

Tony Côme

Le premier rendez-vous a été donné à l'atelier, dans le nord de Paris. Sur le chemin, comme un signe annonçant nos discussions, je croise un garçon qui tient dans sa main un cercle chromatique aux tons et contours très incertains. La peinture est encore fraîche. Un banal exercice d'arts plastiques, pour le collégien. Une potentielle pièce de collection, pour les deux artistes. C'est Gaëlle Hippolyte qui m'ouvre. La verrière est gigantesque, la musique exigeante, le travail étalé au sol. Lina Hentgen, qui rentre tout juste d'une expédition en Grèce, déballe des kourabiédès.

Hippolyte Hentgen Nous avons besoin d'un complice pour ordonner dans un livre notre travail qui est un vrai bazar. On devrait plutôt dire qu'il convoque un univers foisonnant.

Nous l'avons appelé *Imagier*, un titre qui s'est imposé naturellement. L'imagier, c'est le dessinateur qui fait des images, mais aussi l'objet pédagogique qui recoupe thématiquement cet ensemble. Nous pensons aussi à l'*Ymagier* d'Alfred Jarry et Rémy de Gourmont, une revue que nous adorons. Elle date de la fin du XIX^e siècle. Elle est née de leur intérêt pour l'imagerie populaire et mêle éclatement typographique, pages codées, images d'Épinal, références au colportage, etc.

Le dessin à quatre mains que nous pratiquions au début de notre histoire commune, identifiable, assez classique finalement, a petit à petit muté en pratique de l'image au sens plus large. Le collage, le dessin animé directement travaillé sur la pellicule ont pris de la place. Les emprunts documentaires, les sources iconographiques, bien qu'étant toujours dans le même sillon, s'inscrivent dans notre travail plus directement, sans subir un rapport hiérarchique qui nous semblait un peu systématique et finalement nous empêchait de regarder avec soin nos différents modèles et leurs qualités, leurs finesses.

Pour nous, cet ensemble d'images reste d'une certaine façon du dessin. Même quand nous peignons, l'imagerie ou le sujet embrasse amoureusement le dessin. Avec cet ouvrage, nous aimerions faire une mise au point sur le contenu très hétéroclite et fortement lié à la culture populaire, à l'imaginaire collectif que nous manipulons.

Tony Côme Vous collectez des images de manière intensive, presque compulsive. Avec un intérêt marqué pour leur matérialité, vous rassemblez des photographies d'amateurs, des coupures de presse, des travaux manuels, des archives industrielles, des pages de comics, etc. Comment est-ce que vous constituez et classez ce répertoire très hétéroclite ? À quel moment une de ces images s'impose en tant que support de travail ?

Hippolyte Hentgen Nous arpentons les vide-greniers et débarras, il arrive aussi que des amis nous confient leurs trouvailles. De notre côté, nous achetons des documents humbles, peu onéreux, usés, etc., des pièces qui ne s'adressent pas vraiment aux collectionneurs mais qui nous semblent avoir un potentiel à réinvestir. Nous recherchons des documents qui doivent être des fenêtres sur le « non art », sur le monde, et remplir la fonction documentaire, c'est-à-dire nous apprendre quelque chose. Ils attirent notre attention pour différentes raisons, mais leur état ou leur nature nous empêchent de les fétichiser. Ces documents ne doivent pas être confondus avec des archives : ils n'attestent d'aucune vérité, et répondent à un principe d'anonymat, d'ouverture, d'interprétations multiples.

Suite page 66

L'usure ou la patine du document nous conduisent à penser l'opération du recyclage comme centrale et c'est là que le tissage du travail commence.

Dans l'atelier, nous consacrons du temps à manipuler ce grand répertoire de documents, à les mémoriser, à les décrire. Nous nous y retrouvons mais notre organisation est bien loin de la rigueur scientifique. Les documents sont groupés dans différents ensembles. Dans des dossiers thématiques, par exemple, avec des intitulés comme : *Travail, Industrie, Sciences, Éducation*, etc. Dans ce cas, nous avons différentes natures d'images, de différentes époques, des formats et supports irréguliers mais qui offrent une sorte de perspective historique et sociale autour d'un sujet, une visibilité s'étendant du milieu du XIX^e siècle (nos plus anciens documents) à aujourd'hui.

Les conditions de production des images ainsi que le message qu'elles sont susceptibles de véhiculer apparaissent dans ce panorama, mais il arrive que cette lisibilité, cet aspect didactique, nous gêne pour travailler.

Pour nous échapper, nous avons un second magma, classé par pays, par provenance. Les trouvailles du Japon sont par exemple entrelacées pour valoriser les qualités de papier, la récurrence des motifs et des scènes de genre. Les documents italiens travaillent un autre registre de l'image, l'ensemble est plus exubérant, c'est le règne de la ligne claire, de la caricature et du pamphlet. Les trouvailles des États-Unis se déploient plutôt sous forme de films 16 mm et nous amènent à expérimenter le cartoon et le dessin animé, le dessin à la chaîne. Cet usage territorial filtre et ramène de la continuité dans le règne de l'hétérogène.

Le dernier point de ce rangement consiste en un nombre important de boîtes, qui recueillent motifs, ornements, chutes, marges, trames, détails typographiques (un peu comme le faisait Roman Cieslewicz). Seules ces brindilles isolées de leur contexte parviennent à se glisser un peu partout dans notre travail.

Chaque série est un défi d'assemblage, nous façonnons en général plusieurs pièces en même temps. Travailler à partir de sources hétérogènes implique une approche méthodique de dessin en puzzle, en archipel. Comme nous sommes deux, le choix des images ne suit pas un procédé linéaire et s'il y a une histoire, nous commençons rarement par le début. L'herbe pousse par le milieu, aimait à dire Deleuze : ça jaillit quelque part, et puis ensuite à côté et ainsi de suite...

Le choix de l'image consiste à donner une piste de dessin, à se saisir d'un outil, d'un format. C'est aussi un choix d'humeur, assez léger ou qui suit une commande pour une expo, une collaboration, etc.

Tony Côme À propos de détails typographiques, quel est votre rapport à la lettre, au dessin de caractères — qui est un univers à part entière, où se côtoient des designers de premier plan comme des peintres d'enseigne et des fabricants de néons anonymes ? Un artiste Pop comme Claes Oldenburg développa d'ailleurs une véritable monomanie pour l'alphabet. On pourrait en citer d'autres. Dans votre travail, quelques lettres, parfois des mots, plus souvent des onomatopées découpées dans des comics apparaissent, mais cela reste au fond assez marginal.

Hippolyte Hentgen Il y a un rapport évident entre dessin et écriture. Dessiner, c'est une façon de noter, de fixer des éléments acquis du passé, d'organiser, avec une certaine souplesse, l'éparpillement de notre époque, propice à l'immédiateté, à la linéarité, et par conséquent à l'oubli. Dessiner tous les jours, c'est une façon de se constituer, de s'extérioriser, c'est « une écriture de soi » selon l'expression de Michel Foucault¹.

Mais l'écriture n'est pas la typographie... Il y a bien quelques guillemets dans notre répertoire, mais nous opérons clairement plus par citation visuelle. Pour l'image, il n'y a pas de marque équivalente aux guillemets de la forme écrite et nous seules avons la maîtrise consciente du degré de divulgation du référent.

Certains de nos dessins utilisent aussi la simplification des formes proches du pictogramme (d'un alphabet visuel), une façon de soulever la question de la réalité collective du sens, ou de l'immédiateté de l'acte de percevoir.

1. Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits* (tome IV, texte n° 329, 1983), Paris, Gallimard, 1994



Série Sanjo Dori, 2019

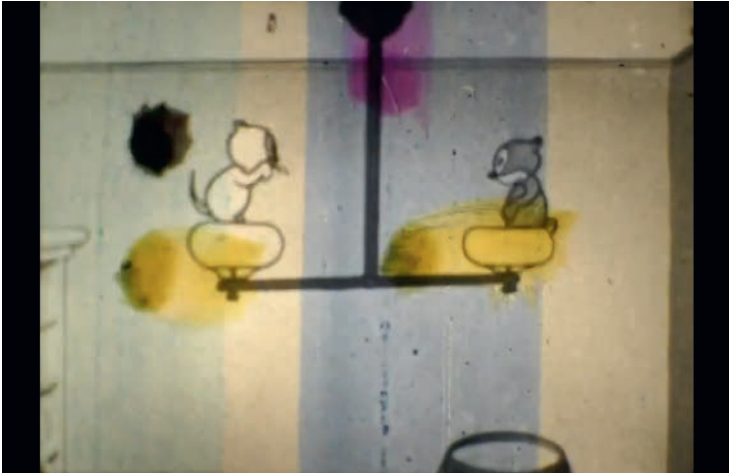


Série Sanjo Dori, 2019



Série Sanjo Dori, 2019

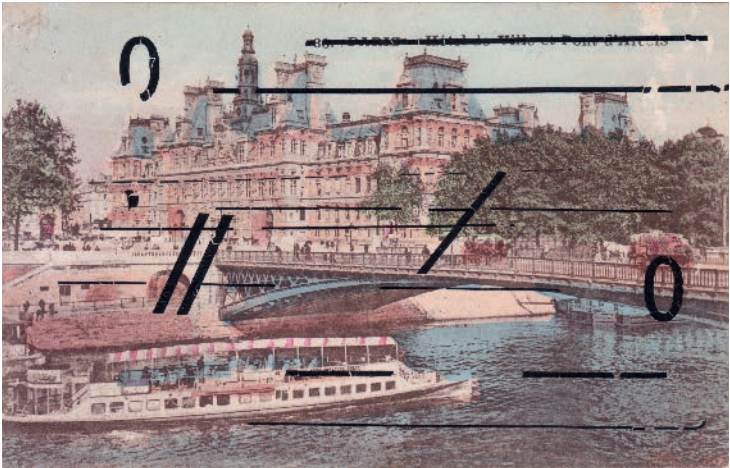
Three Little Kittens, 2017



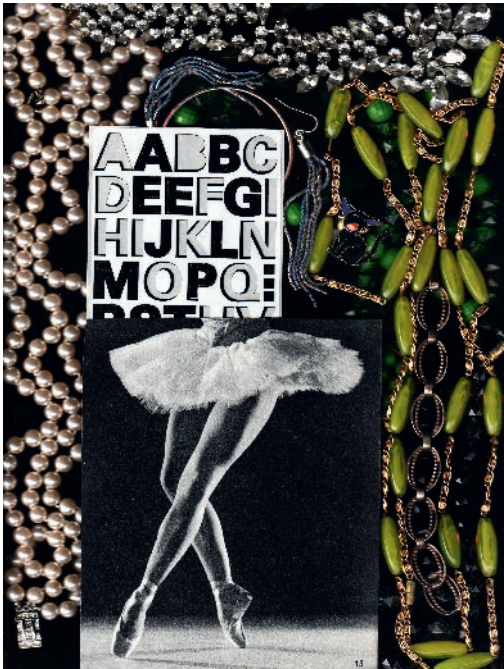


Vue du montage de l'exposition | View of the exhibition set-up *L'Archipel*. CRAC Occitanie, Sète, 2014

Postcards, 2017



Les Italiens, 2022



Ballerina, 2021



Sans titre, 2022



Série Cyclope, 2022

Ce n'est pas impossible que le rapport direct au mot, à la typographie, à la lettre s'impose un jour dans notre travail, mais nous avons l'impression que ça ne peut pas être un traitement à la légère et c'est sans doute le sujet et l'œuvre d'une vie. C'est ce que laissent penser pas mal de travaux d'artistes que nous suivons avec passion mais qui ne semblent pas avoir le même besoin ou le même rapport au langage (Mel Bochner, Cady Noland, Lawrence Weiner, etc.).

*Dans les magazines illustrés, les gens voient le monde
que les magazines illustrés les empêchent de percevoir².*

2. Siegfried Kracauer
in Thomas Y. Levin
(éd. et trad.), Siegfried
Kracauer, *Photography,
in Mass Ornament.
Weimar Essays*,
Cambridge Mass.,
Harvard University
Press, 1995, p. 51

Nous nous concentrons de notre côté sur l'effet de la force de l'ordinaire et de l'habitude qui parvient à neutraliser, à amoindrir, à dissoudre ce qui nous entoure. En nous éparpillant un peu quand même, avec différentes méthodes et l'exercice du quatre mains, nous tentons de tenir tête à notre sujet : le rapport qu'entretient le dessin avec le document.

Nous travaillons en revanche avec ce qui pourrait être un équivalent iconographique de ce que tu évoques des corps de métier.

Nous menons depuis plusieurs années la série *Lizzie Derriey*, où nous travaillons directement sur des planches originales d'une grande inventivité et d'une maîtrise technique remarquable — des motifs très réguliers destinés à l'industrie textile.

La maison Lizzie Derriey, installée rue du Faubourg Saint-Honoré à Paris, employait environ vingt-cinq dessinateurs textiles entre 1928 et 1994. Chaque planche est faite à la main et ces originaux sont numérotés et répertoriés, mais il n'y a pas de nom associé aux dessins, pas d'auteur. Cette collection est tombée dans l'oubli et a été redécouverte en 2010, dans le sud de la France. Dans l'inventaire de la centaine de « Lizzie Derriey » que nous possédons, nous pouvons reconnaître certains dessinateurs à leurs habitudes de tracés, au galbe particulier des lignes, à la récurrence des motifs imposés et à la façon très inventive, quelquefois excentrique, de numéroter la planche avec des typos très singulières. Pas facile de tirer à main levée la ligne droite d'un cadre après avoir passé plusieurs années d'exercice à la section des volutes. La mémoire devient ici gestuelle.

Ces *patterns* artisanaux introduisent la question du standard et de la mémoire organique, de la plus-value du corps, qui s'exerce face à l'anticipation des logiques de production.

Nous aimons cette série de dessins collectifs qui nous permet de souligner que toute activité artistique ou artisanale fait cohabiter une connaissance de la pratique, un savoir-faire, un engagement corporel, une mémoire gestuelle et une forme plus passive de la contemplation de la beauté. Nous soutenons la possibilité d'une humanité sensible commune, sans la ligne qui partage et sépare en deux blocs épais les actifs d'une part, les passifs de l'autre.

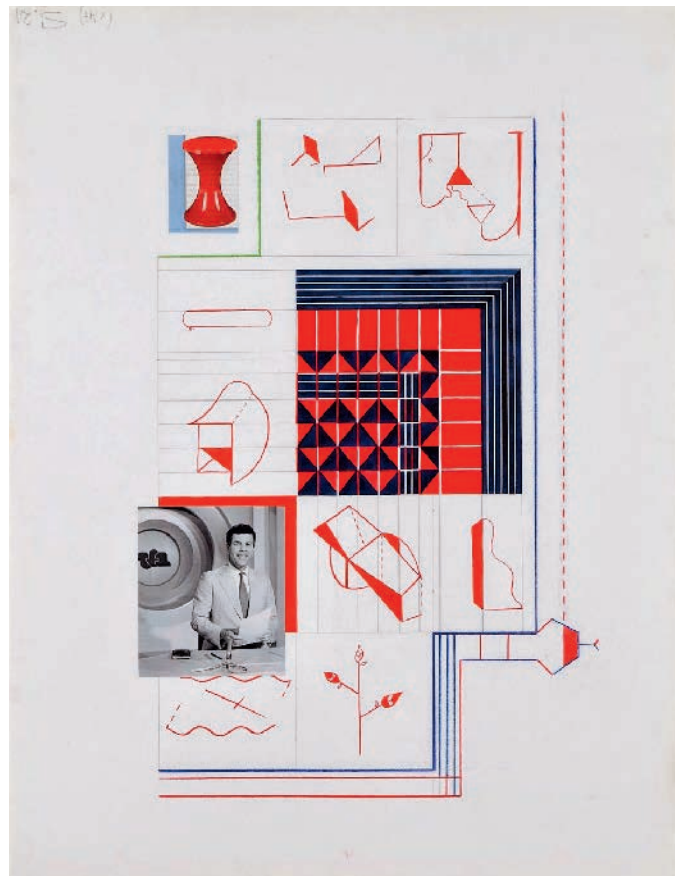
*On ne peut plus se contenter ni aisement d'opposer l'action
à la contemplation mais on doit remarquer que chacune de
ces activités — ou suspension d'activité — est habitée elle-même
par une hiérarchie : il y a ceux qui voient la réalité et ceux
qui regardent les ombres ; ceux qui agissent et ceux qui
se contentent de fabriquer ; ceux qui jouissent du loisir et ceux
qui font simplement des pauses entre deux dépenses d'énergie ;
ceux qui parlent et raisonnent et ceux qui font du bruit avec
leur bouche pour exprimer leur bien-être ou leur mal-être, etc³.*

C'est une façon de signaler que nous pensons l'activité du dessin selon un principe horizontal, sans hiérarchie.

3. Bertrand
Dommergue,
« Où en est l'art ?
Entretien avec
Jacques Rancière »,
[https://blogs.mediapart.
fr/bertrand-dommergue/
blog/310815/entretien-
avec-jacques-ranciere-
ou-en-est-l-art](https://blogs.mediapart.fr/bertrand-dommergue/blog/310815/entretien-avec-jacques-ranciere-ou-en-est-l-art), 31 août
2015

Tony Côme On oublie souvent qu'on s'est mis à enseigner le dessin dans les écoles primaires d'abord à des fins industrielles, pour préparer au travail qui se joue dans les usines plus que dans les ateliers d'artiste. Il s'agissait, par la même occasion, comme vous l'évoquez là, de redresser les corps, de faire en sorte que la règle — l'outil même et par extension la discipline — soit très littéralement incorporée. Seriez-vous capables d'exprimer ce que le dessin fait à vos corps ? Pour le dire autrement, quel engagement du corps, quelles techniques du corps votre pratique implique-t-elle ?

Suite page 74



Série *Lizzie Derriey*, 2014



Série *Lizzie Derriey*, 2014

Hippolyte Hentgen Il s'agit de maintenir ce régime éclectique et dense dans l'iconographie de notre travail pour activer les réminiscences des sources, pour stimuler l'imagination mais aussi pour éviter d'asservir le corps à une mécanique des gestes. Le corps est notre outil de dessin principal. Les articulations, les amplitudes, la géométrie et le souffle nous permettent de tenir les promesses du tracé. Varier les rapports au corps est une parade à la répétition des gestes et des postures qui « redressent » mais qui surtout tordent. Loin de trop grandes habitudes, ça permet clairement de mesurer et d'engager sans cesse l'enchaînement des gestes avec la conscience ou l'application propre à chaque sujet.

Hippolyte Hentgen est un duo, et ces changements nous poussent aussi à discuter des nouveaux enjeux des dessins.

Nous travaillons des séries assez longues, nous avons le temps d'expérimenter et de sentir ce que l'implication des gestes et la répétition des postures font au corps. Certains dessins sont douloureux à faire, et le principe de plaisir qui nous anime dans l'atelier nous conduit à papillonner plus loin.

Au début de notre collaboration, nous avons par exemple travaillé la série *Merry Melody*. Un ensemble de dessins échelle 1:1 (120 × 160 cm) calés sur le modèle de la pin-up. Pour nous lancer dans ce projet, nous voulions que la technique (et le rapport au corps qu'elle implique) dise une chose de l'image représentée.

La pin-up, c'est la femme objet, aux mensurations codifiées par le cinéma, la publicité et l'ensemble des mass media — un pur corps-signe. Aux États-Unis, ces images — littéralement à « épingle au mur » — se glissaient dans les paquetages des soldats ou ornaient l'avant des bombardiers. Ces modèles féminins, hors sol, propres à soutenir le moral des troupes, nous ont fait penser que la pin-up est à l'image de charme ce que la Muzak est à la musique, et nous avons vu là l'occasion de modeler cette forme aseptisée et fonctionnelle de l'image de la femme.

Notre idée était donc de travailler ces corps fantasmés avec une technique industrielle, qui implique une distance. L'aérographe dépose la couleur par projection, à l'aide d'un petit pistolet et d'un compresseur. Mais comment, au bout du compte, réintroduire du personnel dans l'image générique ? Encore une fois, il s'agit de traverser, voire de transpercer le cliché — la forme d'expression pétrifiée —, pour atteindre une expression que nous espérons singulière et vivante.

Contrairement à nos autres dessins, nous nous efforçons de ne pas toucher le support, de ne pas laisser de trace, et nous procédons par jeux de masquage ordonnés et méticuleux pour accueillir les applications de la couleur qui sont des voiles de pigments colorés qui s'entrelacent.

Ce sont des dessins assez chargés en matière, qui s'approchent visuellement du cliché photographique avec des jeux de lumières étudiés. S'ils sont ici passés au crible de la fantasmagorie, qui leur insuffle une seconde vie, ils donnent la sensation troublante d'une possible réalité. La question de l'échelle et du traitement est déterminante.

Pour travailler cette série, le papier doit être au sol, nous devons pouvoir le regarder de notre hauteur puis ça demande quantité d'heures de travail recroquevillées. Les emboîtements opérationnels demandent une maîtrise du corps qui fait assez mal mais qui n'est pas désagréable si c'est périodique.

Tony Côme Faut-il comprendre certaines de vos images comme des autoportraits ?

Ici, deux petites sorcières, brune et rousse, équipées de palettes. Là, deux femmes élégantes à la mode parisienne. Difficile de ne pas vous voir apparaître en filigrane. Qu'est-ce qu'une pratique en duo fait à l'autoportrait ?

Hippolyte Hentgen D'abord, il y a le cas Hippolyte Hentgen, c'est peut-être notre premier autoportrait, celui de notre hybridation sans fusion. C'est notre corps de débats, celui qui porte par sa naissance notre engagement visuel, nos deux voix. Comme son nom l'indique, le hasard de l'association de nos deux noms de famille en a fait plutôt un homme.

Suite page 78

Merry Melody (II), 2011



Série Les Solitaires, 2010



Série Les Solitaires, 2010



Solitaire I, 2010

Marble Canyon, Centre d'art contemporain Les Capucins, Embrun, 2019



Les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse, 2010



Vue d'atelier | Studio view, Rome, 2021

Cette ambiguïté de genre et ce nom désuet nous plaisent. C'est lui qui nous sert d'auteur et de locuteur, il est un personnage potentiellement identifiable socialement et culturellement — grâce à la banque de documents qui apparaissent dans les dessins qui le situent. Il est l'auteur pratique qui nous permet de ne garantir l'authenticité d'aucune histoire, qui nous dédouane de n'être garantes d'aucune psychologie avérée. Hippolyte Hentgen est alors pour nous le double rouage d'une émancipation qui empêche l'œuvre de se replier sur elle-même, qui maintient l'ouverture et la confrontation au monde. De fait, si Hippolyte Hentgen, c'est toujours Lina et Gaëlle, nous ne sommes pas toujours Hippolyte Hentgen.

Pour les gens qui nous ont croisées, il y a bien un autre repérage possible. Nous tenons à cette idée qu'il faut régulièrement repartir de zéro. Nous prenons soin d'adapter les techniques à de nouveaux contextes, issus du monde tel qu'il se manifeste à nous, puisque c'est bien de là que tout part.

C'est souvent dans cette idée de la case départ que les autoportraits apparaissent. Clairement, ils sont d'abord là pour le plaisir, pour signaler notre amitié, notre complicité. C'est aussi une façon d'avouer que si nous tentons par une gesticulation méthodique, enjouée et continue de réanimer ces caractères à l'expressivité réduite, ou figée par l'industrie de l'image, il s'agit bien, en creux, de faire l'examen de notre propre condition d'artistes. De dresser, sous la légèreté apparente, un constat plus mélancolique de notre rapport au monde.

Dans ces autoportraits, comme dans la série d'aquarelles que nous appelons *Les gros nez*, il y a pas mal de situations idiotes. Ce sont des images rapides et libératrices où nous nous amusons de certaines de nos expériences. Nous nous reléguons au stade de mascottes publicitaires, nous apparaissions sous la forme simplifiée du « produit » vendu par deux — une façon de savoir rire de nous, d'avouer notre difficulté à dire « je », notre impossibilité à changer le monde, à dire de grandes choses, des choses nouvelles via notre condition d'artiste.

Sans nous avouer complètement vaincues, nous poursuivons l'exploration de cette mémoire collective et des articulations stylistiques qui la peuplent. Nous tentons année après année de tracer un ensemble qui pourrait apparaître comme une petite histoire visuelle des luttes, des essors — à terme peut-être — une historiographie du temps où nous aurons vécu.

Tony Côme Vous avez représenté — et vous vous êtes représentées dans — de nombreuses scènes d'apprentissage artistique qu'on imagine très académiques. Je pense notamment à *D'après modèle*. Mauvais souvenirs ?

Hippolyte Hentgen En effet, des scènes d'apprentissage artistique apparaissent régulièrement et c'est sûrement d'abord par affection. Nous sommes en perpétuel apprentissage et nous avons été chanceuses concernant les écoles — donc, non, pas tellement de mauvais souvenirs. Nos écoles ont rempli leurs fonctions émancipatrices et nous avons rencontré des personnes qui comptent beaucoup pour nous, encore aujourd'hui. Nous avons eu la chance de participer à la vie d'établissements qui réfléchissent à leurs outils, à l'utilité des formes qu'ils produisent.

C'est bien que tu évoques *D'après modèle*, c'est un de nos pires dessins. Nous l'aimons beaucoup. Le cours de modèle vivant reste un incontournable de l'apprentissage du dessin, nous n'y avons pas échappé. Cours classique par excellence, c'est une étape aujourd'hui essentiellement symbolique qui signale qu'ici, si on le souhaite, commence la vie d'artiste.

Nous savons que l'académisme existe, nous en comprenons d'ailleurs la fonction mais ça n'appartient pas à notre histoire.

Ce qui compte pour nous, c'est ce qui ne s'apprend pas vraiment — le goût du dessin, sans entrave et de tous les horizons.

La technique évidemment joue un rôle important, il faut la prendre en compte et l'exercer, mais plus elle est singulière, plus elle est expressive et permet de rendre compte de ce que l'on tente de convoquer.

Suite page 82



Série *Sentiments Adrift*, 2012

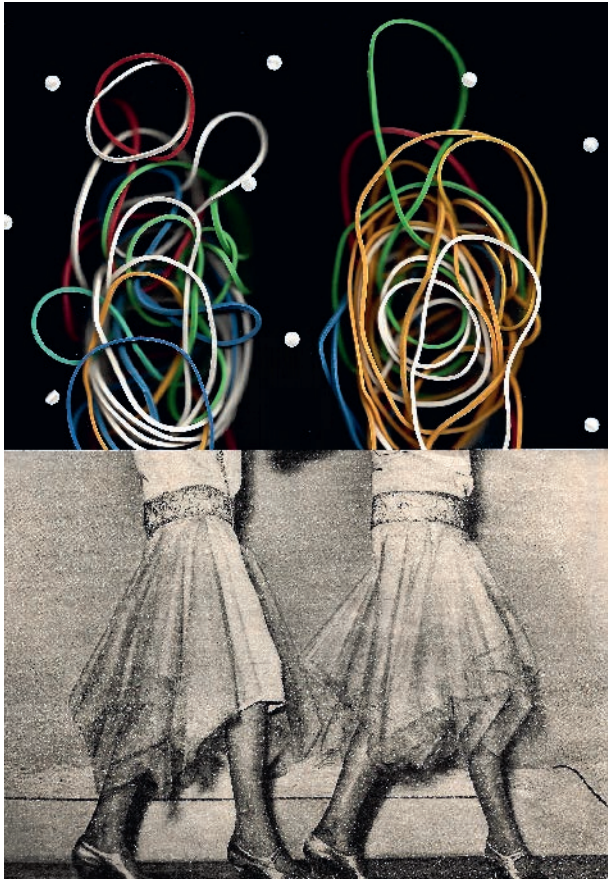


Cabinet d'amateur, 2012



D'après modèle, 2012

Ballerina, 2021





Au bonheur des dames, 2017



Série Sentiments Adrift, 2012



Salon de l'érotisme, 2012

Nous avons très vite envisagé le dessin comme une technique de notation transversale, en raison de sa souplesse et de sa ductilité, c'est-à-dire comme la fine pointe de la signification visuelle. Cette intuition tâtonnante a rapidement donné une inflexion, une gourmandise pour une pratique du dessin désinhibée, versatile et libre où tout est prétexte à la découverte. Sous la légèreté apparente, il nous est apparu qu'une forme de grâce inhérente au dessin pouvait être à la fois modeste, sérieuse et quelquefois grave mais nous avons surtout tenté d'avoir une attention constante à l'hétérogénéité des codes graphiques, savants et vernaculaires, qui peuvent cohabiter sur une feuille, une cimaise, et bien sûr sous une même main.

Tony Côme À quel point l'enseignement que vous avez toutes deux reçu à la Villa Arson, à quelques années de différence, contribue à votre complicité dans le travail, à la concordance de vos pratiques mutuelles sur le long terme ? Ne pourrait-on pas dire, d'une certaine manière, que « faire école », c'est susciter la création de duos comme le vôtre ?

Hippolyte Hentgen Nous avons fréquenté plusieurs écoles, mais c'est vrai, la Villa Arson est le cœur battant de notre histoire, de notre collaboration. À nous deux, nous avons étudié là-bas entre 1998 et 2005. La Villa Arson, c'est déjà l'architecture incroyable de Michel Marot qui teintait indéniablement la pédagogie et offrait une liberté d'action incroyable. C'est aussi et surtout un établissement où fusionnaient alors un centre d'art international, une résidence d'artistes et une école d'art.

Pour te donner une idée, nous étions à l'époque 150 étudiants sur une superficie de 23 000 mètres carrés dont 17 000 d'ateliers, avec une allée centrale, de petites places et des terrasses qui dominaient la ville, offrant une vue sur la mer et les plantes méditerranéennes. Un entre-soi, un vaisseau suspendu à la fois brutal et merveilleux.

Les ateliers techniques étaient conséquents et nous avions accès à tout, dès la première année avec un encadrement sur mesure. Christian Bernard venait de quitter la direction de l'école pour fonder le MAMCO à Genève, mais les principes pédagogiques innovants et brillants qu'il avait engagés perduraient. Contrairement à l'école du Magasin à Grenoble, qui a aussi « fait école », la Villa a vu sortir beaucoup d'artistes importants, sans pour autant avoir une communauté réellement identifiable. Les processus, les identités et les pratiques correspondaient sûrement aux différents usages que proposait ce lieu hors norme. Le hasard a fait que nous avons, sans nous connaître, arpenté les mêmes sujets, constitué une généalogie d'artistes, de modèles communs, et fait des choix similaires que nos amis respectifs nous ont assez vite fait remarquer. C'est ainsi que nous avons eu vent l'une de l'autre.

Nous avons toutes les deux profité au maximum de cet outil, des enseignements théoriques et plastiques de haute tenue. Nous avons travaillé au centre d'art, fait de l'assistanat, des montages, de la médiation, de la production d'œuvre, de l'enduit au kilomètre... Le centre d'art était peut-être le véritable espace de la nouvelle pédagogie et nous en gardons un souvenir précieux.

L'équipe enseignante avait de l'exigence dans la qualité de nos échanges et nous demandait de rendre compte de nos projets avec précision, les accrochages publics imposaient le respect de l'espace de l'œuvre, du rapport à l'exposition. D'ailleurs, il y a eu pas mal de disputes et de tensions intéressantes dans ces séances, c'était quelquefois difficile, mais nous avons mesuré que c'est un luxe de se disputer pour des questions artistiques et ça a contribué à aiguiser nos convictions et nos rapports aux formes. Quand nous nous sommes rencontrées, cette expérience commune et notre goût pour la pratique d'atelier ne nous ont pas laissées longtemps hésitantes et nous avons appris à nous connaître en travaillant ensemble. Un pari bien risqué que nous n'avons finalement jamais regretté.

Tony Côme

Deuxième visite. Dorénavant, je connais le chemin de l'atelier et j'ai reçu l'autorisation d'y entrer sans frapper. Courant d'air dans l'immeuble. Tornade dans l'atelier. Des têtes arrachées à des comics américains, des statues antiques détournées, des fragments de gravures un peu astronomiques et des images carrément érotiques se déposent çà et là, comme des confettis. Gaëlle et Lina s'étaient lancées dans un collage, elles m'accueillent avec un air accusateur mal dissimulé.

4. Michel Foucault, «Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire», in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971, p. 153

*La recherche de la provenance ne fonde pas,
tout au contraire : elle inquiète ce qu'on percevait immobile,
elle fragmente ce qu'on pensait uni : elle montre l'hétérogénéité
de ce qu'on imaginait conforme à soi-même⁴.*

Tony Côme L'Arbre généalogique, très touffu, que vous avez un jour essayé d'esquisser est un pendant intéressant à la versatilité de votre pratique, assumée et même revendiquée. Il nous ferait presque douter de l'existence d'un tronc commun, vers lequel tous ces repères convergeraient. Comment se repérer dans un tel imbroglio de lignées enchevêtrées ?

Hippolyte Hentgen Dans les premières années de notre collaboration, nous avons réalisé une série d'arbres généalogiques au crayon de couleur, très cireux, jouant des effets de la saturation : technique et iconographique. Cette série est apparue suite à l'invitation du journal *Particules* pour un poster central. Ce gratuit était pour nous un incontournable et a publié entre 2003 et 2010 des articles et entretiens de haute tenue, sans jargon.

Ces dessins fourmillent de références et d'œuvres que nous adorons, c'était à ce moment-là une joie de vérifier nos réciprocitys et la diversité de nos goûts, de nos affinités qui est un grand terrain de jeu. Pour le lecteur c'était une proposition d'image ludique, une sorte de *Qui est Qui ?*.

Cet inventaire signale ce qui nous a rapprochées, et avoue que nous ne dissimulons rien de notre affection pour les bouquets de fleurs, les gens gentils ou la petite chouette affreuse et superbe de Bernard Buffet.

Ces dessins mais plus largement tous nos dessins utilisent la citation et mettent en scène le fait qu'une des grandes forces du dessin, c'est sa capacité à reproduire. Il faut alors voir ces citations comme des ritournelles amoureuses qui donnent un élan fictionnel. On peut les reconnaître ou pas, ce sont pour nous des points d'appuis extérieurs utiles qui nous invitent à prendre en compte les connotations contrastées des images que l'on trace. Nous nous efforçons ainsi par l'expérience de comprendre leurs statuts esthétiques divers et le sens culturel et politique de leur hybridation. Le Pop Art a peu cité ses sources et c'est un problème.

Tony Côme Vous avez un problème avec le Pop Art ?

Hippolyte Hentgen Le Pop Art est loin d'être un mouvement monolithique, c'est pourtant comme ça qu'il a majoritairement été présenté dans nos années de formation. Il a constitué un déclencheur déterminant pour notre travail, son apparente épaisseur nous a intriguées et a aussi éveillé notre curiosité, notre esprit critique. C'est délicat de l'évoquer rapidement de cette façon, mais globalement, c'est un mouvement qui emprunte des images à la culture populaire et qui semble se borner à des questions de

surface en évitant d'aborder les questions de la structure sous-jacente de l'art et de son pouvoir réel. Dans l'héritage Pop, des artistes sont devenus des marques et ça, on peut considérer que c'est un problème, n'est-ce pas ? Pour ne citer personne, il y a un Pop « pompier » qui ne nous fait pas rêver et qui se décline dans une idée du luxe aseptisé, utilisant le langage comme alibi, et quand même, servant une idéologie néolibérale. Il y a heureusement un héritage Pop qui évite de faire des produits et c'est celui qui retient notre attention et notre affection.

Il y a d'ailleurs eu dans, ou proche de ce mouvement, beaucoup d'artistes femmes audacieuses et qui sont pour nous aujourd'hui vraiment incontournables. Elles commencent à avoir la place qu'elles méritent en Europe grâce à des commissaires d'exposition éclairées comme Hélène Guenin qui s'applique à rééquilibrer ce que le manuel d'histoire n'a longtemps pas pris en compte. À ce titre, Sturtevant est décisive pour notre parcours. C'est son travail qui nous a en partie aidé à sentir les nuances du Pop, par exemple elle choisit de citer, d'intégrer *Krazy Kat* de Georges Herriman à son corpus. Ce choix sous-tend un geste politique et permet ainsi de mettre en avant la créolisation du langage, et offre un nouveau regard sur les ambiguïtés de genre que propose le trio archétypal chat/souris/chien omniprésent dans le cartoon. Chez Sturtevant, le mouvement de balancier constant dans le travail entre l'imagerie populaire, la citation, la répétition des motifs et le maintien d'une véritable radicalité nous a permis d'appréhender le Pop Art comme un mouvement critique.

Tony Côme Sous ce vaste imagier Pop, sous ses apparences inoffensives, si ce n'est béates, il y aurait des enjeux politiques forts qui se concentreraient spécifiquement dans son rapport — de domination ou non — à la culture populaire ?

Hippolyte Hentgen Si la culture populaire se distingue de la culture de masse (fabriquée pour le peuple et non par le peuple), elle n'a pas à se préoccuper de la hiérarchie des disciplines artistiques, dictée par l'histoire, le marché ou l'idéologie dominante.

Le maintien de cette hiérarchie ne soutient-il pas la possibilité même de l'ordre et du désordre social, de la soumission ou de l'émancipation ? Ce n'est pas le vernaculaire et le casanier qui définissent le mieux la culture populaire, et nombreux sont les exemples d'artistes ignorés ou simplement *outsiders* à avoir produit des chefs-d'œuvre marqués par la singularité et l'innovation.

Plus largement, ce que mettent en lumière Cecilia Mangini, Kiki Kogelnik, etc., c'est que la culture populaire montre et raconte avec humilité une histoire de la solidarité, du vivre ensemble, des changements dans la société.

Les congés payés, l'alphabétisation, le développement des transports, la laïcité sont directement liés à l'industrialisation moderne et à l'avènement de la culture ouvrière. Sous l'apparente légèreté, nous n'avons pas un travail aussi facile que ça à défendre. Nous ne pouvons pas nous débarrasser de l'intuition que les formes stables et permanentes doivent être bousculées. La modernité nous a laissé une pensée du passage et de la mobilité, le moyen d'un chemin de traverse. La mobilité bouleverse, tente de défaire l'autorité traditionnelle et ouvre le champ des possibles : la perte d'un horizon prédéfini, le mouvement, l'attention constante.

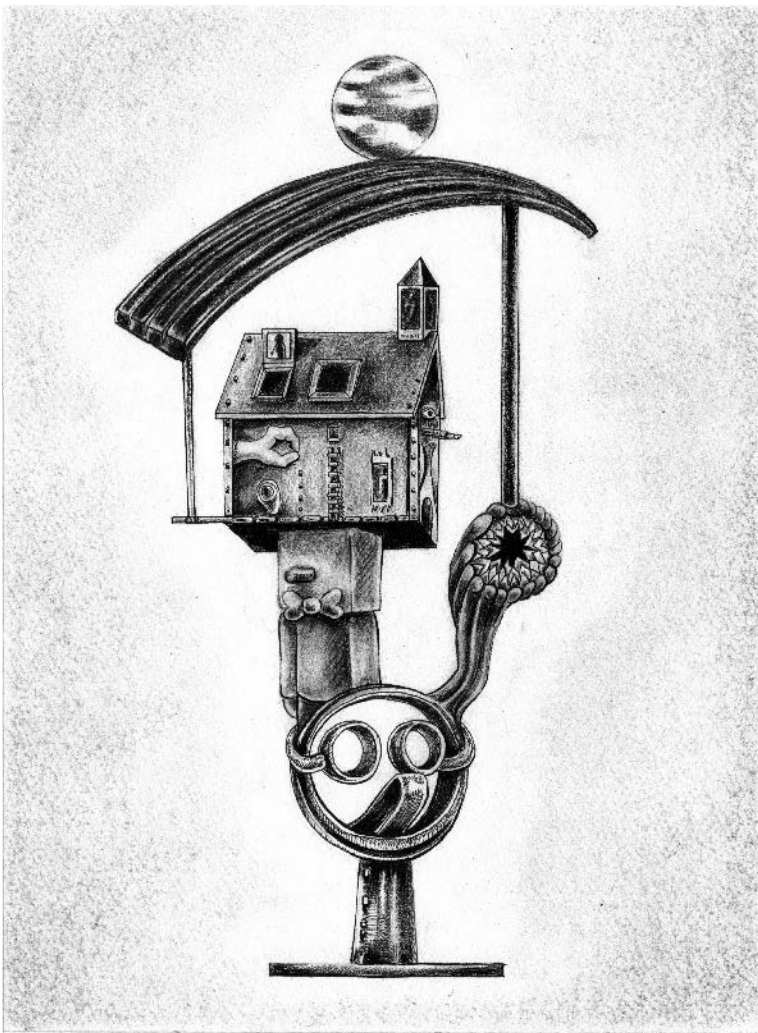
Tony Côme Mais justement, pour revenir à votre travail, comment négociez-vous avec ces lignées, avec les histoires que vos nombreuses sources embarquent nécessairement avec elles ?

Hippolyte Hentgen Reproduire, citer, c'est aussi penser qu'un travail artistique ne se fait jamais seul mais à partir des œuvres, des formes et des différentes expériences. Nous travaillons en quelque sorte sur un palimpseste géant où il s'agit de faire, défaire et refaire sans cesse. Comme les fantômes de *Quad* de Samuel Beckett, nous arpentons.

Et dans cette action, il y a une inquiétude, celle de s'inscrire comme autrices et de la difficulté de l'idée de nouveauté. Il y a une citation de



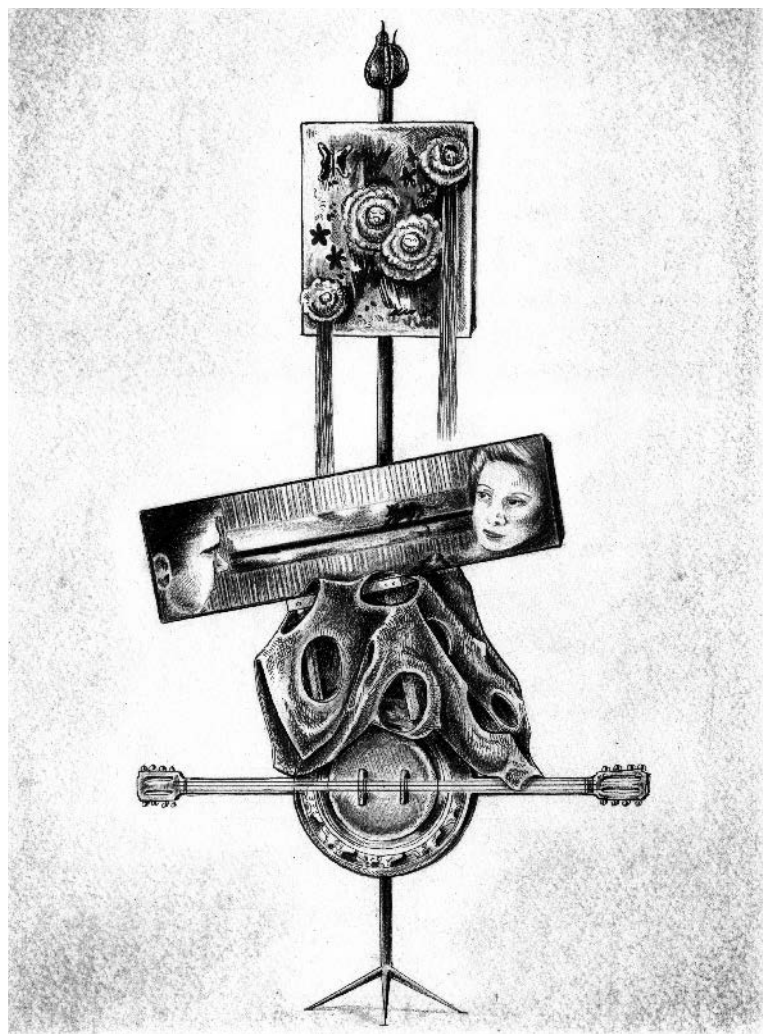
Série *Arbre généalogique*, 2009



Série *Idoles*, 2012



Série *Sentiments Adrift*, 2012



Série *Idoles*, 2012



Série *Arbre généalogique*, 2009



Série *Night Sound*, 2013

Harold Rosenberg qui nous accompagne depuis pas mal de temps :
*L'artiste contemporain se voit présenter un catalogue de styles
dans lequel il est invité à faire son choix. Toutefois, il sait
que la plus récente édition du manuel de style est déjà dépassée.
Tout ce qui a été fait en art ouvre une porte, mais cette porte
donne sur une impasse*⁵.

5. Harold Rosenberg
« 20. Être à la hauteur », *La dé-définition
de l'art*, Paris,
Jacqueline Chambon,
1992, p. 230

Nous aimons penser que l'imagination s'exerce comme un muscle et que pour engager ce jeu sans s'épuiser, une des possibilités reste l'association d'idées, un peu comme dans le jeu de cartes *Oblique Strategies* de Brian Eno et Peter Schmidt, l'introduction de cette généalogie affective dans nos travaux ouvre le champ des possibles. Comme nous sommes deux, nous n'avons pas vraiment besoin de forcer le trait. Chacune apporte un morceau d'histoire et il faut tisser ensemble une nouvelle forme qui opère un va-et-vient entre matérialité et iconicité.

Tony Côme

Pourriez-vous vous appuyer sur un exemple précis ?

Hippolyte Hentgen Parlons d'un dessin issu d'une série intitulée *Night Sound*. Si ce titre désigne les sons inquiétants qui sortent de l'obscurité, nous appelons ce dessin dans l'intimité et pour des raisons pratiques : *le Shmoo*.

Il est tracé avec un simple crayon de couleur noir et travaillé avec une gomme de mie. Le format du papier fait à peu près notre taille et engage ainsi tout le corps. La série complète comporte cinq dessins qui ont été travaillés simultanément et fonctionnent par jeux de glissements, d'analogies formelles.

Ce dessin cite deux sources très distinctes, une petite image de Jean Arp que nous avions dans nos archives et une image de cartoon.

Pour le choix des images, nous procédons par description, outil très important qui sert en quelque sorte de révélateur.

Cette image est issue des archives du magazine *Life*, elle apparaît pour la première fois le 12 décembre 1949. On y voit Jean Arp, dans le jardin de son atelier à Clamart, polissant une sculpture en ronde-bosse.

Jean Arp apparaît sur l'image explorant les possibilités plastiques de son matériau se prêtant aux transpositions poétiques de l'inconscient. Nous connaissons ses œuvres qui associent la manipulation sensible, le toucher et les jeux du hasard. La main éprouve la justesse et l'équilibre des reliefs dans la variation des formes qui s'enflent ou se creusent sous ses doigts. Outre la mise en scène, cette image icône convoque la série des concrétions dont les formes s'engendrent mutuellement, comme s'il s'agissait d'un seul et même corps entraîné dans un mouvement sans fin.

À ceci s'ajoute la technique de Gjon Mili qui détermine dans l'élaboration de son cliché l'atmosphère de cette image, travaille la photogénie pour s'adresser au plus grand nombre. Le jeu de la lumière, les contrastes de matière, révèlent la virtuosité de Jean Arp et comme prolongement de son corps : sa sculpture.

Il s'agit alors pour nous, dans l'atelier, de nous approprier mentalement ce cliché — de se rappeler « l'endroit donné » pour reprendre en partie les mots de Barthes⁶.

Notre approche grotesque du dessin propose toujours des associations contraires. À partir de deux sources opposées, qui ont un lien formel évident mais que tout le reste oppose, nous tentons, par le jeu, un rapprochement historique entre le « grand art » et le divertissement. Ici, le Shmoo.

Le Shmoo est un personnage qui apparaît pour la première fois dans la revue *Li'l Abner* le 31 août 1948. Il connaît dans les années 1950 un succès phénoménal aux États-Unis. Ce personnage décliné sous toutes sortes de produits de consommation se fonde sur une légende populaire mais c'est Al Capp qui lui attribue sa curiosité et les traits satiriques qui le caractérisent.

Le Shmoo a la forme arrondie d'une poire, la peau lisse et blanche, une moustache clairsemée. Il n'a pas de nez, pas de bras, pas d'oreille. Ses pieds sont courts et ronds mais il est paradoxalement apte à se livrer à un certain

6. « [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là », Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980, p. 120

Suite page 130



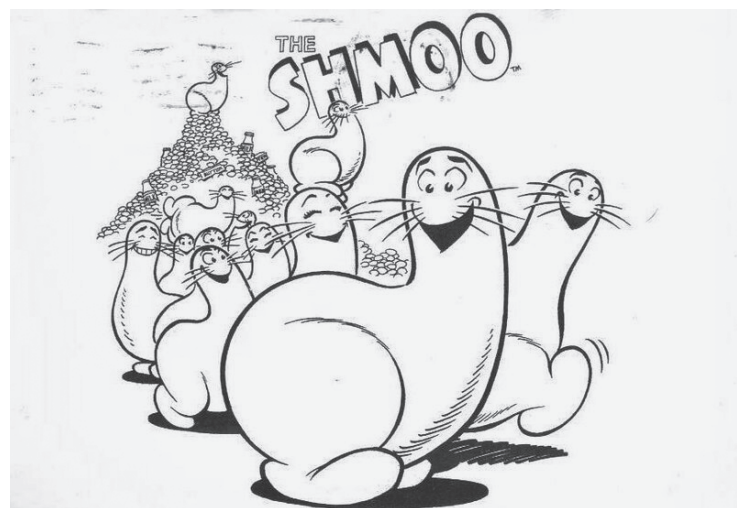
Série Night Sound, 2013

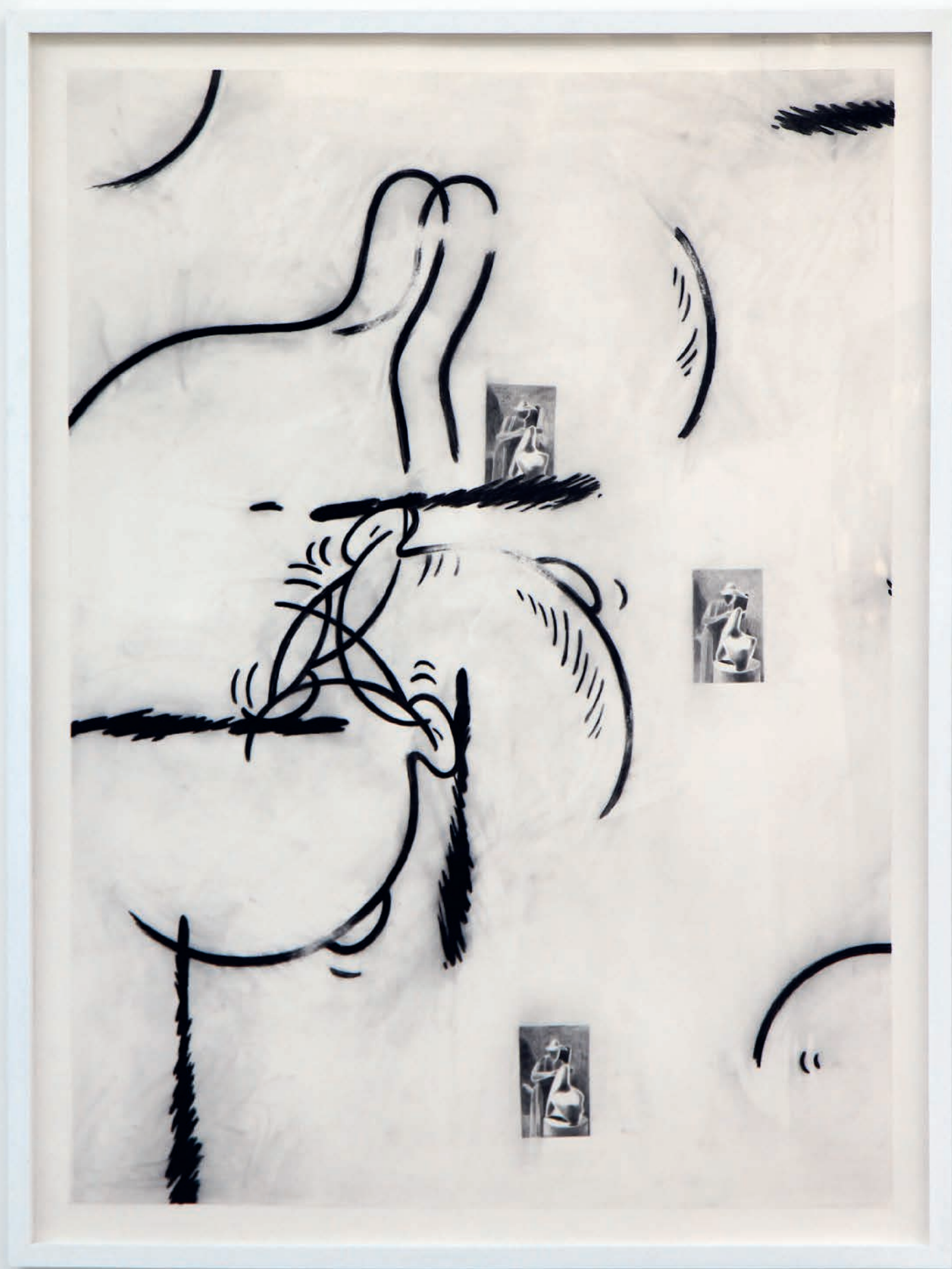


Gjon Mili, Jean Arp, polissant une sculpture abstraite dans son jardin à côté de Paris, 1949

Gjon Mili, French sculptor Jean Arp, alone, polishing abstract sculpture in his garden near Paris, 1949

Al Capp, The Shmoo, 1948





Série *Night Sound*, 2013

nombre de contorsions. Sa palette d'expressions est centrée sur la joie amoureuse et une sorte de béatitude qui se signale par un cœur au-dessus de sa tête.

Le Schmoo se reproduit et se multiplie de façon exponentielle — il est cependant asexué. Il a seulement besoin d'air pour vivre. Si les êtres humains le regardent souvent avec envie et gourmandise, le Schmoo s'immole pour amorcer la cuisson, désireux de se faire manger.

Le Schmoo est l'animal rêvé par l'industrie agro-alimentaire : il se chasse avec un sac en papier, produit des œufs, du beurre et du lait déjà emballés. Son corps ne donne lieu à aucun gaspillage, il n'a pas d'os et se recycle entièrement en objets allant du fil dentaire au bouton de bretelles. Pour clore ce portrait bienheureux, le Schmoo est gentil, serviable et toujours content.

Tony Côme

Quelle expertise dans le domaine de la description !

Hippolyte Hentgen On pourrait continuer longtemps comme ça, mais on ne va pas te faire perdre ton temps. Quand l'une d'entre nous se laisse aller au lyrisme, l'autre est toujours là pour lui rappeler un rapport au monde d'un autre souffle.

Notre dessin s'organise en trois registres. Il s'efforce de mettre en tension le portrait de Jean Arp et ce personnage de cartoon, qui sont redessinés, fondus, mis en retrait — demeure toutefois notre description interprétative. Il s'agit d'en faire une potentielle fiction dialectique, une énigme qui puisse être appréhendée par la discussion, la déduction ou le raisonnement.

D'une part, la photographie « romantique » de *Life* apparaît comme une vignette, à trois reprises dans l'image. Elle est homothétique au format de la feuille, et signale un jeu d'échelles qui invite le regardeur à la mobilité. Cette récurrence donne un rythme, la sensation d'une dérive possible. Ces deux redites rappellent le contexte documentaire et la nature photographique (liée à la reproduction mécanique). Il s'agit de retranscrire, par simplification, en réduisant à quelques masses en niveaux de gris, les détails de l'image photographique.

Cette opération amoindrit la volonté poétique et sentimentale contenue dans la photographie — tout en révélant les archétypes du portrait de l'artiste. Il ne s'agit plus vraiment de Jean Arp mais du portrait d'un artiste idéalisé avec son chapeau de paille, sculptant dans la solitude et le calme une forme familière.

D'autre part, au premier plan, apparaît un jeu de lignes noires épaisses et arrondies qui correspondent à l'échelle de notre corps, comme un outil qui mesure et dont les articulations — poignets, coudes, épaules — sont autant de compas.

Ces courbes dessinent un circuit tronqué dont les lignes se superposent et tentent de s'exprimer ou de se mouvoir par l'ajout des petites accolades, qui signalent sans équivoque l'étonnement et le mouvement dans la bande dessinée. On reconnaît par endroit le pied boudiné du Schmoo en vadrouille, qui cherche dans toutes les directions la possibilité d'apparaître, de se rassembler sous sa forme animale, pour affirmer une nouvelle fois sa fonction docile et sa nature amoureuse. On pourrait dire qu'il est maintenu dans l'abstraction comme dans un refuge. Il est à « zoomorphier » à l'envi par le regardeur qui seul a la clé de son devenir. Cette figure est tenue dans l'inchangé, et cela lui confère un nouveau fond existentiel.

Tony Côme

Vous voulez dire que vous travaillez à mettre en tension le dessin à la chaîne, l'industrie du *comics*, et le dessin d'art ? À leur inventer, assez paradoxalement, un terrain d'entente ?

Hippolyte Hentgen Le processus de simplification des formes impulsé par l'industrie du dessin a modifié le rapport aux images. Ces flux peuplés de personnages faits de formes géométriques simples gagnent en accessibilité, ils se diffusent largement, s'adressent au plus grand nombre ; ils s'animent avec plus de facilité. Mais cette intense multiplication a aussi un effet réducteur qui épuise le caractère singulier des figures dont l'affect est par

Suite page 132

nécessité réduit à quelques expressions simples. C'est une différence notable, même en opposition avec ce que cherche traditionnellement le dessin d'art.

Notre travail consiste à jouer de l'élasticité des genres et à essayer de réintroduire ou de reconsidérer le « je » de l'auteur, et la difficulté d'en être un aujourd'hui. Ces mascottes sont donc à nouveau des formes d'autoportraits.

Ce qu'on voit dans ce dessin, c'est le Shmoo, personnage plein et vide à la fois qui tente de retrouver la possibilité de dire « je ». Dans cette recherche, il se démembre, il résiste et s'anime avec une autonomie substantielle. Le registre du burlesque s'affirme ici comme une mécanique qui déraile et s'emballe.

Le lien du document avec son référent est fragile. Il ne tient qu'à la curiosité de son regardeur, à son empathie — et ce ne doit pas être un problème. Ce qui ne se sait pas dans un dessin doit se faire sentir dans l'ensemble des expériences qu'un travail parcourt. Comme pour la photographie de Jean Arp, c'est une façon de contrer la saturation médiatique et sa partialité.

Pour finir, un troisième registre relie le tout, il est maintenu visuellement par la marge blanche et vierge du papier, masqué au préalable par un scotch. Le crayon noir est par endroit aussi appuyé que possible, testant la résistance du support autant que l'aspect cireux et profond de la densité du noir. Ce dépôt pigmenté laisse apparaître les indices de la circulation des tracés. Il s'agit d'effacer, d'entremêler les multiples tensions du corps qui sont autant d'affects.

Ce tissu de circulations chorégraphiées fait perdre aux différents emprunts leur étanchéité. Dans un jeu d'équilibre, nous effaçons les traces d'un côté, pour broser l'histoire des « sans-trace » de l'autre.

Tony Côme Même si leur statut s'est récemment amélioré, il est vrai que les illustrateurs, les dessinateurs de presse, de bande dessinée — et tout dessin voué à être reproduit en grande série — ont longtemps été marginalisés, pour ne pas dire méprisés, dans le paysage artistique. Et pire encore : le sort qui a été réservé aux dessinatrices.

Hippolyte Hentgen Si le dessin de *cartoon*, la bande dessinée, le dessin de publicité, le design textile ont des histoires différentes, ils ont en commun d'être liés à des sociétés de production, des éditeurs, des imprimeurs, des exploitants. Au début du XX^e siècle et à la naissance de ces arts, les droits des auteurs ont souvent été sujets à controverse, maintenant les dessinateurs dans l'anonymat, avec une contrepartie financière ridiculement faible par rapport aux sommes récoltées par les sociétés.

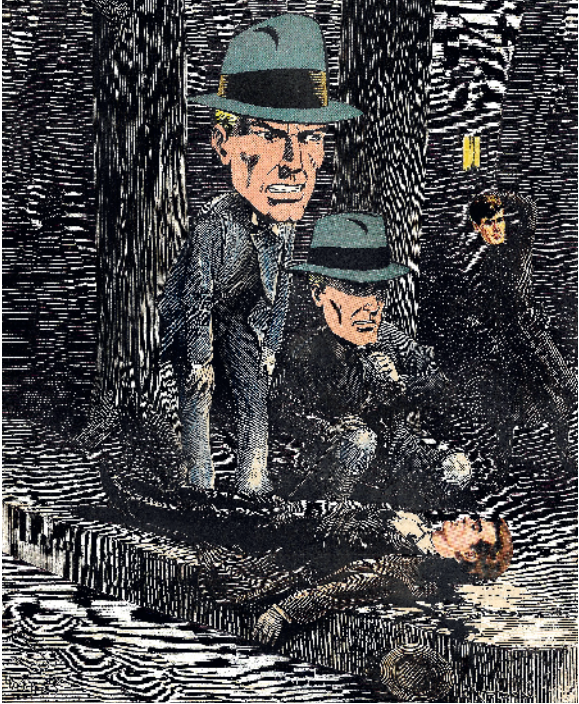
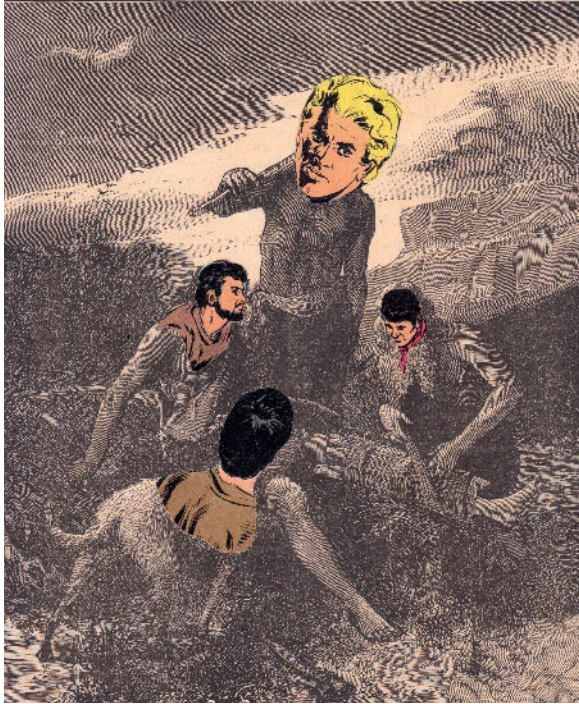
Le cas des *comics*, art typiquement américain, mais aussi prolongement naturel et historique des icônes du monde occidental, est intéressant. Leur histoire est complexe, directement liée aux crises et conflits politiques qui ont modelé successivement le contenu des magazines. Il s'agit ici de comprendre comment une partie du dessin est devenue une industrie, et quelles ont été les conditions matérielles et financières de cette expansion au XX^e siècle.

Selon une étude de marché, dans les années 1940, soixante-dix millions d'Américains lisaient des *comics*, c'est-à-dire la moitié de la population de l'époque. On assiste là à la transformation du dessin en culture de masse, dans le contexte de l'industrialisation. Les cas de poursuites judiciaires opposant les auteurs qui revendiquaient la paternité de leurs héros (devenus au passage les figures des mythes contemporains), aux sociétés de production qui les avaient spoliés étaient fréquents.

Le *comic book*, en tant qu'industrie, est né aux États-Unis, pendant la Grande Dépression de 1929. Il a été largement influencé par les *Pulp Fictions*, romans de gare imprimés sur papier bon marché et aux bords irréguliers, mais aussi par les récits bibliques, les photographies des magazines de culturisme ou les images d'acrobates. Les héros étaient des personnages sombres, mi-justiciers, mi-criminels. La plupart des dessinateurs étaient de jeunes gens, à peine majeurs. C'est à l'époque un domaine très masculin — exceptées

Suite page 136

Série Documents, 2015



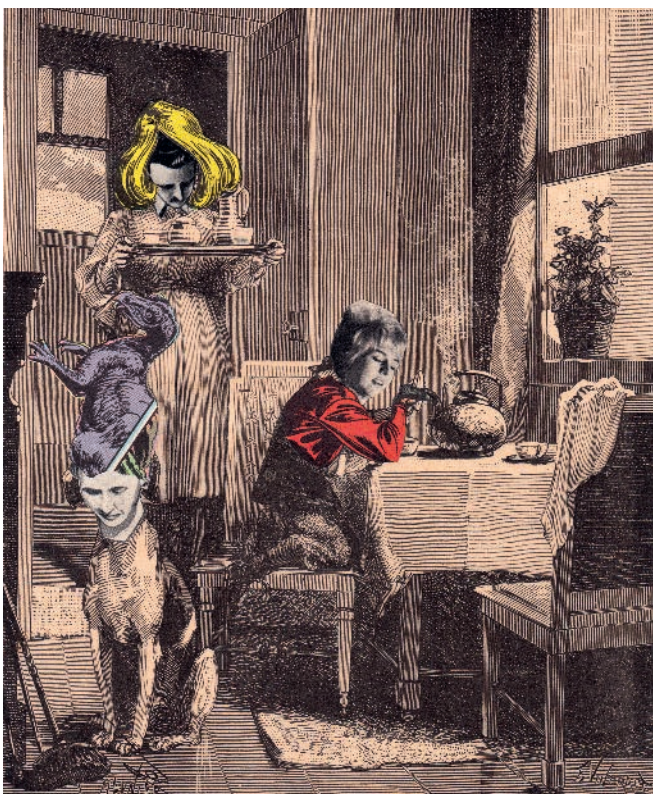
Coconino, 2020



Série Miss Fury, 2021



Série *Miss Fury*, 2021



Série *Documents*, 2015

Ramona Fradon ou Tarpe Mills et son héroïne, *Miss Fury*, rares sont les femmes à être connues dans ce milieu. Nous avons d'ailleurs consacré une série de dessins à Tarpe Mills. De même, les personnages féminins sont secondaires et peu reluisants, simples accessoires, cantonnés au rôle de petites amies capricieuses. Il faudra attendre les années 1940 — époque de la participation des femmes à l'effort de guerre — pour noter une émancipation des rôles féminins, à l'instar de l'héroïne de William Molton, *Wonder Woman*. Les ateliers de dessin sont fréquentés par des fils d'immigrants, juifs-américains principalement, mais aussi italiens, hongrois et irlandais. Pour ces garçons des quartiers pauvres, les *comic books* n'étaient qu'une étape transitoire, faute d'études plus respectables mais trop chères. Dessiner pour ces magazines était alors le seul débouché. Le milieu des éditeurs flirtait à l'époque indiscutablement avec la mafia, et ces sociétés servaient d'abord de façade au blanchiment d'argent et aux règlements de compte.

Quelques témoignages issus du documentaire franco-américain réalisé par Michael Kantor, ARTE éditions, 2014 :

*L'atelier se trouvait au cœur de l'immeuble,
il n'y avait pas de fenêtre. Il faisait noir comme dans un four,
à part les lumières qui éclairaient les dessinateurs à leur
table. Vers trois heures, ils commençaient à se réveiller et
les vannes sur les origines fusaient de toutes parts. Les gommes
volaient, je me glissais au fond et je levais ma planche à dessin,
le plus haut possible, pour qu'on ne me voie pas.*

Ramona Fradon (née en 1926), dessinatrice et encrêière, DC Comics

*Ce n'était pas un domaine respecté, je rêvais de devenir
écrivain et d'être publié. Je ne voulais pas mettre
mon nom sur des bandes dessinées. Ce nom, qui signerait
un jour un grand roman, je l'ai donc raccourci.
De Stanley M. Lieber, je suis devenu Stan Lee,
afin de préserver mon nom.*

Stan Lee (né en 1922), scénariste, DC comics, Marvel Comics

*Quand j'ai commencé, je gagnais cinq dollars la page.
Alors pour gagner plus, on faisait de grandes explosions,
sur plusieurs cases. À l'époque, quel que soit l'éditeur pour
lequel on travaillait, on savait qu'il déposerait le copyright
à son nom. On n'avait droit qu'à notre tarif à la page.*

Joe Simon (1913–2011), dessinateur, éditeur et auteur de Comics
(DC Comics, Harvey Comics), co-créateur de Captain America

*Quand on créait un personnage, la maison prenait tout.
On ne touchait pas un cent dessus — et passez-moi l'expression —
mais on se crevait le cul. Jour et nuit, comme dans un atelier
de confection ! À la place du fil et de l'aiguille : la plume
et l'encre — c'était ça notre vie.*

Jerry Siegel (1914–1996), co-créateur de Superman

Comme les autres, Jerry Siegel et Joe Shuster ont cédé la propriété légale et les droits d'auteurs de Superman ne leur appartenaient plus. Ils ont intenté deux longs procès à DC Comics avant d'être dédommagés à la fin de leur vie.

Le personnage cabotin de Betty Boop, qui apparaît pour la première fois dans le court métrage *Dizzy Dishes* en 1930, a longtemps été crédité — par erreur — à Max Fleisher, avant que l'animateur et réalisateur Grim Natwick n'en récupère la paternité.

Dernier exemple, *Félix le chat*, chez qui l'influence de *Krazy Kat* est manifeste, a longtemps porté la signature de son producteur, Pat Sullivan. Otto Messner, son assistant et auteur de l'idée originale, n'a pu revendiquer ses droits qu'après le décès de Sullivan.

Tony Côme

Dernier rendez-vous autour d'un grand cacatoès. Des crayons de couleur fourragent dans ses plumes, d'autres au niveau des griffes. Digressions sur l'apparence de la kératine. On reprend.

7. Jean-Baptiste Thoret, « Double Psychose, l'original n'a pas eu lieu », *Qu'elle était verte ma vallée*, Magnani, 2022, p.173

*La racine de la maniera vient de main :
le maniériste, c'est celui qui veut prendre la main
et ne plus la lâcher. Son tour de force consiste à isoler,
dans le motif parental élu, un (ou plusieurs) détail
qu'il ne cessera de faire proliférer⁷.*

Tony Côme Dans votre travail, vous prenez si souvent la main, tant de mains, et ce très littéralement : main empruntée à une actrice, main copiée dans une bande dessinée, main découpée dans une publicité, mains de Mickey, moufles, gants, etc. C'est sûrement le motif le plus récurrent dans votre production. Est-ce aussi une manière, symbolique, de montrer que vous n'avancez pas en solo, de rompre avec l'image romantique de l'artiste isolé ?

Hippolyte Hentgen La répétition des motifs, des clichés, proposés par l'Histoire, c'est le sujet qui nous occupe et nous tentons d'explorer les différentes possibilités stylistiques de ces lieux communs. Le Giallo, les films de genre, le cinéma expérimental (que nous regardons de près) embrassent ces questions et offrent des lectures intéressantes entre modernisme et postmodernisme.

Pour ce motif de la main, on pense aussi à *Pickpocket* de Bresson qui nous a beaucoup impressionnées et vers lequel nous revenons régulièrement. On y retrouve d'ailleurs certaines similitudes avec *Crime et châtiment* de Dostoïevski ou encore *The Rope* d'Hitchcock. C'est le cinéma de la main, de la tactilité, de la fragmentation et nous nous retrouvons dans ce monde où tout est donné par morceaux. Il faut entendre dans ces éclats que les questions de représentation, de l'idée de nouveauté ou de la place de l'auteur ne sont pas simples aujourd'hui.

Faire le tour de sa main, c'est un des premiers dessins que chacun d'entre nous a fait étant enfant. C'est à ce moment qu'on apprend l'image de soi, qu'on mesure l'impact de la trace, de l'empreinte, du signe. C'est une façon de dire « j'étais ici », et depuis Lascaux jusqu'à aujourd'hui, ce signe reste émouvant.

L'expérimentation des formes dans l'atelier est au cœur de notre pratique, le plaisir quotidien qui l'anime consiste à travailler pour beaucoup avec nos mains. La main, c'est la précision, c'est l'outil multifonction, dont la géographie variée (la paume, le pouce etc.) nous sert à déposer des intentions, des affects.

Le passage de la main à la main signale en effet notre intérêt pour le collectif, pour le jeu, c'est une course de relais, qui s'adresse aussi au regardeur et indique un cheminement possible. Ce signe récurrent nous permet de valoriser les fragments et de donner une autonomie aux sujets, aux objets esquissés.

Dans notre exposition *Le Bikini invisible* au MAMAC en 2019, la main était le personnage central. Le motif se déployait sous forme de sculptures

Suite page 168

molles affalées au sol et bordées d'un ensemble de films d'animations qui constituait un corps de ballet. Pour cet ensemble de films en 3D chaloupant l'exposition, nous avons repris avec précision la chorégraphie manuelle du film de Yvonne Rainer, *Hand Movie*.

En 1966, à la suite d'une opération chirurgicale, Yvonne Rainer a réalisé ce film sur son lit d'hôpital. Une chorégraphie pour sa main assez complexe et tout en tension. Nous avons eu envie d'adapter ce ballet minimal à cinq doigts et de le proposer à la main gantée et archétypale du *toon*. Pour des raisons pratiques et de facilité de reproduction, la main des « Miceys » ne comporte que quatre doigts ; elle est gantée, boudinée et élastique.

C'était une façon de confronter le minimalisme radical des *Five Easy Pieces* (non au spectacle, non à la virtuosité, etc.) à ce qui pourrait être son contraire : une autre réduction des formes mais cette fois, à des fins pratiques, où la forme est soumise à la mécanisation des gestes, à la répétition, à une volonté d'adresse au plus grand nombre qui implique forcément une réduction des affects et bien sûr une pratique de main en main qui délègue et remet en cause la place de l'auteur.

Tony Côme Aujourd'hui, beaucoup de dessinateurs et dessinatrices s'emparent d'images cinématographiques, se contentant parfois de reproduire, avec leurs outils — et une certaine fascination —, de fameux photogrammes. Quelles « idées en dessin », pour reprendre l'expression de Deleuze, puisez-vous spécifiquement dans le cinéma — au-delà du motif particulier de la main ?

Hippolyte Hentgen Il y a une idée de mécanique de l'image qui nous plaît dans le cinéma, on retrouve d'ailleurs ce principe dans la bande dessinée. Si on devait prendre des choses dans ces histoires qui se livrent image par image, ce serait une application technique, une écriture, plus qu'un rapport de fascination ou de fétichisme au cliché. Par exemple, l'aspect segmenté du scénario de *Je t'aime, je t'aime* d'Alain Resnais stimule l'imagination et la question du montage intervient directement comme élément scénaristique. Claude Ridder, le héros, subit la question du montage et on ne peut soustraire le geste du cinéaste qui manipule la pellicule à la question narrative. Pour Resnais, reproduire, couper, coller, c'est nous faire voyager dans le temps, c'est accélérer et rétracter l'appréhension du récit, la perception de l'espace.

On pourrait aussi évoquer l'enchaînement rituel, sans scénario linéaire, presque sans histoire de *Sayat Nova* de Sergueï Paradjanov. Il déplace le rapport entre figuration et narration et nous propose la place heureuse de spectateur émancipé face à un ensemble de tableaux vivants à déchiffrer, sans ordre apparent, sans idéologie, sans littéralité. C'est la grande classe.

Dernier exemple, Mario Bava qui nous fait réviser la fonction chromatique dans l'image. Ici les couleurs sont traitées comme objet et les corps, les lieux semblent être là comme un support de ce sujet central. Évidemment, nous regardons aussi la chose au premier degré mais les moments où on sent le réalisateur nous guider au-delà de ce premier plan, c'est une sphère de partage stimulante et belle.

Un des enjeux de nos dessins, des images que nous faisons, consiste à trouver un équilibre entre la facture de l'image et son contenu narratif porté par la figuration. Nous avons l'intuition qu'une chose ne se regarde jamais seule et nous avons une attention particulière pour les œuvres qui intègrent une forme ready-made et qui travaillent cet élément hétérogène dans un périmètre d'action identifiable. Cet aspect citationnel, ce repère commun, place le spectateur dans une position où il est en mesure de reconnaître les documents cités et peut d'une certaine manière suivre les successions opérationnelles que nous leur faisons subir : intégration, désintégration, lissage, rupture, isolation d'un motif, etc.

Dans ce pan réflexif et exploratoire resserré sur la question du recyclage de formes, du document, nous croyons qu'il y a de nouveaux enjeux pour les images et que c'est peut-être là que de nouvelles procédures s'imposent.

Tony Côme Réciproquement, faut-il considérer vos spectacles, vos films, vos sculptures, comme le champ étendu du dessin — référence : « Sculpture in the Expanded Field » de R. Krauss ?

Suite page 172



Le bikini invisible, 2019



Hand Movie (d'après Yvonne Rainer), 2019

Vue de l'exposition | Exhibition view *De la friture sur la ligne*,
Galerie Iconoscope, Montpellier, 2017





Série *Le bikini invisible*, 2019

Hippolyte Hentgen Indéniablement, nous nous sentons dessinatrices, c'est notre pratique quotidienne, celle qui nous rassemble, et une activité pour le moins continue. Dans un second temps, nous puisons dans ce grand réservoir de formes bigarrées pour composer la suite, le passage à l'exposition où se trouvent en effet des procédés plus mixtes : peintures, films, installations, sculptures, etc. Ce second temps consiste à déplacer, réécrire, assembler une idée première. De « com-poser », ce qui a déjà été premièrement « posé ».

Ces différentes formes proviennent de cette jungle de dessins accumulés qui comporte tout un arsenal d'idées réflexes, de pastiches involontaires, voire de clichés, c'est la part immergée de l'iceberg. Ce grand répertoire défend une esthétique de l'impur, un joyeux désordre. C'est un espace de liberté total d'où se dégage également une inquiétante étrangeté. C'est dans ce règne de l'hétérogène que nous tentons de ramener pour les expositions, une sorte de continuité, sous un angle bien défini que nous organisons par séries. Ces nouvelles formes nous donnent l'occasion de répondre aux lieux, aux contextes qui nous accueillent. Dans tous les cas, il est encore et toujours question d'images et de fragments.

Tony Côme À propos de compositions, j'ai remarqué que dans votre atelier un instrument de musique est toujours à portée de main, une guitare électrique en l'occurrence, et, qu'à chaque fois qu'on se voit, c'est en musique. On écoute quoi là par exemple ?

8. <http://lyl.live/> Hippolyte Hentgen On écoute la rediffusion d'*Entente Cordiale*, une émission de Julien Bécourt sur Lyl Radio⁸. Il nous a invitées il y a quelque temps à partager une sélection de morceaux qui évoquent en creux notre travail. Nous sommes toutes les deux passionnées de musique et c'est inenvisageable de travailler, de vivre sans. Voilà la playlist, c'est court et éclectique mais quand même assez représentatif de nos goûts.

Long Distance Runner Alligator 2'11"
Baby Ariel Pink 4'48"
Refonder Sister Iodine 2'01"
Midnight Fabulous Diamond 2'58"
Final Day Young Marble Giant 1'48"
Midnight At The Oasis Sun City Girls 3'36"
Hurdy Gurdy Man Harry Plunket Greene
d'après le *Winterreise* de Franz Schubert 3'11"
In A Sweet Song Supreme Dicks 4'32"
NOSFERATU David & Jad Fair 1'43"
The Last Train's Come and Gone Cindy Lee 3'38"
Ghost Rider Alan Vega
(Psychobilly / Electro Punk version) 4'29"

On retrouve ici les associations d'idées qui nous sont chères. Le *high & low* avec une version de Schubert en anglais qui sonne comme un air folk sans âge, les flux et distorsions de la noise des amis de Sister Iodine qui se déploient comme de grandes lignes dessinées et soulèvent le corps, Cindy Lee, l'alter ego drag queen de Patrick Flegel, le guitariste de Women, qui dégenre une scène pleine de testostérone, puis l'incontournable lo-fi qui travaille depuis les marges quantité d'inventions d'enregistrements et de sonorités « basse définition », souvent qualifiées d'impures — en opposition à la pop mainstream — dans lesquelles nous nous reconnaissons complètement. Il y a quand même un horizon commun, une idée de la retranscription, de l'économie de moyens.

Puis, nous avons ou avons eu respectivement de nombreux groupes avec d'autres artistes, il y a Shrouded and the Dinner (Julien Tiberi, Astrid de la Chapelle, Sylvain Azam et Adel Ghezal), Flesh World (Josselin Ligné), puis Kung-fu Cowboys (Élie Godard et Fabrice Croux), des groupes faits d'amie:s où nous bricolons avec les moyens du bord des chansons. Nous continuons sinon avec la plus grande joie de collaborer avec des musiciens



Série *Tribus*, 2018



Série *Vallauris*, 2015



Série *Tribus*, 2017



The Hound and the Rabbit (d'après Rudolph Ising), 2015

Vue de l'exposition | Exhibition view *Sunday in Kyoto*, Semiose, Paris, 2019



de tous horizons. Parmi eux, on peut citer les Californiens de Supreme Dicks, ou dans un autre registre le compositeur Pierre-Yves Macé qui a notamment réalisé la bande son de notre film *The Hound and the Rabbit* en 2015 et avec qui nous collaborons régulièrement depuis nos débuts. Puis une collaboration récente avec Anne-James Chaton qui sans être exactement musicien a une approche très musicale de la lecture et du *cut-up*. Nous préparons un ensemble de films liés aux textes de son nouveau livre *Populations*.

Notre intérêt pour le collectif et notre curiosité nous conduit donc naturellement à envisager que, de nos dessins/collages à la lo-fi, en passant par les formes du montage du cinéma d'avant-garde, de la poésie du *cut-up*, il y a une filiation évidente et qu'il faut s'y abandonner.

9. Witold
Gombrowicz,
« Préface »,
La Pornographie,
Paris, Gallimard, 1995
(1960), traduction
de Georges Lisowski,
p. 12-13

*L'homme tourmenté par son masque se fabriquera
à son propre usage et en cachette une sorte de sous-culture :
un monde construit avec les déchets du monde supérieur
de la culture, domaine de la camelote, des mythes impubères,
des passions inavouées... domaine secondaire, de compensation.
C'est là que naît une certaine poésie honteuse, une certaine
beauté compromettante...⁹*

Tony Côme Quels sont les domaines encore inexplorés qui vous attirent aujourd'hui,
les prochains virages qui s'annoncent ?

Hippolyte Hentgen Pour les prochains virages, nous nous laissons porter
par les rencontres, par l'état de ce monde fissuré aussi. Hippolyte Hentgen,
c'est un projet de vie que nous aimerions porter aussi longtemps et aussi loin
que possible.