

# FIGURE



*conversation avec* **CÉCILIA GRANARA**  
**OCTOBRE 2021**

**N° 47**



*The Whole World Weeping*, Acrylique et huile sur toile, 151 × 101 cm, 2019.

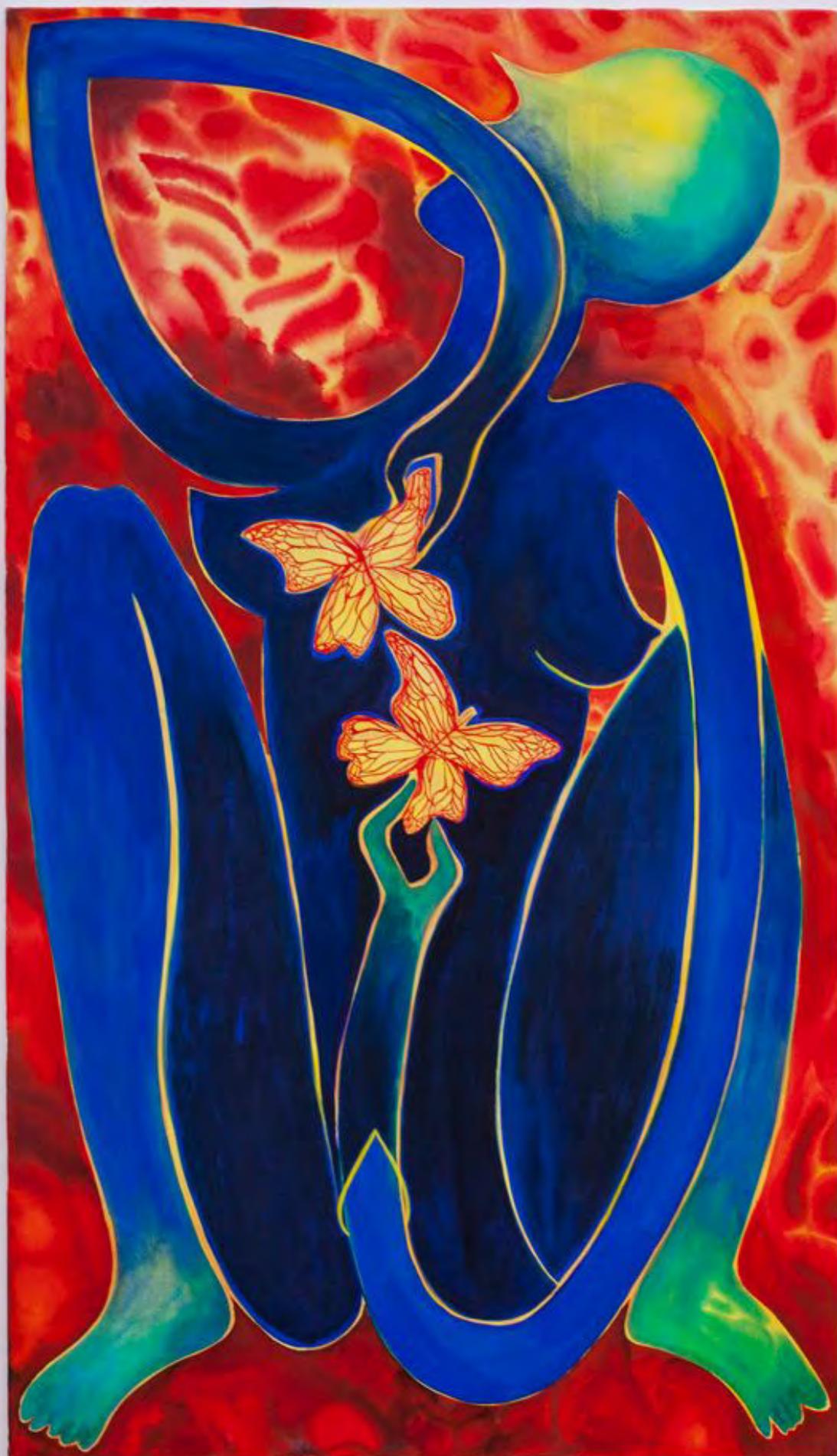
**RÉMI GUEZODJE** *en conversation avec*  
**CÉCILIA GRANARA**

**RG** Est-ce que tu peux revenir sur le commencement, comment as-tu rencontré l'art ?

**CG** Mes premiers souvenirs sont d'abord ceux du temps que je passais avec ma grand-mère, qui venait nous rendre visite au Mexique. On dessinait beaucoup toutes les deux, elle avait des carnets dont elle arrachait les feuilles, et elle me donnait des feutres. On travaillait d'après l'observation de paysages. C'est elle, alors que j'avais trois ou quatre ans, qui m'a appris à dessiner les tournesols. Très tôt, elle m'a introduite à la pratique artistique de manière un peu sérieuse.

**RG** Comme tu vivais loin de ton pays d'origine, tes parents t'ont aussi amenée à découvrir l'art italien pour que tu apprennes à connaître ta culture...

**CG** À chaque fois qu'on rentrait en Italie l'été, ils m'emmenaient au musée. Mais en Italie, on est



*Due Farfalle II*, Pigments et acrylique sur toile, 190 × 110 cm, 2020.



*Coming apart/into pieces/is beautiful/and painful*, Acrylique et huile sur toile,  
200 × 170 cm, 2020.

constamment confronté à l'art, qu'on le veuille ou non. L'art est partout, dans les églises, sur les places... Lorsque je suis rentrée à Rome, à l'âge de douze ans, j'ai vécu mon premier choc esthétique, je me suis retrouvée devant les œuvres de grands maîtres comme Bernini, devant l'omniprésence de corps et du baroque. Je me rappelle du musée Capitolin, ce sentiment très fort d'être face à mille ans d'histoire.

**RG**

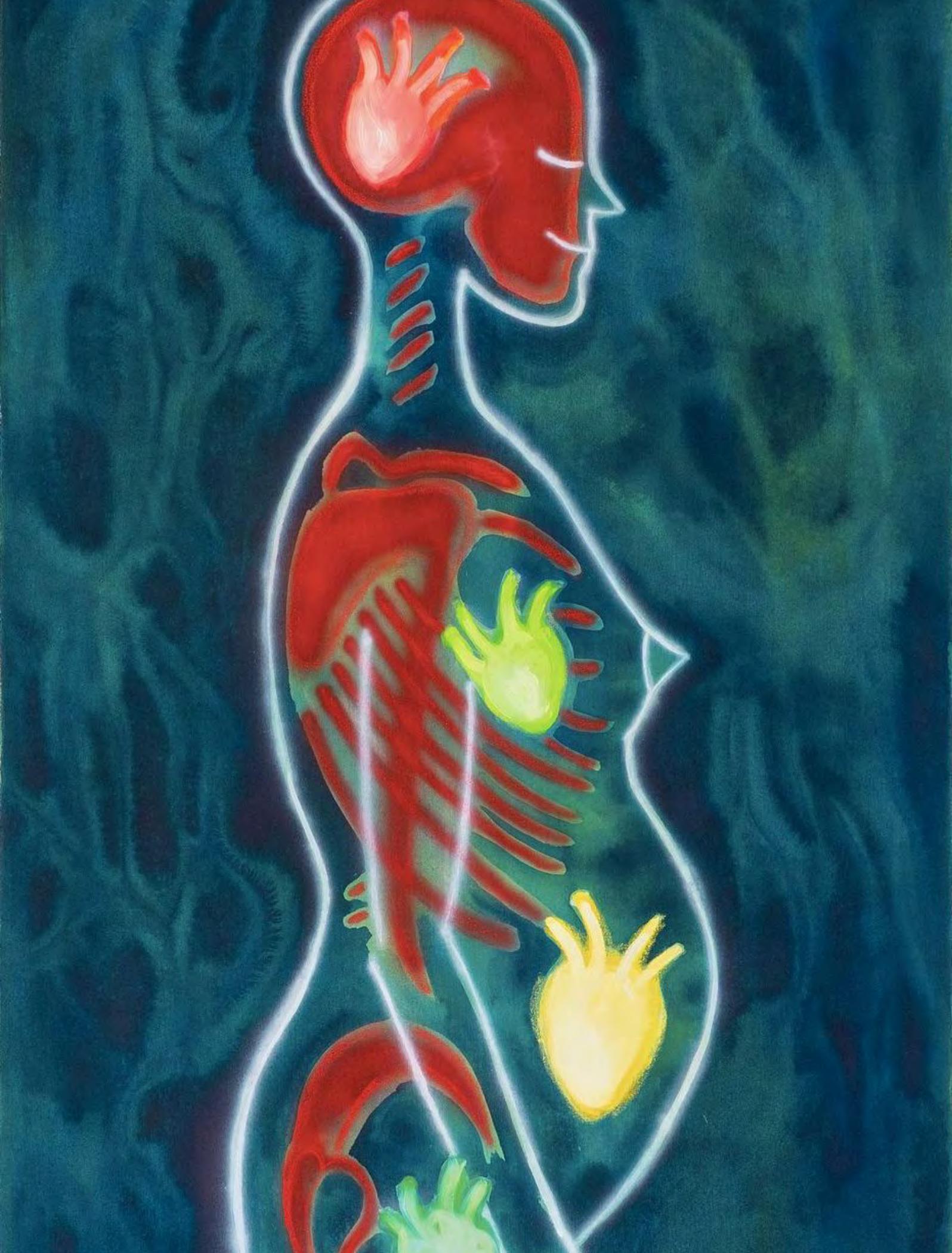
Tes œuvres ont comme point commun de représenter et de répéter des motifs : les papillons, les yeux, les organes génitaux... Comment les développes-tu, et à quelles logiques, autre que celle du hasard, obéissent-ils ? On a l'impression de voir un code symbolique un peu mystérieux, comme une énigme à résoudre par le regard.

**CG**

Je travaille les motifs de manière cyclique, puis certaines peintures dialoguent ensemble. La première fois que j'ai conçu les œuvres en série, c'était avec les étoiles. Je suivais un cours sur Yves Klein aux Beaux-Arts de Paris. On parlait de sa relation au bleu, de ce choc émotif qu'il vivait lorsqu'il faisait des ex-voto dans les églises. Ces petits boîtiers avec de la couleur m'ont tout de suite passionnée. Par association, je me suis rappelée d'un choc esthétique très fort que j'ai vécu dans une église face à une fresque. Je me suis reconnue dans cette histoire spirituelle. Quand je suis allée voir la chapelle Scrovegni à Padoue, où les murs sont recouverts de peintures et de dessins, j'ai fait une association avec les tombeaux égyptiens. J'ai pensé au symbole Séba, une étoile marine qui recouvre certains tombeaux égyptiens. C'est à ce moment-là, par le motif, que j'ai vraiment perçu la peinture comme un espace mental, émotif et sacré. C'est de là que vient *Espace Dans Ma Tête, Space in Your Head*.

Après, il y a eu la peinture avec les papillons. Il y en a un en plastique, que je garde dans





*Quatre cœurs*, Acrylique, aérographe et huile sur toile, 165 × 190 cm, 2019.

mon atelier, qui a été réalisé par le peintre Matthias Garcia à l'occasion d'une soirée au Sierra Neon, à Saint-Denis. Il y avait ces papillons partout et des projections des dessins de l'artiste. Une fille dansait, on flirtait, on jouait... j'avais un papillon dans les mains et je faisais semblant de le manger. Ce moment, ce geste, m'a amenée à concevoir une série de peintures. Faire entrer des choses à l'intérieur de soi pour les rejeter à l'extérieur, c'est quelque chose qu'on fait tout le temps. J'en ai parlé avec le philosophe Emanuele Coccia, qui m'a dit qu'il allait bientôt publier un livre appelé *Métamorphoses* et qui évoque cette continuité entre l'intérieur et l'extérieur des corps et du monde qui les entoure. C'est de là qu'est venue l'idée de cette pièce *Coming apart/into pieces/is beautiful/and painful*, qui est comme un mur d'ex-voto, un objet matériel qu'on échange contre de la grâce. En peinture c'est la même chose, on demande de l'aide.

**RG**

Pour toi, peindre serait une manière de te soigner de l'intérieur ?

**CG**

J'ai eu besoin de demander de l'aide. J'ai donc répété, répété, répété. Il y a cent cinquante quatre papillons dans *Coming apart/into pieces/is beautiful/and painful*, c'est un peu mystique, un peu mystérieux. J'utilise les motifs pour ne pas réfléchir. Ou plutôt réfléchir d'une autre manière, davantage méditative, plus automatique. Cette idée de répétition de symboles est très liée au regard. Dans *I feel seen (the only way out is through)* par exemple, je voulais créer une sorte d'espace où le spectateur sente que je l'observe en même temps qu'il regarde mon travail. Cette peinture, c'est un peu comme dire : « Je te regarde aussi et ma relation avec toi est active ». De manière générale, j'utilise les symboles en peinture comme des miroirs, ils répondent à la culture dans laquelle



*Crying in the chiottes*, Huile sur toile, 14 × 18 cm, 2021.

ils baignent. En ce sens, dans *Coming apart/into pieces/is beautiful/and painful*, ils peuvent faire penser à des émojis. Aujourd'hui, il est plus difficile de transmettre nos émotions, à cause de la distance qu'imposent les outils comme le téléphone, c'est à cela que servent les symboles. Je trouve que les émojis sont beaux. Ce sont des images chargées d'émotions, des cadeaux qu'on s'échange sans s'en rendre compte. Les émotions sont des choses invisibles, qu'on transmet par le corps, même s'il s'agit de doigts qui pianotent sur un téléphone.

**RG**

Cette idée de peinture émotive se retrouve aussi dans ta manière de traiter les formes : tes personnages sont expressifs, tes couleurs aussi. On sent que même si tu parles de douleurs, et que la peinture est un exercice laborieux pour toi, une forme de joie se dégage de ton travail. Ce qui explique aussi que tes personnages semblent souvent expier quelque chose, comme dans *Nascere è Inevitabile* ou bien dans *Crying in the Chiottes*.

**CG**

Ce processus est conscient, la souffrance est présente partout et tout le temps dans l'histoire de la peinture, parce que c'est l'histoire de l'humanité. Je peins ce paradoxe, entre douleur et joie au bout du tunnel, car j'ai l'impression que la vie est un océan de paradoxes, de joies et de souffrances absurdes, et je tente de l'exhiber. Cela se retrouve dans une de mes toiles préférées, que je présente à la FIAC, *Crying in the Chiottes*, avec cette tignasse...

Lors de mon entretien avec Camille Bardin pour le podcast PRÉSENT.E, je venais de finir d'écrire un long texte auto-fictionnel et poétique, *Violence et réparation* (2020). Comme j'étais à la fin de ce processus d'écriture, j'ai adopté la position optimiste de l'artiste qui veut peupler le monde avec des images, à la manière d'antidotes à la douleur que peuvent véhiculer les représentations des corps des femmes à travers l'histoire





*Naissance (feu)*, Acrylique et huile sur toile, 14 × 18 cm, 2021.

de l'art. J'imagine que c'est la joie qui a pris le dessus à ce moment-là. Mais j'ai fabriqué des images beaucoup plus tristes juste après. Lorsque je me confronte pleinement à la tristesse, dans mes discours ou dans mon art, j'essaye de ne pas nier totalement la joie. Souvent, on réfléchit de manière binaire : si la tristesse s'avère présente, il n'y a plus de place pour la joie, et vice versa. Alors que l'existence est forcément tragique, à partir du moment où l'on naît, le fait de ne pas choisir son propre corps ou bien même d'exister, cela peut constituer une douleur perpétuelle. J'essaye de créer des fenêtres où plusieurs types d'émotions et de pensées coexistent, dans toutes leurs contradictions.

**RG**

Puisque tu cherches à construire une relation spécifique avec le spectateur, à lui transmettre certaines émotions, de quelle manière penses-tu qu'un artiste puisse être responsable de ce qu'il produit, en termes de responsabilité politique par exemple ?

**CG**

J'ai beaucoup pensé à ce que serait ma responsabilité vis-à-vis des spectateurs, et je me dis que je n'ai pas envie de leur infliger de la violence. Il y en a déjà trop. Oui, je crois qu'on est responsable de ce qu'on produit dans le monde, artistiquement, en tant qu'image, et sur le plan émotif. En tout cas, c'est sous cet angle que j'aborde la question de la joie et du plaisir, c'est-à-dire très sérieusement. Si chacun prenait la responsabilité de ce qu'il inflige aux autres, beaucoup de choses se passeraient mieux selon moi. Dans mon travail, c'est aussi une forme de responsabilité féministe, que de parler, de m'exprimer à travers la peinture sans abîmer l'image de la personne qui regarde mon travail. La sexualisation du corps de la femme est omniprésente. Comment déconstruire cela ? Que puis-je faire aujourd'hui ? À qui s'adresse ces peintures ? Je m'intéresse beaucoup à la naissance





*Naissance*, Aquarelle sur papier, 10 × 15 cm, 2020.

et à l'accouchement. J'ai réalisé *Naissance* (2021) en me posant des questions sur la représentation de la maternité. C'est aussi une conversation récurrente entre Emanuele Coccia et moi. Je crois qu'il n'y a pas assez d'iconographie de l'accouchement, alors qu'il y a eu tellement de femmes enceintes ou allaitantes représentées dans l'histoire de la peinture. Mais que se passe-t-il après, pour les corps des femmes, la douleur, le sang, les liquides corporels... Dans *Naissance*, le personnage accouche de flammes, ce qui figure l'intensité de cette douleur. Du point de vue iconographique, c'était aussi intéressant de dessiner une femme dans une position d'accouchement inhabituelle : accroupie, en l'occurrence. Cela me fait penser à une œuvre de Miriam Cahn, *O.T., 8.3.19 (2020)*, vue lors de l'exposition « Notre Sud » chez Jocelyn Wolff, qui montre aussi une femme en train d'accoucher. Moi, en tant que spectatrice, c'est ce que j'ai envie de voir.

**RG** La peinture pourrait alors, comme un accouchement, provoquer une forme de soulagement...

**CG** Ce souffle est très présent dans mon travail. Le soulagement est la seule émotion profondément agréable, parce que c'est le moment juste après la douleur. Être soulagé, c'est avoir une meilleure appréciation de ce qu'est la douleur et donc de ce qu'est l'existence.

**RG** Ton rapport à la perspective se situe en dialogue constant entre l'ancien et le contemporain. Il est lié à la constitution de l'écran numérique. La première couche, toujours aqueuse, sert de fond et est peinte d'une couleur lumineuse, presque fluorescente, comme les leds sous nos écrans de portables. En composant par couches de cette manière, il me semble que tu construis un pont entre les aplats des fresques italiennes du 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècle, et nos écrans d'aujourd'hui qui, malgré l'effet de trois dimensions, sont des images plates. Quel rapport





*I feel seen (the only way out is through)*, Pigments, acrylique et aérographe sur toile,  
133 × 183 cm, 2021.

entretiens-tu avec la fresque, technique qui permet de mêler un effet de platitude et un effet de profondeur liés à la succession de couches de couleurs ?

**CG**

Je n'utilise que très rarement la perspective, et j'ai étudié la fresque aux Beaux-arts de Paris où j'ai copié Giotto par exemple. Dans la superposition des couches, il y a quelque chose de magique qui me touche. L'application de quatre ou cinq couches me permet de simplifier les formes au fur et à mesure. Mais la question de la profondeur est, d'une certaine manière, elle aussi un paradoxe. On a l'impression que tout est surface, alors que c'est une illusion. Sur les écrans et dans la peinture, les couches se cumulent bel et bien, ce sont nos yeux qui ont du mal à saisir ce qui se trouve derrière. Je crois effectivement que je me situe entre une manière pré-renaissance de créer des images, et quelque chose d'ultra contemporain, influencé par l'esthétique numérique.

**RG**

On pourrait penser que tu structures tes toiles comme des écrans numériques de smartphones ou d'ordinateurs : avec une couche lumineuse qui te sert de base et de fond pour tous les symboles que tu mets en scène. Les formes apparaissent à partir de la lumière, et pas directement sur le tissage de la toile.

**CG**

Les écrans nous permettent de voyager. À l'époque de la Renaissance, on aurait parlé de fenêtre sur le monde... Il me semble que l'écran d'aujourd'hui a une force poétique sous-estimée : on s'envoie des messages au-delà de l'espace et du temps de la transmission, on s'envoie des images en un instant. Qu'il s'agisse de la peinture, de messages numériques, d'émojis ou bien même de fresques, on s'envoie des signaux, on utilise des symboles, des images magiques.

**RG**

Tu joues beaucoup sur une ambiguïté de la perception : le plat pour cacher la profondeur, comme l'arbre qui cache la forêt. Même dans tes peintures d'espace étoilé,



on sent que le fond — ce qui est derrière la surface du dessin — joue un rôle fondamental, te permettant d'expérimenter des associations de couleurs, des textures, des dégradés.

**CG**

Oui, les fonds, souvent jaunes, sont très importants. Il y a aussi des associations de couleurs lumineuses avec des couches plus foncées. Tout cela, je l'ai appris de Giotto. Après la première couche, il y a le dessin, puis un retour à la couleur et la peinture. C'est aussi cela une fresque. J'ai commencé récemment à mélanger mes propres pigments dilués à l'eau, cette matière est très simple, seule la réaction chimique à la chaux permet de tout conserver. C'est une matière pure, et je pense que c'est pour cette raison qu'elle m'intéresse. Quand je pense à *Espace dans ma tête*, j'ai l'impression d'avoir arraché un mur à une église.

**RG**

Ce mélange d'eau et de pigments te permet aussi de rapprocher le corps du spectateur, composé en grande partie d'eau, et la peinture, elle aussi composée principalement d'eau. Comme si nous étions, à force de les regarder, nous aussi constitués de peintures ?

**CG**

Mes premières œuvres étaient des aquarelles, donc j'ai manié l'eau très tôt. Je n'utilise la peinture à l'huile que pour des retouches. Il y a cette peinture, *Liquids*, d'une femme en train de boire dans une tasse, c'est aussi une allégorie de la peinture : on croit qu'on est en train de regarder quelqu'un qui boit de l'eau, mais la matière qui sert à représenter l'eau est de la peinture. Ce qui me permet de montrer comment la peinture traverse les corps, de quelle manière elle nous constitue. Donc oui, tout est liquide.

**RG**

D'une série de peintures à une autre, il semble que tu te sois peu à peu détournée de la figuration. Comment cette évolution s'est-elle passée ?

**CG**

Avant, je faisais des portraits spécifiques, je



*Liquids*, Technique mixte, 146 × 114 cm, 2019.

représentais mes amis ou des gens qui m'étaient connus et que j'observais dans la vie. Mais il y avait toujours le motif qui venait dissoudre le corps dans l'espace, ce n'était pas du pur naturalisme. En 2016, j'étais l'assistante de Francesco Clemente, mais je ne suis pas sûre que ce soit complètement lié à sa manière de procéder. Après cette expérience, je suis passée de portraits de personnes à des représentation d'êtres plus génériques. Sans doute parce que c'est davantage universel. Je veux parler d'êtres humains, et pas spécifiquement de certaines personnes. Finalement, ces personnages que je peins sont des symboles. C'est le symbole d'un être humain, le symbole d'une femme, de sa main, d'un homme. Comme dans *L'écoute* (2021) où les cheveux ont un rôle particulier, je voulais qu'on ait l'impression que cette femme est constituée d'algues. Ici, c'est comme si les cheveux la situaient, permettant de comprendre qu'elle se trouve dans l'eau. On trouve encore une fois cette mise en abyme de la toile en tant qu'espace liquide : la femme se trouve dans l'eau, dans la peinture elle-même.

**RG**

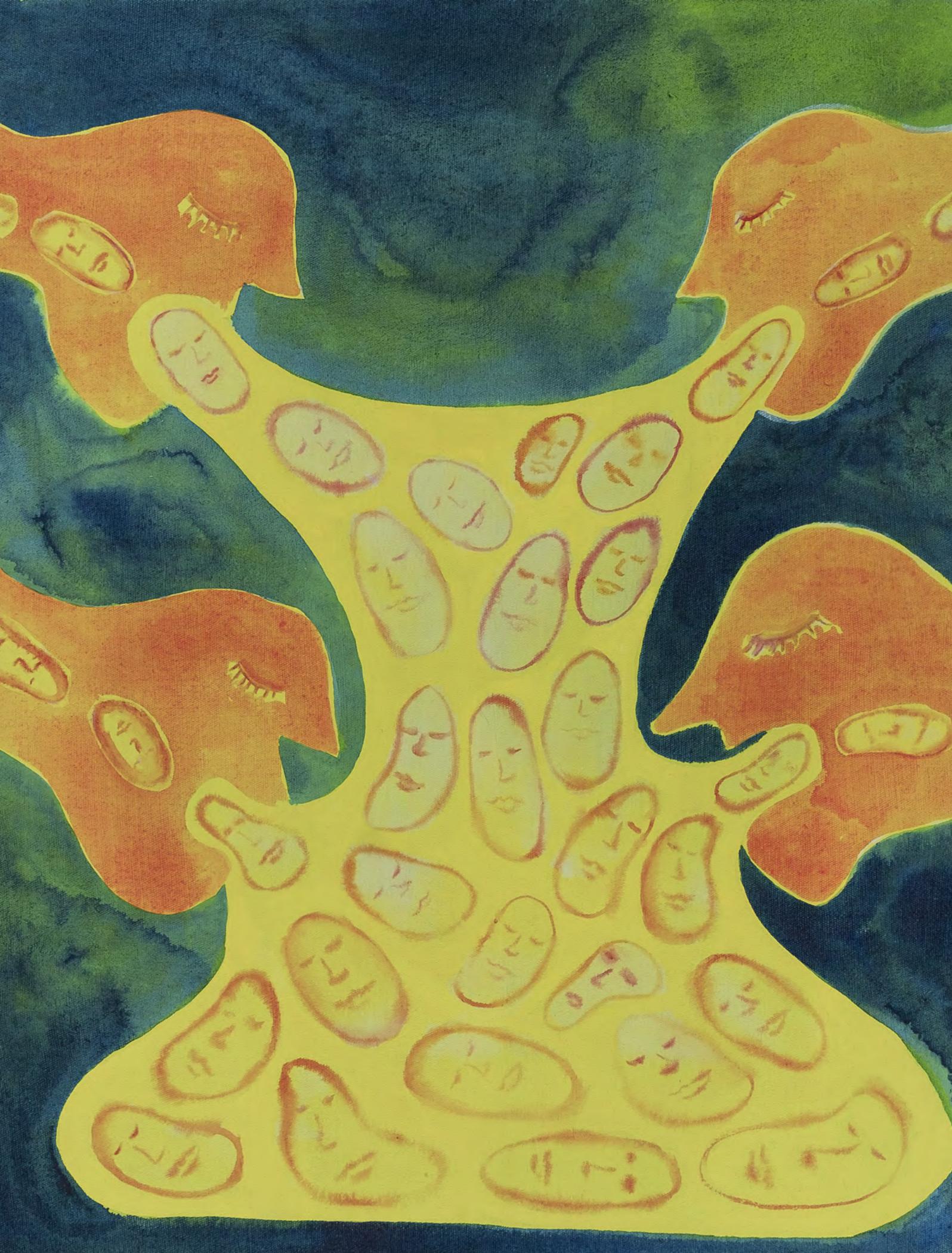
L'usage de couleurs vives, franches, soutenues et pourtant liquides définit ta pratique de la peinture. Dans *Chromophobia* (2000), David Batchelor explique que la réticence vis-à-vis de la couleur trouve sa source au crépuscule du Moyen-âge, au moment où le trait s'oppose aux atours de la couleur, la rapprochant des humeurs féminines, la liant à une forme de misogynie. En quoi ta manière d'utiliser les pigments colorés pourrait-elle être une forme de féminisme ?

**CG**

Cette discorde remonte au 15<sup>e</sup> siècle, et j'ai pris conscience qu'elle était toujours d'actualité. C'est ce qu'on appelait l'école vénitienne, les doctes considéraient que la couleur n'était pas quelque chose de central. L'école de Florence pensait que la ligne, le trait, était rationnel et



*Vomitare L'anima*, Acrylique et huile sur toile, 41 × 33 cm, 2019.

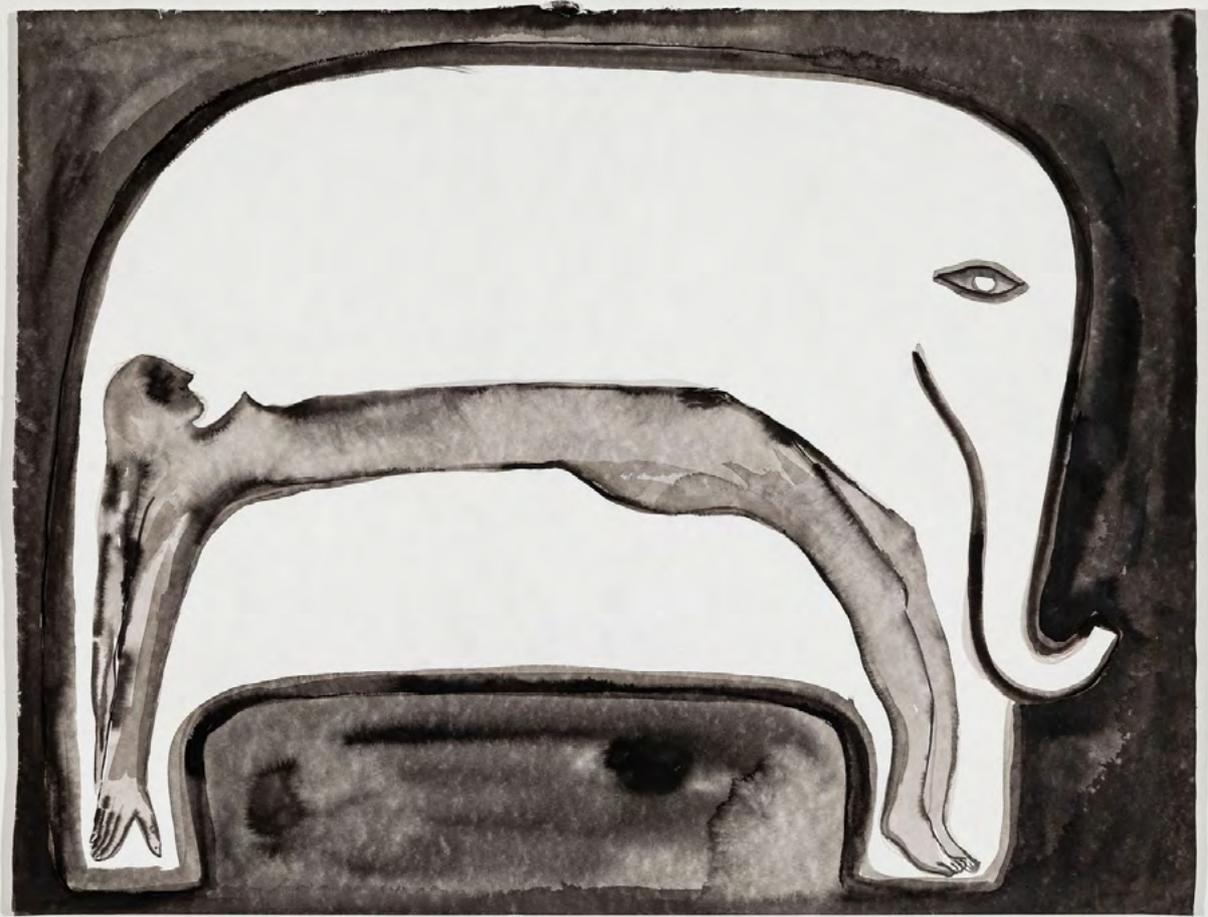


*Collective Vomiting*, Acrylique et huile sur toile, 31 × 44 cm, 2020.

masculin et que la couleur était féminine, donc dangereuse parce qu'irrationnelle. On ne pouvait utiliser la couleur que comme décor parce qu'elle pouvait renvoyer à des émotions trop fortes. Les émotions et les couleurs dans la peinture étaient quelque chose de dangereux. Je pense que cela continue d'exister. Oui, pour moi, construire les choses avec la couleur, c'est construire avec les émotions. La couleur est une expérience irrationnelle, nécessaire. On aperçoit la couleur avant même de pouvoir mettre des mots dessus, elle s'adresse directement à nous. C'est une vraie expérience physique qu'on ne peut pas nommer. Et dès que c'est corporel, cela devient un sujet politique. C'est en ce sens que la couleur peut être appréhendée comme un champ féministe. Il y a aussi cette idée qui subsiste selon laquelle l'utilisation de couleurs vives, lumineuses et fortes, fabriquerait de la peinture commerciale, aguicheuse. Mais pour moi, l'expérience de la couleur est spirituelle, elle aide à être pleinement conscient de son corps, dans le présent, dans l'instant où on en fait l'expérience physique. Là, on se parle, on regarde des peintures en même temps. Si tu es vraiment conscient d'être là et que tu fais l'expérience de la couleur, en ayant pleinement conscience de ton corps, tu es en train de vivre quelque chose que l'on pourrait qualifier de spirituel. La peinture est aussi l'endroit et le processus par lesquels je peux faire le lien entre l'émotionnel, le mental, l'allégorie, le symbolique, le culturel... Et c'est pour cette raison qu'elle devient un miroir, mon miroir.

**RG**

Un miroir est aussi un objet dangereux, inquiétant voire violent, il impose des images sur lesquelles on a peu ou pas de prise. Pour l'exposition « À fleur de boue » dans l'espace Double Séjour, ton travail dialoguait avec celui de Pierre Unal-Brunet, tes œuvres étaient des images



agréables voire séduisantes, par leur couleur, par le traitement des formes, mais elles cachait quelque chose d'intestinal, d'organique et de plus sombre, voire de nauséabond. En quoi ton travail est-il organique, comme un moyen de rejouer la dialectique érotique entre la boue et le ciel ?

**CG**

Pour cette exposition-là, comme le contexte était celui de la pandémie mondiale, j'avais envie de parler d'intimité, par les petits formats notamment. Je voulais aussi parler du corps, j'avais l'impression qu'on perdait nos corps pendant le confinement. Les images peuvent permettre de digérer des choses, comme dans le prolongement du corps, les choses circulent. Comme dans *Souffle*. Dans ce cas-là, tout se passe du côté des organes, de la matière corporelle qui s'échange, qui se crache et qui peut même pourrir. Il y a aussi une forme de force et de joie dans l'organique, le fait de comprendre qu'il y a une continuité entre nous et le monde, c'est aussi pour ça que je peins, je peux tout mettre sur le même plan. D'ailleurs, les organes génitaux sont au cœur de beaucoup d'enjeux picturaux. J'ai hérité d'une iconographie chrétienne, de la honte du corps, le devoir de cacher les organes génitaux. Mais je pense au contraire que c'est très important, de redessiner, de démystifier, de montrer qu'ils font bien partie du reste du corps. Il y a même un essai très drôle, de Liv Stromquist, *L'Origine Du Monde*, qui montre qu'à partir d'une certaine époque, on ne représente jamais le trait qui dessinent les lèvres du sexe féminin, on le lisse, on l'efface. Donc oui, et je les mets en avant, un peu de la même manière que pour l'iconographie de l'accouchement. C'est une question de puissance des corps et j'ai envie de la célébrer.

**RG**

Le *Narcisse* du Caravage présente une métaphore de la vision. On peut voir au centre de la composition le



*Spilling Cup (Infinite)*, Pigments et acrylique sur toile, 24 × 19 cm, 2020.



*I am filled with You*, Acrylique et aérographe sur toile, 101 × 150 cm, 2019.

dessin d'un œil caché, dont le genou de narcississe serait la pupille et dont les bras formeraient les contours. Le regard du spectateur lui est directement renvoyé. Dans beaucoup de tes peintures, *I feel seen (the only way out is through)*, ou bien *Naissance, Puissance*, le regard, aussi intrusif soit-il, est plus que central. Que souhaites-tu interroger de notre manière de regarder les œuvres, de nous regarder nous-même et de regarder les autres ?

**CG**

La personne qui regarde la toile apporte son expérience à la peinture. Regarder nous permet de revivre certaines choses et de ressentir de l'empathie vis-à-vis de ce que l'on voit. Je peins pour qu'on soit tous plus connectés les uns aux autres. Lorsqu'on voit quelque chose qui est en train de se faire, on peut le ressentir comme si on le faisait soi-même, d'une certaine manière. C'est aussi cela l'empathie, tenter de comprendre l'autre au point de se mettre à sa place. Et quand cela fonctionne par le biais d'images et par la peinture notamment, c'est de la magie, c'est que l'image est suffisamment juste et elle nous connecte. Placer le regard au cœur de mon travail me permet donc de parler du rapport à l'autre. Finalement, je fais quelque-chose de très simple : je montre des êtres humains en train de vivre des expériences. Cette femme qui pleure par terre dans des toilettes par exemple, dans *Crying in the chiottes*, je lui donne une forme de charge spirituelle à la fois par le procédé dont on parlait, inspiré de Giotto, mais aussi par l'omniprésence de la spiritualité. Mes tableaux sont des petites scènes spirituelles. Je pense davantage l'espace en termes d'émotion qu'en termes d'architecture.

**RG**

Avec *Transformant*, tu sembles t'éloigner de ton travail habituel pour développer tes réflexions sur la lumière, le motif et la peinture à une échelle différente, puisque des milliers d'automobilistes se trouvent au contact de



*Transformant*, POUISH Manifesto, Clichy, France, 2021.  
Photographie : Romain Darnaud.



*Transformant* (détail), POUISH Manifesto, Clichy, France, 2021.  
Photographie : Romain Darnaud.

ton œuvre chaque jour. Quel rapport ton art entretient-il au collectif, alors qu'il semble proposer un large éventail d'émotions partagées.

**CG**

Pour cette installation, j'ai pu directement me frotter à l'exercice de la lumière en 3D et des couleurs, grâce à la collaboration avec deux artistes, Amin et Ridwan Bidar, qui eux-mêmes traitent de ces sujets dans leur pratique artistique. C'était ma manière de traduire la signification très mystérieuse des ex-voto, et d'évoquer la relation entre individus et collectif. J'aimerais beaucoup travailler à l'intérieur d'une chapelle ou d'un espace religieux, le syncrétisme me passionne. Je crois que la lumière est assez centrale dans mon travail, je veux parler de ce qu'on vit tous les jours avec les écrans, et de ce que cela induit comme attitudes corporelles nouvelles, notamment lorsqu'on peint et qu'on passe des heures devant un rectangle lumineux — que ce soit un écran ou une toile.



**EXO EXO, PARIS**

**FIAC GRAND PALAIS**

**CECILIA GRANARA**

**FIAC OVR**

**ADAM BILARDI**

**ANTOINE DONZEAUD**

**BEN ELLIOT**

**CECILIA GRANARA**

**GASPAR WILLMANN**



**EXO EXO**

**10T RUE BISSON**

**75020 PARIS**

**INFO@EXOEXO.XYZ**

**AGATA INGARDEN**

**ANTOINE DONZEAUD**

**BEN ELLIOT**

**CECILIA GRANARA**

**GASPAR WILLMANN**

**LISA SIGNORINI**

**THOMAS CAP DE VILLE**

**JULIE VILLARD & SIMON BROSSARD**

Cécilia Granara, Figure Figure 2021  
Courtesy de l'artiste et de la galerie Exo Exo

## **DIRECTION DE PUBLICATION**

Indira Béraud  
[indira@figurefigure.fr](mailto:indira@figurefigure.fr)

## **INTERVIEW**

Rémi Guezodje  
[remi.guezodje@gmail.com](mailto:remi.guezodje@gmail.com)

## **DIRECTION ARTISTIQUE**

Victor Tual  
[contact@victortual.com](mailto:contact@victortual.com)

## **IDENTITÉ VISUELLE**

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

[www.figure-figure.fr](http://www.figure-figure.fr)

[Instagram](#)

[Facebook](#)

[Twitter](#)