

# DISCUSSION

Cécile Bicler

Marie-Laure Lapeyrère

et Nicholas Vargelis

dans le cadre de « Question de vie »  
une exposition de Cécile Bicler et Nicholas Vargelis  
du 14 janvier au 8 avril 2023

**MAISON** DES **ARTS**

Allée des Arcades  
76120 Grand Quevilly

du mardi au samedi  
14h à 18h & sur rendez-vous  
entrée libre



**Marie-Laure** — Pour commencer, j'aimerais évoquer le format de cette invitation. En effet, l'idée de vous proposer cette exposition à tous les deux est née d'une intuition et d'une volonté de réaliser une exposition en duo qui mette en regard deux pratiques différentes autant que deux artistes qui ne se connaissent pas. Malgré la différence entre vos pratiques et les enjeux qui maillent votre travail, vous avez accueilli avec un réel enthousiasme le projet. Comment s'est passé pour vous la découverte du travail de l'autre ? Comment avez-vous appréhendé cette invitation ?

**Nicholas** — En découvrant ton travail Cécile, sa dimension performative m'a tout de suite interpellé et a d'une certaine manière ouvert mon regard sur tes dessins. Cela m'a permis de penser l'ensemble et de le comprendre. Par ailleurs, c'est une première pour moi de travailler ainsi.

**Cécile** — Oui, moi aussi. Je n'ai pas été angoissée par cette nouvelle manière de travailler. J'étais au contraire ravie de recevoir cette invitation. La seule angoisse que je peux avoir dans le cadre d'une exposition, c'est lorsqu'on me demande de répondre à des concepts, quitte à m'y glisser de façon artificielle.

**Nicholas** — Au début, j'étais angoissé par cette idée d'habiter que tu as évoquée Marie-Laure en préambule. Je me suis demandé ce que je pourrais bien faire. Et puis, tout d'un coup, tout est venu, assez clairement.

**Cécile** — Oui, ton instinct était très juste ! Tu m'as présenté Nicholas artiste conceptuel alors que le concept m'angoisse profondément. Et maintenant je commence à comprendre — grâce à cette rencontre notamment — que le concept est aussi lié au cœur et pas seulement à l'intellect, et qu'il peut y avoir du conceptuel émotionnel. C'est nouveau pour moi.

**Nicholas** — Répondre à cette invitation m'a permis de réaliser quelque chose de totalement improbable, un projet que j'avais envie de faire depuis des années mais que je n'osais pas faire. La rencontre avec le travail de Cécile, qui fonctionne comme un véritable écho avec ce projet, a été le déclencheur... Evidemment, l'écho ne se situe pas seulement autour du motif de l'hôtel... Je suis donc heureux bien qu'un peu inquiet de parvenir à faire ce que je n'ose pas faire dans d'autres contextes.

**Cécile** — J'aime beaucoup l'idée du duo que j'ai pratiqué à l'occasion de mes premiers courts métrages. Dans le monde, nouveau pour moi à l'époque, du cinéma, il y avait la nécessité de s'entraider en restant chacun à sa place. Des duos se sont constitués de façon spontanée et ont pris fin de la même manière, tout naturellement. J'aime bien ces rencontres-là. Elles ne sont pas source de stress notamment parce que chacun est très différent et complémentaire. Cela permet également que se développent des connexions évidentes, mais comme dans des univers parallèles.

En revanche, mon stress apparaît plutôt face à la théorie. Ceci étant, aujourd'hui, je me sens moins stressée à cet endroit. La question de l'écriture, par exemple, est à peu près réglée aujourd'hui, alors qu'à l'époque des beaux-arts je ne pratiquais que le *cut up*<sup>1</sup>, j'écrivais avec les mots des autres. L'usage du *cut up* désamorce le stress de savoir quoi et comment le dire. En fait, avec le *cut up*, ce n'est plus tant de dire des mots dont il s'agit que de dire des articulations. C'est presque un travail de commissariat finalement. Et, je trouve intéressant Marie-Laure ce que tu fais depuis que tu programmes à la Maison des arts ; tu réinventes quelque chose, un peu comme une forme d'écriture. C'est également touchant car tu fais appel à ta subjectivité, ce qui confère une dimension émotionnelle.

**Marie-Laure** — Après vous avoir appelé pour vous inviter Cécile et Nicholas, il me paraissait nécessaire que nous

puissions assez rapidement nous rencontrer tous les trois. C'est ce que nous avons fait au mois d'octobre à Paris, chez toi, Cécile, dans ton atelier. Et très vite, mon idée initiale pour ce duo a glissé, elle a fait un virage assez net vers ce motif de l'Hôtel qui ne cesse de se déplier au fur et à mesure de la préparation de l'exposition.

A l'issue de cette première rencontre, nous décidâmes en effet de tisser cette exposition autour de deux projets qui se font étonnamment écho l'un l'autre. D'une part, la série sur laquelle Cécile tu travailles depuis un certain temps, à partir d'une scène spécifique de *The Shining*<sup>2</sup> de Kubrick, film qui se déroule dans cet hôtel hanté, devenu mythique, qu'est l'Overlook. D'autre part, Nicholas, tu as parlé de ce projet encore dans les cartons autour d'un hôtel familial dont le récit flirte avec certaines formes de hantise.

C'est donc autour de la notion de hantise que cette exposition vient lier vos deux pratiques pourtant bien différentes. La hantise, c'est à la fois le lieu que l'on hante lorsque le terme est pris dans son sens propre, mais aussi une idée, une image ou un mot qui occupe de façon obsédante l'esprit d'une personne lorsqu'elle est envisagée dans son sens figuré. En bref, on pourrait définir la hantise comme une obsession qui génère une sorte de crainte et d'angoisse.

**Cécile** — On entend souvent ce mot d'une manière négative alors qu'à mon sens on devrait envisager la hantise de manière neutre. Il existe d'ailleurs un terme ancien peu connu qui est la hante et que Stephen King décrit comme l'endroit où les animaux se nourrissent. Donc une maison ou une ville hantée n'est pas seulement peuplée de fantômes, c'est aussi un lieu où les animaux viennent manger. Et cette image de hante me fascine.

**Nicholas** — C'est amusant parce qu'en anglais *haunt* signifie hanter mais le terme désigne également un endroit que l'on fréquente en tant que lieu de prédilection. Pour l'exposition, je me suis focalisé sur un endroit très personnel, l'hôtel de mes grands-parents, qui est hanté d'une certaine manière. Et, le fait de travailler sur ce projet dans le cadre de l'exposition a provoqué des rêves que je pourrais également qualifier de hantés. Mais, le plus étrange, c'est que je revisite également des rêves réalisés à l'époque où s'est déroulée cette histoire personnelle, devenue le sujet de mon projet.

**Cécile** — Considérer le fait de hanter d'un point de vue neutre revient à nommer un endroit où l'on revient, qui peut être une personne, une idée, mais aussi un lieu, en l'occurrence un hôtel. Quelque soit l'endroit, il s'agit d'y revenir. Il y a le hantage obsessionnel, c'est-à-dire avec des retours dans un temps extrêmement rapproché et le hantage où il s'agit d'être collé à l'endroit, donc sans aller-retour parce qu'en incapacité de s'en éloigner, un peu comme l'attraction terrestre. C'est une lutte perpétuelle entre un désir de toujours y retourner, comme s'il s'agissait de l'origine, et en même temps de vouloir s'en défaire. Et si le genre de l'horreur dans le cinéma m'intéresse, et notamment les films de maisons hantées, c'est parce que cela m'a permis d'évacuer l'amertume de n'avoir jamais eu de maison lorsque j'étais enfant. Quand j'étais jeune, on déménageait tous les deux ans environ. Et, la pratique de l'art contemporain m'a permis d'embrasser cette contradiction qui me tient depuis l'enfance : celle de désirer cet objet de famille qu'est la maison, que je perçois comme le lieu d'origine, tout en considérant ce lieu-là comme extrêmement toxique. En effet, la maison hantée traduit une certaine violence incarnée : le lieu d'habitation est de fait inhabitable.

**Nicholas** — En ce qui me concerne, c'est l'inverse. J'ai grandi dans la même maison toute mon enfance. Plus tard, lorsque j'ai eu 26 ans, elle a été rasée et, étrangement, cela m'a soulagé parce que c'était un endroit qui était un peu hanté. Par ailleurs, travailler sur ce projet pour l'exposition a provoqué des rêves hantés.

**Marie-Laure** — Ce que tu disais, Cécile, concernant la répétition, le fait d'y retourner, d'être collé à un endroit qui génère le phénomène de la hantise est intéressant. Cela m'évoque un article de Claire Pagès intitulé « Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle » qui produit une relecture de Freud à l'aune de cette question de la hantise, considérant toutefois que Freud a toujours voulu garder ses distances avec les phénomènes de spiritualisme et d'occultisme. Elle précise cependant que l'inquiétant est le sentiment ou l'affect produit par la hantise, en particulier dans le domaine des formations esthétiques, qui tient notamment « à la perception d'une forme de répétition subie et sans production de

différence ».

**Cécile** — Je trouve très intéressant d'entendre les théories de Freud, mais j'ai tout de suite envie de réagir. J'adore notamment cette notion d'inquiétante étrangeté que je trouve belle et passionnante mais j'en fais une lecture différente. D'un point de vue féministe, si on considère ces femmes qui restent à la maison, qui potentiellement s'ennuient, même si elles sont dans un ennui actif, l'apparition de fantômes ou d'une certaine inquiétante étrangeté constitue à mon sens une forme de libération. Je perçois cela comme un moyen de s'extraire du quotidien en passant par un trou dans sa maison pour aller dans un autre univers. C'est donc une façon de se libérer de cette prison. C'est ce que je perçois dans ces films-là. Parce que le mariage, le couple, la maison, le pavillon, etc. constituent à mon sens de potentielles mais réelles prisons.

Je vois donc la hantise comme quelque chose de plutôt cool. Et d'ailleurs, je préfère le mot hantage à celui de hantise. J'aime le fantastique que je vois comme le fait de fréquenter un bar à 3 heures du matin où tu rencontres des gens saouls et d'autres avec lesquels s'élaborent des discussions passionnantes. Un joyeux bordel en somme !

Et, pour moi, il y a des bons et des mauvais fantômes.

**Nicholas** — Sans oublier qu'un bon fantôme peut apparaître sous un jour négatif.

**Cécile** — Oui, exactement. Les Japonais font beaucoup ça dans leurs films d'horreurs. Je ne connais pas bien le cinéma d'horreur japonais mais j'ai constaté que souvent les fantômes les plus effrayants sont des gens tristes et désespérés qu'il faut aider. J'aime bien aussi ce rapport à une certaine forme de tristesse. Ce qui n'est pas le cas de l'hôtel Overlook dans *The Shining* où les fantômes ne sont pas gentils mais au contraire toxiques.

En parlant du film, le petit Dani dans *The Shining* est doté du don de clairvoyance. Cette faculté de voir l'au-delà me fascine mais, bien qu'hypersensible, je n'ai pas envie de pratiquer. Le réel me suffit amplement, ce qui ne m'empêche pas d'y croire. En revanche, j'aime bien les histoires de fantômes, celles qu'on me raconte. Comme, à l'inverse de Nicholas, j'ai beaucoup déménagé, j'aime bien rester tranquille chez moi et j'aime bien les histoires à l'image de celles que des explorateurs pourraient me raconter autour d'un café. Si tu me dis que tu as vu des fantômes, j'ai très envie que tu me racontes.

**Nicholas** — Cette idée que tu ne veux pas voir l'au-delà, c'est amusant. Dans le projet sur lequel je travaille pour l'exposition, il y a ce texte qui conte cette histoire familiale autour de cet hôtel. Le récit s'ancre donc dans la réalité mais devient une histoire contée, presque poétique. En même temps, en dévoilant le projet il se passe quelque chose d'étrange. Ce n'est pas un détachement de la réalité, mais ce qui m'est arrivé n'est pas non plus vraiment explicable. Et le fait de retravailler le projet me fait glisser dans une certaine irrationalité tout en me permettant de comprendre ce qui s'est passé.

**Cécile** — Ça me fait penser à Claude Ponti, un auteur pour enfant que j'aime beaucoup et qui a écrit des livres magnifiques. Il a notamment écrit un petit livre qui s'appelle *Le Cauchemar*. Ce livre raconte un petit personnage qui représente l'enfant, qui a très peur d'un cauchemar. Donc il y a un monstre qui lui court après et le petit personnage, un poussin, court et court et dit : « le cauchemar, il court plus vite que moi et il va me rattraper ... ». Cela fait vraiment peur, le cauchemar a de grandes dents ... A un moment le petit personnage réfléchit et dit « OK je vais tenter un truc ultime parce qu'il va finir par me dévorer ... » Donc, le petit personnage se retourne et décide de rentrer dans la gueule du cauchemar, et il traverse le cauchemar un peu comme dans un tunnel puis en ressort par le trou du cul. Et là, il sort de l'autre côté et il dit : « Wouah ! il fallait que je fasse ça ! » Et j'adore ! Il faut sortir par le trou du cul du cauchemar. On dit souvent qu'il faut digérer ce que l'on traverse, ce qui est vrai, mais on est aussi digéré nous-mêmes par ce que l'on traverse.

**Marie-Laure** — J'aimerais que nous fassions un retour en arrière vers ce qui vous a menés à faire ce que vous faites aujourd'hui et quel chemin vous avez pris chacun.

Cécile, tu as commencé par les beaux-arts de Rennes, après tu es allée à Nantes puis à Strasbourg, les arts déco, et pour finir les beaux-arts de Lyon. Tu es passée par quatre écoles supérieures qui forment aux arts visuels et plastiques. Pourtant,

entre 2009 et 2012, tu te concentres sur la réalisation et le montage de films et de courts métrages. Aujourd'hui, tu continues à intervenir, à conseiller des artistes sur les scénarios et les montages de films.

Pourquoi as-tu démarré par la réalisation de films ? Qu'est-ce que le cinéma représente pour toi et quels étaient les enjeux d'une telle pratique à l'époque ?

**Cécile** — Dès le lycée, j'étais cinéphile, presque cinéphage déjà et je voulais faire du cinéma. Je ne connaissais pas l'existence des beaux-arts. Je voulais faire du cinéma, l'école de La Fémis. Mais je ne l'ai pas fait. Pour passer le concours d'entrée à La Fémis, il fallait déboursier 1500 francs, ce qui était une somme conséquente à l'époque. Je savais que c'était très élitiste et que j'avais peu de chances d'être prise et cela ne me plaisait pas de payer pour ce concours. Donc, je n'ai jamais passé le concours. Par contre, au CDI du lycée, je lisais beaucoup de livres sur le cinéma et j'avais lu un livre sur Fellini — j'aimais bien Fellini — dans lequel il répondait à une interview en conseillant un jeune qui veut faire du cinéma, et il avait répondu « vivez ! ». Et je me suis dit il a raison. Et ainsi je me suis dirigée vers les beaux-arts où, pendant longtemps, je n'ai fait que de la vidéo et du montage. A cette époque le cinéma représentait pour moi le mythe absolu, j'ai donc laissé tomber l'art contemporain. C'était comme vouloir atteindre la lune, comme faire décoller une fusée, tu te dis il faut que j'y mette toute l'essence, il faut que je la construisse de la base à la tête, sinon je ne vais jamais y arriver. Mais cela n'a pas marché. Alors, je suis revenue sur terre et je me suis dit qu'en fait on peut tout faire. Mais le mythe du cinéma pour moi est mort, enfin presque, je dirais mort-vivant !

**Marie-Laure** — Nicholas, à l'image du parcours de Cécile tu as pris plusieurs bifurcations qui t'ont menées de Boston à Paris en passant par Berlin. Comment se sont amorcées chacune de ces étapes ? Par ailleurs, considérant la place que prend le cinéma dans certains de tes projets, je me demandais quelle place celui-ci tient dans ton histoire et dans ton parcours ?

**Nicholas** — Adolescent, j'étais également cinéphile, j'allais au cinéma deux fois par semaine, ce qui représentait quelque chose parce qu'il fallait aller dans une autre ville. J'étais vraiment passionné par le cinéma. J'y allais en vélo, en bus et de temps en temps je pouvais prendre la voiture. Parallèlement, je ne savais pas encore ce que je voulais faire, architecte, éclairagiste, etc. ? Il y avait aussi cette idée du cinéma, sans que jamais je me projette réellement dans le monde de cinéma. Je n'ai jamais osé imaginer devenir acteur, directeur, scénariste ...

J'ai commencé par aller à la faculté dans le Vermont où j'ai étudié pendant une année le français ; puis à Boston où j'ai étudié la scénographie dans le contexte du théâtre. Après ce fut les beaux-arts de Cergy et Paris 8 à Paris. Avant d'arriver à Paris, j'ai passé 3 ans à Berlin. Et, durant toutes ces années, il y avait cette obsession pour la lumière. Cela m'a pris beaucoup de temps pour me rendre compte que ce n'était pas uniquement la lumière mais également l'infrastructure ... qui rejoint une envie que j'avais tout petit, celle de devenir architecte. J'avais une réelle curiosité pour les tuyaux, les câbles, les volumes, l'espace, les fenêtres, les portes, etc., et une réelle envie de regarder de manière créative tous ces espaces, toutes ces connexions. Pendant quelques années, j'ai bossé comme créateur lumière de manière professionnelle dans le théâtre. Rapidement, je me suis rendu compte que cela ne me convenait pas. Je faisais un travail invisible, je me sentais invisible, restant souvent seul dans mon coin. Même le metteur en scène ne comprenait pas ce que je faisais. Cette situation et cet inconfort m'a poussée à faire une pause à Berlin, où j'ai notamment rencontré des anciens comédiens de Living Theater. J'ai trainé avec eux et nous avons fait quelques projets ensemble. Cette expérience m'a permis de comprendre que j'avais besoin de continuer mes études. Je suis donc arrivée à Paris où j'ai commencé par Paris 8 puis suis allée à l'Ensapc - l'école nationale supérieure d'art de Paris-Cergy.

Au milieu de ce parcours s'est également posée la question de ma relation au collectif. A Berlin, je vivais dans un squat de 30 personnes. Avant Berlin, à Boston, je faisais partie d'un *artist-run space* très lié aux pratiques de la performance.

Je ne saurais pas dire à quel moment précisément je me suis dit il faut que je fasse de l'art. Mais c'était toujours un peu présent. Pendant mes études à Boston, je travaillais dans le milieu du théâtre mais vivait au cœur du milieu expérimental de la ville. Et puis à Berlin, ce fut vraiment un coup de chance. On m'avait donné une adresse alors que je cherchais un endroit

où dormir et je suis tombé sur ces gens de Living Theater, sans chercher à les rencontrer.

Pendant longtemps la dimension collective de mes projets a été très importante pour moi. Jusqu'au jour où l'un d'entre eux est devenu toxique, en raison d'une collaboration avec un individu toxique.

**Marie-Laure** — La question de la collaboration est également importante chez toi Cécile ?

**Cécile** — Oui, c'est présent mais en même temps j'aime bien être seule. Enfin, les deux modalités me conviennent. Pour ce qui est d'activer des invitations à collaborer, j'ai l'impression que tout le monde fait ça.

**Marie-Laure** — Concernant ce que représente le cinéma pour vous, avez-vous envie de rajouter quelque chose ?

**Nicholas** — En ce qui me concerne, il y a aussi un truc très minimal avec le cinéma qui rejoint mon intérêt pour la lumière et l'infrastructure : le cinéma c'est une lampe qui s'éteint et s'allume. Evidemment, cette approche fait écho à l'œuvre de Gregory J. Markopoulos dont les films sont une traduction littérale de cette idée de lampe qui s'éteint et s'allume.

**Cécile** — En écho à mon obsession du populaire, le cinéma constitue à mon sens le type même du paradoxe. Le cinéma est l'un des arts les plus populaires dans le sens où il touche tout le monde et en même temps c'est une pratique difficilement accessible en tant qu'auteure, très fermée et très clanique. Je trouve ce paradoxe de « ça semble facile et en même temps ça t'écrase » intéressant. Et pour revenir à la métaphore du cauchemar, plutôt que de tenter de fuir, il m'a semblé préférable de chercher à le traverser et de continuer à le regarder mais en changeant mon point de vue. Et, c'est ce que m'a permis l'art contemporain, me dire je continue à faire du cinéma, mais autrement, en me situant à l'extérieur d'une industrie écrasante.

**Marie-Laure** — Nicholas, il y a un aspect de ta relation au cinéma que tu viens d'effleurer en citant cette lumière qui s'allume et s'éteint et qui me semble constituer l'une des manières dont tu appréhendes dans ton travail le cinéma. Non pas à travers le scénario ou les images, l'objet film en tant que tel, mais plutôt via ce qui constitue le contexte du cinéma, la manière dont on le rend public, dont on vient le regarder... je pense au dispositif de projection. Et ce dispositif — qui facilement fait lien avec ton intérêt pour l'infrastructure — active aussi cette dimension populaire du cinéma qui est l'expérience collective de la projection. Pourrais-tu nous en parler ?

**Nicholas** — En effet, je me suis vraiment intéressée à cette idée de cinéma comme spectacle, j'ai considéré le fait d'aller au cinéma comme un événement mais aussi comme une performance. Et puis, ce qui m'intéressait dans ces lieux dédiés à la projection de films ce sont avant tout leur infrastructure et les équipes qui y sont mobilisées. Cela m'évoque le théâtre et les dynamiques mises en oeuvre en vue de monter une pièce de théâtre par exemple.

Les dispositifs de cinéma que je regarde ne sont pas liés au cinéma d'aujourd'hui mais plutôt aux formes anciennes du cinéma, avec son origine d'objet de foire. Le cinéma a en effet commencé dans les fêtes foraines. Et, toute cette notion de divertissement liée à l'histoire du cinéma m'intéresse beaucoup, notamment ce moment où le cinéma était une énorme production foraine, sous un chapiteau avec un grand nombre de personnes y travaillant. Ce côté fête foraine est, d'une certaine manière, totalement performatif.

**Marie-Laure** — Cécile, quand tu décides d'arrêter de te dédier au cinéma, tu te diriges notamment vers une pratique du dessin en établissant un certain nombre de protocoles de travail.

Le premier est que tu ne dessines que des images cinématographiques ou trouvées dans des revues. Et, le second est une mise au carreau systématique de ces images collectées. Cette catégorie de dessins, que tu nommes d'ailleurs puzzle, se compose donc d'un ensemble de feuilles volantes qui, assemblées, recomposent l'image. Hormis la dimension économique de cette technique, que signifie cette constante du découpage des images que tu reproduis ? Est-ce qu'on peut y déceler une sorte de parallèle avec le processus du montage cinématographique que tu continues par ailleurs de pratiquer ?

**Cécile** — La question du découpage n'est pas quelque chose de vraiment conscient. Tout ce que tu viens de dire, je peux le théoriser après coup évidemment mais, sur le moment, ce que j'arrive à théoriser c'est l'émotion. Lorsque je dessine, je vis une émotion que je décide d'intégrer d'une certaine manière dans le dessin. Et, il y a cette question de la virtuosité. Je divise l'image en petits bouts par manque de virtuosité et pour aller contre la virtuosité. Comment parvenir à une forme de virtuosité sans être virtuose ? Je me suis rendu compte que c'est une forme de prise de pouvoir.

Donc, le dessin puzzle, la mise au carreau, ça me permet de faire une image à peu près réaliste — je suis dans le champ du figuratif, qui me paraît être la forme populaire par excellence — « j'essaie de ressembler à ... » —, et je veux que mes dessins ressemblent à ce que j'essaie de dessiner. Diviser l'image, c'est ce qui me permet sans technique, ni savoir-faire de parvenir à correspondre le plus au modèle, à l'image que je copie.

Par ailleurs, cette technique m'a menée vers d'autres dynamiques que je n'avais pas imaginées : les vibrations. La tension émotionnelle, naïve et populaire de « vouloir ressembler à » mène à une similarité avec l'image que l'on cherche à imiter ou à reproduire.

Quand je copie le petit bout, je m'ennuie assez vite, alors même que j'ai envie de prendre du plaisir. C'est la raison pour laquelle je déploie ce trait de crayon assez dynamique. C'est un plaisir physique un peu d'enfant : prendre le crayon et crayonner sans le stress de choisir ou non les bonnes couleurs. Je prends les couleurs presque au hasard, de façon quasi automatique, en jetant un coup d'oeil rapide. J'ai envie d'être un peu sauvage et le côté trop propre ne m'intéresse pas. Alors, je remplis. L'ennui d'ailleurs me fascine. M'ennuyer, c'est un grand luxe, ça signifie que je peux me permettre de faire ces dessins qui me prennent beaucoup de temps.

Pour revenir à la question, le point de départ, c'est donc une réaction au savoir-faire, sans chercher à mal faire non plus. J'ai envie de faire bien, c'est le but mais j'estime ne pas maîtriser de savoir-faire, donc s'installe cette tension vers le savoir bien faire. Evidemment, à force de faire, j'ai fini par acquérir un certain savoir-faire. Mais aussi grâce à cette tension qui me touche particulièrement parce qu'elle tend vers une espèce de beauté qui est tout sauf ironique, bouleversante. C'est la tension humaine d'aller vers le beau, qui est aussi une dynamique d'amour. Et, finalement, je pense que la virtuosité c'est cette tension !

**Marie-Laure** — Considérant ce préalable à la réalisation du dessin qui s'amorce par le quadrillage de l'image, ne peut-on également y voir une forme de mise en pièces de l'image, de destruction de l'image pour mieux la recomposer ?

**Cécile** — Oui évidemment ; comme avec le *cut up* quand je devais écrire des textes. C'est-à-dire l'opération de découpage d'un texte sans se préoccuper de l'auteur. Avant je ne citais jamais ni l'auteur, ni mes sources, avec cette idée de faire disparaître — au même titre que la virtuosité — l'idée du génie. Le génie lié à la création et à l'invention est assez insupportable parce que complètement lié à des systèmes de domination particulièrement dérangeants. Et, donc, le travail de la citation est important parce que j'y vois une manière de m'approprier ce pouvoir. Et, le travail de montage c'est ça : tu réécrites des choses à partir de fragments volés, empruntés et digérés. J'aime bien cette frontalité-là qui se voit plus ou moins dans le travail de dessin puzzle. En somme, il est nécessaire de s'autoriser un rapport désacralisant pour pouvoir resacraliser après. Mais les frontières restent toujours très floues.

**Marie-Laure** — Pourquoi avoir réduit le champ des outils aux crayons de couleur et aux pastels gras ? Et en quoi la couleur joue-t-elle un rôle essentiel dans tes dessins ?

**Cécile** — En écho à l'idée de prêt à porter dans la mode, les crayons de couleurs sont pour moi une sorte de prêt à dessiner. Toujours en lien avec la virtuosité, le crayon de couleur ou le pastel constituent des couleurs déjà faites. Disposer de matériaux prêts à l'emploi me permet d'avoir cette rapidité d'exécution importante pour moi, de laisser s'exprimer une sorte d'énergie brute. Par ailleurs, la couleur est également liée à l'enfance : c'est dynamique et cela génère une écriture non de la forme ou du contour mais du remplissage. Ce qui compte, ce n'est pas le trait mais ce qu'il y a à l'intérieur, c'est-à-dire la vibration. C'est aussi l'idée du coloriage. J'adore le coloriage, car le trait y est justement sans virtuosité, il est spontané et libre.

Et puis le plaisir de la couleur génère des émotions. L'usage des couleurs vives provoque et traduit des émotions puissantes. Quand je travaille, je pleure beaucoup, j'ai parfois beaucoup d'émotions, des émotions assez intenses que je souhaite transmettre à celles et ceux qui regardent mes dessins. J'ai envie d'être émue par le travail et par la vibration autant que d'émouvoir.

**Marie-Laure** — Pour l'exposition *Question de vie*, on est parti sur l'idée que l'exposition démarrait avec un dessin réalisé par ton fils Cécile. En ce qui concerne la pratique même du dessin, seul ton fils semble invité à intervenir, et ce depuis qu'il est plutôt petit. Que représente pour toi la présence et les interventions d'Ernest dans tes dessins ?

**Cécile** — Aujourd'hui, il n'intervient plus parce qu'il est trop grand et il ne veut plus. A l'époque où il a commencé à intervenir, cela correspondait à la période de l'abstraction dans les dessins d'enfants, qui est une sorte de privilège et de cadeau. Tous les artistes sont fascinés par les dessins d'enfants parce que c'est une forme de perfection, de liberté.

Chez ma mère, j'avais donné une petite toile à mon fils pour qu'il dessine dessus en lui disant qu'il pouvait faire ce qu'il voulait. Il commence à dessiner et très vite je trouve ça sublime. C'était tentant de lui dire d'arrêter là, parce que cela semblait parfait. Mais j'ai décidé de ne pas intervenir. Il a donc continué et a fait une espèce de marron caca. Ce qui est autre chose mais reste très intéressant. Le premier réflexe a été de l'arrêter ; ce qui est le bon goût d'une certaine manière. Et, j'ai trouvé magique au contraire de regarder mon fils se situer au-delà ou en-deçà de cette distinction entre le bon goût et le mauvais goût, entre le bien fait et le mal fait.

Je l'ai souvent observé sans intervenir et j'ai beaucoup appris ... et, maintenant, quand j'interviens sur les peintures, les tableaux trouvés par exemple, j'y intègre parfois des souvenirs de ma propre enfance, de la liberté de cette période et de celle de mon fils.

La vraie liberté c'est à la fois savoir utiliser des techniques et des savoir-faire, sans avoir peur de sa propre virtuosité, tout en cherchant à toujours être un peu au-delà. C'est une sorte de balade très intéressante parce qu'on y fait des expériences esthétiques précises, particulières et justes.

Donc, le dessin qui fait l'ouverture de l'exposition est en effet un dessin d'Ernest. Ce que j'aime particulièrement dans ce dessin c'est qu'il y a une certaine violence qui pourrait a priori traduire un dessin de trauma mais cela n'en est pas un. C'est plutôt un dessin de digestion d'une culture de la violence. Je suis fascinée par les dessins d'autistes. Mais un enfant normal, tout à fait heureux fait aussi des dessins d'une certaine violence et je trouve important de rappeler qu'on n'est pas obligé d'être fou ou juste différent pour faire un dessin esthétiquement très intéressant. Parce que nous avons tous besoin de digérer la violence de ce monde qui est le nôtre.

**Marie-Laure** — Nicholas, dessines-tu également ?

**Nicholas** — J'ai vraiment beaucoup dessiné entre l'âge de 6 et 8 ans. J'ai arrêté un jour et j'aimerais bien reprendre, mais pour l'instant je n'ai pas trouvé l'entrée. J'ai notamment dessiné des maisons coupées en deux, en m'attachant à représenter des détails de l'infrastructure des bâtiments comme les prises électriques et les canalisations.

**Marie-Laure** — Nicholas, ta pratique se déploie principalement autour de questions liées à l'infrastructure avec une forte attention aux problématiques de la lumière et de l'éclairage. Qu'entends-tu par infrastructure ? Quels sont pour toi les enjeux de cette exploration de l'infrastructure ?

**Nicholas** — L'infrastructure est un système souvent invisible qui pourtant joue un rôle majeur dans la vie quotidienne des bâtiments. Je m'intéresse très peu aux bâtiments anciens parce qu'il n'y a pas de fils électriques, pas de tuyaux, l'infrastructure y est moins présente.

Par ailleurs, l'infrastructure est d'une certaine manière un système de pouvoir qui reste très mystérieux ; en anglais, l'un des synonymes pour l'électricité c'est power (pouvoir). Petit, mon désir d'être architecte correspondait au fait de dessiner

le pouvoir. Et, de manière amusante, il y a 3 ou 4 ans, j'ai travaillé avec Yona Friedmann et là il s'agissait justement d'expérimenter un geste inverse. Yona Friedmann est plutôt un architecte de papier qui a notamment réalisé un projet de musée sans bâtiment où ses idées d'improvisation et d'architecture mobile se situent à l'inverse de toute idée de pouvoir.

Cependant, il existe un autre axe qui permet de rejoindre les idées de Yona Friedman : celui de regarder l'infrastructure comme un énorme jeu de Lego, en s'attachant à jouer de manière esthétique avec les standards de l'infrastructure. En somme, il s'agit d'apprendre à regarder la beauté dans ces standards : la couleur et le diamètre d'un câble ou les dimensions d'une prise électrique, etc.

D'ailleurs, mon intérêt pour le théâtre et les décors s'explique également par la dimension pliable, modulable et plastique de l'espace où se joue justement une histoire de modularité. Il ne s'agit pas tant d'improvisation que de mobilité. Lorsque j'ai travaillé dans le théâtre, la moitié de mon travail de création lumière était de créer une infrastructure lumineuse assez souple pour pouvoir être adaptable pendant les filages.

**Marie-Laure** — Nicholas, lorsque tu nous as parlé de ce projet lié à cet hôtel familial, tu as évoqué des rêves clairvoyants qui accompagnaient ta relation à cette histoire. Ces rêves ont également nourri le projet. Fais-tu souvent ce type de rêves ? Sont-ils toujours attachés à des espaces et architectures ?

**Nicholas** — Je n'ai pas fait beaucoup de rêves clairvoyants dans ma vie, excepté deux particulièrement troublant. Pour l'un d'entre eux, c'était à l'époque de Boston. A cette époque, je vivais dans mon atelier situé dans un *artist run space*, c'était un bâtiment qui me fascinait et auquel j'étais très attaché. Une nuit, j'ai fait un rêve dans lequel un mur était construit dans l'escalier. La cage d'escalier de ce bâtiment était gigantesque, avec deux escaliers l'un à côté de l'autre. Et dans mon rêve, le mur construit venait séparer les deux escaliers. Je raconte mon rêve à la directrice de l'*artist run space*. Je regarde dans le journal et il n'y avait aucun signe de chantier à venir. Mais deux semaines plus tard, exactement comme dans le rêve, le mur est construit. Puis, j'ai rêvé de la destruction de la maison de mes grands-parents dans la banlieue de Boston. Ils avaient un pavillon avec un petit jardin, construit dans les années 1920, très mignon. C'était une maison qui me fascinait et qu'enfant j'ai parcourue de la cave au grenier.

En fait, dans les deux cas, il s'agit de bâtiments qui me fascinaient, probablement parce que ces bâtiments étaient à moitié vides. L'*artist run space* avait plusieurs étages désaffectés. Et la maison de mes grands-parents est également restée longtemps inhabitée. En effet, mon grand-père est mort en 1980 tandis que ma grand-mère est partie 20 ans plus tard, vivant à peine dans la maison sur cette période. De temps en temps, je prenais la clé et je venais tout seul dans cette maison, explorant comme un détective chaque recoin.

Et j'ai donc fait ce rêve où tout l'intérieur de cette maison était détruit. Dix ans plus tard, à l'occasion d'une recherche internet, j'ai trouvé une annonce immobilière pour la mise en vente de la maison avec une quarantaine de photos montrant l'intérieur, entièrement rénové. En voyant ces images, j'ai réalisé que mon rêve avait bien annoncé la destruction de l'intérieur de la maison de mes grands-parents. J'étais très triste, tout ce que j'aimais dans cette maison avait disparu, comme mon rêve me l'avait prédit.

**Marie-Laure** — Ces « prémonitions architecturales » que tu viens d'évoquer, traduisent un attachement spécifique duquel découle une forme de hantise, ces bâtiments, ces espaces te hantent littéralement au sens où ils t'habitent après que tu les aies habités, ils t'obsèdent. Inversement, l'hôtel Overlook qui est tout à la fois le contexte, décor et littéralement protagoniste du roman de Stephen King est un hôtel hanté, soit littéralement habité par des fantômes et des esprits. L'écho entre vos deux projets s'amorce à cet endroit précis, celui d'une hantise réversible, d'une manière d'habiter, d'être habité et d'inhabitabilité. Associé à la hantise des lieux, le sujet de la famille, de ses conflits et de son émancipation maille par ailleurs chacun de vos deux projets. La hantise vient révéler ce dont le surgissement des figures grimaçantes ou des prémonitions est la cause. Cécile, cette série de cinq dessins décomposent l'une des séquences cruciales selon toi du film *The Shining*, adaptation cinématographique par Stanley Kubrick d'un célèbre roman de Stephen King. Qu'est-ce qui se joue dans cette scène qui t'a semblé nécessaire de relever et ainsi de révéler ?

**Cécile** — Je dirais que c'est un moment clé du film où la bonne ou la mauvaise porte peuvent encore s'ouvrir. C'est un moment de bascule du récit et du comportement des personnages et c'est ce que j'ai voulu représenter. Alors que la scène clé commence lorsque la mère est encore debout à consoler le père qui vient de faire un cauchemar, je fais démarrer ma série de dessin lorsque la mère s'est baissée au niveau de l'enfant. Dans le déroulé de la séquence, la mère et le père sont autour du bureau après le cauchemar du père. Puis l'enfant arrive, il est en état de tétanie. La mère demande à son fils de retourner dans sa chambre mais l'enfant reste immobile et sans parole. Alors que le père ne réagit pas, n'effectue aucun mouvement vers son fils, la mère effectue un double déplacement : elle parcourt la distance entre le père et l'enfant puis se baisse pour se mettre à son niveau. Le père ne fait que s'assoier à sa table de travail. La mère se baisse donc vers son fils, le regarde dans les yeux, constate qu'il n'est pas en état de parler et qu'il y a urgence ; elle le touche puis le prend dans ses bras.

Pour moi, toute cette scène est extrêmement symbolique. Ce déplacement de la mère et ce geste de prendre l'enfant dans ses bras signe selon moi le basculement du film. Le personnage de la mère fait le choix de ne plus être victime pour décider de protéger son enfant autant qu'elle-même. Et c'est ce que j'ai voulu dessiner.

En faisant ce choix, elle fait le choix de se nourrir de la force vitale de cet enfant en situation d'hypersensibilité. Or, l'hypersensibilité n'est pas une faiblesse, mais plutôt une force qui revêt l'apparence d'une faiblesse. La société patriarcale a construit les rapports de genres où par exemple les petits garçons ne sont pas autorisés à pleurer : « ne pleure pas tu es un homme ». Ce type de formatage genré est littéralement destructeur, c'est une forme de maltraitance très violente. La faiblesse est une force, et c'est politique.

Dans *Twin Peaks* de David Lynch, dans la série, l'amoureux de Laura Palmer, James n'arrête pas de pleurer et c'est vraiment très beau. Pourtant, c'est un personnage très hétéronormé, il ne se pose pas trop de questions, il semble très heureux et en même temps il n'arrête pas de pleurer, dans son blouson de cuir, et c'est magnifique. Pour moi, ce type de représentation est profondément politique !

**Marie-Laure** — On peut dire qu'il y a dans cette scène de *The Shining* deux thématiques, deux sujets importants pour toi qui sont d'une part la question de l'émancipation de la femme, de sa libération, notamment d'une situation de violences intrafamiliales, et d'autre part la question de l'enfance qui est aussi extrêmement importante chez toi. Et ces deux thématiques sont aussi des sujets très présents chez Stephen King, mais profondément revisités voire effacés par Kubrick. Dans *Shining*, Kubrick déplace les rôles principaux puisque chez Stephen King la femme et l'enfant ont un rôle plutôt central, alors que Kubrick renverse les rapports et place le personnage du père joué par Nicholson au centre de son film, sous la focal principale du film.

**Cécile** — En effet, Kubrick n'est pas du tout intéressé par l'enfance. Et pour Nicholson on peut littéralement parler de mise en lumière. Dans cette séquence, il se passe d'ailleurs quelque chose de très important — raison pour laquelle j'ai réalisé plusieurs dessins — au moment où ils se prennent dans les bras, la mère et son fils effacent littéralement le père de l'image, qui apparaît dans le fond de la scène, déjà flouté et donc avalé par l'hôtel.

**Marie-Laure** — D'une certaine manière, à travers cet arrêt sur images que tu réalises en découpant cette séquence, en extrayant la succession des plans, tu viens restaurer l'équilibre des rôles dessinés par Stephen King dans son ouvrage ?

**Cécile** — En effet, le livre est plus équilibré, le personnage du père y est d'ailleurs beaucoup plus complexe. J'adore le film *The Shining*, j'ai d'ailleurs été une grande fan de Kubrick, mais aujourd'hui je pense qu'il faut savoir réécrire, remettre en perspective. Le sous-titre du livre, c'est « l'enfant lumière ». Pour Stephen King, on a beau grandir, on garde toujours notre part d'enfant en nous. Et le but de la vie c'est de ne pas perdre cet enfant en nous car il a le pouvoir d'une certaine manière de nous sauver. Dans le livre, et c'est d'ailleurs très beau, le père est très complexe, on est très ému par ce qu'il a vécu et touché par ce personnage. Mais, ce personnage devenu adulte, donc dominant d'une certaine manière, n'a pas fait les bons choix, notamment celui d'accepter sa peur. Tout n'est pas dans le dessin, mais j'aimerais pouvoir dire que pleurer et avoir peur c'est important.

**Marie-Laure** — Donc accepter ses émotions, accepter ses failles autant que ses forces !

**Cécile** — A mon sens, c'est ce qui se joue principalement dans le combat féministe, mais aussi dans tous les combats des discriminés. La question des émotions a été tellement genrée que c'est important aujourd'hui d'attirer l'attention sur cette question. Il s'agit également de réhabiliter les émotions dites négatives parce que ce sont des outils même si, comme tous les outils, ils sont à double tranchant.

**Marie-Laure** — Pour finir, j'aimerais que l'on évoque le contexte de ce film, l'hôtel Overlook qui fait le lien aussi entre vos deux projets. Nicholas tu nous as adressé des images pour la communication qui montrent l'hôtel de ta famille dans les années 1960 sous la neige. Ces images évoquent une ambiance un peu proche du film, elles sont d'ailleurs très cinématographiques.

**Cécile** — Le lien incroyable que je vois c'est le fait qu'il y ait du feu dans l'une des photos de Nicholas, que le feu ressemble à la neige alors que, dans le final du livre, l'hôtel explose et brûle dans la neige. Ce parallèle est incroyable. La disparition d'un lieu c'est un cauchemar, quand c'est quelque chose d'affectée mais, de toute façon, les maisons ne tiennent pas.

**Nicholas** — On peut dire que le début de mon histoire, c'est le feu parce que c'est grâce au feu que mon grand-père a pu acheter le bâtiment qui devient l'hôtel de mes grands-parents. Le bâtiment a tout d'abord été une grange, il y a 120 ans, puis en 1942, mon grand-père achète un bâtiment à moitié brûlé. Et lors de l'acquisition, quelqu'un lui donne une photographie du bâtiment en train de brûler.

Il existe un grand nombre de connexions et de parallèles entre le cinéma et ce que j'ai évoqué en regard de l'infrastructure et du théâtre. Mais, les autres endroits qui me fascinent, ce sont les grands hôtels, c'est probablement ce qui m'a poussé à écrire ce paragraphe sur *The Shining* et à me demander si je peux envisager, penser différemment l'hôtel de mes grands-parents. Tout au long de son histoire, le bâtiment a successivement rempli beaucoup de fonctions différentes qui le rapprochent un peu de l'hôtel Overlook de *Shining*.

*Aubervilliers, décembre 2022*

## Notes

1 · Le *cut-up* (lit. le découpé) est une technique (ou un genre) littéraire, inventée par l'auteur et artiste Brion Gysin, et expérimentée par l'écrivain américain William S. Burroughs, où un texte original se trouve découpé en fragments aléatoires puis ceux-ci sont réarrangés pour produire un texte nouveau. Esthétiquement, le *cut-up* se rapproche du pop-art, des happenings et du surréalisme d'après-guerre (Henri Michaux par exemple) et de sa quête d'exploration de l'inconscient. Philosophiquement, Burroughs y voit l'aboutissement du langage comme virus et l'écriture comme un lâcher prise de la conscience (il proclame : « language is a virus »). Dans le cadre de cette discussion, Cécile Bieler parle de *cut up* plutôt dans le sens d'emprunt de pans de textes à d'autres auteurs en vue de les aménager, d'effectuer une sorte de montage ou de collage.

2 · *The Shining* (*Shining*, *l'enfant lumière* en français) est un roman d'horreur écrit par Stephen King et publié en 1977. Stanley Kubrick réalise en 1980 une célèbre adaptation cinématographique de ce roman avec Jack Nicholson dans le rôle principal.