



© bymes - sty who

Outre votre formation à L'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, vous avez travaillé dans une agence de publicité et entamé un parcours en tant que photographe. Comment est-ce que vous nommeriez votre pratique ? D'où vient votre intérêt (et regard critique) sur la mode ?

Lorsque je me présente, j'utilise des appellations différentes, souvent selon le contexte dans lequel je me trouve. Ce qui m'importe en tout cas c'est la notion de travail et l'utilisation de termes spécifiques qui renvoient à l'idée précise que j'exerce un métier. J'ai un travail qui est la photo, je travaille dans le champ créatif, parfois comme image maker, parfois comme photographe de mode, même si la photo est souvent un prétexte pour faire autre chose. Mais affirmer qu'il s'agit d'un travail, c'est aussi affirmer la nécessité d'un cadre et d'un droit du travail, de questions liées aux économies que cela implique, car les représentations magiques de la création favorisent les abus, les rapports d'exploitation. J'ai fait une école d'art sans avoir suffisamment de capital pour entamer d'emblée une carrière artistique : même si je n'étais pas à plaindre, ma famille n'était par exemple pas suffisamment aisée pour m'offrir un atelier dans Paris ou pour financer entièrement et patiemment ma « carrière ». Alors, je me suis demandé comment faire pour avoir l'économie nécessaire à la poursuite de mes recherches, sans renoncer à la radicalité de ma pratique. C'est ainsi que le travail de commande s'est progressivement assimilé à mon travail personnel : pendant mes études et plus encore après, j'ai cherché des contextes où produire mes images. Comme je travaillais beaucoup sur des questions d'identité à l'époque, j'ai rapidement été contacté par des acteur-ices de la mode : c'était pour moi l'occasion de travailler dans un environnement avec ses propres règles, avec sa propre économie. J'avais besoin d'un contexte et d'une certaine lisibilité de ce contexte. Comprendre le fonctionnement et les règles qui régissent le champ de la mode permet de mieux les déjouer, de mieux jouer avec.

J'ai toujours aimé les déguisements, les costumes, mais je n'avais pas d'intérêt particulier pour l'univers de la mode en tant que marché. Ma première contribution dans ce champ a d'ailleurs été un peu le fruit du hasard. De fil en aiguille, j'ai multiplié les travaux dans ce contexte, dans lequel la temporalité et les rapports professionnels sont assez clairs, ce qui ne veut pas dire juste pour autant. Pour l'un de mes projets, j'ai réalisé une image que j'avais depuis longtemps à l'esprit et qui reprend les codes des photos de groupe ou de famille, tout en étant assez colorée. Grâce à la lettre de soutien d'une éditrice du magazine Vogue Italia, un ami styliste a pu emprunter des vêtements de grandes marques. J'ai ensuite demandé à des ami-es et à des membres de ma famille de les revêtir : ces vêtements, portés hors contexte, sont devenus des costumes. J'ai continué dans cette voie et lentement pu dégager une économie. Je faisais des images d'initiative personnelle et des images de commande, qui formaient un seul et même ensemble. Aujourd'hui, je ne fais presque plus que des images de commande, car les enjeux de la commande se sont suffisamment précisés pour moi pour me permettre de tester toutes mes idées de mise en scène.

En parallèle de votre travail de commande, vous êtes directeur artistique et seul photographe d'une revue co-créée avec Alexis Etienne qui aborde, sous forme de carte blanche, le vêtement, la mode, ses images, ses esthétiques, son économie et ses métiers. « L'idiote utile », c'est un titre plutôt injurieux... Pourquoi un tel choix ? Quel serait cet ennemi dont vous feriez (à votre insu) le jeu ?

J'ai en effet créé cette revue, *l'idiote utile*, avec Alexis Étienne, qui s'occupe de toute la partie éditoriale. Nous avons également invité la créatrice de mode Josiane Martinho pour créer des propositions autour du vêtement pour la revue et la graphiste Hezin O, qui travaille à sa mise en forme très librement. Le titre *l'idiote utile* vient d'une expérience personnelle, mais que je sais être partagée par de nombreuses personnes qui travaillent dans le champ de la création artistique. On m'avait demandé, pour un magazine, de faire des images pour une série autour d'une marque italienne très établie, MSGM. Ce travail n'était pas rémunéré, il y avait à peine un budget de production : la marque a partagé mes images sur leur compte Instagram. Mais le lien sur les photos renvoyait uniquement aux vêtements à acheter et non pas à mon travail... Ce jour-là, je me suis dit que j'étais vraiment un idiot utile, car suffisamment idiot pour accepter de travailler gratuitement, et suffisamment utile, car la mode a besoin de nouvelles images en permanence. Dans ce milieu, nous sommes beaucoup à être des idiot-es utiles... En même temps, nous avons voulu prendre cette expression dans un autre sens : être idiot-e, ou naïf-ve, permet de poser des questions et de se rendre utile à soi-même et aux autres. Pour cela, il faut accepter

cette appellation « inconfortable » parfois, mais réjouissante. Ce qui est amusant, c'est que le titre de la revue a provoqué diverses réactions lors de nos invitations. Dans le numéro zéro, Alexis Etienne pour la partie éditoriale a reçu beaucoup plus de réponses positives de femmes que d'hommes...

Quant à l'ennemi, nous ne voulons pas spécifiquement pointer du doigt des personnes, ni forcément des comportements, en tout cas jusqu'à un certain niveau de responsabilités. Il s'agit plutôt de désigner des structures. Mais l'idée de *l'idiote utile* c'est d'affirmer que nous faisons tous le jeu d'un système qui nous opprime : un système dont on partage certains désirs, mais avec lequel nous sommes globalement en désaccord. Quels sont les compromis que l'on accepte ? Quelles sont les limites que l'on doit poser ? Quelles esthétiques nos compromis vont-ils provoquer ? Car nos esthétiques comme les images que l'on produit sont aussi le résultat de nos idéologies, des compromis que nous faisons, des narrations auxquelles nous souhaitons adhérer. Faire une véritable revue de gauche et de mode peut sembler antinomique, mais nous sommes passionnés par le vêtement, par la création et nous souhaitons les repenser dans un système plus juste, plus éthique, plus respectueux des droits humains, ce qui nous semble impossible dans un système capitaliste... C'est pourquoi on a besoin de personnes qui dénoncent, qui révèlent des problèmes structurels, mais énoncent également ce qu'il-elles veulent. C'est notre angle d'approche dans *l'idiote utile*, mais toujours en se rapportant de près ou de loin au domaine spécifique de la mode.

Dans votre exposition « revue-exposition-revue », que vous avez conçue à La chambre d'écho à ICI—CCN, vous mettez en tension le concept de luxe. La mode renvoie à un système, à des codes qui, de la haute couture aux productions vestimentaires de masse, se réapproprient parfois les thèmes, les images des luttes politiques. Or, dans votre exposition, les slogans que vous avez imprimés sur des tee-shirts perdent leur dimension assertive : ils émettent des doutes, soulèvent des questions, des problèmes, sans jamais se transformer en mot d'ordre. Où les avez-vous dénichés ? Comment avez-vous pensé l'articulation entre la matière, peu noble, des vêtements exposés et le travail complexe de montage, de superposition et d'impression ?

Parmi les textes qui nous ont beaucoup inspirés dans l'élaboration du numéro 0, il y a celui de Frédéric Lordon « pour un communisme luxueux ». Il propose de se réapproprier le terme de « luxe », de le redéfinir en dehors du système capitaliste. Or, c'est exactement ce que l'on essaye de faire avec *l'idiote utile* : nous essayons de penser le luxe autrement, un luxe qui n'est pas celui défini par les affects capitalistes, mais qui impliquerait de revaloriser des pratiques, des temporalités, des modes de productions et de diffusions, etc. Il a fallu presque quatre ans pour réaliser le numéro 0 de *l'idiote utile*. Nous nous sommes accordé le luxe de travailler à un rythme qui nous correspondait, sans aucune autre pression que celle que l'on voulait se donner. Bien sûr, ce rythme était induit par nos rentrées d'argent, puisque la revue est autofinancée, mais c'était avant tout une manière de se dire que ce numéro ne verrait le jour que lorsque nous en serions véritablement satisfait-es.

Pour l'exposition que nous avons réalisée au CCN, nous avons également pris plusieurs mois pour constituer une collection de tee-shirts de seconde main qui nous plaisait. Nous avons détourné des images du prochain numéro pour les mettre en dialogue avec les imprimés déjà existants de cette collection, avec le vêtement très simple, presque archétypal qu'est le tee-shirt. C'est un vêtement au final assez peu genré, mais aussi un véritable objet politique de revendication : en Corée, pendant les manifestations, beaucoup de personnes collent des textes sur leurs tee-shirts, car, régulièrement, au lieu d'avancer en procession, les manifestants tournent en rond. De même, chez les chrétiens évangélistes à Séoul, on retrouve cette dimension du « tee-shirt pancarte ». Les usages politiques de ce vêtement nous intéressaient particulièrement et étaient un sujet récurrent de conversation avec Hezin, c'est pourquoi nous avons décidé de les utiliser. Alexis Étienne a collecté des paroles d'artistes, de créateur-rices indépendant-es, parfois syndicalistes, parfois militant-es, mais qui se posent tous-tes la question de savoir comment travailler ensemble et comment défendre ses droits. Les phrases qu'il a tirées de ces entretiens apparaissent comme des slogans emplis de doute, des slogans peu assertifs qui ont un aspect poétique. Mais il me semble qu'ils disent aussi quelque chose de très clair sur les problématiques auxquelles nous sommes confrontés en tant qu'artistes. Des problématiques devant lesquelles il existe une infinité de réponses selon les parcours et les personnes. Étonnamment, nous nous sommes rendu compte que ces « slogans » sans contexte précis parlaient beaucoup plus de notre démarche collective avec *l'idiote utile*, que des personnes interviewées en particulier. Dans *l'idiote utile*, on cherche à interroger nos certitudes, à être curieux de toutes les formes que prennent les limites, les résistances ou les non-résistances.

Comment abordez-vous le problème de la récupération des mouvements, des luttes, des formes propres à l'art et/ou à la politique ?

La question de la récupération est vraiment fondamentale pour *l'idiote utile*, car on constate en permanence à quel point la mode a besoin de s'approprier les luttes. Par exemple celles de l'écologie, alors que c'est une industrie particulièrement peu vertueuse sur le plan

environnemental, ou celles de l'antiracisme, de l'inclusivité, alors que c'est un système toujours très raciste, très misogyne. Mais en fonction des intérêts du moment et de ce que cela peut provoquer en matière de consommation, la mode va esthétiser des luttes et les vider complètement de leur pouvoir d'opposition. C'est un processus très cynique que nous essayons de combattre, en mettant en avant la question de l'économie, car c'est un domaine qui ne trompe pas. Le système de production de la mode est extrêmement polluant : il faut simplement arrêter de produire de nouveaux vêtements, car on a déjà suffisamment de matières pour produire pendant des générations entières. Or lorsque l'on évoque ces problèmes et que l'on propose d'amorcer une forme de décroissance, les masques tombent. On essaye de ne pas trop être récupéré, de ne pas esthétiser les luttes justement en se revendiquant comme travailleur-euses. C'était d'ailleurs une expérience très intéressante d'être invités au CCN, car le monde des arts vivants est un monde qui s'est beaucoup fédéré à certaines époques : avec l'intermittence, il détient une dimension collective qui fait défaut dans les arts visuels. La notion d'auteur met en avant l'objet fini au détriment du temps, du processus de travail, de sa dimension éminemment collective, qui n'est pas rémunérée. Par ailleurs, nous sommes dans des formes bien plus individualistes : on se bat pour développer notre carrière, puis pour préserver notre terrain durement acquis. Il nous semble que l'on a tout intérêt à se mettre en commun, à réfléchir ensemble, si on arrête le jeu de l'image carriériste sur Instagram par exemple.

Vous avez investi La chambre d'écho pour développer l'idée d'une « revue-exposition-revue » ? Pourquoi avoir mis en œuvre ce type de projet avec l'équipe du centre chorégraphique ? Comment se font les allers-retours entre l'objet-imprimé et sa mise en espace ?

Grâce à ma rencontre et à ma collaboration avec le chorégraphe Kidows Kim, qui était par ailleurs étudiant à exercer, j'ai pu découvrir ce lieu et ceux-elles qui l'animent. Pour le numéro zéro, nous avons tout autofinancé : on a essayé de rémunérer toutes les personnes qui ont écrit et traduit des textes. C'est un choix politique, mais qui a eu un certain coût. Pour le numéro 1, on s'est demandé comment faire exister le magazine sous d'autres formes, toujours sans avoir recours à des fonds privés. On a commencé à faire des workshops, des ateliers, des résidences, dont celle au CCN, suite à l'invitation de Christian Rizzo et de Rostan Chentouf qui rêvaient depuis longtemps d'avoir un magazine exposé et une exposition qui soit un magazine dans la chambre d'écho. Nous avons souhaité répondre à leur invitation en faisant un tiré à part du numéro, même s'il n'est pas encore terminé, puisqu'il devrait sortir en septembre 2024. Pour la mise en scène de la revue, nous avons créé avec les équipes techniques du CCN une structure qui s'inspire des danses populaires bras dessus bras dessous, mais aussi des machines de fêtes foraines ou de pressing : c'est comme le fil du magazine qui tient les pages entre elles. C'est une forme dansante et très figée en même temps.

Dans l'exposition en cours, on peut voir un corps disparaître sous des vêtements de lumière, mais aussi des vêtements sans corps pour les porter. Que signifie cette absence ou disparition des corps ?

Le contexte de l'exposition, où les images sont détournées, rend peu visibles les corps. Dans mon travail, j'ai pour habitude de ne pas montrer les personnes en tant que sujet ou objet de fascination, même si je travaille principalement avec mes ami-es ou mes voisin-es et que je souhaite les valoriser. Je cherche toujours à présenter les personnes au-delà du magnétisme qu'elles peuvent dégager, comme c'est le cas dans la mode, afin de privilégier les images d'un groupe qui travaille ensemble. Il y a une dimension performative. Pendant la résidence, Josiane a utilisé des « gobots », des caches lumineux que l'on peut mettre devant un spot pour projeter des formes. Elle a dessiné des vêtements, des découpes qui deviennent des vêtements d'une lumière si intense qu'elle brûle la surface photo. C'est ce processus qui nous intéresse, plus que le résultat en tant qu'image. On essaye de travailler à l'inverse de ce qui se fait habituellement dans la mode : c'est-à-dire avec des personnes qui ont une histoire et un sens pour nous. Pour la plupart des séries que je fais, je pars d'une relation et non pas d'un rapport de fascination. C'est la raison pour laquelle dans mes images les humains n'ont pas la même place que dans des photos de mode : je ne veux pas faire des images où les personnes, par leur physique, leur notoriété, provoquent à priori une fascination ou un effet d'autorité.

Votre travail photographique, qu'il soit personnel ou de commande, manifeste un gout assez vif pour la mise en scène : est-ce une manière pour vous d'interroger l'image photographique en tant que médium ?

Initialement, j'ai fait des études de cinéma : j'avais des difficultés avec ce qui touchait à la narration, mais beaucoup d'appétence pour l'image. Lorsque ma mère m'a offert un appareil photo, je me suis dit : il faut que je me lance. C'était la pièce manquante du puzzle, car cela me permettait de faire des mises en scène dans une dimension un peu excessive et de travailler le costume, la relation, le hasard. La photographie, c'est pour moi à la fois un élément déclencheur et un prétexte. Mes images sont presque des documentations de spectacles qui n'existent que

pour ces moments photographiques. Je réalise la plupart de mes photos dans des contextes familiaux, car cela me permet de créer plusieurs géographies à l'intérieur de l'image, celle de l'intime et du spectaculaire par exemple.

Même si je crée et construis des images de manière très individuelle, je travaille toujours avec des gens que je connais afin de maintenir autant que possible une sorte d'horizontalité. Le fait d'impliquer des personnes que l'on connaît pose un cadre, incite à être plus à l'écoute des limites de chacun·e : c'est un garde-fou nécessaire à toute pratique artistique. Je n'aime pas du tout le jeu du casting, où l'on projette sur une personne un caractère, un archétype, une catégorie sociale. C'est beaucoup plus plaisant de travailler avec des personnes qui se sentent bien ensemble. Ce sont aussi des stratégies de préservation qui provoquent des formes, des esthétiques : je ne ferais sans doute pas les mêmes photos si je travaillais avec des inconnu·es.

La mode est un secteur de la création extrêmement riche, une richesse qui ne bénéficie qu'à une toute petite minorité de ses acteur·ices. Les autres sont pour la plupart précaires ou dans des conditions de travail intenable. Il y a une valeur symbolique qui favorise l'exploitation : pour de nombreuses personnes, c'est un rêve de pouvoir participer à ce monde de réussite et de luxe. Un monde extrêmement valorisé sur les réseaux sociaux, et qui investit tous les champs à haute valeur symbolique, notamment en finançant des expositions et des centres d'arts prestigieux. Bien sûr, ce rapport de force symbolique n'est pas propre à la mode : on retrouve les mêmes phénomènes d'opacité dans l'art, les mêmes idées romantiques de l'autorité du génie qui rendent possibles des pratiques toxiques, des abus qu'il faut désamorcer.

Quels sont les rapports que votre travail entretient au chorégraphique? S'agit-il d'une découverte récente ou d'un intérêt que vous cultivez depuis longtemps?

Pendant mes études, j'ai pu croiser différentes pratiques des arts vivants, mais c'est surtout par l'intermédiaire de Kidows Kim que j'ai découvert le champ chorégraphique. Cependant, dans mon travail photographique, il y a toujours eu une dimension chorégraphique ou performative. Je fais assez peu de retouches et je pars toujours d'actions. Il se passe toujours beaucoup de choses dans le mouvement : par la photographie, je le fige pour mieux comprendre ce que cela provoque. Je me sens en résonance avec la manière dont ICI—CCN ouvre la question du chorégraphique à d'autres champs. Ainsi, mon travail s'enrichit de cet espace dédié à la danse, tout comme, je l'espère, mon travail enrichit les recherches en cours dans ce lieu en apportant un autre point de vue sur le chorégraphique.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2023-2024