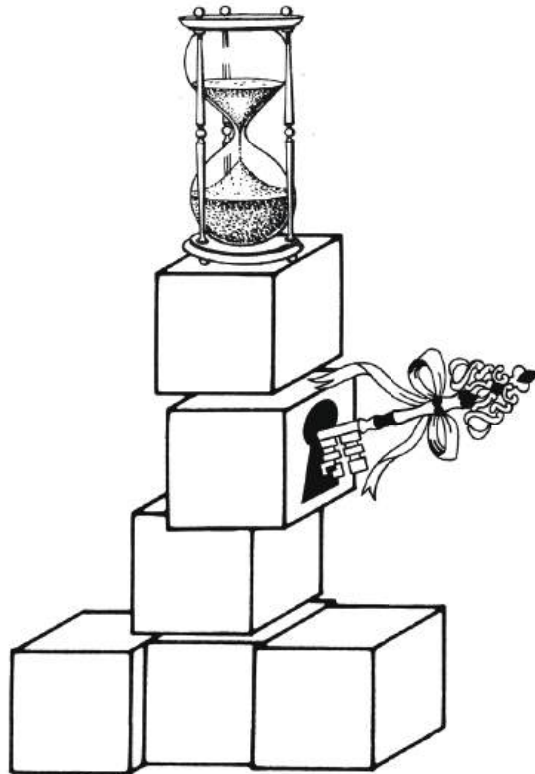
GRANDE



GRANDE

Introduction	5
<i>J'peux pas j'ai grandi</i> , Vincent Romagny	6
QUAND TU SERAS GRANDE	15
Visite de l'exposition	19
Entretiens avec les artistes.....	58
Ateliers et programmes publics	77
LES ENFANTS TERRIBLES	87
Visite de l'exposition	91
Entretiens avec les artistes.....	128
Ateliers et programmes publics	156
<i>Lettres à Bébé</i> (extrait), Ethan Assouline	164
"....." (À COMPLÉTER)	171
Visite de l'exposition et questions aux artistes	175
Les coulisses de l'exposition	218





La GRANDE saison du Centre culturel Jean-Cocteau aborde les questions de l'injonction, de la transmission, de la projection, avec des alternances de points de vue entre enfance et âges adultes. Elle questionne ce que signifie devenir grand·e, être grand·e, être considérée comme grand·e, à tout âge de la vie.

Trois expositions rythment ces questionnements, invitant les publics à rencontrer les œuvres de plusieurs générations d'artistes.

Quand Tu Seras Grande aborde les relations intergénérationnelles, les liens de famille, choisie ou pas, qui unissent le présent et le futur à notre passé.

Les Enfants terribles laisse la place à une série de personnages qui, face aux violences d'un monde adulte normé, remettent en question son autorité et ses institutions en se (re)donnant des identités pour exister à leur façon.

"....." (à compléter) clôt la saison donnant la relève aux élèves de deux classes de seconde (générale et professionnelle) du lycée Paul Robert pour co-curater une exposition à partir des collections du Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France. Une exposition à 47 commissaires, qui donne à réfléchir sur les peurs, envies et désillusions de toute une génération.

Le graphisme de ce catalogue, comme celui de la saison, est réalisé par l'artiste Pia-Mélissa Laroche.

J'AI GRANDI

1. J'emprunte ce titre à une pièce de Sacha di Bartoloméo.

2. Communiqué de presse de l'exposition *Quand tu seras grande*.

Si l'on y prête un tant soit peu attention, on ne peut que constater la multiplication (largement bienvenue) d'expositions abordant la question de l'enfance dans l'art contemporain, qu'elles la prennent comme objet, qu'elles en fassent leur public, ou encore qu'elles soient co-réalisées avec elleux. Le risque est grand que par primitivisme, elles voient dans l'artiste la personne qui donnera sa voix à l'*in-fans* – celui qui ne parle pas, ou encore qu'elles naturalisent les traits d'une approche socialement déterminée, donc contextuelle, qu'elles font passer pour non située et universelle. Et que par rebond, elles influent sur la façon dont les enfants réel·les peuvent ensuite être envisagé·es. En outre, le caractère artistique des objets qu'elles présentent ne nous ferait-il pas croire qu'elles seraient exemptes des déterminismes du monde social ? La question se pose alors de savoir à quelles conditions une exposition d'art contemporain pourrait ne pas obscurcir l'accès aux enfants réels quand elle aborde la question de l'enfance avec des œuvres d'art contemporain.

Envisager non pas directement l'enfance mais la question de « grandir », comme le fait la « grande » saison d'expositions du Centre culturel Jean-Cocteau permet d'éviter de rejouer dans l'espace du *white cube* la hiérarchisation hégémonique et implicite qui fait que l'enfant est avant tout compris comme manque face à l'adulte, figure de la complétude qui en oriente le devenir puisqu'il en représente le terme et la forme finale, comme nous invite à le penser le texte de présentation de sa première exposition : « les adultes [...] protèg[ent] les enfants, mais aussi [...] exerce[nt] une forme de contrôle, détermin[ant] l'enfance comme un état transitoire avant d'accéder aux privilèges de l'âge² ». La revendication enfantine (et non pas infantile) d'être déjà « grand·e », c'est le souhait de tout enfant, comme l'ont montré psychologues, pédagogues, philosophes, parents, et expérimenté (et parfois oublié) les ex-enfants que nous sommes toustes. C'est montrer que l'on a compris l'ordre

social à l'œuvre et en contester la fallacieuse naturalité, puisque vouloir être grand·e, c'est déjà l'être : si l'on y tend de tout son être, on comprend que l'on refuse que soit contestée cette visée, si paradoxale semble-t-elle.

Les expositions *Quand tu seras grande* et *Les Enfants terribles* n'évident pas le fait qu'il n'y a d'enfance que parce qu'il y a des adultes qui la façonnent et la déterminent socialement comme symboliquement, pratiquement comme théoriquement. Elles dépassent ainsi le mythe de l'enfance comme seul moment du commencement et prennent acte du fait que si l'enfance est une invention adulte, l'âge adulte n'en épuise pas tous les possibles, de même qu'il n'en détermine pas tous les aspects. De fait, l'agentivité des enfants s'en trouve réaffirmée, ce qui est le moins que l'on puisse attendre d'une exposition d'art contemporain sur l'enfance (et pourtant). Ces expositions essaient d'en finir avec la représentation de l'enfant comme Autre, puisque les enfants elleux-mêmes nous invitent à complexifier cette approche, pour peu qu'on les écoute. De ce point de vue, les deux premières expositions dépassent la généralisation de l'idée d'enfance générique pour s'intéresser aux conditions mêmes de vie des enfants, sur quoi on reviendra dans un premier temps, avant de considérer, dans un second temps, la façon dont elles envisagent les rapports adulte-enfant. On s'interrogera alors sur la forme si « adulte » de l'exposition «..... » (*à compléter*) réalisée par des enfants qui clôt le cycle : ne serait-ce pas là le signe que la condition pour déjouer l'opposition entre un stade de l'enfance et un stade adulte, c'est d'abord d'en jouer les compétences et les attributions ?

Les deux premières expositions du cycle *GRANDE*, présentées de fin 2024 à 2025 au Centre culturel Jean-Cocteau de la ville des Lilas, et au travers desquelles on souhaite ici proposer un rapide parcours, ont en commun de ne pas tant aborder la thématique de l'enfance que la question du passage des âges dont elle est l'occasion – en quoi l'enfance ne s'oppose pas tant à l'âge adulte qu'elle ne possède de façon exemplaire une caractéristique commune à tous les âges, celle de devoir s'adapter et se

dépasser. Les artistes de la première exposition rappellent les nombreuses occasions que trouvent les enfants de réaliser ce dépassement de soi qui leur importe tant quand les artistes de la deuxième exposition tâchent de remettre en cause cette idée de dépendance totale, notamment aux adultes, en montrant les réseaux de socialisation horizontale qui les constituent. Les expositions de ce cycle, parce qu'elles s'intéressent aux enfants réel·les, plutôt qu'à l'enfance, aux conditions de leurs diverses socialisations, plutôt qu'à édifier des mythes d'adultes sur l'enfance, sont ainsi moins enclines à naturaliser l'enfance comme un processus générique de maturation linéaire, unitaire et univoque – ce qu'elle n'est pas.

Revendiquer le statut de « grand·e », c'est remettre en cause des critères qui justifient une qualification de petitesse que l'on conteste, et qui est souvent adressée aux enfants comme une injonction de passivité et de soumission. Ainsi l'obligation d'attente toujours imposée aux enfants, *Quand tu seras grande*, est vécue par eux comme le moyen de retarder une maturation pourtant toujours à l'oeuvre. Si la première exposition fait de cette remontrance adulte son titre, elle ne s'en évertue pas moins à montrer comment, de différentes façons, les enfants sans cesse échappent aux fonctions et aux places qui leur sont réservées, aux ordres de succession des générations dans lesquels ils n'ont rien à dire. Ainsi, ils rejouent et revivent les drames d'adultes (Valentine Gardiennet), résistent aux activités qui leur sont imposées (Françoise Pétrévitch), rejouent les ordres de petitesse et de grandeur au propre sens comme au figuré (Marion Fayolle) ainsi que les filiations familiales (Neïla Czermak Icti). Ou alors, ils refusent la séparation avec la famille qu'implique le fait de grandir (Zoé Bernardi), font oeuvre de la transmission d'objets qu'elle occasionne (Ekaterina Costa). Parce qu'ils jouent des clichés, stigmates et représentations accolés à une communauté avec lesquels ils ont à se construire (Ismaël Bazri), parce que leurs conditions de vie sont précaires (Rebecca Digne), ils tressent, au sens propre (Signe Frederiksen) comme au sens figuré, des relations qui reçoivent les transmissions et les hiérarchies, rejouent les temporalités et le sens de

3. Charles Fourier, *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2011.

l'attente à laquelle ils sont injustement assigné·es (Eric Hattan, Andrés Barón).

Si la première exposition du cycle remet en cause le respect de l'ordonnement temporel qui surdétermine l'enfance, la deuxième, intitulée *Les Enfants terribles* (ne sommes-nous pas au Centre culturel Jean-Cocteau ?), est l'occasion de déployer les multiples socialisations horizontales des enfants, qui contrecarrent les prévisions que les adultes leur réservent. C'est là une autre façon d'envisager des formes de vie des enfants qui déjouent les temporalités à l'oeuvre dans la construction sociale de l'enfance comme manque que seul l'adulte détermine. On y verrait presque un clin d'oeil aux hordes d'enfants dont Charles Fourier peuplait son *Nouveau Monde industriel et sociétaire*³ tant les « enfants terribles » dont il est question font communauté et contestent certaines normes du monde adulte (Émilie Désir), font société dans ses marges (Ismail Alaoui Fdili), font face à la violence (Amélie Bigard), tentent de ménager par la poésie des normes de vie autoritaires (Archives cfdj, Ethan Assouline, Juliet Casella). Ces enfants sont « terribles », au double sens anglais de *terrible* et *terrific* en ce qu'ils cherchent des modèles de vie alternatifs (Nelson Bourrec Carter, Célestin Spriet), créent un monde qui leur est propre et dans lequel ils puissent se projeter (Io Burgard, Claude Ponti), prennent le risque de la régression (Julien Marmar) ou encore se ménagent un endroit à eux (Rebecca Digne). Parfois même un endroit où l'enfant a rêvé d'aller mais que l'adulte en devenir n'atteint qu'à la condition de ne plus être enfant (Nadjib Ben Ali).

Une des grandes qualités de ces expositions repose sur le fait qu'à aucun moment elles ne tentent de naturaliser l'enfance, de l'altérer en une forme romantisée, finie, complète et pleine qui ne peut que manquer l'enfant réel·le. Loin de dessiner une figure unitaire de l'enfance, ces expositions tressent l'une à l'autre deux approches philosophiques, complémentaires en plus d'aspects qu'il ne semblerait à première vue, en dépit de réelles divergences, celles de Tal Piterbraut-Merx et de Georges Canguilhem.

4. Tal Piterbraut-Merx, "Des dérives d'un usage métaphorique de l'enfance", *Le Télémaque*, 2-56, 2019, p. 57. [https://shs.cairn.info/revue-le-telemaque-2019-2-page-57?lang=fr].

5. Tal Piterbraut-Merx, "L'émancipation des mineur-es, une prise en main ?", *Délibérée*, 2-13, 2021, p. 51-58 [https://droit.cairn.info/revue-deliberée-2021-2-page-51?lang=fr].

6. Tal Piterbraut-Merx, "Enfance et vulnérabilité. Ce que la politisation de la l'enfance fait au concept de vulnérabilité", *Éducation et socialisation*, Les Cahiers du CERFEE, no 57, 2020. [https://journals.openedition.org/edso/12317].

7. Tal Piterbraut-Merx, "Conjurer l'oubli", in *Politiser l'enfance*, Romainville, éditions Burn~Août, 2023, p. 35. [https://editionsburnaout.fr/].

8. Ibid.

9. Cf. la deuxième partie de sa thèse inachevée : Tal Piterbraut-Merx, *La domination oubliée. Politiser les rapports adulte-enfant*, Toulouse, Blast, 2024.

10. Tal Piterbraut-Merx, *Conjurer l'oubli*, art. op. cit., p. 35.

La première approche, que les commissaires revendiquent comme une influence non négligeable, est celle développée par le philosophe Tal Piterbraut-Merx, dont l'œuvre trop tôt achevée consiste à remettre en cause l'approche hégémonique de l'âge d'enfance comme s'articulant « à une valeur normative – dévaluée ou au contraire valorisée – qui fait de l'adulte l'état le plus achevée d'un processus d'acquisition de connaissances, et de l'enfant son point zéro⁴ ». Disqualifiée théoriquement, l'enfance devient une zone de projection pour des besoins adultes. La multiplication d'expositions d'art contemporain affirmant garantir l'émancipation des enfants n'en serait-elle pas un symptôme ? N'est-ce pas là la réaffirmation d'un modèle protectionniste qui lie l'enfant aux inquiétudes ou aux attentes de l'adulte, qui vérifie être lae seul·e à y pourvoir ? Les deux premières expositions du cycle montrent à quel point les enfants sont en mesure d'indiquer par elleux-mêmes leurs besoins, affirmant une compétence que le statut juridique de la minorité, « discriminatoire [et] posséd[ant] des effets sociaux⁵ », tend à invisibiliser, puisqu'il contribue à naturaliser leur faiblesse⁶. Les artistes des expositions *Quand tu seras grande* et *Les Enfants terribles* ne déjouent-iels pas cette perspective paternaliste qui désempare ou désempouvoire les enfants en indexant leur protection à des soucis adultes, en ce qu'elles invitent à « se rapprocher des enfants comme sujets politiques et de lutte⁷ », loin de prendre des positions de surplomb ? De ce point de vue, les œuvres qui les constituent sont autant d'« enquêtes sur les enfants, sur leurs modes d'existence, leurs pratiques » qui sont d'autant moins faites « en chaussant des lunettes d'inspecteur·ices⁸ » que les artistes exposé·es sont majoritairement de jeunes artistes. Si iels ne sont plus mineur·es, iels sont moins éloigné·es que d'autres de cet âge d'enfance, et, en tant que jeunes artistes, iels sont également encore confronté·es à la problématique qu'abordent ces expositions.

S'il analyse le rapport adulte-enfant à l'aune d'autres rapports de domination (et à partir des rapports sociaux de genre⁹), le philosophe rappelle sa « porosité » et le « schéma d'inversion nécessaire » qui les lie, « l'adulte

11. Georges Canguilhem, "Fin des normes ou crise des régulations, deuxième conférence : L'Anormal et l'anti-normal", conférences données à l'université de Louvain, 1973, CAPHES, Fonds Georges Canguilhem, 68.5.

Les conférences de ce cycle, inédites, seront intégrées au dernier tome des œuvres complètes du philosophe, dont la parution est annoncée lors de la rédaction de ce texte. Cf. Georges Canguilhem, *Œuvres complètes, Tome VI, Écrits philosophiques complémentaires, conférences publiques, lettres choisies*, Paris, Vrin, 2025.

12. Georges Canguilhem, "La décadence de l'idée de progrès", in *Œuvres complètes, Tome V, Histoire des sciences, épistémologie, commémorations (1966-1995)*, Paris, Vrin, 2018, p. 1078.

13. Georges Canguilhem, "Le normal et le problème des mentalités", Cours de philosophie et de logique 1942-1943, in *Œuvres complètes, Tome IV, Résistance, philosophie biologique et histoire des sciences (1940-1965)*, Paris, Vrin, 2015, p. 96-97.

14. Georges Canguilhem, "Le Normal et le pathologique", in *Œuvres complètes, Tome II, Écrits de médecine et de philosophie Les thèses*, Paris, Vrin, 2021, p. 191.

15. Michele Cammelli, *Canguilhem philosophe. Le sujet et l'erreur*, Paris, Presses universitaires de France, 2022, p. 260.

posséd[ant] une expérience en première personne du statut d'enfant¹⁰ ». On peut trouver dans les écrits épars sur l'enfance de Georges Canguilhem de nombreuses réflexions sur des effets bien réels que nous qualifierons d'aimantation entre âge d'enfance et âge adulte qui en nuancent la distinction, et qui vont dans le même sens. Leur prise en compte permet de relativiser le processus d'altération à l'œuvre entre adultes et enfants. Parce qu'il appréhende l'enfant comme « prématurité et inachèvement¹¹ », Canguilhem invite à prendre en compte le caractère trouble des perceptions subjectives des effets d'âge qui en complexifient la répartition en deux blocs opposés pour penser les rapports adulte-enfant comme un continuum non-univoque et selon un mode non strictement oppositionnel. L'immaturation n'est alors plus l'apanage de l'enfance tant l'adulte voit dans l'enfance « la nostalgie de l'origine perdue et le désir d'une régénération par la naïveté¹² » (ce dont ces expositions nous préservent). Quant à l'enfance, il lui reconnaît « une force interne de propulsion et de dépassement qui rend désirable à l'enfant un état de force physique, de perspicacité intellectuelle, de liberté¹³ » que représente l'âge adulte (ce que ces expositions démontrent). Nombre d'œuvres des expositions renvoient à cette capacité des enfants à déjouer les attentes adultes, nous invitant à reconsidérer la soi-disant maturité des adultes et la véritable prématurité des enfants. De même, les œuvres affirment la capacité des enfants « à se hausser constamment à de nouvelles normes¹⁴ » dont il faut reconnaître qu'elles sont parfois autres que celles attendues par les adultes. Enfin, le philosophe met en évidence que « la polarité de vie de l'enfant [...] est aussi vitalement projetée vers le dépassement de soi que fixée à une condition de dépendance totale¹⁵ », condition sociale de l'enfance que ces expositions n'éluent pas.

L'ultime exposition du cycle, « » (*à compléter*), curatée par les classes de 2^{nde} GA2 et 2^{nde} GT6 du lycée Paul Robert des Lilas à partir d'œuvres de la collection du Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, n'est alors pas sans surprendre lae visiteur·euse, qui aurait pu

s'attendre à ce qu'elle soit construite selon des normes moins « adultes ». Regarder le monde de l'art à l'aune des relations adultes-enfants pourrait légitimement conduire à remettre en cause la hiérarchie impensée, parce que fondamentalement non située et adulte, des compétences esthétiques. L'attention aux capacités et compétences propres des enfants des deux premières expositions n'aurait-elle pas pu conduire à repenser radicalement le processus de choix et d'accrochage des pièces et à réaliser une exposition déjouant les normes adultes qui régissent la conception d'expositions d'art contemporain ? Mais cela serait conférer à des personnes mineures la capacité de créer *ex nihilo* de nouvelles normes, cela serait conférer à l'enfance un pouvoir de renversement des normes qu'elle n'a ni ne peut avoir¹⁶. Cela serait satisfaire une attente adulte de renversement des normes par la jeunesse, un effet de primitivisme, qui voit dans le jeune âge la possibilité de retrouver une fraîcheur du regard perdue. Autant dire un effet de naïveté et de nostalgie dont on peut se demander s'il ne serait pas un effet de domination des adultes sur les enfants qui modèlent nos attentes et comportements vis-à-vis de personnes d'un âge en construction, et pour lesquelles les repères sociaux sont si importants (et comme si le monde de l'art en était fondamentalement exempt). L'enjeu de l'exposition n'était alors pas tant de réinventer l'exposition que de s'accorder à quarante pour en réaliser une et découvrir les tâches et organisations à mettre en place, entre production, médiation et communication. L'exposition est un jeu que l'on ne peut réinventer qu'à la condition d'en connaître et d'en maîtriser les règles. L'ultime exposition du cycle est l'autoportrait d'une jeune génération sensible à l'attrait des formes sortant de l'ordinaire (Fabienne Audéoud, Laurent Montaron, Zbyněk Baladrán), à la présence de la nature (The Play, Jochen Lempert), à la reconnaissance de leur cadre de vie (Bruno Botella, Sam Pulitzer, Jenny Gage), de formes quotidiennes (Pauline Curnier Jardin), à l'attrait d'objets proscrits dans l'espace social (Clémentine Adou,

Liz Magor) et à jouer le jeu de la résurgences des formes des précédentes expositions (Camila Oliveira Fairclough). Sans doute les raisons des choix d'œuvres de ces jeunes ne recoupent pas les causes que les artistes invoqueraient pour rendre compte de leurs pièces ni les argumentaires des comités de sélection du Frac. Sans doute l'exposition peine à transmettre la singularité de ces regards, mais là n'était peut-être pas son but. Peut-être respecte-t-elle la pudeur que demande un regard en train de se construire et nous rappelle-t-elle que ne pas avoir fini de grandir, c'est pouvoir encore faire beaucoup de choses que l'on ne pourra plus faire plus tard, tout autant que faire des choses que, plus tard, l'on ne fera peut-être jamais plus.

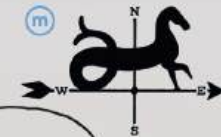
Vincent Romagny

Vincent Romagny est chercheur en esthétique et éditeur indépendant. Il enseigne à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

Ses recherches portent sur la question des aires de jeux, de l'enfance dans l'art et son exposition, et de la question des rapports entre art, enfance et politique.

Commissariat:

Luca Pivanzini,
Thomas Maestro,
Anna Milone



Exposition
du 27 septembre 2024
au 11 janvier 2025

- 1 *Andrés Barón*
- 2 *Ismaël Bazri*
- 3 *Loé Bernardi*
- 4 *Ekaterina Costa*
- 5 *Neila Czermak Içhti*
- 6 *Rebecca Digne*
- 7 *Marion Fayolle*
- 8 *Signe Frederiksen*
- 9 *Valentine Gardiennet*
- 10 *Eric Hattan*
- 11 *Françoise Pétrouitch*



QUAND
TU
SERAS
GRAND



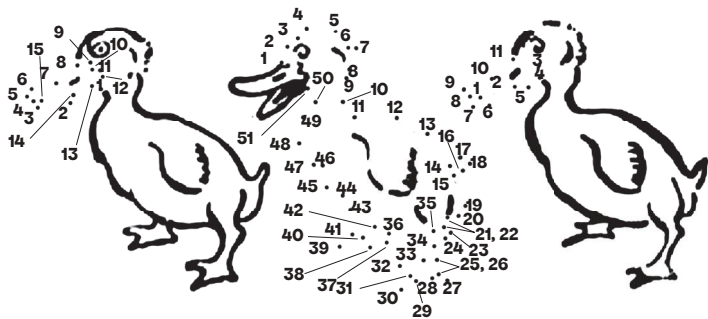


La première exposition de la « GRANDE » saison du Centre culturel Jean-Cocteau invite onze artistes de différentes générations à questionner ce que signifie grandir. Grandir dans les clous ou s’y piquer ? Avancer sur les rails ou s’échapper sur un chemin de traverse ?

Partant du mot d’ordre que chacun·e d’entre nous s’est entendu dire au moins une fois, *Quand tu seras grande* aborde le poids des injonctions à la réussite et à l’accomplissement dont les jeunes, les femmes et les minorités sont principalement accablé·es au cours de leur vie. L’exposition témoigne tout autant de l’importance de la transmission, tendre et confiante, parfois douloureuse, qui nourrit au fil du temps les familles de sang et choisies. Comment se construit-on vis-à-vis de notre entourage et de notre passé ?

Comme une porte qui claque, « quand tu seras grande » est souvent la réponse qui clôt toute discussion, au même titre que « c’est pour ton bien ». Cette façon qu’ont les adultes de protéger les enfants, mais aussi d’exercer une forme de contrôle, déterminerait l’enfance comme un état transitoire avant d’accéder aux privilèges de l’âge. La contrainte ou l’attente qu’implique l’expression « quand tu seras grande » peut aussi être teintée d’amour et d’attention. Dans ce cas, c’est une manière de se projeter à plusieurs dans un futur à venir, à espérer et d’apprendre à patienter.

La salle d’attente de l’âge adulte est peuplée de rêves, d’héros et d’héroïnes, d’échanges, de déchirements, de souvenirs et de talismans. Les artistes de l’exposition nous ouvrent les portes de leurs vies et de celles de leurs proches dans un moment suspendu à des âges où l’on pourrait s’autoriser encore à tout envisager.





*Valentine
Gardiennet*

Marelle
bois, métal
2022

On associe souvent le fait de grandir à l'image d'un voyage, marqué par des voies à choisir, des étapes à ne pas rater, des destinations à atteindre. L'exposition *Quand tu seras grande* s'ouvre avec deux oeuvres qui nous entraînent toutes, petit·es et grand·es, sur la route.

Valentine Gardiennet (1997, Dijon) plante une marelle qui serpente dans le bassin de la cour d'Anglemont. Erigée vers le ciel, elle perd sa fonction de jeu et prend l'allure d'un totem coloré, monument d'un passé révolu pour les adultes, objet rituel d'un présent suspendu pour les enfants. Telle une échelle sinueuse, elle nous propose de revenir sur les pas de notre enfance et de nous reconnecter au monde des petit·es, retrouvant dans leur imagination sans bornes la poésie capable de nous apprendre à détourner les règles du jeu, même à l'âge de raison”.





Eric Hattan

Speed/Moon
video, 8'29",
2000

La vidéo d'Eric Hattan (1955, Wettingen - Suisse) propose un regard plein de poésie. Installée derrière la fenêtre des salles d'exposition, elle nous plonge dans un paysage nocturne filmé par l'artiste à travers la vitre d'une voiture en marche. Les tubes radio du groupe U2 accompagnent un plan séquence de huit minutes où l'on voit une pleine lune apparaître et disparaître derrière les silhouettes noires des arbres. Le film fait partie d'une série d'œuvres que l'artiste a commencé à filmer au milieu des années 90 avec une petite caméra digitale, avec laquelle il capture autour de lui des détails apparemment sans importance, comme autant d'apparitions poétiques. Dans ce film, la lune (re)devient un point de repère. Quel enfant ne la cherche pas du regard au tomber du soir, avec la joie inimitable de la retrouver.



LE JARDIN D'HIVER

Valentine Gardiennet

My Other Half

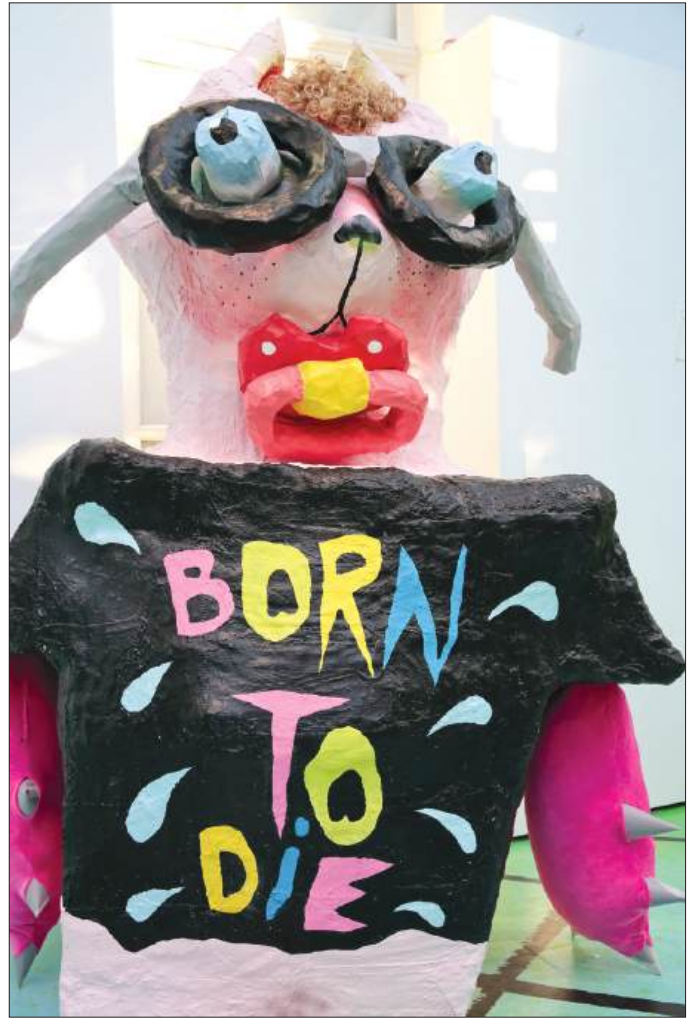
Installation (dessins, sculptures en résine et en bois, impression numérique), dimensions variables, 2024

Le jardin d'hiver, première étape de la visite, marque le passage entre le monde extérieur et l'intérieur de l'exposition. Comme Dorothy au pays d'Oz ou Alice dans celui des merveilles, nous franchissons la frontière du réel en glissant dans un univers peuplé de personnages étranges qui nous accueillent comme les allégories d'un roman de formation.

Œuvre de l'imagination de Valentine Gardiennet (*My Other half*, 2024), l'installation parle d'intimité, d'introspection et de la façon dont on grandit à travers nos relations. En marchant sur un papier peint aux teintes acidulées, on a l'impression de débarquer au beau milieu du plateau d'une série télévisée qui se déroule dans la chambre d'une ado punk-rock passionnée de films d'horreur. Trois personnages géants se regardent sans se parler : l'amoureux, l'amoureuse et son ex. Ce trio archétypal hétérosexuel, réalisé par l'artiste et ses assistant-es aux Ateliers Wonder de Bobigny, fige dans une sorte de monument grotesque un type de relation vécue par beaucoup d'entre nous en tant qu'adultes ou subie pendant l'enfance : un rapport amoureux étrangement fusionnel d'un côté et toxique de l'autre avec l'ex-compagnon qui, personnifié par un chaton esseulé, régresse à l'état d'un bébé pleurnichant. En



opposition à ces figures statiques, derrière une locomotive guidée par une "tête lune", l'artiste accroche un grand dessin constitué des portraits de sa famille de cœur, à savoir ses amies et sa grand-mère. Dessinés aux crayons couleurs, leurs traits vibrent de la découverte de soi que l'on fait auprès des autres, et de la sororité qui aida l'artiste à s'émanciper, à l'adolescence, des modèles dominants qui lui avaient été transmis.





*Signe
Frederiksen*

Je commencerai petit
Série de dessins,
feutre sur papier,
21 x 13 cm / 21 x 16,5,
2024

Un ensemble de dessins de Signe Frederiksen (1987, Thisted - Danemark) jalonnent l'accrochage de l'exposition, comme une ponctuation. Issus de sa nouvelle série *Je commencerai petit* (2024), ils déclinent des variations sur le thème de la tresse. Tracées au feutre noir sur des pages de carnets, les tresses se serrent et se relâchent, gestes de contrainte ou de soin, miroirs des liens qu'on entretient avec notre entourage et notre passé.

MÈRE SALE

*Neïla
Czermak Ichti*

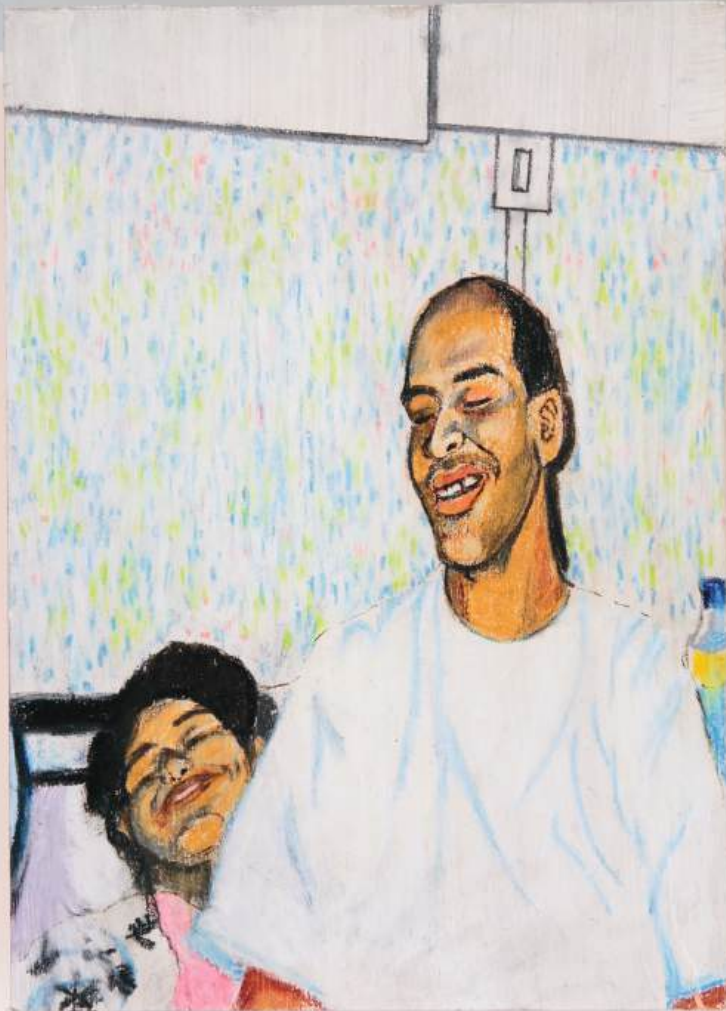
*Brahim et maman,
hôpital Jean Verdier,
Bondy Nord, 9 juin 96*

Acrylique sur bois,
21 x 15 cm,
2023

Vous entrez dans une salle rassemblant des histoires de famille, des souvenirs, des séparations, des réparations.

Quel rôle joue la photographie dans la transmission intergénérationnelle et l'(auto)représentation d'une génération ? Conservés dans la mémoire des smartphones, les clichés sont transformés par les artistes en objets, peintures et dessins capables de redonner vie à leurs fantômes.

Neïla Czermak Ichti (1996, Bondy) nous invite à remonter au jour de sa naissance, le 9 juin 1996, quand sa mère reçoit la visite de son frère Brahim, dont elle était très proche, dans sa chambre d'hôpital. Les traits de crayons de couleurs mélangés à l'acrylique retranscrivent le fragment d'une image capturée par l'artiste lors d'un après-midi passé à regarder des vieux albums chez sa grand-mère. Neïla ressent l'urgence de conserver cette histoire familiale en la transformant en peinture. Douceur et mélancolie se mélangent dans un échange de sourires qui semble s'évanouir dans une perspective légèrement déformée : c'est après le décès de Brahim que l'artiste réalise cette oeuvre.





*Ekaterina
Costa*

Souvenirs de poche

22.07.2022, 17:58

cristal gravé,
6 x 3,5 x 3,5 cm,
2024

16.09.2016, 19:25

cristal gravé,
12 x 6 x 6 cm,
2024

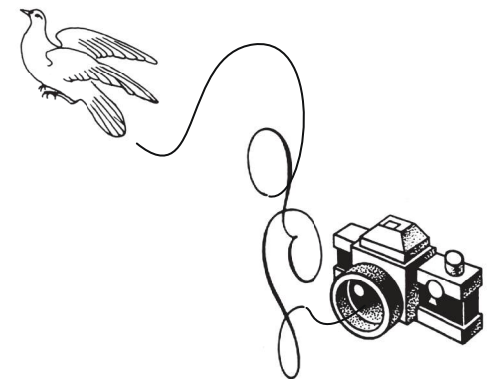
28.12.2021, 15:56

cristal gravé,
6 x 3,5 x 3,5 cm,
2024

12.08.2018, 15:33

cristal gravé,
6 x 3,5 x 3,5 cm,
2024

Posés sur la cheminée, *les Souvenirs de poche* (2024) d'Ekaterina Costa (1995, Moscou) relèvent de la même intimité puissante. Détournant les objets kitch qu'elle adorait retrouver chez sa grand-mère à Moscou étant petite, l'artiste fixe par gravure laser dans des cubes en cristal des images glanées sur ses anciens iPhones : des objets transmis de génération en génération dans sa famille, des photos porteuses de souvenirs importants prises chez sa grand-mère ou ses arrières grands-parents. Les titres de chaque souvenir sont issus de la sauvegarde automatique des photos sur les téléphones et s'arrêtent en 2022. De nationalité russo-américaine, l'artiste ne peut plus rentrer en Russie depuis l'invasion de l'Ukraine et n'a que son portable pour garder un lien avec sa grand-mère restée à Moscou. Prenez le temps de découvrir l'histoire de chacune des pièces en lisant l'interview de l'artiste page 63.





*Ekaterína
Costa*

Souvenirs de poche

12.08.2018, 15:33,

cristal gravé,
6 x 3,5 x 3,5 cm,
2024



*Ekaterína
Costa*

Souvenirs de poche

16.09.2016, 19:25,

cristal gravé,
12 x 6 x 6 cm,
2024





*Françoise
Pétrovitch*

Sans titre

Huile sur toile,
130 x 160 cm
2023

Les trois adolescentes peintes par Françoise Pétrovitch (1964, Chambéry) ont elles aussi d'abord été immortalisées par son smartphone (*Sans titre*, 2023). Epuisées par la visite du Louvre, les jeunes se relaxaient sur un banc du musée. N'hésitez pas à faire de même ! En vous installant face au tableau, vous pouvez observer les lignes épurées et les aplats de couleurs vives que l'artiste utilise pour représenter cette nouvelle génération, figeant dans l'instant suspendu de la peinture les expressions de cette période de transformation qu'est l'adolescence.





*Neïla
Czermak Içti*

Scène de famille
Stylo bic sur papier,
14,7 x 21 cm, 2023

Dans un jeu de miroir, trois femmes plus âgées leur font écho, assises autour d'une table ronde. Dessiné par Neïla Czermak Içti (*Scène de famille*, 2016), le croquis ouvre une deuxième porte sur la vie de l'artiste, au sortir de son adolescence : "c'était un moment où je ressentais la nécessité de dessiner et peindre ma famille, car tout était en train de changer. Des choses, des gens, des lieux disparaissaient, j'étais dans une espèce d'urgence de garder des traces." Le stylo bille retranscrit une sorte de violence latente, laissant planer un silence orageux. Qui sont les trois personnages autour de la table ? Sont-elles les membres d'une même famille ou la reproduction d'un seul et même autoportrait de l'artiste ?



D'un ancrage autobiographique naît aussi le livre *Les Petits* de Marion Fayolle (Magnani éditeur, 2020), recueil de poèmes visuels réalisés par l'autrice-illustratrice quand elle est devenue maman. Le dessin permet ici de représenter des sensations que la photographie n'arriverait pas à capturer : "j'utilise le dessin dans sa capacité à matérialiser l'invisible [...] les questions liées aux émotions et à l'intime, aux choses que l'on cache". Tel un journal de bord qui questionne sa propre expérience de la parentalité, il lui permet de prendre du recul et d'exprimer les émotions contradictoires qu'elle ressent : l'amour comme l'étouffement, la joie comme la contrainte. Que se passe-t-il quand on met au monde un enfant qui sort de son propre corps, qu'on lui donne le sein et qu'on fusionne avec lui? Le dessin reproduit à grande échelle relate l'impossibilité de se séparer complètement de son enfant. D'autres illustrations sont accrochées dans l'exposition. Elles ouvrent autant de perspectives que de points de vue, jouant sur l'ambiguïté des scènes. Au cours de l'exposition, le mur se remplit des dessins réalisés par les enfants accueilli-es par le médiateur du Centre culturel.



Marion Fayolle

Les Petits
Reproduction
hors-format d'une
illustration publiée
dans le livre *Les Petits*,
Magnani éditeur,
2020





SAVEK DÉO

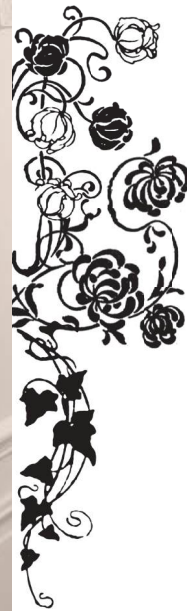
*Rebecca
Digne*

Resta Maria

Vidéo, 10'22",
2024

Rebecca Digne (1982, Marseille) rencontre Maria quand elle a huit ans et demi, âge auquel elle-même avait été contrainte de partir d'Italie, paradis perdu de son enfance. Maria vit avec sa famille dans la campagne toscane, dans une maison au milieu d'un ancien terrain viticole, peuplé d'animaux en liberté, au milieu de la nature. Cette vie est pourtant menacée d'expulsion, puisque les propriétaires du terrain ont prévu de reprendre les lieux pour y cultiver la vigne.

“Quand je suis allée sur son terrain de jeu, j'ai reconnu l'espace utopique auquel j'aspire pour toutes les générations à venir. Un espace qui n'est pas intellectualisé comme terrain de revendication écologique, avec une vision et une éthique de préservation du territoire. C'est une autre question, celle de l'immersion totale d'un être humain dans son environnement, et de la puissance de vie qu'elle transmet. De ma rencontre avec Maria est né le désir de faire un film documentaire, dont l'oeuvre que je présente au Centre culturel est un extrait sous forme d'installation”.



L'artiste décide de suivre Maria jusqu'à son adolescence, documentant sa vie jusqu'au déménagement dans la nouvelle maison. Il s'agit en réalité d'un film co-réalisé, dans la mesure où une grande partie des images sont tournées par Maria elle-même avec une caméra Super 8 que l'artiste lui donne et lui apprend à utiliser. "La transmission était presque un outil politique, c'est-à-dire lui donner les moyens, les outils pour regarder, pour penser et pour s'autonomiser aussi d'une certaine violence, qui est de s'arracher à son territoire de l'enfance, des souvenirs, du paradis. Dans l'exposition, j'avais très envie que ce soit elle qui nous montre son monde, et que moi j'intervienne très peu. J'existe dans le film documentaire mais ici, je voulais juste être une passeuse dans le noir". Une bande sonore accompagne les images, retransmettant la correspondance entre Maria et l'artiste et les étapes de leur travail commun.

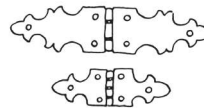
Une deuxième installation, *Marria terribile*, est proposée par Rebecca Digne dans le deuxième volet de la GRANDE saison du Centre culturel, *Les Enfants terribles* (p.119).



Rebecca Digne

Resta Maria

Vidéo, 10'22",
2024



Ismaël Bazri

Dans l'eau de Nice

Photographie
argentique
contrecollée sur tapis
de prière,
80 x 120 cm,
2021



“Quand tu seras grande” peut à la fois être un mot d’ordre, lourd d’injonctions à se conformer à des modèles dominants, mais aussi un soutien capable d’ouvrir des perspectives guidées par la confiance en soi.

Que signifie “devenir grande” quand on vient des marges, parce que trop musulman, trop punk ou trop banlieusard ?

Ismaël Bazri (1994, Valence) est un jeune photographe basé à Marseille. Après un master en Histoire à Paris, il rejoint l’école Kourtrajmé, qui propose une formation gratuite et sans prérequis dans l’audiovisuel. Confiné avec sa famille à Valence durant la préparation de son projet de fin d’études, il décide de préparer une série pour renouer avec ses origines. “Quand on grandit musulman en France, on fait tout pour le cacher. [...] J’ai réalisé que j’avais fait beaucoup d’efforts depuis la fin du lycée pour cacher cette part de mes origines, de ma vie, en m’adaptant à un autre style de vie.” La série *Islam goes to Hollywood* associe des photographies à l’esthétique pop à des tapis de prière, mêlant des influences que ses parents lui ont transmises : la pratique de l’Islam, l’amour pour la musique funk et rock, et la bande dessinée. Chaque image naît d’une histoire personnelle ou d’un fait divers islamophobe. *Dans l’eau de Nice* (2021) met en scène une jeune fille en burkini sur une décapotable française des années ’60 qui, fière et élégante comme habillée par Pierre Cardin, nous défie du regard en conduisant vers la plage de Nice où, en 2017, une femme avait reçu une amende pour « vêtement inadapté ». *Another brick in the wall* (2020) fait référence à un épisode raciste vécu par l’artiste enfant et sa famille. Après avoir déménagé dans un petit village à côté de Valence peu de temps après les attentats du 11 septembre 2001, ils sont victimes d’une campagne de tractage et d’affichage sauvage les identifiant comme les “cousins d’Oussama Ben Laden” et d’un signalement par la directrice de son école dénonçant l’éducation “étrange”, trop musulmane, des enfants.



Ismaël Bazri

**Another brick
in the wall**

Photographie
numérique
contrecollée
sur tapis de prière,
65 x 105 cm,
2020





Zoé Bernardi

Mon héritage

Vidéo, 12'18",
2024

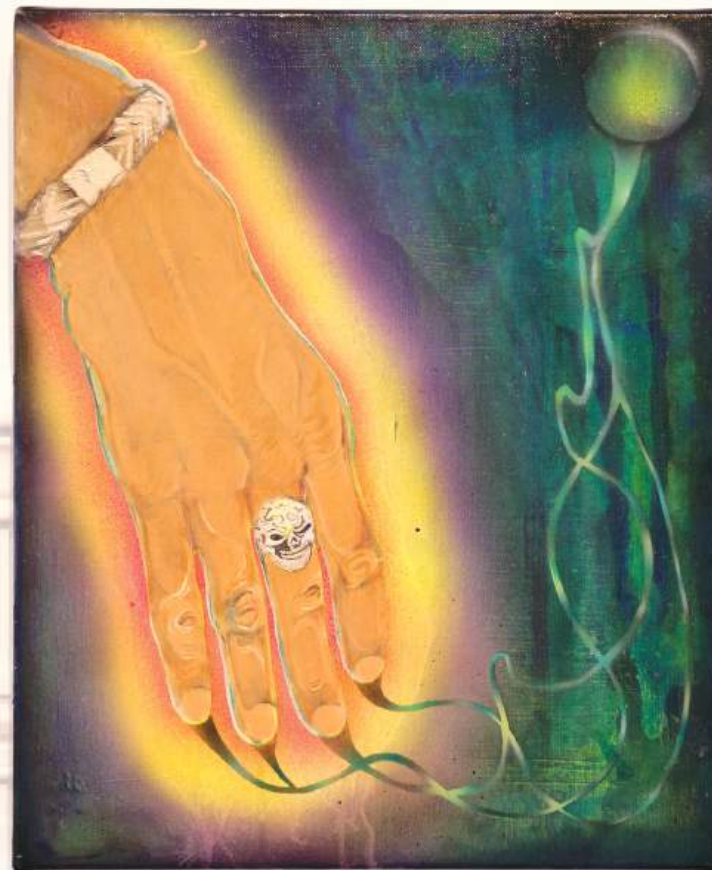
Zoé Bernardi (2000, Paris) interroge dans un vidéo intitulée *Mon héritage* (2024) les relations au sein d'une famille pas comme les autres. Véritable tribu vivant sous le même toit, elle est composée de ses deux parents hippies aux cheveux longs, d'un beau-père qui partage la vie de sa maman et d'une grand-mère aux cheveux roses. Enfermée dans sa bulle familiale, le projet naît durant le confinement. D'abord à travers la photographie, puis avec la caméra, l'artiste met en place un protocole pour filmer les aventures de sa famille, dans les quatre murs de l'appartement parisien et autour du chalet familial dans le Jura suisse. Tel un projet collectif, les acteurs·ices se mettent en scène, jouent avec l'objectif et se livrent à leur (petite-)fille qui reste toujours derrière la caméra, dressant un (auto) portrait en creux de leurs relations. La caméra s'attarde en particulier sur la relation entre sa mère et grand-mère, interrogeant la façon dont "on avance dans la vie quand on est autant rempli d'un amour si grand [...] qu'il en devient parfois douloureux. Cet amour sans concession [qui] contraste avec l'image de mes parents en tant que vieux hippies, des vieux punks qui ont bien connu les drogues et qui ont un rapport marginal à toutes ces questions" et qui se voient célébrés dans leur beauté à travers ce film.

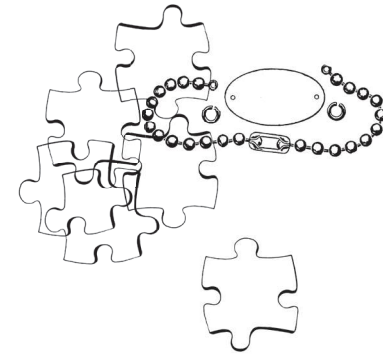
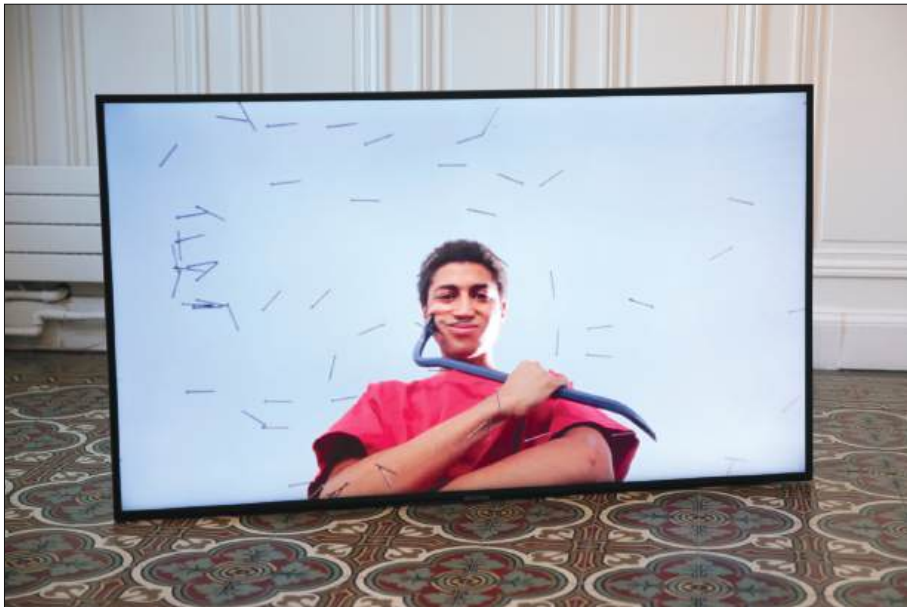


*Neïla
Czermak Ichti*

La main de Brahim
Acrylique sur toile,
41,5 x 33 cm,
2023

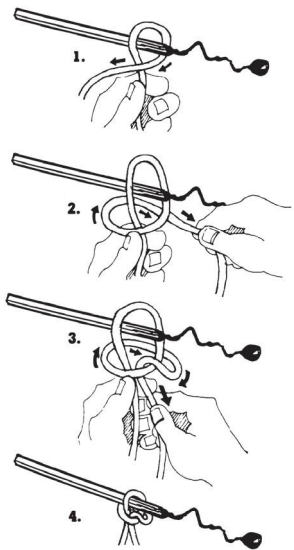
Un dernier tableau de Neïla Czermak Ichti (*La main de Brahim*, 2023) montre la main de son oncle Brahim, vêtue d'une bague à tête de mort qu'il avait l'habitude de porter. Peinte d'après une photo prise un an avant son décès, elle complète l'hommage que l'artiste lui rend en le représentant le jour de sa naissance aux cotés de sa mère. De la main de Brahim sort un halo d'énergie, peint avec légèreté à l'aérographe : "il part ailleurs mais quelque chose reste à nous. Un ou deux jours après sa mort, j'ai trouvé une bague presque identique. Depuis je la porte sur ma main et quand je la regarde, je vois la sienne".





Andrés Barón
Fresco (Tres veces)
 Vidéo, 6'12",
 2022

Tres veces, “trois coups” de marteaux sont nécessaires pour que le visage du jeune Sainé disparaisse derrière le verre brisé qui nous sépare de son regard défiant. Andrés Barón (1986, Bogotà) utilise la “perspective des grenouilles”, celle des selfies des touristes qui posent devant leurs téléphones placés au sol face à des monuments. L’artiste réalise un film sans point de vue avec une caméra simplement posée par terre (*Fresco, tres veces*, 2020). Un jeune adolescent en t-shirt rouge et au regard perçant y décline une succession d’émotions sans sortir un seul mot. Derrière lui, le ciel bleu renforce la sensation d’une violence latente. Flottant sur l’image comme dans un rêve, les mimiques de Sainé sont accompagnées d’une chanson triste, un au-revoir qui crée une confusion : perçoit-on du chagrin ou de la violence ? Clôturant le parcours de visite, le film inverse la perspective : en prenant le contrôle du film, le jeune acteur détruit le cadre du jeu, ouvrant sur le chapitre suivant de la saison, *Les Enfants terribles* (p.119).



*Signe
Frøderiksen*

Je commencerai petit
Série de dessins,
feutre sur papier,
21 x 13 cm / 21 x 16,5
2024

Marion Fayolle

Les Petits

Réproductions hors-format d'illustrations publiées dans le livre Les Petits, Magnani éditeur, 2020



Valentine Gardiennet

My Other Half

Installation (dessins, sculptures en résine et en bois, impression numérique), dimensions variables, 2024
Courtoisie de l'artiste

J'ai commencé à réaliser d'immenses sculptures, en travaillant à plusieurs, quand j'étais au Beaux-Arts. À l'époque, un type m'avait dit : « Tu fais des gros trucs pour combler le vide ». Je l'avais très mal pris mais en y réfléchissant, je me suis interrogée sur comment ma pratique était une extension de ma manière de relationner aux autres. Ces grosses sculptures combler peut-être des manques de communication que j'ai pu avoir dans ma scolarité. C'est lié au langage, aux blancs dans une conversation, à la sociabilité qui pour moi est un travail car elle n'a pas été toujours simple et innée.

Je construis moi mêmes ces structures, sans un savoir-faire de spécialiste. C'est important que les spectateur·rices puissent s'identifier, en se disant qu'ils auraient pu les faire aussi. Cette sensation passe aussi par le choix de formes populaires et carnavalesques qu'on peut retrouver à la fin d'une manifestation ou dans des moments de création collective.

Cette famille de personnages est apparue pour la première fois l'année dernière, lors de mon exposition aux Églises à Chelles. Je lisais beaucoup sur la vie en collectif, sur la manière de socialiser et surtout sur les rapports de pouvoir que nous entretenons les

un·es avec les autres en adaptant nos discours selon le contexte. J'avais lu *Comment s'organiser – Manuel pour l'action collective* de Starhawk où elle parle des archétypes qui existent dans un collectif qui résonnaient beaucoup avec ce que je vis au quotidien. Mes personnages ressemblent à mes proches ou à moi sans qu'on puisse forcément les/nous identifier.

Pour cette exposition je me suis penchée sur un lien à l'intime et à l'introspection à travers les figures de l'amoureux, de l'amoureuse et de l'ex : une sorte de trio hétéro archétypal. L'amoureux et l'amoureuse deviennent deux personnages collés, un peu gluants. L'ex, troisième personnage face duo, est un chaton. Il représente la figure du mâle, du garçon qui n'évolue pas sans l'aide de sa compagne et reste très infantile, à l'état de bébé, avec un t-shirt d'éternel ado qui reprend la typo des groupes de métal. En travaillant sur les personnages, on a écouté Kurt Cobain, Cindy Lee, les Pink Floyd, Green Day, PJ Harvey, Mazzy Star, Les Betteraves, mon groupe ska préféré au collège. Bref, on s'est vraiment mises dans une ambiance d'ados pour rester dans cet état d'esprit.

Mon installation est presque comme réaliser une sitcom en deux minutes : trois décors, on sort les accessoires, on prend trois personnages archétypaux et on fait une scène.



Avec très peu de moyens on arrive à créer une petite histoire qui peut se poursuivre ensuite dans un deuxième épisode. Le papier peint, médium que j'utilise depuis les Beaux-Arts, me permet de créer un effet d'immersion totale tout en apportant une sorte de dissonance liée aux motifs. Il crée aussi un espace à part, comme une sorte de cadre pour tous les éléments de l'installation.

Le train revient souvent dans mon travail. Ici c'est un support pour la narration et pour des petits dessins accrochés sur la locomotive qui ressemblent à des fenêtres et dévoilent des sujets intimes. Le dessin avec trois visages, moi et deux ami·es, évoque ce que l'on ressent quand on passe trop de temps dans sa chambre. Ce moment où l'on tourne en rond avec nos pensées, le soir, quand on n'arrive pas à dormir. C'est un dessin très crayonné, au stylo bic qui rappelle les gribouillages sur les marges des cahiers. C'est le genre de dessin dans lequel on peut s'identifier, surtout quand on passait son temps à s'ennuyer en cours de philo.

Je m'intéresse au passage d'un monde à l'autre. Je convoque beaucoup de références enfantines et adolescentes, pour comprendre ce que signifie grandir, et de continuer à grandir encore aujourd'hui. C'est un processus difficile mais passionnant, apprendre à se connaître tout au long de sa vie. J'ai l'impression qu'on ne s'arrête jamais de grandir. C'est quelque chose que je me suis jurée de ne jamais oublier : l'adolescence,

avec tout ce bouleversement cataclysmique, la rupture avec la famille, l'envie de créer des relations par soi-même. Il y a un vrai enjeu de sociabilité, d'entourage, et d'un collectif que l'on n'a pas choisi, comme être lâché dans le monde. Cela résonne aussi avec le motif de la maison que je reprends souvent.



La maison est un lieu de passage, un endroit où l'on laisse des traces, mais que l'on ne peut jamais s'approprier totalement, parce que nous ne sommes pas éternel·les. Ça m'amène à réfléchir sur les gestes par lesquels on s'approprie un lieu et sur ce que l'on y laisse en partant. Ça peut être une petite marque de croissance sur un mur, un coup de poing donné un jour ou des mots d'amour cachés dans une armoire.

Ça rejoint mon envie de faire des petites maisons-poupées, comme celles des films d'horreur, traversées par des esprits malfaisants. Il y a toujours ce lien avec l'enfant, figure innocente vers laquelle les esprits maléfiques se dirigent. J'en ai fabriqué plusieurs grandes, des immeubles transformés en maisons-poupées. Sur une petite maison, il y a l'inscription "I will kill you for all girls", qui fait écho à l'esprit vengeur du livre *Les Orangeuses* de Marcia Burnier, où cinq femmes décident de punir leurs violeurs, car la justice n'agit pas. C'est aussi un clin d'oeil à Lily Van der Stokker qui intègre des phrases dans l'espace public comme dans des journaux intimes géants.

Ça revalorise une forme d'écriture souvent attribuée aux minorités, qui est traditionnellement reléguée à la sphère intime et non à celle de la construction d'un propos plus vaste, comme un bâtiment. J'aime porter ces revendications et créer des formes très colorées, en assumant pleinement cette idée d'être une femme qui travaille des formes et des

couleurs souvent liées à l'enfance. Aux Beaux-Arts, il y avait cette tendance à décolorer les oeuvres pour les rendre plus masculines ou pour les conceptualiser. Maintenant, je me permets de revenir à ces choix de couleurs très vives, parfois sans mélange.

Aux maisons, j'ai ajouté des petits rideaux *tie and dye*, imaginant une famille qui emménage avec un·e adolescent·e de 13 ans, qui rêve d'une chambre violette et rose, en décalage avec le reste de la déco. C'est cette idée de l'autonomie de l'enfant qui vient bousculer la décoration. Ça rejoint aussi l'aspect de mise en scène, comme un plateau de tournage, où tout a une fonction, même si parfois elle peut sembler anecdotique.

La marelle à l'extérieur devient un totem de ce parcours, de ce voyage. Il y avait une marelle sur le sol de l'école où j'habitais. Une de mes premières œuvres a été une marelle en papier, totalement inutilisable, ce qui m'intéressait, parce qu'elle reprend une image liée au jeu, mais reste impraticable. J'en ai fait plusieurs versions, en papier ou en crayon de couleur scanné. Celle-ci est la seule que j'ai peinte. Je les ai mises sur des murs comme des formats de peinture. Il y a cette idée de début d'une histoire. Ça me fait penser au magicien d'Oz, une espèce de chemin pour aller d'un monde à l'autre, de l'extérieur vers l'intérieur.



Signe S. riedriksen

Je commencerai petit

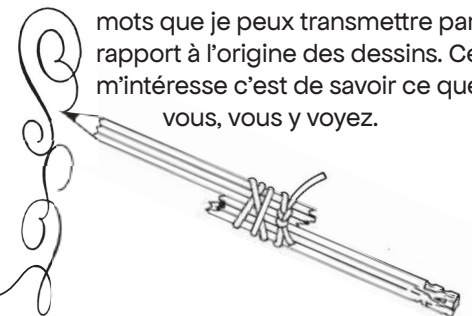
Série de dessins, feutre sur papier,
21 x 13 cm / 21 x 16,5 / 29,7 x 21 cm, 2024
Courtoisie de l'artiste

Au début, le dessin ne faisait pas partie de ma pratique artistique. Puis, j'ai travaillé en tant qu'assistante au soutien éducatif dans une école primaire pour assister des enfants atteints de troubles autistiques, de l'attention ou du comportement. Le travail était divisé entre avoir du temps seule avec l'enfant et créer un lien de confiance, mais aussi être là dans la classe, en observant et en essayant d'être la plus discrète possible. Il y avait une pression pour s'adapter à cette école qui était une grosse machine, très scolaire, avec beaucoup d'élèves. Je retrouvais aussi un travail en tant que salariée, avec un emploi du temps fixe. Je devais suivre le rythme de l'école physiquement et mentalement, avec la cloche qui sonne, toutes ses règles et ses interdictions. C'était compliqué de devoir incarner l'autorité de l'école.

J'ai eu besoin d'évacuer avec le dessin ce que je ressentais au quotidien. Je venais plutôt d'une pratique d'écriture et de mise en scène de performances. Avec le dessin il y avait une sorte de proximité avec l'écriture, mais c'était une pratique plus accessible pour

moi à ce moment-là. Ça s'approchait d'une forme d'écriture automatique. J'essayais juste de voir ce qui arrive quand je commençais à dessiner. Les premiers dessins, quand je travaillais à l'école, je les faisais sur ce que j'avais sous la main, surtout sur du papier A4 d'imprimante. Puis, j'ai essayé de prendre plus de place sur la feuille ou même sur le mur, de penser le mouvement entre l'intime et ce qui est exposé, où le dessin pourrait dépasser mon échelle. Pour la série que je présente dans l'exposition j'ai travaillé dans des carnets, ça me semblait moins impressionnant pour ce travail, qui est une forme de prise de notes. J'ai exploré le motif des tresses. Elles étaient déjà présentes dans mes dessins mais je ne m'étais pas concentrée uniquement sur ce sujet.

Je ne suis pas sûre de vouloir donner des mots à cet ensemble de dessins et je me pose beaucoup de questions sur le langage qui entoure les pièces, sur sa fonction, son influence, et quel rôle l'artiste doit lui accorder. Il y a une sorte d'autorité des mots que l'on pose sur les dessins. Ce qui m'intéresse c'est de savoir ce que les dessins produisent, ce qu'ils déclenchent. Je me méfie des mots que je peux transmettre par rapport à l'origine des dessins. Ce qui m'intéresse c'est de savoir ce que vous, vous y voyez.



Meila Szermak Bchti

Scène de famille

Stylo bic sur papier,
14,7 x 21 cm, 2023

**Brahim et maman, hôpital
Jean Verdier, Bondy Nord,
9 juin 96**

Acrylique sur bois,
21 x 15 cm, 2023

La main de Brahim

Acrylique sur toile,
41,5 x 33 cm, 2023

Courtoisie de l'artiste
et de la Galerie Anne Barrault

Même si elles existent séparément, il y a un lien entre les trois pièces que je présente dans l'exposition. La scène de famille est la plus ancienne. C'est un dessin au stylo bille, que j'ai commencé à utiliser pour griffonner les marges de mes cahiers à l'école et qui est resté l'un de mes outils préférés. C'était un moment où je ressentais la nécessité de dessiner et peindre ma famille : tout était en train de changer. Des choses, des gens, des lieux disparaissaient, j'étais dans une espèce d'urgence de garder des traces. Je voulais retranscrire des choses vécues, ressenties, mais avec des personnages qui nous ressemblaient sans être exactement nous. C'est un moyen de prendre du recul sur les événements mais aussi une question de pudeur, une manière de retranscrire des atmosphères sans les revivre. L'image est traversée par une forte tension. C'est une scène de silence, mais un silence qui n'est pas tranquille, comme j'en ai vu et vécu beaucoup. Le stylo bille retranscrit une sorte de dureté, presque du grattage.

Au centre, il y a une table ronde, qui revient beaucoup dans mes dessins de cette époque, en 2017. C'est la table qui était chez ma grand-mère, qui ancre la scène dans un espace qui par ailleurs n'est pas défini.

L'image de Brahim et ma mère à l'hôpital Jean Verdier vient d'un morceau de photo prise le jour de ma naissance, où on voyait tous les gens venus nous rendre visite. Brahim est le frère de ma mère avec qui elle était le plus complice. J'ai travaillé ce dessin avec douceur, aux crayons de couleurs, ce qui est assez inhabituel dans ma pratique. Les photos ne suffisent pas pour retranscrire la réalité et pourtant elles sont des points d'accroche essentiels pour en garder le souvenir. La crainte de perdre ces supports, d'effacer ce qui a existé, m'a donné une sorte d'obsession. Quand j'allais chez ma grand-mère ou chez mes tantes, je passais des heures à regarder des vieilles photos. Je ne me suis jamais permise de les prendre avec moi, mais je les photographiais avec mon portable. J'ai des dossiers entiers de photos de photos, sur des années. Elles ne sont pas de bonne qualité, souvent floues ou mal cadrées. Mais j'ai gardé des traces. Les dessiner est un moyen pour les fixer, de leur donner un nouvel support physique. Aussi, je pense que je n'oserais pas montrer une photo. Alors qu'un dessin, c'est pas pareil. Ce ne sont plus exactement les mêmes personnes. C'est un



pratique. Les photos ne suffisent pas pour retranscrire la réalité et pourtant elles sont des points d'accroche essentiels pour en garder le souvenir. La crainte de perdre ces supports, d'effacer ce qui a existé, m'a donné une sorte d'obsession. Quand j'allais chez ma grand-mère ou chez mes tantes, je passais des heures à regarder des vieilles photos. Je ne me suis jamais permise de les prendre avec moi, mais je les photographiais avec mon portable. J'ai des dossiers entiers de photos de photos, sur des années. Elles ne sont pas de bonne qualité, souvent floues ou mal cadrées. Mais j'ai gardé des traces. Les dessiner est un moyen pour les fixer, de leur donner un nouvel support physique. Aussi, je pense que je n'oserais pas montrer une photo. Alors qu'un dessin, c'est pas pareil. Ce ne sont plus exactement les mêmes personnes. C'est un

moyen pour raconter ces histoires, qui est une urgence pour moi, moins littéralement. Si je ne garde pas de traces de cette histoire, personne ne va le faire. Je ressentais cela comme une injustice. Des histoires incroyables disparaissent avec les gens qui les ont vécues et portées. Cela faisait écho au « devoir de mémoire » dont on me parlait à l'école. Ce devoir se réfère généralement à une Histoire collective, fondement de l'État. Des hommages qui sont déterminés par les personnes en situation de pouvoir. Moi je l'ai compris pour nous aussi. J'étais effrayée et triste que nos "petites" histoires disparaissent. Peindre était un moyen pour les garder vivantes.

J'ai peint l'œuvre présentée dans la troisième salle (*La main de Brahim*, 2023) trois ou quatre mois après le décès de mon oncle. C'est une des personnes de la famille dont j'étais le plus proche, une des légendes de la famille. Il avait cette bague qu'on voit sur la peinture, avec une espèce de tête de mort. J'en avais pris une photo avec mon téléphone un an avant qu'il parte. Dans la peinture il y a une sorte de globe de force en haut à gauche qui l'amène ailleurs. Qui est lié à lui. Une espèce d'énergie qui se transmet de sa main que j'ai rendue avec l'aérographe, un outil que j'adore utiliser pour la légèreté et l'aura qu'il pose sur les surfaces. Il part ailleurs mais quelque chose reste à nous. Un ou deux jours après sa mort, j'ai trouvé une bague presque identique. Depuis je la porte sur ma main et quand je la regarde, je vois la sienne.



Ekaterina Costa
Souvenirs de poche

22.07.2022, 17:58

cristal gravé, 6 x 3,5 x 3,5 cm

202416.09.2016, 19:25

cristal gravé, 12 x 6 x 6 cm

202428.12.2021, 15:56

cristal gravé, 6 x 3,5 x 3,5 cm

2024 12.08.2018, 15:33

cristal gravé, 6 x 3,5 x 3,5 cm

2024,

Courtoisie de l'artiste

Je m'appelle Ekaterina Costa, je suis une artiste russo-américaine. Ma pratique est basée sur la recherche autour de la mémoire et l'accumulation d'archives, avec un point de départ souvent lié à la photographie. Ce projet s'appelle « Souvenirs de poche ». J'ai sélectionné des images que je garde dans mon archive numérique, dans tous les iPhones que j'ai eus, qui sont aujourd'hui comme des albums photos. Des photos qu'on prend presque automatiquement et qu'on porte toujours avec nous.

En triant ces images, je me suis rendue compte que je fixais beaucoup de choses que j'avais peur de perdre, qui ont disparu avec le temps ou qui sont éloignées. Beaucoup de souvenirs d'enfance, des objets qui sont chez ma grand-mère, ou des objets qui sont loin, en Russie, où je ne peux plus retourner depuis le début de la guerre en 2022. Je réfléchissais à comment représenter ces fantômes précieux des choses oubliées qui sont dans nos téléphones. Quand j'étais petite, j'adorais les gravures laser, des petits

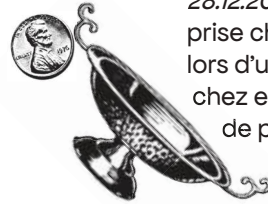
objets ou des souvenirs un peu kitsch qu'on collectionne ou qu'on achète en vacances. Ils sont à la frontière de l'émotionnel, du touchant, du kitsch et du commercial. J'ai décidé de reproduire mes souvenirs et de rendre hommage à cet objet totem qui me fascinait.

Une grande majorité des objets que j'ai photographiés sont transmis de générations en générations, de mères en filles, ce qui est très ancré dans la tradition russe. Ma grand-mère maternelle, qui vit à Moscou, m'envoie des vidéos, des photos d'objets, des statues de son appartement, des photos de sa vie, des fleurs qu'elle va cueillir dans le jardin. Ça me permet de retisser un lien avec la maison que j'ai quitté et où je ne peux pas rentrer en ce moment, de suivre l'actualité de sa vie et d'avoir un moyen de nous retrouver dans un espace domestique suspendu. Mais la version numérique de ces objets si chargés en émotions les vide de leur essence. Ils ne sont que des données qui traversent des milliers de kilomètres et qui arrivent dans mon téléphone comme un fichier brumé, pixelisé. Je leur redonne alors une matière par la gravure laser qui conserve en le flou et leur passage par le téléphone. Les titres de chaque pièce correspondent d'ailleurs à la date et l'heure de la prise de vue de ces images enregistrées dans le téléphone.

22.07.2022, 17:58 représente un verre de vodka avec un morceau de pain noir dessus. C'est une référence à une tradition qui existe dans beaucoup

de pays de l'Est. On rend hommage à quelqu'un qui est mort, soit à un enterrement, soit à un anniversaire (une date importante liée à quelqu'un qui est décédé). On les met à table avec nous. Parfois dans les cimetières, quand quelqu'un vient de décéder, on met sur leur tombe un petit verre de vodka et du pain. Cette image remonte au jour de l'enterrement de ma mère, qui est décédée en février 2022, quelques jours avant le début de l'invasion russe en Ukraine. Quelques jours plus tard, nous avons tous·tes quitté le pays. Nous sommes revenu·es une seule fois pour faire un enterrement 6 mois plus tard, comme indiqué par la date de la photographie.

16.09.2016, 19:25 vient d'une photo prise dans la maison qui a été construite par mon arrière-arrière-grand-père maternel dans une région du nord de la Russie. C'est une étagère avec quelques objets de collection qui appartenaient à mes arrière-arrière-grands-parents et leurs enfants. Des vases, des assiettes, des icônes, quelques objets de valeur en cristal, une collection de l'époque soviétique. Dessous, il y a une petite nappe qui a été cousue par mon arrière-grand-mère, qui n'était pas du tout une femme domestique. Elle était l'archétype d'une femme soviétique qui travaillait et était à la tête de sa famille. Mais quand elle allait en vacances dans cette maison, elle prenait le temps de ralentir et se mettait à coudre. C'était une personnalité très forte, une matriarche. Elle a transmis cette force à ma grand-mère, et cette dernière à ma mère. La



lignée de femmes est très forte dans ma famille, nous avons passé souvent des moments ensemble, plusieurs générations réunies.

28.12.2021, 15:56 montre une images prise chez ma grand-mère à Moscou, lors d'une de mes dernières visites chez elle. Quand je regarde mon fil de photos de cette journée-là, j'ai l'impression qu'un instinct me poussait à fixer tous ce que je pouvais. J'y étais allée pour un déjeuner, et j'ai fini par passer tout l'après-midi à photographier ses objets, la collection de photos de famille, de petites sculptures. Elle les expose tous dans la maison, un peu comme des palimpsestes empilés les uns sur les autres. La statuette est une porcelaine que ma grand-mère a achetée en République tchèque une fois qu'on était parties en vacances quand j'étais très petite. Pour elle, c'était le symbole d'une belle femme à qui elle voulait qu'on ressemble avec ma soeur une fois grandes : des femmes élégantes. Comme une sorte d'ex-voto, elle a posé à ses pieds des photos d'école de ma soeur et une image de la Vierge Marie. Trois beautés très différentes qu'elle associait en pensant à notre futur.

Dans *12.08.2018, 15:33* On y voit un peluche auquel j'étais très attachée, un chien posé sur une couverture léopard qui a suivi ma grand-mère dans tous ses appartements. On entrevoit dans le reflet du miroir derrière le jouet le salon de ma grand-mère. Il paraît s'effacer, tel un souvenir dont certains détails ne résistent pas au poids du temps.

*S*rançoise *B*étrovitch

Sans titre

Huile sur toile, 130 x 160 cm
2023

Courtoisie de l'artiste et de la galerie Semiose

La peinture présentée dans l'exposition fait partie de la série des adolescent·e·s, que je poursuis depuis plus de trente ans. Ici, ce sont des jeunes gens que j'ai vus au musée du Louvre. C'est assez pratique le musée parce que les ados sont fatigué·es par leur visite, et il y a une espèce de relâchement que je peux saisir en photographie. Ensuite, je recombine les clichés en cherchant des attitudes, des moments où les corps sont relâchés, où ils sont en communication, même si on a l'impression qu'il n'y en a pas beaucoup. Les corps sont plutôt côte à côte, comme j'en rends compte dans la composition horizontale de ces groupes. On imagine qu'ils peuvent être encore plus nombreux. Ici, le personnage à droite est coupé, sort du cadre et permet d'imaginer la suite, l'au-delà du tableau. Une des adolescentes tient un téléphone. Cet objet est presque devenu une extension de nous-mêmes, il fabrique des attitudes. Nous sommes beaucoup plus penchés, les regards s'orientent différemment et tous les corps avec.

Auparavant, lorsque mes enfants étaient ados, ils venaient poser avec leurs ami·es, c'était facile. Maintenant qu'ils sont adultes, je prends des photos de jeunes dans différents endroits, je capte des moments.

J'aime bien leur diversité. Je ne choisis pas les modèles. Ils sont beaux parce qu'ils m'apparaissent. Et ils sont hyper looké-es. Je veux être attentive à cette jeunesse et porter sur elle un regard calme et apaisé.

Depuis trente ans, j'enseigne à l'École Estienne à des étudiant·es de 18, 20, 21 ans. Je les vois évoluer dans mon atelier. J'ai le temps de les comprendre. Maintenant, je dis « les jeunes » parce que je suis un peu plus vieille. C'est étrange pourtant, car j'ai l'impression d'être toujours pareille. J'ai l'impression que je n'ai pas « grandi ». Lorsqu'on parle de grandir, c'est un rapport de métamorphose, de transformation, d'un état à un autre. C'est ça qui me plaît. Il n'y a pas de fixité. On est plutôt dans quelque chose qui va se générer.

Je me suis toujours préoccupée de ces questions. Même à vingt ans, c'était déjà cette jeunesse, la mienne finalement, qui m'intéressait. Je portais un regard sur ce que j'étais. Et je continue à m'attacher encore aujourd'hui à cette question de tous les possibles, à quelque chose qui est en train d'émerger, de se transformer. Il y a de vrais moments de grâce. Ça parle d'humanité.



Marion Fayolle

Les Petits

Réproductions de différents formats, 2020
Courtoisie de l'artiste et des Éditions Magnani

Je m'appelle Marion Fayolle, je suis autrice illustratrice. J'essaie d'avoir une pratique qui ne soit pas cloisonnée et d'employer parfois le dessin, parfois l'image, parfois la combinaison des deux en fonction des livres et des sujets que j'investis.

La plupart de ces sujets ont un ancrage autobiographique, même si le livre final n'est pas à proprement parler une autobiographie. Ce qui m'intéresse, c'est de représenter des choses que je n'aurais pas pu photographier. J'utilise le dessin dans sa capacité à matérialiser l'invisible. Le couple, la famille sont des sujets qui me tiennent à cœur car ils se prêtent énormément à ces questions liées aux émotions et à l'intime, aux choses que l'on cache. Le dessin me permet de montrer des ambivalences, toutes ces choses qui n'ont pas de visage. Mes images, mon dessin, mon écriture se situent dans ces vides-là, dans cette volonté d'essayer de mettre des mots ou des traits sur des choses qui n'en ont pas.

J'ai réalisé le livre *Les Petits*, dont sont extraits les dessins présentés dans l'exposition, lorsque je suis devenue maman. J'avais prévu de prendre une année sans travailler pour m'occuper pleinement de mon bébé. Mais l'expérience de la maternité engendrait toutes sortes de dessins. J'ai tellement l'habitude de penser

en images qu'en m'occupant de mon enfant, j'avais sans cesse des dessins qui m'apparaissaient. Pendant les temps de sieste ou les petits répits que j'avais, j'allais les noter ou les dessiner dans un carnet.

C'est ma façon de questionner ma propre parentalité au moment où je la vivais, de prendre du recul sur cette expérience-là. Un même dessin peut être habité par une forme de contradiction. Lorsque je suis devenue maman, j'ai expérimenté des émotions très ambivalentes et très contraires. Je ressentais à la fois de l'amour et de l'étouffement. J'avais sans cesse le sentiment d'être tiraillée entre quelque chose de très agréable et de très dur. Comme ce dessin d'un gros bébé au milieu du couple parental. Est-ce que c'est l'amour gigantesque, est-ce que c'est l'encombrement ? Les images, comme elles sont images, ont un propos ouvert, sans juger de ce qui est négatif ou positif. Je ne fais pas cohabiter images et mots justement pour ne pas fermer l'imaginaire et imposer un récit. D'ailleurs, lorsque les images du livre *Les Petits* circulent sur Internet et que je vois les gens les commenter avec leur propre expérience de la parentalité, un même dessin, en fonction de la personne qui le regarde, peut avoir un tout autre sens. C'est ce qui est si riche dans l'image. Elle peut contenir beaucoup de sensibilité, beaucoup de grilles de lecture. Même en fonction du moment où on la regarde, des étapes de la vie, j'imagine qu'on peut avoir accès à d'autres strates.

Le dessin reproduit en très grand dans l'exposition contient cette ambivalence du lien et cette impossibilité de se séparer complètement de son enfant. Ça témoigne d'une tendance récurrente de mes personnages à faire face un problème de contour. Ils sont sans cesse en train de se déverser les uns dans les autres, d'avoir un petit morceau qui vient s'accrocher à eux, ou vice versa. Comme s'ils n'étaient pas des formes fermées, mais des espaces ouverts. Dans ce dessin, l'expérience de la maternité vient altérer le contour même du personnage, le redéfinir. On peut imaginer que si la petite fille finit par se décrocher, il y aura une sorte de cicatrice, quelque chose qui aura été modifié dans la matière même de l'image et dans la représentation du corps. C'est un sujet central du livre : que se passe-t-il quand on est fusionnel, quand on défusionne, quand on met au monde un enfant qui sort de son propre corps, qu'on lui donne son sein. Comment se crée-t-il une circulation entre le corps de la maman et le corps de l'enfant. Comment à un moment donné, chacun trouve une forme d'existence propre et des contours.

Lorsqu'on devient parent, on rejoue aussi des choses de sa propre enfance. On remet perpétuellement ce qu'on vit en perspective avec sa propre enfance. J'ai très souvent l'impression d'être dans le point de vue de mon enfant, autant que dans le mien. Même aujourd'hui, lorsqu'il fait une crise ou qu'il est submergé par ses émotions, en le consolant,

quelque part, je me console aussi un peu de mes crises d'enfant. Sur la couverture du livre, les petits, ce sont les parents. J'ai le sentiment que très souvent, mon enfant est plus grand que moi, parce qu'il est encore habité de beaucoup de poésie, de créativité. Il n'a pas encore été trop poli, trop lissé, trop façonné par la société, les injonctions, les apprentissages. J'ai tendance à me dire que côtoyer un enfant, c'est aussi la possibilité de rejoindre ces zones-là et donc peut-être grandir en réussissant à redevenir petit·es. C'est comme ça que j'essaie de projeter le futur : en tentant de conserver ce petit enfant à l'intérieur de soi, de ne justement pas le laisser devenir grand.

Rebecca Saigne

Resta Maria

Vidéo, 10'22", 2024

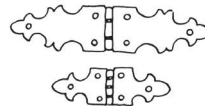
Courtoisie de l'artiste

La vidéo que je présente dans l'exposition est le portrait d'une petite fille par elle-même. Maria grandit au fur et à mesure des images qu'elle tourne. C'est un projet qui a commencé en 2020, quand j'étais à la Villa Médicis à Rome. J'ai rencontré Maria à ce moment-là. Elle vivait avec sa famille dans la campagne toscane, dans une maison au milieu d'un ancien terrain viticole, peuplé d'animaux en liberté, totalement plongée dans la nature. Quand je suis allée sur son terrain de jeu, j'ai reconnu l'espace utopique auquel j'aspire pour toutes les générations à venir. Un espace qui n'est pas intellectualisé comme

terrain de revendication écologique, avec une vision et une éthique de préservation du territoire. C'est une autre question, celle de l'immersion totale d'un être humain dans son environnement, et de la puissance de vie qu'elle transmet. De ma rencontre avec Maria est né le désir de faire un film documentaire, dont l'œuvre que je présente au Centre culturel est un extrait sous forme d'installation.

L'idée était de suivre Maria jusqu'à son adolescence, en incluant un évènement qui allait changer le cours de sa vie : l'expulsion de sa famille du terrain par ses propriétaires pour y faire des vignes. J'ai grandi en Italie jusqu'à mes 8 ans et demi, l'âge de Maria quand je l'ai rencontrée. Quand je lui ai expliqué pourquoi je voulais la filmer, je lui ai raconté que j'avais quitté l'Italie au même âge, que c'était mon paradis perdu, que je comprenais mais d'une autre façon. Cette expérience commune de la séparation l'a beaucoup rassurée et a fait naître un désir de mêler nos propres regards. Elle pouvait filmer son départ, et moi je le filmais aussi, pour essayer de partager sans hiérarchie, sans le pouvoir d'un adulte qui regarde une enfant, mais bien avoir deux visions parallèles qui parfois se croisent, parfois s'éloignent, mais qui existent grâce à la transmission.

Dans ce documentaire, lui transmettre un outil, la caméra Super 8, était fondamental, pour qu'elle puisse documenter son propre environnement. Ce n'était pas à moi de regarder son histoire, c'était bien à elle. La



transmission était presque un outil politique, c'est-à-dire lui donner les moyens, les outils pour regarder, pour penser et pour s'autonomiser aussi d'une certaine violence, qui est de s'arracher à son territoire de l'enfance, des souvenirs, du paradis. Dans l'exposition, j'avais très envie que ce soit elle qui nous montre son monde, et que moi j'intervienne très peu. J'existe dans le film documentaire mais ici, je voulais juste être une passeuse dans le noir. On ne me voit presque pas, sauf dans la pénombre de la première scène, où je lui montre comment on se sert d'une caméra. Ce passage est très important. On ne peut pas laisser un enfant avec un outil et attendre qu'il se débrouille. C'est un accompagnement qui était essentiel pour qu'elle puisse être vraiment libre, et se sentir forte. Ce qui est un peu compliqué, c'est ce lien-là entre la liberté de l'enfance et sa puissance, mais aussi la place qu'on a, nous les adultes, pour donner un cadre, des valeurs, pour que ça puisse exister sans que ce soit un danger pour personne.

Le voyage que Maria nous propose – elle filme ses animaux, son père, sa mère, sa maison, elle nous raconte des histoires – est accompagné par une correspondance qui a eu lieu entre elle et moi, qui définit les étapes de travail. Maria adore écrire. Elle peut s'allonger par terre et remplir plein de feuilles sans s'arrêter. Elle nous emmène toujours ailleurs quand elle prend la parole. Cela m'a paru naturel que notre relation existe aussi par ce

biais-là. Ses mots nous accompagnent dans sa poésie, dans son monde. Notre correspondance retrace les échanges sur comment elle vit notre relation. Des fois elle n'a plus envie que je vienne. Je dois alors respecter son choix et attendre. Tout ça doit exister parce qu'il y a un vrai besoin d'être à la même échelle que la personne qu'on filme, de cette enfant-là. C'est elle qui accepte certaines conditions, les règles du jeu du travail, mais les règles du jeu humain c'est elle qui les fait. C'était fondamental d'être toujours à l'écoute de ma place d'adulte, et de ne pas jouer de mon pouvoir face à une enfant. C'est aussi pour ça que je veux qu'il n'y ait que ses images à elle, avec ses maladresses, ses flous, ses trucs pas intéressants. Le montage existe, parce que sinon ça durerait des heures mais c'est une narration progressive, sur un attachement, la découverte grâce à elle d'un paradis, d'un monde animalier surtout, d'un monde baigné dans la nature. Et puis petit à petit on comprend que ces petites choses vont partir, on assiste à la séparation d'une enfant avec son monde, mais aussi avec son enfance.

Il y a une connexion très forte entre Maria et moi. Qu'est-ce que c'est qu'accompagner une petite fille quand tu es une femme ? Il fallait être vigilante tout au long du projet et être attentive à la juste place que je devais avoir. Plein de choses ne sont pas évidentes, notamment dans son cercle familial. Il faut faire très attention. Elle m'a



beaucoup aidée à comprendre ça. Tout ça, c'est très émouvant. J'aime faire des projets qui nous dépassent. La question n'est plus de créer un objet rassurant mais d'avoir une expérience de vie à plusieurs.

Dans l'installation que je présente, Maria a 8 ans et demi. Ce sont ses premières images, tournées à la caméra Super 8. Au fil de la saison d'expositions du Centre culturel, on l'accompagnera jusqu'à son adolescence. Dans une deuxième installation prévue dans l'exposition qui ouvrira ses portes au mois de février, on retrouvera Maria «terrible» jouer dans sa maison, avec ses ami·es.



Ismaël Szarzi

Another brick in the wall

Photographie numérique
contrecollée sur tapis de prière,
65 x 105 cm, 2020

Dans l'eau de Nice

Photographie argentique
contrecollée sur tapis de prière,
80 x 120 cm, 2021

Courtoisie de l'artiste

Au début, je faisais de la photo comme un hobby à côté de mes études. L'art et la photographie sont des choses auxquelles je n'avais même pas pensé étant plus jeune parce qu'elles me semblaient tellement inaccessibles et lointaines que je m'étais dirigé un peu comme tout le monde vers des voies plus normales, plus classiques. Après ma licence en province, je suis venu à Paris pour un master d'histoire et c'est là que j'ai compris que je pouvais faire de la photo une vraie possibilité. J'ai eu la chance d'intégrer l'école Kourtrajmé en 2019. Le confinement a commencé et on avait un mois pour produire des photos pour faire une exposition.

J'ai passé le confinement à Valence, chez mes parents qui sont musulmans pratiquants. J'ai retrouvé une ambiance différente de celle dans laquelle j'étais à Paris. J'ai renoué avec quelque chose que j'avais un peu laissé de côté pendant toute ma jeunesse. Parce que quand on grandit musulman en France, on fait tout pour le cacher. Je m'en suis rendu compte à ce moment-là et c'était complètement imprévu. J'ai réalisé que j'avais fait beaucoup d'efforts depuis la fin du lycée pour cacher

cette part de mes origines, de ma vie, en m'adaptant à un autre style de vie. J'ai compris que j'ai envie de parler de ça, maintenant et cette exposition était l'occasion parfaite.

J'ai donc commencé la série chez mes parents. Je l'ai appelée « Islam goes to Hollywood », qui est le mix entre les cultures, les symboles, les objets de l'islam et la culture populaire occidentale, puisque j'ai baigné dans les deux en même temps. Je suis né en France, mes parents aussi. Iels sont musulman·es pratiquant·es et fans de musique funk et disco. À la maison, il y a plein de tapis de prière, mais il y a aussi des vinyles et des cassettes de funk. J'ai décidé de parler de ce mélange. Tous ces objets, tous ces symboles, je les trouve harmonieux ensemble parce que j'ai grandi au milieu de tout ça.

J'ai choisi une esthétique un peu publicitaire, commerciale, avec du flash, des couleurs super vives, de la mise en scène. J'avais envie de montrer quelque chose de joyeux, de beau, de gai mais j'ai fait ce choix aussi parce que dans la mode et dans la publicité, la représentation des personnes issues de l'immigration et des personnes musulmanes est inexistante. Je voulais créer une iconographie en reliant deux mondes que la presse, les médias et la politique opposent au quotidien : les rassembler et montrer que ça fonctionne ensemble.

J'ai pris des objets divers, de notre quotidien et je les ai mixés avec des personnages qui sont souvent mes

proches, des gens de ma famille. J'ai fait une série d'une dizaine de photos que je ne voulais pas montrer comme on a l'habitude d'en voir dans les musées. Je voulais que le cadre fasse partie du propos. Le tapis de prière est un objet avec lequel j'ai grandi, que je trouve assez kitsch et pop avec toutes ses couleurs. J'ai décidé d'y installer mes photographies.

Chaque photo part d'une histoire personnelle ou de faits divers islamophobes. *Dans l'eau de Nice* a été faite suite à un fait divers qui date de 2017. Une dame a voulu aller se baigner sur la plage de Nice en portant un burkini, un maillot de bain pour les femmes musulmanes qui veulent se couvrir. La police lui a demandé de se déshabiller, elle était trop habillée pour se baigner à la plage. J'ai voulu questionner le burkini parce qu'il me fait penser à une tenue un peu Space Age des années 60, un peu Courrèges–Pierre Cardin, des tenues qui représentaient le luxe français de la haute couture à une époque. J'en ai détourné l'utilisation pour faire une espèce de shooting de mode, très cinématographique. J'ai loué une voiture française des années fin 60, que conduit une femme portant un burkini. Tout est un peu décalé. Je crée une fiction, mais qui est ancrée dans le réel. La personne qui conduit nous regarde, avec défiance. C'est une héroïne qui fait ce qu'elle veut. Une personne qui décide d'aller à la mer seule, en voiture. Et c'était en 2021. Cette même année, en Arabie Saoudite, les femmes ont enfin eu le droit de conduire. Cette photo raconte

plusieurs choses mais le fil rouge serait plutôt de l'ordre de « foutez-nous la paix avec le patriarcat, votre racisme, vos injonctions ».

L'autre photo s'intitule Another brick in the wall, autre référence à la musique que nous écoutions avec mes parents. Quand j'étais petit, j'ai grandi dans une cité jusqu'à mes 7 ans. Puis, nous avons déménagé en 2000 dans la maison de ma grand-mère, dans un petit village rural à côté de Valence qui s'appelle Fauconnières. L'intégration a été très compliquée puisqu'il y a eu le 11 septembre 2001. Plusieurs personnes du village ont fait un tract qui parlait de nous. Il disait que le fils et la nièce d'Oussama Ben Laden étaient arrivés à Fauconnières. Ils visaient mes parents. Ils ont balancé ce tract dans tout le village, comme s'il avait été lancé d'un avion. Il y en avait partout. Un mini village français, super mignon, rempli de tracts racistes. Il y avait des familles dans ce village qui étaient outrées par cet acte et qui nous aidaient à jeter ces tracts à la poubelle. Des années plus tard, j'ai découvert que la directrice de l'école où nous étions arrivés avait fait un signalement à l'Académie Grenoble en disant que nous étions des enfants avec une éducation étrange, que nous étions trop musulmans. J'étais alors en CE1 ou CE2. Voilà pourquoi cette image représente un jeu pour enfants avec des tapis de prière qui le décorent et l'habillent. Au milieu apparait la couverture d'une BD Marvel. C'est un magazine de la collection de mon père, qui a toujours rêvé d'être artiste. A l'époque, comme à Valence

plusieurs choses mais le fil rouge serait plutôt de l'ordre de « foutez-nous la paix avec le patriarcat, votre racisme, vos injonctions ».

L'autre photo s'intitule Another brick in the wall, autre référence à la musique que nous écoutions avec mes parents. Quand j'étais petit, j'ai grandi dans une cité jusqu'à mes 7 ans. Puis, nous avons déménagé en 2000 dans la maison de ma grand-mère, dans un petit village rural à côté de Valence qui s'appelle Fauconnières. L'intégration a été très compliquée puisqu'il y a eu le 11 septembre 2001. Plusieurs personnes du village ont fait un tract qui parlait de nous. Il disait que le fils et la nièce d'Oussama Ben Laden étaient arrivés à Fauconnières. Ils visaient mes parents. Ils ont balancé ce tract dans tout le village, comme s'il avait été lancé d'un avion. Il y en avait partout. Un mini village français, super mignon, rempli de tracts racistes. Il y avait des familles dans ce village qui étaient outrées par cet acte et qui nous aidaient à jeter ces tracts à la poubelle. Des années plus tard, j'ai découvert que la directrice de l'école où nous étions arrivés avait fait un signalement à l'Académie Grenoble en disant que nous étions des enfants avec une éducation étrange, que nous étions trop musulmans. J'étais alors en CE1 ou CE2. Voilà pourquoi cette image représente un jeu pour enfants avec des tapis de prière qui le décorent et l'habillent. Au milieu apparait la couverture d'une



BD Marvel. C'est un magazine de la collection de mon père, qui a toujours rêvé d'être artiste. A l'époque, comme à Valence il n'y avait pas les Beaux-Arts, il a été renvoyé vers le dessin industriel.

Soé Bernardi

Mon héritage
Vidéo, 12'18", 2024
Courtoisie de l'artiste

Je présente un travail autour de ma famille, de mes parents, que j'ai entamé d'abord avec une série photo il y a cinq ans, au moment du Covid. Je m'interrogeais sur la question de la famille, qui était centrale durant cette période. Ce qui était de l'ordre du foyer et de l'intime devenait vraiment politique : qui est-ce qu'on autorise, qui est-ce qu'on interdit dans notre cercle. Je me suis interrogée sur ce qu'était ma bulle à moi.

De cette interrogation est née une sorte de protocole, de regard qui d'abord s'est incarné dans des images fixes et qui, au fur et à mesure, est venu s'emparer de la caméra. Il s'agit vraiment d'un projet collectif avec mes parents. Il vient toucher des questions de marginalité, puisque c'est une famille un peu "Frankenstein", complètement décomposée et recomposée. Il y a mon père, ma mère et mon beau-père, plus ma grand-mère : on vit toustes ensemble. D'abord c'était pour des contingences financières, puis par choix de vivre réuni-es. Par le film et l'image j'ai souhaité interroger ce qui relevait

ou non de la normalité, de la cellule familiale qui résonne en tout le monde.

J'ai commencé à suivre nos aventures, et en particulier la relation entre ma mère et ma grand-mère. La question de la juste distance se pose énormément, parce qu'elles ont une relation fusionnelle. Comment on avance dans la vie quand on est si plein d'un amour si grand. C'est un amour si incommensurable qui en devient parfois douloureux. Cet amour sans concession contraste avec l'image qu'on colle systématiquement sur la génération de mes parents en tant que vieux hippies, des vieux punks qui ont bien connu les drogues et qui ont un rapport marginal à toutes ces questions. La question de la mort est aussi très présente chez nous. Ce sont des choses qu'on exclut normalement avec l'idée qu'on se fait d'une famille.

Tous ces éléments me permettent de faire un portrait complexe, sensible et très attachant de tous ces personnages. Dans les séquences s'ouvrent des brèches empathiques, en particulier pour ma mère et ma grand-mère qui se livrent avec beaucoup de générosité. Il y a un pacte documentaire qui s'est fait en particulier avec elles deux. C'est une aventure dans laquelle elles se sont embarquées sans en connaître l'issue. Par le regard que je porte sur elles, en creux, il y a le regard que je porte sur moi et sur la relation avec ma propre mère. La question de ma propre intimité s'est très vite posée dans ce projet. Instinctivement, j'ai compris

corporellement du film. Je pense que ma présence se manifeste par la précision de mon regard. Je connais tellement ce que je filme que je sais, a priori, ce qu'ils vont faire. Je sais quelles questions leur poser, quelles situations provoquer. C'est vraiment là que j'interviens, en convoquant les situations clés que je connais de leur vie, que je vais capter voire susciter. Il fallait que je me retire pour avoir la distance nécessaire pour modeler quelque chose de ce récit qui est déjà très viscéral. De plus, c'est le récit de leur vie, et même si j'ai une belle part là-dedans, moi, j'ai encore tout à faire. C'est elleux les stars, les vedettes.

Ils ont réagi au film avec beaucoup d'émotion, avec confiance. Avec beaucoup d'enthousiasme aussi, parce que je pense qu'ils se sont sentis reconnus et célébrés, qui plus est, par des gens qui ne les connaissaient pas. De par leur marginalité, l'image a été carrément performative. Il y a eu un côté réinsertion qui est amusant et troublant pour elleux. Le processus n'était pas évident, parce que ça demande d'accepter de se voir dans des situations pas très glorieuses mais maintenant, on se fait suffisamment confiance pour y aller tête baissée. Après tant d'années durant lesquelles je les ai photographiés et filmés, le caractère ludique a vraiment pris toute son ampleur. Ils ont compris vers où je voulais les amener, souvent par le jeu. Ça m'a permis de leur redonner leur agentivité. J'ai l'impression qu'on est à l'aise dans cette brèche qu'on a créé dans notre vie.

que je n'interviendrais pas dans les scènes. C'est déjà tellement intime qu'il fallait que je m'absente au moins corporellement du film. Je pense que ma présence se manifeste par la précision de mon regard. Je connais tellement ce que je filme que je sais, a priori, ce qu'ils vont faire. Je sais quelles questions leur poser, quelles situations provoquer. C'est vraiment là que j'interviens, en convoquant les situations clés que je connais de leur vie, que je vais capter voire susciter. Il fallait que je me retire pour avoir la distance nécessaire pour modeler quelque chose de ce récit qui est déjà très viscéral. De plus, c'est le récit de leur vie, et même si j'ai une belle part là-dedans, moi, j'ai encore tout à faire. C'est elleux les stars, les vedettes.

Ils ont réagi au film avec beaucoup d'émotion, avec confiance. Avec beaucoup d'enthousiasme aussi, parce que je pense qu'ils se sont sentis reconnus et célébrés, qui plus est, par des gens qui ne les connaissaient pas. De par leur marginalité, l'image a été carrément performative. Il y a eu un côté réinsertion qui est amusant et troublant pour elleux. Le processus n'était pas évident, parce que ça demande d'accepter de se voir dans des situations pas très glorieuses mais maintenant, on se fait suffisamment confiance pour y aller tête baissée. Après tant d'années durant lesquelles je les ai photographiés et filmés, le caractère ludique a vraiment pris toute son ampleur. Ils ont compris vers où je voulais les amener, souvent par le jeu. Ça m'a permis de leur redonner

leur agentivité. J'ai l'impression qu'on est à l'aise dans cette brèche qu'on a créé dans notre vie.

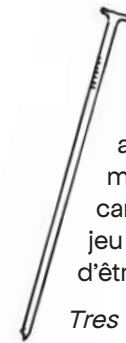
Andrés Barón

Fresco (Tres veces)

Vidéo, 6'12", 2022

Courtoisie de l'artiste et de la Galerie DS

Il y a une sensation latente de violence que l'on peut ressentir tout au long des images, une violence qui n'a ni objet ni cible identifiée. C'est en rencontrant Sinaï lors d'un tournage que tout a commencé. Souvent, je travaille avec des performeurs·ses non professionnel·les, et avec Sinaï, c'était le cas. Je lui ai demandé de réfléchir à une série d'expressions avec son visage et son corps, dont lui seul



connaît l'origine, sans que je sache exactement quelles émotions il exprime. Nous les avons chorégraphiées ensemble pour venir faire une action étirée sur quelques minutes, en regardant la caméra, presque comme un jeu abstrait dont le but n'est pas d'être déchiffré.

Tres veces se traduit par "trois coups" en espagnol. Ce sont les trois coups que Sinaï porte à l'écran. Je voulais que son visage, le ciel bleu et les fissures du verre ne fassent plus qu'un. J'ai utilisé un verre feuilleté, conçu pour se briser sans exploser. Le plan-séquence, un procédé récurrent dans mes films, m'a permis de vivre le film et sa durée de manière presque performative. Nous avons défini des

conditions, des règles du jeu. Ce qui s'est produit ensuite a été une surprise que j'ai dû accepter.

Le fond sonore est une collecte de sons que j'ai récupérés à la radio et enregistrés, mélangés à d'autres morceaux existants. Il suggère des motifs cinématographiques plus codifiés, créant un contraste qui glisse le personnage dans un récit qu'il n'incarne pas. Associée aux images, lors du montage, la musique provoque une confusion sensorielle et mentale: est-ce du chagrin que j'entends ou de la violence que je vois ? On flotte comme dans un rêve, doté de ce pouvoir synesthésique, rendu possible par l'absence de langage univoque. En prenant de la distance avec le langage verbal, je cherche à créer une autre sorte d'espace partagé.

L'appareil photographique est un outil d'assujettissement. Il condense, dans sa machinerie, toute l'histoire de la perspective scientifique. Ce qui m'intéresse, c'est de briser cette perspective en utilisant les mêmes outils qui la créent, de rompre l'illusion de vérité dans l'image et d'affirmer la violence inhérente au fait d'être constamment observé·e. *Fresco (tres veces)* en devient une manière presque littérale.



tresses-sages

Des groupes se succèdent pour participer à la réalisation d'une grande tresse commune, composée de morceaux de tissus récupérés. Chaque participant·es peut s'associer avec une ou plusieurs autres personnes pour tresser les morceaux de tissu choisis. Il est possible de se donner des conseils, d'apporter son aide, d'écouter ce que les autres ont à dire sur l'art du tressage. À la fin de l'atelier, chaque morceau de tresse est raccordé à la tresse principale et commune.





LES
RENDEZ-VOUS



Le Kid de Charlie Chaplin sillonne les rues en cassant des fenêtres pour que Charlot, vitrier ambulant, puisse proposer ses services aux habitant·es lesé·es. Le kid d'Andrés Barón nous fixe face caméra avant de briser la vitre de l'objectif par trois coups de marteaux. Une mise en regard sur le grand écran du Cinéma du Garde-Chasse de deux représentations de la jeunesse tournées à 101 ans d'écart.



Camille Laurens

Fille (extrait)
lu par Catherine

R. Kipling

« **Tu seras un homme, mon fils** »
lu par Valérie

R. Queneau

Zazie dans le métro
lu par François

L'association Poécité, à l'occasion de l'exposition *Quand tu seras grande*, propose la lecture de textes littéraires, poèmes ou romans, qui interrogent ce qu'est grandir.

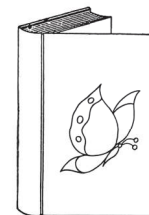
Accompagnement musical par François et Bernard.

J. Prévert

Retour au pays
lu par Marie-Claire

Yvon le Men

Le jardin des tempêtes
lu par Colette



G. de Maupassant

« **Que serait-il ?** » **Une Vie** (extrait)
lu par Colette

R. Gary

La Promesse de l'aube (extrait)
lu par Evelyne

F. Verdier

La Passagère du silence (extrait)
lu par Pascale

M. Proust

Du côté de chez Swann
lu par Alain

J. Prévert

Le Cancre
lu par Jean

R. Chedid

Regarder l'enfance
lu par lysiane



Finissage de l'exposition
**QUAND TU SERAS
GRANDE**

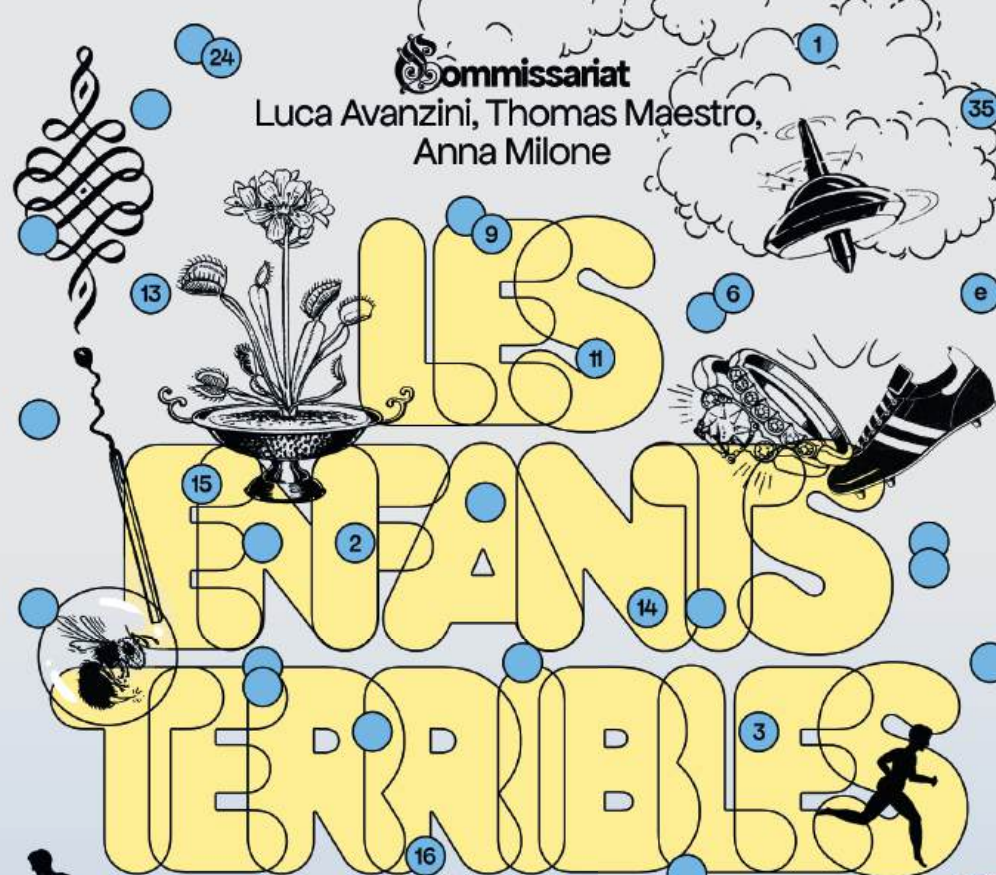
Rencontre avec l'artiste
**Ekaterina
Costa**

Samedi 11 Janvier 2025

Gravés dans le cristal, les *Souvenirs de poche* d'Ekaterina Costa recèlent des fragments de l'histoire personnelle de l'artiste: la relation avec ses ancêtres, avec sa famille et avec son pays d'origine, la Russie. Après une visite de l'exposition, l'artiste en propose une lecture, nous plongeant dans l'intimité des récits contenus dans ses œuvres.

Sommissariat

Luca Avanzini, Thomas Maestro,
Anna Milone



Exposition du 7 février au 26 avril 2025

*Ismail Alaoui Fdili, Archives (F&D),
Ethan Assouline, Nadjib Ben Ali, Amélie Bigard,
Nelson Bourrec Carter, Po Burgard, Juliet Casella,
Emilie Désir, Rebecca Digne, Marion Fayolle,
Julien Marmar, Claude Ponti, Célestin Spriet*



Jeu est un terme fort inexact, mais c'est ainsi que Paul désignait la demi-conscience où les enfants se plongent ; il y était passé maître. Il dominait l'espace et le temps ; il amorçait des rêves, les combinait avec la réalité, savait vivre entre chien en loup [...]

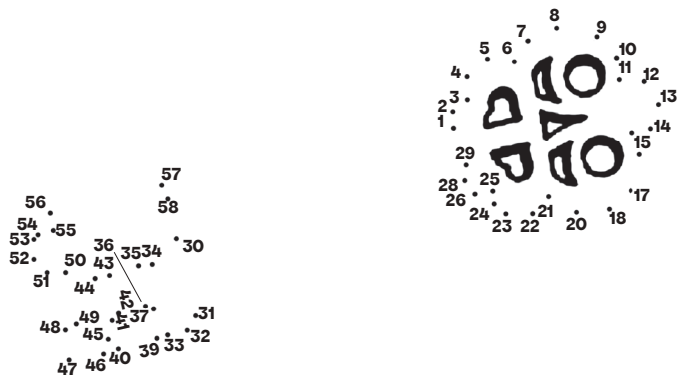
Jean Cocteau,
Les Enfants terribles
 1929



lin d'œil au roman éponyme de Jean Cocteau, *Les Enfants terribles* est le deuxième chapitre de la GRANDE saison d'art contemporain du Centre culturel. Il réunit les œuvres de treize artistes et les archives du Centre Familial des Jeunes, foyer d'accueil dont la devise était "la prison c'est dehors", interrogeant ce que signifie être ou devenir grand·e.

Sur fond d'un présent teinté de passé et d'incertitudes sur l'avenir, les personnages des œuvres se rencontrent comme dans un songe, dansent, luttent et franchissent le pas de la découverte de soi et des autres, à chaque étape de la vie. Iels font face à la violence des normes du monde adulte et ses institutions en se (re)donnant une identité et en ouvrant des portes dérobées pour exister à leur façon.

Impertinent·es et fragiles comme les personnages de Cocteau, ces enfants terribles nous accueillent dans leur chambre bricolée, habitée de rêveries, amitiés, amours, révoltes et poésie. Iels nous montrent l'importance d'ouvrir des espaces autonomes et protégés où les communautés d'enfants, de jeunes, d'adultes et d'anciens peuvent grandir ensemble, apprenant réciproquement de leurs sentiments et aspirations. Car, que l'on soit chien·ne ou loup·ve, grandir est un "jeu" collectif combinant les rêves à la réalité de chacun·e.



AVANT DE RENTRER



*Ismail
Alaoui Fdili*
**Ouaissiboula / Broken
Chairs of Virtue**
Béton, acier, fibre
de verre, dimensions
variables,
2020

Des chaises en béton dans la fontaine et une vidéo sur la façade ouvrent l'exposition *Les Enfants terribles...*

Quatre chaises de guetteurs sculptées par Ismail Alaoui Fdili (1992, Casablanca) semblent abandonnées dans le bassin. Elles évoquent une jeunesse pétrifiée par les fausses promesses des adultes, délaissée dans le béton des banlieues. Comme pour ces cités, la promesse d'un futur solide est trahie par la réalité du temps. Sans entretien, les chaises ont perdu leurs pieds et sont tombées en ruine. L'oeuvre a deux titres : *Ouaissiboula*, cri des guetteurs qui ont inspiré l'artiste, et *Broken Chairs of Virtue* [Chaises cassées de la vertu], clin d'oeil au livre *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche dénonçant les promesses des faux prophètes.





Archives
CFDJ

Concours poésie
Archive vidéo, 13'09",
1982

À quelques pas du bassin, des jeunes récitent des poésies dans une vidéo de 1982. Ce sont des "enfants terribles" placés dans un foyer pas comme les autres, le Centre Familial des Jeunes créé en 1950 à Vitry-sur-Seine. Imaginé comme alternative aux maisons de redressement, le foyer accueille une vingtaine de jeunes, de l'adolescence à la majorité. Avec la devise "la prison, c'est dehors", le CFDJ se veut un refuge ouvert. Ses portes ne sont jamais fermées et ses encadrant·es forment une communauté avec les jeunes, animée par un programme d'ateliers (photographie, cinéma, écriture, théâtre, musique...) où création rime avec prise de conscience de soi et du collectif.



LE JARDIN D'HIVER

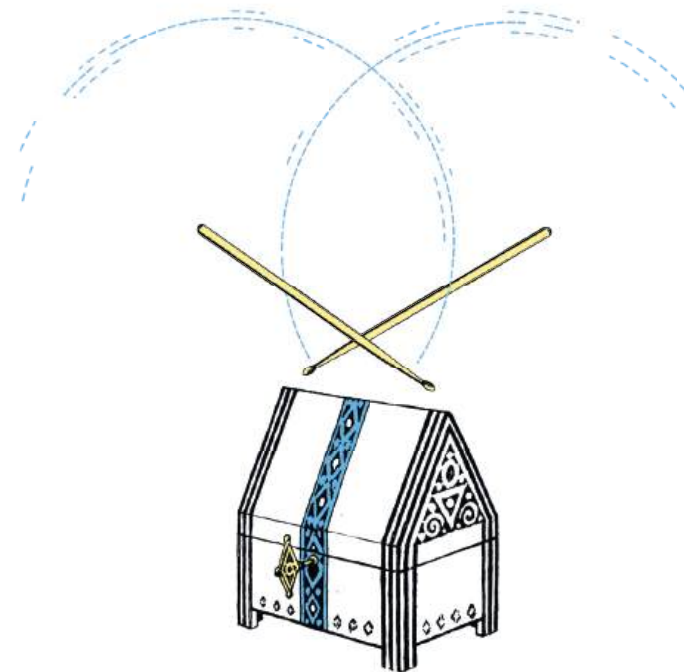
Claude Ponti

**Mille secrets
de poussins**
L'école des loisirs,
2005

En entrant dans le jardin d'hiver, vous êtes accueilli-es par les poussins facétieux du livre *Mille secrets de poussins* de Claude Ponti (1948, Lunéville). Ces jeunes oiseaux espiègles se glissent entre les pages des livres pour voyager librement vers un pays imaginaire dissimulé derrière les volumes de la bibliothèque. Ils nous indiquent que, parfois, se cacher permet de vivre libre.



Les poussins vivent dans un immense pays, de l'autre côté des
dans une chambre, une bibliothèque, une forêt
il y a des poussins. Ils peuvent



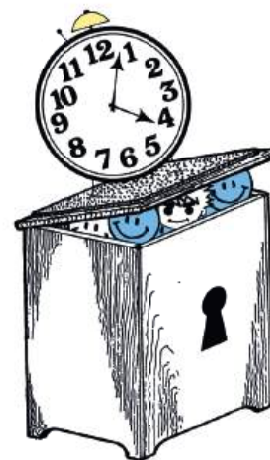


Amélie Bigard

Avec Lena Long,
en collaboration
avec Laurence Ruet
Dolly

Polymère, textile,
carton et cheveux,
137 cm,
2023

Au centre de l'espace, une jeune fille habillée en lapin, oeuvre d'Amélie Bigard (1997, Ecully), a posé son masque au sol. Son regard triste semble affirmer la nécessité de changer d'identité pour affronter la violence qu'elle subit. En face, l'artiste montre une petite peinture sur bois inspirée du séjour d'une amie dans un hôpital psychiatrique pour adolescent·es. On y retrouve le lapin bleu, cette fois dans les bras d'une jeune fille sur le point de sortir du tableau, à l'écart de deux personnages enlacés.





*Amélie
Bigard*

Avec Lena Long,
en collaboration
avec Laurence Ruet
Dolly

Polymère, textile,
carton et cheveux,
137 cm,
2023



*Amélie
Bigard*
Kid Song
Tempera sur bois,
28 x 34,5 cm,
2022



*Juliet
Casella*

***Sorry for what we
have done***

Vidéo digital, cadre à
piques en acier brut,
104 x 70 cm, 2020,

Dans un cadre métallique hérissé de pics, un jeune adolescent déniché sur le net par Juliet Casella (1993, Annecy) joue la ritournelle entêtante de *Stairway to Heaven*, dont la poésie semble résister au milieu de ruines brûlantes. L'oeuvre porte le titre *Sorry for what we have done* [Désolé pour ce que nous avons fait]. Cette phrase pourrait avoir été prononcée par les responsables de l'état du monde laissé aux générations futures, parfois impuissantes mais pas résignées.





Lo Burgard,

Sphinx

Borne de jeu vidéo
180 x 70 x 68 cm,
2022

Une borne de jeu vidéo conçue par lo Burgard (1987, Talence) avec des adolescent·es en situation de handicap du collège Beau Soleil de Chelles nous invite à plonger dans un univers virtuel. Le titre de l'oeuvre, *Sphinx*, évoque la créature mythologique de l'énigme du savoir dont seraient exclu·es ces jeunes. Ici, iels créent un monde régi par leurs propres connaissances, en nous proposant de l'arpenter et d'en déchiffrer les secrets. Petite astuce : pour franchir le premier niveau du jeu, il ne faut pas avoir peur de crier ou chanter sans interruption au beau milieu de l'exposition !



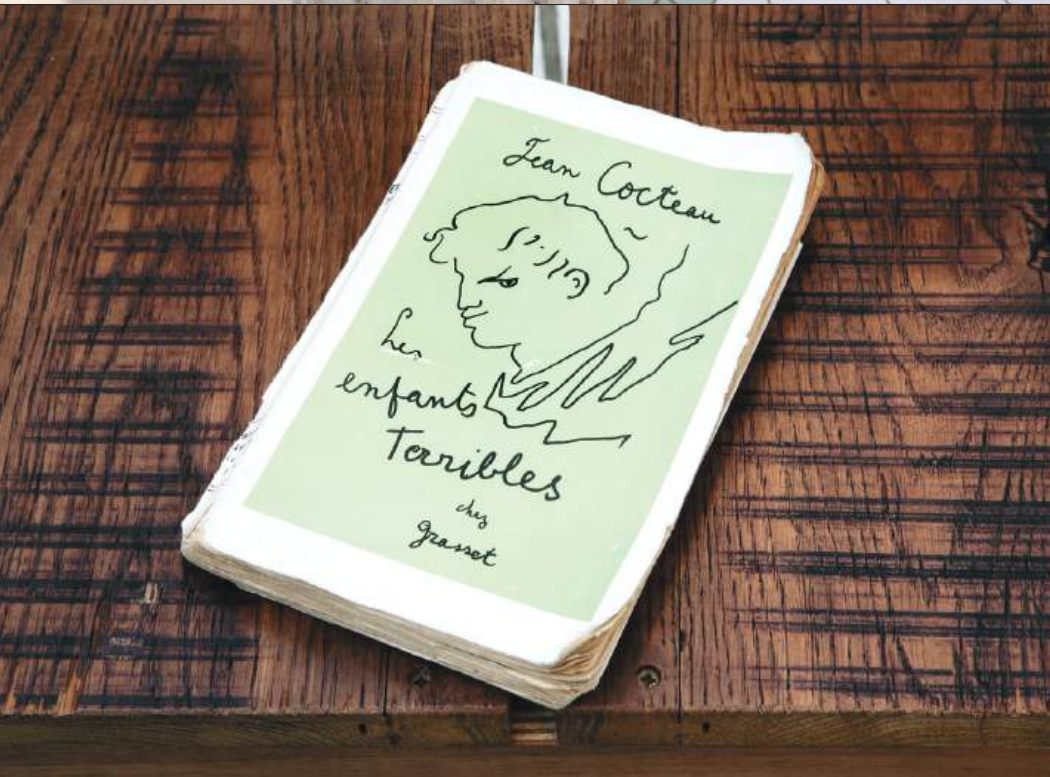
Enfin, en franchissant le grand rideau noir au fond de la salle, vous entrez dans l'installation vidéo *Coming In* de Célestin Spriet (1992, Lille). Sur les trois écrans, huit hommes de différentes générations racontent le moment où ils ont osé pousser les portes d'un club homosexuel, pour certains à une époque - pas si lointaine - où la loi l'interdisait.



Célestin Spret

Coming In

Installation vidéo
couleur et son, tissu,
28'50"
2025



LE COIN DES LIVRES

Liste des livres et bandes dessinées présentés dans l'exposition, sélectionnés par les artistes et par les collègues de la bibliothèque et à disposition pour une consultation sur place.

Ismail Allouvi Fdili

Hermann Esse,
Siddhârta

Yona Friedman,
Utopies réalisables

GPJ

Jean Oury
*La psychothérapie institutionnelle :
de Saint-Alban à la Borde*

Claude Ponti
Milles secrets de poussins
La nuit des Zéfirottes

Amelie Bigard

Tōru Fujisawa,
GTO (Great Teacher Onizuka)

Juliet Casella

Marine Forestier,
Les Lichennes

Le Burgard

Pierre Teilhard de Chardin,
Le Phénomène humain

Célestin Spriet

José Esteban Muñoz,
Cruising Utopia

Nadjil Ben Ali

Albert Camus,
Jonas ou L'artiste au travail

Julien Marmar

Grégoire Solotareff,
Monsieur l'Ogre est un menteur

Grégoire Solotareff,
Une prison pour monsieur l'Ogre

Emilie Desir

George Orwell,
La ferme des animaux

George Orwell,
1984

Ray Bradbury,
Fahrenheit 451

Ethan Assouline

Karl Marx,
Le Capital

Théodore Sturgeon,
Les Plus Qu'Humains

Ouvrage collectif, Éditions Burn~Août
Politiser l'enfance

Nelson Bourreec Carter

Daniel Clowes,
Ghost World

Rebecca Digne

Lucy Maud Montgomery,
La saga D'Anne Vol.1
Anne et la maison aux pignons verts

Bibliothèque André-Mabroux

Noé Fansten,
Les Buttes Chaumonstres

William Golding,
Sa Majesté des mouches

Magali Arnal,
Petits sauvages !

Maurice Sendak,
Max et les maximonstres

Sandrine Bonini,
Lotte, fille pirate

Mélanie Rutten,
L'ombre de chacun

PREMIÈRE SALLE

*Nadjib
Ben Ali,*

**HAZMATIK
(les flammes)**

Acrylique sur toile,
160 x 120 cm,
2024

Un jeune homme aux yeux perçants retient notre regard. Nadjib Ben Ali (1994, Paris) l'a peint d'après une capture d'écran d'un match de foot, sa passion depuis l'enfance. L'artiste cherche à capter sur le terrain les instants qui rappellent ses idoles à leur humanité. Sur le visage de ce jeune homme anonyme, on lit des sentiments que l'on peut partager avec lui : la détermination à réussir là où le jeu d'enfant devient enjeu d'adultes.





Julien Marmar,

Sans titre
Série de dessins aux feutres et crayons couleurs et collages, dimensions variables, 2020-2024

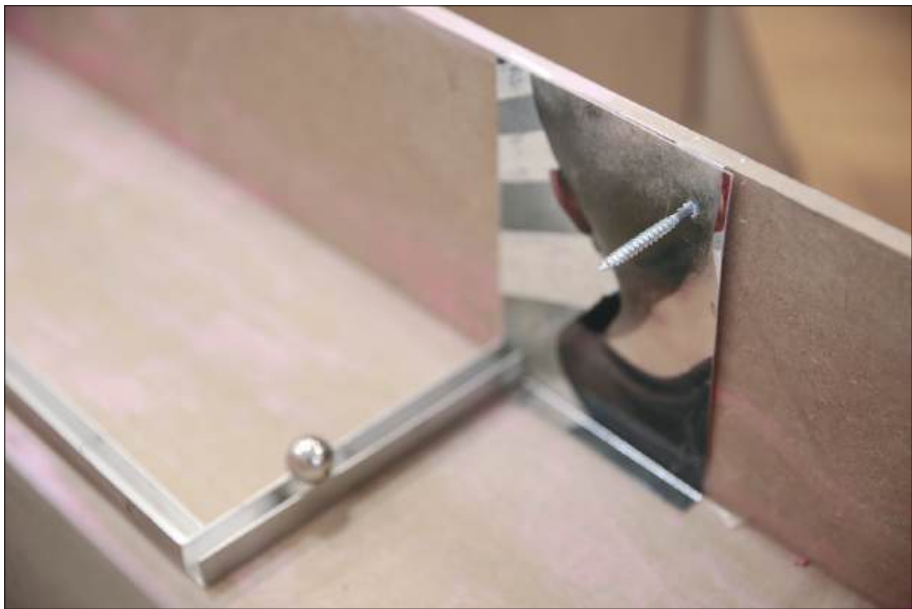
D'attentes, de passions et de modèles parlent aussi les dessins de Julien Marmar (1994, Lyon). Comme dans les pages d'un journal intime, l'artiste partage la difficulté de grandir et l'écart qui sépare rêves et réalité. A mi-chemin entre le coloriage enfantin aux feutres et pastels et la bande dessinée, ses personnages font face à la violence de la société et de ses modèles de réussite.

Au centre de la salle, un mannequin d'enfant semble surveiller une ville miniature installée dans une boîte en bois par Ethan Assouline (1994, Paris). Une lampe basse surplombe la scène créant une ambiance de polar, soulignée par une trotteuse silencieuse au centre de son visage qui marque le passage du temps. Sur une chemise posée à la va-vite, l'artiste a cousu un poème qui évoque la nécessité de résister aux injonctions du pouvoir, du monde "d'en haut".





*Ethan
Assouline,*
réalité (surveiller)
Bois, horloge,
chemise, impressions
photos, lampe,
90 x 120 x 40 cm,
2024



Ethan
Assouline,
réalité (surveiller)
Bois, horloge,
chemise, impressions
photos, lampe,
90 x 120 x 40 cm,
2024



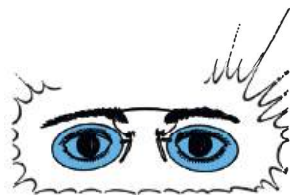


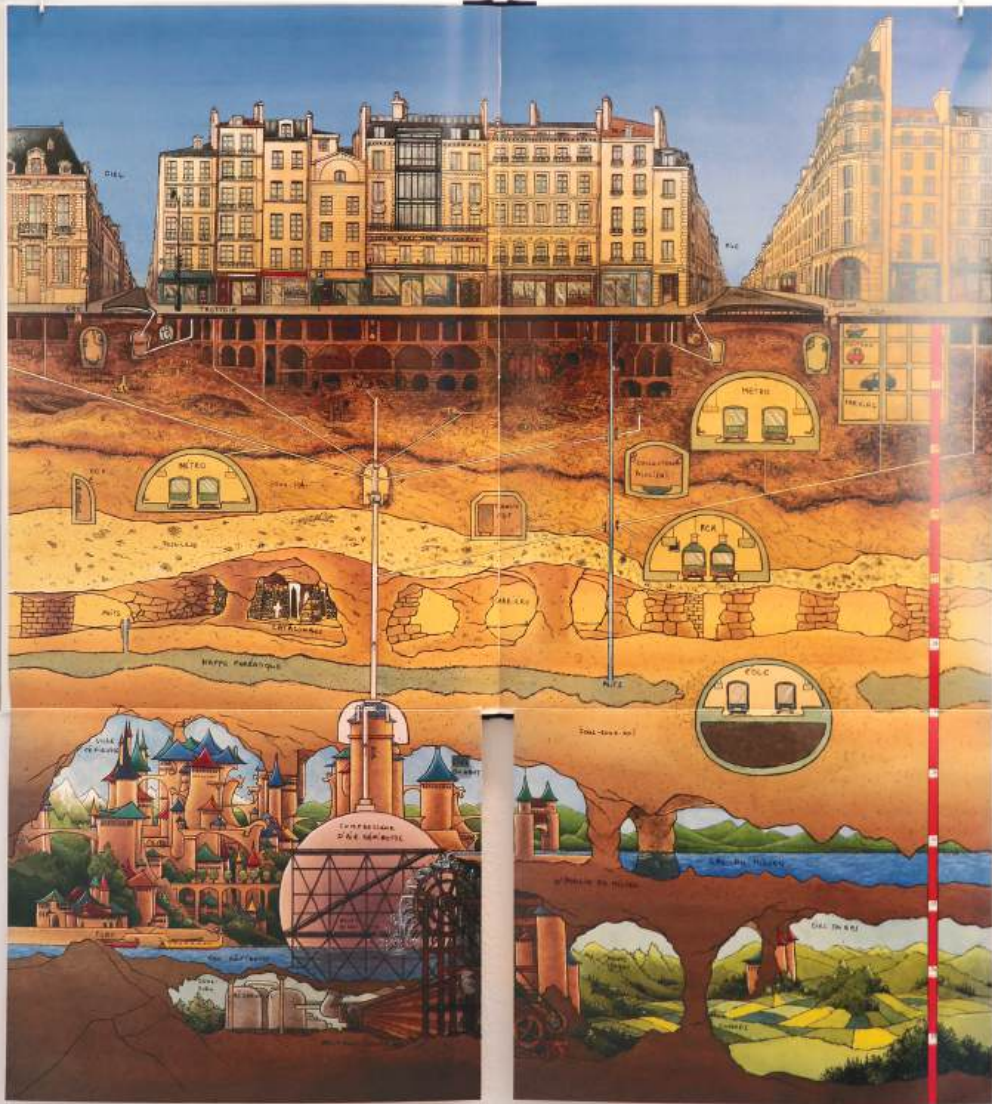
Emilie Désir,

Sans titre

Tirages fine art d'après
scans de négatifs
argentiques,
24 x 36 cm et 36 x 24 cm,
2018-2024

Il faut choisir son camp : « oppresseurs ou opprimés ». Emilie Désir (1987, Paris) présente une série de photographies qui montrent ceux qui ont choisi d'avancer parfois masqué·es pour lutter contre la violence du capitalisme et du métro-boulot-dodo. Dans les rues, les militant·es font corps pour changer politiquement les règles du jeu. Dans le métro, les graffeurs s'en moquent artistiquement, faisant des tunnels le terrain de missions qui déjouent l'hyper-surveillance contemporaine. Le souffle vital de nos cités ne viendrait-il pas du sous-sol, comme le raconte Claude Ponti (1948, Lunéville) dans la fable des Zéfirottes ?





Claude Ponti,
La nuit des Zéfirottes
L'école des loisirs,
2006



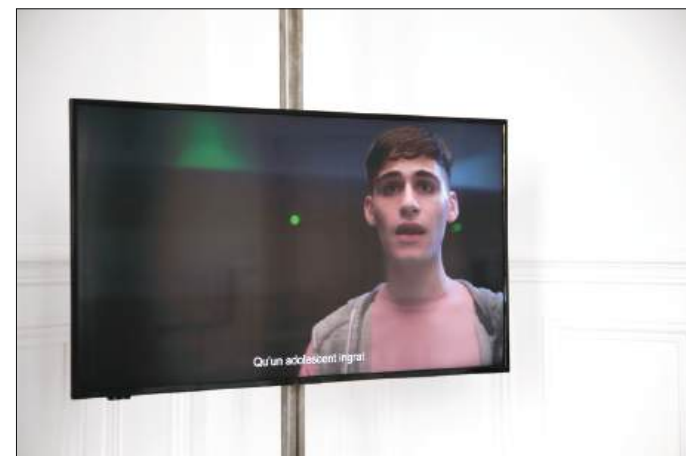
*Nelson
Bourrec
Carter*

Teen Spirits
Installation vidéo
couleur et son,
17'35",
2025

SECONDE SALLE

Les adolescent·es ressemblent-ils vraiment aux représentations qu'on en fait ?

Acclamé·es par une foule de supporters représentée dans une deuxième toile de Nadjib Ben Ali (1994, Paris), huit adolescent·es queer ou racisé·es sont réuni·es par l'artiste Nelson Bourrec Carter (1988, Paris) au sein d'un opéra lycéen. Leurs chansons s'inspirent autant du pop rock mielleux des années 1990 que du classique et de la musique extradiégétique, celle qu'on utilise dans les films pour susciter des émotions liées à l'action. Iels détournent les stéréotypes propagés par les teen movies et leurs bandes originales, en devenant les personnages principaux, à contrecourant des rôles marginaux auxquels iels étaient cantonné·es.





*Nadjil
Ben Ali*
Bavardages
Acrylique sur toile,
46 x 33 cm,
2024





Rebecca Digne
Maria terrible
Vidéo, 7'50",
2025

Ce retournement de perspective fait écho au deuxième épisode du film que Rebecca Digne (1982, Marseille) a réalisé avec la complicité d'une jeune fille toscane, Maria. Après l'avoir connue enfant dans la première exposition de la saison, on la retrouve pré-adolescente. Face à la caméra, elle montre à Rebecca le monde qui éclot autour d'elle où elle trouve sa place, libre de jouer au sein d'une nature encore enchantée.

Un tête-à-tête générationnel se retrouve aussi dans un dessin de Marion Fayolle (1988, Saint-Sauveur-de-Montagut). Ici, des deux personnages qui se font face, seul l'enfant semble avoir réussi à ouvrir la cage qui l'emprisonne et d'où s'échappent des oiseaux jacasseurs. Pour faire de même, l'adulte ne peut qu'apprendre du petit enfant terrible. Ou peut-être est-ce une seule et même personne qui regarde en face le souvenir, nostalgique, d'une liberté fantasmée ?



Marion Fayolle
Les Petits
Editions Magnani
2020,

Ismail Alaoui Fdili

**Ouaissiboula /
Broken Chairs of Virtue**

béton, acier, fibre de verre,
2020

Courtoisie de l'artiste

L'idée de ces sculptures est née il y a quelques années au Maroc, à Casablanca. J'avais pris un tabouret traditionnel en bois, qui était représentatif d'une manière libre et légère de se placer dans l'espace, et je l'ai coulé dans le béton qui m'avait entouré en grandissant dans cette ville. Ce dernier siècle, il y a eu une transition très brutale vers le béton comme une manière de construire pratique, qui vend une idée de pérennité et de robustesse, qui au final est bien fausse.

Pendant très longtemps, j'ai été fasciné par les métiers où les gens ne font qu'attendre, « regardent la lumière changer », comme le dit un personnage du film *Down by Law* de Jim Jarmusch. En 2018, j'habitais à Saint-Denis, face à une cité où il y avait du trafic de drogue. Il y avait des guetteurs qui ramenaient leurs chaises tous les jours. C'était soit un petit sofa, soit une chaise en plastique. Ils s'installaient. Ces chaises en plastiques sont neutres, faites pour être produites en série et stockées le plus facilement possible, comme ces grands ensembles architecturaux dans les années 1970, construits pour optimiser les chemins de la grue et des corps de la manière la plus efficace possible.

Ça me paraissait évident de faire un lien et récupérer le matériel avec lequel étaient faits ces grands bâtiments pour couler ces chaises et remplacer le plastique, qui d'ailleurs est souvent traité en tant que déchet dans les cimenteries, brûlé dans leurs énormes fours. Il y avait cet effet de calcification, en prenant quelque chose de très léger et le rendant immobile, qui me faisait aussi penser aux fossiles de Pompéi. J'ai glissé cette chaise en béton dans l'espace urbain, comme une sorte de mobilier sauvage. Mais ça n'a pas duré longtemps, elle a été détruite au bout de quelques heures.

Plus tard, j'ai intégré l'Ecole Kourtrajmé de Montfermeil. Pour la fin de l'année, on nous a invité à faire une exposition au Palais de Tokyo qui faisait écho aux 25 ans du film *La Haine*. J'ai produit 20 chaises en béton qui évoquaient une jeunesse oubliée dans les cités, peut-être encore plus enlisée qu'à la sortie du film, en 1995. Bloquée dans des architectures utopiques des années 1980 vite dégradées par le manque d'entretien et de services publics, engourdie dans une sorte de promesse à dormir debout.

Après l'exposition, j'ai stocké les chaises dans un garage. Des personnes, sans rien demander, ont décidé pour faire de la place de les empiler. Ce geste performatif involontaire a eu pour résultat de détruire une grande partie des



sculptures. Quand je les ai vues, elles étaient devenues de sortes de ruines. Elles montraient comment le béton, malgré ses promesses, pouvait se dégrader, se casser, s'effriter. C'est alors que j'ai décidé de changer le titre des sculptures. De *Ouaissiboula*, qui était le cri des guetteurs dans la cité devant laquelle j'habitais, à *Broken Chairs of Virtue*, clin d'œil au livre *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche où cette expression est associée à quelqu'un qui



fait des fausses promesses qui endormaient même sa chaise. Au fur et à mesure des transports, des expositions, elles commençaient à se transformer en poussière.

Et avec ça aussi la promesse portée par l'idée d'une œuvre symbole d'une réussite et d'une reconnaissance éternelle pour l'artiste. J'ai décidé de me saisir de cette destruction progressive, en y ajoutant une autre dimension performative. J'observais depuis longtemps ces travailleurs qui attendaient toute la journée, devant Batkor, d'être employés à la journée dans le BTP. Tous les jours, en passant par Bobigny, je les voyais attendre.

Un jour, je suis allé demander à un monsieur s'il voulait bien m'aider à détruire mes chaises. On a tourné une vidéo où il en détruit une dizaine. J'en ai gardé cinq, un peu comme des reliques, des souvenirs de cette histoire. Masi au final, je sais que mêmes ces dernières disparaîtront, comme un cycle de vie qui se termine.

C'est un projet dans lequel j'accepte de passer de quelque chose de très massif, de très présent physiquement, à quelque chose qui ne va disparaître pour ne plus être qu'un souvenir, la documentation de toutes ces histoires : celles des cités où on a grandi, stockées dans le béton. Celles de ces jeunes guettant un futur, de mon parcours de professionnalisation en tant qu'artiste, de comment chacun utilise, achète ou dépense son temps de vie comme capital.

Je suis arrivé en France en 2010. Ces objets en béton, à la fois déplaçables et apparemment robustes, me permettaient de m'ancrer là où j'étais. Quand tu es marocain et que tu vas étudier à l'étranger, en Europe en particulier, ton vrai diplôme n'est pas à la sortie de l'école mais le moment où tu acquies ta nouvelle nationalité. C'est un rapport étrange à la réalité et au futur, qui s'ancre dans le passé colonial et dans les dynamiques économiques et symboliques qui régissent le monde dans lequel on vit. Cette chaise à la fois bétonnée et fragile devient une sorte de symbole de tout ça.

Archives CFDJ

Concours poésie 1982

Archive vidéo

Les photographies du fond CFDJ sont conservées aux Archives Départementales du Val de Marne, les films au CNC Centre nationales cinéma et de l'image animée.

Un remerciement particulier à François Piron pour la mise en contact avec Sakina Finder et pour ses recherches sur le CFDJ et la psychothérapie institutionnelle, restituées dans la très belle exposition " *Toucher l'insensé* " au Palais de Tokyo (2024).

Courtoisie de Sakina Finder, ancienne employée du CFDJ.

Entretien avec Sakina Finder, ancienne employée du CFDJ

Le CFDJ (Centre Familial de Jeunes) a ouvert ses portes en 1950 à Vitry-sur-Seine, dans le Val-de-Marne sur l'initiative du juge Jean Chazal, artisan de l'Ordonnance du 2 février 1945, pour y accueillir en milieu ouvert une vingtaine d'adolescent·es de 13 à 21 ans, puis de 13 à 18 ans. Le projet était de privilégier une prise en charge éducative plutôt que punitive de ces jeunes écorché·es affectivement, afin de les aider à se reconstruire et même à s'épanouir. C'était une toute petite structure par rapport aux anciens établissements qui accueillaienent plutôt 200-400 jeunes. Autre différence fondamentale : les portes au CFDJ n'étaient jamais fermées. Elles restaient ouvertes et les jeunes pouvaient entrer et sortir comme ils voulaient. C'était tout le contraire d'une maison de redressement.

Durant les premières années, la direction a été assurée par Jean Ughetto. Puis, Joe Finder

lui a succédé. Joe était un jeune professeur qui durant la guerre s'était engagé dans la Résistance, puis dans l'armée du Général De Lattre de Tassigny. A partir de 1960 il a travaillé en étroite collaboration avec Stanislaw Tomkiewicz, directeur de recherches à l'unité 69 de l'INSERM (Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale) et psychiatre de renommée internationale pour ses travaux sur les enfants autistes, polyhandicapés, et sur la délinquance juvénile. Dès leur rencontre, il y a eu un coup de foudre réciproque. Ils ont eu deux trajectoires différentes, mais reliées par le drame du nazisme. Tomkiewicz a vécu le ghetto de Varsovie, jusqu'à la rafle finale qui a emmené tout le monde en camp de concentration. Il est resté interné à Bergen Belsen jusqu'à la fin de la guerre. Ce passé commun a été déterminant dans la façon qu'ils ont adopté pour traiter des jeunes qui se retrouvaient auparavant dans un contexte carcéral et mener leur combat contre les violences institutionnelles et pour les droits de l'enfant. Tomkiewicz avait gardé dans le souvenir de la guerre l'horreur des camps. Quand il en est sorti, il s'est dirigé vers les patient·es psychiatriques, que les régimes nazi-fascistes éliminaient d'office, en estimant qu'ils n'étaient pas utiles à la société. Quand, jeune médecin, il a visité des établissements après la guerre, il a vu que les interné·es étaient considéré·es comme des sous-personnes, comme lui quelques années plus tôt dans les camps. Il s'est battu avec Joe toute sa vie



contre ça, pour faire évoluer ces milieux. Au CFDJ, il proposait une psychothérapie (rêve éveillé dirigé, relaxation) à certain·es jeunes en grande difficulté.

Le Centre Familial de Jeunes de Vitry a manifesté très vite son originalité par ses méthodes d'accueil et d'éducation révolutionnaires pour aider les adolescent·es accueilli·es dans le foyer à s'exprimer. Création d'ateliers électronique, poésies, dessins, chansons, initiation à la photographie et au cinéma, sans oublier les soirées de culture générale, les cabarets durant lesquels chacun·e était invité·e à présenter ses compositions et les PSE (publicités socioéducatives). Les activités thérapeutiques basées sur le volontariat avaient toute leur importance telles que le photodrame, le vidéodrame, le sociodrame (jeux de rôles), méthode ramenée des États Unis par Jean Ughetto. Avec le matériel vidéo, les jeunes et les équipes filmaient ce qui se passait au sein du CFDJ pour créer des archives, comme ceux montrés dans l'exposition. Le processus était important : garder une trace d'une expérience qui était méthodologique, au fond.

Les jeunes écrivaient des poèmes ou des chansons remplies de leurs histoires : leur vie, leur souffrance, leur adolescence, leur enfance, tout ce qui les avait amenés à être placé·es. Pas tout le monde le faisait, souvent celles et ceux qui y arrivaient

c'était celles et ceux qui avaient entamé des entretiens avec Tom, le psychiatre, ou avec Joe, qui était aussi psychothérapeute. Ces poèmes étaient lus aux soirées cabarets où étaient invité·es des juges, des formateur·rices, des éducateur·rices, des psychologues. Pour certains, il y avait la famille qui venait. C'était très touchant.

Il y avait aussi des moments de théâtre et d'improvisation où les jeunes se permettaient de se projeter dans un monde qu'ils inventaient. C'était le plein de liberté d'expression : pas de barrage, pas de censure. On avait fait une soirée par exemple où ils renversaient la violence du monde en se moquant des dictateurs et imaginant prendre leur place. Je me rappelle de Jean-Claude, qui lors d'une soirée d'impro avait fait une tirade sur sa dictature, avec un délire très lucide et ironique sur ce qu'est le racisme et le pouvoir. C'était un jeune qu'on voulait placer dans un établissement pour enfants déficients et que Joe et Stanislas avaient voulu avec nous. C'est un jeune que j'adorais. Ça lui a fait énormément de bien d'être au milieu de cette vitalité, écouté et considéré comme les autres. Entre son arrivée et sa sortie du CFDJ, c'était un autre garçon. Il a ensuite eu une vie sociale, un travail, un enfant, une femme avec qui il est depuis quinze ans. On peut se dire, « bon, c'est banal », mais lui, son destin était l'asile ou l'hôpital psychiatrique. Et sans le CFDJ, il n'aurait jamais pu avoir la vie qu'il a eu.

Claude Ponti

Mille secrets de poussins

L'école des loisirs, 2005,

La nuit des Zefirottes

L'école des loisirs, 2006

Courtoisie de l'artiste et de L'école des loisirs

*“Claude Ponti,
grand auteur pour les petits”
Episode 4/5 : Un revolté malicieux*

*A Voix Nue (France culture). Une série
d'entretiens proposée par Louise Turrel.
Chargé de programme : Daphné Abgrail.
Réalisation : Somanay Na. Prise de son : Laurent
César.*

*Publié le 26 septembre 2024
sur le site de Radio France*

“Si Claude Ponti parle volontiers, et à sa façon, de politique sur les réseaux sociaux, il ne le fait évidemment pas dans ses albums... Mais on y interroge beaucoup l'ordre des choses ! Les retournements de situations et les péripéties des personnages interrogent finement l'idée de domination des grands sur les petits. Des petits qui peuvent être vulnérables mais ne sont ni faibles, ni dénués de ressources ! « Il ne nous auront pas », dit-il. Les monstres sont très monstrueux mais on peut leur échapper grâce à la ruse ou au destin (c'est fou, ces portes providentielles qui apparaissent parfois !) et avec des mots : « Je crois en la force de la parole », explique Ponti. Et c'est une autre forme de morale, dans le sens des idées de la vie que portent les histoires, qui s'invente ainsi”.

Extrait tiré du site de Radio France.

Amélie Bigard

Kid Song

Tempéra sur bois, 28 x 34,5 cm, 2022

Dolly

Avec Lena Long,
en collaboration avec Laurence Ruet
Polymère, textile, carton et cheveux
137 cm, 2023

Courtoisie des artistes

Je m'intéresse aux violences intimes ou collectives que je rends visibles par l'absence de perspective dans mes compositions. Je m'intéresse aussi à l'idée de fantasme, comme si c'était l'unique voie de secours. Dans cette exposition, je présente deux pièces : une poupée et un tableau.

Le tableau représente une scène dans un hôpital psychiatrique pour adolescent·es. Ce n'est pas évident au premier coup d'œil, mais j'aime que mes tableaux puissent être interprétés de différentes manières. Un élément récurrent est l'impression d'enfermement de mes personnages dans un monde clos. Je représente souvent des personnages en groupe, ou enlacés. Le fait qu'ils soient plusieurs leur offre une échappatoire, une possibilité d'exister ensemble. La poupée est seule dans l'espace mais elle pourrait presque être un personnage qui serait sortie du tableau. Ou elle pourrait rejoindre les autres au sein de la peinture.

La technique que j'utilise pour ma peinture fait écho aux situations de mes personnages. Je peins à l'œuf, ce qui est une technique à la fois très fragile et exigeante car elle ne permet pas de repentir. On ne peut

pas revenir dessus. Les petits formats obligent aussi les spectateur·rices à se rapprocher, à entrer dans une proximité physique avec les œuvres pour les voir. Ça permet de captiver l'attention tout en s'assurant que la scène soit vue de manière moins brutale et frontale, dans la proximité de la projection et du fantasme.

J'ai réalisé la poupée en collaboration avec une créatrice de poupées de collection, Laurence Ruet et avec une autre artiste, Lena Long. C'est une sorte de personnification de la violence subie : elle ne peut ni parler ni se défendre, on peut tout lui faire. Elle porte un costume de furry. Les furies font partie d'un mouvement culturel apparu vers le milieu des années 1980 qui regroupe des personnes passionnées par le fait de se déguiser, de créer leurs propres avatars mi-animaux, mi-humains. En lisant les témoignages des furies, j'ai été marquée par le fait qu'ils ont l'air de vouloir échapper à une réalité. Iels essaient de se construire en marge de la société dans laquelle iels ne trouvent pas de place. Des personnes hyper timides par exemple vont se créer un personnage qui est très extraverti et extravagant. C'est comme un nouveau moyen d'exister, de ressembler à une personne qu'ils admirent. Cela rejoint alors l'idée du fantasme. Iels s'approprient le fantasme en créant leurs propres costumes. Iels l'imaginent, le conçoivent, le fabriquent avant de retrouver leur communauté. Ces moments ensemble semblent très joyeux.

La violence de l'image de cette poupée est contrebalancée par la force de cette communauté suggérée par son costume. La tête du costume, un lapin, est posée à côté d'elle. J'ai imaginé l'histoire de cette jeune fille qui se réfugie dans son costume pour mettre à distance sa condition féminine. Elle a des cheveux longs, blonds, elle est hyper féminine. Elle peut être aussi sexualisée : une jeune fille toute mince, parfaite selon les canons de beauté actuelles. Et le costume qu'elle s'est créé est ce lapin bleu, avec des dents pointues et des yeux rouges, agressifs. C'est une manière pour elle de reprendre le pouvoir. Mais elle choisit un animal qui est aussi une proie, qui la ramène donc à la passivité qu'on lui attribue et dans laquelle elle est enfermée.

La sculpture est installée sur une petite plateforme à roulettes qui insiste sur l'aspect décor de théâtre, comme si elle se mettait en scène, en faisant un écho à l'autre scène qui se joue dans le tableau, avec l'enfant qui serre un lapin bleu dans ses bras. Les poupées, les peluches, ce sont des doudous, des objets transitionnels qui apportent du réconfort aux enfants mais ce sont aussi des objets de névroses, surtout lorsqu'on rentre dans l'âge adulte. Elle joue sur cette ambiguïté de l'âge de l'adolescence. Ce n'est plus une petite fille mais pas encore une femme. Ces espaces de transition sont au cœur de ma pratique.

Il y a un manga, *GTO (Great Teacher Onizuka)*, qui m'a beaucoup aidé à l'adolescence. Ça parle de jeunes qui ont des parcours de vie difficiles et

des problèmes de famille et qui s'en sortent grâce à l'amitié notamment. C'est une lecture qui me permettait de m'évader !

Juliet Casella

Sorry for what we have done

Vidéo digital, cadre à piques en acier brut,
104 x 70 cm, 2020,
Courtoisie de l'artiste

Je m'appelle Juliet Casella. J'ai 31 ans. Je viens du sud de la France, et j'ai fait mes études à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. J'ai commencé le collage très tôt, quand j'avais à peu près 10 ans. Ça a commencé sur les murs de ma chambre, où j'accrochais des images découpées dans les magazines. C'était ma façon de m'exprimer. Quand j'ai commencé mes études d'art, j'y suis naturellement revenue.

Ce qui m'intéressait, c'était la place de l'image dans notre société. Je suis née avec Internet, dans ce fleuve constant et énorme d'images, que j'appelle le flux. C'est ma base de données. Je suis d'abord une collectionneuse d'images, j'ai des centaines de dossiers d'images que je nourris et que je classe depuis une dizaine d'années. À partir cette collection, je crée mes propres histoires.

Je trouve plus intéressant de travailler avec l'immense quantité d'images qui existent déjà, quasiment toutes. Si tu me décris une montagne avec un certain angle de vue, une certaine lumière, en quelques heures, je peux te trouver cette image. Maintenant

l'intelligence artificielle permet aussi de créer ce qu'on imagine.

Je suis arrivée ensuite à la vidéo. Je voulais encore utiliser toutes ces heures passées à regarder des images pour en faire quelque chose, aller au-delà de l'intoxication : les prendre, les découper, les réinterpréter. La pièce que je présente dans l'exposition s'appelle *Sorry for what we have done*, [désolé pour ce qu'on a fait]. C'est une pièce que j'ai réalisée en 2020, durant le Covid. Elle témoigne du fait que la science-fiction n'est pas tant de la science-fiction que ça. Tout ce qu'on a pu imaginer comme futur, tout en nous disant "ne vous inquiétez pas, ça n'arrivera pas". Tout à coup, tout s'est arrêté et le confinement est devenu une réalité.

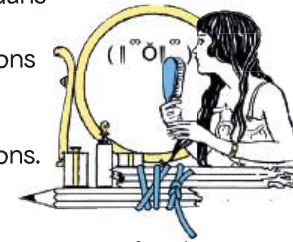
C'est l'un de mes premiers collages vidéo. Un petit garçon joue *Stairway to Heaven* à la guitare, une vidéo un peu virale trouvée sur Instagram ou sur Facebook, comme on peut en voir des centaines aujourd'hui sur nos téléphones. J'ai été assez émue par cette vidéo brute.

Dans mon travail, je parle souvent d'Apocalypse et de fin du monde. Cette pièce est une sorte d'interprétation de ce que pourrait être un monde post-apocalyptique. J'imagine ce garçon comme un conteur, comme les troubadours à la période médiévale, qui va nous raconter le monde qui a disparu comme des dragons et des licornes. Sans être sûrs qu'il a vraiment existé. La destruction est en cours, mais cette œuvre est aussi pleine d'espoir

car elle représente l'enfance, libre de conditionnements et symbole de l'innocence. Tous les traits qu'il faut pour peut-être sauver le monde, ou en tous cas imaginer un monde meilleur. L'enfance est une période très importante pour moi. On a besoin de la mettre en valeur et de lui donner une place, parce qu'on perd beaucoup de choses lors du passage à la vie adulte. Dans mon travail, j'ai beaucoup parlé d'enfance à un moment, puis je me suis concentrée sur l'adolescence. Mon travail grandit avec moi, mais à retardement. Peut-être que c'est à 80 ans que je parlerai des adultes.

Je parle de destruction, à travers de sujets qui touchent tout le monde, comme le sexisme, la crise écologique : des destructions communes. Mais il y a aussi beaucoup de destructions intimes. Cela se retrouve dans toutes mes représentations de l'enfance et ses transformations.

Il y a des mondes qui se détruisent pour en créer d'autres. Mais je pense que ça ne veut pas dire forcément tuer l'enfant qui est en nous. Et j'ai du mal, en ce moment, avec cette notion d'avoir eu besoin de mettre des noms sur des périodes de la vie. Je ne comprends pas pourquoi l'enfance serait reliée qu'à une période qui est définie de zéro à dix ans, puis l'adolescence jusqu'à 18 ans. C'est beaucoup plus complexe que ça. Il



y a des gens qui restent des enfants jusqu'à 50 ans et il y a des enfants qui assument les traits du monde adulte très tôt.

Pour moi, le passage entre l'enfance et l'adolescence a été très violent. Le mettre en image, c'est comme le digérer un peu. J'ai grandi mes 10 premières années dans la montagne, où j'étais protégée du monde. J'ai vraiment grandi dans la nature. C'est à dix ans que j'ai commencé à être confrontée à la violence des images, de la télé, d'internet. Ce qui est important dans mon travail, c'est questionner le fait qu'on est constamment confronté à des images violentes. Cela m'atteint profondément. A l'adolescence, ça a été hyper violent : découvrir la violence des autres, la sexualité, l'absence de consentement, des conditionnements qui étaient très violents. Et qu'aujourd'hui on essaie heureusement de déconstruire. Ses premiers moments à devoir plaire, les complexes sur son corps. C'est quoi le premier baiser ? Est-ce qu'on l'a voulu ou pas ? Je pense qu'il y a plein de gens qui ne l'ont pas voulu, ce premier baiser. Et le collage a été pour moi une façon de détricoter ces questions, de les observer, déconstruire. Grandir c'est compliqué, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre.

Les titres dans mes pièces donnent une deuxième lecture, souvent très ironique. L'ironie de *Sorry for what we have done* concerne la génération qui nous laisse ce monde en vrac, sans se sentir hyper concernée. Dans ce titre,

je m'excuse de quelque chose que je subis, et que je n'ai pas créé. C'est une sorte de serpent qui se mord la queue, parce que maintenant, les nouvelles générations sont en train de créer d'autres choses qui sont aussi néfastes : comment on va réussir à s'en sortir ?

Le cadre est un élément assez important : il est à la fois une protection et le signe de quelque chose de dangereux. Il est la représentation d'une contradiction, la petite box de protection de cette enfance, et en même temps, une représentation cyberpunk du monde que je vois, et de cette post-apocalypse.

La chanson est aussi importante. Dans la vidéo on n'entend pas les paroles, il la joue à la guitare, mais dans *Stairway to Heaven* il y a une phrase qui dit : « there are two paths you can go by, but in the long run, there's still time to change the road you're on. » [Il y a deux routes que tu peux emprunter, mais au final, il est toujours possible de changer de chemin]. C'est l'idée d'une destruction, mais il y a quand même de l'espoir, il est toujours possible de changer les choses.



Io Burgard *Sphinx*

Bois, polystyrène, filasse, résine polycristal, acier, sable, cuir, ordinateur, enceintes, amplificateur, micro, circuits imprimés, câbles, prise, 180 x 70 x 68 cm

Produit par Billi_ness et développé par Out of Pluto Images : Lauren Sanchez Calero
Musique : Pierre Lucas

Initié dans le cadre du projet Orange Rouge avec les adolescent·es du collège Beau Soleil à Chelles. Avec le soutien de la Fondation des artistes, CNC et la SCAM.
Courtoisie de l'artiste

Je m'appelle Io Burgard, je suis artiste. Je fais de la sculpture, mais pas uniquement. J'aime la question de l'objet et du volume parce que c'est une manière pour moi d'incarner des idées, des fantasmes et de les éprouver dans le réel mais cela passe souvent par le dessin au début. Ce qui introduit bien *Sphinx*, le jeu vidéo qu'on a décidé de montrer ici, et qui justement joue sur l'idée d'une forme entre le dessin et la 3D, le jeu vidéo. Ce jeu a été conçu à la suite d'une résidence avec des enfants et des adolescent·es en classe ULIS du collège Beau Soleil à Chelles, un projet qui était initié par l'association Orange Rouge.

Au départ, l'idée était de proposer à ces jeunes qui ont de handicaps psychiques et comportementaux très divers, un espace d'expression. Ce sont des jeunes personnes à qui on donne peu de place pour se projeter, et qu'on ne perçoit pas toujours capables de créer un monde dans lequel iels pourraient vivre selon leurs envies et besoins. Avec cette idée en tête, je voulais leur proposer

de travailler sur le principe d'aire de jeu. S'agissant d'adolescent·es, iels m'ont dit tout de suite que ça ne les intéressait pas, parce qu'iels n'étaient pas des bébés. Du coup on a tiré le fil de « l'aire de jeu » pour le transposer ailleurs, en parlant de la même problématique : quel endroit vous habitez ? Où est-ce que vous vous rencontrez ? Il s'avère qu'iels se retrouvent beaucoup sur des jeux en ligne. Pour ces jeunes personnes la question de l'avatar est très intéressante, notamment puisqu'elle permet de se donner d'autres qualités et de se qualifier autrement que par les handicaps qui leur sont associés à l'école. De là est né l'idée une peu folle de se lancer ensemble dans la production collective d'un jeu vidéo.

Une partie de ce jeu vidéo a été faite en atelier avec elleux. J'aurais aimé travailler plus la partie scénaristique avec elleux mais pour des questions de temps et de temps de concentration ça n'a pas été possible. Iels ont déterminé leurs avatars et choisi leurs noms. Puis on a enregistré leurs voix, et iels ont réfléchi aux fonds du décor, à ses textures... En m'inspirant du pédagogue Fernand Deligny, je leur ai demandé de dessiner leur chemin d'erre, pas leurs chemins d'errance mais leurs chemins du quotidien et comment iels les imaginaient. Iels ont pris des craies et ont fait des grands dessins dans la cour. Je les ai ensuite traduits en objets potentiels, en convertissant ces tracées dans les supports de leurs avatars. Pour Deligny il s'agit juste de constater et

tracer une balade d'enfants. Alors que là, je leur demandais de réfléchir et d'essayer d'imager des chemins, qui recomposaient de sortes de marelles.

Après, il y a eu tout un travail d'écriture à partir de ce qu'iels m'avaient fourni. Et ensuite un travail de modélisation : de dessin, de conception pour donner corps et vie à ces avatars et intégrer ces dessins, les fonds, leurs sons. Dans le jeu, c'est le monde 3 qui leur est dévolu. Il porte le nom du collège de Chelles où je suis intervenue, Beau soleil. Dans chaque monde, on retrouve la présence des adolescent·es par les fonds, mais le reste du jeu a été écrit par ailleurs. C'est une histoire assez simple que j'ai écrite en m'inspirant des théories de Teilhard de Chardin et Vladimir Vernadski sur la « noosphère ». Cette théorie du début du XXe siècle se base sur le principe que les idées humaines alimentent une espèce de nuage qui entoure le globe terrestre et se redistillent sur terre : il n'y a pas de savant·es, le savoir appartient à tout le monde. Cette histoire de la noosphère, je la trouve assez belle dans le principe de démocratiser le savoir : les idées appartiennent à toutes et tous, on peut s'en saisir ! Ce n'est finalement pas si utopique au regard de nos outils actuels, internet en premier lieu, mais c'est surtout une très belle image. Le concept de « noosphère » résonnait bien par rapport à ces jeunes qui ont l'impression qu'iels ne connaissent rien. Iels ne sont pas en puissance du savoir. Iels sont même un peu écrasés par l'idée du sachant, de la connaissance qu'iels n'arrivent pas à

maîtriser. Iels sont souvent en difficulté scolaire. La figure du Sphinx évoque cette énigme du savoir. On traverse l'énigme sans être mis·es au nu face à quelque chose qui nous dérouté. On traverse l'énigme qui est le Sphinx en traversant un univers d'idées qui s'incarnent, comme dans une pâte, petit à petit. À partir du moment où elle s'incarne, on peut manipuler la connaissance parce qu'on est dans sa même dimension. Je l'ai imaginée comme une sorte de pâte molle sur laquelle on peut travailler, qu'on peut façonner. Le premier monde est acoustique, comme un principe un peu vibratoire, d'une idée du son. Et petit à petit, ça s'incarne. Le joueur suit la progression et s'incarne aussi peu à peu. Au début, on interagit avec la voix. Dans le deuxième monde, des mains lui apparaissent. Et dans le troisième monde, un avatar nous est attribué. Le quatrième monde est celui où l'on rencontre le Sphinx et l'on peut le faire tomber de son piédestal.

Célestin Spriet
Coming In

Installation vidéo couleur et son, tissu,
28'50" 2025,

Chef opérateur : Antoine Pirotte, Opératrice : Lou Lavalette, Musique : Luca Thiebault, Etalonnage : Clément le Penven, Mixage : Vincent Pateau
Montage : Célestin Spriet et Maxence Tasserit

Avec la participation de l'association GreyPride
Participants : Olivier Bertrand, Paulo Cardim, Jean-Marc Devocelle, Paul Gould Abraham, Yves Machtou, Alain Moguerou, Yannick Moutet, Mark Scartani. Avec le soutien du Conseil Départemental de Seine-Saint-Denis dans le cadre de la convention de coopération culturelle avec la ville des Lilas.

Courtoisie de l'artiste

Cinéaste et vidéaste, je présente dans l'exposition *Coming in*, une installation vidéo née d'une résidence territoriale au Centre culturel Jean Cocteau. Mon travail explore la mémoire des espaces, notamment ceux de la communauté LGBTQIA+, et cherche à donner forme à une érotique des lieux. Avec *Coming in*, je voulais m'intéresser aux espaces intérieurs et clos. Je me suis ainsi concentré sur les bars et clubs gays de la fin des années 60 au début des années 2000. S'ils peuvent être aujourd'hui considérés comme désuets - ou moins fréquentés par les nouvelles générations - ils ont aussi été longtemps interdits ou réprimés par la police. Îlots de liberté, ils sont à l'image des conditions sociales de notre communauté : souvent marginalisés et affublés d'une série de poncifs.

Ce qui m'a d'abord intéressé, c'est la question d'un passage entre l'extérieur et l'intérieur. J'ai toujours été fasciné par ces portes de lieux communautaires qui matérialisent une frontière entre deux mondes. La franchir pour la première fois peut être une expérience existentielle, parfois joyeuse, parfois décevante ! C'est quasiment un motif de conte ou de film fantastique qu'on retrouve chez Cocteau et ses miroirs ou dans *Alice au Pays des Merveilles*. Le monteur avec qui je travaille m'a d'ailleurs dit que l'installation pourrait aussi s'appeler *Robert au pays des Merveilles* ! J'ai trouvé ça drôle mais aussi plutôt juste.

Le titre *Coming in* fait écho à ce

passage de la porte mais aussi à un terme qui désigne l'intégration sociale dans les communautés LGBTQIA+. A l'inverse du "coming out", lexique maintenant teinté de l'aveu, on ne s'adresse pas avec cette expression au monde hétéronormé mais bien à nos pair·es. Ce qui est fascinant, c'est que l'un des premiers sens du "coming out" désignait la participation à des bals de débutantes où les jeunes élites annonçaient leurs entrées dans le grand monde (l'écrivain Justin Torres en parle dans son dernier livre *Blackouts*). Avec *Coming in*, je reviens presque à cette première conception où il s'agit d'entrer et faire sa place dans une communauté.

Pour ce projet, j'ai fait la rencontre de plusieurs hommes, plus âgés que moi, qui ont fréquenté les dernières années d'Arcadie, une espèce de club ouvert à Paris en 1957. C'était un lieu gay à la fois très précurseur et en même temps très ancré dans son époque, créé par André Baudry. Il y avait une revue soutenue par Cocteau, et des conférences auxquelles Foucault a participé. Mais c'était aussi un dancing où les homosexuels pouvaient enfin danser ensemble.

En France, ce n'est qu'en 1982 que Mitterrand met fin à la discrimination de l'âge de majorité sexuelle pour les homosexuel·es (une loi du régime de Vichy, relevant l'âge de majorité à 21 ans, avait été conservée jusqu'alors). L'arsenal législatif est bien sûr couplé d'une répression policière et sociétale qui réunit entre elles les générations. Sans vécu d'interdiction légale, je

partage avec ces hommes un héritage répressif dans l'expression de mon homosexualité. C'est à la fois effrayant et beau de se dire que des hommes de 70 et 30 ans ont ressenti un jour le même mélange d'appréhension et d'excitation face à la porte d'un bar gay. Cette conscience d'entrer dans un monde qui a quelque chose d'irréversible. Mais cette peur est aussi celle du dehors qui - aussi grand soit-il - peut être enfermant pour certain·es.

Ce qui m'a le plus ému, c'est d'entendre ces hommes de 70 ans évoquer un lieu qui était à la fois leur jeunesse et en même temps déjà la fin d'une époque (avant que n'émergent les mouvements révolutionnaires comme le FHAR). Dans le champ queer, la question mémorielle est cruciale car nos héritages sont souvent discontinus et empêchés. Alors rencontrer des personnes âgées qui ont vécu Arcadie comme la queue d'une comète, presque comme une mythologie dont ils n'ont connu que les derniers instants, ça ouvre un abîme très joyeux : l'histoire est toujours beaucoup plus ancienne que l'on n'imagine. Le point de départ d'une mémoire ne fait donc que se repousser et s'évanouir devant nos yeux.

Pendant ma résidence au Centre culturel Jean-Cocteau, j'ai ainsi invité des hommes homosexuels entre 50 et 75 ans à parler de leur coming in. On a travaillé ensemble pendant plusieurs mois sur ce que ça voulait dire d'un point de vue intime, esthétique, politique. Entrer ou non dans cette

communauté s'est révélé une question aussi importante pour eux qu'elle ne l'est à mes yeux. L'échange entre ces huit hommes, dont deux trentenaires qui dialoguent en miroir avec ces autres générations, est devenu la matière d'une installation vidéo.

Je voulais qu'il y ait un écho entre le sujet dont les personnes discutent (qu'est-ce qui réunit une communauté ?) et son traitement spatial. D'où l'idée de ne pas faire un film mais une installation composée de trois écrans. Chacun reprend la forme et la taille des portes de la salle d'expo, transformée en "club" au sens propre et figuré : espace de danse mais aussi cercle intime.

En utilisant ce format vertical des écrans qui se multiplient, je mets en scène un espace qui est à la fois commun et individuel, questionnant les forces qui agitent une communauté. Une communauté naît, se ramifie, se divise, parfois se réunit à des moments de crise. Je voulais que l'expérience du public soit semblable : on pousse la porte et on arrive au milieu d'un espace où des gens discutent et débattent. Il faut constamment tourner la tête pour suivre celui qui parle ou au contraire ceux qui écoutent. Parfois le montage prend des chemins de traverse et l'un des écrans s'émancipe, offrant une expérience visuelle des processus d'unité et de différenciation.

Il était aussi intéressant de comprendre comment le rapport à la communauté évolue en fonction du rapport à la société dans son

ensemble : si on se sent plus ou moins marginalisé·e, plus ou moins intégré·e économiquement... L'âge est aussi un facteur de marginalisation, à l'intérieur même de nos marges. Mais il me semble que ces questions ne sont pas uniquement liées à la communauté LGBTQIA+ et qu'elles s'appliquent tout autant aux engagements politiques et aux désirs des individus, mutant tout au long de la vie. Mon travail résiste à penser qu'un âge avancé légitime l'exclusion de personnes de la communauté du désir.

Avec ce projet, je fais le vœu d'une sorte de généalogie inventée - enfin plutôt inventive - qui viendrait contrecarrer les transmissions d'un monde hétéronormé. J'imagine mes derniers projets comme des arbres généalogiques qui viendraient combler ou inventer de nouveaux liens.

Nadjib Ben Ali

HAZMATIK (les flammes)

acrylique sur toile,
160 x 120 cm, 2024

Bavardages

Acrylique sur toile,
46 x 33 cm, 2024

Courtoisie de l'artiste
et de la galerie THE PILL®

Je peins d'après des captures d'écran, qui sont le plus souvent issues de retransmissions audiovisuelles de matchs de foot. Je m'intéresse plus particulièrement aux instants où la caméra se focalise sur le comportement des joueurs, leurs émotions lorsqu'ils ne sont pas dans

le vif de l'action : tout ce qui se passe hors du jeu, quand ils vont se replacer, pendant les arrêts de jeu. Souvent ce sont des moments de ralenti, filmés en gros plan. C'est la dramaturgie que la télévision apporte au match qui m'anime.

Dans mes peintures, souvent des portraits, il y a des détails qui rappellent qu'il s'agit de footballeurs, mais l'objectif est d'aller au-delà du sport et de rentrer dans quelque chose de plus intime. Dans d'autres peintures, je me concentre sur l'énergie qui se dégage des supporters. C'est une expérience puissante qui se vit de manière collective. Ce contraste-là m'intéresse : les joueurs sont entourés de cette énergie mais ils dégagent malgré tout une forme de « solitude » par moment sur le terrain.

Je regarde les matchs et je capture des instants où je sens une picturalité, où il y a des couleurs et des formes, qui, assez instinctivement, vont appeler à la peinture. Il n'y a pas de question d'affect dans le choix des joueurs. Lorsque quelque chose m'interpelle, je vais le peindre, peu importe de quel joueur ou quel club il s'agit. Ce qui m'intéresse c'est vraiment la dramaturgie, l'émotion et la picturalité. Depuis tout petit, j'ai toujours aimé dessiner, peindre le foot. Ce sont mes deux grandes passions. Aussi loin que je m'en souviens, j'ai toujours dessiné des footballeurs. C'est juste mon point de vue qui a évolué. J'essaie de sortir du foot, de l'amener ailleurs. L'objectif,

c'est de révéler à ma manière l'universalité qui réside dans ce sport.



Les footballeurs peuvent être des modèles. On s'inspire de leurs gestes et de leur façon de jouer pour s'améliorer et créer son propre jeu à soi lorsqu'on est petit. Et puis, en grandissant, plus qu'un modèle de jeu, ils deviennent une sorte de source de motivation. Mentalement, leur capacité à supporter la pression et leur gestion des échecs sportifs peut nous aider à surmonter certaines épreuves de la vie auquel on est tôt ou tard confronté nous-même. Par exemple, dans mon parcours personnel, la défaite de Messi face à l'Allemagne en finale de coupe du monde 2014 m'a aidé à mieux digérer et relativiser mon échec aux concours d'entrée aux Arts Déco la même année, je me suis dit que ça arrive même au meilleur de vivre des désillusions, ça m'a aidé à aller de l'avant. Tout comme sa victoire contre la France en 2022 m'a montré qu'il ne faut jamais rien lâcher et croire en ses rêves...J'ai appris ou réappris énormément de leçon de vie à travers le football et le sport en générale. Un combat de 5 rounds ou un match de 90 minutes c'est un peu une allégorie de la vie avec ces moments de joie et ces moments de doute. Et c'est ce qui me passionne les moments dans un match où les joueurs sont dans la difficulté, où ils sont vulnérables. C'est ce que j'essaie de rendre compte dans mes peintures, leur vulnérabilité je pense. Le plus souvent, dans l'espace public les joueurs sont représentés dans des positions

glorifiantes et victorieuses mais dans le football comme dans la vie, il y a plus de perdant·es que de gagnant·es, et la victoire d'aujourd'hui est le fruit des défaites d'hier.

Lorsque je peins, je ne fais pas de croquis ou de dessins préparatoires sur la toile. J'attaque des zones de couleurs qui se transforment en des parties d'un visage, d'un corps. Après, il y a beaucoup de recouvrement. Je mets une couleur foncée et une couleur claire par-dessus pour avoir des valeurs et créer plus de relief. Avec l'éponge, tu peux mettre un peu de texture. Selon la pression que tu apportes, tu peux jouer avec les niveaux de transparences. Tu vas enlever la couche de peinture que tu as mis auparavant quand ce n'est pas encore sec. Les couleurs sont au centre de mon travail pictural. J'adore comment les couleurs ressortent à l'écran, elles sont incroyables. J'avais besoin qu'elles m'appartiennent, qu'elles existent physiquement avec moi, qu'elles deviennent palpables. Je me suis dit que le seul moyen d'avoir des teintes qui se rapprocheraient de celles de l'écran, ce serait de les faire moi-même via la peinture.

Julien Marmar

Sans titre

Série de dessins aux feutres et crayons couleurs et collages, dimensions variables, 2020-2024.
Courtoisie de l'artiste

L'ensemble de dessins que je montre dans l'exposition pourrait s'apparenter

au travail d'un enfant ou d'un préadolescent qui dessinait au fond de la classe, et qui n'aurait jamais arrêté. C'est une série très narrative sur ma jeunesse en tant que dessinateur. Elle essaye de raconter de manière un peu poétique la violence du monde adulte, mais à travers une iconographie enfantine. Les outils comme le feutre, le crayon de couleur permettent de glisser un peu de légèreté dans des propos assez durs : l'enfermement, la violence. Tout se base sur cette dualité.

Cette matière première, les feuilles de classeur à carreaux, je la trouve très permissive parce qu'elle permet de structurer le dessin, de répéter un motif simple pour tout remplir. Tout est casé, quadrillé. Les symétries existent souvent par les diagonales des carreaux. Je travaille le dessin comme je procéderais pour collectionner des objets. J'en fais un premier qui en appelle un deuxième, puis un troisième, puis un quatrième. Les feuilles sont méticuleusement rangées dans des pochettes en plastique. Je les collectionne comme je collectionnais des timbres. Il y a un côté très organique, un peu vernaculaire, à la fois dans la manière de dessiner mais aussi même dans la façon de les collectionner et de les montrer par la suite. J'aime les imaginer comme des puzzles géants ou des patchworks, pas seulement comme quelque chose à voir à plat, comme s'ils pouvaient s'emboîter et donner vie à une nouvelle histoire.

Mes dessins ont souvent une portée

narrative, même si elle n'est pas toujours claire. On peut aussi les voir comme des rébus, de collages d'idées et de concepts. On peut les lire comme une poésie graphique avec un nouveau vocabulaire qui se crée dans les images. J'aime bien qu'il ne soit pas forcément déchiffrable tout de suite, qu'il y ait plusieurs niveaux de lecture. C'est au regardeur de les digérer et de se raconter l'histoire.

Le côté journal intime, forcément, rentre en jeu. Ce sont souvent des dessins qui sont très personnels. Parfois ce n'est pas forcément évident de les éditer, de les sortir de leur classeur. D'autres sont plus légers. Le dessin est à la fois le prétexte et le moyen pour raconter une idée ou un concept mental. C'est comme un collage. Même si je ne procède pas de manière systématique, je vais souvent tirer un personnage d'un livre d'illustration jeunesse ou d'un vieux magazine de jeux, que j'intègre ensuite à un personnage que j'aurais totalement imaginé. L'association de ces deux iconographies-là va créer une image tierce, que j'appelle l'image intelligente, l'image poétique.

L'association du texte avec l'image porte un élément poétique, l'écriture est une partie intégrante du dessin. C'est pour cette raison qu'elle est stylisée. Soit en lettres bâtons très simples, très didactiques, comme les slogans des pancartes politiques ou les fresques militantes ; soit en lettres attachées, comme dans les cahiers d'écolier·es. Ils sont ma madeleine de Proust, parce que c'était comme

ça que les textes de Babar, dont je suis grand fan, étaient écrits. Le côté didactique renvoie aussi à l'enfance. Je m'applique, la langue dans le coin, pour écrire ces textes-là, qui sont par ailleurs bourrés de fautes. Ils sortent tels que je les vois dans ma tête.

L'enfance pour moi est le début de toute chose dans la création. Avant un certain âge, on ne sait pas dessiner, on gribouille. Vers l'âge de 6 ans, 7 ans, on commence à pouvoir faire des dessins structurés. Cette période dure jusqu'à moitié du collège, où ça commence à devenir un peu la honte de dessiner. On n'est pas forcément le plus populaire de l'école quand on est un dessinateur. Au lycée, on n'en parle même pas, c'est carrément plus du tout au goût du jour. Je trouve cette période de l'enfance hyper belle car elle permet tout au niveau de l'imagination. Il n'y a que de mondes imaginaires et des possibilités créatives. Pour moi, ça a été une révélation. A cet âge-là, quand on découvre les possibilités de l'art, ça nous éloigne d'autres chemins qui peuvent être super durs : la dépression, l'isolement, la délinquance. Moi, j'ai eu la chance, après ma vie de dessinateur enfant, au moment où normalement on devrait arrêter de dessiner, de découvrir le graffiti. Et le graffiti, pour le coup, c'était cool. Quand on est jeune et qu'on a envie d'être cool mais qu'on est nul en skateboard, on fait du graffiti. Ça a été pour moi la deuxième étape, où j'ai pu voir les choses en grand, en explorant d'autres sphères. La balade, la déambulation,

la photographie. D'autres manières de créer sont entrées en jeu.

Si on découvre le pouvoir de l'art étant jeunes, on peut éviter plein d'embûches. C'est pour ça que la transmission est très importante pour moi. Si mes dessins peuvent avoir un écho comme une sorte de leçon de vie, sans prétention et légère, ça me réjouit. J'ai eu la chance d'avoir eu dans la vie des gens qui m'ont transmis leur amour de la BD, d'illustrations jeunesse, du graffiti et toutes ces choses-là m'ont sauvé. Elles sauvent plein de gens.

Les livres m'ont accompagné tout au long de ma vie. J'ai toujours aimé l'illustration jeunesse : Claude Ponti a été une énorme référence, Grégoire Solotareff, Richard Scarry... Après j'ai découvert la bande dessinée franco-belge dans les bibliothèques de mes grands-parents : on s'imagine téméraire en lisant les Spirou, les Marsupilamis, les Tanguy et la Verduze, Gaston Lagaffe. Puis les mangas, j'en ai lu énormément. Ensuite, quand on croit avoir fait le tour, on découvre la bande dessinée underground américaine que j'ai adorée. Entre la fin de l'adolescence et le début de l'âge adulte, les livres d'art sont un nouveau monde qui s'ouvre : l'art brut, l'art naïf, les maisons construites par les outsiders, les marginaux. Je me suis plongé dans ces livres pour construire ma mythologie personnelle. Ils ont été des portes à des étapes très précises de ma vie, à chaque fois ils m'ont ouvert un nouveau monde. Passer d'une page à l'autre, d'une situation à

l'autre, d'une ville à l'autre. Quasiment toute mon inspiration vient de là : les pochettes d'albums, les bandes dessinées, les dessins de presse, beaucoup passe par le papier.

Le dessin, je le vois comme une pratique super intime, très solitaire. Je dessine chez moi, complètement enfermé. C'est souvent la nuit. Ça peut être accompagné de quelque chose qui enivre, je peux être presque dans des états seconds, de trance. En revanche, je ne serais pas capable de dessiner ce que je dessine sans parcourir et déambuler dans la ville. Pour avoir des histoires à raconter, il faut les vivre. Je marche beaucoup, sans musique. Ça veut dire se confronter aux autres, leur parler. Je fais beaucoup de rencontres et je prends énormément de photos. C'est compulsif, souvent c'est très anecdotique, une petite gravure sur une porte, un tag fait par des enfants. C'est la matière première pour mon imagination. Souvent j'imprime ces photos et les colle dans mes carnets. Ou je les reproduis dans mes dessins. C'est du prélèvement. Il y a le côté chasseur-cueilleur, je stocke tout ça comme dans un herbier. Le fait de photographier, c'est aussi de fixer mentalement une image dans ma tête. J'aime que cette matière soit issue de plusieurs endroits, qu'il y ait aussi celui de l'intime et de la maison : les pins, les jouets, les livres. Toute cette matière d'ordre personnel va se confronter à la matière extérieure, que tout le monde voit, et devient vocabulaire et inspiration pour mon storytelling.

Le graffiti pour moi est un acte léger, de coloriage, un acte existentialiste. La beauté du graffiti c'est qu'on peut, qui que l'on soit, exister où on veut, quand on veut. C'est l'un des gestes les plus libres qui existent, un acte que je trouve généreux. Il donne à voir de l'art à tout le monde, n'importe où. Aussi, la grande beauté du graffiti c'est que cette forme d'art permet de faire coexister des gens issus de classes sociales et de cultures différentes. Quelqu'un peut se considérer comme artiste et faire du graffiti la nuit avec un pote à lui qui ne s'est jamais considéré comme artiste et qui n'en a rien à faire de ce monde-là. Sur une rame de métro, sur un train entier, on peut voir côte à côte des quinzaines de graffeurs différents qui n'ont rien à voir, qui n'ont pas du tout la même portée. Certains vont le faire juste parce qu'il a la volonté de détruire, de tout casser. L'autre va le faire avec plus d'ambition et d'engagement : il voit son dessin comme de de l'art et il veut injecter toute cette émotion-là. L'autre veut juste faire un graffiti hip-hop classique avec les bonnes 3D placées au bon endroit. Les uns à côté des autres, ils existent dans un ensemble. Ça n'existe dans aucun musée et je trouve ça hyper poétique. C'est une passion commune, qu'on peut voir aussi bien comme un sport que comme un art. Faire du graff c'est aussi exister dans une histoire.

Personnellement, je trouve super poétique et puissante la dévotion apportée par un graffeur pour ce monde-là, qui ne lui rendra jamais service. Le graff est souvent mal

apprécié, surtout quand réalisé sur métro ou sur train. Et en plus d'avoir tout à y perdre, les gens qui le pratiquent ne s'en lassent pas : je trouve ça hyper beau. C'est une sorte de société secrète qui crée une communauté. Dans ce monde j'ai fait les rencontres les plus inspirantes de ma vie. Par le soutien collectif et par la camaraderie accomplir une volonté commune, c'est quand même assez beau. On est un peu comme les scouts, mais version... souterraine. Ça m'a apporté ces valeurs que je n'avais pas eu plus jeune et que je trouve importantes dans un monde liberticide. On s'entraide tous et toutes pour construire notre cabane.

Ethan Assouline

réalité (surveiller)

bois, horloge, chemise,
impressions photos, lampe,
90 x 120 x 40 cm, 2024,
Courtoisie de l'artiste

Je suis Ethan Assouline et je suis artiste. L'installation présentée dans l'exposition s'appelle *réalité (surveiller)*. Elle est issue d'une série de sculptures réalisées avec des mannequins en bois qui étaient dans des vitrines de magasins pour présenter et vendre des vêtements pour enfants. Je les ai récupérés et je les ai montrés, tous les six, dans une exposition à Bruxelles l'année dernière. Ils avaient chacun une personnalité, un travail, une fonction ou une activité : un enfant qui a une main faite avec une photo de Marx, un en costume qui contemple une ville en carton, un qui porte un

livre avec une image de pissenlit qui regarde une boîte recouverte de photos que je prends pour vérifier que j'ai bien fermé la porte de mon atelier, un qui regarde une rue qui s'appelle « rue du travail », un qui regarde un tableau rose tout transpercé par des vis et celle qui est montré ici dans *Les Enfants terribles*.

Celle-ci s'intitule donc *réalité (surveiller)*. C'est un personnage en bois qui a sur le visage une horloge sur laquelle il ne reste que l'aiguille des secondes, la trotteuse, qui tourne. Mais sans bruit. Le personnage est sous une lampe. Cet enfant surveille une sorte de petite ville miniature installée dans une boîte en bois avec à l'intérieur des chemins en morceaux de métal et une photo que j'ai pris de mon crâne pour vérifier que je m'étais bien rasé la tête. À l'extérieur de la boîte, il y a deux photos : une autre de ma tête et une photo de fleurs. Toutes les photos sont perforées par des vis.

J'ai commencé à intégrer ces photographies dans mes sculptures à des moments où j'étais en manque de matériel. Je me suis dit que je pouvais utiliser des éléments que j'avais déjà, des images que je produisais pas pour faire de l'art. Elles sont issues de la vie quotidienne et liées à des angoisses, des TOC ou à des manières de réfléchir à comment vivre. Je réfléchissais à comment utiliser ces photos que je prenais et comment intégrer ces gestes simples et quotidiens à une réflexion sur la production d'art. A chaque fois que je me rase par exemple, je prends une

photo de mon crâne pour vérifier que c'est bien fait. De cette photo toute simple, on peut extrapoler de façon abusée sur la représentation de la vie d'un célibataire dans la ville. Quelque chose de faussement tragique et de drôle pour moi, autant auto-dérisionnaire qu'auto-analytique, le début d'une sorte de boucle d'angoisse qui devient presque absurde. « Est-ce que je me suis bien rasé ? Est-ce que je sais prendre soin de moi ? Comment je montre mon corps dans l'espace ? A qui demander si c'est bien fait ou non? ». Il y a une forme de violence latente dans ces photos. La peau est souvent rouge, le crane apparait énorme. Sur l'une d'entre elle, je suis torse nu. Il y a des poils partout, c'est chaotique. Le personnage de l'installation surveille ça : la ville du bien-être et de l'auto-organisation du corps. Cette ville repose sur des tréteaux, sur lesquels est suspendue une petite chemise qui porte un poème brodé. Ces poèmes brodés sur des tissus reviennent souvent dans mon travail. J'écris ces poèmes comme parlent parfois les enfants : je change de sujet au milieu d'une phrase, je joue avec une fausse naïveté comme un outil critique, de dénonciation, ou de plainte. Cette fausse naïveté est une hyper lucidité de regard sur le monde, qui a envie d'être transformateur, politique et révolutionnaire. Cet enfant parle de la vie en société, de quelle place prendre, de comment fabriquer son identité, de son rapport à son corps, et du rapport entre son corps et ses idées politiques.

Cette œuvre est faite d'éléments assez simples qui forment un gros bloc assez complexe, qui réunit plein de choses qui m'intéressent et qui m'obsèdent, entre des questions d'identité, d'autonomie, de construction, de regard sur soi, sur les autres. La lampe au-dessus, me fait penser à une situation d'interrogatoire, ça dramatise encore la sculpture.

Je réfléchis et travaille beaucoup sur l'expérience quotidienne de la vie dans les villes contemporaines et néolibérales, capitalistes, quelles expériences on en fait à l'intérieur, notamment de survie, d'organisation, de compréhension, de déplacement. Je m'intéresse beaucoup à la place des enfants qui est floue, parce qu'ils ne sont ni acteur·rices ni décisionnaires. Leur ville et leur temps est hyper organisé, et je me questionne sur leur place dans cette organisation qui est assez figée, arrangée et qui leur est imposée. J'aime bien imaginer comment ils pourraient récupérer de l'autonomie, que des espaces soient plus adaptés à eux, et vraiment les servir. Je m'intéresse beaucoup aux mobiliers pour enfants, aux couleurs utilisés etc...

De manière plus large ça s'inscrit dans une réflexion sur la joie performative dans la ville : comment tout est construit de façon à faire comme si tout allait bien, alors que c'est la fin du monde. Cette hypocrisie construite pour parler d'un bien-être commun, d'un vivre-ensemble, qui est une idée positive bien sûr mais qui est détruite en étant performée par le

pouvoir. J'avais fait le lien entre cette réflexion et les enfants pour lesquels tout est toujours ronds, avec des couleurs pastel... Comme si la positivité était déjà préconstruite dans l'environnement pensé pour eux. Elle fait aussi écho à l'idée que les enfants ont longtemps et sont souvent encore perçus comme des esprits vides dans lesquels on pourrait insuffler une idéologie. La question de l'autorité et de sa remise en question mais aussi de l'autonomie se posent alors.

L'aiguille qui tourne, silencieuse, pourrait faire croire que l'enfant a pu accéder à une place d'adulte. Il contrôle le temps et l'espace. Il pourrait saisir le vêtement posé à côté, s'en saisir et s'enfuir, avec ses mots, qui pourraient l'emmener vers quelque chose de plus émancipateur. Mais c'est aussi une sorte de déguisement. Comme si ici les enfants étaient conscient·es qu'ils portaient un costume trop grand pour eux, qu'on leur donnait des rôles de mini-adultes, pour rentrer dans un cadre.

Emilie Désir

Sans titre,

Tirages fine art sur papier Bright White Hahnemühle 310 g d'après scans de négatifs argentiques, 24 x 36 cm et 36 x 24 cm, 2018-2024
Courtoisie de l'artiste

Je m'appelle Émilie Désir. Je vis à Paris depuis ma naissance. Ça fait 37 ans. Je suis donc très habituée au béton, au métro, aux pots d'échappement, aux



foules. C'est mon habitat naturel. Ce quotidien métro-boulot-dodo ne rend pas forcément heureux·se. Je ressens l'envie d'aller un petit peu au-delà. Et pour ça, Paris est assez géniale car elle permet d'avoir des activités qui sortent un peu des sentiers battus, d'explorer les différentes strates de la ville.

Pour parler de ce qui se passe à la surface, on vit dans un monde compliqué, avec beaucoup d'inégalités et d'injustices qui donnent envie de prendre part aux événements, en termes de politique, notamment. Cet éveil politique arrive généralement à l'adolescence, avec les rencontres. Un des moyens les plus simples d'y prendre part va être d'aller en manifestation. Et c'est vrai que ce n'est pas ce qui manque en France. Et à Paris notamment. Les manifestations nous épuisent physiquement, mais elles nous donnent de la force mentalement. Parce qu'on rencontre du monde, qu'on a l'impression de rendre le monde un peu plus joli, un peu moins brutal. Même si les manifestations le sont.

Je manifeste beaucoup depuis 2017. Ça fait huit ans. De manière intensive, je prends part à la majorité des mouvements sociaux qui naissent, pour faire face aux injustices qui s'aggravent par les décisions gouvernementales. Et j'emmène mon appareil photo dès le départ. De toute façon, j'ai quasiment tout le temps un appareil photo sur moi. Il devient l'extension de ce que je vois. Et on se retrouve à y aller tout le temps parce qu'on a envie de comprendre ce qui

se passe via notre propre prisme et pas via les médias. On y va soi-même et on finit par rencontrer beaucoup de monde, ce qui nous donne envie d'y retourner. On prend cette habitude et on a toujours envie de voir. L'engagement se double de curiosité.

Je ne travaille qu'avec la photo argentique. Je n'ai que 36 poses sur une pellicule et je ne vais pas en faire 10 000 car cela coûte très cher aujourd'hui. Je m'adapte à ces contraintes. Je vais vraiment déclencher au moment que je vais avoir envie de garder. Un instant bien précis, des moments clés, et non pas documenter tout ce qui se passe dans la manif. Je fonctionne beaucoup à l'affect et à la sensation, à l'instinct, sans idée préconçue ni préméditation. Je ne souhaite pas intellectualiser les photos. Elles sont souvent brutes, franches.

Lorsque je les développe, je vois ce que j'ai envie d'ajouter. Je crée alors un récit avec une série complète de photos. Comme un livre. Ces séries ne rassemblent pas que les moments forts, ceux des violences, des personnes blessées ou des voitures qui crament. Une manif, c'est aussi des moments plus calmes, d'attente, des moments où ça va commencer à s'animer, des moments où ça va redescendre. C'est comme un électrocardiogramme. Il n'est pas plat tout le temps, il n'est pas au max tout le temps. La série rassemble ces moments distants les uns des autres pour raconter une histoire entière, représentative de ce que je vois.

Je la représente par mon prisme, ce n'est pas forcément la réalité. Ça reste mon point de vue. J'aime y prendre part. Aux liesses populaires, je me sens solidaire de ces causes. C'est via la photo que j'apporte ma petite pierre à l'édifice de tous ces humains qui se battent corps et âme tous les jours.

Dans un second temps, Paris offre plein d'autres réjouissances. Au bout d'un moment, les manifs m'ont fatiguée. J'ai eu envie de m'amuser mais en gardant toujours un peu d'adrénaline parce qu'on finit par rechercher les sensations fortes. J'ai besoin de ressentir un peu de passion dans ce que je fais et ce que je produis. J'ai eu cette chance de côtoyer un groupe de personnes qui m'ont emmenée avec eux dans les tunnels de métro à Paris et qui peignent les rames, entre autres. La manière de photographier est complètement différente. Je vais utiliser des appareils photos différents, plus petits, parce qu'il faut qu'on puisse courir vite au cas où. Il y a très peu de lumière et je ne peux pas tout le temps utiliser le flash donc je vais favoriser le noir et blanc avec lequel le flou est plus flatteur. Au final, je me retrouve à la surface en couleur et sous terre, en noir et blanc. A l'origine, c'est pour des questions techniques mais cela fait écho au contenu des photos. Le noir et blanc fonctionne bien sous terre. Ça donne un aspect nostalgique, qui reste hors du temps. Il y a un côté plus intemporel. Les tunnels, c'est les mêmes depuis le début du XXe siècle. Ça rappelle aussi les photos d'Henri Cartier-Bresson.

Sous terre, je photographie les acteur·rices du graffiti, qui veulent bien m'emmener. Ce que j'aime c'est les photographier en train de peindre. Au début, plutôt que la pièce finie, je m'intéressais surtout au cheminement pour arriver jusqu'au métro, jusqu'au plan. On va ensemble quelque part, de jour ou de nuit. On descend par une trappe, des échelles, des escaliers. Selon la luminosité, je peux prendre des photos ou pas. La plupart du temps, c'est très compliqué. Et il faut être rapide. Ce n'est pas toujours évident d'avoir toutes ces photos-là. Une fois arrivé sur le terrain de jeu, j'aime voir les personnes se préparer et commencer à les prendre en photo, en train de peindre, de récupérer leurs bombes, de prendre en photo leurs pièces. Ce n'est pas forcément ce que les graffeurs souhaitent comme photos finales. Mais je me dis qu'ils seront content·es d'avoir ces photos un jour quand même. Peu à peu, j'ai aussi intégré des photos des pièces terminées. Elles font partie intégrante de leur histoire, de celle du métro parisien, de celle du graffiti. Je me suis adaptée à ce « nouveau » sujet, avec les nouvelles règles de ce terrain de jeu.

Elles font écho à la pratique même du graffiti qui s'octroie une fenêtre de liberté dans notre société et les règles qu'elle impose. Dans une ville comme Paris, nous sommes sans arrêt surveillé·es, sans forcément s'en rendre compte. La pratique du graffiti permet de prendre pleinement conscience de cette surveillance permanente. Ce système de

surveillance pousse les humain·es qui habitent en ville à ne pas faire de pas de travers, à rester dans les clous, à ne surtout pas faire de vagues pour que le système fonctionne bien, qu'il n'y ait pas d'erreur système. Le but de tout ça n'est pas l'illégalité, ni de transgresser en réaction à la société. C'est juste de retrouver un peu de naturel, une envie de vivre pleinement, à 100%. L'amour du risque est présent mais c'est l'amour de la vie, je pense, en premier lieu. C'est juste avoir envie de vivre très intensément et de se sentir vivant·e. Et moi, avec mon appareil photo, je trouve ça tellement beau de prendre cette intensité en photo, en tout cas d'essayer de la capter.

Pour moi, il y a un lien direct avec ce qui se passe là-haut, dans les manifs notamment. Ce que je vois, ce sont des humain·es heureux·ses d'être vivant·es, de faire des choses pour elles et eux, et pour le collectif. Que ce soit là-haut dans les manifs ou en bas dans les tunnels, c'est toujours une histoire de lien entre les humain·es. Oui, il y a la question du groupe, de l'amitié, de l'aventure collective. Descendre dans un tunnel, c'est une petite jouissance annexe à nos quotidiens. Une manière de s'échapper d'un sentiment d'enfermement qu'on a en ville : en montant sur les toits, en descendant les tunnels et en allant battre le pavé en manif pour crier notre envie de justice.

Il y a une différence importante entre le groupe et le collectif. La foule de la manif, disparate, rassemble des

inconnu·es qui vont ne former qu'un seul être. C'est beau et émouvant à voir. La plupart du temps, tu as cette magie qui opère lors des mouvements sociaux. En bas, le groupe se connaît. Il est très soudé au sein d'une identité collective. Ce sont deux sujets très différents et donc des manières distinctes de les photographier.

En manifestation, au sein d'une foule, chacun·e disparaît dans la masse. Mais je m'intéresse aux individus qui la composent. Je photographie en 40mm et suis donc obligée d'être proche de mon sujet. En général, je vais me focaliser sur une personne ou un duo ou un trio. Je photographie rarement une foule. C'est vraiment des individus qui vont capter mon attention, voir l'émotion sur leur visage. Là-dessus, ça rejoint ce que je vais photographier en bas, dans les tunnels. En revanche, je ne peux pas montrer l'identité des gens. Je suis obligée d'anonymiser les personnes qui sont dans les tunnels alors qu'elles sont extrêmement identifiables pour moi parce que je les connais. Ils prennent une nouvelle identité dans mes photos, ce qui fait écho au choix qu'ils ont fait de graffer en déterminant un nouveau nom, comme pour prendre de la distance avec l'identité qui leur a été assignée dans leurs familles ou par le contexte social.

Nelson Bourrec Carter

Teen Spirits

Installation vidéo couleur et son,
17'35" 2025

Avec :

Hugo Bonnet, Lounes El Badaoui, Youcef Gholam, Mylène Lorne, Arthur Roussel-Portal, Andréa Stenger Gary, Elianah Weiss-Dupre, Sésedie Wickramasinghe

Produit par Big Fish Productions
Compositeur : Harry Allouche
Chef de Choeur : Nathanaël Zarca
Chorégraphe : Muriel Garric
Image : Vadim Alsayed & Raphaël Bourdin
Montage : Nelson Bourrec Carter & Benjamin Cataliotti Valdina

Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation des Artistes qui lui a apporté son soutien.

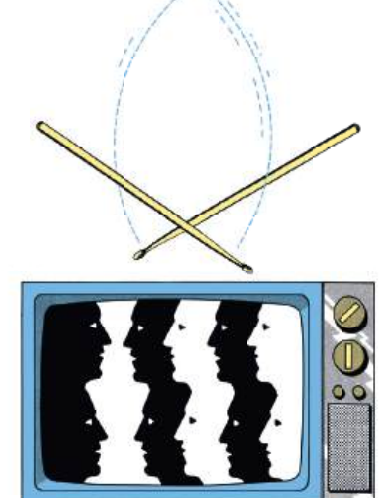
Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée et du Centre culturel Jean-Cocteau.

Courtoisie de l'artiste
et de la Galerie Alain Gutharc

Mon rapport au territoire et à la mémoire collective s'est construit en grande partie à travers une consommation importante de fiction — télévisuelle, cinématographique, littéraire. Cela peut sembler banal, mais ayant grandi entre plusieurs territoires, notamment franco-américain et afro-américain (ce dernier étant un territoire dans le territoire), la question de l'appartenance à un lieu a toujours été centrale pour moi, même si elle n'était pas explicitement formulée à l'époque. J'éprouvais ce besoin d'appartenir simultanément à différents espaces, et lorsque je n'étais pas physiquement présent dans l'un d'eux, je cherchais à compenser par une immersion dans des récits et des images. Je consommais beaucoup de

“teen movies” pour me connecter à une expérience lycéenne américaine que je n'avais pas, étant scolarisé en France. Quand je rentrais aux États-Unis, mes ami·es avaient vécu cette expérience que je ne partageais pas. Ces récits devenaient alors une passerelle pour relier mes deux réalités. Cela me permettait d'exister dans ces espaces imaginaires, même à distance.

Avec le temps, ces réflexions se sont enrichies de considérations sur le genre, la sexualité, la race, etc. une nouvelle question s'est posée : quelle était ma place dans ces histoires que j'avais absorbées en masse ? Je m'interroge souvent sur la manière de m'approprier des récits dans lesquels je ne suis pas représenté. Comment trouver un espace dans ces histoires où je peux me sentir légitime ? Dans les films que je regardais à l'époque, c'était majoritairement des personnages blancs, hétérosexuels. Sur le moment, ça ne me posait pas



chanson est devenue un gros succès, l'hymne de l'adolescent un peu ingrat. Je m'y identifiais totalement. L'idée, c'était de transformer cette chanson en un leitmotiv qu'on entend tout au long du film. On commence avec une référence claire, mais au fur et à mesure, la mélodie devient difficile à identifier.

L'ouverture sert à découvrir les voix des personnages, qui commencent unies, puis s'harmonisent progressivement. Cela marque le début de leur aventure musicale et émotionnelle.

L'acte 1 place les personnages, les enjeux et les relations de façon énergique, solaire, en exposant rapidement les rivalités, tensions, amitiés, et premiers flirts. Cette dynamique se traduit musicalement par des échanges entre les chanteur·euses. Chaque pupitre (soprano, alto, ténor, baryton) est utilisé dans un rapport de questions-réponses, un peu comme une conversation musicale. C'est le premier jour de cours, et l'école est en plein foisonnement.

L'acte 2 poursuit directement l'évolution du flirt initial, devenu un moment clé de la pièce. Il est le plus long et le plus complexe en termes de temporalité, traversant les étapes du premier amour au premier cœur brisé. Ce passage, plus ancré dans le classique que dans le pop, se divise en trois temps : il commence par une référence à un slow (*Kiss Me* de Sixpence None the Richer) avant de se

terminer par une messe funèbre.

L'acte 3, quant à lui, reste une continuité logique de l'acte précédent. Il continue la plongée dans un registre sombre, axé sur la peur, la transformation et la douleur. L'acte 4, épilogue tourbillonnant, prend le relais de cet acte 3 difficile. L'issue est ouverte, mais teintée de dissonance, et le morceau se termine sur une note quelque peu troublante, symbolisant l'état des personnages, incertain·es.

Concernant les protagonistes, il était important pour moi que la chorale soit diverse, à l'image de ma propre expérience. J'ai voulu inverser le ratio de représentation habituel des films avec lesquels j'ai grandi en choisissant des chanteurs et chanteuses racisé·e·s et queers. Le casting a permis une belle diversité, aussi bien d'identités que de parcours : un lycéen des Lilas, deux filles du conservatoire de Créteil, un autre du conservatoire de Paris, deux filles de la Maîtrise des Hauts de Seine, des formations classiques, lyriques, ou encore pop. Chacun·e a une sensibilité unique qui vient enrichir le son du groupe.

Rebecca Digne

Maria terribile

Vidéo, 7'50" 2025

Courtoisie de l'artiste

C'est un projet qui a commencé en 2020, quand j'étais à la Villa Médicis à Rome. J'ai rencontré Maria à ce moment-là. Elle vivait avec sa famille dans la campagne toscane, dans

une maison au milieu d'un ancien terrain viticole, peuplé d'animaux en liberté, totalement plongée dans la nature. [...] Quand je suis allée sur son terrain de jeu, j'ai reconnu l'espace utopique auquel j'aspire pour toutes les générations à venir. Un espace qui n'est pas intellectualisé comme terrain de revendication écologique, avec une vision et une éthique de préservation du territoire. C'est une autre question, celle de l'immersion totale d'un être humain dans son environnement, et de la puissance de vie qu'elle transmet. De ma rencontre avec Maria est né le désir de faire un film documentaire, pour lequel j'ai été invitée par le Centre culturel à montrer deux extraits sous forme d'installation.

Dans l'installation que j'ai présentée dans la première exposition de la saison, Maria avait 8 ans et demi. C'étaient les premières images qu'elle avait tournées avec la Super 8 que je lui avais appris à utiliser. [...] Dans cette deuxième pièce Maria n'est plus filmeuse mais filmée. Notre relation passe par la caméra. Je la regarde grandir et se confronter à l'événement de son départ à venir. Ces images ont été tournées entre 2020 et 2024 en 16mm. J'ai décidé de montrer des images qui ne sont pas dans le documentaire final, ce sont des images autonomes qui nous permettent de se rendre compte de l'espièglerie de Maria, sa liberté et sa relation au monde.

L'idée du projet était de suivre Maria jusqu'à son adolescence, en incluant un événement qui allait changer le

cours de sa vie : l'expulsion de sa famille du terrain par ses propriétaires pour y faire des vignes. J'ai grandi en Italie jusqu'à mes 8 ans et demi, l'âge de Maria quand je l'ai rencontrée. Quand je lui ai expliqué pourquoi je voulais la filmer, je lui ai raconté que j'avais quitté l'Italie au même âge, que c'était mon paradis perdu, que je comprenais mais d'une autre façon. Cette expérience commune de la séparation l'a beaucoup rassurée et a fait naître un désir de mêler nos propres regards. Elle pouvait filmer son départ, et moi je le filmais aussi, pour essayer de partager sans hiérarchie, sans le pouvoir d'un adulte qui regarde une enfant, mais bien avoir deux visions parallèles qui parfois se croisent, parfois s'éloignent, mais qui existent grâce à la transmission.

Il y a une connexion très forte entre Maria et moi. Qu'est-ce que c'est qu'accompagner une petite fille quand tu es une femme ? Il fallait être vigilante tout au long du projet et être attentive à la juste place que je devais avoir. Plein de choses ne sont pas évidentes, notamment dans son cercle familial. Il faut faire très attention. Elle m'a beaucoup aidée à comprendre ça. Tout ça, c'est très émouvant. J'aime faire des projets qui nous dépassent. La question n'est plus de créer un objet rassurant mais d'avoir une expérience de vie à plusieurs.

LES ATELIERS



En binôme, les participant·es sont invité·es à fabriquer un téléphone à ficelle. Après la fabrication, les téléphones sont testés en inventant et se racontant les plus grosses bêtises que l'on pourrait faire. Les histoires transmises sont écrites ou dessinées sur du papier et sont la seule trace restante à la fin de l'atelier.



La Vie Cachée des Taupirates

Sur la surface d'un grand rouleau de papier déplié, que l'on imagine être l'intérieur d'un tunnel caché, les participant·es dessinent le monde de la plus grande communauté de résistance souterraine : les Taupirates !





LES RENDEZ-VOUS



Dans le cadre de la Biennale *Mes voisins sont des artistes* le samedi 8 février 2025 les artistes Rebecca Digne et Gaetano Cunsolo ouvrent leur atelier lilasien pour faire découvrir leur espace de travail et leurs dernières œuvres.

Le cinéma du Garde-Chasse accueille sur son grand écran deux œuvres vidéo qui interrogent avec sensibilité et douceur ce que signifie grandir.



Angers : une dizaine de lycéen·nes en option théâtre voient débarquer un professeur remplaceant pour un mois, tout est chamboulé (*Ceux qui rougissent*).
 Florence : après une enfance plongée dans la nature, Maria fait face au déménagement du paradis où elle a grandi (*Resta Maria & Maria terrible*).

Projection suivie d'une rencontre avec les réalisateur·ices, Rebecca Digne et Julien Gaspar-Oliveri.





R. de Obaldía
Berceuse de l'enfant qui ne veut pas grandir
 lu par Jean

E. Roy
L'enfant qui va aux commissions
 lu par Marie-Claire

V. Hugo
J'avais douze ans
 lu par Jocelyne

Deuxième rendez-vous de lectures avec l'association Poécité pour le deuxième chapitre de la saison.

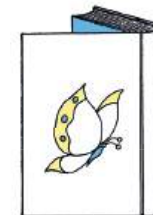
À l'occasion de l'exposition *Les Enfants terribles*, ses adhérent·es proposent la lecture de textes littéraires, poèmes ou romans, qui interrogent ce qu'est grandir, avec l'accompagnement musical de François et Bernard.

H. Bazin
L'École des pères (extrait)
 lu par Valérie

E. Le Quintrec
L'Enfant
 lu par Lysiane

J. Prévert
Un Enfant sage
 lu par Colette

J. Cocteau
L'Age ingrat
 lu par François



N. Sarraute
Enfance (extrait)
 lu par Catherine

R. de Obaldía
Pétronille
 lu par Françoise

H. Hesse
Siffler
 lu par Pascale

G. Flaubert
Novembre (extrait)
 lu par Evelyne

Ce texte est un extrait de *Lettres à Bébé*, un livre que j'écris depuis quelques temps dans lequel je - Ethan, me retrouve à aider et communiquer par lettres avec un Bébé marxiste dont le projet politique est de ne pas grandir pour ne pas devenir un outil du Capital. Pendant qu'il développe son projet et me le raconte, je vis ma vie et la raconte aussi, observe et commente l'ignoble état du monde, son langage, son architecture, gère mon rythme cardiaque, rencontre des gens, travaille, baise, mange(...)

Il a été écrit entre avril et juin 2025.

Bébé souffle sur une fenêtre et trace des mots dans la buée.

Ses petits doigts écrivent sur la ville qui disparaît des formules magiques pour changer le monde, mais il ne croit pas en la magie et de moins en moins dans la possibilité de changer quelque chose. Les nuages viennent cacher le soleil, tout s'assombrit et il pleut. Mes yeux niqués écrivent en phares de voiture des poèmes qui s'effacent. L'eau coule partout puis le soleil revient et projette sur le trottoir l'ombre d'un non tracé par Bébé sur sa vitre, mais la ville n'écoute pas. Il est de plus en plus difficile de refuser et tout s'organise à l'intersection de la positivité et de la culpabilité.

Bébé a construit avec son esprit un genre d'armure qui fait glisser les mots des autres jusque dans le caniveau pour pouvoir se fabriquer sans influence.

Continuer
Dans cette économie
Vivant d'
Exister politiquement
À se détacher d'une loi
Interne
m'a fait frissonner
Sous son ombre
Terrible
Un matin
Encore à
Se dire que
c'était plus possible
chaque réveil
Explose la journée
D'un seum
Actuel
Depuis que j'ai ouvert les
Yeux
La première fois
Dans cette économie
De mort
d'injustice et
D'autorité
Quelque part
Quelqu'un
S'organisait déjà pour
Essayer de changer quelque chose
À la puissance d'une voix
Puis d'un corps
Puis d'un milliers de gestes
Qu'on fait dans l'air
Pour avoir le droit d'ouvrir
Les yeux face à soi
D'exister politiquement
pendant que toujours

Crève
Une autre partie du monde
Ou de la population
Dans cette économie

On se retrouve et on marche un peu sans savoir où on va. Le but est de s'éloigner le plus possible de chez nous sans se faire rappeler par ce qu'on laisse derrière. On essaye un jeu bizarre de s'abstraire tout en restant dans la réalité. C'est pas qu'on veut penser à autre chose, c'est qu'on veut trouver des moyens d'y penser autrement. On prend pas nos téléphones, on est libres, on disparaît. A chaque fois c'est le même défi, s'enfoncer le plus possible dans la ville jusqu'à que ça fasse peur sans trop de raisons. J'ai mon vélo mais on marche à côté pour pousser le temps et regarder tous les détails de la ville qui se déroule sous nos pieds. C'est toujours le même chemin avec quelques centaines de mètres en plus à chaque fois. Bébé a peur de croiser ceux qu'il pense qui le cherche, il passe son temps à regarder en arrière comme si on était suivis.

Plus on s'éloigne de la ville, plus nos esprits s'ouvrent et on se sent libre de parler un peu à côté des images qu'on se fabrique chaque jour. On a l'impression que nos corps disparaissent, qu'on avance comme si on était un vent qui essaye de s'épaissir pour pouvoir renverser tout ce qu'on hait. Bébé flotte à côté de moi et je glisse sur le temps. Plus on marche, plus on rentre dans un état où le langage n'a plus de limites, les mots deviennent comme une matière qu'on malaxe pour réussir à se comprendre et s'identifier. Bébé m'explique qu'il a de plus en plus conscience que ce qu'il cherche c'est d'être particulier. Mais pas genre juste bizarre, plutôt trouver une méthode pour être compliqué de manière intéressante, *si je grandis, j'appartiens à un autre, pas moi, un autre à qui je confie ma vie dans le système, pas à moi mais à l'organisation globale du temps et des corps, pas à moi...* Bébé s'endort.

À chaque fois qu'il essaye de formuler quelque chose de trop personnel je vois ses paupières tomber et je reste là tout seul avec mes pensées interrompues par les poèmes qu'il écrit à l'oral en dormant :

*Pas de
-isme pour moi
Siil vous plaît
Laissez moi un peu
Tranquille
Je crois que
je suis encore
en train de me construire
Alors pas de -isme
Je vous prie
Si je fais ou
dis quelque chose
C'est juste moi
j'essaye c'est pas
Pessimisme*

*Nihilisme
Même si je suis négatif
Et que je crois en
Pas grand chose c'est pas
Cynisme
Si vous vous inventez
Que je m'imagine mieux que vous,
Je suis juste moi
C'est pas idéalisme
Si parfois j'essaye de sourire
Ni narcissisme si je me
Regarde trop longtemps dans
Le miroir pour comprendre qui je suis
C'est pas sadisme
Si j'aime regarder souffrir ceux qui veulent
Quotidiennement nous niquer
C'est juste moi
Et
je garde pour vous
Les -ismes pour mieux
Classer
Vos vies de
Racisme, fascisme,
Imperialisme,
Capitalisme
Milliards de personnes
avec le cerveau
Fondu
Par la haine des autres*

Il se réveille à la fin du poème un peu défoncé par sa clairvoyance. Sa bouche bouge encore dans le vide comme à la recherche de mots, mais parfois il n'y a plus rien à dire. J'ai posé Bébé sur une table de ping pong pour qu'il reprenne ses esprits et il s'étire comme s'il voulait déchirer son corps pour faire sortir un autre lui plus fort, plus grand, une bombe de seum qui cherche plus d'espace pour exister, mais rien ne sort, Bébé reste là lui-même et regarde au loin, l'air très sérieux. Il fait presque nuit.

Bébé : tu crois qu'un jour on va partir et jamais revenir?

Ethan : Non. On va rester. Il faut des témoins de ce qu'ils sont en train de faire.

Sur le chemin du retour, la ville fait son petit spectacle. Un groupe d'hommes peint un passage piéton aux couleurs d'un drapeau LGBT. Chaque teinte d'inclusivité performative vomit un peu plus son dégoût et continuera de se faire piétiner. Une affiche pour une votation promet des rues aux enfants pendant qu'on laisse des enfants dormir dans la rue.

Sur la place de l'Hôtel de Ville s'installe une forêt urbaine. Une photosynthèse à crever transforme l'argent en image et les idées en mort. Une feuille tombe d'un arbre au ralenti et se pose sur le haut du crâne de Bébé, à l'endroit précis où se forme la pensée. Sa tête est tellement ronde que je peux imaginer les mots tourner dedans comme sur un circuit, de plus en plus vite contre les bord pour les polir et les préciser, de plus en plus tranchantes comme des lames pour creuser la vie quotidienne et on avance, on se sert de ce rythme qu'on apprend à maîtriser, on crée comme une deuxième respiration d'un air produit en autonomie loin de celui de la forêt organisée.

Bébé déchire la feuille avec ses petites mains et la jette au sol, les morceaux s'envolent et peut-être se poseront par milliers sur le pare-brise de la voiture d'un néo-nazi lancée à toute vitesse sur une autoroute remplie de centaines comme lui.

Sur nos chemins
Une par une
Les horloges
Nous
Briserons

Dessin ci-contre :
Éthan Assouline,
bébé et moi
(d'après G. Caillebotte),
2025



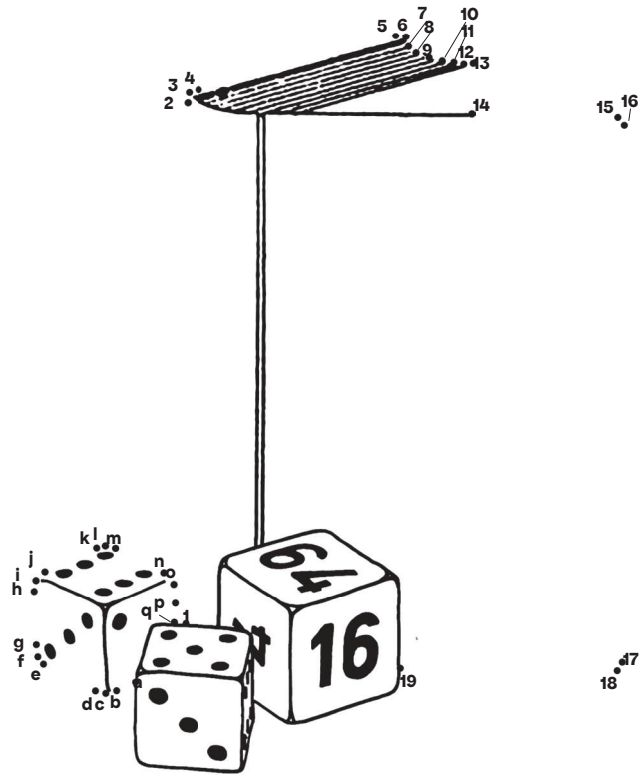
Exposition du 19 juin au 30 août 2025

(À COMPLÉTER)

Clémentine Adou, Fabienne Audéoud,
Zbyněk Baladrán, Alexandre Barré, Bruno Botella,
Pauline Curnier Jardin, Jenny Gage,
Jochen Lampert, Liz Magor, Laurent Montaron,
Camila Oliveira Fairclough, Sam Pulitzer, The Play

Commissariat:

3Aydem Andrade Tavares, Lena Aribi, Aymen Atallah,
Samuel Belmonte Valdez, Tayssire Ben Youssef, Ferdaous Boubtane,
Marjane Bregiroux, Kadidjatou Camara, Ehan-Ahmed Chakma,
Satori Chapus- Ourrad, Zinedine Choukri,
Taissiri Darikaoui-Mouhamadi, Maya De Oliveira,
Kim Debrosses, Binta Fadouna Dia, Lounes El Badaoui,
Capucine Fouet, Enzo Gaul, Kylian Gomis, Ophélie Guerrier, Rihana
Halfaoui, Mariam Hamad, Omar Hend, Ledri Rolain Kamenga,
Fatoumata Kanouté, Mohamed Khaïes, Sharon Knafo, Najat Lakhdar,
Wahil Louange, Valia Mocherniuk, Sacha Moreau, Gabriel Mortessagne,
Sarah N'gbaramou, Emmie Nadjarian-Palisse, Hugo Onteniente, Albert
Prodan, Niouma Sampi, Cissé Sarambounou, Mellina Seghir, Yanis
Souïdi, Yuri Stojanović, Enzo Sylvain, Louisa Si Ammour, Bilaly Sidibe,
Lynda Tacine, Karima Taïbi, Aaron Wansola-Nzuzi, les élèves de 2nde
GT6 et 2nde GA2 du Lycée polyvalent Paul-Robert accompagnés
par Thomas Maestro avec l'aide des professeurs Jennifer Caux,
Maritie Lucas, Camille Dunaigre, Alizée Grosjean,
et celle de Luca Avanzini et Anna Milone.



*Une exposition présentée dans le cadre de la programmation hors les murs du Fonds Régional d'art contemporain Ile-de-France *Berserk et Pyrrhia, art contemporain et art médiéval*, sous le commissariat général de Céline Poulin, directrice du Frac Île-de-France.



Au travers des oeuvres issues de la collection du Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France*, et d'un remplaçant surprise (à vous de le trouver !), nous interrogeons notre quotidien, nos doutes et nos espoirs.

Nous avons d'ailleurs failli appeler l'exposition « Des espoirs », un titre clair, porteur d'une idée d'avenir mais aussi très sombre, si entendu comme un seul mot. Nous avons finalement choisi le titre « » (*à compléter*), qui laisse la place pour que chacun·e puisse s'y projeter. Il suggère quelque chose d'inachevé, comme nos vies en construction.

Au début de l'exposition, nous sommes confronté·es à la violence insidieuse des stéréotypes pour les individus. Mais au fil du parcours, nous réalisons que la puissance de leur réappropriation peut aider à l'affirmation de soi.

La nature est aussi au coeur de certaines œuvres. Elle permet de rendre la ville plus supportable et de se projeter dans un ailleurs collectif et pourtant imprégné de mélancolie. Ce trouble teinté d'ennui et d'humour se retrouve dans des œuvres-archives, des œuvres-collections, et des œuvres-rubans qui jouent avec le temps, comme s'il n'avait plus début ni fin.

Vous rencontrerez enfin des corps plus ou moins incarnés et quelque peu distants, qui donnent la sensation de ne pas savoir comment se positionner dans le monde. Le parcours s'achève sur l'image d'une femme de dos, face à une station-service : quel est son choix ? Vivre ou survivre... (à vous de compléter).

Les élèves de Mme GAZDAR
du Lycée polyvalent Paul-Robert

JARDIN D'HIVER



*Replacement
Artwork
(Flag)*
Impression à plat recto
verso sur papier,
84 x 61 cm, 2025
Courtoisie de l'artiste
« Le possesseur et/
ou usager du poster
accepte de respecter
les termes écrits au
dos. Ce poster plié
ne s'expose qu'en
démurant plié.
Ce poster déplié ne
s'expose que pour
remplacer une oeuvre
manquante »

Alexandre Barré

Alexandre Barré (Niort, 1991) explore dans sa pratique le concept du temps, souvent ressenti comme un manque. Son travail cherche à donner une forme à cette absence.

Présentée sous forme de dépliant, cette oeuvre demande un engagement de la part de la personne qui l'expose. Recto-verso, elle porte lorsqu'elle est pliée des instructions : « Ce poster plié ne s'expose qu'en demurant plié. Ce poster déplié ne s'expose que pour remplacer une oeuvre manquante ». De l'autre côté et dépliée, elle représente un drapeau inédit, reprenant les couleurs des panneaux de signalisation des itinéraires bis et symbolisant une bannière pour les personnes sans reconnaissance sociale.

Le poster permet ainsi de remplacer une oeuvre manquante, ici *Face to face (...)* de Julien Creuset (2016), sélectionnée par les commissaires mais finalement indisponible. La nature transitoire de l'oeuvre peut être comparée à la situation que vivent les personnes étrangères en situation d'exil : « cette oeuvre-drapeau sans territoire ni pérennité renvoie au statut de nombreux êtres qu'on dépossède de citoyenneté, de domicile, d'état de constance, de stabilité, et de sérénité. »



Trois Questions d'Élèves à Artistes

L'art doit-il toujours dénoncer ?

Je ne crois pas que la dénonciation soit la seule raison d'être de l'expression artistique ; elle ne l'est pas de fait, et il me semble que nombreuses sont les œuvres qui produisent autre chose qui soit passionnant, riche et nécessaire, sans que ce soit du ressort de la dénonciation. Ceci étant dit, je porte davantage mon attention sur des enjeux politiques, économiques, sociaux, ... en réalisant des formes

artistiques qui tentent de discuter ces champs, j'ai l'espoir que les œuvres d'art — que je produis ou les œuvres d'art en général — puissent servir comme argument : qu'on les observe publiquement, qu'on tente d'argumenter à travers elles, qu'on échoue à les simplifier, ...

Quelle est la place du spectateur dans votre œuvre ?

Cette pièce en particulier, *Replacement Artwork*, c'est une œuvre-outil. Ainsi donc il y a plutôt deux places pour les spectateur·ices, selon si l'œuvre est activée ou si elle est à l'état de protocole.

Mais ces amusantes dispositions paradoxales sur la nature de l'œuvre m'intéressent bien moins que ce qu'on peut faire de l'œuvre—cf. réponse précédente—, c'est à dire qu'elle puisse avoir un usage symbolique, concret, argumentatif qui dépasse la durée et le lieu de l'exposition qui l'héberge. Ici, cette œuvre de remplacement devenue drapeau (qui n'existe nulle part ailleurs) pourrait trouver un usage : être une bannière de ralliement pour un collectif apatride, un fanion d'état transitoire pour des situations géopolitiques compliquées, ...

Qui sait ce que fait les spectateur·ices après mon passage ? Un·e spectateur·ices, c'est l'artiste avec du retard.



Peut-on remplacer une œuvre ?

J'aime assez le parallèle avec le fonctionnement d'une société : certaines des fonctions, parfois cruciales, reposent sur trop peu d'individus pour les réaliser. Une société heureuse est, je pense, à l'aise avec le remplacement, le roulement, la possibilité pour ses membres d'échouer à remplir leur rôle pendant un temps sans que cela ne les pénalise ni eux ni la société dans son ensemble.

Je pense qu'on ne devrait pas voir les œuvres trop différemment. Que, certes, leur unicité est constitutif de ce qu'est l'art, mais que permettre aux artistes d'échouer (temporairement) à montrer leurs œuvres est heureux. Et qu'une exposition est un résultat qui ne dit pas grand-chose des multiples hypothèses et bouleversements de programme qui la constituent en secret. En réalité, le remplacement est, bien avant mon intervention, une pratique répandue.



Fabienne Audéoud

Parfums De Pauvres

Installation
113 bouteilles
de parfum, dimensions
variables, 2011-2022
Courtoisie de l'artiste
et du Frac
Île-de-France
© Adagp, Paris, 2025

Fabienne Audéoud (Besançon, 1968), développe une pratique artistique pluridisciplinaire intégrant la musique, la peinture, la performance, l'écriture, la vidéo et la danse. L'œuvre exposée est composée de 113 bouteilles de parfum avec des noms et des formes différentes. Les noms des flacons sont révélateurs des stéréotypes de genre véhiculés par le monde de la mode et du luxe.

Le titre de l'œuvre, *Parfums de pauvres*, évoque les différences sociales qui cohabitent dans notre société, au-delà de l'égalité marketée par l'industrie et maquillée par les classes dominantes. En effet, ces parfums ne sont pas luxueux et sont plutôt considérés comme « bas de gamme ».



Trois Questions d'Élèves à Artistes

L'art peut-il nous libérer des stéréotypes ?

Dans mon travail d'artiste je fais toujours attention à me questionner moi même, plutôt qu'à pointer du doigt des stéréotypes que d'autres personnes auraient. Je ne propose pas une "critique" des autres mais cherche à questionner mes propres biais, où je me place et comment j'agis dans la société, dans les communautés dans lesquelles j'évolue.

Que représente la figure du parfum pour vous ?

Ce ne sont pas les parfums en tant que tels qui ont attiré mon attention mais les noms, les titres, les mots.

Mais les parfums sont un élément intéressant, car c'est quelque chose qu'on porte. En Anglais, par exemple pour le mot "porter", on a plusieurs traductions : on porte un parfum ou un vêtement (to wear), une charge ou un enfant (to carry), un message (to convey), sa croix (to bear one's cross), le nom de son mari ou de son père (to bear one's father's or husband's name) ou bien un personnage à la scène ou à l'écran (to perform, to embody).

Pourquoi 113 bouteilles de parfums ?

J'ai collectionné ces bouteilles pendant presque dix ans et je les ai montrées sous diverses formes dans plusieurs installations. Lorsqu'elles ont été montrées au Palais de Tokyo sous une très belle vitrine, j'ai décidé qu'il y en avait assez. Mais je ne serais pas contre l'augmenter d'autres trouvailles, si c'était possible dans un autre contexte.



PREMIÈRE SALLE



Clémentine Adou

*Paquet
Neutre
Fumer
augmente
le risque
de devenir
aveugle)*

Paquets de cigarettes,
peinture acrylique,
8,5 x 5,5 x 2,2 cm,
(chaque paquet)
2018 - 2020

Courtoisie de l'artiste
et du Frac
Île-de-France

Le travail de Clémentine Adou (Paris, 1988) s'inscrit dans une économie de production et de moyens, par des procédés de recouvrement incluant objets et matériaux de la vie quotidienne.

Trois paquets de cigarettes sont présentés au-dessus de la cheminée. Placés à hauteur de regard, ils sont recouverts d'une peinture « neutre » (vert pantone 448c) qui ne laisse apparaître que des yeux aveugles. Toutes les autres informations ont disparu.

L'oeuvre nous interpelle sur notre capacité à voir le monde par nous-même. Les images, stéréotypées, se vident de leur sens : saturé-es et manipulé-es par elles, on devient comme « aveugles ». L'accrochage vous invite à regarder l'oeuvre « les yeux dans les yeux », pour redonner une profondeur à ce visuel qui, devenu si familier, ne choque plus.



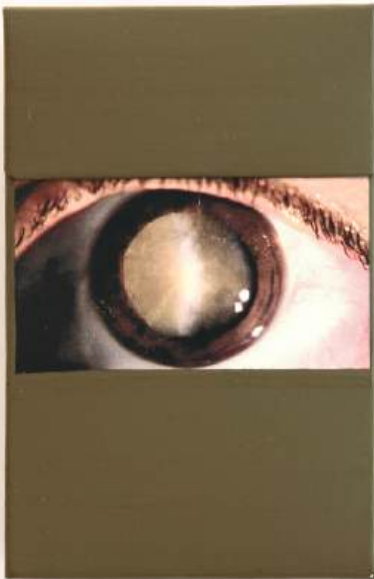
Trois Questions d'Élèves à Artistes

*L'art peut-il
nous libérer des
stéréotypes ?*

*L'art doit-il forcément
choquer pour dénoncer ?*

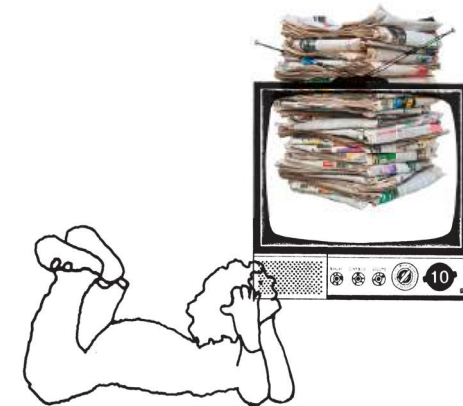
Pas nécessairement. Cela aura probablement un impact plus direct, accrocheur, violent ou tape à l'oeil. Mais la subtilité ou le subliminal sont tout autant des manières, voire des stratégies pour dénoncer ou passer des messages. Dans le cas de *Paquet neutre*, j'ai choisi une des images de la série des paquets, dans les moins violentes ou repoussantes, je crois. Elle est même plutôt romantique, avec ce photomontage d'un reflet de ciel dans la pupille.¹⁵

Je ne sais pas, peut-être, oui. Du moins, l'art, quel qu'il soit, amène à réfléchir, à se déplacer, à se questionner et à ne pas nécessairement aller dans le sens commun. En ça déjà, cela peut amener à se libérer des poncifs et faire des découvertes.



*Quels objets du quotidien
vous inspirent ils le plus ?*

J'affectionne particulièrement les objets de consommations, standards et génériques : le paquet de cigarettes, les cartons d'emballages, les parapluies cassés, le nez de clown, pour en citer quelques-uns que j'ai pu utiliser dans mon travail. Car ils ont une portée plus ou moins universelle (on peut les trouver relativement partout), ils sont d'une certaine manière traversés par des problématiques actuelles et aussi parce qu'ils ont contenu des choses liées à leurs fonctions originelles. Ils présentent des marques, des indices où bien ils sont cassés, abîmés, car ils ont déjà servi.



Hello

Acrylique
sur toile,
65,2 x 81,5 cm,
2020

Courtoisie
de l'artiste
et du Frac
Île-de-France,
© Adagp, Paris,
2025

Camila Oliveira Fairclough

La pratique artistique de Camila Oliveira Fairclough (Rio de Janeiro, 1979) comprend la peinture, la création de livres d'artiste et la performance. Ses oeuvres mélangent le langage et l'abstraction, avec des influences liées au Pop Art.

La toile représente un émoji que l'on est habitué à voir, tout sourire, qui nous salue sympathiquement. Au-delà de l'apparence joyeuse du sujet, la peinture représente l'ambiguïté de notre société dans laquelle on uniformise et simplifie la communication entre individus. Cela peut aussi rappeler notre addiction aux écrans et aux réseaux sociaux qui régissent nos vies et nos émotions.



Trois Questions d'Élèves à Artistes

*Considérez-vous
votre oeuvre
comme abstraite ?*

Pas vraiment, car je

ne crois pas à une pure

abstraction. Comme disait Sylvie Fanchon lors de son dernière interview, « Je préfère ne pas choisir, je suis peintre c'est tout », ou comme Walter Swenenn : « J'en suis arrivé à la conclusion que le problème de la figuration et de l'abstraction est un faux problème, parce qu'un tableau est toujours l'image d'un tableau. Peu importe ce qu'il représente, il s'agit toujours d'un tableau. »



*Comment a-t-elle été
inspirée du Pop Art ?*

Ce qui m'inspire dans le Pop Art, c'est sa manière directe de représenter le réel, son rapport à l'image, à la culture populaire et à la reproduction, aussi dans sa facture d'une certaine façon. Je peins à l'acrylique et même si je peins à la main (et avec des pinceaux) mes couleurs sont souvent mélangées et non pas sorties directement du tube.

*Peut-on simplifier les
émotions ?*

Dans la vie courante, on a tendance à classer les émotions en catégories simples : joie, colère, tristesse, peur... Cela aide à mieux les comprendre, les exprimer, et à communiquer. Mais les émotions sont souvent beaucoup plus complexes et nuancées que ces catégories. Elles peuvent être mêlées, contradictoires, changeantes à chaque instant. Une même émotion peut se vivre différemment selon les individus, les contextes, la culture ; cela est exactement pareil quand on se retrouve devant un tableau :-)

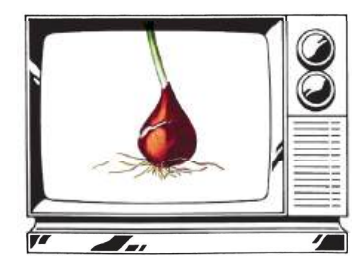


*Helle
Kammer*
Tirages gélatine
argentique, 2020
Courtoisie de l'artiste
et du Frac Île-de-France
© Adagp, Paris, 2025

Jochen Lempert

Jochen Lempert (Moers, 1958) est un photographe allemand dont le travail porte sur le monde de la nature et des animaux. Il a d'abord étudié la biologie avant de se tourner vers la photographie au début des années 1990.

Les photographies présentées dans la vitrine illustrent les beautés de la nature qui existent en parallèle de la vie humaine et qui méritent d'être observées et respectées. Elles montrent la présence de la nature dans l'environnement urbain et sa coexistence avec l'humanité. La technique de la photographie argentique en noir et blanc apporte aux images une dimension poétique et mélancolique qui sort les sujets d'un temps défini, suspendus entre observation scientifique et récit de fiction.



Trois Questions d'Élèves à Artistes

La seule image qui pourrait nécessiter une explication est le photogramme d'écran

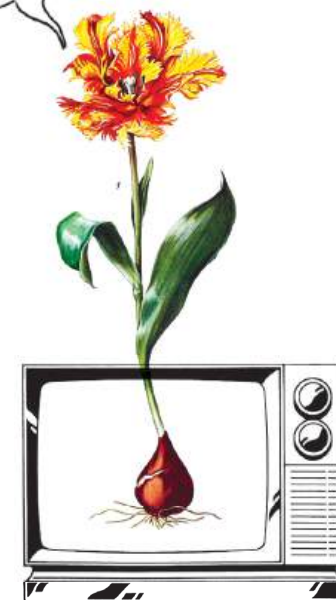
« Anna Atkins » : Anna

Atkins a réalisé le premier

livre de photographie avec des photogrammes de plantes (c'est-à-dire des plantes placées directement sur du papier photosensible) en 1843. Pour ma part, j'ai placé une feuille de papier photographique sur l'écran d'ordinateur affichant une image de l'un de ses photogrammes végétaux. Ma capture d'écran inverse l'image négative de plante d'Anna Atkins en une image positive.

Le choix du noir et blanc peut-il exprimer la beauté de la nature ?

Non.



Quelle est l'importance de la nature dans votre vie ?

Pourquoi avez-vous choisi la technique argentique ?

Je suis ravi que vous ayez choisi la vitrine *Helle Kammer* pour l'exposition.

Il ne m'est pas facile de répondre à vos questions, car elles abordent des sujets complexes.

Comme vous pouvez le constater, cependant, la vitrine se rapporte à ces questions, même s'il n'existe pas de réponses claires — seulement une manière de les envisager.

Ce qui est le plus important pour moi, c'est le lien entre la photographie argentique et les propriétés photosensibles des plantes (la photosynthèse). Si vous placez un objet opaque à la lumière sur une feuille verte vivante, une image se formera avec le temps — vous obtenez un photogramme — c'est d'ailleurs là que la photographie a commencé... De plus, comme nous le savons tous, la peau humaine est également une surface photosensible. Avec de telles idées, et ce que vous pouvez découvrir dans les photos, vos questions trouvent en réalité leurs réponses.





Ongle

Impression
jet d'encre pigmentaire
micro-encapsulée
sur papier,
130 x 95 cm, 2016

Courtoisie de l'artiste
et du Frac
Île-de-France,
© Adagp, Paris, 2025

Pauline Curnier Jardin

Pauline Curnier Jardin (Marseille, 1980) est une artiste visuelle qui travaille principalement dans le cinéma, l'installation, la performance et le dessin. Dans son œuvre, elle a revisité le théâtre anatomique de la Renaissance, ainsi que les rites païens et catholiques d'Europe centrale et méridionale. 19

L'image montre un ongle en gros plan, sur un fond sombre qui paraît être un tissu de satin ou de cuir. Cet ongle semble être faux et évoque une présence féminine mystérieuse. Orné d'un dragon, symbole de férocité et de puissance dans la mythologie asiatique, il manifeste la force et détermination de la personne qui le porte.





*Cross
Meetin'*
Photographie,
impression,
reproduction
mécanique,
31 juillet 1969 - 2 août
1969
Courtoisie des artistes
et du Frac
Île-de-France

The Play

The Play (1967, Kansai - Japon) est un collectif à géométrie variable qui cherche depuis plus de cinquante ans à redéfinir les liens entre l'être humain et la nature, en rejetant la civilisation urbaine et la technologie. Né au Japon dans le contexte contestataire des années 1960, le groupe privilégie des actions collectives, expérimentales et créatives, indépendantes des institutions sociales et artistiques.

Cross meetin' est une action réalisée par le groupe à l'été 1969 : « 31 juillet - 2 août 1969 Mont Aso, Kyushu. Nous avons promis de nous retrouver à l'endroit marqué d'un X sur une carte à une date et à une heure précises. À pied, en bus, en train, en bateau ou en stop, nous y sommes finalement arrivés et nous y sommes retrouvés. » Plusieurs documents retracent l'histoire de cette performance. Une photographie montre des montagnes verdoyantes, traversées par quelques êtres humains qui semblent avoir plaisir à se retrouver et y brandir des fumigènes colorés. Cette oeuvre collective nous rappelle la communion avec la nature et la joie de partager des actions et des idées communes.



Trois Questions d'Élèves à Artistes

Vous connaissez-vous depuis longtemps ?

Pourquoi avoir choisi cet endroit comme point de rencontre ?

Nous avons choisi le lieu au hasard. Mais personnellement, je l'ai trouvé intéressant pour ses environs naturels et ses formes de relief.

Si votre question porte sur le fait de savoir si les participants de *Cross Meetin'* se connaissent depuis longtemps : non, nous venions tout juste de faire connaissance.

Qu'est-ce que le collectif apporte à votre oeuvre ?

En travaillant en collectif, nous avons appris que chacun avait une manière différente de voir et de penser les choses.

PETITE SALLE

Mélancholia

Chambre d'écho à
bande Roland RE-201
transformée, cadre en
bois, verre, néon, 2005
Courtoisie de l'artiste
et du Frac
Île-de-France
© Adagp, Paris, 2025

Laurent Montaron

Laurent Montaron (Verneuil-sur-Avre, 1972) explore les relations entre technologies et croyances modernes à travers la photographie, le film et l'installation sonore. Son travail met en lumière les paradoxes de la modernité et questionne la manière dont les outils technologiques influencent nos représentations et perceptions de la réalité.

L'œuvre est une chambre d'écho artificielle, un instrument utilisé dans la musique pour créer des réverbérations sonores. L'artiste dévoile son mécanisme interne, enlevant le capot du dispositif et l'installant à la verticale dans une cloison, comme un tableau. Sa mécanique renvoie une image froide de la machine et de la routine du temps qui passe. Son titre *Mélancholia* fait écho à une impression de tristesse et de solitude. En tournant seule et sans s'arrêter elle nous renvoie à notre propre existence, qui se déplie et se replie parfois dans l'ennui et manque d'un sens apparent.



Trois Questions d'Élèves à Artistes

*Dans cette oeuvre
qu'attendez-vous
du public ?*

*Comment mettez-vous en
lien la technologie et l'art ?*

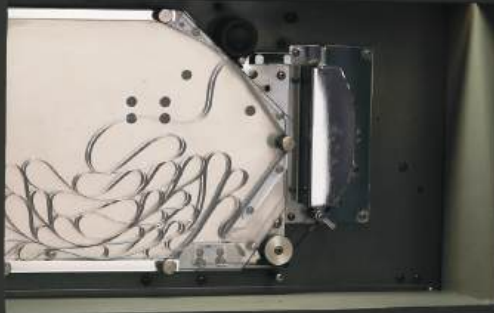
L'art et la technique sont deux notions que l'on oppose communément l'une à l'autre. L'art aurait une fonction esthétique, traditionnellement en rapport avec le beau, tandis que la technique a pour finalité une fonctionnalité, une utilité.

Dans mon travail, je me suis particulièrement intéressé aux médiums et aux outils, notamment à ceux qui permettait l'enregistrement de l'image et du son. Et dans ce cas, par exemple pour l'enregistrement sonore, l'on a d'abord imaginé que la fonctionnalité d'un appareil tel que le phonographe avec lequel on pouvait fixer la voix sur des cylindres de cire était de conserver la voix des disparus et de pouvoir les réécouter à volonté en les ramenant à la vie en quelques sortes. Aussi, la technique au sens où elle nous a permis au travers de divers outils d'observer le monde a aussi modifié la manière dont nous le comprenons, l'art peut permettre d'interroger la manière dont notre regard évolue.

Je conçois mes oeuvres comme des sortes d'énoncés, il ne s'agit pourtant pas d'y trouver un sens bien précis, chacun peut y voir ce qu'il veut en fonction de sa propre histoire et de sa sensibilité. Dans ce cas précis, je pense qu'il y a une certaine forme de fascination pour des mouvements qui sont aléatoires, et qui, comme lorsque l'on observe la fumée créer des volutes dont on ne peut pas vraiment prédire la course. Il y a quelque chose d'organique qui se forme au sein même de la machine.

*Par rapport au choix
du titre de votre oeuvre,
pensez-vous que la
technologie mène à la
mélancolie ?*

Pas systématiquement, mais ici la question du défilement du temps, son passage peut nous plonger dans l'idée que les souvenirs s'effacent peu à peu et qu'il y a un sentiment particulier qui se dégage avec la poésie qui accompagne l'oeuvre.



SECONDE SALLE



*Another
Five
Exercises*

Installation
Impression sur papier,
pincés en métal,
fils de nylon,
60 x 250 x 250 cm,
2014

Courtoisie de l'artiste
et du Frac
Île-de-France

Zbyněk Baladrán

Dans sa pratique artistique, Zbyněk Baladrán (Prague, 1973), s'intéresse aux contradictions du monde contemporain et aux possibilités de les comprendre à travers l'art. Par le biais de films, de diagrammes, de dessins ou de textes, l'artiste développe divers systèmes de représentation du savoir et de la connaissance.

Cette installation est composée de bandes de papier suspendues en spirale sur lesquelles sont inscrites des phrases, cinq étranges exercices. Ce tourbillon de messages parfois incompréhensibles représente l'accumulation d'informations dont notre vie est inondée et que la société tente de nous imposer. L'artiste montre alors la nécessité de s'appropriier ou de se défaire de ces injonctions.



Trois Questions d'Élèves à Artistes

*Qu'est-ce qui vous
a inspiré cette
installation ?*

*Votre œuvre a-t-elle été
inspirée par le noeud de
Moebius ?*

Je dois dire que ce n'était pas directement inspiré par le ruban de Moebius, même si j'y ai pensé pendant que je travaillais dessus. J'aimais l'idée d'un objet paradoxal, c'est là que cela rejoint le ruban de Moebius. La question est bien posée : il est pertinent de comparer le paradoxe du texte flottant à un paradoxe mathématique.

*Votre démarche est-elle
politique ou artistique ?*

Je travaille dans le domaine de l'art, et l'œuvre était avant tout destinée à une contemplation artistique. D'un autre côté, si mon approche n'avait pas été politique, que signifierait une telle œuvre ? Elle se rapprocherait d'une décoration kitsch. Il y a là encore un certain paradoxe. Ce qui renvoie à votre première question : est-ce un ruban de Moebius ?

À cette époque, je croyais davantage en la puissance des mots, alors j'écrivais des textes, même des poèmes. J'étais attiré par l'idée que le texte impose sa propre forme. J'ai un peu expérimenté avec cela. J'accrochais des feuilles A4 de différentes façons ou je les découpais. Je connaissais déjà la tradition des emblèmes. Mais j'ai commencé à expérimenter davantage avec la tradition médiévale que l'on retrouve dans la peinture gothique. Là où la parole directe était remplacée par ce qu'on appelait des bandeaux parlants : un ruban étroit de texte sortant de la bouche d'un personnage peint. On peut dire que ce sont les ancêtres des bulles de bande dessinée. Dans mon cas, il s'agit de commentaires politiques et poétiques — peut-être une parole directe dans un espace partagé.





Untitled

Impression
jet d'encre pigmentaire
micro-encapsulée
sur papier,
129,6 x 95,2 cm, 2017

Courtoisie de l'artiste
et du Frac
Île-de-France

Bruno Botella

Les oeuvres de Bruno Botella (Paris, 1976) sont à la fois artificielles et organiques, elles ont une présence indéfinissable. Résultant de processus complexes et farfelus, ses productions sont souvent des sculptures pâteuses en lien avec le corps.

Dans cette photographie, à gauche, on peut voir un jeune homme de dos qui retire de l'argent à un distributeur automatique. À droite, un deuxième distributeur est recouvert d'une sorte de «pâte» qui ressemble à du plâtre. Cette image nous fait réfléchir à notre dépendance à l'argent et à la société de consommation. Le distributeur qui a été endommagé semble inciter le public à vivre autrement et à s'interroger sur le fonctionnement de notre société capitaliste.



Trois Questions d'Élèves à Artistes

L'art est-il un moyen d'échapper à notre société de consommation ?

Je n'ai pas l'habitude d'employer des mots tels que l'art ou la société de consommation. Il s'agit d'expressions trop vagues qui tentent de couvrir des réalités beaucoup plus complexes. Ces termes produisent des effets de vérité, leur autorité impressionne mais ne permet pas de comprendre la réalité. Je fais des expériences avec des matériaux, des gens, des situations, un peu à la manière d'un savant fou mais avec d'autres outils, d'autres moyens. Je mélange ce qui ne doit pas se mêler, je n'ai qu'une seule hâte : c'est que mon expérience échoue et qu'un ou plusieurs monstres en sortent. Mettre au point des matériaux instables, s'insinuer dans des situations critiques ou improbables, stimuler des perceptions adverses jusqu'à m'inventer de nouveaux organes sont autant de tentatives pour éprouver ma pratique dans un champ élargi.

Quel message voulez-vous transmettre dans votre œuvre ?

Seules la publicité et la propagande transmettent des messages et tentent de nous convaincre de leur nécessité. Encore une fois, il s'agit de formes très autoritaires auxquelles je ne peux souscrire. J'ai plutôt le sentiment de vivre mon rapport aux œuvres de manière beaucoup plus simple et physique. Chaque livre que je lis, chaque tableau ou chaque film que je vois sont des prothèses, comme de nouvelles paires de lunettes ou des espèces d'antennes qui nous permettent de voir et de sentir le monde de manière inattendue. J'ai toujours ce sentiment de me métamorphoser au contact d'œuvres ; c'est très physique même si cela peut se faire par l'intermédiaire de mots ou de concepts. C'est comme cela que j'entreprends de faire mon travail ; il s'agit d'extensions, de prothèses pour un ou plusieurs corps, afin d'arpenter et sentir les turbulences d'un monde toujours plus bouleversé — à mesure que d'autres prothèses (rivaux celles-là) s'y ajoutent.

Quelles techniques utilisez- vous dans vos œuvres ?

En général, je dessine beaucoup, cela demande peu de moyens et c'est toujours amusant. Autrement, j'aime inventer mes propres matériaux de sorte à ce qu'ils soient le plus instables et déroutants : des maquettes qui se

mettent à grandir quand elles sont dans l'eau jusqu'à atteindre une échelle habitable (et qui rétrécissent lorsqu'elles sèchent), une pâte à modeler qui fait perdre le sens du toucher, un appareil pour faire du modelage avec des sangsues, des dessins animés qui provoquent des rêves bizarres, etc.





Liz Magor

Leather Palm

Gypse polymérisé, cigarette, 7 x 12 x 26,5 cm, 2019

Courtoisie de l'artiste et du Frac Île-de-France

Liz Magor (Winnipeg - Canada, 1948) travaille la sculpture, l'installation, l'art public et la photographie. Elle s'intéresse aux objets ordinaires ou familiers, qu'elle recrée et représente dans un nouveau contexte.

La sculpture est un faux gant en cuir fabriqué par l'artiste - il s'agit en réalité d'une pierre synthétique, du gypse polymérisé - sur lequel est posée une vraie cigarette qui s'est presque entièrement consumée. Ces deux objets du quotidien nous évoquent la solitude et l'ennui, la finitude de la vie, les cendres, le temps qui passe. Cette approche artistique nous permet de voir l'étrangeté des objets qui nous entourent. Sa place dans l'ancien chauffe-plats de la cheminée renforce cette sensation d'étrangeté en ajoutant la surprise de la découvrir dans cet espace mystérieux, à la fois caché et ouvert, souvenir de la quotidienneté domestique d'un temps révolu.

Trois Questions d'Élèves à Artistes

Pourquoi utilisez-vous une vraie cigarette allumée ?

Votre travail mélange plusieurs techniques. Quel est votre parcours artistique ?

Mon éducation est très générale. Après avoir obtenu mon diplôme de fin d'études secondaires, j'ai suivi deux ans d'études en lettres et sciences humaines à l'université, puis deux ans d'études de design industriel, et enfin une année dans une école d'art. Je n'ai trouvé ce que je cherchais dans aucune de ces institutions. Je voulais pratiquer une sorte de littérature matérielle, ou de philosophie matérielle. Finalement, j'ai appris à maîtriser les moyens techniques nécessaires à chaque idée que je souhaitais réaliser en autodidacte. C'est ainsi que j'ai accumulé petit à petit différentes approches pour créer une sculpture. Ma réflexion s'est développée à travers de nombreuses lectures.

Une de mes préoccupations principales est la perception du spectateur, et la manière dont le regard combine des aspects émotionnels, intellectuels et optiques. J'aime associer un objet réel avec un objet fabriqué en studio (qui ressemble à un objet réel) parce que, bien que la différence entre le réel et la copie soit énorme, notre perception tend à dépasser cette différence ontologique et les assimile, surtout lorsqu'ils sont réunis pour former une « scène » ou la première étape d'un récit.

Quelle part d'humour y a-t-il dans votre art ?

J'espère qu'il y a de l'humour dans chaque œuvre, parfois un peu, parfois beaucoup. Je réfléchis généralement à des sujets sérieux, comme la perception, la conscience, la vie et la mort ; les mystères du vivant. Ce sont des thèmes philosophiques, mais je ne suis pas philosophe, alors je peux me permettre de jouer un peu avec ces sujets.





Sam Pulitzer
Recovery to Resiliency, Pearl St, 2019
 Photographie et sérigraphie sur passe-partout
 Courtoisie de l'artiste et du Frac Île-de-France

Sam Pulitzer (New York, 1943) mêle photographie, collage, dessin et installations auxquels il intègre des éléments de textes issus de sources diverses, aussi bien de la littérature que des réseaux sociaux.

Cette photographie montre des immeubles de nuit où l'on ne voit que quelques fenêtres allumées, témoignages de la vie humaine rangée dans la ville. Malgré la multitude de logements, il se dégage de cette image une impression de solitude que l'on peut relier à notre vie moderne et urbaine. La photographie est accompagnée d'un message écrit en toute lettre sous l'image : « Does your desire count ? » [Ton désir a-t-il de l'importance ?] Ce message renforce cette sensation : y a-t-il encore une place pour le désir et l'espoir dans de telles conditions de vie ?

Le Réseau de l'île de France
 Site Web : le CIP (Centre pour l'Art Contemporain)

Sam Pulitzer

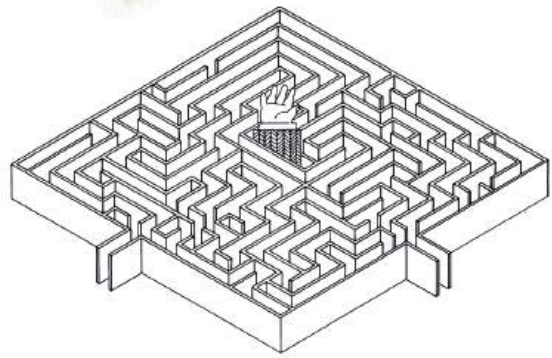
Recovery to Resiliency, Pearl St

Photographie et sérigraphie sur passe-partout, 28,5 x 35,2 cm, 2019

Courtoisie de l'artiste et du Frac Île-de-France

Sam Pulitzer (New York, 1943) mêle photographie, collage, dessin et installations auxquels il intègre des éléments de textes issus de sources diverses, aussi bien de la littérature que des réseaux sociaux.

Cette photographie montre des immeubles de nuit où l'on ne voit que quelques fenêtres allumées, témoignages de la vie humaine rangée dans la ville. Malgré la multitude de logements, il se dégage de cette image une impression de solitude que l'on peut relier à notre vie moderne et urbaine. La photographie est accompagnée d'un message écrit en toute lettre sous l'image : « Does your desire count ? » [Ton désir a-t-il de l'importance ?] Ce message renforce cette sensation : y a-t-il encore une place pour le désir et l'espoir dans de telles conditions de vie ?





Trois Questions d'Élèves à Artistes

*L'art peut-il
aider l'homme
à sortir de sa
solitude ?*

*Qu'est ce qui inspire le plus
la solitude selon vous :
la ville ou la campagne ?*

Je ne considère pas la solitude comme une condition négative. L'isolement, en revanche, en est une. Les villes offrent une expérience de l'anonymat, une solitude dans la collectivité, qui est absente des communautés rurales, lesquelles peuvent s'épanouir dans l'isolement. Aux États-Unis, on observe davantage de morts de désespoir dans les zones rurales que dans les zones urbaines.

Oui, l'art peut aider en proposant des instructions pour une vie bonne, autrement inaccessibles. Mais ce ne sont que des instructions. C'est au public de l'œuvre d'art d'en trouver l'application.

*Et selon vous :
« Does your
desire count ? »*

Oui, je le pense. Ce qui rend cette question intéressante, c'est la tentative de comprendre quelles expressions du désir sont plus faciles à quantifier que d'autres.



*Sans titre
N° 10*

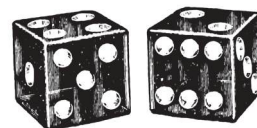
Tirage couleur
contrecollé sur isorel,
bande de PVC noir
collée sur la tranche,
sur châssis,
65,2 x 98,6 cm,
1996

Courtoisie de l'artiste
et du Frac
Île-de-France

Jenny Gage

Jenny Gage (New York, 1969) réalise des photographies de femmes, souvent mises en situation, et parfois pose elle-même pour son propre travail. Souvent, la figure féminine prise comme sujet est capturée au milieu d'une atmosphère sombre.

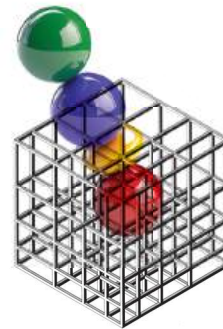
Cette photographie montre une femme vue de dos. Elle se dirige vers une station-service. Cette mise en scène fait penser à un cadrage de cinéma et évoque la solitude d'une femme au cœur la ville nocturne. Face à ce cliché, le·a visiteur·euse peut ressentir une tension qui peut être interprétée comme le calme avant ou après la tempête. Quel est le choix du personnage ? Vivre ou survivre... (à vous de compléter).



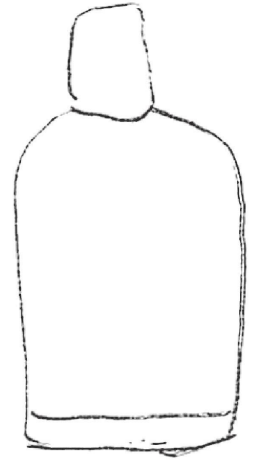
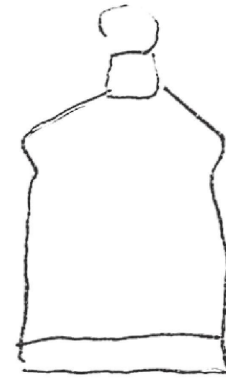
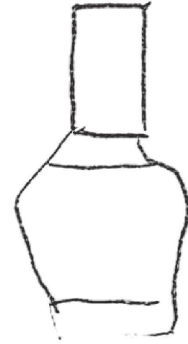
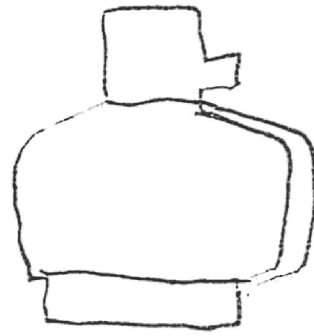
LES COULISSES



En alternant le travail à 47 et par petits groupes, les élèves se sont occupé·es au fil de l'année scolaire de toutes les étapes de réalisation de l'exposition, accompagné·es par leurs enseignant·es, l'équipe du Centre culturel et des professionnel·les invité·es : du commissariat (choix des œuvres et mise en espace...) à la médiation (conception des outils pour la transmission aux publics : cartels, ateliers...), de la production (logistique emprunt, assurances, constat des œuvres...) à la communication (communiqué de presse, invitation, réseaux sociaux...).

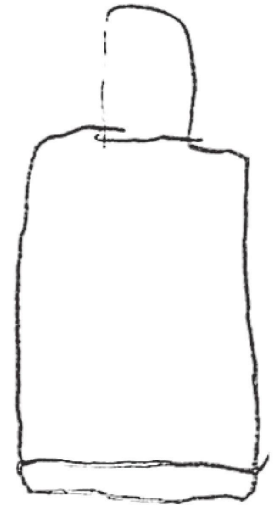
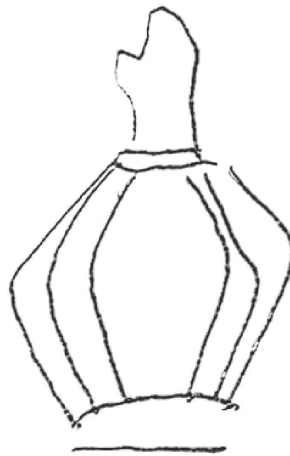
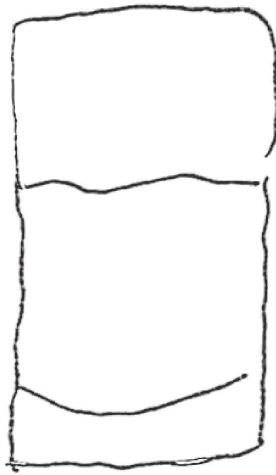


Colorie les flacons que tu préfères !



*Tu peux aussi leur donner des noms
de parfums imaginaires...*

Un jeu du livret jeune public pensé par le groupe médiation, clin d'œil de l'œuvre *Parfums de pauvres* de Fabienne Audéoud : à vos crayons !



Direction générale
Services à la population
Sabrina Youssef-Hissa

Direction de l'action culturelle
Hélène Dupan

Direction du Centre culturel Jean-Cocteau
Anna Milone

QUAND TU SERAS GRANDE

LES ENFANTS TERRIBLES

Commissariat et textes
**Luca Avanzini, Thomas Maestro,
Anna Milone**

“.....”
(À COMPLÉTER)

Commissariat
& textes
Paul-Robert



Les élèves de
2nde GT6 et 2nde
GA2 du Lycée
polyvalent
Paul-Robert

Aydem Andrade
Tavares, Lena Aribi,

Aymen Atallah, Samuel
Belmonte Valdez, Tayssire
Ben Youssef, Ferdaous

Boubtane, Marjane Bregiroux, Kadidjatou
Camara, Ehan-Ahmed Chakma, Satori
Chapus-Ourrad, Zinedine Choukri, Taissiri
Darikaoui-Mouhamadi, Maya De Oliveira, Kim
Debrosses, Binta Fadouna Dia, Lounes El
Badaoui, Capucine Fouet, Enzo Gaul, Kylian
Gomis, Ophélie Guerrier, Rihana Halfaoui,
Mariam Hamad, Omar Hend, Ledri Rolain
Kamenga, Fatoumata Kanouté, Mohamed
Khaïes, Sharon Knafo, Najat Lakhdar, Wahil
Louange, Valia Mocherniuk, Sacha Moreau,
Gabriel Mortessagne, Sarah N'gbaramou,
Emmie Nadjarian-Palisse, Hugo Onteniente,
Albert Prodan, Niouma Sampi, Cissé
Sarambounou, Mellina Seghir, Yanis Souidi,
Yuri Stojanovic, Enzo Sylvain, Louisa Si
Ammour, Bilaly Sidibe, Lynda Tacine, Karima
Taïbi, Aaron Wansola-Nzuzi, accompagné-es
par Thomas Maestro avec l'aide des
professeures Jennifer Caux, Maritie Lucas,
Camille Dunaigre, Alizee Grosjean, et celle de
Luca Avanzini et Anna Milone.

Coordination Projet
Thomas Maestro,
avec l'aide de **Giulia Battaglia**

Médiation
Thomas Maestro

ADMINISTRATION

♥ Daniel Dely, ♥
♥ Diane Lamand ♥

STAGE
D'OBSERVATION
CURATION
PRODUCTION
COMMUNICATION

VALIA
MOCHERNIUK
ALBERT
PRODAN



DIRECTION TECHNIQUE
& RÉGIE

**Claude
Raimundo**

Avec la collaboration
technique de

**Camille Berthelin
& Jean-Sébastien
Tacher**

Régie
Atelier
**Yannick
Hermann &
Boualem Kabi**

Ateliers de la Ville des Lilas

Olivier Martin, Eric Kargès,
Stéphane Boulard, Jean-François
Jouannet, Pascal Hemmer

Mickaël Tchekhanian,
Farid Abood, Abdel
Abderahman,
Abderrahmane Arab,



Accueil &
Surveillance
Sophie Durieux,
Ahmed Hmidi,
Mamehdi
Kanouté,
Patricia Leignot

Entretien
**Karine
Heuser**



Avec
la collaboration de
Le service Communication
de la Ville des Lilas :
Christophe Lalo,
Marion Peyre, Thierry Chauvin

Le
Centre Culturel
Remercie
Chaleureusement

Les artistes Andrés Barón, Ismaël Bazri, Zoé
Bernardi, Ekaterina Costa, Neïla Czermak
Icthi, Rebecca Digne, Marion Fayolle, Signe
Frederiksen, Valentine Gardiennet, Eric
Hattan, Françoise Pétrovitch ; Ismail Alaoui
Fdilil, Ethan Assouline, Nadjib Ben Ali, Amélie
Bigard, Nelson Bourrec Carter, Io Burgard,
Juliet Casella, Emilie Désir, Julien Marmar,
Claude Ponti, Célestin Spriet, Sakina FINDER ;
Clémentine Adou, Fabienne Audéoud,
Zbyněk Baladrán, Alexandre Barré, Bruno
Botella, Pauline Curnier Jardin, Jenny
Gage, Jochen Lempert, Liz Magor, Laurent
Montaron, Camila Oliveira Fairclough, Sam
Pulitzer, The Play ;
Pia-Mélissa Laroche.

Les participant-es aux œuvres de Célestin
Spriet et Nelson Bourrec Carter : *Coming in* -
Olivier Bertrand, Paulo Cardim,
Jean-Marc Devocelle, Paul Gould
Abraham, Yves Machtou, Alain
Moguerou, Yannick Moutet,
Mark Scartani ; *Teen Spirits* -
Hugo Bonnet, Lounes El Badaoui,
Youcef Gholam, Mylène Lorne,
Arthur, Roussel-Portal, Andréa
Stenger Gary, Elianah Weiss-
Dupre, Sésedie Wickramasinghe



ISBN 979-10-976988-0-5
EAN 9791097698805

Les Auteurs

*Vincent Romagny
Ethan Assouline*

Les partenaires
des expositions
et des résidences

La Galerie Anne Barrault (Paris) ;
La DS Galerie (Paris) ; La Galerie
Semiose (Paris) ; Les Editions
Magnani (Paris) ; L'association Grey
Pride ; François Piron ; William Drummond ;
Le Palais de Tokyo ; Blaindine Orfino ; le
lycée Saint Michel de Picpus ; les élèves des
classes 2nde GT6 et 2nde GA2 du Lycée
polyvalent Paul-Robert ; les professeures
du Lycée polyvalent Paul-Robert Jennifer
Caux, Maritie Lucas, Camille Dunaigre,
Alizee Grosjean ; Alex Picherie, proviseur
du Lycée Paul-Robert, Yacine Ata, proviseur
adjoint du Lycée Paul Robert et l'ensemble
de ses équipes ; le Fonds Régional d'art
contemporain d'Île-de-France et son équipe :
Céline Poulin, Rémi Enguehard, Isabelle
Fabre, Héroïse Joannis, Bernadette Kihm,
Cindy Olohou, Julia Sy, Pénélope Vallet ; le
Conseil départemental de la Seine-Saint-
Denis dans le cadre de la convention de
coopération culturelle avec la Ville des Lilas.

Photographies
**ELODIE
PONSAUD**
sauf rubriques Ateliers
et programmes publics

Amazonas,
Euroscript,
Feronia,
Herklues,
Junior
CAT,

COORDINATION
EDITORIALE



**Luca Avanzini,
Thomas Maestro
& Anna Milone**

Impression
ISI Print
STICKERENLIGNE

Iconographie
xadartstudio, tohamina,
macrovector,
vector_corp,
upkiyak,
freepik,
fabrikasimf,
user15245033.



