

# FIGURE



And that's when I arrived.

# FIGURE

*conversation avec* **ELSA BRÈS**  
**MAI 2023**

**N° 55**



**NOAM ALON** *in conversation with*  
**ELSA BRÈS**

**NA**

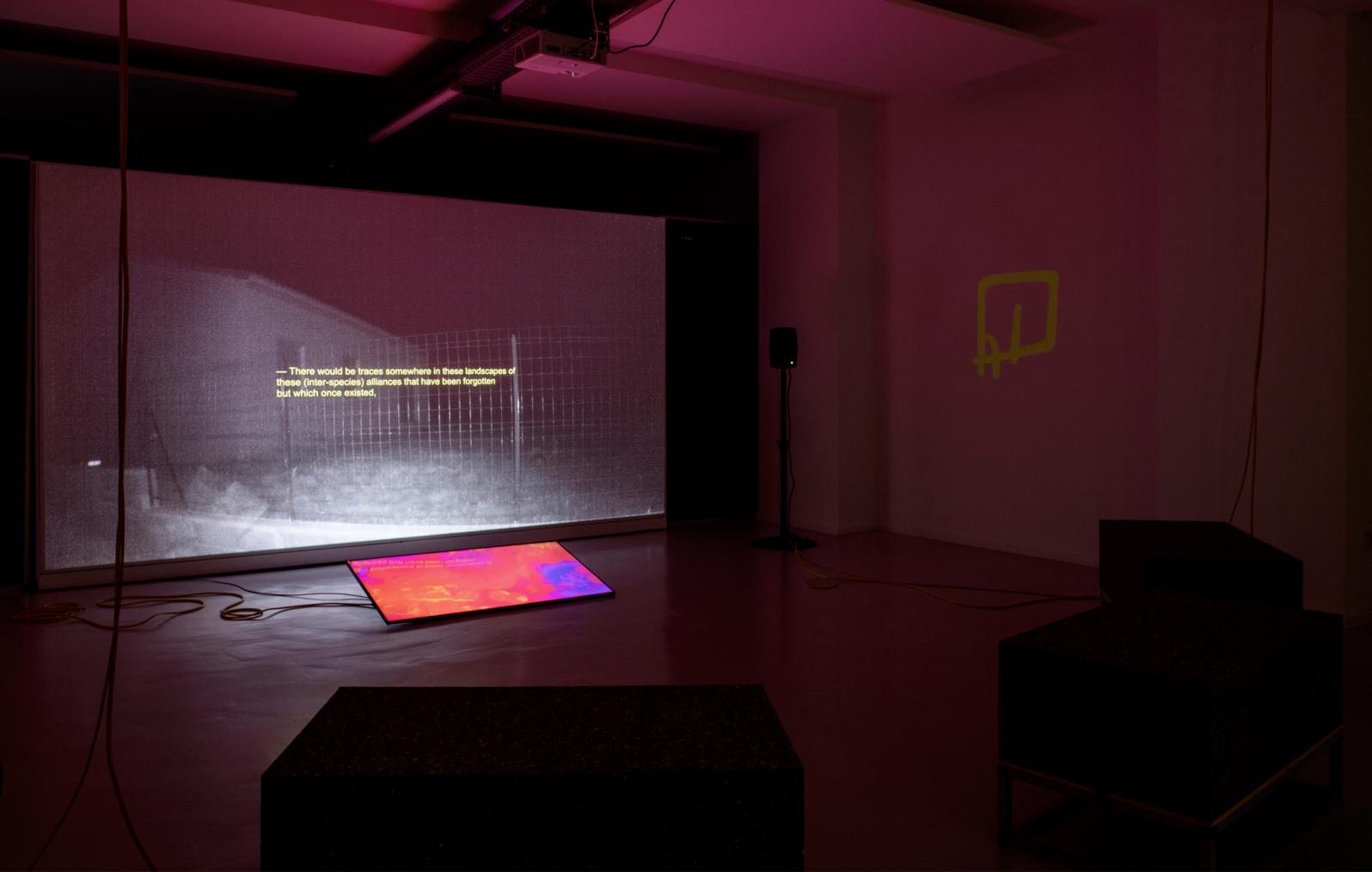
Tu as commencé par des études d'architecture et aujourd'hui tu crées des films. Comment expliques-tu cette transformation ?

**EB**

Cette transformation est plus un glissement qu'une rupture, quelque chose qui s'est fait progressivement sur une dizaine d'années jusqu'à devenir une sorte d'évidence. Je pense que ça a commencé au fur et à mesure de mes études d'architecture quand je me suis intéressée à une compréhension plus large du champ de l'architecture que celle de la création d'un bâtiment. Imaginer une pratique de l'ordre d'un geste spéculatif ancré dans une connaissance précieuse d'un milieu, qui soit à la fois politique, historique, esthétique, et qui soit aussi une approche trans-scalaire, ça voulait forcément dire trouver un autre médium que la construction.

A red-tinted photograph of a forest interior. A bright light source, possibly a window or a light fixture, is visible on the left side, creating a strong glow and casting long, soft shadows. The scene is filled with the textures of tree trunks and foliage, though they are somewhat obscured by the monochromatic color and the play of light and shadow.

CONSPIRACIES REVOLUTIONS



**Notes for *Les Sanglières***, Vue d'exposition.  
Transmediale, Silent Green, Berlin, 2021.

J'ai commencé à réfléchir sur ça d'abord dans le cadre des rencontres avec l'historien de l'environnement et de l'architecture David Gissen et la théoricienne du paysage Alessandra Ponte. J'ai découvert alors des textes, des films, des œuvres qui ont été importants à cette époque et le sont parfois toujours. Pour en citer quelques auteur·ices : Gordon Matta-Clark, Michael Snow, Pierre Huyghe, Kelly Reichardt, Lisandro Alonso, Edouard Glissant, Virginia Woolf, Adrienne Rich ou encore Mike Davis. Je pense aussi aux deux mois que j'ai passé autour de Nouvelle-Orléans à sillonner le delta du Mississippi avec un groupe de performers de Louisiane au moment de la marée noire provoquée par l'explosion de la plateforme pétrolière de BP en 2010.

Grâce à ces rencontres s'est esquissée une approche des lieux par le biais de l'histoire politique et environnementale, puis j'avais déjà une pratique de la vidéo expérimentale depuis quelques années ; tout ça s'est fusionné dans mon désir de faire des films, de tisser des récits à partir de l'épaisseur des lieux et de les penser avec des corps, de travailler collectivement, et puis de sortir de l'agence d'architecture. Je suis entrée au Fresnoy en 2015 et c'est là que j'ai pu réaliser mes deux premiers films : *Stella 50.4N1.5E* (2016) puis *Love Canal* (2017).

**NA**

Une fois diplômée du Fresnoy, tu as décidé peu de temps plus tard d'emménager dans les Cévennes. Pourquoi ? Comment cette vie rurale influence-t-elle ta pratique ?

**EB**

Après le Fresnoy, j'ai été acceptée en résidence à la Cité internationale des arts, à Paris. Par la suite, j'ai été invité à d'autres résidences et j'étais régulièrement en Louisiane pour travailler sur *Sweat* (2021). À un moment, je me suis demandée où et comment je pourrais vivre pour avoir le



After a few days, we reached a wetland.



temps de développer ma pratique — à Paris, ce n'était pas tenable économiquement. J'ai commencé à passer du temps dans les Cévennes qui est historiquement une région d'accueil et de refuge, où il se passe beaucoup de choses culturellement et politiquement.

Au début, ma vie là-bas a été plutôt solitaire, puis j'ai vite rencontré du monde. En ce moment on est en train de monter un lieu de vie et de travail dans un ancien moulin avec d'autres artistes qui font des films. On pense cet endroit comme un outil de fabrication pour le cinéma d'artiste, un lieu artisanal en lisière de l'industrie. Mon projet *Les Sanglières*, sur lequel je travaille depuis trois ans, est ancré dans la vallée où je vis. Ce projet propose de penser les sangliers comme figures de lutte anticapitaliste et anti-patriarcale en mettant en place plusieurs dispositifs cinématographiques pour inventer des alliances possibles entre ces plus qu'humain-es et des humain-es.

Je ne saurais pas dire ce qui a influencé quoi : est-ce que je suis allée dans les Cévennes pour ce projet ou est-ce que je fais ce projet parce que je suis dans les Cévennes ? La vie rurale influence ma pratique car ce film et la vie se sont mêlés. Ce serait impossible de fabriquer ce film en habitant loin, en ville. De façon plus générale, il y a aussi une question de vitesse de la vie, notamment par rapport à Paris. Dans les Cévennes, la perception du temps est plus distendue, il y a une atmosphère plus collective, ce qui influence probablement ma façon de travailler et donc mes films.

**NA**

Je trouve en effet que tu as un rapport assez particulier avec le rythme dans tes films ; une manière quasi-latente de nous faire découvrir les images et les accumuler à une sorte de fil conducteur. Quelle est ton approche de



***Naufrage Fossil (un scénario)***, Installation mixed-media. Boucle vidéo silencieuse, moniteur, polyuréthane, PLA, craie de carrière. Dimensions variables, 2018.

la temporalité en tant que cinéaste ?

**EB**

Chantal Akerman, une réalisatrice que j'aime particulièrement, a parlé des gens qui sortent du cinéma en disant « c'était génial, j'ai pas vu le temps passé ». Elle trouvait horrible cette idée que le cinéma puisse voler le temps des gens. Je crois qu'assumer la durée est quelque chose d'assez politique aujourd'hui, par rapport aux flux d'images rapides et constants qui nous entourent. Dans mes films, la question du rythme rejoint celle de la manière dont se déploie le récit. J'essaye de trouver à chaque film une forme de narration singulière, qui se transmet à la fois par la pensée et par l'expérience sensible. J'aime penser des lignes de récit multiples qui s'entrecroisent, ou une qui se diffracte. Je veux faire déborder la question des personnages au-delà des seules présences humaines : mes films rassemblent des êtres vivants en tout genre, indissociables de leur environnement, qui ensemble constituent un monde.

En montant *Sweat* (2021), par exemple, j'ai beaucoup pensé à une distinction que fait Edouard Glissant dans son livre « Faulkner, Mississippi », où il souligne la différence entre un paysage exposé – un motif de peintre – et les paysages des romans de William Faulkner, qui sont à la fois diffus dans le texte et rivés aux êtres. *Sweat* (2021) suit ce cheminement de l'un à l'autre dans un mouvement de dissolution progressif : dissolution de l'image dans la nuit, des cadres dans le mouvement, de la distance vers l'intime, du cartographe solitaire vers une matière commune et instable mêlant les corps entre eux et avec ce qui les entoure. Le travail du son participe aussi dans ces rythmes singuliers dont tu parles que je cherche dans mes films ; je travaille depuis le début avec Maxence Ciekawy



au mixage et Méryll Ampe à la musique.

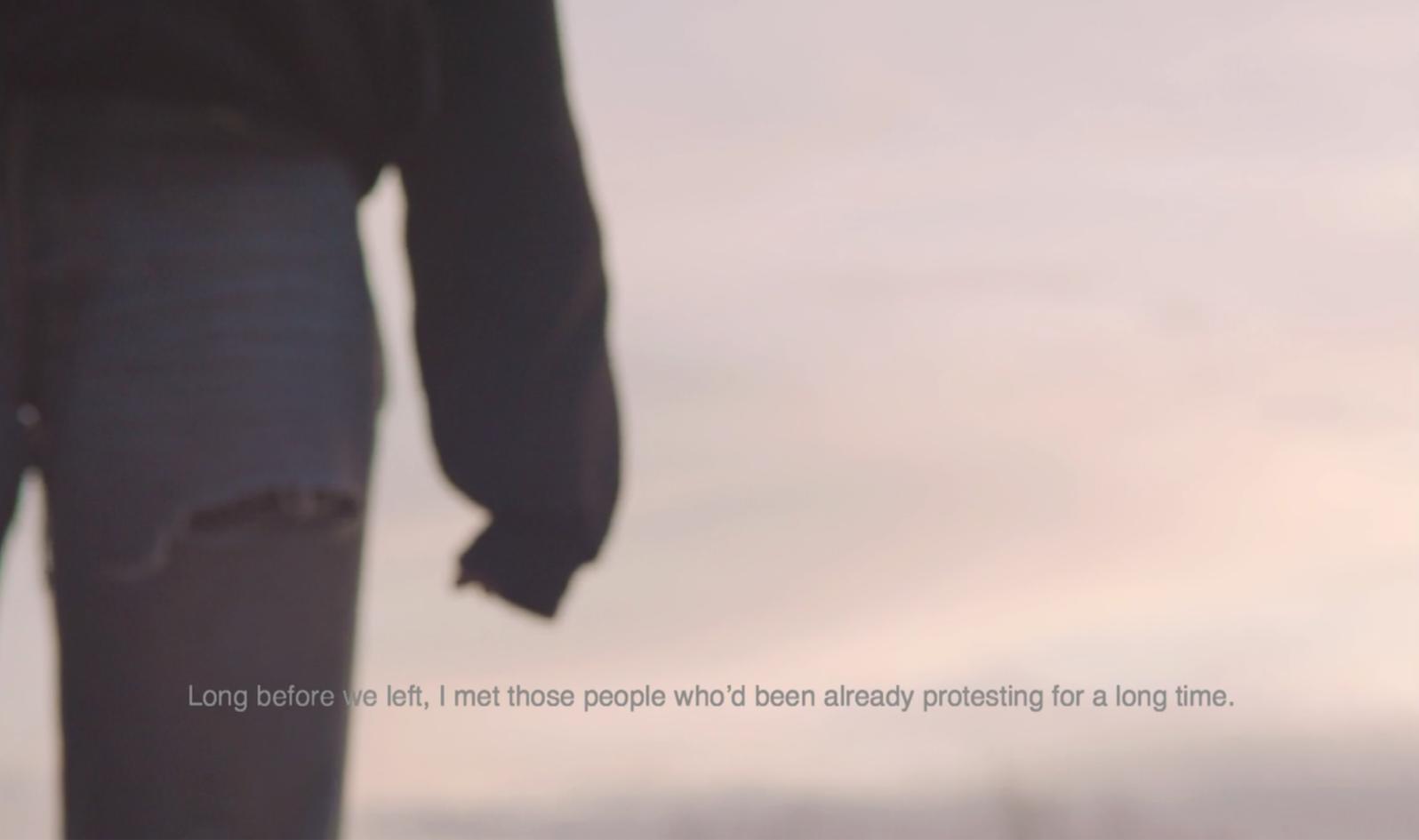
**NA**

J'aimerais parler du film que tu es en train de développer, *Les Sanglières*. Où en est-il actuellement ? Pourquoi as-tu choisi de créer ce néologisme 'Sanglières' à la place du drôle de terme 'laies' qu'on utilise pour désigner les femmes sangliers ?

**EB**

Je travaille sur ce film depuis trois ans, il est en fin de phase de développement. C'est une appellation du cinéma, où on suit les phases d'écriture, développement, production, post-production, mais en fait ma pratique personnelle est plus expérimentale : je teste des dispositifs de tournage, j'écris, je reprends, puis je filme encore. La prochaine partie qui va être tournée en mai est la plus écrite. Elle invoque les révoltes menées par des paysannes qui ont jalonné l'histoire du Languedoc. Là, on sera pendant la fin de la crise du féodalisme, au moment où la propriété est transformée en droit d'usage exclusif par les seigneurs et se met en place une logique proto-capitaliste d'accumulation des richesses. On va tourner en costumes, dans la forêt. Après cela, il restera encore plusieurs étapes, le film sera fini courant 2024.

Au départ de ce projet, je me suis intéressée au mode de vie des sangliers qui vivent en communauté dans des hardes structurés de façon pluri-matriarcale. À côté de ces sangliers femelles, il n'y a qu'un petit nombre de mâles solitaires, qui sont en fait les seuls à être montrés dans la peinture classique, toujours virils et puissants. Je me suis vite demandée quel était le territoire des sangliers et j'ai décidé de regarder de plus près leur façon de franchir des limites, qu'elles soient réelles comme les clôtures qu'ils défoncent, ou plus symboliques, comme quand ils débarquent en ville, sortant du territoire circonscrit du sauvage. En lisant



Long before we left, I met those people who'd been already protesting for a long time.

« Caliban et la Sorcière » de Silvia Federici, ma recherche s'est tournée vers des liens entre la question du vivant, de l'appropriation des terres et de l'exploitation des femmes et des minorités. Je pense, par exemple, aux chasses aux sorcières qui ont souvent eu lieu sur les mêmes territoires que les révoltes paysannes. Dans une autre partie du film, qui se passe dans un futur proche, on suit un groupe de personnes qui a décidé de s'allier à des sangliers.

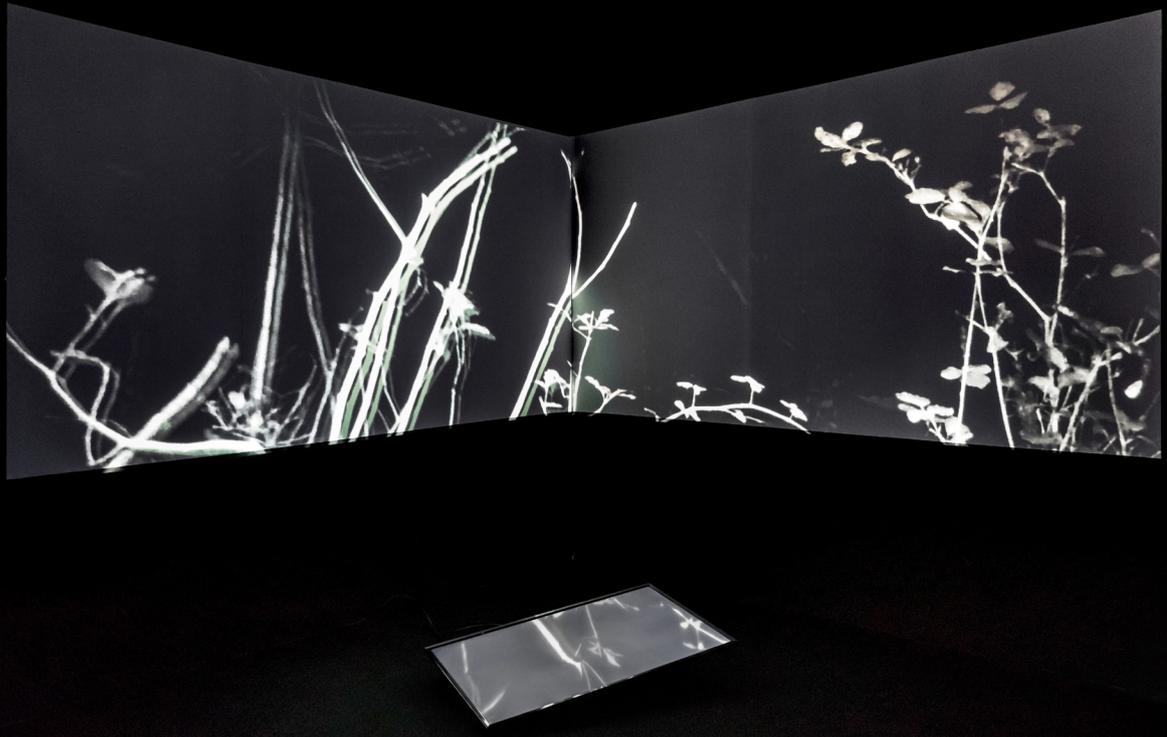
Ce groupe s'appelle les Sanglières, ce qui donne son nom au film. Quand j'ai cherché un néologisme pour cette bande secrète au début de ce projet en 2019, une amie m'a passée « Les Guérillères » de Monique Wittig, le titre y fait un écho lointain. Il me semble que le néologisme permet de faire glisser l'animal vers autre chose, d'être dans une potentialité, de relier des temps ; il suffit presque à créer une fiction. Maintenant dans notre vallée, c'est un mot qu'on utilise même en dehors du film, la fiction a infusé le réel.

**NA**

Ce lien que tu viens d'évoquer entre les sangliers et les sorcières me fait réfléchir à un voyage que j'ai fait dans un village perdu en Corse. Les gens me parlaient constamment de sangliers. J'avais l'impression que cet animal servait de bouc émissaire au village — tout le monde déteste les sangliers, et cette haine réunit les gens. La chasse aux sorcières a d'ailleurs commencé dans des villages en Allemagne au Moyen-ge où les villageois ont d'abord stigmatisé les Juifs, qu'ils ont chassé, puis se sont attaqués aux sorcières (c'est pour cette raison d'ailleurs que les Juifs et les sorcières ont en commun ce même chapeau pointu et ce nez crochu sur les caricatures de l'époque). C'est à travers cette notion de « bouc émissaire » que tu imagines le lien entre « sanglières » et les paysannes féministes ?

**EB**

Au moment de ces révoltes paysannes, on enlève des droits d'usage aux personnes les plus pauvres,



***AUX COUPS DE FUSIL QU'ON ENTEND***, Installation mixed-media. Double projection, écran, deux enceintes synchronisés. 17 min, Dimensions variables, 2022. Photographe : Salim Santa Lucia. **16**



**Notes for Les Sanglières**, Vue d'exposition.  
Transmediale, Silent Green, Berlin, 2021.

comme le droit de glaner ou le droit d'amener les troupeaux dans les bois. Pendant cette période, les limites de propriété sont de plus en plus visibles dans le paysage, les clôtures et fossés se multiplient, les forêts sont parfois gardées par des hommes en armes. Le droit de propriété devient de plus en plus un droit d'usage exclusif ce qui exclut majoritairement les plus pauvres et les minorités, les étrangers, les femmes. Ce mouvement de privatisation de l'espace et de la nature ne s'est jamais arrêté depuis, dans les Cévennes ou ailleurs. Il n'y a qu'à voir ce qui se joue en ce moment à propos de l'eau avec ces projets de méga bassines. Je trouve ça intéressant d'évoquer par ce projet la question suivante : qui aurait intérêt aujourd'hui à se mettre du côté des sangliers ? Le film tente une réponse singulière à cette question.

**NA**

Ton idée par rapport à l'abolition de la propriété privée m'a fait penser au concept développé par Gilles Deleuze dans son *Abécédaire*. « Devenir Animal », qui implique une sorte de déterritorialisation, où l'identité et la subjectivité d'une personne sont partiellement dissoutes et reconfigurées en relation avec des entités et des forces non humaines. Je trouve que ce concept résonne avec tes films, comme si tous évoquaient cette question : À qui appartient la terre ?

**EB**

Je n'avais pas consciemment pensé cette question de l'appartenance et de la propriété dans mes autres films, mais en effet tu as raison c'est quelque chose qui les traverse tous, au moins de façon souterraine. C'est sûr que je ne m'intéresse pas particulièrement à creuser des subjectivités singulières chez les personnages de mes films dans un mouvement qui irait vers leur intériorité ou leur psychologie, mais plutôt à mettre en scène ou regarder des corps seuls ou des groupes dans des interactions avec des entités autour. Celles-ci peuvent être des signes, des morceaux



de paysages, des animaux effectivement, avec lesquelles les présences se reconfigurent et ces mouvements dessinent des mondes singuliers. C'est des expériences qui adviennent pendant le tournage, à partir de dispositifs précis que je mets en place.

**NA**

C'est vrai que les animaux sont souvent présents dans tes films. Il y a bien sûr les sangliers dans *Les Sanglières* dont nous venons de parler, mais également des insectes fluorescents dans *Sweat* (2021), ou bien encore un cloporte dans *Love Canal* (2017). Lorsque les animaux apparaissent dans tes films, je trouve qu'il y a toujours un moment un peu magique et incontrôlable. J'imagine aussi que, de l'autre côté de la caméra, les filmer exige une longue attente, ou beaucoup de patience pour que cette magie émerge. A quoi ressemble ce travail avec ces acteur·rices sauvages et imprévisibles ?

**EB**

*Sweat* (2021) était réalisé à la Nouvelle Orléans, j'y ai passé quatre mois pour filmer des tentatives d'habiter cette épaisseur incertaine entre l'eau et la terre qui résiste à l'outil de contrôle moderne qu'est la cartographie. Après deux films réalisés en équipe, le dispositif de tournage de *Sweat* était très léger, ce n'était que moi avec ma caméra, un micro et un trépied. Ça m'offrait la possibilité de laisser au maximum la vie déborder dans le film.

Par exemple, l'alligator qui est au milieu du film est apparu après plusieurs heures de tournage où on était sur un tout petit bateau électrique avec un ami, au milieu des marécages. L'alligator était très près et il a avancé avec nous pendant tout un moment. Le nuage d'insectes, c'était une apparition dans le noir pendant que je tournais avec les ami·es du collectif queer de navigation « Telltales », puis il est devenu une des lignes de récit du film.

Pendant chaque tournage, j'essaye de



rester très éveillée à ce qui nous entoure et de porter une grande attention aux signes, aux surgissements. Filmer avec des animaux oblige à laisser advenir et à prendre le temps, à guetter la surprise.

**NA**

Les cartes prennent une place très importante dans tes différents travaux, comme dans *Aux Coups de Fusils qu'on entend* (2022) avec le logiciel qui permet de mesurer le degré d'habitabilité du territoire pour l'espèce animale choisie, ou encore dans *Sweat* (2021) avec le personnage du cartographe ou avec la carte qui suit les courants d'eau. Comment ces outils t'inspirent-ils ?

**EB**

La cartographie est une technique complexe à laquelle je reviens sans cesse. Au départ, à travers une carte, je peux comprendre les projections humaines par rapport à un lieu précis, notamment les récits dominants et les manières dont ils s'inscrivent dans le territoire imaginé et réel. Pour *Sweat* (2021), je me suis intéressée à cet espace impossible à cartographier entre l'eau et la terre. Je suis allée voir comment le delta du Mississippi avait été cartographié depuis les premières cartes au XVII<sup>ème</sup> siècle par les français et les espagnols jusqu'aux photos aériennes de Google Earth qui, comme elles sont retouchées, gardent elles aussi une part de projection subjective. Le film est ponctué de ces apparitions cartographiques. La dernière est effectivement cette carte des vents que j'aime beaucoup, où les lignes ne sont plus des traits fixés sur la carte mais des mouvements infinis. La carte est aussi un outil que j'aime déjouer, tordre, me réapproprier, notamment avec les technologies de cartographies récentes.

J'explore cela dans les installations du projet *Les Sanglières* comme *Aux coups de fusil qu'on entend* (2021), à travers les cartes



d'habitabilité qu'on a développées avec Gherardo Chirici, spécialiste du « Habitat Suitability Modeling ». Cette méthode implique l'utilisation de modèles mathématiques pour calculer le degré d'habitabilité du territoire du point de vue d'une espèce spécifique et en fonction de variables environnementales telles que la distance à l'eau, la topographie ou encore l'occupation des sols. Dans le cadre du travail que j'ai mené avec Gherardo, on utilise la carte comme une tentative de trouver un langage commun avec l'espèce « sanglier ». Enfin, l'idée d'une carte en tant qu'interface entre le corps et ce qui l'entoure, est très présente dans mes pièces. Sara Ahmed parle dans son livre « Queer Phenomenology » de la question spatiale de l'orientation, où elle relie géographie, corps et désir, en décrivant notamment des expériences de désorientation queer et l'écart à la norme comme un rapport oblique vis-à-vis des lignes droites.

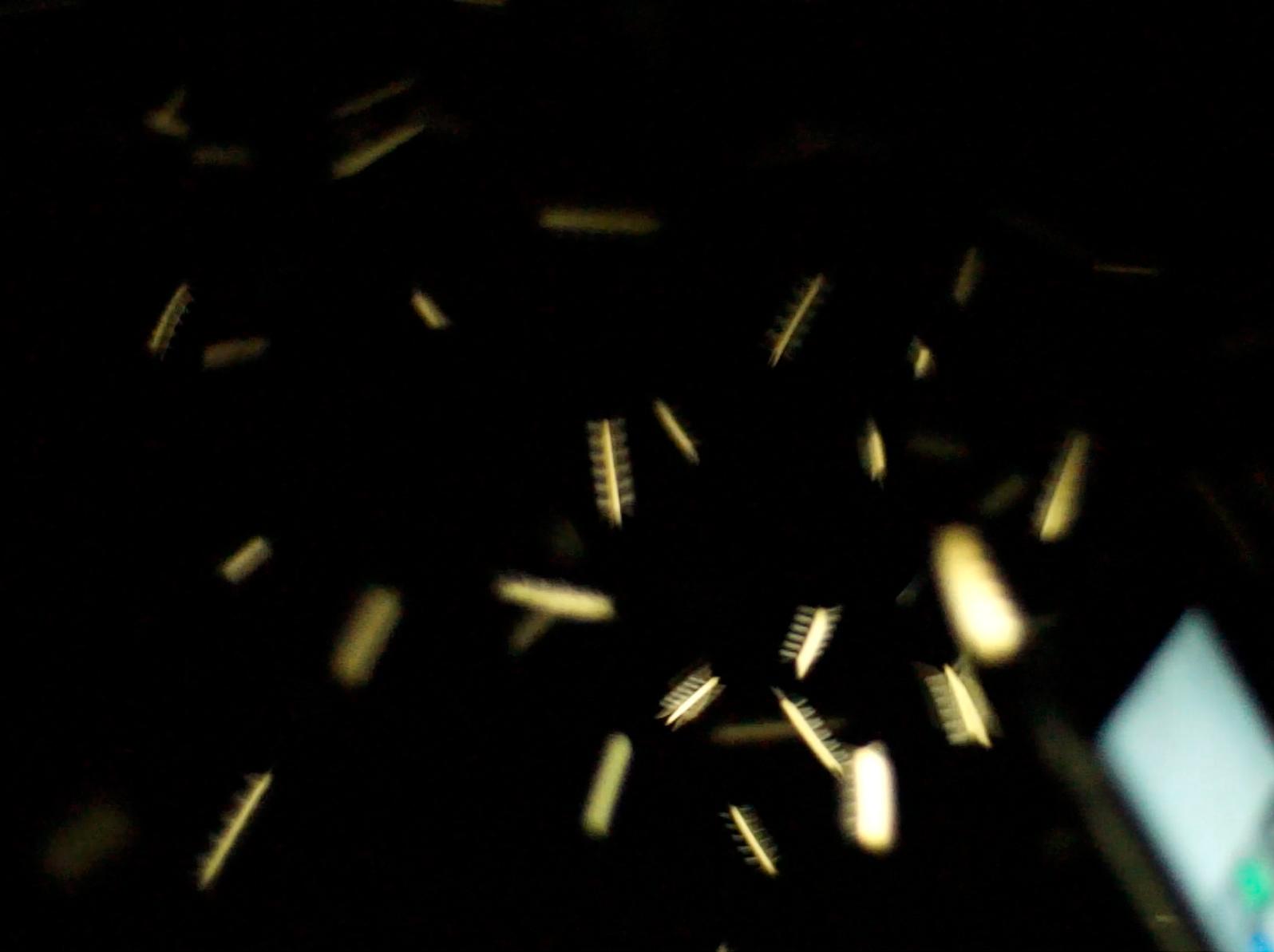
**NA**

Tu collabores souvent avec d'autres auteur·rices dans le cadre de tes films. A quel moment dans le processus de création les contactes-tu ?

**EB**

A chaque début de projet pour le moment, il y a un territoire avec lequel j'ai un lien et sur lequel j'entreprends des recherches. Au fur et à mesure des films, je me suis autorisée à contacter des chercheur·euses qui travaillent sur des points précis dans des champs variés autant géographiques, éthologiques, philosophiques, artistiques... Cela a pu donner forme à des collaborations. Pour moi, d'une certaine manière, faire un film est toujours une bonne excuse pour parler avec beaucoup de personnes, que ça soit officiellement ou pas, ce qui enrichit également la matière de réflexion du film.

Je collabore depuis plusieurs années avec l'artiste sonore Méryll Ampe qui a créé des



compositions pour tous mes films. Nous avons des méthodes de travail qui changent selon les films. Pour *STELLA 50.4N1.5E* (2016), Meryl est intervenue en proposant une composition musicale pour quasiment toute la durée du film une fois qu'il était fini. Pour *Love Canal* (2017) nous avons travaillé à partir des hypothèses du film (photos et repérages principalement). Pour *Les Sanglières*, je lui ai demandé de créer un thème musical bien avant qu'on commence à tourner le film, à partir de la fiction. Ce thème était déjà présent dans mes installations *Aux Coups de Fusils qu'on entend* (2022) et *Notes pour les Sanglières* (2022). Sa musique fait partie intégrante des matières que j'ai rassemblées pour écrire le film.

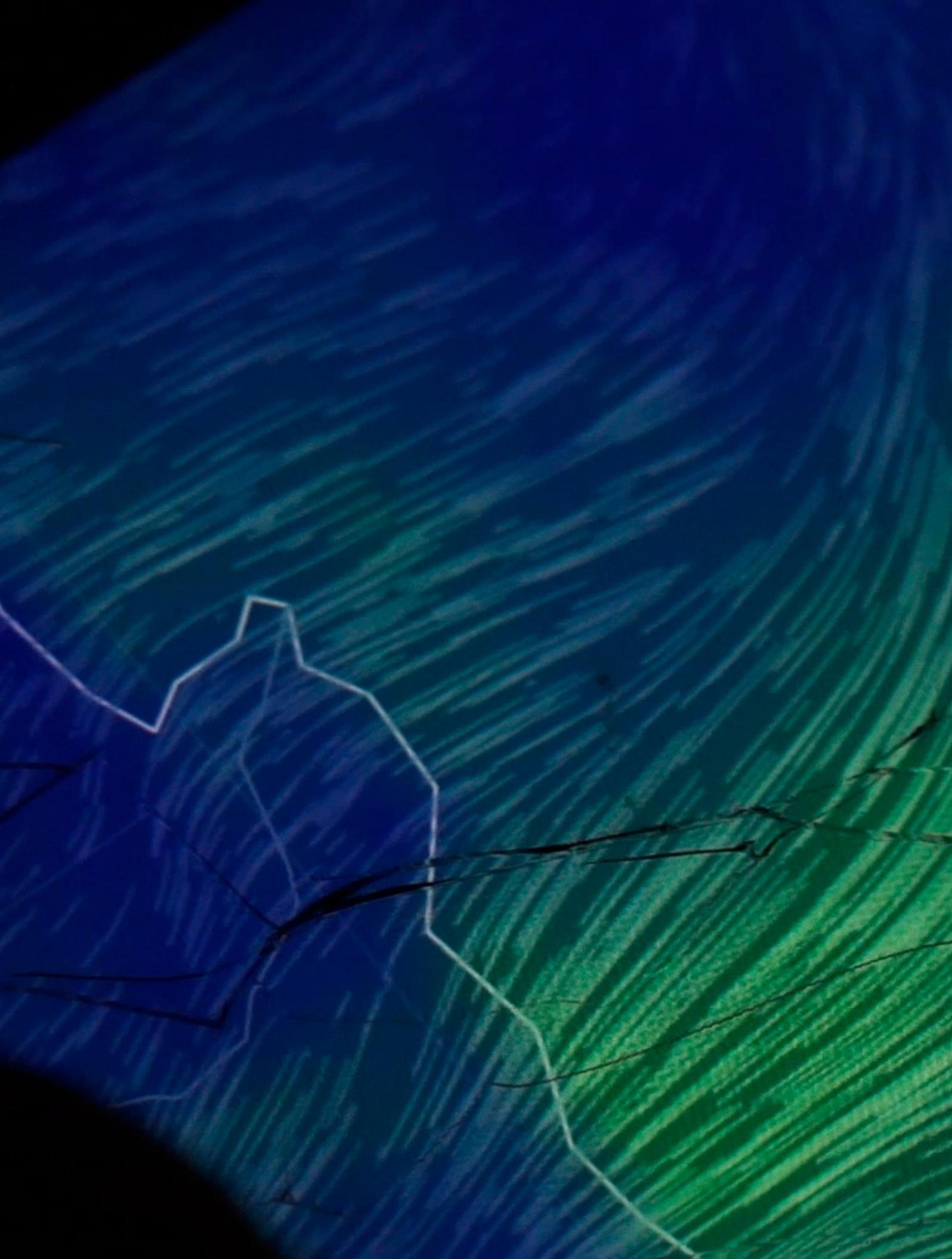
**NA**

Au-delà des aspects géopolitiques ou écolo-historiques très présents dans tes films, je trouve qu'il y a aussi une présence importante de la relation amicale qui manifeste à la fois une grande intimité et aussi une inhérente instabilité. Je pense par exemple au groupe d'amis dans *Aux Coups de Fusils qu'on Entend* (2022), ou dans *Sweat* (2021) avec le groupe dans le bateau ou les amis qui se baladent dans la nature dans *Love Canal* (2017). Trouves-tu que tes films évoquent la question de l'amitié ?

**EB**

Je trouve que c'est très beau ce que tu dis. C'est sûr que depuis *Love Canal* (2017) mes films dessinent un mouvement vers une forme collective qui se poursuit aussi dans *Sweat* (2021) et *Les Sanglières*. Récemment, j'avais plutôt en tête l'idée de bande comme Deleuze la définit. Pour lui, c'est un groupe où chacun met quelque chose au centre, et c'est ce bloc au milieu, entre tous, qui se met en mouvement. Dans *Sweat* (2021), cette idée est très présente : comme les visages disparaissent au fur et à mesure du film, le groupe finit par faire corps, humains, insectes et animaux mêlés. Ce mouvement lie les choses à la fois de





manière émotionnelle et politique. L'amitié ou le groupe sont des perspectives certes instables mais effectivement intimes dans mes films. Et puis les protagonistes de mes films sont pour la plupart déjà des ami-es, des proches : ces liens intimes affectent le film, qui lui-même les intensifie, les transforme.

**NA**

Au début de ta pratique artistique tu as créé quelques installations « sculpturales » et puis tu as plutôt, il me semble, négligé ce travail avec la matière. Est-ce que ça te manque ?

**EB**

J'avais commencé ce travail dans *Love Canal* (2017) — toutes les sculptures qui y figurent sont fabriquées par moi-même. En sortant du Fresnoy, j'ai produit pas mal de formes que je montrais avec les films, ou des supports de projection. Ces derniers temps, j'examine plutôt les possibilités que l'espace d'exposition offre en comparaison de l'autorité de la salle de cinéma : le montage en multi-channel, la spatialité des projections, la narration en structure en boucle ou éclatée dans l'espace, etc. En ce moment, je m'intéresse à la matérialité de différentes surfaces de projection pour des expositions à venir où je veux inclure à nouveau des objets.

**NA**

Tu as rejoint récemment aussi « Elinka Films », collectif de production et de diffusion créé par des auteures-réalisatrices. Pourquoi voulais-tu en faire partie ? De quelle manière cela contribue à ton travail ?

**EB**

« Elinka Films » est une boîte de production qui a été créée il y a 5 ans, par des réalisatrices de cinéma dont certaines viennent de l'art. Nous avons un fonctionnement horizontal où on fait la production de façon collégiale pour chaque projet. On réfléchit ensemble sur les stratégies de productions : quelle temporalité faut-il pour produire un certain film, quelles aides faut-il déposer, comment présenter le film, quel dispositif





de tournage serait-il le plus adéquat, etc. On échange également à d'autres niveaux selon les savoir-faire dont on dispose (pour *Les Sanglières*, c'est Gaëlle Boucand, Thibault Solinhac et aussi Elise Florenty avec qui je collabore principalement). De cette manière, on crée une circulation et des échanges entre les projets, ce qui nous permet de créer ces modes de production hybrides. La production des *Sanglières* se fait entre l'art contemporain et le cinéma notamment grâce à la grande liberté que la structure d'Elinka me permet. Cela demande pas mal de travail de s'occuper soi-même de la production, mais pour autant cette démarche, qui me force à comprendre et penser l'économie dans laquelle se fabrique le film, est très importante pour moi. Je trouve ça super intéressant de voir à quel point le mode de production d'un film agit sur la forme même du film.

**NA**

Quand Nadiejda Hachami et moi-même avons choisi ta pièce *Sweat* (2020) pour notre exposition à l'espace Niemeyer en 2021, c'était sous un angle thématique autour de la solastalgia, à savoir une angoisse anticipatrice liée à la nature ou une détresse écologique qui est provoqué lorsque l'on regarde un paysage et que l'on se dit « mon dieu, qu'est-ce qui va se passer d'ici 15 ans ? ». Dans le cadre du projet-room de l'ARCO, ton travail est également présenté, d'un point de vue curatorial, sous l'angle écologique. Tu te sens à l'aise avec l'association de ton travail à ces thématiques ? Quelle est ta propre position vis-à-vis de la fin du monde qui s'annonce par la crise climatique ?

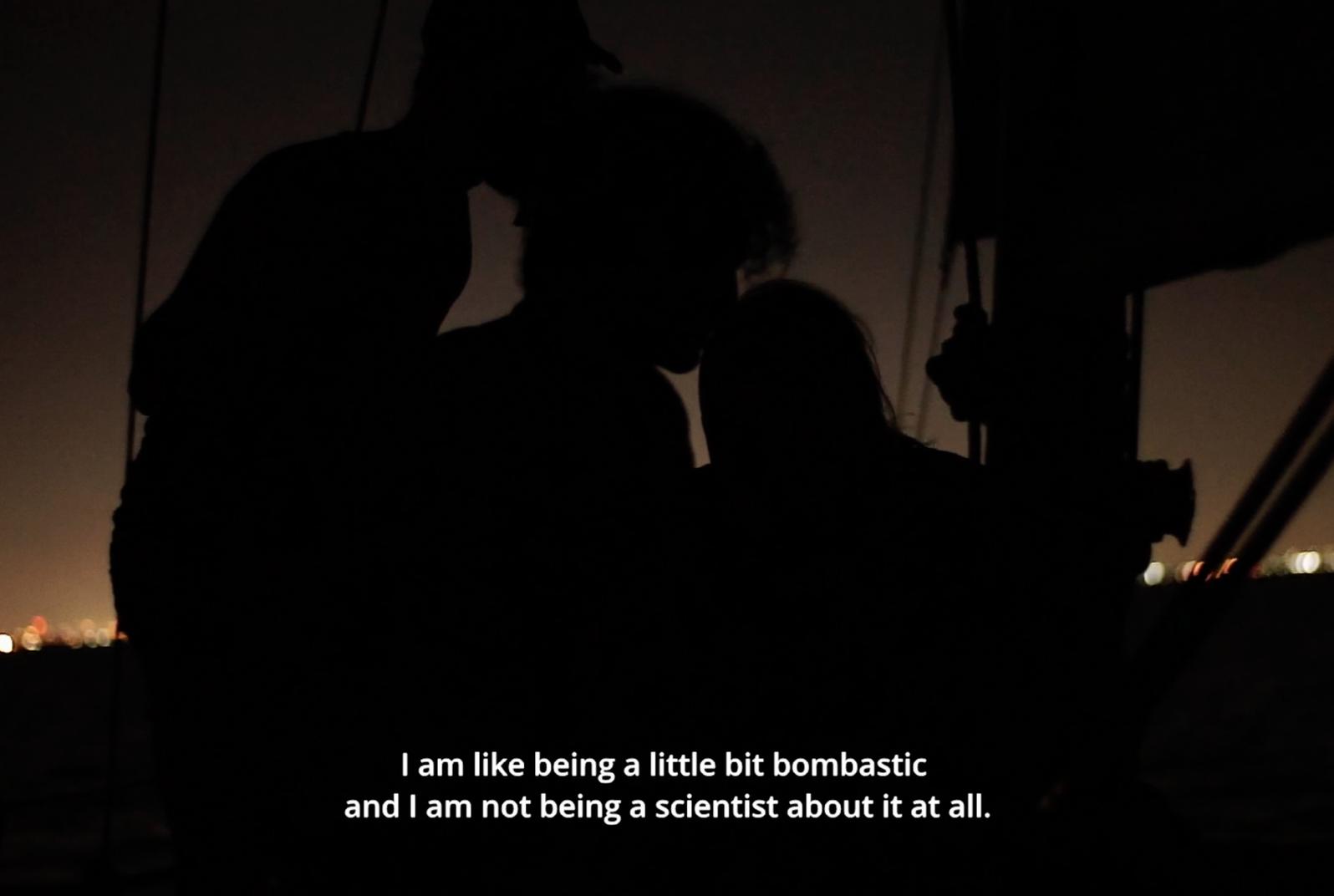
**EB**

Cela me fait penser à ce qu'écrit Isabelle Stengers. On sait désormais que l'on vit dans les ruines du capitalisme, c'est-à-dire, dans un modèle qui va à sa perte qui nous appelle à apprendre et à repenser des façons de vivre et aussi à lutter ensemble bien sûr. Les trajets que dessinent mes



*They act like termites  
but they are not termites.*

films essaient de faire état de ces paysages dévastés tout en imaginant une attention à ce qu'il y reste, ce qui y vit, ce qui résiste, pour imaginer un rebond, une reprise en main, toujours en mouvement et toujours collective. Pour ce qui est de mon travail lié à ces thématiques comme tu dis, j'avais trouvé intéressant le prisme par lequel vous aviez abordé l'exposition avec Nadiejda, quand vous parliez des mutations environnementales liées à l'homme comme du nouvel état « naturel ». Je trouve que le mot écologie est malheureusement un peu galvaudé aujourd'hui, parce que politiquement il a été beaucoup vidé de son sens, donc je m'en méfie un peu comme thématique, notamment dans le monde de l'art. Mais d'un autre côté, c'est sûr que mon travail se nourrit beaucoup de travaux du champ de l'écologie politique. Si l'écologie est ré-politisée, elle peut devenir l'endroit où toutes les luttes se rejoignent.



I am like being a little bit bombastic  
and I am not being a scientist about it at all.

Elsa Brès, Figure Figure 2023  
Courtesy de l'artiste.

## **DIRECTION DE PUBLICATION**

Noam Alon  
[noamalonis@gmail.com](mailto:noamalonis@gmail.com)

## **INTERVIEW**

Noam Alon  
[noamalonis@gmail.com](mailto:noamalonis@gmail.com)

## **IDENTITÉ VISUELLE**

Atelier Pierre Pierre  
[hello@pierre-pierre.com](mailto:hello@pierre-pierre.com)

[www.figurefigure.fr](http://www.figurefigure.fr)

[Instagram](#)

[Facebook](#)

[Twitter](#)