16

BALISES

Le magazine de la Bibliothèque publique d'information à retrouver sur balises.bpi.fr
Société, Arts, Musique, Cinéma, Littérature / Printemps-Été 2026

DOSSIER
LE POUVOIR DU FIL
Tisser, penser, créer

ARTS
Hilma af Klint peint pour les générations futures

HISTOIRE
Reconstruire, est-ce effacer la guerre ?

Bibliothèque publique d'information
Centre Pompidou

ÉDITO

Premier printemps au Lumière ! Pour l'équipe de la Bpi, qui a conduit l'impressionnant déménagement de l'établissement, de ses collections, de son mobilier, de ses services mais aussi de son esprit de liberté et d'hospitalité. Premier printemps au Lumière pour vous — lecteur·rices, visiteur·euses, étudiant·es, spectateur·rices, passant·es — qui appréciez le silence et le bruissement des lieux, cette possibilité d'être tout à la fois seul·e et ensemble, concentré·e et entouré·e, en mouvement.

Premier printemps au Lumière pour moi-même, qui ai désormais la chance d'animer le collectif et le projet de la Bpi. « Tisser, penser, créer » : le dossier de cette édition de Balises sonne comme un manifeste pour la relation, le discernement et la créativité, trois priorités constitutives de l'identité et de l'avenir de la Bibliothèque publique d'information.

Bonne lecture !

Renan Benyamina, directeur de la Bpi

SOMMAIRE

SOCIÉTÉ
4 Comprendre les transidentités

ARTS
6 Hilma af Klint peint pour les générations futures

MUSIQUE
8 Morton Feldman : champ éloigné

CINÉMA
11 Vivian Ostrovsky, passeuse de films
14 *Le Nouveau Bal*, fabrique d'un film

DOSSIER : LE POUVOIR DU FIL. TISSER, PENSER, CRÉER
18 Le huipil : quand le textile devient texte politique
20 Du fil rouge aux messages brodés
22 La mode, une histoire de classe
24 Vêtir la classe : bleu de travail, bleu de combat
26 La Sape, une rébellion en demi-dakar
27 Costumes sur mesure à la Comédie-Française
30 L'aiguille à l'œuvre

HISTOIRE
32 Reconstruire, est-ce effacer la guerre ?

LITTÉRATURE
34 Le parfum, matériau d'écriture

REPLAY
36 « Par Effractions », le podcast littéraire de la Bpi

EN BIBLIOTHÈQUE
40 ExplorezLaBpi : le guide 3D pour vous orienter dans la bibliothèque

42 RETOURS
L'arbre à vœux des lecteur·rices

COMPRENDRE LES TRANSIDENTITES

Cycle « Transidentités & société »
Du 1er avril au 13 mai 2026
Centre Wallonie Bruxelles
Programme complet sur agenda.bpi.fr

Emmanuel Beaubatie est sociologue, chargé de recherche au CNRS et auteur de *Transfuges de sexe* (2021). Pour *Balises*, il présente l'objet de ses recherches. Le cœur de son travail consiste à montrer que « le genre n'est ni binaire, ni figé, à l'image des classes sociales qui ne peuvent pas être réduites à une opposition stricte entre des bourgeois et des prolétaires. »

Comment définiriez-vous les études de genre en France ?
Ces travaux s'intéressent à la manière dont le genre régit et hiérarchise nos vies, avec une grande diversité de théories qui dialoguent et s'affrontent. Les mouvements anti-genre parlent souvent, de manière péjorative et à tort, de « la théorie du genre » au singulier, comme s'il s'agissait d'une idéologie. En réalité, les études de genre sont faites non seulement d'une pluralité de théories, mais aussi de travaux empiriques et d'enquêtes.

Dans votre ouvrage *Transfuges de sexe*, vous proposez de penser les parcours trans comme des « passages de frontières »…
Le stigmate, les discriminations et les violences envers les personnes trans sanctionnent avant tout le fait qu'elles osent passer la frontière sociale du genre et s'affranchir de la catégorie qui leur a été assignée à la naissance. Les expériences des personnes trans ont beaucoup en commun avec celles des transfuges de classe. Elles ne se désignent généralement pas elles-mêmes comme des transfuges, bien que cela arrive parfois, mais lorsqu'elles ont transitionné à l'âge adulte, elles décrivent ce qui a changé dans le regard qui est porté sur elles au quotidien. Elles sont les seules personnes à avoir vécu dans leur chair la différence qu'il y a à être traité·e comme un homme ou comme une femme dans notre société. Souvent, les femmes trans développent une forte réflexivité sur leur passé vécu au masculin, tandis que les hommes trans vivent désormais avec la culpabilité d'avoir quitté le groupe des femmes. Quel que soit le sens de la mobilité de genre, cette expérience des deux mondes est un puissant révélateur des privilèges qui ont été gagnés, ou de ceux qui ont été perdus.

© Julia Taubitz / Unsplash

Vous montrez également que les parcours trans ne sont pas socialement homogènes. Qu'est-ce que cette diversité révèle sur les mécanismes de mobilité sociale ?
Il y a de grandes inégalités entre les personnes trans, en fonction des ressources dont elles disposent pour mener à bien leur transition. Certain·es connaissent une rupture familiale, d'autres non ; certain·es ont les moyens de consulter des professionnel·les en libéral tandis que d'autres s'orientent vers l'hôpital ; certain·es ont la sécurité de l'emploi, d'autres sont précaires… Mais la diversité des parcours trans vient aussi de la variété des possibles en matière de genre. Par exemple, parmi les personnes qui ont initialement été assignées filles, j'ai observé des styles de masculinité ou de non-binarité différents dans la manière de s'identifier, de s'habiller, de se comporter, de modifier plus ou moins leur corps. Les mobilités de genre peuvent être de différentes natures et de plusieurs degrés d'amplitude. On le sait déjà pour les mobilités de classe : elles ne se résument pas à des parcours de transfuges spectaculaires, en ligne droite depuis le bas vers le haut de l'espace social. Elles sont souvent discrètes et plus horizontales. Ce phénomène est difficile à penser du point de vue du genre en raison de la binarité qui est socialement et institutionnellement prescrite. Pourtant, c'est assez analogue.

Comment articulez-vous votre analyse avec la notion d'intersectionnalité ?
Je travaille à la fois avec l'analogie et l'intersectionnalité. L'analogie avec la classe sociale fait partie de l'histoire de la pensée féministe. Les féministes dites matérialistes sont connues pour avoir emprunté des concepts marxistes afin de penser la lutte des classes de sexe, le patriarcat et la division sexuée du travail. Mais il ne faut pas que l'analogie écrase l'articulation des rapports sociaux, autrement dit l'intersectionnalité. De fait, les rapports de genre, de classe et de race forgent des parcours de mobilité de genre différents. Par exemple, les personnes trans racisées se heurtent plus souvent à des obstacles administratifs, parce qu'elles sont soupçonnées d'avoir falsifié leurs papiers lorsque le mauvais genre y apparaît. Et du côté de la classe sociale, la transition peut être une simple formalité pour certaines personnes en emploi stable ou disposant de patrimoine, mais un vrai parcours du combattant pour d'autres.

Depuis la publication de votre livre, votre manière de penser le genre a-t-elle évolué ? Qu'est-ce que le terrain ou les débats publics vous ont amené à reconsidérer ?
Ce sont surtout les retours sur *Transfuges de sexe* qui m'ont fait réfléchir. Quelques-uns venaient de personnes très jeunes qui ne se reconnaissaient pas dans le livre. Certain·es trouvaient que mon raisonnement restait trop binaire, malgré ma tentative de penser le genre au-delà de la dualité. D'autres ne croyaient pas au fait que certaines femmes trans avaient dû attendre la soixantaine pour s'autoriser à enfin entamer leur transition. Ces retours me rassurent car ils sont tournés vers l'espoir. Ils témoignent d'un changement social rapide : pour les plus jeunes, la fluidité et la pluralité du genre vont de soi, ce qui n'était pas le cas pour leurs aîné·es. Pendant ma thèse, le sujet trans était peu présent dans le débat public. De nombreuses controverses ont éclaté ensuite et des mobilisations anti-trans se sont constituées. Le contexte politique n'est pas favorable à ces questions, surtout ces dernières années. Et pourtant, l'espoir est permis car les représentations et les pratiques continuent d'évoluer, si bien que mon livre, qui n'est pas très optimiste, est déjà un livre d'histoire.

Comment voyez-vous évoluer la recherche sur les transidentités en France ?
Ces recherches en France ont explosé depuis quelques années. Il existe désormais un champ de recherche pluridisciplinaire – les études trans – au sein duquel on trouve une multitude de travaux qui débattent les uns avec les autres, à l'image du champ des études de genre en général. Les parcours trans sont étudiés au prisme du travail, de la santé, de la sexualité, de la sociabilité, de l'engagement… Ces recherches s'inspirent, pour certaines, d'études anglo-saxonnes, mais elles sont loin de s'y réduire. Il y a aussi de nombreux emprunts à d'autres travaux, latino-américains par exemple. Bref, une pluralité d'approches coexistent. La solitude scientifique dans laquelle je me trouvais il y a quinze ans, lorsque j'ai commencé ma recherche sur ce sujet, n'a plus d'équivalent aujourd'hui. Heureusement, car les jeunes chercheur·euses se trouvent aujourd'hui confronté·es à l'hostilité croissante du contexte politique et à des attaques de plus en plus fortes contre les études sur le genre.

Propos recueillis par **Geneviève de Maupeou** et **Tess Valcke**, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Emmanuel Beaubatie, *Transfuges de sexe,* La Découverte, 2021.

HILMA AF KLINT PEINT POUR LES GÉNÉRATIONS FUTURES

Exposition : Hilma af Klint
Du 6 mai au 30 août 2026
GrandPalaisRmn x Centre Pompidou

En 1944, Erik af Klint hérite de l'œuvre de sa tante, Hilma af Klint, avec pour condition expresse de ne la révéler au public que vingt ans plus tard. La raison ? Hilma af Klint considère que ses contemporain·es ne sont pas à même de comprendre son travail abstrait et souhaite le léguer aux générations futures. Trouver son public lui prendra bien plus de vingt ans. Cette année, son cycle *Peintures du temple* est présenté pour la première fois en France par le Centre Pompidou.

Une intellectuelle de son temps

L'Académie royale des Beaux-Arts de Stockholm est la première école d'art au monde à proposer une professionnalisation des femmes artistes. C'est là que se forme Hilma af Klint avant de s'installer dans son studio. Échappant aux conventions sociales de l'époque, elle vit seule de ses portraits et peintures naturalistes. Née en 1862, sa curiosité scientifique est attisée par les rapides évolutions scientifiques de son époque autour de l'invisible (électrons, rayons X…). Après le décès de sa sœur en 1880, Klint fréquente des réunions spirites qui connaissent un regain de popularité. En 1888, elle rejoint la Société théosophique (qui compte parmi ses membres Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, William Butler Yeats ou Thomas Edison) et s'intéresse aux travaux de Besant et Leadbeater sur la matérialisation des pensées en formes colorées. Ces inspirations la mènent vers l'abstraction dès 1906, avec sa série *Primordial chaos*. Un travail rigoureusement documenté, et ce, quelques années avant Kandinsky ou Mondrian.

Klint n'est pas un cas isolé, comme l'explique Masha Chlenova, conservatrice qui a travaillé en 2012 sur l'exposition du Moma *Inventing Abstraction (1910-1925)* : « les historiens parlent de "conditions de possibilité" […] Par exemple, la photographie a également été inventée par trois personnes en même temps. Daguerre s'est simplement avéré être le meilleur en matière de marketing et de brevets. » Pour autant, Klint est la grande absente de l'exposition « Inventer l'abstraction » de 2013.

« Éloignée des galeries et musées, Klint imagine ses peintures installées dans un temple… »

La création, une chasse-gardée

C'est l'exposition *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, organisée au *County Museum* de Los Angeles en 1986, qui fait découvrir Klint au grand public. Cela n'empêche pas le critique d'art Hilton Kramer d'écrire : « Les peintures de Klint sont essentiellement des diagrammes colorés. Leur accorder une place d'honneur aux côtés des œuvres de Kandinsky, Mondrian, Malevitch et Kupka, dans la section de l'exposition consacrée aux pionniers de l'abstraction, est absurde. Klint n'est tout simplement pas une artiste de leur calibre et, oserions-nous le dire, n'aurait jamais bénéficié d'un traitement aussi flatteur si elle n'avait pas été une femme. »

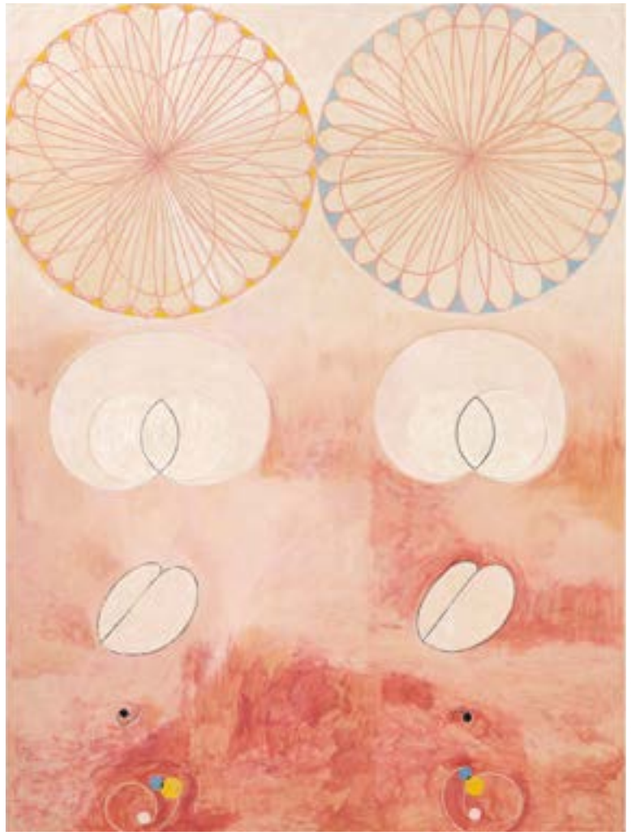
Pourtant les abstractions de Klint sont bien l'affirmation d'une démarche : le cycle *Peintures du temple* est composé de 193 pièces, dont certaines de plus de trois mètres, réalisées entre 1906 et 1915. Comment défendre sa place à une époque où, même en Suède, il est commun de penser que les femmes ne peuvent créer mais seulement imiter ? L'historien Pascal Rousseau émet l'hypothèse que c'est pour cette raison que Klint prétendait que ses œuvres abstraites étaient dictées par des anges, des hommes pour la plupart. Éloignée des galeries et musées, Klint imagine ses peintures installées dans un temple pourvu d'une entrée en spirale, motif de l'évolution cher aux pensées théosophiques mais jugé trop symbolique pour relever de l'abstraction.

La première grande exposition consacrée à Klint ouvre en 2018, au Guggenheim de New York, dont la forme spiralaire des espaces fait écho au travail de l'artiste. Dans le catalogue de l'exposition, le commissaire Daniel Birnbaum invoque Linda Nochlin (*Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* 1971) afin d'expliquer pourquoi, malgré les symposiums croissants sur son œuvre, sa place dans le monde de l'art moderne reste incertaine : « Et si les grandes réalisations sont rares et difficiles à atteindre, elles le sont encore plus si, tout en travaillant, vous devez lutter contre vos démons intérieurs, tels que le doute et la culpabilité, et contre les monstres extérieurs, tels que le ridicule ou les encouragements condescendants, qui n'ont aucun lien particulier avec la qualité de l'œuvre d'art en tant que telle. » La peintre Georgiana Houghton (1814-1884), dont la démarche spirite est comparable à celle de Klint, expliquait que ses œuvres « ne pouvaient être critiquées selon les canons connus et acceptés de l'art ».

Aujourd'hui encore la spiritualité dans l'art ne va pas de soi. Des artistes contemporaines de l'abstraction, comme Etel Adnan ou Samia Halaby peinent à trouver une place légitime dans l'historiographie occidentale comme arabe, explique l'enseignante Nadia Radwan pour l'association féministe AWARE.

L'exposition présentée par le Centre Pompidou n'est donc pas neutre et montre que l'art est une affaire de structures qui l'organisent et réécrivent son histoire.

Héloïse Brillet, Bpi



© The Moderna Museet, Stockholm

Hilma af Klint *Les Dix plus grands, n°9 (Vieillesse)*, 1907.
Courtesy of the Hilma af Klint Foundation

POUR ALLER PLUS LOIN

Pascal Rousseau, *Hilma af Klint, une abstraction venue d'ailleurs.* Conférence dans le cadre du Festival de l'histoire de l'art à Fontainebleau, le 30 avril 2020.
Tracey Bashkoff, *Hilma af Klint: Paintings For The Future. Exhibition, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, October 12, 2018-April 23, 2019,* Guggenheim Museum publications, 2018.
Maurice Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting: 1890-1985. Exhibition, Los Angeles, County museum of art, November 23, 1986-November 22, 1987,* County museum of art, 1986.

MORTON FELDMAN : CHAMP ÉLOIGNÉ

En 2026, le compositeur états-unien Morton Feldman, disparu en 1987, aurait eu cent ans. Avec une nouvelle création de *Rothko Chapel* et une rencontre qui lui sera consacrée le 4 juin 2026, le Festival ManiFeste de l'Ircam rend hommage à ce « monstre discret », ami des peintres et grand lecteur. L'occasion, pour *Balises*, de revenir sur l'importance de la poésie dans la musique de Morton Feldman.

Cycle « Le Pari de l'œuvre »
Le pari de l'œuvre de Morton Feldman : *Rothko Chapel*
Jeudi 4 juin 2026 à 18 h 30
Ircam

Granthamg, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons

Vue sur un kilim, tapis anatolien dont les motifs et la technique ont inspiré Feldman, pour *Crippled Symmetry* ou *Why Patterns*

Enfant juif de Brooklyn élevé par une mère mélomane et un père tailleur ayant fui la Russie tsariste, Morton Feldman grandit dans le creuset d'une partie emblématique de la modernité artistique : le New York de John Dos Passos, Edgar Varèse et Duke Ellington. Étudiant et pianiste, il rencontre le compositeur Stefan Wolpe. Celui-ci l'initie au dodécaphonisme, la musique à douze sons de Schönberg et surtout de Webern, dont il se considère, avec son aîné John Cage, comme le « fils illégitime ». Dans l'après-guerre, il s'invite avec Cage auprès de l'avant-garde européenne, qui reçoit fraîchement leurs essais (trop entachés d'empirisme), mais il connaît une première reconnaissance en collaborant avec Hans Namuth pour la musique de son film *Jackson Pollock 51* (1951). C'est le début d'une longue association avec les représentant·es de l'expressionnisme abstrait, en particulier Mark Rothko et Philip Guston, à qui il adressera des partitions à intervalles réguliers, dont les fameux *Rothko Chapel* et *For Philip Guston*.

Champs chromatiques, champs de forces : Rothko, Guston

La relation de Feldman (son nom signifie « l'homme du champ ») avec les peintres du *field painting* est bien documentée, et souvent choisie comme porte d'entrée privilégiée dans l'œuvre vibrante et magnétique du compositeur. Mais discrètement d'abord, puis de manière beaucoup plus explicite, un autre champ a exercé son attraction sur Feldman, toute sa vie durant : ce sont les mots, la parole et le silence, l'écriture, la poésie.

L'amitié de Feldman avec les peintres de l'expressionnisme abstrait explique que les pièces qui soulignent leur affinité avec la technique du *color field painting* sont celles qui ont marqué les esprits. Comme les fameux aplats lumineux de Rothko, *Patterns in a Chromatic Field* ou *Piano and Orchestra* concentrent les éléments caractéristiques de sa musique : succession d'accords joués très doucement, effectif instrumental où piano et flûte tiennent un rôle central, durées très longues. Mobile plus que répétitive ; austère, mais pas minimaliste.

En réalité, une grande diversité d'approches caractérise la musique de Morton Feldman, notamment du point de vue des durées, d'une minute à près de cinq heures. Insistant sur ces variations d'échelles, Feldman précise dans *Écrits et Paroles* (recueil posthume, 2008) que « plus une pièce est longue, moins elle a besoin de matériau ». En effet, ses pièces les plus longues ne comportent pas nécessairement plus de notes que les brèves. L'œuvre est donc affaire de temps, d'espace, de sons, et – rapportés à la poésie – de *densité*.

Chant éloigné : Rilke, O'Hara

Comme son étymologie l'indique, la poésie, *Dichtung* (de l'allemand *dichten*) densifie, condense. Par cette opération, pouvoirs, charme et ambiguïté de la musique suscitent attraction mais aussi défiance de poètes comme Mallarmé et Rilke, que Feldman a lus. « Dernier regard que nous jetons nous-mêmes vers nous pour conclure l'enfance non terminée », la musique que décrit Rilke dans *Chant éloigné* est encore à naître. Il n'est pas surprenant qu'une des premières pièces de Feldman pour voix seule (*Only*, 1947), très courte mélodie modale, emprunte au 23e des Sonnets à *Orphée* les mots « solitaire, voisin des lointains ». Dans la production ultérieure, les affinités seront moins explicites et se logeront dans l'allusion ou l'adresse. Jamais complètement absents, les mots sont retenus dans l'œuvre de Feldman, que la poésie traverse pourtant de part en part. En témoigne *4 songs* (1951), miniatures pointillistes tirant parti de la sonorité visuelle des poèmes de Cummings, ou *Intermission 6*, dont la proximité avec le *Coup de dés* de Mallarmé est saisissante. Dans *I met Heine on the Rue Fürstenberg* (1971), la voix est présente, sans texte. Le titre fait allusion au destin du poète, réfugié politique à Paris en 1831. « Tôt le matin, près du musée Delacroix, je me trouvais moi-même en exil volontaire depuis quelque temps. Je pensais à Heine, et je l'ai donc écrit sur la partition », confie-t-il dans une interview, en 1971. Pour Feldman, l'amitié transcende les époques et s'avère aussi consistante que le partage de préoccupations formelles ou stylistiques.

Avec le poète Frank O'Hara, amitié et style conduiront les deux créateurs à s'adresser leurs compositions. Dédié à Morton Feldman, le poème *Wind* semble faire écho à la série des *Vertical Thoughts* du compositeur : « Qui aurait pensé que la neige tombe ? Elle tournait comme une pensée dans la boule de verre. » En 1962, *The O'Hara Songs* ramasse les mots de O'Hara dans un court cycle presque semblable à de classiques *lieders*. Après la mort prématurée de O'Hara, Feldman lui dédie une pièce instrumentale, d'abord intitulée *In Memory of My Feelings* (comme le recueil éponyme du poète), puis sobrement *For Frank O'Hara* (1973). Enfin en 1982, la compositrice Joan La Barbara crée une pièce fascinante pour trois voix, la sienne et – présence inédite dans l'instrumentation habituelle de Feldman – deux hauts-parleurs représentant les deux amis disparus : le peintre Philip Guston (avec lequel Feldman s'est brouillé suite au retour à la figuration de celui-ci), et Frank O'Hara.

© Guillaume Belhomme

Collage de Guillaume Belhomme,
Une minute, une seule, Chemin de ronde, 2023

Monstres discrets : Beckett, Feldman

Les dix dernières années de sa vie, la créativité musicale de Morton Feldman épouse des durées de plus en plus longues qu'il compare à des romans (comme *À la recherche du temps perdu* ou *L'Homme sans qualités*). Pour composer ses romans sonores, il préférait l'encre au crayon à papier. « Pas de retour en arrière, je ne corrige jamais », déclare-t-il dans un entretien avec Walter Zimmermann, comme en écho à Beckett (« Rater encore, rater mieux. » dans *Cap au pire*, 1982).

Les écrits de Feldman portent la marque d'une intelligence rare et sensible et d'un solide humour, jamais ébranlés par les *a priori* idéologiques ou esthétiques en vogue. Il avait ses aspects charmants et d'autres, franchement repoussants : la compositrice Bunita Marcus, amie et complice des dernières années, a témoigné récemment avoir été victime d'agressions sexuelles de sa part.

À défaut d'amitié, comme ce fut le cas avec Guston et O'Hara, Beckett avait l'admiration de Feldman. Cette admiration culmine l'année de la mort du compositeur, en 1987, dans deux pièces très différentes. L'une, sans paroles, d'une écriture orchestrale dense comme une irisation, est une ultime adresse à l'un de ses pairs : *For Samuel Beckett*. L'autre, *Words and Music*, est une commande reprenant la pièce radiophonique à laquelle l'écrivain avait renoncé d'un commun accord avec son frère John Beckett, auteur de la musique en 1962. Il faut reconnaître avec l'ingénieur du son Daniel Deshays, dans *Beckett et la musique*, que le texte beckettien est chose à entendre, et qu'il « exclut quelque son que ce soit tant qu'on n'a pas trouvé celui qui convient parfaitement ».

À dix ans d'intervalle, *Words and Music* fait suite à la réussite éclatante de *Neither* (1977), anti-opéra en un acte pour soprano et orchestre sur un « livret » (87 mots, envoyés sur une carte postale !) qui opère un miracle. Les deux hommes ne se connaissaient pas, se sont avoué une aversion commune pour l'art lyrique et ont travaillé chacun de leur côté avant de se retrouver à l'Opéra de Rome. Au plus près du resserrement répétitif du texte, Feldman avait imaginé alors une machinerie parfaitement détachée, neutre, une musique qui « fait le mort », selon l'expression de l'artiste Jean-Luc Parant. « Faire le mort, c'est s'adapter au milieu qui nous contient jusqu'à disparaître en lui, que le dedans se reflète au-dehors, que ce lieu qui nous habite se calque sur nous et tatoue notre peau : que nous puissions nous regarder dans ce miroir. »

Claude-Marin Herbert, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Morton Feldman, *Écrits et Paroles,* Les Presses du réel, 2008.
Geneviève Mathon et David Lauffer (dir.), *Beckett et la musique,* Presses universitaires de Strasbourg, 2014.
Guillaume Belhomme, *Morton Feldman, For Bunita Marcus,* suivi de *Une minute, une seule,* Chemin de ronde, 2023.
Frank O'Hara, *Méditations dans l'urgence,* Joca seria, 2011.
Rainer Maria Rilke, *Chant éloigné,* Verdier, 1999.

VIVIAN OSTROVSKY, PASSEUSE DE FILMS

La réalisatrice américaine soutient et programme des films réalisés par des femmes, de festival en festival, à travers le monde. *Balises* rencontre la cinéaste à New York. Elle évoque ses souvenirs, des anecdotes et ses engagements pour que le cinéma intègre d'autres représentations.

Cycle « Vivian Ostrovsky. Je ne fais que passer… »
La Cinémathèque du documentaire par la Bpi
17 au 30 juin 2026
MK2 Bibliothèque x Centre Pompidou et Bpi
Programme complet sur agenda.bpi.fr

© Pierre-Yves Liberatore

Vivian Ostrovsky, New-York, mars 2026

Vivian Ostrovsky, cinéaste et programmatrice, a célébré son 80e anniversaire en novembre dernier, à Berlin, en pleine rétrospective, entourée d'amies et de films. Silhouette filiforme, regard malicieux, elle semble avoir conservé l'énergie débordante de ses jeunes années, tout en ayant acquis l'expérience des plus sages. Elle me donne rendez-vous dans une pâtisserie, entre Greenwich Village et Union Square. Je viens de passer la nuit dans un bus Montréal - New-York, le café est bienvenu. Elle me dit être allée une fois à Montréal, en compagnie de l'actrice et réalisatrice Delphine Seyrig. Elle me parle de la volonté et de l'humour de cette femme extraordinaire. En partageant nos gâteaux, non sans amusement, elle me raconte qu'à l'époque où, fauchée, elle distribuait des films, elle avait trouvé « un plan » pour se faire un peu d'argent : écrire une chronique sur le sucre dans le mensuel *Charlie*. Ce pouvait être payant d'être gourmande !

Nous nous dirigeons vers chez elle. Installées dans son bureau, la discussion commence. Vivian a imprimé le déroulé de mes questions et, parfois, elle semble se cacher derrière les feuilles qu'elle tient dans ses mains. Elle conserve la discrétion humble qui caractérise aussi sa manière de filmer, l'envie de se faire oublier pour se fondre dans le décor.

Celui de son bureau est à l'image des lignes graphiques de ses vêtements. Tout ramène au Brésil : une œuvre signée par son amie plasticienne Ione Saldanha dont elle a fait un film-portrait (*CORrespondência e REcorDAÇÕES*), une vue du jardin des plantes de Rio, et écrits en grand derrière elle, les mots de l'artiste brésilien Hélio Oiticica : *Seja marginal, Seja heroi,* faisant de la marginalité un acte héroïque.

Premiers festivals

L'amour de Vivian pour le cinéma naît au Brésil, dès l'enfance, grâce à une mère photographe et cinéphile qui l'emmène voir un film tous les week-ends. Elle quitte le Brésil pour la France à la fin des années 1960. Malheureuse étudiante en psychologie à Paris, elle se lance un peu par hasard et tête la première dans une folle aventure de cinéma, au début des années 1970.

À l'occasion d'une exposition au Centre culturel américain, elle croise une femme affairée : c'est Esta Marshall, débordée par l'organisation d'un festival mettant à l'honneur les cinéastes étatsuniennes. Vivian lui propose son aide, on lui tend une pile d'enveloppes et des timbres, on lui propose de revenir le lendemain. C'est le début d'une belle collaboration faite de courtes nuits pour organiser « Women by Women », premier festival consacré aux films réalisés par des femmes, qui se tient à Paris en 1974. La programmation est riche et diverse : des courts et des longs métrages, tous genres confondus, des films narratifs aux plus expérimentaux, des sujets plus ou moins militants, des formats en prise de vue réelle, animation, vidéo légère… L'idée est de présenter un panorama, en puisant dans le peu de festivals consacrés aux réalisations de femmes qui avaient précédé, comme le Festival of Women's Film de New York (1972) et le Women and Film Festival de Toronto (1973). Pour établir la programmation, Esta et Vivian vont à New York, consultent les catalogues de la Public Library, écument la documentation et prennent les recommandations d'autres femmes. Le festival est un succès, la salle est petite, mais bien remplie.

En 1975, fortes de cette première expérience, Vivian et Esta s'attèlent à une nouvelle initiative festivalière : Femmes/Films. Profitant des budgets dédiés à l'« Année de la femme » décrétée par l'Unesco, elles élargissent leurs recherches en s'appuyant sur le magnifique programme du Festival Musidora (1974), organisé par un collectif composé notamment de Nicole-Lise Berheim et Françoise Flamant. Elles vont également chercher conseils dans les différents instituts culturels et se rendent à la Cinémathèque française. Ainsi, la programmation de Femmes/Films fait se côtoyer des réalisations plus anciennes, comme celles de Dorothy Arzner ou Jacqueline Audry, avec celles plus récentes venant de France et des États-Unis, mais aussi du Liban, de Suède, de Hong Kong, de Hongrie, d'Égypte… Selon Esta et Vivian, « ces films se distinguent radicalement du cinéma traditionnel – forteresse de l'idéologie sexiste » grâce aux « qualités de sensibilité et de finesse, et la manière avec laquelle les femmes cinéastes expriment leur opinion sur la vie et la société ».

© Vivian Ostrovsky

Femmes/Films, 1974

Les films sont projetés au Gaumont-Rive gauche, où la salle, d'habitude assez vide en matinée, est pleine à 80 % dès la première séance de 10 h, puis reste complète durant tout le festival. Les réalisatrices sont présentes, venues, pour certaines, par leurs propres moyens. Des spectatrices viennent à Paris pour l'événement, parfois de loin, parfois en stop. L'événement répond à une demande, dans un moment où les revendications féministes se font de plus en plus entendre, en particulier grâce à des mouvements comme, en France, le MLF (Mouvement de libération des femmes) ou le MLAC (Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception). L'association Alpha de la Fnac, dirigée par Raymonde Chavagnac, apporte son soutien, en accueillant les débats qui réunissent les cinéastes autour de discussions concernant le financement des films, la recherche de structures de production, la manière de concilier la vie familiale et la vie professionnelle. Lors de ces échanges, les problématiques sont communes, très matérielles et concrètes. Un sentiment d'ébullition circule, dans une ambiance très joyeuse.

Partager une expérience commune

Ce partage d'expériences peut se prolonger et s'approfondir à l'occasion d'un colloque international intitulé « La femme dans le cinéma ». À nouveau soutenues par l'Unesco dans le cadre de cette « Année de la femme », ces rencontres réunissent des professionnelles du cinéma du monde entier à Saint-Vincent, en Italie. Esta ayant dû retourner aux États-Unis, Vivian se retrouve seule à gérer un lot important de tâches pour que ces quatre jours de rencontres puissent advenir. Le colloque se tient dans un hôtel chic à la clientèle bourgeoise. L'Unesco a prévu des conversations enregistrées dans une salle dédiée, avec micros, bloc-notes et interprètes. La première à intervenir est Agnès Varda. Comme il fait beau, elle propose de sortir de ce cadre rigide pour aller discuter dehors, dans l'herbe.

Des groupes de travail se forment, abordant les enjeux de financement, de réalisation, de production, de distribution. Réunies du petit-déjeuner jusqu'aux projections le soir, les invitées de différentes professions rêvent d'une association internationale, avec des antennes dans chaque pays.

Mettre en circulation d'autres représentations

Suite à ces rencontres, Esta et Vivian montent une première structure pour distribuer les films que les femmes des quatre coins du monde leur confient : Femmes Médias. Si cette initiative ne dure pas, car Esta repart aux États-Unis, Vivian persévère à trouver les moyens de diffuser ces films insuffisamment montrés. Avec Rosine Grange, elle fonde Ciné-Femmes international. Dans une petite camionnette, le coffre plein à craquer de bobines, elles sillonnent la France de MJC en ciné-clubs et sont invitées dans des festivals européens. Vivian se souvient de sa motivation : elle faisait ce qui lui plaisait. « C'était éprouvant et je ne gagnais pas un rond, il fallait cumuler les petits boulots, mais les rencontres étaient passionnantes », raconte-t-elle.

Aujourd'hui, si les choses ont un peu changé dans la programmation festivalière, elle a toujours le sentiment de voir un *old boy's club* à l'œuvre. « Les cinémas d'Afrique et d'Asie manquent encore de place. Il faut continuer à plaider pour une plus grande pluralité de représentations », affirme-t-elle. Vivian est toujours à la recherche de bons films, c'est-à-dire de réalisations qui la mettent en mouvement, lui insufflent une énergie, une envie de créer. Elle souhaite découvrir des images qui l'interpellent, qui suscitent une forme de rupture.

Ce n'est pas qu'une question de genre, mais elle considère qu'à l'époque de ces premiers festivals, les films réalisés par des femmes proposaient ce changement dans le discours : ils offraient quelque chose de différent.

Pour l'heure, ce qui lui importe, c'est de continuer à jouer son rôle de passeuse en se tournant vers l'archive et la restauration. Elle s'attèle par exemple à soutenir la restauration d'œuvres vidéo, réalisées par des artistes plasticiennes brésiliennes sous la dictature comme Sonia Andrade ou Anna Bella Geiger. En plus de son parcours de cinéaste, qui débute dans les années 1980, Vivian n'aura jamais cessé de consacrer son temps et son énergie au rayonnement et au partage de ce qui lui importe, dans une grande indépendance.

Marion Bonneau, Bpi

LE NOUVEAU BAL, FABRIQUE D'UN FILM

La Fabrique des films
Mercredi 10 juin 2026 à 18 h
Forum des images

Comment les films documentaires voient-ils le jour ? Le projet en cours du réalisateur iranien Mehran Tamadon, *Le Nouveau Bal*, présenté lors du prochain rendez-vous « La Fabrique des films », nous offre l'opportunité d'appréhender les étapes de la création documentaire.

La fabrication d'un film est le plus souvent une entreprise collective ; à l'origine, un duo se forme entre un·e cinéaste portant un projet et un·e producteur·rice. Mehran Tamadon a réalisé plusieurs œuvres abordant le régime politique de son pays natal, l'Iran. Avec *Le Nouveau Bal*, il se penche sur la France : suite au meurtre de Thomas lors d'un bal à Crépol (Drôme), en 2023, le réalisateur tente de recréer du lien au sein d'une population fracturée. Sur *Le Nouveau Bal*, Rebecca Houzel, fondatrice de la société Petit à petit production, collabore pour la première fois avec Mehran Tamadon. « Généralement, le·a cinéaste me transmet son désir de film et mon rôle est de l'accompagner durant tout le processus, dans ses dimensions artistiques, matérielles et financières. Pour m'engager, je dois avoir la conviction que je suis en mesure de lui permettre d'aller au bout de son idée initiale, dans les meilleures conditions possibles », précise la productrice interviewée par *Balises* en mars 2026. L'élaboration de demandes de financement auprès d'organismes publics et la recherche de partenaires privés peuvent alors débuter. À l'aide des taxes prélevées notamment sur la vente de tickets de cinéma, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) soutient de nombreux projets. Le CNC a d'ailleurs soutenu le film *Le Nouveau Bal* via son Fonds d'aide à l'innovation, partenaire du rendez-vous « La Fabrique des films ».

© David Quesemand / Petit à Petit Production
Portrait de Rebecca Houzel

> *« Le·a cinéaste me transmet son désir de film et mon rôle est de l'accompagner. »*
> **Rebecca Houzel,** fondatrice de la société Petit à petit production.

Écrire le réel

Parle-t-on de scénario pour un documentaire ? Oui, mais sa forme varie grandement selon les projets. D'un côté du spectre, on trouve ce que l'on appelle parfois les films à dispositif : des œuvres où la plupart des actions qui se déroulent devant la caméra sont encadrées et prévues, mais ne construisent pas pour autant une fiction. De l'autre côté, des œuvres sont tournées sur le vif, dans la tradition du cinéma direct. L'étape du scénario permet alors d'imaginer ce que le film va pouvoir saisir. « Mehran se situe à mi-chemin entre ces deux approches. Il pose un dispositif de départ, puis capte sur le vif ce qui se produit », explique Rebecca Houzel. Pour la plupart des documentaires, le processus d'écriture coexiste avec le développement, qui consiste à définir la façon dont le projet va pouvoir s'accorder à la réalité. Cette étape inclut des repérages, c'est-à-dire le fait de se rendre dans l'environnement que l'on souhaite filmer, auprès des futur·es protagonistes. Sans ce temps de familiarisation, difficile de s'engager dans un tournage. Celui du *Nouveau Bal* est prévu d'avril à juin 2026, mais au préalable, Mehran Tamadon a passé près de deux ans dans la Drôme. La mort de Thomas y a exacerbé la défiance entre différents groupes sociaux, notamment les partisan·es de l'extrême droite, d'une part, et les habitant·es de la cité de la Monnaie, d'autre part. Le cinéaste veut proposer d'organiser un « nouveau bal », occasion d'une reprise du dialogue qui implique un délicat travail d'approche.

© Petit à petit production
Image issue des repérages effectués pour le film *Le Nouveau Bal* de Mehran Tamadon

Savoir s'entourer

Autre étape importante : la constitution d'une équipe. Certains documentaires sont tournés par une personne seule. Sur *Le Nouveau Bal*, le réalisateur filmera les images lui-même, mais sera accompagné d'un assistant pour la prise de son. D'autres tournages reposent sur une équipe plus large : un·e cadreur·euse maniant la caméra, d'autres assistant·es… À budget égal, agrandir l'équipe implique de diminuer le nombre de jours de tournage ou de montage. Il convient d'équilibrer les coûts de la façon la plus pertinente pour le projet.
À l'étape du développement, la recherche de partenaires se poursuit. Il peut s'agir de chaînes de télévision achetant les droits de diffusion du film avant même sa réalisation, d'une société qui se portera coproductrice ou qui s'engagera à amener le film en salle (ce que l'on appelle la distribution). Dans le cas d'un documentaire, il faut décider en amont du tournage s'il va connaître sa première exploitation au cinéma ou à la télévision – *Le Nouveau Bal* s'oriente vers le grand écran.

Faire le tri

Après le tournage et ses nécessaires imprévus arrive l'étape du montage, qui consiste à choisir parmi les images résultantes (*rushes*) celles qui vont figurer dans le film, à en définir l'agencement pour créer une forme de récit. Rebecca Houzel précise : « La personne chargée du montage n'a pas été sur le tournage et apporte donc un point de vue extérieur. Elle aide le·a cinéaste à regarder ses images, à revisiter son idée initiale. » Pour *Le Nouveau Bal*, Mehran Tamadon travaillera de nouveau avec Luc Forveille, avec qui il a monté tous ses films depuis *Iranien* (2014). Avant même la finalisation du montage, le documentaire est parfois envoyé à des festivals, qui décideront s'ils souhaitent le programmer ou non. En cas de réponse positive, il faudra s'empresser de réaliser les dernières étapes : le montage du son, le mixage (élaboration de l'univers sonore) et l'étalonnage (ajustement de la colorimétrie). Ne reste plus alors qu'à ouvrir les yeux et les oreilles pour découvrir l'aboutissement du long voyage partagé par le duo cinéaste-producteur·rice.

Olivia Cooper-Hadjian, Bpi

© Claire Mineur, Bpi, 2026. Illustration partiellement générée par IA.

LE POUVOIR DU FIL

TISSER, PENSER, CRÉER

Le textile est le fil rouge de ce dossier. De l'écheveau à l'habit, *Balises* explore le tissu sous toutes ses coutures pour saisir ce qui se trame. Matière première, il est utilisé pour coudre, broder et créer sous l'action de l'aiguille, « petite épée » comme l'appelle l'éditrice, autrice et brodeuse Audrey Demarre. Longtemps assignés aux femmes car considérés comme une tâche domestique parmi tant d'autres, les travaux d'aiguille sont, au-delà des apparences, une manière, pour elles, de tirer leur épingle du jeu. Des mots brodés pour contester ou revendiquer aux œuvres d'art textiles qui circulent dans les musées, le tissu est un support pour les discours politiques et artistiques. On dit que « l'habit ne fait pas le moine » mais, sur le corps, il s'affiche, s'expose, s'impose aux yeux de toutes et tous et raconte la personne qui le porte. Sur la scène de la Comédie-Française, le costume, confectionné sur mesure dans l'atelier de couture, aide le comédien et la comédienne à incarner un rôle. Dans l'usine, le bleu de travail protège les salarié·es et devient un signe distinctif de la classe ouvrière. Sur les podiums ou dans la rue, la mode donne le ton, marque les différences et permet d'affirmer son identité. Dans les cortèges de manifestations féministes au Mexique et en Amérique centrale, les femmes arborent le huipil, dont l'iconographie est propre à chaque communauté ethnolinguistique. Enfin, dans certains quartiers de Paris, la Sape « fait du chic une lutte ». Quel que soit le lieu, quelle que soit la manière de le sublimer, en le façonnant ou en le portant, le textile est un langage à part entière.

Dossier réalisé par
Hélène Becquembois, Arno Bendriss, Anne Bléger, Aymeric Bôle-Richard, Héloïse Brillet, Fabienne Charraire, Audrey Demarre, Agnès Demé, Claire Felep, Floriane Laurichesse, Émilie Giordano, Geneviève de Maupeou, Lena-Maria Perfettini, Sara Perillat, Helena Rojas, Tess Valcke et Florence Verdeille

Découvrez plus d'articles consacrés au cycle
sur balises.bpi.fr/dossier/tisser-penser-creer

Cycle « Tisser, penser, créer »
Jusqu'en juin 2026 à la Bpi
Programme complet sur agenda.bpi.fr

LE HUIPIL : QUAND LE TEXTILE DEVIENT TEXTE POLITIQUE

La tumultueuse Frida Kahlo en portait souvent un. Claudia Sheinbaum, première présidente des États-Unis du Mexique, revêt une robe dont les ornements l'évoquent lors de son investiture en octobre 2024. Les jeunes femmes issues des communautés autochtones ou des quartiers branchés de Mexico l'arborent volontiers avec un jean et des sneakers. On le retrouve dans les cortèges de manifestations féministes ou les défilés de mode. De quoi parle-t-on ? Du huipil ! À l'opposé de la *fast fashion*, ce vêtement traverse les époques et sa puissance politique tient des forces de l'univers.

De la Lune au marché

Confectionné depuis les temps préhispaniques, le huipil est initialement un vêtement porté par les femmes de la région couvrant l'actuel Mexique et l'Amérique centrale. Ce monde précolombien, toujours très vivant, regroupe de nombreuses cultures et groupes ethnolinguistiques, dont les Maya, les Tzotzil, les Tzeltal, les Zapotèques et les Mixtèques dans les États mexicains du Chiapas et d'Oaxaca. Selon la chercheuse Helena Rojas, membre du Chiapas photography Project et de l'ONG Impacto, « le huipil s'apparente à un chemisier, mais c'est surtout une structure qui varie entre deux ou trois pièces de tissu, parfois une seule. Les femmes l'utilisent pour s'habiller, raconter leur histoire et orner leur corps ». Fort de ses multiples motifs brodés, brochés ou en trame supplémentaire, le huipil peut être porté très court ou long.
S'il est difficile de dater et localiser son origine, le huipil détient une puissante charge symbolique au sein de ces différents groupes ethnolinguistiques. L'origine mythologique veut que la déesse Lune ait enseigné l'art du tissage aux femmes pour qu'elles transmettent l'histoire de leur peuple. De nos jours, le huipil conserve ces caractéristiques, qu'il soit porté au quotidien ou vendu aux touristes. Les huipiles de cérémonie sont quant à eux de véritables œuvres d'art.
Cet habit est traditionnellement confectionné avec le *telar de cintura* (métier à tisser à sangle dorsale) : la tisserande se met à genoux ou s'assied, harnache le métier à ses hanches et à un arbre situé à plusieurs mètres d'elle. La largeur du huipil ne peut dépasser celle du bassin de l'artisane. À l'aide d'un grand peigne, elle commence à tisser, faire de la trame supplémentaire, brocher et broder. Dès le début, la tisserande a en tête le rendu final des motifs afin d'agencer les différents fils et les bâtons jouant sur la tension du maillage. Chaque pièce est unique, au prix de centaines d'heures de travail. Bien que le *telar de pedal* (métier à tisser à pédale) soit utilisé depuis les années 1950 afin de produire plus vite pour les marchés touristiques, le *telar de cintura* bénéficie d'un regain de prestige auprès des tisseuses et désormais, de plus en plus de tisseurs.

© Jack Nelson, 2023

Le huipil porté par une femme manipulant un métier à tisser, Mexique, 2026

Texte-textile

Comme le note l'anthropologue Marta Turok dans son ouvrage *Textiles y contextos : el huipil de Magdalena*, le huipil est une archive, à la fois un *texto textil* et un *texto textual*. Son tissage est une écriture chargée de sens que les femmes, qu'elles soient tisserandes et/ou porteuses du huipil, apprennent à lire et interpréter. Ainsi, le huipil de Oaxaca se lit comme une histoire circulaire. Il n'est pas tant un carré tissé qu'un losange indiquant les quatre points cardinaux. L'encolure représente le centre de l'univers, l'iconographie la plus proche du col est la plus importante. Lorsqu'une femme revêt le huipil en y passant la tête en premier, elle naît de l'univers, « couronnée comme une déesse gardienne du texte, une guerrière de la vie », souligne Helena Rojas.
Chaque communauté dispose de son iconographie, de telle sorte qu'il est possible de connaître la provenance du huipil. Sa lecture est d'autant facilitée et enrichie que le marché local est souvent le lieu où les tisserandes de communautés ou de peuples différents échangent techniques de tissage, histoires et symboles. Par exemple, dans la région de San Andrés Larráinzar (Chiapas), les femmes tissent l'histoire de la *milpa*, cette structure sociale plurimillénaire axée sur la culture dite « des trois sœurs » : maïs, courge et haricot. Celle-ci croît par les cycles du soleil, de la lune et des montagnes environnantes. La *milpa* attire le crapaud qui chante pour que les dieux y déversent la pluie. Apparaît alors la graine qui, pour germer, a besoin du serpent protecteur et du chemin qui permettra sa récolte. Une fleur et un champignon apparaissent à ses abords. Helena Rojas note qu'aujourd'hui encore le huipil de San Andrés Larráinzar écrit les mêmes dynamiques d'organisation sociale et expose les mêmes techniques d'ensemencement que celles du *Popol Vuh*, le livre sacré maya.

© Jack Nelson, 2023

Du bioculturel au politique

Dans son livre *A Textile Guide to The Highlands of Chiapas*, l'anthropologue Chip Morris développe la notion de patrimoine bioculturel. Elle permet autant de comprendre l'évolution des fibres, des teintures et de l'iconographie que les interprétations qu'en font celles qui le tissent et/ou le portent. Ces lectures sont d'autant plus multiples que désormais des femmes de tous horizons l'ont adopté. Loin d'y voir de l'appropriation culturelle, Helena Rojas perçoit, au contraire, la volonté toujours croissante d'apprendre à lire le huipil et de s'ancrer dans une histoire commune.
Fabriquer et porter le huipil est un acte de résistance depuis longtemps. Parmi les textes que les conquistadores espagnols n'ont pas réussi à éliminer, il raconte aussi les discriminations, qu'elles soient intracommunautaires, tels le machisme ou la persécution religieuse, ou plus diffuses, comme les violences fondées sur la race, le sexe ou la langue. Le soulèvement autochtone de l'Armée zapatiste de libération nationale (EZLN) en 1994 a ainsi accentué la teneur revendicative du huipil au Chiapas. Il est désormais au cœur de circuits économiques locaux permettant aux tisserandes de s'émanciper en gagnant dignement leur vie. Les collaborations équitables se multiplient avec des stylistes de premier plan, telles Carla Fernández ou Carmen Rion. Le huipil n'en a pas fini de tisser de solides liens sociaux et surtout, souhaitables.

Aymeric Bôle-Richard, Bpi
d'après les propos d'**Helena Rojas**

POUR ALLER PLUS LOIN

Martha Turok, *Textiles y contextos: el huipil de Magdalena*. Museo Nacional de Antropología, 2004.
Chip Morris, *A Textile Guide to the Highlands of Chiapas*, Asociación Cultural Na Bolom, 2011.
Carla Fernández, *Taller flora*, Editorial Diamantina, 2006.
Impacto : https://impacto.org.mx

DU FiL ROUGE AUX MESSAGES BRODÉS

Le fil et l'aiguille créent une filiation invisible entre les femmes. Audrey Demarre, éditrice, autrice et brodeuse, explique comment, autrefois emblèmes féminins renvoyant à la sphère domestique, ils sont devenus des instruments de mémoire, de transmission et d'expression au service de la liberté et de la création.

J'ai l'habitude de dire que j'ai tiré le fil par hasard, et pourtant mon prénom, « Audrey », est suivi de trois autres — ceux de mes deux grand-mères, Cécile et Corentine, et de mon arrière-grand-mère Irma. Des brodeuses et des couturières dont j'ai finalement décidé qu'elles m'avaient montré la voie. À dire vrai, je ne vois pas d'autre explication à l'évidence avec laquelle je me suis approprié l'aiguille, sur le tard, après des années passées à travailler comme éditrice, tournant d'abord ostensiblement le dos à la technique. Sans jamais recevoir de formation et sans gestes transmis, j'ai appris seule, portée par cette filiation invisible, l'aiguille en héritage.

Un fil rouge entre les générations de femmes

Rien de très étonnant quand on sait que l'école enseignait autrefois aux petites filles ces gestes au même titre que la lecture et l'écriture. Cet apprentissage culminait dans la « marquette » : un concentré de points et de techniques au fil rouge, un abécédaire joignant leur prénom à la date de l'exécution.

La fin de l'enfance, en lettres de sang — la symbolique n'échappe à personne. Puis, pas le temps d'épiloguer : l'oisiveté n'était pas une option pour les jeunes filles. Il fallait déjà préparer le trousseau une fois le point de marque fraîchement acquis.

Pourquoi chercher plus loin le rapport qu'entretiennent les femmes au fil ? Il a été leur plus fidèle compagnonnage : la liberté qui pointait au bout du dédale ou leur camisole (c'est selon). Le fil est empreint de leur imagination infinie autant qu'il est lesté de leurs souffrances et quiconque s'en empare aujourd'hui doit composer avec cet héritage ambivalent. L'aiguille, cette « petite épée » est une arme dangereuse, prompte à pénétrer les tissus, piquer et blesser mais, aussi affutée soit-elle, elle est également un outil qui répare. Un moyen de transformer l'intime en message collectif. Sa simplicité et sa matérialité la rendent accessible : on peut broder partout. Le geste devient un espace pour explorer, dénoncer, réparer et raconter ce qui est parfois caché, violent ou secret. L'aiguille brode, détricote ; elle fait exister la voix des femmes de manière tangible et incarnée. Pour ma part, cette mémoire féminine, ce fil invisible reliant passé et présent, m'oblige à transmettre et célébrer celles qui ont pavé le chemin, souvent dans l'ombre et le silence. Celles qui, paradoxalement et à force de virtuosité, finissaient par se fondre dans les tissus et effacer toute trace de leur présence.

Du silence des mains à la voix des femmes

Au-delà même des sujets militants dont la broderie s'empare aujourd'hui, choisir le fil, c'est donc déjà faire entendre la voix des femmes depuis ce territoire longtemps assigné : celui des mains, tenu à distance du monde de l'esprit. Le fil et l'aiguille y étaient tolérés comme des occupations inoffensives, à l'opposé des activités jugées politiques ou productrices de pensée. Il fallait occuper le temps — le passer, comme on dit — et, ce faisant, réparer silencieusement ses ravages. Broder c'est aussi rendre hommage à celles qui n'auraient jamais pensé « faire œuvre », tant cette reconnaissance n'était pas attachée au fil qu'elles maniaient chaque jour.

> « *Aujourd'hui, avec le fil et l'aiguille, elles choisissent de faire passer des idées, de dénoncer, de raconter et d'ouvrir les yeux.* »

L'engouement actuel pour celles que l'on n'hésite plus à qualifier d'artistes et qui trouvent leur place dans les institutions n'est pas un hasard. Le mouvement #MeToo n'y est pas étranger, mais son essor tient probablement aussi à la durabilité qu'incarne la broderie. Réparer, prolonger la vie d'un vêtement, créer avec des outils simples et accessibles : autant de gestes qui relèvent d'une éthique écologique et d'une économie de moyens. On peut imaginer par ailleurs que, dans un monde qui tend à se dissoudre dans la digitalisation et l'automatisation, le geste patient, minutieux et incarné de la broderie répond à un besoin vital de matérialité, de lenteur et de sens. Il devient un contrepoint à l'uniformisation globale de nos existences, une manière tangible de se reconnecter au réel. J'en suis venue à cette conclusion en constatant la nostalgie et le pouvoir de consolation que les travaux de fil semblent porter en eux.

© Audrey Demarre

Les Mains baladeuses (2021), broderie d'Audrey Demarre

Un mode d'expression artistique

Lorsque j'ai interviewé des artistes pour mon livre (*Broderies. Anthologie curieuse*, 2024), j'ai constaté que beaucoup étaient autodidactes, comme moi. Contrairement aux femmes qui nous ont précédées, elles inventent leurs propres méthodes, échappant aux cadres stricts que l'on imposait autrefois aux petites filles. Aujourd'hui, la broderie incarne cette idée d'indépendance : chaque artiste invente, expérimente, défie les règles et clame sa liberté par le geste de l'aiguille. Elle n'est plus seulement décorative, elle devient un outil pour raconter, revendiquer et réinventer. Elle permet aux femmes de s'approprier le monde et de laisser leur marque — de se broder un nom, leur nom, comme le rappelait Carole Martinez dans la préface de mon livre.

Ce qui me touche tout particulièrement, c'est en fait le retournement symbolique de cette pratique longtemps imposée pour limiter les femmes. Aujourd'hui, avec le fil et l'aiguille, elles choisissent de faire passer des idées, de dénoncer, de raconter et d'ouvrir les yeux. Alors brodeuses, artistes ou artisanes ? Je choisis simplement le mot « brodeuses ». Ces catégories ont participé à la lenteur de la reconnaissance des femmes, confinant les pratiques de fil aux arts décoratifs. Aujourd'hui, je m'en tiens à ce mot, comme un geste de clarté, d'indépendance et de fidélité à ce qu'elles sont vraiment.

Audrey Demarre, autrice et brodeuse

© Audrey Demarre

Strates sentimentales (2021), broderie d'Audrey Demarre

POUR ALLER PLUS LOIN

Audrey Demarre, *Broderies. Anthologie curieuse*, Éditions de la Martinière, 2024.
Léonie Lauvaux, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. Suivre le fil rouge de l'histoire des femmes », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n°15, 2020.
Tobie Nathan, « Broderie féministe. De filles en aiguille », *Philosophie Magazine*, 14 février 2023.

LA MODE, UNE HISTOIRE DE CLASSE

Au-delà de ses aspects fonctionnels, la tenue vestimentaire est un marqueur de genre, de statut social ou d'allégeance politique, répondant aux codes de son temps. Dans la silhouette que la mode dessine se lisent une époque et les sujets sociétaux, politiques et économiques qui la traversent.

Mettre en scène la puissance

Le mot « modus » pour désigner une manière collective de s'habiller remonte à l'Antiquité. Le vêtement marque alors le statut social. En France, les vêtements deviennent un moyen d'exprimer l'intime et de se différencier dès le 15e siècle, observe l'historien de la mode Olivier Saillard dans l'émission *Comment la mode raconte notre histoire ?* (France Inter, 2026). Une préoccupation toutefois réservée à la cour, la garde-robe du peuple étant, quant à elle, composée de peu de pièces, fonctionnelles et adaptées à son activité. De la Renaissance à la Révolution, les codes vestimentaires sont dictés par le goût ou la volonté du roi. La tenue, reflet de la richesse de celui ou celle qui la porte, révèle la proximité avec le monarque. La magnificence de la cour du roi fait la réputation du souverain et devient un indicateur de la santé économique et du savoir-faire du pays. L'apparence des nobles est commentée et les codes de la mode voyagent dans les cours voisines grâce à des poupées vêtues *à la française*.

Remodeler le corps

À la cour, le vêtement doit « être imposant par l'éclat de ses matériaux et de sa parure ainsi que par l'ampleur qu'il confère au corps. Cette norme s'avère extrêmement contraignante, au détriment de l'aisance corporelle », explique Isabelle Paresys (*La Fabrique de la norme*, 2012). Le vêtement vient traduire la puissance en remodelant le corps. À la Renaissance, les costumes féminins et masculins ont en commun des tissus riches et lourds, travaillés pour que le corps prenne du volume : vastes manches, hauts rembourrés. Les hommes portent des culottes bouffantes tandis que les femmes adoptent une jupe large et rigide. La taille doit être fine et dessiner une silhouette en forme de sablier. Une contrainte supplémentaire est imposée aux femmes : le corset, renforcé par des tiges métalliques. Si la ligne masculine commence à s'alléger dès 1625 et évolue très peu ensuite, celle des femmes est sans cesse modifiée par des corsets, des paniers, des crinolines, des accessoires ou des injonctions sociétales. Mode et place de la femme dans la société sont étroitement liées.

Asservir les esprits

Quand le roi détermine la mode, il l'utilise pour distinguer ses courtisan·es. Ainsi, Louis XIV institua un justaucorps à brevet, que seule une élite pouvait obtenir, réglementé par le décret de 1661. Il autorise le port d'une robe plus simple à celles qu'il invite au château de Marly. La course aux privilèges, les changements fréquents de normes vestimentaires et les cérémonies qui s'enchaînent imposent une compétition entre courtisan·es et entraînent des dépenses qui les rendent encore plus dépendant·es de la générosité du roi. S'extraire de ce système est quasi impossible. La mode est un outil d'obéissance sociale : qui n'obéit pas à ses règles est ostracisé. Cet assujettissement par la mode, qui perdure au 19e siècle, est documenté dans les travaux du philosophe et sociologue allemand Georg Simmel (1858-1918).

S'affirmer par la mode

Georg Simmel souligne aussi le caractère duel de la mode, entre liberté et contrainte, entre distinction et imitation. Celles et ceux qui la conçoivent échappent à ce paradoxe en lançant sans cesse les tendances pour conserver l'avantage. C'est à travers la mode que la reine Marie-Antoinette a pu s'exprimer. Entourée d'un coiffeur audacieux, Léonard, et d'une modiste créative et dotée du sens du commerce, Rose Bertin, promue au titre de « Ministre des modes », elle pose les principes de la haute couture : création, renouvellement constant, audace, et même scandale quand elle pose pour la peintre Élisabeth Vigée-Lebrun en robe-chemise de mousseline, sorte de déshabillé porté au sortir du lit.

Afficher ses convictions

La mode est loin d'être frivole. Le choix d'une couleur, la position d'un ruban, la hauteur d'une perruque, la longueur d'une jupe ou le nom d'un accessoire, mettent en avant des opinions, de façon codée. Par exemple, en 1789, l'habit fait le révolutionnaire. Le port de la cocarde sur sa tenue est imposé, mais les hommes ont le choix entre pantalons longs comme le peuple et culottes, symboles de tradition aristocratique. La simplicité et la sobriété sont de rigueur et s'apparentent au patriotisme. Les femmes adoptent, temporairement, une silhouette plus simple avec des robes-redingotes ou des robes légères.

Entrer dans le consumérisme

Au 19e siècle, la mode s'ouvre aux plus modestes grâce à la révolution industrielle qui permet la production en masse et la naissance des grands magasins de nouveautés. La mode est un marché porteur qui se structure autour de grand·es couturier·ères. La haute couture émerge, copiée par les classes moyennes qui tentent de suivre des tendances vite démodées. Pour Georg Simmel, ces changements de collections s'opèrent « sitôt que les catégories inférieures commencent à s'approprier la mode et brisent ainsi l'unité cohérente de la communauté d'appartenance symbolique ». Selon lui, « la mode est toujours une histoire de classe ». On pourrait ajouter « et de genre », à l'instar de Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe* (1949), qui voyait dans les contraintes de la mode un instrument d'aliénation des femmes.

Questionner la mode

La mode du 21e siècle est moins concentrée et encore plus volatile : la haute couture donne le ton à l'échelle mondiale, le prêt-à-porter multiplie les collections, la *fast-fashion* s'appuie sur le caractère éphémère des tendances et des prix bas pour mettre le style à la portée de tous et toutes. Les influenceur·euses sur les réseaux sociaux concurrencent les stylistes. Chaque fashion-week est un événement, dans la rue comme sur les podiums. Si bien que les vestiaires féminins et masculins débordent de vêtements. Ce qui soulève des questions sur les répercussions écologiques, mais aussi sur l'influence d'un secteur, devenu « symbole d'une mondialisation malade » selon l'historienne Audrey Millet. Dans *Le Livre noir de la mode* (2021), elle analyse les différentes facettes de la mode, y compris sous l'angle psychologique quand la manipulation marketing rend la consommation complusive ou impose une image normée du corps.

Si le style devient accessible économiquement et peut facilement s'individualiser, la mode persiste à marquer les classes. En effet, comme l'expliquent les sociologues Lucie Bargel et Muriel Darmon, autrices de *Les Habits du social* (2025) : « Qui nous sommes socialement [...] explique comment nous nous habillons, à qui nous ressemblons, et de qui nous nous différencions. »

Fabienne Charraire, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Lucie Bargel, Muriel Damon, *Les Habits du social*, PUF, 2025.
Isabelle Paresys, *La Fabrique de la norme*, PUR, 2012.
Olivier Saillard, *Une histoire de la mode*, Bouquins Éditions, 2025.
Audrey Millet, *Le Livre noir de la mode*, Les Pérégrines, 2021.

© Fabienne Charraire, Bpi

VêTiR LA CLASSE :
BLEU DE TRAVAiL, BLEU DE COMBAT

Omniprésent dans les garde-robes toutes générations confondues pour sa couleur séduisante et sa robustesse, le bleu de travail est aussi ancré dans un imaginaire collectif précis, celui de la classe ouvrière. D'abord objet de stigmatisation, il est désormais porté avec fierté. *Balises* s'intéresse à ce vêtement qui a traversé les époques au fil des luttes, reflet d'une histoire politique française.

Une des premières représentations picturales du bleu de travail serait sur *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix, rapporte l'historienne d'art Hélène Toussaint. Ses origines sont néanmoins incertaines. Le politicien Alain Faure suppose que cet habit est héritier de la blouse, vêtement informe bleu ou blanc des milieux paysans. Le terme bleu de travail recouvre une grande variété de vêtements, de la blouse au tablier en passant par la salopette et la combinaison, il est porté par-dessus les vêtements civils.

Quand le bleu s'impose

Le choix de ce vêtement spécifique répond à plusieurs objectifs : l'ouvrier·ère a besoin d'une tenue standardisée, abordable et protectrice. Dans *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail* (1841) l'ouvrier Adolphe Boyer explique que le développement des machines automatisées rend les accidents plus fréquents. C'est à l'issue de longues revendications salariales que les employé·es obtiennent de leurs patron·nes une tenue adaptée.

Le tissu est choisi pour son confort et sa solidité. Sont utilisées de préférence des fibres végétales apprêtées pour les rendre plus résistantes, à l'instar de la fameuse moleskine portée dans les usines anglaises dès la fin du 18e siècle. Le choix de la couleur répond à des impératifs économiques et pratiques (facile d'entretien et masquant les tâches). Si on utilise en Europe, depuis l'Antiquité, l'indigo importé ou le pastel natif, tous deux d'origine végétale, c'est le recours à l'indigotine, un des premiers colorants synthétiques (1882), qui répand l'emploi de cette couleur, rapporte l'historienne Dominique Cardon.

© BnF Gallica

Édouard Touraine, *La Lettre du Poilu*, dans *La Baïonnette*, 14 octobre 1915

Le bleu devient un marqueur social : on oppose les « cols bleus » des ouvrier·ères aux « cols blancs » des bourgeois·es et des employé·es de bureau. Cette hiérarchie des couleurs se retrouve au sein des usines : le bleu indique l'échelon le plus bas. Quand le·ou la contremaître porte une blouse grise et le ou la chef·fe d'atelier une blouse blanche.

Gorup de Besanez, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons

Derek Jarman à la Mostra de Venise de 1991

Le bleu tumultueux

Pour les ouvrier·ères miséreux·euses, leur vêtement de travail devient le seul qu'ils ou elles portent. On note le proverbe breton : « Premier point de pauvreté, porter en semaine ses habits du dimanche. » La blouse bleue est partout, au marché, au bistrot et même à l'église.

Lors des révolutions qui jalonnent le 19e siècle français, les ouvrier·ères sur les barricades sont vêtu·es de leur bleu. Les préfets associent ce vêtement aux insurgé·es de juillet 1830 et de février 1848. Louis Ménard dans *Prologue d'une révolution* (1848) décrit des scènes de discriminations et de violence où la police abat des personnes uniquement car elles portent la blouse. On comprend là la mauvaise image que véhicule la blouse bleue. Elle devient un critère d'exclusion sociale.

En 1882, pour contester cette discrimination, l'élu socialiste Christophe Thivrier se présente à l'Assemblée nationale vêtu d'un bleu. Ce vêtement représente conjointement son passé d'ouvrier-mineur et ses engagements auprès des travailleur·euses. Son acte défraie la chronique, preuve à la fois du caractère tumultueux de l'habit et démonstration qu'il peut être porté avec fierté malgré des décennies de stigmatisation.

Le bleu au féminin

Le Comité du travail féminin, créé en 1916 par le ministre de l'armement afin d'assurer l'encadrement sanitaire et social des travailleuses, obtient la même année la publication d'une circulaire imposant aux patron·nes la nécessité de fournir aux ouvrières des vêtements de travail et d'en assurer la protection, rapporte l'historien Jérémie Brucker. Pendant que les femmes s'attèlent massivement auprès des machines bruyantes et sales, circulent des images fantasmées des ouvrières en combinaison, « si délicieusement féminine » (*La Baïonnette*, 14 octobre 1915), les cantonnant à leurs rôles de femmes, mères ou bonnes épouses. Outre-Atlantique, pendant la Seconde Guerre mondiale, « Rosie la riveteuse » porte une blouse bleue dans l'illustration de J. Howard Miller. Faisant partie d'une grande propagande sur la fierté ouvrière et de l'effort de guerre, elle est le symbole du patriotisme.

Réappropriation du bleu

Le bleu a fait l'objet de multiples réappropriations. Politique d'abord, Charles Baudelaire serait, en 1848, descendu dans la rue vêtu d'une blouse d'ouvrier pour vendre son journal *Salut public*. En mai 1968, les étudiant·es en font un symbole pour marquer la convergence des luttes de l'université à l'usine.

Aujourd'hui, on trouve le bleu chez les politiques (Jean-Luc Mélenchon, Patrice Carvalho…), les artistes (Bill Cunningham, Derek Jarman), dans les friperies à la mode… Les grand·es couturier·ères le revisitent : Yves Saint Laurent, dès 1968, avec sa combipantalon ; Marithé et François Girbaud, dans les années 1970, avec leur version de la salopette Lafont (portée par Coluche). En 2020, Jean-Paul Gaultier fait ses adieux à la haute couture en combinaison bleue !

Arno Bendriss et **Émilie Giordano,** Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Ginette Francequin, *Le Vêtement de travail, une deuxième peau*, Érès, 2008.
Jérémie Brucker, *Avoir l'étoffe : une histoire du vêtement professionnel en France des années 1880 à nos jours*, édition Arbre bleu, 2021.
Musée de l'histoire vivante, *Couleurs, histoire du travail et des luttes* Exposition, Montreuil, du 18 octobre 2025 au 31 juillet 2026.
Séverine Liatard, Séverine Cassar, *« Le bleu de travail, le grand uniforme des métiers »*, La Fabrique de l'histoire - France culture, 1er février 2011.

LA SAPE, UNE RÉBELLION EN DEMI-DAKAR

Le sapeur ou la sapeuse font partie de la Société des ambianceurs et personnes élégantes (Sape). Bien sapé·es, ses membres cherchent aussi à saper, au sens de détruire par une action progressive et secrète. Comment ce mouvement populaire congolais a-t-il fait du chic une lutte ?

Visuel réalisé avec l'IA Midjourney

Dans la Sape, tout est question d'apparence. Il s'agit de prendre les codes vestimentaires de la domination et de la richesse pour se les approprier et composer son allure. Ce mouvement, majoritairement masculin, est tout aussi exubérant que critique et ironique. Les sapeur·euses cultivent les tenues hors de prix et chatoyantes pour sublimer la vie.

Contre le statut d'immigré·e
Dès les années 1960, la main-d'œuvre venue d'Afrique à Paris doit se faire discrète. Les sapeur·euses font tout le contraire avec leurs vêtements luxueux, fragiles ou larges. Une manière d'afficher leur rejet du travail physique. Refusant d'être à la périphérie, ils et elles s'approprient des centres urbains, de Paris à Kinshasa, où sont organisés fêtes et défilés. Une manière d'imiter la bourgeoisie blanche et de mettre un pied dans ce monde dont ils et elles sont exclu·es.

Contre le colonialisme
Les sapeur·euses se revendiquent comme les héritier·ères des esclaves du 19e siècle qui portaient les tenues européennes de soldats ou de domestiques issu·es du commerce de la fripe, dont l'Afrique de l'Ouest était l'un des principaux débouchés. C'était déjà là les premiers signes de revendication d'un renversement des valeurs. Ils et elles convoquent des figures comme l'anti-colonialiste Matwa, ancien tirailleur pour la France qui, de retour au Congo, garde son uniforme pour signifier son refus de retourner à sa condition de colonisé.

Demi-dakar : (Congo-Kinshasa) Costume composé d'une veste et d'un pantalon assortis et coordonnés, mais fabriqué dans deux tissus différents.

Contre les économies
La Sape se forme dans les années 1980 alors que le Zaïre glisse vers la crise économique. Le superficiel se développe dans les moments critiques. Les sapeur·euses achètent des vêtements sans compter, sacrifiant les investissements responsables attendus comme acheter une maison, une voiture ou soutenir sa famille. Il s'agit de provoquer par l'utilisation détournée d'un budget réduit. L'historien Manuel Charpy parle de « nœud mythologique » pour définir le positionnement des sapeur·euses au croisement des récits entre colonialisme et immigration. Pour l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou, « [la Sape] est une esthétique corporelle, une autre manière de concevoir le monde et, dans une certaine mesure, une revendication sociale d'une jeunesse en quête de repères. Le corps devient alors l'expression d'un art de vivre ».

Héloïse Brillet, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Manuel Charpy, « Une histoire de la sapologie africaine », Conférence à l'Institut Français de la Mode, 11 janvier 2017.
Soro Solo, Vladimir Cagnolari, « Sape et culture vestimentaire en Afrique », *L'Afrique enchantée* sur France Inter, 22 août 2006.
Jocelyn Armel, Matthieu Noël, « Les sapeurs : un art de vivre vestimentaire pour apprendre à mieux s'aimer », *Zoom, zoom, zen* sur France Inter, 7 novembre 2023.
Justin-Daniel Gandoulou, *Au cœur de la Sape : mœurs et aventures des Congolais à Paris*, L'Harmattan, 1989.

COSTUMES SUR MESURE À LA COMÉDIE-FRANCAISE

La Comédie-Française, théâtre national parisien fondé en 1680 par Louis XIV, fabrique la majorité de ses costumes depuis la fin du 19e siècle. Elle compte parmi les rares institutions au monde à disposer de ses propres ateliers intégrés. *Balises* a rencontré Claire Fayel, costumière travaillant pour cet illustre établissement, pour mieux comprendre comment les costumes, éléments essentiels d'un spectacle théâtral, sont conçus puis conservés.

Le travail de costumier·ère-créateur·rice
En 2024, le metteur en scène Aurélien Hamard-Padis a confié à Claire Fayel la création des costumes de la pièce *Le Moche* de Marius von Mayenburg, présentée au Studio-Théâtre de mars à mai 2025. Ancienne élève de l'Académie de la Comédie-Française de 2019 à 2021, la jeune costumière a entamé un travail étroit avec le metteur en scène afin de définir la ligne esthétique du spectacle. Plusieurs mois avant le début des répétitions, elle a présenté, aux côtés de la scénographe, ses maquettes de costumes devant l'administrateur général et plusieurs membres de la troupe. Chaque personnage s'est ainsi vu attribuer une couleur dominante, véritable signature visuelle et les variations de coupes et de matières ont permis un travail sensible.
« Avec le costume, on est toujours dans un jeu d'interprétation », confie Claire Fayel à *Balises*. Il s'agit de créer un rendu cohérent et expressif à partir des moyens disponibles, mais aussi de ceux que l'on invente. Pour cette pièce du 21e siècle nécessitant des costumes de style contemporain, elle a partiellement puisé dans les réserves de la Comédie-Française, mais a dû aussi rechercher des vêtements neufs ou en ressourcerie, coudre et retoucher certaines pièces.
Au fil des répétitions, les costumes des quatre comédien·nes ont évolué, en fonction des choix de mise en scène ou de scénographie. En effet, décors et lumières peuvent profondément transformer la perception d'une couleur ou la matière d'un textile. Tous les éléments esthétiques doivent être pensés conjointement pour garantir une harmonie d'ensemble. Les collaborateurs et collaboratrices ne pouvant assister à chaque répétition, le metteur en scène a joué, selon Claire Fayel, le rôle d'un « chef d'orchestre [qui] garde la vision d'ensemble pour harmoniser les évolutions du projet ».

Les Ateliers et services de l'habillement de la Comédie-Française
Le costume est une des formes d'interprétation des œuvres théâtrales ou, confie Claire Fayel, « une partition au milieu d'autres partitions qui co-construisent le spectacle ». C'est pourquoi, depuis plus d'un siècle, tous les costumes de la Comédie-Française sont fabriqués en son sein, par les Ateliers et les services de l'habillement.
Plus de cinquante personnes s'affairent pour donner vie aux costumes, avec une organisation découlant de celle du 19e siècle. Côté production, les « couturiers-réalisateurs » conçoivent les vêtements ; les modistes s'occupent des chapeaux. L'atelier « flou » confectionne l'intégralité des costumes féminins, tandis que l'atelier « tailleur » prend en charge les costumes masculins. Les chemises et la lingerie masculine sont fabriquées par les « lingères ». Côté exploitation interviennent les équipes du maquillage, de la coiffure, du repassage et de l'habillement, qui préparent chaque soir les comédiennes et les comédiens pour la représentation, tout en assurant l'entretien quotidien des costumes.

Pour chaque nouvelle production de la Comédie-Française, un·e metteur·euse en scène est sollicité·e et s'entoure d'une équipe artistique chargée de la scénographie, de la lumière, du son, ainsi que des costumes. Le plus souvent, c'est un·e costumier·ère-créateur·rice extérieur·e à l'institution, comme Claire Fayel, qui réalise les maquettes des costumes. Ces dessins esquissent le style et les techniques envisagés pour chaque pièce d'habillement et s'inscrivent dans un travail esthétique et dramaturgique mené conjointement avec le ou la metteur·euse en scène.

Les équipes permanentes des Ateliers travaillent en étroite collaboration avec ce ou cette créateur·rice : « Notre travail n'est pas de créer, mais d'interpréter les maquettes », explique Lionel Hermouet, chef de l'atelier « flou ». Ensemble, ils et elles se documentent pour saisir l'esprit de chaque costume et donner volume et matérialité aux croquis. S'ensuit un échantillonnage afin de déterminer les matières, la palette de couleurs, la qualité et le type de tissus à utiliser.

Puis est réalisée une « toile », prototype en coton écru plus ou moins épais, qui permet de trouver la silhouette et définir les lignes pour l'effet recherché. Cette première version est essayée par le ou la comédien·ne et ajustée directement sur son corps. À partir des retouches apportées à la toile, le patron définitif est établi, le tissu choisi, le vêtement assemblé. Un second essayage permet d'apporter les finitions.

Le costume est ensuite livré quinze jours avant la « Couturière », la répétition qui constitue le dernier filage en conditions de spectacle. Durant ces deux semaines, des ajustements sont possibles pour répondre à d'éventuels besoins de confort ou aux contraintes des changements rapides de tenue. Les costumes se doivent d'être solides : chacun sert pour au moins une quarantaine de représentations par saison. La fabrication d'un costume peut nécessiter jusqu'à six semaines, selon sa complexité.

Le patrimoine costumier de la Comédie-Française

Dans le cadre de son travail à la Comédie-Française, Claire Fayel souligne l'extraordinaire variété des costumes : « Ce que j'ai beaucoup aimé au Français [nom familier de la Comédie-Française], c'est de côtoyer aussi bien des costumes de Christian Lacroix pour *La Vie de Galilée* que les costumes de Vanessa Sannino pour *Le Bourgeois gentilhomme*. » Ces pièces d'exception témoignent d'un savoir-faire unique, proche de la haute couture, à la fois héritier des techniques d'artisanat traditionnelles et en prise avec les esthétiques contemporaines.

© Collection Comédie-Française

Françoise Gillard porte la robe abeille de Dorimène dans *Le Bourgeois gentilhomme* (2021).
Mise en scène Christian Hecq et Valérie Lesort.
Costumes : Vanessa Sannino

© Fabrice Robin, collection Comédie-Française

Maquette de la robe abeille de Dorimène pour *Le Bourgeois gentilhomme* de Vanessa Sannino

À la fin de chaque production, tous les costumes fabriqués, entre 100 et 300 par an, rejoignent le « stock », d'immenses espaces de réserve répartis entre la Salle Richelieu et le site Amelot, à Paris. Le stock est divisé en trois sections : une section « Patrimoine » pour les costumes historiques, une section « Stock vivant » composée de costumes qui pourront être réutilisés et adaptés pour d'autres productions et une section « Spectacles non cassés » pour la reprise d'une production existante. Chaque vêtement est rigoureusement décrit et inventorié. À l'exception de certains costumes patrimoniaux, trop fragiles et entreposés à plat, les vêtements sont conservés sur cintre, avec une étiquette indiquant le numéro d'inventaire, le classement, qui l'a porté, et le spectacle.

La régie des costumes joue un rôle essentiel dans le fonctionnement et la gestion du stock. Elle inventorie, classe, livre et range les costumes, mais fournit aussi les accessoires conservés nécessaires aux représentations. Elle est mobilisée tout au long de la production des spectacles : essayages, répétitions, représentations, tournées.

Du 18e siècle à nos jours, les costumes de la Comédie-Française incarnent la mémoire et l'évolution de trois siècles de théâtre. Du fait de leur caractère exceptionnel, une partie des collections patrimoniales sont mises en dépôt au Centre national du costume et de la scène à Moulins : le « Fonds de la Comédie-Française » comporte plus de 800 costumes. On y trouve ceux issus des grandes pièces du répertoire (Molière, Corneille, Racine, ou Hugo). Parmi les autres costumes remarquables, certains ont été conçus par de grands couturier·ères (Suzanne Lalique, Thierry Mugler), d'autres ont été portés par de célèbres comédien·nes (Sarah Bernhardt, Jean Marais, Isabelle Adjani). Grâce aux expositions temporaires et à une riche bibliothèque numérique, ces milliers de costumes connaissent une nouvelle vie.

Pour Claire Fayel, « un costume réussi est un costume qui participe à l'histoire : il faut à la fois qu'il nous raconte une écriture et qu'il accompagne les comédien·nes ». Au théâtre, tout comme au cinéma ou à l'opéra, le costume ne fait pas qu'habiller, il permet d'incarner un personnage ou de créer un univers. Les réalisations de la Comédie-Française en sont la preuve. Certaines ont acquis un statut historique et sont entrées dans le patrimoine muséal français.

Floriane Laurichesse et **Lena-Maria Perfettini,** Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Centre national du costume de scène, *L'Art du costume à la Comédie-Française*, Catalogue d'exposition, Bleu autour, 2011.
Christian Lacroix, *Christian Lacroix, costumier*, Éditions du Mécène, 2007.
Claude Fauque, *Costumes de scène. À travers les collections du CNCS*, La Martinière, 2011.
Pascale Bordet, *Splendeur et Misère d'une costumière*, HC éditions, 2018.
Jean-Pierre Miquel, *Comédie-Française, trois théâtres dans la ville : salle Richelieu, Théâtre du Vieux-Colombier, Studio-Théâtre*, Norma, 1997.

L'AIGUILLE À L'ŒUVRE

Dans les musées, de nombreuses expositions fleurissent autour de l'art contemporain textile. Avec leurs sculptures de tissus, leurs cordes tissées ou leurs trames monumentales, Magadalena Abakanowiz, Sheila Hicks ou encore Olga de Amaral ont récemment bénéficié de rétrospectives sur leur travail et leurs expérimentations autour du fil.

> *« Le textile porte en lui de brouiller les catégories artistiques. »*
>
> **Eva Barois de Caevel,** conservatrice au Service de la création contemporaine et prospective au Mnam du Centre Pompidou

Depuis le 19e siècle, plusieurs mouvements érudits européens se tournent vers des pratiques vernaculaires textiles comme Arts & Crafts en Angleterre ou bien le Bauhaus en Allemagne, ouvrant ainsi des possibilités techniques et inventives en lien avec les autres formes d'art. Pour la commissaire d'expositions Eva Barois De Caevel, « le textile porte en lui de brouiller les catégories artistiques », il rejoue des techniques, entre en discussion avec les autres médiums et nous permet aujourd'hui d'extraire de cette profusion de pratiques quelques exemples.

Un lieu à soi

Dans la pratique du textile, les questions du lieu de création, du choix des matériaux et de la technique sont centrales. Hessie, artiste d'origine caribéenne, revendique d'avoir choisi la broderie, « activité de femmes », « archaïque et anonyme », car elle pouvait la pratiquer dans sa cuisine. Faisant partie du courant Les Nouvelles Pénélopes, elle se réapproprie un espace domestique féminin pour mieux le dénoncer et le subvertir. Sur des toiles, elle brode une mystérieuse calligraphie, silencieuse, et à destination d'un monde en souffrance. Aiguilles, fil, boutons, les matériaux qu'elle emploie sont ordinaires, tout comme le sont ceux de Ghada Amer, artiste d'origine égyptienne vivant à New York. Brodant, à partir d'images de revues, des figures féminines, elle explore la construction, point par point, du rôle de la femme et de l'amour dans les sociétés contemporaines. Ses broderies souvent érotiques dénoncent les lois répressives contre le corps des femmes, ou toutes attitudes moralisatrices.

Travailler en atelier depuis le Sud global

L'art textile est aussi un art d'atelier, un espace de création en commun. L'artiste malien Abdoulaye Konaté se sert du bazin, tissu damassé utilisé lors de fêtes et cérémonies. Dans ses tapisseries, il représente des scènes illustrant le fanatisme et la violence du monde contemporain, mais aussi des récits locaux comme le *Calao*, oiseau protecteur dans la tradition Bambara. Son travail a un réel ancrage social et collectif. L'artiste travaille avec de nombreuses personnes au sein de son atelier tout en les formant aux motifs et couleurs de la culture malienne. Ibrahim Mahama réutilise, quant à lui, des sacs de jute servant à l'exportation du cacao au Ghana. Il recouvre des bâtiments de sacs recyclés qu'il nomme « détritus du colonialisme », pour souligner de manière monumentale les rapports de pouvoirs inégaux entre les pays du Nord et du Sud global dans la production industrielle, précisent Anne-Marie Minella et Jean-Yves Bosseur dans *Les Artistes et le Textile* (2024). Les œuvres textiles, créées dans le studio qu'il a fondé, deviennent aussi un espace de dénonciation sociale.

De même, Sara Ouhaddou fait le choix de retourner au Maroc, pays d'origine de ses parents, pour créer, avec des femmes, des œuvres autour des trousseaux de mariage. En reprenant des motifs traditionnels mais en en changeant les matériaux, elle invite à une réflexion collective sur le trousseau ainsi que sur les compétences en *design* que le tissage nécessite.

Assembler pour se rassembler

Les Arpilleras et les Gee's bend, deux communautés de femmes, l'une chilienne, l'autre du sud des États-Unis, emploient le patchwork, *quilting* en anglais, pour lutter contre l'oppression et les injustices. Réalisées à partir de chutes de textiles ou de vêtements recyclés, ces couvertures racontent des histoires de luttes et de résistance. Pratiquées dans des ateliers collectifs ou dans leurs propres maisons, ces créations artisanales et populaires s'imposent désormais comme de véritables gestes artistiques. Certaines ont été exposées à la Biennale de Venise en 2024.

© Ghada Amer / Caroline Tompkins / ADAGP Paris

Ghada Amer, *Les Grands Nymphéas* (2018-2022), broderie et gel sur toile, 276.9×365.8 cm

Des pratiques vernaculaires

Nombre d'artistes contemporain·es sont habité·es par leurs histoires familiales ou leur culture locale et les convoquent dans leurs œuvres. Otobong Nkanga, artiste nigériane, s'intéresse au textile grâce à sa mère et à des tisseuses Yorubas, avec qui elle apprend les origines des tissus et comment les teindre. À son arrivée en Europe, elle découvre la tapisserie flamande et française, ainsi que les manufactures anciennes. Ses œuvres racontent, selon ses mots, « l'histoire du monde et des gens qui la portent », l'exploitation du corps des femmes noires ou bien des ressources naturelles (Carolyn Christov-Bakargiev, *Otobong Nkanga*, 2023). Elle fait produire ses tapisseries aux Pays-Bas, dans un espace d'expérimentations avec des artisan·es spécialisé·es. De la même manière, Kimsooja se tourne vers l'espace domestique et vernaculaire en utilisant des couvre-lits de mariage, des *bottaris*, tissus coréens employés comme baluchons. Métaphores de l'exil et du nomadisme, ils sont utilisés lors de performances où l'artiste parcourt des kilomètres, dans un camion rempli de ces paquets colorés. Militante, son œuvre interroge la condition humaine tout en abordant des questions liées à l'esthétique, la politique et l'environnement.

Les frontières poreuses de l'art contemporain textile et de la mode, tous deux sous l'égide du luxe, reflètent aujourd'hui une attention portée à l'art du fil et du travail manuel. Raphaël Barontini, soutenu par des maisons de couture, crée des vêtements portés lors de performances autour du carnaval ou de la parade, ensuite exposés dans des musées. Le textile est dès lors un art vivant, faisant évoluer les thèmes et les motifs que les artistes contemporain·es ne cessent de réinventer.

Sara Perillat et **Florence Verdeille,** Bpi
sur des propositions d'**Eva Barois De Caevel,**
conservatrice au Service de la création contemporaine et prospective au Mnam du Centre Pompidou

POUR ALLER PLUS LOIN

Anne-Marie Minella, *Les Artistes et le Textile*, Les Presses du Réel, 2024.
Carolyn Christov-Bakargiev, *Otobong Nkanga : When Looking Across the Sea, Do You Dream? : Of Cords Curling Around Mountains*, Skira, 2023.
Charlotte Vannier, *Le Fil dans l'art contemporain : 125 artistes au cœur de la création*, Pyramyd éditions, 2025.

RECONSTRUIRE, EST-CE EFFACER LA GUERRE ?

« Civilisationnisme et régulation des conflits »
28 mai 2026 à 18 h 30
Auditorium Bulac, Inalco

Cycle « Fictions-Science » Où vivre demain ? #3
11 juin 2026 à 18 h 30
Cité de l'architecture et du patrimoine

Après la guerre, les ruines ravivent le souvenir des corps déchiquetés sous les bombes. La pierre fêlée est à l'image du cœur des victimes, abîmé à jamais par les traumatismes vécus. Reconstruire le bâti est-il, pour les peuples meurtris, une tentative d'effacer les traumatismes ?

Un immeuble d'habitation éventré, un monument écroulé, un pont brisé en deux, des rues et routes défoncées… En Ukraine, depuis l'invasion de la Russie en février 2022, au Moyen-Orient, depuis l'attaque américano-israélienne contre l'Iran du 28 février 2026, au Soudan, où s'affrontent, depuis bientôt trois ans, les Forces de soutien rapide (FSR) et les Forces armées du Soudan (FAS), les bombardements réduisent quartiers et parfois villes entières en gigantesques ruines. Le chaos de la guerre se lit dans l'espace public, mais se perçoit aussi sur les visages des habitant·es, anéanti·es d'avoir perdu leurs proches et leur cadre de vie. Il suffit de penser aux regards vides et aux visages désespérés des Ukrainien·nes qui fuient leur pays attaqué par la Russie dans la camionnette de Maciek Hamela, le réalisateur de *Pierre Feuille Pistolet* (2023), sélectionné au Prix du public Les yeux doc 2026, pour comprendre les douleurs ressenties face aux destructions. De la même manière qu'un son percussif peut évoquer celui, intolérable, de la détonation d'une bombe, la vision des ruines renvoie aux corps déchiquetés et réveille la peur, le sentiment de vide. « La ruine se rapporte à une chute, à une perte. Elle évoque aussi bien une chute matérielle qu'une perte humaine », affirme Juliette El-Abiad dans *La Mémoire urbaine du centre-ville de Beyrouth* (2020). Quels que soient le conflit, la zone géographique ou l'époque, les ruines racontent la même histoire, celle d'un effondrement. La reconstruction devient alors un moyen d'exorciser les visions d'horreur, de tenter de panser les plaies et de tourner la page.

Reconstruire, effacer

« Les uns ont voulu perpétuer à jamais le souvenir de l'injure et, pour empêcher les colères de s'amortir, ils ont suggéré de conserver les ruines noircies et les voûtes éventrées, comme un réquisitoire éternel. Les autres ont songé à restituer aux monuments leurs splendeurs. » Les guerres d'hier ne sont pas celles d'aujourd'hui, mais la question posée par Léon Rosenthal, dans *Villes et Villages français après la Grande Guerre. Aménagement, restauration, embellissement, extension* (1918), est essentielle et mérite, plus d'un siècle après, d'être reformulée : faut-il effacer les traces des violences subies ou en conserver les preuves dans le paysage urbain ? Certaines villes, comme Sarajevo, ont été reconstruites et ne laissent plus percevoir les traces de l'urbicide dont elles ont été victimes : « Aujourd'hui, la ville de Sarajevo est calme, en apparence. On devine à peine les stigmates, les cicatrices, les spectres d'une douleur infinie, d'un silence effroyablement proche de l'oubli », écrit Alban Lécuyer dans *Ici prochainement : Sarajevo* (2017). Encerclée au printemps 1992 par l'armée fédérale yougoslave, qui souhaite l'indépendance de la Bosnie, la capitale de la Bosnie-Herzégovine voit pourtant « 97 % [de ses] bâtiments […] détruits ou partiellement endommagés ». D'autres villes, comme Beyrouth ou Berlin, conservent leurs ruines dans certains quartiers. Au Liban, pays des guerres sans fin, il y a un « enchevêtrement entre les périodes de destructions et de constructions », affirme Juliette El-Abiad. Les ruines cohabitent, en effet, avec les constructions modernes. L'urbaniste et anthropologue constate que, malgré les efforts entrepris par les politiques publiques pour effacer toute trace des conflits dans le paysage urbain de Beyrouth, « les indices oubliés de la guerre » demeurent. Le Grand Théâtre, abandonné depuis la fin de la guerre civile, constitue en cela un exemple frappant : « Il rompt avec la modernité générale du centre-ville et révèle la persistance de l'histoire de la tragédie libanaise en son sein. »

© Tim Broabent sur *Unsplash*, 2023

À Beyrouth, les ruines cohabitent avec les immeubles en construction

> « *L'absence de ruines est peut-être l'objet du siècle, la chose la plus emblématique d'un monde de choses qui en a autant produites que détruites, et qui, avec une certaine application, efface les traces de sa propre destruction.* »
> ***Bruce Bégout**, Obsolescence des ruines (2022)*

Reconstruire, commémorer

Les reconstructions deviennent commémoration lorsqu'elles ressurgissent sur le lieu même des faits. À l'emplacement précis des Twin Towers à New York, l'architecte Michael Arad a conçu le Mémorial *Ground Zero*, deux grands bassins de 54 mètres de longueur et de 9 mètres de profondeur, avec de gigantesques cascades d'eau, pour rendre hommage aux 2 753 victimes des attentats du 11 septembre 2001. « Les cascades représentent la chute des tours mais aussi celle des corps », explique le sociologue Gérôme Truc au micro de Catherine Pottier sur France Info, dans l'émission « Au fil de l'eau. L'eau, symbole de la vie » du 11 septembre 2021. Si certain·es font le choix de construire pour commémorer, d'autres optent pour le vide, symbole de la disparition, comme le rappelle Pierre Centlivres, dans la revue *Livraisons de l'histoire de l'architecture* n°17 (2009) au sujet des Bouddhas de Bamiyan, détruits par les Talibans en mars 2001 : « Pour celui qui fait aujourd'hui le voyage de Bamiyan, les immenses niches vides laissent une impression profonde. Mémoire, violence humaine, les silhouettes des Bouddhas hantent encore la vallée ; les reconstruire à l'identique, dans leurs alvéoles, aboutirait à nier la négation que représente leur anéantissement. »
Laisser les traces de la guerre dans le paysage urbain – en reconstruisant ou en conservant les ruines – est ainsi une manière de graver dans la pierre le devoir de mémoire.

Anne Bléger, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Bruce Bégout, *Obsolescence des ruines*, Inculte, 2022.
Philippe Chassaigne, Caroline Le Mao, Christophe Lastécouères (dir.), *Urbicides. Destructions et Renaissances urbaines du 16e siècle à nos jours*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Aquiprint, 2021.
Juliette El-Abiad, *La Mémoire urbaine du centre-ville de Beyrouth. Entre reconstruction, effacement des traces et métamorphose*, L'Harmattan, 2020.
Alban Lécuyer, *Ici prochainement : Sarajevo*, Intervalles, 2017.

LE PARFUM, MATERIAU D'ÉCRITURE

Le parfum est un matériau d'écriture difficile à appréhender, qui nécessite souvent des recherches spécifiques de la part des auteurs et autrices. *Balises* explore les coulisses de la littérature olfactive.

« D'un bout à l'autre de mon enfance, l'odeur d'usine signe le retour de mon père. L'odeur puissante des cuves à distiller, qui excède toutes les odeurs connues de la nature, les aggrave prodigieusement. » (Valentine Goby, *Baumes*, 2014)
Dès les premières lignes de son récit autobiographique *Baumes*, publié chez Actes Sud en 2014, Valentine Goby reconnaît au parfum une valeur essentielle et personnelle. Ses mots révèlent la place des essences dans sa vie et son histoire familiale. « Un parfum, ça te signe », affirme-t-elle avec conviction. L'autrice de *Baumes*, fille de parfumeur, raconte son enfance, ses souvenirs olfactifs. Onze ans plus tard, elle récidive avec *Le Palmier* (Actes Sud, 2025), dont le personnage principal est Vive, une fillette dont le père est également parfumeur.
Valentine Goby, interviewée par *Balises* en février 2026, fait partie des rares romancier·ères contemporain·es à s'atteler au parfum au cœur de son sujet d'écriture. Née à Grasse, elle cherche tout naturellement à « mettre en mots » les odeurs et senteurs qui l'ont accompagnée dans sa vie. Dans cette quête, *Le Parfum* (1985) de Patrick Süskind, qu'elle lit à l'âge de quinze ans, est une révélation : « Mon père traque les plantes à parfum (…) Süskind débusque les mots dans la jungle de la langue et à la fin, tous les deux fabriquent des odeurs. »

Une fascination olfactive héritée de la littérature naturaliste
La littérature s'empare avec délectation des parfums et des odeurs au 19e siècle. Sophie-Valentine Borloz, docteure en littérature française, explique dans la revue *Littérature* n°185 consacrée aux *Sociabilités du parfum* (2017) que l'engouement de la littérature pour l'olfactif, « qu'il soit répulsif ou plaisant », coïncide avec les préoccupations médicales et hygiénistes de l'époque. Isabelle Reynaud Chazot partage ce constat et précise en 2000, dans sa thèse *Détournements de l'olfaction dans la littérature de la deuxième partie du 19e siècle*, que les écrivain·es naturalistes multiplient les descriptions olfactives par souci de réalisme.

Domaine public. Photo : © www.bridgemanart.com

Édouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, Kunsthalle de Hambourg (Allemagne)

Émile Zola évoque les puanteurs du peuple pour dénoncer les conditions de vie dans les logements insalubres (*L'Assommoir*, 1876). Guy de Maupassant assimile les odeurs aux vices (*Bel-Ami*, 1885). Pour Charles Baudelaire, l'olfactif convoque des images, des sons, des souvenirs.

La femme occupe une place de choix dans l'imaginaire du parfum, comme le rappelle l'historien Alain Corbin dans *Le Miasme et la Jonquille* (1982) : « Le symbolisme envahissant de la femme-fleur naturelle et doucement parfumée révèle la ferme volonté de contenir les affects. […] Ambitieuse stratégie qui tente de désamorcer la menace de l'animalité, d'assagir les pulsions de la femme. » Sophie-Valentine Borloz abonde dans le même sens : « L'élément olfactif véhicule un imaginaire sulfureux, lié à la sexualité et à la perversion. » La femme sent la violette chez Zola (*Nana*, 1880), le musc chez Maupassant (*Bel-Ami*, 1885), « toute la ville » chez Paul Margueritte qui décrit les senteurs de Baïa, la femme de la casbah (« Le Parfum », *La Lanterne magique*, 1909). Le parfum est un des moyens mobilisés pour décrire les caractéristiques des personnages et l'atmosphère des lieux dans lesquels ils évoluent. Depuis, les auteur·rices héritent de ce catalogue de descriptions d'odeurs et des imaginaires olfactifs façonnés par la littérature naturaliste du 19e siècle. Reste la difficulté de traduire en mots les multiples nuances de parfums.

> *« Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux […] Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! »*
>
> ***Charles Baudelaire,*** « Un hémisphère dans une chevelure », *Le Spleen de Paris* (1869)

Des mots sur des odeurs
« Il lui avait d'abord fallu travailler la grammaire, comprendre la syntaxe des odeurs, se bien pénétrer des règles qui les régissent […] », écrit Joris Karl Huysmans dans *À rebours* (1884) au sujet des parfumeur·euses. Un siècle plus tard, cette difficulté à nommer les innombrables odeurs est formulée dans *Le Parfum* de Patrick Süskind : « […] toutes ces grotesques disproportions entre la richesse du monde perçu par l'odorat et la pauvreté du langage amenaient le garçon à douter que le langage lui-même eût un sens. » En littérature, comme en parfumerie, décrire des odeurs est un exercice délicat, ainsi que le reconnaissent Jean-Alexandre Perras et Érika Wicky dans « Sociabilités du parfum » (*Littérature* n°185, 2017). Les deux chercheur·euses admettent que le vocabulaire olfactif « à la fois imprécis et limité » nécessite de « contourner cette carence, en particulier dans l'accumulation ou la métaphore ». C'est pourquoi, l'écriture olfactive exige des recherches minutieuses et nécessite une immersion dans les odeurs.

Tout savoir sur le parfum : accords olfactifs
27 mai 2026 à 19 h
Bibliothèque publique d'information,
Bâtiment Le Lumière - Paris 12e

À la recherche du parfum perdu
Dans *Baumes*, Valentine Goby énonce les multiples recherches qu'elle effectue pour écrire sur le parfum : « Je lis essais, revues, articles illustrés et dictionnaires, je vais au musée international de la Parfumerie à Grasse. » De même, pour *Le Palmier*, elle a mené des entretiens avec des parfumeur·euses, producteur·rices de plantes à parfum, nez… Dans l'objectif de ne pas « trahir le souvenir ravivé par une mise en scène […] j'emmène mon corps avec moi dans le paysage pour collecter des impressions », précise-t-elle. Valentine Goby mène un « travail d'archéologie intime pour exhumer des sensations très anciennes », explique-t-elle en énumérant ses expériences pour « mettre son corps à l'épreuve ». Elle est allée visiter l'usine Mane à Bar-sur-Loup, les usines de Robertet et de Payan Bertrand à Grasse : « J'ai pris des notes sur ce qu'on entend, ce qu'on voit, sur les gestes des ouvrier·ères. Après, j'ai construit mon usine à moi. »
Donnons raison à Valentine Goby. Comme la parfumerie, l'écriture est bien une autre façon de « fabriquer des odeurs ».

Anne Bléger, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Isabelle Reynaud Chazot, *Détournements de l'olfaction dans la littérature de la deuxième partie du 19e siècle (France et Angleterre)*, thèse de doctorat en Littérature comparée, Paris IV Sorbonne, 2000.
Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, 18e-19e siècles*, Flammarion, [1982] 2016.
Jean-Alexandre Perras, Érika Wicky (dir.), *« Sociabilités du parfum »*, *Littérature* n°185, 2017/1.

« PAR EFFRACTIONS », LE PODCAST LITTÉRAIRE DE LA BPI

QUELQUES QUESTIONS À LAUREN MALKA

Lauren Malka, journaliste indépendante et réalisatrice de podcasts littéraires, est l'autrice de *Mangeuses. Histoire de celles qui dévorent, savourent ou se privent à l'excès*, paru chez Points Féminismes en 2025. Depuis février 2025, elle réalise le podcast « Par Effractions » pour la Bpi, produit par *Balises*. Nous lui avons posé quelques questions sur cette aventure.

© Chloé Vollmer-Lo

Lauren Malka

Pourquoi avez-vous accepté cette mission ?
J'ai eu le plaisir d'animer des conférences avec des écrivain·es du réel au Festival Effractions via un autre podcast littéraire. La Bpi m'a contactée pour accompagner la refonte de son podcast littéraire. Il s'agissait de valoriser la richesse de ses collections. Je suis, par ailleurs, une adepte de cette bibliothèque, véritable deuxième maison pour moi.

Comment préparez-vous un épisode ?
Nous choisissons l'invité·e collectivement avec l'équipe de *Balises* et celle du Festival Effractions. La sélection est rapide, car nous sommes en phase sur nos enthousiasmes littéraires ! Nous cherchons des livres que nous aimons, et si possible des auteur·rices particulièrement bibliovores. Ensuite, je lis et relis attentivement le livre : j'ai d'ailleurs réalisé que je comprenais bien mieux un livre à sa deuxième lecture, suis-je la seule dans ce cas ? Je note des idées de questions et des citations un peu partout : dans l'ouvrage, sur mes carnets, sur ma main, dans des messages que je m'envoie… Je passe ensuite quelques heures à rassembler mes notes en un conducteur, une liste de questions simples organisées comme une narration. La difficulté, à ce moment-là, c'est d'oublier ce que j'ai lu pour que la discussion paraisse limpide aux auditeur·rices qui n'ont pas lu le livre.

Comment se passe le tournage et la réalisation d'un épisode ?
En amont, je demande à l'auteur·rice de choisir trois livres fondateurs pour sa construction personnelle ou pour son œuvre. Le jour J, on se donne rendez-vous au métro. J'arrive toujours un peu en avance, pour que mon micro soit ouvert au moment de se dire bonjour. Cet instant doit être naturel, je cherche l'effet de surprise, le moment où l'invité·e me voit avec mon micro ! Nous marchons ensuite jusqu'à la Bpi. Cette promenade dure 7 minutes, le temps de poser à l'invité·e les premières questions sur son livre et son rapport aux bibliothèques. Une fois à l'intérieur, on se promène dans les salles de lecture, qu'elles soient fermées au public ou non, grâce à l'équipe de *Balises* qui nous ouvre toutes les portes. Je demande à l'auteur·rice de donner des indices pour faire deviner les trois livres, et nous les piochons dans les rayonnages. Dernière étape : le studio d'enregistrement du bâtiment Lumière, pour la séquence où l'on parle des livres choisis. C'est une séquence que j'adore, souvent surprenante. On dit beaucoup de soi quand on parle des livres qui nous ont construit·e.

Un souvenir, une anecdote particulière à nous livrer ?
J'ai le cœur serré en pensant au jour où Juliet Drouar nous a parlé, dans le studio du Centre Pompidou, de *L'Opoponax* de Monique Wittig. Il ne s'attendait pas à être aussi ému en racontant que ce livre représentait, pour lui, la découverte de soi en tant que lesbienne quand on n'a pas les mots pour se le dire. Cet épisode était le tout premier, mais je pourrais ensuite tous les citer : Séphora Pondi, Rim Battal, Ramsès Kefi, Alice Zeniter, Blandine Rinkel, Agnès Desarthe…. Ils contiennent tous au moins un éclat de rire inattendu, un moment de surprise qui surgit grâce à la bibliothèque, ce lieu si spécial où l'on peut ouvrir le grand coffre-fort de son intimité !

Propos recueillis par **Hélène Becquembois**, Bpi

LE PODCAST

« Par Effractions », le podcast littéraire de la Bibliothèque publique d'information, fait entendre les murmures des milliers de livres peuplant la bibliothèque, sur une musique originale de David Federmann. Dix épisodes en 2025, et une deuxième saison en cours en 2026. Un épisode par mois, avec une pause estivale.
Le principe ? Entrer par effraction dans la bibliothèque en compagnie d'un auteur ou d'une autrice programmé·e au Festival Effractions, le festival de littérature du réel de la Bpi. Et découvrir les ouvrages qui l'inspirent ou qui ont inspiré son œuvre, son rapport intime aux bibliothèques, aux livres, à l'écriture.

Retrouvez tous les épisodes sur le site de *Balises*, sur le Replay de la Bpi, sur YouTube et sur toutes les plateformes de podcast !

NOTRE SÉLECTION D'ÉPISODES

De la complicité, avec Rim Battal
Dans cet épisode paru en juin 2025, l'autrice et poétesse Rim Battal parle de son amour pour les livres, ces objets « où l'on arrive à mettre autant de monde dans un si petit espace et que l'on peut transporter avec soi ». Elle présente son premier roman, *Je me regarderai dans les yeux*, paru en janvier 2025, qui raconte l'histoire d'une jeune fille de 17 ans qui, suite à un violent traumatisme, amorce son chemin d'émancipation. Rim Battal, dans un dialogue plein de complicité avec Lauren Malka, présente trois livres qui l'ont marquée : *Aveux non avenus* de Claude Cahun, *Sister Outsider* d'Audre Lorde et *Baltiques* de Tomas Tranströmer.
Durée : 23 minutes.

https://replay.bpi.fr/

https://replay.bpi.fr/

Du trash, avec Séphora Pondi
En novembre 2025, Lauren Malka reçoit Séphora Pondi, autrice d'un premier roman intitulé *Avale*, paru en août 2025. Pensionnaire de la Comédie-Française, comédienne et metteuse en scène, l'autrice signe cet ouvrage de dévoration charnel et violent, mettant en parallèle les destins d'une actrice et de son fan. Entrée par effraction dans la bibliothèque avec Lauren Malka, elle sélectionne trois ouvrages qui trouvent un fort écho avec *Avale : Truismes* de Marie Darrieusecq, *Chanson douce* de Leïla Slimani, et *Putain* de Nelly Arcan.
Durée : 19 minutes.

© Hélène Becquembois, Bpi

Juliet Drouar et Lauren Malka au studio d'enregistrement du Centre Pompidou en février 2025

De l'émotion, avec Juliet Drouar

Juliet Drouar inaugure le podcast « Par Effractions » en février 2025. Dans ce tout premier épisode très émouvant, enregistré au Centre Pompidou, Juliet Drouar, auteur d'un premier roman, *Cui-Cui*, paru en janvier 2025, parle d'adolescence, de droits des mineur·es, de construction du genre dans nos sociétés, et présente trois références littéraires qui résonnent avec son roman : *La Main gauche de la nuit* d'Ursula Le Guin, *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, et *L'Opoponax* de Monique Wittig.
Durée : 21 minutes.

https://replay.bpi.fr/

Un déménagement, avec Alice Zeniter

Dans cet épisode spécial été, en juillet 2025, Alice Zeniter et Lauren Malka découvrent en avant-première les nouveaux locaux de la Bpi, qui quitte le Centre Pompidou, le temps des travaux qui dureront jusqu'en 2030. Le déménagement, l'exil, les migrations sont au cœur de l'œuvre de l'autrice. Son roman *Frapper l'épopée*, paru en août 2024, nous transporte en Nouvelle Calédonie, pour questionner les silences du passé et la violence de la colonisation. Alice Zeniter part à la recherche de trois livres qui traitent de ces questions dans les rayonnages de la future bibliothèque en pleine installation, entre cartons, poussières et ouvriers du bâtiment en plein travail. Elle parvient à dénicher *Anent* d'Alessandro Pignocchi, *Martin Eden* de Jack London et *L'Autre moitié du soleil* de Chimamanda Ngozi Adichie.
Durée : 30 minutes.

https://replay.bpi.fr/

Du rire, avec Ramsès Kefi

Depuis décembre 2025, le rire et la bonne humeur de Ramsès Kefi résonnent encore dans la bibliothèque ! La plume incisive de ce journaliste et écrivain a marqué la rentrée littéraire 2025 avec un premier roman intitulé *Quatre jours sans ma mère*. Avec Lauren Malka il choisit, dans les rayonnages de la bibliothèque, trois ouvrages qui l'ont particulièrement marqué dans sa construction personnelle d'adolescent ou d'adulte : *Les Misérables* de Victor Hugo, *Le Chien des Baskerville* de Sir Arthur Conan Doyle, et *Tropique de la violence* de Natacha Appanah.
Durée : 20 minutes.

https://replay.bpi.fr/

© Hélène Becquembois, Bpi

Cloé Korman et Lauren Malka à la Bpi, bâtiment Lumière en août 2025

Une bibliothèque réouverte, avec Cloé Korman

Fin août 2025, trois jours après la réouverture très attendue de la Bpi au bâtiment Lumière, dans le 12e arrondissement de Paris, Lauren Malka rencontre Cloé Korman dans les tous nouveaux locaux de la bibliothèque. Le titre de son dernier roman, *Mettre au monde*, paru en août 2025, résonne avec la renaissance de la Bpi. L'autrice y raconte l'histoire de deux femmes de 40 ans, hantées, chacune à leur manière, par l'expérience de la maternité. Cloé Korman sélectionne quatre ouvrages qui traitent de ces questions dans les rayonnages de la bibliothèque : *L'Opoponax* de Monique Wittig, *Les Mots de la tribu* de Natalia Ginzburg, *Z ou souvenirs d'historienne* de Claire Zalc et la sténotypie intégrale des débats de l'affaire de Bobigny, *Avortement. Une loi en procès*.
Durée : 26 minutes.

https://replay.bpi.fr/

De la musique, avec Agnès Desarthe

Agnès Desarthe inaugure la saison 2 du podcast en janvier 2026, pour présenter son récit *Qui se ressemble*, tout juste paru. Cet ouvrage explore la figure d'un père algérien qui vient de débarquer en France et celle d'une grand-mère aux allures de diva égyptienne. Un livre autobiographique qui contient mille histoires, fictives ou non, sur l'exil, les malentendus de la langue, la quête d'identité, la judéité, et dans lequel la musique d'Oum Kalthoum occupe une place importante. Dans la bibliothèque, en compagnie de Lauren Malka, l'autrice sélectionne trois œuvres qui ont une résonnance toute particulière avec son récit : *Les Petits Enfants du siècle* de Christiane Rochefort, *Shosha* d'Isaac Bashevis Singer et le mythique album *Enta Omri* de la diva Oum Kalthoum.
Durée : 26 minutes.

https://replay.bpi.fr/

En bonus, un épisode spécial Festival Effractions 2026

Enregistré pendant le Festival Effractions en février 2026, dans les allées et le studio de la Gaîté Lyrique, cet épisode recueille les confidences de cinq auteur·rices invité·es à cet événement littéraire annuel de la Bpi. Rebeka Warrior, James Noël, Stéphanie Arc, Louise Browaeys et Adèle Rosenfeld passent derrière le micro de Lauren Malka pour évoquer un livre qui les a inspiré·es et qui fait écho à leurs textes. Une immersion très réussie dans le festival.
Durée : 38 minutes.

https://replay.bpi.fr/

EXPLOREZLABPI : LE GUIDE 3D POUR VOUS ORIENTER DANS LA BIBLIOTHÈQUE

Vous n'avez pas le temps de flâner dans la bibliothèque ? La subtilité du classement des ouvrages vous échappe ? Pour vous guider, la Bpi a conçu une solution numérique interactive sur explorezlabpi.bpi.fr et sur la tablette tactile à l'entrée de la bibliothèque.

La recherche d'un document, un jeu de piste?
Votre objectif est de mettre la main sur un ouvrage repéré dans le catalogue en ligne. Votre temps est limité. Un premier indice s'affiche : *Disponible | Étage 3 – Droit, économie, gestion : 339.3(07) GUI*. La partie peut commencer.
Vous franchissez les portes de la Bpi à l'étage 2 et prenez immédiatement la mesure du terrain : l'endroit est vaste, organisé en grands espaces thématiques. Premier défi : trouver l'escalier pour passer au niveau 3. Pas de panique : des panneaux jalonnent le parcours. Il ne vous reste plus qu'à suivre le chemin vers les bonnes collections.
Arrivé·e à l'étage 3, vous débloquez un nouvel outil : un plan imprimé sur le mur. Il vous révèle la position de l'espace « Droit, économie, gestion ». Là, une surprise vous attend. La zone se subdivise en de nombreuses sous-thématiques et chaque rayonnage obéit à un classement par série de chiffres. La difficulté monte d'un cran.
Vous activez votre joker. Les bibliothécaires du bureau d'information tout proche vous orientent vers les bonnes étagères et vous livrent un indice : la parenthèse *(07)* de la cote du livre signale les manuels, regroupés en début d'étagère.
En bonus, les bibliothécaires vous révèlent un super pouvoir : la carte interactive ExplorezLaBpi, accessible en ligne, sur ordinateur comme sur smartphone. Un simple clic sur la notice d'un document du catalogue vous guide de votre position vers l'étagère du livre recherché.
Mission accomplie ! Livre en main, vous vous installez pour le consulter. Vous savez que la prochaine fois, vous pourrez anticiper votre itinéraire grâce à cette carte interactive. Les espaces de la Bpi, un jeu d'enfant avec explorezlabpi.bpi.fr.

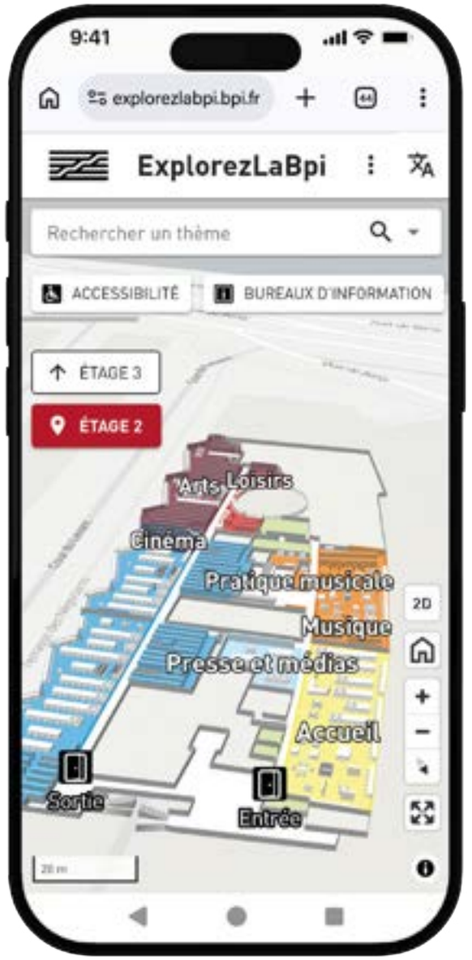
© bpi
La signalétique réalisée par Travaux-Pratiques pour la Bpi

Pourquoi est née ExplorezLaBpi ?
Pour classer les livres en bibliothèque et permettre de les trouver, on choisit de les ordonner par thème. Ce choix se matérialise sur la tranche des livres par une suite de chiffres qu'on appelle cote. Mais ce type de classement intellectuel est sujet à interprétation et ne répond pas à toutes les problématiques : faut-il rassembler l'ensemble des manuels de préparation des concours en médecine, ou les séparer par spécialité médicale ? Un livre d'histoire du droit trouve-t-il sa place en histoire ou en droit ? Chaque établissement effectue un choix de rangement qui peut rendre complexe la recherche d'un livre pour les lecteurs et lectrices.

La Bpi a développé une solution innovante pour que le public retrouve facilement les livres dans les espaces. ExplorezLaBpi est une carte interactive en 3D qui numérise l'organisation spatiale de la bibliothèque et identifie espaces et services proposés. Une recherche par thématique permet de localiser précisément l'emplacement des collections d'un sujet et ses sous-thématiques. Avec cet outil accessible à distance, vous pouvez préparer votre venue et localiser les documents que vous souhaitez consulter. Une tablette tactile grand format à l'entrée de la bibliothèque donne également accès à la carte. Dans le catalogue en ligne, un unique clic sur la localisation de l'ouvrage repéré permet de basculer sur la carte 3D qui vous indique son étagère. Vous pouvez même afficher un itinéraire depuis tout point dans la bibliothèque vers l'étagère repérée.

Théo Bourdilleau, Bpi

Le traitement des données de la bibliothèque
Un peu plus de 300 000 livres physiques sont répertoriés par une notice bibliographique dans le catalogue de la bibliothèque. Cette description très détaillée et normée vise autant à offrir au lecteur ou lectrice des informations complètes sur le livre, comme sa disponibilité, sa localisation, qu'à assurer la bonne gestion des collections par les bibliothécaires.
Pour qu'un outil informatique puisse localiser des documents sur chaque étagère, il faut au préalable constituer une base de données de l'ensemble des informations de localisation. Dans le cas de la cartographie, il a fallu lister l'ensemble des thématiques (sous la forme d'une suite de chiffres appelée indice) présentes dans la bibliothèque, puis les associer chacune à leur étagère, soit 70 000 indices à relier à 300 étagères. Il faut aussi prendre en compte la hiérarchisation des disciplines en thématiques et sous-thématiques, gérer des exceptions comme les classements géographiques, et être capable d'identifier des fonds particuliers. Ce tissu de relations que l'on construit est adressé sous forme de données à la machine afin qu'elle puisse l'afficher dans une interface grand public.
Ces relations sont décrites en *Resource Description Framework* (RDF), un format de métadonnées standard et normé utilisé sur le web, qui transcrit l'information sous forme de triplet, équivalent d'une phrase simple ‹sujet› ‹verbe› ‹complément›. Ce travail est complexe et nécessite une étroite collaboration entre bibliothécaires et informaticien·nes. Les premier·ères maîtrisent la complexité de la classification et transcrivent chaque règle en un triplet simple, les autres créent des outils pour automatiser la création de triplets et s'assurer qu'ils soient dans un format compréhensible par des machines.



© bpi
ExplorezLaBpi sur votre téléphone

POUR ALLER PLUS LOIN

Classer les archives et les bibliothèques, PUR, 2019
Bernard Calenge, *Mettre en œuvre un plan de classement*, Presses de l'ENSSIB, 2017.
Consultez la carte interactive sur https://explorezlabpi.bpi.fr/ ou sur une tablette tactile à l'entrée de la bibliothèque.

L'ARBRE À VŒUX DES LECTEUR·RICES

En décembre 2025 et janvier 2026, le service Autoformation de la Bpi a mis à disposition des usager·ères un arbre à vœux dans les espaces de la bibliothèque. Résultat : au cœur de l'hiver, un arbre aux couleurs printanières, reflet des publics !

La proposition était simple : « Prenez une étiquette, écrivez votre vœu pour la nouvelle année (un mot, une phrase dans la langue de votre choix). Et accrochez-la à l'arbre ! » À l'origine pensé pour le public apprenant le français langue étrangère (Fle), l'arbre a cette année davantage séduit les étudiant·es, nombreux·ses à fréquenter la Bpi depuis son déménagement au Lumière. Le service Études et Recherche enquête d'ailleurs pour étudier la sociologie des publics et observer la typologie des vœux sur trois ans. De fait, ils sont un excellent indicateur de l'état d'esprit de celles et ceux qui fréquentent la Bpi.

© Louise Suszek, Bpi

L'arbre à vœux de la Bpi, décembre 2025

Parmi les 269 vœux de cette année, zoom sur les plus…

Touchants
« Que mes enfants grandissent dans un monde en paix ! »
« Je souhaite que [mon compagnon] et moi soyons heureux, qu'il sorte de la dépression et qu'on s'aime »
« Je voudrais que Crocmou existe et qu'il soit mon dragon »

Affectueux
« Que mon petit frère soit heureux »
« Une super année à mes meilleures amies »
« Continuer à me sentir sereine / Être là pour les autres qui ne le sont pas »

Studieux
« Réussir médecine (la 25 891e année) et être heureuse »
« Passer TOUS mes partiels et ne plus jamais lire un texte de Weber »
« Avoir un master + pécho Bernard »

Drôles
« En 2026, un peu plus de joie et de délire dynamisant ! Et savoir qui est Bernard ! »
« J'espère qu'en 2026, je peux chanter 100 chansons françaises »
« En 2026, je souhaite qu'on rende les BIJOUX DE LA COURONNE !! »

Internationaux
« *Ake ome Koto yoro* » (« Bonne année », en japonais)
« *I wish to heal and to find peace* » (« Je souhaite guérir et trouver la paix », en anglais)
« *Conseguir a minha formação com sucesso !* » (« Réussir ma formation avec succès », en portugais)

Louise Suszek, Bpi

L'espace Autoformation de la Bpi dispose de 24 places assises munies de postes informatiques, de 4 postes DVD et de 4 postes dédiés au visionnage des télévisions du monde. Il permet de se former en autonomie à un large éventail de disciplines : initiation à 200 langues ou dialectes, bureautique, code de la route, vie professionnelle, programmation, soutien scolaire, loisirs…

© Claire Mineur, Bpi, 2026. Illustration partiellement générée par IA.

Directeur de la publication
Renan Benyamina
Directeur de la Bibliothèque publique d'information

Rédacteur·rices en chef
Hélène Becquembois, Anne Bléger, Héloïse Brillet, Fabienne Charraire, Agnès Demé, Tess Valcke.

Comité d'orientation et équipe de rédaction
Emmanuel Beaubatie, Hélène Becquembois, Agnès Belbezet, Arno Bendriss, Anne Bléger, Anne-Françoise Blot, Aymeric Bôle-Richard, Marion Bonneau, Théo Bourdilleau, Héloïse Brillet, Soizic Cadio, Clémentine Caillol, Marion Carrot, Fabienne Charraire, Ali Chihani, Olivia Cooper-Hadjian, Audrey Demarre, Agnès Demé, Aude Erenberk, Claire Felep, Émilie Fissier, Émilie Giordano, Floriane Laurichesse, Fanny Le Corre, Xavier Loyant, Claude-Marin Herbert, Geneviève de Maupeou, Nathalie Nosny, Juliette Panossian, Emmanuèle Payen, Lena-Maria Perfettini, Sara Perillat, Marine Planche, Helena Rojas, Louise Suszec, Tess Valcke, Maryline Vallez, Julie Védie, Florence Verdeille.

Conception graphique et mise en page
William Bolze Evain – La Tribu

Accessibilité numérique
William Bolze Evain – La Tribu

Impression
Imprimerie Vincent - 37 000 Tours
SUR PAPIER ÉCOLOGIQUE ISSU DE FORÊTS GÉRÉES DURABLEMENT

Web
Plus d'articles sur balises.bpi.fr
Nos recommandations sur Facebook et Instagram
@tu_vas_voir_ce_que_tu_vas_lire

Gratuit – ne peut être vendu

Illustration de couverture
Claire Mineur, Bpi
Illustrations partiellement générée par IA.

ISSN 2680-5146

Bibliothèque publique d'information
Bâtiment Lumière, 40 avenue des Terroirs de France, 75012 Paris

Téléphone
01 44 78 12 75

Horaires
12 h-22 h tous les jours sauf le mardi
11 h-22 h les samedis, dimanches et jours fériés

Métro
Ligne 14, Cour Saint-Émilion

Adresse postale
Bpi
25 rue du Renard – CS 16542
75197 Paris Cedex 04

Sites internet
bpi.fr
balises.bpi.fr