

LES GESTES DE LA CÉRAMIQUE

ANN HINDRY

Longtemps déconsidérée, la céramique peut être aujourd'hui analysée au regard de la sculpture, bien sûr, mais aussi de la peinture et de l'architecture.

Le statut subalterne de la pratique de la céramique dans la hiérarchie des arts jusqu'à notre époque contemporaine, son confinement dans la sphère de l'artisanat, au mieux dans celle des métiers d'art, est sans nul doute dû à ses fonctions traditionnelles utilitaire et décorative. La « vaisselle » et les « bibelots », si raffinés et magistralement réalisés soient-ils, ne donnent pas à penser, seulement à voir et à utiliser. Au mieux, acquièrent-ils une valeur culturelle, marchande ou émotionnelle, lorsqu'ils représentent les témoignages de civilisations et d'époques révolues. Pour exister, une relation d'ordre véritablement esthétique, écrivait Kant, doit être cognitive parce qu'elle tient à une forme d'attention au monde, parce qu'elle ressort d'une expérience intéressée dont on espère retirer une satisfaction, une nourriture. Rien de tel avec les objets artisanaux même les plus sophistiqués. Ils sont et restent de simples objets fonctionnels, conçus comme tels et destinés à être utilisés ou à décorer. N'est-il pas admis que l'intention qui guide l'artisan est effectivement différente de celle qui anime l'artiste ?

Farida Le Suavé

Touchés, 2008

Céramique, bois, satin bleu

80 x 100 x 140 cm

Court. l'artiste | Ph. Alain Chudeau



UN GESTE LONGTEMPS SUSPECT

Cette hiérarchisation des pratiques créatives n'a pas toujours existé. La différence de statut entre les « métiers d'art » et les « arts plastiques », entre l'artisan et l'artiste, s'est plus ou moins établie à la Renaissance pour s'institutionnaliser progressivement au fil des développements socio-économiques des siècles derniers. Le 20^e siècle a connu un bouleversement des pratiques artistiques sans que soit pour autant remise en question cette hiérarchisation entre art majeur et art mineur. L'art fait feu de tout bois depuis Marcel Duchamp, s'approprie tous les matériaux, toutes les activités, devient écriture, film, vidéo, se dématérialise, mais reste néanmoins différencié de l'artisanat, représenté surtout par la céramique. Ce n'est que fort récemment, précisément au cours de ces vingt dernières années, que des artistes de premier plan ont choisi la terre cuite, la céramique dans son acception générale, comme matière première de leur démarche. Il n'est pas inutile de s'arrêter un instant sur cette annexion relativement tardive dans un champ de l'art ouvert à toutes les formes et tous les types d'ingrédients depuis près d'un demi-siècle – la porosité grandissante des classifications en a fait toute la richesse.

Certes, nombreux sont les grands artistes qui ont pratiqué la céramique. Mais celle-ci est restée une activité accessoire. Même magistrale, la céramique est restée « la cerise sur le gâteau » pour un Miró, un Calder ou un Picasso, un moyen plus expéditif dans la réalisation d'une sculpture vouée à un autre dessein que sa matière. C'est le cas des personnages de Jeff Koons, des grandes figures de Thomas Schütte, des têtes peintes de Roy Lichtenstein, pour ne citer qu'eux. Tous ces artistes ont pratiqué la céramique afin d'élargir encore un peu plus le domaine de leur création sans que celle-ci apporte une quelconque différence ontologique. Les *Flying Nessies* (1976) de Barry Flanagan sont un délicieux pied de nez aux éléments de décoration murale dont les intérieurs bourgeois sont friands.

C'est peut-être précisément à ce décor bourgeois a-culturel submergé de vaisselle et céramiques en tout genre, né avec l'émergence de la classe moyenne, que l'on doit la « méfiance » ou la désaffection dont la céramique a fait les frais chez les artistes. De la même façon que Lichtenstein considérait la bande dessinée bon marché comme la forme la plus méprisable de la création artistique, la céramique a été perçue comme la composante par excellence du décor petit-bourgeois. L'engouement de cette classe émergente pour la porcelaine arrivée de Chine au 18^e siècle s'explique ainsi par son caractère fonctionnel autant que sa flatteuse connotation de richesse et d'ancienneté. Des matériaux tout aussi archaïques comme le bois ou la pierre n'ont, en effet, pas subi le même sort et sont aussitôt rentrés dans le vocabulaire artistique. L'argile a, quant à elle, plus encore que le bois, servi à la fabrication d'objets domestiques.

Enfin, l'une des caractéristiques inhérentes à ces objets de céramique était leur invitation à la préhension, au toucher. Ils se sont *de facto* retrouvés banalisés par rapport aux œuvres d'art sacralisées qu'on pouvait seulement « toucher des yeux ». Omniprésente au quotidien, la céramique en a perdu sa quiddité de matériau, à l'inverse de la pierre ou du bois dont la masse physique inchangée permet une différenciation spontanée des différents usages. Merleau-Ponty écrivait dans la *Phénoménologie de la perception* que « l'expérience purement visuelle est plus vraie que l'expérience tactile, recueillie en elle-même sa vérité et y ajoute, parce que sa structure plus riche présente des modalités de l'être insoupçonnables pour le toucher ».



Farida Le Suavé

Belobe, 2006

Céramique et oreiller

55 x 55 x 25 cm

Coll. FRAC Haute-Normandie

Court. l'artiste | Ph. Alain Chudeau

Farida Le Suavé

Miss B, 2010

Céramique et cuir

30 x 51 x 38 cm

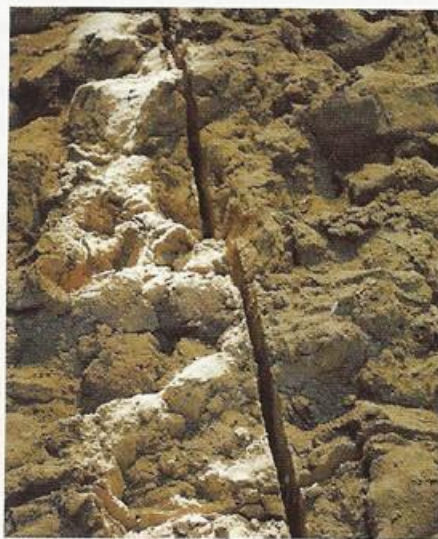
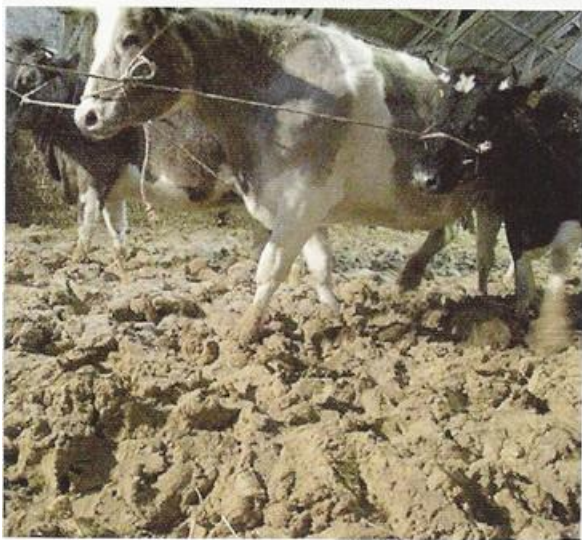
Court. l'artiste | Ph. Alain Chudeau



MODALITÉS CONTEMPORAINES

Au cours de ces vingt dernières années, dans la multiplicité des pratiques et des modalités contemporaines, nombres d'artistes ont spontanément fait de la terre cuite le matériau central de leur recherche. La Danoise Bente Skjottgaard, la Japonaise Akiko Hoshina, les Françaises Martine Damas et Farida Le Suavé, le Français Emmanuel Boos et l'Autrichien Elmar Trenkwalder, dont il sera question ici, utilisent tous la terre cuite à des fins artistiques différentes et selon des modes très éloignés les uns des autres. La diversité même de leurs propositions, leur pertinence et leur force, mettent en évidence le déplacement de la pratique de céramiste de la forme au fond. Ces installations, performances, sculptures et constructions explorent l'histoire, le temps, l'espace, le plan, la couleur et la surface, le rapport des uns aux autres et demandent à être réfléchies, comprises, et non simplement appréhendées dans l'instant.

Bente Skjottgaard travaille l'argile ou le grès qu'elle assemble en des constructions à la fois improbables et évocatrices de phénomènes climatiques, biologiques ou végétaux. Ses sculptures sont



autant de fragments de déploiements arbitraires que l'on devine plus vastes et dont les surfaces travaillées avec des glaçures épaisses, souvent morcelées ou craquelées, suggèrent une évolution infime imminente, accentuent la qualité d'appréhension de l'instant. Elle parcourt sa terre un peu à la manière d'un Richard Long. Elle en extrait ponctuellement quelques segments qu'elle assemble afin de les donner à voir au prisme de sa subjectivité. Son œuvre *Traces* (2011), réalisée avec l'aide de la Danish Art Foundation, est à la fois une performance et une installation. Un récit aussi, qu'elle choisit de narrer par l'argile. Célèbre dans l'histoire du Danemark est l'ancienne route de Haervejen, dans le Jutland, par laquelle les paysans faisaient transhummer des milliers de bovins vers les marchés d'Allemagne du Nord. L'artiste a fait déposer, dans une grange abandonnée, une épaisse nappe d'argile qu'elle a ensuite laissée piétiner par quelques bovins de la race historique aujourd'hui presque disparue. La boue ainsi malaxée, triturée par les va-et-vient des lourdes bêtes fut découpée à la bêche en grosses portions passées au four. L'ensemble a été reconstitué tel un puzzle en une grande nappe de terre cuite installée sur un tronçon de la route Haervejen. L'index, l'incontrôlé et la terre piétinée qui indique la vitesse et le passage mais reste néanmoins figée par la cuisson, sont autant d'éléments fortement ressentis dans cette œuvre monumentale. Mais sa forte expressivité silencieuse, qui évoque irrésistiblement l'épaisseur de l'histoire et du temps, se retrouve aussi dans les glacis pétrifiés des pièces plus petites de l'artiste.

Avec ses sculptures, Akiko Hoshina aborde de front la tradition fonctionnelle et décorative de la matière. Dans la série *Courants d'argile*, elle commence par restituer les gestes traditionnels et archaïques de la manipulation du potier et de l'usage de l'engobe pour transformer ensuite l'objet apparemment anodin en une effervescence de matière qui le déborde et le perd dans une identité sculpturale. Dans la série *Réserves*, elle manipule la tautologie de la forme avec des sculptures « en boule » de grès dur qui disent le mouvement de malaxage des doigts dans la terre encore molle. D'autres séries présen-

Bente Skjottgaard,

Traces, 2011

Installation/performance commandée

par la Danish Art Foundation

Court. l'artiste et Galerie Maria Lund

Ph. Rikke Rorbech

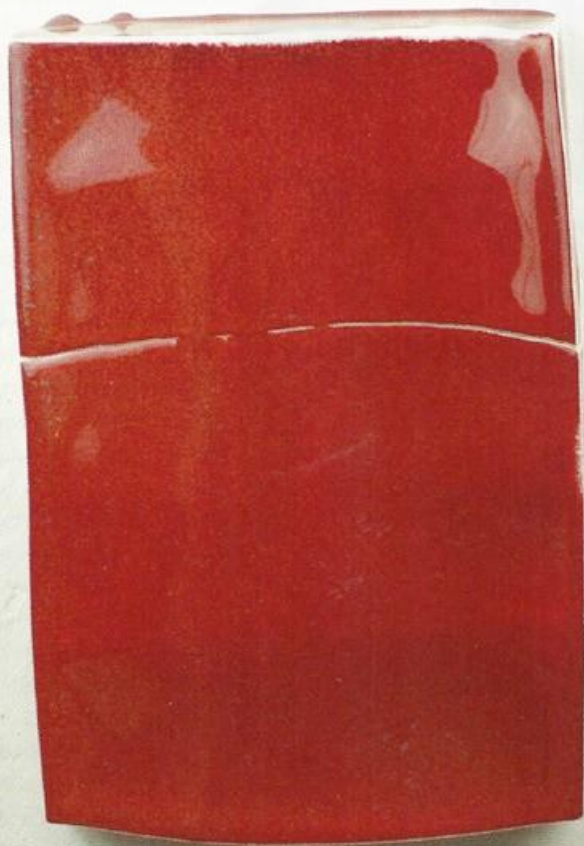
tent des éléments de la vie quotidienne, intime, comme les sous-vêtements dont l'argile, avec laquelle elle les a enduits, a gardé la forme. Ce faisant, elle développe une poésie de l'objet artistique à partir de l'histoire artisanale de sa matière.

Avec des fragments de corps dont la surface veloutée et rose dégage une sensualité un tant soit peu morbide (réminiscence de Bellmer), la sculpture de Farida Le Suavé invite à l'expérience d'une « vision tactile » proprement hypnotique. Les allusions à la problématique de la sculpture sont nombreuses. Elle pose notamment la question du socle : nombre d'œuvres sont délicatement posées sur des coussins de tissus « précieux » ou à même des palettes de transport. Ses vestiges de chair constituée sont creux, comme les potiches traditionnelles, et toujours en équilibre précaire. C'est une façon de revisiter l'histoire de son matériau et celle de la représentation humaine en sculpture.

PEINTURE ET ARCHITECTURE

Emmanuel Boos et Martine Damas ont, quant à eux, choisi d'interroger la peinture. Le premier revendique la dimension pariétale de la peinture pour un travail sur le rapport de la couleur à la matière. Ses petits volumes orthogonaux apposés au mur à hauteur du regard, et qui évoquent inmanquablement des livres, sont les véhicules de ce qui se passe à la surface des pièces : un tumulte de la couleur émaillée. Les formes d'objets n'existent que pour leur fonction de support, comme la toile du peintre. Boos utilise les attributs du céramiste : dosage des mélanges de matière, virtuosité de la modulation des cuissons, pour proposer des plans de couleur chargé d'incidents, de traces, de pertes, de jaillissements optiques. La sérialité (réelle ou invoquée : parfois seulement deux éléments) offre le témoignage d'une surface de couleur à la physionomie semi-accidentelle et démontre son émancipation et l'arbitraire du peintre qui décide de lever le pinceau ou d'arrêter le four.

Martine Damas, décédée en 2010, abordait la peinture et utilisait la terre tout autrement. Son objectif était ambitieux et le résultat à la hauteur de son ambition. Dans sa série des *Hommages à la sphère*, Damas n'hésitait pas à utiliser, comme base formelle un volume évoquant immédiatement l'objet fonctionnel céramique le plus banal qui soit : le bol. Premier défi, très vite relevé car ces bols sans



Emmanuel Boos

Céramique, 2013

Porcelaine émaillée rouge de cuivre

35 x 23 x 6 cm

Court. Jousse Entreprise | Ph. DR



ped, inclinés en un léger déséquilibre qui permet de percevoir simultanément l'intérieur et l'extérieur de la forme dévoilent immédiatement autre chose. Le regard s'arrête spontanément sur le jeu subtil du voisinage des trois couleurs en anneaux horizontaux qui suivent apparemment la forme de l'objet et détecte très vite un rapport nettement plus complexe. Le choix d'un volume à première vue banal répondait à des objectifs précis : introduire la labilité perceptuelle des couleurs qui jouent entre elles ; déjouer la perception du volume par les oppositions entre le dedans et le dehors, le concave et le convexe ; pulvériser au profit de la couleur la notion de support. Si elle s'est astreinte à une forme donnée pour décliner l'interaction des couleurs – à l'instar de sa grande référence, Josef Albers –, Martine Damas cherchait également à l'émanciper de son support. Elle a ainsi mis en place une technique à base de peinture de terre liquide, qu'elle pigmentait et déployait en anneaux successifs verticaux qui, en séchant, s'accumulaient et formaient cette vasque. En préface au catalogue posthume qui lui est consacré à l'occasion de son exposition à La Piscine de Roubaix¹, Pierre Patrolin explique avec finesse qu'« elle dispose de la couleur dans l'espace » et invoque « le plaisir de l'aplat déployé en volume ».

Pour l'autodidacte revendiqué qu'est Elmar Trenkwalder, la céramique se voit en grand, se construit, comme l'architecture, avec des verticales et des horizontales, des éléments symétriques destinés à être rassemblés pour construire un tout fait de parties distinctes mais toujours délibérément orienté vers le haut. Ses constructions monumentales truffées d'allégories et de symboles mêlant le sexuel et le végétal sont des cathédrales orgiaques dont la sidération première qu'elles provoquent peut amener à se réfugier vers la notion d'art brut. Loin s'en faut. Unifiées par un travail de glaçure aux couleurs parfois vives, elles interrogent toutes les notions à la fois, y compris celle du bon goût... Celui-ci est en général un paramètre exigé pour les monuments. Trenkwalder le fait allègrement marcher sur la tête ! L'artiste revendique le statut de « dilettante » pour sa pratique obsessionnelle, sachant bien que tous les adjectifs abjects attribuables à sa sculpture l'éloignent *de facto* des « arts décoratifs » et le rapprochent de Jérôme Bosch, de Wenzel Jamnitzer ou autres pourfendeurs infréquentables ; les œuvres de Trenkwalder sont outrées et délectables. Elles sont, en outre, des sources inépuisables de découvertes sur sa propre relation à l'art, à tous points de vue, et des modèles de réalisations professionnelles. Il souffle sur la céramique, nouvelle arrivée dans l'aréopage des innombrables médiums artistiques contemporains, un sacré vent de liberté.

Martine Damas

À gauche :

Vert nuit, vert, rose (V11), 2007

À droite :

Rose, jaune, vert (V47), 2008

Peintures de terres

Diamètres : 28 cm

Court. Galerie Bernard Jordan, Paris

Ph. Pierre Patrolin

Ann Hindry est historienne et critique d'art, conservateur de la collection d'art moderne de Renault.

¹ Exposition *Martine Damas. Le Volume en couleur*, La Piscine, Roubaix (13 octobre 2012 - 13 janvier 2013).