











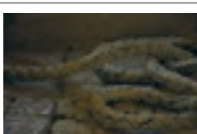













Fort Saint-André
30400 Villeneuve-lès-Avignon
Coordonnées GPS
Latitude: 43.9634
Longitude: 4.7970



LA SILHOUETTE DU FORT SAINT-ANDRÉ S'IMPOSE LORSQUE L'ON ARRIVE À VILLENEUVE- LEZ-AVIGNON.

SERVICE DES PUBLICS –
FORT SAINT-ANDRÉ

Là, au sommet du mont Andaon, se dresse une enceinte fortifiée flanquée de tours de guet et d'une porte monumentale. Cette enceinte fut commandée par le Roi de France Philippe le Bel en 1292 pour protéger l'abbaye bénédictine et le petit bourg Saint-André qui existaient depuis le X^e siècle, mais surtout pour affirmer sa puissance face aux terres d'Empire. L'ensemble, puissant, bien bâti et défendu par le Rhône qui baignait alors encore le pied du mont, témoigne du perfectionnement de l'architecture militaire à la fin du XIII^e siècle et au XIV^e siècle : courtines, créneaux, machicoulis, herses. L'intérieur des tours ne servait pas seulement à la défense mais aussi de locaux de fonction au châtelain et au viguier : cheminées, latrines, four. L'ensemble du site fortifié comprend les ruines du bourg et des casernes, ainsi qu'une abbaye, devenue domaine privé à la Révolution. Depuis les terrasses des tours et du chemin de ronde, la vue panoramique permet, par temps clair, d'observer la Tour Philippe le Bel et la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, ainsi que le Palais des Papes à Avignon mais aussi un panorama exceptionnel du Ventoux jusqu'aux Alpilles. Le fort Saint-André est géré, conservé, animé et ouvert à la visite par le Centre des monuments nationaux depuis 1903.

8-9	VÈNT DI DAMO		DELPHINE JARDON	34-35	PAIN/ NIAÏ		LORETTE POUILLON
10-11	ESPACE TEMPS		ADRIEN VAN DE VELDE & ÉTIENNE DELORME-DUC	36-37	“IL CRUT ALORS QUE LÀ OÙ ÉTAIT LA CLÉ, LA SERRURE DEVAIT Y ÊTRE AUSSI”		LOLA HEN
12-13	LA SOURCE		ALIX BARNIER	38-39	MANIFESTE POUR UNE SCULPTURE D'USAGE		ÉMILIE PEROTTO
16-17	DRAPER		ROMAIN JOLY	40-41	SORTIE		SOPHIE RODDE
18-19	VENTS DE 12 À 19 NŒUDS		LAURA LAIGO	42-43	LES TRÉSORS CACHÉS DU FORT		CLARA MONTEIL
20-21	LA «SCULPTURE D'USAGE»: FRAG- MENTS D'UNE HISTOIRE		SYLVIE COËLLIER	44-45	AMPLIFI- CATION		CLARA THUMELIN
22-23	ENTRE DEUX		JULIETTE DUCOIN	46-47	OBJET-PERFORMANCE- FICTION		EMMANUELLE BECQUEMIN
24-25	LUMINES- CENCE		JULIETTE DUCOIN	48-49	JARDIN		AURORE TURPINAT & AGNÈS LEGENDRE
26-27	MMV 6000		LÉO RABIET	52-53	LES AVALÉES		SARAH DE AQUINO
28-29	EN 5		CATHERINE GEEL	54-55	AUTRICES		EMMANUELLE BECQUEMIN SYLVIE COËLLIER CATHERINE GEEL ÉMILIE PEROTTO MARTINE ROYER VALENTIN
30-31	DIFFUSION EN COURS		DELPHINE JARDON & LOUISE KALFAS-BRAT				
32-33	RITUEL DE FERTILITÉ		LOUISE KALFAS-BRAT				

Martine Royer Valentin

La sculpture d'usage, un objet de médiation ? Par définition, une médiation suppose de concilier l'art et le regard qu'on porte sur l'art. Le terme « sculpture d'usage » associe l'art et son histoire à ce qui relève de l'utile, tel que le design. L'une des principales missions du Centre des monuments nationaux (CMN), regroupant cent lieux patrimoniaux en France, est d'accueillir le public. Durant l'été 2019, le CMN a lancé son projet au fort Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon, un site particulièrement grandiose. Il a pris le parti d'inciter des étudiant-e-s en art et design et en métiers d'art à interpeller le visiteur, à le sensibiliser à travers des objets créés pour le lieu.

Il existe de nombreuses approches pour donner à voir au public un monument chargé d'Histoire, inscrit dans un paysage sans pour autant être un musée : en attirant le regard, en permettant de s'asseoir sur des structures uniques, en indiquant une direction ou en focalisant sur un aspect du lieu, un angle particulier, de sorte que la sculpture d'usage crée un inattendu. Celle-ci rend un service « infime », perçu différemment par chacun : elle propose une expérience directe entre le visiteur et le monument.

Emmanuelle Becquemin — Émilie Perotto

En 2018, le Centre des monuments nationaux (CMN), par l'intermédiaire de Martine Royer-Valentin, alors cheffe de pôle du développement des publics, a contacté l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne (ESADSE) afin de travailler à une exposition sur le thème de la sculpture d'usage. Il s'agissait de l'envisager comme objet de médiation dans un lieu patrimonial, au fort Saint-André (Villeneuve-lès-Avignon).

Cette question de la sculpture d'usage en tant qu'objet de médiation entrant en résonance avec nos champs de recherche respectifs¹, nous avons accepté avec enthousiasme de travailler sur ce projet, que nous destinions aux étudiant-e-s de quatrième année des options art et design de la mention espaces.

En février 2019, au retour de mobilité des étudiant-e-s, nous avons passé cinq jours au fort Saint-André, afin de travailler *in situ* sur l'idée de sculpture d'usage, mais aussi sur les notions de performatif, de fiction et d'objet de médiation.

Après quatre mois de travail à l'ESADSE, les projets des étudiant-e-s ont été prêts à rejoindre le fort Saint-André afin d'y être expérimentés et exposés. Ces projets faisaient écho au lieu, au paysage, à l'architecture, à l'Histoire, mais aussi aux usages actuels du monument.

Après quatre jours de montage pendant lesquels nous étions logé-e-s au Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse, le soir du 06 juin 2019, l'exposition a été inaugurée. Elle prolongeait une journée d'étude sur les questions de sculpture d'usage et de médiation, à laquelle nous avons pris part.

L'exposition présente, dans l'enceinte du fort Saint-André, le travail de dix-sept étudiant-e-s, soit dix-sept projets menés individuellement ou en groupe. Ceux-ci abordent la question de la sculpture d'usage comme objet de médiation dans un lieu patrimonial de diverses manières – que les lecteur-ice-s découvriront tout au long de cet ouvrage – et à travers des médiums aussi variés que le concert musical, la sculpture, la vidéo, la performance ou encore l'application mobile.

Durant les quatre mois consacrés à la préparation de l'exposition, les étudiant-e-s se sont pleinement approprié-e-s ces notions, les faisant dévier du terrain d'investigation premier pour proposer de nouvelles ramifications possibles, questionnant l'acception de la sculpture d'usage qui avait été posée au début du projet.

Ainsi, le fort Saint-André accueille des objets-sculptures dont l'usage est davantage métaphorique que tangible (Laura Laigo, Sophie Rodde), dont la présence modifie notre appréhension de l'espace (Juliette Ducoin, Clara Monteil), des sculptures fonctionnelles mais autonomes (Alix Barnier, Delphine Jardon, Louis Kalfas-Brat, Léo Rabiet) et des objets réellement fonctionnels mais dont on ne comprend pas à quoi ils servent précisément (Lola Hen). Par ailleurs, le fort Saint-André abrite des sculptures d'usage remplissant avec brio leur fonction d'objet de médiation (Sarah de Aquino, Agnès Legendre & Aurore Turpinat) et d'autres d'objets sculpturaux (Delphine Jardon & Louise Kalfas-Brat).

Enfin, le fort Saint-André est devenu lui-même un objet-lieu à « performer » (Romain Joly, Lorette Pouillon, Clara Thumelin), et une partition à écouter (Étienne Delorme-Duc & Adrien Van de Velde).

Tous les projets ont en commun de révéler une qualité du lieu, qu'elle soit architecturale, sonore, historique, légendaire ou humaine.

Les déviations empruntées par les étudiant-e-s nous obligent en tant qu'enseignantes à nous aussi remettre en jeu nos pratiques, ainsi que nos engagements théoriques. Que les étudiant-e-s soient ici remercié-e-s pour leur capacité à mettre à l'épreuve nos recherches, mais aussi à les nourrir et à les irriguer.

1. La sculpture et ses usages pour Émilie Perotto, la performativité des objets pour Emmanuelle Becquemin.





Pour moi, il y a «usage» même si le visiteur n'est pas invité à être musicien et à utiliser la harpe en pinçant les cordes. Celle-ci n'a pas besoin d'une intervention humaine; c'est le vent qui l'active. La sculpture est entière lorsque le vent souffle. Le visiteur prend part à un événement sans commencement ni fin. Regarder ou écouter un objet sculptural nous pousse à appréhender notre positionnement dans l'espace, convoque une attitude de la part du visiteur. La fiction advenant par la mélodie du vent est plus de l'ordre du songe, une création de l'esprit qui n'a pas de sens logique. Mais comme dans tout rêve, l'imaginaire s'ancre dans une réalité, ici le contexte du fort, son histoire et les esprits qui y sont encore.

VÈNT DI DAMO

DELPHINE
JARDON

Une harpe éolienne est un instrument autonome inspiré de la harpe et actionné par un élément naturel, le vent. Mon instrument vient ici se greffer à la pierre des remparts, encastré dans une meurtrière pour se cacher des regards. Pour le visiteur, le son semble s'élever sans avoir de source visible. Le fort devient lui-même instrument

à vent. En passant à proximité de la sculpture, le visiteur participe à une situation spatiale et temporelle particulière créée par la vibration des cordes. Il prend part à un événement sans commencement ni fin, contexte propice à l'imaginaire et à la fiction. La harpe est un pont entre la vie passée de l'édifice, et le parcours patrimonial du visiteur.



Tube en PVC, cordes de guitare en nylon, fil de pêche au gros, cordes de raquette de tennis, bois, écrous, vis et clous.





Bloc de molasse, relevé
d'empreintes sur papier,
marteaux, burins, rifloirs,
crayons

En réutilisant les outils de taille de pierre, nous posons la question de l'objet performé: l'outil du sculpteur devient instrument de musique. Et c'est au moment où s'arrête notre performance que ce bloc de pierre prend son statut de sculpture d'usage comme témoin d'un événement.

ESPACE

ADRIEN VAN DE VELDE
& ÉTIENNE DELORME-DUC

TEMPS

Dans l'enceinte du fort, au niveau du chemin montant au point de vue nord, se tient une pierre gravée et marquée. Celle-ci, parce qu'elle fût taillée lors du vernissage de l'exposition, fut l'élément central de notre performance sonore. La partition est née des signes gravés sur les pierres situées à l'intérieur

du fort, dans la salle des réserves. Nous avons interprété ces signes gravés en les liant à des gestes de taille et donc des gestes sonores produits par le burin. Ainsi, lorsque le visiteur se baladait pendant l'inauguration, il pouvait entendre une composition sonore alliant rythme du geste et taille de la pierre.





Fond de cuve en acier



LA

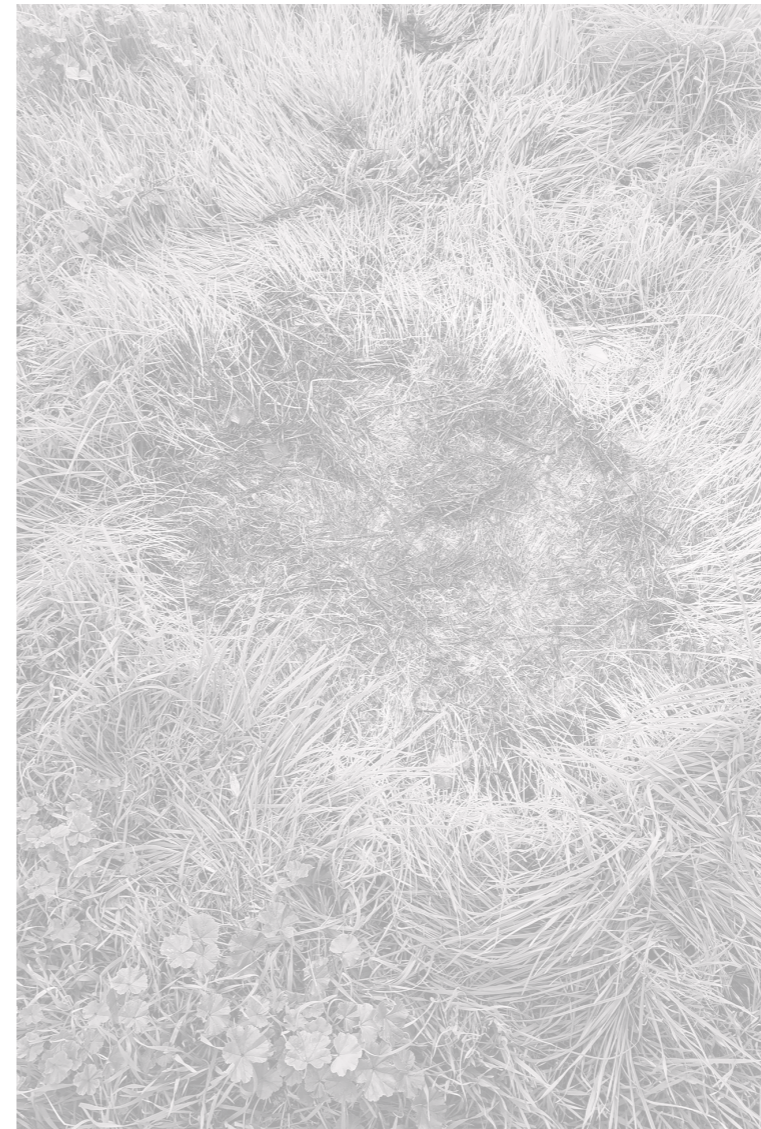
ALIX

BARNIER

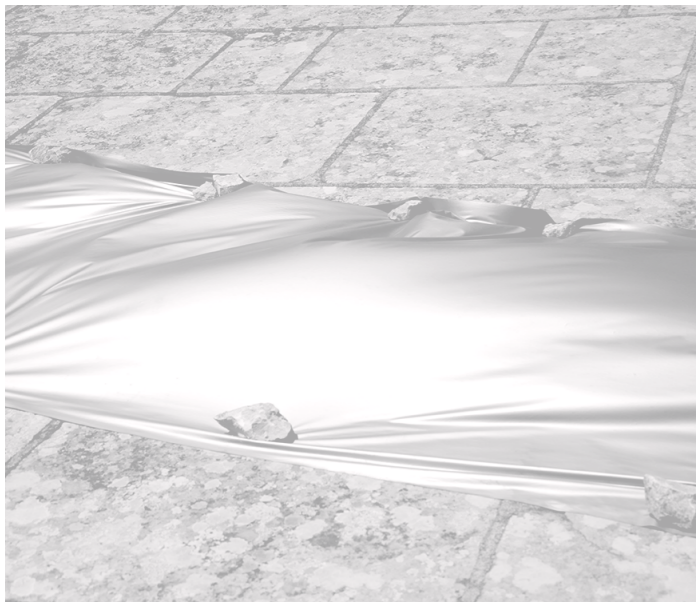
SOURCE

La sorcellerie actuelle, ou *wicca*, prône des valeurs d'hétérogénéité universelle, que ce soit entre les différents genres, sexes, milieux sociaux, mais également une entraide humaniste et féministe. Il m'a semblé important d'incorporer ces valeurs à mon projet. *La source* était au départ un simple fond de cuve en acier industriel, acheté à une entreprise spécialisée dans cette production. Le processus de fabrication de cet objet est essen-

tiellement masculin. Je lui confère une nouvelle identité qui est celle d'une vasque pouvant accueillir de l'eau, mais aussi d'autres éléments naturels qui s'y déposeront dans le temps, rendant possible la naissance d'un écosystème, si modeste soit-il. Par sa forme circulaire, *La source* est une invitation au rassemblement. Elle permet d'observer et d'apprécier le paysage, une fois qu'on a pris place autour.







DRAPER

ROMAIN
JOLY

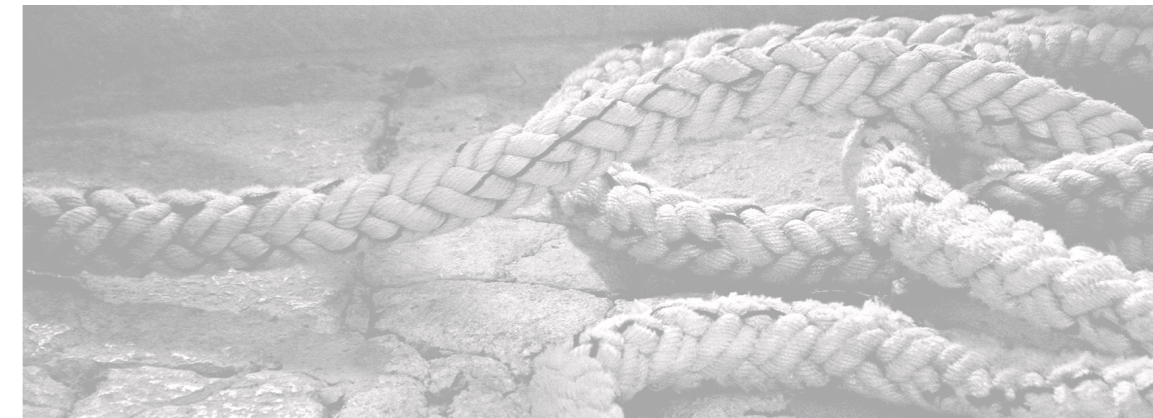
Un long tissu a été basculé sur la façade externe de la tour des Masques – tel un drapeau que l'on aurait déployé. L'objet, le temps de son activation, devient signalétique et ouvre un horizon fictionnel. Que se passe-t-il au fort ?

Tissu occultant thermique
argenté, 14 mètres

Le pan de tissu convoque le regard, communique une information et dévoile un message d'invitation. On pourrait y lire: « Le fort est ouvert, venez le visiter ». L'œuvre devient alors un objet communicant sans être pour autant un outil de médiation. J'entends par ce geste – qui s'apparente à une levée de drapeau – « activer le fort », le mettre dans une position de surveillance comme lorsqu'on hissait l'étendard en haut du donjon à l'époque médiévale. Mais c'est une version contemporaine et revisitée du drapeau que j'entends réaliser. Je propose à la fois un objet fictionnel, qui scénarise une situation d'assaut, et une sculpture communicante, qui médiatise une invitation.



Corde maritime



VENTS DE 12 À 19 NŒUDS

LAURA
LAIGO

En arpentant l'escalier, le visiteur se trouve face à une corde maritime qui s'échappe par la meurtrière. Elle provient du centre de réparation fluvial du port de Lyon. Cette pièce n'est apparemment qu'une corde usagée, dont la présence évoque le chantier de construction du fort, édifice réputé inassiégeable. Pourtant, en accédant à l'extérieur des remparts où se trouve l'ouverture, elle semble « en attente »

et désœuvrée. Ce fragment, déplacé dans ce lieu d'exposition, est libéré de son usage premier. Il s'intègre au support en métal et ouvre à différentes interprétations en connectant deux espace-temps. Cette pièce se présente à la fois comme un objet quotidien et un objet sculptural influencé par l'histoire et l'architecture du lieu.

LA « SCULPTURE D'USAGE » : FRAGMENTS D'UNE HISTOIRE

SYLVIE
COËLLIER



Atlantes: Hôtel Pesciolini,
Marseille, 2019
© Sylvie Coëllier

Sans être provocatrice, l'association des termes « sculpture » et « usage » trouble nos attendus. C'est que, malgré les innombrables façons dont l'art a dernièrement déplacé ses critères, nous acquiesçons inconsciemment à la séparation entre esthétique et usage qui est inscrite dans notre culture depuis Kant. Si l'art est, comme l'écrit le philosophe, une « finalité sans fin », il exige une pure réception de sa beauté. La vision romantique du génie qui se profile sous cette approche a beau aujourd'hui susciter des réticences, parler d'usage pour l'art suggère son usure, un affaiblissement de l'aura dont nous aimons toujours le doter, une diminution de sa valeur spéculative d'objet de collection...

L'Histoire dévoile pourtant combien « usage » et « sculpture » sont intimement liés. L'art et l'outil, nous dit Leroi-Gourhan, sont nés des mêmes gestes. Les fameux bifaces de silex, ces armes de frappe de près de deux millions d'années, présentent une symétrie en laquelle nous discernons la première recherche formelle. Au magdalénien, la fusion de l'art et de l'arme se poursuit

dans les propulseurs ornés de bisons, de chevaux... Et de la relation entre l'ivoire sculpté, le chasseur-cueilleur et la proie divinisée pour son sacrifice se développe la fonction religieuse. Les toutes premières figures féminines, celles de Willendorf, de Lespugue, ne sont-elles pas alors des fétiches de fécondation que l'on touche en priant, en les tenant serrées sur la peau ? Le néolithique aime le bijou et la démesure : les premières cités sont protégées par de géants gardiens de pierre : le Sphinx de Gizeh, les taureaux ailés de Babylone, les lionnes de Mycènes... Cet « art de protection » trouve son prolongement dans les gorgones apotropaïques au fronton des temples grecs. Plus tard, le tympan clôt l'espace triangulaire que laissent les deux pentes du toit en offrant l'image du dieu aux yeux de tous. S'ajoutent au pourtour du temple les métopes qui déploient le récit mythologique sur les intervalles entre les poutres. Au Moyen Âge, ce sont les églises et les cathédrales qui ornent leurs tympans de la figure du Christ et du récit des Évangiles. L'usage architectural transforme les piliers et

chapiteaux en supports imagés ou fleuris, et les colonnes en caryatides ou en atlantes... Jusqu'au XX^e siècle, où l'architecture fusionne usage et sculpture.

La sculpture et le corps humain expriment leurs affinités par analogie, contact ou enveloppement. Les vases canopes préservent les viscères des pharaons et des Étrusques. Les métaux durables ou précieux gardent les reliques des saints ; les reliquaires du Gabon enclosent la magie des os devenus sacrés. Sarcophages et tombeaux confirment, eux, la nécessité du deuil, abritent la mémoire du mort, perpétuent sa gloire. L'usage commémoratif de la sculpture se pratique toujours, comme le prouvent les fleurs de Jeff Koons.

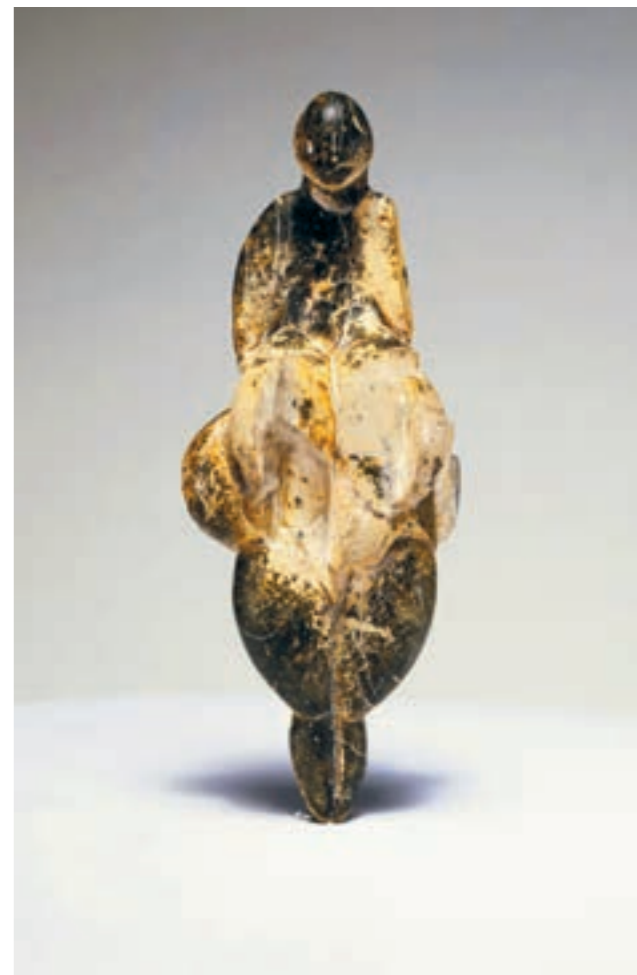
La statuaire traduit la grandeur de son possesseur. Religieuse chez les Grecs, propagandiste chez les Romains, c'est pourtant la statue qui, à partir de Michel-Ange, extrait la sculpture de l'usage, par la recherche de l'idéal anatomique, la beauté. Le sculpteur gagne son statut d'artiste mais ses œuvres demeurent au service du prince, qui en

use pour son prestige. François I^{er} commande à Benvenuto Cellini une merveilleuse salière en or ; Louis XIV orne Versailles de fontaines créées par ses meilleurs sculpteurs.

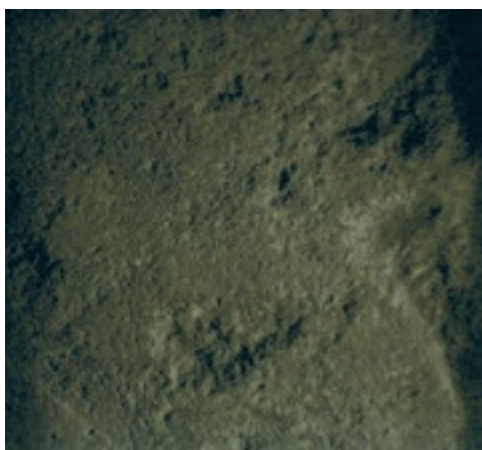
Cette fluidité de passage entre usage et esthétique se décompose au XX^e siècle au profit de l'autonomie de l'art moderne, qui ne sert ni l'Église ni le prince. Elle se délite aussi sous l'effet de la révolution industrielle. Au XIX^e siècle, l'invention de la machine à mise aux points et les progrès de la fonte ont facilité agrandissements, réductions et multiplication des œuvres. La reproductibilité abaisse les coûts et apporte une saturation d'ornements, de bibelots : c'est alors que naît le kitsch. Bien avant qu'Adolf Loos déclare : « L'ornement est un crime », William Morris et les *Arts and Crafts* tentent de restituer à l'objet d'usage courant sa dimension artistique sous des formes simples, élégantes, sociales. Le fonctionnalisme du Bauhaus en radicalise plus tard l'intention, créant le design, objet de la vie courante dont la précision d'usage constitue la beauté. Mais l'économie du design retourne aussi

les impératifs, introduit une nouvelle séparation : c'est l'usage (souvent commercial) qui dicte la forme artistique.

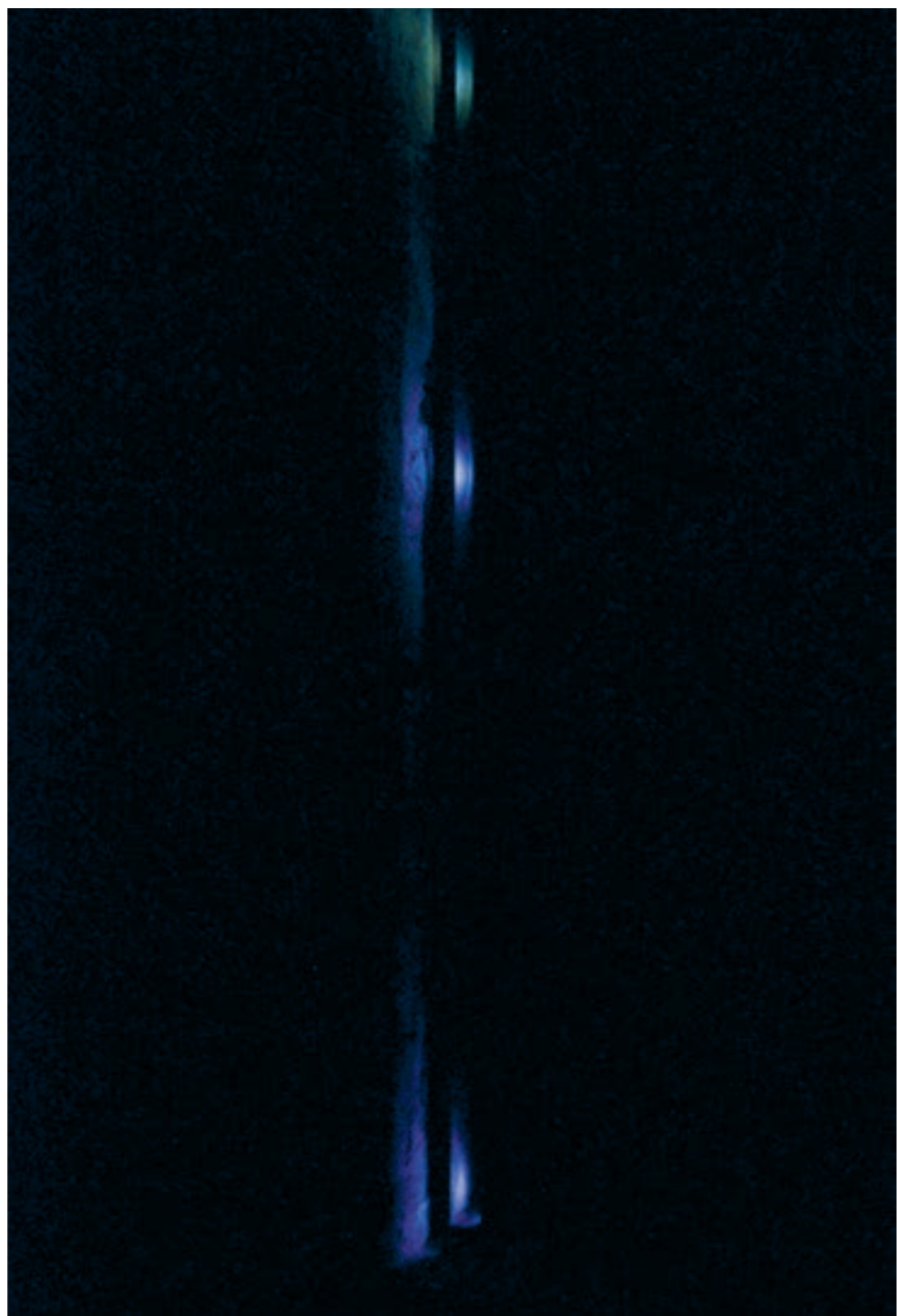
Au contraire, la sculpture d'usage d'aujourd'hui n'abandonne pas son inventivité et son imagination à la fonction utilitaire. Elle est art apprivoisant l'usage. À l'instar du *Toilet Fan* de Gabriel Orozco, ce ventilateur transmutant les matériaux les plus triviaux en méditation sur la rotation de la terre et du temps, la sculpture d'usage aspire à être expérimentée, au sens où le voulait John Dewey. Ainsi, elle s'attache à transformer le quotidien, afin d'insuffler à nos vies sens et poésie.



Vénus de Lespugue
© MNHN, J-C Domenech



Bois, peinture, éclairage led



Luminescence

ENTRE DEUX

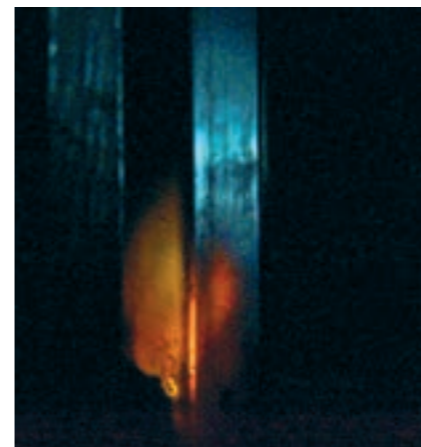
JULIETTE
DUCOIN

«Un pas, deux pas, trois pas, quatre pas, sortir de là, sortir d'ici. Quatre pas, trois pas, deux pas, un pas.» *Entre-Deux* formalise une porte entre-ouverte. Elle matérialise l'envie d'évasion dont rêve le prisonnier d'un espace clos. Elle souligne son manque

de lien aux autres et d'ouverture sur l'extérieur. Cet interstice lumineux vient modifier notre perception de l'espace et provoque le fantasme d'une faille, d'une porte entre-ouverte dans le mur, comme un appel de l'extérieur.



Bois, peinture, béton,
charbon, éclairage led

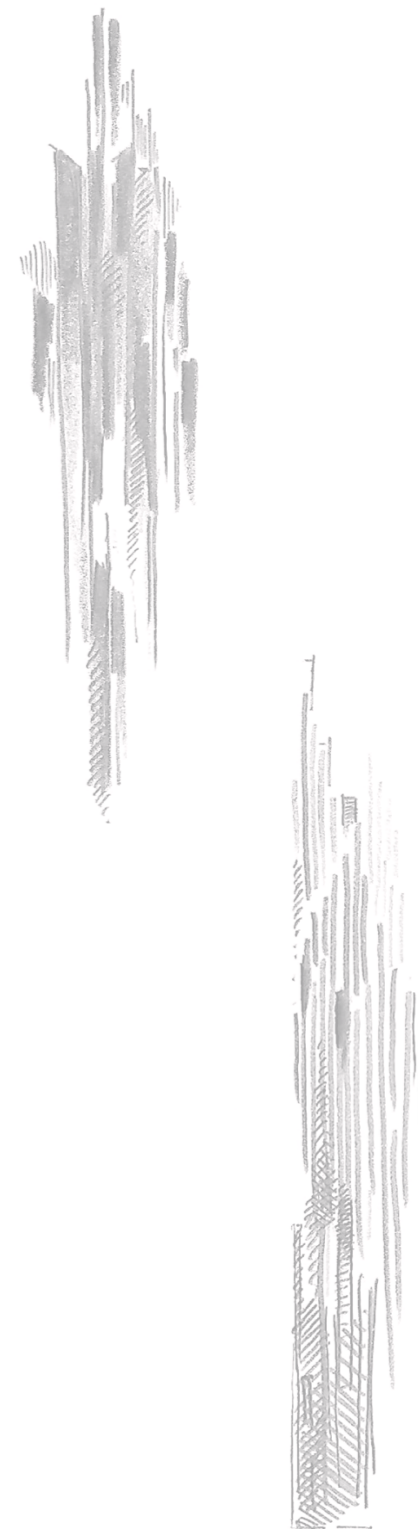


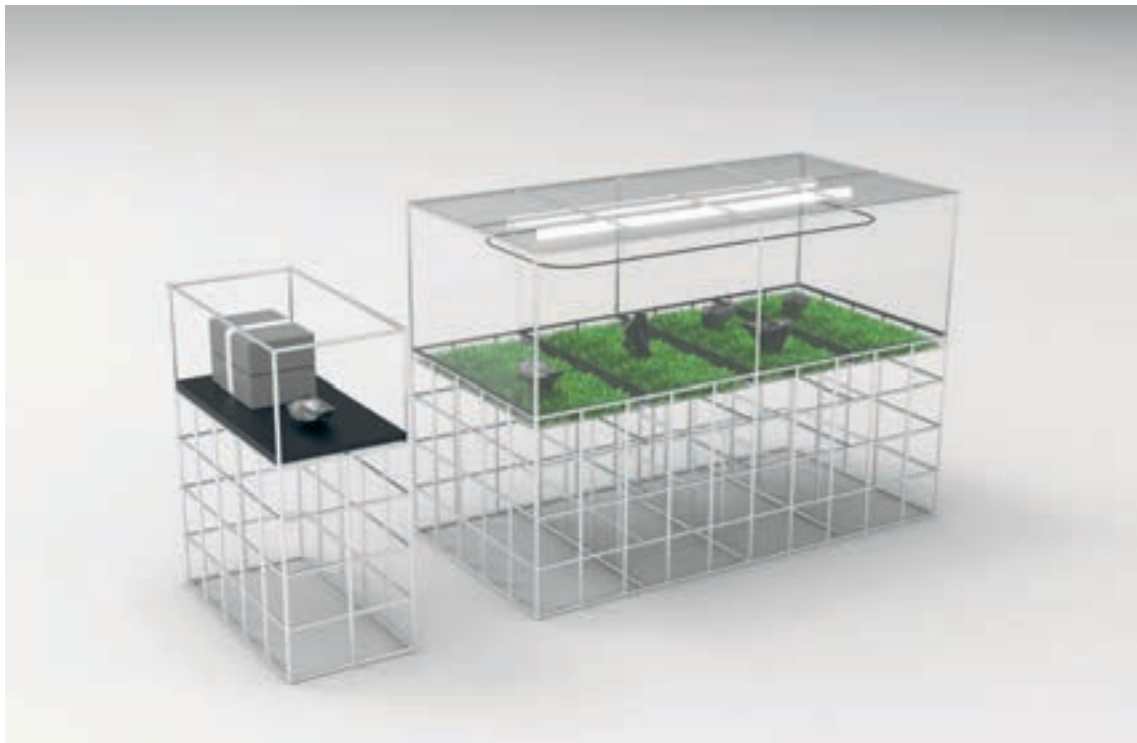
LUMI- NESCENCE

JULIETTE
DUCOIN

Les couleurs vont et viennent, se superposent et s'assemblent. Viennent et s'assemblent, elles se superposent, craque le charbon. Ce projet est né de l'état de contemplation et de méditation que le feu provoque. À l'atelier, j'ai tenté de retrouver ces textures, ces couleurs. En résulte cette sculpture, dans laquelle les mouvements du feu et de la fumée cristallisent.

Située dans la pénombre d'un couloir étroit, la sculpture apparaît comme l'élément transformant un espace froid et inhospitalier en un lieu à habiter. Aussi, l'assise située en face de la sculpture permet d'adopter une position de contemplation et de méditation, comme on peut s'installer face à un foyer.





Tube en aluminium, fonderie de zamak, contreplaqué peint, plexiglas, terre, mousse végétale



Éléments de liaison en zamak

MMV-6000

LÉO

RABIET

Issues d'une véritable usine éphémère de production d'armement, les munitions végétales sont des versions revisitées des pierres jetées autrefois, au travers des mâchicoulis situés en haut des tours du fort, pour repousser les assaillants. Une fois usinées, moulées, et avant même d'envisager une quelconque

utilisation, ces munitions sont mises sous serre. Elles mettront plusieurs semaines à arriver à maturation, c'est-à-dire à être recouvertes de mousse végétale. Après tant d'efforts, doit-on vraiment les lancer ?



Alessandro Mendini, Robot Sentimentale, performance, Mim, Milan, 1982
Projet avec Alchimia
© Archive Alessandro Mendini, Milan

01 Gianni Pettena, Vestirsi di Sedie, 1971, Minneapolis
© Gianni Pettena



On peut lier pour part de façon fructueuse l'histoire du design moderne à une certaine histoire des expositions. Leur point de départ commun est 1851 où a lieu à Londres, « la mère des expositions¹ ». On peut voir « *The Great Exhibition* » et les suivantes² comme le premier performatif³. L'agrégat des objets et leur organisation dans l'espace témoignent des capacités performatives d'un monde d'objets et de productions dont l'âme est constamment interrogée. Nikolaus Pevsner observera certaines de ces dimensions dans son étude de 1951⁴ et Mallarmé dresse avec beaucoup de drôlerie un portrait de la fonctionnalisation des objets de décoration dans ses textes sur l'exposition de 1872⁵. À un siècle de là, les objets matériels ou artefacts sont devenus accessoires ou *props*, supports ou surfaces, MacGuffin ou assistants conceptuels, orientés ou « à comportement » et sont, pour les designers – voire les métiers d'art si l'on « élastique » les choses – des enjeux de jeux d'usage destinés à « faire preuve », « démontrer » ou « expérimenter ». Or pour le design, la première dimension de la performance

serait, tout bêtement, l'efficacité voire l'efficacité d'un objet : « ça marche ». Plus ou moins bien, de façon efficace ou optimale selon les termes du cahier des charges (les fonctions que l'on souhaiterait que l'objet remplisse) ou la conception (quels matériaux, forme et mode d'emploi pour quelles fonctions effectives). Les qualités de performance de l'objet coïncident avec sa normativité performative (utilisation, rendement, fiabilité) et se déterminent dans l'interaction avec les usagers. La performance de l'objet serait son absolue normalité, que ses fonctions déclarées soient pratiques ou sensibles. 1855 : la Galerie des machines de l'Exposition universelle de Paris dispose une terrible enfilade d'énormes machines industrielles reliées entre elles par le tuyau aérien de la force qui les alimente. Elles viennent s'animer, littéralement « performer », dans le bruit et les nuées de vapeur à intervalles réguliers, provoquant la fascination et se parant de qualités fantastiques. Décalé parce qu'elles sont exposées, leur usage hisse la situation au rang de spectacle. On exclut alors le dispositif scénique de Balla pour le *Fireworks* de

Stravinsky (1915) mais on inclut l'*Intonarumori* (Russolo et Piatti, 1913), vrai objet de design performatif... Ici s'accomplit l'extension anglaise du terme qui vise l'« exécution en public de la représentation, du spectacle » mais aussi un accomplissement (*to perform*). La performance – et le flou formidable qui l'entoure potentiellement cette notion – se dégage des limbes. Activée par ses designers mêmes, elle renvoie dès lors de façon intrigante à des dimensions cachées, étranges, décalées des objets et des situations. Un scénario, un script – si succinct soit-il : des machines ou des objets s'animent et (s') accomplissent – définit le point de départ du jeu performatif, la situation. 1975 : *Cave di Monselice* (Gruppo Cavart, Padoue), *Armatura per violino e violinista* (Alessandro Mendini et Davide Mosconi). Les rencontres avec Allan Kaprow et Chris Burden à l'Université d'architecture de Florence ou les séminaires de Global Tools à venir. Nous touchons à la fin du moment radical italien. Performance au centre. Le jeu s'est accéléré depuis Marinetti, Hugo Ball, Arp, Tzara ou Richter, le déplacement duchampien,

1- *The Great Exhibition of All the Works of Industry of All Nations* est la première du genre dit « exposition universelle ». Elle est initiée par Henry Cole, créateur du Journal of Design and Manufactures et Kensington Museum (futur V&A).

2- Il s'agit on l'aura compris des expositions universelles dites « enregistrées ».

3- Lue comme la réalisation d'un acte de langage : où il y a un locuteur (ici les organisateurs, les exposants) et un récepteur (les publics).

4- Stéphane Mallarmé, « Exposition Internationale de Londres, Deuxième saison, De mai à octobre 1872 ». Paru originellement dans *L'Illustration*, le 20 juillet 1872 (Catherine Geel, *Les grands textes du design commentés*, Paris : Regards/Ifm, 2019, p.134-136.)

5- Stéphane Mallarmé, « Exposition Internationale de Londres, Deuxième saison, De mai à octobre 1872 ». Paru originellement dans *L'Illustration*, le 20 juillet 1872 (Catherine Geel, *Les grands textes du design commentés*, Paris : Regards/Ifm, 2019, p.134-136.)



Ugo La Pietra, Il Commutatore, modello di comprensione, 1970
Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

6- Dépôt de brevet 1 874 613 (US Patent), 3 février 1930) 1 876 743 (US Patent, 13 septembre 1932). Voir les films : <https://www.youtube.com/watch?v=2GjDtbvUvQs> et <https://www.youtube.com/watch?v=2ue9MR6Na-s>

7- 1ère publication in *Domus* 202, octobre 1944, p.374-375 sous le titre

« Uno torna a casa stanco per aver lavorato tutto il giorno e trova una poltrona scomoda » (On rentre fatigué de travailler toute la journée et trouve une chaise inconfortable.)

8- Une vidéo de la réactivation de la performance à Milan en 2011 est visible

sur <https://www.giannipetena.it/italiano/opere-1/perf-wearable-chairs-1971/>

9- *Shared cigarette, ChestHairCurier in Accessory for Lonely Men* (2001) ou le chariot de l'hôtesse de l'air et le recueilleur de larmes, entre autres, in *Desire management* (2005)

10- De la *Faraday Chair* de 1994 aux *Technological Dream Series* de 2008.

11- « Design d'invenzione, Design d'evasione », *Domus*, 465, Juin 1969. Version anglaise in Joan Ockman Architecture Culture 1943-1968. *A Documentary Anthology*; New York : Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993, pp. 437-41.

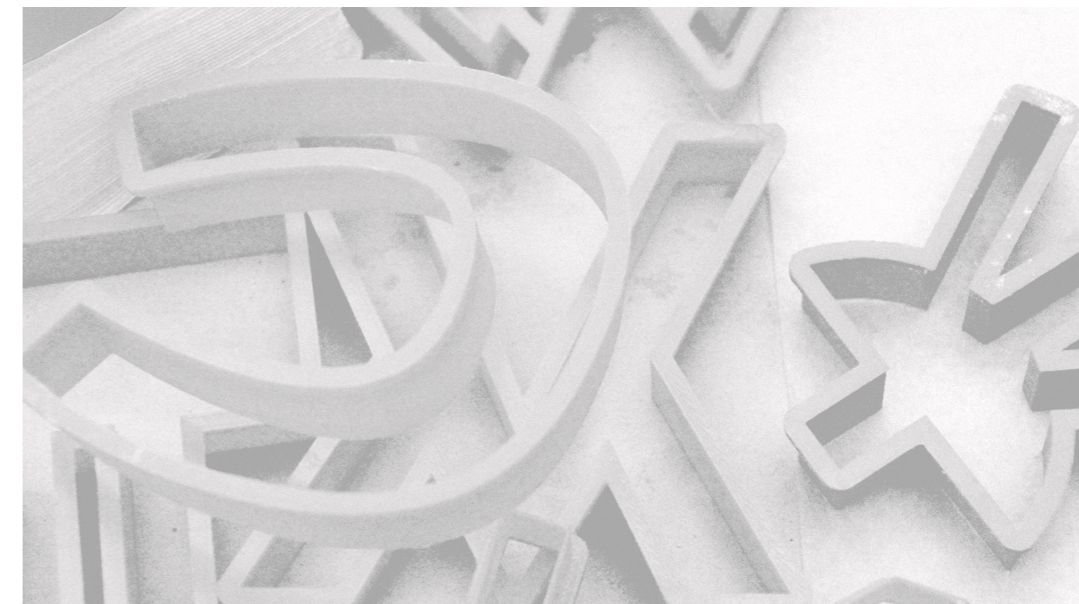
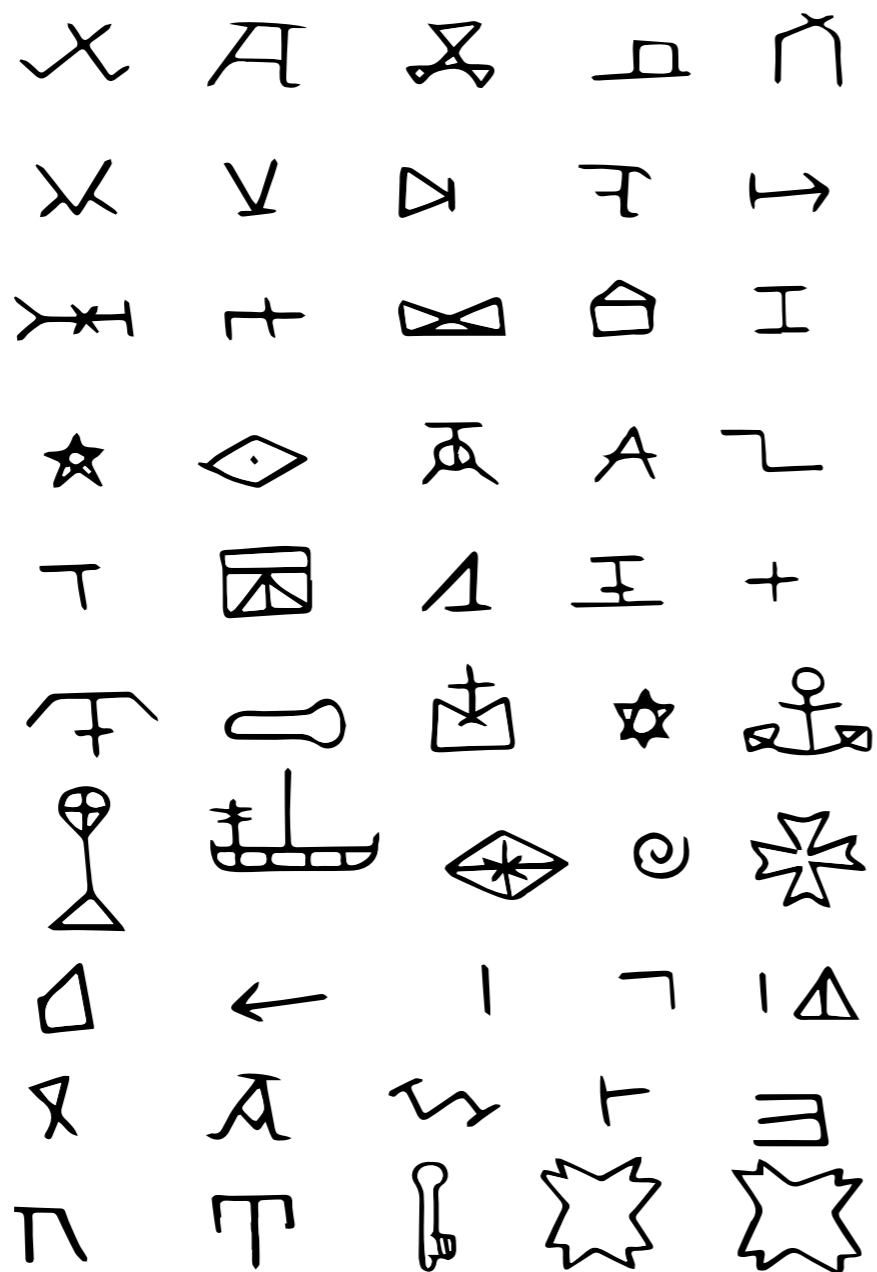


Alessandro Mendini, Armatura per violino, performance avec Davide Mosconi, Milan, 1975
© Archive Alessandro Mendini, Milan

les bauhausiers et Theatre Co-Op. Les protocoles de la contre-culture puis conceptuels ont créé des lignages qui se rapprochent et hybrident les démarches ; les performances organisées par les designers se sont multipliées. Comment ne pas mettre face-à-face Klaus Rinke (*Primary Demonstration : Horizontal-Vertical*, Oxford Museum of Modern Art, 1976) et *Il Commutatore* de Ugo La Pietra (1970), les démonstrations filmées de Joseph Pilates (*Chair* ou *Wunda Chair*, 1930, *Bed or Couch*, 1932⁶) ou *Ricerca della comodità in una poltrona scomoda* et son petit texte concret (Bruno Munari, 1944⁷). Si l'artiste travaille la question du corps, les autres s'exercent par le truchement d'objets qui ne prennent leur statut particulier ou leur sens qu'activés : voir des choses « qui ne sont pas immédiatement apparentes », démontrer les qualités d'appareillage physique ou dénoncer l'aspect statutaire du fauteuil. Est-ce parce que les questions se sont diversifiées ou parce que la performance est entrée sur la scène de l'art et dans l'espace public ? Si les designers italiens portent à une sorte d'incandes-

cence cette activation des questions depuis les années 1960, comment ne pas renvoyer les chaises de Gianni Pettena (*Vestirsi di sedie*, 1971, Minneapolis⁸), le mobilier public de *Reconversion Planning* (Ugo La Pietra, 1976-79), l'étrange casque de la performance du *Robot Sentimentale* (Alessandro Mendini, 1981, Milan) ou la *Slow Car* de Jurgen Bey (2007, Weil Am Rhein), comme les multiples objets des films de Noam Toran⁹ ou ceux de Dunne & Raby¹⁰ à l'exploration des sous-jacents modernes : travail, cadences et repos des travailleurs, folie de la mobilité, problématiques des désirs et de la solitude moderne, contrôle, etc. Inspirés par l'attention portée à la société de consommation juste après la guerre, par le mouvement pop où jeux et décalages permettent de déplacer et décaler l'objet et le projet, utilisant des protocoles conceptuels, irrigués par de multiples traditions théâtrales ou narratives, l'objet performé s'agit de motifs variés. Si « l'action de séparation entre la fonction et l'utilité de la recherche spatiale à travers la technique du choc créatif¹¹ »

devient potentiellement une de ses méthodes, voire une recette, et ce que l'objet soit un meuble, un produit ou un dispositif, décalé, dysfonctionnel ou inventé, il accentue la médiation de problématiques plus vastes que celles qu'on lui accorde : sa fonction n'est plus seulement de s'animer, elle revêt celle d'interroger. Reste une question : l'objet performé est-il plus qu'un objet ?



Impression 3D en plastique alimentaire, plateau en bambou gravé, socle en acier

DIFFUSION EN COURS

DELPHINE JARDON & LOUISE KALFAS-BRAT

Traces à la fois discrètes et omniprésentes, les signes gravés dans la pierre du fort Saint-André sont les témoins des individus et des époques qui s'y sont succédés. Nous avons produit un répertoire de signes, marques de tâcherons, dessins de prisonniers, de sorcières ou de visiteurs, pour en faire des emporte-pièces alimentaires. Ils sont produits en petite série

et gardent la typologie de l'ustensile de pâtisserie : un simple motif à reproduire dans la pâte. Par le biais d'échanges et de rencontres, les emporte-pièces se diffusent au-delà des remparts du fort. Il sera possible à celles et ceux qui le souhaitent de rapporter les sablés confectionnés au fort pour les partager.



PROTOCOLE
 1) Distribuer les trousseaux comprenant les emporte-pièces avec leur notice, la recette et l'inventaire de signes imprimés.
 2) La distribution doit se faire en amont d'un événement lié au fort Saint-André permettant la visite du monument et la découverte des signes gravés dans la pierre.
 3) L'objectif est de diffuser ces trousseaux au sein de collectivités et d'écoles, dans une démarche pédagogique et ludique.
 4) Dans la continuité de l'exposition réalisée au fort en juin 2019,

il est nécessaire d'expliquer le projet et notamment de parler de la succession d'histoires ayant marqué le monument dont la trace reste sur ses murs et son sol, marques laissées au fur et à mesure des époques et des gens passés.
 5) La confection des sablés avec les emporte-pièces, selon la recette fournie ou l'interprétation de celle-ci, doit suivre la visite du fort Saint-André.
 6) Ainsi on découvre les signes originels, puis on croque les sablés et l'on recommence une nouvelle histoire.



Terre, paille, chaux,
air, lumière, mycélium
de shiitaké, eau

RITUEL DE LOUISE KALFAS-BRAT FERTILITÉ

La terre est symbole de fertilité, de prospérité et de guérison, obscure et dense, et c'est elle qui permet à la vie de croître dans le monde matériel. Tout vient de la terre et tout y retourne. Le fort est un édifice minéral, matière inerte où rien ne pousse. Ici est présenté *Rituel de fertilité*. Amassés au sol

comme des pierres, des blocs de paille s'apparentent à des éléments rocheux qui auraient pu être empruntés au fort. Dans l'étroite pièce qui servait de latrines, des champignons poussent désormais. Ils vont sécher, et se détacher, commuant ce qui semblait être une pierre inerte en matière meuble et mouvante.





Bois, pain

PAIN/ LORETTE POUILLON NIAQ

Sur le rebord du four à pain se trouvent plusieurs bas-reliefs des armoiries du fort. Le boulanger venait y plaquer sa pâte pour qu'elle en prenne l'empreinte, ce qui lui permettait de différencier les types de farines utilisées, ou bien de justifier le paiement des banalités des paysans. Le geste de signature du pain par l'empreinte

est récupéré et « activé » en 2019. Pendant la période de montage de l'exposition, le pain est fabriqué à même le sol. Il est pressé contre un moule portant l'inscription « Lolita, Clément, 2013 ». Puis il est stocké sur une étagère en bois dans le cachot.



Ce fort, au Moyen Âge, est avant tout un habitat. Un endroit qui protégeait du dehors, un lieu où l'on vivait. J'ai donc cherché un moyen d'habiter une nouvelle fois cet espace. J'ai utilisé le temps de montage de l'exposition pour faire du pain. En faisant retrouver sa fonction première à cette salle, le fort entier, est réactivé: il reprend vie.



De là naît une certaine convoitise à l'égard de l'objet comme de l'espace dans lequel il se trouve. Pour preuve, ces fameuses clés ont été dérobées au cours de l'exposition.

Zamak



“IL CRUT ALORS QUE
LOLA HEN LÀ OÙ ÉTAIT LA CLÉ,
LA SERRURE DEVAIT
Y ÊTRE AUSSI” LES FRÈRES GRIMM,
LE CONTE DE LA CLÉ D'OR,
1815

- Un objet a un nom
- Un nom induit une fonction
- Une fonction implique un positionnement dans l'espace

MANI- FESTE POUR ÉMILIE PEROTTO UNE SCULP- TURE D'USAGE

4. La sculpture d'usage s'appréhende pleinement par le contact physique³; la communion entre la sculpture et celui à qui elle s'adresse est optimum une fois qu'il a lieu.

5. Son usage ouvre un espace-temps décalé du quotidien, contenu dans la mise en forme du corps qui l'expérimente, activant la conscience physique d'ici et maintenant.

En 2016, je travaille à une sculpture destinée au parc d'une fondation d'art⁴, sur laquelle les enfants pourront grimper, mais qui ne dévoile pas de prime abord ses possibles usages. Quatre pierres sont choisies dans une carrière de granit bleu⁵, puis le tailleur de pierre Ghislain Bouchard⁶ procède à l'épannelage⁷ en révélant le «solide capable» de chacune. Les pierres sont grutées pour former un éboulis organisé. *À cœur vaillant* est là. Ne reste plus qu'à nous asseoir pour profiter de cette place de choix. L'assise est un peu raide, mais il n'est pas question d'y bouquiner ou de s'y assoupir. *À cœur vaillant* affirme la fonction sculpturale : nous faire ressentir notre corps, le lieu où il se situe.

Agnès Legendre & Aurore Turpinat, *Jardin* (p.48-49).

6. Certaines sculptures d'usage invitent à «prendre en main», et même à «prendre à corps». Une fois la sculpture d'usage saisie, notre corps devient son véhicule.

Lola Hen, *Il crut alors que là où était la clé, la serrure devait y être aussi* (p.36-37).

En 1960, Lygia Clark débute la série de petites sculptures nommées *Bichos* («créatures» ou «bestioles», en espagnol). Ces sculptures en feuille d'aluminium sont composées de formes géométriques simples, reliées par un système de charnières, qui permet d'articuler la forme selon de nombreuses manières. La qualité de réalisation de ces sculptures, ainsi que leur modestie, font que nous les utilisons avec attention.

En 1895, la sculpture *Les Bourgeois de Calais*¹, d'Auguste Rodin, est inaugurée place de l'Hôtel-de-Ville. Rodin désirait installer ses bourgeois sur la pelouse d'un square à même le sol. Il voulait que les gamins de Calais puissent jouer et courir autour de ses personnages comme s'il s'agissait d'arbres². Cette proposition est écartée par la mairie, qui refuse d'installer des héros sans piédestal.

1. Une sculpture est un objet parmi d'autres.

Mon fils est heureux de grimper sur les sculptures des parcs que nous traversons au gré de nos trajets, d'éprouver et de s'approprier une masse formée qui le dépasse. Il se réjouit de retrouver ces sculptures comme de vieilles copines qu'il visite de temps en temps.

2. Certaines sculptures sont des sculptures d'usage.

3. Une sculpture d'usage se pratique, non pas dans un but fonctionnel, mais perceptif. L'utiliser permet d'accéder à l'expérience esthétique.

Au musée des Beaux-Arts de Lyon se trouve, dans un couloir à l'écart des salles d'expositions, une sculpture représentant un *Chien danois couché*, réalisée par Georges Gardet vers 1894. Tranquillement allongé sur le ventre, les pattes arrière basculées sur la gauche et celles de devant croisées sous sa tête, ce chien est taillé dans un marbre blanc et gris, figurant le pelage de l'animal. La sculpture reproduit avec une extrême précision le modèle, à tel point que les détails des coussinets nous permettent d'en éprouver mentalement le moelleux. Elle est installée sur un empilement de deux socles, ce qui la porte à environ quatre-vingts centimètres de haut. Difficile, donc, de résister à la toucher, à caresser le chien entre ses deux oreilles.



Émilie Perotto, *À cœur vaillant*, 2016, Granit, 135 x 230 x 120 cm. Sculpture réalisée par Ghislain Bouchard, CFA Mowkasion de l'exposition. Les épis Girardon, Moly-Sabata, Sablons. Production Delmonico-Dorel / Moly-Sabata. Photographie Emilie Perotto

1- Cette œuvre représente, en un peu plus grand qu'à l'échelle humaine, six personnages (Eustache de Saint-Pierre, Jacques et Pierre de Missant, Jean de Fiennes, Andrieu d'Andres et Jean d'Aire), victimes d'un rituel de reddition imposé par le roi d'Angleterre Édouard III en août 1347. Elle symbolise le sacrifice de ces six hommes pour laisser la vie sauve à l'ensemble des habitants de la ville sur le point d'être conquise par les Anglais.

2- Gunther Anders, *Sculpture sans abri*, «Étude sur Rodin», 1947, traduction Christophe David, Paris, Éditions Fario, 2013, p. 21.

3- Cette perception par contact donne un parfait exemple de ce que John Dewey affirmait dans *L'Art comme expérience* : l'expérience esthétique nécessite selon lui de passer par un échange réciproque avec les œuvres, auxquelles nous devons nous abandonner pour mieux libérer l'énergie de l'assimilation.

4- Moly Sabata, Fondation Albert Gleizes à Sablons.

5- Carrrière de Saint-Ju-Lien-Molin-Mollette gérée par la société Delmonico-Dorel spécialisée en extraction, fabrication et commercialisation de matériaux de construction.

6- Ghislain Bouchard est formateur en taille de pierre au CFA de Montalieu-Verclieu.

7- Taille d'un bloc de pierre ou d'un autre matériau dur par pans et chanfreins.



Georges Gardet, *Chien danois*, 1898 © Lyon MBA - Photo Alain Basset



C'est un peu à partir d'une contradiction que j'ai pensé cette pièce-*Sortie*: un outil non fonctionnel en tant que tel, mais pertinent dans un autre usage, celui d'une médiation, d'un guide. Cela invite à explorer des passages et prendre un autre chemin, une autre sortie. Ce déplacement de l'usage renforce la notion de sculpture d'usage.

Bois, peinture fluorescente,
vernis



SORTIE

SOPHIE
RODDE

Cette échelle est une invitation à parcourir le fort, ses passages secrets, ses recoins et les détails qui font de ce lieu un endroit unique et enchanteur. C'est un objet simple qui alimente l'imaginaire et permet de vivre la fin du parcours de visite autrement. L'objet nous guide vers une autre sortie possible.



Bien que je propose une application mobile, j'aime parler de sculpture d'usage pour ma proposition. Le visiteur, par le biais de son téléphone, est amené à remodeler sa perception de l'espace en cherchant à découvrir de possibles entrées de souterrains qui traversent tout le site du fort - exhumées des limbes de la mémoire des habitants des alentours.



Application pour téléphone mobile

LES TRÉSORS CACHÉS DU FORT

CLARA MONTEIL

« Partez à la recherche des trésors cachés du fort ! » Cette application vous accompagne dans votre découverte des souterrains secrets du fort Saint-André. Muni de celle-ci, vous serez guidé par une carte

interactive vers des lieux clés. Des témoignages vous donneront des indices. Faites place à l'imagination et laissez-vous guider par votre curiosité qui vous mènera peut-être vers ces fameux trésors cachés.



Vidéo, 26*35

Ma proposition consiste à renverser l'outil de médiation pour qu'il n'y ait plus de rapport passif à l'information. L'outil de médiation n'est plus discret, il parasite l'exposition et la visite, force le visiteur à l'écoute. L'outil de médiation a aussi un rôle pédagogique que je questionne par cette écoute presque forcée. Ma performance plonge le visiteur dans l'information. En criant l'histoire, je me substitue au panneau d'information et provoque la rencontre entre cette information et le visiteur. La matière et la forme viennent déployer la voix: la forme sert la fonction. L'objet devient sculpture performée. Je parle également de sculpture d'usage parce que cette forme « porte-voix » s'empare d'un usage et fait référence à la gestuelle de la prise de parole. L'objet convoque le crieur, il convoque le corps qui va faire performance et signale au public qu'une récitation, un événement va avoir lieu.



AMPLI- FICATION

CLARA
THUMELIN

Quel rôle joue l'information dans l'espace d'un monument historique et quel rapport le visiteur entretient-il avec celle-ci? Comment l'information qui est ici entendue comme savoir est-elle proposée, appréciée, interprétée? Un texte reprenant l'histoire chronologique du fort a été performé sur le site

par un médiateur-crieur, dont la gestuelle s'articule d'après l'objet porte-voix. Les informations criées se perdent dans l'écho des salles vides et parasitent parfois certaines visites guidées, questionnant ainsi la rencontre entre visiteur, information et médiateur.

OBJET PERFOR- MANCE- FIC- TION

EMMANUELLE
BECQUEMIN

prison, cour de justice, garnison militaire)

Puis

Espaces abandonnés, vestiges, ruines

Puis

Espace pratiqué, site touristique patrimonial.
Lorette Pouillon et Romain Joly se sont saisis de traces inscrites dans le fort Saint-André, des indices qui relèvent ce que fut la vie auparavant dans cette architecture militaire devenue, depuis le début du xx^e siècle, patrimoine culturel.

Leurs propositions mettent en perspective, à travers deux objets, la niche de pain et l'étendard, les usages du lieu au moment où le site était habité par les soldats du Moyen Âge. Deux usages particulièrement symboliques donc : se nourrir et faire la guerre.

L'objet est au cœur de chacune de leur pièce performative et permet de « ré-acter » (au sens de *reenactment*) les usages du bâtiment devenu depuis monument. L'usage, ainsi performé par l'objet, fait résonner de manière particulière, sensible et fugace ce que fut ce lieu dans ce qu'il est aujourd'hui.

En produisant un écho dans les usages, en superposant les temporalités des fonctions du bâtiment, les étudiants incitent le visiteur – pris entre deux feux, celui d'un nomadisme de loisir et celui d'un tourisme d'Histoire – à quitter son habit de touriste pour faire usage du monument autrement. « Et si vous les performiez, ces lieux, au lieu de les visiter ? », semblent dire Lorette Pouillon et Romain Joly.

8. 1973. Point parfait de non-usage (Gordon Matta-Clark)

Gordon Matta Clark avait déjà proposé, quelques décennies auparavant, de faire d'une horloge fixée au sommet d'un building de Manhattan sa salle de bain.

Dans la vidéo d'archive, on le voit, vêtu d'un imperméable et d'un chapeau de pluie, escalader une feuille d'acanthé, puis poser ses pieds sur le rebord

Les performances-fictions cherchent à transgresser les frontières entre faits et fictions.

L'objet performé met en jeu des allers-retours permanents. Il est autant fait que fiction.

11. La « fictionnalité » mise en œuvre par l'objet performé varie d'intensité selon les propositions. Au plus subtil, on trouve la performance avec « effet de fiction ».

À l'extrême, on trouve la fiction performée, c'est-à-dire la fiction en actes, la fiction en action.

« Je crois qu'on finira par trouver évident que l'artiste crée du possible en même temps que du réel » (Henri Bergson)

12. Dans les performances-fictions, l'objet traverse les paysages disciplinaires, se nourrit de ce contre quoi il cogne ou au contraire avec lequel il fusionne. La création ne peut être contenue par les barrages rassurants des disciplines. Elle est galopante. Elle est vivante.

1. J'appelle « objet performé » l'objet qui fait événement - ici et maintenant.

2. Est réel ce qui est - et ce qui a été - de l'ordre de l'empirique, de la présence physique, tangible, matérielle.

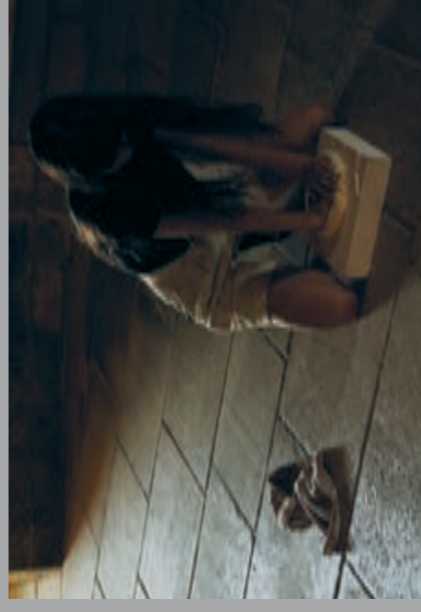
3. Prélever des éléments du réel, En faire une forme, L'infiltrer dans le réel.

4. Il y a toujours un scénario au préalable, donc une forme de narration, aussi tenue soit-elle. La préexistence de ce scénario induit du « projectuel » - même si les aléas et les hasards se recherchent et se cultivent dans l'acte de création. Il y a d'abord l'objet. Ensuite la performance - qui naît de l'usage de l'objet. La performance est toujours en ligne d'horizon.

5. Parce qu'il y a action ou série d'actions, il y a début et fin. Dans toute performance, il y a donc une temporalité propre à la notion de récit.

6. « Rendre perméable, élastique et absorbante la membrane des disciplines diverses, de telle sorte que le vide pneumatique qui les sépare et les isole puisse se transformer en un humus fertile et organique » (Alessandro Mendini)

7. Le fort Saint-André, un lieu traversé par des enjeux d'usage qui se sont déployés sur plusieurs strates temporelles. Espace habité, aux fonctions diverses (sentinelle stratégique de la puissance royale française face au Palais des papes et au Saint Empire romain germanique, enceinte fortifiée du village et de son abbaye,



1- Pain-niap de Lorette Pouillon
2- Drapeau de Romain Joly

stylisé d'une des volutes. La caméra qui continue son lent travelling découvre alors une superbe horloge néoclassique : de l'eau s'écoule au centre des deux gigantesques aiguilles. Progressivement, l'artiste s'installe, se lave les dents, puis se rase, et finit par prendre un bain, suspendu dans un hamac. Lorsque la caméra « dézoome », on découvre alors qu'il est perché tout en haut d'un building, à une hauteur vertigineuse.

Dans cette performance, l'horloge est détournée de sa fonction première et devient, par un tour de passe-passe incongru, une salle d'eau où se trouvent réunis lavabo, miroir, porte-serviette, douche et baignoire. L'horloge urbaine est devenue la salle de bain privée de l'artiste. L'objet est dévié de sa fonction première et, en hybridant tous les objets d'une salle de bain, il devient espace. L'horloge publique comme espace intime : le réel est convoqué mais, dans le même temps, il est distancié - par la performance - au profit d'« une vision poétique et hallucinatoire de la vie ». (Catherine Wood)

9. En étant performés, les objets font basculer l'usage dans le champ de l'esthétique. En étant performés, les objets bousculent nos représentations.

Dans cette brèche ouverte par le performatif, l'objet acquiert alors une dimension fictionnelle.

Il ne s'agit donc plus uniquement de faire dévier la trajectoire des usages, il s'agit d'opposer à la technicité, à l'efficacité et à la raison autre chose que je nommerai « poétique-fiction ».

10. Nouvelles formes de fictions.

Les objets performés appartiennent à une nouvelle catégorie de fictions que j'appelle les performances-fictions.



La structure est pensée d'abord comme une sculpture. Elle n'est en effet pas réellement conçue pour être confortable et accessible au plus grand nombre, à l'encontre d'un travail de designer prenant en compte les fortes chaleurs de l'été, la forme de l'assise ou la hauteur de la « terrasse ».



Bois, béton

JARDIN

AUORE TURPINAT
& AGNÈS LEGENDRE

Cette microarchitecture intitulée *Jardin* invite les visiteurs à s'y installer pour prendre le temps de profiter de ce lieu paisible et chargé d'histoire. L'endroit choisi est une partie inachevée du fort qui devait servir à accéder au chemin de ronde de la courtine. À partir de l'histoire que l'on s'est faite

de ce lieu, nous souhaitons éveiller un imaginaire, une fiction sur ce qu'il aurait pu devenir ou ce qu'il a été. Redessiner un espace-jardin avec des plots placés autour d'une arche renvoie au schéma de construction des jardins médiévaux : des principes de symétrie, d'équilibre et d'harmonie, invitent à la déambulation.





Patrons en papier



Roche taillée au XIV^e siècle,
tiges en acier cintrées
de 10 mm de diamètre

L'aspect le plus pertinent que j'ai relevé de cet escalier, c'est son usure. L'usure de ces marches les a façonnées, faisant sortir de terre non plus un escalier mais bel et bien ce que j'appelle une sculpture d'usage. Je suis intervenue dans cet espace de manière picturale.

LES SARAH DE AQUINO AVALÉES

Entre deux monticules de terre, des marches aussi vieilles que le fort semblent s'enfoncer dans le mont. Usées par le temps et l'usage, ces roches, à l'origine taillées, s'évanouissent. On peut désormais voir leurs répliques verticales en acier filaire, tels des objets témoins de l'œuvre déjà présente : l'escalier.



AUTRICES

Emmanuelle Becquemin Artiste plasticienne, designer diplômée de École nationale supérieure de création industrielle - Les Ateliers (ENSCI), enseignante en design à École supérieure d'art et design de Saint-Étienne (ESADSE), doctorante à l'institut ACTE en codirection avec l'ENSCI. Elle travaille depuis quinze ans au sein d'un duo, Becquemin & Sagot, qui infiltre le réel pour explorer le désir et ses multiples avatars dans une société soumise aux diktats de l'entertainment et de l'hyperconsommérisme. En parallèle, Emmanuelle Becquemin fabrique des fictions – souvent en relation avec l'objet et la performance – qui s'incarnent dans des clips-textes, des lectures-mouvement(ée)s, des livres-sculptures.

Sylvie Coëllier Professeure émérite à l'Université d'Aix-Marseille. Historienne de l'art moderne et contemporain, critique, elle dirige la collection Arts aux Presses Universitaires de Provence. Spécialisée en sculpture, elle a publié une monographie sur l'artiste brésilienne Lygia Clark, plusieurs directions d'ouvrages et de nombreux articles sur des œuvres engageant le corps, la sculpture et les aspects théoriques qui les accompagnent (sur Gilles Barbier, Tatiana Trouvé, Mark Manders, Jeremy Deller, Philippe Parreno, Delphine Coindet...)

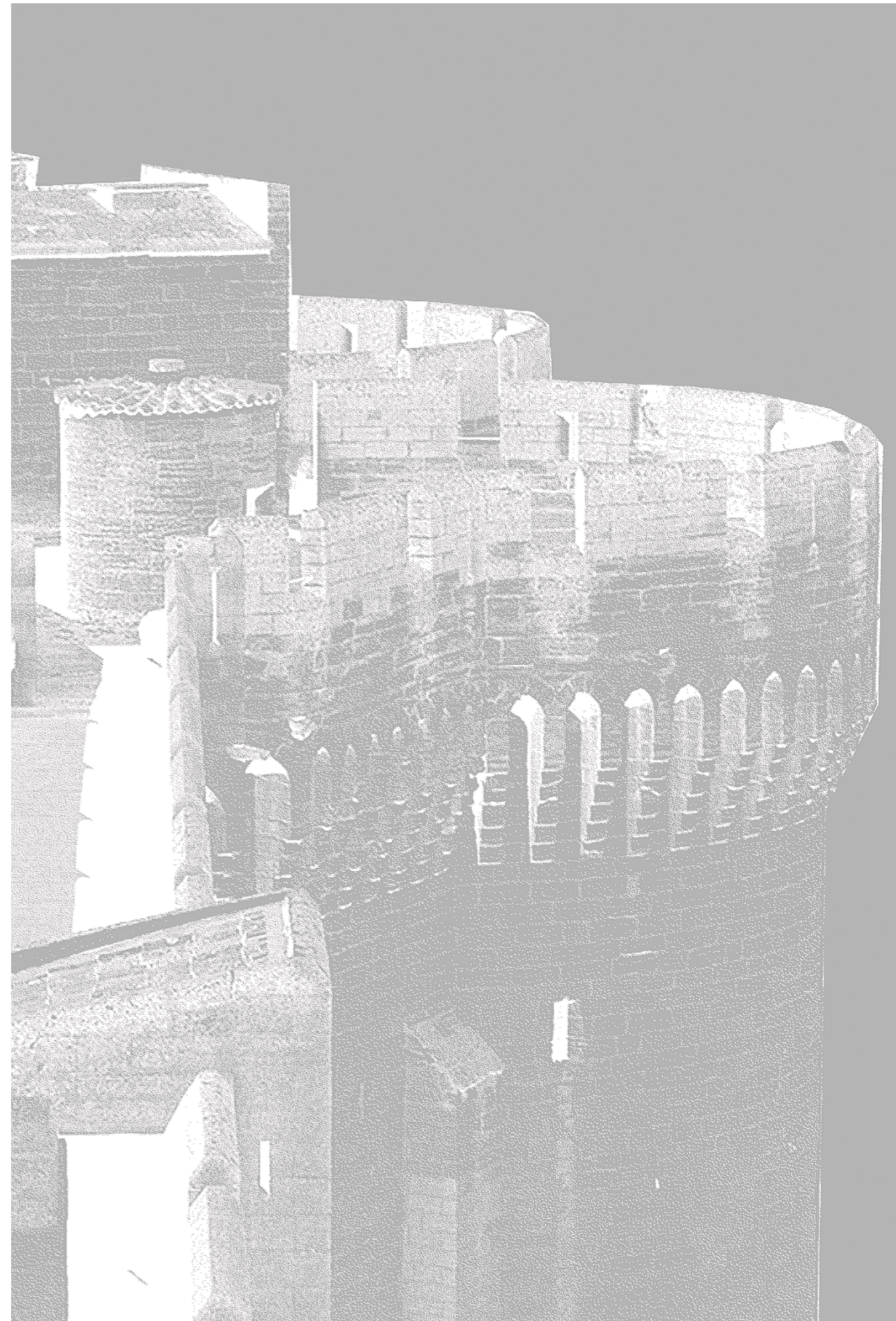
Catherine Geel Historienne du design, enseigne à École nationale supérieure d'art et de design de Nancy (ENSAD Nancy), à École nationale supérieure (ENS) Paris-Saclay ainsi qu'à Sciences Po Paris et est chercheuse associée au Centre de recherche en design (ENS Paris-Saclay – Ensci-Les Ateliers). Elle est également commissaire d'exposition (Pavillon français de la Triennale de Milan en 2019) et éditrice (T&P Work UNit). Dernier ouvrage publié : *Les grands textes du design*, IFM - Regard, 2019. Prochain ouvrage à paraître : *Design & Display, une autre histoire des expositions 1851-2018*, T&P Publishing, 2020.

Émilie Perotto

Diplômée de École nationale supérieure d'art - Villa Arson (ENSA - Villa Arson) en 2004, docteure en arts plastiques et sciences de l'art depuis 2016 (Université Aix-Marseille - École supérieure d'art et design Marseille-Méditerranée), Émilie Perotto pratique la sculpture qu'elle envisage comme le médium de rencontre (mentale et physique) entre un corps humain et un corps plastique dans un espace défini. Son travail établit des réciprocitys d'apports entre les personnes qu'elle implique dans la production de ses pièces et elle. Des relations de confiance, de soin et de responsabilité se nouent autour des sculptures qui deviennent des objets sociaux, offrant une expérience active de la sculpture, ainsi qu'une réflexion sur la notion d'« autorat », sur le positionnement social de l'artiste et le statut de l'objet d'art. Depuis 2013, elle enseigne la sculpture à l'ESADSE.

Martine Royer Valentin

Administratrice des tours de la cathédrale de Chartres et des châteaux de Châteaudun, Talcy et Fougères-sur-Bièvre. Elle était précédemment cheffe de pôle au département du développement des publics au Centre des monuments nationaux (CMN). Doctorante en arts plastiques et sciences de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, elle travaille aujourd'hui sur la couleur et le lieu. Enseignante à l'Université Paris 8, elle dirige la revue d'étude et de recherche *AllerRetour* (art, culture, éducation). Artiste plasticienne et peintre, elle expose depuis 1981.



AUTRICES

Emmanuelle Becquemin
Sylvie Coëllier
Catherine Geel
Émilie Perotto
Martine Royer-Valentin

ÉTUDIANT·E·S

Alix Barnier
Sarah De Aquino
Étienne Delorme-Duc
Juliette Ducoin
Lola Hen
Delphine Jardon
Romain Joly
Louise Kalfas-Brat
Laura Laigo
Agnès Legendre
Clara Monteil
Lorette Pouillon
Léo Rabiet
Sophie Rodde
Clara Thumelin
Aurore Turpinat
Adrien Van de Velde

DIRECTRICE DE PUBLICATION

Claire Peillod

ÉDITION

École supérieure d'art et design
de Saint-Étienne (ESADSE)

COORDINATION

Marion Fraboulet

ENSEIGNANTES RÉFÉRENTES

Emmanuelle Becquemin
Émilie Perotto

CONCEPTION GRAPHIQUE

Louis Garella, diplômé DNSEP
design Média de l'ESADSE
en 2017 accompagné
par Denis Coueignoux
et Michel Lepetitdidier,
enseignants à l'ESADSE

RELECTURE

Sandra de Vivies

ICONOGRAPHIE

Sylvie Coëllier
Archive Alessandro Mendini, Milan
Archive Ugo La Pietra, Milan
Lyon MBA - Alain Basset
MNHN - J.-C. Domenech
Émilie Perotto
Gianni Pettena
Alix Barnier
Delphine Jardon
Laura Laigo
Agnès Legendre
Clara Monteil
Aurore Turpinat

REMERCIEMENTS

Les étudiant·e·s et les enseignantes
tiennent à remercier chaleureusement :

- Le CMN et Martine Royer-Valentin
- Sébastien Balestrieri,
Lorette Berger, Olivier Delfino,
Hervé Dupont, Héloïse Guigue,
Antoinette Le Bars du fort
Saint-André
- Jean-Luc Chalençon, Alix Diaz,
Juliette Fontaine, Jean-Philippe Jullien,
Bertrand Mathevet, Jonathan Mogier,

Vincent Rivory, Marie-Caroline Terrenne,
Christian Zammit de l'ESADSE

- Hervé D'Agostino du centre
de réparation fluviale (Rambaud
Fluvial Diesel), à Lyon
- Julien Gallon, Pierre Guigue,
Paul Payan, Jean-Pierre Sacripanti,
Martin Sauvadet, Valérie Sauvadet,
et David, Raymonde, Sylvie, Sylvianne
- Guillermo Charvériat, Lucien Pacallet,
Jacques Satre
- Le lycée professionnel des métiers
d'art Georges Guynemer d'Uzès
- Marina Brouet et Quentin
Carrissimo-Bertola du centre
national des écritures du spectacle
La Chartreuse

Composé avec les caractères IBM plex,
Nimbus - Papier couverture Materica
Fedrigoni 250 g/m², papier intérieur
Offset standart 120 g/m²

Achévé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie La Manufacture
d'Histoires Deux-Ponts en juin 2020.
ISSN : 2649-2954

Dépôt légal : juillet 2020

© ESADSE - Saint-Étienne 2020