

Céramique et espace urbain

Colloque de L'Ensa Limoges

Sous la
direction de
Christian
Garcelon

Avec:

Maria G. Vitali-Volant
G. Auzemery-Clouteau
Rafaël Magrou
Philippe Blanchart
Marc Aurel
Christophe Mathieu
Indiana Collet-Barquero
Pierre Doze



NAIMA

Céramique et espace urbain

Une plateforme de recherche comme prémices d'une recherche
instituée

De la définition de l'espace urbain aux modalités d'intervention du médium céramique

Colloque des 30 et 31 octobre 2012

Direction scientifique :

Christian Garcelon, professeur de l'actualité de l'art contemporain, histoire de la céramique à l'Ensa Limoges

Intervenants :

Maria G. Vitali-Volant, docteur en histoire de l'art, Esa Dunkerque
Germaine Auzemery-Clouteau, historienne de l'art, responsable du service Ville d'art et d'histoire, ville de Limoges

Rafaël Magrou, architecte, historien et commissaire d'exposition, École nationale d'architecture de Clermont-Ferrand

Philippe Blanchart, docteur, professeur à l'Ensci Limoges

Marc Aurel, designer, Centre de recherche des arts du feu et de la terre, Limoges

Christophe Mathieu, directeur de l'urbanisme, Ville de Limoges

Indiana Collet-Barquero, historienne du design, commissaire d'exposition, professeur à l'Ensa Limoges

Pierre Doze, théoricien du design, professeur à l'Ensa Lyon

Introduction

De la définition de l'espace urbain aux modalités d'intervention du médium céramique

Christian Garcelon

Professeur de l'actualité de l'art contemporain, histoire de la céramique à l'Ensa Limoges

Le programme de recherche « Espace urbain et Céramique » est ici entendu comme une plate-forme de recherche qui serait apte à fédérer des recherches individuelles et collectives au sein de l'équipe enseignante, aussi bien de nature théorique que pratique. Je rappelle que nous sommes dans une école d'enseignement supérieur et que la méthodologie de la recherche est un des enjeux majeurs de la recherche. Les écoles supérieures d'art se sont inscrites dans le processus dit de Bologne, de reconnaissance des diplômes au niveau licence, master, doctorat.

Au-delà de cette harmonisation, n'oublions pas qu'elle est le résultat d'un formidable constat. En premier, les auteurs et les artistes ne connaissent pas de frontières. C'est un point important. Jamais dans l'histoire européenne des savoirs, ceux-ci ne se sont tant échangés. Nicolas Bourriaud, auteur, critique, commissaire d'exposition, aujourd'hui directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris – les étudiants savent que je suis un lecteur assidu de Nicolas Bourriaud –, dans l'un de ses ouvrages célèbres, *Postproduction*, compare un artiste de ce début du ^{xxi}^e siècle à un navigateur dont la capacité suprême est celle de fabriquer des itinéraires singuliers dans la masse considérable d'informations qui est jour après jour mise à la disposition de tous. Il affirme qu'il ne suffit pas de naviguer, encore faut-il savoir se guider, encore faut-il savoir arpenter. Nos étudiants ainsi que les écoles évoluent

sans doute dans cette vision-là, celle du navigateur qui nécessite de la méthode pour se guider sur ces vastes flots et flux. Mais à la différence des navigateurs expérimentés, les auteurs et artistes qui constituent le corps enseignant, les étudiants sont en droit de demander aux écoles de les guider, non pas dans un monde évidemment passé, mais dans la globalité du monde, dans ce que le monde peut dessiner comme itinéraire. Monde dont bien sûr les étudiants connaissent les arcanes pour communiquer dans le monde du flux communicationnel. Mais les étudiants ont un besoin d'apprentissage, un besoin d'apprendre notamment à faire le tri, à faire des choix, afin de dessiner leur propre parcours, leur propre aventure. Cet apprentissage du travail, de la recherche, de l'excellence, n'ayons pas peur des mots – n'en déplaise à ceux qui pensent encore qu'on peut naître artiste, ou qu'une bonne communication suffirait à faire du sens –, réside dans les équipes enseignantes conscientes de ces enjeux, conscientes des enjeux de la création. Cet incroyable défi pour les écoles supérieures, qui ont enfin la possibilité de nommer de façon claire ce qui se dessine en leur sein, est une véritable chance.

Olivier Kaepelin, ancien délégué aux Arts plastiques, dans différents colloques et écrits, n'a jamais cessé de dire que cette réforme est une chance incroyable offerte aux écoles, aux artistes-auteurs-enseignants, de faire connaître ce que l'école peut générer comme questionnements dans leur pratique d'artistes ou d'auteurs, car ne nous trompons pas, ce sont aux auteurs et artistes dans leurs capacités de navigateurs qu'il faut s'intéresser. Donner à voir, à comprendre aux autres, à ses pairs, aux étudiants, ces points de vue d'artiste et d'auteur, est bien le fondement de cette réforme. N'oublions jamais que ce qui ne se nomme pas ne peut se transmettre. La transmission est bien le point central de celui qui choisit de transmettre. La question de la méthodologie doit guider toute recherche, non comme une contrainte, mais plutôt comme une possibilité d'expliquer, de rendre claire une idée, parfois une intuition, une envie de départ. Lors du colloque consacré à la recherche dans les écoles supérieures d'art qui s'est tenu en février 2011 à Paris, sont apparus différents axes de compréhension de la nature même de la recherche en école supérieure d'art. Le premier, mais pas le plus banal, a été cet incroyable exercice de reclassement des Ateliers de Recherche et

de Création (ARC) dans des projets dits de recherche. Il s'agit, de mon point de vue – c'est un point de vue qui peut être critiqué, débattu –, d'une méprise entre ce que les ARC ont de bénéfique à la formation initiale des étudiants dans leur cursus licence-master, et la position des artistes-auteurs-enseignants, qui, dans le cadre des ARC, auraient peut-être le tort de croire que le chercheur est l'étudiant. La recherche est une question d'artistes-auteurs qui, à partir de leurs recherches, irriguent leur pédagogie dans leurs fonctions d'enseignants. Le second axe a été sans doute celui de la méthodologie, qui à de rares exceptions n'a pas fait apparaître la qualité pourtant réelle de chercheurs des artistes-auteurs-enseignants, comme si ces derniers avaient une certaine pudeur, peut-être, à énoncer, ou plutôt la crainte de dire le comment de leur travail personnel, somme de leur vie d'artiste ou d'auteur. La présence de l'artiste ou de l'auteur comme enseignant dans les écoles supérieures d'art est essentielle pour appréhender les pratiques contemporaines du champ culturel. Il y a sans doute une tendance, parfois, je vais être un petit peu polémiste, à fonctionnariser peut-être l'enseignant dans les écoles supérieures d'art. Les écoles, pour être attractives, dynamiques dans le champ de l'art, n'ont pas besoin, osons le mot, soyons polémistes, de bons fonctionnaires, mais d'artistes et d'auteurs engagés dans le monde, et singulièrement dans le nôtre et dans celui de la pensée et des pratiques. Le rôle de l'artiste-auteur-enseignant est bien celui d'être un navigateur, donc un fin connaisseur de son propre navire et de la mer sur laquelle il se meut, et celui de l'étudiant est d'être en attente d'un navigateur lui enseignant l'art et le savoir de se guider, pour reprendre cette belle imagerie de Nicolas Bourriaud.

Sur le cas plus précis qui nous rassemble ces prochaines heures, le cas du projet de recherche de l'Ensa Limoges : le projet de recherche de l'Ensa, validé comme tel par le ministère, s'intitule « Céramique et espace urbain ». Il est vaste. Certains diront, peut-être à juste titre, trop vaste pour une recherche. C'est en cela qu'il faut parler de plate-forme de recherche. Afin de naviguer promptement, il a fallu adopter une méthodologie de travail – j'en reviens encore à la méthodologie, vous le savez, c'est un peu mon dada – pour cerner, non la question soulevée par l'intitulé, mais le fleuve de questionnements s'y approchant. La méthodologie de la recherche veut que nous sachions où nous mettons

les pieds. Pour cela, nous avons établi une méthodologie en trois points. D'abord une méthodologie de recherche bibliographique ; ensuite une méthodologie de recherche des équipes scientifiques travaillant sur la ou les questions du projet ; ensuite, nous avons, troisième point de la méthodologie, ce qu'on pourrait appeler la méthodologie de l'état de l'art. En des termes plus simples : où en est-on de la présence de la céramique dans le champ de l'art et du design ?

Avant de développer la question de la méthodologie, revenons à la genèse du projet de recherche – toujours savoir de quel point on part, cela permet de naviguer encore mieux. Le projet « Céramique et espace urbain » s'est construit autour de trois intuitions et d'une question – oui, parfois la recherche, ça part d'une intuition.

D'abord, présence historique et absence contemporaine de la céramique dans l'espace urbain. On a eu cette intuition-là et plus encore ce constat. Il y a une présence historique de la céramique dans certaines villes, et aujourd'hui une absence. C'est une intuition/constat. La deuxième intuition, c'est l'intérêt renouvelé pour le médium céramique dans les pratiques artistiques. On constate, quand on va dans les galeries, dans les ateliers d'artistes, dans les centres d'art, la présence de pièces céramiques plus nombreuses, témoignant d'une pratique réactivée. Donc il y aurait un intérêt pour le médium. La présence est aussi attestée dans la mise en œuvre architecturale. Cet ensemble de constats questionne, interroge. Ensuite, il y a l'intérêt pour l'espace urbain, un intérêt assez louable puisque nous sommes 90 % à vivre dans l'espace urbain, donc autant s'intéresser à l'espace où l'on vit. Et enfin, la question qui en découle, c'est : quels sont les champs du possible du médium céramique dans l'espace urbain ? Une question pour les artistes. Et là, on commence à définir à peu près notre champ de recherche.

Revenons à la méthodologie : la méthodologie retenue a été celle la plus apte, je l'espère, à faire le point sur la connaissance du champ qui réunit céramique et espace urbain. Pour cela nous avons conduit deux recherches : une recherche bibliographique au sein de différentes sources, dans différents domaines.

Cette liste de sources permet de faire des recoupements et procure une bibliographie présentée dans un tableau dans lequel les auteurs

apparaissent par ordre alphabétique, les mots clef sont soulignés et la localisation de certains ouvrages est précisée. Ainsi on a une bibliographie de travail.

Ensuite, le second point, c'est le repérage des équipes scientifiques et laboratoires de recherche. Il était important pour cette plate-forme de recherche de connaître, en France, on s'est contentés pour l'instant de la France, les équipes travaillant sur les relations art et espace public – art et espace urbain – patrimoine et création dans les universités, dans les écoles d'architecture, dans les écoles d'art, on a aussi intégré pour information la question des ARC. On a ainsi constitué un ensemble de données qui nous permet de dresser une cartographie de la recherche engagée. Et c'est bien ce dernier point qui pouvait poser d'emblée problème, le vaste champ de cette recherche. Une recherche peut-elle avoir un champ aussi peu défini ? Tout porte à croire que oui. Mais il faut modérer cet avis, du point de vue de ce qu'on peut attendre d'une recherche en école supérieure d'art, c'est-à-dire d'ouvrir un champ de réflexion assez vaste pour que les pratiques même les plus aventureuses y trouvent leur application, et par là-même se différencient d'une recherche de type universitaire. Il appartient donc à l'équipe de recherche de la contenir. Le but n'est pas de devenir, excusez-moi le terme, un « appendice » d'ARC mais d'enrichir la réflexion et de définir des axes de recherche future autour de ce que j'ai appelé plate-forme de recherche, en fait mise en perspective des problématiques à traiter ou à laisser en jachère, dans le futur renouvellement des équipes. C'est-à-dire qu'on peut très bien avoir défini un champ de réflexion qui pour l'instant ne trouve pas d'écho au sein de l'école. Cela ne veut pas dire que cet écho n'est pas intéressant pour l'école, mais qu'il n'y a personne qui se soit intéressé à celui-ci. Les ouvrages référencés sont au nombre de 421 et 90 articles, ce qui est important. Dans cette importante bibliographie, nous avons effectué un choix de cinquante ouvrages qu'il nous est apparu essentiel d'avoir dans la bibliothèque de l'école, et là je tiens à souligner l'importance de la bibliothèque de l'école, qui est vraiment le lieu de la source commune validée par l'équipe pédagogique. En cela, elle fait référence. Sur les 90 articles que nous avons repérés, nous en avons sélectionné 22 en cours de numérisation, cet ensemble élaboré ayant pour finalité de constituer un ensemble de références pour la plate-

forme. Le projet de recherche comme je viens ici de le dérouler, plutôt sur des aspects méthodologiques, traite du rapport entre un médium, la céramique, et l'espace urbain.

À ce stade, il est important de préciser que la céramique est envisagée comme un modèle d'idée par ses qualités physiques et plastiques. Il ne s'agit pas de traiter de la matière céramique comme élément de décoration, mais bien de son apport à la réflexion sur l'aménagement urbain et architectural, du point de vue de l'artiste en général, et en quoi sa présence conduit à une démarche d'aménagement singulière, avec des formes de présence tout aussi singulières. Singularité d'autant plus avérée que ce matériau, on vient de le dire, connaît une évolution et une utilisation croissante en architecture, dans les hautes technologies et dans le champ de l'art et du design.

La méthodologie n'est pas une lubie mais une nécessité. Comment développer une recherche singulière sans savoir ce qui se produit en art, design et architecture, au risque, excusez l'expression, d'enfoncer des portes largement ouvertes ou inexistantes – évitons de perdre du temps, c'est pour ça qu'il faut de la méthodologie – ? Imaginons une création, présentée comme telle par une équipe de recherche, qui ne serait qu'une redite de ce qui a été déjà réalisé, au risque peut-être de n'en être qu'une pâle copie. Si la recherche s'appuie sur la création, elle ne peut déboucher en termes pratiques sur des productions de la simple citation.

Dans le cas d'espèce qui nous rassemble aujourd'hui, nous sommes en partie dans un flou savant, c'est-à-dire que l'équipe de recherche n'a pas produit l'ensemble de la méthodologie, notamment un état de l'art entendu comme la somme de ce qui a été produit dans le domaine concerné. Cette méthode est peu usitée dans les écoles supérieures d'art. Sans doute est-elle réalisée de façon empirique, loin des canons universitaires. Nous n'avons pas encore su dégager le temps nécessaire à la recherche qui demande un engagement important. L'état de l'art est encore partiel.

Pour amorcer une réflexion collective, c'est-à-dire se confronter à des points de vue critiques, la question du colloque est apparue comme une nécessité. Nécessité pour apprendre des autres, des intervenants, c'est important, et sincérité envers les partenaires de la recherche dans

l'affichage de nos manques et sans doute de notre « noviciat », osons le mot, dans ce qui fonctionne et ce qui achoppe, avec l'objectif toujours d'avancer. Le colloque a pour finalité de clarifier le champ de la recherche. Dans un premier temps, l'idée du colloque était de poser une définition de l'urbanisme au ^{xxi}^e siècle, éléments historiques et prospectifs ; en deuxième point, une approche historique, ou cette présence/absence de la céramique dans la ville ; troisième point, l'état de la présence des artistes dans la ville, vécue comme un nouveau territoire artistique ; quatrième point, le médium céramique dans l'espace urbain et architectural aujourd'hui, présence ou absence ; et enfin, le cinquième point, la recherche sur le matériau céramique, de nouveaux horizons pour la création, et ce dialogue entre l'artiste et l'ingénieur.

Constatons que nous abordons l'essentiel des questions posées, à l'exception d'une, la première, qui n'a pas suscité d'adhésion de la part des géographes urbanistes, sans doute peu habitués, il faut le dire, à être invités par les écoles supérieures d'art. Cette question historique restera si l'on peut dire sans réponse et sera traitée lors de la prochaine conférence des Journées d'étude. Elle est incontournable. Le colloque, même imparfait, conduit un second temps, où la réflexion nous conduira à traiter de cas concrets, où les chercheurs seront amenés à travailler avec les étudiants, sans doute de dernière année de master ou en formation post-master, autour du projet. Ce travail conduira à explorer des pistes, des utopies formelles, aptes à régénérer, si ce n'est la présence, la réflexion d'une application possible de ce médium dans l'ère urbaine. Nous sommes bien enfin, ici, dans le temps des praticiens, ou tout du moins dans le dialogue sans doute passionnant entre artiste et ingénieur.

Hubert Damish, dans l'introduction du catalogue de l'exposition *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, exposition de 1993 au Centre Georges Pompidou, écrit ceci : « Peut-on encore parler de ville là où la rue n'a plus sa place, sinon comme objet de musée, comme variante de centre commercial, ou pire encore comme reflet inversé de *Disneyland*, la ville en étant réduite à reproduire sa propre caricature ? » Damish s'interroge sur la définition même de la ville contemporaine comme reflet historique d'elle-même. Dès les ^{xvi}^e, ^{xvii}^e siècles, une conception de la ville se dessine, avec un ensemble de catégories, de jeux d'opposition. Pour

Descartes – on en revient toujours à Descartes en France –, bâtir dans une ville déjà existante incombe aux architectes, tandis que le tracé d'une place dans un site vierge est réservé aux ingénieurs. Il inaugure une pensée, une catégorisation du fait urbain qui va conduire tout le débat, et pas le moindre, de qui pense la ville. C'est la vraie question : qui a le droit de penser la ville ? Du moins, c'est la question, on ne sait pas si elle est vraie, en tout cas c'est une question qui anime le débat depuis Descartes. Il distingue le terrain de prédilection de l'architecte, le bâti, de celui de l'ingénieur, l'extension. L'architecte est dans la ville, l'ingénieur à la périphérie, préparant, planifiant son extension. À cela, il ajoute l'Officier public pour la réglementation : voyez, déjà, la question de la réglementation de l'urbanisme.

Hubert Damish, trois siècles plus tard, s'interroge sur la réalité même de la ville à la fin du siècle précédent, du ^{xx}^e siècle, entre une ville patrimonialisée, une ville commercialisée et une ville communicationnelle, qui n'a plus rien à voir avec le modèle initial, celui de l'unité du lieu de la production et de l'organisation, c'est-à-dire qui n'a plus rien à voir avec la vision de Descartes, même si Descartes avait déjà pensé et réfléchi l'extension de la ville même à l'époque classique. Vingt ans se sont écoulés entre 1993 et aujourd'hui, et le regard d'Hubert Damish semble peut-être plus encore d'actualité. Existe-t-il un projet urbanistique en ce début de ^{xxi}^e siècle ? Voilà la question qu'on peut se poser, et qu'on va devoir se poser en permanence dans cette articulation du projet de recherche. Si le désir de perfection hante toujours le geste architectural et urbanistique, si le projet urbain est toujours, on pourrait dire, « causamental » avant d'être une réalité, une idée concrète, si fabriquer une ville reste avant tout une activité dominée par l'esprit, alors un projet urbanistique nouveau en ce début de siècle doit bien exister – on n'a pas cessé de penser, il me semble, au début du ^{xxi}^e siècle. De plus, considérer l'urbanisme comme une pratique utopique où sont mis en jeu les espaces, c'est bien le désir de parvenir grâce à elle à la mise en œuvre d'un idéal urbain. Je pense que notre siècle a bien un idéal urbain à construire. Idéal urbain bâti sur un récit. La nature du récit est essentielle dans la question du projet. Pour Paul Ricœur, le récit c'est l'invention d'une intrigue. Une intrigue qui rassemble sous une unité temporelle une action totale et complète : c'est ça l'intrigue. L'intrigue fait œuvre de

synthèse. Et c'est ainsi que Michel Lussault, dans son article *Un monde parfait. La dimension utopique du projet urbanistique contemporain*, aborde la contemporanéité du fait urbain, par cette dimension-là de l'intrigue, du récit. On raconte, et pour raconter une histoire il faut une intrigue. Avec cette analyse, Lussault définit une triangulation qui enserre le projet urbain contemporain. Il y aurait le monde de l'opérateur, le monde de la mise en forme, et un monde intersectionnel entre le monde professionnel, le commanditaire et l'utilisateur. En fait, c'est le monde de la communication qui est intersectionnel. La triangulation s'inscrit toujours dans l'utopie de pouvoir penser, produire « une forme de vie imaginée par la pensée ». Je reprends les propos d'Habermas. L'utopie est l'origine même de la pratique de l'architecture et de l'urbanisme. Michel Lussault, toujours lui, précise : « Se greffe sur ce fondement l'utopie, la certitude que de cette pure et parfaite production intellectuelle sortira une forme urbaine tout aussi pure et parfaite, une substance essentielle, hors des contingences, capable de soutenir une sociabilité vertueuse. » De l'utopie serait capable de sortir, comme il le dit, une « forme pure et parfaite ». Cela revient à croire, et pourquoi pas, à la condition de la capacité, on pourrait dire cathartique, du geste urbanistique comme une sorte d'instrument de purgation et de régénération de l'organisme urbain malade. Mais depuis le ^{xx}^e siècle, voire même la fin du ^{xix}^e siècle, on considère que l'organisme urbain, comparé à un organisme humain, est un organisme malade. Depuis quasiment la naissance de la vie urbaine, on considère cet organisme comme souffrant. Et en même temps on veut croire en la capacité de la pratique architecturale et urbanistique à générer une nouvelle donne apte à transformer le réel. L'architecte et l'urbaniste seraient consubstantiellement utopiques pour renouveler le réel. Est-ce à dire que le réel soit forcément à transformer ?

Le projet est le lieu de discours sur la fabrique de la ville. Le projet permet de construire un discours sur la ville. C'est le lieu de construction du récit dont l'intrigue, on y revient, est le projet même. Le récit du projet demeurant une virtualité qui se distingue de ce qui existe déjà, une projection à devenir.

Enfin, je souhaitais aborder, en conclusion de cette introduction, les évolutions technologiques qui depuis une quarantaine d'années bousculent le projet urbain, son élaboration même. S'il y a encore

quelques années, l'action de commander ses achats courants ou exceptionnels, des services sur le réseau de communication et d'information internet, semblait utopique, ou du moins peu à même de modifier les comportements, aujourd'hui force est de constater que l'évolution est considérable. Et pour ne citer que la dernière en cours, celle du *drive* dans les supermarchés modifie le rôle même de la ville comme espace marchand et d'échanges. Dans ce registre, on peut aussi évoquer les produits culturels, comme les visites de musées, de bâtiments patrimoniaux, qui grâce à la technologie 3D, associée à celle du numérique, permettent de visiter ces lieux sans les désagréments du déplacement et dans une qualité de restitution performante. Et quand je dis cela, je le dis d'autant plus contre mes convictions personnelles que je ne croyais pas du tout en ces technologies-là, ou du moins en leur pouvoir de transformer l'approche du réel.

À cette réflexion, il faut associer les problèmes urbains, ce fameux organisme souffrant, tels que l'apparition des ghettos ou du moins de la raréfaction de la mixité sociale, les encombrements divers et variés, routiers notamment, les soucis de santé publique liés aux pollutions. La croissance de l'espace urbain en un espace multipolaire dont les formes peinent à être régies par les pouvoirs publics, qui ont tôt fait d'abandonner des espaces, engendre de nouvelles approches de gestion plus que de transformation. Ce qui caractérise sans doute aujourd'hui la vie urbaine, c'est l'abandon des marges. Emmanuel Eveno, dans son ouvrage *Les pouvoirs urbains face aux technologies d'information et de communication*, dit ceci : « Résoudre les problèmes urbains est tel que la technicité nécessaire est haute, davantage de prothèses techniques sont nécessaires. Les technologies de l'information et de la communication deviennent celles qui aujourd'hui apportent des réponses à de nombreux problèmes comme la circulation, l'énergie et la communicabilité entre individus et entre la ville même et ceux qui l'habitent. »

Pour Emmanuel Eveno, c'est la haute technicité qui permettra à la ville de résoudre certains de ces maux. Les prothèses techniques qu'il évoque sont bien celles qui régissent déjà nos vies, avec de puissants logiciels qui gouvernent les déplacements urbains, mais aussi la sécurité et les secours. D'un point de vue domestique, la dématérialisation rend possible une vie en totale autarcie dans les centres urbains où

l'ensemble des tâches administratives, des achats de biens de consommation ainsi que de nombreux biens de l'industrie culturelle peuvent s'effectuer sans aucun déplacement. Ce constat interroge fortement la question de l'espace public dans l'espace urbain. Réfléchir à l'espace urbain contemporain sans avoir à l'esprit cette réalité serait être attaché à un monde qui n'existe déjà plus, une ville unifiée dans son lieu, dans son organisation. Cependant, il est à noter que de nombreux architectes urbanistes imaginent des villes hors sol, sortes de villes-objets, donc les technologies de l'information et de la communication joueraient le rôle d'officier public et du marchand pour reprendre une terminologie des temps anciens. Sans doute que dans notre réflexion, le rôle de l'artiste, du designer, de l'architecte, du musicien, dans cette nouvelle réalité, est à repenser en s'éloignant de l'image d'un artiste réparateur des maux urbains, mais plutôt comme celui qui permet de s'approprier la réalité d'un monde nouveau. C'est tout ce que je souhaite à cette plate-forme de recherche.

Rêves d'eau. La céramique élément d'architecture migrant du désert à la Sicile.

L'étude de la ville de Caltagirone : Sicile des terres.

Maria G. Vitali-Volant

Italianiste, docteur en Lettres, enseignante et chercheur à l'Université du Littoral Côte d'Opale, site de Dunkerque, enseignante à la retraite de l'École supérieure d'art du Nord-Pas-de-Calais – Esa Dunkerque

Inspirés par l'art musulman, les ateliers de céramistes produisent, à partir du Moyen Âge et jusqu'à nos jours, une ville de fragments de lumière et tissent, par leur art, les liens sociaux et culturels de la cité.

Tout d'abord je voudrais remercier les équipes scientifiques, la direction de l'Ensa Limoges et Monsieur Garcelon de m'avoir invitée à ce colloque, belle occasion de connaissance et de réflexion sur le thème fondamental de l'ornement et de la décoration et/ou du décoratif, du travail des artisans des artefacts en céramique, leur histoire, leur diffusion dans un territoire, leur histoire matérielle et économique, ainsi qu'artistique, leur sens. À cette fin, nous devons nous donner un cadre épistémologique et analyser le phénomène de l'ornement à sa source. Il faut revenir à la question de la définition de ce que nous appelons « ornement ». Selon une première définition qui remonte à la Renaissance et qui est toujours opératoire, l'ornement est un ensemble de techniques et de motifs, souvent regroupés en listes et associés principalement – mais pas exclusivement – avec les arts industriels ou bien recouvrant des surfaces architecturales. Comme le suggérait Leon Battista Alberti, l'ornement est quelque chose que l'on ajoute à un mur déjà construit ou à un objet qui peut remplir sa fonction sans cet ajout. Contradictoire, l'ornement a toujours bénéficié d'acceptions diverses. Dont l'une est que ces motifs ou sujets n'ont en général pas de sens, iconographique ou autre, en

dehors de l'objet ou de la surface sur lesquels ils se trouvent et la technique de leur création incite à une répétition plus ou moins infinie. À l'inverse du grand art figuratif de la représentation, l'ornement n'est jamais unique et peut toujours être copié. La catégorie épistémologique à laquelle il appartient n'est pas celle des œuvres d'art, mais plutôt celle des objets religieux, peintures et sculptures, comme les icônes chrétiennes ou d'autres objets religieux (les statuets de Lourdes, etc.) qui peuvent être copiés *ad infinitum* sans perdre de leur valeur première, pieuse ou esthétique, de souvenirs. Dans notre désir/délire moderne et contemporain de rédiger des listes ou des classifications à tout prix, des chronologies relativement précises ont été établies dès le début du ^{xx}^e siècle pour les motifs ornementaux ; elles permettent souvent de dater les objets ou ensembles architecturaux sur lesquels se trouvent ces ornements. D'autre part, en partant des riches monuments islamiques, l'École de Vienne – et surtout Aloïs Riegl, puis Ernst Herzfeld pour les arts des pays récemment islamisés – a proposé une évolution des formes végétales et d'autres motifs selon un ordre clair allant de formes naturelles à l'abstraction pure. Cette évolution serait indépendante des forces culturelles et sociales et inhérente à l'ornement végétal : chaque motif serait distinct de l'histoire du monument sur lequel il se trouve, mais prendrait place dans une séquence abstraite de l'évolution d'une forme donnée, indépendante et autonome de la forme recluse dans un circuit clos où les artisans assument un statut d'artistes d'œuvres qui ne sont pas considérées comme produits artistiques à part entière. Une contradiction étonnante, typique de ce monde de l'ornement si mystérieux et changeant. Pourtant, dans la pratique artistique contemporaine, parmi d'autres manifestations du décoratif appliquées à la part de subjectivité et d'expression de soi, nous relevons un exemple important : dans les usines de porcelaine de Limoges, l'artiste Pierre Ardouvin applique à quinze plats de porcelaine les souvenirs de vacances, cartes postales, photos de famille, accrochés dans les postes des ouvriers, témoignages d'une pratique décorative courante dans les lieux de travail. Et encore, la pratique calligraphique anonyme observée en Chine où les longs ou courts textes éphémères présents dans les lieux publics révèlent la volonté d'un groupe social de ne pas perdre cette expérience décorative et de la partager.

Ainsi l'on se pose la question ardue de l'illusoire distinction entre les arts dits mineurs et les autres, du débat sur le décoratif qui hante depuis toujours l'histoire de l'art et des idées, des cultures. Ici, au sein de notre problématique, à propos de ses liens avec l'architecture, les arts dans la ville et l'urbanisme. À ce sujet, la démarche de recherche contemporaine s'articule autour d'une méthodologie mixte, où se croisent plusieurs parcours en transversalité : littéraire, historique, socio-économique, épistémologique et géopolitique. Pour mieux illustrer le sujet, nous avons choisi de cerner un phénomène complexe, articulé et chronologiquement stratifié dans l'une des régions les plus sensibles de la planète. Là où se tressent depuis toujours les intérêts et les contradictions de notre civilisation (monde méditerranéen, Moyen-Orient, route des épices et de la soie, routes du commerce et des conquêtes) et de l'associer à l'histoire des territoires, des nations, des pouvoirs régisseurs et des cultures, pour arriver symboliquement et concrètement à la Sicile comme métaphore, selon la définition du grand écrivain sicilien Leonardo Sciascia. Dans ce territoire problématique, une ville, jadis richissime, où le phénomène qui nous intéresse est devenu l'heureuse métaphore du développement du territoire et du développement durable, faisant d'un village au cœur d'une terre volcanique, environnement difficile à exploiter, un centre de rayonnement économique, culturel et social autonome vis-à-vis de pouvoirs oppressants. Pouvoir politique, pouvoir religieux, tous les deux désireux d'ordre, de stabilité et donc de décor.

L'ornement en céramique à Caltagirone, côté ornement urbain et architectural, a déterminé son développement durant deux millénaires, pour être banalisé et abandonné au folklore par le manque de vision politique et culturelle des pouvoirs centraux et des collectivités locales modernes et contemporaines. À partir de l'unité de l'Italie en 1861, cette industrie a subi un flétrissement car trop libre et indépendante culturellement par rapport aux pouvoirs territoriaux insensibles aux spécificités du territoire, à son histoire, à sa culture. Mauvais gouvernement, mauvaise gouvernance, infiltrations de pouvoirs économiques obscurs, régression culturelle ont fragilisé pour toujours le phénomène de l'industrie « calatine »¹ de la céramique, vidée de son sens social et culturel pour devenir un marché de souvenirs pour touristes, détachée du tissu vivant de l'économie durable du territoire. Pas un

procédé conceptuel de notre temps mais une volonté sans pensée, uniformisatrice. Bien autre chose des courants « modernistes » du xx^e siècle qui ont tenté d'effacer le décoratif mais pas le décor et qui ont créé l'antithèse de l'ornement pour en faire un concept très décoratif et une contre-culture puissante et inséparable de la spéculation du développement de l'industrie et de l'économie politique au sein d'un territoire culturel. Mais l'objet culturel de l'ornement perdure et a pris du sens, surtout dans le domaine de l'architecture, qui a porté au plus haut point la réflexion dans ce domaine. Elle s'en empare même aujourd'hui de nouveau grâce aux technologies et aux matériaux en tant que « matière même de la peau d'un bâtiment »². L'ornement reste un phénomène irréductible tant d'un point de vue anthropologique, où il a une valeur structurelle, que du point de vue esthétique, où sa présence n'est plus contestée. L'ornement résiste même à Caltagirone, où ont été faits des efforts pour restaurer l'escalier monumental recouvert de carreaux en céramique polychrome et le jardin public. Sur ce terrain de l'architecture et de l'art public persiste le rapport entre une surface et son recouvrement, il y a oscillation du décor au décoratif, dans laquelle l'ornement est l'opérateur de cette distinction. Dans l'espace public, le décor de l'objet d'architecture devient manifestation d'art dont le message est, comme le dit Yona Friedman³, « rempli de signification sociale ». En incitant aux décorations éphémères, cet architecte humaniste contemporain veut donner à la ville des mimiques changeantes qui communiquent nos humeurs. Orner la ville est son principe, qu'il traduit en ces termes : « Le tapis urbain, les façades peintes, les décors éphémères aideront peut-être à la réintroduction de la culture urbaine de jadis dans la ville contemporaine, pauvre ou riche. » « Cette utopie réalisable » se fait réalité. Jadis, au temps de la culture urbaine dans le monde islamique, on a pu affirmer que : « Aucune architecture n'a pu tirer le ciel à soi comme l'architecture arabe. Ici, le ciel et la terre sont confondus dans une étreinte. »⁴ Pour les peuples du désert le rêve d'eau et de la terre est le résultat de l'étreinte. Le flux du liquide magique se cristallise et forme une peau bleutée dans toutes ses nuances, jusqu'au turquoise, le vert, le violet des carreaux de céramique qui relie la terre au ciel frôlé par les minarets et les coupes gainés de faïences. La terre devient une propriété et non le sol poussiéreux qu'emporte le vent durant le déplacement des caravanes. Dans ce

contexte, les mosaïques et bandeaux d'azur, étincelles d'or, végétaux et faune mythique, écriteaux et aphorismes deviennent les signes de la *pietas* musulmane et l'art d'artisans inconnus d'Asie centrale qui lustrent de cuivre – la peinture lustrée qui donne un reflet métallique à un objet – la vaisselle et les morceaux de terre émaillée à partir du VIII^e siècle en Irak. Ainsi ni le froid ni le vent n'arrivent à offenser et à détruire les formes du temps : l'architecture sacrée, les maisons de la sagesse, les tombes, les palais royaux et les habitations des riches marchands. Un art de remplacement et d'imitation, car la vaisselle en or ou en pierres précieuses est rare et comme en Chine le céladon remplace le jade, privilège du pouvoir suprême, ici on invente la cuisson métallique avec les minéraux du désert et on imite le bleu cobalt des modèles chinois. Désirs d'ailleurs, témoignage et fierté des échanges et de l'errance du peuple du désert. Texture minérale d'un art délicat qui voyagera dans le temps jusqu'aux « arabesques » de l'Art nouveau et du design contemporain⁵.

Dans le monde islamique, et ailleurs jusqu'à nos jours, l'ornement participe de l'aspect du quotidien en tant que principe, action ou objet. Il déjoue les catégories de l'utilité et de la fonctionnalité, du supplément et de la structure. Quand il se lie à l'architecture ou à la ville par exemple, ce désir d'art associé à un désir de beauté devient chose publique, ce qui donne à l'ornement un caractère politique indissociable. Recouvrir les façades veut dire ajouter du sens, s'approprier un espace public où insérer une narration en palimpseste. Dans la culture littéraire islamique, les contes des *Mille et une nuits* en fournissent un exemple. Des langages différents sont le fruit d'une même culture. Comme dans les récits, les artistes céramistes anonymes utilisent la parodie, l'art de la caricature à la façon du récit populaire et ironisent sur les usages du monde des puissants, sur les usages de la cour – chasses et banquets des princes dans les bandeaux en céramique en Iran – mais les représentations anthropomorphiques restent rares. Dans la vaisselle, on peut lire parfois les vœux des possesseurs, toujours anonymes, ou des proverbes ; les bestiaires sont plus iraniens qu'iraquiens et ils viennent du folklore, des mondes fabuleux, de l'imaginaire effréné des hommes du Moyen Âge.

Ces artisans-peintres infatigables, qui suivirent Timur et sa dynastie, les

khans et les sultans, les shahs et les généraux soviétiques, jusqu'à nos jours refont sans cesse les morceaux effrités par les guerres, de Syrie jusqu'en Afghanistan : refaire la toile du temps et du rêve d'azur, le temps d'une sourate. Oleg Grabar, le spécialiste de l'art islamique, a dit dans son dernier article de 2011 (« De l'ornement et de ses définitions », éditorial, « Ornement/Ornemental », *Perspective*, la revue de l'INHA, N° 1, 2010/2011) : « L'ornement n'est plus une chose mais une émotion, une passion, une idée qui affecte tout ce qui est créé par les artistes et les artisans. C'est une propriété de l'œuvre qui transforme celui qui la regarde. » Car l'autre sens du mot « ornement » passe les bornes de la spécificité et rentre dans celles, plus intéressantes, du plaisir, le sentiment de plaisir que l'on ressent en le regardant. Dans notre *incipit*, nous avons essayé de transmettre ce plaisir sous forme mémorielle, « historiographique » et onirique en liant les rêves d'eau et de beauté à la matière granuleuse et aux émaux des faïences du monde islamique. Mais en transparence des nuances des gammes du bleu l'on perçoit aussi les motifs abstraits et les symboles du langage scientifique naissant, récupérés de la tradition scientifique grecque et de l'Extrême-Orient, car les premières décorations de faïences sont aussi le résultat des spéculations des mathématiciens arabes, leurs théories fondamentales de la répétition, des algorithmes et de la géométrie appliquée à l'architecture des cités. Nous savons que, qu'il soit géométrique, arabe ou écriture, l'ornement est soumis à des règles récurrentes, comme la répétition, la démultiplication, les enroulements, les combinatoires algorithmiques, pour offrir une expérience vertigineuse du motif. Ce par quoi l'ornement apparaît, son ressort. Cet élément discernable circonscrit et objectivable serait cette « unité discrète », pour reprendre un terme emprunté au champ linguistique qui par ailleurs a influencé nombre de théories sur l'ornement. Pensé en termes de grammaire, de vocabulaire, il est ce qui circule, se répète et qui assure une cohérence générale à ce qui s'énonce. Les motifs islamiques représentent ces éléments circulant d'une culture à l'autre. Mais, trêve d'histoire, car nous ne pouvons pas évoquer ici le long parcours temporel, matériel et technique, en somme toute la richesse des décorations islamiques, nous allons examiner plutôt ses points de fuite vers la mer encaissée dans les terres, la Méditerranée. Mais enfin une question se pose encore : d'où vient la puissance sensible, la force extérieure à l'objet

qui lui permet d'être conçu, acquis et échangé – une force économique contractuelle de l'ornement ?

Celui-ci fait partie, depuis toujours, des dépenses somptuaires qui, même contestées, sont une condition *sine qua non* pour l'affirmation d'un pouvoir et son existence. Elles sont le lieu de cristallisation des rapports de force mis en jeu dans l'établissement d'un pouvoir et d'un contre-pouvoir. Elles appartiennent au principe de la règle de la dépense « dont l'ornement est le signe le plus visible et le plus constant de son accomplissement »⁶ permettant d'associer pouvoir, puissance et possession. À l'instar du Château de Versailles qui en est une figure explicite, Dubaï, capitale économique des Émirats arabes unis, occupe une position exemplaire. Retour au passé : déjà au III^e millénaire avant notre ère, des panneaux de fritte émaillés bleu-vert, bleu profond – la « couleur discrète »⁷ symbole de l'éternité en lapis-lazuli et or des parures royales égyptiennes – décoraient la tombe du grand pharaon Djeser à Saqqarah et à la fin du II^e millénaire, des carreaux de céramique polychromes se rencontrent à Suse, la ville royale, et après chez les Assyriens, puis les Babyloniens conquérants et les Achéménides et enfin dans l'Islam. Ornaments signes de ruines et de conflits, appareillage du pouvoir, images de force et de beauté futiles mais nécessaires à la domination, soit. Pourtant la contradiction interne à l'ornement apporte aussi de puissants signes de vie.

Goutte discrète des fontaines en faïences qui coulèrent à Grenade dans les jardins d'un pays conquis mais enrichi des savoirs et des connaissances des arts du feu et de la terre. Les artisans font du commerce, fuient les conflits insensés et les guerres de religion, exportent les techniques et l'expérience, voyagent et apprennent des ruines du passé : Byzance et Rome et leurs mosaïques, leurs architectures. Dans ce contexte, les artisans inventent et expérimentent, échangent avec les artisans des pays occupés ou, captifs lors des guerres fratricides, s'agglutinent en groupes savants accueillis par la solidarité intéressée des confrères – comme ce fut le cas à Caltagirone. La décoration en faïences de l'espace architectural du monde arabe suit la route de la soie vers l'est et les itinéraires des émirs conquérants en Méditerranée. À l'époque fatimide – 827/902 –, première escale, l'île, la grande, la terre des volcans et du blé. Du désert à l'autre terre où paissent

les bœufs du Soleil, la Sicile assoiffée. L'eau qui lie, qui donne, qui partage, qui nourrit est la métaphore de l'élément vital qui anime le commerce : la volonté d'innovation, la créativité des artisans céramistes de Caltagirone (la « Forteresse des sangliers » selon le géographe arabe Idrîsî⁸) nichée sur son promontoire d'argiles précieuses. Les racines de l'art de la terre cuite *calatina* remontent à la préhistoire et le vase italiote à figures rouges de la moitié du v^e siècle avant J.-C. trouvé récemment à Caltagirone témoigne de l'activité sacrée du potier qui travaille sous l'œil « maternel » de sa déesse Athéna. D'anciens fours et des caves d'argile ont été découverts depuis le xviii^e siècle et la fouille archéologique se poursuit jusqu'à nos jours.

Revenons à l'histoire de la Sicile et de la ville « calatine » : l'arrivée des Fatimides en 827 apporta l'esprit de l'exploitation des ressources naturelles du site et de l'essentielle industrie du miel qui demandait beaucoup de poteries pour la conservation du produit qui, à l'époque, remplaçait le sucre. Les artisans à la suite des conquérants transmirent les secrets de leur art aux artisans siciliens. Dans les caves et les anciens fours, les archéologues ont trouvé des tessons et de la poterie musulmane aujourd'hui conservés au musée régional de la Céramique de Caltagirone.

Par la suite, des privilèges de possessions de terres et des diplômes attribués aux habitants de la ville – que tous les pouvoirs musulmans et chrétiens voulaient préserver des conflits à cause de son industrie de la terre – par les rois normands et l'arrivée d'autres transfuges arabes enrichirent considérablement la communauté des artisans et la ville. Protégée par son industrie instituée par Frédéric II de Souabe – l'Hohenstaufen cultivé et admirateur des arts et des sciences arabes – et, à suivre, jusqu'aux autres monarques, la ville devint un pôle d'attraction et de protection pour tous les céramistes de l'île de Sicile. Durant la domination espagnole arrivèrent à Caltagirone les faïences hispano-mauresques de la Catalogne. D'autres fiefs furent donnés par les rois espagnols à Caltagirone et aussi des privilèges d'exemption d'impôts, d'organisation de foires et marchés hors les droits de douane. Les documents d'archive de la ville « calatine » et les documents paroissiaux témoignent d'une augmentation démographique au début du xv^e siècle car de nombreuses familles de céramistes s'installent en ville et

dans le territoire environnant, tissant des liens avec d'autres centres de fabrication des céramiques dans le reste de la péninsule. En somme, du Moyen Âge à nos jours, avec des périodes heureuses et d'autres de crise – en 1693 la ville fut entièrement détruite par un tremblement de terre –, ces ateliers diffusés dans la ville et réunis en confréries puissantes ont représenté la ressource économique et culturelle de cette ville sicilienne qui a fait tourner l'histoire de son expansion et de sa fortune autour de ces fours et de ces ateliers. Souverains normands, allemands, espagnols, nobles, bourgeois, riches familles de propriétaires terriens, évêques, peuple, notables, maires ont utilisé ces chefs d'œuvre en céramique (carreaux, bandeaux, bordures, vases, vasques, escaliers...) pour leurs architectures publiques et privées, pour célébrer les temps de la vie et de la mort ou de la vie quotidienne tout en respectant la liberté créatrice des artistes-artisans, travaillant sur un canevas thématique mais libres de l'imaginer à leur guise. Les céramiques de la Renaissance, les *maioliche*, les décorations baroques du siècle des Lumières et à suivre, foisonnent dans la ville, témoignent, représentent les histoires de la communauté, les cycles de la nature, la protection des maisons de l'offense du temps et du mauvais sort. Elles témoignent aussi de la *pietas* sous forme d'images votives d'une grande fraîcheur stylistique. Enrichir de couleurs (le célèbre jaune et bleu de Caltagirone, chromatisme séduisant le peintre Renoir en voyage en Sicile en 1882 et qui pose les céramiques de Caltagirone dans de nombreux tableaux⁹) pour affirmer l'identité citoyenne, pour raconter le rapport au temps et faire sens avec le territoire. Une ville musée, Caltagirone, aujourd'hui un peu poussiéreuse, où le musée de la Céramique est l'écrin des merveilles gardées, mais la ville en soi est l'écrin des céramiques à ciel ouvert. Œuvres *in situ* dans le tissu urbain, où les trottoirs, les façades des palais et des maisons, le jardin public, les fontaines, les clochers, les pharmacies et les architectures d'intérieur ou les revêtements des sols et des murs créent une iconographie somptueuse de jardin botanique, inventent des bestiaires, illustrent le goût et la culture de la *civitas* sicilienne (communauté urbaine). En étudiant le cas de Caltagirone, nous avons essayé de libérer les ornements en céramique de leurs cloisons classificatoires et évolutives pour leur rendre le contenu d'art du plaisir, qui fait plaisir à celui qui la regarde. De notre point de départ, le *topos* de la « décoration », nous avons voyagé dans les territoires de l'histoire

économique et sociale de ce phénomène artistique et architectural. En suivant le parcours des ateliers et les itinéraires urbains des couleurs d'une ville unique et oubliée, nous avons étudié une civilisation dont les faïences furent aussi des signes d'agrégation et de cohésion sociale. À souligner, la collaboration des artisans avec les architectes pour la conception et mise en œuvre des pavements en céramique à partir du ^{xviii}^e siècle, l'échange réitéré avec les maîtres maçons et les *figurinaï*, les artistes dessinateurs. Au sein de ces échanges, tous ces métiers enrichis de valeur ajoutée se transmirent de père en fils, au sein de familles organisées en entreprises à gestion familiale *ante litteram*.

Nous avons essayé de parcourir brièvement les migrations des symboles et des styles suivant l'histoire de la conquête de la Sicile par les Arabes, l'émigration des artistes-artisans jusqu'à Caltagirone, la ville en faïence, où les ateliers des céramistes devinrent autonomes de la présence arabe et constituèrent le cœur de l'économie et du développement urbain. Nous avons utilisé les manufactures « calatines » enchâssées dans la pierre de la ville en tant qu'*exemplum* d'une « économie » de la réussite, pour arriver à une vision contemporaine fort critique car la mondialisation culturelle risque de détruire cette particularité et vider de sens la mémoire, voire l'histoire d'une ville et d'une communauté. Notre discours a suivi le fil de l'histoire des cultures et des idées liées à l'utilisation des céramiques en tissu urbain, de la phénoménologie des architectures et des manufactures en faïence, et de leur évolution dans le temps jusqu'à nos jours afin d'ouvrir un espace de questionnement sur les perspectives futures de ce phénomène qui dépasse le décoratif pour étoffer le décor de l'histoire.

En regardant les motifs floraux, les constructions à ramages imitant les marbres précieux des riches demeures, les figures peintes sur les vases-boule ou sur les albanelles, carreaux des pavements, revêtements des murs, etc., les représentations anthropomorphes, les plantes du paysage environnant et aujourd'hui en voie de disparition, les animaux domestiques ou métaphoriques, nous avons compris que ces motifs viennent surtout de l'imagination des artistes, de leur culture, du monde de l'imaginaire populaire et savant de leur temps. Nous savons que durant la Renaissance, les artistes-artisans s'inspiraient de la littérature (Pulci, Boiardo, Tasso, Ariosto), des contes populaires, des sagas

chevaleresques et de l'histoire antique. Au ^{xvii}^e siècle, de la tradition alchimiste, pythagorique et ésotérique et religieuse¹⁰. Ces motifs perdurent, foisonnant jusqu'au ^{xviii}^e siècle, où commence le déclin de l'inspiration des artisans à cause de la crise structurelle du phénomène ornemental et peut-être de l'affaiblissement des commandes, passant de grandes familles aristocratiques siciliennes aux besoins d'ornement des « nouveaux riches », moins versés dans les dépenses somptuaires. Une crise d'inspiration et économique qui recule au début du ^{xx}^e siècle grâce aux techniques innovatrices de l'industrie du bâtiment utilisant les panneaux en terre cuite travaillés aux motifs de l'Art nouveau en Sicile, où les riches bourgeois¹¹ commandent aux industriels des arts de la terre¹² les panneaux préfabriqués reproduisant les entrelacs d'une flore méditerranéenne et orientale d'un jardin figé dans son élégance pérenne.

Ces références et citations témoignent aussi d'un peuple d'artisans cultivés et sensibles à la culture de leur temps ainsi qu'aux échanges avec les artistes céramistes d'ailleurs. Dans la péninsule à Faenza, Urbino, Deruta, Castelli, Montelupo et dans le reste de l'île. Aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, les contacts avec les artistes-artisans espagnols, français et portugais deviennent des éléments d'innovation et d'enrichissement, jusqu'aux désastres des guerres du ^{xx}^e siècle et des drames d'une terre comme la Sicile qui fatigue à retrouver l'esprit du commerce et des échanges du temps de ses artisans bâtisseurs de beauté.

¹ De Caltagirone – Sicile des terres, en province de Catane.

² Antoine Picon, « Ornement et subjectivité, de la tradition vitruvienne à l'âge numérique. L'ornement hier et aujourd'hui : discontinuités et continuités », *Le Visiteur*, Paris, Société française des architectes et Infolio, N° 17, novembre 2011.

³ Yona Friedman, *L'architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2003.

⁴ Pierre Bernard, « Liminaire », in Hassan Fathy, *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Égypte : Gournah, Sindbad*, 1970, p. 14.

⁵ Voir, entre autres, l'œuvre d'aménagement urbain du designer Marc Aurel, concepteur lumière, industries CRAFT, ville de Limoges.

⁶ Jacques Soullou, *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, 2003.

⁷ Michel Pastoureau, *Bleu histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

⁸ Idrîsî, *La première géographie de l'Occident*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 330.

9 Voir le tableau d'Auguste Renoir *Les jeunes filles au piano* de 1892, Paris, Musée d'Orsay, où l'on voit sur le piano l'albarelle aux couleurs *calatini* et encore l'autre version du tableau, conservée dans une collection privée, où l'albarelle a été remplacée par un vase-boule typique de la production du XVIII^e siècle à Caltagirone.

10 Plusieurs pavements et carrelages pour les confréries religieuses ou les couvents représentent des « Vanités ».

11 Voir l'histoire de la famille des industriels Florio à Palerme.

12 Voir l'industrie « calatine » de la famille Vella.

La céramique dans la ville de Limoges

Germaine Auzemery-Clouteau

Attachée de conservation, animatrice de l'architecture et du patrimoine, ville d'art et d'histoire de Limoges

Bonjour. J'ai été sollicitée pour présenter le fruit d'une étude que nous avons menée en 2010 sur la place de la céramique dans la ville, à Limoges. Je dis « dans la ville » parce qu'il ne s'agissait pas de se cantonner aux architectures, il s'agissait aussi de regarder dans l'espace public. Concernant les architectures, nous nous en sommes tenus à l'extérieur et à ce qui est visible depuis la voie publique. C'est un travail qui s'est appuyé sur des recherches qui avaient été déjà menées sur le sujet, notamment par le CAUE et également par le musée Adrien Dubouché, et l'idée était d'aller un peu plus loin, de faire ce qu'on appelle un inventaire, c'est-à-dire de recenser le plus précisément possible l'ensemble des éléments céramiques à Limoges, d'une part dans la perspective de travaux de réfection de façades de manière à préserver ces éléments, et d'autre part il s'agissait de voir la place de la porcelaine dans les éléments céramiques à Limoges. Nous l'avons déjà dit lors des interventions précédentes, nous sommes dans une ville à tradition porcelainière et pour autant ce n'est pas du tout évident, cela ne saute pas aux yeux, notamment des nouveaux arrivants à Limoges. En clair, il n'y a pas grand-chose qui nous dise que nous sommes dans une ville porcelainière. Il y a effectivement quelques monuments liés à l'industrie, mais assez peu, en clair, il n'y en a qu'un seul qui soit vraiment préservé, qui soit visible et visitable, le four des Casseaux, et de très nombreuses usines ont disparu.

J'interviens au titre du label « ville d'art et d'histoire », à la ville de Limoges. Juste un petit mot là-dessus : ce label est délivré par le ministère de la Culture, il s'agit pour faire vite de valoriser, connaître le patrimoine au sens très large. La notion s'est extrêmement étendue depuis une vingtaine d'années, nous ne sommes plus uniquement concentrés sur les monuments, mais aussi sur les espaces publics, sur

les savoir-faire également. Donc connaître et faire connaître ce patrimoine, cette histoire de la ville. Comme la problématique est la définition de l'espace urbain et l'intégration de la céramique, on m'a demandé de faire un rappel assez bref, avant de présenter les éléments céramiques, non pas sur l'histoire de Limoges, nous n'en avons pas le temps, mais sur l'évolution urbanistique, sur la forme de la ville. Peut-être que certains d'entre vous ne sont pas du Limousin ni Limougeauds, donc si vous vous penchez par la suite sur ces questions, cela peut être intéressant. Vous avez entre les mains le livret que nous avons fait paraître à la suite de notre recensement, qui est à votre disposition.

Pour retracer l'évolution de la ville, je me suis simplement appuyée sur les maquettes que vous pouvez aller voir au musée des Beaux-Arts. Je vous rappelle que Limoges est fondée au premier siècle avant Jésus-Christ, en -50 à peu près, dans la Gaule qui vient d'être conquise, par l'administration romaine, et elle est appelée Augustoritum, *ritum* c'est le gué, Augusto, vous vous en doutez, c'est Auguste, donc « le gué d'Auguste ». Vous avez donc ce pont ici qui correspond au Pont Saint-Martial actuel, ces grands édifices qui étaient le forum qui correspondent aujourd'hui à l'emplacement de l'Hôtel de Ville, ici le grand amphithéâtre qui est sous vos pas lorsque vous allez au jardin d'Orsay, dit Jardin des Arènes. Nous sommes au premier siècle, deuxième siècle de notre ère, voilà la forme d'une ville ouverte, d'une ville en damier, comme les nouvelles villes type ville américaine. Nous avançons dans le temps, l'an mille : voilà à quoi ressemblait Limoges pour qui habitait Limoges à ce moment-là. Vous voyez que la partie qui était occupée par la ville gallo-romaine a été abandonnée, cela s'est passé au moment des invasions dites barbares, la population s'est repliée sur une hauteur ici, et puis autour des premiers édifices chrétiens, la cathédrale. Nous sommes ici à l'emplacement de la cathédrale actuelle, le quartier dit de la Cité aujourd'hui, et une autre ville a vu le jour. Nous sommes ici à l'abbaye de Saint-Martial, qui correspond à l'emplacement de la place de la République. Jusqu'à la Révolution française, Limoges n'est pas une ville, ce sont deux villes : la Cité de Limoges et ce qu'on appelle le Château de Limoges. Au ^{xiii}^e siècle, les choses se confirment, le quartier dit de la Cité qui est devenu un quartier aujourd'hui mais qui était une ville, sous le pouvoir de l'évêque, et la grande ville marchande autour de l'abbaye de

Saint-Martial, et de la Motte du Vicomte, place de la Motte aujourd'hui ; quelques faubourgs entre les deux, qui se constituent, et ces arènes qui sont toujours là mais probablement en ruines. Cette configuration nous est confirmée par un plan du ^{xvii}^e siècle qui est aux archives municipales de Limoges. Je l'ai volontairement tourné pour garder la même orientation que les maquettes. Vous voyez bien deux entités distinctes, d'ailleurs il y a bien marqué la Cité et la ville. ^{xviii}^e siècle : l'esprit des Lumières, rationnel, les intendants du Roi sont passés par là, ont administré la ville, et ont cherché à l'ouvrir et donc à supprimer les remparts qui ne sont plus nécessaires, mais on arrive quand même encore à lire les deux entités. Au début du ^{xx}^e siècle, on ne va pas faire une lecture dans les détails mais vous voyez encore la Cité qui est lisible ici, et la ville qui est lisible, et si vous regardez des plans de Limoges aujourd'hui, vous verrez deux cœurs, et vous savez que Limoges a deux cœurs, en voilà la raison. Le chemin de fer s'inscrit dans la trame urbaine, etc. Voici une vue Google, avec la physionomie actuelle de Limoges, sur laquelle j'ai reporté en blanc à peu près le cadre correspondant aux maquettes que vous avez vues avant, ce qui vous montre bien l'extension de la ville, sur laquelle j'ai reporté aussi cette sorte de rectangle vert, la première ville antique, et puis en rouge les deux entités médiévales. Voilà le territoire de Limoges vu en accéléré.

Un zoom sur le ^{xix}^e siècle à Limoges, et notamment sur la croissance industrielle. Bien sûr, on l'a dit, c'est l'industrie de la porcelaine, avec la découverte du kaolin, je ne reviens pas sur l'histoire, vous la connaissez, mais il faut citer aussi d'autres industries, le textile, la chaussure. Concernant la porcelaine, ce n'est pas du tout exhaustif, c'est simplement pour avoir une idée du marquage que constituaient dans le territoire urbain les emprises industrielles, vous avez en haut à gauche l'usine des Casseaux qui pour une part est toujours en place – si cela vous parle plus c'est une partie du McDonald aujourd'hui et l'entreprise Royal Limoges ; en haut à droite, l'énorme usine Haviland, totalement détruite dans les années quatre-vingt, à la place de laquelle on a construit le centre Saint-Martial ; au milieu, une autre énorme usine Haviland, détruite dans les années quatre-vingt-dix, à la place de laquelle on a construit l'Hôtel de police, avenue Labussière ; en bas à droite, une usine qui se trouvait rue François Chénieux, et puis en bas, donc, l'usine

Raynaud, lorsqu'elle était en centre-ville, avec son four, qui est toujours en place d'ailleurs. C'est un choix, non pas arbitraire, mais qui n'est pas du tout exhaustif en tout cas, pour vous présenter un peu les emprises. On évoquait tout à l'heure les hectares que représentait l'industrie porcelainière ; c'était peut-être d'ailleurs la première visibilité de la céramique dans la ville. Et puis ne l'oublions pas, l'industrie de la chaussure, avec deux bâtiments que j'ai choisis parce qu'ils sont toujours en place : l'usine Monteux, pas très loin de Garibaldi, faites un tour dans le quartier, pas très loin du centre Saint-Martial, énorme usine, et l'usine Heyraud qui est également dans une rue à l'arrière. Simplement pour information, vers la fin du XIX^e siècle, Limoges produit entre 30 et 40 % de la chaussure nationale.

Quelques chiffres pour vous donner une idée de l'extension de la ville, et je vous dis cela parce que nous verrons que l'intégration de décors céramique correspond aux quartiers qui ont été construits à la fin du XIX^e siècle et constituent ainsi comme un marquage de l'évolution urbaine. En 1801, Limoges compte 20 000 habitants ; en 1907, un siècle après, 90 000 habitants ; donc en un siècle, la population a augmenté de 70 000 habitants. L'extension s'est faite, pour ce qui est des industries, au nord et à l'est de la ville, et pour ce qui est des quartiers résidentiels plus riches, à l'ouest de la ville, on va le revoir tout à l'heure. D'autres chiffres : en 1808, donc au début du XIX^e siècle, il y a 250 ouvriers qui travaillent dans la porcelaine dans les quatre fabriques, en 1860, nous sommes à quatre mille ouvriers dans la porcelaine, et en 1907, treize mille ouvriers travaillent dans la porcelaine, en trente familles. Treize mille ouvriers, cela veut dire que si vous réunissez dix personnes à Limoges, il y en a forcément une qui travaille dans la porcelaine, soit 10 % à peu près de la population. Et en 1905, il y a aussi dix-neuf usines de chaussures. J'ai choisi cette image qui nous a été prêtée par un collectionneur qui s'appelle Paul Colmar, l'image parle d'elle-même, de cette croissance urbaine : nous sommes sur la place Carnot, nous regardons l'avenue Labussière, et vous voyez en arrière-fond des cheminées, qui sont les cheminées d'une des usines Haviland (aujourd'hui c'est le commissariat de police). Et vous voyez tous ces ouvriers qui emplissent les rues à l'heure de l'embauche et à l'heure de la débauche.

Pour retracer un petit peu tout ce que nous venons de dire, j'ai repris

une vue aérienne actuelle de Limoges. La qualité est médiocre mais l'intérêt est de placer un certain nombre d'éléments choisis des aménagements de l'espace urbain qui ont été opérés au XIX^e siècle, et qui montrent à quel point le XIX^e siècle constitue une période de croissance et qui marque aujourd'hui la ville. Les éléments arrivent au fur et à mesure, alors il faut regarder la carte. 1906, on aménage un nouveau cimetière, complètement au nord de la ville, la partie en blanc, le grand cimetière de Louyat. 1832 : on construit un nouveau pont, le Pont Neuf. 1853 : l'usine Haviland, à l'emplacement du centre Saint-Martial actuel. 1856 : la ligne Paris-Limoges, qui s'arrête à Limoges à ce moment-là. Un petit peu plus tard, en 1861, elle continue jusqu'à Périgueux. 1875 : la ligne va vers Angoulême, avec la gare des Charentes. Je place ces éléments et ces repères, parce que vous verrez le lien tout à l'heure avec les décors de céramique. 1880 : en bleu, le lotissement par l'entrepreneur de tout un quartier, bien exposé, un peu le Neuilly de Limoges, autour du square des Émailleurs. Vous voyez ce quartier ? Vous avez beaucoup de décors de céramique dans ce quartier. Ce personnage s'appelle Ernest Ruben et il a donné son nom à une avenue de Limoges. Et forcément vous trouverez beaucoup de décors céramique. 1886 : on construit un autre pont, le Pont de la Révolution. 1889 : les Halles, je ne sais pas si vous connaissez, place de la Motte. 1891 : le viaduc. 1893 : l'Hôtel de Ville actuel, avec la fontaine, dont on reparlera. L'usine Haviland, à l'emplacement de l'actuel commissariat de police. 1895 : une autre usine Haviland, usine de chaussures, autre usine de chaussures. Là, c'est le musée Adrien Dubouché, nous sommes toujours fin XIX^e siècle. Le Pavillon du Verdurier, à côté de l'église Saint-Pierre, et enfin, là nous sommes passés au XX^e siècle, la gare actuelle.

Je ne vais pas faire un rappel général de la question architecturale en France au XIX^e siècle. Déjà, ce n'est pas vraiment dans mes compétences, mais simplement un rappel : au XIX^e siècle, l'emploi de la céramique en architecture est plus tardif en France qu'ailleurs en Europe. L'intérêt qui se fait jour en France est lié à plusieurs éléments : un attrait pour l'Orient, une redécouverte de la polychromie médiévale, le rôle aussi de Viollet-le-Duc, qui préconise dans ses écrits l'emploi de la céramique dans l'architecture, alliée à des structures métalliques. Cette intégration de la céramique s'explique aussi, et est rendue possible, grâce à des

innovations techniques, notamment par rapport au grès. On va essayer de rendre le grès et aussi la faïence plus solides, notamment, parce que vous savez que la faïence normalement est gélive, elle se fissure avec le gel. Des innovations techniques au cours du XIX^e siècle vont permettre son emploi à l'extérieur. Et puis il faudrait aussi citer des éléments d'ordre plus social, sociologique : c'est bien sûr l'essor de la classe bourgeoise, qui veut se faire édifier des maisons ou des villas, veut à la fois se distinguer, et en même temps adopte un mode de consommation, c'est-à-dire qu'elle va choisir ses modèles sur des catalogues, on va en reparler tout à l'heure. Dans la deuxième partie du XIX^e siècle, les manufactures se spécialisent dans la céramique architecturale et produisent des catalogues de motifs, de modillons, de cabochons, de frises, dans lesquels les architectes vont choisir des éléments et les faire venir. Ces manufactures sont souvent installées en périphérie de Paris, en Bourgogne. On va retrouver des éléments à Limoges. Sur le plan artistique, nous allons voir l'influence de l'Art nouveau, avec des décors floraux, et un petit peu plus tard, de l'Art déco. J'ai cité Viollet-Le-Duc, il faudrait aussi citer un autre architecte au cours du XIX^e siècle, Paul Sédille, qui a été un grand défenseur de l'usage de la polychromie en architecture. Il est notamment le créateur et l'architecte du magasin Le Printemps à Paris. Vous voyez des céramiques à l'endroit où est marqué Le Printemps.

Concernant Limoges, quand on a fait cette étude, ce n'était pas une terre complètement inconnue, les éléments céramiques avaient été pour une grande part déjà repérés. Nous avons choisi une classification par matériaux, tout simplement, donc en distinguant quatre grandes familles de céramique : terre cuite, grès, faïence et porcelaine. L'identification n'était pas simple. Il y a des cas où il aurait fallu capter un petit peu de matière pour vérifier quelle était cette matière ; bien sûr, ce n'était pas envisageable, donc il y a peut-être, si une étude est faite par la suite, des choses qui seront contredites ou affinées dans l'expertise. Ce travail a été mené en collaboration avec un historien des arts décoratifs du XIX^e siècle qui s'appelle Jean-Marc Ferrer, et par Éric Boutaud, un étudiant de l'université qui est aussi maintenant guide-conférencier.

Concernant la terre cuite, impossible de mentionner la céramique dans l'espace public à Limoges sans commencer par regarder le sol. Je ne

sais pas si vous vous êtes baladés dans les quartiers plus anciens, notamment la rue du Pont Saint-Étienne, ou si vous avez joué les curieux à regarder par les portes cochères à certains endroits de la ville, mais je vous invite à le faire, vous allez découvrir un pavement qui ressemble à ce qui est en haut à droite ; vous verrez assez vite que ce ne sont pas des pierres, que ce ne sont pas des briques non plus, et que c'est bien de la terre, c'est bien une terre cuite, donc c'est bien une céramique. Il s'agit des gazettes ; alors en haut à gauche, vous voyez des hommes en train d'enfourner la porcelaine dans un four rond. La porcelaine, comme vous le voyez, n'est pas mise directement comme ça dans le four, elle est préalablement installée dans des gazettes, ou dans des cassettes, dans des boîtes en terre réfractaire, qui ressemblent un peu à des boîtes à chapeau, qui les maintenaient pendant la cuisson et qui les protégeaient de la suie. Ces gazettes pouvaient servir deux, trois, quatre fois, et ensuite elles étaient hors d'usage, donc souvent elles étaient cassées et réutilisées comme pavement à moindre coût chez des particuliers ou pour des espaces publics. Je dirais même que c'est une spécificité, pour le coup, de Limoges. Parfois les morceaux de gazette sont mis en œuvre de manière plus ornementale, comme rue du Pont Saint-Étienne, et cela pose des questions aujourd'hui notamment pour le maintien ou la restauration de certaines rues puisque nous sommes en recherche de gazettes qui pourraient être employées, or bien sûr ce type de gazettes ne l'est plus. Je voulais mentionner cette céramique dans l'espace public.

À Limoges comme dans d'autres villes, on trouve sur certaines maisons construites fin du ^{xix}^e-début du ^{xx}^e siècle, là on est en 1905, sur les façades, ces éléments en terre cuite qui étaient des éléments produits par des manufactures, notamment la Tuilerie Muller à Ivry – mais il y en avait d'autres ailleurs –, qui sont des éléments prêts à l'emploi, en chaînage d'ancre ou en œil de bœuf ou en feuille d'acanthé en haut à droite, mis en clé ou sur une ouverture. Là il s'agit d'une maison patronale, cela corrobore ce qu'on verra souvent, c'est-à-dire que la céramique décorative sur une façade est souvent sur une maison de quelqu'un de fortuné, et souvent sur une maison patronale. Là, nous sommes au bord de la Vienne, et c'était la maison patronale d'une usine de traitement du poil animal, qui fabriquait le feutre. D'autres éléments de ce type : pour ce qui est de la terre cuite, nous n'avons pas tout relevé,

nous n'avons pas fait de recensement exhaustif, cela aurait été beaucoup trop important. Au-dessus d'une porte, avec la date de construction de la maison, on est au début du ^{xix}^e siècle, donc production complètement industrielle de décors, moins onéreux que le grès et la faïence, et à plus forte raison que la porcelaine.

La terre vernissée : là nous avons beaucoup hésité avant d'être sûrs qu'il s'agissait de terre vernissée et pas d'un autre matériau, ça peut encore être revu, si quelqu'un monte avec une échelle, casse un petit morceau et l'expertise vraiment de près, peut-être, mais *a priori* il s'agit de terre vernissée. Là nous sommes au square des Émailleurs dont j'ai parlé tout à l'heure, ce quartier résidentiel aisé, rue Magadoux, avec une des rares maisons à Limoges qui présente une architecture marquée par l'Art nouveau dans ses ouvertures, ornée avec des tuiles vernissées, et surtout avec des frises sous la toiture, qui sont des frises de liserons entrelacés tout à fait marquées par le style Art nouveau. D'autres éléments très rares, avenue de Brachaud. Voyez, là, c'est une maison dans un style pas du tout Art nouveau, en ce qui la concerne, c'étaient des villas au départ, des petites villas périurbaines qui n'étaient pas du tout dans Limoges, les propriétaires avaient leur maison dans Limoges et se faisaient construire une petite villa à l'extérieur – maintenant, cela fait partie de la ville –, avec un panneau décoratif figurant des chrysanthèmes, derrière un latices de bambou qui est conçu de manière à correspondre aux carreaux, à dissimuler la jointure entre les carreaux, et puis un autre endroit de la façade où court cette frise avec des écureuils. Mais vous voyez, c'est tout à fait ponctuel dans Limoges, il a fallu beaucoup chercher pour trouver des éléments.

Pour ce qui concerne l'emploi de la brique, décorative, à usage décoratif, enfin un usage décoratif de la brique, c'est plus fréquent, quoique pas si répandu que ça à Limoges : en haut à gauche c'est une usine, nous sommes avenue Baudin ; au milieu en haut, avenue Labussière, une maison bourgeoise fin ^{xix}^e siècle ; en haut à droite, une écurie, en arrière-cour d'une maison bourgeoise du square des Émailleurs ; sur les maisons on va trouver plutôt de la faïence et sur les écuries plutôt de la brique ; et puis en bas, il s'agit de la Cité des Coutures, logement social construit dans les années trente à côté de la gare, où la brique offre un moyen d'orner l'édifice à un coût moyen.

Passons au grès. En tout cas pour ce type de décors, il a été assez difficile de le distinguer d'un autre procédé qui a été mis en place dans la deuxième partie du XIX^e siècle, il s'agit des carreaux de ciment. Nous ne sommes d'ailleurs pas complètement sûrs qu'il s'agisse de grès. Ces carreaux de ciment qui sont colorés dans la masse et qui sont utilisés comme pavement, vous en avez par exemple dans l'Hôtel de Ville de Limoges, pavements décoratifs qui rappellent des tapis et qui pouvaient aussi être utilisés en façade, mais les motifs de grès aussi sont assez semblables. Là nous sommes boulevard Gambetta, c'est une frise avec une licorne qui court. Je n'ai pas mis la façade totale de l'édifice, c'est une architecture très éclectique, avec des références à l'Antiquité, néo-Renaissance, signée de l'architecte de Vergez. Si vous allez acheter vos livres chez Page et Plume, la prochaine fois, levez le nez, et vous verrez sur le bâtiment, sur l'édifice construit fin XIX^e suite à un incendie, des frises de décor de carreaux de grès, ou carreaux ciment, là non plus, on ne sait pas vraiment, qui courent le long des différents niveaux ; il y a en bas à gauche des feuilles de lierre, des entrelacs... Cela appartient à des répertoires assez différents d'ailleurs. Sans être exhaustifs, sur de nombreuses façades, on a ce qu'on appelle des cabochons, des têtes de diamant, des feuilles de chardon. Les ornements céramique sont choisis sur catalogue, c'est-à-dire que les catalogues fournissent des styles très différents, et l'architecte ou le particulier va choisir ce qui lui plaît le plus. Ce n'est pas vraiment l'expression d'une culture locale. Et puis, on ne peut pas parler du grès sans évoquer le Pavillon du Verdurier. C'est une architecture qui date de 1919. Pour information, c'est le même architecte que celui qui a conçu la gare des Bénédictins, c'est un petit peu d'ailleurs comme une maquette de la gare des Bénédictins, avec sa structure octogonale et sa coupole en cuivre, et tout son parement qui est en grès flammé, produit par Gentil & Bourdet, à Billancourt, une grosse entreprise de fabrication de grès architectural. Le Pavillon du Verdurier, je vous en rappelle l'usage, a été pensé au départ pour être un pavillon frigorifique, pour stocker la viande. Nous sommes à la fin de la Première Guerre mondiale, il y a pénurie de viande, on importe la viande de l'Argentine, et on la conserve au Verdurier. Ensuite il a été transformé en une gare routière et maintenant c'est un lieu d'exposition.

Même époque, 1930, il s'agit de l'extension du lycée Gay-Lussac, donc

extension avec un parement de briques et une frise de carreaux de grès, avec des motifs pour le coup franchement Art déco, avec des crosses de fougère, une mitre, des motifs fleurdelisés très géométrisés et un effet d'irisations de marron et de bleu.

Voici quelque chose qui rappelle le Pavillon du Verdurier, nous sommes à côté de la gare, avenue des Coutures, c'était une boucherie, et vous retrouvez le même usage de ce grès flammé, avec ses irisations, à la fois l'alternance de l'irisation des carreaux et puis le traitement en couleur très géométrisé. Et puis beaucoup plus récemment, dans les années soixante-dix, on retrouve le grès dans des résidences, dans différentes rues de Limoges, avec une céramiste qui s'appelait Maïté Pécaud, d'ailleurs c'est signé, qui a fait beaucoup de parements en rez-de-chaussée d'immeubles, avec des motifs d'oiseaux stylisés, par exemple avenue Saint-Surin, à côté du musée Adrien Dubouché. Et encore plus récemment, et ça boucle un peu la boucle, c'est une crèche, la crèche Boyer-Vignaud, qui a été construite sur l'emprise d'une ancienne usine de porcelaine, et pour évoquer cette histoire-là, on a fait appel à un artiste qui s'appelle Pierre Rustico, qui a fait une frise évoquant la porcelaine. Vous retrouvez représentées des pièces de porcelaine dans des gazettes dans cette frise. Et dans la gare, dans le local actuel de location de véhicules, il y a une frise à la mémoire du chemin de fer, également en grès.

Passons à la faïence. Concernant la faïence, étant donné que les éléments décoratifs étaient produits en série et accessibles par catalogue, nous nous sommes rapprochés notamment de la ville de Choisy-le-Roi, des archives de Choisy-le-Roi, qui nous a fourni des reproductions des planches des catalogues de la manufacture Boulenger, et miracle, nous avons pu identifier un certain nombre d'éléments décoratifs à Limoges comme venant de cette manufacture. Voilà la planche de catalogue, le motif en haut, et les gens ont choisi ce motif, l'ont commandé, et il est sur leur façade à Limoges. On est toujours fin ^{xix}^e. On retrouve le même principe ici, à côté de la maison qu'on a vue tout à l'heure, voyez le motif et son application. Là encore, même chose, avec ce motif arabisant. Ici, rue Théodore Bac, les gens ont fait un savant mélange entre un motif plutôt arabisant en haut, qu'ils ont voulu en bleu plutôt qu'en marron, et au-dessus des fenêtres, ils ont

choisi un motif qui s'apparente plus aux motifs de Delphes, qui évoque les productions de Delphes. La maison d'un architecte ici. Des motifs de pissenlits... Là c'était pour vous montrer l'impact des formes et du style Art nouveau dans ces décors-là, et le fait aussi que les deux cabochons, là en bas à gauche et en bas à droite, ce sont les mêmes cabochons, exactement les mêmes, qui ont donc été commandés probablement à la même manufacture, mais qui ont simplement été disposés de manière différente.

Alors, qu'avons-nous trouvé par rapport à la porcelaine, puisque c'est quand même cela qui nous intéressait au premier chef ? Est-ce que les porcelainiers s'étaient saisis de ce qu'il faut bien appeler un marché, dans cette deuxième moitié du XIX^e siècle ? À partir des années 1870, se sont-ils saisis de ce marché ? Ont-ils su ou ont-ils voulu sortir des arts de la table pour inventer une porcelaine architecturale ? La réponse est : pas vraiment. Il y a eu des tentatives et en tout cas il y a vraiment eu la conscience que cela aurait pu être le cas et que cela aurait été intéressant, même financièrement et économiquement, parce que la porcelaine présentait la qualité d'être très résistante au gel, complètement résistante au gel, d'être très facile à nettoyer. À l'époque où on lançait le marché pour les bouches de métro parisien (couvertes de carreaux de grès blanc), certains, localement, se sont dit, pour parler un peu rapidement : « On a raté une occasion, ça aurait pu être de la porcelaine... » Alors qu'en est-il à Limoges, qu'a-t-on trouvé ? Eh bien ce que nous avons trouvé, ce sont toujours des éléments qui ne sont pas standardisés, qui sont le plus souvent apposés sur des maisons ayant appartenu à un porcelainier – donc il y a un lien entre le propriétaire et le décor –, car quand on est porcelainier, on ne fait pas des décors en faïence, on fait faire des décors en porcelaine. Ici nous sommes à l'angle du fameux square des Émailleurs, la rue Saint-Éloi, et ce panneau, sur la façade, vous le voyez d'ici, sur la façade de ce gros hôtel particulier avec le toit en ardoise mansardé, et sur cette façade-là, ce grand panneau, fait de 60 carreaux de porcelaine de grand feu, donc de décor sous émail avec un motif de base pris dans des entrelacs, et autour tout un feston sculpté qui montre vraiment que le décor a été intégré à l'architecture, dans une façade de calcaire, donc on est chez un particulier qui a vraiment les moyens, et qui veut se distinguer. Ces panneaux-là semblent

avoir été faits par la manufacture Pouyat. Vous savez que la manufacture Pouyat fut l'une des premières à oser présenter de la porcelaine blanche, et seulement blanche, aux expositions parisiennes, et s'est distinguée aussi en faisant des décors dans des brasseries à Paris, des panneaux décoratifs dans des brasseries parisiennes. Nous ne sommes pas loin, toujours square des Émailleurs, là c'est la maison qu'un porcelainier appelé Monsieur Martin a fait construire pour ses trois filles, un hôtel particulier, et d'ailleurs ce porcelainier s'était distingué lors d'une foire à Bruxelles pour avoir fait une cheminée en porcelaine, et pour sa maison, ou plutôt la maison qu'il a fait construire pour ses filles, il a fait poser une frise que j'ai essayé de mettre en plan rapproché avec ce satyre, vous voyez cette coquille Saint-Jacques et ce satyre, ce sont des éléments en porcelaine qui ont gardé toute leur fraîcheur, plus d'un siècle après. Dans le même quartier, appelé Ruben, le rectangle bleu que j'avais placé sur la carte, dans une maison assez modeste mais qui a appartenu à un porcelainier, on retrouve trois éléments : au centre, au-dessus de la porte, un motif floral, et de part et d'autre un Bacchus et une bacchante, et on a pu les rapprocher – enfin ce n'est pas un rapprochement, ce sont vraiment les mêmes – d'éléments qui ont été faits pour un intérieur, le Cercle de l'Union et Turgot, c'était un club près de la place Jourdan, et cela existe toujours, ces éléments ont été photographiés en 2010, vous les retrouvez, exactement pareils, peut-être le porcelainier en a-t-il demandé pour sa propre maison. Mais vous voyez, il y a toujours un lien entre le décor et le propriétaire, ce n'est pas du tout industrialisé. Là nous sommes avenue Labussière, c'est la maison patronale d'un atelier de décor sur porcelaine, et le patron avait fait mettre sur sa façade des assiettes, tout simplement, et des carreaux de porcelaine avec des fleurs, différentes fleurs. Donc cela reste quand même assez anecdotique.

Il n'était pas possible de ne pas évoquer la porcelaine funéraire, elle a fait l'objet d'ouvrages. Je vous invite vraiment, parce que c'est un espace public, le cimetière, et c'est une spécificité de Limoges et sa région, à aller faire un tour au cimetière de Louyat. C'est quelque chose qui est né de manière très spontanée dans les années 1820 : les décorateurs sur porcelaine ont commencé, au lieu de faire des plaques en marbre ou bien des éléments en métal, à faire le décor par eux-mêmes dans les années vingt, puis cette production s'est standardisée à la fin du XIX^e siècle. Elle

est devenue de moindre qualité, moins intéressante, et elle a complètement périclité après la Seconde Guerre mondiale. Mais cela reste vraiment visible, menacé quand même parce que c'est très fragile : il faut la protéger, et cela reste une spécificité de Limoges et d'une forme d'espace public.

Maintenant j'évoque quelques constructions publiques, comme les Halles centrales, place de la Motte, 1889, construites un peu selon les procédés d'Eiffel, en métal, et couronnées, ceinturées d'une frise de 328 panneaux en porcelaine, de la manufacture Guérin, porcelaine de grand feu, avec un décor de très grande qualité : vous voyez, c'est du gibier, ce sont des légumes, des fruits, en fait ce sont les denrées qu'on trouve à l'intérieur qui sont représentées, avec quelques chinoïseries ici... Et puis la fontaine de l'Hôtel de Ville, 1893, qui reste peut-être l'élément le plus ambitieux d'intégration de la porcelaine dans un monument, c'est un des rares cas d'insertion d'une porcelaine dans une structure, c'est-à-dire que la porcelaine est sertie dans du bronze. Elle a été le fruit d'une collaboration, à l'époque, entre les étudiants de l'école d'Art de Paris et les étudiants de l'école des Arts décoratifs de Limoges. Elle a fait l'objet d'une restauration en 1981 et vous reconnaissez certainement l'un de nos enseignants sur la photo puisqu'il s'agit de Christian Couty, qui a bien voulu nous faire parvenir cette photo. L'autre personne c'est Jean-Jacques Prolongeau, céramiste dont nous verrons d'ailleurs une réalisation. Ils ont complètement restauré pièce à pièce les éléments de cette fontaine de l'Hôtel de Ville, non sans mal d'ailleurs, m'a expliqué Christian Couty, puisqu'il fallait retrouver ces fameux décors de grand feu, ces poissons et nymphéas, décor très Art nouveau, il fallait retrouver les bonnes couleurs, et ce n'était pas chose facile avec un décor de grand feu. Il y a d'ailleurs un témoignage de Christian Couty sur ce sujet dans le petit livret que vous avez.

Et puis une découverte, il y en a eu, véritablement, au cours de notre inventaire, c'est la villa Bellevue, c'était le pavillon des femmes de ce qu'on appelait alors l'asile des aliénés de Naugeat. Ce pavillon existe toujours, et nous avons découvert sous le toit toute une frise de panneaux en porcelaine, et, grand bonheur, on a réussi avec Jean-Marc Ferre à identifier la signature, il s'agit de Paul Jouve. Paul Jouve était un peintre et sculpteur animalier, et ce serait le seul témoignage de sa

production dans la céramique architecturale en tout cas. Le matériau est bien une sorte de porcelaine ; c'est un procédé qui a été mis au point à la fin du XIX^e siècle, mais qui n'a pas forcément donné beaucoup de suites. C'est une porcelaine dont on a changé un peu les proportions pour lui donner un aspect davantage de grès, et lui donner un aspect de biscuit, voyez, c'est une porcelaine qui ne paraît pas émaillée. Donc la villa Bellevue, probablement produit par la manufacture Aluaud.

Nous avons essayé de recenser aussi ici les œuvres réalisées au XX^e siècle dans l'espace public, ici dans une création de Jean-Jacques Prolongeau en 1976 pour une façade du lycée Le Mas Jambost, un mélange de porcelaine et de grès, formant une sorte d'oscillation sur la façade et de jeux de scintillement et d'ombres et de lumières, et de reliefs, avec les volumes. C'est à l'entrée de Limoges quand vous venez d'Angoulême.



Jean-Jacques Prolongeau, 1976, lycée Le Mas Jambost, Limoges

Une œuvre réalisée par l'artiste Michel Molichon, dans le cadre du 1 % artistique pour les archives départementales – c'est à deux pas d'ici, vous savez que c'est de l'autre côté de l'avenue : c'est une sorte de très

grande palissade, formée par des lamelles de porcelaine non émaillée qui lui confèrent donc un peu l'aspect du papier, et sur laquelle sont reportés des éléments calligraphiques issus des archives elles-mêmes. Une œuvre d'ailleurs un peu malmenée par les intempéries et les dégradations.

Une réalisation de Jean-Charles Prolongeau pour le lycée Jean Monnet en 1993, une variation géométrique sur la façade avec comme module de base un plat à poisson en céladon.

Une œuvre quasiment commémorative réalisée en 1996 par Mariette Paul, qui se trouve dans une résidence tout ce qu'il y a de plus non architecturale, résidence construite dans les années 1990 à l'emplacement de la première manufacture de Limoges, la Manufacture royale. Lorsqu'on a démoli cet ensemble et construit une résidence, on a quand même eu l'idée de garder mémoire de l'histoire des lieux, et cette œuvre fait mémoire de l'histoire des lieux, au sol avec un pavement qui évoque un four, avec des amandiers de part et d'autre, et des plaques en porcelaine sur lesquelles sont reportées des photographies évoquant les différentes étapes de production de la porcelaine, et puis cette plaque avec un décor en dents de loups doré qui rappelle l'histoire du lieu.

Réalisation dans l'espace public aussi : voilà le square des Émailleurs, vous avez une vue d'ensemble et vous retrouvez en arrière-plan l'hôtel Martin qu'on a vu tout à l'heure avec la tête de satyre. Dans les années 2000, la ville souhaite refaire le bassin du square des Émailleurs, et confie le décor à Marie-Hélène Savorgnan et Christian Couty. Comme cela est indiqué dans l'image en haut à droite, ce décor est composé de 231 motifs différents, ce qui est blanc est en réserve, ce qui est bleu c'est la peinture.



Fontaine square des Émailleurs par Marie-Evelyne Savorgnan et Christian Couty, 2003

Une œuvre réalisée, là aussi, elle a également une fonction sinon commémorative du moins évocatrice, c'est à l'emplacement de l'usine Théodore Haviland, actuellement Grand Hôtel de Police avenue Labussière. Lorsque l'Hôtel de police a été construit, il y a eu la règle du 1 % artistique dont Antoine Réguillon vous parlera, l'artiste Patrick Corillon a été retenu, et il a réalisé cette œuvre qui peut évoquer la cheminée d'un four à porcelaine, donc un cylindre sur lequel sont apposées des plaques de porcelaine sur lesquelles sont reproduites des mains, au travail, et sur chaque plaque une phrase : « Mains de porcelainière en train de trier un bouton avec un sentiment d'abandon », et juste à côté vous avez un autre geste avec une autre phrase, mais là ce sera les mains d'une policière, donc un aller-retour entre la fonction actuelle du lieu et son histoire.

Vous connaissez peut-être cette réalisation en porcelaine de Javier Pérez, en 2004, qui se trouve dans la cour du musée Adrien Dubouché, si je ne me trompe pas c'est une réalisation menée avec le CRAFT : il y a deux têtes, et contrairement aux fontaines d'animation ou aux

gargouilles, l'eau ne sort pas de la bouche mais de la tête, du corps.



Autre réalisation, toujours une fontaine – comme quoi il y a quelque chose, un lien entre la porcelaine et l'eau –, une fontaine réalisée par Paul Rebeyrolle qui est plutôt connu pour son œuvre picturale. Elle se trouve dans la cour de la manufacture Bernardaud, avec des êtres mi-lézards, mi-tortues, mi-crapauds, surdimensionnés, et qui est une évocation de l'œuvre de Bernard Palissy.

En forme de conclusion, vous aurez vu que Limoges, comme toute grande ville, est marquée par l'intégration de décors céramique dans son architecture. Mais si ce phénomène est moindre que dans d'autres villes, c'est probablement pour des raisons économiques et sociologiques. Limoges est une ville, au ^{xix}^e, essentiellement ouvrière, où la classe bourgeoise est très minoritaire. Peut-être y aurait-il quelque chose à chercher aussi du côté des mentalités : il y a bien une classe bourgeoise mais la mentalité locale n'est pas à l'exubérance et on ne montre pas forcément son bien, donc il n'y a pas beaucoup de décors sur les demeures bourgeoises à Limoges. Les décors existants correspondent à ce qu'on retrouve à l'époque, c'est-à-dire marqués par l'Art nouveau et choisis sur catalogue. La porcelaine n'a finalement jamais réussi à transposer ses savoir-faire dans le domaine du décor architectural, les porcelainiers ne se sont pas approprié l'architecture et l'espace public, si ce n'est dans la deuxième moitié du ^{xx}^e siècle avec des œuvres commandées à des artistes. Le chantier reste ouvert, et je conclus avec cette citation qui figure à la fin du livret, qui est très optimiste (un peu chauvine aussi) : « Il est tout naturel que ce soit la porcelaine qui ait la première place dans la céramique architecturale de l'avenir. » Vous voyez que c'est une idée qu'on avait en 1889. Merci.

Représenter l'étendue de la ville

Christian Garcelon

Professeur de l'actualité de l'art contemporain, histoire de la céramique à l'Ensa Limoges

J'ai souhaité réaliser une communication relativement brève, sur un sujet qui me tient à cœur depuis quelque temps, la question de la représentation de la ville, intitulée : « Représenter l'étendue de la ville ».

Cette communication amorce en fait un travail plus vaste sur la question de la représentation des formes urbaines dans les pratiques artistiques actuelles : comment, d'une représentation idéalisée de la ville, les artistes de notre temps sont parvenus à la description d'une réalité, d'une réalité urbaine que je qualifierais d'atomisée.

L'iconographie représentant la ville est vaste, par nature. De façon générale, dans le cas de l'iconographie de la ville, tout ce qui est mis en image est visible, et donc regardable avec sérieux, car l'image apparaît comme neutre, du moins paraît-elle ainsi. Il y a une certaine neutralité de l'image, notamment dans la représentation de la ville, une sorte de regard sur une ville qui serait élucidée par la pratique.

Représenter la ville, c'est une projection. Ce matin, dans mon introduction, je parlais bien de cette question de la projection, du projet. Projection sous des formes diverses : narrée, projetée, vécue, scénographiée, picturale, sculpturale ou architecturale. La ville est source aussi pour l'histoire, la géographie, la littérature, l'anthropologie, la philosophie, qui la regardent, l'épient, la scrutent, dans ses manifestations physiques et sociétales. C'est un objet d'études. Ici, dans le cadre de cette communication, ce qui va nous intéresser, ce sont les représentations de son étendue physique, et ce qu'elle donne à voir comme image globalisante, utopique ou non, et singulièrement dans la représentation graphique, à travers l'exemple de gravures.

La représentation de son étendue géographique ayant elle aussi varié dans le temps, au rythme des évolutions esthétiques, elles-mêmes

soumises aux événements et aux transformations du temps, il y a effectivement une corrélation entre la représentation du fait urbain, de la ville, et l'esthétique, qui va permettre cette visualisation.

La proposition est de s'intéresser à l'objet, à l'objet ville plus qu'aux individus, objet entendu ici évidemment comme forme en distinguant ce qui est montré de ce qui fait sens, à partir des manifestations iconographiques de la ville, et notamment celles qui donnent à voir la ville dans son enceinte, dans son idéal physique. J'y reviendrai.

La ville nous est montrée sous diverses dimensions : elle peut être parcourue dans son plan, être constatée dans son paysage, être ressentie dans ses impressions. Aujourd'hui sans doute ce sera la deuxième proposition : c'est une ville constatée dans son paysage. En concevant la ville comme une œuvre, on peut tracer la genèse de ses formes, réelles ou idéalisées. La ville comme œuvre est une source de connaissances, de son évolution et également de sa représentation, et de l'énigme, pour ne pas dire l'intrigue, comme je le disais ce matin, de sa construction.

Il y a aussi le récit de la ville. Chaque représentation de ville, par ses modes opératoires, nous renseigne sur l'état de la ville réelle ou idéalisée. La ville est observée non dans le temps long mais dans un temps donné, précis, de l'évolution de ses formes urbaines. Cela nous renseigne sur la position du narrateur, soit comme observateur de la forme générale quand il se positionne au-delà de la ville, soit comme appartenant à la ville quand il en déroule une vue partielle.

La ville comme œuvre permet de marquer le temps, donc une sorte de modélisation temporalisée de la forme urbaine, et cela quelle que soit la ville représentée. Représenter la ville et singulièrement son étendue, donc son impact sur le paysage, traduit l'évolution de celle-ci. On sait que la représentation évolue au rythme de l'atomisation du fait urbain. Quand je parle de l'atomisation du fait urbain, c'est à la fois son extension et sa parcellisation en espaces dédiés. Plus la ville s'éloigne de son origine, plus elle s'étend et englobe des paysages, des hommes et des activités nouvelles. Plus elle renonce à ses murailles, à ses entrées, donc au contrôle d'elle-même, plus sa représentation va se morceler : il y a une sorte d'effet centrifuge. Une vision unitaire peut être celle de la Cité

céleste, celle de la cité antique, celle de la cité médiévale, elle va développer un modèle au pluriel, perçu comme le lieu des possibles, à la capacité d'intégrer, voire d'ingérer, toutes les formes d'existence qui la rejoignent. C'est un petit peu le modèle de la ville moderne. De la ville comme modèle unifié, la ville est devenue un modèle polymorphe, dans sa forme, engendrant de fait des représentations diversifiées.

Nous allons nous attacher aujourd'hui à la représentation de la ville des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, notamment dans son expression gravée, pour les qualités de précision de l'exécution, sous-tendue par la volonté de diffuser une iconographie de la ville. C'est une nouveauté du ^{xvi}^e siècle de vouloir diffuser une cartographie des vues, comme on disait à l'époque, une cosmographie, une cosmologie aussi, des villes. Ces représentations de la ville, ces représentations gravées, ont un intérêt dans leur capacité à donner à voir toute l'étendue de la ville, à une époque où le fait urbain est minoritaire. Si aujourd'hui 90 % de la population vit en ville, à l'époque nous étions à peine 10 %. Le fait urbain est minoritaire dans l'occupation de l'espace, déjà symbole de pouvoir et de développement économique.

Je commencerai par un exemple, l'image gravée de Lyon, de Balthazar Arnoullet, imprimeur, libraire et éditeur – à l'époque les trois métiers allaient ensemble – qui publie en 1552-1553 un imprimé, un ouvrage sous le titre *Premier livre des figures et portraits de villes les plus illustres et renommées d'Europe*. Cette édition modeste avait pour principale finalité de tester auprès du public son impact. Elle réunissait neuf cartes et vues de villes diverses. Le succès étant là, c'est-à-dire que cette édition a connu une diffusion très large, il entreprit une nouvelle édition, un recueil in-folio de 21 cartes et vues gravées de villes européennes, qu'il va regrouper sous le titre *Épitomé de la corographie d'Europe illustré des pourtraitz des villes plus renommées d'icelle*, épitomé ou abrégé, si vous préférez, en 1553. C'est sans doute la première fois qu'en France un éditeur entreprit une telle somme sur la représentation urbaine. Ce recueil de cartes avec textes de Guillaume Guérout servira de base aux publications suivantes. On sait qu'il prit exemple sur une publication de Sebastian Münster, qui édita un recueil de cartes de l'Europe, de la Gaule, l'Italie, le royaume de Naples, la Sardaigne et la Grèce, complété par des vues de villes, et tout cela sous le titre de *Cosmographie universelle*. On sait qu'Arnoullet projetait un projet ambitieux aussi, bien plus ambitieux,

qui était celui d'imprimer toute une description de l'Europe, et notamment de tous les foyers urbains, ce qui était une somme assez incroyable, pour l'époque et selon les moyens de l'époque. On sait que, toujours à Lyon, en 1564, Antoine du Pinet qui est un autre éditeur, imprimeur et graveur de Lyon, édite de nouvelles planches sur les plans et portraits de villes, qui vont réunir une vingtaine de vues. Les cartes et les vues des villes européennes sont de divers ordres : ce sont soit des vues à vol d'oiseau, donc très rabattues, soit en perspective cavalière, avec une ligne d'horizon qui va varier selon le point de vue.

On va commencer par cette première carte de Lyon de 1553. C'est une vue cavalière où l'observateur est placé en hauteur, de façon à embrasser du regard l'ensemble de la ville. Il est placé à l'extérieur, de ce point de vue, au premier plan, la ceinture de murailles est très visible, murailles dites enceinte de Saint-Sébastien. Cette représentation s'éloigne de celles héritées du nord de l'Europe, il faut avoir cela en tête : rappelez-vous les peintures de l'art de l'Europe du nord, le ^{xiv}^e siècle flamand, où la ville souvent est représentée au-delà, le plus souvent d'une étendue d'eau, elle sert en fait de ligne d'horizon. La ville est rarement représentée d'une façon frontale. On est face à quelque chose qui est lointain, qui est à l'horizon. Ce qui fait la beauté de la vue de Lyon, c'est bien que la ville est vue dans son intégrité et avec de nombreux détails. Il y a eu la volonté de réalisme et d'enlever, malgré tout, les détails pittoresques. Loin de la ville idéalisée, la vue donne à voir l'ensemble des éléments structurant la ville, c'est-à-dire les ponts, églises, fortifications et monuments. La ville est cependant représentée dans son ensemble, non dans sa topographie. Topographie, ce qui veut dire qu'ici les rues et places sont peu visibles et les constructions sont serrées de façon peu plausible. Il y a bien un intérêt politique à cela, celui de montrer l'ensemble des éléments « portant pouvoir » que sont les ponts, les églises, les fortifications et les monuments. La topographie, le plan de la ville, n'étaient pas son intérêt principal. L'importance de cette vue, c'est bien l'étendue, l'étendue de cette cité, qui se veut puissante. Donner à voir l'ensemble, c'est affirmer une puissance, par la grandeur de la ville et sa richesse urbaine, ici attribuée aux édifices religieux, à son activité commerciale avec ses ponts et portes, et enfin à sa sûreté militaire avec les fortifications. Vous voyez bien qu'ici, en dressant cette liste, on dresse tous les acquis de la

force et du pouvoir. Ce dernier point est important car on sait que tout au long du ^{xvi}^e siècle, la ville de Lyon va se modifier avec l'édification de puissantes enceintes pour faire face aux évolutions techniques de l'art de la guerre et à ses puissants voisins, le duché de Bourgogne et celui de Savoie. Dans cette vue, vous remarquez d'emblée les enceintes, l'enceinte est toujours au ^{xvi}^e siècle représentée au premier plan, comme muraille, comme frontière aussi, entre le fait urbain, la ville, et le reste, le reste qui est le paysage. Ce qui est intéressant dans cette gravure, c'est aussi la représentation du paysage qui enserme la ville, le paysage ici, donc l'arrière-pays, le pays, étant indispensable à la survie même de la ville.

Autre vue, autre carte, toujours du même recueil, c'est la vue de la ville de Perpignan. C'est aussi une vue cavalière, où l'observateur est placé en hauteur de façon à embrasser du regard l'ensemble de la ville, mais à la différence de la vue précédente, celle de Lyon, la ligne d'horizon est placée très haute dans le format, dans la feuille, provoquant une vue fortement rabattue à la surface. Et ce choix du graveur est bien celui de l'observateur, c'est-à-dire que l'observateur est placé à l'extérieur de la ville, de façon évidemment à en embrasser la totalité, mais surtout à ensermer les murailles elles-mêmes dans un décor de montagnes, dans un pays de montagnes, servant lui aussi de forteresse. Donc ici la ville est clairement représentée dans son écrin montagneux, formant lui-même comme une sorte de seconde enceinte, une enceinte naturelle. Clairement la ville est représentée en place forte, on peut l'observer par le nombre de murailles, de tours et de tourelles. La topographie de la ville était ici peu importante, elle renseigne peu sur l'urbanisme de la ville, elle ne renseigne guère sur le nombre de places ou de rues, ou même sur l'articulation des déplacements dans son enceinte. Cette représentation a aussi un intérêt, c'est qu'elle est complétée, au-delà des murs d'enceinte, par celle d'hommes en armes, ou en position défensive. On le remarque en haut à gauche, et en bas, sur l'avancée avant la porte principale. Il y a représentation de soldats, cela figure que la ville de Perpignan se trouve, comme la ville de Lyon, aux confins d'une frontière, la frontière du Roussillon avec l'Espagne, donc c'est une ville qui va connaître des vicissitudes importantes en termes de guerres et de prises. Cette description en fait une ville forte au sein de son paysage.

Une autre vue, plus tardive, ici une vue du ^{xviii}^e siècle, celle de la ville de Grenoble. Cette vue est intéressante pour plusieurs raisons. C'est une vue singulière car l'observateur est placé à la fois en hauteur, de façon à embrasser du regard l'ensemble du paysage qui entoure la ville et la ville elle-même, et cette fois-ci comme si l'observateur était positionné exactement au-dessus de la ville. L'absence de ligne d'horizon est notable, si on la compare aux deux précédentes vues. Cette vue conjugue deux types de représentations : une représentation à la fois du géographe-cartographe, j'y reviendrai, avec une mise à plat des éléments topographiques, et sans effets de perspective, si ce n'est le grisé qui permet d'évoquer les reliefs, et une représentation héritée de la période précédente, celle que l'on vient d'évoquer, avec une mise en perspective de la carte. Il existe bien ici deux formes de représentation cartographique. La première forme, c'est celle héritée des vues précédentes, où on montre le paysage comme si on était face à une perspective cavalière, et tout le reste de la carte est sur un registre beaucoup plus topographique, c'est-à-dire beaucoup plus de la spécialité de la géographie. Cette carte est une carte de transition dans les modes de représentation de la ville, et notamment celle qui veut que la représentation cartographique soit réglée avec des codes très précis et une entrée unique qui n'est pas celle de la vue cavalière, c'est-à-dire de la perspective, mais une remise à plat de ce qui est observé. Ici, ce qui est très intéressant, c'est qu'on remarque que la ville de Grenoble, ici en bas, est représentée dans son enceinte mais que l'imprimeur-éditeur-géographe a aussi détaillé son plan de ville avec les rues principales et les places. Ici, on est bien dans une cartographie topographique de la ville. Ce qui est intéressant aussi, c'est que la ville est représentée dans son pays, c'est-à-dire qu'elle a besoin de son arrière-pays, ici représenté également dans une topographie qui définit les champs et les pâtures, ou du moins les spécialisations du parcellaire. On est bien sur la combinaison de ces deux représentations. Comme pour la vue de Perpignan, l'auteur a souhaité représenter la ville dans son pays, dans son paysage, parce que cette ville de Grenoble est là aussi une citadelle de frontière, entre la France et le duché de Savoie. Cette carte du début du ^{xviii}^e siècle témoigne d'une évolution de la représentation, avec une méthodologie et un langage de représentation qui commence à se généraliser, et l'abandon de la perspective cavalière, celle-ci étant de plus

en plus réservée aux vues pittoresques, c'est-à-dire aux vues qui magnifient la ville, et souvent ce sont des vues qui sont par la suite développées au sein même de la ville et non plus à sa périphérie.

Autre vue, vue de Paris de 1600, avec au premier plan la rive gauche, enceinte de Philippe Auguste, au nord de la Seine la rive droite, enceinte de Charles V. Cette vue est tirée de la *Topographie française, représentations de plusieurs villes, bourgs, châteaux, plans, forteresses, vestiges d'antiquités, maisons modernes et autres du royaume de France*, éditée chez Boisseau, éditeur à Paris au XVII^e siècle. Ce qui est intéressant ici, de par son titre, est que l'éditeur indique le mot de topographie. C'est une nouveauté dans le vocabulaire de la cartographie. Comme pour la vue de la ville de Lyon, nous sommes face à une vue cavalière, où l'observateur est placé en hauteur, de façon à embrasser la totalité de la ville dans ses enceintes et dans son enceinte générale. Le fait intéressant ici, c'est tout d'abord la représentation de la forme générale de la ville, une ville que l'on connaît, Paris. L'observateur dessine ce qui va être la forme caractéristique de la ville de Paris, cette forme en amande, et on sait très bien, connaissant l'évolution de la ville, que cette forme en amande, Paris va la conserver jusqu'à ses périphériques. Donc, dès le début du XVI^e siècle, Paris a déjà sa forme singulière, en tout cas encore aujourd'hui reconnaissable, pour ne parler que de la ville de Paris elle-même. Comme pour Lyon, la représentation des édifices principaux est soignée, avec une importance donnée au couvent de Saint-Germain au premier plan et à la cathédrale Notre-Dame. Les murailles ainsi représentées, évidemment, déterminent la forme si caractérisée de Paris. Le point de vue choisi ne doit rien au hasard, ne vous y trompez pas, ce point de vue donne à voir certes ses enceintes, mais aussi les ponts, et ce dans toutes leurs qualités, jusqu'à l'exagération du nombre d'arches. Si on prend le pont qui est au bout de l'île qu'on appelle aujourd'hui l'île de la Cité, le nombre d'arches est ici fortement exagéré, comme si la Seine était deux fois plus large qu'elle n'est, alors que les arches du pont actuel sont beaucoup moins nombreuses. Il y a la volonté de montrer la richesse de la ville, son pouvoir aussi, par la qualité architecturale notamment des éléments de circulation, les ponts. À cela il faut ajouter la qualité des fortifications au premier plan, qui justifient à elles seules sans doute le point de vue choisi. Paris est une ville imprenable, c'est ce que la

gravure semble nous dire : le système de fortification est ici, du moins dans sa représentation, impressionnant, car il allie de larges murailles précédées d'un large fossé dont des ponts sont nécessaires pour le franchissement, ce qui donne la taille peut-être idéalisée du fossé qui entoure la ville. La séparation entre la cité et les faubourgs est donc très forte, la ville se protège très fortement de son propre pays. Les faubourgs semblent nombreux, ainsi que les villages. Ce qui est aussi remarquable, c'est que la richesse agricole qui entoure Paris est ici perceptible par le nombre de moulins à vent représentés, qui agrémentent l'ensemble des collines en arrière-plan. C'est un marqueur de la prospérité céréalière du bassin parisien. L'ensemble des éléments topographiques ainsi agencés décrit certes la puissance militaire de la ville, son caractère imprenable, Paris fut dans son histoire dévasté plusieurs fois, et en même temps sa richesse économique, grâce à son arrière-pays, fortuné pays agricole. On aperçoit sur les arrière-plans les villages, hameaux, petites villes, qui au fur et à mesure de l'extension de Paris seront inclus dans la ville même.

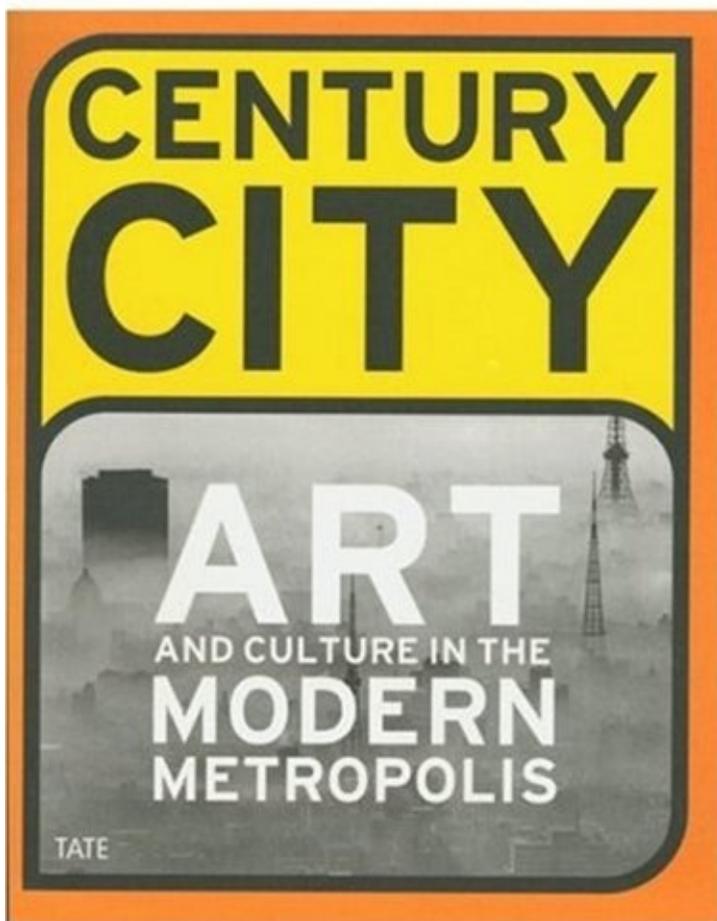
Comment passe-t-on ainsi d'une description idéalisée – ces cartes sont une représentation idéalisée – à la description d'une réalité, que je considère comme une réalité au regard des technologies de représentation, dans les pratiques artistiques contemporaines ?

La ville est aujourd'hui l'un des éléments les plus caractéristiques de la civilisation européenne. C'est ce qui caractérise aujourd'hui l'évolution, peut-être demain la pérennité, de cette civilisation.

Dans les formes qu'elle prend se reflètent les expériences historiques et culturelles de chaque nation, de chaque histoire. La composition des formes urbaines que la ville engendre, recomposées par son histoire, définit les bases de notre civilisation. Les moyens artistiques utilisés depuis des siècles pour appréhender la ville constituent des éléments complémentaires d'une représentation de la réalité urbaine, mais aussi des attentes et des enjeux qui y sont liés.

Dans cette expérience de la forme urbaine, le tissu urbain est considéré comme un monument unique. J'aime cette vision-là, comme si le tissu urbain, à l'instar d'une cathédrale, à l'instar d'un bâtiment public, pouvait être considéré aussi comme un monument, c'est-à-dire comme une représentation, comme un monument unique, comme un objet de

réflexion. L'intérêt porté à la représentation de ce monument réside bien dans ce que les nouvelles esthétiques et pratiques artistiques portent comme regard sur la forme urbaine et sur ce monument. C'est ce point-là qui m'intéresse. En 2001, la Tate Modern présente l'exposition « Century City – Art and Culture in the Modern Metropolis », exposition inaugurale de la Tate Modern sur l'art dans neuf villes à travers le monde au début du ^{xx}^e siècle. L'exposition réalise un état de l'art dans les métropoles, mais à une époque choisie. Pour la section française, le commissaire a choisi le Paris du début du ^{xx}^e siècle, le Paris des avant-gardes, pour tout ce qui fait Paris. Cette exposition, qui fut très critiquée à l'époque pour son caractère un peu mémorial de l'activité artistique européenne, et mondiale puisqu'il y avait des villes de ce qu'on appelle le tiers-monde, a eu il me semble le mérite de poser la question de l'influence des artistes sur l'évolution des villes. Chaque commissaire avait choisi une ville et les artistes nationaux qui s'y attachaient.



Couverture du catalogue de l'exposition « Century City », Tate Modern, Londres, 2001

Cette exposition est sans doute, en tout cas pour moi, aujourd'hui, le point de départ de l'intérêt de l'espace urbain, de l'influence de l'artiste, architecte ou designer, sur la ville, et en tout cas sur la ville qui se construit aujourd'hui, qui est la ville du ^{xxi}^e siècle.

Le caractère utopique de certaines représentations de la ville témoigne à bien des égards de l'indice prémonitoire de la forme urbaine dans sa dimension sculpturale. Les paysages du bâti des avant-gardes cubistes expriment l'idée d'une vision sculpturale de l'espace habité. Les représentations de New-York du début du ^{xx}^e siècle d'Abraham Walkowitz ou encore celle de Piet Mondrian de Broadway sont autant de tentatives plastiques à représenter la ville en un monument représentationnel d'une forme en construction.

On constate une vision centrée, au cœur de la ville, dans une tentative d'une imagerie quasi cérébrale cernant une qualité propre à la ville. Si la ville fut représentée dans son pays dans une vision de contrôle de ce dernier, la ville moderne se vit comme un objet seul, une sorte de cellule qui se construit sur elle-même et dans un relationnel à l'autre, à son semblable.

La ville comme forme autonome, est une prémonition visible dans les représentations des artistes dès la fin du ^{xix}^e siècle. Une forme qui devient un tout, tant elle prédomine dans la vie humaine avec une croissance ininterrompue. Quand Mounir Fatmi présente en 2008 à la biennale de Bruxelles *Skyline*¹, il donne à voir une forme ville en profusion composée de cassettes VHS dont les bandes déroulées ne cessent de s'éprendre dans l'espace. Ici, la ville est métaphorique dans son rapport à l'espace, à absorber l'espace périphérique dans toutes ses dimensions physiques. Mais aussi radicale dans un schéma plastique, sorte d'idéalisation de la ville dans la similitude de la ligne montagneuse. Ici, on rejoint la vue extérieure, voire lointaine de la forme urbaine.

Si la ville est un motif de travail pour les artistes, les designers et les architectes et cela de tout temps, l'activation du sujet a évolué au fur et à mesure que cet objet minoritaire est devenu la norme. Norme qui su s'approprier la forme première de la représentation de l'espace humain qu'est le paysage. Représenter le lieu idéalisé ou non de l'existence c'est

témoigner où l'on vit. Maintenant, ce qui reste à interroger de notre regard, c'est l'activation d'une représentation de la ville comme monument dans le sens premier du terme, c'est-à-dire témoigner d'une fascination pour un sujet qui dépasse le simple souvenir.

¹ *Skyline* sur le site de Mounir Fatmi : <http://mounirfatmi.com/work-290-20.html>

La céramique dans tous ses états

Rafaël Magrou

Journaliste et commissaire d'exposition spécialisé en architecture design et arts, enseignant à l'École nationale supérieure d'architecture de Clermont-Ferran

« Architecture starts when you carefully put two bricks together. There it begins. »

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

Multimillénaire, le matériau céramique, ou plus précisément les matériaux céramiques opèrent un retour fracassant dans notre environnement. Après un ^{xix}^e siècle qui a vu la révolution industrielle porter le métal, un ^{xx}^e siècle consacré, du moins en France, à la pierre coulée qu'est le béton, plus ou moins apprécié, la terre est de nouveau envisagée comme une alternative à ces composantes systématiques dans la conception architecturale et urbaine. Et pour cause. De nouvelles techniques et technologies lui sont dédiées, favorisant un état de la recherche tant matérielle que formelle mais aussi performative qui la classe résolument dans la gamme des matériaux contemporains. De l'Espagne au Japon en passant par les Pays-Bas et la France, les expérimentations sont plurielles, aidées par des concours d'idées et une génération d'architectes et designers qui voient dans ce(s) matériau(x) la résolution satisfaisante de leurs dess(e)ins. Désormais, « céramique » rime avec « technologique », puisqu'elle est le fruit de recherches scientifiques à l'échelle moléculaire afin d'en explorer le potentiel à venir. Ce matériau est capable de répondre aux designs les plus audacieux et complexes, ouvrant un champ exploratoire inavoué, sans perdre de vue le souci permanent du maintien des équilibres environnementaux. Un retour aux sources, à la matrice, celle de demain.

Pour commencer, le terme céramique vient du grec *keramikos* qui signifie « en argile, fait d'argile », et le terme brique désigne en flamand un morceau. Dans le domaine de la construction, il s'agit généralement

d'un matériau modulaire et qui considère des formats, des modules, des composants qui se différencient de la mise en œuvre du béton, donc de pierre coulée ou banchée (même s'il existe sous forme de parpaings), ou encore l'acier qui répond à des assemblages de types boulonnages ou soudures. La céramique, en architecture, est un matériau qui est relativement méconnu par les architectes actuels, lesquels le cantonnent souvent à une décoration intérieure, à du design. Et cependant, ce matériau multimillénaire – puisqu'on en trouve des traces jusque 7 500-8 000 ans avant Jésus-Christ – est pourtant aujourd'hui un matériau qui répond aux exigences environnementales qui sont posées aux conceptions des architectes. Aussi dans cet exposé, je vais plus particulièrement aborder la céramique dans sa dimension architecturale contemporaine. Ce matériau incroyable accompagne de nombreuses réalisations, d'hier et d'aujourd'hui, de même qu'elle est préconisée pour des conceptions à venir. Elle est un matériau résolument contemporain et anticipe même des usages à venir.

Un matériau plurimillénaire d'avant-garde

Dans cette période de crise écologique, durant laquelle des réglementations tentent de pallier les dérives énergétiques qu'entraîne l'industrie du bâtiment, sa nature intrinsèque le rend performant sur le plan thermique. Écologiquement parlant, la céramique est très intéressante du point de vue de son énergie grise, considérant son cycle de vie intégral, de la production au recyclage, c'est-à-dire l'énergie qui est utilisée pour sa production, la mise en œuvre aussi qui ne nécessite pas une technique, une technicité très poussée, puisqu'on fait appel à des systèmes déjà largement éprouvés, et ce jusqu'au stade où, si l'on doit démonter un bâtiment, les éléments peuvent être recyclés très facilement, ce qui n'est pas le cas de tous les matériaux. Qu'il soit brique, bardeau, Monomur, l'élément céramique est intéressant pour l'architecture puisqu'il va non seulement permettre de bâtir mais aussi de fournir une finition – un revêtement, une texture – qui vient habiller des édifices à l'extérieur comme à l'intérieur. De même, d'un point de vue formel, il va permettre d'épouser des formes assez complexes, d'autant qu'aujourd'hui les architectes dessinent des édifices dont les formes sont de plus en plus complexes à réaliser. Enfin, du point de vue de son

aspect, il présente une belle pérennité. Vous avez dû voir des bâtiments en béton avec un certain nombre de coulures, ou des dégâts, dommages subi par le temps, même si ces techniques ont bien évolué depuis quelques décennies, la céramique – tuile, brique, etc. – est quasi insensible aux effets du temps. Au contraire, elle bénéficie d'une patine qui la bonifie.

Un héritage moderne

Historiquement parlant, nous avons des figures internationales de l'architecture qui ont travaillé avec la céramique. En France, Henri Sauvage est dans la mouvance des architectes qu'on appelle « hygiénistes », non pas hygiéniste selon ce que Le Corbusier défend – Le Corbusier est dans une architecture blanche et de béton, qui nécessitera au fil des décennies qui suivent des interventions pour restaurer ses ouvrages. Henri Sauvage emploie la faïence en revêtement de deux immeubles à Paris, rue Vavin et rue des Amiraux. Organisées en terrasses, ces opérations de logements sont intégralement recouvertes de carreaux de céramique blancs. Ils accrochent magnifiquement la lumière et présentent un aspect satiné, voire brillant selon la lumière, et ce en jouant sur des alternances de motifs et de formes géométriques, avec d'autres carreaux de tons bleus. Certains dommages ont été remarqués sur ces ouvrages, dont les modules se décollent, mais sans que la pièce de terre cuite soit elle réellement mise en cause : c'est la colle, le matériau fixant le carreau qui s'est quant à lui désagrégé au fil du temps.

Par ailleurs, un architecte qui n'est absolument pas connu pour son usage de la terre cuite et de la brique mais plutôt pour le métal et le verre, c'est Ludwig Mies Van Der Rohe. C'est un des maîtres incontestables de l'architecture du ^{xx}e siècle, il a été le troisième directeur du Bauhaus après Walter Gropius et Hannes Meyer, et Gropius, dans ses œuvres de jeunesse, qu'il reconnaissait et qu'il défendait, à juste titre, a fait des projets – qui n'ont pas été réalisés – de maisons de campagne en briques, dans lesquels déjà il définissait – avant le Pavillon allemand à Barcelone, que vous connaissez peut-être, ou encore la villa Tugendhat à Brno, mais c'est surtout le Pavillon à Barcelone qui est connu pour être

composé par de grands pans verticaux et horizontaux – une espèce d'abstraction architecturale où on a le sentiment d'avoir une architecture dynamique. C'est quelque chose qu'il va concrétiser en 1925-1927 dans la Wolf House, qui n'existe plus puisqu'elle a été démolie pendant la Seconde Guerre mondiale, mais qui initie finalement ce qui deviendra transparence, légèreté, fluidité. Mies disait d'ailleurs : « L'architecture commence quand vous assemblez deux briques ensemble. »

Ce rapport profondément matériel est prôné par un autre maître de l'architecture du siècle dernier, à savoir Louis Kahn. Kahn aimait bien raconter des histoires, faire parler ses matériaux, pour essayer d'employer à bon escient chaque composante matérielle de l'architecture. Ainsi avait-il inventé un discours sur la brique où il demande à la brique : « Que veux-tu être, brique ? » et la brique de répondre : « J'aime une voûte. » Kandinsky l'exprimait autrement en affirmant : « Chaque matériau parle une langue qui lui est propre. » Un des héritiers les plus directs de Kahn, Mario Botta, a bien appris la leçon, par exemple dans le Museum of Modern Art de San Francisco. Dans cette lignée, les architectes se doivent, dans la mesure du possible, d'être les plus honnêtes dans l'utilisation de ce matériau. La brique aujourd'hui notamment en architecture est souvent utilisée comme parement, comme plaquette, simplement en épiderme ; elle manque d'épaisseur comme le mettaient en œuvre les architectes précités. En outre, en Espagne, issu du *Modernismo*, soit l'Art nouveau espagnol, Antonio Gaudí a largement fait usage de céramique dans son œuvre, dont les édifices encore en bon état font preuve de cette pérennité d'aspect et de cette facilité d'assemblage et d'imbrication. La Casa Batlló et le parc Güell sont véritablement deux magnifiques démonstrations du potentiel de ces éléments, qui ne sont pas forcément des éléments créés spécialement, mais qui ont pu être recyclés, et réintégrés dans l'architecture, en épousant des formes très organiques.

Les maîtres de la matière

En Europe, la céramique est particulièrement développée que ce soit aux Pays-Bas – témoin remarquable, le siège du World Nature Fund (Thomas Ran) avec ses formes courbes recouvertes de tuiles

émaillées – ou encore en Espagne. Elle peut être très expressive comme dans la Villa Nurbs (Girone) d'Enric Ruiz Gelli qui est comme parée d'écailles de dragon, afin à la fois d'épouser les formes complexes mais aussi d'apporter un principe de ventilation. Cette double peau participe de la dimension thermique et environnementale de l'édifice.

Le marché Santa Caterina à Barcelone (Enric Miralles et Benedetta Tagliabue) est un exemple à grande échelle. L'ancien marché est recouvert par une toiture composée de voûtes irrégulières, avec des images qui réinterprètent un étal de fruits et légumes comme pixellisé. Par cette utilisation est donnée une vision allégorique de la fonction couverte. Cette complexité de mise en œuvre semble découler directement des techniques employées par l'architecte uruguayen Eladio Dieste (1917-2000). Il va, à partir de briques notamment, générer des architectures qui anticipent les formes complexes aujourd'hui conçues par outil informatique et s'inscrit dans la prouesse technique comme dans l'harmonie esthétique directement affiliée à l'Antiquité, en complexifiant significativement les arcs et les voûtes des Romains, tout en exhibant le matériau, ce qui surprend encore plus.

L'Espagne est à la pointe de la technique céramique, représentée par le salon CEVISAMA à Valence. On y découvre les dernières recherches et expérimentations qui sont directement illustrées par des réalisations. Ainsi de l'auditorium municipal de Teulada de Francisco Mangado. Les éléments en céramique bleue recouvrent sa façade sud en jeu de pliage complexe, sorte d'origami teinté qui fournit une atmosphère singulière. Pour l'Exposition universelle de Saragosse, le même architecte va explorer ce matériau d'une autre manière : il va fabriquer un pavillon qui évoque une forêt de bambou à partir d'éléments tubulaires. Enfin, à Alicante, l'Estudio COR (Rodenas & Olivares) atteint un degré d'élégance en appliquant une céramique aux allures de nacre sur la façade du MUCA. Sur ce revêtement se reflètent les humeurs du ciel qui transmutent littéralement l'édifice.



Muca, photo David Frutos

En Asie, l'architecte Kengo Kuma l'envisage suivant des modules qui sont comme suspendus, étirés entre sol et toiture afin de former une rythmique qui filtre les regards et la lumière. Le musée de Xinjin en Chine est surprenant de légèreté dans cette mise en œuvre. Pour la firme italienne Casalgrande Padana, il expérimentera une sculpture en équilibre faite de rectangles assemblés comme un château de carte qu'il intitule *Ceramic Cloud* pour sa nature blanche et fragile.

La céramique *high tech*

Insensible au temps, la céramique atteint une résolution esthétique absolument stupéfiante. On la trouve dans l'aspect immaculé de la Ceramic Brick House, réalisée par les architectes Tekuto à Tokyo. En fait ce ne sont pas des éléments céramiques à proprement parler, mais ce sont des feuilles de métal, d'acier, de quelques millimètres d'épaisseur, qui sont enduites d'un revêtement céramique. On est dans une technique empruntée à la NASA et qui permet, par ce système, de travailler en simple peau. La maison se compose d'alvéoles extérieures et intérieures intercalées et dont les interstices fabriquent des ouvertures. Évidemment ce sont des éléments qui sont préfabriqués en atelier, montés sur place, et de fait, toujours cet aspect modulaire qui est intéressant sur la céramique. New York se pare aussi de céramique, céramique qui n'est pas immédiatement facile à identifier. C'est le cas du siège du *New York Times*, par Renzo Piano, qui a travaillé avec Terréal pour mettre en place des bardeaux de terre cuite comme on peut les voir dans la résidence du

square des Bouleaux à Paris. Ici, ce sont des barres, comme des tubes qui constituent les brise-soleil de la tour. Les pièces sont assemblées à l'horizontale et sont montées sur l'intégralité de la façade afin de jouer le rôle de brise-soleil pour les plateaux de bureaux. L'utilisation de ce matériau a contribué au classement environnemental du siège du célèbre journal, et ce, compte tenu de son énergie grise. Plus haut dans Manhattan, sur le Museum of Arts and Design (MAD), dessiné par Allied Works Architects, a été expérimenté un traitement iridescent des grands éléments de céramiques qui concurrencent les vitrages de la ville. Pour atteindre ces effets de matière, les concepteurs ont collaboré avec un fabricant de céramique qui œuvre depuis des siècles aux Pays-Bas, qu'ils ont prospecté pour trouver un matériau qui corresponde à leurs attentes, et qui quelque part soit issu de cette tradition, de ce savoir-faire, mais appliqué à une architecture résolument contemporaine.

De briques et de broc

En version *low tech*, et remarquable à plus d'un titre, il y a le travail de l'architecte chinois Wang Shu et son atelier Amateur Architecture Studio, basé à Hangzhou, près de Shanghai. Pritzker Architecture Prize en 2012, son œuvre repose notamment sur une technique intitulée *wapan*, qui signifie rapiéçage, et qu'il a réintroduit dans l'architecture contemporaine. Il s'agit d'un héritage direct des constructions traditionnelles locales : nous sommes dans une région de typhons, des bâtiments sont souvent dévastés et il faut les reconstruire le plus vite possible. Dans ces architectures, les parois de remplissage sont remontées rapidement à partir d'un certain nombre d'éléments récupérés, qui sont des briques, des tuiles, des éléments de céramique... C'est une technique qui relie architecture et artisanat, le concepteur d'espace et le créateur de la matière. Et Wang Shu a utilisé cette technique pour le musée de Ningbo. Ce rendu plastique, au résultat très expressif, il a eu l'idée de l'exhiber sur les parois extérieures du musée historique, de le mettre en œuvre et de l'afficher, de le laisser apparent sur un édifice monumental, ce qui ne se faisait pas à l'époque parce que ce n'est pas très noble. Normalement, ce remplissage est recouvert d'un enduit. Malgré cela, le succès de ce musée a été immédiat. Ce que les autorités ont trouvé absolument scandaleux car les façades n'étaient composées que de matériaux de

rebutés issus de villages rasés, la population s'y est retrouvée, et y a vu la mémoire de son patrimoine – notion complexe et souvent éradiquée dans cette culture. En outre, l'assemblage de briques, de tuiles récupérées, etc., compose un paysage, un tableau à très grande échelle dont les passants peuvent profiter : une sorte de 1 % artistique réalisé à partir de terre cuite récupérée.

Des couleurs exceptionnelles

La couleur en architecture se développe de plus en plus, c'est quelque chose qui est de mieux en mieux intégré dans les conceptions architecturales. C'est le cas notamment de l'agence Sauerbruch & Hutton qui travaille énormément cette dimension au travers de différents matériaux, verre, métal, mais aussi céramique. Vous avez différentes vues à différentes échelles, ce qui donne cet aspect de vibration. Là ce sont des tiges verticales, on en a 36 000, avec une gamme de 27 couleurs qui sont alternées les unes par rapport aux autres pour donner cet aspect d'abstraction, ça crée des paysages très abstraits et permet aussi de jouer sur l'échelle, toujours sur la dématérialisation de cette architecture, puisque c'est l'un des objectifs des architectes contemporains.

À l'échelle urbaine, à Benidorm, Carlos Ferrater de l'agence OAB à Barcelone a imaginé un sol fait de sinusoïdes qui viennent en avancée de la plage et qui fabriquent des ondulations, suivant un dégradé de couleurs – du violet au jaune, en passant par des valeurs de vert, de rouge et d'orange. On a le sentiment d'avoir une surface uniforme mais c'est grâce à des modules, ici en disques, qui viennent s'intégrer les uns aux autres, que le dégradé d'une couleur à une autre se fait sans rupture. Combiné avec le béton, la végétation, le sable, la mer, il réagit bien en milieu salin et présente un entretien du sol facilité.

Céramique et recherche

Il existe bien des axes de recherche dans la céramique – les industriels élaborent des textures et des matérialités diverses et variées, avec des imitations cuir, béton, pierre, bois, métal –, l'un des plus remarquables

étant les travaux de recherches menés à l'Europees Keramisch Werk Centrum, centre de recherches à Rotterdam. Y exposent différents artistes et designers invités à des résidences – Brick and Combined Residencies. Véritables coopératives entre architectes, designers, mais aussi artistes visuels, dès la première étape de conception et de recherche, le projet est d'élaborer des éléments qui puissent être mis en œuvre dans des architectures, sur l'intérieur, à l'extérieur, en tout cas de prôner une dimension de recherche, et notamment un processus interactif, créatif. Certains travaux reçoivent le soutien d'industriels comme la firme viennoise Wienerberger. Évidemment la céramique va intéresser les façades végétalisées par des éléments qui permettent l'intégration de végétaux ; *the Planter Brick Wall* est un travail récent que l'université de Berkeley a fait avec Ronald Rael et ses étudiants, travaux de recherche avec des prototypes en 3D d'une façade avec différents modules de céramique qui intègrent différentes plantes. Ou encore des parois rétroéclairées par des diodes électroluminescentes pour un jardin nocturne, installées à DesCours en Nouvelle Orléans. La firme Duomo Ceramic développe des carreaux irréguliers qui autorisent des assemblages dynamiques ; de même pour Smart Ceramic Design avec ses « carreaux » aux formes organiques qui s'emboîtent entre eux tel un puzzle multi branches.

Exploration ergonomique et nouveaux usages

La céramique est un matériau qui, à partir du moment où il est mis en œuvre d'une manière très mince et très fine, peut être translucide : à l'étude, cette exploration est quand même en cours. Différents artistes et designers jouent de matières susceptibles un jour d'intéresser directement l'architecture. Fils d'architecte, Jason H. Green emprunte à l'univers du bâtiment, pour mettre en place ces différents éléments en empruntant, en utilisant des *process* de construction et de l'industrie céramique. De son côté, David Clark a mis en place le principe de *InterLock*, qui consiste en des éléments céramiques de forme organique fabriqués à la main avec un certain nombre de finitions possibles. Ces éléments, qui font à peu près 30 cm par 10 cm, peuvent être posés verticalement ou horizontalement en fonction de la paroi que vous avez. Les formes se complexifient, s'imbriquent les unes dans les autres, avec

la proposition de Smart Ceramic Design : on a des formes irrégulières qui s'emboîtent avec des éléments saillants, donc une sorte de troisième dimension qui vient apparaître, qui sert de crochet ou de patère. Les Japonais développent un certain nombre de matérialités, la firme Inax, avec des carreaux contemporains, de formats assez variés, qui réinterprètent à la fois les traditions et les savoir-faire japonais en proposant aussi d'utiliser la céramique en deux dimensions, et même en trois dimensions, en travaillant ces matérialités variées.

Des architectes comme Stephanie Davidson et Georg Rafailidis sont, eux, véritablement passés de la 2D à la 3D pour créer un rapport sensoriel entre le corps et l'architecture. Avec leurs *Found Space Tiles*, ils travaillent sur la science du toucher par ces interfaces tactiles. Une démarche qui repose sur la dimension « haptique », cette science du toucher et du contact avec la matière que la céramique induit par nature. Enfin, la céramique active existe ! Il s'agit de pièces de céramique qui fonctionnent comme des iPad. Elles interagissent pour ici mettre en route une douche ou une lampe. Développé par la firme espagnole Tau Ceramica, c'est un dispositif qui a déjà été exploré dans les années 2008, et qui est de façon homéopathique installé dans les architectures. Il laisse entrevoir ce potentiel hautement technologique que la céramique, matériau *a priori* ancestral, peut porter en elle.

Intégration de la céramique dans l'espace public

Christophe Mathieu

Chef de service Développement urbain, Direction de l'urbanisme, Ville de Limoges

Je vais vous parler de l'intégration de la céramique dans l'espace public, en prenant le cas que je connais le mieux puisque, salarié de la Ville de Limoges, je m'occupe notamment du suivi des aménagements patrimoniaux sur le domaine public. Je vais donc vous présenter des réflexions qui sont en cours, menées par notre service, et qui doivent permettre à terme de valoriser la céramique dans l'espace public. On est véritablement au début de cette réflexion, et l'idée est d'avancer progressivement sur une mise en œuvre qui devra permettre d'affirmer la ville de Limoges par son identité céramique.

Depuis plusieurs années, la Ville réfléchit à une mise en œuvre selon plusieurs principes. On peut évoquer à ce jour certaines réalisations d'espaces publics, comme la place de la Motte, à proximité des Halles, où l'on retrouve quelques carreaux céramiques intégrés dans l'espace public ; la place Denis Dussoubs, qui, elle, est en brique rouge – évidemment pas liée à l'activité locale mais on est là encore sur le matériau céramique –, ou on peut encore évoquer, chaque année au printemps, des insertions en porcelaine dans les espaces publics plantés, et dans les jardins, qui viennent accompagner la végétation. On est aujourd'hui sur des installations assez ponctuelles, on ne peut pas considérer qu'il s'agisse véritablement d'un fil directeur. Cependant, ces installations distillent progressivement l'idée d'une identité, et ont été appuyées par des programmes de valorisation et d'innovation, comme le programme *Urbacer*, de valorisation de la céramique par le mobilier urbain, avec, pour le plan d'action locale de la ville, six actions, dont celle qui intéresse véritablement l'espace public, l'action 4 : illustrer le potentiel des matériaux céramiques dans l'environnement ; et également le réseau *Unic*, d'échelle mondiale, avec la mise en œuvre d'itinéraires céramique à

travers plusieurs pays et, là encore, se caractérisant par la valorisation de la céramique. Ces programmes sont en quelque sorte un point d'appui qui permet d'aider la collectivité à réfléchir et avancer sur son projet d'insertion de la céramique dans l'espace public.

Nous avons essayé de recenser les matériaux céramiques existants pour une insertion sur des espaces extérieurs. Le document qui est présenté était dans un premier temps à l'attention des élus, de manière à montrer par un panel large les matériaux céramiques qui pouvaient exister, en se focalisant prioritairement sur les mobiliers urbains.

Je passerai assez rapidement sur la présentation des réalisations, car certains intervenants parleront mieux que moi de ces mobiliers. La mise en œuvre du programme *Urbacer*, porté par le Conseil régional du Limousin, et auquel est associée la Ville de Limoges, consistait en l'association d'un designer et d'une entreprise porcelainière locale pour la réalisation de lignes de mobilier qui puissent se mettre en place sur l'espace public. Il y a effectivement plusieurs types de mobilier qui ont été mis en œuvre, certains sont commercialisés ou présentés déjà sur l'espace public : des assises, des potelets, des barrières ou encore des poubelles. D'autres éléments encore ont été développés, avec la plaque de rue, des éléments d'indication de direction, des éléments d'éclairage, ou encore des bacs de plantations.



Potelets *Semafor* de Formare design et Mériçous, prototypes de mobiliers urbains réalisés dans cadre du programme *Urbacer*, photo Philippe Thomas

Certains mobiliers sont aujourd'hui commercialisés. L'entreprise commercialisatrice *Métalco* développe une gamme complète, ce qui montre bien qu'aujourd'hui, malgré la crainte d'une certaine fragilité, on considère la céramique comme pouvant montrer une résistance importante. Autre preuve et témoin de la qualité développée dans le cadre d'*Urbacer* : un point d'arrêt de bus prototype RATP, situé Gare de Lyon à Paris, qui est présenté avec un banc designé par Marc Aurel.

Si le mobilier urbain constitue un moyen de développer la céramique sur l'espace public, d'autres moyens d'insertion sont possibles. Je fais notamment référence à des liens qui ont été créés entre la collectivité et l'Ensa, avec des étudiants travaillant sur des projets, qui pourraient participer à la valorisation de la céramique dans l'espace public par des interventions assez simples.

L'espace public peut être porteur d'installations, de dalles ou de matériaux venant qualifier le sol et animer l'espace public. Il ne s'agit aujourd'hui que de pistes de réflexion. Le prototype de tuile en porcelaine constitue également un espace nouveau de recherche, même si l'ensemble des toitures de la ville de Limoges ne peuvent se vêtir ainsi ; en revanche il peut être présenté sur des événements architecturaux ponctuels et marquer là encore le souci de la valorisation de la céramique en milieu urbain.

Il faudrait aussi évoquer pour l'innovation une entreprise installée localement, *Imerys*, qui travaille sur le développement d'un procédé d'application céramique sur le béton qui nous paraît intéressant. Ainsi, le béton, qui autorise le travail sur des pièces de grande taille et de formes variées, pourrait recevoir en texture de surface la céramique, qui ajoute aux qualités esthétiques celles de performances techniques, sur divers type de mobiliers ou d'objets.

Quand on parle de céramique, on pense à l'image précieuse de cette matière, mais aussi à son coût. Afin de maîtriser ces coûts au regard d'enveloppes publiques limitées, l'idée a semblé pertinente de travailler sur le mobilier existant, et là encore des partenariats sont pris avec les

fournisseurs de mobilier traditionnel de manière à essayer d'agrémenter les bases existantes. Il s'agit moins de mobilier « designé » pour révéler la céramique (à forte valeur d'image ajoutée) que de mobilier qui puisse servir d'accompagnement à certains espaces secondaires. Les espaces publics se refont progressivement, et évidemment la collectivité ne peut pas intervenir simultanément sur l'ensemble du périmètre communal. Il y a effectivement des stratégies urbaines à mettre en œuvre : sur les espaces non prévus pour des aménagements à court terme, pourquoi pas essayer de retravailler simplement sur le mobilier urbain, qui aujourd'hui offre un caractère plutôt banal, pour améliorer l'image et les fonctions de l'espace public ? Ce sont des pistes qui sont évoquées, sur lesquelles il reste encore beaucoup à faire.

La qualité d'un mobilier urbain ne peut s'envisager sans travailler la stratégie d'implantation de ce mobilier. Les projets urbains de taille importante, comme la ZAC Hôtel de Ville, c'est-à-dire tout le secteur se trouvant juste derrière l'Hôtel de Ville, la BFM et la nouvelle faculté de droit, sont traités dans un niveau de détail particulier qui bien souvent intègre un mobilier spécifique lié à une gamme qui crée une cohérence à l'échelle du périmètre du projet. Mais comment donner sens à l'échelle d'un centre urbain ? Si vous faites attention en vous baladant dans le centre de Limoges, il existe une multitude de mobiliers urbains, combinés à une palette de couleurs très variées, qui font qu'aujourd'hui la ville ne présente matériellement pas de cohérence. En réponse, une réflexion sur un schéma directeur d'aménagement des espaces publics a été proposée à nos élus, pour travailler sur une homogénéisation des pratiques et une reprise progressive du mobilier comme des sols, sur des espaces qui sont véritablement porteurs pour l'image de la ville. Et l'insertion fine et qualitative de la céramique pourrait être un excellent fil conducteur.

À ce jour, l'avancement de cette réflexion de schéma directeur concerne la délimitation d'un grand périmètre, que nous avons appelé le grand centre d'agglomération, élargi par rapport à l'image mentale qu'ont les Limougeauds de l'actuel centre-ville, se limitant au Château, la ville haute historique et la Cité, la ville basse historique.

Ce grand centre d'agglomération s'appuie sur les études que nous

menons : l'intégration du secteur Gare avec l'arrivée attendue de la Ligne à Grande Vitesse par Poitiers, du secteur Carnot, intégrant une friche militaire, pour une reconversion en un projet d'écoquartier qui serait également très porteur, et d'autres secteurs de moindre importance dont la requalification est attendue dans les prochaines années sont autant de points d'accroche pour ce centre élargi : l'entrée des Casseaux, les bords de Vienne, les grands jardins et parcs publics, et certaines emprises en friche en lien proche avec la Vienne.

Afin de structurer ce qui pourrait devenir ce centre d'agglomération, il a été proposé de travailler sur des parcours porteurs de sens, et initiateurs d'un projet urbain construit. Ce projet doit permettre de valoriser le piéton sur l'espace public, ce mode de déplacement étant le plus apte à permettre de découvrir plus facilement et de profiter de la richesse d'un espace public requalifié et identitaire.

Le premier parcours qui nous a paru être opportun et important, c'est la liaison entre la gare et l'Hôtel de Ville. Aujourd'hui, ce parcours-là, pour les Limougeauds et peut-être pour les gens qui fréquentent la gare, est un parcours qui peut se faire relativement rapidement. Ce parcours constitue de plus la vitrine de l'activité porcelainière historique limougeaude. En revanche, la qualité d'aménagement de l'espace public n'est pas forcément au niveau attendu, ne serait-ce que par l'image que représente cet espace-là, largement dévolu aux transports motorisés. Aujourd'hui, cette liaison qui représente 10 à 15 minutes à pied supporte plusieurs espaces publics distincts mais complémentaires qui tous ont un véritable potentiel non mis en valeur, tels que le Parvis de la Gare, le Champ de Juillet, l'avenue De Gaulle, la place Jourdan...

Le second parcours proposé se veut complémentaire au premier et plus transversal par rapport au centre-ville. Il doit s'appuyer sur de petites places et des voies qui doivent porter l'image céramique de Limoges aujourd'hui par l'espace public, les bâtiments ou façades bâties, ou les rez-de-chaussée commerciaux. Là encore un travail important : si une base existe, avec des façades décorées, des commerces en activité, en revanche l'espace public pêche par une sur-occupation par les véhicules. L'objectif de ce second parcours serait de permettre la liaison entre le Château, l'espace commerçant et la Cité, lien qui aujourd'hui n'existe pas

ou alors est très difficile à percevoir, à quelques exceptions trop discrètes.

Un troisième parcours, accompagnant le second dans la transversalité, renvoie directement au parcours proposé par l'Office de Tourisme dans le cadre de cheminements touristiques, c'est celui reliant le musée Adrien Dubouché, réaménagé récemment, et le musée des Beaux-Arts, qui lui aussi a été réaménagé assez récemment. Là encore la problématique est d'essayer de créer du lien, trouver des espaces qui puissent permettre de ponctuer, de jalonner, et de donner une vraie cohérence à ce parcours céramique avec des choses qui existent déjà : la place de la Motte, la place Saint-Pierre, le pavillon du Verdurier... On est sur un axe qui n'est pas forcément aussi lisible que le précédent, puisque le fait de raccrocher ces différents espaces, ces différentes entités isolées, nécessite un accompagnement humain aujourd'hui, visuel demain, et c'est peut-être aussi l'objet et l'intérêt de la démarche qu'on est en train de mettre en place. Tout l'enjeu résidera dans la mise en scène de l'effet découverte, un effet de surprise, lorsqu'on arrive à un endroit où on n'attend pas la céramique et où elle vient se présenter sous des formes diverses et variées, au sol, au mur, sous forme de sculpture, d'œuvre d'art très ponctuelle ou sous forme d'élément fonctionnel.

À rajouter à ce dernier parcours, les parcs et jardins : évêché, squares, alignements plantés, cœur de giratoires, que j'évoquais tout à l'heure, qui permettent d'accompagner encore de manière ponctuelle le projet céramique. Et puis il ne faut pas oublier, en marge de cela, des aménagements en référence à la céramique qui existent aujourd'hui : la place Denis Dussoubs, la cour du Temple ou près des quais de Vienne la rue du Pont Saint-Étienne avec l'utilisation de la gazette, qu'on retrouve également de manière très ponctuelle sur l'ensemble de la ville. Cette référence correspond à une connotation ou un marquage d'initiés, puisque les gens ou les touristes qui peuvent venir sur la ville ne sont peut-être pas informés de ce que représente la gazette à Limoges, mais malgré tout ce sont des choses qui méritent d'être mises en valeur et réaffirmées. Et puis quelques projets architecturaux récents, dont la façade de la Banque Tarneaud qui est réalisée en lames de céramique éclairées la nuit et qui présente une vraie qualité au moins d'animation nocturne de ces espaces-là.

Il s'agit donc d'un projet urbain d'envergure qui ne pourra se mettre en œuvre que si on intervient de manière phasée, au regard des investissements considérables. Pour initier cette dynamique du changement, il est proposé d'entamer ce chemin par un travail sur des choses relativement simples qui n'existent pas aujourd'hui, et dans le souci peut-être de rassurer nos élus sur l'idée que la céramique est un matériau qui peut s'exposer sur l'espace public sans risque de casse ou vandalisme : ce sont des installations dans des endroits très fréquentés comme le hall et les abords de l'Hôtel de Ville, ou le parvis de la BFM, qui présentent un écrin de qualité et une image forte ; c'est l'Office de Tourisme, qui présente le premier lien touristique que peut avoir la personne qui vient se balader à Limoges ; ce sont les musées, qui sont des endroits largement visités ; et puis de manière un peu plus lointaine, c'est aussi le parvis de la Gare des Bénédictins, qui constitue une entrée de ville forte pour un public de visiteurs, que ce soit pour le tourisme professionnel ou pour le tourisme plus familial.

Nos insertions sur photo sont des choses qui ont simplement vocation à donner envie, et à faire avancer un peu la stratégie de mise en œuvre. Donc il s'agit de choses qui se veulent très simples, qui pourront être agrémentées dans un second temps, une implantation simple sans retravailler l'ensemble des aménagements de l'espace public. Un écrin identifié qualitatif à Limoges est le parvis d'entrée de la BFM, place Aimé Césaire, par la qualité des bâtiments marquant les limites de cet espace, comme par les aménagements récents au sol. Il est proposé sur cet espace de travailler un plan d'implantation assez simple, de mobiliers céramiques designés assez sobres, en porcelaine de Limoges. Deuxième point identifié : l'Office de Tourisme, où là encore on souhaite une intervention assez simple par un travail sur le seuil, comme quelque chose qui marque assez fortement l'identité de Limoges par l'insertion de matériau céramique sur le sol. Le musée Adrien Dubouché, l'un des fleurons de l'image céramique de la ville : là encore il est proposé de travailler sobrement pour essayer de marquer l'identité de Limoges en accompagnant la qualification du seuil.

Par l'insertion de mobilier fonctionnel et d'assises en céramique, ou par le remplacement d'un mobilier obsolète, il est possible de continuer le renversement d'image de manière légère, notamment dans le quartier de

la Cité, à proximité du musée des Beaux-Arts, du musée de la Résistance, et au pied de la cathédrale. Autre site, les abords de la Gare des Bénédictins : une étude est en cours, visant à valoriser cet espace comme une centralité de quartier et espace structurant du futur grand centre d'agglomération. Sa vocation particulière de lieu d'échanges multimodal pourrait faciliter sa transformation en une centralité de quartier, un lieu de passage d'agglomération mais aussi un pôle économique et commercial régional/national. Cet espace constitue donc un lieu de vie autant qu'une véritable entrée de ville, pour les utilisateurs des transports en commun, sans grande qualité à ce jour. Dans la simulation présentée, il s'agit de redonner sa place au mode piéton, par le prolongement de déplacements TC, en accompagnant l'espace libéré d'insertions céramique sur l'espace public.

Une réflexion complémentaire à l'insertion de mobilier, proposée et validée par les élus, c'est celle de travailler sur le sol des espaces publics ouverts. Ce n'est pas une idée nouvelle, en revanche c'est effectivement un premier pas peut-être vers des partenariats, avec de jeunes designers, avec peut-être des écoles, pour essayer de travailler d'une manière commune sur l'idée que Limoges est constellée de petits espaces qui peuvent avoir leur vocation ou qui peuvent en tout cas présenter une image forte en lien avec l'insertion de céramique, de manière très simple ou encore très forte, à l'intérieur de ces quartiers anciens. Là encore c'est un sujet sur lequel la collectivité souhaite avancer et essayer de développer des partenariats.

Dans ce sens, il a été proposé à la Ville, par un partenariat entre l'Ensa et l'école d'architecture de Clermont, de travailler sur les espaces publics aux abords du parc sportif de Beaublanc.

Le quartier Beaublanc est représenté par son équipement majeur lié à l'activité sportive du basket, le palais des sports, et pourrait s'enrichir d'un nouvel équipement d'envergure : un grand stade de football-rugby, d'une capacité de 20 000 places à terme, dont les travaux vont commencer au mois de décembre, pour une durée de 18 mois. Juste quelques mots sur ce bâtiment, et sur l'idée qu'a voulu développer l'architecte : travailler un volume d'aspect équivalent au biscuit de porcelaine, en référence à l'activité historique limougeaude. La structure

sera constituée de plaques, dont la composition est encore en étude parce que, dans le souci de l'architecte de présenter quelque chose qui puisse avoir l'aspect de biscuit, le matériau doit toutefois disposer de caractéristiques de pérennité sans les contraintes de porosité, ni de fragilité également.

Parallèlement à cet équipement lourd porté par la collectivité, il y a effectivement le projet de requalification du parc de Beaublanc et un peu plus largement de ses abords. Aujourd'hui ces espaces-là sont des espaces très fonctionnels sur les boulevards, utilisés largement au profit des automobiles, avec un stationnement envahissant qui ne permet aucune valorisation d'espace public, céramique ou autre.

Le périmètre de réflexion intègre également la caserne Beaublanc, un ancien espace à vocation militaire cédé à la collectivité, pour lequel des études sont lancées. La programmation de cet espace reste à définir, mais devra participer à la revalorisation du grand quartier Beaublanc, qu'une forte concentration de personnes fréquente régulièrement (usages de quartier et manifestations sportives) et pour lequel l'image céramique offre encore une véritable vitrine.

L'approche d'étude qui est la nôtre aujourd'hui est relativement technique. C'est-à-dire que l'arrivée d'un nouveau stade de 14 000 et à échéance 20 000 places engendre des besoins. Les premiers besoins sont ceux en accessibilité et particulièrement en stationnement. C'est toute la démarche qui est en cours aujourd'hui et jusqu'à 2014, échéance de requalification de l'espace public. Mais de nouveaux besoins en accessibilité par les transports en commun et de desserte piétons de ces espaces devront être pris en compte. En effet, les études sont en cours sur l'accessibilité par les transports en commun, avec un vrai souci de desserte en face du stade, pour essayer de connecter au mieux infrastructures et équipements. Et malgré la circulation qui existe sur les boulevards, et à l'image de nombreuses autres esplanades d'équipements sportifs, l'esplanade urbaine Beaublanc doit aller à la rencontre des gens au-delà des boulevards, en sachant que la dynamique piétonne prime les jours de manifestation. Une étude paysagère et d'aménagement est menée parallèlement pour essayer de développer un projet qualitatif, reliant le stade avec son quartier et avec la vallée de

l'Aurence. C'est bien ce sujet dont doit s'emparer le groupement Ensa-école d'architecture sur un territoire vierge et en devenir pour une valorisation céramique.

Les études en cours pour le réaménagement des boulevards devraient remplacer le grand mail central composé de deux rangées d'arbres sous lesquels viennent stationner les véhicules par des contre-allées stationnées qui permettront d'une part de desservir des trottoirs sécurisés sur l'ensemble du site, et d'autre part de sécuriser les manœuvres de stationnement. Voilà une image d'insertion pour illustration de mes propos, pour montrer la nécessité fonctionnelle mais aussi d'image céramique, d'une desserte par transports en commun en direct avec l'entrée du parc des sports, mais aussi en vue des milliers de véhicules passant sur les boulevards.

Et puis, à l'inverse, il sera nécessaire de traiter la sortie du parc des sports, dernière image des utilisateurs : une structuration des espaces intérieurs de Beaublanc, qui là encore pourrait permettre et laisser libre cours à la valorisation de la céramique, sous diverses formes, effectivement ce serait au groupement Ensa-école d'architecture de nous aider sur ces travaux-là, que ce soit une valorisation diurne, nocturne, ou d'accompagnement des cheminements piétons... !

De nombreux chantiers sont donc engagés, à mettre en œuvre et à mener sur le territoire communal, dont on espère que tous les partenariats en cours permettront de structurer un véritable projet de ville, donnant un sens concret à l'« image céramique » de Limoges, dans sa plus grande et sa plus belle diversité.

Une porcelaine moins fragile pour environnements urbains

Philippe Blanchart

Docteur en physique, membre du Groupe d'étude des matériaux hétérogènes, Ensci Limoges

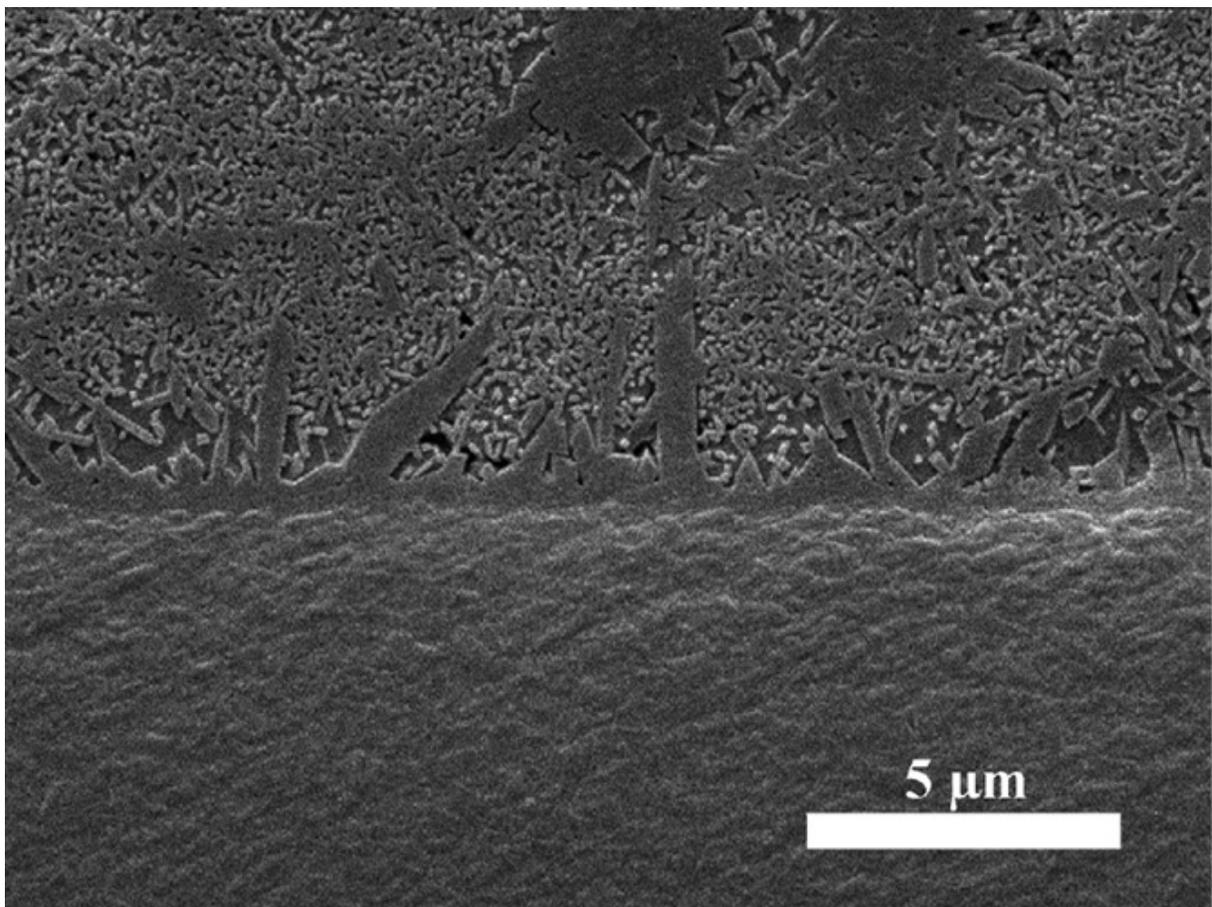
Cette communication est présentée par Philippe Blanchart, de l'École nationale supérieure de céramique industrielle (Ensci) à Limoges. Cette école d'ingénieur travaille en partenariat avec l'Ensa à Limoges. L'Ensci est une unité d'enseignement et de recherche dans le domaine des céramiques, et notamment des céramiques silicatées et oxydes. Le but de la communication est de présenter une étude scientifique visant à réaliser une céramique silicatée similaire à la porcelaine et peu fragile, et ayant des propriétés mécaniques élevées.

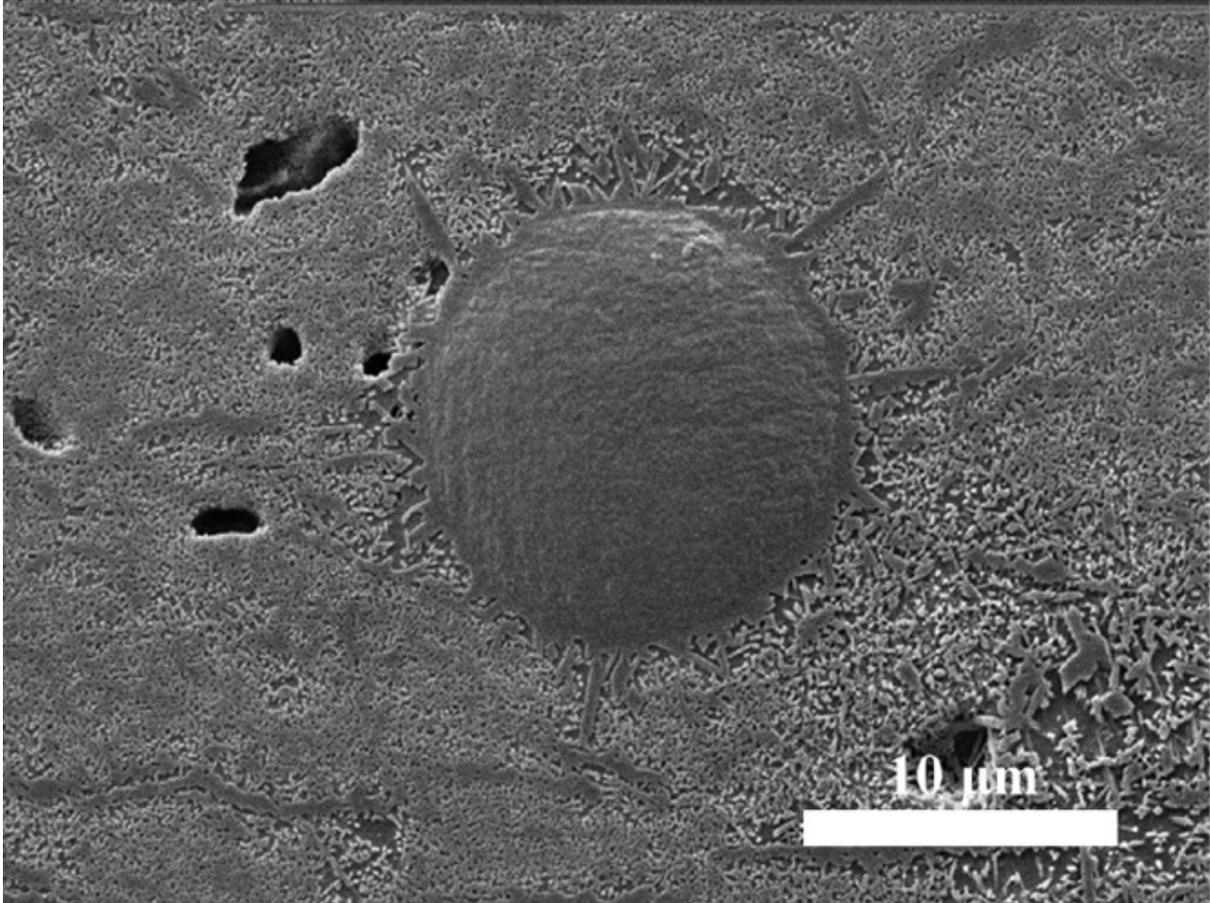
Pour définir ce que sont les céramiques silicatées, on peut dire que ce sont des céramiques réalisées à partir de mélanges de matières premières minérales, et qui sont notamment la porcelaine, le grès, la faïence, etc. Ces céramiques représentent à peu près 80 % du marché des céramiques en volume, et probablement aussi en valeur ajoutée. Dans les céramiques silicatées, nous nous intéressons plus particulièrement à la porcelaine, en raison de l'environnement industriel et historique de Limoges.

En général, les matériaux du type de la porcelaine sont des matériaux fragiles, puisqu'ils ont une résistance aux chocs assez limitée, et aussi une résistance mécanique à la rupture également peu élevée. Ces propriétés spécifiques restreignent les applications dans le domaine du design, de la vaisselle, etc. En conséquence, la problématique de la fragilité reste particulièrement contraignante et il est utile de chercher à faire des céramiques silicatées qui aient des propriétés mécaniques plus élevées et surtout qui soient moins fragiles.

Le renforcement des propriétés mécaniques peut être obtenu par des

voies qui s'apparentent à ce que l'on peut trouver dans la nature, comme dans le cas de la nacre. Pour cela, il faut considérer que toutes les céramiques sont caractérisées par leurs compositions chimiques et en matières premières, mais aussi par les caractéristiques de leur microstructure, c'est-à-dire par l'organisation des phases cristallines ou amorphes dans le volume, et ceci à l'échelle microscopique. En général, les phases cristallines sont liées entre elles tridimensionnellement et sont distribuées dans un matériau de matrice qui est généralement amorphe ou vitreux. Ainsi, toutes les céramiques silicatées, y compris la porcelaine, sont des matériaux de type micro-composites.





La photo de microscopie électronique présentée montre un exemple de phases cristallines organisées dans l'espace et distribuées dans une phase amorphe. Le point important est que la façon dont cet ensemble de phases cristallines et de phases amorphes est organisé dans l'espace de la microstructure a une grande influence sur l'accroissement ou la diminution des propriétés mécaniques et de la fragilité. Si on regarde la nature, il y a des matériaux qui s'apparentent à de la céramique, et qui ont des propriétés mécaniques extrêmement élevées, justement comme la nacre. Dans ce cas, on observe des cristaux microscopiques de calcite orientés dans une direction spécifique dans le plan du matériau, et qui sont liés par un matériau de matrice, qui dans ce cas est assez similaire à un polymère. La résistance mécanique de la nacre ainsi que sa résistance aux chocs est extrêmement élevée, bien que le matériau en lui-même ne soit pas un matériau extrêmement résistant.

Dans le cas de la porcelaine, est-il possible d'organiser la microstructure de façon à en modifier les propriétés, bien que ce type de

matériau soit relativement complexe et élaboré à partir de mélanges de matières premières minérales ? Dans ce cas, on utilise des matières minérales plastiques de type phyllosilicates, c'est-à-dire des matières premières minérales qui contiennent des minéraux comme les micas ou l'illite, la kaolinite, et avec éventuellement des traces de smectites. Ces minéraux phyllosilicatés ont un point commun : quand vous augmentez leur température au dessus de 1 000 °C, vous favorisez la formation d'une nouvelle phase cristalline stable, qui est la mullite et qui forme des cristaux allongés dans le volume de la microstructure.

En utilisant cette propriété des phyllosilicates, on peut fabriquer des matériaux à microstructure organisée en adaptant les procédés de fabrication. La première façon de procéder est de choisir un procédé de mise en forme qui favorise l'organisation des grains dans le mélange initial. Celui-ci est un mélange de matières premières minérales, dont des phyllosilicates ayant une forme de grains quasi bidimensionnels, et ceci à l'échelle microscopique. En conséquence, un procédé de mise en forme qui oriente ces grains de phyllosilicates permet la texturation du compact de poudre dès la mise en forme avant cuisson. Par exemple, un procédé de type centrifugation permet d'obtenir un dépôt orienté. Une autre méthode est la technique de coulage en bande, à partir d'une suspension concentrée, et ensuite par étalement de cette suspension on obtient un film mince de 500 microns. En contrôlant les paramètres du procédé, dont le déplacement du sabot de coulage, on obtient une orientation des grains et la texturation de la céramique crue. On peut compléter ce procédé par une découpe du film obtenu, son séchage et l'empilement de ces découpes par thermocompression (compression et chauffage simultané), pour faire des matériaux plus épais, jusqu'à environ 3 millimètres.

En complément des procédés visant à l'orientation des grains dans les compacts de poudres, il est possible de caractériser le degré d'organisation microstructurale, que ce soit dans les compacts de poudres ou dans les céramiques. Une technique est l'analyse quantitative de texture, par diffraction des rayons X dans les trois directions de l'espace. Un exemple de résultat obtenu montre ce qu'on appelle des figures de pôle, qui sont les représentations d'une orientation cristalline des grains dans le volume du matériau. Dans le cas présenté, et pour un

échantillon obtenu par coulage en bande, on représente l'orientation cristalline qui correspond à l'axe longitudinal des cristaux de mullite. Ce type de figure pôle montre que les grains sont majoritairement orientés dans le plan de dépôt de la suspension.

Cette méthode d'analyse quantitative de texture est un outil de caractérisation du degré d'organisation microstructurale. Quand on fait ce type de mesure, on obtient un indice de texture global, qui est l'intensité de l'organisation microstructurale. Cet indice de texture peut être relié aux propriétés macroscopiques du matériau, comme par exemple le module d'élasticité et les propriétés mécaniques. En général, on obtient une augmentation significative du module d'élasticité avec l'indice de texture, ce qui prouve l'importance de l'organisation microstructurale. De façon similaire, les propriétés mécaniques suivent une même variation. Ce type de propriété peut être facilement mesuré par la méthode de flexion biaxiale (contrainte au centre d'un disque maintenu à sa périphérie). Avec cette caractérisation, on observe que l'indice de texture est bien corrélé aux propriétés mécaniques. Il faut néanmoins vérifier l'absence d'effets contradictoires, notamment avec la porosité qui lorsqu'elle varie change aussi les propriétés mécaniques. Néanmoins, malgré la relation complexe entre la porosité et les propriétés mécaniques, on constate qu'une augmentation de l'indice de texture, et donc de l'organisation microstructurale, a un effet sur les propriétés mécaniques. Dans ce contexte, l'adaptation des paramètres de mise en forme des céramiques entraîne l'augmentation de l'organisation microstructurale et permet d'augmenter significativement la résistance à la rupture d'environ 60 megapascals à environ 100 megapascals.

Un exemple d'une microstructure de céramique met en évidence l'organisation microstructurale. On montre aussi un matériau dans lequel on a ajouté une petite quantité de fibres d'alumine, qui sont orientées dans le plan par la technique de coulage en bande. Après cuisson du matériau à 1 250 °C, on observe que les cristaux de mullite ont grossi dans la microstructure, mais de façon relativement organisée. À une échelle plus petite, on observe que la croissance de cristaux de mullite se fait majoritairement à l'interface fibre/matrice. Cet effet a une influence considérable sur les propriétés mécaniques et élastiques, ce qui est mis

en évidence sur quelques résultats mis sous forme de graphiques.

Un premier graphique présente les propriétés élastiques, c'est-à-dire le module d'élasticité, en fonction du type de matériau : un matériau de kaolinite et un matériau de kaolinite avec des fibres d'alumine et de mullite. Ces matériaux ont été fabriqués par coulage en bande, découpe, superposition de couches et thermocompression. Ils contiennent des petits volumes de fibres (3 à 5 %). La cuisson après séchage a été faite avec un cycle thermique similaire à celui d'une de porcelaine, à 1 350 °C. Les valeurs de modules d'élasticité atteignent 110-120 gigapascals, ce qui est remarquablement élevé. En ajoutant une petites quantité de fibres, le module d'élasticité perpendiculaire, c'est-à-dire la caractéristique mécanique en flexion si vous appuyez perpendiculairement dans le plan, a augmenté considérablement, atteignant environ 150 gigapascals. Dans ce cas, on obtient une augmentation remarquable de propriété en utilisant une toute petite quantité de fibres, d'environ 3 % du volume total. En ce qui concerne les propriétés mécaniques, la résistance mécanique à la rupture en flexion passe de 60 megapascals à environ 120 megapascals, avec aussi une toute petite quantité de fibres.

En conclusion, un matériau simple constitué majoritairement de kaolin peut permettre de fabriquer un matériau très similaire à la porcelaine, mais très résistant et peu fragile, dès lors que l'on adapte le procédé de mise en forme et que l'on ajoute une petite quantité de fibres d'alumine. Le cycle de cuisson peut être très similaire à celui utilisé pour les porcelaines, ce qui simplifie l'adaptation industrielle de ce nouveau matériau.

Public : Quel est l'équivalent de la résistance en megapascals ? Vous nous parlez de gigapascals, mais...

P.B. : Le gigapascal, c'est l'unité pratique du module d'élasticité.

Public : Oui, bien sûr, mais est-ce que vous auriez une valeur qui nous parle plus ?

P.B. : Pour de la porcelaine classique on est à peu près à 100 gigapascals pour la valeur du module d'élasticité, et 60 megapascals pour la résistance mécanique en flexion.

Public : Avec une valeur qui nous est plus proche : en kilos, par exemple ?

P.B. : Non, je suis désolé, l'unité utilisée pour la résistance mécanique et le module d'élasticité est l'unité internationalement reconnue par tout le monde et qui correspond à une pression. Vous ne pouvez pas exprimer une résistance mécanique en kilos, parce qu'il faut utiliser l'expression d'une force sur une surface. Dans ce cas on obtient des valeurs représentatives et comparables entre échantillons de taille différentes. Je rappelle les valeurs de résistance mécanique des porcelaines classiques, déjà citées auparavant : 50 mégapascals, et jusqu'à 120 mégapascals pour les nouveaux matériaux.

Je voudrais compléter ma présentation en décrivant une autre caractérisation essentielle qui permet de quantifier le degré de fragilité de ces matériaux fragiles. Cela correspond à la façon dont le matériau va répondre à une contrainte concentrée dans une zone peu homogène et qui conduit à la rupture par fissuration. Cette troisième caractérisation mécanique des matériaux est appelée la ténacité, c'est-à-dire l'aptitude à la propagation des fissures sous une contrainte localisée comme un choc.

La ténacité peut être caractérisée de différentes façons. En général on utilise un échantillon dans lequel on a créé une petite fissure et on détermine comment cette fissure va se propager. Une autre façon généralement admise est de faire une indentation avec un petit diamant pyramidal à base carrée. L'empreinte ainsi créée favorise la création d'une fissure aux angles, c'est-à-dire aux zones de concentration de contraintes, permettant de caractériser la résistance à la propagation d'une fissure et donc la résistance aux chocs.

La ténacité des matériaux fragiles est une caractérisation complémentaire aux valeurs de déformation élastique et à la résistance mécanique à la rupture. Les trois valeurs obtenues sont utiles à la compréhension du comportement de matériaux fragiles lorsqu'ils sont utilisés dans des environnements difficiles comme l'environnement urbain.

En général, la valeur de la ténacité d'une porcelaine est environ 1. Cette

valeur est relativement faible et indique la grande fragilité de ces matériaux. En comparaison, un matériau céramique comme l'alumine permet d'atteindre une valeur de 4, ce qui illustre les possibilités d'utilisation sous contraintes relativement élevées. En comparaison, nos matériaux à microstructure organisée permettent d'atteindre des valeurs de 2.5 à 4.5 dès lors qu'ils sont réalisés par coulage en bande et contiennent des fibres d'alumine.

En conclusion, une copie des concepts de la nature permet de réaliser des matériaux de céramiques silicatées identiques à la porcelaine, et qui ont une microstructure organisée. Les mélanges de matières premières et les procédés à utiliser sont connus et ont été adaptés à partir de savoir-faire scientifiques et technologiques reconnus.

Les matériaux obtenus sont résistants mécaniquement et peu fragiles. Ils doivent permettre de faire des matériaux de grande dimension utilisables en environnement contraignant comme l'environnement urbain. Ce type de travail montre bien que dans ce domaine des matériaux silicatés, qui sont des matériaux traditionnels, on peut encore progresser et ouvrir des voies intéressantes.

Échanges

Public : Bonjour, c'était pour vous demander si vous avez fait des essais avec des taux d'alumine ou de mullite plus élevés ?

P.B. : Non, ce qu'on fait, c'est un mélange initial simple à base d'un kaolin bien choisi dans lequel il y a relativement peu de quartz, et auquel on ajoute des petites quantités de fibres (3-5 %). Ce mélange simple peut facilement être mis en forme par coulage en bande et superposition des bandes. La quantité d'alumine dans le matériau est déterminée par la composition initiale, et pendant le cycle de frittage, la mullite apparaît puisque c'est la phase qui recristallise pendant la cuisson au dessus de 1 000 °C. En conséquence, on ne choisit pas les quantités d'alumine et de mullite mais on les obtient à partir de la composition initiale et lors du traitement thermique.

Public : Mais si vous augmentez la quantité de fibres dans la suspension, est-ce que ça augmente indéfiniment la résistance ou pas ?

P.B. : Non, il y a un optimum dès 5-7 % de fibre. Ceci est intéressant puisque le coût du matériau n'est pas réellement augmenté par ce composant relativement cher. La seule contrainte est d'utiliser une méthode de dispersion parfaitement homogène de la faible quantité de fibres dans la suspension de départ, sans casser ces fibres.

Public : Je suis curieux de savoir si les résultats de ces études sont brevetés ?

P.B. : Non, pour l'instant, les travaux ont été réalisés dans le cadre d'une thèse de doctorat financés par une bourse régionale. Il est très difficile de breveter ce type de procédé en raison du coût des procédures de dépôt de brevet.

Public : Est-ce qu'il y a d'autres laboratoires en France qui travaillent sur cette question ?

P.B. : Non, les matériaux silicatés sont assez délaissés et il est difficile de trouver des financements de recherches.

Public : Est-ce qu'il y a des entreprises qui vous contactent ?

P.B. : On a des relations avec Imerys notamment, mais pour eux c'est encore un peu trop innovant et ils en attendent des retombées très immédiates. Ils subissent aussi des contraintes liées au marché des applications industrielles actuelles et qu'il faut considérer avec prudence.

Public : Vous parliez d'empilement de couches et d'épaisseur allant jusqu'à 3 mm ; pourquoi ne pas faire plus ?

P.B. : Par coulage en bande, on fait des bandes de 500 microns d'épaisseur par étalement sur une plaque de verre avec un film plastique. Les bandes sont ensuite séchées, découpées et empilées. Un empilement de 8-12 couches permet d'atteindre 3 à 5 millimètres. Au-delà de nouvelles difficultés apparaissent, liées à la régularité de l'empilement. On peut considérer que le fait d'obtenir des matériaux ayant des propriétés mécaniques élevées permet de faire des céramiques de faible épaisseur, utilisables dans de nouvelles applications et de nouveaux designs.

Public : Est-ce qu'un objet avec ce matériau et de faible épaisseur

supporterait le poids d'un être humain, par exemple ?

P.B. : Vous voulez marcher sur un matériau de 3-4 millimètres d'épaisseur. C'est déjà possible dans le cas des carreaux de sol mais avec un support adéquat. Pour l'instant les applications envisagées sont plutôt pour la vaisselle très fine ou des décorations murales résistantes aux chocs.

Public : Après l'étape de coulage en bande, pourrait-on travailler directement les feuilles obtenues manuellement pour les mettre en forme, ou alors est-il possible de mouler une nouvelle fois ce matériau dans un moule ?

P.B. : Pour l'instant nous avons une machine qui fait des bandes de 10 centimètres de largeur et d'un mètre de long. On peut les utiliser par empilement et ensuite par mise forme plastique. Rien n'empêche actuellement d'imaginer une machine qui ferait des bandes de plus grande dimension pour faire des objets plus grands.

Public : Mais ça augmenterait quand même beaucoup le prix ?

P.B. : Le coût du matériau est lié au coût du kaolin, soit environ 150 euros la tonne, et l'ajout de moins de 5 % de fibres n'entraîne pas une augmentation significative du coût global. On peut considérer que le coût en matière première est à peine plus élevé que celui d'une pâte de porcelaine classique. Dans le cas des objets fabriqués en petite série, le coût final est bien supérieur au coût des matières premières.

Public : Ce que j'aimerais savoir, c'est si on peut refluidifier le matériau, pour l'utiliser dans des moules ?

P.B. : Non, mais ce qu'on peut imaginer, c'est de faire une mise en forme plastique, c'est-à-dire, après découpage des bandes, et par thermocompression, de faire un estampage dans une forme définie en creux ou en bosse et avec les détails nécessaires.

Public : C'est intéressant à savoir, merci.

Christian Garcelon : Je remercie l'assemblée pour ses questions, et je remercie Philippe Blanchart qui a réussi à nous faire comprendre des choses compliquées à coups de pédagogie, et à l'attention d'un public

peu scientifique. Bien que nous ne nous mouvions pas tous les jours dans cet exercice, on a réussi à comprendre, en tout cas j'ai compris beaucoup de choses sur les questions de la résistance et de l'organisation interne de la matière, de la céramique à la porcelaine, et notamment en ce qui concerne sa résistance mécanique. Je pense que ces informations vont éclairer et compléter le propos du CRAFT, et de Marc Aurel, que j'invite à venir nous rejoindre.

La céramique dans le paysage urbain

CRAFT

Centre de recherche des arts du feu et de la terre, Limoges

C'est en 1993 à Limoges, et à l'initiative du Ministère de la Culture et de la Communication, que fut créé le CRAFT, Centre de recherche sur les arts du feu et de la terre, véritable « laboratoire d'idées », se donnant comme mission principale de donner à la céramique une place singulière dans l'art contemporain tout en découplant son image de celle des arts de la table. Ainsi, le CRAFT entend défier les limites du matériau pour aller plus loin dans l'innovation. Cette association loi 1901, soutenue par le Ministère de la Culture/DRAC Aquitaine Limousin Poitou-Charentes, la Région Aquitaine Limousin Poitou-Charentes et la Ville de Limoges, accompagne la création contemporaine en céramique et perpétue le développement d'un projet fort et vivant, qui tend à créer un lien expérimental et artistique entre les étudiants en écoles d'art, les créateurs et les industriels.



Lacaton & Vassal, Protection de structure en acier, 2002, photo Jean-Christophe Dupuy



Lacaton & Vassal, Protection de structure en acier, 2002, photo Jean-Christophe Dupuy

Atelier de recherche, le CRAFT invite des créateurs – artistes, plasticiens, designers, architectes, etc. – à développer des projets à partir du matériau céramique, il les accompagne ensuite dans leur démarche de création et la réalisation de leur projet. L'artiste imagine, le CRAFT réalise, ainsi se conjuguent imagination et savoir-faire. Depuis sa création, le CRAFT a invité près d'une centaine d'artistes, pour certains de renom international, à produire en son sein un travail de recherche et de création en vue de l'élaboration d'œuvres d'art en céramique. L'ensemble de ces œuvres est actuellement réuni au sein d'une vraie collection,

atypique, car très éclectique, emblématique de la création contemporaine en céramique. Cette collection est aujourd'hui forte de plus d'une centaine de pièces et elle ne cesse de s'amplifier¹.



Stéphane Couturier, Céramique Tanji n°1, édition de 10 ex., 2007

Le CRAFT, après plus de vingt ans de création contemporaine en céramique, intervient en qualité de coordinateur technique céramique auprès des artistes, des industriels ou des institutionnels mais aussi en tant que spécialiste céramiste pour différentes maîtrises d'ouvrage afin de coordonner la mise en production avec les industries céramiques.

L'accompagnement à la création ainsi que la transmission auprès des écoles constituent également des missions inhérentes au CRAFT.

Au travers de sa collection d'œuvres contemporaines, la structure tend à témoigner de l'activité vibrante du matériau et ambitionne de mettre en lumière la céramique comme l'un des médiums les plus précurseurs de notre époque en ouvrant de nouveaux champs d'exploration. Après avoir donné une impulsion au design d'objet durant de nombreuses années, le CRAFT, tout en continuant son travail d'accompagnement auprès des artistes, a également orienté ses recherches vers le design d'espace, notamment l'usage de la céramique en lien avec la ville et l'architecture. Il a ainsi pu confirmer son engagement dans des projets de recherche et développement démonstrateurs des nouveaux usages du matériau tout en étant structurant pour l'ensemble de la filière céramique. Certaines des pièces, en lien direct avec l'espace urbain, ont de surcroît donné lieu à une exploitation industrielle, telles les tuiles Z imaginées par Martin Szekely, qui sont produites en série depuis 1999 par l'entreprise Terréal, ou encore les éléments de la gamme de mobilier urbain en céramique *Onda* imaginés par Marc Aurel et réalisés dans le cadre du programme *Urbacer*. En effet, le CRAFT a ouvert un nouveau champ d'exploration en aiguillant ses recherches vers le mobilier urbain en céramique notamment au travers du programme *Urbacer Urban ceramic* qui a vu le jour à Limoges, suite à l'appel à projet « Innovation création design »². Des duos de designers et d'industriels de la céramique et du traitement de surface se sont associés pour concevoir des prototypes de mobiliers urbains mettant en lumière les possibilités offertes par la céramique. Depuis les recherches menées dans le cadre du programme *Urbacer*, Aurel design urbain et le CRAFT entretiennent un solide lien expérimental et artistique autour de la céramique et de son intégration dans l'espace urbain.

¹ De nombreuses réalisations sont visibles sur le site du CRAFT : <http://www.craft-limoges.org/>

² Appel à projet lancé par la Direction générale de la compétitivité de l'industrie et des services (DGCIS), labellisé par le Pôle de compétitivité et également soutenu par la CCI de Limoges et de la Haute-Vienne.

Une approche de la ville par le mobilier urbain – La céramique : effet de matière et de texture

Marc Aurel

Designer concepteur lumière

Je vais vous présenter trois projets assez différents mais qui parlent essentiellement de la ville, puisque depuis vingt ans maintenant je travaille dans le domaine de l'espace public, et plus particulièrement dans le design de mobilier urbain. En premier lieu, il y a eu le projet *Urbacer*, qui a débuté pour moi d'une manière un peu particulière, puisque je travaillais depuis de nombreuses années dans le mobilier urbain et que je cherchais un matériau différent pour dessiner des objets pour la ville. J'avais engagé un ingénieur des Arts et métiers pour faire une recherche de matériaux et la céramique est très vite apparue comme un matériau intéressant pouvant répondre, de par ses qualités, à des questions propres au mobilier urbain. *Urbacer* a été monté, un projet intéressant avec différents designers qui y ont participé et avec le CRAFT en leader, en porteur de projet, en pilote. Il y a eu les premières esquisses, les premières approches liées à l'utilisation de la céramique afin de savoir comment la travailler, comment l'aborder, puis les premiers dessins. Ensuite, l'idée est venue de travailler sur des pièces répétitives, sur des petites pièces plutôt que des grandes pièces, tels que des maillons. Nous avons fait un travail de maquettage en mousse, pour essayer de comprendre comment tout cela pouvait fonctionner mais aussi pour trouver la bonne taille des maillons. Enfin, tout cela a donné lieu à la création des premières pièces en céramique, qui dans un premier temps se présentaient en deux parties. Les premières pièces ont été gravées et texturées après un travail sur la matière. L'intérêt de ce matériau c'est qu'on peut le travailler, on peut le couler et on peut faire ce qu'on veut avec, il présente énormément de possibilités et c'est ce qui m'a tout de suite intéressé. Des moules en plâtre ont été fabriqués dans lesquels on est venu couler la barbotine. Gérard, si tu as des éléments techniques, tu

peux intervenir.

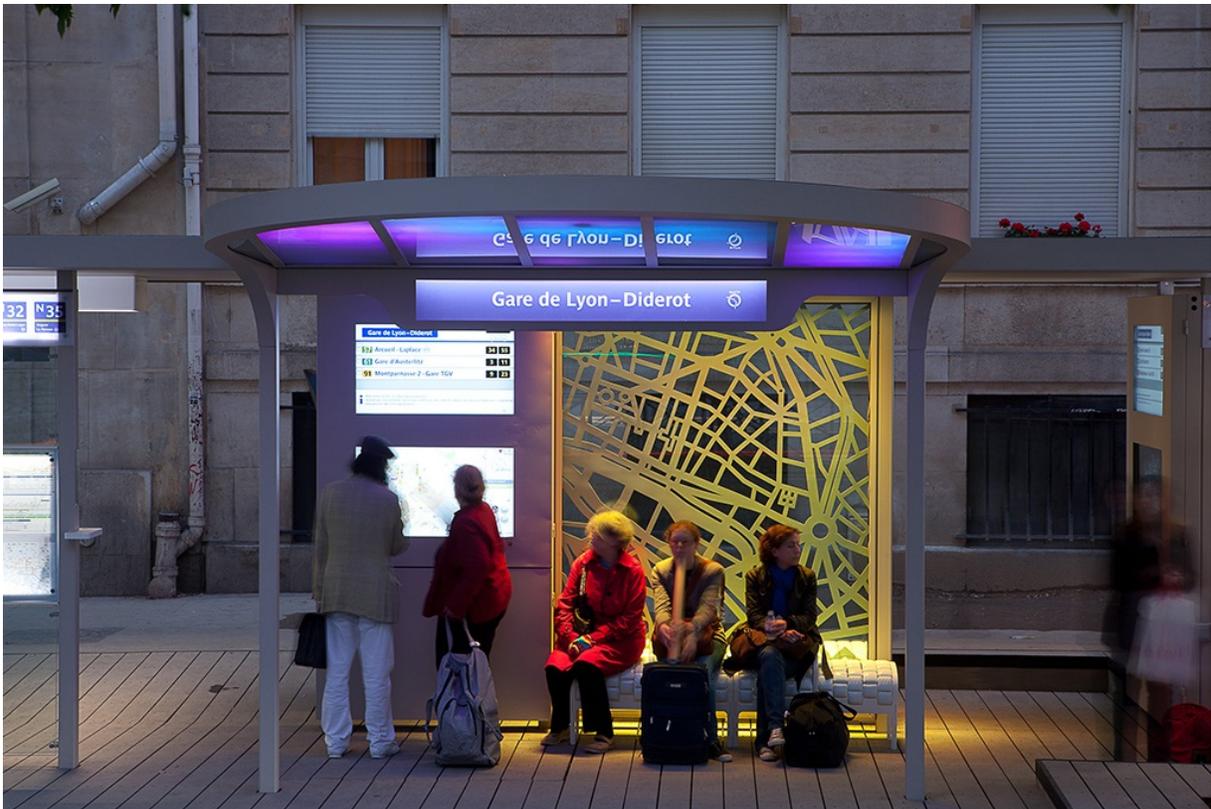
Gérard Borde, *directeur technique du CRAFT* : On a fait « bouillir » le matériau, pour obtenir une résistance supérieure et augmenter ses propriétés mécaniques. Nous avons utilisé un matériau alumineux, c'est-à-dire une céramique dite technique et non une porcelaine, justement pour ses propriétés techniques. En effet, sa résistance est à peu près trois fois supérieure à celle d'une porcelaine classique. C'était le but recherché par rapport à ce projet.

M. A. : Dans un premier temps, on a imaginé ces maillons en céramique en deux parties – pour faciliter le remplacement en cas de casse notamment – et les premiers prototypes ont été faits comme ça. Chaque pièce était en deux parties, ce qui n'a pas facilité la mise en œuvre et l'assemblage des maillons, car ils devaient être collés entre eux, mais tout cela a été modifié depuis. Il faut imaginer les maillons pleins qui viennent se fixer sur une structure en aluminium, des sortes de tiges. C'est à l'atelier que le serrurier a assemblé ces nombreux éléments en céramique, texturés ou lisses. Dans mes recherches sur le mobilier urbain, j'essaie d'avoir une approche très domestique de l'objet urbain et j'ai tendance à dire que quand on regarde le mobilier urbain d'aujourd'hui, on n'en est qu'à la préhistoire. En effet, les objets qu'on utilise sont plutôt des objets techniques (tournevis, marteaux ou clés à molette) qui répondent au minimum à une fonction mais la qualité est rarement au rendez-vous. Aussi, la qualité du matériau céramique et la qualité dans le dessin ont suscité chez moi un véritable intérêt. C'est vrai que la céramique a tout de suite été pour moi une vraie passion, avec cet aspect très précieux, très qualitatif, qu'on retrouve dans le mobilier en céramique. Après la réalisation du banc en céramique, nous avons aussi conçu divers éléments tels une chaise, ou un luminaire qui est développé avec Philips. Il s'agit d'un luminaire urbain avec une structure en aluminium et une partie centrale en céramique. Je vais maintenant évoquer un second projet intéressant, qui a vu le jour au lendemain d'*Urbacer* : la station de bus *Osmose*¹ qui a été mise en place à Paris, devant la Gare de Lyon, dans le cadre d'un projet européen financé par Bruxelles, par l'Europe, et piloté par la RATP, sur les questions de mobilité. Les bancs en céramique réalisés en amont y ont aussi trouvé leur place. Ce fut un peu par hasard car en même temps que le projet

Urbacer se terminait, je commençais le projet *Osmose*. *Osmose*, c'est un travail, une réflexion sur : qu'est-ce que peut être un abribus de demain, un abribus du futur ? Et la réponse a été de dire : un abribus aujourd'hui sert essentiellement à vendre de la publicité.



Station Osmose, photo Yann Monel



Station Osmose, photo Yann Monel

Alors, la difficulté a été de sortir de ce modèle-là pour essayer d'imaginer autre chose et mettre au cœur de notre réflexion l'usage et l'utilisateur avant tout, en ayant un autre rapport à la ville. Nous avons imaginé une transversalité dans l'abribus, pour qu'il devienne aussi un nouvel espace public utilisé non pas uniquement par des gens qui prennent le bus, mais aussi par des gens qui viennent s'asseoir, manger un sandwich ou autre chose. Quand on a commencé à travailler avec la céramique, je me suis dit qu'inévitablement, quand on crée un objet pour une ville comme Paris, se pose la question du rapport entre mémoire et modernité, car il y a des signes très forts qu'on ne peut pas évacuer. J'ai pensé aux entrées de métro de Guimard par exemple, qui formellement structurent le paysage parisien, mais aussi à la céramique utilisée par la RATP dans les espaces souterrains, qui est un véritable élément structurant. Donc ces deux éléments m'ont permis de structurer le projet de la station, notamment à travers une réappropriation et une réinterprétation de l'auvent de Guimard dans les premiers croquis et la question des services dans la station. Les bancs en céramique sont très vite devenus un élément structurant très fort du projet car les gens les

identifient tout de suite. Cette station, pour être différente, propose des services : kiosque, vélos en libre service et à assistance électrique, billetterie où l'on peut acheter son ticket ou recharger son pass Navigo, mais également une bibliothèque avec des livres en libre service qui fonctionne avec l'association *Les Amis de Circul'livre*. De plus, cette idée de n'avoir plus un petit abri de 3 ou 4 m², mais un espace de 80 m² abrité, face à la Gare de Lyon, qui permet d'accueillir un flux de passagers qui est très important sur cet axe, s'est révélée essentielle. La station a été réalisée avec des éléments en céramique qui, comme je le disais, en sont devenus des éléments structurants. Depuis l'installation de cette station, il y a plusieurs mois, un travail a été fait par la RATP et la Ville de Paris auprès des usagers afin de savoir quelles sont, pour eux, les choses importantes et structurantes de cette station : c'est d'abord le sol (on a réalisé un sol en bois qui contraste avec l'environnement bitumineux) et le deuxième élément de l'espace qui apparaît comme très qualifiant, c'est la céramique. En effet, la première chose que font les gens quand ils arrivent à la station – chaque fois que je suis à Paris je viens y faire un tour – c'est de venir toucher les bancs, on s'accroupit et on vient toucher : « Est-ce que c'est fragile ? et comment ça marche, etc. ? » Avec la réalisation de cette station, nous avons affirmé une réelle volonté de ramener la qualité et de venir qualifier les objets de mobilier urbain. La céramique le permet de manière vraiment très intéressante, avec les propriétés qui sont les siennes : entretien facile – le nettoyage des tags est facile, etc. –, et sa très bonne résistance. Aujourd'hui, après plusieurs mois d'existence, aucune assise n'a été cassée, alors que tout le monde nous avait dit : « Vous avez mis de la céramique, c'est n'importe quoi, surtout près de la Gare de Lyon, avec autant de passage, tout va être dégradé et cassé ! » Étant un peu stressés, nous avons stocké dans un local de la RATP cinq ou six bancs en réserve, au cas où certains seraient cassés, mais nous n'avons pas eu à nous en servir. Philips, l'un des partenaires du projet, a participé à l'éclairage de la station et c'est avec eux que nous avons travaillé sur la question de la luminothérapie dans l'espace public. En effet, pour ne pas avoir, comme on a d'habitude dans un abribus, une lumière qui vous éclaire le dessus du crâne ou un fluo qui vous rend blafard, nous avons réfléchi pour obtenir une lumière qui change d'intensité et de couleur en fonction du moment de la journée. Une partie de la lumière a volontairement été orientée sur la céramique

pour que, de jour comme de nuit, cela renforce l'effet de brillance du matériau. La station a également son coin services, avec le café, un autre élément important de la station qui tend à ramener la présence humaine. Je dévie un peu du sujet de la céramique, mais c'est un projet global qui nécessite que je vous explique un peu mieux le contexte. En effet, c'est en abordant les questions de la ville du futur, avec notamment la Ville de Genève, JCDecaux et différents organismes, que nous avons décidé de travailler sur l'une des thématiques importantes pour l'espace urbain, qui est celle de réintroduire l'humain dans la ville, à travers des services qui ne seraient pas uniquement des machines.

Pour en revenir à la céramique, comme je vous le disais, je suis complètement tombé amoureux de ce matériau. Je ne dirais pas que je ne travaille qu'avec ça aujourd'hui, mais c'est devenu l'un de mes matériaux de prédilection. Par exemple, nous travaillons avec le CRAFT au développement et à la mise au point d'un projet de gamme de mobiliers pour Beyrouth : des assises. Nous sommes sur la finalisation du projet qui sera livré en 2013 à Beyrouth. Nous avons fait des tests, des prototypes, des maquettes de forme avec des parties métalliques avec projection de cuivre brun à froid et des éléments de céramique imaginés comme des coussins. Le reste de la gamme ne sera pas en céramique, du fait de ses grands volumes, mais en résine et en métal. Parallèlement au projet *Urbacer*, qui a duré deux ans, je travaillais pour la ville de Tripoli, en Lybie. J'avais apporté à Tripoli, un peu par hasard, des échantillons de céramique, or il est vrai que dans leur culture la céramique est un élément très présent. Il y avait des tables rondes durant lesquelles je travaillais avec des universitaires, des historiens, pour définir ce que pourrait être du mobilier urbain en Lybie, car cela n'existait pas ou quasiment pas. Alors, il s'agissait surtout de s'interroger sur les matériaux, sur les formes appropriées etc. Ainsi, après plusieurs séminaires, la céramique s'est imposée comme étant l'un des matériaux qui pouvait vraiment les intéresser. Pour illustrer cela, une série de photos a été réalisée par Rip Hopkins, un photographe britannique que vous connaissez peut-être, qui est designer de formation et qui travaille également beaucoup dans la publicité – il a notamment réalisé une campagne de publicité pour Marithé et François Girbaud. Je lui ai demandé de prendre en photo une série de mobilier que j'ai réalisée, pour

le montrer différemment de la manière habituelle dont on montre du mobilier urbain, avec cette idée de dire que le mobilier urbain peut être autre chose qu'un outil rustique et sans grand intérêt et qu'il peut devenir un élément qui, en relation avec nos sens, peut créer une relation plus proche avec les objets.

Dans le mobilier urbain, on voit souvent du métal parce que la résistance demandée est très importante, donc on privilégie des matériaux comme l'aluminium, l'acier, l'aluminium coulé en plaques. Personnellement, j'ai énormément de plaisir à travailler avec des matériaux dits traditionnels, j'utilise de l'aluminium et parfois du verre, pour une assise je me suis notamment rapproché de la verrerie Daum pour travailler le verre. Certaines assises que j'ai imaginées sont faites avec des pastilles en verre. Près de chez nous, il y a un atelier de prototypage avec lequel nous travaillons régulièrement. Ce sont des Compagnons et nous avons un très bon rapport avec eux. Il y a Marco, qui vient des Compagnons, leader de cette petite entreprise qui compte une trentaine de personnes, et il y a un vrai travail entre eux et moi depuis vingt ans. On se connaît très bien, je réfléchis, j'ai une idée, et très vite je vais les voir, et il y a un rapport qui s'instaure entre ma réflexion et leur savoir-faire et leur connaissance de la matière. Je laisse toujours un espace vide pour qu'ils puissent s'immiscer et rentrer dans mon projet pour apporter quelque chose de plus dans le dessin de l'objet. Je pratique de la même façon pour chaque projet et avec la céramique c'est un peu la même chose, et c'est ce que nous avons fait avec le CRAFT. Il y a l'idée de départ, et après c'est l'association des compétences qui fait qu'un objet intéressant peut éventuellement émerger.

Merci de votre attention.

¹ Le banc de la collection *Onda*, imaginé par Marc Aurel et réalisé au CRAFT dans le cadre du programme *Urbacer*, a été remarqué par la RATP et installé dans l'espace public, pour la station de bus *Osmose* du Boulevard Diderot à Paris. Avec les notions de qualité et de confort au cœur du projet, cette station de bus expérimentale a été pensée comme un espace de vie.

Narrations urbaines

Indiana Collet-Barquero

Enseignante histoire et théorie du design à l'Ensa Limoges, Master CCIC, FLSH Limoges

« N'étant pas sociologue, je n'ai à proposer que de petites prophéties intuitives sur notre futur immédiat. (...) Elles relèvent de la simple sensibilité culturelle et sociale. »¹

La difficulté semble toujours venir de ce premier questionnement : quelle phrase serait à même de poser avec force la marque du sujet à traiter ?

Dans le cas d'Andrea Branzi, elle devrait s'arranger autour de l'idée de génie, non pas tant comme aptitude – bien qu'il puisse largement y prétendre – mais bien au sens entendu par Jean-Paul Sartre de « faculté à mettre en perspective l'Homme à travers une réflexion [particulière]² ».

Et cette réflexion singulière préoccupée par la question humaine – n'a-t-il pas écrit que « si la culture du projet ne concerne pas l'homme, c'est une discipline qui ne [l]'intéresse pas³ » ? –, Andréa Branzi la mène depuis presque 50 ans, collaborant aux principaux groupes qui ont fait l'histoire du design et de l'architecture, d'Archizoom à Memphis en passant par Alchimia, lui octroyant de fait une place d'importance dans le panthéon des personnalités emblématiques des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles de ces disciplines.

Car peu d'architectes/designers ont comme lui su fournir à leurs contemporains des outils critiques permettant une lecture réflexive de leur condition urbaine.

Architecte non « figuratif⁴ », il a élaboré une pensée théorique originale et prophétique sur la métropole dans laquelle il assigne au design un rôle primordial.

Ce travail est également soutenu par une riche production d'écrits théoriques et critiques qui, des « Radical Notes⁵ » à « Nouvelle de la Métropole Froide⁶ », dialoguent et soutiennent sa production plastique.

En disloquant le paradigme forme/fonction moderniste, il a de plus contribué à sortir le design du giron exclusif de l'industrie pour l'inscrire dans ce qu'il nomme le « cultural design ».

Aussi le projet de mobilier urbain (banc et fontaine) qu'il réalise à l'Ensa Limoges dans le cadre d'une résidence d'artiste en 2010 déploie-t-il toutes les composantes d'une pensée riche, originale, curieuse, à « fort segment » humaniste.

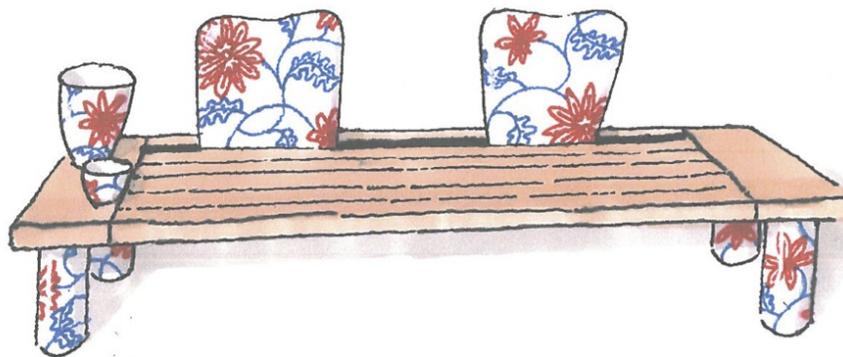


Andrea Branzi dans l'atelier de céramique de l'Ensa Limoges, photo Ensa Limoges

Nous dirions communément que « prendre place » relève en premier lieu de l'occupation d'un espace, quel qu'il soit. Un banc et une fontaine sont très logiquement destinés à un espace public. Mais dans le lexique branzen, il relève d'une recombinaison sémantique qui se comprend à partir de l'analyse qu'il fait de la métropole contemporaine.

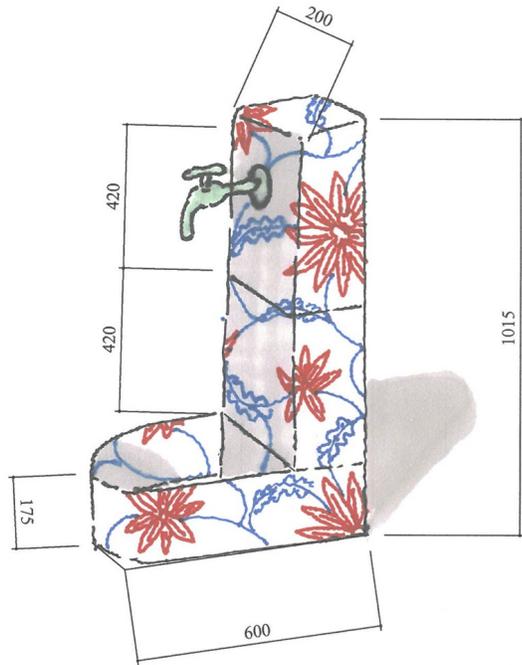
Andrea Branzi Architetto

Via Derganino 18/A 20158 MILANO - ITALY
Tel. +39 02 3931 1854 - Fax +39 02 39 315 559
www.andreabranzi.it e-mail: anbranzi@tin.it

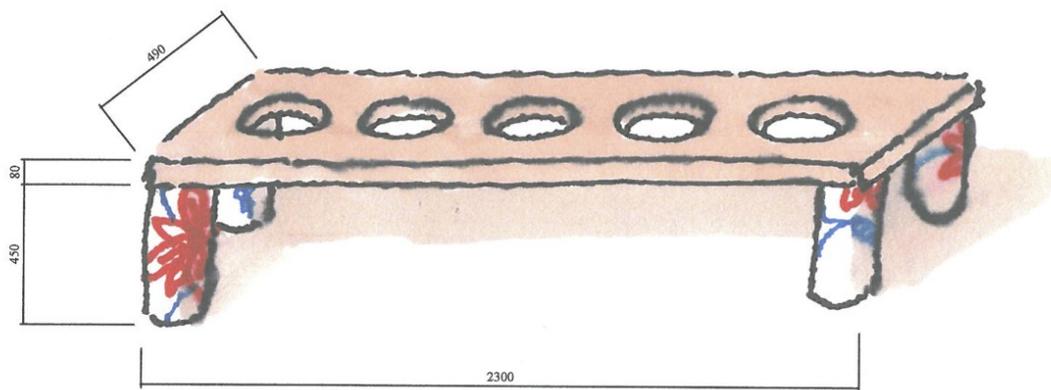
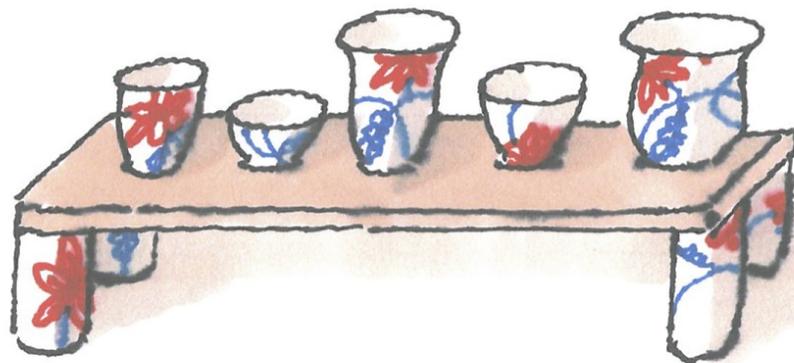


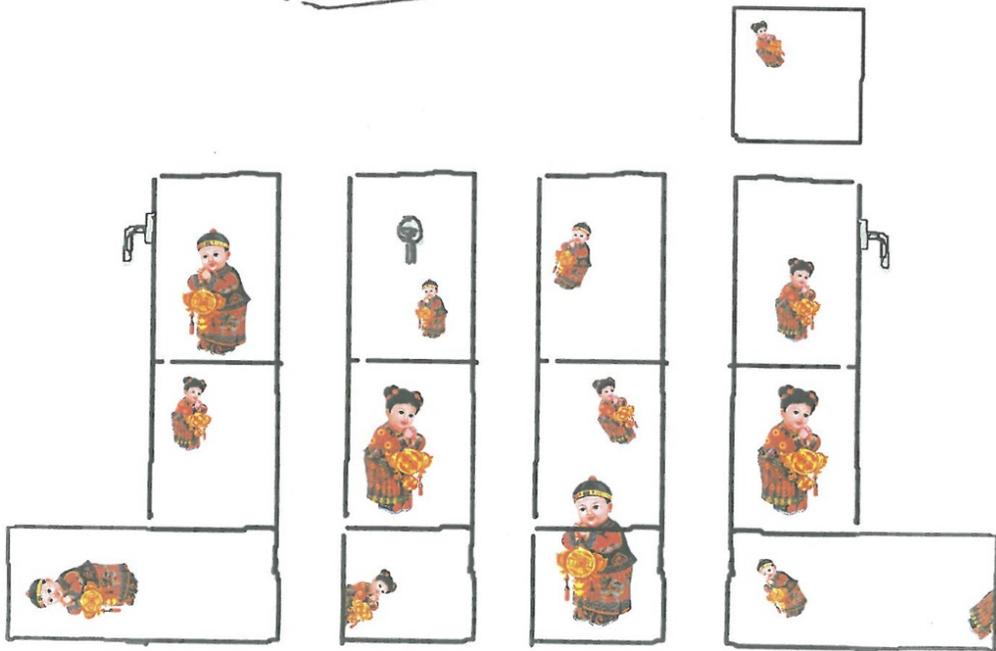
Branzi 2009

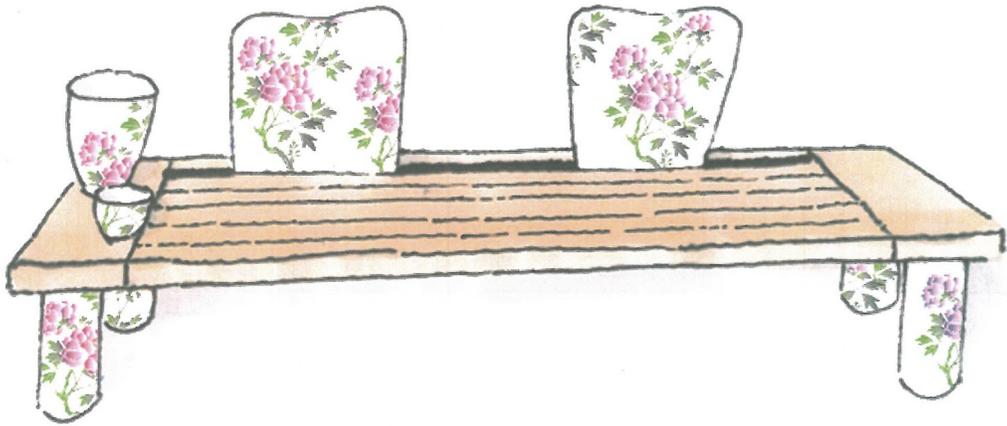
Bernardaud - Limoges
ARREDO GIARDINO



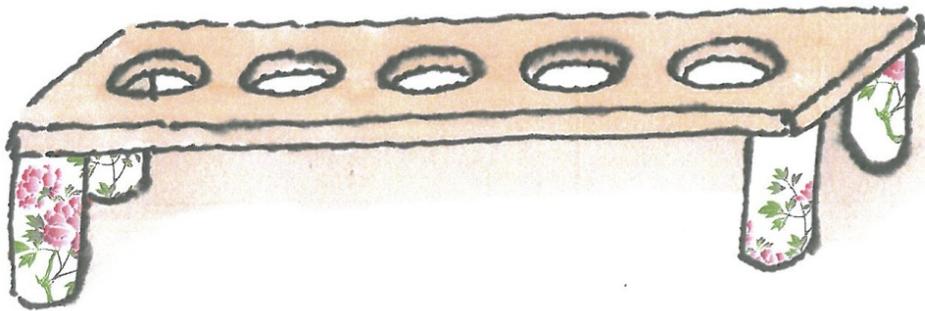
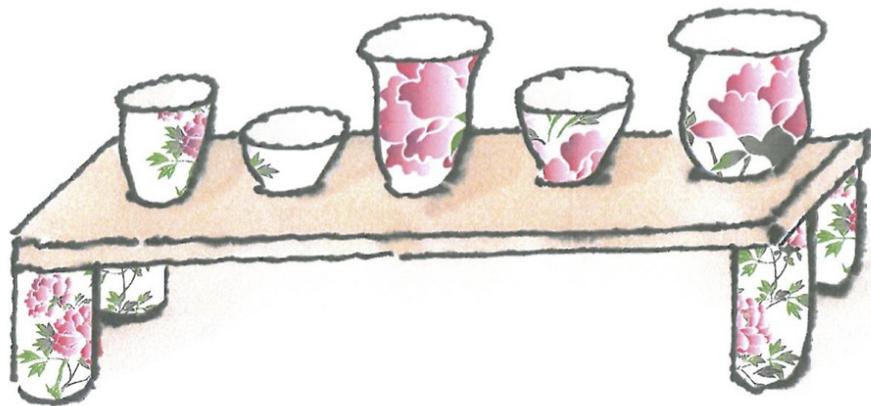
فروری 2009.







Pravica 2009



邹伟 2009.

Si son projet de diplôme d'architecture, qu'il obtient en 1966 à l'Université de Florence⁷, s'inscrit dans le répertoire pop des architectes anglais d'Archigram, les modèles d'urbanisation qu'il conçoit à partir d'Archizoom (1966-1974) avec la *No-stop-city*, puis la *Métropole Froide* (1991), *Agronica* (1996) ou encore *Casa Madre* (2008), participent d'une volonté de refonte épistémologique de l'architecture et de l'urbanisme.

La lecture qu'il a de la mécanique complexe de la métropole contemporaine s'initie dans le contexte de mutation sociale et politique des années 1960 qui voit la naissance de ce qu'Alain Touraine⁸ et Daniel Bell⁹ nommeront la société post-industrielle et qu'Andrea Branzi caractérise par une assimilation totale des mécanismes de l'industrie dans toutes les composantes de la société. En constatant l'incapacité de l'architecture à répondre aux « nouvelles conditions post-industrielles », Andrea Branzi élabore, au sein du groupe d'architecture radicale Archizoom, un instrument critique et théorique : la *No-Stop-City*. Ce projet ne projette pas une vision d'un monde idéalement réformé, mais démontre, en poussant la réalité jusqu'à son paroxysme, toute « l'absurdité de la métropole bourgeoise¹⁰ ». La *No-Stop-City* exacerbe la logique capitaliste et donne à voir une ville qui se déploie à l'infini, dans laquelle l'architecture « sans qualité » reprend le modèle industriel de l'usine ou du supermarché.

Cette tentative d'épuisement de l'architecture, « catégorie d'organisation urbaine qu'il fallait dépasser¹¹ », pose le premier jalon de ce qu'Andrea Branzi nommera quelques années plus tard l'« urbanisation faible¹² » capable de répondre à la réalité de la métropole contemporaine. La logique de globalisation du capitalisme mondial n'a pas abouti à un « univers monolithique¹³ » mais bien à des territoires en transformation constante, traversés par des flux d'informations et de produits qui recomposent le territoire culturel. Un état de « crise » permanent auquel l'architecture doit répondre par des systèmes « réversibles, évolutifs et provisoires¹⁴ ». Il n'y a plus aujourd'hui de modèle définitif mais des « modèles partiels » correspondant à une « société plurielle¹⁵ », le corps social s'étant fractionné.

La distanciation que Branzi opère vis-à-vis de la composante edificatrice de l'architecture qui « figure » la ville cherche à atteindre le

« niveau abstrait de l'architecture ». La ville est envisagée comme territoire changeant, ouvert et infini, traversé par des « courants abstraits d'objets, de fonctions, d'informations, de comportements¹⁶ ». L'espace n'est plus chez Andrea Branzi un « espace de composition » mais un « espace relationnel¹⁷ ».

Les nouvelles conditions de la métropole contemporaine obligent à intervertir les catégories organisationnelles de la ville : l'architecture et l'urbanisme s'effacent au profit d'un design capable de générer des environnements et de répondre aux besoins fluctuants du citoyen.

Il y a donc bien dans la pensée d'Andrea Branzi un projet de refonte du territoire urbain à partir « de l'infiniment petit¹⁸ » ; basculement d'échelle¹⁹ qui objective également l'idée que l'objet est « capable de renouveler aussi bien la réflexion (dont il relève et qu'il mobilise, qu'il enferme même) que l'usine où il s'élabore et la communauté tout entière qu'il transforme et anime²⁰ ».

Bien qu'Andrea Branzi n'assigne pas au projet le rôle de révolutionner le monde au sens catégorique du terme, il lui attribue la force de rendre « le monde plus complexe, plus riche », grâce à sa capacité à augmenter « les choix possibles et [créer] de nouvelles alternatives²¹ ». Des « petits plus » qui viennent s'ajouter à l'existant.

Aussi pour comprendre son design est-il nécessaire d'envisager ce domaine comme générateur d'ambiance, d'espaces sensibles et relationnels, comme capable de répondre aux différents récits de vie, et comme apte à produire l'univers complexe de signes dont est constitué la ville contemporaine.

Dans le cas qui nous intéresse, Andrea Branzi a porté son attention sur deux icônes de l'espace urbain qui, du banc de Gabriel Davioud à la fontaine Wallace, constituent le générique de nos villes.

Au premier regard que nous portons sur ces pièces, les citoyens que nous sommes s'étonnent de l'invitation implicite et généreuse qui s'en dégage. Vision antinomique d'une pratique actuelle qui vise davantage la non-occupation des lieux, ce dont témoignent les polémiques autour du mobilier anti-SDF...

L'invitation relevée plus haut naît certainement de l'utilisation qu'il fait des codes et de la syntaxe du mobilier domestique. L'emploi de cette référence dans un mobilier urbain est issu de l'analyse que fait Andrea Branzi sur la complexification des espaces au sein de la métropole.

Pour lui, la ville ne s'organise plus à partir d'une vision ségrégationniste entre objets et espaces mais dans une consubstantialité qui ouvre la voie à des formes d'hybridation entre nature et technologie, entre espace intérieur et espace extérieur qui caractérisent la métropole contemporaine. Des projets comme la *No-Stop-City* ou l'installation – plutôt « scénario d'architecture » dans le lexique branzen – *Intérieur urbanistique*²² illustrent l'effacement de la frontière entre espace domestique et espace public. Leur identité et leur fonction sont brouillées, « fluides », et c'est le design qui vient activer le lien de reconnaissance du lieu contenu dans nos esprits. Ici le banc devient banquette et table d'intérieur, reçoit un vase pour signifier un espace acculturé, d'intimité, offert, capable de se déployer à l'infini, librement, pour peu qu'on en déchiffre les signes.

Le choix d'un mobilier urbain qui s'inspire d'un mobilier domestique s'entend par cette lecture des mécanismes d'apparition de l'identité d'un lieu mais questionne aussi la forme ayant valeur de signe universel.

La réalité du monde relève chez Branzi de l'hybride, « la contamination, la médiation, l'indétermination et le provisoire²³ » sont les catégories qui le définissent positivement.

Ces conditions suggèrent un re-travail autour de la question de l'archétype. Il ne s'agit plus avec le banc ou la fontaine de proposer directement de nouvelles postures comme il l'avait fait avec le canapé *Superonda*²⁴ ou de perturber la lisibilité de son utilisation comme avec le fauteuil *Mies*²⁵ mais de chercher les « valeurs primordiales des langages en tant que systèmes élémentaires communs à tous », « les clés de sa propre identité et les structures mythiques de la communication²⁶ ».

Les langages véhiculés dans le banc et la fontaine ne contredisent pas leur utilisation. Les deux fonctions *s'asseoir* et *boire* se comprennent d'emblée mais s'enrichissent grâce à une perception élargie et des propositions additionnelles pour leur utilisation : un vase à fleurir, un

gobelet pour recevoir l'eau de la fontaine puis prendre un moment pour la boire en s'asseyant.

Cette amplification du champ de perception vise à atteindre la propension de chacun à s'immiscer dans un récit. Car, au-delà de la fonction, Andrea Branzi entend connecter la réalité à « une dimension plus profonde et inexplorée²⁷ », à des territoires à « forte religiosité personnelle ».

Des objets habités d'un « esprit traînant parmi les choses » écrivait Alain – capable d'offrir au monde une atmosphère à partir d'une trame narrative²⁸.

Maurice Merleau-Ponty avait également en son temps invité l'homme à redécouvrir « toutes sortes de fantasmes, de rêveries, de conduites magiques, de phénomènes obscurs, qui laissent même, dans sa connaissance de la nature, toutes sortes de lacunes par lesquelles s'insinue la poésie²⁹ ». Andrea Branzi se soustrait à la demande de son aîné et place ses pièces dans des « territoires narratifs imaginaires » à même d'amplifier les qualités du projet.

Ce mobilier, tout comme celui de la collection *Grandi Legni*³⁰, sorte de « petite architecture » qui évoque « une nouvelle dramaturgie » autour des thèmes de l'existence humaine, utilise la métaphore comme outil fictionnel. Chaque élément doit être compris comme acteur d'une histoire à composer à partir de références mémorielles ou « amnésiques », issues de nos histoires personnelles ou collectives.

La présence même de la céramique dans les deux pièces renvoie à une valeur symbolique et culturelle à laquelle Andrea Branzi l'associe. Il considère que les objets en céramique observent un caractère sacré, une « tranquillité mystérieuse » et provoquent une « émotion culturelle ».

Une émotion qui se comprend à partir du fort contenu anthropologique que le matériau « terre » renferme. Témoins ancestraux de nos vies, les céramiques « tolèrent tout – l'antique et sèche terre cuite supporte toute chose, elle supporte les cultures, comme disent les ethnologues, les sociétés, les gens, les peuples, les royaumes, les sultanats et jusqu'aux empires des Incas, des Mayas, des Arabes, les empires moghols, l'histoire de la Grèce, les empires bleu clair de Chine seyant si bien à la

céramique³¹ », écrivait Ettore Sottsass au soir de sa vie. Andrea Branzi, en digne compagnon, se charge de donner forme à cette mémoire ainsi que nous le démontrent les pièces citées plus haut de la collection *Grandi Legni*, les vases de la collection *Uomini e Fiori*³² ou encore les maquettes de la collection *Dolmen*³³. Une invitation faite aux souvenirs mémoriaux, aux traces laissées par les civilisations, qui, en combinant les références et les empreintes, nous offre un moment plus « littéraire que fonctionnel ».

Parmi les éléments capables de soutenir ou provoquer un surgissement narratif, le décor tient un rôle important. Il est pour le travail d'Andrea Branzi un univers de signes et de symboles infini pouvant livrer des informations culturelles et sociales³⁴.

Ici le décor « deux couleurs », réalisé en chromo de sérigraphie puis retouché à la main, emprunte au décor nippon sans le reproduire exactement. Le décor vient suggérer un univers en laissant des failles à même de rendre possibles l'appropriation et le récit. Une représentation trop exacte aurait pu interférer dans le processus. Il ne s'agit pas de reproduire à l'identique un décor nippon mais bien de suggérer par son intermédiaire le calme et la sérénité auxquels la civilisation japonaise renvoie l'Occidental.

Il y a donc bien dans ces deux pièces un dépassement de l'adage fonctionnaliste forme/fonction et les questions purement esthétiques et fonctionnelles sont renvoyées à leur propre subjectivité au bénéfice d'une recherche narrative susceptible de « stimuler de nouvelles relations³⁵ » avec les objets.

L'objet monolithique « banc » disparaît au profit d'un dispositif urbain hybride qui, du gobelet au vase, du bois de châtaigner à la céramique, invite avant tout l'utilisateur à de nouvelles expériences.

Nous sommes loin de la pratique de la ville suivant la quadrature moderniste gravée dans la charte d'Athènes – « habiter, travailler, circuler, se distraire » –, mais bien plus dans ce que Georg Simmel définit en 1902 comme étant une pratique liée à nos expériences sensibles et culturelles³⁶ et dans laquelle la composante physiologique tient une place importante.

L'aspect sensoriel du projet occupe de fait pour Branzi une place centrale puisqu'il renvoie à la complexité des rapports que l'homme entretient avec les objets qui l'entourent, au lien instinctif qu'il déploie dans son rapport à la vie, aux autres. À cet égard, il est intéressant de noter qu'il ne se désintéresse pas de « l'objet détestable » qui, en « stimulant nos facultés cognitives³⁷ », opère en tant qu'outil critique. Les expériences liées au sens ont autant d'importance que « l'expérience esthétique ou fonctionnelle³⁸ ».

L'utilisation de la céramique dans la composition du banc invite à une forme d'expérience sensible qu'Andrea Branzi fait débiter dès la perception qui la précède. Les *a priori* culturels sur les matériaux céramiques alimentent le principe de contradiction qu'il met en œuvre dans ce mobilier. La céramique est communément perçue comme un matériau ayant un contact froid et une résistance faible alors que le bois (ici de châtaigner, essence traditionnelle de la région du Limousin), lui, est investi d'un caractère chaud et solide. Andrea Branzi s'amuse des qualificatifs et les ré-agence dans un principe de contre-emploi : la céramique devient le coussin confortable du dossier et les pieds supportent l'ensemble de la structure du banc. Il nous fournit ici un outil critique qui, à partir de nos perceptions, nous oblige à questionner nos certitudes et opérer une relecture de l'ensemble de la relation à notre environnement, en même temps qu'il démontre les différentes qualités du matériau.

La présence du bois et de la céramique dans le banc et la fontaine signifie également toute l'attention qu'Andrea Branzi peut porter à l'écologie culturelle et économique d'une région. La logique d'hybridation technique et catégorielle qu'il soutient dans son travail trouve ici un terrain d'expériences riche.

Les contours d'un territoire limousin construit autour de savoir-faire artisanaux et industriels liés à la céramique offrent à Andrea Branzi un contexte de travail et des outils à même de répondre à sa mise en œuvre du projet. Loin de catégoriser les modes de production et leurs objets, il cherche à rassembler au sein de ses pièces « nature, technique, industrie, artisanat, haute technologie et archétype³⁹ ». Dans la culture post-industrielle, toutes les catégories de production, du fait-main à la série

industrielle, relèvent de la logique de l'univers industriel, « ce ne sont plus que des éléments spécialisés d'une civilisation qui contient en elle-même ses propres contraires⁴⁰ ». L'artisanat n'est plus une catégorie indépendante de la production mais se définit à partir de valeurs culturelles différentes et « une fonction industrielle avancée ». La technologie et les savoir-faire présents dans les ateliers artisanaux fournissent un temps à l'expérimentation qui permet d'aboutir à un résultat « post-industriel », c'est-à-dire à des pièces qui combinent « délicatesse et haute technologie artisanale⁴¹ ». Andrea Branzi voit dans le travail de la céramique la preuve d'une origine « poétique et littéraire⁴² » de la technologie et l'exploration de ses possibilités sensibles ouvre des contextes multiples pour son utilisation. Il la considère comme une composante majeure de notre civilisation actuelle au point qu'il définit la réalité de la nature contemporaine comme étant la symbiose entre la nature et l'artificiel, entre la nature et la technologie. Cette analyse est notamment transcrite dans son travail par l'utilisation d'éléments issus des techniques industrielles ou de la technologie et d'éléments directement puisés dans la nature (branches d'arbre, galets, etc.). Le mobilier de la collection *Animali Domestici*⁴³ initie cette recherche qui, dans *Pergamo 3*⁴⁴, atteint une forme de paroxysme en installant directement dans la volière des oiseaux vivants : « *C'est une bibliothèque Nature, on peut y voir des livres, mais aussi les oiseaux qui, avec leur fiente, transforment ma sculpture, et enfin le temps qui passe...⁴⁵* »

Vision amplificatrice de l'espace du projet qui en activant des territoires narratifs aux ancrages multiples laisse entrevoir une nature « mystérieuse et fascinante ».

Il y a toujours bien plus dans le travail d'Andrea Branzi. Des « petits plus » qui ne se dissocient jamais de l'idée fondamentale qui vise à renouveler la relation entre l'homme et son milieu. Le banc et la fontaine réalisés dans les ateliers de l'Ensa Limoges démontrent que le projet en design n'est pas circonscrit à la seule définition d'un « design industriel » mais doit s'envisager en lien avec des questions « culturelles, sociales et politiques plus vastes⁴⁶ ». « Le projet n'est pas l'industrialisation en soi », cantonnement issu du rationalisme des modernes, mais « un contenu culturel et humaniste⁴⁷ ». Ces deux pièces témoignent d'un processus

créatif porté par une pensée à « segment fort⁴⁸ », c'est-à-dire se déployant à partir d'une multitude de territoires. Une pensée libre et complexe qui s'élabore en maillant une approche phénoménologique à une analyse anthropologique, historique, sociologique et politique de la société.

Dans les projets d'Andrea Branzi, les éléments culturels ayant valeur de signes et de symboles s'agencent pour répondre aux conditions de ce qu'il nomme « la nouvelle normalité » contemporaine, non plus constituée d'une seule norme mais d'une multitude. Ainsi, l'architecture comprise comme « projet définitif » doit être dépassée au profit de propositions provisoires, réversibles, capables de répondre aux conditions multiples engagées par cette « nouvelle normalité » et auxquelles le design, en tant que « système d'organisation intermédiaire », peut répondre. L'analyse lucide qu'il fait de la réalité de la métropole contemporaine aboutit à des projets qui engendrent « le positif par asphyxie de son contraire⁴⁹ » ; l'impermanence, le provisoire, le nomade, l'hybride relèvent chez Branzi d'une qualification positive, notions à partir desquelles s'engage le projet et qui par une inversion du concept deviennent « valeur d'exception ».

Une recherche qui procède par « réassemblage anthropologique et comportemental » dans le but de « définir les formes d'une nouvelle civilisation domestique⁵⁰ » pouvant favoriser l'épanouissement de l'homme dans son environnement.

En récusant la proposition corbuséenne d'une fonction type à laquelle répond un meuble type, il signifie la complexité du projet en design, ni « exclusivement fonctionnel » ni « exclusivement symbolique mais toujours mystérieux⁵¹ ».

¹ Andrea Branzi, *Animali Domestici*, Milan, Idea Books, 1987.

² Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », publié en 1947 dans *Les Temps Modernes* puis 1948 dans *Situation II*.

³ Andrea Branzi, « La métropole primitive », in catalogue d'exposition *Andrea Branzi, please to meet you – 50 ans de création*, Musée des Arts décoratifs et du design, Bordeaux, éditions Gallimard, collection « Alternatives », 2014.

⁴ « Je voudrais parler de cette tradition contemporaine qui limite aux seuls codes figuratifs et symboliques la fonction de l'architecture par rapport aux grandes questions de la condition

contemporaine : du déconstructivisme à l'high-tech, du néo-organicisme à l'immatérialité (comprise comme transparence) », Andrea Branzi, texte de l'exposition, FRAC Centre, 2004.

5 Andrea Branzi, « Radical Notes », publiées de 1972 à 1976 dans la revue *Casabella* sous la direction d'Alessandro Mendini.

6 Andrea Branzi, *Nouvelle de la Métropole Froide*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

7 Andrea Branzi, *Supermarket-Piper-Luna Park*, diplôme de fin d'études, 1966.

8 Alain Touraine, *La Société post-industrielle*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969.

9 Daniel Bell, *Vers la société post-industrielle*, Paris, Robert Laffont, 1976.

10 *La casa calda*, Éditions Idea Book, Italie, 1984, Éditions l'Équerre pour l'édition française, 1985.

11 *Ibidem*.

12 En référence à la « pensée faible » du philosophe Gianni Vattimo : *Les Aventures de la différence*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1985 ; Andrea Branzi, *Nouvelles de la métropole froide : design et seconde modernité*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

13 Andrea Branzi, « La métropole primitive », in catalogue d'exposition *Andrea Branzi, please to meet you – 50 ans de création*, Musée des Arts décoratifs et du design, Bordeaux, Éditions Gallimard, collection « Alternatives », 2014.

14 Andrea Branzi, Exposition FRAC Centre, 2004.

15 François Burkhardt et Christina Morozzi, *Andrea Branzi*, Paris, Éditions Dis Voir, 1997.

16 CIRVA, *L'artiste, l'atelier, le verre*, Éditions Xavier Barral, 2007.

17 François Burkhardt et Christina Morozzi, *Andrea Branzi, op. cit.*

18 Andrea Branzi, « Cose e case », *Domus* N° 699, 1988.

19 Voir à ce sujet « Piccolo Medio Grande », in « Radical Notes », *Casabella*, 1973.

20 François Dagognet, *Éloge de l'objet, pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.

21 Andrea Branzi, *Animali Domestici, op. cit.*

22 Réalisé en 1978 au Palazzo dei Diamanti de Ferrare : grâce au truchement des miroirs se crée une continuité de paysage.

23 Andrea Branzi, « La poétique de l'équilibre », entretien avec Christina Morozzi in François Burkhardt et Christina Morozzi, *Andrea Branzi, op. cit.*

24 Archizoom Associati, canapés modulaires *Superonda*, 1966, édition Poltronova.

25 Archizoom Associati, fauteuil *Mies*, 1969, édition Poltronova.

26 Andrea Branzi, *Animali Domestici, op. cit.*

27 Andrea Branzi, *Louis XXI, porcelaine humaine*, Sèvres, Cité de la céramique, 2010.

28 À ce sujet, voir : Gautier Dassonneville, « Du topos à la contre-topique. Cartographie du magique comme champ opératoire de la phénoménologie sartrienne », *Methodos*, 2015.

29 Maurice Merleau-Ponty, *Causeries*, 1948.

- 30 Andrea Branzi, collection *Grandi Legni*, 2009, édition Design Gallery Milano et Nilufar.
- À ce sujet, voir : Catherine David, « Oggetti di confine », in *Andrea Branzi, please to meet you – 50 ans de création*, catalogue d'exposition, *op. cit.*
- 31 Ettore Sottsass, *C'est pas facile la vie / Canzone Africana*, Gênes, Éditions Il Melangolo, 1987.
- 32 Andrea Branzi, Collection de vases *Uomini e Fiori*, 2006, édition Design Gallery Milano.
- 33 Andrea Branzi, Collection *Dolmen*, 2014, maquettes.
- 34 Au sujet du décor, voir : « Le décor-actif » in Andrea Branzi, *La casa calda*, Éditions Idea Book, 1984, Italie ; Éditions l'Équerre pour l'édition française, 1985.
- 35 François Burkhardt et Christina Morozzi, *Andrea Branzi, op. cit.*
- 36 Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, préface de Philippe Simay, Paris, Éditions Payot, « Petite bibliothèque », 2013.
- 37 Andrea Branzi, « La poétique de l'équilibre », in François Burkhardt et Christina Morozzi, *Andrea Branzi, op. cit.*
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*
- 40 Andrea Branzi, *La casa calda, op. cit.*
- 41 Andrea Branzi, *Louis XXI, porcelaine humaine*, Sèvres, Cité de la céramique, 2010.
- 42 *Ibid.*
- 43 Andrea Branzi, Collection de mobilier *Animali Domestici*, 1985, édition Zabro.
- 44 Andrea Branzi, *Pergamo 3*, Berlin, Galerie Isabella Bortolozzi, 2013.
- 45 Propos d'Andrea Branzi, in Véronique Lorelle, « Andrea Branzi, le poète animiste du design », *Le Monde* du 21 octobre 2014.
- 46 Entretien avec Christina Morozzi in *Andrea Branzi, op. cit.*
- 47 Revue *Créé*, juin-juillet 1988.
- 48 Andrea Branzi, *Animali Domestici, op. cit.*
- 49 Lucette Finas, « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? », *Critique* 4/2010 (N° 755), pp. 372-381.
- 50 Andrea Branzi, *Animali Domestici, op. cit.*
- 51 Andrea Branzi, *Louis XXI, porcelaine humaine, op. cit.*

(de la terre)

Pierre Doze

Critique d'art spécialiste du design, rédacteur à la revue de design *Intramuros* (2000-2005), professeur de théorie auprès de l'option design à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg-HEAR, à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (2011-2013), à l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL)

Dans la nature du travail, du matériau, des attentes, l'ambiguïté occuperait finalement une place centrale. C'est délicat. Ne pas confondre avec une lâcheté. Ni démission, ni indécision : tout à fait le contraire même. C'est cette équivoque, une nature mouvante et des critères volontiers évanescents qui fondent l'activité du designer (de manière générale, on peut presque toujours dire ça à l'égard de l'activité de design, mais plus opportunément encore ici). Lorsqu'il est question de terre, de céramique, de cuisson, de processus de fabrication, il n'y aurait que nuances. Ce qui nous regarde, c'est l'éventuel malentendu qui est issu de ce caractère volontiers fuyant de la matière, qui en modèle finalement la nature. Avec Cécile Charroy, c'est aussi un appétit pour des situations à caractère parfois inconfortable, à cheval ou entre deux eaux, que nous évoquons. C'était le cas à l'école d'art (« Je n'ai jamais bien compris ce qu'on attendait de moi »), comme plus tard la posture de la jeune femme designer, qui demeure étrange : lorsqu'on s'intéresse à des schémas techniques, des stratégies et une organisation de la production ; quand on fréquente l'usine ou la fabrique, la combinaison de travail et les chaussures de sécurité, quand on est plutôt ravie d'être couverte de boue. Au-delà, comment échapper aux pièges de l'innocence, aux chausse-trappes de la banalité, à la fascination céramique et ses sirènes luisantes, faire face avec lucidité aux résultats issus de ses propres petites mains, y résister souvent. Cette excitation dans la confrontation à l'univers industriel (structure, responsabilité, ordre, ampleur) : une autre échelle, une autre nature de rapports aussi. Premières expériences grandeur nature pour une professionnelle pas encore patinée de métier : « Une fois dépassées les premières

préventions, de part et d'autre, j'ai vraiment aimé ces relations. »



Cécile Charroy, Assises « vague », photo M. Barbançon

La terre est, avec le métal sûrement, celle qui évoque le plus immédiatement des forces titanesques à l'œuvre. Les températures, la ductilité, le miracle de la transformation y participent. Et tout de suite aussi, de la part de Cécile Charroy, l'aveu d'une impuissance qui vient tempérer l'assurance éventuelle. Comme, encore, le goût d'une approche erratique qui nuancera l'admiration que suscite la perfection (la céramique rejoint le verre dans sa capacité à méduser) : Cécile évoque l'accident, ce qui ne pouvait pas s'imaginer et échappe à la prévision, l'évasion d'un émail, la fuite d'une courbe, la gradation d'une couleur pendant une cuisson ou le séchage, un dépôt. « Dès le départ, j'ai aimé cette pâte, le froid, le visqueux », dit-elle, évoquant la rencontre de la terre (plus tard, on sentira une sorte de bravoure, un certain goût du dépassement, franchir les critères vulgaires de la répulsion, marquer le caractère heureux de cette prise en main) – elle prolongera avec le gracile, le délicat, le solide, et le spectre des échelles auxquelles elle se frotte : elle s'est intéressée à l'aménagement de l'espace urbain. Elle est passée de la tasse à la ville. Elle a poussé la porcelaine un peu au-delà

des limites de l'étagère convenue. Elle avance avec l'affirmation fière d'une volonté. La marque d'un certain pouvoir, quasi démiurgique mais sans arrogance – celui de la transformation, celui du dessin imprimé au matériau par la main, celui de n'avoir pas froid aux yeux, celui d'avoir les mains sales.

Lorsque Cécile Charroy parle de la céramique, telle qu'elle l'a approchée, nous allons sans cesse trouver une dimension médiatrice. Ce sera celle de l'objet, entre la bouche et l'aliment (un diplôme aux Beaux-Arts de Lyon), entre le corps et le sol, entre l'individu et l'environnement. Elle fera de cette position intermédiaire une sorte de principe d'action : « mettre en relation, transmettre, recevoir, et toujours considérer l'autre, celui qui apprend, celui qui dispense ou celui à qui est destiné le travail ». Elle évoque Claude Lévi-Strauss et un livre sorti il y a trente ans, *La potière jalouse*. On pourrait en extraire, à propos : « De même que le feu de cuisine, désormais présent sur la terre, atteste que le monde d'en bas et le monde d'en haut communiquaient jadis, de même l'argile à poterie qui suppose le feu – puisqu'on doit la cuire pour la durcir – joue entre les deux mondes le rôle de terme médiateur. » Dans l'un de ses derniers livres, l'anthropologue choisit la poterie comme fondement de démonstration : des puissances chthoniennes jalouses ont offert la poterie en présent à l'humanité. Dans la difficulté, l'éventuelle versatilité, la fragilité essentielle du matériau, se lit la marque de cette origine généreuse : presque une malédiction – puisque la poterie n'a pas été conquise, mais offerte, il faut, en quelque sorte, s'acquitter des conditions de sa naissance. C'est une forme d'explication (consolation) quant à la nature capricieuse du matériau, ou à ce qui en fait la profonde contradiction (la fragilité de la porcelaine tandis qu'elle est l'un des matériaux à la densité et dureté la plus grande, par exemple). Au-delà, on pourrait voir à nouveau la traduction d'une dimension fondamentalement intermédiaire de la céramique dans sa capacité à illustrer, simultanément, le recours à la tradition (n'est-elle pas l'une des activités manuelles de transformation de la matière parmi les plus archaïques ?), et la variété de ses usages contemporains, des possibilités techniques de son élaboration, la permanence de l'émotion qu'elle génère.



Mobilier urbain, prototype, Cécile Charroy



Cécile Charroy est très jeune aux prises avec une activité antéhistorique, lorsqu'elle évoque dans le même temps un désir de projection dans l'avenir. Son enthousiasme a encore trop peu d'échecs à son actif pour être tout à fait invincible. On peut pourtant s'autoriser à anticiper certains mouvements. Des traits de son caractère sont dessinés de telle façon qu'il n'y a déjà pas de doutes sur quelques directions, la ligne d'action qu'ils dessinent, et cela aussi longtemps qu'elle voudra s'accommoder des contraintes du design, et des compromis inhérents à son exercice. En maintenant notamment sa conviction que son goût du travail de la main et de l'appréhension des savoir-faire doit pouvoir s'accorder avec des perspectives d'ordre industriel, ou de production sérielle à tout le moins, cet espace public qui lui permet d'aborder des perspectives politiques. Elle ne s'imagine pas autre que designer : ce sont ces traits qui lui interdisent aujourd'hui d'imaginer une spécialisation l'autorisant à se dire céramiste, entre autres. La crainte d'un enfermement dépasse le désir de savoir évidemment plus, et de maîtriser certainement mieux. Elle est guidée par une « recherche incessante de compromis et le maintien d'une tension : tenter d'être légèrement à côté, naïve mais pas tout à fait, dedans et dehors, entre la distance et l'intimité ». Essayer d'être inattendue – c'est aussi prendre le risque de ne trouver que peu de monde à l'arrivée (l'effet de surprise se paye parfois de solitude). Elle a le temps. Déjà, elle a su éviter un risque majeur : un tourisme – où le rapport (phonétique) au tour du céramiste ne serait pas entièrement fortuit et dépasserait l'allitération. Cécile Charroy est une personne sérieuse et décidée, son travail dépasse déjà les intentions, nous le voyons certainement.

Bibliographie sélective

- *Art et architecture*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, N° 39, printemps 1992
- *Caprices de villes*, Aréa, N° 16, printemps 2008
- *Céramiques prospective – ceramic mutation*, Techniques & Architecture, N° 492, Jean-Michel PLACE (Nouvelles Éd.), octobre-novembre 2007
- *Evento 2009 – Intime collectif*, Monografik, 2010
- *L'art et la ville – Art dans la vie*, Ministère de la Culture/DAP/La Documentation française, 1978
- *L'art renouvelle la ville. Urbanisme et art contemporain*, Musée national des monuments français/Skira, 1992
- *La ville plaisir ou le plaisir de la ville dans l'aménagement urbain. Actes du colloque, Angers, 1992*, Sens & Tonka, 1995
- *L'esthétique de la rue : Colloque d'Amiens*, L'Harmattan, 1998
- *Nouvelles de nulle part : utopies urbaines 1789-2000*, RMN-Grand Palais, 2001
- Dir. Aldo AYMONINO, Valerio Paolo MOSCO et Maria Mercedes KECHLER, *Espaces publics contemporains. Architecture volume zéro*, Skira, 2006
- Sophie BARBAUX, *Objets urbains – Vivre la ville autrement*, ICI Consultants, 2010
- Daniel BUREN, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens & Tonka, 2004
- Dir. Sandra COSTA, *Représentations et formes de la ville européenne – Le Patrimoine et la Mémoire*, CRHIPA/L'Harmattan, 2005

- Caroline CROS, Laurent LE BON, *L'art à ciel ouvert. Commandes publiques en France, 1983-2007*, préface d'Olivier Kaepelin, Flammarion, 2008
- Elisabeth CUMMINGS et Wendy KAPLAN, *Le mouvement Arts & Crafts*, Thames & Hudson, 1999
- Hubert DAMISCH, *Skyline. La ville narcisse*, Seuil, collection « Fiction & Cie », 1996
- Isabelle DE ROSE, Pascal SANSON, *Les arts de la ville dans le projet urbain*, Presses universitaires François Rabelais, collection « Villes et Territoires », 2011
- Dir. Jean DETHIER et Alain GUIHEUX, *La ville art et architecture en Europe 1870-1993*, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- Christophe DOMINO, *À ciel ouvert*, Scala, 1999
- Emmanuel EVENO, *Les pouvoirs urbains face aux technologies d'information et de communication*, PUF, collection « Que sais-je ? », N° 3156, 1997
- Dir. Emmanuel EVENO, *Utopies urbaines*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1998
- Robert KLANTEN, *Villes imaginaires et constructions fictives. Quand l'art s'empare de l'architecture*, Thames & Hudson, 2009
- Sylvie LAGNIER, *Sculpture et espace urbain en France : histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, L'Harmattan, 2001
- Dir. Emmanuelle LAMBERT et Dominique TROUCHE, *Art, mémoire et territoire*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 2011
- Dir. Daniel LE COUÉDIC, Carmen POPESCU, Rachel SATTOLO, *Art public et projet urbain Brest, 1970-2000*, Presses universitaires de Rennes, 2008
- Michel LUSSAULT, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Seuil, 2007

- Dir. Lucie K. MORISSET et Marie-Ève BRETON, *La ville, phénomène de représentation*, Presses de l'Université du Québec, collection « Patrimoine urbain », 2011
- Christian RUBY, *L'Art public, un art de vivre la ville*, La Lettre volée, 2001
- *Céramiques prospective*, Techniques & Architecture, 492 oct-nov 2007
- *Ceramics in architecture, moulding assembling designing*, Collectif ASCER, 2006
- *Patterns in Design, Art and Architecture*, Petra Schmidt, Annette Tietenberg, Ralf Wohleim, Birkhäuser, 2005
- *Skins for buildings, the architect's materials sample book*, Bis Publishers, 2006
- *Material Skills, evolution of materials*, Materia, NL 2005
- *Brick the book*, EKWC brick project, Rotterdam, 2005-07
- Wienerberger Bricks Awards
- CERSAIE & CEVISAMA fairs
- Paul ARDENNE, *L'art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002
- Marc AUGÉ, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, 1992
- Jean-Marc BESSE, *L'espace public : espace politique et paysage familier*, Rencontres de l'espace publique, Lille Métropole Communauté Urbaine, 14 décembre 2006
- Martine BOUCHIER, *L'art n'est pas l'architecture, hiérarchie, synthèse, destruction*, Archibooks/Sautereau éditeur, 2006
- Daniel BUREN, *Les écrits*, CAPC édition, 1991
- Jean-François CHEVRIER, *Des territoires*, L'Arachnéen, 2011

- Norbert HILLAIRE, *Expérience esthétique des lieux*, L'Harmattan, 2008
- Ministère de la culture et de la communication, avec un texte de Philippe RÉGNIER, *Cent 1%*, Éditions du patrimoine, 2012
- Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008
- Guy TORTOSA, *Le public modifie indéfiniment le sens de ces œuvres*, entretien avec Rosen Miriam, Libération, 17 juin 1996
- *GéoCulture, Le Limousin vu par les artistes : site de géolocalisation des œuvres sur le territoire du Limousin* (plus de 600 œuvres répertoriées), Agence de valorisation économique et culturelle du Limousin (AVEC) et Centre régional du livre (CRL), Projet initié en 2010
- *Cartographie*, Film de Pierre COULIBEUF sur les œuvres dans les espaces publics du Limousin, VHS, 30 min, 1998
- Michaël BARRY, et al. *Faïences d'azur, textes, trad. et calligraphies*, Michaël BARRY, photographies de Roland et Sabrina MICHAUD, Imprimerie nationale, 1995
- Hassan FATHY, *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Égypte : Gournah*, Sindbad, 1970
- *Décors d'Islam*, texte de Dominique CLÉVENOT, photographies de Gérard DEGEORGE, Citadelles&Mazenod, 2000
- Dominique FERNANDEZ, *Le Radeau de la Gorgone. Promenades en Sicile*, photographies de Ferrante Ferranti, Grasset, 1988
- Maria GIUFFRÉ, *La Sicile baroque*, photographies de Melo MINNELLA, Citadelles&Mazenod, 2007
- Oleg GRABAR, *La formation de l'art islamique*, Flammarion, 1987
- IDRÎSÎ, *La première géographie de l'Occident*, Flammarion, 1999
- Michel PASTOUREAU, *Bleu histoire d'une couleur*, Seuil, 2000
- Jean-Paul ROUX, *Dictionnaire des arts de l'Islam*, RMN, Fayard,

2000

- Jacques SOULILLOU, *Le décoratif*, Klincksieck, 1990
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Ex-voto image, organe, temps*, Bayard, 2006
- *Caltagirone : museo della ceramica*, Palermo, Novecento, Roma, Libreria dello Stato, 1997
- Rosario DAIDONE, *La ceramica siciliana. Autori e opere dal XV al XX secolo*, Kalos, 2005
- Enza Cilia PLATAMONE, Antonino RAGONA, *Caltagirone : museo regionale della ceramica*, Novecento, 1995
- Istituto tecnico settore economico *Giorgio Arcoleo Caltagirone*, *Le identità dell'architettura barocca nel territorio di Caltagirone, catalogo del progetto « Alla scoperta del barocco nel territorio di Caltagirone »* a cura di Salvatore Di Bella, Andrea MESSINA, [s.d.]
- Francesco JUDICA, *La ceramica di Caltagirone*, Mondadori, [s.d.]
- Antonino RAGONA, *La cultura ceramica a Caltagirone*, fotografie di Gaetano GAMBINO, Catania, D. Sanfilippo, 1991
- *Idem*, *Il Museo della ceramica in Caltagirone*, Il Minotauro, 1996
- Maria REGINELLA, *Maduni pinti. Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Sicilia*, Fotografie di Gaetano GAMBINO, 2008
- Domenico SEMINERIO, Federico GIORELLI, *Terracotta e architettura. Caltagirone tra '800 e '900*, Centro di Ricerca Economica e Scientifica C.R.E.S, 1988
- *Terracotta : la cultura ceramica a Caltagirone*, [testi di Domenico AMOROSO], [s.l. : s.n.], 1991, (Caltagirone, Audax)

Colophon

Ensa Limoges

Direction 2012 : Benoît Bavouset

Coordination sciences humaines : Geneviève Vergé-Beaudou

Colloque Céramique et espace urbain

Responsable de la publication : Jeanne Gailhoustet, directrice de l'Ensa Limoges

Production et coordination recherche, direction et programmation : Christian Garcelon

Conception éditoriale : éditions Naima

Couverture : Charlotte Collin

Retranscription : Stéphanie Geel

Captation : Josette Soury-Zat



Coédition Ensa Limoges / Naima, 2017

ISBN 978-2-37440-026-6

NAIMA