

La céramique : épreuve du feu et transmutation des états de la matière

Colloque sous la direction de
Ghislaine VAPPEREAU
Amiens, Logis du Roy, 21 et 22 novembre 2017

Intervenants

Ghislaine VAPPEREAU

Élisabeth PIOT

Hélène NATY

Olivier DARGAUD

Bernard DEJONGHE

Joan SERRA

Philippe COLOMBAN

Jacques KAUFMANN

Jean CARTIER

Sylvain PINTA

Lorenzo VINCIGUERRA

Anne VERDIER

Philippe GODDERIDGE

Coralie COURBET

Jean GIREL

Avant-propos

Si la céramique utilitaire a pu accompagner des modes de vie, la céramique associée à des rituels a suscité des passions (divination chamanique, dépôt funéraire, recherche de la porcelaine, cérémonie du thé..) qui reposent en partie sur cette quête du sublime pris dans son sens premier – qui se transforme en gaz – comme dans son sens abstrait – qui atteint une excellence sensorielle et spirituelle.

Ce passage du feu ne rejouerait-il pas l'histoire des origines ? La physique ne serait-elle pas en train de reprendre en charge la métaphysique ? La théorisation a besoin de phases de représentation que l'astronomie vérifie par des représentations mathématiques avant de produire de nouvelles anticipations. Ne pourrions-nous pas considérer que ces céramiques seraient à une bien moindre mesure ou peut-être à une échelle humaine, des représentations poétiques, artistiques de ces états de matière ?

Après une période d'entretiens en 2016 pour en définir l'orientation, ce colloque transdisciplinaire organisé les 21 et 22 novembre 2017 rassemblera des chimistes, des historiens de l'art et bien sûr des artistes – sculpteurs et céramistes contemporains – qui se confrontent à cette approche où le sens est consubstantiel à la technique et à la genèse de la forme.

Ghislaine VAPPEREAU
Sculpteur-Maître de conférences HDR
émérite en Arts plastiques,
Université de Picardie Jules Verne

Sommaire

Introduction

1. *Portrait de Bernadette Sulmont Lhôte, céramiste à Amiens*
Hélène NATY, céramiste, chercheur, CRAE-EA4291, Université de Picardie Jules Verne p. 7
2. *Transmutation des états de matière et transfert de signes*
Ghislaine VAPPEREAU, sculpteur et chercheur, CRAE-EA4291, Université de Picardie Jules Verne p. 22

I. Concrétion et chimie de la matière

1. *Du matériau terre à la chimie des émaux*
Olivier DARGAUD, chimiste, chef du service de la recherche appliquée, Manufacture nationale de Sèvres, Sèvres-Cité de la céramique p. 54
2. *Promenades sur la Terre, avec la terre. Céramiques de grand feu, impactisme, verres optiques, verres naturels*
Bernard DEJONGHE, céramiste p. 56

II. Montée en température et refroidissement

1. *Évolutions Thermiques de la Terre. Recherche sur la matière*
Joan SERRA, céramiste p. 83
2. *Nano-optique, verres & céramiques nanostructurés, une tradition millénaire*
Philippe COLOMBAN, physicien, Université Pierre et Marie Curie, MONARIS 8233 CNRS p. 96
3. *Deviens (qui tu es). La forme et la volonté*
Jacques KAUFMANN, céramiste p. 99
4. Table ronde : Questions à Philippe COLOMBAN, Olivier DARGAUD, Bernard DEJONGHE, Jacques KAUFMANN, Joan SERRA, modération Élisabeth PIOT p. 106

III. Histoires de fours

1. *L'« invention » du grès au XIV^e siècle*
Jean CARTIER, fondateur et président du GRECB - Beauvais p. 110
2. *Grès salé au XIX^e siècle dans le Beauvaisis*
Sylvain PINTA, responsable des collections céramiques, MUDO, Musée de l'Oise p. 113

3. *Expériences de cuisson primitive en Bretagne XIX^e et XX^e siècles*
Lorenzo VINCIGUERRA, philosophe, chercheur, CRAE-EA 4291, Université de Picardie Jules Verne p. 119
4. *Contretemps - rythmes d'atelier, relation au monde et autres transformations*
Anne VERDIER, céramiste p. 121

IV. Transmutations des états de la matière

1. *Des peaux du monde : op. 2*
Phillipe GODDERIDGE, céramiste p. 137
2. *Projection vidéo de CaCO₃, 2005-2006*
Coralie COURBET, céramiste p. 158
3. *La cristallisation de la passion*
Jean GIREL, céramiste, maître d'art p. 169
4. Table ronde : Questions à Jean CARTIER, Coralie COURBET, Philippe GODDERIDGE, Sylvain PINTA, Anne VERDIER, modération Ghislaine VAPPÉREAU p. 176

Conclusion p. 178

Remerciements p. 181

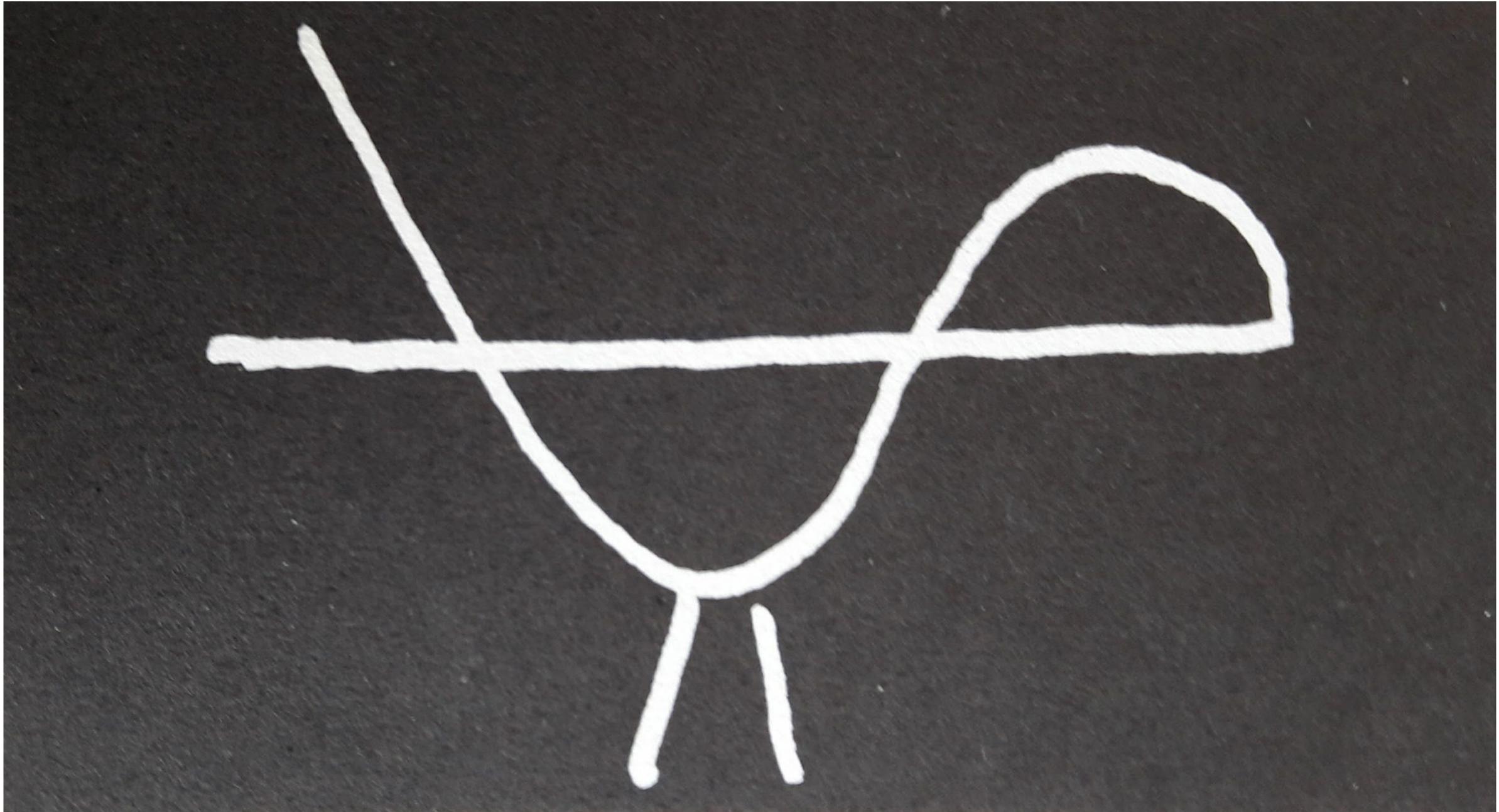
Introduction

Portrait de Bernadette Sulmont Lhôte, céramiste à Amiens

Hélène NATY,
céramiste,
chercheur au CRAE-EA4291,
Université de Picardie Jules Verne

Hélène Naty, née en 1955, est artiste et maître de conférences associée à l'UFR des Arts de l'Université de Picardie Jules Verne. Dans une approche contemporaine, son travail plastique, centré sur la céramique, développe des recherches formelles en lien

avec les spécificités du matériau terre : souplesse, ductilité, sensualité, densité. Elle associe parfois l'argile à d'autres médiums dans des installations.



Signature de Bernadette Sulmont Lhôte

Bernadette est née en 1928 à Amiens, dans une famille nombreuse. Ses grands parents maternels qui sont libraires lui donneront le goût des livres et encourageront son intérêt pour l'histoire de l'art. Elle suit des études en institution religieuse jusqu'à l'obtention d'un diplôme de Culture générale féminin, l'équivalent du Bac.

En 1946, parallèlement à la préparation d'un Cap d'Arts ménagers, filière destinée aux jeunes filles de l'époque, elle suit à l'école des Beaux-Arts d'Amiens des cours de dessin, de composition décorative et aussi de céramique, où elle découvre notamment le tournage pour lequel elle se passionne. Elle passe brillamment son Cap de céramique et, remarquée par son professeur et par le Directeur de l'école, elle devient professeur stagiaire du cours de poterie au 1^{er} janvier 1951.

Ainsi commence sa carrière d'enseignante aux Beaux-Arts d'Amiens. Les inspections qui ont lieu régulièrement dans ces écoles lui sont très favorables et encouragent sa titularisation.

En 1974, le cours de céramique est supprimé du cursus obligatoire et devient une matière optionnelle. Bernadette reste professeur de l'école mais doit assurer ses cours dans un lieu excentré, au centre socioculturel Guynemer d'Amiens nord. Cette délocalisation n'encourage pas les élèves des Beaux-Arts à suivre cette matière. Mais pour l'année universitaire 1976/77, Paul Mayer, directeur de l'Institut d'art créé deux ans auparavant lui propose d'assurer l'unité de valeur extra-disciplinaire, pratique de la céramique. Cet enseignement

aura lieu au Centre Guynemer et cette fois rencontre un grand succès auprès d'étudiants de filières très différentes. Malheureusement faute de budget suffisant de l'Institut d'art qui en assurait le financement, cette unité de valeur sera retirée du cursus universitaire 9 ans plus tard.

En 1985 dans le cadre de la politique de la Ville, un centre d'art est ouvert dans le quartier nord, à proximité de la mairie de quartier. Bernadette en a la responsabilité et 2 enseignants, Marie Lepetit et Dominique Grain sont recrutés pour assurer des cours de dessin, peinture et sculpture. Suite à des dégradations et des vols répétés ce centre d'art est transféré 2 ans plus tard au Centre Guynemer et l'équipe enseignante s'agrandit avec l'arrivée de Jean-Pierre Lefebvre qui devient l'assistant de Bernadette. En 1990, elle prendra aussi la responsabilité pédagogique du Centre d'art Saint Germain créé, lui, en centre ville.

Parallèlement à son activité d'enseignement, dès l'obtention de son Cap de céramique, elle installe un atelier chez elle et approfondit ses connaissances dans ce domaine en nouant des relations avec Françoise Bizette qui a créé l'atelier de céramique du lycée de Sèvres et avec qui elle a de nombreux échanges sur l'esthétique des formes et sur la pédagogie. En 1958, elle suit un stage de tournage au château de Ratilly avec Jeanne et Norbert Pierlot. Comme tous les stagiaires qui sont passés par Ratilly, Bernadette a été très sensible à l'ambiance chaleureuse nourrie d'échanges et de partage que

savaient créer Jeanne et Norbert. Ce stage la conforte aussi dans l'intérêt qu'elle porte à l'art populaire et à la création artisanale de qualité. Elle soutiendra avec toujours beaucoup d'enthousiasme la production d'objets utilitaires tant que ces derniers répondront à ses exigences plastiques, adéquation de la forme à l'usage prévu, accord entre la forme et l'émail ou décor de quelque nature qu'il soit. Bernadette souhaite vivement dépasser la dualité artiste/artisan et réconcilier l'art et l'artisanat.

Elle expose très peu son travail qui est surtout axé sur le tournage ; à Amiens une première exposition en 1955 avec les céramistes Jacques Innocenti et Charles Voltz ; deux autres en 56 et 57. Mais en 1980 Claude Engelback, responsable des Arts plastiques à la MCA organise une importante exposition de Bernadette, intitulée *Totems intimes*. Là encore il s'agit d'objets usuels mais leur forme très épurée transcende la notion même de leur usage.

Elle explore également les possibilités décoratives qu'offre le travail de la terre. Ainsi en 1952, pour un monument aux morts à Cardonette elle réalise des médaillons carrés avec des applications de reliefs émaillés inclus dans une structure de béton en forme de croix de Lorraine. Dans les années 60, elle crée plusieurs réalisations pour des églises de la région, un Chemin de croix de terre émaillée à Longueau et des carreaux décorés pour l'autel de la Chapelle des marins de Cayeux.

Elle expose peu mais fait le choix de valoriser surtout le travail de ses élèves, dans le cadre des présentations de fin d'année ou encore lors d'événements comme l'inau-

guration de la Maison de la Culture par André Malraux en 1966. En 1984, elle participe également à la conception de l'exposition *Sacrée terre* qui présente conjointement à des œuvres de Pierre Culot, des créations de mitres, c'est-à-dire ces chapeaux de cheminée, réalisés par des céramistes de la région. Dans un texte du catalogue de cette exposition, *Le centre de la roue*, Bernadette fait l'éloge du tournage, cette technique qui dès le début de ses études l'a fascinée, je la cite :

« ...En montant sur le tour, le potier ne fait pas seulement des gestes pour dessiner une forme belle et cylindrique au centre de la roue, forme qu'il caresse des mains et des yeux. Il équilibre ce centre qui est en lui et il y trouve une plénitude particulière, une rencontre avec soi-même ».

En 1970, elle entreprend en collaboration avec Mathilde Scalbert-Bellaigue la traduction du *Livre du Potier* de Bernard Leach. Elles mènent toutes deux ce travail jusqu'à sa parution en 1973. Elles rencontreront Bernard Leach et avec son accord remanieront l'iconographie. Plusieurs céramistes avaient auparavant traduit le texte en totalité ou en partie mais aucun d'eux n'avait réussi à le faire éditer. Cet ouvrage qui a été imprimé pour la première fois en Angleterre en 1940 n'est pas seulement un traité sur la technique du métier mais se veut aussi un pont entre la céramique orientale et la céramique occidentale, une réflexion sur la noblesse de l'artisanat face à la production industrielle. L'auteur encourage un retour aux valeurs morales du métier d'artisan dans



totems intimes



«Totem» signifie : «Il est de ma parenté». Il s'agit d'images d'animaux ou de plantes choisis comme protecteurs et guides par des individus et des collectivités. Le totem est un gardien personnel. Entre le totem et son propriétaire s'institue un réseau de relations, de droits et aussi de devoirs.

L'écrivain, le peintre, le sculpteur mais également le musicien ou le danseur, dès qu'ils proposent leurs œuvres en public, les font passer du rang de créations personnelles et secrètes à l'état de totems. Ils disent : voici les objets de ma parenté, voici ce qui me fait plaisir, voici ce qui me relie au monde des objets, à la terre, voici une part de mon âme.

Plus les objets sont simples, plus l'exposition risque de prendre un caractère ambigu et dérisoire. C'est souvent le cas lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art, de peintures, de sculptures... mais quand ce sont des pichets, des coupes, des pots, des tasses, quand l'objet relève de l'intimité quotidienne, la manifestation publique devient étrange : «Les expositions de céramiques tendent exagérément à sacraliser les œuvres, à présenter comme une production d'art de simples objets dont la grandeur est justement d'être usuels. Le péché des expositions est de mettre sur des socles des objets à tenir dans la main. Elles font de la beauté un spectacle au lieu d'en faire un usage. Elles consacrent la séparation entre la beauté et l'homme...»

Ces quelques mots résumant la pensée de Bernadette Lhôte à propos des expositions d'objets si bien que, mises à part les présentations des travaux de ses élèves, sa dernière exposition d'œuvres personnelles remonte fort loin. Alors, pourquoi aujourd'hui ? Poser la question c'est oublier que la mise à jour d'une œuvre n'est pas le fait de l'auteur seul : un livre résulte de la rencontre de l'écrivain et de l'éditeur ; un spectacle de théâtre, de la complicité entre l'auteur et le comédien ou le metteur en scène. Ici, Claude Engelbach a voulu cette exposition et s'en est fait le médiateur.

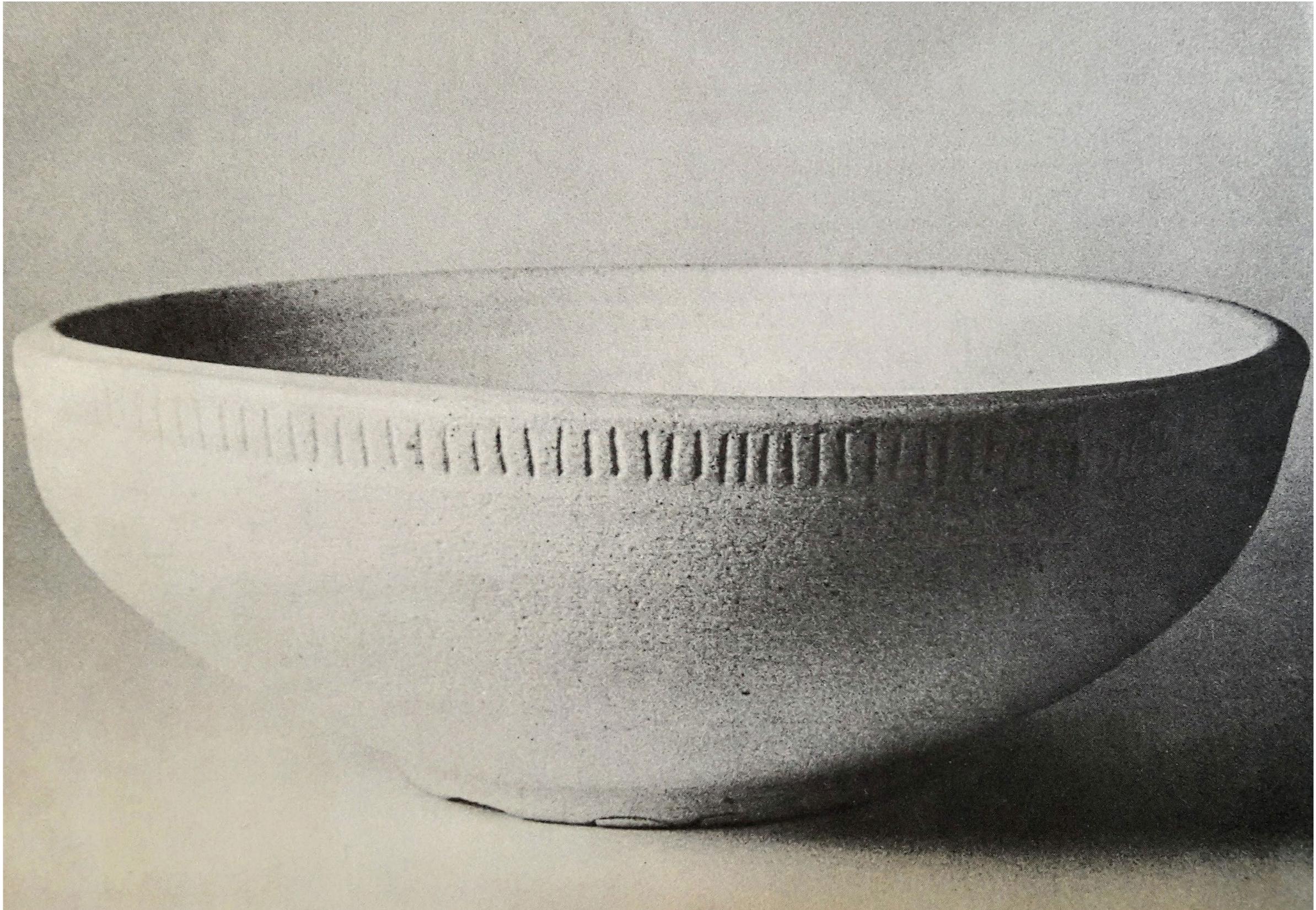
En agissant ainsi, une de ses préoccupations est sans doute de revenir aux sources. Aussi loin que nous remontions vers les origines, il semble bien que l'objet d'usage et l'objet de contemplation coexistent. Pour la céramique : d'un côté le bol, l'écuelle, le pichet, de l'autre la statuette et ses dérivés ; d'un côté la réalité quotidienne, de l'autre les mystères de l'inconnaissable. Au cours des dernières années ces mystères ont



été sondés par l'art à travers tant de jeux et de vertiges fous qu'il est naturel de les chercher aussi, hors de toutes modes, dans ces totems intimes que sont les objets journaliers de l'art de terre, regardés comme les plus simples formes.

J.-M. L.





Lorsqu'on observe une forme circulaire, un cylindre, une sphère ou ces volumes combinés créés sur le tour et qui sont devenus pot, coupe ou vase, nous sommes en présence d'un contenant qui recevra lait, eau, vin, fruits... Contenus des formes venues du cercle. Nous ne voyons pas le centre. L'axe central du pot, cet axe invisible qui est l'essentiel du tourneur pour obtenir forme sur le tour : toute la masse de la terre doit être en équilibre autour de cet axe invisible. C'est la pierre d'achoppement de tout apprenti tourneur à qui fut enseigné les gestes utiles ; à qui on a fait toucher la qualité de la terre, sa plasticité, son homogénéité ; qui a éprouvé, expérimenté la vitesse du tour et l'enveloppement complet de la terre avec ses mains, leurs pressions exactes sur celle-ci. Il croit savoir et il a pourtant l'essentiel à trouver : cet axe invisible qu'il devra sentir, tenir immobile, incorporer en lui.

Il faudra alors de longs moments d'attention, de concentration, de liberté de soi pour acquérir la maîtrise sur le tour. Le centre sera découvert par l'exercice de gestes efficaces, une force toujours contenue, bien sûr, mais surtout en donnant à son être la liberté de se détacher de lui pour trouver son centre.

Quelles seront alors les répercussions dans son être ? En montant sur le tour, le potier ne fait pas seulement des gestes pour dessiner une forme belle et cylindrique au centre de la roue, forme qu'il caresse des mains et des yeux. Il équilibre ce centre qui est en lui et il y trouve une plénitude particulière, une rencontre avec soi-même. Peut-être pourra-t-il chanter comme les potiers hindous : «O mon coeur ! Ne ressemble pas à la roue mais sois pareil au centre de la roue qui se tient au repos. Si la roue tourne si activement, c'est parce que son centre est immobile».

Bernadette Lhôte

LE CENTRE DE LA ROUE



*Japon - XIIIe siècle
Tenmoku (émail)*



Philippe Tity et André Malraux penchés, regardant les céramiques lors de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, 1966.

Photographie extraite de l'ouvrage *Potière-céramiste, un itinéraire de Jean-Marie Lhôte*.

une société industrielle émergente. Dans ce livre qui est une synthèse de son expérience de potier au Japon et en Angleterre, au delà des références historiques et des techniques qu'il explique dans les différents chapitres sur le tournage, le décor, l'émaillage, les cuissons, Bernard Leach mène une réflexion sur l'esthétique de l'objet et sur le métier de potier qui pour lui est aussi une philosophie de vie. En 1973, date de la parution en France, le contexte est favorable à la publication d'un tel ouvrage. Pour certains le monde industriel ne fait plus rêver, l'artisanat connaît un regain d'intérêt, et ce livre écrit par un professionnel est devenu un « classique » dans le domaine de la céramique.

Mathilde et Bernadette poursuivent leur collaboration en révisant *Technique du tournage* de John Colbeck en 73 puis en traduisant *La céramique japonaise* de Herbert H Sanders en 76 et enfin *Poterie primitive* de Hal Riegger en 77.

En 1993, un an avant sa retraite, les éditions de la Céramique et du verre publient les *Leçons de céramique*, livre dans lequel Bernadette cherche à faire partager l'enseignement qu'elle a mené dans les ateliers destinés aux enfants, aux adolescents ou encore aux adultes. Elle écrit en exergue :

« un enseignement ne se limite pas à une série d'instructions et de recettes aussi utiles soient-elles ; il est une ouverture. C'est pourquoi des références sont faites à des artistes, à des ouvrages, à des techniques pour inviter à la découverte ».

Cette curiosité qui l'anime et que l'on ressent dans ses ateliers, se retrouve dans l'intérêt qu'elle porte aussi à la céramique du Beauvaisis qui a fait l'objet d'un dossier réalisé avec son époux Jean-Marie Lhôte et publié dans la revue de la Céramique et du verre en 2002 (N° 123).

Échanges et partage lui paraissent essentiels dans l'apprentissage, elle invite donc Charles Hair en 1991 pour un stage intitulé *Émail*, stage très technique qui a été l'occasion de montrer l'influence du rapport alumine/silice en modifiant les proportions de ces 2 éléments dans la composition d'un émail à base de Feldspath potassique, de carbonate de chaux, de kaolin et de silice. Les essais réalisés en double ont été cuits en atmosphère oxydante dans le four électrique de l'atelier et en réduction dans un four à gaz qui avait été prêté. L'ajout d'un oxyde de fer dans les différentes formules d'émail a permis aux stagiaires de se rendre compte que non seulement les couleurs obtenues variaient en fonction de la quantité d'oxyde, de l'atmosphère de cuisson mais aussi de la proportion alumine/silice de l'émail auquel l'oxyde était ajouté. L'année suivante, Charles Hair revient pour un autre stage sur le *Raku*, stage qui s'adresse à un public enfant et adulte organisé par l'association Terre-Terre. Cette association présidée par son assistant et ami Jean-Pierre Lefebvre permet plus de souplesse et l'obtention d'aides financières. C'est aussi avec cette structure que s'est organisée en 89 l'échange céramique Amiens-Ouadhia, projet soutenu par le service culturel de l'ambassade de France en Algérie et le ministère algérien de la Jeunesse et des sports. Douze personnes partent une



Briqueterie Dewulf à Alonne. De gauche à droite, Michel Dewulf, Bernadette et Jean-Marie Lhôte.

Photographie extraite du dossier « Le Beauvaisis » réalisé par Bernadette et Jean-Marie Lhôte, Revue de la Céramique et du Verre, N°123, mars/avril 2002



Charles Hair lors de son stage à Amiens.

Photographie extraite de l'article
« Stage d'émail : Une semaine avec Charles Hair »,
Revue de la Céramique et du Verre, N°61, novembre/décembre 1991

semaine découvrir la poterie traditionnelle algérienne et l'année suivante douze céramistes algériens sont reçus au Centre d'art d'Amiens Nord.

Dès le début de sa création le Centre d'art s'investit dans les actions culturelles amiénoises. Célébration du 1000^{ème} anniversaire de l'avènement d'Hugues Capet, qui donne lieu à l'exposition à la MCA *1000 ans, 1000 têtes en Picardie* à laquelle participent les enfants du Centre d'art en créant des bustes de picards célèbres, participation au VII^{ème} festival du film avec la création de petits canoës en écho aux films réalisés par les indiens, un hommage à Bernard Palissy pour le quatrième centenaire de sa mort avec la réalisation de plats rehaussés de motifs de reptiles et d'amphibiens, exposés à l'occasion du congrès d'herpétologie en 1990. L'ouverture de l'atelier à la culture au sens large sera l'empreinte que laissera Bernadette au Centre d'art, histoire, littérature, cinéma, théâtre seront sources et ressources de création en pratique céramique.

En 1989, un projet ambitieux est réalisé pour le bicentenaire de la Révolution : la reconstitution de la Bastille en terre crue à échelle 1/10^{ème} et sa cuisson en plein air et en public. Les huit tours de la construction faisant office de four. Pour ce vaste projet, Bernadette contacte donc Loul Combres pour lui confier la mise au point du chantier.

Loul Combres est un céramiste sculpteur installé en Lozère, spécialiste de grandes interventions publiques. Il a collaboré et dirigé avec Jean-Paul van Lith en 83,

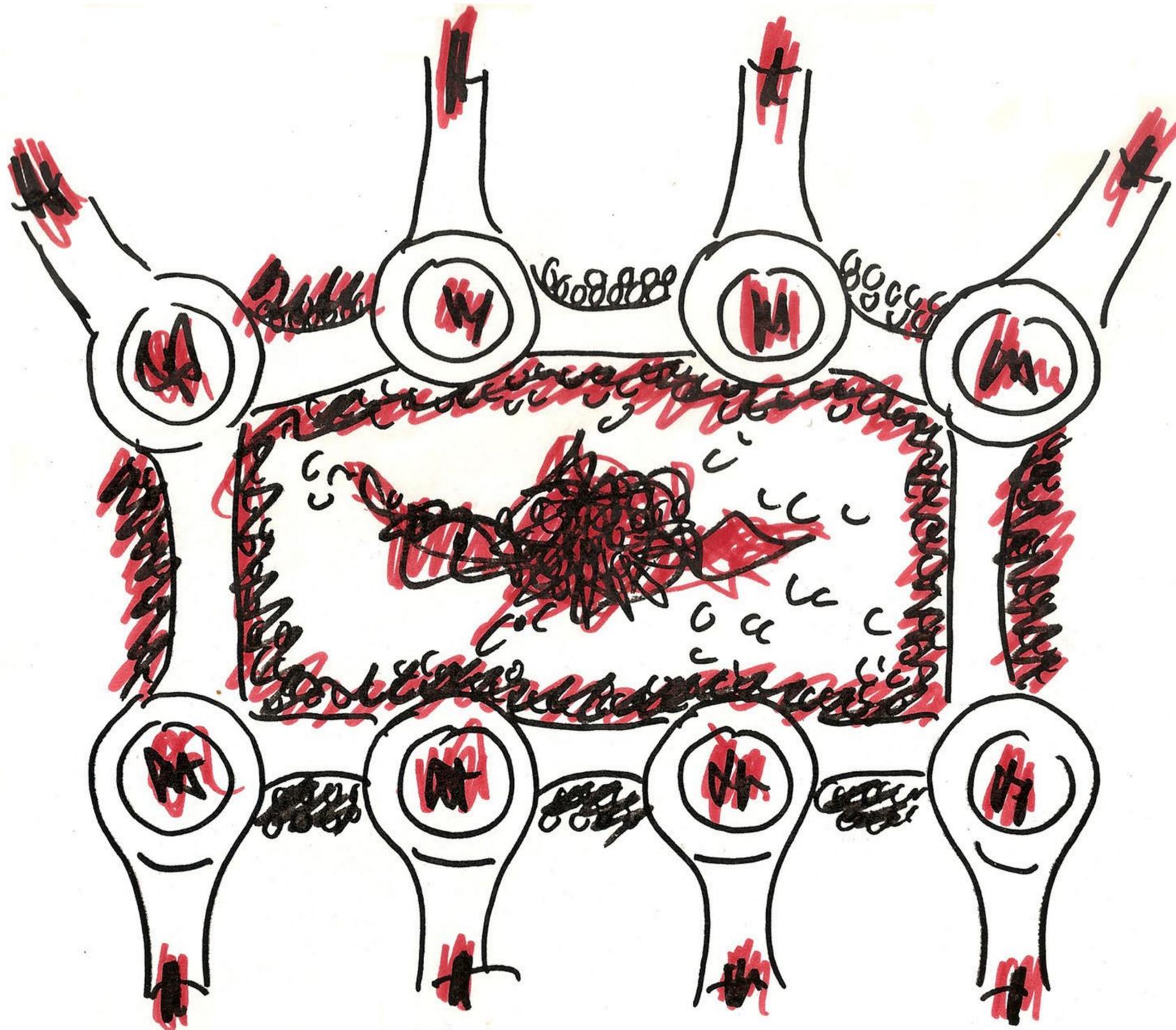
la construction et la cuisson de maisons-fours à Saint-Étienne lors du symposium *Rencontre avec la terre*.

Là encore, Bernadette n'hésite pas à demander le concours d'un spécialiste pour mener ce projet. Pour elle, le travail en collaboration a tout son sens. C'est son désir de partager et transmettre avec enthousiasme sa passion qui a permis à un large public d'être sensibilisé au travail de la céramique et de susciter des vocations parmi ses élèves.

L'auteur tient à remercier chaleureusement Jean-Marie Lhôte de l'avoir permise d'accéder aux archives de Bernadette.



La Bastille en cours de réalisation, Amiens, 1989



Loul Combres, schéma de mise à feu de la Bastille, 1989



Philippe Tiry et André Malraux penchés, regardant les céramiques lors de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens en 1966.
Photographie extraite de l'ouvrage : *Potière-céramiste, un itinéraire* de Jean-Marie Lhôte



d'Amiens en
Photograph
itinéraire de

Transmutation des états de matière et transfert de signes

Ghislaine VAPPEREAU,
sculpteur et chercheur CRAE-EA4291,
Université de Picardie Jules Verne

Née en 1953, Ghislaine Vappereau a soutenu une thèse de doctorat à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 1979, puis une habilitation à diriger des recherches en 1996 à l'Université de Picardie Jules Verne. Animatrice au Musée national d'art moderne dès 1975, elle a enseigné en 1977 à l'École des Beaux-Arts d'Amiens puis a rejoint en 1991 la faculté des arts à l'Université de Picardie Jules Verne, comme maître de conférences.

Sculpteur, elle mène une recherche sur la perception et la part d'interprétation dans la perception du réel. Depuis 1980 à la Biennale de Paris, Ghislaine Vappereau expose régulièrement son travail dans des musées et centres d'art, et est représentée dans des collections publiques françaises.

La Picardie est terre de céramique et, il est bien naturel que ce colloque ait lieu ici. Les zones d'affleurement des argiles du Pays de Bray, l'ancienneté et la diversité des traces et tessons recueillis – gallo-romains, carolingiens, médiévaux, modernes – en témoignent ainsi que les noms des localités, comme la chapelle aux pots. De nombreux ateliers ont prospéré dans le Beauvaisis jusqu'à l'installation d'entreprises aux ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles avec cette figure célèbre d'Auguste Delaherche.

C'est dans cette lignée, que s'est développé le travail d'une céramiste, Bernadette Sulmont Lhôte, qui a pratiqué, enseigné la céramique et a formé de nombreuses générations de céramistes locaux. Elle a participé dès la fin des années 1950 à ce renouveau de la céramique, en associant art et artisanat, dans une simplification des formes avec d'autres comme Jeanne et Norbert Pierlot au château de Ratilly, Jacqueline et Jean Lerat à La Borne, puis à Bourges, Daniel de Montmollin à Taizé et bien d'autres encore. De plus, Bernadette Sulmont Lhôte a dynamisé la pratique de la céramique en traduisant avec Mathilde Bellaigue Scalbert le livre de référence des céramistes, *Potters' book* de Bernard Leach.

Ce livre de Bernard Leach fut publié pour la première fois en langue anglaise en 1940 à Londres. Ce livre, jetait un pont entre la céramique orientale et occidentale, initiait des pratiques et donnait des clés techniques. Des exemplaires non traduits ou des parties traduites circulaient en France, mais d'un accès difficile. Aussi, l'édition française de ce livre co-traduit par Bernadette

Sulmont Lhôte en 1973 fut un événement. Ce livre a soutenu et accompagné de nombreux céramistes dans leur recherche et expérimentation non seulement dans une volonté de renouveler les pratiques céramiques mais aussi dans une volonté d'expressions personnelles pour privilégier une démarche en accord avec un engagement social et politique apparu en 1968 et qui s'est prolongé pendant la décennie des années 1970. Ce sont ces mêmes années qui ont vu se développer une pratique du processus comme une attitude dans le champ de l'art par des artistes de l'art conceptuel, de l'*arte povera*,...

Il nous paraissait important de rappeler en ouverture à ce colloque, cet engagement comme céramiste de Bernadette Sulmont Lhôte à Amiens. Hélène Naty nous en présentera un portrait et des pièces de Bernadette Sulmont Lhôte sont actuellement présentées au Centre culturel du Safran à Amiens et nous vous invitons à aller les découvrir.

Art du processus

Ce colloque organisé dans le cadre du centre de recherche en arts et esthétique de l'Université de Picardie Jules Verne s'inscrit dans un axe de réflexion sur les temporalités dans les pratiques artistiques contemporaines. Un certain nombre de thématiques dans le champ de la sculpture envisagé depuis la notion de temporalité, a déjà été traité dans des colloques précédents comme celles de la répétition, de la réactivation, de l'éphémère. La question ici posée est celle du

processus. Processus que développent des pratiques et qui engendre des formes. Le processus en art repose sur une démarche motivée, sur les étapes d'opération inhérentes qui génèrent un résultat. Ces opérations ne sont pas dissimulées et elles participent de l'achèvement de l'œuvre. Le processus développe une démarche qui place une réflexion dans le déroulement même de la mise en œuvre, une pensée plastique que déclenche une visée artistique.

Loin d'être un geste spontané, le processus met en place une série d'opérations plus ou moins contrôlées et plus ou moins imprévisibles mais qui vise à exposer le matériau pour ses potentialités propres, pour ses qualités de mutation qui dépassent le champ artistique et esthétique pour atteindre un niveau d'expérience et de connaissance intime des constituants essentiels de la vie, de l'énergie, du temps. Les caractéristiques physiques des processus informent le développement conceptuel de l'œuvre. L'idée s'informe du processus pour se développer et adapte le matériau pour se réaliser. On assiste à une mutation de la pensée en faire, en une série de gestes qui interagissent avec la matière.

Dans un entretien Bernard Dejonghe confie :

« Dans la céramique ou le verre, il y a la présence du temps long. Si, ce matin, je dessine une forme, elle ne pourra exister réellement que dans plusieurs mois ; il y a un temps long de mise en œuvre : fabrication de prototype en plâtre ou autre ; fabrication des

moules, séchage ; coupe des blocs de verre, fusion, refroidissement lent qui dure plusieurs semaines, démoulage ; travail à froid, coupes, polissages, installations ... Il n'y a dans cela, pas de hasard ; il y a une maîtrise obligée à chaque stade¹ ».

Relation art et science

La question du processus qui est ici abordée, le sera dans le champ de la céramique en interrogeant cette spécificité propre aux arts du feu, la transmutation des états de la matière et sera interrogée par des scientifiques, comme Olivier Dargaud chimiste et chef du service de la recherche appliquée à la Manufacture nationale de Sèvres, Sèvres-Cité de la céramique et par Philippe Colombari physicien, Université Pierre et Marie Curie, et des historiens de l'art spécialisés en céramique comme Jean Cartier du groupe de recherche sur la céramique dans le beauvaisis, Sylvain Pinta responsable des collections céramiques, MUDO, Musée de l'Oise, par un philosophe Lorenzo Vinciguerra qui témoigne d'une expérience personnelle, et bien sûr par des céramistes contemporains : Bernard Dejonghe, Joan Serra, Jacques Kaufmann que nous entendrons aujourd'hui et demain : Anne Verdier, Philippe Godderidge, Coralie Courbet et Jean Girel. Ils expérimentent dans une gestion du temps, les assemblages de matières premières, de montées et

¹ Bernard Dejonghe, Entretien avec C. Bardin.

descentes en température — accrétion, fusion, congélation, vitrification, déformation — comme autant d'intentions artistiques où le sens est consubstantiel à la technique et à la genèse de la forme. À ce sujet, Philippe Godderidge nous confirme :

« qu'il s'agit bien : d'une connaissance profonde et sensible de la matière et d'une réflexion sur les temps déroulés à chaque moment de ses transformations. [...] Les céramistes savent, par intuition parfois, que la conscience de toutes ces données temporelles est concomitante au travail et que de leur prise en compte dépendra la qualité du résultat présenté² ».

Confluence de temporalités

Comme je le mentionnais, ce colloque est initié par l'axe de recherche sur les temporalités dans les pratiques artistiques contemporaines. Et en effet, quelle autre pratique prend en charge une telle amplitude de temporalité que la céramique ? Quelle autre pratique dialogue intrinsèquement avec l'origine de la matière ? L'observation de la nature, l'émerveillement devant des phénomènes physiques, des informations sans cesse

² Philippe Godderidge, rapport de thèse de Marielle Jacquet Moreaux : *L'instant plasticien. Des temporalités poétiques dans une pratique de la céramique Raku*, Thèse Arts et Sciences de l'art – Arts Plastiques, soutenue le 22/01/2015, Paris I.

renouvelées sur l'astronomie nourrissent les recherches de ces céramistes. Et, ce sont ces questions que nous leur avons posées, lors de visite, lors d'entretien le plus souvent dans leur cadre de vie et de travail.

Les documents qui défilent sur l'écran sont le témoignage de ces rencontres.

« L'espace d'une cuisson » correspond, pour Jean Girel au « cycle des roches dans l'univers³ » : dans *La Sagesse du potier*, il poursuit :

« une pièce réussie qui sort de cette épreuve sera porteuse de ce paradoxe : née dans l'espace d'un mois, d'une saison, dans le temps court d'une vie d'homme, elle donne à voir et à caresser, dans son existence minérale, le fruit du mariage intemporel des éléments, tout comme si sa genèse avait été l'éternité⁴ ».

On comprend dans cette citation combien la céramique s'inscrit dans un processus créatif qui exemplifie ces mutations physiques de la matière mais participe de ces temporalités humaines, culturelles, géologiques et cosmiques.

Ceci est confirmé par Bernard Dejonghe dans l'entretien cité :

³ Jean Girel, Entretien avec Ghislaine Vappereau, Juillet 2016.

⁴ Jean Girel, *La sagesse du potier*, Éditions JC Béhar, 2004, p.78.

« J'ai mis en forme les céramiques et les verres ; je les ai fondus de toutes les manières possibles ; c'est cette pratique longue et exigeante qui m'a donné une conscience du monde. Partant du matériel, on arrive au mental. Le travail avec les transformations des matériaux que l'on pourrait considérer comme inertes, m'a amené à l'idée du mouvement constant, à une conscience du temps et de l'espace⁵ ».

Et pour prolonger ce propos, on peut aussi citer Philippe Godderidge qui demande :

« Qui peut voir que Bernard Dejonghe nous retrace par l'expérience de la cuisson, la réalité minérale des transformations cosmiques ? Qui peut lire l'histoire de ces superpositions de cuivre et de fer ? Alors que Camille Virot nous expose les fondements les plus archaïques de notre relation à la nature⁶ ».

La céramique s'inscrit donc à la croisée d'une géophysique du monde, d'une dimension géologique du temps et d'une histoire humaine, culturelle et artistique.

Dans un entretien, Jean Girel s'interroge :

« Quel est le rapport de la céramique à la

durée ? Des millions d'années pour former une argile, une minute de tournage, une journée de cuisson, cinquante ans d'usage, quelques siècles de musée, dix mille de tessons... quelle durée s'approprie-t-elle le mieux ? L'argile vient de la Terre, passe le temps d'un éclair entre les mains des hommes, retourne à la Terre en gardant trace de l'homme qui l'a façonnée. Dans chacune de ses tranches de temps elle appartient au patrimoine de l'humanité. Plus, elle le constitue. [...] Dans son essence minérale, la céramique propose une retrouvaille avec le temps lent, le temps géologique⁷ ».

4, 5... milliard d'années. Céramique, cosmos et géologie

Alors que le politique, l'économique, et le religieux sont en crise, l'astrophysique échafaude des réponses encore balbutiantes sur l'origine du monde et sa fin programmée.

À notre échelle, l'épreuve du feu dans les pratiques artistiques est un des rares processus qui ait le privilège d'expérimenter ces états physiques de la matière, gazeux, liquide, solide. On peut remarquer que ces céramistes contemporains ont pris le parti de travailler précisément

⁵ Bernard Dejonghe, *op.cit.* à la note 1.

⁶ Philippe Godderidge, *op.cit.* à la note 2.

⁷ Jean Girel, *nature de la céramique, céramique de la nature*, Entretien avec Martine Gayot, catalogue musée de Sarreguemines, 2005, p.26.

sur ces états de matière plutôt que de concentrer leur recherche sur la forme et la couleur. Des artistes ont interrogé ces états de cuisson en variant les mises en œuvre, les constructions des fours, les montées en température pour expérimenter ces passages comme autant d'expressions de ce processus permanent. Matière et techniques éprouvées défient le temps. Anne Verdier nous confie que la cuisson accélère le temps.

Ces céramistes ont introjecté cette conscience du temps qui nous sépare de nos origines. De nombreux céramistes sont intéressés par l'astronomie, des différentes phases d'apparitions de la matière, de l'accrétion des particules qui vont constituer des planètes, jusqu'à notre époque géologique.

« L'homme d'aujourd'hui, écrit Jean Girel, a envie d'en savoir plus sur sa planète, de comprendre ce qui se passe à l'intérieur, ou autour, sur d'autres, d'explorer l'infiniment grand et l'infiniment petit. La céramique, qui met en forme les transformations de la matière, accomplit précisément ce travail : à l'échelle corpusculaire dans le comportement des argiles, à l'échelle sidérale, dans le processus de fusion des émaux. Leurs constituants sont ceux d'une planète, leurs températures de fusion celles des volcans. Le potier qui vit dans sa chair sous le règne des températures de l'eau, du gel à l'ébullition, vit dans son four à une échelle cosmique, où les roches peuvent

être solides, liquides ou devenir vapeur. Les phénomènes sont les mêmes, seule change l'amplitude des températures⁸ ».

Ce dialogue avec le cosmos et, à l'échelle de la terre avec la géologie constitue la relation première avec un territoire, une façon de se géolocaliser dans l'espace et le temps. Une façon de se planter là ! Cette conscience du temps se traduit par une lecture géologique de l'espace environnant que chacun traduit à sa façon.

Dans un entretien, Bernard Dejonghe explique :

« j'ai petit à petit trouvé un sens à ce que je faisais, quand j'ai compris que je travaillais avec les matériaux qui sont issus de l'écorce de la terre. Les céramiques et les verres sont des composés de silice, et d'autres matières minérales. Je suis allé voir du côté de la géologie, de la formation et des transformations des roches⁹ ».

Jacques Kaufmann aussi explore l'histoire des roches, le temps de la sédimentation des argiles en lamelles d'ardoise, en forme spongieuse.

Anne Verdier fait des estampages des parois rocheuses qui dominent son atelier. Ces parois, sorte d'orgues

⁸ Jean Girel, *op.cit.* à la note 4, p.18.

⁹ *Ibid.*

basaltiques rappellent le surgissement du magma qui est resté là, figé, refroidi sous ses yeux¹⁰.

Et Jean Girel s'interroge :

« Pourquoi un liquide volcanique refroidi brutalement donne une obsidienne plutôt qu'une pierre ponce. Comment reproduire ce phénomène en raccourci sur une coupe¹¹ ? ».

L'épreuve du feu

Si on se fie à Bernard Tyburce, l'homme a accédé il y a environ 600 000 ans à la maîtrise du feu. Cette étape va ouvrir des possibilités considérables, pour transformer la matière, s'affranchir de la nature, de l'obscurité, modifier leur alimentation et par là modifier leurs relations psychologiques, physiologiques et sociales.

C'est bien l'accroissement de la température qui peut changer d'état un élément qui se traduit au niveau microscopique par du désordre. « Dans un solide, les atomes sont rangés de manière périodique dans un réseau ordonné. Sous l'action de la chaleur, à l'état liquide, les atomes rompent la belle ordonnance et se mettent à bouger ensuite à l'état gazeux, les atomes s'éparpillent

et s'éloignent les uns des autres. À plus haute température, on atteint un état particulier : le plasma, c'est l'état du soleil une température considérable¹² ».

Il est certain que la maîtrise du feu a participé à l'évolution de l'homme et la maîtrise de la température apparaît bien comme la variable qui commande les métamorphoses de la matière — solide, liquide, gazeux. « En domptant le feu, l'espèce humaine est passée de l'âge de pierre, à celui du bronze, celui du fer, de l'acier et maintenant du silicium¹³ ».

On constate que ces céramistes, articulant une relation entre art et sciences, dominant un champ de recherche vaste qui va de l'astronomie, à la géologie, la physique, la chimie et bien sur l'art par des connaissances acquises, élaborées, parfois observées ou intuitives. « Il faut, dit Philippe Godderidge pour lire leur travail, le temps d'un apprentissage. Il faut pouvoir connaître l'histoire des techniques, des matériaux et des outils et connaître aussi les mythologies qui nous accompagnent. Reconnaître enfin les filiations et les déroulements historiques pour pouvoir accéder aux questions posées¹⁴ ».

Paul Gauguin s'explique :

¹⁰ Philippe Godderidge dans Anne Verdier, *les affleurants, sculpture céramique*, catalogue d'exposition, Galerie de l'ancienne poste, Toucy, 2016.

¹¹ Jean Girel, *op.cit.* à la note 7.

¹² Bernard Tyburce, *La matière*, Le Cavalier Bleu, collection Idées reçues, pp.89-93.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

« La céramique n'est pas une futilité. (...) Examinons la question et prenons un petit bout d'argile. Tel qu'il est là, il n'a rien de bien intéressant ; vous le mettez dans un four, il cuit comme un homard et change de couleur. Une petite cuisson le transforme, mais peu. Il faut attendre une chaleur très élevée pour que le métal qu'il referme entre en fusion. Je serai loin de faire un cours scientifique, mais par un petit aperçu nous cherchons à faire comprendre que la qualité de la céramique est dans la cuisson. Un amateur dira ceci est mal cuit ou bien cuit. La matière sortie du feu revêt donc le caractère de la fournaise et devient donc plus grave, plus sérieuse à mesure qu'elle passe par l'enfer¹⁵ ».

Lors du passage dans le four, qui peut durer plusieurs jours et nuits d'affilés, tous les céramistes accompagnent en pensée dans une sorte vision intérieure les transformations pendant la cuisson en four à bois ou au gaz. Ils guettent les quelques indices donnés à l'extérieur le craquement du bois dans l'alandier, le dépôt de cendres, la couleur de la flamme depuis le rouge cerise jusqu'au blanc, la qualité de la fumée, le souffle de la circulation de la flamme et la température. Ils ont, s'ils ne vérifient pas comme Jean Girel en ouvrant la porte du

four, une conscience de la montée en température, du passage de la flamme, entre les pièces, entre les différentes chambres dans les fours à bois. Ils imaginent la résistance puis la viscosité de la matière, fusion, ébullition, l'approche du point limite de fusion qui ferait tout s'effondrer en une flaque, comme une lave.

La cuisson est une épreuve. « Chaque geste de potier, écrivait Daniel de Montmollin est en somme guetté par le feu pour être soit achevé, soit disqualifié par lui¹⁶ ».

Les attitudes divergent depuis une volonté de maîtrise du processus dans la montée en température comme dans la descente et le refroidissement, (Jean Girel, Hervé Rousseau) jusqu'à une « soumission » à cette épreuve du feu pour *laisser faire*, pour que ce processus se réalise par une série de décisions et de non décisions (Anne Verdier, Pascal Geoffroy).

C'est donc une attitude ambivalente. Certains céramistes « abandonnent » et reconnaissent une part de la responsabilité de la cuisson au four à bois. Selon Pascal Geoffroy : « Le four propose et fait des cadeaux ». Mais comment les croire quand les céramistes assurent que le processus ne leur appartient pas, qu'ils ont délégué la transformation. Il y a paradoxalement une anticipation attendue, espérée et éventuellement déçue.

¹⁵ Paul Gauguin, *Notes sur l'art à l'exposition universelle dans le Moderniste*, 13 juillet 1889.

¹⁶ Daniel de Montmollin, Entretien avec Ghislaine Vappereau, octobre 2016.









Vues d'atelier, Hervé Rousseau, 2017
Page courante et suivante, photos G. Vappereau



Le défournement revêt une part de mystère. Les pièces peuvent sortir des fours à bois couvertes de cendre et nécessitent un bon brossage pour se révéler. Certains céramistes se laissent du temps pour apprivoiser les pièces, les découvrir avant de trancher, comme Pascal Geoffroy, d'autres acceptent ou refusent et recuisent comme Anne Verdier, d'autres cassent ce qui ne convient pas comme Jean Girel.

La technique restitue des savoirs ancestraux lorsqu'un céramiste prend un bout de terre, il a conscience de ce carrefour de temporalités dont il est humblement le dernier maillon de la chaîne ce que nous confie Jacques Kaufmann. Ce dialogue avec les origines rend humble.

Car, de toutes ces attitudes, ressort une grande humilité, tous reconnaissent une *perte de l'ego*, le sentiment de faire partie d'un tout cosmique, de n'être qu'un fragment dans l'univers et non le centre et de vivre la même émotion que celle des hommes du néolithique. Pascal Geoffroy se considère comme un passeur et ne pas se sentir propriétaire des choses.

En même temps, s'ils acceptent d'être passeurs, ils souffrent d'une « non reconnaissance au sein de l'art contemporain » (Philippe Godderidge, Bernard Dejonghe) car la spécificité et la complexité de cette pratique est méconnue : la complexité du processus, les prouesses techniques qui sont pourtant au cœur même du résultat sont déconsidérées par ignorance, par mépris pour les questions considérées comme techniques, ou par une coupure dans notre société entre art

et science. Tous parlent avec admiration de la culture japonaise : un pays où l'on ne regardait pas la poterie comme la simple image d'un contenant utilitaire, mais véritablement comme un objet de pensée, qui nous parle du monde et de la place que l'on y tient, « il suffit d'être céramiste au Japon pour avoir d'emblée la confiance¹⁷ », nous dit Philippe Godderidge.

Observation de la nature et voyages comme source d'émerveillement

Ce n'est pas une attitude naïve ou une écologie de circonstance mais une double démarche celle d'une cohérence de vie où la vie privée, la vie professionnelle sont étroitement liées dans un espace nécessairement isolé pour des raisons de place et de sécurité où la maison a un rôle actif dans cette démarche. Spacieuse, si ce n'est confortable elle est articulée autour de la pratique de la céramique. Dans ce souci de cohérence, Jean Girel a construit une maison neutre en énergie, c'est-à-dire qu'elle ne gaspille pas les bienfaits de la nature sur un terrain qui s'est avéré être une carrière. Juste retour aux sources, il a pu donc cuire la terre de ses propres fondations. Il se nourrit de son jardin potager, comme Anne Verdier, Coralie Courbet, et Philippe Godddrige qui a mené cette double activité céramiste et exploitant agricole, éleveur de moutons.

¹⁷ *Ibid.*

La deuxième démarche dans cette recherche de cohérence se situe dans une disponibilité d'émerveillement devant des phénomènes de la nature qui ne seront pas que constatés béatement mais examinés, analysés jusqu'à en comprendre scientifiquement le phénomène et pouvoir le reproduire. Le spectacle de la nature est conçu comme un enrichissement constant, une source d'inspiration.

Daniel de Montmollin s'enthousiasme du fait que :

« les éléments les plus importants dans le monde végétal sont les plus importants dans le monde de l'émail. Par exemple dit-il « si vous fauchez une prairie naturelle qui n'a connu aucun labour, aucun engrais, vous obtenez les cendres d'un très bel émail. Inutile d'ajouter, vous obtenez un émail blanc avec des nucléations orangées ». « Dans leur croissance, les végétaux tels que les graminées, la presle, le carex absorbent de la silice, que restituent les cendres à l'état moléculaire plus active que la silice elle même¹⁸ ».

De même, Daniel de Montmollin, s'émerveille du phénomène de l'eutexie :

« sa recherche sur le céladon le font assembler trois troches, la craie, la silice et l'alumine

¹⁸ Ibid.



Vues d'atelier, Patrick Loughran, juillet 2016











Vues d'atelier, Daniel de Montmollin, octobre 2016
Page courante et suivante, photos G. Vappereau





Vue d'atelier, Jean Girel, octobre 2016
Photo G. Vappereau

qui fondent respectivement la craie à 2600°, la silice à 1800°, l'alumine à 2050° alors que les fours de céramique ne dépassent pas 1300°. Un phénomène naturel, de par le mélange des roches va faire chuter la température à 1300° et précipiter la fusion. C'est l'eutexie¹⁹ ».

« J'ai choisi la céramique, dit Jean Girel, comme un instrument de découverte de la réalité, [...] émerveillé par la vérité de la réalité, j'essaie de donner une forme communicable à cet émerveillement²⁰ ».

Territoire et cosmogonie

Le choix de l'installation de l'atelier a toujours été réfléchi. Le sol sous les pieds, le paysage alentour considéré en fonction de sa formation, de ses métamorphoses au travers des périodes géologiques. Ensuite vient la construction du four, ou des fours adaptés à chaque pièce comme pour Coralie Courbet ou concomitamment, la recherche des carrières constituant la base des assemblages, plutôt que de dépendre des fournisseurs qui propose une pâte aseptisée. Repérer les sources des composants, les carrières voisines pour s'approvisionner, la falaise de calcaire constituée de l'accumulation de squelettes de crinoïde au fond des mers, beauté fossile

¹⁹ Ibid.

²⁰ Jean Girel, *op.cit.* à la note, p.19.

du monde enfermée dans les poudres amorphes d'une carrière. À ce sujet, Daniel de Montmollin nous rappelle que la France et la Bourgogne ont été recouvertes par la mer.

Cette relation à un territoire s'inscrit donc dans un espace spécifique rassemblé autour du four, de l'atelier, du jardin, d'un paysage dans une économie de vie. La vie s'équilibre autour du travail de la terre comme activité et comme nourriture alimentaire, visuelle, poétique dans un jardin potager et/ou d'agrément (Jean Girel), une exploitation agricole (Philippe Godderidge). On peut comprendre cette dimension économique comme un choix politique. Ce n'est pas une forme d'autarcie mais une inscription au monde, un équilibre entre un territoire, une activité, un paysage, une planète, et un Cosmos. D'ailleurs, la céramique est un excellent vecteur de voyage et tous explorent des paysages, des roches et des pratiques céramiques sur terre, bien sûr en Asie : Chine, Japon, Corée, mais aussi Afrique, États-Unis, Mexique...

Ce jardin est lui aussi sujet d'observation, source d'inspiration, prétexte à un émerveillement. La recherche des émaux chez Jean Girel reprend une dimension picturale qu'on peut trouver dans la nature, le paysage, les réverbérations sur les ailes de papillons, le roulement d'une goutte d'eau sur une feuille de Lotus : ce sont autant de défis qu'il se lance :

« Comment retrouver, nous dit Jean Girel, une peau de batracien, l'épiderme d'un éléphant, la

texture d'un œuf de caille ? »²¹.

Entre émerveillement et précision, Daniel de Montmollin donne une légitimité à la poterie par une expérimentation scientifique, de chimiste indiscutable tout en articulant à l'échelle cosmique, géologique la relation étroite qu'entretient l'espèce humaine avec la nature. Daniel De Montmollin nous dit :

« ce qui nous rapproche du chêne, c'est la silice, comme lui, pour tenir debout, nous avons besoin de silice²² ».

Rituels

La céramique utilitaire a pu accompagner des sociétés des modes de vie, mais avant d'être utilitaire, la céramique a été associée à des rituels et a suscité des passions depuis ses débuts. Les premières céramiques que l'on connaisse, il y a 30 000 ans, modelées par un chaman Morave à Dolni Vestonice, et jetées dans le feu servaient à prédire les destinées de son clan, animal à chasser, chances de fécondité (exemple : les vénus callipyges), la longue recherche obstinée de la porcelaine en Chine correspond au désir de la substituer au jade auquel on attribuait un pouvoir de longévité. Cette passion repose en partie sur cette quête du sublime pris dans son sens

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*



1983

Vues d'atelier, Daniel Pontoreau, septembre 2017
Page courante et suivantes, photos G. Vappereau









premier : qui se transforme en gaz, comme dans son sens abstrait : qui atteint une excellence sensorielle et spirituelle.

On peut comprendre qu'avec cette portée temporelle, cette métamorphose de la matière, la céramique ait pu être chargée symboliquement. Le mouvement de l'art du processus apparu dans les années 1960 a un précédent dans les rites autochtones, les rituels chamaniques et religieux, les formes culturelles telles que la danse du soleil et la cérémonie du thé qui propose de vivre présentement l'éternité.

De la transmutation découle la métamorphose. Chaman, sorcier, alchimiste, le céramiste a longtemps eu un rôle à part dans les sociétés traditionnelles. En Afrique, en pays Dogon, la potière souvent femme du forgeron était repoussée aux limites du village, pour éviter la propagation d'incendie, mais aussi parce qu'on lui attribuait des pouvoirs magiques, maléfiques de sorcière. L'ambition ultime de l'alchimie, celle de transmuter du plomb en or a trouvé récemment sa vérification.

« Le 17 août 2017, à 130 millions d'années-lumière, dans la galaxie NGC 4993, visible depuis l'hémisphère Sud en direction de la constellation de l'Hydre, plusieurs signaux ont été captés par soixante-dix observatoires terrestres et spatiaux simultanément. Ont ainsi été relevés, une lumière très intense pendant plusieurs heures, des éclairs en infrarouge et rayons X, une bouffée d'une seconde de rayons gamma

et aussi, pour la première fois en association avec ces messagers cosmiques, une secousse d'onde gravitationnelle...

Cette fois, il s'agit d'une paire d'étoiles à neutrons, qui, sont constituées de matière, de neutrons et résultent de l'effondrement d'étoiles en fin de vie, trop légères pour former des trous noirs. (...) En disposant, pour la première fois, de deux types d'ondes indépendantes, les physiciens peuvent aussi mesurer la vitesse d'expansion de l'Univers, qu'ils trouvent compatible avec les valeurs actuelles. En outre, grâce aux divers télescopes, les astronomes ont pointé l'explosion centrale et vérifié la production d'éléments chimiques lourds comme de l'or, du platine, du césium²³... »

Ce temps cosmique atteint des valeurs non intuitionnables que nous ne pouvons donc pas nous représenter. Pourtant cette zone observée comme le fond d'un chaudron nous évoque les métallescences contenues dans un fond de bol.

Ce passage du feu ne rejouerait-il pas l'histoire des origines ? La physique ne serait-elle pas en train de reprendre en charge la métaphysique ? La théorisation

²³ David Larousserie, *Des étoiles à neutrons secouent la Terre*, in LE MONDE SCIENCE ET TECHNO 16.10.2017 à 16h06 • Mis à jour le 17.10.2017 à 06h37

a besoin de phases de représentation avant de produire de nouvelles anticipations.

Ne pourrions-nous pas considérer que ces céramiques seraient à une bien moindre mesure ou peut-être à une échelle humaine, des représentations poétiques, des métaphores artistiques nourrissant l'imaginaire, de l'histoire de l'univers ?



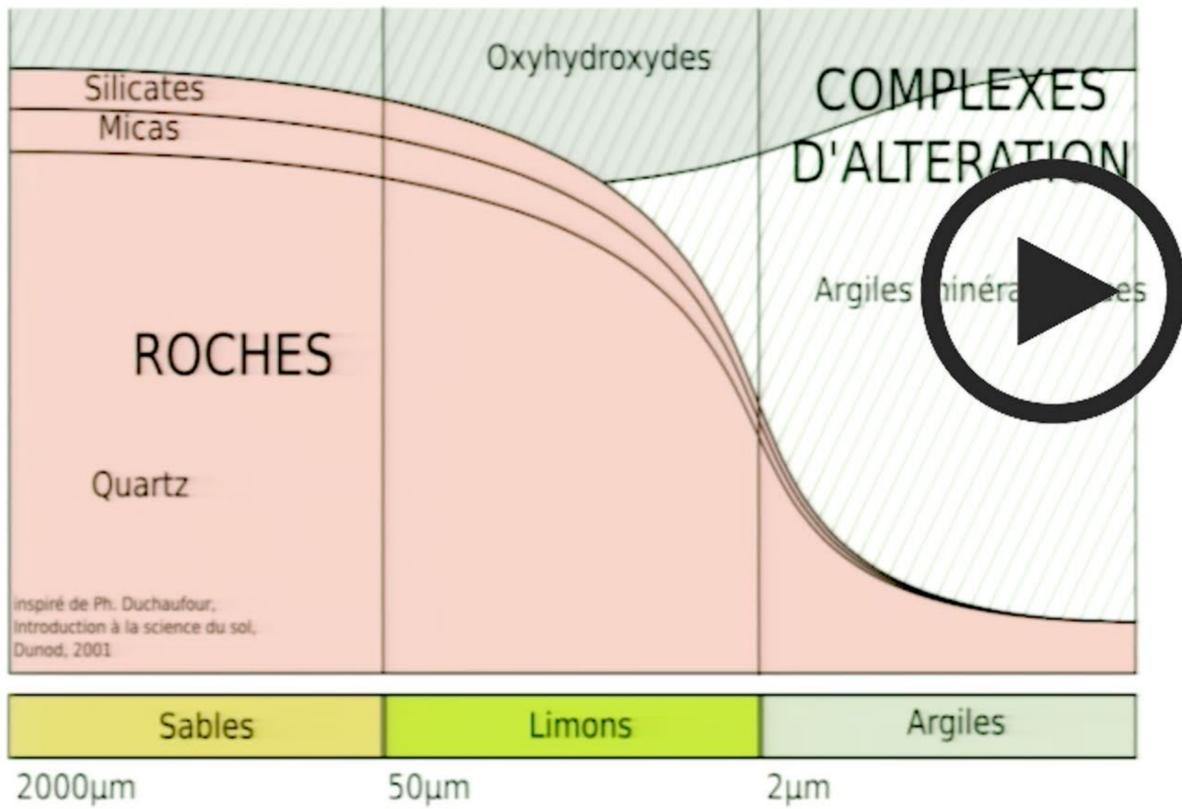
I.
Concrétion et
chimie de la matière

Du matériau terre à la chimie des émaux

Olivier DARGAUD,
chimiste, chef du service de la recherche appliquée,
Manufacture nationale de Sèvres, Sèvres-Cité de la céramique

Le sol – la terre – les argiles

UNIVERSITÉ
de Picardie
Jules Verne



inspiré de Ph. Duchaufour,
Introduction à la science du sol,
Dunod, 2001.

Sables	Limos	Argiles
2000µm	50µm	2µm

Sables	Limos
2000µm	50µm

A photograph of a lecture hall. A woman is seated on the left, and a man is seated on the right, looking at a laptop. A projection screen in the background displays the same diagram as the main image.

Promenades sur la Terre,
avec la terre.

Céramiques de grand feu,
impactisme, verres optiques, verres
naturels

Bernard DEJONGHE,
céramiste

Bernard Dejonghe est né en 1942 à Chantilly, France.

[Site internet de l'artiste.](#)



J'ai toujours eu conscience de l'homme comme faisant partie de l'univers minéral. Depuis mes premiers travaux en terre en 1968, j'ai abordé le matériau comme un « champ de possible », un support d'expérimentation et de réflexion. Je ne privilégie pas davantage le concept ou la matière : chacun contribue à mettre quelque chose en mouvement que j'appelle des « énergies ».

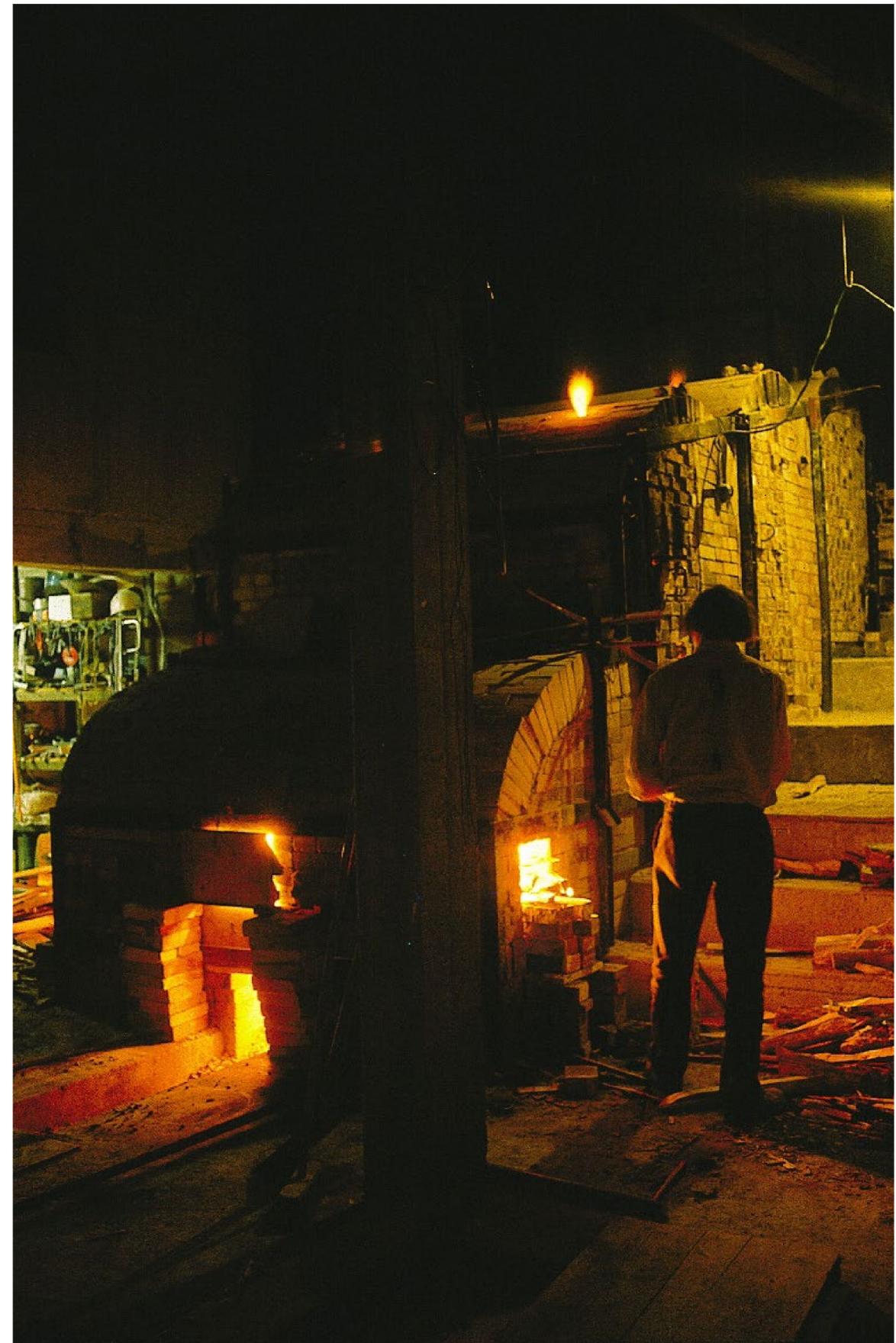
Les années de travail avec les matières qu'un profane pourrait juger comme inertes m'ont amené à l'idée du mouvement constant dans l'univers : rien n'est fixe.

Les céramiques et les verres sont composés de minéraux que l'on mélange et que l'on fond de différentes manières selon ce que l'on veut en faire ou essayer d'en faire. La constante est devenue pour moi un travail sur les fusions minérales qui vient en avant d'un travail sur les formes, les couleurs ou leurs installations dans des espaces particuliers.

On crée des mini tremblements de terre ou des mini volcans... Je n'ai pas pu résister, par curiosité et passion, à partir, à diverses occasions à la rencontre des mondes minéraux et géologiques. J'aime les déserts par ce qu'ils nous montrent du vécu minéral dans la durée ; ils me font comprendre ce que j'essaie de faire.

Bernard DEJONGHE

(Catalogue du Musée de Dunkerque,
conversation avec Alain Macaire, 1997)



Deux phrases qui m'ont décidé à participer à ce colloque :

- « Le passage du feu ne rejouerait-il pas l'histoire des origines ? »;
- « La physique ne serait-elle pas en train de reprendre la charge de la métaphysique ? ».

Pour une fois que l'on ne met pas à l'écart la matérialité des choses dans les arts plastiques, c'est intéressant, il fallait venir à Amiens.

J'ai commencé mon travail de céramiste au début des années 70 en étant toujours attentifs à l'évolution des autres formes d'expression et après une formation de quatre ans, avant 68, à l'école des métiers d'art de Paris, qui se trouvait alors à l'hôtel Salé dans le Marais, devenu maintenant le musée Picasso.

Les mouvements comme Support-Surface, l'Arte Povera, le Land Art ont été actifs dans ces périodes de remise en question de l'après 68, ils m'ont intéressé et certainement influencé.

Depuis cette période, je peux dire avec du recul, et avec un regard objectif, que j'ai assisté à la dématérialisation des arts plastiques, à leur dissolution.

Le discours a remplacé l'acte : le dire a remplacé le faire. Les questionnements et la recherche du sens ont débouché sur l'appropriation symbolique, sur le concept à tout prix, sur le sommaire, sur le kitch, sur la « com » et le marketing.



Malgré cela, les céramiques, pendant ces 40 dernières années, ont été extrêmement vivantes avec des orientations diverses.

Elles ont en même temps été mises à l'écart. Les ateliers céramiques dans les écoles d'art ont été fermés ou mis en sommeil. On disait aux étudiants qu'il n'y avait pas besoin de savoir faire quelque chose ; il ne fallait surtout pas se perdre dans la technique. Il suffisait d'avoir des idées, et de trouver un technicien pour réaliser ou mettre en forme son projet.

On pouvait espérer un article dans Artpress si on faisait brûler un bout de ficelle sur un support plan, avec un commentaire abscons, mais surtout pas si on montrait des céramiques.

C'est un constat que je ne peux éviter ; l'histoire donnera ses analyses.

J'observe avec un certain amusement et curiosité le renversement qui se produit depuis quelques années.

Tout le monde veut faire de la céramique. On pourrait se demander pourquoi ?

Les artistes dits « contemporains » cherchent des lieux de résidence qui pourront les aider à mettre en forme leurs idées.

À la Villa Arson de Nice, l'une des écoles d'art les plus médiatiques, on va rebrancher le four à gaz de l'atelier céramique, qui était débranché depuis 20 ans, etc.

Je vais vous montrer des images de mon travail avec la terre, le verre et le feu depuis les années 80. Je vais vous montrer l'accumulation des gestes d'ateliers, d'expositions, croisés avec les voyages et ce que j'y ai trouvé, et peut être comment cela m'a amené à un langage plastique et à une petite connaissance du monde.

Je ne sais pas si j'ai rejoué l'histoire des origines, mais je connais le passage du feu par l'expérience physique...

Bernard DEJONGHE, octobre 2017

Bernard DEJONGHE. Entretien avec C. BARDIN

C. Bardin : Le monde du verre est relativement complexe, divisé arbitrairement entre des verriers indépendants, quelques artistes contemporains – je pense notamment à César, Erik Dietman ou encore Emmanuel Saulnier, des designers, sans compter les grandes entreprises. Comment vous définissez vous par rapport aux unes et aux autres ?

B. Dejonghe : Vous avez raison de dire que les divisions sont arbitraires. Je peux vous demander pourquoi vous faites vous même la distinction entre des verriers indépendants et des artistes contemporains ; qu'est-ce qui les distingue ? Pourquoi des verriers indépendants ne seraient pas des artistes contemporains ? Et pourquoi des artistes contemporains ne seraient pas des verriers indépendants ? Il y a des différences de niveau dans les qualités expressives ; il y a une diversité qui est la base de toute vie, mais ces catégories sont de mauvais clivages, fabriqués par les modes, les marchés et les médias.

Le clivage est dans le fait de faire réaliser par les autres, ou de réaliser soi même ses projets. Les artistes contemporains utilisent les matériaux comme moyen technique pour réaliser un projet auquel ils ont pensé avant. Les trois artistes que vous citez ont tous réalisé épisodiquement et entre autres chose, des œuvres en verre, mais ils ont toujours travaillé en sous traitance ; ils n'ont jamais réalisé eux même avec leurs moyens et leur connaissance propre, sans prendre de grands risques. Ces artistes partent d'idées, mais pas d'une connaissance

fondamentale et intime des réactions et possibilités du verre.

La connaissance ne s'acquiert pas en quelques jours en regardant chez Daum un ouvrier qualifié travailler. Évidemment, cela va plus vite ; c'est moins fatigant et moins difficile de faire réaliser par d'autres, et cela laisse plus de temps pour la promotion.

Les designers travaillent avec des ateliers ou des industries pour réaliser des objets de série. Leur liberté est dans le projet, qui doit tenir compte des contraintes d'usage, de fabrication ; et de marché ; ensuite, le hasard ne peut plus intervenir.

J'ai pris, par choix de vie, les choses à l'envers ; je n'ai jamais considéré les céramiques ou les verres comme un simple moyen technique pour exécuter une idée ou un concept.

Pour moi, la réflexion vient après, elle ne vient pas avant ; c'est l'acte et l'expérience avec les matériaux qui me fait réfléchir.

J'ai mis en forme les céramiques et les verres ; je les ai fondus de toutes les manières possibles ; c'est cette pratique longue et exigeante qui m'a donné une conscience du monde. Partant du matériel, on arrive au mental. Le travail avec les transformations des matériaux que l'on pourrait considérer comme inertes, m'a amené à l'idée du mouvement constant ; à une conscience du temps et de l'espace.

Pour les céramiques, je travaille avec des fours à bois, dont la particularité et l'intérêt, est qu'il est impossible d'avoir des cuissons régulières ; ce qui amène à quelques très belles pièces et à beaucoup de pièces trop cuites ou pas assez cuites, donc je casse beaucoup au défournement. Il y a une sorte d'improvisation, comme le ferait un musicien, qui fait que on arrive à une liberté, si on a une maîtrise maximum.

Dans les années 70, j'ai eu la proposition de travailler à la manufacture de Sèvres comme sculpteur ; c'est-à-dire que j'aurais passé mon temps à réaliser ce que les artistes invités ne savaient pas faire. On m'a aussi proposé des postes d'enseignant. Mais j'ai préféré travailler hors des structures organisées.

La démarche de César est intéressante : il renverse les creusets de verre fondu ; il laisse le verre s'exprimer seul. C'est une manière d'aller à contre courant de la fabrication des projets courants.

L'art d'aujourd'hui, quelques générations après Duchamp exprime notre époque : on fait des rébus, on raconte des histoires ; il est surtout question de déplacement de sens, de non sens, on s'approprie tout ce qui passe, on fait de la petite provocation, de la mise en scène médiatique. C'est l'art de nos sociétés de grande régression, d'autoconsommation cannibale et de calculette.

Le verre et la céramique reviennent en force dans les galeries d'art contemporain, qui n'ont plus grand chose à vendre, maintenant que Duchamp est un peu fatigué ;

on voit surtout des bricolages vite faits, des matières pauvres...

Dans les écoles d'art, les ateliers techniques sont bannis. On dit aux élèves qu'il n'y a pas besoin de savoir faire. Il suffit d'avoir des idées, et de demander à quelqu'un qui sait faire. On met en avant l'idée, même si ce sont des idées empruntées aux autres, tout passe à travers des références.

Quelqu'un qui a un ou des savoir faire ne serait pas capable d'avoir une pensée créative...

Un très bon sujet de thèse pourrait être de voir par quels glissements progressifs, par quelles contorsions sociologiques et volonté de pouvoir du dire sur le faire, on est arrivé à cette idée admise que quelqu'un qui maîtrise une ou des techniques n'est pas un créateur, mais est au service des créateurs, qui, eux, n'interviennent que sur le plan mental ou conceptuel.

Nos sociétés sont en hypertrophie du cerveau et en atrophie du corps, des pieds et des mains...

Ma volonté de travailler moi même la matière, avec mes propres mots, est une attitude sociale et politique ; et je n'oublie surtout pas le plaisir de faire.

CB : Comment concevez-vous votre travail, à la fois dans son rapport au temps, à l'environnement — vous habitez dans un lieu particulier —, mais aussi dans le processus de création, je pense notamment à la notion de hasard, très présente dans les démarches contemporaines et







qui pourraient s'appliquer à votre manière de pratiquer le verre ?

BD : Pour moi, le hasard, c'est suivre les pistes qui s'ouvrent, en confiance et ouverture d'esprit ; mais avec une rigueur et une maîtrise maximum. Le hasard m'a mis entre les mains un bloc de verre dont je ne connaissais pas les propriétés, ni les problèmes, ni les possibilités. Je n'avais pas de formation pour le verre, une chance ; je n'en avais donc pas les habitudes. Par contre je travaillais depuis une vingtaine d'année sur des céramiques monumentales. J'ai donc été amené à inventer par des essais successifs mes propres techniques en suivant les chemins ou la céramique m'avait conduit et en me tenant loin des pratiques habituelles de fabrication d'objets.

Dans la céramique ou le verre, il y a la présence du temps long. Si, ce matin, je dessine une forme, elle ne pourra exister réellement que dans plusieurs mois ; il y a un temps long de mise en œuvre : fabrication de prototype en plâtre ou autre ; fabrication des moules, séchage ; coupe des blocs de verre, fusion, refroidissement lent qui dure plusieurs semaines, démoulage ; travail à froid, coupes, polissages, installations...

Il n'y a dans cela pas de hasard ; il y a une maîtrise obligée à chaque stade.

Je ne vois pas cela comme un handicap, bien au contraire, c'est un temps de maturation normal. Cette conscience du temps long va à l'encontre des obsessions de nos sociétés contemporaines ou tout doit aller vite.

Je vis dans la nature, cela donne la conscience du temps. J'ai souvent installé mes pièces dans la nature. Elles sont toujours très simples ; elles doivent avoir, seules, une présence évidente. Je fais des groupes, des groupes de signes, comme des écritures.

Les expositions, comme au Musée archéologique de Bibracte en 2012 ou à la maison de Ronsard à Tours en 2013 sont une mise en relation avec l'espace.

Je n'ai jamais fait d'imagerie, ni raconté d'histoires à résonance sociétale ou psychologique, pas de concept, pas de théories. Dans ma génération, avec des mouvements comme Support-Surface ou l'Arte Povera, les artistes posaient des questions radicales sur l'acte et le pourquoi. J'ai été sensible à ces mouvements, et j'ai petit à petit trouvé un sens à ce que je faisais, quand j'ai compris que je travaillais avec les matériaux qui sont issus de l'écorce de la terre. Les céramiques et les verres sont des composés de silice, et d'autres matières minérales. Je suis allé voir du côté de la géologie, de la formation et des transformations des roches. Il y a peu de verres naturels dans la nature. Il y a les obsidiennes dans le volcanisme ; les fulgurites ou verres de foudre, les impactites et tectites, roches siliceuses fondues par des impacts de météorites, les Lybian Glass que l'on ne trouve que dans un seul endroit au monde à la frontière de l'Égypte et du Soudan. Il y a aussi les croûtes des météorites, comme un émail fondu par l'entrée dans l'atmosphère... J'ai rencontré aussi les formes de la préhistoire, que j'appelle le premier langage des hommes avant le bavardage. Les

outils de la préhistoire sont des formes abstraites, chargées d'humanité. Ces formes fondamentales m'ont beaucoup inspirées dans mon travail.

Ces rencontres et influences ne se sont pas faites par appropriations symboliques ou intellectuelles ; elles se sont faites de façons physiques par beaucoup de voyages et de marches dans les déserts, les montagnes, les volcans. C'est devenu un axe très important dans ma vie et mon travail.

CB : En 1995, le musée des arts décoratif vous laisse carte blanche pour organiser votre exposition. Vous choisissez de vous entourer de Gallé, Marinot, Chaplet, Decœur, Camille Virot et Setsuko Nagassawa.

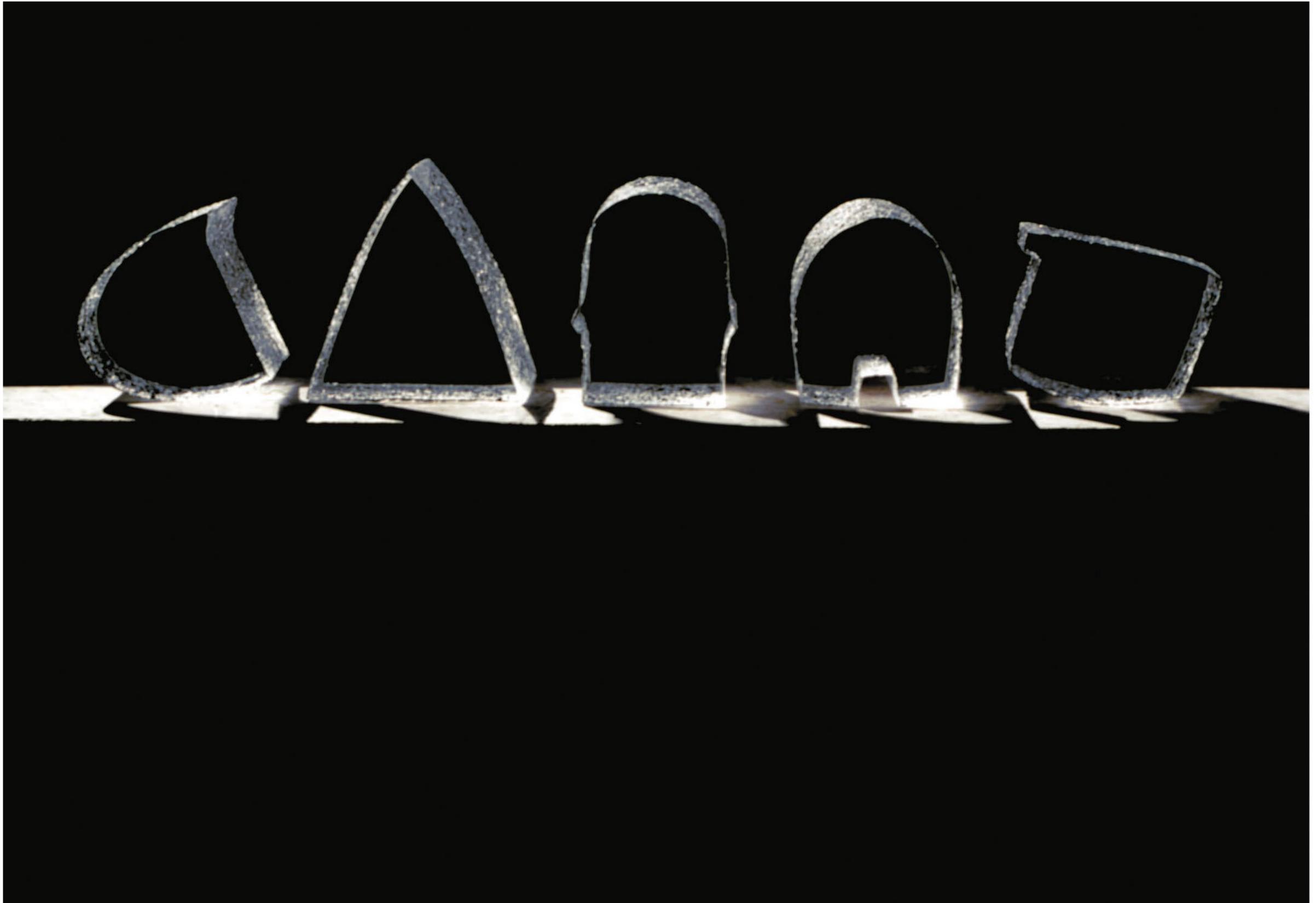
BD : C'était une bonne expérience. Jean-Luc Olivié m'a proposé de chercher dans les collections du Musée deux verriers de générations plus anciennes ainsi que deux céramistes et deux artistes contemporains. J'ai choisi l'hippocampe d'Émile Gallé, car il s'agit d'une pièce très libre et sensible, associée à une pièce de Maurice Marinot dont j'apprécie la réelle présence des matières dans ses formes épaisses. Évidemment pour les céramistes, j'ai choisi Émile Decœur dont toute l'évolution a été vers la rigueur et la pureté, entre les années 1910 et 1960. J'ai fait mes premières expériences avec son four à Fontenay-aux-Roses entre 1968 et 1975. Et aussi Chaplet bien sûr, qui a été garde national pendant la commune de Paris, et qui a abandonné le décor pour la simple beauté des émaux de grès. Pour les contemporains, j'ai demandé à deux céramistes amis : Setsuko Nagassawa et Camille

Virot qui ont en commun un lien avec les voyages, donc des influences qui viennent d'ailleurs.

Pour travailler le verre, il faut regarder autre chose que le verre.











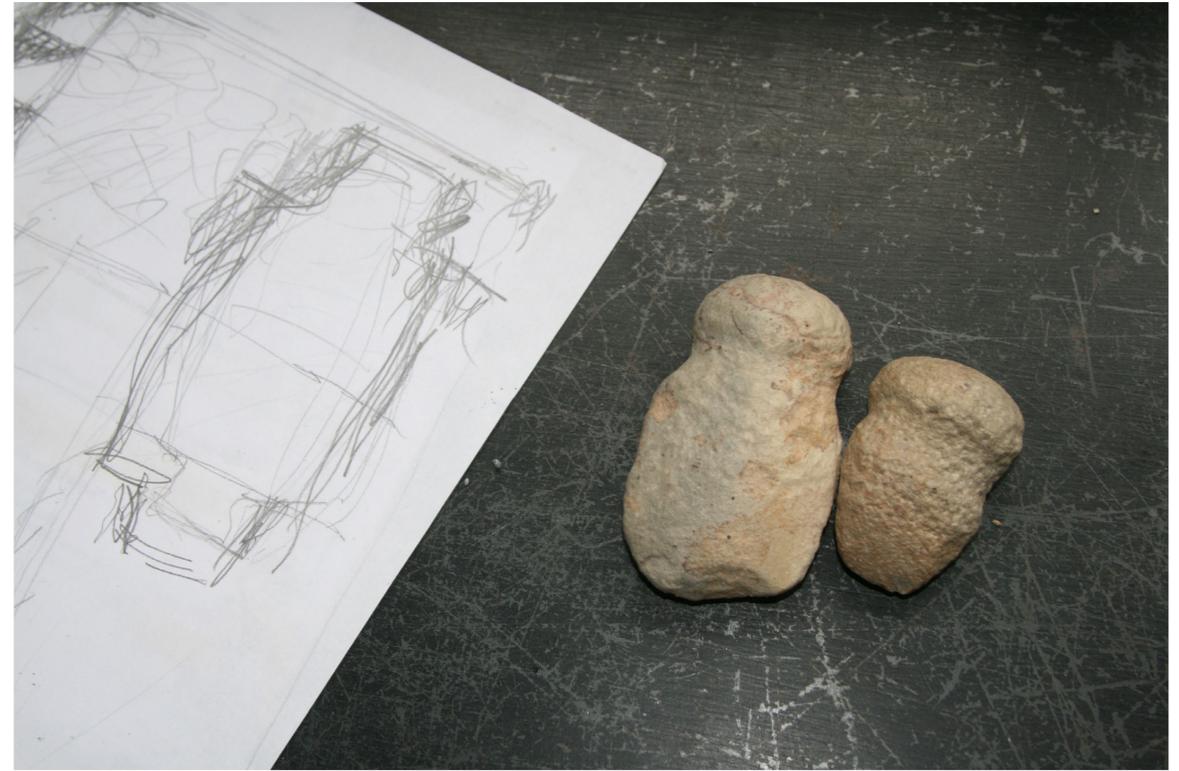


I. 2. Bernard DEJONGHE

















Durée : 1' 00' 50

II.

Montée en température et
refroidissement

Évolutions thermiques de la terre. Recherche sur la matière

Joan SERRA,
céramiste

Joan Serra, né en 1962 est céramiste. Son travail qui porte une attention particulière aux processus de naissance de la forme est exposé fréquemment en Espagne et à l'étranger. Il est également

responsable des activités éducatives du Marché International de la céramique d'Argentona à Barcelone. [Site internet de l'artiste.](#)



















Processus de la forme

Je ne modèle pas les pièces, mon travail consiste à réunir les conditions permettant l'apparition des formes.

Les structures initiales des polyèdres réguliers ou assemblés, des figures planes aux angles droits et profilés, où se refléteront toutes les altérations formelles du chaos du processus chaotique à venir.

Tout d'abord, l'observation du comportement de la matière, selon la modification de la densité de la masse d'argile, obtenue par l'addition de divers matériaux et leur comportement ultérieur pendant le séchage et la cuisson, détermine ma méthode de travail en continu.

Dès la vitrification minimale, lorsque l'argile ne se désagrège plus au contact de l'eau, jusqu'au passage à un état de semi-fusion ou de fusion, où la forme perd son volume tridimensionnel et cherche à s'étirer pour tenter d'occuper un maximum de surface, le processus provoque une ample marge d'évolution des formes de base, vers de nouveaux aspects intimes du jeu entre la matière et le feu. Dilatations et contractions, perte du volume par vitrification, mouvements de la forme par fusion, déplacement de la matière solide sur un fond instable... Conditions qui rappellent l'origine de l'évolution de la terre, recréation du pouvoir de la nature à l'échelle humaine.

Aux limites, il y a ce qui m'intéresse.

Mais bien sûr, au final, des lois physiques et chimiques

déterminées et inaltérables agissent et coordonnent les processus, mais malgré tout, la recherche de raisons scientifiques n'est pas le travail du chercheur de formes : quand il n'y a pas d'explication, apparaît la magie.

Le four comme ultime facteur déterminant du résultat, constitue la phase la moins visible : un habitacle fermé où les sens pénètrent peu et avec difficulté, une vision minimale de l'intérieur à travers un judas, une sonde qui indique la température en un seul point, le bruit de la combustion, l'odeur des gaz effervescents qui émanent de mille et une réactions sont les seuls éléments d'évaluation qui, ajoutés à une modeste expérience ne nous préparent qu'à une seule chose, la surprise. Un avant et un après sans retour, voilà l'idiosyncrasie du processus de la céramique.

Mon travail n'est pas une abstraction de la réalité, ce sont des réalités. Les résultats que je cherche à obtenir sont des diversités de comportements de la pâte et la mise en forme des pièces qui soient le reflet d'un instant, où il soit possible d'apercevoir le processus entre ce qui précède et ce qui suit.

Les formes existant déjà, le travail consiste à les découvrir, les faire apparaître...

Joan Serra

Extrait du catalogue Mia Llauder -
Joan Serra. *Expansions... confluences*,
3 juin - 9 septembre 2017, Centre d'art les
Pénitents noirs, Aubagne

Résumé de la communication

Je pars d'une vitrification minimale où la pâte céramique ne se dilue plus au contact de l'eau, jusqu'à en arriver à un état de semi-fusion ou fusion où la forme perd son volume tridimensionnel et cherche à s'étirer pour tenter d'occuper un maximum de surface. En ajoutant toutes les phases intermédiaires de températures, on dispose d'une très large marge d'évolution des formes de base vers de nouveaux aspects intimes du jeu entre la matière et le feu. Dilatations, contractions par la température, perte de volume par la vitrification, mouvements de forme par la fusion, déplacements de la matière solide sur des bases instables..., voilà des conditions qui rappellent l'origine et l'évolution de la terre, créations de témoignages du pouvoir de la nature à échelle humaine.





ME-PM-A2-20 37 x 36 alt 22 cm. (1140°C.)



Nano-optique, verres & céramiques nanostructurés, une tradition millénaire

Philippe COLOMBAN,
physicien, MONARIS 8233 CNRS,
Université Pierre et Marie Curie

Après une formation d'ingénieur à l'École nationale supérieure de céramiques industrielles de Sèvres en 1975, un DEA, de l'Université Paris 6 et du Laboratoire de chimie appliquée de l'état

solide de l'ENSCP en 1976, Philippe Colomban a son doctorat en Sciences physiques à l'Université Pierre et Marie Curie. Il est actuellement directeur de recherche CNRS émérite.

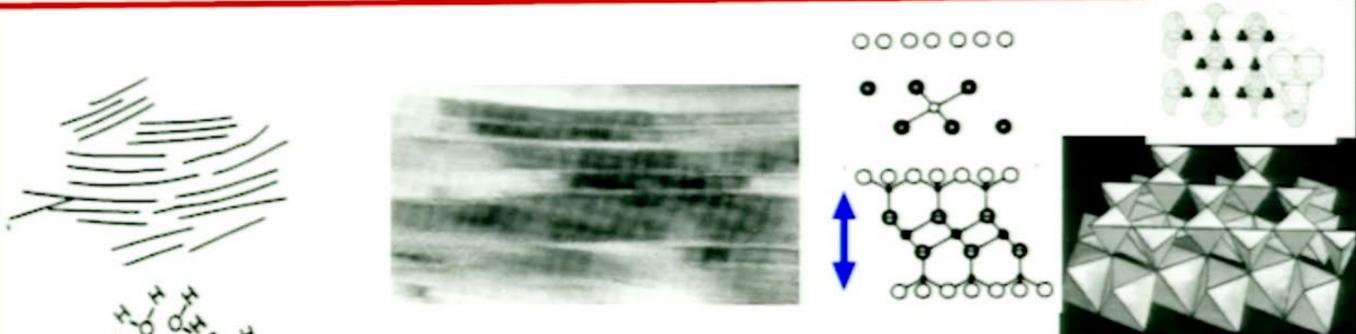
Résumé de la communication

L'optimisation des processus physiques (couleur, mécanique) et chimiques (réactivité, densification, homogénéité / hétérogénéité) mis en œuvre dans les Arts du Feu (verres, céramiques, émaux) a conduit très tôt les potiers, verriers et émailleurs à rechercher dans la nature ou à fabriquer, de façon empirique mais efficace, des matières premières ultrafines, nanométriques et même à produire des matériaux nanostructurés.

Après avoir expliqué les avantages des particules sub-microniques et dressé un bref survol de l'histoire de l'usage des principaux produits nanométriques naturels (argile, amiante, pozzolanes, chaux, os, coquilles...) et synthétiques (particules de cuivre, d'argent, d'or, de semi-conducteurs, de graphites et carbones...) en technologies céramique, verrière et d'émaillage, la nanostructure et les propriétés optiques des premiers dispositifs nano-optiques (les lustres céramiques, IX^e siècle) sont explicitées.

En conclusion, les nouveaux usages des nanoparticules en optique, santé ou matériaux de construction sont abordés.

1. Nano, pourquoi ? : **plasticité**, réactivité, homogénéité, couleur



Argile tétraèdres Si/AlO₄- octaèdres AlO₆
sec feuillets hydroxylés OH/Al-O/Si-O/OH (Na⁺, K⁺, Ca⁺⁺)
 épaisseur : 1 à 100 nm
humide feuillets [OH/Al-O/Si-O/OH (M, nH₂O)] mH₂O
 cations inter-couche solvatés
 feuillets entourés d'eau 'structurée'
5g de Bentonite gélifie **1 litre** d'eau
 dilué (sol) + concentration &/ou électrolyte => gel
 viscosité - thixotropie (dispersion phases inertes)
 l'eau lubrifie le glissement interfeuille = plasticité



Deviens (qui tu es). La forme et la volonté

Jacques KAUFMANN,
céramiste

Né à Casablanca, Maroc, Jacques Kaufmann habite Genève et ses environs depuis 1963. Il suit les cours de céramique de l'École des Arts Décoratifs de Genève de 1974 à 1977, comme élève de Philippe Lambercy. De 1978 à 1984, il reprend 2 ateliers collectifs de céramique à Genève, avec Philippe Barde. De 1984 à 1986, il travaille pour la Coopération Suisse au développement au Rwanda, comme Chef du projet « Action Céramique ». De 1994 à 2014, il enseigne à l'École Supérieure d'Arts Appliqués

de Vevey, dans le cadre de la section céramique, dont il prend la direction en 1996. Il multiplie ses activités en Chine, aboutissant à des expositions et il participe depuis 2008 au groupe de recherche « murs végétalisés Hepia ». Jacques Kaufmann appartient à la lignée des artistes qui interrogent les limites, celles des matériaux, qu'il multiplie, et celles des cultures, qu'il croise. Depuis 2012, il est président de l'Académie internationale de la céramique (AIC).



Vue d'atelier, Jacques Kaufmann, juillet 2016
Photo G. Vappereau

Lié à une « phénoménologie de la transformation », mon approche et ma compréhension du phénomène céramique passent par une interrogation (fébrile, libre, ouverte...) des matériaux et des processus, impliquant toutes sortes de formes de métissages, dans un esprit de quête des possibles.

Si le corps et l'imaginaire sont engagés dans cette relation qui fait la part belle à l'intuition, aux expérimentations, et finalement à leur synthèse, pour appréhender puis développer dans le réel ce qui a d'abord été rêvé ou simplement interrogé, l'« erreur féconde » comme la « serendipity » sont également accueillies comme des cadeaux offerts par le matériau lors d'une écoute attentive, sa voix pouvant être discernée et activée, au-delà du résultat préalablement attendu.

Mettre en question les gestes, les outils, les processus, les matériaux, génère un travail apparemment protéiforme. Comment éviter de se perdre ?

Il s'agit d'arriver à faire confiance à l'unité intérieure de son être, de laisser la porte ouverte aux doutes et enthousiasmes, comme manifestations directes de nos forces et besoins profonds, au-delà de la conscience actuelle ou de la compréhension que l'on peut en avoir. « Trouver sans chercher », pour paraphraser Picasso, ne peut se comprendre que dans ce cadre là, d'un chemin qui endosse la possibilité de se perdre, ce risque étant la condition même du chemin.

Accepter cet inconnu, c'est déjà faire l'hypothèse de pouvoir potentiellement l'approcher, c'est laisser le champ le plus ouvert à la possibilité d'advenir, contre la volonté et la maîtrise apparentes, rassurantes mais restrictives.

Le but du travail, au delà de la question du sens explicite, est l'expérience concrète de la relation avec le matériau, les processus, l'espace. Les difficultés rencontrées, acceptées, surmontées en sont les moyens.

Jacques Kaufmann, janvier 2015





Résumé de la communication

En citant Bachelard, dans son titre éminemment pertinent (*La terre et les rêveries de la volonté*), il s'avère que la terre établit une relation complexe à la volonté (de forme, de sens...), entres autres par des réactions spécifiques liées à sa transformation. Cette particularité permet à l'individu de questionner un espace ouvert, du concept au processus et au matériau, et de se positionner en un équilibre personnel à tout créateur. C'est dans une double révélation de l'être et du matériau que réside le travail.





Apprentissage de M. Jacques Kaufmann, responsable de la section céramique, en Volcans
© Anthony An...



Table ronde :
Philippe Colomban, Olivier Dargaud,
Bernard Dejonghe, Jacques
Kaufmann, Joan Serra

Modérateur : Élisabeth PIOT,
sculpteur et chercheur au CRAE-EA4291,
Université de Picardie Jules Verne

Élisabeth Piot, née en 1984, est sculpteur et maître de conférences en Arts Plastiques à l'Université de Picardie Jules Verne. Ses recherches en tant que sculpteur entretiennent un dialogue

avec l'histoire de l'art et l'esthétique, et articulent des problématiques visant à décrire au plus près le fait sculptural et la perception de la sculpture.

Lors de cette table ronde, il a été question d'interroger les artistes présents sur la pertinence de certaines réflexions de Gaston Bachelard par rapport à leurs pratiques respectives.

Dans *La Terre et les rêveries de la volonté* publié en 1948, Bachelard montre que les images matérielles qui se forment au contact de la main avec ce qu'il nomme la pâte, mélange de l'élément terre et de l'élément eau, sont des images profondément primitives qui renouvellent notre rapport au corps et aussi notre rapport au monde. À cette rêverie de la pâte pensée par le philosophe, s'ajoute une réflexion sur l'analogie entre le petit et le grand, ou comment la rêverie du petit, de l'observable, du quantifiable, ouvre, par correspondance, un possible accès au grand tout de l'univers.

Ghislaine Vappereau repère dans la note d'intention du colloque la diversité des processus que les céramistes expérimentent par la cuisson comme : « les assemblages de matières premières, de montées et descentes en température ». En écho avec les propos de Bachelard et la singularité du travail des céramistes présents lors de cette table ronde, il était intéressant de comprendre si et dans quelle mesure cette familiarité d'avec les différents processus de cuisson permet à ces artistes d'inscrire leur travail dans une relation d'avec le cosmos, d'avec l'infiniment grand.



Durée : 36' 30

III.

Histoires de fours

L'« invention » du grès au XIV^e siècle

Jean CARTIER,
fondateur et président du GRECB - Beauvais

Le Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis, GRECB, a été fondé en 1967 sous l'impulsion de quatre archéologues bénévoles : Jean Cartier, Émile Chami, Henri-Pierre Fourest, Robert Lemaire, Henry Morisson, dans la ville de Beauvais, alors, en pleine reconstruction après la seconde guerre mondiale. Depuis 1958, ils essayent d'étudier les objets archéologiques sortis des « archives du sous-sol ». C'est

ainsi que naquit l'idée de fonder une structure de recherches céramologiques.

Des liens forts et des échanges d'idées prirent corps avec les anglais K. J. Barton et John Hurst, ainsi qu'avec le professeur hollandais J. G. N. Renaud. Avec le soutien scientifique de personnalités de premier plan telles que le doyen de Bouard de l'Université de Caen, de Georges Henri Rivière, Directeur du Musée

national des arts et traditions populaires de Paris et d'Henry-Pierre Fourest, Conservateur en chef du Musée national de la céramique de Sèvres.

L'association est actuellement représentée dans dix pays étrangers : la Grande Bretagne, la Belgique, les Pays-Bas, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Russie, le Canada, l'Uruguay et les États-Unis.

Le GRECB s'est donné pour vocation l'étude et la connaissance de la céramique du Beauvaisis et pour objet :

- l'organisation de conférences et la présentation d'expositions ;
- l'étude des sites archéologiques potiers et du matériel céramique, des archives ;
- les enquêtes ethnographiques dans le « Pays de Bray potier », le relevé de sites ;
- la publication de sa Revue annuelle des études et recherches sur la céramique ;
- le prêt de tessonier de référence pour les archéologues ;
- la constitution d'une « tuilothèque » et d'une « carreauthèque » ;
- l'organisation de visites des usines de céramiques et des ateliers d'artisans-potiers.

Le GRECB en quelques dates :

1967 : création du GRECB sous la présidence d'Henry-Pierre Fourest, conservateur en chef du Musée de la céramique à Sèvres

1968 : première publication

1973 : exposition de la céramique du beauvaisis au Musée de Sèvres. Fouilles des fours à grès du XVI^e au Déroit en compagnie de l'archéologue J. K. Bardaggi

1977 : publication éditée par la Mutualité agricole de l'Oise : fouilles d'un site potier (XIV^e-XV^e s.) à Saint-Germain-la-Poterie ; colloque international, *la Céramique médiévale du Nord-Ouest de l'Europe*

1984 : nouveau président, Claude Le Sidaner

1988 : fouilles à Savignies, rue du Saint Sacrement

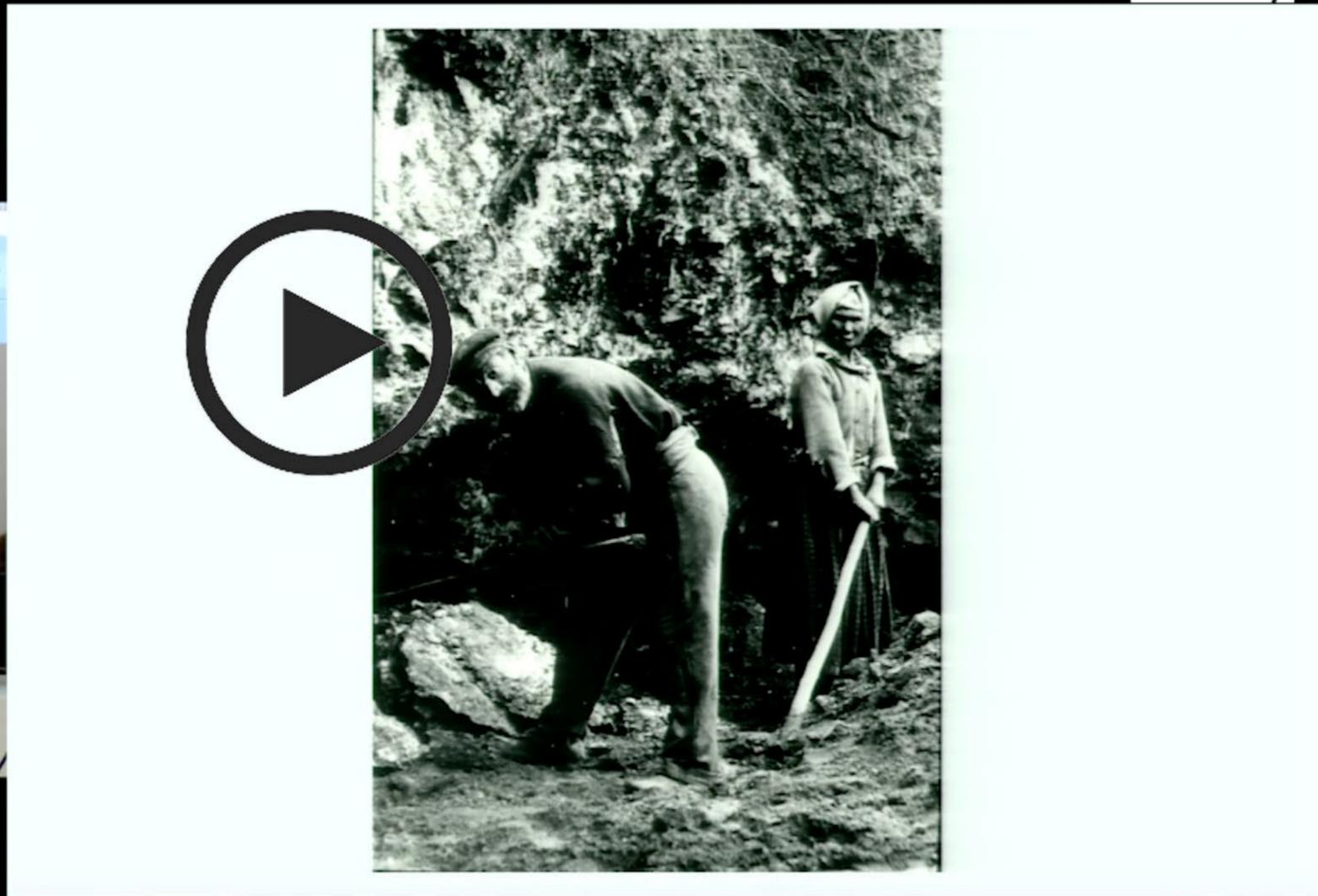
1993 : colloque, *Les carreaux stannifères du Nord de la France*

1994 : nouveau président : Jean Cartier

2005 : mise à disposition de la manufacture Gréber par la Ville de Beauvais

2016 : édition de la Revue annuelle n° 37

2017 : à l'occasion de son demi-siècle, le GRECB publie une brochure richement illustrée. Sur cinquante pages, elle met en lumière cinquante céramiques. Cet inventaire photographique, très soigneusement légendé, se double d'un inventaire des grands noms associés à la céramique beauvaisine : Jules-Claude Ziegler dans le quartier de Voisinlieu à Beauvais, Louis Leclerc et André Bouché au Vivier-Danger, Johan Peter Gréber et sa descendance, Charles, Paul, Pierre, Françoise à Beauvais, Auguste Delaherche et Pierre Pissareff à Armentières, Richard Guino à Rainvillers. Le livret se clôture avec dix potiers contemporains du pays de Bray.



Grès salé au XIX^e siècle dans le Beauvaisis

Sylvain PINTA,
responsable des collections céramiques,
MUDO, Musée de l'Oise

Attaché de conservation du patrimoine au MUDO-Musée de l'Oise à Beauvais, Sylvain Pinta a étudié au cours de sa formation universitaire l'économie de la céramique en Pays de Bray de 1850 à 1914. En 2004, il débute sa carrière comme responsable des collections de céramique architecturale d'Auneuil (Oise) et suit la rénovation structurelle de la Maison Boulenger à Auneuil. En 2011 et 2012, il dirige le chantier de la collection de céra-

mique architecturale d'Auneuil et son transfert vers les futures réserves du MUDO-Musée de l'Oise. En 2013, il intervient pendant la formation du ministère de la Culture. Il a participé au commissariat de plusieurs expositions. Depuis 2016, il est responsable de la collection céramique et chargé des collections XIX^e et XX^e siècles du MUDO-Musée de l'Oise.

Sylvain PINTA. Entretien avec Richard Le Men

R. Le Men : Quelle est la caractéristique de la céramique du Beauvaisis ?

S. Pinta : La céramique du Beauvaisis se caractérise par la présence d'argiles de différentes natures (bleuâtre, gris foncé, beige, rose, violet, rouge ou parfois mêlées) mises à découvert sur près de 85 km de long par un effet d'érosion de l'anticlinal du pays de Bray. Ces argiles de grandes qualités associées à de grandes surfaces boisées ont permis de développer au fil des siècles cette activité et d'être un centre de production novateur et reconnu en France et en Europe. Bernard de Palissy vante la valeur des argiles du Beauvaisis, Ambroise Paré loue la qualité des grès de Beauvais, Alexandre Brongniart conseille le Beauvaisis à Jules Ziegler pour la création d'un atelier.

RLM : Depuis combien de temps cette terre est-elle utilisée ? Est-il vrai que l'on fabrique de la céramique en Beauvaisis depuis le néolithique jusqu'à aujourd'hui sans interruption ?

SP : La production en Beauvaisis est attestée depuis près de deux mille ans. Les fouilles archéologiques ont mis à jour un grand centre céramique, le plus important de la région pour le 1^{er} siècle à Aux Marais, village à quelques kilomètres de Beauvais. Déjà à cette époque, les céramiques du Beauvaisis sont de grande qualité. Ce centre se divise en deux zones d'activité. L'une au centre du village regroupe des tuiliers qui utilisent de l'argile rouge, l'autre à l'écart, rassemble les potiers

qui se servent d'argile grise. La production est attestée les siècles suivants comme à Rainvillers (II^e siècle). Pour l'époque Mérovingienne, les ateliers de potiers restent inconnus, mais les fouilles archéologiques menées à Beauvais prouvent que l'activité se poursuit pendant le haut Moyen Âge.

Il est certain que par la richesse de ses argiles, l'activité de la céramique s'ancre à tout jamais dans le pays de Bray.

Ainsi en 1803, dans sa Description du Département de l'Oise, Jacques Cambry, premier préfet de l'Oise indique :

« Les poteries de Savignies sont de la plus haute antiquité ; on peut en juger par l'identité des vases qu'on trouve au fond des puits de ce village, et dans les fouilles de Bratuspance. La seule tradition transmise de père en fils dans Savignies est que S. Pierre et J. C. sont venus visiter ces lieux » (sic).

RLM : Comment a évolué la production potière au long des siècles ?

SP : Au 1^{er} siècle, les poteries d'usage commun sont à pâte blanche. Il s'agit de cruches, de brûle-parfums, de mortiers... principalement diffusés dans le Beauvaisis. Au III^e siècle, les fouilles démontrent un essor majeur des productions en pâte grise avec une large diffusion sur Beauvais et ses environs. Entre le V^e et VIII^e siècle, la technique évolue, avec des céramiques plus rugueuses. Dès le IX^e siècle, les pièces sont tournées plus rapidement, les pâtes deviennent plus fines. La cuisson plus maîtri-

sée les rend plus sonores. Le décor peint à l'ocre rouge réapparaît alors. Cet ornement perdure jusqu'au ^{xiv}^e siècle. Au ^{xiii}^e siècle, les formes évoluent et deviennent plus élancées.

Dès le premier tiers du ^{xiv}^e siècle, grâce à une bonne connaissance des argiles et l'utilisation de nouveaux fours plus performants, les potiers de Saint-Germain-la-Poterie opèrent une véritable révolution technique et découvrent un nouveau matériau, le grès. L'argile à grès, naturellement présente dans le Beauvaisis, cuite entre 1150 et 1350 °C, offre une paroi fine, imperméable et légèrement vitrifiée.

La finesse d'exécution et l'utilisation d'une argile pure permet au grès du Beauvaisis d'être considéré au ^{xv}^e siècle comme un produit à la mode, d'une grande élégance, diffusé dans tout le royaume et exporté à l'étranger. Au ^{xvi}^e siècle, le Beauvaisis reste un centre céramique français avec la production de terres vernissées au sel de plomb, qui prennent la forme de plats à décor gravé, écuelles... dont les plats *sgraffiato*. Le potier applique un engobe d'une couleur différente sur la pièce déjà tournée. Il grave ensuite un décor jouant sur les différences de couleurs avant de faire cuire et émailler la céramique. Au ^{xvii}^e et au ^{xviii}^e siècle, la production se poursuit avec certains plats décorés à la corne.

Le ^{xix}^e siècle est un siècle de mutation et de renouveau. En 1839, le peintre Jules Ziegler s'installe à Voisinlieu, et introduit la production du grès salé en France. Ses grès sont originaux par leurs formes moulées ou par les

décors appliqués et une couverte marron caramel est obtenue par cuisson de chlorure de sodium en fin de cuisson. Jules Ziegler redonne alors un lustre artistique à une matière devenue commune. Les potiers brayons reprennent cette technique pour créer des objets utilitaires comme des pots à tabac... La mécanisation se développe également dans les ateliers qui deviennent parfois de véritables usines comme la Manufacture Boulenger, la première à produire des carreaux à décor incrusté en France. Après avoir pressé la terre dans un moule en relief de plâtre, les creux sont remplis d'une terre colorée liquide, la barbotine. Les décors reprennent le goût de l'époque (carreaux d'inspiration médiévale, ou plus décoratifs pour créer de véritables tapis de sol). Les carreaux vont faire l'objet de recherches et de dépôts de brevets. En 1889, Octave Colozier reprend et modernise l'entreprise familiale pour produire à très grande échelle des carreaux à décor selon un procédé de poudres argileuses sèches. À côté de ces usines, dont les tuileries, se poursuit une activité artistique. Auguste Delaherche, parmi les premiers découvreurs du rouge sang de bœuf tant convoité au ^{xix}^e siècle, est un artiste mondialement reconnu. Johan Peter Gréber fonde une manufacture qui diffuse, à travers une dynastie d'artistes, pendant près d'un siècle, des céramiques architecturales ou décoratives très recherchées. Au ^{xx}^e siècle, Charles, Pierre et Françoise Gréber marquent la céramique beauvaisienne. À la fin des années 1960, une nouvelle génération d'artistes et de potiers prend la relève de Pierre Pissareff et d'André Boucher. Parmi eux, Jean-Michel Savary, Jean-

Louis Nigon, Jean-Luc Noël, puis Patrice Deschamps, Monique Lesbroussart... Aujourd'hui l'association Potiers et céramistes de l'Oise regroupe 21 potiers.

RLM : Quelles sont les plus belles pièces en céramique du Beauvaisis que possède le MUDO ?

SP : Il est toujours difficile de faire un choix parmi les près de 5500 pièces que compte la collection céramique du MUDO-Musée de l'Oise, ce qui en fait une des plus riches collections de céramiques en France. Certaines pièces emblématiques proviennent de la collection céramique sauvée de la destruction du musée pendant la Seconde Guerre Mondiale, comme les épis de faîtage en terre vernissée du ^{xvi}^e siècle (Musicien à la vieille, Musicien à la harpe), ou le Plat de la Passion, plat entièrement moulé daté de 1511 et entré dès la constitution des collections du musée en 1843. D'autres pièces démontrent la qualité des grès du Beauvaisis comme le Godet à anneaux en grès du ^{xv}^e siècle donné par Pierre Pissareff. Le musée possède également de très beaux ensembles céramiques provenant de généreux donateurs comme l'ensemble de plats du ^{xviii}^e siècle en terre vernissée de Savignies provenant du legs de Gaston Mourgues de Carrère en 1932, de la plus riche collection de céramiques d'Auguste Delaherche, le maître céramique de la fin du ^{xix}^e siècle et du début du ^{xx}^e siècle constituée autour du legs de Jeanne Delaherche (au total près de 650 céramiques) ou du don en 1980 par le potier Pierre Pissareff de sa collection comportant notamment des grès, des terres vernissées ou des faïences caracté-

ristiques de la production des manufactures brayonnes au ^{xix}^e siècle (près de 650 céramiques également). Les derniers coups de cœur iraient pour la Cheminée aux Paons, chef d'œuvre d'Auguste Delaherche constitué de 105 morceaux, entré dans les collections en 2000, ou le Plat à décor *sgraffiato* du ^{xvi}^e siècle acquis avec trois autres céramiques exceptionnelles en décembre dernier, par préemption de l'État pour le MUDO, lors de la mise en vente publique de la collection d'E. Chami, spécialiste de la céramique beauvaisine.

RLM : Quelles sont les dernières découvertes archéologiques ?

SP : Dans les dernières découvertes archéologiques, le Service archéologique de la Ville de Beauvais a eu l'occasion d'effectuer les fouilles d'un site cher aux Beauvaisiens, qu'est l'ancienne manufacture Gréber. Certaines de ces pièces sont actuellement visibles au MUDO, dans l'exposition *Vivre, créer, découvertes récentes et énigmatiques archéologiques dans l'Oise*, notamment un moule en plâtre de la plaque publicitaire de la manufacture de Pierre Gréber que possède le musée.

Dans l'exposition *Autour d'une même terre*, deux doubles gourdes en grès du ^{xv}^e siècle découvertes à Savignies, actuellement déposées pour étude au Service archéologique de la Ville de Beauvais, sont remarquables par leur finesse d'exécution et l'interrogation sur la nature de leur usage. Sont-elles des gourdes à usage liturgique pour transporter à la fois l'eau bénite et le vin ?

Dernièrement, une fouille préventive menée par le Service archéologique du Département de l'Oise a permis de mettre à jour un four à Saint-Léger-en-Bray.

RLM : Où peut-on contempler de bels exemples *in situ* d'éléments architecturaux et ornementaux réalisés en céramique du Beauvaisis ?

SP : Dans Beauvais, il est possible de voir de beaux ensembles de constructions agrémentées de céramiques architecturales Art Nouveau comme avenue Victor Hugo, sur le boulevard Saint André ; de l'entre-deux-guerres sur la façade de l'ancien atelier de céramique au Lycée des Jacobins, rue des Jacobins ; ou réalisées après-guerre sur la façade de la Poste de Beauvais ou encore la Maison Biaggi, 29 rue Malherbe. Plus récemment, Jean-Michel Savary a réalisé des ensembles de céramique architecturale. En 2001, une fresque lui a été commandée par la ville de Beauvais pour parer la gare, et en 2008, il participe à l'ornementation du complexe Aquatique Aquaspace.

Le Beauvaisis comporte également parmi les façades les plus remarquables, les façades catalogues de la Maison Boulenger, construite vers 1885-1887, avenue Foch à Auneuil, et celle de la Manufacture de Charles Gréber rue de Calais à Beauvais. En 1911, il pare de céramiques la maison à pans de bois qui sert de magasin. Ces deux maisons sont classées Monument historique.

En France, les céramiques architecturales du Beauvaisis ont paré des halles et se trouvent encore sur les villas balnéaires comme sur la côte picarde à Ault-Onival.

Source de l'entretien : <http://www.lamesure.org/...>



Expériences de cuisson primitive en Bretagne XIX^e et XX^e siècles

Lorenzo VINCIGUERRA,
philosophe, chercheur au CRAE-EA 4291,
Université de Picardie Jules Verne

Petit-fils de l'artiste-peintre Marie-Renée Chevallier Kervern (1902-1987) et peintre lui-même, Lorenzo Vinciguerra est un ancien élève de la classe de peinture de l'Académie des Beaux-Arts de Brera de Milan et de l'École normale supérieure de Pise, où il a étudié la philosophie avant de passer à l'ENS de Paris. Agrégé et docteur en philosophie, il est aujourd'hui professeur de philosophie et d'esthétique à l'UFR Arts de l'Université

d'Amiens, où il dirige le Centre de recherche en arts et esthétique et enseigne la philosophie de l'art ainsi que le dessin. À l'EHESS depuis 2007, il anime avec François Flahault le séminaire doctoral « Anthropologie générale et philosophie ». Auteur de plusieurs travaux sur Spinoza, Merleau-Ponty, Deleuze, il a enseigné dans les universités de différents pays et il vit à Paris.

Le four



Contretemps - rythmes d'atelier, relation au monde et autres transformations

Anne VERDIER,
céramiste

En 2001, après des études et des recherches en biologie cellulaire et moléculaire suivies en France et en Angleterre, Anne Verdier suit le cours de céramique du Langley College, à l'ouest de Londres. En 2004, elle obtient le diplôme de l'IEAC : Institut Européen des Arts Céramiques, Guebwiller. Une résidence à

l'Académie des Beaux arts de Wrocław en Pologne en 2005 et des stages avec des céramistes français renommés (Jean-François Fouilhoux, Jean-François Bourlard, Claude Champy) viendront compléter sa formation. [Site internet de l'artiste.](#)



Vues d'atelier, Anne Verdier, août 2016
Page courante et suivantes, photos G. Vappereau













Anne Verdier sculpte la terre cuite

Oubliant la théorie, Anne accumule les matières, les expériences... elle accumule, cuit, fait fondre et puis elle casse... pour voir !... pour montrer l'exubérance.

Casser chez elle n'est pas détruire, mais au contraire à cet instant, le marteau redevient outil de sculpture et alors commence, au moment où d'autres pensent que tout est fini, un travail finalement si classique de dégrossissement : révéler les tensions, trouver les lignes... vivre les formes.

Elle se positionne dans une attitude sans ambiguïté. Il n'y est plus question de savoir faire mais simplement d'être présent, face et dans la sculpture en même temps, physiquement... Il faut surtout ne rien attendre et savourer ce qui arrive. Systématiquement, elle ne cherche qu'à mettre en œuvre des processus qui permettront d'improbables résultats...

Le four est le lieu de l'expérimentation, le vase de tous les possibles : là où les matières se mêlent, là où les magmas rentrent en intime fusion ; ils ne se laisseront voir qu'après leur mise au jour... rien n'est vraiment voulu, tout s'arrange d'un ultime chaos... Anne le regarde... et décide à peine !

Elle refuse de respecter les outils pour la valeur sacrée qu'ils auraient, mais humblement, les met en jeux, au risque même de les voir disparaître, pour leur permettre d'inventer. Aucune composition n'apparaît lors de l'enfournement, la cuisson ne sert qu'à la sublimation des

matières... pourtant, enfourner est aussi fabriquer et loin du hasard, tout ici converge vers la surprise. Il s'agit certainement de se préparer : la cuisson fait partie des prémices ! elle est le temps où tout devient inéluctable, où tout se mélange dans une curieuse impression organique alors que dans le creuset, le monde est minéral.

Puis une fois le four refroidi, elle en ouvre la porte et sans perdre de temps termine l'ouvrage, reprend les outils, essaye, rature, casse et recolle, enlève, divise... comme si tout pouvait servir à fonder l'utopie d'une forme qui n'en serait pas... l'attitude alors, et seulement alors, devient sculpture...

La forme est pleine, entière, sans peau vraiment. Son épiderme n'est que la partie visible de ses entrailles, tout y apparaît à égalité : le sous-cuit et le sur-cuit, la sculpture et son socle... car souvent on devine la sole, comme témoin, arrachée au ventre qui la fit naître...

De deux mots, elle me parle d'un univers baveux : d'un univers qui fut liquide mais que l'on sait figé sous sa gangue, qu'elle casse avec toute la frénésie des orpailleurs. Puis, elle regarde enfin, cherchant à comprendre les transformations, pour qu'elles puissent à nouveau servir d'autres hypothèses...

Philippe GODDERIDGE, décembre 2010

À propos des affleurants d'Anne Verdier

Le geste est parmi les plus simples... Les plus affectueux aussi : couvrir le monde, le recouvrir. L'effleurer de la main pour mieux le regarder, pour mieux en éprouver la permanence. Recouvrir quelques rochers émergeant, témoins des premiers refroidissements d'un monde alors liquide. L'acte révèle, là où les yeux passeraient sans ciller, l'immensité du sous sol, les magmas bouillonnants, les fusions obscures. L'argile déposée y retrouve ses racines et nous connecte aux temps immémoriaux. La sculpture témoigne des transformations minérales qui ont fondé nos histoires. Couvrir le monde passionnément d'un geste reconnaissant et en garder la trace pour la remettre au feu. Comme si tout pouvait à jamais recommencer. Comme si la simple attention portée à ces rochers pouvait nous recalculer dans les énergies de la Terre. Je me souviens de Liang déposant sur chaque pierre dépassant des eaux du Mékong, un peu de riz pour les esprits. Un peu d'argile, alors, ne peut que nous grandir et augurer d'un voyage sans risques. De la terre déposée comme un drap sur nos morts, pour tenter d'en capturer l'image. Juste un peu de terre comme on laisse, pour dire notre venue, quelques cailloux sur les tombes.

La main caresse la roche. La main modèle la terre y laissant toutes nos traces d'un passage incertain, si fugace face à la lenteur des montagnes. Tendrement, elle dessine les contours de ce sera l'empreinte. Affirmant une géologie intime qui n'a de réalité que dans l'histoire que le sculpteur nous raconte. Les paysages nous ressemblent et

les œuvres commencent lors de leurs traversées, le matin, quand dans les brouillards apparaissent sourdement, les masses lourdes des noyaux de granit prêts à replonger, et qu'au fond du décor se dressent les orgues refroidis. La nature est toujours le modèle, la source. Pas à pas, Anne y découvre les lieux possibles de son inscription... Pas à pas, elle marque les lieux de son travail, puis, laisse les dépôts sécher au vent, le temps que le dialogue se noue entre l'argile et les lichens.

Que dire face à l'immanence, si ce n'est notre éternel besoin d'humanité ? Si ce n'est notre impossibilité à rester de pierre devant les dépouilles du monde. Alors, elle cuit pour refaire le chemin et en ré-enchanter les cristallisations. Elle cuit pour raccourcir le temps et nous offre modestement, quelques croûtes métamorphiques. Des extraits aux couleurs chaudes, des morceaux sur-fondus, des carapaces.

Apparaît alors l'image tellurique des fondations primaires – grave, lourde et discrète. Un voile posé, sur les affleurements du monde souterrain... La parure de Gaïa.

Philippe GODDERIDGE, 2016

Texte extrait du catalogue d'exposition ,
Anne Verdier, Les affleurants, sculpture céramique,
Galerie de l'ancienne poste, Toucy, 2016



Exposition *Les affleurants*, Anne Verdier,
galerie de l'ancienne poste, Toucy, 2016
Page courante et suivantes, photos G. Vappereau









Affleurants_24/01/2017_porcelaine sur rocher du pré -10°C



IV.
Transmutations
des états de la matière

Des peaux du monde : op. 2

Philippe GODDERIDGE,
céramiste

Né en 1955. Vit et travaille à Torteval-Quesnay (Aurseulles), Calvados. Philippe Godderidge suit les cours de Claude Poli de 1970 à 1973. Il est apprenti dans l'atelier de poterie de Raymond Thomas de 1974 à 1981. En 1982 il s'installe à Torteval, au sein d'une petite ferme communautaire où il organise sa vie entre élevage, art et culture. Il est présent dans de nombreuses collections publiques : au musée des Arts décoratifs de Paris, au

musée de l'Ariana de Genève (Suisse), dans les musées de Fuping (Chine), dans les collections des villes de Châteauroux, Bayeux, Dunkerque, Roubaix.

Biographie extraite du catalogue d'exposition *Re-sources*, coédition École d'Art du Beauvaisis et Musée de la Céramique de Desvres, 2017.
[Site internet de l'artiste.](#)



Vues d'atelier, Philippe Godderidge, octobre 2016
Photos G. Vappereau



CERADEL
FRITTE C. 1249

CERADEL

4

6

Antoni





CERADEL
SOCC
LIMOGES-VALLAURE

DEL
POR

Antonic

Fallo Pot.

CERADEL
VERTE CSC

CERADEL
VERTE CSC

Miel 2
F. 1293 1

SENORBI
2kg
FABRIQUE PAR SENORBI

- Lait entier
- Ferments lactiques
- Présure

CARTEDOR
POMME
Miel 2
1293 1

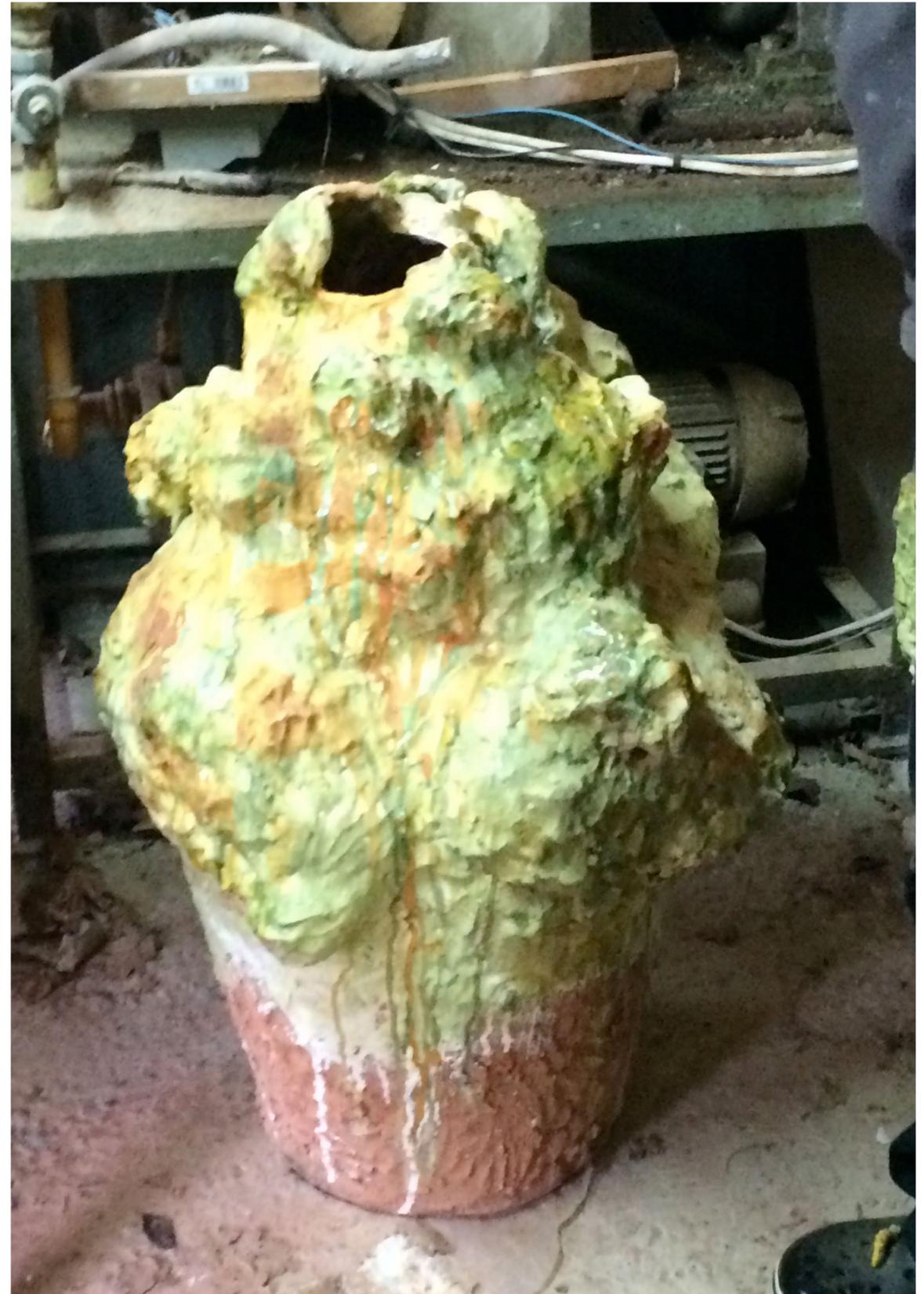
02

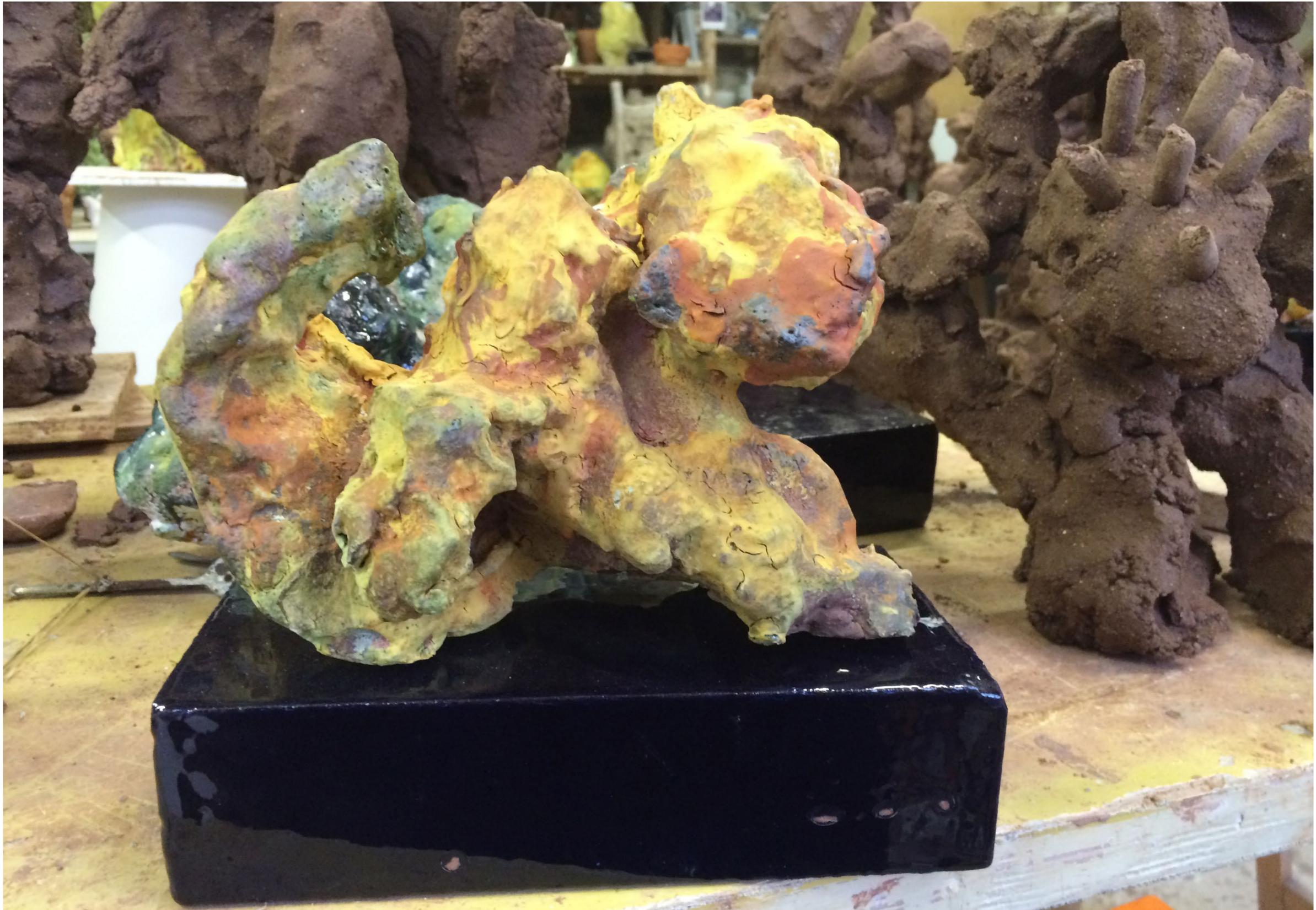


Handwritten text on a wooden block: B.L.

Handwritten text on a white container: B.L.

Handwritten text on a yellow bag: B.L.















De la mutation des matières et autres phénomènes concomitants

Vendredi 03 novembre

Pour commencer, mettre de l'eau sur la terre sèche et mélanger. Transformer le mélange en une pâte malléable, en une matière collante un peu plus froide et capable d'assouvir tous les rêves de formes que je peux porter. Terre rouge ou terre blanche ? J'ai choisi la couleur, avec la conscience que la rouge fut toujours la plus populaire, la moins attachée aux esthétiques bourgeoises des objets de décoration. La terre rouge est la terre des briques et des pots de fleurs. La terre de la céramique qui traîne dans les jardins. C'est un peu comme si c'était la terre du début. Tout commence à l'ajout de l'eau. Le passage du fluide de la poudre au mou de la pâte. Première transformation physique d'une matière désormais capable d'enregistrer tous mes gestes. Il y eut pourtant tant de bouleversements géologiques avant ça. Mais là, c'est de l'humain dont il s'agit... de la volonté de changer le matériau à des fins d'expression, qui occupera ma vie entière. Juste l'eau sur la terre. Passer par la boue, acmé de l'informe, de l'indomptable puisque la main ne peut la retenir. La boue rouge est scatologique. La merde sur les mains et son odeur de vase qui me projette dans les innombrables micro-changements des pourritures intimes. Ce seau de terre là servait à panser nos brûlures. Il traînait à l'atelier, putride et nauséabond, témoin d'une vitalité jamais essoufflée et l'on s'en enduisait le corps sans prière. Avec la certitude que la terre seule allait pouvoir réparer nos erreurs.

Dimanche 05 novembre

Revenir au pâteux des magmas sourds et instables. Tout se jouera désormais dans la transformation. Former, déformer, transformer... Bouger sans cesse la masse de terre, de l'informe à la forme. Évitant, je l'espère, les pièges du conforme. Et trouver le chemin qui mène de la matière... au sacré de la figure. Transfigurer la motte initiale, la triturer me souvenant toujours qu'elle vient du jardin. En grande partie la terre que j'utilise vient de sous mes pieds. Pas vraiment du jardin, mais de quelques kilomètres et le filon passe sous la maison. Il n'y a qu'à se baisser, il n'y a qu'à se pencher pour la prendre et la sentir. Sentir la rouille qu'elle contient, sentir la sueur de ceux qui l'ont extraite à coups de houe pendant des décennies. Je me souviens de la silhouette de cet homme qui marchait la terre en bottes ou sabots à longueur de journées dans les marches de Noron. Bêche à la main, il marchait pour les tourneurs. Affinant de jours en jours par retournements répétés les qualités plastiques d'une argile pourtant si néfaste aux yeux des paysans d'à côté. C'est cette terre stérile qui portera nos errances, c'est elle finalement qui me nourrira.

Lundi 06 novembre

Le premier gros œuvre fut de construire le four. Le ventre des rêves. Comme d'autres firent les athanors. On savait en le faisant que toutes les mutations allaient pouvoir s'y passer. On y cuisait ensuite jours et nuits démarrant au calme à 4h pour boucler la cuisson au coucher du soleil ; à l'embellie du soir. L'été, après une journée au four, je par-

tais à la mer me baigner pour laver la suie et la poussière. Plus tard, je construisis un autre four à bois. Mais je ne m'en suis que peu servi... Mes rêves déjà s'étaient déplacés. J'entrepris alors la construction d'un four à gaz qui me sert encore. Les cuissons devinrent moins définitives, plus répétées et je baissais d'un coup les températures de travail pour retrouver la fragilité des choses qui toujours me bouleverse. Le plomb dès lors, devint un compagnon de lecture d'une histoire qui allait me permettre de construire la mienne. Très tôt, dans l'histoire de l'émail, le plomb est présent. Très tôt, il permet de faire fondre le sable et de rejoindre ainsi le mystère des fulgurites.

Mercredi 08 novembre

Je commence souvent mes textes en évoquant ces poteries du Pré-d'Auge. Cette vision que j'ai eu au bazar Parisien : alignement de pots sur les étagères, installation simple et efficace. Le plomb y brillait et le cuivre par endroit s'irisait de mille couleurs. Mais ce qui me touchait le plus était cette relation entre le rose de la terre et le vert de l'émail. Rose chair et vert de l'herbe. Rose mat de la peau et brillant du vernis. Le rose carné et la sonorité sourde des basses températures m'éloignèrent définitivement de la géologie pour revenir au corps... Comme toujours.

Le plomb et la silice se transforment en eau à la fusion et ce glacis spectaculaire me transporte dans des paysages polaires incertains, des brillances infinies, lisses à les caresser. Des reflets si présents qu'ils deviennent parfois difficiles à regarder. Des miroirs de plomb dans lesquels le monde se reflète. À la fois froid et si doux, à la fois gla-

cé et chaud comme les humbles culs noirs de manganèse. Jamais le plomb ne se transformera en or et même cette certitude ne m'arrête pas car je sais qu'au fond, tout ce qu'il se passe est bien plus précieux que le métal convoité. Et lorsque j'ai croisé ces potiers marocains qui démontraient les batteries de voitures pour en récupérer les éléments, vraiment, ils ne devaient rien à mes yeux, aux orpailleuses du Mékong dans leur quête de fortune.

Jeudi 09 novembre

Pourtant il y a eu et il y a encore tant de déceptions, tant de portes ouvertes sur les cuissons ratées ou insatisfaisantes qui m'obligent à les recommencer. Et l'élixir promis d'une vie éternelle qui sortirait de ce fourneau n'est en fait que le sens infini que je donne à ma vie. Point de grand œuvre ici, mais simplement l'ouvrage qui tous les jours tente l'ultime dessein, tous les jours me rappelle au charbon ! il faut réessayer, retenter la forme et la couleur pour trouver cette vibration particulière qui les liera et en fera sculpture. Tous les jours il me faut reconsidérer les résultats passés et chercher à les améliorer pour enfin retrouver la vision qui les fit naître. Au départ, il n'y a que l'intuition, l'image furtive d'une pièce qui résout pour un instant le mystère qui se pose. Pas de concept a priori, pas d'idée, juste la sensation d'une chose possible qui passe par mes mains et qui se pérennisera au four. Pas de discours pré-établi ; le concept vient après l'expérience, il faut d'abord risquer d'empiriques hypothèses et les réaliser, pour en déceler l'étrangeté, débusquer la beauté toujours présente, même au plus caché. J'aimerais

juste comprendre ce qui fait que la vie d'un coup prend un sens insoupçonné. Et le résultat du travail devient peut-être moins important que le fait même de s'y consacrer avec dévotion.

Dimanche 12 novembre

Le minium de plomb, au feu, commence par sécher, devenant orange un peu plus foncé. Puis jaunit avant de commencer à fondre par endroits. Premiers îlots d'une minuscule Pangée. Les premiers retraits s'opèrent transformant la couverte en une carapace réticulée qui tranquillement s'étale et se met à briller. S'inspirant de la glace comme ils s'inspirèrent plus tard du jade et firent les céladons, on cherche les brillances et les matières terreuses. Tous les états intermédiaires sont alors possibles et toutes les images affluent à nos yeux : les lichens, le bois, la chair, les élytres irisées des coléoptères. La pourriture du monde. Le travail s'installe alors dans une totale confusion des règnes. Plus rien n'est repérable, des états de nature. Les certitudes s'effacent. Impossible de déceler ce qui définirait la matière. Du vivant, de l'inerte. La vérité est aux frontières, aux limites, dans les zones de porosité, les zones d'échanges où fleurit la diversité. L'émail est affaire de peau qui protège et sépare. L'interface fragile entre l'intime et le reste du monde, entre moi et la nature. La lisière de l'incertitude qui oblige le regard à l'interrogation constante. Le monde est alors flottant ; c'est pourtant la réalité qui me sert d'appui et c'est d'elle que proviennent les images sources. Reste à les transcender. Le four et mes mains sont là pour ça.

Lundi 13 novembre

Tellement de transformations passées. Des premières cristallisations à l'usure des falaises, des premiers refroidissements du magma à la décomposition des pierres. La terre que je prends dans mes mains a déjà toute cette histoire en elle et les changements que je m'apprête à lui faire subir paraissent bien anecdotiques face à l'ampleur de ceux déjà vécus. Tout s'inscrit dans un cycle naturel infini où tout est toujours à refaire. Pourtant, le plus important est le changement qui imperceptiblement s'opère en moi jour après jour, à me fondre dans cette pratique. C'est une obsession qui me malaxe et qui me transforme. Petit à petit, je vois plus, mes yeux grandissent. Petit à petit je perçois de plus en plus de nuances de verts. Petit à petit mes mains sont de plus en plus aptes à ressentir les micros variations de textures, petit à petit, je ressens davantage le monde qui m'entoure.

La sensation me permet de comprendre. Le travail met en lumière, et s'y plonger quotidiennement implique forcément l'acceptation d'une certaine transformation de soi. Peut-être est-ce là, d'ailleurs, le seul but poursuivi ?

Mardi 14 novembre

Jamais seul. C'est toujours en compagnie que se passe toute l'histoire. La compagnie discrète des morts, d'abord. Ceux qui hantent l'atelier, avec qui le dialogue silencieux s'installe sans pudeur : Fontana, Chojiro, et les potiers préhistoriques, Voukos, Chaplet, Henderson et bien d'autres, sont constamment présents et partagent toutes

mes questions. Et puis la compagnie des frères et sœurs de luttes, ce qui ont su faire les mêmes choix que moi ou presque, car même si les formes diffèrent, les positions de résistance restent communes. Alors d'égal à égal on parle d'engagement. On parle aussi des doutes et des difficultés. Des murs que l'on cherche à écrouler et qui n'ouvrent que sur d'autres murs. Et des mares de boue que l'on franchit. Il faut aussi dire les fausses routes et les hésitations, rien n'est gagné d'avance. L'atelier est le lieu des connivences intemporelles. Là où règne la fraternité. Le lieu où tente de s'exprimer la beauté déroutant les envies paresseuses. Je veux parler, bien sûr, de la paresse du regard, de la paresse de la pensée qui nous ferait imaginer qu'il est plus simple de faire comme les autres. Ou simplement, de faire sagement, ce qu'on attend de nous.

Jeudi 16 novembre

Y-a t-il une âme au cœur des pierres comme il y en avait au centre des billes en terre ? Un petit noyau dur indestructible... Les pierres que je cherche ne sont pas philosophales mais simplement philosophiques. Elles illustrent ma pensée, jalonnent mes expériences et enferment de terre cuite le vide commun à tous les pots. Cuire la terre de cuissons en cuissons et accéder ainsi à l'irréversible. Retrouver par là, la structure des montagnes et simplement refaire ces cailloux qui nous apprendront ce qu'ils savent de nous mêmes. Plus solides que nous, ils s'effriteront moins vite mais retourneront de toute façon au grand concert des sables. Comme nous retournerons en terre. Cuire de la terre c'est s'inscrire dans un temps

parallèle, un temps où les changements paraissent accélérer les choses mais où le monde finalement se ralentit pour nous laisser le temps d'attendre.

Samedi 18 novembre

Les pommes sont pressées et le temps d'un coup a viré au froid. L'automne s'installe alors que le bois pour le poêle de l'atelier n'est pas encore rentré. D'année en année les choses se répètent au rythme des saisons et des expositions. Rien n'est jamais figé. Et tout constamment se transforme de jour en jour. Alors qu'est-ce qui se transforme le plus de moi, de l'atelier ou des matières que je mets en forme ? Tout, en fait, est susceptible de changer. Et les mutations que je fais subir aux matériaux ne sont que l'image de celles que je m'inflige. Puis-je vraiment le voir ? Nous travaillons dans le noir comme ils le firent dans les cavernes... mais le noir est en nous. Et constamment nous essayons de l'éclairer à grands coups d'émail. À grands coups de feu, nous essayons d'illuminer nos histoires.

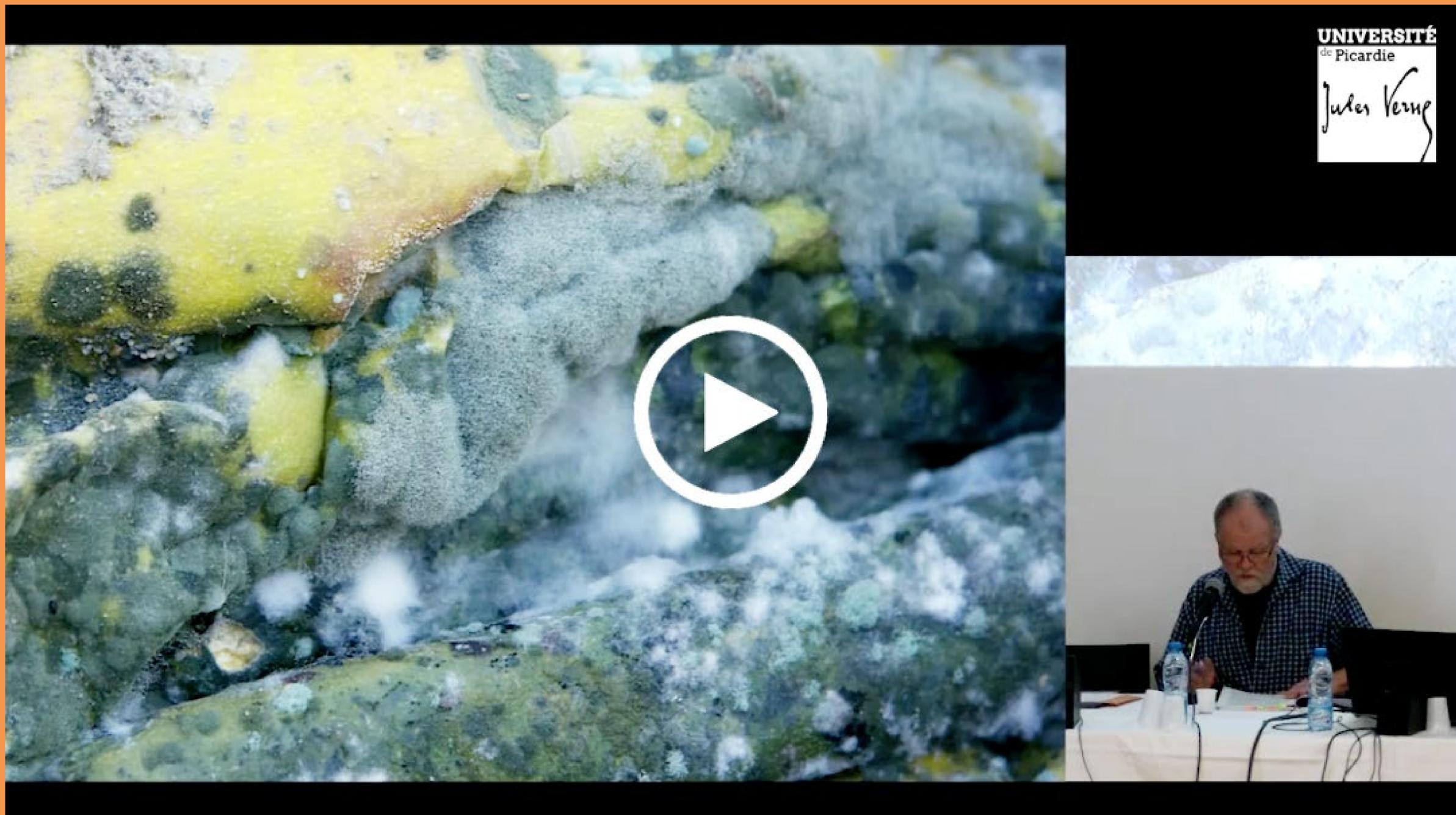
Philippe GODDERIDGE, 2017





Résumé de la communication

D'abord une lecture performance d'un journal imaginaire de ces derniers mois qui parlera essentiellement de la fusion des éléments et autres transformations des matériaux simultanément à une projection d'images. La lecture s'intitule : « Des peaux du monde : op. 2 », les images projetées sont une alternance de gros plans de céramiques (matières d'émail et d'engobe) et de gros plans de moisissures de légumes. La lecture du journal est entrecoupée d'une lecture aléatoire des pages d'émaux d'un des catalogues de fournisseur (Ceradel ou Solargil). Puis suivra une projection d'images des pièces de la série « châteaux et roseraie » qui seront alors exposées à Sèvres pour l'exposition « L'expérience de la couleur ».



Durée : 24' 03

Carte blanche

Projection vidéo de CaCO₃, 2005-2006

Coralie COURBET,
céramiste

Née en 1966, vit et travaille à Saint-Quentin-sur-Sauxillanges, Puy-de-Dôme. Après une maîtrise d'Histoire de l'Art, Coralie Courbet se forme à la Maison de la céramique de Mulhouse où elle obtient, en 1998, le diplôme de Créateur en métier d'art céramique. Elle enchaîne dès lors les expositions et les résidences d'artistes, en France, mais également en Autriche et

en Chine. Elle est présente dans de nombreuses collections publiques : aux Arts Décoratifs de Paris, au Museen im Grassi de Leipzig (Allemagne), au Museum für historische Sanitärobjekte de Gmunden (Autriche) et au FuLe International Ceramic Art Museum de Fuping (Chine). [Site internet de l'artiste.](#)



Coralie Courbet, vues de l'atelier, juillet 2016
Page courante et suivantes, photos G. Vappereau







Coralie COURBET : l'origine d'un autre monde

« Deux forces règnent sur l'univers : lumière et pesanteur »
 Simone WEIL « La pesanteur et la grâce »

La promenade est rituelle : passer d'abord par la forêt, s'immerger dans le silence avant de parler. On marche sur le chemin qui invariablement nous ramène à l'atelier, passe par la vallée et frôle la serre. L'odeur du soleil sur les frondaisons épaisses, le bruit du vent et la vue au loin sur le Sancy. Le cadre est placé installant le calme nécessaire au travail. L'atelier n'est pas grand : construction rustique incluse dans le paysage granitique. L'espace est restreint et... plein. On y sent la terre et le feu du poêle constamment allumé. On s'y sent à l'abri, protégé. Saisi par la quantité de travail qui y règne. Les pièces (certaines terminées, d'autres en devenir) s'y côtoient serrées les unes contre les autres, créant par la multitude un univers singulier, lourd et grave. Loin de la minauderie Coralie Courbet travaille dans une confrontation physique nécessaire. Elle prend la terre à bras le corps et crée les pièces en force et en puissance. Ses sculptures naissent des mains et des bras, elles naissent du muscle, et du geste. Sans projet, sans concept préétabli. Éclairée par la lumière des grandes sœurs (Claude Cahun, Eva Hesse et Louise Bourgeois), elle avance sans d'autre revendication que la liberté de faire... et elle fait ! Elle met en place des situations, tente des rapprochements, risque des expériences. Elle essaye et construit, improvisant des volumes inattendus. La sculpture de terre est un art de l'instant : il faut saisir la forme qui apparaît et

s'en emparer avant qu'elle ne change et ne reparte vers d'autre proposition. Les gestes sont basiques, presque enfantins : saisir la terre, la malaxer, empiler les blocs et modeler quelques éléments qui apporteront un peu de légèreté, un peu de sourire parfois devant l'incongruité de la forme apparue. Pas de place au vide, tout est serré à la force des bras. Les masses souples se collent les unes aux autres, s'accumulent et définissent des tas... conglomerats lourds du poids du monde, emprunts de la densité de nos secrètes tragédies. Aucune narration qui pourrait nous détourner de la gravité, aucune figuration. La terre se montre en masses, trous et boudins, en formes affalées peu glorieuses mais considérablement présentes. Compositions denses où l'on devine la présence des paumes. Difficile de parler de l'informe tant la forme est présente sous des dehors jusqu'alors inconnus. Des formes intérieures pour une fois mises au jour ? Des formes habituellement cachées, ou simplement la preuve minérale de l'insouciance des montagnes.

Çà et là apparaissent les traces laissées de l'empreinte d'un mur, de quelques morceaux de bois qui servent de support... Présence du réel dans un univers où l'abstraction semble être la règle.

Le choix des couleurs nous rapproche pourtant d'un monde plus organique. L'émail est fouillé et d'une complexe polychromie. Verts, roses et rouges dominants, des surfaces parfois satinées et parfois sèches. Jaunes, bleus et oranges, des émaux dégueulant des orifices comme des sphincters osseux. Des larves de roches recouvrant

les blocs de langues épaisses qui laissent apparaître quelques champs de terre sèche. Cet autre monde n'a pas de limites dans les règnes qui le constituent et l'on passe sans même le voir de la permanence des pierres, à l'image d'un possible univers organique figé. Les sculptures en font la transition comme il en est des fossiles autrefois vivants et mous. Loin du bon goût, les couleurs se chevauchent, se fondent et se répondent. Loin des attentes, elles nous cueillent et nous surprennent au point qu'il faille pour beaucoup les dompter avant de les voir vraiment. Il n'est pas question de décor, mais bien d'essayer de magnifier les ombres, d'essayer d'approfondir les sensations perçues lors du premier défournement, quand seule la terre est présente. C'est à ce moment que se jouent les décisions. À ce moment que la vision se précise, d'une œuvre plus déterminée. Il faut alors cuire et recuire après avoir noté précisément ce qui constituera l'histoire de la pièce, en assumer les possibles dérives. Comprendre ce qui rend l'acte nécessaire pour, à tout prix, éviter l'anecdote.

Coralie Courbet parle peu. Comme si la terre suffisait, comme s'il n'y avait rien d'autre à ajouter qu'un peu de silence, un peu de temps à consacrer aux pièces pour en saisir toute l'épaisseur. Comme s'il fallait surtout ne rien expliquer pour ne pas risquer de nous entraîner dans une lecture qui ne nous appartiendrait pas. Une buche dans le poêle, un peu d'eau pour les plantes, elle vaque pudiquement à ses occupations nous laissant tout le temps de regarder. Nous laissant découvrir seuls, l'ampleur du chantier.

Rien ne se construit ici sans une absolue fidélité au lieu et à la pratique. Tous les jours elle travaille, tous les jours elle vient à l'atelier et tente de construire un monde dans lequel elle pourrait vivre, un monde lourd et sans emphase. Un monde où les formes et les couleurs s'épanouiraient sans jugement, juste pour ce qu'elles sont : le miroir d'un jour éclairant la vallée, avant que les reflets du Sancy ne disparaissent dans les dernières lumières.

Philippe GODDERIDGE, avril 2018







SCULPTURE - IMAGES.COM
Richard Diebenkorn

140

ACHILLE



Durée : 19' 33

La cristallisation de la passion

Jean GIREL,
céramiste, maître d'art

[en déplacement au Japon, lecture et projection préparées pour le colloque]

Né en Savoie en 1947, des études aux beaux-arts de Mâcon, puis une licence d'arts plastiques à Paris, conduisent Jean Girel à être d'abord peintre et professeur d'arts plastiques. La découverte de la céramique Song lui révèle l'évidence de sa vocation ; il décide alors de se consacrer exclusivement à la céramique à partir de 1975. Consultant en matière de techniques et d'inno-

vations auprès de différentes unités de production en France et à l'étranger, Jean Girel écrit sur la céramique depuis 1970. Son savoir-faire exceptionnel et sa volonté de transmettre sa passion lui valent d'être nommé Maître d'Art en juin 2000. Jean Girel est inscrit sur l'Inventaire du patrimoine culturel immatériel du ministère de la Culture. [Site internet de l'artiste.](#)



Vues d'atelier, Jean Girel, octobre 2016
Page courante et suivantes, photos G. Vappereau





Nettolex
Murex 7
A200

Janne

4F

Ha Voisib
Lafame
2F

Finette
Bongam
Cordiente

granite
broyé

MICA

Murex
ponche
Taurus 120

Chamois
fine
bleue

ombre
rds

Corium

Wingay

Corium

Carde
prouve

lavanee

IX

RC

RC

Zeolithe

Zeolithe

125B

Remante

Podique

Route de
FILLER
calcaire
expo 8AUR

1258
R12201
8 73h30

la Vende
Slapit

des
lavanee
100

100

Moloch
200

TC

Tama

il
laser

Blaan

100

Felds
Watt

ite

Filler
100000

R12201
8 73h30

Pma 85 Sch 3F
080716

8515ch

Pma 84 Hapin

19x16F
1145och

Pma 85 Sch 3F
7 Fe 2008

14.1
6F

Chaux
prec

Falk

la Bourche
Stam

Raolin
Supsond

100

100

100

100

100

100

miel des
21m

22x 1000
211

152
84m

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

Jun
64 Pol

blefs
1000 Gkr







Table ronde :
Jean Cartier, Coralie Courbet,
Philippe Godderidge, Sylvain Pinta,
Anne Verdier

Modérateur : Ghislaine VAPPEREAU,
sculpteur et chercheur au CRAE-EA4291,
Université de Picardie Jules Verne



Durée : 42' 10

Conclusion

Ghislaine VAPPEREAU,
sculpteur et chercheur CRAE-EA4291,
Université de Picardie Jules Verne

Née en 1953, Ghislaine Vappereau a soutenu une thèse de doctorat à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 1979, puis une habilitation à diriger des recherches en 1996 à l'Université de Picardie Jules Verne. Animatrice au Musée national d'art moderne dès 1975, elle a enseigné en 1977 à l'École des Beaux-Arts d'Amiens puis a rejoint en 1991 la faculté des arts à l'Université de Picardie Jules Verne, comme maître de conférences.

Sculpteur, elle mène une recherche sur la perception et la part d'interprétation dans la perception du réel. Depuis 1980 à la Biennale de Paris, Ghislaine Vappereau expose régulièrement son travail dans des musées et centres d'art, et est représentée dans des collections publiques françaises.

Ce colloque rassemblait d'une part des spécialistes de la céramique, chimistes, archéologues et historiens de l'art et des céramistes qui se confrontent à cette pratique. Les échanges qui se sont instaurés à partir des approches scientifiques ont été relayés par les expériences artistiques menées par les céramistes invités. Les présentations de la virtuosité technologique des anciens, comme la maîtrise de la gamme colorée du chrome, celle du rose à l'or illustrée par Olivier Dargaud, celle du lustre fatimide présenté par Philippe Colombar ou les études de four développées par Jean Cartier, Sylvain Pinta et Lorenzo Vinciguerra nous ont confirmé que cette connaissance de la céramique relevait autant d'un savoir appris, observé, qu'expérimenté intuitivement et vérifié. Les céramistes présents se sont révélés être de grands connaisseurs de ce savoir et se sont en outre appuyés sur des champs de recherche aussi divers que l'astronomie, la géologie, la physique, la chimie et bien sûr l'art.

L'ambition qui a présidé à ce colloque, n'était pas de réduire la céramique à sa pratique ou à la production d'objet en céramique mais de montrer comment ce processus jusqu'à la cuisson mobilise une conscience temporelle et historique. Ce processus induit en effet une relation au monde dans toute sa complexité qui s'accomplit dans un devenir artistique. Et, les céramistes invités partagent une relation au matériau considéré depuis son origine jusqu'à sa métamorphose. La matière se transforme, consolidée par la montée en température, comme la plasticité de la pensée accompagne l'expérience sensible.

Ces communications nous ont fait traverser le temps, les espaces, les époques, dans un retour cyclique incessant entre le très ancien et le maintenant de l'actualité d'une pratique, comme le mouvement incessant du noyau terrestre qui fait remonter à la surface, plaques tectoniques, roches, laves. Ces témoignages confirment la non permanence des choses, ce mouvement constant depuis son infime structure atomique jusqu'à l'expansion de l'univers, ces transformations incessantes d'un état vers un autre.

Ces pratiques contemporaines relèvent de pratiques anciennes et trouvent parfois leurs sources dans des formes qui remontent à l'origine de l'univers (astéroïde), à l'origine de la croûte terrestre ou dans des formes préhistoriques. Elles sont empreintes du paysage comme un surgissement de son sous-sol, filon de terre argileuse, carrière excavée, ou résurgence de roches magmatiques figées, et mémoire de ces stratifications d'argile. L'observation de l'environnement naturel peut être source d'inspiration de formes, de qualité de surfaces.

Ce que nous avons vérifié dans les témoignages des céramistes présents, c'est la rigueur dans la démarche, la ténacité dans la visée du projet artistique et le défi dans la maîtrise du feu pour anticiper et contenir sa part d'aléatoire. Ils sont tous exceptionnels dans leur engagement, dans une recherche qui comme mentionné dans l'introduction conduit à une économie de vie. Malheureusement, ces performances techniques, la métamorphose de la matière en accord avec une visée

artistique sont encore mal appréciées. L'époque est captive d'un temps court qui convient mal à la céramique dont les matériaux se sont constitués sur un temps géologique et dont la pratique s'inscrit sur une durée.

Si de nombreux sculpteurs se tournent vers la céramique actuellement, le statut du céramiste est encore peu pris en considération, ce qui entraîne une fragilité économique et une mise à l'écart des arts considérés comme majeurs. Gageons que ce colloque aura su contribuer à son humble manière à une meilleure connaissance des enjeux de la pratique de la céramique.

Remerciements

Ce colloque et cette publication ont été réalisés grâce aux soutiens de la **Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts de France**, de **l'Université de Picardie Jules Verne**, du **Centre de Recherche en Arts et Esthétique**, et de **l'association de céramistes Terre Terre**. Que soient remerciés ici les céramistes qui ont apporté leur concours à ce projet, les collègues qui l'ont soutenu et les intervenants qui ont accepté de participer au colloque.



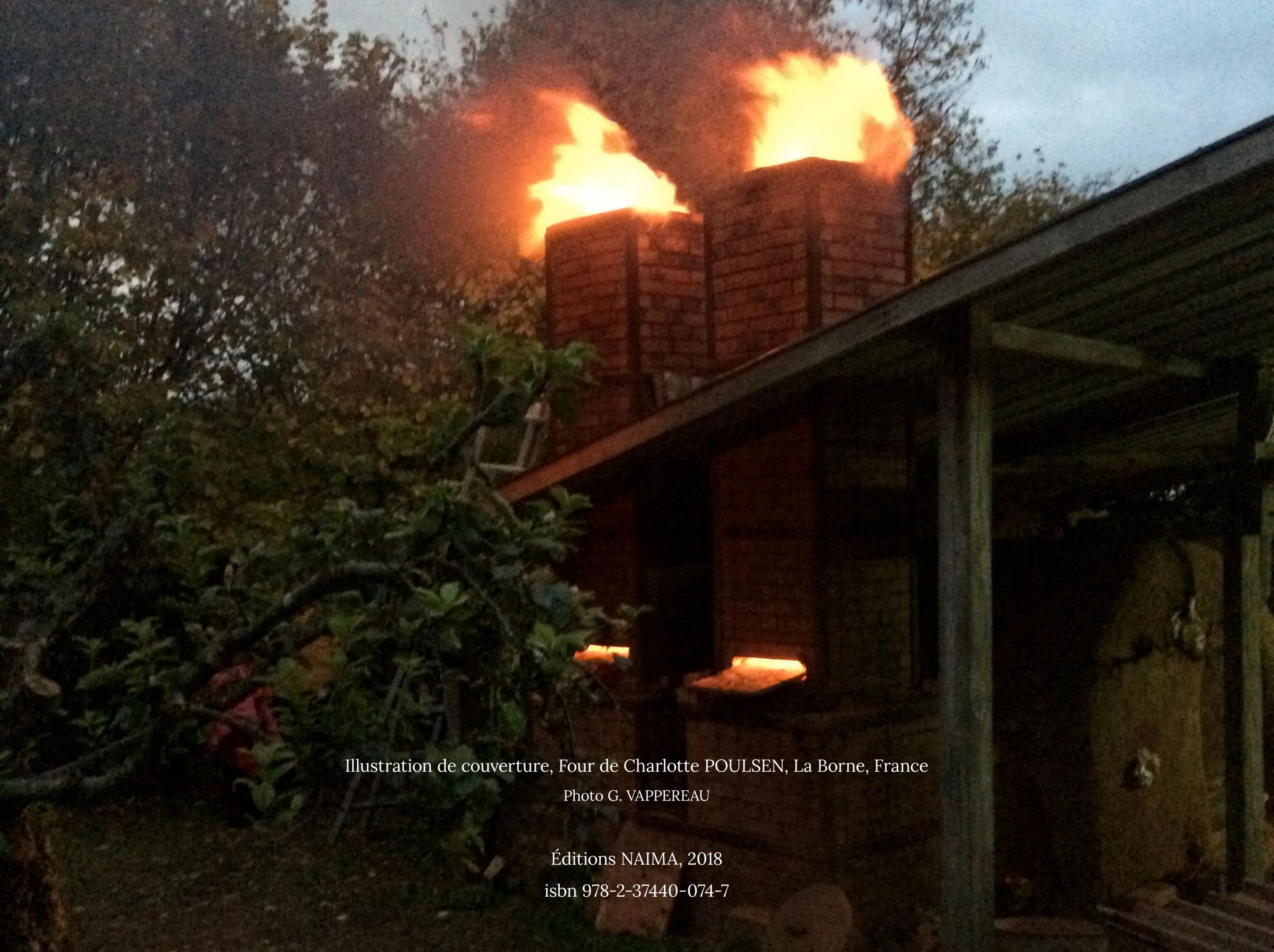


Illustration de couverture, Four de Charlotte POULSEN, La Borne, France

Photo G. VAPPEREAU

Éditions NAIMA, 2018

isbn 978-2-37440-074-7