

Habiter la scénographie

Mathilde Roman

Quand le display fait œuvre

Manuella Éditions

GN L'idée de l'ensemble de l'exposition était de créer une constellation avec des images de la collection du FOMU et de mes propres travaux, mais sans portraits de personnes. Il n'y avait que des objets, des animaux, des intérieurs, sans catégorisation car c'est un mode de pensée occidental. Je voulais créer de l'harmonie, de l'égalité, et susciter un regard différent sur le monde. Ensuite, il y avait trois zones colorées qui se concentraient sur des choses différentes : les voyages, les sons et les animaux, les textiles, l'architecture, l'extérieur et l'intérieur, et enfin les grottes, d'une manière très intuitive. Le musée possède de nombreuses photographies dans ses collections, mais aussi des objets tels que des appareils photo, ainsi que de nombreuses diapositives stéréographiques. Je voulais faire le lien avec des images de textiles du XIX^e siècle et des photographies prises par Anni Albers de temples au Mexique. À l'époque, le musée venait de terminer la rénovation du Kaiserpanorama¹⁴⁵, qui devait obligatoirement faire partie de l'exposition, mais j'ai pu changer ses pans de velours, choisir les couleurs des murs et amener des plantes, pour vraiment l'intégrer dans l'exposition. J'ai également choisi chacune des images stéréographiques à l'intérieur pour les lier aux catégories de l'exposition que j'avais en tête. Ce projet à la FOMU était donc comme une combinaison de différentes expositions où les gens devaient passer du temps. On m'a dit que beaucoup de visiteurs sont venus plusieurs fois.

MR Vous avez aussi inclus des plantes dans l'exposition, mais comme des décors puisqu'elles étaient en plastique.

GN Le FOMU a beaucoup de restrictions parce que les photographies sont vieilles et fragiles, sensibles à la lumière et à la chaleur, et que les plantes vivantes provoquent de la condensation et de la moisissure. Au SMAK, où j'ai exposé *The Temple*, nous avions exposé le *Jardin* de Lois Weinberger, qui utilise des plantes vivantes qui ont continué à pousser, mais tous les objets de cette exposition étaient contemporains, ce qui était très différent. Néanmoins, au FOMU, j'étais contente de ces fausses plantes qui avaient l'air si réalistes.

145. En 1905, le photographe anversois Joseph Maes réalise ce Kaiserpanorama pour le zoo d'Anvers qui permet à vingt-cinq personnes de visionner simultanément cinquante images stéréoscopiques.

Pauline Curnier Jardin Rachel Garcia

Produire un décor pour installer un film

Pauline Curnier Jardin (française née en 1980) développe une œuvre cinématographique et performative habituée par une dimension théâtrale. Son processus de travail est imprégné par la scénographie qu'elle déploie dans des univers fort visuellement, manipulant les espaces pour élargir les interprétations. Elle s'appuie sur le réel pour accompagner les renversements, rendre visible les arrières des décors et les corps marginalisés. Elle a vécu à Berlin, à Rome, où l'entretien a eu lieu en mai 2024, et vit aujourd'hui à Marseille. Sa collaboration régulière avec Rachel Garcia, scénographe, a donné lieu à une deuxième conversation lors du « Freestanding Joyful Symposium » à Porto en novembre 2024, dont un extrait est intégré à la fin de l'entretien.

Rome, avril 2024

MR. J'ai un souvenir très fort de la première installation de ton film *Qu'un sang impur* au Musée le Hamburger Bahnhof à Berlin en 2019 où tu avais créé un environnement assez sombre et très théâtral de forêt qui renvoie à la dernière scène du film. Après avoir traversé la forêt pour se diriger vers la projection, on était invité à s'asseoir sur deux bancs sur lequel tu avais gravé des inscriptions en écho à celles que l'on voit dans les cellules de la prison où tu as filmé des scènes inspirées d'*Un chant d'amour* (1950) de Jean Genet.

L'installation était une manière de prolonger les décors du film mais en produisant autre chose pour l'exposition. Aujourd'hui, nous débutons cette conversation autour d'une maquette qui est une toute nouvelle version de l'installation de ce même film que tu as réalisé en 2023 pour le Centraal Museum à Utrecht. Cette fois, on rentre dans l'espace dans une toute autre atmosphère, beaucoup plus colorée, en faisant d'abord face à un immense porte-jarretelles suspendu dont les ornements deviennent un petit jardin.

P.C.J. J'ai eu envie de produire un décor différent pour installer ce film. J'ai tendu un filet sur lequel sont installés un porte-jarretelles et des fleurs, dans une composition clairement inspirée de la lingerie féminine et en particulier de la marque Victoria Secret. On doit les contourner pour s'installer sur des bancs imitation ferronnerie que j'ai acheté en Hollande. Les hortensias et leurs couleurs renvoient à ces petits jardins à l'allemande ou à l'hollandaise qui sont d'une esthétique particulière, avec des roses et des géraniums qui se marient bien avec le goudron et le gazon vert. J'aime bien aussi le design bon marché des magasins de jardinerie qui sont l'équivalent des rayons femmes des magasins de bricolage.

M.R. Tu produis des interprétations nouvelles : dans la première version la forêt sombre prolongeait plutôt la fin du film, tandis que dans celle que l'on a sous les yeux à travers la maquette, c'est plutôt le début qui est mis en scène, dans son côté trash et un peu kitsch.

P.C.J. Je crois que je me l'autorise avec ce film là parce qu'il est tellement cinématographique qu'il n'a pas besoin d'installation et que c'est donc une manière d'éclater son sens. Là je crois que j'appuie sur le surréalisme de cette orgie collective en prison. Entre les deux installations, il y a eu l'expérience très forte d'une pièce permanente, une fresque et un film, que j'ai réalisé pour la Casa di Reclusione Femminile della Giudecca, une prison de femmes à Venise, et où là il n'y a plus d'ironie. J'ai travaillé avec les détenues sur cette fresque,

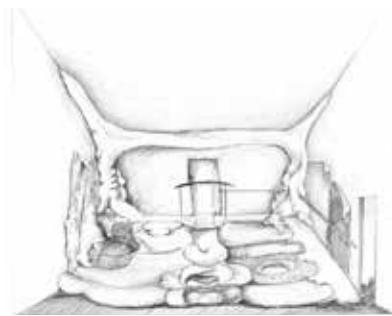
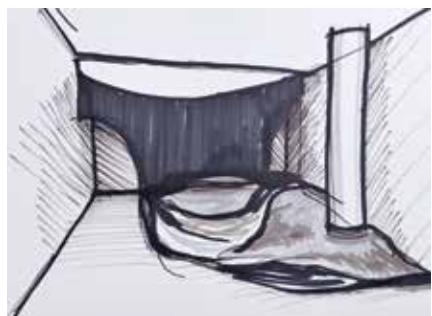
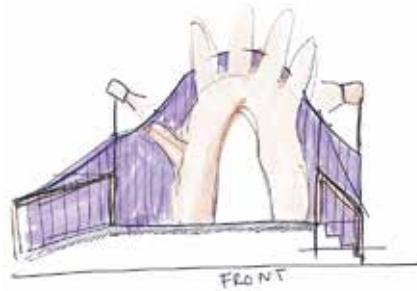
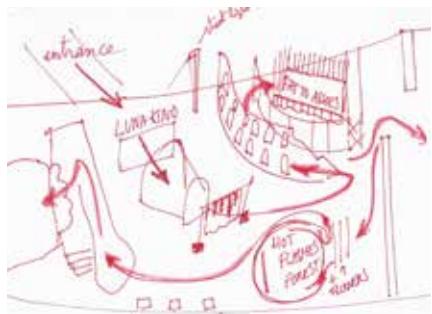
et on a utilisé un bleu violet un peu divin, apaisant, issu du film *Black Narcissus*. Je leur ai montré des œuvres d'artistes comme Niki de Saint Phalle ou Dorothy Iannone, et les dessins ont permis de mettre en récit des émotions, même si ce qui a trait au sexe, à la violence, était autocensuré.

M.R. Quel est le rôle de la scénographie dans ton travail ?

P.C.J. Dans l'exposition elle me sert à séduire le spectateur en le faisant par exemple entrer dans une main ou marcher sur un placenta (qui est peut-être un cœur) dans *Grotta Profunda Approfundita* (2017). Je suis inspirée des cabarets, de mon expérience des music-hall dans lesquels j'ai joué enfant pendant plusieurs années. Lorsque je réalise mes films, la scénographie me sert aussi à donner des outils aux acteurs amateurs pour produire une présence performative. C'était par exemple le cas lorsque j'ai filmé ma grand-mère (*Solo pour Geneviève*, 2018) où j'ai utilisé le ventilateur de sa chambre, son siège motorisé et le carrelage noir et blanc comme des éléments scénographiques, en créant des liens avec la peinture flamande où on retrouve ce même carrelage, puis en amenant une dimension domestique dans l'exposition en intégrant ces éléments de décor lors de l'installation du film.

M.R. Tu réalises souvent des maquettes ?

P.C.J. Oui et c'est grâce à ma collaboration avec le scénographe de théâtre Rachel Garcia avec qui je travaille depuis le tournage de *Grotta Profunda* pour lequel il a fait les costumes. Iel m'a beaucoup appris, notamment à développer un langage des matériaux, et iel m'apporte des compétences techniques que je n'ai pas. J'ai aussi travaillé comme ensemblier au cinéma, comme accessoiriste, et j'ai fait les Arts Déco à Paris, même si je n'ai fait que deux années. Tout cela m'a donné une méthodologie. C'est important pour moi de penser le décor qui soutient un texte ou un film et la maquette



Dessins de Rachel Garcia

Maquettes de Pauline Curnier Jardin (1&2), de Rachel Garcia (3) et photo (4) de Rachel Garcia par Pauline Curnier Jardin lors d'un montage

est un outil de collaboration avec Rachel Garcia, mais aussi avec mes assistant.es et collaborateurices avec qui je pense l'espace, et également avec les institutions.

M.R. Tes maquettes sont bricolées et les échelles sont approximatives car elles ne renvoient pas forcément à un lieu précis. Ce sont des maquettes de principe avec des proportions.

P.C.J. Effectivement et parfois si elles sont à l'échelle elles ont quand même des erreurs, mais c'est un outil génial de matérialisation des idées qui me permet de déplacer les objets dans l'espace.

M.R. Dans l'entretien avec Kristina Schrei publié dans ta monographie¹⁴⁶, tu dis que l'installation est une scène pour ton film, peux-tu revenir sur cette idée ?

P.C.J. C'est une scène au sens de cinéma. La première pensée « kino », au sens architectural de « kino palaz » avec laquelle j'ai travaillé était pour l'exposition « Dynasty » au Musée d'Art Moderne en 2010 où j'ai réalisé une installation pour l'opéra pour objets *Le Salon d'Alone*. Pour ce projet je suis allée dans les archives du Musée du film de Pozdam pour faire des recherches sur les architectures des cinémas avant que la ville de Berlin ne soit bombardée, pour observer comment les rayons des projecteurs, la lumière et l'oeil étaient mis en scène dans l'architecture. J'ai ensuite poursuivi cette idée de construire, avec les logiques de l'installation, un cinéma pour un film en particulier, pour une histoire, pour une pièce au sens d'espace et de théâtre.

M.R. Tes installations sont donc comme des architectures de cinéma inspirées des films, mais elles sont aussi liées aux espaces dans lesquels tu les construis puisqu'elles évoluent à chaque présentation.

146. *Fat to Ashes, Pauline Curnier Jardin, «Whipping Blood and Cream»*, ed. Nationalgalerie & Walther Konig, 2022.

P.C.J. Oui le lieu va toujours dicter des éléments, les premières idées viennent de la visite des espaces. À la Biennale de Venise où j'ai présenté *Grotta Profunda Approfundita*¹⁴⁷, un pilier était au milieu de mon espace dans l'Arsenal et je l'ai transformé en « Kissing Corner »- un médiateur m'a confié qu'il avait vu un jour des visiteurs y faire l'amour ! Quand j'ai été invitée à Khiasma à Helsinki et que j'ai vu cet espace en forme de voûte géante, issu d'un geste architectural très fort de Steven Holl déjà marqué par le divertissement, j'ai pensé que j'allais enfin pouvoir faire mon *Luna Park* ! J'ai de suite placé mon *Colisée* (une sculpture immense qui mélange la forme du Colisée et d'une pièce montée et qui contient un espace de projection à l'intérieur) puis j'ai eu envie de créer un parcours en plusieurs étapes pour *Qu'un Sang Impur* et d'installer *Luna Kino* dans ce parc d'attractions. Je vis à Rome depuis cinq ans et je suis influencée par ces ruines qui sont accessibles à tous, que l'on peut traverser de nuit comme de jour, dans une sorte de démocratie totale de décors qui sont ouverts à tous les corps. Les gens s'intègrent avec une grâce à la hauteur du décor, ce qui rend cette ville belle non seulement pour son architecture mais aussi pour la manière dont ceux qui y vivent se déplacent avec une conscience absolue de la force et du pouvoir de la scénographie, à la fois dans le centre mais aussi en périphérie puisque les ruines antiques se poursuivent bien en dehors du centre de Rome. C'est l'empire romain avec sa superbe, mais aussi sa violence et sa barbarie, avec les aqueducs et les bordels.

M.R. L'érotisation des corps, la pornographie, le travestissement, l'émancipation sont des enjeux centraux de ton travail, notamment dans les projets que tu mènes avec la *Feel Good Cooperative*, groupe que tu as créé avec des travailleuses du sexe trans au moment du covid. Pour revenir sur cette maquette, tu utilises le motif d'un porte-jarretelles qui renvoie à la marchandisation de l'érotisme et du corps féminin.

147. Dans le cadre de la 57^e Biennale de Venise *Viva Arte Viva*, cur. Christine Macel.

P.C.J. Le marché fait tout pour spéculer sur le sexe mais des choses échappent toujours. La sexualité des autres et le degré d'émancipation sont indéfinissables. Dans la pornographie classique masculine, le corps féminin est subordonné et assujetti mais la réalité est bien plus complexe, et donc le marché qui va avec porte avec lui l'ambiguïté de ces enjeux. On est dans un moment formidable de féminisme avec la "révolution pute" qui associe tous les attributs de la pute à une position féministe, radicale, lesbienne, incarnée par exemple par María Galindo ou Itziar Ziga, ce que j'ai aussi vécu en grandissant à Marseille avec la figure de la cagole et que l'on voit en Italie en prémissse chez beaucoup de femmes.

M.R. Les échelles sont souvent monumentales dans tes installations, elles jouent avec le spectaculaire, comment manies-tu cette dimension pour ne pas produire un effet de domination ?

P.C.J. Le spectaculaire est une attente aussi du monde de l'art et en créant le Colisée c'était une manière de répondre au Prix de la NationalGalerie que j'ai obtenu en 2019 qui m'offrait une exposition dans un espace tellement grand au sein du Hamburger Bahnhof qu'il fallait répondre à cette échelle. Le *Colisée* est LE spectacle, celui de la mort, avec une architecture ronde sans toit ni angle qui met en scène la violence pure et bestiale, la loi du plus fort. Je ne me mets pas en concurrence avec l'objet lui-même, le Colisée, mais je le fais avec l'ironie que j'ai de moi-même, avec mes moyens qui sont la moquerie- et je crois que le lien avec le « mock-up », l'action de faire une maquette en anglais, est un des éléments qui motivent mon travail. C'est un moyen de piquer ses peurs, pas forcément de manière méchante ou agressive. Face à ces énormes symboles de pouvoir, on ne peut que prendre les mêmes armes et renverser les choses, comme David et Goliath, ou comme le fait la pensée carnavalesque.

M.R. Ton *Colisée* est en effet impressionnant par sa taille, mais ridicule et drôle aussi puisque c'est un gros gâteau tout mou. Quand on entre à l'intérieur, cette sensation bascule puisqu'on se retrouve immergé dans un film qui nous plonge dans la violence avec des scènes tournées lors des cérémonies en hommage au martyre de Sainte-Agathe à qui on avait coupé les seins, et d'autres lors du carnaval de Cologne et de la tuaille d'une truie dans le centre de l'Italie.

P.C.J. La scénographie était en effet là pour faire rire, mais ensuite on entre dans un décor de satin, dans une sorte de bonbonnière géante, puis dans un film qui fait mal en essayant de parler de la violence structurelle des rapports érotiques, des rapports humains et plus largement des rapports des sociétés européennes à leurs propres corps et aux corps des autres. J'ai grandi à Arles donc les arènes c'est aussi la corrida, ce lieu de la mise à mort de l'animal. Le combat des gladiateurs dans la Rome Antique était aussi un spectacle homo érotique d'une grande importance. C'est le film le plus méchant et violent que j'ai fait, juste après mon deuxième accouchement, après ce moment où le corps se retourne, où l'on sort de soi-même comme lorsqu'on est en colère. C'est comme cette histoire du gant dans *Grotta Profunda* que l'on enfile et qu'on enlève : retourné, il garde la trace d'un geste et d'une peau en leur absence. C'est aussi en lien avec l'expérience de la spéléologie, de ces souvenirs angoissés d'être entrée avec mon propre corps dans les viscères de la montagne. Je suis arrivée à Rome par la Villa Médicis, dans un contexte de représentation nationale française au moment où j'ai aussi obtenu le prix national allemand, un pays que j'avais alors besoin de quitter, et j'ai donc cherché à me glisser dans les viscères de Rome pour me sortir de ces schémas nationaux en allant à la rencontre des travailleuses du sexe avec qui je voulais mettre en place une collaboration, ce qui a débouché sur la création de la *Feel Good Cooperative*.

M.R. Tu me disais tout à l'heure aussi que la lecture de Paul B. Preciado avait été importante en ce sens.

P.C.J. Oui bien-sûr, et en particulier le livre issu de sa thèse *Pornotopie : Payboy et la sexualité multimédia* (2011). Néanmoins, ce n'était pas un choix prémedité de travailler avec des travailleuses du sexe trans : le projet de la Coopérative est plutôt le fruit de mon parcours romain. Stalker, un collectif qui depuis les années 1990 organise des explorations dans la ville de Rome en traversant ses barrières autant physiques que sociales, a été important car c'est par Lorenzo Romito, un des fondateurs du groupe, que j'ai fait la rencontre de Serena Olcuire. Architecte-urbaniste et chercheuse transféministe, Serena Olcuire a fait sa thèse sur la géographie du travail du sexe à Rome en l'analysant non seulement du point de vue des politiques institutionnelles mais aussi à partir des corps et des narrations des subjectivités concernées. C'est avec elle et Alexandra Lopez, travailleuse du sexe, photographe et désormais artiste, qu'on a fondé la *Feel Good Cooperative*.

M.R. Travailles-tu aussi collectivement sur la scénographie au sein de la *Feel Good Cooperative* ?

P.C.J. Complètement. Lors du workshop de gravure que l'on a fait pour *The Death of the Pope*, une installation-vidéo et une série de gravures inspirées par notre visite au corps de Benoît XVI à Saint Pierre, on a eu l'idée de s'organiser notre propre école d'art au fil des projets. Pour l'exposition début 2024 au MACRO à Rome, on a fabriqué un balcon à cinq lors d'un workshop avec un forgeron. On a travaillé sur le balcon comme scène minimale de 1m², comme espace direct de transition entre l'espace de la chambre à coucher et de la rue, et donc comme lieu symbolique de travail du sexe. On a regardé ensemble la publicité de Chanel avec la musique de Prokoviev où l'on voit pleins de femmes toutes plus belles les unes que les autres crier « égoïste » jusqu'à ce qu'un bout de torse masculin apparaisse et se substitue en posant un flacon de parfum. On a beaucoup ri, et on a aussi lu *Le balcon* de Jean Genet, même si ce n'était pas facile de se concentrer, regardé le film *Les chants d'amour* de Jean Genet,

et partagé les recherches de Serena Olcuire sur le balcon d'un point de vue architectural et urbanistique.

M.R. Lorsque tu as été invitée à exposer au Centraal Museum à Utrecht en 2023, tu as créé un environnement dans une salle à partir de la collection du musée, que tu as curaté et scénographié. Peux-tu raconter comment cela s'est passé ?

P.C.J. Je suis intervenue principalement en installant ma série de *Peaux de Dame* que j'ai débuté en 2018 dans la Villa Santo Sospir à Saint-Jean-Cap Ferrat, qui est une réaction au culte homoérotique de Jean Cocteau qui a peint et dessiné sur les murs. Mon geste a été d'étaler des *Peaux de Dame* sur les lits, sur les sièges, sur les tapis pour prendre possession de ces lieux. J'installe depuis ces *Peaux de Dame* dans des environnements très différents, elles sont parfois au mur, parfois associées à des installations, parfois étalées sur le sol comme dans le CRAC de Sète où elles étaient même écrasées sur le bitume.

M.R. Elles ont toujours un rôle perturbateur dans les espaces ?

P.C.J. Oui et à Utrecht c'était formidable car j'ai pu les mettre en relation directe avec les œuvres de la collection, en créant des scénarios dans la mise en espace inspirés de l'idée de « chambre des merveilles » (Wunderkammer). La conservatrice passait voir régulièrement mais elle m'a laissée une très grande liberté, même lorsque j'ai décidé d'accrocher une peinture de Max Ernst sur une barre de Pole Dance. J'ai aussi pu intervenir sur le sol qui est recouvert d'une pièce en bois peint et dont j'ai pu enlever des parties pour intégrer le Pole Dance.

M.R. Tu as ouvert d'autres pistes interprétatives sur les collections tout en intervenant sur des pièces comme ce sol que tu as modifié

de manière certes temporaires, mais dans un geste d'infiltration très fort. Ton geste scénographique devient installation.

P.C.J C'était une très belle collaboration. J'ai aussi pu utiliser une chaise de Rietveld et la recouvrir d'une *Peau de Dame*.

MR. La recouvrir à tel point qu'elle est à peine reconnaissable.

P.C.J. Ils m'ont laissée faire vivre autrement leur collection de design. J'ai peint les murs en bleu pour créer une atmosphère de piscine, et en écho avec la peinture de Saint Sébastien qui était exposée j'ai inclus un moniteur sur lequel on pouvait voir un extrait de mon film *Qu'un sang impur* où le personnage Giorgetto a l'impression que les vieilles re saignent, que leurs menstruations reprennent, dans un délire inspiré directement de ce mythe religieux.

Freestanding Joyful Symposium, Porto, novembre 2024

M.R. Rachel Garcia, tu as reçu une formation en danse et longtemps pratiqué cet art. Est-ce important pour ta pratique de la scénographie d'exposition et de théâtre ?

R.G. Oui j'ai toujours essayé de lier la pratique de la danse à celle de la scénographie et plus largement à l'architecture. J'ai d'abord débuté comme danseuse de cabaret, et j'ai créé des costumes, des objets et des espaces pour mes amis danseuses. C'est à travers une de ces ami.e.s que j'ai rencontré Pauline et son univers qui m'a immédiatement beaucoup intrigué.e et attiré.e. Je lui ai d'abord proposé de faire une performance ensemble avec un décor entièrement réalisé en gâteaux, qui n'a pas été réalisée, mais qui a été une manière pour nos univers de se rencontrer.

P.C.J. Je me souviens très bien de cette conversation qui a eu lieu dans ma cuisine il y a treize ans, avec toi qui donnait forme aux gâteaux et moi qui imaginais les sons. On a continué à travailler de

cette manière, en commençant par créer des espaces imaginaires avec nos mains dans lesquels on pénètre ensemble. Six mois plus tard j'ai été invitée à faire une pièce pour le Festival Le Printemps de Septembre à Toulouse, où Rachel vit, et cela a été le début de cette longue collaboration (*Grotta Profunda*). On avait aussi beaucoup de références communes d'emblée, *Forced Entertainment*, *Grand Magasin*, *Royal Deluxe*, mêlant le cirque, le théâtre de rue, la danse, qui sont aussi des compagnies qui tournaient dans les villes de province où nous avons grandi.

R.G. Pour *Grotta Profunda*, j'ai d'abord travaillé sur les costumes, et ensuite sur l'installation pour la Biennale de Venise, *Grotta Profunda Approfundita*, qui est une extension du film. C'est ce que nous faisons désormais le plus souvent: Pauline fait un film et nous réalisons ensemble un espace qui permet au public de faire partie du film. Nous faisons des objets et des espaces qui sont liés à nos échelles de corps, tout en nous autorisant à faire des espaces monumentaux, à la taille de géants, un rêve inavouable de transgression de mon éducation genrée au féminin. *Grotta Profunda* est réalisée à partir de matériaux utilisés pour les sols des aires de jeux, que nous expérimentons beaucoup à ce moment là en tant que mères amenant nos enfants et attendant pendant qu'ils s'amusent. Nous avons découvert ces matériaux grumeleux et conglomérés qui stimulent les sensations des publics, qui rendent curieux et donnent envie d'être touchés, comme le sont les gâteaux d'Hansel et Gretel, une autre référence commune.

P.C.J. Oui car ce toucher est aussi dangereux, un peu effrayant parfois, et l'on assume son aspect pornographique, en sortant de la morale qui va avec les bonbons et les gâteaux. Ils donnent des plaisirs directs, et les films jouent toujours avec des sujets lourds tout en ayant de belles couleurs.

R.G. La plupart du temps l'installation est aussi un piège pour le public : quand on entre c'est attristant, et là on doit se confronter avec le film qui amène d'autres réalités plus douloureuses.

M.R. Dans *Grotta Profunda Approfondita*, on doit pénétrer un espace pour voir, le regard se fait depuis le dedans, depuis un grand corps interne.

R.G. On pénètre un organe géant, qui ressemble à un placenta. On a modelé le matériau pour créer des veines, un cordon, et on a aussi travaillé les couleurs comme des peintres.

M.R. Comment travaillez vous à distance sur ces projets qui sont tellement liés à des jeux de matière et contiennent une dimension performative ?

R.G. On partage des dessins, des plans, des maquettes par visio mais aussi des matériaux à l'échelle de nos corps. Le plus souvent on travaille sur des périodes resserrées de manière très intense, par exemple la main de *Grotta Profunda Approfondita* a été dessiné dans son principe en un après-midi à Berlin quand j'étais de passage en famille et que Pauline y vivait. Ensuite la mise en place de la réalisation est bien sûr beaucoup plus longue...

M.R. Les installations créent une porosité troublante avec les films, mais n'utilisent jamais les décors ou les costumes du film.

P.C.J. Pour moi c'est une œuvre différente, qui n'a rien à voir avec le fait de sortir le film en envahissant l'espace mais plutôt de chercher à créer la meilleure salle de cinéma pour ce film. C'est comme dans le cinéma de divertissement ou dans un parc d'attraction, où on pousse la dimension sensationnelle. Si on n'utilise pas les décors des films, on utilise par contre souvent des décors existants anciens que l'on achète et que l'on recycle.

M.R. Dans les scénographies on voit souvent les arrières du décor, les coutures restent visibles, les tissus et les matériaux débordent, dans un jeu double, qui est d'abord illusionniste quand on entre dans l'espace, en jouant avec les lumières et les effets de couleurs, puis se déconstruit peu à peu quand on s'approche.

R.G. C'est vrai que la plupart du temps je n'atteins pas la perfection (*rire*) : je suis un.e costumièr.e autodidacte et je ne le fais pas dans les règles de l'art. On a flouté beaucoup d'images dans *Grotta Profunda* à cause des costumes réalisés dans l'urgence, et cela a contribué à l'esthétique du film. Pour *Blutbad Parade* Pauline m'a demandé de créer une sculpture de femme aux formes généreuses comme cela était le cas dans certaines périodes de l'histoire de l'art, et j'ai commencé par mettre des couches de mousse sur mon propre corps. Finalement je l'ai sculpté et j'ai ajouté une peau en latex que j'ai peint à la manière du fauvisme. Au final on était très loin de cette femme glamour que Pauline m'avait demandé. C'était devenue une femme assez effrayante, que l'on ne pouvait pas beaucoup manipuler, ce qui nous a donné l'idée de l'utiliser aussi comme un paysage.

P.C.J. Cette image du corps de femme comme paysage depuis lequel on regarde est issue de mon obsession pour *Étant donnés* de Marcel Duchamp, qui est un véritable décor. Depuis une porte on voit une scène qui est horrible, une jeune femme nue avec les jambes ouvertes, comme dans une scène de viol. C'est comme un peep-show, et cette œuvre revient souvent dans nos conversations.

R.G. J'aime beaucoup laisser une chance aux accident d'apporter encore plus de sens à ce que l'on fabrique.