

MUSIQUES

Musiques
amazighes
au festival
Timitar

ARTS

Bruno
Serralongue,
passeur
d'images

CINEMA

Indigènes,
de Rachid
Bouchareb

LIVRES

La mémoire enchaînée.
Questions sur l'esclavage,
de Françoise Vergès

Immigration et marché du travail



Un siècle d'histoire





par ISABELLE RENARD, chargée de mission art contemporain, CNHI

Bruno Serralongue, passeur d'images

Né en 1968 à Châtellerault.
Bruno Serralongue vit et travaille
à Paris. Voyageur inlassable.
Serralongue explore le monde
à la quête d'identités collectives.
sociales et politiques.
Son travail se fraie une place
particulière au sein des rapports
complexes entre la photographie
contemporaine et le phénomène
de la globalisation culturelle.

1)- Cf. Entretien
de Bruno Serralongue
avec Pascal Beausse,
"Informatique", *Bloc
Notes*, n° 16, hiver 1999.

En 2006, plusieurs expositions personnelles lui sont consacrées : *Caravane* à la galerie Baronian Francey à Bruxelles ; *Circulations* (avec Philippe Durand) à la galerie Arena de l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles ; *Société de l'information* au centre photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault.

Il participe également aux expositions collectives *Notre Histoire* au Palais de Tokyo (21 janvier-7 mai), *La force de l'art* au Grand Palais (10 mai-25 juin) et plus récemment à la biennale de Gwangju, *Fever Variations*, en Corée du Sud.

Après l'École nationale de la photographie d'Arles, Bruno Serralongue – qui poursuit ses études à la villa Arson, l'école des beaux-arts de Nice dont il sort diplômé en 1995 – réalise sa première série photographique, les *Faits Divers*, en s'affrontant à l'information journalistique. Il s'adonne à la lecture des faits divers retranscrits dans le quotidien *Nice matin*, puis se rend régulièrement, pendant un an et demi, sur les lieux et les photographier, indépendamment des conditions esthétiques et de lumière. "C'étaient des photographies assez vides (...) prises après l'événement (...) sans aucun caractère spectaculaire, à part une ou deux où des traces flagrantes restaient."⁽¹⁾ Et pour ne pas déconnecter cette série de son contexte, l'artiste sérigraphie, sous la photographie, un résumé du journal permettant de comprendre les raisons profondes qui ont motivé l'image. D'emblée le ton est donné. L'information va constituer le réservoir d'images de l'artiste, son analyse distanciée, le principe même de son travail. Bruno Serralongue élabore à partir de là une méthode de travail. Il puise dans la presse française et internationale les sujets qui l'intéressent. Il devient alors son propre commanditaire et c'est l'événement qu'il choisit de photographier, de mettre en forme et de montrer qui motive directement son déplacement. Il s'agit généralement d'événements ponctuels, planifiés à l'avance, ouverts au public et qui se déroulent dans une unité de lieu, d'es-

pace et de temps. Seules deux séries, les *Faits Divers* et les *Sans-Papiers*, seront effectuées sur une plus longue durée, d'environ un an et demi.

Si le travail de Bruno Serralongue s'apparente, au premier regard, à celui du photo-reporter, s'il lui emprunte certains principes, le rythme et l'économie, cependant, en sont totalement différents et il s'en éloigne pour investir entièrement la sphère artistique. Ses images exécutées sans accréditation de presse sont réalisées à la chambre photographique, ce qui oblige à procéder plus lentement, vue par vue, limite le nombre de prises, annule tout

effet instantané et génère une retranscription distanciée de l'information. Les tirages ilfochromes sont encadrés et exposés dans le cadre privilégié des galeries où la cimaise devient la page de journal de l'artiste.

Les photos de Serralongue ont généralement un fond politique, mais l'artiste s'intéresse aussi à des phénomènes de société, des rassemblements de personnes autour d'un événement social, culturel ou sportif. Du transfert de la dépouille du Che à Cuba à la rétrocession

de Hongkong, en passant par le concert de Johnny Hallyday à Las Vegas et celui des "Beastie boys" au Tibet, il n'hésite pas à parcourir le monde, à la rencontre de ces "communautés éphémères" qui se créent le temps d'un événement, dans une zone géographique précise.

Les photos des sans-papiers ont été prises chaque semaine pendant des mois à Paris, alors que les manifestations du collectif de la Maison des ensembles duraient déjà depuis un an. Et c'est une brève dans *Libération* qui a déclenché chez le photographe l'envie de fixer ce qui passait désormais inaperçu. Depuis 1999, en effet, les manifestants se réunissaient les jeudis et samedis, de 17 à 19 heures autour de la fontaine de la place du Châtelet, derrière une banderole demandant "la régularisation de tous les sans-papiers". Bruno Serralongue a réalisé cette série composée de quarante-cinq photographies entre septembre 2001 et janvier 2003. Les images se répètent sans se ressembler vraiment, mais restituent la part humaine de l'événement parisien. Et c'est toute la question de l'articulation de l'individu à une collectivité momentanée qui est au cœur des photographies. Cette série, indissociable dans sa forme et dans son contenu, introduit également une dimension supplémentaire : la notion de temps. Chaque photo est légendée par la date de la prise de vue, ce qui permet de prendre conscience de la durée de la manifestation, mais aussi de l'obstination des sans papiers dans leur revendication et de la difficulté d'une solution politique sur un an et demi. Si la série a perdu de son actualité, sa signification n'en demeure pas moins vive en 2006 et garde une forte résonance aujourd'hui. Si on finit par oublier l'événement de la place du Châtelet, on prend conscience de la persistance de cette fracture sociale en France.



"Je ne me conçois pas comme un témoin mais comme un participant qui irait avec son appareil photo sur les lieux de l'événement. Mes photos laissent beaucoup de place à l'interprétation par chacun des spectateurs." B. Serralongue

On l'a compris, Bruno Serralongue ne recherche pas le scoop ni l'"instant décisif". Son travail se veut avant tout une réflexion sur la réalité telle qu'elle est retranscrite par les médias. Et c'est justement dans la distance opérée avec l'événement que s'inscrit son regard d'artiste, à la différence du journaliste. Serralongue propose une sorte de maïeutique et amène le spectateur à se poser des questions, appréhender la photographie, passer du temps devant l'image, décrypter son sens pour, enfin, tenter de porter une vision autre sur l'information, l'actualité et le monde tels qu'ils nous sont donnés à voir. À l'instar de l'artiste allemand Gerhard Richter⁽²⁾ chez qui la peinture ne sert plus à montrer directement le visible, mais cherche davantage à questionner le réel et ses images, Bruno Serralongue sonde la réalité par le médium photographique. En réinterrogeant l'évidence, il propose une posture de réflexion qui se fait posture du regard. Comme le suggère l'artiste lui-même, il faut s'arrêter et envisager *"la photographie comme un objet qui pose problème"*. Alors, ne pourrait-on pas reprendre l'analyse de Daniel Arasse à propos du travail de A. Serrano et attendre de l'œuvre de Bruno Serralongue qu'elle *"exige de nous que nous regardions, droit dans les yeux, ce qu'on a tendance aujourd'hui, de plus en plus, à écarter, à ne pas vouloir savoir, à ne pas envisager ?"*⁽³⁾

2)- Né à Dresde en 1932, G. Richter vit et travaille à Cologne.

3)- Daniel Arasse, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, collection "Art et Artistes", 2006.

Entretien avec Bruno Serralongue réalisé par Isabelle Renard

H&M : Pouvez-vous nous expliquer le sens de votre démarche ? Votre travail semble au premier regard proche de celui du photo-reporter, mais il se situe clairement dans le champ de l'art contemporain.

Bruno Serralongue : Il y a plusieurs choses. D'abord, évidemment, la ressemblance, relativement évidente... moi, je travaille au moment d'événements retranscrits dans la presse, donc je fais des photographies en même temps que les photographes de presse sans pour autant qu'un lien s'établisse entre nous. En tout cas, nous sommes au même moment sur les mêmes lieux en train de photographier les mêmes scènes. Après, il y a plusieurs choses qui nous séparent... le matériel utilisé n'est pas du tout le même ; je travaille avec un appareil grand format qui implique une tout autre situation vis-à-vis de la scène photographiée. Par ailleurs, et c'est la plus grande différence, mes photos ne sont pas destinées à la presse. Il ne s'agit pas de la commande d'un magazine ou d'une agence de presse qui m'envoie sur un événement. C'est, au départ, une envie personnelle. Mes photos sont destinées aux musées, aux centres d'art, aux galeries... un autre circuit de diffusion donc, et pas celui de la presse, si ce n'est la presse spécialisée "art" sous forme de reproduction. Mais la finalité de mes photos, c'est le mur de la galerie. Enfin, dernier point : je ne me conçois pas comme un témoin mais comme un participant qui irait avec son appareil photo sur les lieux de l'événement.



H&M : Votre point d'attaque est la lecture de la presse française et internationale. C'est donc le texte avant l'image ?

B. S. : Oui, je lis quotidiennement la presse, je regarde la télé, j'écoute la radio, tous les bulletins d'information et je choisis ensuite des événements qui me touchent. À ce moment-là, je mets tout en œuvre pour y aller mais c'est en dehors de toute structure journalistique. Au départ, je suis un lecteur ou un téléspectateur.

H&M : Peut-on parler d'appropriation de l'information dans votre travail ?

B. S. : Je ne m'intéresse pas forcément aux mêmes choses que les journalistes ou les photographes de presse. Je ne cours pas après le scoop ou après la photo qui serait la plus informative, qui condenserait en une fois toute l'importance d'un événement. Il s'agit de choses beaucoup plus diluées. Le matériel que j'utilise demande une mise en œuvre beaucoup plus lente et, par conséquent, interdit l'instantané. Je ne vais pas faire vingt photos pour en choisir une. Je ne fais pas de sélection. Je garde toutes les photographies réalisées. La question du cadre est également très importante. Finalement, ce que révèlent essentiellement ces photographies, c'est la mise en scène autour de l'événement, chose qui échappe peut-être un peu plus à la photographie de reportage qui, elle, focalise sur l'événement. Je pense que ce dernier est toujours présent, bien sûr, mais ce qui compte autant – en tous les cas dans l'image – c'est de voir ce qu'on ne perçoit pas dans la photographie de presse... cette mise en scène qui influe sur le déroulement de l'événement.

H&M : Je pensais aussi à une appropriation qui ne refléterait pas le point de vue officiel ou attendu ?

B. S. : Oui, tout à fait. Il arrive qu'il y ait des photographes de presse qui viennent voir mes expositions, et certains me disent que ce sont de mauvaises photos. De leur point de vue, forcément ! Mais en même temps je les comprends très bien car, pour eux, l'événement n'est pas assez présent, il n'y a pas assez d'information immédiate. C'est vrai que le spectateur de mes photos doit passer un peu de temps devant l'image pour décrypter tous ces éléments qui permettent ensuite de reconstituer le puzzle de l'événement. Il n'est pas donné aussi directement que dans la presse.

H&M : Jean-Max Colard qualifie vos photographies d'"anti-reportages"⁽¹⁾ ?

B. S. : Je pense que ce que je fais est presque l'inverse du reportage, parce que le reportage c'est à la fois coller à l'événement et en donner une vision personnelle. Or, moi je ne pense pas donner une vision personnelle d'un événement... cela ne veut pas dire que les images sont faites par une personne totalement objective. Mes photos sont subjectives, mais elles laissent beaucoup plus de place à la réinterprétation, à l'interprétation, par chacun des spectateurs.

1)- Jean-Max Colard, "Bruno Serralongue", in *Artforum*, mai 2002, XL, n° 9.

H&M : Oui, mais c'est toujours à travers votre prisme...

B. S. : Bien sûr, c'est à travers mon prisme, mais je pense être moins directif. Pour moi la photographie de presse est une image autoritaire. Elle a à voir avec le pouvoir essentiellement... On montre ce que l'on veut montrer de manière unilatérale, alors que moi je me mets dans la situation de parler d'un événement sans être aussi bavard que la photographie de presse... Il va falloir que le spectateur reconstruise l'événement pour qu'il le comprenne. "L'antireportage", c'est peut-être cette idée de laisser ouverte de manière assez grande la porte de l'interprétation... Donner à voir l'événement comme si c'était un rail, avec un seul sens, une seule signification, n'est pas ce que je fais. Lorsqu'il y a des sommets de l'Onu, par exemple, il y a généralement un contre-sommet géré par des organisations non gouvernementales qui ont un autre point de vue sur le sommet en question. Moi, j'essaie de donner une importance égale à ces deux événements, car il me semble que c'est plus représentatif que de focaliser simplement sur l'événement officiel ou sur l'événement alternatif. Il s'agit de montrer la diversité, la réalité parallèle et commune de ces deux moments. La dialectique permet la critique.

Bruno Serralongue.
Manifestation
du collectif de sans-
papiers de la Maison
des Ensembles,
place du Châtelet, Paris,
14 décembre 2002.



© Collection Cité de l'Immigration/Courtesy Air de Paris

H&M : Pour les “sans-papiers”, vous les avez photographiés pendant des mois à Paris alors que la manifestation durait depuis un an déjà.

B. S. : Ce qui m’a intéressé dans cette manifestation était qu’elle était déjà en cours depuis un an à peu près et que, du fait de sa régularité (elle avait lieu deux fois par semaine), elle s’était fondue dans le paysage. C’était comme un rendez-vous. Elle s’était banalisée, elle n’était plus de l’ordre du scoop et donc elle ne pouvait plus intéresser les journalistes ni les photographes de presse. M’apercevant de cela, je me suis dit que moi, je pouvais être là toutes les semaines comme eux. Ma présence régulière séparait mon intervention du photographe de presse qui serait venu une fois et qui aurait ensuite publié sa photo avec un papier. Le fait de revenir toutes les semaines était plus juste par rapport à leur revendication.



*Montrer que cette manifestation
a eu lieu sur un an et demi,
c’est également souligner l’obstination
des sans-papiers mais aussi l’obstination
politique à ne pas trouver une solution humaine.*

H&M : Comment votre présence et votre travail ont-ils été perçus par les sans-papiers ? Est-ce qu’ils intervenaient ? Voulaient-ils être pris d’une certaine manière ?

B. S. : Oui et non. Dès le départ, j’ai constaté l’uniformité de la manifestation, de son homogénéité... il y avait trente personnes en été et dix environ en plein hiver. Ces personnes tournaient pendant deux heures en scandant des messages autour de la fontaine de la place du Châtelet, toujours dans le même sens, avec la même banderole devant et eux derrière. C’était donc minimal comme gestes, sans débordements sur la rue. Très rapidement, je me suis rendu compte qu’il était utile de faire simplement une photo à chaque fois, car l’image se répétait quasiment à l’identique, semaine après semaine. Il y a des petites variations de point de vue mais, au final, c’est quasiment la même image. Et ils m’ont laissé faire l’image comme je l’entendais. Certains voulaient poser au départ, certains m’ont même demandé de faire des photos pour eux, ce que je réalisais bien sûr. Et, la fois suivante, je leur donnais des tirages. Ils savaient que les photos n’étaient pas pour la presse. Pour eux, j’imagine que c’était plus de l’ordre de l’archive.

H&M : Avez-vous créé des liens avec eux et, si oui, ces liens perdurent-ils aujourd’hui ?

B. S. : Au moment de la prise de vue, comme c’étaient toujours les mêmes, nous parlions bien évidemment pendant les manifestations, mais après je n’ai pas eu envie de rentrer plus avant dans un autre type de familiarité car, pour moi, il était évident que c’était aussi un projet artistique. Mes séries reposent sur cette ambiguïté. Un véritable intérêt pour l’événement en soi, mais également un intérêt sur la manière dont on le retranscrit. Sur sa mise en forme et sur la distance nécessaire pour le retranscrire. Être plus familier avec eux signifiait faire d’autres types de photos, être entraîné à faire des portraits, par exemple. Or, pour moi, l’idée d’immigra-

tion était un phénomène de groupe. Les sans-papiers, du reste, c'est ce qu'ils demandent : une régularisation non pas au cas par cas, mais massive et complète de tous les immigrés. Je voulais montrer ce phénomène de groupe et non aller vers une intimité ou une familiarité.

H&M : Sur chaque photo, il y a une légende qui est en fait une date. Ces légendes font référence à l'aspect "archive" de votre travail. Elles introduisent la notion de durée, contrairement aux images de presse. Avec cette série, qui a une forte résonance aujourd'hui, on finit par oublier l'événement en lui-même mais à prendre conscience de la persistance de cette fracture sociale en France.

B. S. : Oui, c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi de montrer ces événements dans les musées ou les galeries. Cela permet de les voir différemment et de laisser le temps agir sur la signification de l'œuvre. Plus on s'éloigne du moment de la prise de vue, plus l'événement perd de son actualité. Il n'existe plus qu'indirectement, et ces délais qui s'allongent inexorablement entre le moment de la prise de vue et celui où un spectateur va regarder les photos sont importants. C'est ce temps qui permet à l'archive de se construire.

H&M : Avez-vous envie de travailler à nouveau sur cette thématique particulièrement d'actualité en ce moment ?

B. S. : Je suis en train de réaliser un autre travail à Calais sur les migrants qui veulent rejoindre l'Angleterre. Si ce n'est qu'à Calais, maintenant, tout est fait pour qu'ils ne passent pas. Certains vivent dans des conditions vraiment déplorables, pitoyables, pendant un, deux ou trois ans en tentant tous les soirs de passer, soit via les ferries, soit par les camions, soit par les tunnels sous la Manche, de manière totalement clandestine. Avant, il y avait le centre de Sangatte qui les prenait un peu en charge, maintenant il n'y a plus rien : donc ils campent dans la nature autour de Calais. Leur situation s'est considérablement dégradée et il y a un climat de violence assez important. En fait, ils se regroupent par pays, Pakistanais, Africains d'Afrique noire... et ils s'affrontent entre eux pour avoir suffisamment d'argent pour passer en Angleterre. Il y a eu deux morts et sept blessés graves en septembre dernier... Voilà, il s'agit d'un autre travail autour de l'immigration mais, là, j'ai envie d'expérimenter différentes approches photographiques de la situation. Il va y avoir différentes sections. Pour l'instant, il y a un diaporama et cinq ou six photos faites à l'aube sur le parcours emprunté par ces immigrants... des photos sans personne pour l'instant, comme si c'était des fantômes.

H&M : Le travail sur les sans-papiers est-il un devoir de mémoire ?

B. S. : Je pense – que ce soit pour cette série ou pour d'autres manifestations – que ce ne sont pas des événements underground ; ils sont relayés par la presse nationale, internationale... donc je ne suis pas le seul à don-

ner une image et à laisser une trace de l'événement. Mon travail est une des mémoires possibles, mais il reste en contrepoint de celui donné par la presse qui demeure quand même le moyen le plus efficace et immédiat de créer de l'archive.

H&M : Vous ne vous considérez pas comme un artiste engagé mais comme un artiste tout court. Cependant dans certaines de vos séries, vous lancez un message assez clair. Est-ce une dénonciation, un parti pris ?

B. S. : Oui, c'est une voie particulière, avec une photographie qui est à la frontière du reportage et de l'artistique. Ce n'est pas facile à gérer, mais tous les sujets me tiennent à cœur et sont effectivement porteurs d'une revendication, d'une révolte ou d'un message politique évident. Ce sont des situations qui réclament un changement.

H&M : Il semble impensable de dissocier la série des sans-papiers dans sa forme et dans son contenu ?

B. S. : Oui, il faut vraiment les quarante-cinq photos pour souligner le fait que cette question d'immigration ne peut pas être résolue en une journée ou en un mois et qu'il y a des forces politiques assez puissantes pour empêcher de la résoudre. Montrer que cette manifestation a eu lieu sur un an et demi, c'est également souligner l'obstination des sans-papiers, mais aussi l'obstination politique à ne pas trouver de solution humaine. Des issues sont trouvées mais pas forcément dans le sens d'une accalmie sociale. Toutefois, ici le spectateur doit construire un peu lui-même la signification et l'enjeu de cette série.

H&M : Vous avez photographié une communauté réunie autour d'une revendication spécifique, mais une très grande solitude perce toutefois dans ces images.

B. S. : Oui, car ce sont des gens qui avaient une revendication commune mais qui n'habitaient pas forcément ensemble. C'est un collectif de personnes qui se réunissaient pour la manifestation, pour essayer d'obtenir un droit particulier, mais chacun ensuite retournait dans des foyers, en banlieue ou à Paris ; la plupart travaillaient sur des chantiers au noir. Ils avaient donc chacun de leur côté une vie individuelle.

H&M : En fait, votre style pose question sur le principe même de photographier. La photographie devient chez vous posture de réflexion. C'est une manière de voir autrement ?

B. S. : J'espère ! Car pour moi une œuvre d'art en général est avant tout une pensée qui prend une forme bien particulière – c'est-à-dire une image –, au lieu d'être une pensée qui s'exprime par des mots, par des livres... Une œuvre d'art, c'est vraiment une pensée en image, en 3D si c'est de la sculpture, ou bidimensionnelle pour la photo ou la vidéo. C'est

avant tout un message, une revendication, qui doit être interprété non seulement du point de vue de l'histoire des formes, mais comme un enjeu qui dépasse celui de l'art et qui rejoint la société ou le politique.

H&M : C'est également une interrogation sur la pratique artistique elle-même...

B. S. : Oui ! C'est une question qui est très importante, mais à laquelle il est difficile de répondre. Pourquoi fait-on de l'art ? qu'est ce que faire de l'art en 2006 ? Je pense que tout le monde devrait en faire. Ce ne devrait pas être une activité très spécialisée et peut-être un peu élitiste telle qu'elle est représentée maintenant, surtout dans les médias. Ce devrait être quelque chose de plus démocratique. Il se trouve que ça ne l'est pas pour différentes raisons, mais il est toujours intéressant de montrer que l'artiste n'est pas quelqu'un qui est retiré et qui travaille uniquement dans son studio. Cela peut-être quelqu'un qui s'implique dans le monde mais à sa manière.

H&M : La photographie a-t-elle à voir avec le pouvoir ?

B. S. : Oui, il y a du pouvoir dans toute photographie, dans toute prise de parole. À partir du moment où c'est une œuvre de pensée, c'est une prise de parole. C'est un autre point de vue sur un événement, donc c'est quelque chose qui va contre une pensée ou une photographie dominante. On voit une image de presse et l'on se dit que l'événement s'est passé comme ça. Or moi, avec mes faibles possibilités, je dis non. Il y a d'autres moyens de voir...

H&M : En avril 2007, la CNHI ouvrira ses portes au Palais de la Porte Dorée. Que pensez-vous de la création d'un musée lié à l'histoire de l'immigration en France aujourd'hui ?

B. S. : On pourrait dire "enfin !". La France a quand même une histoire coloniale, une immigration qui ne datent pas d'hier. Enfin, le grand public va pouvoir avoir accès à un lieu dédié à cette question-là. Après, c'est encore une question de pouvoir. Car un musée, c'est aussi un lieu où l'on met en forme des choses, où l'on met en perspective une histoire. Cela veut dire aussi manipuler des choses, dans tous les sens du terme. Manipuler une histoire... il faut être conscient de cela. C'est très bien, mais c'est vrai que ce sera une cité un peu à double tranchant. Elle ne satisfera jamais tout le monde, mais c'est intéressant comme structure de pensée de savoir qu'il n'y aura jamais 90 % des personnes qui seront d'accord avec ce qui est montré... c'est à la fois bien et dangereux car un changement de direction, par exemple, peut impulser une autre vision de l'histoire.

H&M : Que pensez-vous de la place de votre série et, plus généralement, du choix de l'art contemporain dans les collections du musée ?

B. S. : Je pense que c'est très bien que vous fassiez une part importante à l'art contemporain car je crois que les artistes travaillent beaucoup sur ces notions d'immigration, de frontière ou de marge. Certes, les artistes por-

tent un regard particulier, très subjectif sur ce phénomène. C'est souvent personnel, alors il y aura peut-être des œuvres qui seront en conflit avec d'autres, qui diront des choses différentes... mais cela est plutôt bien, car cela évite le consensus mou. Le fait d'intégrer l'art contemporain donnera sûrement lieu à beaucoup de débats ! Mais il ne faut pas imaginer que l'œuvre d'un artiste contemporain traitant de l'immigration offrira une vérité ou un message qui serait plus important que celui de l'historien, du sociologue ou de l'ethnologue. C'est juste une autre parole qui doit avoir droit de cité dans ce musée.

H&M : Êtes-vous un homme des frontières, un passeur... ?

B. S. : "Passeur" est pour moi un terme important... ces gens qui transmettent quelque chose et qui s'engagent dans la transmission. Le terme renvoie aussi à l'ambiguïté de mon travail qui est à la frontière de l'art contemporain et de différents domaines. ◀

