

PASSAGES

Étienne Cliquet // Rachel Labastie // Émilie Perotto

Exposition d'ouverture
de la chapelle des Capucins
Mostra di apertura
della cappella dei Capucins
Du 19 juillet au 30 septembre 2011

Exposition réalisée dans le cadre du programme européen de coopération transfrontalière ALCOTRA.
Mostra realizzata nel ambito del programma europeo di cooperazione transfrontaliera ALCOTRA.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Chantal Eyméoud	4
Maire d'Embrun / Sindaco di Embrun	

Stefano Viglione	5
Maire de Mondovi / Sindaco di Mondovi	

Fabrizio Pellegrino	6
Président de l'Association Marcovaldo / Presidente dell' Associazione Culturale Marcovaldo	

Caroline Engel	8
Commissaire de l'exposition / Curatrice della mostra	

ÉTIENNE CLIQUET

Flottille	13
Entretien / Intervista	17
Regard sur la chapelle des Capucins avant son ouverture / Sguardi sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura	24

RACHEL LABASTIE

Entraves	27
Entretien / Intervista	31
Regard sur la chapelle des Capucins avant son ouverture / Sguardi sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura	38

ÉMILIE PEROTTO

Le Dahu	41
Projet artistique avec le Lycée Professionnel Alpes et Durance - Embrun / Progetto artistico con il liceo di insegnamento professionale alpi e durance, a Embrun	44
Entretien à propos du Dahu / Intervista sul Dahu	49
L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2 et 2/2)	57
Entretien à propos de L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2 et 2/2) / Intervista sullo spirito di contraddizione (scultura capucine 1/2 e 2/2)	61
Regard sur la chapelle des Capucins avant son ouverture / Sguardi sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura	70

INVITATION TRANSFRONTALIÈRE / INVITO TRANSFRONTALIERO

ENIAC	
Into the Wood,	
par Simona Lodi / di Simona Lodi	73
Regard sur la chapelle des Capucins avant son ouverture / Sguardi sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura	82

VUES DE L'EXPOSITION / VISTE DELLA MOSTRA

Remerciements / Ringraziamenti	106
--------------------------------	-----

CHANTAL EYMÉOUD

Maire d'Embrun

Sindaco di Embrun

La chapelle des Capucins est un fleuron du patrimoine embrunais que la ville s'est employée à faire revivre dans le cadre du programme européen de coopération transfrontalière ALCOTRA (projet SMIR).

Ce projet de deux ans a permis à la ville d'initier une politique « art contemporain » sur un territoire élargi grâce aux actions de coopération avec les partenaires italiens : l'Association Culturelle Marcovaldo et la ville de Mondovì. Il a également permis d'engager les travaux nécessaires à la réhabilitation de la chapelle des Capucins en centre d'art contemporain.

L'histoire mouvementée de cette chapelle et son architecture particulière témoigne des passages singuliers de ses différents occupants, depuis l'ordre mendiant des Capucins, l'armée au XIX^e siècle jusqu'aux services techniques de la ville il y a peu.

Aussi, nous nous sommes appliqués, à travers de nombreux échanges avec l'architecte, à donner à ce lieu, les espaces nécessaires à sa fonction de centre d'art pour permettre au plus grand nombre d'y faire l'expérience de l'art.

Cette exposition inaugurale est inscrite dans la programmation de qualité initiée depuis deux ans. Elle rend compte de l'engagement de la ville à défendre une politique artistique et culturelle. Elle marque l'aboutissement d'échanges fructueux entre les partenaires de la ville, les artistes et les publics considérés dans toute leur diversité. « Passages » laisse, par ailleurs, imaginer les réalisations à venir.

La cappella dei Capucins è il fiore all'occhiello del patrimonio di Embrun che la città si è adoperata a far rivivere nell'ambito del programma europeo di cooperazione transfrontaliera ALCOTRA (progetto SMIR).

Il progetto, durato due anni ha permesso alla città di dare inizio a una politica "arte contemporanea" su un territorio allargato grazie agli interventi di cooperazione con i partner italiani: l'Associazione Culturale Marcovaldo e la città di Mondovì. E ha anche consentito di mettere in atto i lavori necessari al restauro della cappella dei Capucins per trasformarla in centro d'arte contemporanea.

La movimentata storia della cappella e la sua singolare architettura testimoniano dei singoli passaggi dei suoi diversi occupanti, a cominciare dall'ordine dei mendicanti dei Capucins, dall'esercito nel XIX^o secolo fino ai recenti servizi tecnici della città. Inoltre, ci siamo adoperati, grazie ai numerosi scambi con l'architetto, a trovare per questo luogo gli spazi necessari alla sua funzione di centro d'arte che consentirà a molti di vivere la loro esperienza artistica .

Questa mostra inaugurale s'iscrive nel programma di qualità, iniziato due anni fa. Testimonia dell'impegno della città a voler difendere una politica artistica e culturale e del risultato degli scambi fruttuosi fra i partner della città, gli artisti e il pubblico in tutta la sua varietà. Inoltre "Passages" lascia intravedere future realizzazioni.

STEFANO VIGLIONE

Maire de la Ville de Mondovì
Sindaco della Città di Mondovì

Les villes d'Embrun et Mondovì sont toutes les deux riches d'un patrimoine historique très important sur lequel s'est fondé le projet de coopération transfrontalière SMIR. Nous nous appliquons à tisser des liens entre passé et avenir à travers la création de deux centres d'art qui rayonnent sur nos territoires respectifs et au-delà des frontières.

Embrun et Mondovì sont deux villes de taille similaire, engagées à faire revivre des édifices à l'histoire singulière, mais peu à peu abandonnés et oubliés par les habitants. Le chantier de réhabilitation de notre église de Sant'Evasio a ainsi dévoilé des trésors insoupçonnés. La découverte des vestiges du passé et des traces laissées par les hommes au fil des siècles est l'occasion d'un travail contemporain, interdisciplinaire et sans cesse renouvelé de recherche et de création, en relation avec le monde universitaire, les entreprises, les établissements scolaires et les artistes.

Mondovì est heureuse d'avoir accueilli, à plusieurs reprises, le public français qui s'est déplacé pour les différentes manifestations artistiques mises en place par l'Association Culturelle Marcovaldo à Mondovì, dans le cadre du projet SMIR. Cette mobilité des publics dévoile un intérêt réel et grandissant pour les événements que nous souhaitons développer dans un avenir proche.

Les deux expositions inaugurales de l'église de Sant'Evasio et de la chapelle des Capucins résultent d'une collaboration étroite et réussie entre les directions artistiques italiennes et françaises et les représentants des villes d'Embrun et Mondovì. La double performance de l'artiste Fabio Battistetti pour les deux inaugurations respectives manifeste cet échange, que nous souhaitons prolonger par la circulation des œuvres et des artistes. Nous pouvons nous enorgueillir de présenter ainsi aux habitants proches et lointains des artistes inscrit-es sur la scène artistique internationale.

GIANCARLO BATTAGLIO

Élu à la culture de la ville de Mondovì
Assessore alla Cultura della Città di
Mondovì

I comuni di Embrun e Mondovì sono entrambi ricchi di un notevole patrimonio storico, dal quale nasce il progetto di cooperazione transfrontaliero SMIR. Con la creazione di due centri artistici che programmano attività culturali diffuse sui nostri territori e al di là dei confini, tessiamo i fili che collegano passato e futuro.

Embrun e Mondovì sono città di dimensioni simili, impegnate nel dare una seconda vita ad edifici che hanno una storia singolare, ma che sono stati man mano abbandonati e dimenticati dagli abitanti. Il cantiere di ristrutturazione della nostra chiesa di Sant'Evasio ha svelato tesori insospettabili. La scoperta dei segni del passato e delle tracce lasciate dagli uomini durante i secoli è l'occasione di un lavoro contemporaneo, interdisciplinare e sempre rinnovato di ricerca e di creazione, in relazione con le realtà universitarie, imprenditoriali, scolastiche ed artistiche.

Mondovì è lieta di aver accolto più volte il pubblico francese che ha partecipato agli eventi artistici organizzati dall'associazione culturale Marcovaldo, nell'ambito del progetto SMIR. La mobilità del pubblico dimostra l'interesse reale e crescente per le attività che intendiamo sviluppare nel futuro prossimo. Le due mostre che hanno inaugurato la chiesa di Sant'Evasio e la cappella dei Capucins sono il risultato di una cooperazione stretta e proficua tra le direzioni artistiche italiane e francesi e tra i rappresentanti dei Comuni di Embrun e Mondovì. La performance dell'artista Fabio Battistetti, reiterata nelle due inaugurazioni, rende manifesto lo scambio che intendiamo proseguire con la circolazione delle opere e degli artisti. Possiamo essere orgogliosi di presentare alla popolazione artisti riconosciuti sullo scenario internazionale.

ASSOCIATION CULTURELLE MARCOVALDO FABRIZIO PELLEGRINO

Président / Presidente

Depuis sa création, l'Association Culturelle Marcovaldo a été un lieu privilégié pour le développement des professions culturelles parmi les jeunes, où sont expérimentées idées et projets innovants. Elle entend conjuguer la valorisation du patrimoine historico-artistique du territoire et l'essor des différentes expressions de la culture contemporaine, ainsi que promouvoir le bien-être des communautés locales par la valorisation partagée et participante de l'identité culturelle, vécue comme élément essentiel de toute activité sociale et économique.

Ce qui distingue cette Association c'est le fait de concevoir les activités culturelles comme facteur de développement économique et social d'un territoire.

En outre, depuis plus de dix ans, elle collabore avec des organismes d'autres nations européennes à la mise en œuvre de projets communs dans le cadre des programmes financés par l'Union Européenne pour le développement de la coopération territoriale.

C'est précisément de ces collaborations, que voit le jour le partenariat avec Embrun dans le cadre du projet SMIR. La forte puissance innovante de ce projet artistique a incité Marcovaldo à cher-

L'Associazione Culturale Marcovaldo fin dalla sua costituzione, è stata luogo privilegiato per lo sviluppo delle professioni culturali fra i giovani, terreno di coltura per idee e progetti innovativi.

Si propone di coniugare la valorizzazione del patrimonio storico artistico del territorio e la promozione delle diverse espressioni della cultura contemporanea, promuovere il benessere delle comunità locali attraverso la valorizzazione condivisa e partecipata dell'identità culturale, vissuta come elemento fondante di ogni attività sociale ed economica.

Tratto distintivo dell'Associazione è la concezione delle attività culturali come fattore di sviluppo economico e sociale per un territorio.

Collabora inoltre, da oltre dieci anni, con enti di altre nazioni europee per l'attuazione di progetti comuni nell'ambito dei programmi finanziati dall'Unione Europea per lo sviluppo della cooperazione territoriale.

Proprio da queste collaborazioni nasce il partenariato con Embrun nell'ambito del progetto SMIR. La forte valenza innovativa del progetto artistico ha spinto Marcovaldo a cercare nuove collaborazioni trovando nell'associazione The Sharing una valida interlocutore per creare una piattaforma di ricerca

cher de nouvelles collaborations, trouvant dans l'association The Sharing un interlocuteur important pour créer une plateforme de recherche et d'expérimentation concernant les arts numériques, qui serait fortement implantée sur le territoire de Mondovì.

En effet depuis six ans, The Sharing développe des événements de vulgarisation, des productions et des initiatives de recherche consacrées à la créativité, qui conjuguent l'art, l'interaction, le design, le web-cinéma et l'innovation technologique dans le but d'être facteur de croissance culturelle et de développement économique.

Into The Wood est un exemple emblématique des synergies mises en œuvre par le projet : un acteur économique du territoire, à savoir la menuiserie F.lli (des Frères) Volume de Mondovì, a été choisie par la direction artistique The Sharing et chargée, par l'Association Marcovaldo, de la réalisation d'un produit, qui est à la fois performance électroacoustique et installation artistique.

Nous sommes très heureux de présenter cette performance pour le vernissage de l'exposition « PASSAGES » et ainsi apporter et partager une vision singulière de l'objet sculpture.

e sperimentazione sulle arti digitali, che sia fortemente radicata sul territorio di Mondovì.

Da sei anni infatti, The Sharing sviluppa eventi divulgativi, produzioni e iniziative di ricerca dedicate alla creatività che coniugano l'arte, l'interaction design e web-cinema con l'innovazione tecnologica con lo scopo di essere fattore di crescita culturale e di sviluppo economico.

Into The Wood è un esempio emblematico delle sinergie messe in atto dal progetto: un attore economico del territorio, la falegnameria F.lli Volume di Mondovì, è stato individuato dalla direzione artistica The Sharing e incaricato dall'Associazione Marcovaldo per la realizzazione di un prodotto che è al tempo stesso performance elettroacustica e installazione artistica.

Abbiamo il grande piacere di presentare questa performance all'inaugurazione della mostra «Passages» e così aggiungere e condividere una immagine particolare dell'oggetto scultura.

CAROLINE ENGEL

Commissaire de l'exposition
Curatrice della mostra

L'exposition Passages est née au milieu de la poussière de la réhabilitation de la chapelle des Capucins. Les pierres apparentes après décroufrage des murs, l'apparition constante et sans cesse renouvelée des matières et des volumes ont précipité le choix de parler de sculpture pour l'exposition inaugurale.

L'exposition s'est construite en écho avec le lieu, comme un projet au long cours, entre discussions avec les artistes et observations quotidiennes du lieu en mutation, avec en fond un pari ; celui de projeter et de penser des œuvres dans un lieu qui n'existant pas encore dans sa version finale. Une vraie gageure à la fois pour les artistes et le commissaire.

L'exposition a mûri avec les travaux, avec le double souhait de laisser vivre un lieu nouveau et de donner aux œuvres l'espace nécessaire dont elles auraient besoin. Sobriété et efficacité ont dicté les choix des œuvres et les recherches autour des nouvelles productions. Emilie Perotto a pensé ses deux nouvelles sculptures tel un caméléon aux avants postes de la réhabilitation. Jamais sculptures n'auront connu tant de vicissitudes dans leur épanouissement.

« Passages » renvoie à l'espace et surtout au temps, nécessaires pour appréhender tout objet sculptural ; sollicite le spectateur dans une exposition où toutes les sculptures sont murales, à la périphérie, à l'exception d'une seule présentée au sol. Pour appréhender les œuvres, il faut se déplacer sans cesse, multiplier les points de vue et conjointement, habiter l'espace. La nef est laissée au visiteur ; libre à lui d'aller s'approprier les œuvres, de

La mostra Passages è nata fra la polvere del restauro della Cappella dei Capucins.

Le pietre apparse dopo la scrostatura dei muri, l'apparizione costante e sempre nuova delle materie e dei volumi, ci hanno spinto a parlare di scultura per la mostra inaugurale.

La mostra è venuta costruendosi di rimando con il luogo, come un progetto a lungo termine, fra discussioni con gli artisti e osservazioni quotidiane sui cambiamenti del luogo, con in mente una scommessa, cioè progettare e concepire delle opere in un luogo che ancora non esisteva nella sua versione finale. Una vera e propria scommessa per gli artisti e per la curatrice.

La mostra è maturata di pari in passo con i lavori, con il doppio desiderio di lasciar vivere un luogo nuovo e di dare alle opere lo spazio necessario di cui avrebbero avuto bisogno. Sobrietà ed efficienza hanno dettato la scelta delle opere e la ricerca della nuova produzione artistica. Emilie Perotto ha concepito le sue due nuove sculture come un camaleonte all'avamposto del restauro. Nessun'altra scultura ha avuto così tante vicissitudini durante la sua realizzazione.

“Passages” rimanda allo spazio e soprattutto al tempo, necessari per comprendere ogni oggetto scultoreo; richiama l'attenzione dello spettatore in una mostra dove tutte le sculture sono murali, periferiche, eccetto una che viene presentata a terra. Per comprendere le opere bisogna spostarsi di continuo, moltiplicare le visuali e allo stesso tempo abitare lo spazio. Il visitatore è libero di percorrere la navata e fare proprie le opere, di contemplare le dimensioni del luogo, di sperimentare tutti gli spazi

contempler le volume du lieu, de faire l'expérience de tous les espaces et des vides qui le constituent et qui permettent aux œuvres d'exister pleinement. « Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement par les liens de l'expérience ?¹ »

Passages est une tentative de laisser s'exprimer des sculptures qui marquent un tournant dans la pratique de certains artistes et de « redonner » au lieu l'espace qui est le sien. Si certaines sculptures participent de l'architecture pour dévoiler des aspects de la réhabilitation, toutes entretiennent un rapport au corps important ; du monumental à l'infiniment petit.

Comment regarder la sculpture ? Comment l'écrire ? Comment vivre l'espace et le temps de la sculpture ? L'exposition et le catalogue œuvrent au cœur de ces questions de façon complémentaire. L'exposition regarde ce qu'on appelle « sculpture » à travers des propositions singulières, tant dans les médiums utilisés que dans leurs modes de présentation et dans leurs rapports à l'espace et au spectateur. Entre présence et absence de l'objet en trois dimensions.

Le catalogue est conçu comme un espace de références, de documentation pour entrer dans le processus de travail d'Émilie Perotto, de Rachel Labastie et d'Étienne Cliquet. Il privilégie une parole située ; celle de l'artiste.

A l'image de l'exposition qui s'est formée conjointement à l'avancée des travaux, j'ai souhaité que chaque artiste choisisse deux photographies de la chapelle avant ou pendant la réhabilitation, au sein du reportage photographique mené par Marie Augustin en décembre 2010 et en février 2011. Ces choix font écho à l'esthétique et aux formes présentes dans le travail de chacun-e. Ce sont des fragments d'une histoire qu'il nous appartient de reconstituer mentalement.

e i vuoti che lo compongono e che permettono alle opere di esistere pienamente. « Che valore avrebbe tutto il nostro patrimonio culturale se non ci tenessimo proprio per l'esperienza che ci lega ad esso? »¹

Passages è un tentativo di consentire di esprimersi a quelle sculture che segnano una svolta nel lavoro di certi artisti e di « restituire » al luogo il proprio spazio. Anche se alcune sculture s'inseriscono nell'architettura per svelare aspetti del restauro, tutte intrattengono una relazione importante con il corpo: dal monumentale a l'infinitamente piccolo.

Come guardare la scultura? Come descriverla? Come vivere lo spazio e il tempo della scultura? La mostra e il catalogo rispondono a queste domande in modo complementare.

La mostra guarda ciò che chiamiamo scultura tramite proposte singolari, sia per il medium utilizzato sia nel modo di venir presentate e nel loro rapporto con lo spazio e lo spettatore. Fra presenza e assenza dell'oggetto in tre dimensioni.

Il catalogo è concepito come uno spazio di riferimenti, di documentazione per capire il processo del lavoro di Emilie Perotto, di Rachel Labastie e di Etienne Cliquet. Privilegia una parola che prende posizione: quella dell'artista.

In testimonianza della mostra, che si è sviluppata congiuntamente all'avanzare dei lavori, ho espresso il desiderio che gli artisti scegnessero due fotografie della cappella, prima o durante il restauro, fra quelle del servizio fotografico di Marie Augustin nel dicembre 2010 e nel febbraio 2011. Queste scelte rimandano all'estetica e alle forme presenti nel lavoro di ognuno di loro. Sono frammenti di una storia che è nostro compito ricostruire mentalmente.

1. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Oeuvres II*, p. 364-372, Paris, 2001. Première publication le 7 décembre 1933 dans *Die Welt im Wort* (n° 10, 1^{re} année).

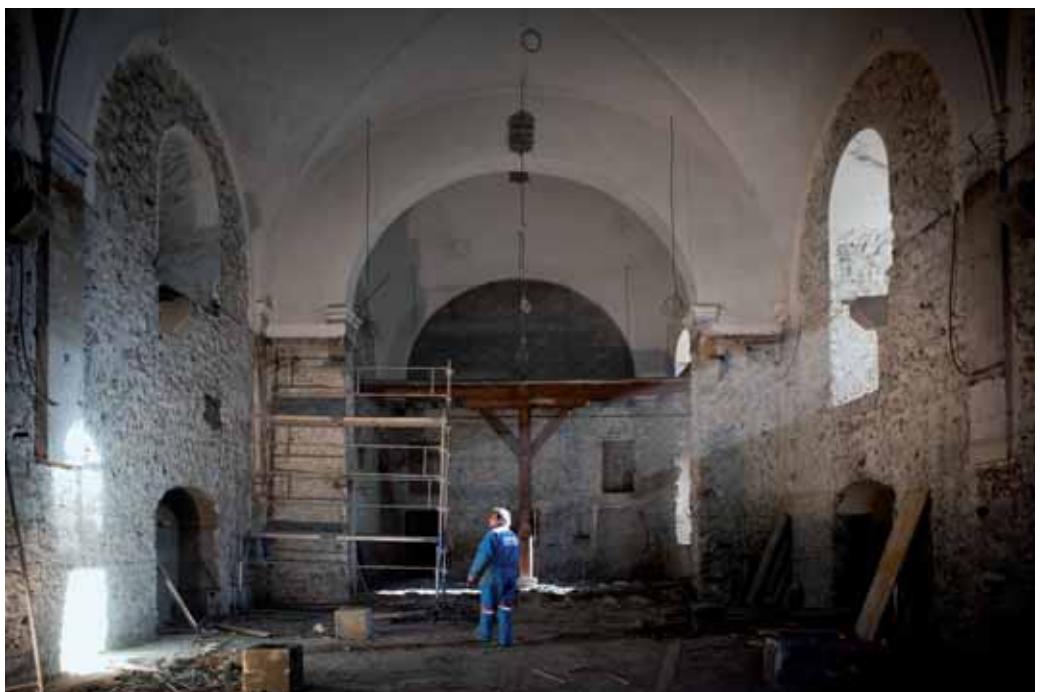
1. Walter Benjamin, "Expérience et pauvreté", in *Oeuvres II*, pp. 364-372, Parigi, 2001. Prima edizione il 7 dicembre 1933 in *Die Welt im Wort* (n° 10, 1^o anno).

Regard de Caroline Engel sur la chapelle des Capucins
avant son ouverture.

Sguardi di Caroline Engel sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura.



Réhabilitation de la chapelle des Capucins
Restauro della cappella dei Capucins
Photo / Foto Marie Augustin – février / febbraio 2011.





Flottille, Etienne Cliquet, 2011, installation vidéo
Flottilla, Etienne Cliquet, 2011, video installazione

ÉTIENNE CLIQUET

Flottille

Flottiglia

Flottille, 2011
Vidéo, 15 min.

Le travail d'Étienne Cliquet avec *Flottille* engage un regard sur les échelles, les volumes, les matières et les surfaces.

Cette vidéo est composée d'une série de séquences montrant des micro-pliages en papier argenté s'ouvrir et se refermer lentement à la surface de l'eau. Ces formes de quelques centimètres de côté proviennent de figures géométriques découpées par une machine pilotée par ordinateur. Elles ont une courte durée de vie. Les forces qui les animent ne répondent pas aux lois de gravité mais à des phénomènes plus imperceptibles comme la capillarité et la tension superficielle qui s'exerce entre le liquide et le papier...

Une diffusion grand format en haute définition permet d'entrer dans la matière et le volume de ces pliages.

Flottiglia, 2011
Video, 15 min.

Il lavoro di Étienne Cliquet con l'opera *Flottiglia* rivolge uno sguardo alle scale, ai volumi, alle materie e alle superfici. Questo video è formato da una serie di sequenze di micro-piegature in carta argentata, che si aprono e si chiudono lentamente sulla superficie dell'acqua. Queste forme di pochi centimetri di lato provengono da figure geometriche tagliate da una macchina guidata dal computer. Hanno vita breve. Le forze in atto non rispondono alle leggi di gravità bensì a fenomeni più impercettibili come la capillarità e la tensione superficiale che si viene esercitata fra il liquido e la carta... Una diffusione in grande format ad alta definizione permette di entrare nella materia e nella tridimensionalità di queste piegature.



Flottille (détail), Étienne Cliquet, 2011, installation vidéo, courtoisie de l'artiste.
Flottiglia (dettaglio), Etienne Cliquet, 2011, video installazione, cortesia dell'artista.





Étienne Cliquet

Né en 1971.

Vit et travaille
à Toulouse.

Le travail d'Étienne Cliquet est visible à la fois sur Internet et dans les espaces d'expositions. De 1999 à 2004 il a co-initié et animé avec Sonia Marques le collectif *Téléférique* dédié au téléchargement d'œuvres en ligne et leur présentation publique sous forme de démos. Depuis 2004 il développe des recherches en origami assisté par ordinateur.

Étienne Cliquet

Nato nel 1971.

Vive e lavora
a Toulouse.

Il lavoro di Étienne Cliquet si può vedere sia su Internet, sia negli spazi espositivi. Dal 1999 al 2004, insieme a Sonia Marques, ha co-iniziato e animato il collettivo *Téléférique* dedicato al caricamento di opere on line e alla loro presentazione in versione demo. Dal 2004 sviluppa ricerche sull'origami informatico.
www.ordigami.net



ENTRETIEN AVEC INTERVISTA CON ÉTIENNE CLIQUET

Cet entretien a été réalisé à Toulouse en avril 2011 et enrichi par des échanges d'emails.

Questa intervista è stata realizzata a Toulouse ad aprile e si è arricchita da scambi via mail a giugno 2011.

Caroline Engel : Le pliage est à la fois un processus et une œuvre en soi, un travail d'expérimentation et la dénomination d'un objet fini. Comment le pliage est-il arrivé à se faire une place de choix dans ton travail ? A quoi renvoie-t-il ?

Étienne Cliquet :
Lors de mes études d'art, j'ai réalisé à différentes reprises des pliages en papier qui restaient souvent sans suite. À cette époque, je ne voyais pas très bien quoi en faire mais la difficulté à les imaginer dans le

champ de l'art et les expositions était en même temps ce qui m'attirait beaucoup. En sortant de l'École, je me suis engagé fortement dans une pratique artistique liée à Internet avec le collectif *Téléférique*. C'est seulement plusieurs années plus tard vers 2004 que j'ai repris le pliage par rapport au lien que cette activité entretient avec l'ordinateur et Internet depuis deux décennies. Le *computational origami* désigne aujourd'hui un champ de recherche scientifique international dont

Caroline Engel: La piegatura è sia un procedimento sia un'opera in sé. Un lavoro-esperimento e la denominazione di un oggetto finito. In che modo sei arrivata a dare alla piegatura una tale importanza nel tuo lavoro? A cosa rimanda?

Étienne Cliquet:
Quando studiavo arte, ho realizzato più volte delle piegature di carta alle quali spesso non davo seguito. A quei tempi, non capivo bene cosa farne, ma pensarle in ambito artistico ed espositivo

mi attirava egualmente molto, proprio perché mi riusciva difficile. Finita la scuola, mi sono molto impegnato in una pratica artistica legata a Internet con il collettivo *Téléférique*. Solamente alcuni anni dopo, nel 2004 circa, ho ripreso la piegatura per via del legame di questa attività con il computer e con Internet, presente da due decenni. Il *computational origami* indica oggi un ambito di ricerca scientifica internazionale, le cui implicazioni sono estremamente diversificate e inattese (biotecnologie, astro-

les implications sont extrêmement variées et déroutantes (biotechnologie, astrophysique, mathématique fondamentale). Pour moi, le pliage m'a semblé une manière juste d'aborder la sculpture et l'objet à l'heure d'Internet ou l'avènement de l'Internet des choses par exemple.

Le pliage est l'extension ou l'incarnation symbolique du réseau et de l'ordinateur. Il recèle de qualités semblables à celles que l'on trouve sur Internet, telles que la gratuité, la légèreté et la variabilité, le faible coût de production, le codage ou le cryptage des données, la communauté d'utilisateurs. En 2005 avec le site ordigami.net (contraction des mots origami et ordinateur), j'ai rassemblé sur un blog toutes les informations sur le pliage qui me tombaient sous la main.

L'origami m'amène naturellement vers des questions digitales liées à l'information mais renvoie également de façon métaphorique à nos modes de vie. Je m'explique.

Quand j'ai pris mes fonctions de professeur à l'École

des Beaux Arts de Toulouse, je vivais toujours à Paris. Ce qui m'obligeait à faire de nombreux allers-retours en train. Dès lors, je me suis dit que ma pratique devait pouvoir s'accommoder de cette contrainte et que je devais pouvoir travailler dans le train ; faire des pliages, les prendre en photo avec mon téléphone portable et les poster dans la foulée sur Internet. Une pratique à emporter avec soi. J'ai trouvé qu'il y avait un lien très étroit entre la fragilité des pliages et la flexibilité que nous impose sans cesse notre société contemporaine. Tous les produits dérivés proposés ou par Orange (forfait téléphonie « origami ») ou par Microsoft sont d'ailleurs emblématiques de cette situation...

CE : Tu utilises volontiers le mot origami dans la contraction de ton site Internet (ordigami), mais tu parles plus souvent de pliages. Quelle dénomination privilégiées-tu et pourquoi ?

EC : Les origines japonaises de l'origami ne constituent pas vraiment un enjeu

fisica, matematica fondamentale). La piegatura mi è sembrata una maniera appropriata di affrontare la scultura e l'oggetto nell'epoca di Internet o per esempio dell'avvento dell'Internet delle cose.

La piegatura è l'estensione o l'incarnazione simbolica della rete e del computer. Racchiude in sé qualità simili a quelle che si trovano su Internet, come la gratuità, la leggerezza e la variabilità, il modico costo di produzione, la codificazione o il criptaggio dei dati, la comunità degli utenti. Nel 2005 con il sito ordigami.net (contrazione delle parole origami e ordinateur), ho raccolto su un blog tutte le informazioni sulla piegatura che mi capitavano sottomano. L'origami mi porta evidentemente verso delle questioni digitali legate all'informatica, ma rimanda anche metaforicamente alle nostre consuetudini di vita. Mi spiego. Quando sono diventato professore alla Scuola delle Belle Arti di Tolosa, vivevo ancora a Parigi. Ero dunque obbligato a viaggiare avanti e indietro in treno. Da quel momento mi sono

detto che il mio lavoro artistico doveva poter convivere con questo obbligo e che dovevo poter lavorare in treno. Fare delle piegature, fotografarle con il mio telefono portatile e spedirle in rete senza pensarci su. Un lavoro da portarsi appresso. Ho capito che esisteva un legame molto stretto fra la fragilità delle piegature e la flessibilità impostaci continuamente dalla nostra società contemporanea. D'altronde tutti i prodotti derivati proposti da Orange (forfait telefonico "origami") o da Microsoft sono emblematici di questa situazione...

CE: Usi abitualmente la parola origami nella contrazione del tuo sito Internet (ordigami), ma parli più spesso di piegature. Quale delle due denominazioni preferisci e perché?

EC: Le origini giapponesi dell'origami non rappresentano veramente una sfida o una referenza importante per il mio lavoro. Uso la parola origami tanto quanto la parola piegatura perché è una parola compresa e utilizzata da tutti. D'altronde alcune tradizioni come

ou une référence importante dans mon travail. J'utilise le mot origami aussi bien que le terme pliage parce que c'est un mot que tout le monde comprend et utilise. Par ailleurs, certaines traditions comme celle qui consiste chez les bouddhistes à brûler des origamis en offrande aux morts me touche vraiment et entre en résonance avec le sentiment de fragilité de l'existence que suscite en moi le pliage.

CE : Dans la vidéo *Flottille* présentée dans l'exposition, le pliage prend une dimension inexplo-lée jusqu'alors dans ton travail. Comment est né ce processus spécifique à l'œuvre dans *Flottille* ?

EC : J'avais lu en 2007, un article de José Bico sur les origamis capillaires. Lorsque je suis allé le rencontrer au laboratoire Physique et Mécanique des Milieux Hétérogènes de ESPCI à Paris, il m'a présenté ses recherches et son équipe. Il menait une expérience toute particulière : à l'aide d'une pipette, il posait une goutte d'eau sur une membrane de poly-

mère qui, au contact de la goutte, se repliait sur elle-même. Je trouvais qu'il avait compris l'intelligence du pliage dans ce qu'il a de léger et de fragile. Quelques mois plus tard, j'ai rendu visite à Jean-Baptiste Labrune au Medialab à Cambridge et nous avons évoqué ces origamis capillaires. Une après-midi, nous avons essayé de refaire l'expérience de José Bico. Mais cela a échoué lamentablement.

Nous avons alors découpé des formes de papier avec un laser. Nous avons choisi de les poser sur l'eau et nous avons constaté que les formes se dépliaient au contact de l'eau. Voilà comment est né le projet *Flottille*, au terme de voyages, rencontres, lectures et expérimentations.

CE : Une fois le procédé technique maîtrisé, avais-tu une idée précise des formes que tu voulais produire ?

EC : Pas totalement. La seule certitude que j'avais était d'aller dans le petit. Faire des sculptures à l'échelle micro m'intéressait non pour

quella buddista che consiste nel bruciare degli origami in offerta ai morti, mi commuove veramente ed entra in risonanza con quel sentimento di fragilità dell'esistenza che suscita in me la piegatura.

CE: Nel video *Flottiglia*, presentato in mostra, la piegatura assume una dimensione fino ad allora inesplorata nel tuo lavoro. In che modo è nato questo procedimento proprio dell'opera *Flottiglia*?

EC: Nel 2007 avevo letto un articolo di José Bico sugli origami capillari. Quando sono andato a trovarlo al laboratorio di Fisica e Meccanica degli Ambienti Eterogenei di ESPCI a Parigi, mi ha mostrato le sue ricerche e presentato la sua equipe. Stava portando avanti una sperimentazione del tutto singolare: servendosi di una provetta, appoggiava una goccia d'acqua sopra una membrana di polimero che, a contatto della goccia, si ripiegava su sé stessa. Ho pensato che aveva capito l'intelligenza della piegatura nelle sue caratteristiche di leggerezza e fragilità.

Qualche mese dopo sono andato a trovare Jean-Baptiste Labrune al Medialab di Cambridge e abbiamo fatto allusione a questi origami capillari. Un pomeriggio abbiamo ritentato l'esperimento di José Bico, ma purtroppo senza successo. Allora abbiamo ritagliato delle forme di carta con un laser. Abbiamo deciso di appoggiarle sull'acqua e abbiamo constatato che le forme si dispiegavano a contatto con l'acqua.

Ecco come è nato il progetto *Flottiglia*, in seguito a viaggi, incontri, letture ed esperimenti.

CE: Dopo aver padroneggiato la tecnica, avevi già una idea precisa delle forme che volevi produrre?

EC: Non del tutto. La sola certezza che avevo era che volevo lavorare in dimensioni ridotte. Fare scultura in scala micro m'interessava non tanto per la prodezza tecnologica quanto per le sfide relative all'attrezzatura e alla storia della scultura. Tutto questo rimanda alle forze che operano nei computer, al fatto che non funzionano più con la gravità ma



la prouesse technologique mais pour les enjeux que cela pose par rapport aux appareils et l'histoire de la sculpture. Cela renvoie aux forces à l'œuvre dans les ordinateurs, au fait de ne plus fonctionner avec la gravité mais avec les micro-forces. En l'occurrence, *Flottiglia* utilise la tension superficielle qui s'exerce entre l'eau et le papier. Mon intervention consiste à faire les objets, les placer délicatement sur l'eau et observer leur déploiement fragile à la surface de l'eau.

CE : Tu assimiles ces objets à des sculptures. Pourquoi ?

EC : Peut-être parce que les micro-pliages malgré leur vulnérabilité sont très construits, au même titre qu'une sculpture monumentale. Le pliage exige une

conception et une méthode très forte.

CE : Que deviennent ces pliages déchus ?

EC : Ils disparaissent à jamais. Leur durée de vie n'excède pas quelques secondes. Ces formes en se déployant naissent et meurent sous nos yeux, comme les coquillages.

CE : Je suis frappée par l'ambivalence entre l'aspect poétique, fragile, voire insignifiant des objets de la vidéo et les références ouvertement militaires que tu y places. Est-ce voulu ?

EC : Le titre *Flottiglia* suggère un univers militaire. Le mouvement lent et asynchrone du déploiement confère à ces objets un air de machine. Et le papier argenté leur donne un air de vaisseau de

con le micro-forze. Nel caso specifico, *Flottiglia* utilizza la tensione superficiale che si esercita fra l'acqua e la carta. Il mio intervento consiste nel creare gli oggetti, posarli delicatamente sull'acqua e osservare il loro fragile dispiegarsi sulla superficie dell'acqua.

CE : Tu identifichi questi oggetti alla scultura. Perché ?

EC : Forse perché le micro-piegature, nonostante la loro vulnerabilità, sono molto strutturate, tanto quanto una scultura monumentale. La piegatura esige concetti e metodi molto forti.

CE : Cosa succede alle piegature che falliscono ?

EC : Spariscono per sempre. La loro durata di vita non va oltre qualche secondo. Queste forme, dispiegandosi, nascono e muoiono sotto i nostri occhi, come i papaveri.

CE : Sono colpita dall'ambivalenza fra l'aspetto poetico, fragile, addirittura insignificante degli oggetti del video e i riferimenti chiaramente militari che ci metti dentro. È

voluta?

EC : Il titolo *Flottiglia* suggerisce un universo militare. Il movimento lento e asincrono del dispiegamento conferisce a questi oggetti un aspetto di macchine. E la carta argentata, rimanda ai vessilli da guerra. D'altronde le micro-piegature che si vedono in *Flottiglia* sono state influenzate dalla lettura di articoli sulle ricerche relative alla materia di programmabile, finanziate dalla DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency). La materia programmabile è una materia che si trasforma cambiando le sue proprietà fisiche (forme, densità, colore). Si caratterizza per la sua capacità di assumere qualsiasi tipo di forma, senza mai aggiungervi alcunché, come zucchero filato o il personaggio T1000, in *Terminator 2*.

Oggi, non si tratta più solo di fantascienza. E i primi prototipi di materia programmabile che provengono dai laboratori scientifici, assumono la forma di micro-piegature elettroniche o di piegatura DNA (chiamata anche origami DNA). Ho cercato di evocare, in particolare tramite il titolo, proprio questa

guerre.

Par ailleurs, les micro-pliages que l'on voit dans *Flottille* ont été influencés par la lecture d'articles sur les recherches en matière programmable que finance la DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency) le Département Recherche et Développement de l'armée américaine. La matière programmable est une matière qui se métamorphose en changeant ses propriétés physiques (forme, densité, couleur). Elle se caractérise par sa capacité à prendre toutes sorte de forme, sans jamais qu'on y ajoute quoi que ce soit, à l'image des barbes à papa ou du personnage de T1000, dans *Terminator 2*. Aujourd'hui, ce n'est pas seulement de la science-fiction. Et les premiers prototypes de matière programmable qui proviennent des laboratoires scientifiques prennent la forme de micro-pliages électriques ou de pliage d'ADN (appelé aussi origami d'ADN). C'est cette ambiguïté entre la fragilité du pliage et son potentiel militaire que j'ai essayé d'évoquer par le biais du titre

notamment.

CE : Ton travail est actuellement marqué par un autre projet, *Montagnes et Vallées*, pensé pour le site Internet des Capucins. De quoi procède-t-il ?

EC : *Montagnes et Vallées* est un projet réalisé avec l'artiste Sonia Marques et qui a vocation à s'enrichir dans le temps. Il est conçu comme un atlas de documents PDF à télécharger, à imprimer et à plier. Chaque document est un déplié : un ensemble de lignes correspondant aux plis d'une figure d'origami. Dans le jargon on parle de plis « montagnes » ou « vallées » d'un déplié selon leur orientation (en creux ou en relief). Chaque déplié figurant dans l'atlas *Montagnes et Vallées* est traité comme la carte d'un espace en devenir. La teneur de ces cartes et la topologie qu'elle décrit sont en partie cryptées puisque les contours et la forme finale du pliage se révèlent uniquement à la personne faisant l'expérience de le plier. Ces cartes fonctionnent donc comme une énigme ou un puzzle et c'est



Terminator 2 : le jugement dernier, James Cameron, 1991.

ambiguità fra la fragilità della piegatura e il suo potenziale militare.

CE: Il tuo lavoro è attualmente rivolto a un altro progetto *Montagne e Vallate*, concepito per il sito Internet dei cappuccini. In che cosa consiste?

EC: *Montagne e Vallate* è un progetto dal futuro promettente, realizzato con l'artista Sonia Marques. È concepito come un atlante di documenti PDF da caricare, stampare e piegare. Ogni documento è un dis-piegato: un insieme di linee che corrispondono alle

pieghe di una figura di origami. Nel gergo specifico si parla di pieghe "montagne" o pieghe "vallate" di un dis-piegato, secondo il loro orientamento (concavo o convesso).

Ogni dis-piegato presente nell'atlante *Montagne e Vallate* viene trattato come la mappa di uno spazio in divenire. Il contenuto di queste mappe e la topologia che la mappa descrive, sono in parte criptate poiché i contorni e la forma definitiva della piegatura appaiono unicamente alla persona che effettivamente la

une manière pour nous d'exprimer la complexité de nos existences dans lesquelles se superposent de multiples couches d'informations qui s'articulent les unes aux autres.

CE : Tu ouvres des possibles formels à partir d'un concept clé le déplié. Dans Flottille, l'objet se déplie pour mourir, dans Montagnes et Vallées, le déplié a comme vocation de devenir objet et d'entamer une nouvelle vie. Peux-tu décrire les intentions spécifiques que tu projettes autour du déplié ?

EC : Il y a une forme de dualité entre le pliage et le déplié. Cette dualité est réversible dans la mesure où un pliage peut se déplier et se replier à loisir et parfois de façon fort différente. C'est ce que nous faisons quotidiennement pour ranger nos affaires : les plier, les replier, les déplier. Il peut s'agir de choses matérielles comme des vêtements ou des objets mais c'est également le cas en informatique. Un fichier est compressé pour prendre moins de place puis décom-

pressé ultérieurement sans aucune perte. Un code source est compilé ou interprété sous la forme d'un programme informatique ou d'un script qui s'exécute sur un ordinateur. Une transaction financière sur Internet est cryptée d'un point A à un point B avant d'être déchiffrée par son destinataire. Cette dualité me semble forte et omniprésente dans notre environnement.

CE : Ton travail entretient des liens étroits, voire indéfectibles avec les recherches mathématiques et scientifiques. La question du « faire », de l'expérimentation est très importante également. Te définirais-tu comme chercheur ?

EC : Non. Je n'aime pas ce terme de chercheur et ce qu'il implique notamment dans la réforme des Écoles d'Art aujourd'hui. On voudrait faire des artistes des universitaires, ce qu'ils ne sont pas. La question du faire m'intéresse concernant l'économie de mon travail et ce qu'il permet d'éclairer sur l'économie d'une société

piega. Queste mappe funzionano dunque come un enigma o un puzzle e ci consentono di esprimere la complessità della nostra esistenza, nella quale si sovrappongono molteplici strati di informazioni che si declinano le une con le altre.

CE: Tu apri la strada a forme possibili partendo da un concetto chiave, il dis-piegato. In Flottiglia, l'oggetto si dispiega per morire, in Montagne e Vallate, il dis-piegato è finalizzato a diventare oggetto e a dare inizio a una nuova vita. Ci puoi descrivere le specifiche intenzioni di cui investi il dis-piegato?

EC: C'è una specie di dualità fra la piegatura e il dis-piegato. Questa dualità è reversibile nella misura in cui una piegatura può dispiegarsi e ripiegarsi a piacere e alle volte in maniera molto diversa. È quello che facciamo quotidianamente per sistemare le nostre cose: le pieghiamo, le ripieghiamo, le dispieghiamo. Può trattarsi di cose materiali come vestiti o oggetti, ma può trattarsi anche dell'informatica. Un file viene compresso per

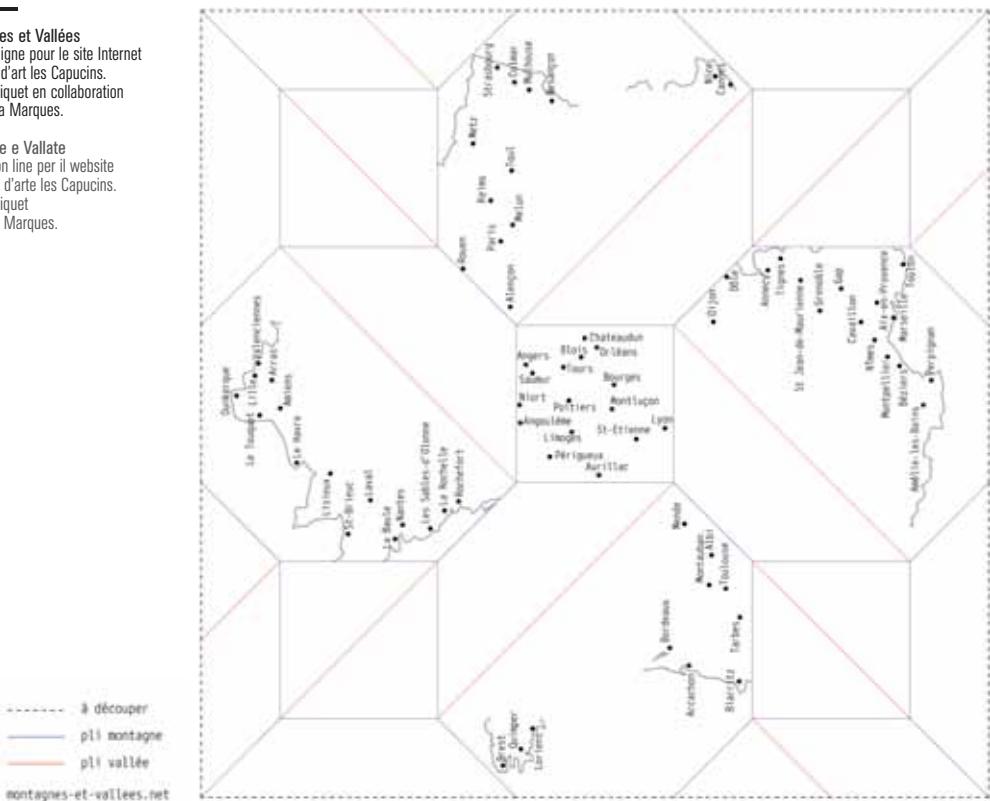
occupare meno spazio, poi decompresso ulteriormente senza perdita alcuna. Un codice-origine viene compilato o interpretato sotto forma di un programma informatico o di un copione eseguito a computer. Una transazione finanziaria su Internet è criptata da un punto A a un punto B prima di essere decifrata dal destinatario. Mi sembra che questa dualità sia importante e onnipresente nel nostro ambiente.

CE: Il tuo lavoro mantiene legami stretti, direi indistruttibili con le ricerche matematiche e scientifiche. Anche il problema del "fare", dell'esperimentare è altrettanto importante. Ti definiresti ricercatore?

EC: No. Non mi piace il termine ricercatore e quello che oggi implica, in particolare nella riforma delle scuole d'arte. Si vorrebbe fare degli artisti degli universitari, che non lo sono. Il problema del fare m'interessa in rapporto all'economia del mio lavoro e a ciò che consente di chiarire sull'economia di una società in generale. In certi miei

Montagnes et Vallées
Projet en ligne pour le site Internet
du centre d'art les Capucins.
Etienne Cliquet en collaboration
avec Sonia Marques.

Montagne e Vallate
Progetto on line per il website
del centro d'arte les Capucins.
Etienne Cliquet
con Sonia Marques.



en général. Le pliage renvoie dans certains de mes travaux à la flexibilité et la mobilité du travail dans une économie de services par exemple. Cet intérêt pour le « faire » se retrouve également dans la forme démo que j'ai pratiquée au sein du collectif d'artistes *Téléférique* et que je pratique de temps en temps. La démo est une expression forgée au cours de l'histoire de l'infor-

matique. Elle désigne la présentation d'une interface au cours de laquelle son protagoniste la manipule et en discute au sein d'une assemblée. Le « faire » est très présent dans la démo et m'est toujours apparu particulièrement intéressant dans le champ de l'art. J'ai écrit à ce propos un texte en ligne accessible à l'adresse www.la-demo.fr.

lavori la piegatura rimanda alla flessibilità e mobilità del lavoro, per esempio in una economia di servizi. L'interesse per il fare si riconosce anche nella forma "démô" che ho praticato all'interno del collettivo di artisti *Téléférique* e che ancora pratico ogni tanto. La "démô" è una espressione inventata nel corso della storia dell'informatica. Indica la presentazione di una interfacce che

viene manipolata dal suo protagonista e viene discussa all'interno di una assemblea. Il fare è fortemente presente nella "démô" e mi è sempre sembrato particolarmente interessante nel campo dell'arte. A questo proposito ho scritto un testo in rete, accessibile su Internet all'indirizzo www.la-demo.fr

Regard d'Étienne Cliquet sur la chapelle des Capucins avant son ouverture.

Sguardi di Étienne Cliquet sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura.



Salle adjacente à la nef, sondages effectués en novembre 2010. Actuel accueil du centre d'art.
Stanza adiacente alla navata, sondaggi archeologici effettuati nel novembre 2010. Attuale reception del centro d'arte.
Photo / Foto Marie Augustin – décembre / dicembre 2010.



Salle adjacente à la nef, actuel espace d'exposition 2 où est projetée la vidéo *Flottille*.
Stanza adiacente alla navata, attuale spazio d'esposizione dove viene proiettato il video *Flottila*.
Photo / Foto Marie Augustin – décembre / dicembre 2010.



Entraves (détail), Rachel Labastie, 2010
courtoisie de l'artiste.
Catene (dettaglio), Rachel Labastie, 2010
 cortesia dell'artista.
Photo / Foto Marie Augustin.

RACHEL LABASTIE

Entraves Catene

Entraves, 2010

9 sculptures en porcelaine et clous en fer forgé
E01C/E02C/E03C/E04B/E07B/E16A/E13A/E06D/E14A.
Étalement 3m.
Courtoisie de l'artiste.

Neuf chaînes moulées à la main en porcelaine,
cuites au four.
Toutes attachées à une hauteur d'1m82.
Sur un clou proéminent.
Tous les clous auxquels sont suspendues les *Entraves* ont été retrouvés dans l'ancien plancher de
la chapelle des Capucins que l'armée avait posé
au XIX^e siècle pour séparer la nef en deux étages
distincts.

Catene, 2010

9 sculture in porcellana e chiodi in ferro battuto
E01C/E02C/E03C/E04B/E07B/E16A/E13A/E06D/E14A.
Dispiegamento 3m.
Cortesia dell'artista.

Nove catene in porcellana, modellate a mano,
cotte al forno
Tutte appese ad un'altezza di 1m. e 82 cm.
A un chiodo preminente.
Tutti i chiodi ai quali sono state appese le *Catene*
provengono dal vecchio pavimento della cappella
dei Capucini, posato dall'esercito nel XIX^o secolo
per dividere la navata in due piani distinti.





Entraves, 2010

9 sculptures en porcelaine et clous en fer forgé E01C/E02C/E03C/E04B/E07B/E16A/E13A/E06D/E14A. Étalement 3m. Courtoisie de l'artiste.

Catene, 2010

9 sculture in porcellana e chiodi in ferro battuto E01C/E02C/E03C/E04B/E07B/E16A/E13A/E06D/E14A. Dispiegamento 3m. Cortesia dell'artista.

Rachel Labastie

Née en 1979.
Vit et travaille à
Bruxelles.
Diplômée de l'Ecole
Supérieure des
Beaux-Arts de Lyon
en 2003.

www.rachellabastie.net

Nata nel 1979.
Vive e lavora a
Bruxelles.
Diploma della Scuola
Superiore di Belle Arti
di Lione nel 2003.



ENTRETIEN AVEC INTERVISTA CON RACHEL LABASTIE

Cet entretien a été réalisé par emails
en juin 2011.

Questa intervista è stata realizzata via e-mail
nel giugno 2011.

Caroline Engel :
Tu entretiens une relation étroite avec la matière et le faire soi-même à travers une grande pratique de l'atelier. Est-ce que cela contribue à te définir comme sculptrice ? Faire de la sculpture aujourd'hui revêt-il un sens particulier selon toi ?

Rachel Labastie :
Pour moi les enjeux en tant que « sculptrice » ne se situent pas là. Ce qui m'intéresse n'est pas le « savoir faire ». Il entre dans mon processus de création, certes, mais n'est aucune-ment une raison en

soi. C'est un « moyen » que j'emploie durant la conception. Il s'y passe parfois des événements inattendus qui me conduisent ailleurs et c'est pour cela que j'aime passer par lui. C'est un processus très lent et souvent rude, très physique. Une expérience « dans » et « de » la durée. J'apprends en général la technique au cours du processus de réalisation des pièces, ce qui est à la fois une contrainte et une liberté, j'expérimente des choses au risque de l'échec, de l'accident qui

Caroline Engel:
Intrattiene una relazione stretta con la materia e il fai da te attraverso una intensa pratica di laboratorio. Questo contribuisce a definirti come scultrice? Secondo te, oggi, fare scultura assume un significato particolare?

Rachel Labastie:
Per me le sfide in quanto « scultrice » non sono qui. Non è il "savoir faire" che m'interessa. Certamente rientra nel mio processo creativo, ma non è in alcun modo una ragione in sé. È un "mezzo" che utilizzo durante

l'ideazione. Capitano a volte delle situazioni inaspettate che mi portano altrove ed è per questo che mi piace servirmene. È un processo lentissimo e spesso faticoso, molto fisico. Un'esperienza "nella" e "di" durata. Di solito imparo la tecnica durante il processo di realizzazione delle opere, e questo significa allo stesso tempo costrizione e libertà, sperimento delle cose rischiando il fallimento, l'incidente che distruggerà l'opera o che al contrario la condurrà verso qualcosa che non mi aspettavo. È un modo di pro-



détruire la pièce ou au contraire l'emmènera vers quelque chose que je n'attendais pas. C'est comme une manière dans le processus de transposer ce que soutendent mes objets ; l'ambivalence entre le contrôle ou l'aliénation et l'affranchissement. Faire de la sculpture aujourd'hui est pour moi une posture car c'est un processus très lent complètement en inadéquation avec notre époque. Et travailler la céramique l'est tout particulièrement.

Je me définis comme sculptrice car j'utilise la matière comme un langage. Je prends appui de manière consciente sur ses qualités intrinsèques. Et j'agis sur Elle et avec Elle. Pour moi un artiste est un passeur.

CE : C'est-à-dire ? Peux-tu préciser ce que tu entends par passeur ?

RL : J'entends par « passeur » l'invention d'un passage entre deux territoires. Un chemin singulier, indirect et complexe. Dans le film *Stalker* réalisé par Andreï Tarkovski en 1979, il existe « une zone », un lieu dont personne ne connaît la nature. Seuls les « Stalkers » peuvent guider ceux qui tentent de l'atteindre. Mais il ne les conduit pas à la zone de manière logique. Lui seul est capable de leur faire emprunter l'itinéraire inextricable, labyrinthique. Les conduire directement, ce serait se placer dans un monde logique, matériel. Seule cette progression détournée peut les conduire au seuil de « la chambre des secrets » et ainsi la faire exister. C'est une belle image de l'expérience artistique.

CE : Comment travailles-tu ? De quoi

cedere nella trasposizione di quello che sottendono i miei oggetti; l'ambivalenza fra il controllo, o l'alienazione, e l'affrancamento. Fare scultura oggi per me corrisponde a un atteggiamento poiché si tratta di un processo lentissimo del tutto inadeguato alla nostra epoca. E in particolare lavorare la ceramica. Mi definisco scultrice perché utilizzo la materia come un linguaggio. Mi appoggio coscientemente alle sue qualità intrinseche. E agisco su di Essa e con Essa. Per me un artista è un «passeur» (traghettatore).

CE : Cioè? Puoi precisare cosa intendi per passeur?

RL: Intendo per «passeur» l'invenzione di un passaggio fra due territori. Un percorso particolare, indiretto e complesso. Nel film «*Stalker*», diretto da Andreï Tarkovski nel 1979, esiste una «zona», un luogo di cui nessuno conosce la natura. Solamente gli «Stalkers» possono guidare coloro che tentano di raggiungerla. Ma non vengono condotti alla zona in modo logico. Solo lo *Stalker* è capace di far loro percorrere

l'inestricabile itinerario. Labirintico. Condurli per via diretta, sarebbe mettersi in un mondo logico, materiale. Solamente questo progredire indiretto può condurli alla soglia della «camera dei segreti» e così farla esistere. È una bella immagine dell'esperienza artistica.

CE: Come lavori? In cosa consiste il tuo lavoro? Queste due domande complementari permettono di scoprire le tue affinità elettive, le influenze che attraversano il tuo lavoro e come le coniughi nelle tue sculture!

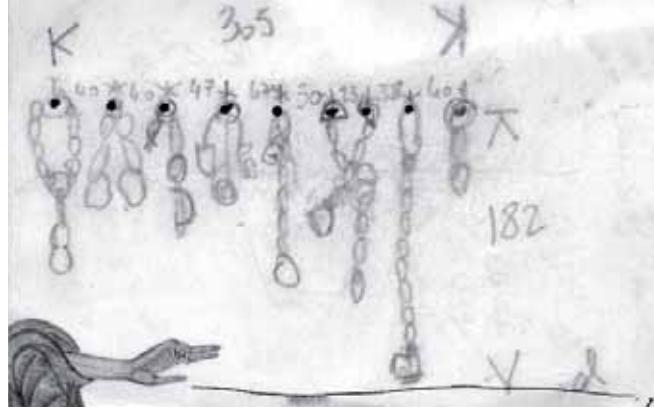
RL: Di solito, in un primo tempo, c'è una immagine mentale, una sensazione, poi me ne lascio sommerso e in seguito cerco, tramite scrittura e schizzi, il medium che mi consentirà di trasmetterla e condividerla nel modo più appropriato. Dopodiché mi adopero per dare concretezza al mio progetto con un totale impegno mentale e fisico. Ho imparato ad usare certi strumenti propri per dare vita ai miei progetti. Trovo delle soluzioni ad ogni problematica posta dalle mie idee, attraverso la

**procède ton travail ?
Ces deux questions
complémentaires
permettent de
mettre à jour tes
affinités électives,
les influences qui
traversent ton travail
et comment tu les
rejoues dans tes
sculptures.**

RL : En général dans un premier temps, il y a une image mentale, une sensation, ensuite je me laisse immerger par elle puis je cherche à travers écriture et esquisse le médium qui me permettra de la transmettre et la partager le plus justement. Ensuite je mets tout en œuvre pour donner à mon projet matérialité avec un engagement mental et physique total. J'ai appris à utiliser certains outils spécialement pour donner existence à mes projets. Je trouve des solutions à chaque problématique posée par mes idées, à travers la recherche et la mise en forme de la matière. Pour mes projets, je suis amenée à rencontrer des artisans, des techniciens, mais aussi des personnes extérieures à l'art. Il m'est arrivé de rencontrer un frigoriste, un prothésiste dentaire

ou un chimiste avec lesquels je vis des échanges de « savoirs ». Durant l'aventure se créent des affinités et même parfois de très fortes amitiés. Cela fait aussi partie de ma démarche. Mon « atelier » a quelque chose de « nomade » car il se construit de rencontres et d'échanges de connaissances et est guidé par le but de matérialiser des projets. Mes influences sont diverses, le plus souvent littéraires, picturales, humaines et cinématographiques mais aussi publicitaires, télévisuelles... Toutes ces lectures et expériences « œuvrent » en silence et nourrissent mon travail. Je m'intéresse aux œuvres de Herzog, de Tarkovski et d'Ingmar Bergman. Mes lectures sont très diverses : Miller, Cervantes, Lipovetsky, Segalen, Didi-Huberman, Bachelard et bien entendu Foucault. Quand aux artistes, Claudio Parmiggiani, Richard Serra, Rachel Whiteread, Louise Bourgeois, James Turrell, Mark Rothko et Paul Teck comptent pour moi.

CE : Il me semble



ricerca e il dare forma alla materia.

I miei progetti mi portano ad incontrare artigiani, tecnici, ma anche persone estranee all'arte. Mi è capitato d'incontrare un frigorista, un odontotecnico o un chimico con i quali scambio "saperi". Durante quest'avventura si creano affinità e a volte persino grandi amicizie. Anche questo fa parte del mio percorso. Il mio "laboratorio" ha qualcosa di "nomade" poiché è basato su incontri e scambi di conoscenze e ha lo scopo di concretizzare dei progetti. Le mie influenze sono varie, spesso letterarie, pittoriche, umane e cinematografiche ma anche pubblicitarie, televisive.... Tutte queste letture ed esperienze "operano" silenziosamente e nutrono il mio lavoro. Mi interesso alle opere di Herzog, di Tarkovski

e di Ingmar Bergman. Le mie letture sono molto varie: Miller, Cervantes, Lipovetsky, Segalen, Didi-Huberman, Bachelard e ovviamente Foucault. Fra gli artisti, Claudio Parmiggiani, Richard Serra, Rachel Whiteread, Louise Bourgeois, James Turrell, Mark Rothko e Paul Teck, sono quelli che contano per me.

CE: Mi sembra che ci sia una forte dimensione contemporanea nel tuo lavoro: ne fa parte il tuo modo di creare quasi iperrealistico. Attrazione-repulsione, è forse questo il binomio per descrivere affettivamente le tue sculture?

RL: Cerco sempre di fare degli oggetti che siano allo stesso tempo seducenti e violenti. Di solito assumono una forma di bellezza mostruosa dove

qu'il y a une grande dimension contemporaine dans ton travail : le mode de réalisation presque hyperréaliste y participe. Attraction-répulsion, est-ce le binôme pour décrire affectivement tes sculptures ?

RL : Je cherche toujours à produire des objets qui peuvent à la fois séduire et être violents. Ils prennent en général une forme de beauté monstueuse où derrière l'aspect séducteur se cache un paradoxe, une singularité dérangeante où s'articule, précisément, mon questionnement. J'aime cette « douce-violence ». Certitudes, croyances et matières sont ainsi prises en otage pour être fragilisées. Les œuvres que j'apprécie en général ne sont pas dans l'immédiateté. Je n'aime pas les œuvres directes mais celles qui se distillent dans le temps. Avec différents niveaux de lectures. Celles auxquelles je repense pendant des jours, parfois des semaines.

CE : Des exemples ? Tu parlais du temps de l'expérience. Est-ce que cela participe de la définition de la

sculpture ?

RL : En 1999 j'ai réalisé *Sculpture*. Cette installation vidéo est très importante pour moi car elle m'a signifié que j'étais sculptrice. Dans cette vidéo, on assiste à l'apparition puis à la lente disparition d'un corps de femme dans une brume dont le rythme ne cesse de se modifier. La brume ne se révèle que par l'image qu'elle reçoit, l'image ne se révèle que par la brume qui la supporte et, en définitive, rien n'est véritablement discernable sinon le mouvement lui-même et l'écoulement du temps. C'est une véritable métaphore de la sculpture qui se passe « dans » et « avec » la durée ; le temps de l'expérience. Avec la terre, cette donnée est encore plus forte : façonnage, parfois moulage, séchage, cuisson, émaillage, cuisson, refroidissement....

CE : Ton travail se nourrit d'expériences sensitives, cognitives. J'aimerais en savoir davantage sur la naissance des Entraves et du contexte dans lequel tu les as produites.

RL : J'avais le

l'aspetto seducente cela un paradosso, una particolarità che disturba, nella quale si declina precisamente la mia problematica. Mi piace questa "dolce-violenza". Certeze, credenze e materia vengono in questo modo prese in ostaggio allo scopo di renderle fragili. Le opere che di solito apprezzo non sono quelle immediate. Non amo le opere dirette ma quelle che si diluiscono nel tempo. A diversi livelli di lettura. Quelle alle quali ripenso per giorni, a volte per settimane.

CE : Mi dai qualche esempio? Mi parlavi del tempo dell'esperienza. Anche questo fa parte della definizione della scultura?

RL : Nel 1999 ho realizzato *Sculpture*. Questa installazione video è molto importante per me perché mi ha confermato che ero una scultrice. In questo video, si assiste all'apparizione e poi alla lenta sparizione di un corpo di donna in una foschia il cui ritmo non smette di modificarsi. La foschia si rivela solo attraverso l'immagine che riceve, l'immagine si rivela solo attra-

verso la foschia che la regge e, in definitiva, nulla è veramente riconoscibile se non il movimento stesso e il passare del tempo. È una vera e propria metafora della scultura che si effettua "nella" e "con" la durata: il tempo dell'esperienza. Con la terra questo dato è ancora più importante: lavorazione, a volte il calco, essicazione, cottura, smaltatura, cottura, raffreddamento...

CE : Il tuo lavoro si nutre di esperienze sensitive, cognitive. Mi piacerebbe saperne di più sull'origine delle Catene e del contesto nel quale le hai prodotte!

RL : Avevo in testa il progetto *Catene* da quasi due anni, prima di ottenere una residenza pagata. Avevo già realizzato gli schizzi e scelto il materiale porcellana. Poi, nel 2008, le ho modellate nel mio atelier di Point éphémère a Parigi. Lì non c'erano forni. Mi hanno messo in contatto con un professore della Scuola di Arte del Beauvaisis che mi ha permesso di fare le cotture.

CE : Le tue sculture prendono la

projet *Entraves* en tête depuis presque deux ans quand j'ai obtenu une résidence. J'avais déjà réalisé les esquisses et choisi le matériau porcelaine. J'ai donc modelé en 2008 dans mon atelier du Point éphémère à Paris. Il n'y avait sur place aucun four. J'ai été mise en contact avec un professeur de l'École d'art du Beauvaisis qui m'a permis de réaliser mes cuissons.

CE : Tes sculptures prennent la forme d'objets en apparence simples, et sont volontairement figuratives. En quoi sont-elles pour toi un moyen de mettre à jour notre société sclérosante, voire aliénante ? L'objet sculpture, tel que tu le conçois incarne-t-il ou représente-t-il à la fois le symptôme et l'antidote à cette aliénation ?

RL : Je ne cherche en aucun cas un antidote à l'aliénation. Je mets à nu par un glissement symbolique les mécanismes de croyance qui sous-tendent notre rapport au monde et aux images. Pour cela je touche aux archétypes et de ce fait à l'inconscient collectif. Je puise

dans cette source-là. Je m'approprie et détourne codes culturels, images, matières, phénomènes et sensations. Mes œuvres explorent les profondeurs de l'âme occidentale avec ses fantasmes et ses angoisses à travers ces objets de fascination et ces placebo qui fondent un individu et constituent l'inconscient de notre époque.

Elles sont en partie figuratives car on peut en effet reconnaître la forme mais elles fonctionnent surtout de manière métonymique comme un détail qui révèle quelque chose du monde plus large. Il y a une ambivalence constante entre contrôle, aliénation et affranchissement.

CE : Tu fais rarement une seule sculpture du même sujet. La répétition, sans être dans le semblable, fait sens dans la production d'un discours. Ton dernier travail a consisté à faire une série de dents lors de ta résidence à l'École d'art du Beauvaisis. Peux-tu nous en parler ? Quel lien fais-tu avec les productions plus anciennes des

forma di oggetti in apparenza semplici e sono volontariamente figurative. In che modo rappresentano per te un mezzo per rivelare la nostra società sclerotica, addirittura alienante ? L'oggetto scultura, come tu lo concepisci, incarna o rappresenta sia il sintomo che l'antidoto a questa alienazione ?

RL : No, non cerco in nessun modo un antidoto all'alienazione. Metto a nudo attraverso una evoluzione simbolica i meccanismi delle convinzioni che sottendono il nostro rapporto con il mondo e le immagini. Perciò mi rivolgo agli archetipi e di conseguenza all'inconscio collettivo. Scavo in quella direzione. Faccio miei e poi do una mia interpretazione dei codici culturali, immagini, materia, fenomeni e sensazioni. Le mie opere esplorano le profondità dell'anima occidentale, con i suoi fantasmi e le sue angosce, attraverso questi oggetti affascinanti e questi placebo che sono fondanti dell'individuo e costituiscono l'inconscio della nostra epoca. Esse sono in parte figurative perché si

può effettivamente riconoscerne la forma ma hanno soprattutto una funzione metonimica come un particolare che riveli qualcosa di più del mondo. C'è una costante ambivalenza fra controllo, alienazione e affrancamento.

CE : Raramente esegui una sola scultura dello stesso soggetto. Le ripetizioni, pur non assomigliandosi, hanno senso nello svolgersi di un tema. Il tuo ultimo lavoro, all'epoca della tua residenza alla scuola d'Arte del Beauvaisis, è stato una serie di denti. Ce ne puoi parlare ? Che rapporto ha con la produzione delle precedenti *Catene* ?

RL : Effettivamente spesso lavoro in serie nelle quali ogni opera è autonoma, ha la sua propria forma e allo stesso tempo s'inscrive in un insieme più ampio. Come l'individuo nel gruppo, unico, ma allo stesso tempo appartenente a un insieme. Per *Catene* e *Denti*, esprimo una violenza. Una costrizione. Una forma di dolore. Le *Cantene* di porcellana vengono presentate su dei chiodi. Allineate alla stessa altezza,

Entraves ?

RL : En effet je travaille souvent par séries où chaque pièce est à la fois autonome, a sa forme propre et s'inscrit dans un ensemble plus large. Comme l'individu dans le groupe, à la fois unique, mais faisant partie d'un ensemble.

Pour *Entraves* et *Dents*, j'exprime une violence, une contrainte, une forme de douleur.

Les *Entraves* de porcelaine sont présentées sur des clous. À une même hauteur alignées, toutes différentes mais semblables par leur matière délicate et fragile et leur blanc immaculé. Leur monstration leur confère une fonction « utilitaire ». Le corps par son absence est évoqué. Différentes époques, différentes contraintes pour une même finalité : l'asservissement.

Pour ma toute récente série *Dents*, le corps est également évoqué et plus particulièrement la bouche sans être encore une fois matérialisée. L'ouverture par où passe le souffle, la parole, la nourriture, permet aussi l'échange et la communication avec

le monde environnant. Les dents ont été tout au long de l'histoire associées au pouvoir, à la force intérieure ou spirituelle. Grâce à leur exceptionnelle dureté, elles résistent aux aléas du temps ; c'est ce qui nous survit. Les dents sont un outil qui nous permet de mastiquer, déchirer, tordre, mordre, elles sont un bouclier, un rempart intimement lié à la parole. Elles protègent l'intérieur de la bouche, la langue siège de la parole, parole au sens symbolique qui est le verbe de chacun de nous. « Les mots doivent franchir la barrière des dents » disait Socrate. Arracher les dents, enlever cette barrière, c'est nous priver du verbe, nous devenons silence, non existant. En temps que sculptrice, le Verbe est aussi pour moi porteur de Forme. Incisives, canines, prémolaires et les molaires toutes différentes au sol. Elles sont comme des armes expressives. Elles sont dotées d'une beauté primale. Animales. Sensuelles. Elles sont pour moi comme des cris.

CE : Il y a quelque



diverse l'una dall'altra ma simili per la loro materia delicata e fragile e per il loro bianco immacolato. Il fatto di essere mostrate conferisce loro una funzione "utilitaria". Il corpo viene evocato per la sua assenza. Epoche diverse, costrizioni diverse per una stessa finalità: l'asservimento. Anche nella mia recentissima serie *Denti* il corpo viene evocato

e in modo particolare la bocca, anch'essa non materializzata. L'apertura attraverso la quale passa il respiro, la parola, il cibo, permette anche lo scambio e la comunicazione con il mondo circostante. I denti sono stati associati al potere, alla forza interiore o spirituale in tutta la nostra storia. Grazie alla loro eccezionale durezza, resistono ai rischi del



chose de plus sourd et d'intérieur avec les Entraves.

RL : Dans *Entraves* pas de cris. Pas de révolte. Juste de grands instruments de rétention en porcelaine blanche. Pareil à de grands bijoux. La porcelaine délicate et fragile suggère qu'elles ne pourraient être « portées » qu'avec une forme de consentement. Peut-être s'agit-il de ces

entraves les moins visibles que nous portons pourtant tous, celles de nos « prisons » intérieures ? Nous sommes tous des esclaves. Nous inventons mille stratagèmes pour avoir l'illusion d'être libre, mais nos prisons nous rassurent. Peut-être qu'être libre c'est juste avoir conscience du poids de nos chaînes ?

Autoportrait, atelier, résidence à l'Ecole d'art du Beauvaisis.
Autoritratto, officina, residenza presso la Scuola d'arte del Beauvaisis.
Rachel Labastie, 2011.

tempo: è ciò che ci sopravvive. I denti sono lo strumento che ci permette di masticare, strappare, piegare, mordere, sono uno scudo, un bastione intimamente connesso alla parola. Proteggono l'interno della bocca, la lingua sede della parola, parola in quel senso simbolico, che è il verbo di ciascuno di noi. "Le parole devono superare la barriera dei denti" diceva Socrate.

Cavare i denti, togliere questa barriera, significa privarci del verbo, diventiamo silenzio, non esistenti. Come scultrice, il Verbo anche per me è portatore di Forma. Incisivi, canini, premolari e i molari tutti diversi sul pavimento. Sono come delle armi espressive. Dotati di una bellezza primordiale. Animaleschi. Sensuali. Sono per me come delle grida.

CE: C'è qualcosa di più sordo e d'interno nelle Catene.

RL: Nelle *Catene* non ci sono grida. Non c'è rivolta. Solo dei potenti strumenti di cattività di porcellana bianca. Come dei grandi bijoux. La porcellana delicata e fragile suggerisce che non potrebbero essere "portate" se non con una specie di consenso. Si tratta forse di quelle catene meno visibili che tuttavia portiamo tutti, quelle delle nostre "prigioni" interiori? Siamo tutti schiavi. Inventiamo mille stratagemmi per avere l'illusione di essere liberi, ma le nostre prigioni ci rassicurano. Essere liberi consiste forse solo nell'avere coscienza del peso delle nostre catene?

Regard de Rachel Labastie sur la chapelle des Capucins avant son ouverture.

Sguardi di Rachel Labastie sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura.





ci-dessus / sopra

Chapelle des Capucins, vue intérieure de la façade principale pendant la dépose du plancher.

Cappella dei Capucini, vista dell'interno della facciata principale durante la posa del pavimento.

Photo / Foto Marie Augustin – février / febbraio 2011.

ci-dessus / sopra

Clous retrouvés dans le plancher de la chapelle des Capucins.

Chiodi ritrovati nel pavimento della cappella dei Capucini.

Photo / Foto Marie Augustin – février / febbraio 2011.



Le Dahu, Émilie Perotto, 2011

Bois, câble métallique, 3235 x 1285 x 2500 mm.

Il Dahu, Émilie Perotto, 2011

Legno, cavo metallico, 3235 x 1285 x 2500 mm.

Photo / Foto Marie Augustin.

ÉMILIE PEROTTO

Le Dahu *Il Dahu*

Le Dahu, 2011

Bois, câble métallique, 3235 x 1285 x 2500 mm.

Sculpture réalisée lors du projet artistique en milieu scolaire d'Émilie Perotto avec la classe de terminale TTMA du Lycée Professionnel Alpes et Durance d'Embrun (janvier – mai 2011).

Le bois nécessaire à la construction du cadre de la sculpture provient en partie du plancher de la chapelle des Capucins mis en place par l'armée au XIX^e siècle et déposé dans le cadre de la réhabilitation du bâtiment.

Éclatement de la forme – travail du vide et des tensions entre les différentes lignes.

Il Dahu, 2011

Legno, cavo metallico, 3235 x 1285 x 2500 mm.

Sculptura realizzata all'epoca del progetto artistico, in ambito scolastico, di Émilie Perotto con la classe dell'ultimo anno TTMA del Liceo Professionale Alpi e Durance di Embrun (gennaio-maggio 2011).

Il legno necessario alla costruzione della cornice della scultura proviene in parte dal pavimento della cappella dei Capucini, posato dall'esercito nel XIX^o secolo e messo da parte in seguito al restauro dell'edificio.

Esplosione della forma – lavoro del vuoto e delle tensioni fra le diverse linee.



Le Dahu, Émilie Perotto, 2011

Bois, câble métallique, 3235 x 1285 x 2500 mm.

Il Dahu, Émilie Perotto, 2011

Legno, cavo metallico, 3235 x 1285 x 2500 mm.

Photo / Foto Marie Augustin.



PROJET ARTISTIQUE EN MILIEU SCOLAIRE

Avec l'artiste Émilie Perotto et le Lycée d'Enseignement Professionnel Alpes et Durance à Embrun.

PROGETTO ARTISTICO IN AMBITO SCOLASTICO

Con l'artista Émilie Perotto e il Liceo di Insegnamento Professionale Alpi e Durance, a Embrun.

Un projet artistique en milieu scolaire s'intègre dans les missions de sensibilisation à l'art contemporain d'un centre d'art. Engager un tel projet avec une artiste, un établissement scolaire et des élèves de terminale, c'est se projeter dans une dynamique de partages, pour tous les participants.

Entre janvier et mai 2011, Émilie Perotto a travaillé en collaboration avec douze élèves de la classe de Terminale section bois du lycée professionnel d'Embrun et leurs professeurs d'arts appliqués et d'atelier bois. Elle a passé en tout 19 jours, non simultanés à Embrun pour la réalisation du *Dahu*. Les 10 allers-retours en train entre Marseille et Embrun sont devenus des passages obligés et propices pour réfléchir à de nouveaux projets et faire mûrir ceux en cours.

Le 10 janvier, les élèves et l'artiste ont entamé le travail avec comme objectif de réaliser une sculpture monumentale. Celle-ci devait être présentée dans l'établissement dans le cadre d'une exposition intra-muros. Fin janvier, j'annonce aux élèves que la sculpture sur laquelle ils travaillent fera partie de l'exposition d'ouverture du centre d'art.

Un progetto artistico in ambito scolastico fa parte delle iniziative di sensibilizzazione all'arte contemporanea di un centro d'arte. Intraprendere un simile progetto con un'artista e con degli studenti dell'ultimo anno, è come proiettarsi in una dinamica di condivisioni per tutti i partecipanti.

Tra gennaio e maggio 2011, Émilie Perotto ha lavorato in collaborazione con dodici allievi dell'ultima classe, settore legno, del liceo professionale di Embrun e con i loro professori di arti applicate e di laboratorio-legno. Ha trascorso a Embrun in tutto 19 giorni, non consecutivi, per realizzare il *Dahu*. Le 10 andate-ritorno in treno tra Marsiglia e Embrun sono diventate dei passaggi obbligati e si sono rivelate propizie per pensare a nuovi progetti e fare maturare quelli in corso.

Il 10 gennaio, gli studenti e l'artista hanno cominciato il lavoro con l'obiettivo di realizzare una scultura monumentale, che doveva essere presentata nella scuola nell'ambito di una mostra inter-muros. Alla fine di gennaio, annuncio agli allievi che la scultura alla quale lavorano farà parte della mostra di apertura del centro d'arte.

La sculpture devait être en bois ; c'était une prérogative de l'artiste. Les travaux de réhabilitation de la chapelle des Capucins comprenaient la dépose du plancher que l'armée avait installé au XIX^e siècle pour créer deux étages distincts. Pour s'ancrer dans l'histoire du bâtiment et sa réhabilitation, il devenait logique que les élèves récupèrent une partie du bois de ce plancher pour la réalisation de la sculpture.

Le 24 janvier, ces derniers sont allés sur le chantier en cours, découvrir un lieu en pleine mutation. Ils ont mesuré, à la fois l'échelle de la sculpture qu'ils devaient penser et l'échelle du futur lieu. Se projeter dans cet espace était fondamental pour s'investir pleinement dans le travail de volume et de sculpture.

Le projet s'est construit sur des échanges, une collaboration constante et une confiance mutuelle entre les élèves, les professeurs et l'institution qui portait le projet. Un va-et-vient constant entre questions théoriques et pratiques a eu lieu. Il a élargi l'horizon des élèves sur le champ d'action d'un artiste plasticien, enrichi leurs pratiques de l'atelier et les extensions possibles de leur matériau de prédilection, le bois. Les rencontres régulières du mardi après-midi en cours d'arts appliqués, et plus encore, celles du mercredi en atelier bois ont induit un rythme de travail dynamisant, euphorisant pour certains. « Vivement ma prochaine venue ! », ne cessait de répéter Émilie Perotto.

Petit à petit les élèves se sont ouverts à la réalité grandissante de l'objet sur lequel ils travaillaient ; investis et enjoués à l'idée de voir la sculpture prendre forme et exister physiquement.

Le *Dahu* est une grande fierté ; l'aboutissement de cinq mois d'investissement constant.

Caroline Engel
juin 2011

La scultura doveva essere di legno: era una prerogativa dell'artista. I lavori di restauro della cappella dei Capucini prevedevano di togliere il pavimento che l'esercito aveva posato nel XIX^o secolo per realizzare due piani distinti. Per ancorarsi alla storia dell'edificio e al suo restauro, sembrava logico che gli allievi recuperassero parte del legno di questo pavimento per realizzare la scultura.

Il 24 gennaio, i ragazzi sono andati nel cantiere in corso e hanno scoperto un luogo in pieno mutamento. Hanno misurato sia la dimensione della scultura che dovevano progettare sia le dimensioni del luogo come sarebbe diventato. Proiettarsi in questo spazio era essenziale per essere totalmente coinvolti nel lavoro tridimensionale e scultoreo.

Il progetto si è basato su scambi, sulla collaborazione costante e sulla fiducia reciproca tra allievi, professori e l'istituzione che supportava il progetto. Si è instaurata una comunicazione continua fra domande teoriche e pratiche, che ha allargato l'orizzonte degli studenti sul campo d'azione di un artista plastico, arricchendo il loro lavoro in laboratorio e le possibilità di utilizzazione del loro materiale prediletto, il legno. Gli incontri regolari del martedì pomeriggio ai corsi di arti applicate e ancora di più quelli del mercoledì nel laboratorio-legno, hanno originato un ritmo di lavoro dinamizzante, per alcuni euforizzante. «Non vedeo l'ora di arrivare!», continuava a ripetere Émilie Perotto.

A poco a poco gli allievi hanno preso coscienza della realtà crescente dell'oggetto al quale stavano lavorando; coinvolti e rallegrati all'idea di vedere la scultura assumere una forma ed esistere fisicamente.

Siamo davvero fieri del *Dahu*: la conclusione di cinque mesi di impegno costante.

Caroline Engel
giugno 2011



Réalisation du *Dahu*, cours d'atelier bois, Lycée Alpes et Durance d'Embrun. Photos Émilie Perotto et Caroline Engel.
Realizzazione del *Dahu*, corso di laboratorio-legno, Liceo Alpi e Durance di Embrun. Fotos Émilie Perotto e Caroline Engel.





ENTRETIEN AVEC INTERVISTA CON ÉMILIE PEROTTO

à propos du *Dahu* / sul *Dahu*

Cet entretien a été réalisé par échanges d'emails
en juin 2011.

Questa intervista è stata realizzata via mail
nel giugno 2011.

Caroline Engel :
Tu as déjà réalisé plusieurs projets avec des élèves, dans plusieurs contextes différents.

Ta collaboration avec les élèves du lycée professionnel d'Embrun a-t-elle quelque chose de particulier, une saveur spéciale ?

Émilie Perotto :
En 2010, j'ai été invitée par le Parc St Léger, centre d'art de Pougues-les-Eaux, à effectuer une résidence au lycée professionnel de Varzy avec la section ferronnerie. J'ai travaillé en collaboration

avec les élèves pour réaliser une sculpture. Même si j'étais celle qui prenait les décisions finales, j'ai laissé les élèves s'immiscer un maximum dans la pensée de la sculpture au point de ne pouvoir la considérer autrement que collaborative.

Pour le *Dahu*, les choses ont été différentes. Les élèves ont été associés dès le départ à la conception théorique et pratique du projet. À un moment précis, j'ai senti qu'ils étaient prêts à ce que je m'approprie complè-

Caroline Engel:
Hai già realizzato numerosi progetti con degli studenti, in vari contesti diversi. La tua collaborazione con gli studenti del liceo professionale di Embrun ha un significato particolare, un sapore speciale?

Émilie Perotto: Nel 2010, sono stata invitata dal Parc St Léger, centro d'arte di Pougues-les-Eaux, per un soggiorno di lavoro al liceo professionale di Varzy nel settore della lavorazione del ferro. Ho collaborato con gli studenti alla

realizzazione di una scultura. Nonostante fossi io a prendere le decisioni finali, ho lasciato che gli studenti si immergevano al massimo nel concetto della scultura al punto da non poterla considerare che il frutto di una collaborazione. Per il *Dahu*, le cose sono andate diversamente. Gli studenti sono stati associati fin dall'inizio alla concezione teorica e pratica del progetto. Ad un certo momento, ho capito che erano pronti a lasciare che mi



NTGFMB, 2010, Émile Perrotto - Iwox, Iwox, 247 x 140 x 105 cm. Production ville de Clamecy / production Città di Clamecy / produzione «À bûche perdue ? Musée d'art et d'histoire Romain Rolland / mostra «À bûche perdue», Museo d'arte e di storia Clamecy. Photo / foto Parc Saint Léger. Courtesy / cortesia galerieADDC.

tement la sculpture. J'ai le sentiment de les avoir pleinement impliqués dans la réflexion pour qu'ils considèrent ce projet comme le leur, mais aussi celui de m'être pleinement appropriée la sculpture au moment où il était nécessaire qu'ils ne soient plus préoccupés que par des questions techniques, et qu'ils puissent au mieux s'exprimer dans le domaine qu'ils ont choisi, et pour lequel ils sont formés : la pratique du bois. La plupart des projets que j'ai menés en milieu scolaire n'aboutissaient pas à une œuvre que je pouvais signer. Ma présence en tant qu'artiste n'était nécessaire que pour amener les élèves

à sortir des sentiers battus grâce à des exercices individuels. Le *Dahu* est la première sculpture réalisée en milieu scolaire présentée dans une exposition non dédiée à ce type de projet. Alors, oui, elle a une saveur particulière ! C'est une sculpture avant d'être un projet pédagogique. Une sculpture à regarder pour elle-même. Le cartel dans l'exposition nous apprend dans quel contexte elle a été réalisée, mais c'est une information qu'on a seulement dans un second temps.

CE : Cette collaboration t'a-t-elle confortée dans l'importance que tu accordes à la pra-

appropriassi completamente della scultura. Penso di averli coinvolti in pieno nell'idea affinché potessero considerare il progetto come loro, ma anche di essermi appropriata in pieno della scultura nel momento in cui era necessario che gli studenti non se ne preoccupassero più se non per delle questioni tecniche, e che si potessero esprimere nel modo migliore nell'ambito che hanno scelto e per il quale ricevono una formazione: la lavorazione del legno. La maggioranza dei progetti che ho condotto in ambito scolastico non si concludevano con un'opera che potessi firmare. La mia presenza in quanto artista era necessaria solo per guidare gli studenti fuori dai sentieri battuti, grazie a esercizi individuali. Il *Dahu* è la prima scultura realizzata in ambito scolastico presentata in una mostra non dedicata a questo tipo di progetto. Allora, sì, in questo caso ha un sapore particolare! Prima di essere un progetto pedagogico, è una scultura. Una scultura da guar-

dare per sé stessa. Il pannello della mostra ci informa sul contesto nel quale è stata realizzata, ma è una informazione che riceviamo solo in un secondo tempo.

CE: Questa collaborazione ti ha confermato l'importanza che riconosci al lavoro in atelier ?

EP: Questa scultura, come tutte quelle dopo NTGFMB, mi conferma l'idea che il lavoro d'atelier è una specie di sport che si pratica una volta alla settimana per tenersi in forma. Ho la fortuna di poter lavorare con qualcuno che capisce perfettamente le sfide del mio lavoro e che può realizzare sculture che non pensavo di fare.

Il lavoro che ho condotto con gli studenti-artigiani del legno conferma anche il fatto che la maggioranza delle forme che desidero vedere prendere vita non possono essere costruite se non da professionisti. Tuttavia, i rari momenti che passo in atelier a sperimentare piccole cose, finiscono sempre in una novità; una nuova produzione

tique de l'atelier ?

EP: Cette sculpture, comme toutes celles depuis NTGFMB, me conforte dans l'idée que la pratique d'atelier est une sorte de sport qu'on fait une fois par semaine pour entretenir sa forme. J'ai la chance de pouvoir travailler avec quelqu'un qui comprend pleinement les enjeux de mon travail et qui peut mettre en œuvre des sculptures que je ne pensais pas réaliser.

Le travail effectué avec les élèves menuisiers me conforte aussi dans le fait que la grande majorité des formes que je désire voir exister ne peuvent être construites que par des professionnels.

Cependant, les quelques moments que je passe à l'atelier à essayer de petites choses débouchent toujours sur une nouveauté ; une production nouvelle ou une autre façon de finir les sculptures...

CE : Le Dahu n'a pas été pensé in situ pour la chapelle des Capucins (contrairement aux sculptures capucines), même si la plus grande partie du bois qui la constitue provient

de l'ancien plancher de l'église. Qu'est-ce qui a motivé les différents points du cahier des charges que tu as adressé aux élèves ?

EP: J'ai cette manie de me donner des cahiers des charges quand je travaille à une sculpture. C'était donc naturel de faire de même avec les élèves, d'autant plus que c'est aussi la façon dont ils travaillent dans leur milieu professionnel. Je voulais que ce cahier des charges les emmène loin de l'idée qu'ils pouvaient avoir de la sculpture ; un petit objet sur socle, dont on peut faire le tour facilement. Il fallait donc qu'ils pensent une forme abstraite composite, au minimum à l'échelle du corps, en utilisant de grandes longueurs de bois, en mettant en évidence les assemblages, et en tenant compte bien sûr de la non-dangerosité du tout. Ils devaient penser une forme qui apparaisse différente sous trois angles de vue, et trouver des raisons mécaniques à chaque pièce de bois, qui, sans cela, devaient disparaître. Éviter au maximum le symbolisme pour

o un altro modo di finire le sculture...

CE: Il Dahu non è stato pensato in situ per la cappella dei Capucini (contrariamente alle sculture capucine), anche se gran parte del legno che lo costituisce proviene dal vecchio pavimento della chiesa. Cos'ha determinato le diverse voci del capitolato d'opera che hai consegnato agli studenti?

EP: Ho la mania di attenermi a capitolati d'opera quando lavoro a una scultura. Mi viene dunque naturale di fare lo stesso con gli studenti, tanto più che corrisponde al modo in cui lavorano nel loro ambito professionale. Volevo che questo capitolato d'opera li allontanasse dall'idea che potevano essersi fatti della scultura: un piccolo oggetto su una base, intorno al quale si può facilmente girare. Bisognava dunque che pensassero a una forma astratta composita, per lo meno della dimensione di un corpo, utilizzando lunghe assi di legno, evidenziando gli assemblaggi e

ovviamente tenendo in debito conto la non-pericolosità del tutto. Dovevano pensare a una forma che apparisse diversa da tre angoli visivi e trovare la giustificazione meccanica per ciascun pezzo di legno in mancanza della quale sarebbero spariti. Evitare al massimo il simbolismo per privilegiare un approccio fisico della scultura.

Intendo per simbolismo il fatto di utilizzare una immagine per illustrare un'azione, piuttosto che effettuare questa stessa azione. Per esempio, realizzare in legno lo ying e lo yang per simbolizzare l'equilibrio, piuttosto che mettere due pezzi di legno in un rapporto di equilibrio.

Nel momento in cui cercavo di far capire agli studenti che un artista raramente lavora in modo aleatorio, è arrivata "la ciliegina sulla torta" e cioè quando hai proposto di utilizzare il legno del pavimento della cappella, messo da parte durante il restauro. Certamente, il Dahu non è un'opera pensata specificamente per la cappella, anche se siamo andati più



Cœur Chaud Bois d'Aquitaine, Émilie Perotto, 2011
Circa 1000 x 1000 cm, bois / métal / legno, metallo
« La Forêt d'art contemporain » / « La foresta di arte contemporanea », Arue.
Courtoisie / cortesia galerieACDC.

privilégier une appréhension physique de la sculpture.

J'entends par symbolisme le fait d'utiliser une image pour figurer une action plutôt que d'effectuer cette action même. Par exemple, réaliser en bois le yin et le yang pour symboliser l'équilibre, plutôt que de mettre deux morceaux de bois dans un rapport d'équilibre.

Comme j'essayais de faire saisir aux élèves qu'un artiste fonctionne rarement de façon aléatoire, « la cerise sur le gâteau » est arrivée lorsque tu as proposé d'utiliser le

bois du plancher de la chapelle, déposé pendant la réhabilitation. Certes, Le *Dahu* n'est pas une pièce pensée spécifiquement pour la chapelle, bien que nous soyons allés plusieurs fois avec les élèves projeter la sculpture dans l'espace à l'aide de piges. Mais elle porte en elle l'histoire du lieu dans lequel elle sera visible pour la première fois. Elle emportera avec elle, lors de ses prochaines expositions, un peu de la chapelle, en plus de l'expérience avec les élèves et leurs professeurs !

volte con gli studenti a misurare il progetto della scultura nello spazio. Ma essa porta in sé la storia del luogo nel quale sarà visibile per la prima volta. Porterà con sé, nelle prossime mostre, un po' della cappella, oltre all'esperienza con gli studenti e i loro professori!

CE: Questa scultura supera le dimensioni delle tue solite sculture. Ha dunque aperto la via alle sculture capucine?

EP: La scultura realizzata con gli studenti del ferro

a Varzy mi aveva già permesso di lavorare in un'altra scala. La scultura "Cœur Chaud Bois d'Aquitaine", recentemente installata ad Arue nelle Lande, mi ha permesso di guardare il mio lavoro a 10 metri di altezza! Quando questa ultima era in corso di realizzazione, stavamo proprio elaborando il *Dahu*.

A posteriori, mi rendo conto che m'interessavo molto, a quell'epoca, alle sculture di Anthony Caro nelle quali è essenziale l'impressione di penetrabilità da parte dello spettatore; ciò determina la scala



CE : Cette sculpture dépasse l'échelle de tes sculptures habituelles. A-t-elle ouvert la voie aux *sculptures capucines* ?

EP : La sculpture réalisée avec les élèves ferronniers à Varzy m'avait déjà permis de travailler à une autre échelle. La sculpture *Cœur Chaud Bois d'Aquitaine* installée récemment à Arue dans les Landes m'a permis de voir mon travail à 10 mètres de haut ! Au moment où cette dernière était en cours de réalisation, le *Dahu* était en pleine élaboration.

À posteriori, je me rends compte que je regardais beaucoup, à ce moment-là, des sculptures d'Anthony Caro dans lesquelles l'impression de pénétrabilité par le regardeur est essentielle ; ce qui fixe l'échelle de la sculpture.

Le déclic pour les *sculptures capucines* a été le résultat de visites régulières du lieu, la compréhension des enjeux d'une sculpture dans ce contexte et les discussions en confiance avec toi comme commissaire.

della scultura.
L'impulso per le *capucines* nasce da visite regolari del posto, dalla comprensione delle sfide di una scultura

06 15 2010 47° 21' 38N 3° 23' 6E, Émilie Perrotto, 2010

Métal / metallo, 325 x 430 x 300 cm.
Sculpture conçue, réalisée et installée de façon pérenne pendant la résidence avec les élèves de fermetterie du Lycée professionnel- collège

Mont Châtelet de Varzy.
Scultura pensata, realizzata e installata per sempre durante il soggiorno di lavoro con gli studenti della lavorazione del ferro del Liceo professionale-collegio Mont Châtelet de Varzy.

in questo contesto e dalle discussioni collaborative con te come curatore.



Réalisation du *Dahu*, cours d'atelier bois, Lycée Alpes et Durance d'Embrun. Photos Émilie Perotto et Caroline Engel.
Realizzazione del *Dahu*, corso di laboratorio-legno, Liceo Alpi e Durance di Embrun. Fotos Émilie Perotto e Caroline Engel.





L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2), Émilie Perotto, 2011
Lo spirito di contraddizione (scultura capucine 1/2), Émilie Perotto, 2011
Topan, inox, plexiglas, 3250 x 3870 x 2510 mm.
Photo / Foto Marie Augustin. Courtoisie / cortesia galerieACDC.

ÉMILIE
PEROTTO

L'esprit de contradiction

(sculptures capucines 1/2 et 2/2)

Lo spirito di contraddizione

(scultura capucine 1/2 e 2/2)

L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2),

2011

Topan, inox, plexiglas, 3250 x 3870 x 2510 mm.
Sculpture produite pour l'exposition Passages.
Réalisation technique, les Ateliers de Production,
Marseille.

Quatorze formes allongées et une boule aplatie tournée en topan noir s'articulent sur une rambarde en inox.

La rambarde vient suturer l'espace entre deux cimaises.

Jeu d'équilibre et de tensions.

Cette sculpture souligne l'architecture de la chapelle et sa réhabilitation.

Lo spirito di contraddizione (scultura capucine 1/2),

2011

Topan, inox, plexiglas, 3250 x 3870 x 2510 mm.
Scultura realizzata per la mostra Passages.
Realizzazione tecnica, gli Ateliers de Production,
Marsiglia.

Quattordici forme allungate e una palla appiattita lavorata al tornio, di topan nero, si articolano su una barra di inox.

La barra chiude lo spazio fra due modanature.

Gioco di equilibrio e di tensioni.

Questa scultura evidenzia l'architettura della cappella e il suo restauro.

L'esprit de contradiction (seul~~ture~~ture capucine 2/2)

2011

Topan, aluminium, corde acrylique,
3500 x 1900 x 2700 mm.

Sculpture produite pour l'exposition Passages.
Réalisation technique, les Ateliers de Production,
Marseille.

Une évocation de palissade dont les planches horizontales sont en topan noir et en aluminium. Elle bouche une niche incluse dans l'architecture originale de la chapelle.

Cette niche est ceinturée de part et d'autre par deux cimaises blanches.

Au sol, cette palissade se transforme en un fragment de passerelle.

Au-dessus de la niche, et sous la fenêtre, la palissade devient un hybride d'où pendent des cordes noires.

Les noeuds le long de la corde sont des noeuds de Capucin.

L'éclairage pensé pour l'intérieur de la niche est détourné pour transparaître au travers des planches.

Lo spirito di contraddizione (seul~~ture~~ture capucine 2/2)

2011

Topan, alluminio, corda acrilica,
3500 x 1900 x 2700 mm.

Sculptura eseguita per la mostra Passages.
Realizzazione tecnica, gli Ateliers de Production,
Marsiglia.

Una evocazione di palizzata, le cui assi orizzontali sono di topan nero e alluminio.

Ostruisce una nicchia inclusa nell'architettura originale della cappella.

La nicchia è circondata da una parte e dall'altra da due modanature bianche

Per terra, questa palizzata si trasforma in un frammento di passerella.

Sopra la nicchia, e sotto la finestra, la palizzata diventa un ibrido da cui pendono delle corde nere.

I nodi che si trovano lungo la corda sono i nodi del Capucin.

L'illuminazione ideata per l'interno della nicchia viene deviata per trasparire attraverso le assi.



L'esprit de contradiction (sculpture capucine 2/2), Émilie Perotto, 2011

Topan, aluminium, corde acrylique, 3500 x 1900 x 2700 mm.

Lo spirito di contraddizione (scultura capucine 1/2), Émilie Perotto, 2011

Topan, alluminio, corda acrilica, 3500 x 1900 x 2700 mm.

Photo / Foto Marie Augustin. Courtoisie / cortesia galerieACDC.

Émilie Perotto

Née en 1980.
Vit et travaille
à Marseille.
Représentée par la
galerieACDC
à Bordeaux.
Figure dans le fonds
de Documents
d'Artistes PACA.

1r2to.blogspot.com
documentsdartistes.com

Nata nel 1980.
Vive e lavora
a Marsiglia.
Rappresentata dalla
galleriaACDC
di Bordeaux.
Presente nei fondi dei
Documenti d'Artisti
PACA.

ENTRETIEN AVEC INTERVISTA CON ÉMILIE PEROTTO

Cet entretien a été réalisé entre avril et juin 2011, à l'occasion de discussions à Embrun et Marseille et enrichi par des échanges d'e-mails.

Questa intervista si è svolta fra aprile e giugno 2011, in occasione dei colloqui a Embrun e a Marsiglia e integrata con scambi di e-mail.

Caroline Engel : Tu te définis volontiers comme sculptrice. Pourquoi ? Que représente la sculpture pour toi ? Que te permet-elle que les autres médiums ne te permettent pas ? À moins que ce ne soit absolument pas une histoire de médium... Qu'est-ce qui caractérise ton rapport à la sculpture ?

Émilie Perotto : Je préfère me présenter comme une artiste qui pratique la sculpture. C'est d'ailleurs plus juste par rapport à mon activité artistique des deux

dernières années au cours desquelles j'ai travaillé avec des professionnels qui ont réalisé la majorité des formes que je désirais voir exister. Je « sculpte » rarement concrètement la matière aujourd'hui. Pour autant, je considère toujours pratiquer la sculpture car je pense des formes autonomes et non variables même si elles sont adaptables. C'est-à-dire que mes sculptures ne sont pas modifiables dans leur intégrité (je ne vais pas par exemple en couper un morceau). Mais,

Caroline Engel:
Ti piace definirti scultrice. Perché?
Cosa rappresenta la scultura per te?
Cosa ti permette più degli altri medium?
A meno che non sia affatto una questione di medium...
Da che cosa è caratterizzato il tuo rapporto con la scultura?

Émilie Perotto : In realtà mi piace sempre meno il termine scultrice perché tenta di mettere al femminile un termine maschile. Preferisco presentarmi come un'artista che pratica la scultura. D'altronde

è più appropriato per quel che riguarda la mia attività artistica degli ultimi due anni, durante i quali ho lavorato con professionisti che hanno realizzato la maggior parte delle forme che desideravo vedere realizzate. Oggi di rado "scolpisco" concreteamente la materia. Tuttavia, penso di praticare sempre la scultura perché concepisco forme autonome e non variabili, anche se si possono adattare. Cioè non posso modificare l'integralità delle mie sculture (per esempio non ne taglio dei pezzi). Ma, in certi

selon les occasions, je peux modifier leur protocole de monstration en changeant un socle, en ajoutant une lumière spécifique, en peignant une partie du sol, ou en posant une moquette, etc.

Mon objet de travail est l'espace d'exposition pris dans sa globalité, plus que la matière-même. Mes sculptures interfèrent de plus en plus avec l'espace pour le souligner, et non le nier à leur profit. Elles ne sont plus là pour se faire « admirer » par le spectateur, mais pour révéler l'espace environnant et faire prendre conscience de celui-ci au visiteur.

CE : Comment travailles-tu ?

EP : Ce que je rencontre dans mon quotidien nourrit mon travail. Les petits clous plantés dans la marche avant d'arriver sur le palier de mon voisin du second, quelques mots inscrits sur le body de mon fils, la façon dont mon grand-père rangeait ses outils au mur de son atelier, la table de ping-pong du terrain de sport de la ville de Coaraze (où je viens de faire un projet pour « l'Art contemporain et

la Côte d'azur »¹), le placard pas fini abandonné dans l'atelier du lycée professionnel d'Embrun, etc. Je photographie, conserve des traces de toutes ces choses, et pour les plus importantes, je les publie sur mon blog, que je considère comme mon carnet de note.

Ce blog me sert aussi à archiver les extraits de mes lectures qui alimentent mes préoccupations, et tout ce que je considère comme nourriture (images d'œuvres, clips, captures de films, etc.). J'y plonge régulièrement pour retrouver les éléments qui ont été nécessaires à la construction d'un projet, ou à la pratique en général, et ce parfois à mon insu !

CE : As-tu un ou des protocoles particuliers lorsque tu entames une sculpture ?

EP : Lorsque je décide d'entamer une sculpture, j'ai pour habitude de mettre en place un protocole qui s'adapte à chaque contexte de travail. Je ne pense



casi, posso modificare il modo di presentarle, cambiando una base, aggiungendo una luce particolare, dipingendo un pezzo di pavimento, o mettendo una moquette, ecc. Il mio oggetto di lavoro è, più che la materia in sé, lo spazio espositivo inteso nella sua globalità. Le mie sculture interferiscono sempre più con lo spazio, per metterlo in risalto, anziché negarlo a loro profitto. Non sono più lì per farsi "ammirare" dallo spettatore, ma per svelare lo spazio circostante e fare in modo che il visitatore ne prenda

coscienza.

CE: Come lavori?

EP: Il mio lavoro si nutre di quel che incontro nel mio quotidiano. I piccoli chiodi piantati nello scalino prima di giungere sul pianerottolo del mio vicino al secondo piano, alcune parole scritte sul body di mio figlio, il modo in cui mio nonno metteva in ordine i suoi attrezzi sul muro della sua officina, la tavola da ping-pong del campo sportivo della città di Coaraze (dove ho appena concluso un progetto per "L'Arte contemporanea e la

1. L'art contemporain et la Côte d'Azur, un territoire pour l'expérimentation, 1951-2011.

Vue d'une niche latérale lors des travaux de réhabilitation.
Vista di una nicchia laterale durante i lavori di restauro.
Photo / Foto Émilie Perotto.

aujourd'hui plus (à quelques exceptions près) de sculpture sans contexte de monstration. Donc, la première étape pour penser une pièce est la visite d'un lieu, où j'ai une première intuition de forme. Ensuite, j'aime bien connaître l'histoire et le contexte général dans lequel ce lieu est inscrit. Le confort maximum de travail existe quand je peux faire mûrir cette première rencontre et découverte dans un coin de ma tête. Peu à peu des associations d'idées émergent. Puis il y a un moment où je « vois » la forme générale, un peu floue. Il me faut alors poser les choses sur le papier, matérialiser mes pensées. C'est une étape difficile, car j'ai du mal à transposer ma « vision » et à dessiner ce que je voudrais voir en volume, comme

les matières ou les veloutés. C'est précisément dans ces moments que je comprends pourquoi je pratique la sculpture, et pas un autre médium. Car je désire immerger dans mon travail, pas seulement l'esprit et le regard du visiteur, mais son corps tout entier.

CE : Tu as suivi l'intégralité de la réhabilitation de la chapelle des Capucins de parton implication dans le projet artistique avec le lycée professionnel d'Embrun, entre janvier et mai 2011. C'est à ce moment-là que je t'ai invitée à participer à l'exposition d'ouverture des Capucins en produisant une nouvelle sculpture. Est-ce que cette proximité avec les travaux a eu un impact particulier

Costa Azzurra¹), lo sgabuzzino incompiuto, abbandonato nel laboratorio del liceo professionale di Embrun, ecc. Scatto delle foto, conservo le tracce di tutte queste cose, e pubblico le più importanti sul mio blog, che considero il mio quaderno di appunti.

Il blog mi serve anche ad archiviare brani delle letture che alimentano i miei pensieri e tutto quello che considero come nutrimento (immagini di opere, clips, scene di film ecc.). Mi ci immergo regolarmente per ritrovare quegli elementi che sono serviti alla elaborazione di un progetto, o al lavoro in genere, a volte a mia insaputa!

CE: Segui uno o più protocolli quando incominci una scultura?

EP: Quando decido di cominciare una scultura, ho l'abitudine di stabilire un protocollo che si adatta a ciascun contesto di lavoro.

Oggi non penso più (tranne in qualche caso) a una scultura al di fuori del contesto

espositivo. Perciò la prima tappa nell'elaborazione di un lavoro è la visita del luogo, dove ho una prima intuizione della forma. In seguito, mi piace conoscere la storia e il contesto generale nel quale s'iscrive questo luogo. Il momento più confortante del lavoro consiste nel poter fare maturare questo primo incontro e questa scoperta in un angolo del mio cervello. Allora a poco a poco emergono delle associazioni di idee.

Poi arriva il momento in cui « vedo » la forma generale, un po' mossa. A questo punto devo mettere nero su bianco, materializzare i miei pensieri. È una tappa complessa.

Infatti mi riesce difficile trasporre la mia « visione » e disegnare quello che vorrei vedere in tre dimensioni, come la materia o il vellutato. È proprio in queste situazioni che capisco perché faccio scultura e non un altro medium.

Perché desidero che il visitatore s'immerga nel mio lavoro, non solo con l'anima e lo sguardo, ma con tutto il corpo.

CE: Hai potuto seguire l'intero restauro della cappella dei Capucins, grazie

1. L'arte contemporanea e la Costa Azzurra. Un territorio per la sperimentazione 1951-2011.

dans ta façon de penser les *sculptures capucines* ?

EP : J'avais envie de faire une sculpture murale depuis quelques temps et la rencontre avec le lieu a été décisive. Je savais que tu avais apprécié NTGFMB, et je désirais rester dans des matériaux proches de cette sculpture, c'est-à-dire inox brossé et topan noir traité de façon veloutée. Les visites régulières du lieu ont renforcé mon désir d'être en dialogue avec l'architecture de la chapelle ainsi qu'avec les différentes phases de la réhabilitation. Il était important pour moi de dialoguer avec les murs de la chapelle comme ils ont été construits au XVII^e siècle, mais aussi ceux ajoutés en 2011. Pour *L'esprit de contradiction (sculpture capucine 2/2)*, c'est à l'évidence ma fréquentation du lieu qui l'a générée, puisqu'elle vient obstruer une niche, elle-même à moitié obstruée par une cimaise... Cette sculpture est venue en réponse au lieu, mais aussi à *L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2)*.

CE : Pourquoi les avoir appelées « *l'esprit de contradiction* » ?

EP : Lors de la réhabilitation du lieu, l'architecte a choisi d'installer des cimaises discontinues qui laissent apparaître les « vrais » murs de la chapelle. En ajoutant ces structures, il a également introduit du vide entre les espaces des cimaises. Ce vide me semblait être l'endroit idéal pour ma sculpture. Certaines de ces cimaises épousent également des niches qui préexistaient dans la chapelle et font à nouveau apparaître des creux : en définitive de nouveaux vides. Tous ces espaces « vides » ou en creux sont pour moi des appels à la sculpture ! L'architecte laisse de l'espace, je décide de le souligner, de l'occuper, de le suturer, tout en faisant en sorte que cette occupation déborde de la place choisie. Voilà en quoi ces sculptures sont la mise en forme d'un esprit de contradiction. L'artiste ne doit jamais être où on l'attend. Je pratique la sculpture donc on m'attend dans ce vaste espace de la chapelle. J'ai évidemment envie



al tuo coinvolgimento nel progetto artistico con il liceo professionale di Embrun, fra gennaio e maggio 2011. Proprio allora ti ho invitata a partecipare alla mostra di apertura dei Capucins con una nuova scultura. Questa vicinanza ai lavori ha avuto un impatto particolare sul tuo modo di concepire le *sculture capucines*?

EP : Già da un po' desideravo fare una scultura murale e l'incontro con il luogo è stato decisivo. Sapevo che avevi apprezzato NTGFMB

e volevo continuare a usare materiali simili a quelli usati per quella scultura, cioè inox spazzolato e topan nero, trattato in modo vellutato. Le visite regolari al luogo hanno rafforzato il mio desiderio di dialogare con l'architettura della cappella e con le diverse fasi del restauro. Era importante per me il dialogo con i muri della cappella come furono edificati nel XVII^e secolo, ma anche con quelli aggiunti nel 2011. Per *L'esprit de contradiction (scultura capucine 2/2)*, è stata con ogni evidenza la mia



de ne pas y être pour occuper les murs : ces marges qui ne sont habituellement pas destinées à la sculpture.

CE : À l'heure où nous parlons, la première sculpture est terminée, alors que la deuxième est en cours de réalisation. Comment décris-tu la sculpture capucine 1/2 ?

EP : Un certain nombre de formes élancées et aiguës en topan noir sont libres de leur rotation sur une longue rambarde en inox. Ces formes allongées d'épaisseur

et de longueurs variables sont arrêtées dans leur mouvement par les cimaises ou le mur qu'elles rencontrent soit avec la tête, soit avec le pied, suivant la hauteur à laquelle l'axe de rotation se trouve sur chacune d'elles. Une boule en topan tournée est aussi enfilée sur la rambarde. Certaines des formes élancées viennent pointer un corbeau, d'autres souligner un pilastre. Le bleu, seule touche de couleur dans mes deux sculptures m'a été presque imposé par le lac de Serre-Ponçon, dont le bleu

frequentazione del luogo ad averla generata, poiché ostruisce una nicchia che a sua volta è ostruita a metà da una modanatura... Questa scultura è nata in risposta al luogo, ma anche a *L'esprit de contradiction* (scultura capucine 1/2).

CE: Perché le hai chiamate "l'esprit de contradiction"?

EP: Durante i lavori di restauro, l'architetto ha scelto di applicare delle modanature discontinue che lasciano in vista i "veri" muri della cappella. Aggiungendo queste strutture ha anche creato dei vuoti fra gli spazi delle modanature. Questi vuoti mi sembravano il luogo ideale per la mia scultura. Alcune modanature si adattano anche a delle nicchie preesistenti nella cappella e lasciano apparire altri incavi: cioè altri vuoti. Tutti questi spazi "vuoti" o incavi rappresentano per me dei richiami a scolpire! L'architetto lascia degli spazi, io decido di metterli in evidenza, di occuparli, di suturarli, facendo in modo che queste operazioni debordino dal posto scelto. Ecco come queste sculture rappresentano la

forma di uno spirito di contraddizione. L'artista non deve mai essere là dove lo si aspetta. Faccio scultura, quindi sono attesa in questo ampio spazio della cappella. Ovviamente non ho voglia di essere lì per occupare i muri, margini che abitualmente non sono destinati alla scultura.

CE: Mentre stiamo parlando, la prima scultura è finita, mentre la seconda è in via di realizzazione. Come descriveresti la scultura capucine 1/2?

EP: Alcune forme slanciate e appuntite in topan nero ruotano liberamente su una lunga barra in inox. Queste forme allungate, di spessore e lunghezza variabili, vengono interrotte nel loro movimento dalle modanature o dal muro che incontrano o con la parte superiore o con quella inferiore, secondo l'altezza alla quale si trova l'asse di rotazione di ciascuna. Anche una palla in topan lavorata al tornio è infilata sulla barra. Alcune forme slanciate indicano un aggetto, altre evidenziano un pilastro. Il blu, unico tocco di colore nelle mie due



turquoise de cet hiver reste gravé dans ma mémoire.
Le triptyque de *la Bataille de San Romano* de Paolo Uccello a inspiré ces formes noires élancées. J'ai découvert les peintures de cet artiste italien du XV^e siècle lors des cours de perspective au lycée. J'étais frappée par la façon dont Uccello utilisait les harnachements des chevaux, certaines lances pour marquer la ligne d'horizon et d'autres lances pour dessiner les lignes de fuite. La rambarde en inox, est en quelque sorte ma ligne d'horizon et les formes élancées figurent les lances, les lignes de fuite. Dans la sculpture capucine 1/2

je voulais conserver le côté très graphique qui m'avait surpris dans les peintures d'Uccello.
Ma volonté était de révéler l'espace au moyen d'une sculpture presque plate vue de face, qui nécessite un déplacement du visiteur pour se déployer pleinement.

CE : As-tu travaillé une composition particulière ?

EP : Oui, même si je ne parle presque jamais de composition car j'ai tendance à rapprocher ce terme du médium peinture et à penser à Kandinsky. La composition dans ma sculpture dépendait des forces mécaniques. J'ai placé les formes les plus

sculpture, mi è stato quasi imposto dal lago di Serre-Ponçon, il cui blu turchese di questo inverno mi rimane impresso nella memoria.
Il trittico della battaglia di San Romano di Paolo Uccello mi ha ispirato queste forme nere slanciate. Ho scoperto i quadri di questo artista italiano del XV^o secolo durante i corsi di prospettiva al liceo.

Ero stata colpita dal modo in cui Uccello si serviva delle bardature dei cavalli, di alcune lance per segnare la linea dell'orizzonte e di altre per disegnare le linee di fuga. La barra in inox è in qualche modo la mia linea dell'orizzonte e le forme slanciate

rappresentano le lance, ossia le linee di fuga. Nella scultura capucine 1/2 volevo mantenere l'aspetto decisamente grafico che mi aveva sorpreso nei quadri di Uccello.
Volevo rivelare lo spazio con una scultura quasi piatta se la si guarda di fronte, che necessita di uno spostamento del visitatore per mostrarsi nella sua interezza.

EC : Hai elaborato una composizione particolare ?

EP : Sì, anche se non parlo quasi mai di composizione, perché tendo ad attribuire questo termine al medium della pittura e a pensare a Kandinsky. La composizione

lourdes aux extrémités. Ensuite, je désirais que certaines formes « lances » viennent pointer des éléments du bâtiment, comme le corbeau ou le pilastre. C'est dans les interstices, entre ces éléments « obligés » que j'ai disposé les « lances » qui se déploient en avant du mur, vers l'espace de la nef.

CE : Les formes sont relativement agressives. C'est intentionnel ?

EP : Aggressives non, mais je voulais que les formes soient radicales et tranchantes. Au début, j'avais décidé que ces mêmes formes seraient arrondies. Après un premier test, j'ai opté pour des formes plus aiguës. Je ne pouvais pas m'inspirer d'une bataille et faire des formes molles !

CE : Le choix du matériau est important pour toi. Le topan apporte-t-il quelque chose de particulier à cette sculpture ?

EP : Le matériau principal de mes sculptures est le bois de particules (contreplaqué, MDF, aggloméré, topan). Il y a une unité de matière dans mon travail qui

mute en fonction des sculptures. Depuis peu, je travaille aussi avec le plexiglas et le métal. Ce que j'aime dans le topan, c'est qu'il n'est pas assimilable à un objet fonctionnel particulier. On peut se demander si c'est de la pierre, du flocage ou si c'est peint. J'aime le doute que cette matière induit. De plus, il se travaille comme un matériau noble alors que ça n'en est pas un et élude tout le travail traditionnel de la sculpture sur bois.

Il吸orbe et boit totalement la lumière mais a aussi l'apparence, selon la façon dont il est travaillé, de pane de velours, moirée. Je suis bien plus intéressée par le travail de la lumière, que celui de la couleur, et ce matériau répond à cet intérêt. J'aime aussi cet espace très dense de cette matière : on sent que c'est du plein.

CE : Et pourtant il y a beaucoup de vide dans cette sculpture ! Contrairement à la sculpture capucine 2/2. De quoi procède-t-elle ?

EP : Je voulais annuler l'espace d'une niche, absorber concrètement

nella mia scultura dipendeva dalle forze meccaniche. Ho posizionato le forme più pesanti alle estremità. In seguito, volevo che alcune forme "lance" indicassero elementi dell'edificio, come l'aggetto o il pilastro. È proprio negli interstizi, fra questi elementi "obbligati" che ho disposto le "lance" che si dispiegano davanti al muro, verso lo spazio della navata.

CE: Le forme sono piuttosto aggressive. È intenzionale?

EP : Aggressive no, ma volevo che le forme fossero radicali e taglienti. All'inizio, avevo deciso che queste stesse forme sarebbero state arrotondate. Dopo un primo test, ho optato per delle forme più appuntite. Non potevo ispirarmi a una battaglia e fare delle forme molli!

CE: La scelta del materiale è importante per te. Il topan apporta qualcosa di particolare a questa scultura?

EP : Il legno in particelle è il principale materiale delle mie sculture (compensato, MDF, agglomerato, topan). L'unità di materia nel mio lavoro muta

in funzione delle sculture. Da poco tempo lavoro anche con il plexiglas e il metallo. Il topan mi piace perché che non è assimilabile a qualche oggetto funzionale particolare. Ci si può chiedere se è pietra, vellutatura o se è dipinto. Mi piace il dubbio che questa materia fa nascere. Inoltre lo si lavora come un materiale nobile, anche se non lo è, e sfugge a tutto il lavoro tradizionale della scultura su legno.

Assorbe e beve totalmente la luce ma assomiglia anche, a seconda di come viene lavorato, a un panno di velluto, cangiante. Sono molto più interessata al lavoro della luce che a quello del colore e questo materiale soddisfa il mio interesse. Mi piace anche lo spazio molto denso di questa materia : si sente che è pieno.

CE: E tuttavia c'è molto vuoto in questa scultura ! Contrariamente alla scultura capucine 2/2. A che cosa è dovuto?

EP : Volevo annullare lo spazio di una nicchia, assorbire concretamente la luce e volevo che chi

la lumière et qu'en entrant dans la nef, on voit une grosse tâche noire. J'ai réfléchi à une manière de condamner le tout avec des planches. Petit à petit, et par associations d'idées, je me suis imaginée une obstruction de fenêtre par des planches. Puis ces planches se sont transformées en passerelle que j'avais à un moment fantas-mées traversant la nef en largeur. J'ai réfléchi cette sculpture en réaction à l'architecture de la chapelle et à sa réhabilitation, mais aussi en réponse à la *sculpture capucine* 1/2. Au contraire de la première qui se déploie de profil, celle-ci reste très plate. Même si elle est constituée de plusieurs morceaux, elle semble monolithique à première vue. Cette sculpture mettra plus en évidence la densité de la matière et collera complètement à la cimaise, là où la première tentera de dessiner l'espace vide par des lignes. Toutes deux tenteront d'être des liants entre le sol, les fenêtres et les nouvelles cimaises du lieu, ainsi qu'avec le vide et le visiteur. Les deux sculptures

se complètent dans l'exposition. Elles sont malgré tout autonomes et auront certainement des vies bien différentes par la suite.

CE : Il me semble que tu es à un tournant dans ton travail qui jusqu'à présent était marqué par des références que tu qualifies de « familières », des accroches figuratives, voire ironiques. Je pense aujourd'hui qu'il s'agit de constructions de plus en plus autonomes qui cultivent la ligne pour elle-même et qui n'ont pas peur de se déployer en grand format dans un espace littéralement travaillé au corps. Dans quelle mesure les nouvelles sculptures dépassent-elles l'échelle que tu travailles habituellement ?

EP : Ces nouvelles sculptures dépassent l'échelle habituelle de celles que j'ai réalisées jusqu'à présent. Elles assument pleinement leur rapport à l'espace d'exposition. Cette fois, il n'est plus question de penser uniquement le rapport entre le spectateur et l'objet sculptural,

entrasse nella navata, vedesse una grande macchia nera. Ho pensato di murare il tutto con delle assi. Poco per volta e per associazione d'idee, ho pensato di ostruire la finestra con delle assi. Poi le assi sono diventate una passerella che avevo immaginato ad un certo momento attraversare in larghezza la navata. Ho concepito questa scultura in reazione all'architettura della cappella e al suo restauro, ma anche in risposta alla *scultura capucine* 1/2. Contrariamente alla prima che si dispiega di profilo, questa rimane molto piatta. Anche se è costituita di vari pezzi, a prima vista sembra monolitica. Questa scultura evidenzierà con maggior forza la densità della materia e aderirà completamente alla modanatura, mentre la prima cercherà di disegnare con delle linee lo spazio vuoto. Ambedue tenteranno di collegare fra loro il pavimento, le finestre e le nuove modanature del luogo, e anche il vuoto e il visitatore. Le due sculture si completano nella mostra. Esse sono, malgrado tutto, autonome e vivranno vite ben

diverse in seguito.

CE : Mi sembra che sei a una svolta nel tuo lavoro, che fino ad adesso era segnato da riferimenti che denominai "familiari", degli slogan figurativi, persino ironici. Penso che oggi si tratti di costruzioni sempre più autonome che danno valore alla linea in sé e che non hanno paura di estendersi in grandi formati in uno spazio lavorato letteralmente a misura del corpo. In quale misura le nuove sculture superano la scala alla quale solitamente lavori?

EP : Queste nuove sculture sono più grandi di quelle che ho realizzato fino ad ora. Esse assumono totalmente il loro rapporto con lo spazio espositivo. Questa volta non si tratta più di considerare soltanto il rapporto tra lo spettatore e l'oggetto di scultoreo, ma il rapporto fra la scultura, l'architettura e il vuoto nello spazio. La scultura non è più fisicamente confrontata allo spettatore come quando concepivo opere a scala umana. Oggi fisicamente lo supera e lo confronta con lo spazio del luogo.

mais le rapport entre la sculpture, l'architecture et le vide dans l'espace.

La sculpture n'est plus dans une confrontation physique au spectateur comme elle l'était quand je pensais des pièces à échelle humaine. Aujourd'hui elle le dépasse physiquement et le confronte à l'espace du lieu. Mon ancien rapport à la sculpture était dicté par un souci inconscient de produire, avant tout, des formes séduisantes à l'œil. Non pas qu'elles soient désagréables à regarder aujourd'hui ! Mais maintenant c'est ce travail de l'espace qui passe en priorité. Et pour ce faire, je désire que l'œil glisse sur les volumes de façon fluide, pour appréhender de prime abord et de façon globale ce surlignage du vide. Je désire que mes sculptures soient appréhendables en deux temps : que d'abord le visiteur soit impacté par la forme générale, puis qu'il ait le désir de s'en rapprocher pour comprendre les forces à l'œuvre et discerner les détails. Contrairement aux précédentes sculptures qui renvoyaient souvent à des éléments

figuratifs et familiers, mes nouvelles pièces ne représentent rien d'autre que ce qu'elles sont : l'agencement de lignes, de volumes, de vides pour travailler toutes les tensions possibles dans l'espace.

CE : Il me semble que ton travail poursuit une grande rigueur et qu'en même temps il est proche de l'explosion...

EP : En regardant *L'esprit de contradiction* (*seul'ature capucine 1/2*) se faire, j'ai pris conscience que la rambarde en inox est accrochée (selon mon souvenir) à la même hauteur que la barre utilisée en danse classique. Je me suis rappelée dans quelle mesure ma pratique, enfant, de la danse classique était une pratique physique de l'espace. Alors plutôt que d'explorer, ma pratique ferait mieux de se tenir droite, la tête haute pour qu'on puisse, à l'image de la danseuse, lui poser un livre en équilibre sur le dessus de son crâne et de son chignon, de rentrer le ventre et les fesses, et d'occuper un maximum d'espace par l'ampleur de ses gestes.



Il mio precedente rapporto con la scultura era dettato dalla preoccupazione inconscia di produrre, prima di tutto, forme che fossero seducenti per l'occhio. Non che oggi siano spiacevoli da guardare! Ma ora è prioritario questo lavoro dello spazio. E perciò, voglio che l'occhio scivoli sui volumi in modo scorrevole, per comprendere di primo acchito e totalmente questa sottolineatura del vuoto. Desidero che le mie sculture siano capite in due tempi e cioè che il primo impatto del visitatore sia dato dalla forma generale, poi che abbia voglia di avvicinarle per capire le forze in atto e scoprirne i dettagli. Contrariamente alle sculture precedenti che spesso rimandavano a elementi figurativi e familiari, le mie nuove opere non rappresentano niente altro di quello che sono: disposizione di linee, volumi, vuoti per lavorare tutte le tensioni

possibili nello spazio.

CE: Mi sembra che il tuo lavoro sia molto rigoroso e che allo stesso tempo sia prossimo all'esplosione...

EP: Osservando *L'esprit de contradiction* (*scultura capucine 1/2*) in fase di realizzazione, mi sono resa conto che la barra in inox era appesa (secondo il mio ricordo) alla stessa altezza della barra usata nella danza classica. Mi sono ricordata di quanto la mia pratica della danza classica, da bambina, fosse una pratica fisica dello spazio. Allora, invece di esplodere, il mio lavoro farebbe bene a stare diritto, a testa alta, affinché si possa, come alla danzatrice, posare un libro in equilibrio sulla sommità del cranio e dello chignon, a tirare dentro la pancia e il sedere e a occupare un massimo di spazio con l'ampiezza dei suoi gesti.

Regard d'Émilie Perotto sur la chapelle des Capucins avant son ouverture.
Sguardi di Émilie Perotto sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura.



Dépose du plancher de la chapelle des Capucins mis en place par l'armée au XIX^e siècle.

Posa del pavimento della cappella dei Capucini eseguita dall'esercito nel XIX^o secolo.

Photo / Foto Marie Augustin – février / febbraio 2011.





Into the Wood, performance 18 juillet 2011 aux Capucins. Photo Marie Augustin.
Into the Wood, performance 18 Luglio 2011 ai Capucins. Foto Marie Augustin.

FABIO
BATTISTETTI
AKA
ENIAC

Into the Wood

Into the Wood

Une sculpture sonore performante
pour des espaces performants

Par Simona Lodi

Invitée dans le cadre du projet de coopération transfrontalière SMIR
par Caroline Engel, directrice artistique du centre d'art
les CAPUCINS.

INTO THE WOOD est une sculpture sonore électronicoacoustique sur un thème environnemental. Le Bois y est mis au premier plan en tant que source sonore pour la création de rythmes, textures sonores et mélodies. *Into the Wood* entend restaurer, à travers le son, le rapport entre l'homme et le bois. Les sources sonores de cette performance dérivent d'enregistrements environnementaux de la forêt et d'élaborations microphoniques en temps réel conçues à partir de bois de chauffage, d'un hachoir et d'instruments acoustiques.

C'est une matière qui sonne, mais c'est aussi le son qui accompagne la matière. C'est un processus de production de traces sonores en élabora-

Una scultura sonora performante per spazi performanti

di Simona Lodi

Invitata da Caroline Engel, direttrice artistica del centro d'arte i Cappuccini, nell'ambito del progetto di cooperazione transfrontaliere SMIR.

INTO THE WOOD è una scultura sonora elettronicoacustica a tematica ambientale che mette in primo piano il Legno come fonte sonora per la creazione di ritmiche, textures sonore e melodie. *Into The Wood* vuole recuperare attraverso il suono, il rapporto tra l'uomo ed il legno. Le sorgenti sonore di questa performance derivano da registrazioni ambientali del bosco e da elaborazioni microfoniche in tempo reale di legna da ardere, di un tagliere e di strumenti acustici.

Una materia che suona, ma anche il suono che accompagna la materia, un processo che realizza tracce sonore provenienti dal processo di elaborazione in grado di dialogare in modo aperto con

tion, qui dialogue ouvertement avec l'élément du bruit environnemental. Les éléments sonores font apparaître un monde qui dialogue avec l'espace qui le contient. Les traces sonores portent en elles une pluralité d'éléments : la nature qui crée et l'homme qui crée à partir de l'élément naturel.

En fin de compte, cette œuvre échappe aux classifications. Ni tout à fait sculpture, ni tout à fait installation, elle nous amène à réfléchir plus largement sur la question de la spécificité du médium.

Examinons donc directement la définition – très à la mode à partir des années soixante – de Clement Greenberg, qui concevait le médium comme support physique, technique, ayant un rapport avec la façon dont les Académies distinguaient les différentes disciplines (peinture, sculpture, architecture).

Avec le temps, le mot « médium », au-delà des malentendus historiques, s'affirme de plus en plus dans le langage de la critique postmoderne. Du point de vue lexical, le mot médium a déchaîné les problèmes de la spécificité, à savoir des caractéristiques qui, à l'intérieur d'un même genre, distinguent une forme d'art d'une autre.

Bien que définissant des caractéristiques physiques, ce mot comprend un ensemble de thèmes, que l'on ne peut pas évacuer très facilement car, comme le soutient Rosalind Krauss, ils sont « intrinsèques à tout débat sur la façon dont les conventions stratifiées à l'intérieur d'un médium peuvent fonctionner ».

Toutefois ce n'est qu'avec l'apparition de l'art conceptuel, que l'art se libère de la matière et donc de « la marchandisation, que partageaient la peinture et la sculpture, contraintes à rivaliser sur un marché ressemblant de plus en plus à un marché quelconque » et qu'est décrétée « non pas la fin de l'Art (avec une majuscule) en général mais la fin de chaque forme d'art en tant que médium spécifique ».

De nos jours, repenser à la question du médium est symptomatique de notre période historique, où les conséquences culturelles de la numérisation de la société nous incitent à remettre en question

l'elemento del rumore ambientale. Componenti sonore che lasciano emergere un mondo che dialoga con lo spazio che lo contiene. Tracce che portano elementi diversi: la natura che crea e l'uomo che crea dallo stesso elemento.

Questa opera alla fine sfugge alle classificazioni perché non è solo una scultura e non è solo un'installazione e ciò porta ad una riflessione più ampia sulla questione della specificità del mezzo.

E quindi a confrontarsi direttamente con la definizione che era assai in voga dagli anni Sessanta data da Clement Greenberg, cioè quella che concepiva il mezzo come supporto fisico, tecnico, legato al modo, adottato dalle Accademie per dividere le varie discipline (pittura, scultura, architettura).

Nel tempo il termine "mezzo" al di là dei frantimenti storici, cresce come termine nell'ambito della critica postmoderna. Sul piano lessicale è la parola mezzo che ha scatenato le questioni della specificità, cioè delle caratteristiche che, all'interno dello stesso genere, distingue una tipo di arte da un'altra.

Questo termine, anche se nelle sue accezioni esprime la definizione di caratteristiche fisiche, è una tematica che non si può liquidare in quattro e quattro otto, perché come sostiene Rosalind Krauss è "intrinseca a ogni discussione su come le convenzioni stratificate all'interno di un mezzo possano funzionare".

Tuttavia è solo con la nascita dell'arte concettuale, che l'arte è liberata dalla materia e quindi "dalla mercificazione, che pittura e scultura condivevano, essendo state obbligate a competere in un mercato sempre più simile a un mercato qualunque", è decretata "la fine delle singole arti nella loro specificità mediale e non la fine dell'Arte (maiuscolo) in generale."

Oggi ritornare a riflettere sulla questione del mezzo è sintomatico di questo momento storico, dove le conseguenze culturali della digitalizzazione della società, spingono alla riconsiderazione di problematiche che sembravano superate.

une problématique qui semblait résolue.

Dans ce sens, *Into the Wood* est une œuvre emblématique du fait qu'elle s'est employée à représenter les processus de production pour réinventer le rapport entre art et vie en éliminant radicalement toute distance : art libre et libéré de ses vieilles fonctions, re-projeté, ouvert et interactif.

Nombre de critiques discutent de médias, new médias et post-médias pour défendre la valeur de l'art face à une érosion qui semble de plus en plus inévitable, du fait de l'apparition de nouveaux éléments de la production culturelle associés aux développements de la technologie, tels que l'apparition du « virtuel » et l'impact de l'ordinateur sur la recherche et la représentation. Or dans la réalité, c'est la question du médium qui s'érode et n'apparaît plus comme une problématique spécifique.

La nouvelle génération d'artistes ne se préoccupe pas du médium. Que le médium soit ou ne soit pas le message n'est pas un problème qui intéresse les recherches contemporaines. L'art, une fois encore, se présente plutôt comme un langage, écartant les intérêts visuels pour la forme et privilégiant, au contraire, le processus dialectique de pensée entre l'image, la structure physique et sa contrepartie linguistique.

Ainsi, Fabio Battistetti saisit les aspects productifs de la société et remet en question l'idée et la définition même d'art comme objet physique, en choisissant de considérer les objets uniquement par le biais d'un processus de production et d'appropriation.

Contrairement à la conception de Clement Greenberg, l'art a pour tâche d'intervenir dans le domaine de la critique sociale, et non pas seulement dans celui de l'esthétique et de ses progrès formels successifs.

L'art n'est pas une valeur en soi. On ne peut pas l'instrumentaliser pour une quelconque fin car il ne se suffit pas à lui-même, au point de ne pas devoir justifier son existence sinon sur la base de résultats qualitatifs qu'il atteint en se faisant. Pour Greenberg : « affirmer que le seul dessein

In questo senso *Into the Wood* è emblematica come opera perché ha mirato a rappresentare i processi produttivi per reinventare il rapporto tra arte e vita, eliminandone radicalmente ogni lontananza: arte libera e liberata dalle vecchie funzioni, ri-progettata, aperta e interattiva.

Benché molta critica discuta di media, newmedia e post-media per difendere il valore dell'arte da un'erosione che apparirebbe sempre più inevitabile, legata all'avvento dal basso, da elementi di novità della produzione culturale connessi con gli sviluppi della tecnologia - come l'avvento del virtuale' e l'impatto del computer sulla ricerca e la rappresentazione - in realtà si erode ancora di più la questione del mezzo come problematica specifica.

Tutte queste istanze legate al mezzo oggi non appartengono a questa generazione di artisti. Se il mezzo sia o non sia il messaggio, non è un problema che riguarda gli sviluppi contemporanei. Piuttosto l'arte ancora una volta si pone esclusivamente come linguaggio, mettendo da parte gli interessi visivi per la forma e privilegiando invece il processo dialettico di pensiero tra l'immagine, la struttura fisica e la sua controparte linguistica.

Fabio Battistetti coglie gli aspetti produttivi della società e mette in crisi l'idea e la definizione stessa di arte come oggetto fisico, scegliendo di considerare gli oggetti solo attraverso un processo di produzione e di appropriazione.

All'opposto della concezione greenberghiana, è compito dell'arte intervenire in ambito di critica sociale, e non solo nell'ambito del suo terreno, quello estetico, fatto di qualità formali e di progressi estetici successivi.

L'arte non è un valore in sé, non strumentalizzabile verso alcun fine , perché non basta a sé stessa, tanto da non dover giustificare la sua esistenza, se non in base ai risultati qualitativi che è in grado di offrire nel presente del suo farsi. Per Greenberg: "Dire che l'unico proposito proprio dell'arte è il piacere estetico non è denigrarla, perché l'arte non ha bisogno di alcuna giustificazione al di fuori di sé". All'opposto il progetto culturale che ha portato alla





Into the Wood, performance 18 juillet 2011 aux Capucins. Photo Marie Augustin.
Into the Wood, performance 18 Luglio 2011 ai Capucins. Foto Marie Augustin.

propre à l'art est le plaisir esthétique, ce n'est pas le dénigrer, car l'art n'a besoin daucune justification en dehors de lui-même ».

A l'opposé de cette vision, il y a le projet culturel SMIR, qui a abouti à la production de *Into the Wood* et qui voit Saint Evasio comme un lieu de création contemporaine, un lieu où ont trouvé place l'art, l'innovation et le territoire pour concevoir des connexions de plus en plus étroites entre la synthèse de la matière, le travail artisanal et les textures rythmiques.

Dans ce lieu, c'est la transversalité des expressions artistiques qui prévaut, entre multimédia, informatique, musique et performance. C'est ainsi qu'Eniac a réalisé *Into the Wood* en collaboration avec les artisans du bois de Mondovì.

Le projet culturel a concerné à la fois le contenant et le contenu, transformant l'ancienne église en un atelier, un lieu d'exposition, un pôle culturel : non pas un post-musée mais un anti-musée, où les œuvres d'art sont reliées aux différents aspects de la réalité sociale et territoriale en constant devenir.

Cette recherche sur le contenant et le contenu a abouti avec ce projet d'atelier de créativité interdisciplinaire, conçu pour abolir le schéma entre espace-lieu et production-exposition de l'œuvre, de même qu'a été abolie la barrière entre art et société.

Le point de vue adopté insiste en particulier sur l'analyse de la relation entre l'art et son contexte. Dans le cas d'Eniac, il s'agit de la matière, du bois et des artisans qui travaillent sur le territoire.

On peut donc parler d'une plateforme de la créativité, dont le pouvoir a été de mettre en œuvre un concept de musée innovant et ouvert, en phase avec les changements du système de production et de circulation de l'art.

Dans ce contexte, le travail du commissaire et de l'artiste a répondu à la vocation de l'espace, les transformant en producteur et expérimentateur.

Il en résulte un lieu culturel et la réalisation de pro-

ductionne di *Into The Wood* ha immaginato SMIR - Sant'Evasio come luogo di creazione contemporanea, un posto dove ha trovato spazio l'arte, l'innovazione e il territorio per progettare connessioni sempre più strette tra sintetizzare materia, lavoro artigianale e texture ritmiche.

L'ambito artistico prevalente è stato quello legato ad un'espressione artistica trasversale tra multimedialità, informatica, musica e performance. Ecco Eniac che realizza *Into The Wood* in collaborazione con gli artigiani del legno di Mondovì.

Infatti il progetto culturale ha riguardato sia il contenitore che i contenuti, trasformando la ex-chiesa in un laboratorio, un luogo espositivo, un polo culturale: non post-museo, ma un anti-museo, dove le opere d'arte sono connesse con i vari aspetti della realtà sociale e territoriale in continuo divenire.

Questa ricerca sul contenitore e sul contenuto ha portato a progettare un laboratorio della creatività interdisciplinare, pensato per rompere lo schema tra spazio-luogo e produzione-esposizione dell'opera, così come si è rotta la barriera tra arte e società. Una visione che insiste in modo specifico sull'analisi della relazione dell'arte con il suo contesto. In questo caso la materia, il legno e gli artigiani che lavorano sul territorio.

Una piattaforma della creatività dunque che ha avuto il potere di applicare una concezione museale innovativa e aperta, in linea con i mutamenti del sistema di produzione e circolazione dell'arte.

In questo contesto il lavoro del curatore e dell'artista ha seguito la vocazione dello spazio, trasformando entrambi in produttore e sperimentatore.

Il risultato è stato un luogo culturale e la realizzazione di produzioni artistiche, come *Into The Wood*, che hanno fatto emergere non un tema specifico, ma una modalità di lavoro, che ha riconosciuto nell'informazione, nel remix, nei video, nella Rete, nelle proiezioni sonore, nei mixed-media un arte post-prodotta: un'arte che è l'espressione dell'universo dei segni della società digitale contemporanea.

Il legno - spiega Fabio Battistetti - è una delle ma-

ductions artistiques telles qu'*Into the Wood*, qui ont mis en évidence non pas un thème spécifique mais une modalité de travail. L'information, le remix, les vidéos, le Réseau, les projections sonores, les mixed-médias y forment un art post-produit : un art qui est l'expression de l'univers des signes de la société numérique contemporaine.

« Le bois – explique Fabio Battistetti – est l'une des matières les plus vivantes : son histoire le rattache à l'homme, depuis la préhistoire, pour sa subsistance et ses loisirs. C'est un des éléments primordiaux des instruments de musique et de l'acoustique des installations de diffusion sonore. Avec l'arrivée de la révolution industrielle, le bois a, par la suite, assumé une valeur aliénante pour l'homme car il a été impliqué dans la production de masse avec toutes ses conséquences, de l'exploitation à la pollution. Aujourd'hui, le bois n'est plus un élément primordial dans la production industrielle ou dans l'usage domestique, en raison surtout de l'emploi de matériaux plastiques avancés. On le retrouve souvent abandonné près d'une poubelle. C'est pour cela qu'il nous faut retrouver sa valeur ».

terie più vive, in quanto ha una storia che lo lega all'uomo sin dalla preistoria a livello di sussistenza e di intrattenimento, essendo un elemento primario negli strumenti musicali e nell'acustica degli impianti di diffusione sonora. Con l'avvento della rivoluzione industriale il legno ha poi assunto un valore alienante per l'uomo, perché è stato legato alla produzione di massa con tutte le conseguenze del caso, dallo sfruttamento all'inquinamento. Oggi il legno non è più un elemento primario, sia nella produzione industriale che nell'uso domestico, soprattutto a causa dell'utilizzo di materie plastiche avanzate. Spesso è abbandonato a fianco dei cassonetti dell'immondizia. Per questo occorre recuperare il suo valore. »

Fabio Battistetti
est musicien et sound designer du projet Eniac. Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, il propose des musiques électroniques de pointe. Il a participé et mené plusieurs projets concernant la production, la présentation en direct et la performance multidisciplinaire. Le projet Eniac voit le jour en 1998 comme une expérimentation de basse fidélité, recyclant des échantillonnages et assemblant des boucles avec des bandes et des synthés. Le projet évolue vers une structure plus concrète et musicale, utilisant

logiciels et matériel en interactivité avec des instruments musicaux ; aujourd’hui c’est un set, évoluant sans cesse entre influences glitch, électroacoustiques, post-techno. Eniac ne cesse de « se développer » en recherchant de nouvelles approches de la chanson ; il part des cut-up, utilise des formes de pointe de djing. Il fait appel avec souplesse à la fois à des instruments numériques (ordinateur) et à des instruments analogiques (acoustiques), avec un éthique très proche du diy (do it yourself/ fais-le toi-même) et de l’open source.

Fabio Battistetti
è musicista e sound designer con il progetto Eniac. Propone dalla fine degli anni 90 musiche avanzate attorno al suono elettronico; ha partecipato e condotto svariati progetti tra la produzione, l'esibizione dal vivo e la performance multidisciplinare. Il progetto Eniac nasce nel 1998 come sperimentazione a base fedeltà: riciclando campionamenti ed assemblando loop con nastri e synths. Il progetto si evolve in una struttura più concreta e musicale, tramite l'utilizzo di software ed hardware, in interazione con strumenti

musicali; oggi è un set, in continua evoluzione tra influenze glitch, elettroacustiche, post techno. Eniac continua a "svilupparsi": ricercando nuovi approcci alla forma canzone, partendo dai cut up, ed utilizzando forme avanzate di djing, utilizzando in modo flessibile strumenti digitali (computer) come strumenti analogici (acustici), con un etica molto vicina al "diy" ed all'open source.

Regard de Fabio Battistetti sur la chapelle des Capucins avant son ouverture.

Sguardi di Fabio Battistetti sulla cappella dei Capucins prima dell'apertura.





Dépose du plancher de la chapelle des Capucins mis en place par l'armée au XIXe siècle.

Posa del pavimento della cappella dei Capucini eseguita dall'esercito nel XIX° secolo.

Photo / Foto Marie Augustin – février / febbraio 2011.

**VUES DE
L'EXPOSITION**
VISTE DELLA MOSTRA

























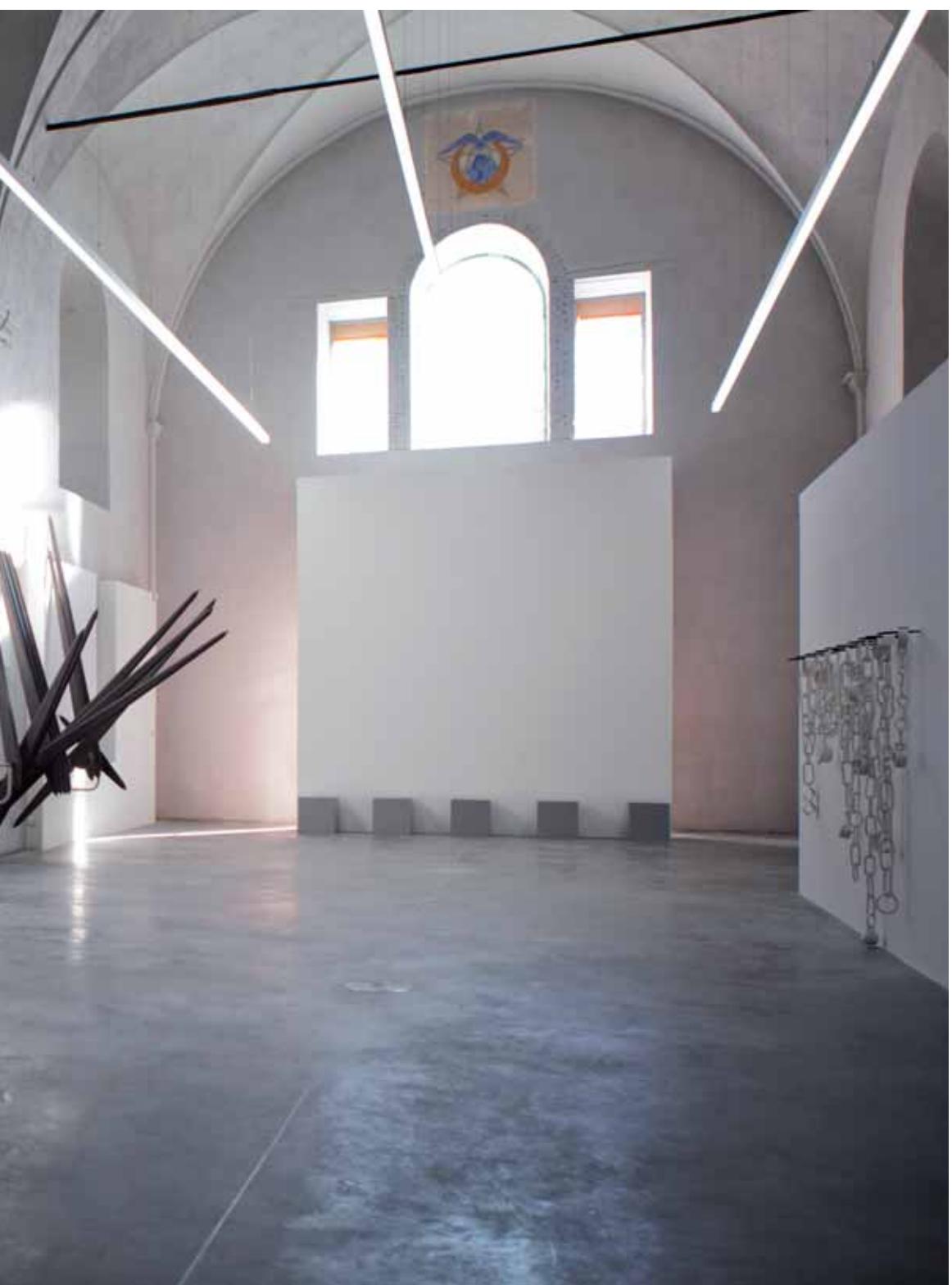












LÉGENDES DIDASCALIE

p. 86-87

Vue générale de l'exposition / Vista generale della mostra.

p.88-89

L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2),
Émilie Perotto, 2011.

La spirito di contraddizione (scultura capucine 1/2),
Émilie Perotto, 2011.

Topan, inox, plexiglas, 3250 x 3870 x 2510 mm.

Courtoisie / cortesia galerieACDC.

p.90

L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2) (détail),
Émilie Perotto, 2011.

La spirito di contraddizione (scultura capucine 1/2) (dettaglio),

Émilie Perotto, 2011.

Topan, inox, plexiglas.

Courtoisie / cortesia galerieACDC.

p.91

Entraves, Rachel Labastie, 2010

9 sculptures en porcelaine et clous en fer forgé

E01C/E02C/E03C/E04B/E07B/E16A/E13A/E06D/E14A.

Étalement 3m.

Courtoisie de l'artiste.

Catene, Rachel Labastie, 2010

9 sculture in porcellana e chiodi in ferro battuto

E01C/E02C/E03C/E04B/E07B/E16A/E13A/E06D/E14A.

Dispiegamento 3m.

Cortesia dell'artista.

p.92-93

Flottille, Étienne Cliquet, 2011.

Installation vidéo. Courtoisie de l'artiste.

Flottiglia, Étienne Cliquet, 2011.

Video installazione. Cortesia dell'artista.

p.94

Entraves (détail), Rachel Labastie, 2010.

9 sculptures en porcelaine et clous en fer forgé.

Courtoisie de l'artiste.

Catene (dettaglio), Rachel Labastie, 2010. 9 sculture in porcellana
e chiodi in ferro battuto. Cortesia dell'artista.

p.95

Le Dahu (détail), Émilie Perotto, sculpture réalisée lors du projet artistique avec la classe de terminale TTMA du Lycée Professionnel Alpes et Durance à Embrun, 2011.

Bois, câble métallique.

Courtoisie galerieACDC.

Il Dahu (dettaglio), Émilie Perotto, scultura realizzata all'epoca del progetto artistico, in ambito scolastico con la classe dell'ultimo anno TTMA del Liceo Professionale Alpi e Durance in Embrun, 2011.

Legno, cavo metallico.

Cortesia galerieACDC.

p.96

Flottille, Étienne Cliquet, 2011.

Installation vidéo. Courtoisie de l'artiste.

Flottiglia, Étienne Cliquet, 2011.

Video installazione. Cortesia dell'artista.

p.97

L'esprit de contradiction (sculpture capucine 2/2) (détail),
Émilie Perotto, 2011.

La spirito di contraddizione (scultura capucine 2/2) (dettaglio),
Émilie Perotto, 2011.

Topan, aluminium, corde synthétique / topan, alluminio, corda acrilica
Courtoisie / cortesia galerieACDC.

p.98-99

Vue générale de l'exposition / Vista generale della mostra.

p.100

Entraves (détail), Rachel Labastie, 2010.

9 sculptures en porcelaine et clous en fer forgé.

Courtoisie de l'artiste.

Catene (dettaglio), Rachel Labastie, 2010.

9 sculture in porcellana e chiodi in ferro battuto.

Cortesia dell'artista.

p.101

L'esprit de contradiction (sculpture capucine 1/2) (détail),
Émilie Perotto, 2011.

La spirito di contraddizione (scultura capucine 1/2) (dettaglio),
Émilie Perotto, 2011.

Topan, inox, plexiglas.

Courtoisie / cortesia galerieACDC.

p.102

Vue générale de l'exposition / Vista generale della mostra.

Photos / fotos Marie Augustin.



les
CAPUCINS

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

PASSAGES

Catalogo pubblicato in occasione della mostra collettiva d'inaugurazione del centro d'arte i CAPUCINS dal 19 luglio al 30 settembre 2011.

Mostra realizzata nell'ambito del progetto SMIR (Spazi Multimediali per l'Innovazione e la Ricerca nella produzione culturale), programma europeo ALCOTRA (Alpi Latine Cooperazione Transfrontaliera).

Curatrice della mostra PASSAGES - Caroline Engel

Il catalogo è pubblicato con il sostegno dell'Europa (Feder), lo Stato, la Regione Provenza-Alpi-Costa Azzurra, il Consiglio Generale delle Alte Alpi e la città di Embrun.

La città di Embrun ringrazia :

I partner finanziari del progetto SMIR

La città di Mondovi

L'Associazione Culturale Marcovaldo

The Sharing

Les CAPUCINS
Espace Delaroche
05200 Embrun
lescapucins.org

© Caroline Engel, per l'introduzione e la presentazione del progetto artistico in ambito scolastico.

© Caroline Engel, Étienne Cliquet, Rachel Labastie e Émilie Perotto, per le interviste.

Finito di stampare il 12 agosto 2011

Depositto legale: agosto 2011

Stampato in Francia

Progetto del catalogo ed editing: Caroline Engel

Esecuzione grafica: studio TAXIE.fr

Editore: Escourbiac, Graulhet (81000)

Crediti fotografici :

fotografie della cappella dei Capucins e della mostra Passages:

Marie Augustin

Traduzioni : Evelyne Giumelli e Maria Mercedes Kechler

PROGETTO ARTISTICO CON IL LICEO PROFESSIONALE ALPI E DURANCE A EMBRUN

Si ringraziano il preside Philippe Vitry, la professoressa di arti applicate Sonia Zerillo, il professore del laboratorio-legno Frank Boucher e gli allievi della classe di TTMA: Gaëtan Brochier, Loïc Charrière, Déborah Clément, Victor Fège, Erika Faure, Nicolas Favier, Cédric Kintz, Alban Letu, Colin Maximin, Olivier Rignac e Florian Zilio, e Hugo Paraponaris, per il suo aiuto.

L'artista Émilie Perotto ringrazia in modo particolare Akim Ayouche, Franck Boucher, Sonia Zerillo, gli allievi della classe di TTMA, tutte le persone del LEP che hanno contribuito all'esecuzione del Dahu e la curatrice della mostra per averla seguita nella realizzazione dei suoi progetti.

L'artista Rachel Labastie ringrazia la curatrice per l'invito a partecipare.

Con il sostegno tecnico degli Ateliers de Production - Marsiglia

PASSAGES

Catalogue publié à l'occasion de l'exposition collective d'ouverture
du centre d'art les CAPUCINS
du 19 juillet au 30 septembre 2011.
Exposition réalisée dans le cadre du projet SMIR eSpaces Multi-
médias pour l'Innovation et la Recherche en production culturelle),
programme européen ALCOTRA
(Alpes Latines Coopération Transfrontalière).
Commissaire de l'exposition PASSAGES – Caroline Engel

Ce catalogue est édité avec le soutien de l'Europe (Feder), L'Etat,
La Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Le Conseil Général des
Hautes-Alpes et la Ville d'Embrun.

La ville d'Embrun remercie

Les partenaires financiers du projet SMIR

La ville de Mondovi

L'Association Culturelle Marcovaldo

The Sharing

Les CAPUCINS
Espace Delaroche
05200 Embrun
lescapucins.org

PROJET ARTISTIQUE AVEC LE LYCEE PROFESSIONNEL ALPES ET DURANCE A EMBRUN

Remerciements à Monsieur Philippe Vitry, proviseur,
Madame Sonia Zerillo, professeur d'arts appliqués,
Monsieur Frank Boucher, professeur d'atelier bois

et aux élèves de la classe de TTMA :

Gaëtan Brochier, Loïc Charrière, Déborah Clément, Victor Fège,
Erika Faure, Nicolas Favier, Cédric Kintz, Alban Letu, Colin Maximin,
Olivier Rignac et Florian Zilio et à l'aide d'Hugo Paraponaris.

L'artiste Émilie Perotto remercie tout particulièrement Akim Ayouché,
Franck Boucher, Sonia Zerillo les élèves de la classe de TTMA et
toutes les personnes du LEP qui ont aidé le *Dahu* à se dresser ainsi
que la commissaire de l'exposition pour son accompagnement dans
ses projets.

© Caroline Engel, pour le texte d'introduction et présentation du
projet artistique en milieu scolaire
© Caroline Engel, Étienne Cliquet, Rachel Labastie
et Émilie Perotto pour les entretiens
Achévé d'imprimer le 12 août 2011
Dépôt légal : août 2011
Imprimé en France

Conception du catalogue et editing : Caroline Engel
Réalisation graphique : studio TAXIE.fr
Impression : Escourbiac, Graulhet (81000)

Crédits photographiques :
photos de la chapelle des Capucins et de l'exposition *Passages*
Marie Augustin

Traductions : Evelyne Giumelli et Maria Mercedes Kechler

L'artiste Rachel Labastie tient à remercier
la commissaire pour son invitation.

Avec le soutien technique des Ateliers de Production - Marseille



