

Entretien

du 10/03/2020
au 22/07/2020
à l'occasion
de l'exposition
monographique
VOLONTAIRE
au FRAC Poitou-
Charentes
(3/10/2020 au
19/12/2020)

visuels de haut en bas :

"Mur de chutes"
2005 - 2009
collection FRAC Poitou-
Charentes

"Un duel au soleil (Rejeu
Revanche)"
collection FRAC Poitou-
Charentes

"Comme le chat n'est pas là,
les formes glissent (épisode 2,
le désossage)"
collection FRAC Poitou-
Charentes

Émilie Perotto et Alexandre Bohn

AB :

Trois de tes œuvres, que nous avons ensemble choisies de ne pas présenter à nouveau dans cette exposition, font partie de la collection du FRAC Poitou-Charentes : *Mur de chutes*, 2005 - 2009, qui consiste en une installation murale de quelques centaines de découpes de bois et dérivés, chutes et contre-formes des sculptures que tu as produites durant 5 ans ; *Un duel au soleil (Rejeu Revanche)*, 2007, apparaissant principalement comme une sorte de paysage sculpté au format d'une table de ping pong dans un épais panneau de médium (dérivé de bois) accessoirisé d'une sculpture de masque de plongée et tubas faite du même matériau ; *Comme le chat n'est pas là, les formes glissent (épisode 2, le désossage)*, 2006 - 2012, qui est une vaste installation au sol et en appui sol-mur de la multitude d'éléments en bois et dérivés (une bonne partie étant stratifiée des couleurs primaires) qui, dans une première vie, étaient assemblés en une construction inspirée des "arbres à chats" domestiques. Expression des processus productifs et de l'activité de l'atelier, évocation de la versatilité des formes, questionnement de la spécificité des objets d'art, jeu avec les lieux d'exposition et les espaces qu'ils proposent... : par certains de leurs aspects, ces œuvres représentatives d'une première période de ton travail ne portaient-elles pas



déjà en germe ce qui se joue sous des formes et de manières différentes dans tes œuvres les plus récentes ?

EP :

Effectivement ma pratique telle qu'elle existe et se déploie aujourd'hui est bel et bien la même qu'au moment où je réalisais ces œuvres. J'envisage la pratique artistique comme un flux en perpétuel mutation et non pas comme un chemin, solide, avec des étapes. Je dirais même que ma pratique est un liquide qui coule, change d'état, s'infiltre, tout en drainant divers éléments.

Les 3 œuvres que tu cites ont ceci de commun qu'elles se sont toutes

matérialisées dans un temps assez long, et qu'elles sont toutes 3 des déclarations d'amour à la pratique d'atelier. Elles m'ont imposé le temps du faire mais aussi le temps de la maturation, et de la décantation, comme nécessaire.

Un duel et *Comme le chat* font aussi parties des premières sculptures pour lesquelles j'ai fait appel à une autre personne pour réaliser certaines parties. Quand j'ai commencé à travailler de cette façon, c'était au départ un peu dans l'urgence du désir des sculptures. C'est à dire que j'avais une vision assez précise de ce que je voulais obtenir au final, je n'avais pas les compétences techniques pour cela, et il me fallait donc faire réaliser tel élément pour qu'il ressemble le plus possible à cette idée première. Les hasards de la vie ont fait que c'est à Akim Ayouche (artiste et professionnel des techniques du bois, de l'acier inoxydable et de l'aluminium, entre autres) que j'ai confié ces premières réalisations il y a 14 ans, et que c'est encore avec lui que je travaille aujourd'hui.

Au fur et à mesure des projets, j'ai compris que les contextes de production comptaient autant que l'intention première dans l'existence de la sculpture finale. C'est à dire que la sculpture n'était pas simplement la résultante de ma pensée unique d'artiste, mais elle était la concrétion d'un contexte, de personnes, et effectivement aussi d'une intention sculpturale complètement perméable. Je me réjouis de penser le médium de la sculpture non pas comme figé et immuable, mais plutôt comme une situation ouverte dont le processus de mise en forme se déploie en mutant tranquillement dans le temps.

Ainsi, les résidences dans des

établissements d'apprentissage professionnel (lycées professionnels, CFA), en entreprise, mais aussi l'enseignement en école d'art (à l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne) m'offrent une diversité de contextes adéquats à la remise en jeu de la sculpture envisagée comme une situation.

AB :

Nous reviendrons sur ta définition de la sculpture comme "situation". Mais d'abord, peux-tu expliciter, par des exemples d'œuvres récentes, ta manière particulière d'intégrer la "maturation" dans tes processus créatifs et productifs ? Pourquoi ? Comment ? En quoi ta gestion de cela diffère-t-elle d'autres démarches artistiques ? Peut-on envisager tes sculptures comme des morceaux de viande qui mûrissent ?

EP :

Cette nécessité de maturation a toujours été présente dans mon travail, même si les premières années les sculptures se mettaient en place de façon assez intuitive sans que cette nécessité soit réellement conscientisée et revendiquée. Étudiante, j'avais compris une chose assez fondamentale, à savoir qu'une idée ou un projet de sculpture n'avait à peu près aucun intérêt en l'état. Il m'était nécessaire de "batailler" à l'atelier avec mes outils et mes matériaux pour que peu à peu cette première idée prenne corps et incarne pleinement la sculpture comme médium. À mon sens, la définition la plus élémentaire que je peux donner d'une sculpture est celle-ci : une sculpture est la résultante d'un échange (violent ou non) entre un corps et

une matière dans un espace donné. Il n'y a donc pas de sculpture sans échange avec la matière, qui transforme évidemment la matière, mais aussi celle ou celui avec qui cela a eu lieu.

Pour en revenir à la maturation, comme mes premières sculptures étaient assez ambitieuses en terme de dimensions et de temps de réalisation, il y avait forcément maturation pendant que je faisais. Ce qui permettait au projet premier de murer jusqu'à la fin de la réalisation. Puis quand j'ai commencé peu à peu à travailler avec d'autres, la maturation s'est aussi imposée avec les préparatifs qu'imposent le travail qu'on transmet.

Mais encore une fois, je prenais ces temps de maturation comme un aubaine, un peu comme si j'avais trouvé au pied levé des solutions lors de la production qui convenaient à l'artiste que j'étais.

Et puis je suis entrée en thèse de doctorat de création, et j'ai donc expérimenté sans trop comprendre de quoi il s'agissait ce qu'on appelle la recherche-crédation. Au même moment, je me trouvais dans une situation qui ne me permettait pas d'accéder à un atelier. Autant dire que pendant quelques mois j'ai eu l'impression de revenir complètement en arrière, de devoir (et désirait profondément) faire de la sculpture en ayant plus aucune certitude sur ce que c'était que faire de la sculpture. Je me suis souvenue de ce même sentiment au début de mes études d'art... il y a ce désir obsédant mais une incapacité absolue à savoir comment s'y prendre, et comment évaluer ce que l'on fait...

Sans atelier, il me fallait donc faire de la sculpture chez moi, dans l'espace domestique et familial.

Trouver les bons matériaux, se les approprier... ça n'a pas été une mince affaire. Jusqu'à ce que j'envoie que ces sculptures domestiques n'étaient peut-être que des maquettes, ou des matrices pour des pièces finies, dans d'autres matières.

Je me suis également détendue en considérant que faire de la sculpture c'était peut-être surtout résister, à des conditions, à un espace, à une matière indocile. Et que trouver des solutions pour faire de la sculpture malgré tout était peut-être là le véritable acte sculptural. Aussi, mes nouveaux matériaux domestiques me permettaient un travail de forme encore inexploré au sein de ma pratique, et une fragilité apparente qui pourrait peut-être se conjuguer au mieux avec les matières définitives des sculptures.

J'ai donc commencé à faire des "sculptures-premières" en pâte-à-modeler auto-durcissante, en carton, qui étaient destinées à être moulées puis coulées en aluminium, puis ciselées/sablées/polies suivant les projets. La fonderie en aluminium étant un processus assez complexe, coûteux et polluant, il me fallait choisir au mieux les sculptures-premières qui bénéficieraient de cette suite. Comme ces sculptures-premières trouvaient place dans des coins de notre appartement, il y a eu peu à peu des évidences... Certaines ne survivaient tout simplement pas à la vie quotidienne ; pour d'autres la nécessité de leur faire changer d'état et de matière ne s'imposaient pas à moi... La maturation est donc devenue à ce moment là un élément essentiel du processus de travail.

Certaines des sculptures-premières sont chez nous depuis des

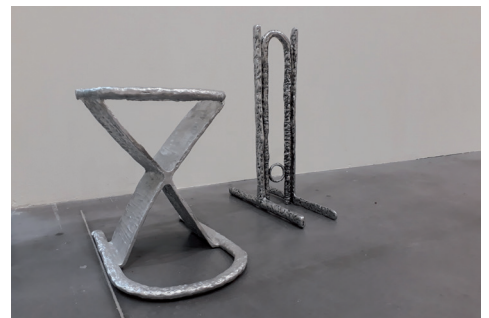
années, sans que la nécessité du changement d'état se fasse sentir (ce qui signifie aussi qu'elles ne sortent pas). Parfois, c'est la découverte d'un nouveau savoir-faire, d'une nouvelle entreprise, ou d'un matériau qui me donne envie de sauter le pas. Parfois, rien ne vient, et ce n'est pas grave, je ne suis pas pressée.

Aussi, comme je ne suis pas pressée, j'aime bien répéter ou réutiliser (ce qui participe aussi de la maturation comme je l'entends). Par exemple la sculpture *TAKE CARE* (qui est en ce moment en cours de fonte chez Focast à Châteaubriand) a été d'abord une petite maquette en pâte-à-modeler auto-durcissante qui a été ensuite coulée en aluminium, puis en cupro-aluminium, puis réalisée à la bonne échelle en carton et kraft gommé. Quand Focast aura terminé, il se sera passé 2 ans entre la 1^{ère} et la dernière étape.

Pour le duo de sculptures *TOUT DOUX*, j'ai réalisé en pâte-à-modeler auto-durcissante *TOUT* qui est partie à la fonderie pour être coulée en aluminium. Puis avec des morceaux de la sculpture-première de *TOUT* j'ai réalisé la sculpture-première *DOUX* qui est à son tour partie à la fonderie. Je suis en train de travailler à *DEHORS* avec le D de la sculpture-première de *DOUX*. Maturer, répéter, réutiliser, c'est aussi et surtout affirmer la pratique de la sculpture non pas comme une succession de productions d'objets qui s'enchaînent, mais comme un réseau en constante mutation qui se déploie.

Pour ce qui est de la comparaison avec la viande, je ne suis pas sûre ! Pour la simple et bonne raison que mes sculptures changent aujourd'hui plusieurs fois de matières

avant d'être finalisées. La métaphore serait donc peut-être plus juste avec le fromage (même s'il s'affine et ne se mature pas...), car ce qui m'intéresse dans le fromage ce sont les changements d'état de la matière lait... Mais encore une fois, plus qu'une mise en forme érudite de matière première mes sculptures sont surtout les résultantes de passages de relai entre des personnes.



visuels de haut en bas :

"TAKE CARE"

"TOUT DOUX"

"DEHORS"

¹ Marcel Duchamp est un peintre, plasticien, homme de lettres français, né en 1887, naturalisé américain en 1955 et mort en 1968. Un ready-made [dans l'histoire de l'art se réfère à une expérience spécifique à Marcel Duchamp] est un objet manufacturé qu'un artiste s'approprie tel quel, en le privant de sa fonction utilitaire [en se limitant à suivre la définition d'André Breton]. Il lui ajoute un titre, une date, éventuellement une inscription et opère sur lui une manipulation en général sommaire [ready-made assisté] [retournement, suspension, fixation au sol ou au mur, etc.], avant de le présenter dans un lieu culturel où le statut d'œuvre d'art lui est alors conféré [institutionnalisation bien postérieure à l'expérience de Marcel Duchamp autour de 1914].

² Joseph Beuys, né en 1921 et mort en 1986, est un artiste allemand qui a produit nombre de dessins, sculptures, performances, happenings, vidéos, installations et théories, constituant un ensemble artistique très engagé politiquement.

³ Né en 1942 en Estonie, puis réfugié aux États-Unis dès l'enfance, Raivo Puusemp s'installe à New York dans les années 60, où sa pratique artistique rencontre un franc succès. Sa réaction est sans appel face à cette réussite : déçu de répondre aux attentes du marché, il met un terme à sa production. Dans les années 70, il développe le principe "d'ensemencement d'idées" : il souffle des idées de concepts à d'autres artistes. Il surveille ensuite dans la presse spécialisée si ses idées sont réalisées et le succès qu'elles rencontrent. Mais, gêné d'ainsi manipuler ses proches, il arrête pour chercher un domaine où cela serait acceptable : la politique. En 1975, il se fait élire maire de sa ville (Rosendale) qui connaît alors de graves problèmes d'endettement, de maintien de l'ordre et d'assainissement. Il démissionne après avoir amené ses concitoyens à prendre la décision, par référendum, de dissoudre le village dans la ville voisine, seule solution pour la sauver de la banqueroute ("Beyond Art, Dissolution of Rosendale, NY", œuvre dans la collection du FRAC Poitou-Charentes).

AB :

Lorsque, au début de ton travail de thèse intimement lié à ta création-production artistique, tu définissais en théorie et par ta pratique la notion de "situation sculpturale", je croyais comprendre que cela te mènerait rapidement à envisager comme des sculptures, soit des objets ou des circonstances préexistants (dans une filiation au ready-made de Marcel Duchamp¹), soit des interventions politiques que tu opérerais (à la suite de Joseph Beuys² ou de Raivo Puusemp³). Je me trompais : tu n'as jamais cessé de créer et produire par toi-même ou par délégation technique des formes inédites en métamorphosant matières et matériaux. Ainsi peux-tu écrire aujourd'hui qu'il n'y a "pas de sculpture sans échange avec la matière" tout en envisageant "la sculpture comme une situation". Peux-tu illustrer par des exemples d'œuvres comment tes deux définitions de la sculpture s'articulent ? Le Manifeste de la Situation Sculpturale rédigé par les Spécialistes de la Situation Sculpturale aide-t-il à déceler dans une sculpture ce qui relève d'une situation sculpturale ?

EP :

Effectivement, quand j'ai commencé mon travail de thèse qui partait du postulat qu'on pouvait envisager la sculpture contemporaine comme une situation, j'ai cherché à identifier soit des travaux d'artistes qui correspondaient à cette idée, soit des situations de la vie qui possédaient des qualités sculpturales. Au final, il est apparu que c'était probablement le type de situations du quotidien qui m'apparaissait comme sculptural (pas loin des situations que l'artiste Tony Smith⁴ décrira à Samuel J. Wagstaff Jr., lors de son interview pour Artforum

en 1966⁵) qui nourrissait également les artistes que je considérais producteur.e.s de situations sculpturales. Et donc, identifier des situations sculpturales du quotidien n'était qu'une première étape dans mon travail de définition de la situation sculpturale.

Cela dit, la remise en question globale qu'a provoquée ma recherche doctorale m'a fait beaucoup douter de la nécessité de continuer à réaliser des sculptures. Dans cette "crise de la production" (qui était une crise uniquement parce que le désir de sculpture était grand) j'ai d'abord décidé que je ne voulais pas m'inscrire dans une production d'objets destinés à être vendus, rattachés à un nom d'artiste (décision facile quand par ailleurs on touche un salaire, ce qui est mon cas). Je me suis donc dit que je pourrais continuer à faire des sculptures pour moi, pour ma famille, et prendre le statut de collectionneuse de ces sculptures. En parallèle je lisais entre autres des textes et des entretiens de Joseph Beuys... Je comprenais bien que sa prise de position était fondamentale pour ma pratique, mais il m'a fallu laisser décanter un moment pour comprendre à quel point son travail allait marquer le mien.

Penser la sculpture sociale, définir ce concept, n'a jamais empêché Beuys de produire des sculptures. Ce qui m'a réellement porté est la façon dont Beuys envisage la sculpture comme une façon d'être au monde. Faire de la sculpture c'est tout autant modifier l'état de la matière et mettre en forme du bronze par exemple, que modifier la forme des relations que nous avons avec les autres, et modifier la forme du monde qui nous entoure. Les actions politiques de Beuys sont des actions plastiques au même

⁴ Tony Smith, né en 1912 et mort en 1980, est un artiste américain. Il est souvent cité comme pionnier de la sculpture minimaliste américaine.

⁵ "Alors que j'enseignais à la Cooper Union, au tout début des années cinquante, quelqu'un m'avait dit comment aller sur un tronçon encore en travaux de l'autoroute du New Jersey. J'emmenai trois étudiants avec moi pour aller des Meadows jusqu'au Nouveau-Brunswick. Il faisait nuit noire, et il n'y avait ni lumière, ni accotements balisés, ni lignes, ni rampes, rien à l'exception du bitume sombre qui se déroulait dans un paysage de plaine, bordé au loin par des collines mais ponctué de cheminées, de tours, de fumées et de lumières colorées. Ce trajet fut une expérience révélatrice. La route et une grande partie du paysage étaient artificielles et cependant, on ne pouvait pas parler d'oeuvre d'art. Pourtant, cela produisit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit. Je ne sus d'abord pas pourquoi mais je me libérai de bien des idées que j'avais eues sur l'art. Il semblait qu'il y eût là une réalité qui n'avait jamais pu s'exprimer dans l'art. Sur la route, j'avais vu une espèce d'arrangement, d'organisation, mais qui n'était pas socialement reconnu. À part moi je pensai : il est évident que c'est la fin de l'art. Beaucoup de peintures ont vraiment l'air pictural, après cela. C'est une expérience impossible à cerner, il faut la vivre. J'ai découvert plus tard, en Europe, des pistes d'atterrissage désaffectées – œuvres à l'abandon, paysages surréalistes, sans fonction, mondes fabriqués, totalement dénués de tradition. Le paysage crée artificiellement, hors de tout précédent culturel, a commencé à m'obséder. Il y a, à Nuremberg, un terrain militaire d'une capacité d'accueil de deux millions d'hommes. Le terrain est totalement environné de remblais et de tours. On y accède par une rampe de béton faite de marches d'une quarantaine de centimètres superposées trois par trois, qui s'étire sur mille six cents mètres environ." Tony Smith, cité par Michael Fried, "Chapitre VI, Art et Objectivité", in "Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine, [1998-2006]",

titre que ses sculptures, ses des-
sins ou ses performances.

J'ai compris que mon problème concernant le fait que je ne souhaitais pas produire des objets à vendre avait bien peu d'importance et de légitimité si j'arrêtais de restreindre moi-même ma pratique à la production d'objet. Il fallait voir plus grand, être plus généreuse. Il ne me fallait plus considérer qu'il y avait sculpture qu'à partir de l'épiderme de l'objet sculptural, mais il me fallait prendre davantage de recul, et considérer qu'il y avait sculpture dans la mise en place du contexte de travail, dans les échanges avec les personnes avec qui je travaillais, dans les déplacements organisés pour que les pièces existent, etc. Dès le départ des projets, je mets en forme des matières, des territoires, des réseaux de relations humaines qui chargent l'objet sculptural final, et qui influent directement sur sa forme. Les choix que j'opère pour réaliser les pièces ont un impact sur la forme de la société qui m'entoure, même si cet impact est modeste (bien loin de la radicalité de l'oeuvre "Dissolution of Rosendale" de Raivo Puusemp, donc)... Il me semble fondamental de suivre une éthique de production, en conscientisant chaque choix de matière, chaque entreprise avec qui travailler.

Comme je l'ai dit plus haut, la définition générique que je peux donner de la sculpture est celle-ci : une sculpture est la résultante d'un échange entre un corps et une matière dans un espace donné. Il n'y a donc pas de sculpture sans échange avec la matière, qui transforme évidemment la matière, mais aussi celle ou celui avec qui cela a eu lieu.

D'autre part, je peux définir le mot

situation ainsi : une situation est une façon dont quelque chose est placé par rapport à autre chose dans un espace, ou bien la façon dont une chose est placée dans un espace. Par extension, on peut remplacer "quelque chose" par "une personne". Ainsi, une situation implique une ou des chose.s et/ou une ou des personne.s dans un espace. Par conséquent, faire de la sculpture c'est activer de façon sculpturale une situation.

Envisager la sculpture ainsi, c'est affirmer que le médium de la sculpture ne se contente pas de prendre en compte la mise en forme d'objets, mais qu'il considère également la relation de ces objets aux personnes et à l'espace.

La sculpture sociale conceptualisée et concrétisée par Beuys est une mise en forme sculpturale de situations à partir du moment où on considère que l'organisation sociale est une matière à mettre en forme dans l'espace de la société.

Pour donner un exemple concret, je peux parler du projet en cours *TAKE CARE* que j'ai déjà cité en amont, au sein duquel l'objet sculptural est un véritable objet de transmission, et qui met en forme liens et socialité. Je n'ai pas beaucoup de recul sur ce projet, mais je peux déjà énoncer des faits qui me semblent signifiants. En juillet 2018, à Saint-Étienne, nous discutons ensemble une nouvelle fois de ma façon de procéder avec la fonderie d'aluminium - la fonderie Lavelle - avec laquelle je travaille et qui se situe à Brignais, à côté de Lyon. Tu me parles de Focast, fonderie d'acier, à Châteaubriand près de Nantes dont tu connais bien le directeur et qui serait ouvert à travailler avec des artistes. La discussion nous amène à la conclusion que ce serait intéressant que nous nous rencontrions. Après quelques mails

échangés un rendez-vous à Focast est fixé pour septembre. Je prends donc le train à Lyon (où j'habitais) jusqu'à Nantes. Tu viens me chercher en voiture d'Angoulême et nous allons à Châteaubriand, où nous visitons Focast. Nous découvrons une entreprise aux espaces, personnes et projets riches et enthousiasmants. Je rencontre Martial Gobeaux, directeur, et Jean-Yves Cerisier, responsable de la production. Nous décidons ensemble que je vais envoyer par la poste à la fonderie, un duo de sculptures-premières, ou modèles, dont j'ai déjà réalisé des maquettes en pâte-à-modeler en vue de notre rendez-vous. Ce duo se nomme *TAKE CARE*. L'élément *TAKE* est formé des lettres T A K E assemblées, l'élément *CARE* est formé des lettres C A R E assemblées en assise. Les modèles - en carton et en kraft gommé - seront moulés, puis reproduits en fonte d'acier en plusieurs exemplaires. De retour à Lyon, je réalise le modèle *TAKE*, que j'envoie, démonté, quelques semaines plus tard.

Il y a à ce moment là un lâcher-prise total de ma part. Je confie aux bons soins des employé.e.s de la Poste ma sculpture, qui va voyager comme un colis classique jusqu'à Châteaubriand. Ensuite, c'est Jean-Yves Cerisier qui va la réceptionner, et en prendre soin à son tour. Puis, les unes après les autres, chaque personne qui effectuera un geste de fabrication de la pièce sera à son tour responsable, d'autant que la forme de la sculpture demande à chacun.e de modifier ses gestes habituels et ses process. À l'heure où j'écris, je sais que les lettres du premier *TAKE* existent en fonte, pour l'instant dissociées. Je reçois des nouvelles pas mail, de façon distendue. Ce qui est tout à fait cohérent vu que l'entreprise m'offre

cette production, qu'elle effectue dans les interstices de son cahier de commande. *TAKE CARE* n'est pas pour moi une pièce bonus. C'est une oeuvre qui est importante, mais malgré tout pour laquelle j'accepte que les gestes et les décisions se fassent loin de moi, dans un temps que je ne maîtrise pas, en toute confiance.

J'ai posté il y a peu *CARE*. Je l'ai gardé longtemps chez moi jusqu'à temps de recevoir le feu vert de Martial Gobeaux. Il ne voulait pas réceptionner le modèle s'il n'était pas certain de pouvoir l'accueillir correctement. Encore une fois, la relation de confiance qui se construit autour de la réalisation de la sculpture est sereine. Cette qualité de relation me semble extraordinaire et en même temps tellement évidente (nous voudrions toutes et tous travailler au quotidien dans la confiance et la bienveillance, non ?), que la faire exister, la faire vibrer, est en soi un acte sculptural.

D'autre part, si je tente de me placer du côté de Martial Gobeaux, il connaît ma vulnérabilité. Je n'ai pas l'argent pour réaliser cette oeuvre comme Focast va la produire (et si je l'avais je ne crois pas que je ferais réaliser la pièce ainsi, car cette situation de confiance, de responsabilité et de vulnérabilité et au cœur du projet sculptural). D'une certaine façon, c'est lui qui tient le projet entre ses mains, qui peut le faire exister, ou capoter. Et qui a envie de faire échouer le projet d'une artiste ? Encore plus quand ce projet met en évidence le savoir-faire d'une entreprise et sa bienveillance ? Et que son titre et sa forme sont les mots *TAKE CARE* (prendre soin) ?

Je remonte loin dans ma description du projet, car la sculpture commence pour moi ce jour de juillet

2019 où nous avons discuté pour la première fois de l'éventualité de fonte d'acier. Mais cela, je ne peux le comprendre qu'*a posteriori*... Tout ce préambule est une situation sculpturale que je nommerai plus précisément situation sculpturale de production.

Mon souhait actuel est que *TAKE CARE* existe en 5 exemplaires dans l'exposition *VOLONTAIRE* au FRAC. Nous ne savons pour l'instant pas si cela va être techniquement possible. Mais imaginons que si. Donc, je visualise les 5 duos *TAKE CARE* dans la grande salle principale les uns à proximité des autres, offrant une rangée de points de vue le long du grand mur sous la mezzanine, tournés vers le centre de l'espace. Ces 5 duos seront une situation sculpturale, que je nomme plus précisément situation sculpturale de perception. Ces duos seront des sculptures à toucher et il sera bienvenue de s'asseoir sur les *CARE*, ce qui aura une implication sur les parcours des visiteur.e.s dans l'exposition. Les sculptures proposeront donc des interactions concrètes entre la matière acier et le corps des visiteur.e.s. tout en situant les personnes dans l'espace. Les *CARE* mettront en forme les corps de celles et ceux qui s'y assiront.

Pour répondre maintenant à ta dernière question concernant le manifeste de la situation sculpturale, je vais devoir encore une fois remonter le temps et donner quelques explications.

Pour faire suite à mon travail de thèse que j'ai soutenu en 2016, j'ai créé en 2017 un groupe de personnes nommé les Spécialistes de la Situation Sculpturale. Ce groupe propose des prestations de Situation Sculpturale, qui sont

garanties par la définition que nous avons rédigé à partir de mon travail de thèse. On peut la retrouver sur le site internet des Spécialistes de la Situation Sculpturale sous forme de manifeste. Pour résumer quels sont pour nous les enjeux de la sculpture que nous promouvons, je peux dire qu'elle est le médium qui révèle, par l'expérience esthétique physique et haptique (par le toucher) notre relation à l'espace et aux autres occupants de cet espace, que ce soient des occupants humains, animaux, végétaux ou des occupants-objets. Elle est le médium qui appuie la nécessité de l'expérience physique du monde. Elle est aussi pour nous le médium du commun, en ce sens où nous considérons qu'elle doit prendre place dans le quotidien, mais qu'elle doit aussi générer des espaces de production et de perception du commun, en tant que partage et transmission. L'enjeu des Spécialistes de la Situation Sculpturale est de positionner la pratique de la sculpture, et par là même la pratique artistique, comme une pratique pleinement infiltrée dans la société, qui y est nécessaire, et qui participe de toutes les activités sociales et économiques essentielles à notre vie ensemble.

Cependant, ce manifeste n'a pas pour but d'aider à déceler des Situations Sculpturales, mais il a pour but la réalisation de Situations Sculpturales. C'est un peu comme si on se demandait si les textes de Beuys sur la sculpture sociale étaient écrits pour déceler de la sculpture sociale autour de nous, ou bien s'ils étaient écrits pour nous engager nous toutes et tous à faire de la sculpture sociale. Avec du recul je pense surtout que nous avons écrit ce manifeste pour engager d'autres personnes à conscientiser et à renouveler leurs

⁶ Bruno Latour est un sociologue, anthropologue et philosophe des sciences français né en 1947.

⁷ <https://aoc.media/opinion/2020/03/29/imaginer-les-gestes-barrieres-contre-le-retour-a-la-production-davant-crise/>

pratiques, qu'elles soient artistiques ou bien d'un tout autre ordre.

AB :

La sculpture telle que tu tends à la pratiquer et telle que tu l'envisages avec les Spécialistes de la Situation Sculpturale fixe, pour la sculpture-même et pour l'art en général, des objectifs qui n'ont pas complètement été atteints. Ces objectifs sont aussi assimilables à des valeurs qui, promues par ta conception de la sculpture, pourraient s'appliquer à notre mode de vie. Or, la pandémie qui afflige actuellement l'humanité nous exhorte violemment, avec la même urgence que le dérèglement climatique, à reconsidérer de fond en comble les pratiques inhérentes à notre civilisation. "Modifier la forme des relations que nous avons avec les autres", "suivre une éthique", "conscientiser chaque choix", "considérer la relation (...) aux personnes et à l'espace", "appuyer la nécessité de l'expérience physique du monde", "prendre place dans le quotidien", "générer des espaces de (...) partage et transmission" : reprendre tes mots c'est souligner l'importance considérable des enjeux que tu définis et expérimente en théorie et en pratique depuis plusieurs années au sein de ta démarche artistique. Une oeuvre, une exposition, un établissement culturel doivent-ils s'envisager et être considérés comme des laboratoires de recherche ? Es-tu prête à assumer, en tant qu'artiste, une responsabilité sociale dans ce contexte ? Es-tu VOLONTAIRE ?

EP :

Effectivement, ce que j'annonce (avec les Spécialistes ou seule) comme éthique de travail est un objectif à atteindre, aussi bien pour

la pratique sculpturale que pour notre vie quotidienne. Mais comme tout objectif, il y a un parcours pour y arriver, et nous ne savons pas ce que nous allons rencontrer tout au long du chemin. Cette éthique de conduite n'est pas un dogme. Elle est ouverte. Une éthique envisagée comme une doctrine s'impose aux autres. J'imagine au contraire l'éthique que je partage avec les Spécialistes comme une pratique à une échelle humaine. Une pratique induit des modifications, des mutations. Pratiquer une éthique à échelle humaine implique aussi qu'elle est active lors d'échanges avec des individu.e.s, identifié.e.s comme tel.le.s, et non un groupe générique. Autrement dit, toute éthique si manifestement exprimée que la nôtre, doit s'adapter et s'ouvrir à la rencontre... Et prendre en compte les avis divergents ou les situations complexes. L'exemple auquel je pense régulièrement est celui-ci : en travaillant à des projets impliquant artisans ou entreprises (qui produisent des objets), il y a beau avoir toutes les meilleures volontés et les consciences écologiques éveillées, on arrive quand même à des contradictions... Forcément, des métiers qui produisent des objets ont un impact environnemental. À nous de décider à quel point cet impact est acceptable ou pas. Il n'est pas question de fermer les yeux sur une réalité polluante par exemple, mais plutôt d'abandonner tout discours bien-pensant pour adopter justement une véritable éthique engageante pour soi, et de mettre en discussion les sujets sensibles. J'ai lu récemment un texte de Bruno Latour⁶ intitulé *Imaginer les gestes-barrières contre le retour à la production d'avant-crise*⁷, qui propose un questionnaire aidant à l'auto-description, permettant notamment

d'énoncer pour soi ce que nous sommes prêts à transformer dans notre vie quotidienne afin de freiner la surproduction actuelle. Cette technique d'auto-description demande à être honnête avec soi-même, concret.ète, sans se cacher derrière des discours globalisant. Être honnête avec soi-même c'est aussi assumer sa vulnérabilité, ses failles et ses contradictions. Pour cela, oui, je suis VOLONTAIRE. Mes derniers projets m'ont montrés à quel point mon rôle d'artiste n'est plus aujourd'hui de mettre en forme des matériaux afin de construire des sculptures dans mon atelier. Bien sûr cette expérience m'est nécessaire pour travailler. Mais j'envisage la mise en forme non plus comme concernant uniquement des matières solides, mais comme s'élargissant à la mise en forme des relations inter-humaines et du monde, qui passe non pas par la production de forme figée mais par la proposition d'expériences sculpturales partagées. Pour exemple, lors de ma résidence récente au CFA de Cognac, une des dernières actions qui a été possible avant le confinement a été une séance de soin des mains et de manucure - avec pose de vernis colorés - que nous avons organisé avec un groupe d'apprenantes en esthétique. Cette séance était destinée à un groupe d'apprenants en tonnellerie. L'enjeu n'était pas uniquement le soin et la pose de vernis en tant que tel. Il était bien sûr davantage important de créer une situation de rencontre entre deux groupes de personnes qui ne se fréquentaient pas et dont certain.e.s avaient de gros *a priori*. Aussi, les apprenants tonneliers ont dû faire preuve d'un grand courage pour abandonner l'image qu'ils renvoient au sein de la communauté du CFA (virilité, force, mais aussi hélas fermeture d'esprit) pour

accepter cette position vulnérable. Ils étaient littéralement aux mains des apprenantes en esthétique, acceptant un contact intime et une relation de confiance, avec, au centre, leurs mains de tonneliers blessées. Il était aussi très déstabilisant pour les apprenantes en esthétique de prendre soin d'un autre public que celui qu'elles ont habituellement en salon à Cognac, à savoir des femmes plus âgées qu'elles. Je suis extrêmement reconnaissante aux apprenant.e.s ainsi qu'à leur enseignant.e.s d'avoir rendu possible ce moment, qui était chargé d'énergie positive. Chacun.e semblait surpris que ça soit agréable, et c'était extrêmement jubilatoire d'assister à cela.

Modifier les rôles de ces apprenant.e.s, et modifier l'image que l'ensemble de la communauté avait d'elles.eux me semble être la mise en forme la plus significative que j'ai opéré tout au long de la résidence pour l'instant (nous attendons de voir comment nous pourrions finir la résidence au vu de la situation sanitaire), et j'en suis très satisfaite. Nous avons réalisé une série de photographies des mains manucurées des tonneliers mises en scène dans leur atelier qui va donner lieu à des impressions, qui prendront place dans le CFA. Ces images soulèveront des interrogations constructives, chez les futur.e.s apprenant.e.s, pour l'avenir.

Du côté des tonneliers, je pense que cette expérience a été possible parce que, par ailleurs, nous travaillons à un projet de sculpture qu'ils réalisent et pour lequel j'ai passé du temps dans leur atelier. C'est bien par l'atelier et par l'expérience physique du monde, que notre relation existe. Autrement dit,

même si le projet manucure peut sembler uniquement issu d'une réflexion théorique sur la question du genre et du sexisme au sein des métiers, il émerge surtout à partir d'une expérience de résidence avec pratiques d'atelier !

Pour aborder la question de ma responsabilité sociale, elle est pour moi identique à ma responsabilité d'artiste. Pendant le confinement récent, je n'arrivais pas à produire de forme mais ça ne m'a pas affolé plus que ça. Je trouve ça même plutôt normal dans le sens où il y avait tellement déjà à expérimenter de la vie quotidienne dans ces conditions, qu'il fallait le faire à 100%. Je me devais d'être une éponge à cela, pour être la plus juste possible les mois et les années à venir. Ce qui m'a en revanche beaucoup plus déstabilisé était de prendre du recul sur la préparation de l'exposition et des sculptures en cours, et d'éprouver l'impression qu'elles étaient en résonance absolue, malgré le fait que certains projets ont débuté il y a 2 ans... Bref. Là où j'ai une responsabilité en tant qu'artiste, c'est plus que jamais d'œuvrer à ce que la sculpture soit présente dans le quotidien, dans des activités autres que celles habituellement liées à la création, et surtout que je fasse émerger de la sculpture à une petite échelle du monde. Car en effet, il me semble fondamental de ramener nos actions, notre travail (d'artiste et d'enseignant.e) plus que jamais à une échelle humaine, concrète, éprouvée.

Envisager l'exposition *VOLONTAIRE* dans un établissement culturel public comme un laboratoire de recherche est la façon la plus excitante de l'aborder. J'écris ces lignes au mois de mai. Nous sortons de confinement depuis 15 jours. Il est clair que nous comprenons déjà à

quel point l'expérience physique du monde et des autres nous est nécessaire. Qu'en sera-t-il en octobre ? Comment la situation sanitaire aurait-elle évolué ? Aurons-nous pris l'habitude de respecter les fameux gestes barrière, de sortir masqué.e, et de se ganté de temps à autre ? Qu'en sera-t-il de notre relation aux lieux publics ? Est-ce que nous pourrions de nouveau sereinement feuilleter des livres dans une bibliothèque, assister à un match dans des gradins, prendre le temps de s'asseoir dans une exposition à côté d'une œuvre ? Serons-nous tout simplement capable d'envisager cela sereinement ? Ou bien toutes nos expériences physiques des lieux publics seront-elles chargées de davantage de gravité, de consistance et de sens ?

AB :

Je suis frappé par le soin infini que tu apportes à la rédaction de tes parties de cet entretien.

Parallèlement à ton travail artistique, tu as rédigé entre 2013 et 2016, année de sa brillante soutenance, une thèse doctorale de 140 pages intitulée *La sculpture contemporaine envisagée comme une situation : modes de production, usages et objets* dans la discipline "Pratique et théorie de la création artistique et littéraire" (Université d'Aix-Marseille-ESADMM).

Tu travailles depuis 2017 à un projet nommé *SITUATION SCULPTURALE SERVICE*. Ce projet a été le prétexte à la rédaction d'une définition synthétique de la "situation sculpturale" sous la forme du manifeste déjà évoqué plus haut.

Il est aussi le contexte de l'élabora-

tion en cours et en ligne d'un glossaire constitué d'extraits de textes lus par les Spécialistes de la Situation Sculpturale qui nourrissent la conceptualisation et la pratique de la "situation sculpturale".

Ce projet est aussi le cadre d'expériences de mise en pratique de notions-clés de ces textes théoriques : création - production - réception d'œuvres dont nous pouvons constater que, plus ou moins évidemment "sculptures d'usage", elles sont nombreuses à être des "sculptures-langage". Ainsi, chaque élément de *TOUT DOUX*, de *TAKE CARE*, d'*ABSENCE TEMPORAIRE* et aussi *LENTDEHORS*, <http://situationsculpturale.comsculpture-dusage>, *VOLONTAIRE*, résultent de l'intégration sculpturale des formes des lettres des mots éponymes. Quelles sont les raisons, quels sont les enjeux, de la place manifestement croissante des mots, du langage, dans ta pratique sculpturale ? Dans quelles mesures ces œuvres peuvent-elles être considérées comme des propositions de synthèse ou des points de convergence des tes productions théoriques et artistiques ? La fusion art et théorie se joue-t-elle différemment par ces sculptures-langage que par le projet *SITUATION SCULPTURALE SERVICE* ?

EP :

Quand je pense au texte, au mot, à l'écriture et à la lecture, je ressens un sentiment d'infini plaisir, qui est tout d'abord un plaisir de lectrice (que je partage effectivement avec beaucoup de monde !). J'aime lire. J'aime lire des romans, des romans noirs, des policiers, mais aussi de la science fiction, de la philosophie, de la sociologie, de l'économie, des écrits d'artistes et de la critique d'art. Quand j'étais étudiante, je lisais les romans d'Agatha Chris-



tie et d'Alexandre Dumas par pur plaisir et je cherchais (vainement) des vérités universelles chez l'historienne de l'art Rosalind Krauss et l'artiste Donald Judd. Lire c'était trouver des clés pour comprendre le monde. En parallèle j'écoutais Alain Bashung et j'appréhendais les textes de ses chansons, et leur diction, comme des énoncés de sculpture que je devais résoudre plastiquement. L'écouter prononcer, chanter ses jeux de mots était (est) une expérience de plaisir absolue. Certains mots, grâce à lui, dessinaient pour moi des espaces mentaux toujours présents dans mon travail (comme par exemple le mot *VOLONTAIRE*, ou le mot *DEHORS*). Plus je lisais plus je comprenais que je ne trouverai mes propres vérités (mutantes) qu'en lisant encore et encore d'autres auteur.e.s (qui se contrediraient certainement les un.e.s les autres), d'autres écritures, d'autres disciplines. Alors sont arrivé.e.s Philippe Djian (avec les mots *LENT DEHORS*), Fred Vargas, Chrétien de Troyes, James Graham Ballard, Jean-Bernard Pouy, Norman Mailer, Henning Mankell (et son commissaire KURT Wallander), John Le

visuels de haut en bas :

"LENT DEHORS"
et "Manchdos"

"KURT"

⁸ Richard Nonas est un sculpteur américain né en 1936.

⁹ Richard Nonas, "Get Out, Stay Away, Come Back, À propos de la sculpture et de la sculpture en œuvre", trad. Mathilde Bellaigue, Dijon, Les Presses du Réel, Chalon-sur-Saône, La vie des formes, 1995, p. 56.

Carré, Philip K. Dick, Lucien Suel, Bruce Bégout, Andrea Branzi, John Berger, William Morris, Günther Anders, Leo Steinberg, Richard Nonas, Piero Gilardi, Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Claudine Cohen, Germaine Tillion, Fernand Pouillon, Donna Haraway, Georges Perec, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Jean-Pierre Cometti, Robert Morris, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Mathew B. Crawford, Michel Foucault, Michel Serres, Rudolf Wittkower, Vilém Flusser, Anne Tronche, Yona Friedman, Alain Damasio, Annie Ernaux, Éric Chauvier, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Jean-Patrick Manchette, Maylis de Kerangal, Romain Gary, Kate Summerscale, Yves Ravey, Nathalie Quintane, Alice Zeniter, Achille M'Bembe, Marie Richeux, Martin Winckler, Arthur Lochmann... Autant d'auteur.e.s que de genres et de disciplines que j'aborde sans hiérarchie. Les romans de Fred Vargas me nourrissent et m'ouvrent tout autant de champs d'expérimentation que la lecture des textes du philosophe Giorgio Agamben, par exemple. Depuis une quinzaine d'année je recopie des extraits de mes lectures que je classe soigneusement. Je les choisis car, soit ils entrent en résonance avec des réflexions en cours, soit ils décrivent des situations spatiales qui m'intéressent, soit ils ouvrent de nouveaux espaces de réflexions et de recherche sculpturale. Au début, j'organisais ces extraits grâce à un blog et son système de "tag". Aujourd'hui une succession de dossiers et de sous-dossiers dans mon ordinateur et les bonnes vieilles pochettes cartonnées permettent d'autres façons de constituer un territoire de pensée toujours en expansion. Cette collection d'extraits contribue petit à petit au glossaire des Spécialistes. Ce glossaire permet de mieux

saisir le territoire de recherche et d'action des Spécialistes. Pour ce faire, consulter le mot "banc" par exemple est tout aussi utile que de mieux cerner notre acception du mot "espace" ou du mot "identité".

Pour en revenir à mon plaisir de lecture, il a forcément donné à plusieurs reprises le désir d'écriture, qui n'aboutissait pas à des choses très concluantes. Il m'a fallu finalement aborder l'écriture différemment, en comprenant que c'était pour moi une autre mise en forme de ma pensée que la forme sculpturale. Comme l'écrit Richard Nonas⁸, *écrire est ma tentative la plus sérieuse pour trouver les limites de mon propre entendement. La discussion – comme la sculpture – est ma tentative la plus sérieuse pour m'en évader*⁹. Aussi mon écriture pouvait permettre de connecter dans une réflexion personnelle les positions d'auteur.e.s situé.e.s *a priori* dans des disciplines différentes, de la même façon que je me permettais d'associer des champs de références très hétérogènes au sein des sculptures. J'ai donc abordé la thèse de doctorat comme le tissage d'un nouveau territoire constitué de pensées d'auteur.e.s et d'artistes divers.e.s que mon écriture reliait, comme par exemple Herman Hesse, Tatiana Trouvé, Walter Benjamin et Robert Morris, qui se retrouvent en étroite proximité dans une sous-partie du texte.

À propos de ce que tu nommes les "sculptures-langage", elles sont arrivées dans le travail par un chemin de traverse. Il était question il y a quelques années que je travaille avec l'artiste et écrivaine Emmanuelle Becquemin à un projet sculptural et performatif pour la Foire internationale du livre de Francfort. Ce projet nous était confié notamment car il était en lien

¹⁰ Philippe Djian, "Lent dehors", Paris, Flammarion, 1991.

¹¹ Harald Klingelhöller est un artiste allemand né en 1954.

¹² Radio Elvis, "Les moissons", album "Les conquêtes", Pias, 2016.

avec l'ESADSE où nous enseignons toutes les deux, et où nous prenons plaisir à y travailler ensemble. Aussi, il nous a semblé évident, au vu de nos recherches récentes, de travailler à l'usage concret des mots en les rendant tangibles, soit sous forme d'objet à manipuler, soit sous forme plus sculpturale. Nous avons aussi envisagé de travailler à la performativité des mots, et plus particulièrement des titres de livres, prélevés tels quels dans nos bibliothèques respectives. Au final, le projet ne s'est pas fait, mais il en est resté des pistes de travail individuelles que nous avons chacune continuer à explorer de notre côté. Pour ma part, voilà comment est arrivée *LENTDEHORS*, qui vient de *Lent Dehors*, roman de Philippe Djian¹⁰ au cours duquel la perception et l'expérience sensible des espaces extérieures et de la distance sont primordiales. Première sculpture de mot, elle a ouvert un potentiel que je découvre peu à peu. Bien sûr, quelque part dans un coin de ma tête subsistait le souvenir des sculptures de mot de Harald Klingelhöller¹¹ que j'avais découvert quand j'étais étudiante. Je trouvais formidable ses sculptures qui "tangibilisaient" le(s) mot(s). Et en même temps, en cherchant la structure et la stabilité de la sculpture finale, Klingelhöller créait une forme qui ouvrait notre perception sensible à toute autre chose. Forcément en faisant entrer en jeu la matière et sa mise en forme, notre perception de l'œuvre ne pouvait plus se limiter à une compréhension cognitive des mots, mais devenait forcément une perception sensible d'une forme dans un espace. Faire des mots des sculptures ne réduit donc absolument pas notre appréhension aux sens stricts de ces mots (difficilement intelligibles sans se référer au titre, d'ailleurs) mais ouvre au contraire un espace

physique et mental autour des mots, plus vaste, me semble-t-il, que l'espace de la phrase.

Pour en revenir aux sculptures-langage que tu cites, la question de l'échelle et du rapport au corps est primordiale. Par exemple pour *LENTDEHORS*, il semble difficile d'expliquer par des mots ce que Djian suggère avec ce titre, et en même temps, à la lecture du livre c'est évident. Je voulais donc qu'on puisse prendre dans les bras ces mots, qu'on saisisse littéralement ce qui semble indéfinissable. Pour *TOUT DOUX*, il est question de s'asseoir sur *DOUX* et d'être inclu.e dans la sculpture en étant accompagné.e de *TOUT*. Ce diptyque invite à se poser et ralentir (*Ola Ola Ola, Tout doux tout doux, ralentis un peu*¹²), et de temps à autre de *TOUT* prendre en main... De même avec *TAKE CARE*, où on pourra s'asseoir sur *CARE* ("soin" en anglais et ce qui nous est "cher" en italien...), en étant accompagné.e par *TAKE* ("prendre" en anglais) qu'on peut soulever et déplacer.

Pour *ABSENCE TEMPORAIRE*, l'intention était de donner une présence à une absence, d'où la densité et la concentration des lettres. Celui ou celle qui prend place derrière le bureau *TEMPORAIRE*, sur l'assise *ABSENCE* est un.e Spécialiste de la Situation Sculpturale qui informe sur les activités des Spécialistes de la Situation Sculpturale. La sculpture n'inclut donc pas de visiteur mais définit un lieu autour duquel, face auquel on se situe.

Pour finir, <http://situationsculpturale.com/sculpturedusage> est une sculpture assez totologique. Contrairement aux précédentes citées, son texte est assez lisible. Il est l'adresse d'une page internet qui donne ma définition de la sculp-

ture d'usage. Cette sculpture est elle même une sculpture d'usage car nous pouvons la manipuler, ou plutôt la porter, ce qui n'est pas très aisé car elle est grande et branlante. Il me semblait plutôt intéressant de donner ce grand volume à ce texte qui renvoie à un espace virtuel. Mais elle est aussi une sculpture d'usage dans le sens où, en tournant autour, on peut accéder à l'information de l'adresse du site.

Au delà des mots qui sont à l'origine de ces sculptures-langage, il y a une constante concernant leur réalisation. Elles sont toutes issues du long processus de création que je décrivais plus haut, qui implique différents personnes, différentes techniques, différentes matières. Quand elles sont abouties elles sont la concrétion de ce long temps de production, et du réseau de personnes qu'elles ont créé. En ce sens elles synthétisent beaucoup de ma pratique plastique et théorique. Elles rassemblent en elles ma relation au langage qu'elles ouvrent à autre chose, en convoquant différentes pratiques d'atelier, et des matériaux qui appellent au contact physique. Elles concrétisent en matière des idées qu'on peut toucher, qu'on peut littéralement saisir, prendre avec soi, c'est à dire com-prendre. Cette com-préhension se fait par une expérience globale : sensible, physique et intellectuelle.

Concernant la différence entre la synthèse du travail que propose les sculptures-langage et celle que propose Situation Sculpturale Service, effectivement elle existe. Avec les sculptures-langage on est dans une concrétion dense de ma pratique plastique et théorique, qui se fait dans des sculptures à l'échelle/ pour le corps des visiteur.e.s. Avec

Situation Sculpturale Service, le projet est plus ample. Sa dimension collective permet de ne pas envisager les sculptures uniquement comme les résultantes d'une unique pensée. Situation Sculpturale Service affirme la création artistique comme un processus composite ouvert à toutes sortes de compétences (y compris celles de l'écriture), en rendant plus lisible les réseaux de relations humaines présents dans la pratique sculpturale, tout en étendant également le champ de ce qui est considéré habituellement comme pratique sculpturale.

D'une certaine manière, on peut envisager d'un côté les sculptures-langage comme des concrétions d'une pratique qui ouvrent à une expérience sensible, physique et intellectuelle, et d'un autre côté Situation Sculpturale Service comme un espace de pratique sculpturale en expansion, qui pourrait entre autres produire des "sculptures-concrétions" telles que *LENTDEHORS* par exemple, mais aussi des projets sculpturaux proches de la manucure réalisée au CFA de Cognac.

AB :

Elles circulent en train avec toi à découvert ou pratiquent le covoiturage comme passagères dans l'habitacle, elles partagent la vie de ta famille ou habitent un appartement à Cognac, elles vivent des situations et se font photographiées, elles reposent sur des chaises et rencontrent des personnes dans des espaces d'exposition : d'où te vient cette personnification de tes sculptures ? Comment l'expliques-tu ?

Lorsque je réalisais des sculptures

¹³ "Twin Peaks" est une série américaine créée par Mark Frost et David Lynch. Deux saisons sont diffusées pour la première fois sur la chaîne ABC du 8 avril 1990 au 10 juin 1991, et une troisième saison sera diffusée sur Showtime à partir du 21 mai 2017.

¹⁴ Günther Anders, "Sculpture sans abri, Étude sur Rodin" [1947], Paris, Éditions Fario, 2013, p. 16.

en plaques de MDF assemblées et poncées, il me fallait souvent prendre les sculptures contre moi. Pour les déplacer il m'arrivait aussi de les prendre dans les bras. Je n'ai pas tardé à faire une analogie entre ma façon de porter les sculptures et la façon dont je portais mon chat. La question domestique est donc arrivée sans que je le décide. Une analogie m'est aussi apparue entre mes sculptures et la bûche de Margaret, "la femme à la bûche" de la série *Twin Peaks*¹³ de Mark Frost et David Lynch. Margaret rapporte la parole de sa bûche à ses interlocuteurs. Selon elle, sa bûche voit des choses, qu'elle doit transmettre. Dans la série, on voit le plus souvent Margaret porter sa bûche dans ses bras, toujours de la même façon, comme on porte un bébé. Cela dit, je ne considère pas mes sculptures comme des bébés, ni comme des objets qui sont uniquement les miens, bien au contraire. Elles sont des objets de transmissions qu'il faut passer concrètement de bras en bras !

Néanmoins ces sculptures à l'échelle de mon corps ne représentaient qu'une famille de sculptures, et l'ensemble de ma pratique en contenait d'autres, comme la famille des sculptures monumentales par exemple. Les sculptures monumentales demandaient que je travaille davantage avec une méthode proche de celles de l'industrie ou en tout cas du gros-œuvre, ce qui m'a fait un peu oublier la domesticité des pièces que je réalisais seule, au profit de sculptures appelant davantage le travail collectif, et les techniques de réalisation des objets courants. Au final, je peux dire aujourd'hui que j'ai hybridé ces deux méthodes de travail, en mêlant sculptures à l'échelle de mon corps et mises en œuvre collectives, comme je l'ai

déjà décrit plus haut.

Considérer la sculpture comme faisant partie du monde des objets, et emprunter leur mode de production, est extrêmement important pour moi, car cela signifie que la sculpture n'existe pas dans un monde à part, mais bel et bien autour de nous. Aussi, la pensée du philosophe Günther Anders concernant l'œuvre de Rodin, déployée dans le texte *Sculpture sans abri, étude sur Rodin*¹⁴ accompagne mon travail depuis des années : *L'œuvre du sculpteur, une fois achevée, est un objet massif à trois dimensions parmi d'autres objets, il réclame sa place dans le monde.* Pendant longtemps, je me suis uniquement bornée à comprendre que la sculpture était un objet comme un autre dans notre monde tangible, en oubliant ce qui suit dans la phrase, à savoir que la sculpture réclame une place. Si elle réclame, sa personnification en découle avec évidence.

À Anders s'ajoute dans ma réflexion une interview du designer Andrea Branzi par l'historienne du design Catherine Geel, dont voici un extrait :
AB : (...) *Les objets qui sont dans la maison, autour de l'homme, ne sont jamais des instruments complètement fonctionnels, mais doivent plutôt être compris comme des présences amicales, des porte-bonheur, donc comme des animaux domestiques qui vivent autour de l'homme, pour ces mêmes raisons.*
CG : *Vous dites à leur propos, à propos de ces objets, qu'ils sont effectivement "domestiques" et non pas "apprivoisés". Qu'est-ce que cela veut dire pour vous exactement ?*
AB : *Cela veut dire que la relation entre l'homme et ces objets se réalise également sur un plan symbolique, affectif, littéraire, et aussi un peu mystérieux. Ce n'est pas exactement compréhensible.*

¹⁵ "Transmission#1 Andrea Branzi", entretien avec Catherine Geel, Saint-Étienne / Paris, co-édition La Cité du Design / Les éditions de l'Amateur / France Culture, 2006, p. 56-57.

¹⁶ Alain Damasio, "Les Furtifs", Paris, La Volte, 2019

Comment définir la relation entre un homme, un siège, un vase... ? C'est toujours quelque chose qui appartient à l'autobiographie, au mystère des liaisons entre l'homme et l'univers inanimé. Et dans les objets qu'on a trouvés à Pompéi, on voit exactement cette idée, exactement représentée : les sièges ont les pieds d'un animal, la tête d'un lion... C'est à dire que les Romains pensent que ces objets ont une âme et une vitalité autonome¹⁵.

Je crois qu'avec cet extrait, tout est dit !

Cependant il manque encore un dernier apport récent à ma pensée, celui des *Furtifs*¹⁶, le dernier livre d'Alain Damasio. La lecture de ce livre a été une expérience assez intense, ce que j'ai certainement partagée avec un bon nombre de lecteur.e.s... Dans la première partie du livre on comprend que les furtifs sont des êtres qu'on pourrait imaginer comme des concentrations d'énergie extrêmes qui s'accaparent et se nourrissent de fragments de matière appartenant à n'importe quoi de vivant ou d'inerte. Ils sont la plupart du temps invisibles. Pour chasser ces êtres, qui inquiètent le gouvernement et la population, il existe une brigade clandestine de l'armée, qui les tue uniquement en les voyant (ce qui n'est pas une mince affaire car le furtif est justement furtif). En effet, si le furtif est vu, il se pétrifie immédiatement, et tombe sur le sol en ce qui s'apparente à une sculpture en céramique. Vers la fin du livre, on comprend quelque chose d'encore plus intéressant : si on arrive à reproduire le son précis du furtif pétrifié en "jouant" sa sculpture, il est possible de le ramener au mouvement. En utilisant la sculpture, en la manipulant et en cherchant le bon usage dans la manipulation, alors on en fait à nouveau émerger une éner-

gie...

Autrement dit, j'ai appréhendé *Les Furtifs* de Damasio comme un parallèle à mon appréhension de la sculpture que je considère telle une concrétion solide d'apports multiples de matières et de personnes, qui libère pleinement ce qu'elle est dans son usage.

Cependant, plutôt que de conclure ma réponse, la référence aux *Furtifs* ouvre au contraire le médium de la sculpture à de nouveaux possibles. Les questions d'ouverture, de mouvement, de flux constant, de transformation et d'hybridation avec quelques matières que ce soient (vivantes ou inertes) sont fondamentales à l'ensemble du livre, que j'envisage comme un manuel amical à avoir toujours à portée de main pour avancer dans les prochaines années, que ce soit comme sculpteure ou comme citoyenne.