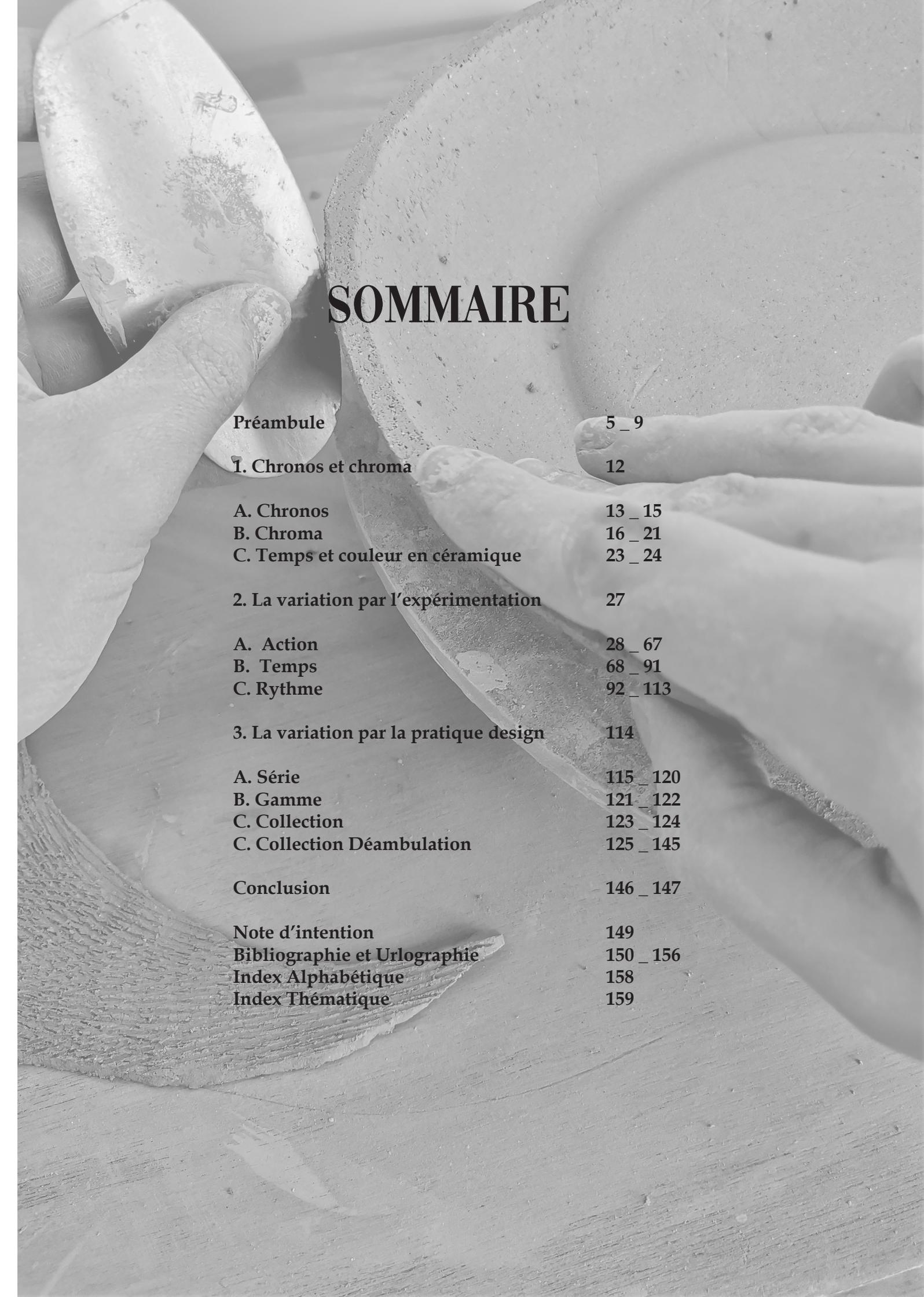


A black and white photograph showing a close-up of a hand shaping a piece of clay on a pottery wheel. The hand is positioned at the top left, with fingers gripping the clay. The pottery wheel is visible as a curved surface on the right. The clay has a textured, slightly grainy appearance. The background is a dark, textured surface, possibly a workbench or another piece of pottery.

CHRONO-CHROMATIQUE **ou l'art de designer la céramique**

**Mathilde Chemin--Freitag - Master 2 Couleur et Matière -
Sous la direction de Céline Caumon - ISCID - 2021/2023**



SOMMAIRE

| | |
|---|------------------|
| Préambule | 5 _ 9 |
| 1. Chronos et chroma | 12 |
| A. Chronos | 13 _ 15 |
| B. Chroma | 16 _ 21 |
| C. Temps et couleur en céramique | 23 _ 24 |
| 2. La variation par l'expérimentation | 27 |
| A. Action | 28 _ 67 |
| B. Temps | 68 _ 91 |
| C. Rythme | 92 _ 113 |
| 3. La variation par la pratique design | 114 |
| A. Série | 115 _ 120 |
| B. Gamme | 121 _ 122 |
| C. Collection | 123 _ 124 |
| C. Collection Déambulation | 125 _ 145 |
| Conclusion | 146 _ 147 |
| Note d'intention | 149 |
| Bibliographie et Urlographie | 150 _ 156 |
| Index Alphabétique | 158 |
| Index Thématique | 159 |

«Celui qui achète des objets en céramique ne doit jamais perdre cela de vue. On ne dépense tout de même pas son argent pour s'irriter au bout de trois ans des acquisitions faites. Les objets qui portent l'empreinte créatrice du maître conserveront toujours leur valeur. Ceux dotés d'une ornementation sécessionniste doivent être rejetés, même s'ils nous plaisent. S'ils plaisent, ce n'est pas qu'ils soient beaux ou qu'ils correspondent à notre sentiment, mais c'est parce qu'on a tenté de nous imposer cette tendance.»

Adolf Loos (1908) - Ornement et Crime

PRÉAMBULE

Chrono-chromatique ou l'art de designer la céramique

1/ Marx K. Engels F. (1973) - Manifeste du parti communiste, Paris : Livre de poche, 1ere édition 1848, p 15

2/ Perrin C. (2020) - Parole in storia: Artigiano/ Artisan, Diacronie, n° 22, URL : <https://www.studistorici.com/2020/04/30/parole-in-storia-artisan-fr/>, Consulté le 20/03/2022

Depuis quelques années, il semblerait que les métiers de l'artisanat aient retrouvé un regain d'intérêt. Cette interprétation n'est pas tout à fait juste. En effet, les métiers de l'artisanat non jamais complètement disparus. Si avec l'industrialisation certains y voyaient une destruction des métiers de l'artisanat comme Karl Marx qui dans « le Manifeste du parti communiste », rédigé avec Friedrich Engels, explique que « les artisans sont promis à sombrer [...] car leur habileté technique ne peut pas rivaliser avec la grande industrie capitaliste »¹. Il exprime un point de vue qui suppose que l'industrie et l'artisanat se font directement concurrence. Or, ce n'est pas entièrement vrai. Si certains corps de métier ont été plus touchés par l'industrialisation comme les métiers du textile, ils ont amené à une transformation des métiers. Les progrès techniques ont permis aux artisans d'améliorer leurs conditions de travail, mais également à développer des nouveaux gestes et à étendre leur savoir-faire. L'artisan étant aussi celui qui sait maîtriser et se servir d'outils spécifiques.

Ainsi, l'artisanat n'a jamais complètement disparu. Il s'adressait seulement à d'autres classes sociales, comme avec l'industrie du luxe, où l'artisanat est toujours resté comme gage de l'élite d'un savoir-faire.

Pour revenir au fondement de ce que signifie être un artisan, il faut analyser son origine étymologique. Celle-ci vient de « ars » qui évoque une maîtrise complète de son art. Que ce soit dans les dictionnaires de Laveaux (1820) et de Poitevin (1856), « il se distinguait de l'ouvrier par sa qualification, non par l'indépendance. »²

Les métiers de l'artisanat sont donc avant tout gage d'un savoir-faire manuel et d'une dextérité acquise avec le temps. Cette histoire derrière le métier et son expérience se retranscrit dans le prix d'un service ou d'un objet. C'est cela qui pendant longtemps a rendu l'artisanat hors de portée des classes sociales moyennes et pauvres, l'industrie proposant souvent des alternatives bien moins chères et qui correspondaient à une standardisation, une homogénéisation de l'environnement. Ceci explique en partie que pendant longtemps, l'artisanat était majoritairement destiné à une classe sociale plus élevée avec une culture des métiers de l'artisanat. Néanmoins, cette tendance d'une recherche de la standardisation et d'une qualité moyenne pour un prix bas a commencé à s'inverser.

La consommation de plus en plus importante, l'obsolescence programmée, le besoin d'être dans les standards et de suivre les tendances, tend à s'estomper. Les métiers de l'artisanat et cet attrait pour une production plus «responsable», plus proche, plus unique attirent de plus en plus d'adeptes et remettent en lumière des métiers qui n'étaient destinés qu'à un certain marché.

Cette variation des mentalités et des manières de consommer font écho au métier de la céramique. Cette pratique qui depuis l'industrialisation s'est standardisée avec des moules ou un travail en série pour de grandes productions, tend à s'en éloigner. De nombreux artisans produisent des pièces uniques, en petite quantité, sur demande et font ré-émerger ce savoir-faire ancestral. La céramique, ne fait-elle pas partie des arts du feu, premier art pratiqué par l'homme.

Il est néanmoins important de remarquer qu'en parallèle de ces activités artisanales où le savoir-faire est transmis, réinventé et mis à l'honneur. Les progrès techniques dans l'artisanat ont également fait émerger de plus en plus sur le marché du design, des démarches sans savoir-faire. Ceux-ci entraînant une perte de transmission, une déconstruction d'un protocole de création qui ne possède plus de sens et de «magie», mais cela entraîne également une perte importante d'habileté grâce à une compétence acquise et intégrée. Or comme expliqué plus haut, un artisan se définit étymologiquement comme étant celui qui se distingue de l'ouvrier par sa qualification, non par l'indépendance. Les pièces résultant d'une démarche sans savoir-faire ne sont produites que dans le but d'en imiter un. Mais l'obtention et la fabrication de telles pièces produites sur ce genre de marché, ne semblent pas apporter grand intérêt. Elle encourage à un développement sans technique, sans héritage et sans valeur humaine. Ces démarches ne font que nuire à l'histoire qui se retrouve derrière l'artisanat. En céramique comme ailleurs, le savoir-faire, les gestes nécessitent une maîtrise qui fait appel à une réflexion, une recherche et des connaissances bien précises qui sont le fruit d'un apprentissage. Ce n'est pas un talent inné, mais une technique acquise avec la pratique. Ces notions du savoir-faire seront détaillées dans la seconde partie de l'argumentaire au travers trois grandes notions liées à ce métier.

Dans la pratique du design cependant, cette vision et la mise en avant d'un savoir-faire est basculée au second plan. En effet, la plupart des designers modifient la façon de concevoir et trouvent des alternatives au savoir-faire pour innover et moderniser l'approche d'un art. En céramique par exemple, de nouveaux outils permettent d'explorer de nouveaux champs des possibles dans ce domaine, en modifiant les codes et l'approche de la terre. Je prends pour exemple les vases 44 par François Brument et Sonia Laugier.

3/ LEROI-GOURHAN
A. (1964) - Le geste et la
parole 1. Technique et lan-
gage, Paris : Édition Albin
Michel, p 241

4/ *Ibid*, p 248

5/ Manzini E. (1989) - La
Matière de l'invention,
Paris : Édition du centre
pompidou, p 37

Qui en 2008, créent un logiciel permettant de modéliser un vase à partir d'un enregistrement vocal. En effet, un algorithme en fonction des graduations de la voix (aigu, grave...) produit une forme. Plus le son sera grave, plus le vase sera large et inversement, plus le son sera aigu, plus le vase sera fin. La durée de l'enregistrement vocal détermine la hauteur du vase. La modélisation 3D obtenue est ensuite imprimée avec de l'argile. Les 11 vases de la série 44 sont donc produits grâce à une innovation technique qui a permis de contourner les enjeux d'un savoir-faire. Cette approche de la céramique par le design sera abordée dans la troisième partie de cet argumentaire.

Mais avant de comprendre comment le design a pu transformer un art ancestral en modifiant les techniques de fabrication. J'aimerais revenir sur l'histoire de la céramique et de son évolution au cours du temps. Fruit d'une découverte fortuite de l'homme qui a su l'exploiter. C'est la domestication du feu dans le but de concevoir des outils, d'acquérir une technique spécifique qui a permis à cette pratique de se développer, par les gestes et à la main. Le comportement de l'homme par rapport aux matériaux a pu ainsi se transformer à travers son évolution. L'emploi de la main n'est pas anodin, la plupart des espèces animales n'ont pas l'utilité de leur membre supérieur, ou ne s'en servent que rarement.

Chez l'homme l'emploi des mains est le fait d'une évolution au fil du temps, lui permettant de dégager sa main notamment par la position bipède. La réduction de son volume crânien a également permis le développement de la parole pour communiquer et dégage de ce fait les mains pour se faire comprendre. Ainsi une fois les mains n'ayant plus d'emploi spécifique, elles peuvent servir à la préhension d'objet, le maniement de matériaux pour la confection d'habits, la chasse et la construction d'outils.

Une fois cette nouvelle aptitude acquise, l'homme a pu faire l'expérience du feu et donc à tous les arts qui l'entoure. «Ces innovations sont issues du maniement du feu et c'est autour des arts du feu que se cristallise le progrès technique»³. Comme le dit Leroi-Gourhan, c'est à partir de la maîtrise du feu, qu'a pu se développer rapidement des techniques et donc un savoir-faire autour de la céramique. Avec le début de la sédentarisation au néolithique supérieur l'apprentissage et la transmission des savoirs sont plus faciles. Des corps de métiers à part entière voient le jour céramiste et ferronnier par exemple. «Le technicien est donc bien le maître de la civilisation parce qu'il est le maître des arts du feu»⁴. En effet, si «pendant un million d'années, pour faire des outils et des objets, l'homme a utilisé principalement cinq matériaux : bois, pierre, os, corne et cuir. Au début du néolithique [...] apparaissent l'argile, la laine, les fibres végétales»⁵. Cette diversification des matériaux permet l'apparition de nouvelles habitudes et de nouveaux savoir-faire.

6/LEROI-GOURHAN
A. (1964) - Le geste et la
parole 1. Technique et lan-
gage, Paris : Édition Albin
Michel, p 266

7/ CNRTL - céramique.
Consulté le 25/03/2023-
URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/c%C3%A9ramique#:~:text=Empr.,part%20du%20potier%20%C2%BB>.

8/ M.-H GAMBS-
LAUTIER, FRERE DE
TAIZE, J.C MEYER, D.
DE MONTMOLLIN
(2013) - éloge de l'em-
preinte, Vendin-le-veuil :
revue céramique et verre,
1ere édition 1993, p 16

9/ CNRTL - variation.
Consulté le 22/03/2023- URL
: <https://www.cnrtl.fr/definition/variation>

L'économie d'un village se cristallise autour des personnes qui savent maîtriser le feu. Si les formes exploitées semblent simples, elle n'en sollicite pas moins une grande dextérité de la main. Avec la technique du modelage, les hommes sculptent des silhouettes, des bijoux ou des outils. Les décors quant à eux, sont à l'origine «une non-expression du réel, à partir des signes qui semblent avoir exprimé en premier lieu des rythmes et non des formes distinctes»⁶. Ce n'est qu'ensuite qu'est venu le figuratif et le narratif. Les Grecs sur leurs amphores étaient experts dans les représentations de la mythologie, leur savoir-faire devenant de plus en plus pointu et ou de véritables maîtres d'art sont reconnus pour leur pièce d'une grande minutie.

Pour pouvoir réellement comprendre le métier de céramiste, il est opportun de savoir d'où provient ce mot. En effet, étymologiquement le terme céramique vient du grec - keramikós - qui signifie argile⁷. Mais si de nos jours, la céramique englobe la matière et le métier. Ce terme est employé plus spécifiquement pour désigner une pièce cuite. Avant cela, il s'agit simplement de poterie. Il est parfois difficile de comprendre la différence entre céramiste ou potier. Mais ces deux termes désignent une même pratique de la terre. Sauf qu'en céramique, il désigne l'état final des terres cuites à très hautes températures, alors que la poterie désigne en premier lieu, le métier du potier qui fabrique des pots en terre cuites à basse température.

La céramique est donc le métier du façonnage de la terre qui vient ensuite être cuite à plus ou moins haute température. Défini comme art du feu, car c'est le feu qui déterminera sa forme finale et définitive. Il me semble important d'inclure la céramique comme étant en premier lieu avant d'appartenir aux arts du feu, «un art de l'eau»⁸. En effet, c'est une rencontre entre l'argile et l'eau, qui à l'origine a permis de créer l'élément à travailler. C'est avec l'eau qu'il est possible de créer, définir, manipuler avant de fixer par le feu.

Ainsi, pour que ce travail de confection céramique puisse avoir lieu, il y a besoin de trois éléments essentiels et indispensables : la terre qui est les matériaux de base à la confection, l'eau qui permet de lui faire prendre la forme désirée, le feu qui permet de fixer une création dans le temps et de lui donner une couleur.

Cette corrélation entre temporalité et couleur est essentielle en céramique. Elle permet d'indiquer les infimes variations qui peuvent se produire au long du processus de création. Mais si le temps et la couleur sont des indicateurs précis de ces changements. La notion de variation est centrale. Elle jalonne le processus créatif tout au long de la fabrication dans les modifications proprement physiques que visuelles. Cette variation peut être recherchée par l'artisan pour en accentuer son échelle, mais elle est quoiqu'il en soit une donnée à ne pas négliger dans la fabrication céramique.

La variation provient du latin «variatio» qui désigne «un changement d'aspect, de degrés ou de valeur. C'est une fluctuation, un écart entre deux états successifs»⁹.

Facteur essentiel, elle fait lien entre tous les domaines d'action et les éléments. C'est de cette notion en rapport avec les métiers de l'artisanat de ce qui compose et entoure la pratique de la céramique, que j'aimerais étudier ici. La variation lors d'une action est pour le moins subjective. Elle dépend de l'exercice en lui-même. Si je parle de l'approche en céramique, la variation a une place à part, son héritage est immense, toujours en mouvement et en évolution. Avec son bagage historique, la céramique ne cesse de questionner notre façon de créer dans l'art comme dans l'artisanat au travers de la notion sous-jacente qu'est la variation.

C'est ce que j'aimerais questionner tout au long de mon argumentaire. - *En questionnant la variation comme étant une étape dans le processus de création et la place qu'elle occupe dans l'acte créatif.* - Mais une variation peut se produire à différents degrés. Interne ou externe, elle peut induire des sensations, des sentiments qui peuvent varier en fonction du ressenti. Chaque un peu donc percevoir une variation de différentes manières. Si la constatation de variation reste indéniable, ce qu'elle provoque et induit chez celui qui la découvre reste singulier.

Pour l'étudier, j'ai choisi d'aborder la pratique céramique par la variation sous trois grands axes.

Tout d'abord, par le prisme du temps et de la couleur comme processus d'étude de variation. En effet, ces deux éléments clés permettent d'observer les changements et les nuances qui entrent en jeu dans la pratique céramique. Entre chronos et chroma le champ d'action des possibles est infini. Ces deux indicateurs permettent d'étudier la variation d'un point de vue plus analytique et pragmatique au travers des résultats obtenus.

La seconde partie quant à elle permettra d'esquisser les contours de la variation céramique par le processus de création, au travers d'un savoir-faire. C'est par la praxis de l'artisan, au cœur du processus de création que sera abordée la notion de variation. Notamment au travers de mes propres expérimentations et ma propre pratique d'artisan que j'aborderai dans cette seconde partie. Pour ce faire, j'ai choisi de traiter la notion de variation au travers trois entrées ayant une forte résonance en variation. À ces trois clés de variation qui sont l'action, le temps et le rythme seront associés respectivement un des trois éléments indispensables à la pratique de la céramique la terre, le feu et l'eau. C'est à travers leurs caractéristiques principales qui seront illustrées que je pourrais identifier les différentes possibilités de variation.

Enfin, j'aborderai la variation céramique du point de vue du designer par les différentes tendances que cette variation induit. Je pense à la série, à la gamme ou encore à la collection qui permet à une pensée design de créer de la variation dans le nombre, non plus dans la poïétique, mais dans le résultat.

*«Ce qui importe ce n'est pas tant de se demander
où l'on va que de chercher à vivre avec la matière,
de se pénétrer de toutes ses possibilités. L'apport personnel
de l'artiste se mesure toujours à la façon dont il crée sa matière
et plus encore à la qualité de ses rapports».*
Henri Matisse



I. CHRONOS ET CHROMA

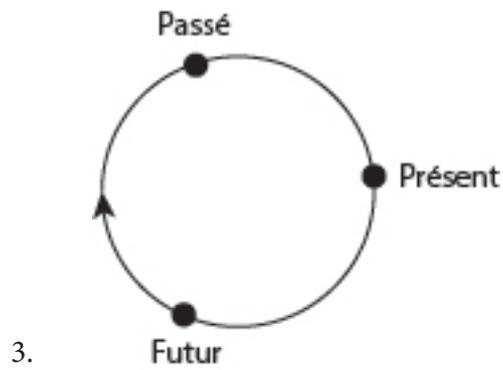
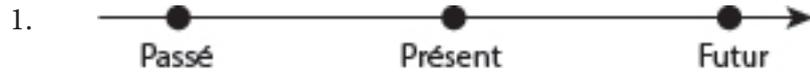
CHRONOS

Le temps est une dimension intrinsèque à la vie et aux changements qui y sont associés, mais est-il pour autant un constat purement humain ou un concept universel ? Si de nos jours cette notion a été normalisée et est devenue quantitative, elle n'en est resté pas moins une notion singulière à chacun. Parfois rapide ou au contraire lent, aucun contrôle n'est possible dessus. L'homme reste un observateur silencieux du temps qui s'écoule devant lui, sans jamais pouvoir intervenir sur son écoulement. Ce temps est intimement lié à la notion de mouvement, il ne s'interrompt jamais, oscillant entre passé qui vient d'être vécu et ne sera jamais plus, présent qui défile et marque l'instant qui s'éloigne, pour laisser place au futur, espace non défini, qui finira par remplacer le présent alors relayé au rang de passé. Ainsi, le présent, le passé et le futur forme le temps. Infini, immuable et implacable qui rythme la vie de chaque être vivant, il en est le schème récurrent. Au départ, l'Homme ne conservait qu'un rapport instinctif avec le temps, en suivant son rythme biologique. Ce n'est que plus tard qu'il a choisi de mesurer le temps pour segmenter les journées et les années. Durant l'antiquité le terme «chronos» qui désigne le temps abstrait et impérial fait son apparition. Les Grecs utilisaient «Kronos» comme étant la personification du temps non-tangible. En lui donnant substance et en l'intégrant à l'univers mythologique, ce temps devient concret, il est enfin représenté de façon claire dans la vie des hommes. Fils de Gaïa (la Terre) et d'Hydros (Eaux primordiales), il est le maître du temps. En choisissant de représenter le temps par un dieu ou dans un phénomène explicable, l'homme appose un cadre rassurant sur l'impartialité du temps qui passe. Mais il n'existe pas qu'un seul temps. C'est pourquoi, les Moires également dans la mythologie grecque, sont trois déesses du destin. Elles désignent le temps humain avec le cycle de la vie, contrairement à kronos qui est le maître du temps non-tangible et immuable. Chacune des trois déesses du destin est associée à une tâche dans le cycle de vie. Clotho est la fileuse qui tisse la vie, Lachésis est la liseuse qui déroule ce fil et enfin Atropos coupe le fil. Chaque une d'elles sont respectivement, la présentation du passé, du présent et du futur. Face à cela, on retrouve de nombreuses représentations du temps, de Dieu, d'éléments réguliers et linéaires, de cycle perpétuel. Ces représentations sont l'illustration d'une croyance, d'une culture et d'une manière de vivre propre à chaque société, qui permet de délimiter un champ de compréhension et d'explication face au temps. Dans la vision occidentale, la majorité des représentations du temps se fait de façon linéaire avec le passé derrière le présent et le futur devant lui (fig.1), ce n'est cependant qu'une interprétation orientée du temps parmi d'autres. En effet, selon les cultures, le temps peut être représenté comme un cycle, ou passé, présent et futur n'est qu'un éternel enchaînement (fig.3) ou encore en le modélisant de façon linéaire, mais cette fois en inversant le passé et le futur (fig.2).

Il existe différentes raisons au changement de point de vue du temps. Si la vision occidentale de par la notion d'altérité inconsciente véhiculée depuis des générations, a placé le schéma du temps linéaire comme étant celui de la modernité cela ne décrédibilise pas pour autant les autres modèles de représentation. Les perceptions du temps sont encore complexes. Si un modèle prédomine, il est en cohabitation avec d'autres représentations. Comme l'explique l'anthropologue Eric Chauvier, maître de conférences à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles «Les différentes cultures véhiculent toujours plusieurs modèles temporels différents». Dans ce sens, Jean Winand, donne pour exemple les Égyptiens «On ne peut pas diviser le monde en société à temps linéaire ou cyclique. Toutes les cultures composent avec différentes consciences du temps. Si on prend l'exemple de l'Égypte ancienne, la conception institutionnelle et religieuse du temps était clairement cyclique : chaque nouveau pharaon entamait un nouveau cycle. Au début de son règne, les compteurs repartaient de zéro. Mais on le voit bien dans les documents d'époque, le temps du commerce et de l'administration était linéaire. Des formes circulaires et linéaires du temps sont par ailleurs aussi observables dans la nature : si les saisons reviennent, la fleur éclot, se fane et meurt. Aucune société n'est aveugle à cela ! Les êtres humains gèrent constamment différentes dimensions temporelles, de la même façon qu'ils peuvent parler plusieurs langues.» Ainsi, chaque société alterne avec différentes représentations, il n'existe pas un temps unique, mais des temps qui s'alternent, s'entrecroisent et se mêlent en fonction des situations, des enjeux et de la religion.

En effet sur ce point, la religion est une donnée importante à prendre en compte. En y regardant de plus près, chaque religion possède son propre schéma temporel qui insuffle une vision déjà pré-construite du temps. En effet, si en Occident la vision la plus répandue est celle du modèle linéaire, c'est en majorité dû au christianisme qui par héritage, a diffusé une vision où le passé représente l'arrivée du Christ et où le futur évoque le paradis, soit le but ultime à atteindre. Au contraire, dans d'autres religions apparues en Asie ou sur d'autres continents, la réincarnation de l'être une fois sa vie sur terre achevée dans son enveloppe actuelle vise à revenir dans un cycle sous une autre forme.

Cette vision cyclique du temps a influencé les représentations alors admises et validées au sein d'une société. La dimension de temps n'est pas arrêtée, fermée ou immobile, il ne cesse de se transformer, de changer d'aspect, de vitesse et d'orientation. Chacun peut y puiser sa propre représentation du temps sans déconsidérer d'autres modèles temporels. À chaque un d'y voir Sa représentation.



*«Le temps présent est semblable à la boule
d'argile, le temps passé à la poussière de la terre,
et le temps futur à la cruche.»
Nagarjuna*

CHROMA

«Dire que la couleur est redevenue expressive, c'est faire son histoire. Pendant longtemps, elle ne fut qu'un complément du dessin. Raphaël, Mantegna ou Durer, comme tous ces peintres de la Renaissance, construisent par le dessin et ajoutent ensuite la couleur locale. Au contraire, les primitifs italiens et surtout les Orientaux avaient fait de la couleur un moyen d'expression».

Henri Matisse

À cette notion de chronos, j'aimerais y associer celle de chroma. Par de multiples aspects, ces deux termes se confondent et se répondent. À première vue, lorsque l'on pose une notion de temps face à celle de couleur, les deux ne semblent pas être liés ou porter mutuellement des liens. Or, en y regardant de plus près, chacune des deux notions sont similaire.

Le terme chroma, vient du grec - Kroma - qui signifie couleur. La couleur comme le temps ne possède pas qu'un modèle de représentation. En effet, on distingue différents types de couleur, la couleur matière qui se caractérise par le mélange de pigments en synthèse soustractive. Et la couleur-lumière provient seulement de la lumière et est captée par notre œil en synthèse additive.

L'œil capte des longueurs d'onde que les récepteurs (cônes et bâtonnets) sur la rétine analysent et transmettent au cerveau par le canal optique. Les cônes captent les couleurs primaires en fonction des longueurs d'onde. L'homme possède trois différents cônes : les bleus, les verts et les rouges. Les bâtonnets quant à eux captent l'intensité lumineuse.

Mais l'interprétation des couleurs différentes en fonction des individus, de leurs aptitudes, mais aussi en fonction de leur culture, de l'éducation et de leur lieu de vie. En effet, à cause d'une maladie ou d'une malformation, les Hommes ne perçoivent pas tous les mêmes champs chromatiques. Les personnes atteintes de daltonisme ont une déficience au niveau d'un des récepteurs de couleur. Ces malformations entraînent une vision biaisé de celles-ci. Au contraire, une maladie peut également accentuer la sensibilité des cônes et permettre de capter plus de longueur d'onde. Ça a été le cas pour Claude Monet à la suite de son opération contre la cataracte. Suite à cela, il ne percevait plus les jaunes, les verts et les rouges, mais seulement en nuances de bleu. Cet environnement bleu est représenté dans certains de ces tableaux. Notamment « Maison vue du jardin aux roses » 1923. La perception que nous avons des couleurs peut évoluer, se dégrader ou s'améliorer au cours du temps.

10/ Being U (2020) - La perception, Consulté le 22/03/2023- URL : <https://www.thebeinguproject.com/post/la-perception-part-2>

11/ DE MEREDIEU F. (2008) - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris : Édition Larousse, coll. in extenso, p 92

Mises à part ces difficultés, l'œil humain est censé pouvoir distinguer les mêmes couleurs. Or, en fonction de son sexe, de son éducation, de sa culture ou de son environnement la perception et la nomination des couleurs divergent. Les femmes ont tendance selon une étude menée par Israel Abramov à distinguer plus facilement les nuances de teintes proches. De plus, en fonction de son environnement, le lexique pour décrire une couleur sera plus étendu et les nuances entre deux teintes caractérisées. Dans un paysage entouré de la mer, les termes pour décrire et la capacité à distinguer les nuances des bleus, seront beaucoup plus poussés. De même, en fonction de son éducation, la facilité à percevoir les nuances des teintes sera plus simple et la capacité à les nommer également. Enfin, en fonction de sa culture et donc de son langage, la perception visuelle diffère, il n'existe pas de dénomination précise d'une couleur. En Afrique au nord de la Namibie par exemple, la tribu des Himbas possèdent seulement 4 mots pour définir les couleurs contre 12 pour les pays occidentaux. En effet, ils décrivent la couleur en majorité par leur nuance, c'est-à-dire par leur clarté et leur saturation et non pas par leur teinte. Ainsi, «ZOOZU désigne des couleurs sombres (violet, vert, bleu, rouge). VAPA décrit les blancs et certaines des nuances de jaune. BORO permet d'indiquer certaines nuances de vert et de bleu et enfin DUMBU désigne différents verts, mais aussi rouge et marron»¹⁰. C'est pourquoi, nous ne sommes pas tous égaux en ce qui concerne la couleur.

La variation de teinte est également à prendre en compte. Dans la nature, les couleurs ne restent jamais figées. Elles changent, varient, se transforment et évoluent vers de nouvelles teintes. Tout comme le temps qui est constamment en mouvement, les couleurs du vivant (soit les couleurs naturelles et non de synthèse) sont presque obligatoirement vouées à varier. Ce qui est essentiel derrière ces notions de changements est le lien direct entre le temps et les variations de couleurs qui s'effectuent. En effet, le temps fait fluctuer les teintes du vivant par le changement de saison, la durée de vie. Mais ce temps peut également avoir son propre impact sur la couleur. On l'a vu, dans le temps les couleurs varient et mutent. elles changent de teintes. C'est aussi vrai d'un point de vue technique de la couleur que culturelle. Ainsi, le temps a un impact sur la perception de l'homme face à une couleur. En fonction de sa culture, de son positionnement géographique et de la société, la symbolique derrière la couleur se transforme. «Si les couleurs sont tributaires, des conditions matérielles, techniques, socio-économique au sein desquelles elles apparaissent et se développent, elles révèlent également de l'ensemble de l'appareillage culturel et idéologique d'une société donnée»¹¹.

Cette symbolique s'adapte et s'ajuste en fonction de l'évolution qui se produit dans la culture et dans la société au cours du temps. Le blanc par exemple dans la culture occidentale a une symbolique de propre, de pur et d'immaculé. Mais elle n'a pas toujours été la couleur des robes de mariée, elle ne l'est devenue qu'à partir du XIXe siècle par La reine Victoria qui a lancé cette tendance. Avant, on se mariait en couleur. Idée saugrenue dans nos jours pourtant le blanc n'a pas toujours été la couleur des mariés.

L'évolution de sa symbolique, de son utilité a donc évolué dans le temps par des éléments qui ont marqué un revers dans l'utilisation de la couleur en question. Mais sa symbolique actuelle diverge également en fonction du prisme de la société. En Asie, le blanc est synonyme de malheur, c'est la couleur du deuil et de la mort. Porté lors des enterrements, il était alors rare de voir une mariée en Blanc. Néanmoins, avec la mondialisation et le lissage des sociétés, de plus en plus d'asiatiques se conforment à la symbolique et à la mode occidentale en se mariant en blanc. Là est un point crucial dans nos sociétés. Nous adaptions nos symboliques et notre manière de voir le monde des couleurs en fonction d'une seule et même pensée. Le monde tend vers une homogénéisation que ce soit par la couleur et le temps. Nous sommes dans une phase d'acclimatation et d'adaptation vers une culture universelle.

De nos jours, les symboliques derrière les couleurs restent fortes. Elles sont influencées par les tendances et le capitalisme. C'est pourquoi, il est possible de prévoir quelle couleur sera à la mode dans un an, cinq ans, etc. C'est un travail par petite touche qui est mis en place pour adapter l'œil à une couleur. Les symboliques alors changent et sont influencés par la mode. La mondialisation aide à ce phénomène par l'homogénéisation des symboles et des tendances.

Dans le rythme effréné de la société capitaliste, l'on en oublie que les couleurs sont omniprésentes dans notre quotidien. Elles véhiculent à elles seules «des codes, tabous, préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir»¹². Comme exprimé plus haut, notre perception, langage et même notre imaginaire est affecté par les couleurs et leur symbolique. Elles sont un prisme révélateur de notre passé, mais aussi de notre présent et du futur. Témoins silencieux des ambivalences qui ont marqué le temps, le code implicite des couleurs nous entourent, mais nous n'y prêtons pas attention. Nos vêtements, décorations, peintures, sont autant de codes avec lequel nous jouons.

Tout comme le temps qui a été manipulé par les religions, la couleur en a aussi fait les frais. Dans les représentations picturales notamment où les codes couleurs étaient très présents et permettaient de diffuser une pensée par l'image, dans une population majoritairement illettrée. Il est crucial de comprendre les changements chromatiques qui s'opèrent au fil des siècles.

Prenons par exemple le bleu, qui a d'abord été exclu du trio des couleurs primaires qu'était le rouge, le blanc et le noir. Ce n'est qu'aux XIIe et XIIIe siècles que le bleu va prendre une place colorimétrique dans l'espace visuel pictural religieux. Le changement des idées religieuses de cette époque, fait du Dieu Chrétien un dieu de lumière.

C'est à ce moment que le bleu devient lumière. « Pour la première fois en occident, on peint les ciels en bleu »¹³. Par extension, la vierge Marie qui habite le ciel sera désormais vêtue de bleu. Au système à trois couleurs, est donc ajouté le bleu, le jaune et le vert. Les combinaisons se multiplient alors, pour pouvoir représenter la diversité. Cette intégration du bleu aux représentations colorimétriques, ont fait de cette couleur la couleur préférée des Européens. Discrète et sage, elle a su se faire une place dans notre environnement personnel.

Au final, le nombre de couleurs varie au fil des temps, en fonction des besoins et des représentations de chacun. D'abord système à trois couleurs, blanc, noir et rouge. Puis à six couleurs, le bleu, le jaune et le vert étant ajouté. Actuellement, nous sommes encore avec un système chromatique de six couleurs fondamentales qui permettent d'obtenir d'autres teintes par mélange.

Nous avons tous cependant, notre propre arc-en-ciel culturel. Si tous les hommes sont capables de voir les couleurs, il en est autrement de les percevoir ou de les représenter. C'est le cas de l'exemple précédent. De l'antiquité au moyen âge, on ne représentait que trois couleurs de base. Or, à cette époque, ils voyaient très bien les autres couleurs, mais n'avaient pas besoin de les représenter.

La couleur a donc plus d'enjeux que de simplement coloriser un objet ou une texture. Elle transmet des valeurs, des indicateurs essentiels à notre cerveau. La couleur, comme elle est ressentie par l'homme, est en fait une construction cérébrale qui va définir nos interférences émotionnelles.

Si le cortex occipital lit ce qu'il a devant les yeux grâce à l'image qui se forme sur la rétine, c'est le cerveau qui examine l'objet à l'aide de quatre aires dans l'oxygène. La première aire analyse la forme, la seconde le relief, la suivante s'occupe de la couleur, du motif et de la texture et enfin la quatrième étudie le mouvement.

C'est ensuite l'aire associative qui se trouve dans l'hémisphère gauche qui va faire une jonction entre le voir (analyse dans l'oxygène) et l'aire frontale refuge de la mémoire. Ce retour vers les souvenirs et une dimension essentielle à l'acte de voir, car elle permet de rattacher une image vue à un savoir déjà vécu.

La vision primaire vise simplement à identifier une chose, par sa forme, sa taille ou sa couleur. Mais c'est l'aire associative que le neurologue Karl Wernick découvre et étudie à la fin du XIXe siècle, qui donne à ce que nous percevons une donnée plus personnelle, qui résulte des sensations que nous ressentons au contact visuel d'un objet.

14/ FAGOT P.
(23.03.2021) cours de
Méthode d'analyse, ISCID
Montauban

15/ ALBERS J. (2013) -
Interaction des couleurs,
Édition Hazan, 1^{er} édition
1963, p 6

Cette vision personnelle au vécu de chacun est pour autant toujours rattaché à une culture, société, une appartenance et à un milieu propre. C'est pourquoi, on observe une concordance dans ces schémas sensoriels et cognitifs par une étude socio-linguistique de la nomination des couleurs sur des enfants français, appartenant donc à une culture occidentale.

Philippe Fagot a pu observer une majorité de réponses identiques. *Le Rouge* représente le sang, la tomate, le camion de pompiers. *Le Orange* est une carotte, une citrouille, Halloween. *Le Jaune* est le soleil, une banane, un citron, une abeille. *Le Vert* c'est de l'herbe, la nature, des légumes, une grenouille. *Le Bleu* est la représentation de la mer et du ciel. *Le Violet* est une aubergine, une prune. *Le Marron*, c'est de la boue, les arbres, la terre, le chocolat, un ours. *Le Rose* des fleurs, des bonbons, une barbie, un cochon. *Le Blanc* est une mariée, la neige, le lait, le papier. *Le Gris* c'est la souris, l'éléphant, la fumée et *le Noir* c'est la nuit, un chat, une sorcière et un corbeau.

De ce panel d'élément coloré, on remarque que la majorité des réponses données sont issues d'un bestiaire, d'aliments ou végétaux. Il y a très peu d'objets ou de personnages. «La symbolique de l'environnement proche est également essentielle, elle démontre un micro-enrassinement»¹⁴. Dans des régions de mineurs, le noir sera perçu comme du charbon, ou encore en Provence le violet fera référence à la lavande.

Nous avons donc tous un collectif imaginaire vrai ou construit. C'est le cas avec le paradigme du loup qui dans l'inconscient collectif est noir alors qu'il est en réalité gris ou blanc. Nous instaurons une distorsion entre ce que l'on aimerait voir et ce que l'on voit. Josef Albers écrit : «une couleur n'est presque jamais vue telle qu'elle est en réalité»¹⁵.

C'est devenu un enjeux majeur comme agent plastique à part entière. Mais la couleur à quelque chose de magique. Malgré la pensée rationnelle dominante dans nos sociétés capitalistes, la couleur arrive à enchanter le monde, variable, énigmatique, changeant, elle émerveille par ses teintes et sa vivacité d'apparition. Mais cette magie des couleurs, n'est pas accessible pour tous. Il faut se laisser absorber par la couleur ne plus seulement la voir, mais la percevoir et la ressentir. Éprouver la couleur au fond de soi même par ce qu'elle a de puissant et d'unique, se laisser transporter par sa symbolique et à ce qu'elle transmet par rapport aux autres et à soi.

Se jouant du temps, la couleur se transforme, s'éveille au fur et à mesure de ce temps immuable et impartial. Il est intéressant d'observer ces changements entre temps et couleur qui s'opère doucement ou plus rapidement dans notre environnement, sur les matériaux. Indice de variabilité, le temps et la couleur sont deux précieux outils pour observer, comprendre et analyser le monde et ses changements.

Ce duo presque manichéen avec d'un côté le temps constant, prévisible et droit, ne variant jamais d'un pouce en contraste avec la couleur volage, imprévisible et énigmatique, qui varie sans cesse. Ainsi, en mettant en relation ces deux éléments similaires sur certains aspects, nous pourrions proposer une étude chrono-chromatique. Entre chronos et chroma, se joue un enjeu de variable et d'évolution que ces deux axes de recherche permettrait de mettre à jour et d'archiver sur une cartographie représentative. De ce fait, ce duo symbolique et pragmatique permettrait la mise en évidence de l'instant et non de la durée, par le mouvement entamé par la variation.

*«La couleur est une énergie qui influence directement l'âme.»
Vassily Kandinsky*

CHRONOS ET CHROMA

*«Le nombre des couleurs et des formes est infini.
Que dire de leurs combinaisons et de leurs effets?
Une telle matière est inépuisable.»
Vassily Kandinsky*

L'étude chrono-chromatique permet d'opérer un rapprochement entre temps et couleur. Chronos et chroma en tant que deux entités équivalentes transmettent des indications de variation. Si l'homme n'a pas les moyens physiques de mesurer le temps, il existe néanmoins des outils de mesure qui passe par les battements de cœur, le cycle du jour de la nuit et les saisons. Ces indicateurs permettent de mesurer les changements qui vont s'opérer dans le temps et l'évolution qui se produit. La couleur en est un. Par ces variations, elles évoluent se transforment au cours du temps, indicateur visuel d'un temps invisible.

Dans la pratique céramique, le temps et la couleur sont les deux faces d'une même pièce. Ainsi, chronos et chroma sont deux facteurs de variation. Le temps représentant une variation sur la durée par l'assimilation du passé, du présent et du futur. La couleur représentant une variation par la captation, qui en est faite sur une échelle de temps. La couleur et ses variations peuvent être mesurées aisément grâce à une échelle de temps. Approximative et culturelle comme avec les saisons, ou au contraire plus précise avec une étude à plus petite échelle sur des éléments concrets, comme le taux d'humidité dans une pièce heure par heure par exemple.

Cet outil, va me permettre d'étudier les variations qui vont s'opérer sur la céramique. Ces variations peuvent se produire à différents niveaux. Dans un premier temps et de façon très concrète sur la matière même, soit la terre entre humide, sec, cru et cuit, sur la couleur entre couleurs fraîches, sèche, cuite. Mais également, à un autre niveau qui implique les changements invisibles et inconscients. Entre réalité et imaginaire, perçus et compris, intégré et ressenti.

Un dialogue entre chronos et chroma va s'instaurer sur ces différents paliers de compréhension, sur le visible, l'invisible, le vu, le perçut et entamer un processus de réflexion.

Trois grands axes s'articulent autour de la variation céramique. L'action, le temps et le rythme. C'est donc par le prisme de ces trois notions essentielles en céramique que les données collectées pourront être établies selon une notion de chronos et de chroma. Chaque variation amène à différents ressentis pourvus dans ce domaine de compétence.

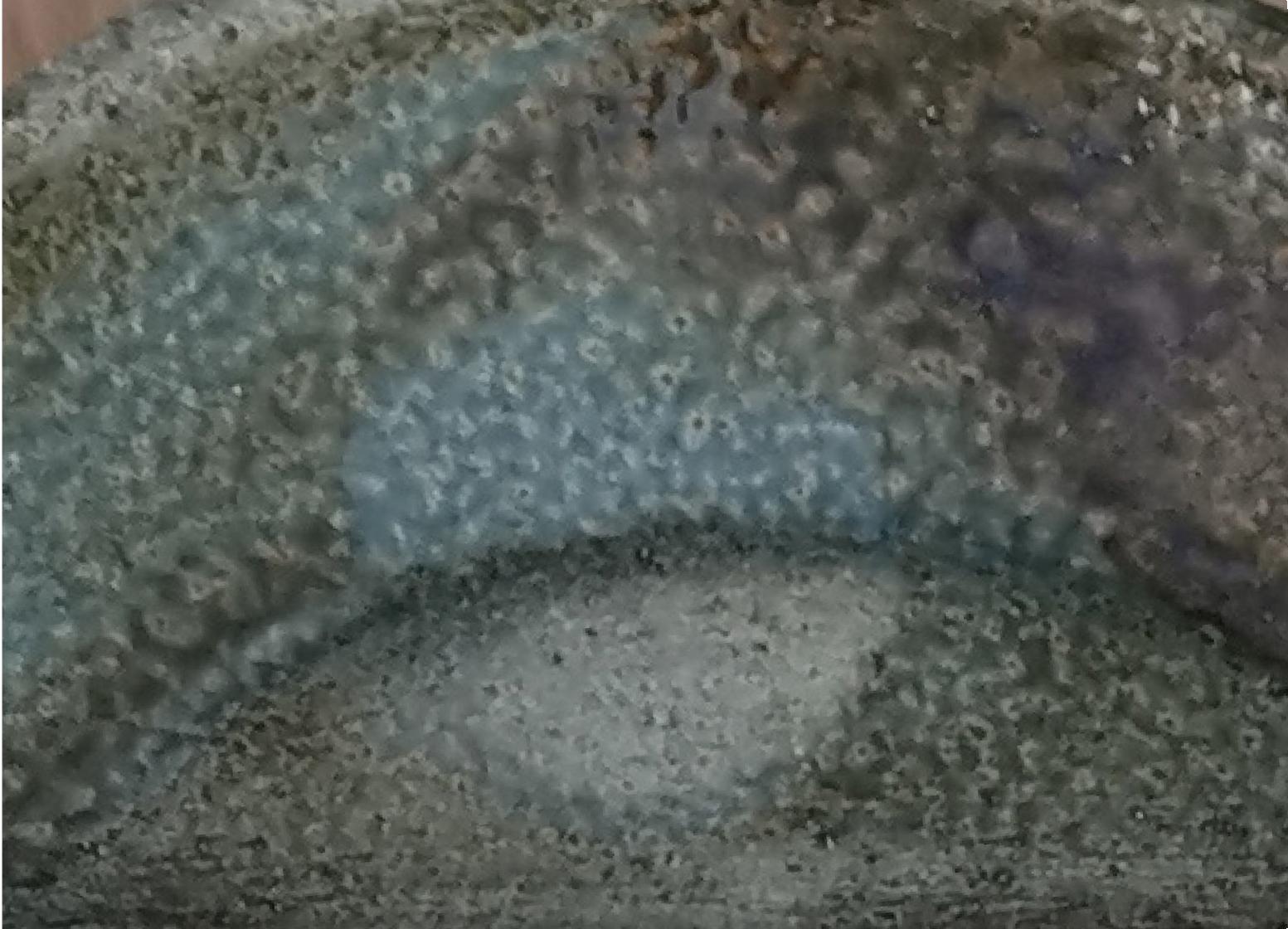
DIAGRAMME CHRONO-CHROMATIQUE

CHRONOS



II.

**VARIATION PAR
L'EXPÉRIMENTATION**



1. ACTION

16/ DE MEREDIEU F.
(2008) - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris : Édition Larousse, coll. in extenso, p 448

17/ D. DE MONTMOLIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée, maître mots de la créativité accompagnée*, Paris : Editions Atelier d'art de France, p 30

*«La sculpture est simplement du matériau en action.
Qui n'a que la gravité pour limites»
Claes Oldenburg*

En partant du point de vue de l'artisan, la variation peut être induite de différentes façons. J'ai choisi, dans ce premier axe de l'analyser par le prisme de l'action. Ce terme clef d'action est au centre du questionnement de cette pratique. L'action est suscitée par un besoin, une attraction indéfinissable entre la main et la terre. Exploration souvent hasardeuse de l'enfant qui se concrétise davantage avec la manipulation d'argile. Ce besoin de ressentir sous ses doigts la terre n'est autre qu'un besoin qui engendre une action physique sur la matière. Chaque action «repose sur une exploitation systématique des possibilités physiques»¹⁶. Parfois douce et poétique, cette action peut également se montrer cruelle, brutale dans notre contact et dans notre ressenti face à celle-ci. Au travers de cette expérience sensitive de la matière par l'action physique, intime et réflexive, j'ai pu dégager d'autres concepts englobants qui sont rattachés sensiblement à l'action.

Tout d'abord, le mouvement reste indissociable de cette notion. Il est le déploiement de l'action sur le geste ou la matière. La transformation trouve sa place par la conséquence de l'action sur la terre. Elle peut se manifester sous différents aspects, transformation physique, sa forme, sa couleur, mais aussi transformation intime par sa symbolique, son poids sur notre regard. L'évolution, quant à elle invoque à un passage clair et défini qui suit un schéma avec des étapes établies et un protocole à suivre. L'évolution n'est pas minime, mais elle suppose une connaissance de l'origine sur le résultat. Le concept d'empreinte quant à lui suppose un attachement profond avec le geste et la main. C'est par la main, par l'action ou en tout cas l'initiative du geste que né l'empreinte. Elle, contrairement à la trace, est forcément délibérée. Une empreinte est laissée par une pression volontaire. elle se démarque «de la trace par sa présence, la conscience, l'implication qu'elle suppose. Une trace se laisse, une empreinte se fait»¹⁷.

Vient ensuite la notion de pression qui est en lien avec l'empreinte, mais n'est pas perçue de la même façon. Cette pression bénéfique permet d'appréhender la terre, de la «sentir», de la comprendre et de pouvoir réagir en fonction de cette pression. C'est à partir d'elle que la main sait comment se comporter, quoi apporter à la terre pour réussir à «créer». Mais la pression est un dosage subtil de la main experte qui se calibre pour ne pas exercer trop de force. Cette pression peut se faire caresse ou menace, à la fois douce et implacable. Il est important de ne pas négliger la liberté qu'apporte l'action. C'est une liberté enfantine qui est retrouvée face à la matière, où tous les champs du possible sont ouverts et accueillants. Une liberté d'utiliser ses mains à des fins d'expérimentation. Celle-ci est primordiale dans l'acquisition d'un savoir-faire.

18/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,
maître mots de la créati-
vité accompagnée*, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 53

22/ BACHELARD G.

20/ J-F BILLETTER
(2014) - *Leçons sur
Tchouang-Tseu*, Paris :
Édition Allia

21/ *ibid*, p 24

Il permet de comprendre les outils, la matière, d'affiner ses gestes, son analyse, d'acquérir une confiance et une détermination nouvelle face au chemin parcouru. En céramique comme partout ailleurs, l'action amène à la réussite comme à l'échec. Et c'est les deux ensembles qui permettent un équilibre et une exigence face à son travail. Il est essentiel de savoir gérer les échecs pour avoir des réussites. «L'échec est une réussite qui se fait désirer» comme l'indique Pierre Poivre. La création et le devoir créatif sont extrêmement présents en céramique que ce soit pour la forme ou les décors. L'action créatrice permet d'ouvrir l'esprit, c'est une rencontre entre la matière offerte au regard, voire au jugement des autres. C'est la «matérialisation, à travers une technique, d'un désir, d'une expression de soi, d'une sensibilité, d'un imaginaire»¹⁸. Enfin, les concepts du toucher et du ressenti sont liés à celui de l'action. L'action qui se fait à travers le geste puis la main, vient *toucher* la matière. elle rentre en contact avec elle. Le toucher est donc «relié au réel et manifeste une présence»²². Au contact de l'argile, c'est le sens du toucher qui est le premier. Vient ensuite celui de la vue. De par le sens du toucher, des multiples connexions et terminaisons nerveuses dans les doigts, elle induit un ressenti chez celui qui touche. L'ensemble des sensations qui émergent au contact de la matière, vont induire à un ressenti dans le domaine des affects. La prise de conscience de ce ressenti au fond de soi permet de faire des choix en accord avec soi.

Mais c'est au travers de la main et donc du geste que peut se produire ces effets et affects. La maîtrise de celui-ci se fait par la formation à un savoir-faire physique comme psychique. Il est «non seulement un apprentissage du savoir par l'éducation, la transmission du langage, mais avant tout par le geste»²⁰. Pour Jean-François Billeter, la maîtrise du geste implique une connaissance «qui est je crois, la plus sûre, et la plus fondamentale qui soit, apprendre par le geste, par soi, trouver l'esprit, et lui répondre»²¹. C'est donc par son propre contact, sa propre mise en action par le corps et le geste que peut réellement commencer l'apprentissage pratique.

TERRE

«Pure boue. Pure terre. Pure espace.» Walter De Maria

22/DE MEREDIEU F.
(2008) - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris : Édition Larousse, coll. in extenso, p 412

23/FRÈRE DE TAIZE,
D. DE MONTMOL-
LIN(2011) - Par l'eau et le feu, un itinéraire de potier, Vendin-le-vieil : revue céramique et verre, 1ere édition 1972, p 13

J'ai choisi d'associer à la notion d'action celle de la terre. En effet, l'action est engendrée sur l'argile, celle-ci étant l'élément déclencheur d'un mouvement impliquant un résultat. «Parmi les éléments, c'est celui qui présente la plus forte dimension physique»²². Plus qu'un matériau, il est l'origine de la création céramique. Il est l'élément sur les trois, entre le feu et l'eau, à être le plus important en céramique. Matière première, elle est le commencement et la fin de chaque création.

Élément central, pivot entre chaque produit, elle se réinvente inlassablement. Matière organique, elle vit et se transforme sous les mains, parfois joueuse et capricieuse. Elle sait se montrer douce et obéissante pour ceux qui savent en décrypter le langage.

Les besoins de matières premières en céramique, ne concernent pas n'importe quelle terre. En effet, ces terres doivent avoir des composants minéraux spécifiques pour permettre leur travail, mais également leur longévité. Il existe trois grandes familles de terre utilisée par le céramiste.

Le grès qui est une pâte qui cuit au-delà de 1200°C, c'est le grésage. Ce qui veut dire qu'à cette température, le grès se densifie et se vitrifie, la terre devenant solide. Robuste et résistant, le grès peut endurer des attaques acides, mais aussi des chocs minimes et des rayures.

La faïence elle, est un mélange d'argile, de sable et de marne qui forme une terre qui cuit en dessous de 1200°C. Cette terre est pratique pour travailler sur les couleurs, car leur rendu sera plus vif et lumineux du fait que les pigments ou les oxydes auront cuit à «basse température».

Cependant, si cette terre est plus légère, elle est également plus fragile et moins robuste dans le temps.

Enfin, la porcelaine très connue pour son raffinement et sa couleur blanche obtenue du fait de la grande concentration de kaolin dans ses ingrédients. Est une terre qui cuit à haute température soit 1200°C. La porcelaine est une terre solide mais exigeante. Sa composition fait d'elle une terre de mémoire, c'est-à-dire qu'elle garde en mémoire chaque manipulation ou transformation.

On peut différencier deux sortes d'argile. Celle de la nature, indomptée, sauvage et brute ou celle qui est déjà prête à l'emploi, plus qu'à manipuler. C'est là deux argiles avec deux chemins extrêmement différents. La seconde est «une argile recherchée, découverte, piochée, séchée, triée, concassée, lavée, tamisée, décantée, essorée, marchés, battue, reposée et pétrie à la sueur du front. Elle s'empile enfin en balles pesées, arrondies, lisses et quasi-appétissantes, véritables aimants pour le bout des doigts»²³. Elle est donc beaucoup plus docile, on connaît ses points forts et

24/FRÈRE DE TAIZE,
D. DE MONTMOL-
LIN(2011) - Par l'eau et le
feu, un itinéraire de potier,
Vendin-le-veuil : revue
céramique et verre, 1ere
édition 1972, p 14

25/ *Ibid*, p 14

26/ DAGOGNET F. (1985)

27/ DE MEREDIEU
F. (2008) - Histoire
matérielle et immatérielle
de l'art moderne et
contemporain, Paris :
Édition Larousse, coll. in
extenso, p 47

28/ *Ibid*, p 47

29/ *Ibid*, p 354

ses points faibles. Le potier n'a plus qu'à laisser libre cours à ses mains pour la modeler et lui donner la forme escomptée. L'argile sauvage, «tassée par la somme des temps»²⁴ sans le contrôle du potier oscille d'un extrême à un autre. Parfois, par manque d'eau, elle devient sèche et poussièrè ou lorsqu'elle en emmagasine trop. Elle se transforme en boue et en fange. Cette «argile a soif [...] mais elle ne sait même pas boire»²⁵, sans le contrôle attentif et aguerri du potier, l'argile est soit trop dure pour être manipulée, soit trop humide pour garder une forme ou une direction donnée. C'est à partir de son savoir-faire que le céramiste peut juger l'hydrométrie de la terre, comprendre et composer avec elle.

Mais ce matériau n'est pas seulement une matière, elle est aussi une image, un temps et un corps. Chaque matière n'est rien sans ces autres entrées. C'est à partir d'une image construite où déconstruite que se crée et se transforme la matière. À partir d'un temps et d'un espace bien défini qui fixe les limites, mais aussi, l'infinie qui la sépare du résultat. Et enfin, le corps permet de mettre en œuvre et d'impliquer la matière elle-même. Pour François Dagognet les «opérations sur un matériau sont résolument physique»²⁶. Cette pensée matériologique confirme qu'une matière seule n'est pas véritablement exploitable, mais c'est de l'action physique qu'elle acquiert les caractéristiques indispensables à la création.

Cette matière elle-même dégage à elle seule un imaginaire et une substance qui pousse et dirige le geste. Elle impose un rapprochement physique et intime, comme un besoin essentiel de toucher et d'investir l'étendue des possibilités qui s'offrent à la création. L'ambiance matériologique qui résulte du métier de céramiste évolue et se disperse dans l'intégralité de l'atelier.

Ce n'est plus qu'une simple matière. C'est «à la fois un ordonnancement des diverses données sensorielles mais aussi une description du matériau, de ses actions et réactions. Il y a ainsi toute une science du matériau à développer. Elle ne recouvre pas uniquement ses conditions d'apparition techniques ou ses diverses propriétés physiques (résistance, solubilité, poids, etc.). Elle est aussi celle de sa réception, historique, sociologique, esthétique»²⁷. «Il y a là comme une réinvention du matériau- au cours d'une opération qui s'apparente à une transmutation d'ordre alchimique»²⁸. Élément mou et souple, cette matière molle est pour le commencement de l'appréhension des matières, un outil fascinant. L'enfant découvre par les techniques du modelage, les propriétés inédites de cette texture nouvelle. Le mou, «est troublant, dérangent. [...] Il y a là comme une dimension onirique du mou et de l'informe»²⁹. C'est cette part d'imaginaire qui pousse à la manipulation et à la création. On observe pour la terre, une bipolarité des états : d'abord molle et malléable, elle devient dure et fragile. Ce rêve de texture molle est important :

30/ DE MEREDIEU
F. (2008) - Histoire
matérielle et immatérielle
de l'art moderne et
contemporain, Paris :
Édition Larousse, coll. in
extenso, p 362

31/ C. Wight (2018) - *La
sculpture céramique
expression contemporaine*,
Banon : Édition ARgile,
p 169

32/ Bente Skjottgaard
(2008) - La revue de la
céramique et du verre,
N°161 Juillet-Août, p 54

33/ DE MEREDIEU
F. (2008) - Histoire
matérielle et immatérielle
de l'art moderne et
contemporain, Paris :
Édition Larousse, coll. in
extenso, p 656

34/ *Ibid*, p 656

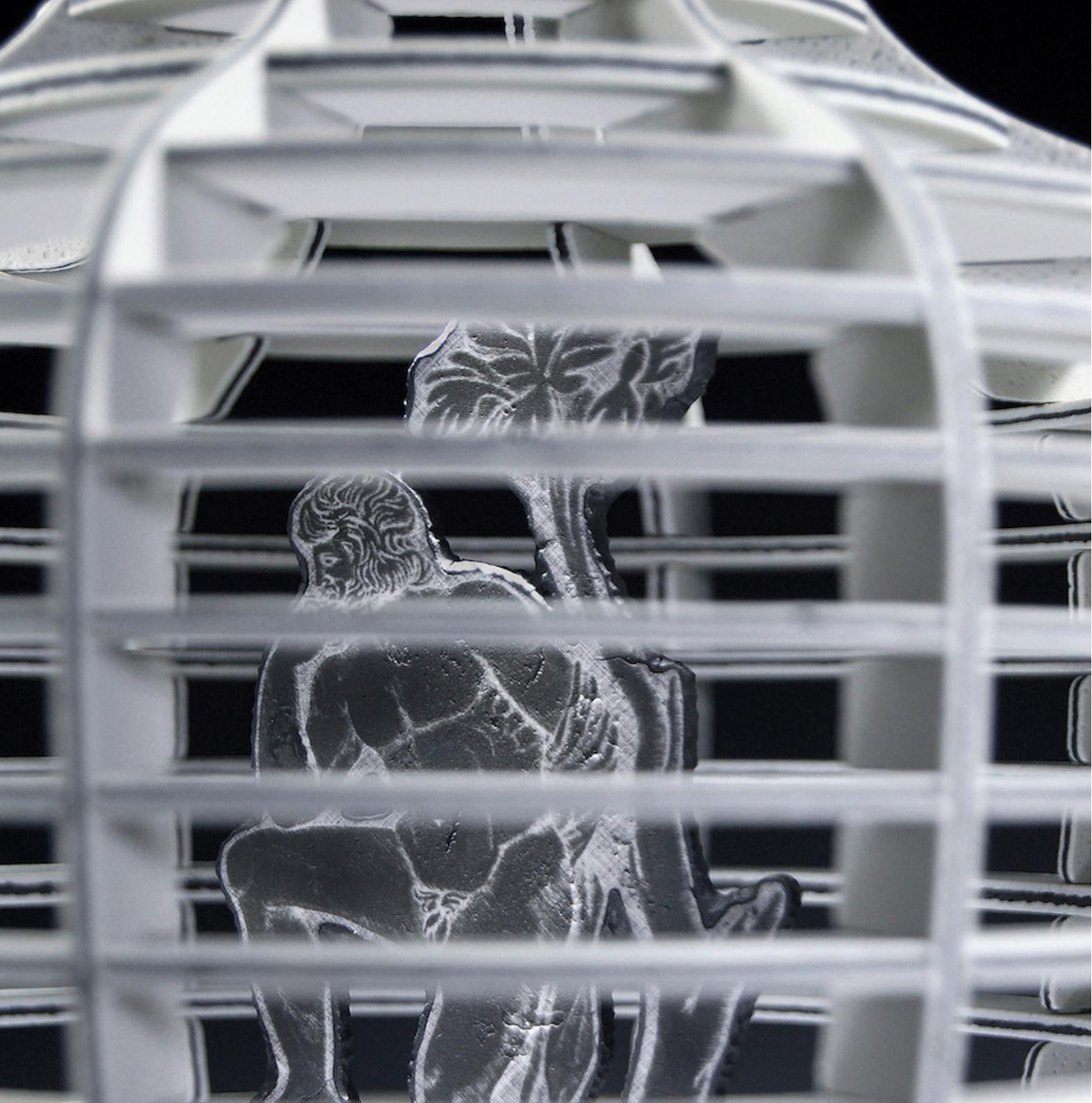
la terre « nous semble le schème du matérialisme vraiment intime où la forme est évincée, effacée, dissoute»³⁰.

Aujourd'hui, voir au-delà de la matière permet d'exploiter les ressources d'un matériau et d'innover. C'est en cherchant à faire évoluer ces savoir-faire matériologiques acquis et transmis depuis des générations que l'homme (artistes, artisans, scientifiques ou chercheurs) tentent d'explorer de nouveau possible par la technique, la mécanique, la composition ou le sensible et d'introduire des matériaux hybrides voire composites, pour proposer des propriétés innovantes intégrant un caractère sensoriel et plastique. C'est le cas de l'artiste-artisan Chris Wight et sa série de vases Portland Arcana (fig 1). Il utilise et repousse les limites de la Bona China, une porcelaine extrêmement fragile et compliquée à travailler. Pour cela, il intègre de nouvelles technologies dans sa pratique en atelier. Par la découpe au jet d'eau lui permet de créer des ouvertures précises et sans dommage³¹.

Contrairement à Chris Wight, Bente Skjottgaard une céramiste Danoise, exploite l'innovation non par la technologie, mais par la composition et la technique. Avec *elements in white* (fig 2), elle performe dans sa recherche de blanc, créer un univers minéral innovant, éblouissant d'ingéniosité et de réalisme. Elle se joue des formes et de la couleur pour produire³².

Cette argile n'est pas qu'une simple matière à travailler. Elle intervient à l'intérieur d'un processus de création par les mains de l'artiste. Ce sont des processus «par lesquels - littéralement- ils fabriquent et inventent cette matière qui ne subsiste pas telle quelle après-être passée dans leurs mains et par le truchement de ses outils qui prolongent la main, l'œil ou le cerveau comme autant de prothèses»³³.

Ainsi, contempler une œuvre en céramique, «revient à la «refaire», à dénouer les différents fils du processus qui l'ont engendrée, à repasser par les diverses phases de transmutation du matériau. cela même si ces reconstitutions sont, pour une large part, réinventée, imaginées»³⁴.









35/ CABANNE P. (2014)
- Entretiens avec Marcel
Duchamps, Édition : Allia,
p 19

36/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,
maitre mots de la créati-
vité accompagnée*, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 35

37/ *Ibid*, p 53

38/ LEACH B. (2016) - Le
livre du potier, Belgique
: Édition la revue de la
céramique et du verre, 2^e
édition, p 40

39/ DE MEREDIEU F.
(2008) - Histoire maté-
rielle et immatérielle de
l'art moderne et contem-
porain, Paris : Édition
Larousse, coll. in extenso,
p 27

40/ *Ibid*, p 44

41/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,
maitre mots de la créati-
vité accompagnée*, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 47

CRÉATION

« J'ai peur du mot «création», disait Duchamp. Le mot «art», par contre, m'intéresse beaucoup. S'il vient du sanscrit, comme je l'ai entendu dire, il signifie «faire». Or tout le monde fait quelque chose et ceux qui font des choses sur une toile, avec un cadre, s'appellent des artistes. Autrefois, on les appelait d'un mot que je préfère : des artisans»³⁵.

La création vient de - Creare - qui signifie engendrer, créer ou produire, elle est une réalisation interne tournée vers l'extérieur.

La création passe obligatoirement par l'intériorité. Elle est une pratique qui se construit par le soi. Néanmoins, si elle démarre par le soi, elle se développe et s'accroît vers l'extérieur, pour être offerte et rediriger vers les autres. «Toute création authentique révèle cette intériorité imprimée dans la matière»³⁶, pour l'exposer et l'offrir à un regard extérieur. Cette créativité se matérialise «à travers la technique»³⁷ et la matière qui construit par l'expérience et la recherche. C'est une «Représentation de l'expression humaine dans une parfaite harmonisation de l'esprit et des sens»³⁸. Elle «se compose de deux facteurs différents : la matière et la forme»³⁹, mais cet «art n'est effectivement pas affaire de pure technique»⁴⁰.

C'est une manière de donner vie, de créer, d'arriver à produire quelque chose qui n'existait pas auparavant ou d'y assimiler une notion de nouveauté et de résurgence. Par exemple, dans la tradition «la créativité vient y puiser pour rebondir»⁴¹ et introduire cette notion de renouveau.

MOT CLEF

Élaboration
Confection
Conception
Invention
Réalisation



42/DE MONTMOLLIN
D., FRÈRE DE TAIZÉ,
GAMBS-LAUTIER M.H.,
MEYER J.C (2013) - Éloge
de l’empreinte, Vendin-le-
vieil : Éditions la revue de
la céramique et du verre,
2^e édition, p 12

43/ *Ibid*, p 13

44/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L’argile partagée,*
maître mots de la créati-
vité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d’art de
France, p 30

45/ *Ibid*, p 30

EMPREINTE

*«L’empreinte, n’est pas une image, idée, illusion d’empreinte, mais
bien empreinte réelle» Toroni*

L’empreinte, souvent synonyme de trace, ces deux termes ne veulent pourtant pas exprimer la même chose. Une empreinte est laissée volontairement, elle est voulue, vécue, dirigée et conscientisée par celui qui la crée. Elle résulte d’une implication consciente et consciencieuse. Alors qu’une trace émane de l’inconscient, elle est laissée par hasard sans choix préalable, sans calcul et «renvoie toujours au vivant»⁴². Dans les deux cas, la trace ou l’empreinte «n’est jamais pour soi mais toujours pour celui qui la remarque»⁴³. Les empreintes conservent toujours la trajectoire et le mouvement des matériaux.

En céramique, «l’empreinte résulte de trois variables : la position des mains, leur pression et la rapidité du geste»⁴⁴. Cette empreinte fait partie intégrale de l’expérience, c’est une démarche volontaire qui s’organise en deux temps bien distincts la façon et la découverte. La façon étant un ressenti textuel, un aperçu par la matière et le toucher, elle est « hors du visuel»⁴⁵. La découverte, elle survient après, c’est un ressenti visuel du résultat obtenu par la pression exercé par le geste. C’est un éveil de l’imaginaire, par une infinie de combinaison et de possibilité qu’il sera possible d’effectuer sur la terre par la suite.

MOT CLEF

Marque
Vivant
Témoin



ÉVOLUTION

L'évolution fait référence à une gradation, une modification qui s'opère vers quelque chose de plus abouti, vers une progression logique et naturelle d'une pratique. En artisanat, cette notion d'évolution est centrale. Au cours de ses habitudes, ses expériences et sa pratique, l'artisan se perfectionne. Il met en place des rituels pour progresser, devenir plus efficace, mais surtout évoluer.

En céramique, l'évolution ne s'arrête jamais, elle fait partie intégrante de ce métier. L'apprentissage ne s'arrête pas, il n'a pas de durée dans le temps, ce qui permet le perfectionnement dans son domaine.

D'un point de vue purement scientifique notamment avec la théorie de Darwin, l'évolution est un processus long qui permet d'apporter des changements dans le fonctionnement d'une espèce. C'est un passage progressif d'un état à un autre. Cela fait écho à l'évolution dans la pratique céramique, processus plus ou moins long, où les gestes, les techniques et les ressenties se développent avec le temps et l'exercice.

Au départ flagrant, cette évolution devient plus minime et moins impressionnante, mais elle ne cesse pas pour autant.

MOT CLEF

Progression
Développement
Modification
Amélioration



46/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maître mots de la créati-
tivité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 83

EXPÉRIMENTATION

L'expérimentation est une démarche qui permet d'explorer plusieurs possibilités. De ne pas être contraint par des attentes spécifiques et des conditions particulières. C'est un moyen libre de pouvoir tester, apprendre, corriger et découvrir sans entrave quelle qu'elle soit.

C'est justement à partir de ces expérimentations, qu'apparaît une nouvelle force, un renouveau dans la création, dans l'expression de celle-ci qui n'est plus délimitée et encadrée, mais seulement guidée vers la création.

Il est important d'encourager cette exploration créatrice, par le lâché-prise, de permettre d'apporter de la connaissance et un savoir-faire pour un nouvel éveil de la pratique.

Rien dans un savoir-faire n'est inné. il découle irrémédiablement d'un apprentissage acquis avec le temps et la pratique. C'est de cette expérience obtenue par des expérimentations plus ou moins réussies, la surprise et la découverte que se développe un savoir-faire propre à chacun, une individualité intérieure qu'il est impossible d'enseigner. «La créativité s'expérimente, elle ne se transmet pas»⁴⁶.

MOT CLEF

Tentative
Recherche
Pratique
Observation



GESTE

C'est avec comme point de départ l'espace immersif de l'atelier qu'une atmosphère fertile en création est possible par la mise en mouvement du corps dans le lieu.

Le geste induit par la main qui pense, qui sait permet d'interroger l'authenticité physique de la matière par et dans un lieu. C'est à partir d'un rapport conscient à l'irréel, une expérience et un affect qui conduit à l'effectuation d'un geste et d'une technique. "Le geste est une synthèse !" ⁴⁷.

Mais c'est également au travers d'un contact avec la matière même par le geste qui peut amener à une mobilisation d'une nouvelle sensibilité de représentation par le registre kinesthésique.

L'atelier de l'artisan céramiste possède son propre univers symbolique et sensible, relié à l'élément de la terre. Insufflant aux gestes et à la technique une atmosphère particulière, c'est tout un contexte qui s'instaure lors du contact avec la matière, un champ des possibles se met alors en place. Le geste produit et crée sous l'effet d'un savoir-faire, mais reste influencé par une compréhension des images. L'atelier de l'artisan est nimbé d'une aura de créativité imaginaire. Elle insuffle une recherche d'un geste guidé par cette irréalité ambiante. Les gestes puisent dans ce registre pour trouver leur force et produire ou expérimenter par la technique sur la matière. S'ils restent appris et acquis, ils se développent par l'expérience, et les images produites par la rencontre avec la matière.

MOT CLEF

Mouvement

Expérience

Toucher

Main

Posture

Atelier



48/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maître mots de la créati-
tivité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 86

LIBERTÉ

C'est la possibilité et le droit de chacun de pouvoir se définir par soit même. C'est aussi prendre son indépendance et du recul par rapport à un schéma ou des attentes extérieures. C'est également laisser libre cours à ses envies et ses désirs sans le besoin de devoir rendre des comptes, en accord avec sa nature profonde.

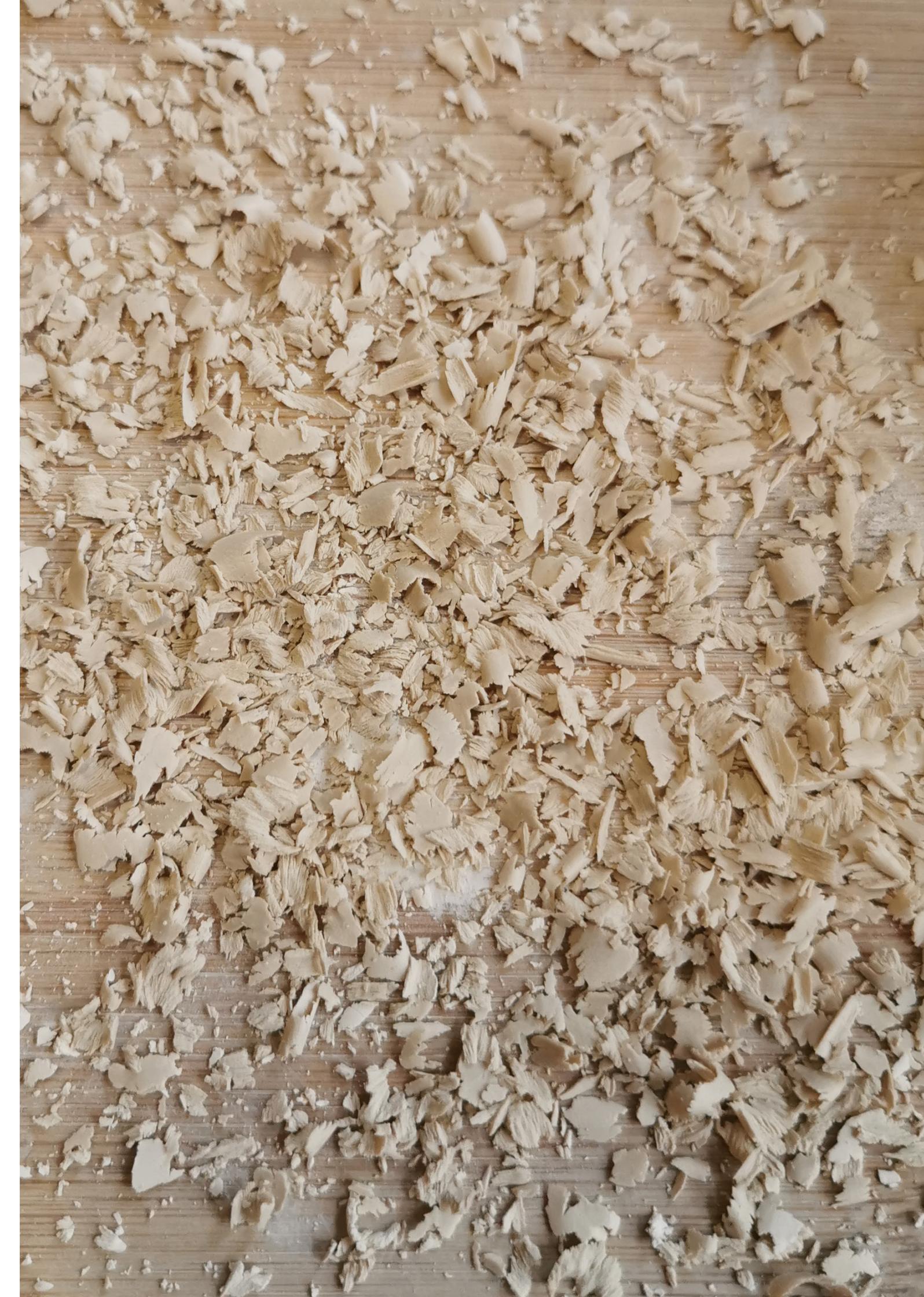
La liberté peut découler du geste enraciné au corps. C'est à partir de celui-ci qui dirige et induit la forme.

En se libérant des tensions, des entraves de l'esprit, le geste pourra devenir plus fluide, sans contrainte, «pour se mettre au service de la créativité»⁴⁸.

Mais se libérer n'est pas chose aisée, cela implique une déconstruction des barrières, des limites interne pour s'ouvrir et se réinventer par le geste et la pratique.

MOT CLEF

Abandon
Aisance
Autonomie
Évasion



49/NEVELSON L. (1983)
- Aubes et crépuscules, Paris : Édition Des femmes,
p 146

50/DE MEREDIEU F.
(2008) - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris : Édition Larousse, coll. in extenso,
p 523

51/ *Ibid*, p 523

MOUVANT

*«Une figure immobile s'entoure d'un espace fermé.
Une figure en mouvement ouvre l'espace...»
Alberto Giacometto*

Le mouvant fait référence plus largement au mouvement. Énergie matériologique ou vibration immatérielle sont concentrés dans un mouvement en devenir. Souvent relayé, le mouvement est un élément central dans le vivant. Chaque un est caractérisé par un mouvement qui lui est propre et qui apporte une indication sur soi. Résultat d'une action, le mouvant indique une mise en marche, un déplacement, une vitesse et un temps.

Capturer le mouvant est difficile. Car le réduire à un effet statique ne permet pas de rendre justice à celui-ci. Mais il permet d'obtenir un aperçu d'une partie du mouvement et de laisser son imagination terminer l'action prise sur le vif. Elle y introduit la notion de vitesse, celle-ci même qui «insuffle une vitalité supérieure et offre l'intensité d'une plus haute réalité»⁴⁹. Cette vitesse qui appelle à l'accélération, introduit «son contraire, le ralenti, ainsi que l'ensemble des modulations et variations de tempo que permet le mouvement»⁵⁰. Mais également, elle « engendre enfin la sensation - paradoxale de l'immobilité»⁵¹.

Ci-contre, nous pourrions parler «d'image mouvement», prototype nommé par Deleuze pour l'enchaînement kaléidoscopique des images d'un film.

MOT CLEF

Vitesse
Flou
Vif
Animé
Fluide



52/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maitre mots de la créati-
tivité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 36

PRESSION

Une pression, est un geste empreint de force et de finesse. elle est un dosage précis pour transmettre les bonnes informations. Exercé par la main du potier dans la recherche « de la modulation de la pression, c'est la résistance de la matière qui va guider le comportement du modelleur »⁵².

Trop forte, cette pression peut conduire à la dégradation, voir à la destruction. Au contraire, un manque de fermeté et de force exercé dans la pression n'engendre rien ou très peu. La pression nécessite donc une expertise accrue de sa force, mais aussi de la terre en réaction à la pression. Seule la connaissance par la pratique et l'action peut permettre de comprendre, comparé et adapté la pression exercée sur la terre.

Ainsi, la seule mesure effective dans la pratique de la pression reste la connaissance, la compréhension et l'écoute de la matière essentielle pour juger et exercer «la bonne pression».

MOT CLEF

Force
Impulsion
Contrainte



53/D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maître mots de la créati-
tivité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 40

RESSENTI

Le ressenti est une introspection vers soi. il en émerge des sensations. Singulier et personnel, il permet de se diriger. «Au contact des mains avec l'argile, un ensemble de sensations émergent, aboutissant à un ressenti. Le ressenti permet à chacun de percevoir ses tendances, ce vers quoi il veut aller»⁵³.

Ce ressenti est essentiel dans la pratique de la céramique, il permet de guider le potier vers une nouvelle expérience plus personnelle et intuitive. C'est ainsi, que chaque technique, modèle est unique dans les métiers de la création, car chacun y apporte sa propre sensibilité, ses aptitudes et ses acquis.

C'est dans la poïétique même de la céramique que s'effectuent les modulations du ressenti. Le faire en est au centre, car c'est à travers le sens du toucher ou de la vue que s'exprime celui-ci. Physique ou émotionnel, il est le guide de l'artisan.

MOT CLEF

Connaître
Toucher
Expérimenter
Comprendre



54/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,
p.97

55/D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,
maitre mots de la créati-
vité accompagnée*, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 66

56/ Musée des beaux arts
de Lyon (2021) - Par le
feu, la couleur : céramique
contemporaine, Paris :
Édition Snoeck gent, p 19

RÉUSSITE ET ÉCHEC

«L'échec est une réussite qui se fait désirer» Pierre Poivre

S'il est important de ne pas prendre les échecs comme une dévalorisation de son savoir-faire ou de soi, il n'en reste pas moins une situation de crise qui remet en question celui qui est en échec. Néanmoins, «l'échec est un outil incroyable, puissant pour apprendre» Tim Brown.

Mais l'échec fait partie intégrante du processus de création, «l'échec est toujours expérimental»⁵⁴, c'est à partir de lui, qu'une amélioration va être possible, qu'une nouvelle tentative va pouvoir être induite et améliorer le régime de création pour les opérations suivantes. C'est d'une volonté propre, interne et d'une détermination à réussir que l'échec va pouvoir se transformer en succès.

«Être créatif c'est parvenir à transformer l'échec en une source de réalisation»⁵⁵.

Tout le monde est obligé de passer par des échecs, mais échouer tôt, permet de réussir vite. Il ne faut pas oublier que «l'échec est une partie itinérante du processus» Tim Brown.

Pour le céramiste Michel Meynet, «les essais, rebuts et autres accidents témoignent du travail complexe de l'artiste, de ses recherches et de ses échecs dans sa création»⁵⁶. La phase d'échec est donc une période à chérir qui permet de progresser, d'apprendre par le faire et par soi vers la réussite.

MOT CLEF

Persévérance
Patience
Constance
Énergie
Fermeté



57/D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maitre mots de la créati-
vité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 44

TOUCHER

Le toucher fait partie des cinq sens. Il véhicule des milliers d'informations au système nerveux grâce à ses capteurs et permet d'apporter des précisions, des indications de texture, de température et d'aspect.

Le toucher est ancré dans le réel. Il oriente le geste de par ses sensations et permet d'initier à la rencontre entre-soi et «l'argile, le toucher informe, pour adapter ses gestes»⁵⁷.

Le touché permet d'apporter des indications que lui seul peut d'obtenir. Le visuel ne passe qu'en secondaire et en complément de cette expertise texturale. Mais se toucher n'est autre que la main qui pense et qui crée du potier. Par l'outil et la technique de l'artisan, ce sens se développe et devient plus incisif et attentif. À l'affût des moindres changements, il contrôle et affine son art. C'est de cette configuration plastique et technique qui coordonne la mobilité de la main, du toucher donc du geste en lui-même.

MOT CLEF

Contact
Geste
Main
Artisanat
Sensation
Expertise



58/Collectif Larousse
(2007) - Le petit Larousse,
Paris : Larousse

59/ CROISÉ A.(2021) -
L'instant textile, Mémoire
L3 ADST-Design ISCID,
p 25

60/ D. DE
MONTMOLLIN, FRÈRE
DE TAIZÉ (2018) - *L'argile
partagée, maître mots de
la créativité accompagnée*,
Paris : Editions Atelier
d'art de France, p 68

61/ DE MEREDIEU
F. (2008) - Histoire
matérielle et immatérielle
de l'art moderne et
contemporain, Paris :
Édition Larousse, coll. in
extenso, p 46

TRANSFORMATION (Endogène)

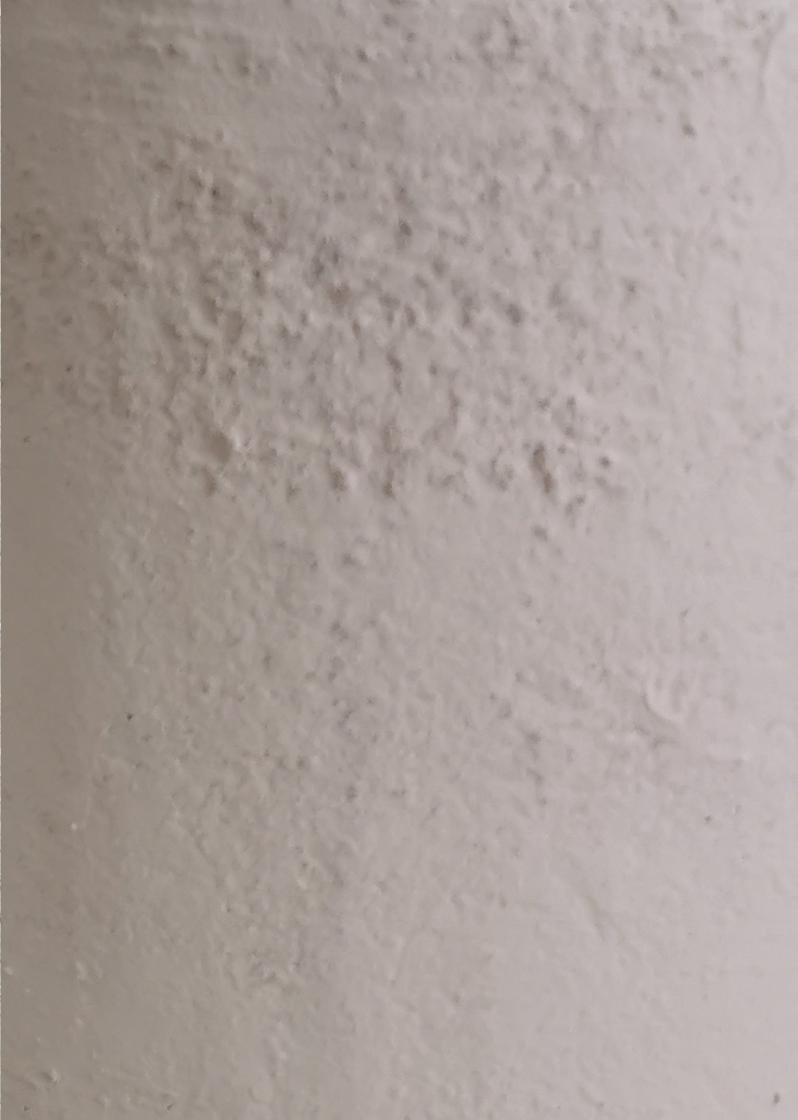
Du latin transformationem, de transformare signifiant transformer, la transformation est le résultat d'une action, déterminant le passage d'une forme à une autre, une métamorphose. Le préfixe latin trans-, signifie des modifications qui vont au-delà de quelque chose⁵⁸. Cette transformation peut être perçue de manière douce ou brutale en fonction d'une échelle de temps. C'est un changement qui s'opère et qui modifie l'expression même d'un objet ou d'un être. Cette transformation endogène en céramique peut être pressentie de deux façons différentes, par la matière ou par le potier. C'est une transformation qui provient de l'intérieur et qui fait partie de la matière ou de l'individu. C'est un mouvement qui s'effectue de soi vers soi.

Elle s'opère dans un premier temps sur la matière première travaillé par le potier. Celle-ci se métamorphose sous les mains de l'artisan qui lui donne sa forme et sa texture finale, «le concept de transformation naît de pratiques gestuelles, de l'usage de procédé technique en action»⁵⁹. «La transformation de la matière, c'est de la faire passer de l'informe à la forme»⁶⁰. Au cours du processus de création céramique, l'argile va continuellement évoluer dans un cycle logique. D'abord boue, barbotine, plastique, cuir, sèche puis poussière, la terre ne cesse de faire varier ses états. Elle se transforme par la force des choses avec ce qui entre à son contact, l'eau, le potier et le feu. Pour Gottfried Semper, il faudrait «envisager l'art sous l'angle d'une transformation conditionnée par la nature des matériaux utilisés - résistance, flexibilité»⁶¹. C'est par le matériau même, qu'une transformation est possible.

Si le potier est d'abord le spectateur privilégié de ces changements réalisé par la terre, la transformation s'effectue également en interne. Elle est une transition qui s'opère dans l'individualité et de manière autonome. Elle peut être le fruit d'une volonté propre ou d'un cheminement beaucoup plus long et interne. De tout cela, c'est un nouveau monde qui va s'offrir à celui qui sait écouter, voir et ressentir la terre. Cette transformation invisible et subjective va pourtant devenir le centre exclusif dans sa pratique de la céramique.

MOT CLEF

Métamorphose
Adaptation
Changement



TRANSFORMATION (Chromatique)

La transformation chromatique intervient à deux niveaux en céramique. Elle est d'abord perçue dans et par la terre. Lié à sa transformation endogène, la transformation chromatique intervient durant les différentes étapes de séchages et de fabrications de la terre. C'est tout au long de ce processus que les teintes évoluent, se diversifie sur la surface interne et externe de la terre. D'abord humide, la terre à une teinte plus sombre, foncée avec une clarté et une saturation moyenne à base. Mais plus la terre devient sèche, puis cuite, plus elle devient claire et lumineuse.

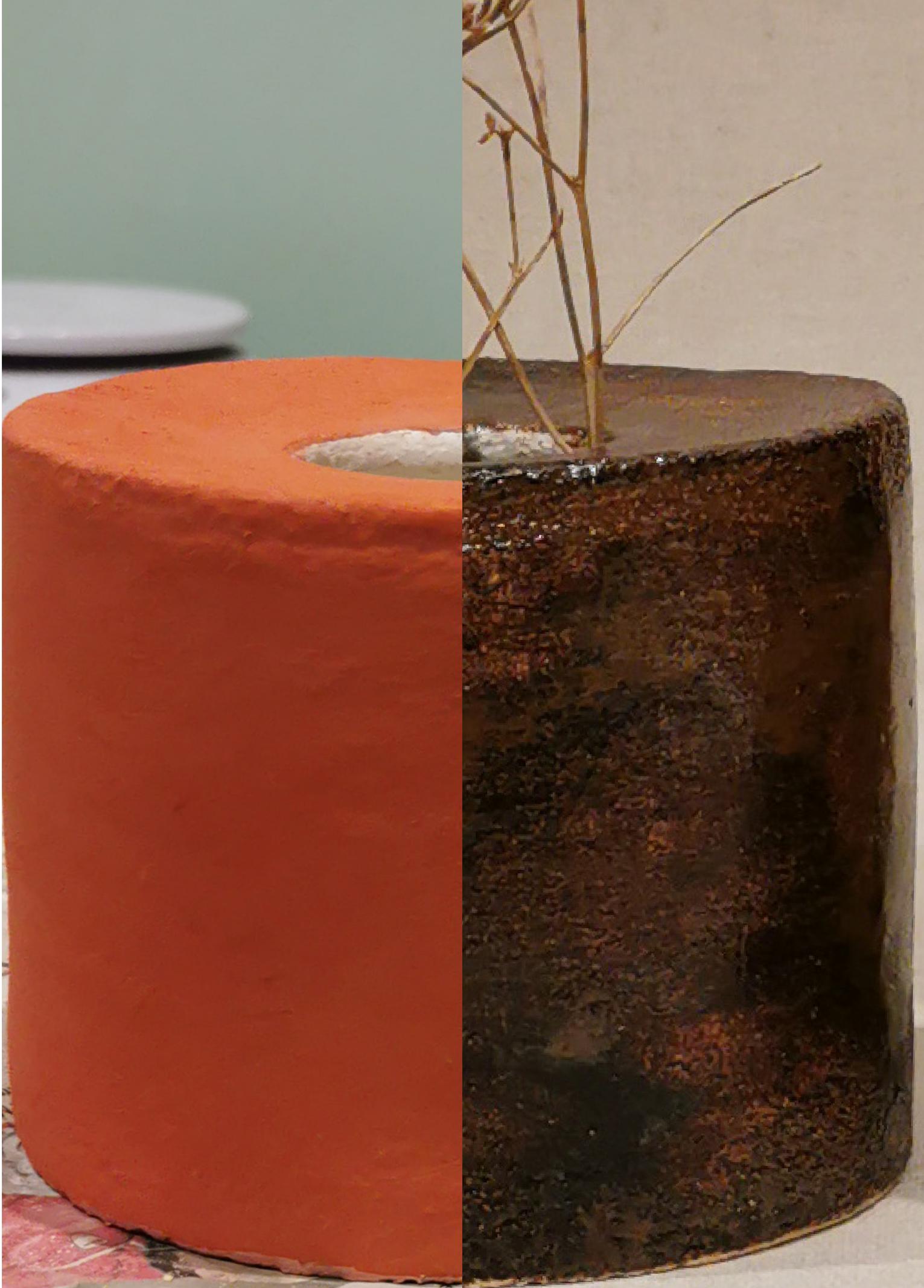
Mais une transformation chromatique s'opère également lors de la coloration des pièces. Les oxydes ou engobe avec des colorants de masses, avant la cuisson et leur température de fusion ne sont pas de même teintes. Ils peuvent varier selon un spectre très large en fonction des températures de cuisson.

L'oxyde de fer peut donc arborer des teintes brunes, rouges, orangées et noires en fonction de la température lors de la cuisson. Le domaine chromatique des oxydes en céramique est extrêmement minutieux et aléatoire. Il est impossible de savoir exactement la couleur d'une pièce oxydée, sans avoir fait de test préalable pour choisir la teinte adaptée.

«La dimension changeante et protéiforme de la couleur, ses nuances et ses reflets, ses incessantes mutations, ses oxydations, salissures, ternissures, irisations, obscurcissement ou illumination soudaine, le rapprochement imprévu d'un jaune citron ou d'un violet, font de la couleur un matériau caméléon»⁶².

MOT CLEF

Altération
Mutation
Transfiguration



(cap) -
Auguste
About, Peter

63/ VAN MUNSTER I.
(Juin-Juillet 2021) - La
couleur un monde à ex-
ploré, Atelier d'art n°152,
p 33

64/ *Ibid*, p 33

54 bis/Dir. COLIN
C. (2001) - Design et
gammes, les villages, Paris
: Édition Hazan, industries
françaises de l'ameuble-
ment, p 91

TRANSFORMATION (Chromatique)

Pour la céramiste Ingrid Van Munster, il est essentiel d'être à l'écoute des couleurs. Cet artisan travaille avec seulement du bleu, du vert et du jaune. Pourtant, elle arrive à découvrir et utiliser une palettes immense de teintes.

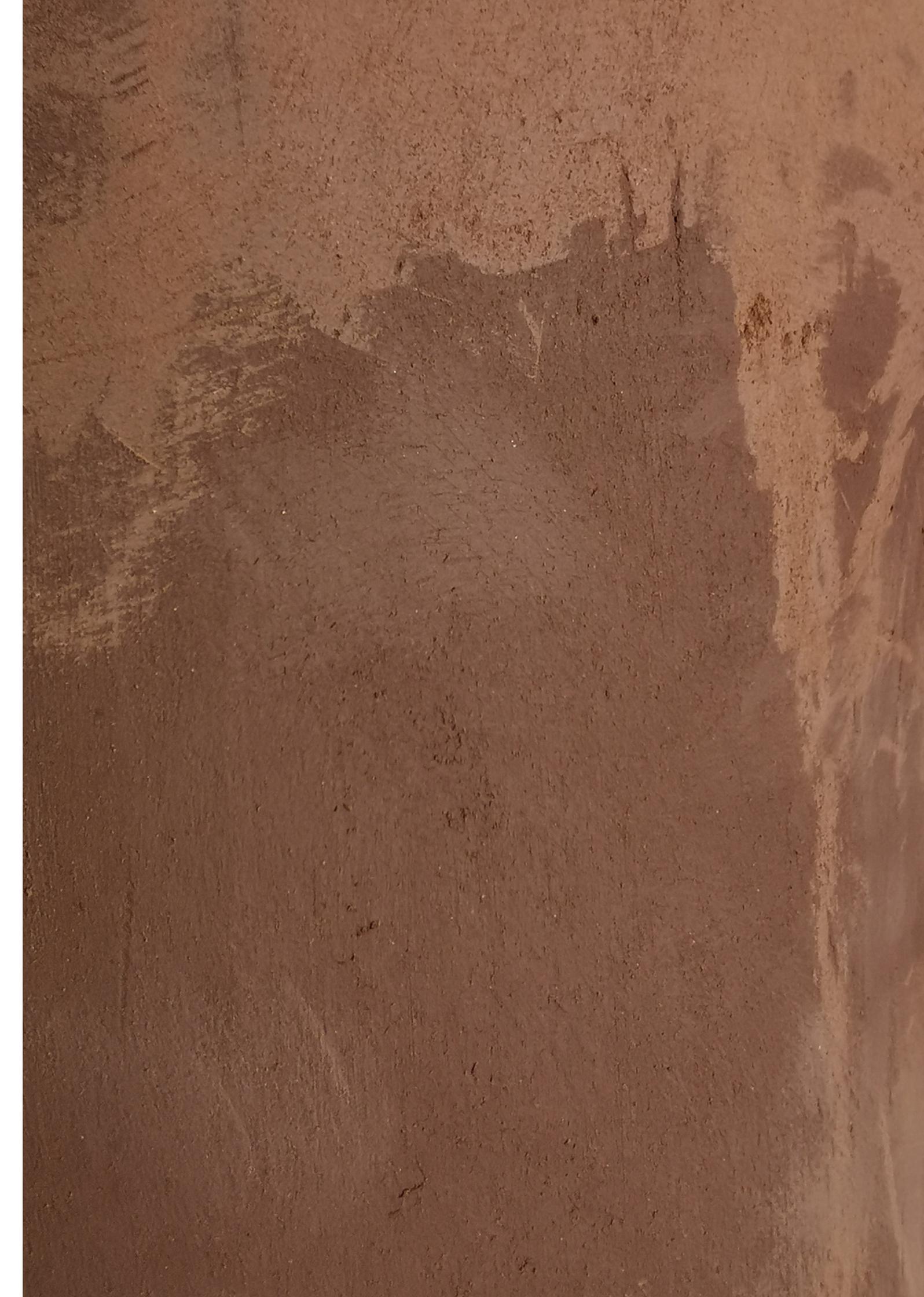
Ce qu'il est important de savoir, c'est que les recherches chromatiques, sont un processus long et technique. «En céramique, la couleur est souvent une rencontre. Reste ensuite à la dompter! Pour mon bleu, c'est dix ans d'exploration où on accueille plus qu'on ne veut. C'est un aller-retour entre travail technique et émotion, chacun nous donnant une direction»⁶³, «plus je précise et plus l'éventail de possibles s'élargit. C'est un mouvement permanent, où interviennent des essais sur les formes, les terres, la façon d'émailler et de cuire. Tous ces paramètres liés à la technique céramique par excellence»⁶⁴. C'est donc une question de passion, de recherche et de persévérance qui s'inscrit dans le processus de couleur en céramique.

Selon Li Edelkoort, «l'univers de la couleur est en train de se libérer, il se déconstruit, brouille les pistes logiques. Nous cherchons des alliances qui détonnent ou provoquent des émotions»^{54 bis}.

MOT CLEF

Recherche
Persévérance
Passion
Patience





2. TEMPS

65/D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - L'argile partagée,
maître mots de la créati-
vité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 42

*“Le temps est un phénomène de perspectives.”
Jean Cocteau (1953) - Journal d'un inconnu, p 5*

Le second grand axe dans la notion de variation dans l'artisanat, est celui du temps. Notion centrale dans la pratique céramique, elle est au cœur de chaque réalisation. Le temps qui s'étale, s'étire au cours de l'histoire et intrinsèquement lié à la notion du rythme. En s'inscrivant dans la durée, les hommes ont fait perdurer ce savoir-faire. Si dans ce cadre-là, il s'agit d'un temps fondamental où les événements se succèdent. Ce mouvement ininterrompu ou futur finit par devenir présent. Le présent est voué à devenir passé. Il est important de distinguer plusieurs temps, plusieurs perceptions temporelles, difficilement quantifiables et subjectives, alors que le temps est pourtant un élément central dans notre vie. Un temps spécial est insinué au portier à travers la matière et sa transformation. C'est à travers ce temps particulier de la matière que le potier peut distinguer le bon moment pour commencer la récolte, le façonnage, le séchage, et in fine le moment opportun pour la cuisson. Mais encore, le temps n'est pas une donnée isolée. Elle s'imbrique dans un ensemble d'éléments qui gravitent autour de cette notion centrale. Le silence en est un exemple concret. Il est un moment d'accalmie dans le temps, un apaisement de celui-ci. Il oblige à écouter, à ressentir plus qu'à d'autres moments, mais plus on écoute et moins le silence n'en est vraiment pas un. C'est un apaisement sonore, qui réorganise l'esprit. Le silence invite à une pause, une prise de conscience de soi et de ces gestes. «Quel que soit sa durée, il ouvre à ce qui est, et prépare à ce qui va devenir»⁶⁵. C'est à cet instant qu'un recueillement de pleine conscience peut avoir lieu entre la rencontre de la matière et la main, entre la pratique et l'idée créatrice. Chaque personne possède sa propre échelle de temps mesuré en silence. Pouvant varier, il est difficile de la définir et de l'expliquer à autre que soi. Singulier et discret le silence reste propre à chaque ressenti et sensibilité. Cette rencontre est un élément indispensable dans la pratique de la céramique. C'est de la rencontre entre le matériau argile et le geste par la main que va se créer quelque chose. La rencontre suppose une ouverture à toute appréhension, une confiance en soi et en l'autre. Dénué de préjugés et de réticence, c'est de ce contact avec l'altérité de la matière que peut découler la création. Mais plus qu'une relation avec la matière, c'est un échange, entre soi-même et ceux qui vont accueillir la création. Temps essentiellement logique, celui-ci suit son cours, toujours identique à lui-même. Il s'écoule parfois lentement ou de manière trop rapide, les étapes étant inchangées. En céramique, chaque temps de séchage, de création suit une logique implacable et écrasante. Si les étapes de façonnages et de cuisson sont d'une logique irréductible, le temps dont le silence permet de laisser dans la création quelques moments imprévisibles.

Cette notion d'imprévisible peut faire écho à celle du hasard, qui survient sans réelle intention et qui apporte un nouveau regard. Parfois, si l'imprévisible peut avoir du bon, il est quelquefois de mauvais augure et nous ramène face à la notion d'échec ou de réussite vue plus haut. Les notions que je vais aborder maintenant font partie d'un temps à part, il s'agit d'abord du mouvement, notion intrinsèque à mes trois grands axes, il permet le passage à différents états, mais également sur la manière d'apporter un rendu particulier. Ce mouvement, me semble particulièrement proche de celui de l'écoulement, que j'aimerais aborder maintenant. L'écoulement, invoque comme le mouvement à une continuité, à un passage à l'acte. Si le temps s'écoule, la matière à son état liquide s'écoule également d'un flot infini, et crée des mouvements, des moments, je dirai même plus des instants.

Enfin, la notion de mémoire me semble particulièrement bien correspondre à celle du temps. Une mémoire peut se distinguer par différentes entrées. Collective, consciente ou inconsciente et personnelle. Elle aide l'artisan à reproduire les mêmes gestes, cette mémoire explicite, acquise par l'apprentissage, devient une mémoire implicite à force de répétition. C'est grâce à cette mémoire implicite, se situant dans le cervelet, qui va permettre de procéder par automatisme sur la pratique d'un savoir-faire qui est une pratique intégrée par la répétition. Mais il existe aussi la mémoire collective, qui passe par l'enseignement d'un savoir-faire ancestral, de coutumes ou de lois. Pour finir, la notion d'appréciation semble être une bonne conclusion au temps. C'est en apposant un temps d'arrêt dans la prise de conscience qu'il est possible de «voir» l'évolution dans le travail accompli. Mais il ne faut pas oublier que le temps est d'abord imaginé et rêvé avant d'être vécu, vu et perçut puis remémoré.

FEU

66/ DE MEREDIEU F.
(2008) - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris : Édition Larousse, coll. in extenso, p 413

67/ BACHELARD G.
(1949) - La psychanalyse du feu, Paris : Édition Gallimard, coll. Folio/Essais, p 12

68/ *Ibid*, p 28

69/ *Ibid*, p 39

70/ *Ibid*, p 23

«La séduction première est si définitive qu'elle déforme encore les esprits» Gaston Bachelard

J'ai choisi d'associer à la notion de temps, le troisième élément indispensable en céramique. Je parle ici du feu, cet élément intervient à deux reprises dans le processus de création en céramique. Il est le troisième car il fige dans le temps la matière. C'est pour cette raison que j'ai choisi de l'inclure à la notion de temps. Phénomène précis et régulier dans le temps, il crée des instants fondateurs dans la réalisation. «Le feu est ce qui brûle, détruit, consume et calcine. Il se caractérise par son action sur la matière. Agent de transformation, il est ce qui cuit et chauffe, annihile, durcit ou liquéfie»⁶⁶. En céramique, il est à la fois agent durcissant et produit de liquéfaction pour permettre la vitrification de l'émail à 1230°C.

Héritage ancien, le feu a permis à l'homme de nombreuses avancées et à également permet de développer des arts autour de cet élément. La céramique en fait partie. Le feu dans son processus de développement intervient à deux reprises : une première fois pour fixer la forme, la rendre solide, sèche à cœur et une seconde fois pour refermer tous les pores lorsqu'une glaçure est apposée dessus rendre la céramique imperméable.

Le feu a toujours exercé chez l'homme une attirance, « une séduction première »⁶⁷ difficile à définir. Les flammes font résonner en nous quelque chose d'inconscient identique à tout homme. Pour limiter cette attirance, des «interdictions sociales»⁶⁸ ont été mises en place. Mais le feu a un aspect irrémédiable, définitif et inévitable. Il est l'élément fondamental pour fixer à jamais sa trace dans le temps. Son processus est rapide. Une fois enclenché il est difficile à maîtriser ou à l'arrêter. «Le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà»⁶⁹, c'est cette dimension de temps, de vitesse qui accompagne le feu : « si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu »⁷⁰. Le processus de création en céramique répond exactement à cette phrase de Bachelard. Lors de la récolte, la fabrication, les gestes sont lents, étudier, répéter, assimiler et le potier doit faire preuve d'une extrême patience pour ne pas brusquer la terre. Alors dès que la pièce entre dans le four, tout se déroule extrêmement vite, ce qui a pu prendre plusieurs jours et définitivement fixer en quelques heures de combustion.

71/FRÈRE DE TAIZE,
D. DE MONTMOL-
LIN(2011) - Par l'eau et le
feu, un itinéraire de potier,
Vendin-le-veuil : revue
céramique et verre, p 44

Mais le feu à également une vertu purificatrice. Il lave par les flammes et non par l'eau, les impuretés, les défaut. Il fait office d'épreuve de passage. «Le feu achève d'éprouver la terre. Il l'a purifiée de toute la maladie, durcie, fortifiée, paré d'une beauté qu'elle recelait en sa profondeur et qui est la marque de l'épreuve traversée»⁷¹. Point final à la création, le feu fixe dans la pierre nouvelle, toutes les étapes et les variations qui se sont opérés jusque-là.

72/ CROISÉ A.(2021) -
L'instant textile, Mémoire
L3 ADST-Design ISCID,
p 11

73/ LE CLAINCHE M.
(Juin-Juillet 2021) - La
couleur un monde à ex-
ploré, Atelier d'art n°152,
p 42

APPRECIATION

L'appréciation est une donnée essentielle dans le travail de l'artisan. Il se situe à deux niveaux. Par l'appréciation esthétique de ce qui est produit qui permet une valorisation et une confirmation du savoir-faire.

Mais également par l'estime de soi.

Apprécier ce qui est fait ou va être fait permet d'apporter un jugement de valeur sur soi et ce qu'on est capable de faire en tant qu'artisan, mais en tant qu'humain.

Il éveille à une connaissance de soi, de son potentiel, mais aussi de ses faiblesses et de ses lacunes.

Cette appréciation permet de prendre du recul sur ses opérations, mais également sur soi. Le « "j'ai compris!" », signifie que comprendre, vient prendre pour soi l'intention de progresser, et de rompre avec l'habitude, avec nos échecs récurrents, mais vient engager une production de nouveautés, être innovant dans les pratiques instruites»⁷².

Pour Maelenn Le Clainche, la notion d'appréciation pourrait passer par un «besoin d'échapper au temps pour réintroduire un savoir-faire où prime la lenteur [...] par la présence de l'instant dans l'intuition et l'abandon. Je poursuis ainsi un désir de vérité, d'authenticité, où, libérée du superflu, je ne garde que l'essentiel»⁷³.

MOT CLEF

Jugement

Éveil

Connaissance

Valorisation



74/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,
p 17

ÉCOULEMENT

Le temps s'écoule lentement ou plus rapidement en fonction des moments vécus, il est pourtant «la source même de l'élan vital»⁷⁴. Ce terme fait référence à l'eau et à la notion de fluidité. C'est donc paisiblement que le cours du temps se déroule sans jamais s'arrêter.

Mouvement cohérent et continu, il peut également faire référence à la vie. Chaque seconde, minute, heure, journée, mois, année s'écoule dans un rythme régulier et implacable, jamais il ne s'arrête sauf lors du tarissement de la source.

Le silence aussi suit un flux continu. Toujours présent pour celui qui sait écouter. Lors de la création, ce silence s'écoule lentement ou plus rapidement pour rythmer les étapes de production.

MOT CLEF

Régulier
Implacable
Flux



75/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maître mots de la créati-
tivité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 80

76/ BACHELARD G.
(1949) - *La psychanalyse*
du feu, Paris : Édition
Gallimard, coll. Folio/Es-
sais, p 36

ÉVEIL

En céramique, l'éveil s'effectue à différents degrés. Il est d'abord un éveil des sens par la matière, qui réveille des sentiments et des sensations presque primitives. Il invite à une libération du geste et de la main, à un ralentissement du rythme de vie et des opérations du quotidien. Il permet de réduire le stress et l'anxiété par l'expérience nouvelle et la découverte.

Cet éveil de sens, fait écho et résonne inconsciemment sur la créativité de celui qui tente l'expérience. Libéré d'une barrière et d'un état de sommeil, la créativité peut s'exprimer ouvertement. Cette prise de conscience «de la créativité n'est pas facultative, c'est une nécessité qui n'est pas réservée à «l'artiste»»⁷⁵. Un état de sommeil ou d'inconscience permet le rêve qui libère une créativité enfouie. Ce rêve effectué juste avant, est un «rêve qui chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons»⁷⁶, et c'est par cette rêverie opérée en amont que l'éveil trouve sa fertilité d'imagination.

MOT CLEF

Liberté
Expérimentation
Découverte
Ouverture
Rencontre
Créativité



IMPRÉVISIBLE

L'imprévisible se définit comme ce qui ne peut être déterminé à l'avance. C'est un élément perturbateur qui se produit dans le temps en lien de cause à effet par un élément donné X. Ce hasard, heureux ou malheureux peut être dû à de nombreux facteurs impossibles à déterminer par avance. Ces facteurs peuvent être dus à la durée, à la température, à l'argile ou d'autres éléments extérieurs.

L'imprévisible intervient à chaque instant. C'est seulement une probabilité parmi d'autres. Il peut altérer une production, et la confiance de celui qui en ait la victime. Comme la notion d'échec ou de réussite, l'imprévisible doit être perçue comme un moyen d'anticiper cette marge d'erreur en faisant baisser ses probabilités.

Les couleurs des émaux par les oxydes sont souvent imprévisibles. Une terre différente, une température variable, des dosages moins précis et les couleurs peuvent varier du tout au tout. Souvent frustrant et déstabilisant, cette notion est pourtant inhérente à la pratique de la céramique. Selon Maelenn Le Clainche, c'est justement au travers de cette notion en céramique, qui «permet de savourer le bonheur de l'inattendu, le cadeau de l'incertitude en jouant avec les accidents»⁷⁷.

MOT CLEF

Hasard
Fluctuation
Probabilité
Inattendu



78/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,
p 15

MÉMOIRE

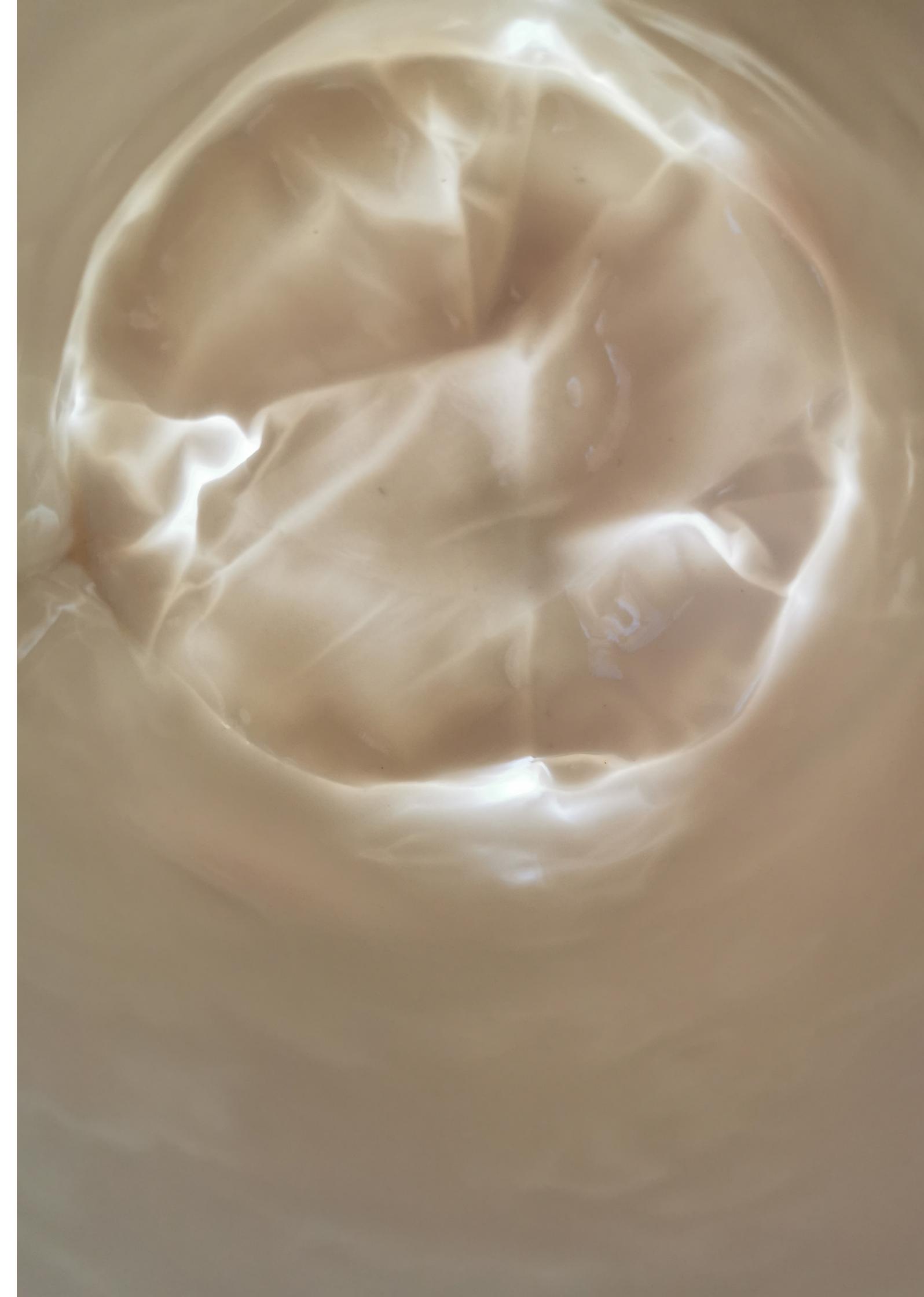
La mémoire est un pilier essentiel dans la pratique artisanale. C'est par cette mémoire transmise de génération en génération, qu'un savoir-faire peut se perpétuer dans le temps et évoluer avec celui-ci. C'est de cette transmission orale qui se produit par la mémoire qu'est possible le transfert du savoir.

Celle-ci emmagasine des informations sur une échelle de temps. Témoin silencieux et nostalgique d'un instant passé. Tous les instants importants dans une action essentiels sont constitués de multiples instants qui créent un souvenir. «Il faut la mémoire de beaucoup d'instant pour un souvenir»⁷⁸.

Mais cette mémoire, n'est pas le seul fait des êtres vivants. La terre elle aussi possède sa propre mémoire. Elle se souvient des différents stades par lesquels elle passe avant la cuisson, les manipulations opérées sur sa surface et les forces qui ont été inscrites dans sa matière. La terre a une mémoire vive.

MOT CLEF

Souvenir
Apprentissage
Tradition



79/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,
p 68

80/*ibid*, p 64

LOGIQUE

Le temps s'écoule en continu suivant un rythme bien défini. Cette logique du passé, du présent, du futur permet l'anticipation des étapes et du processus de création.

Dans cette logique, le potier va d'abord récolter sa terre et la rendre praticable. C'est-à-dire avec une hydrométrie propice à son usage en fonction de ses techniques. Il passera alors à la production et à la construction de pièces en argile, pour ensuite les laisser d'abord sécher à l'air. Et ce sera au tour de la première cuisson, de l'émail et de la couleur, pour aboutir enfin à la dernière cuisson.

La logique permet de prévoir et de planifier son emploi du temps. Il est régulier et cohérent. C'est en réalité «une habitude particulière avec un rythme soutenu, où tous les actes se répètent en égalisant assez exactement leur valeur de nouveauté»⁷⁹, «l'habitude est comme une assimilation routinière d'une nouveauté»⁸⁰. Cette logique, créée par l'habitude, selon Bachelard, est constituée de milliers d'instantanés nouveaux où chaque habitude est en fait le fruit d'un infime changement vers une amélioration constante.

MOT CLEF

Cohérent
Régulier
Prévisible



RENCONTRE

La rencontre est un moment de découverte de l'autre, de son altérité et de ses similitudes, mais surtout un instant de partage.

De cette rencontre programmée ou fortuite, matérielle ou sociale, née un nouveau champ du possible, une transformation liée à cette connexion. Elle peut être de différents ordres et à différentes échelles.

D'un point de vue individualiste, la rencontre se produit à l'intérieur de soit. Elle est égoïste et bienfaitrice à la recherche d'une nouvelle créativité.

En ouvrant à une perspective plus large, la rencontre se produit aussi avec les autres. C'est un échange entre deux sensibilités.

La rencontre avec la matière est essentielle pour le céramiste. Elle intervient de différentes manières tout au long de la carrière du potier. D'abord première expérience, la rencontre est une explosion des sens et des possibles. C'est une ouverture vers la matière «argile», ces différents états, les sensations qu'elle procure et les ressenties internes au potier. Puis la rencontre se produit ensuite par l'échange entre créativité et matière.

Mais cette argile, matière première effectue aussi son lot de rencontres. D'abord avec l'eau, élément essentiel à son élaboration, c'est ensuite une rencontre avec le potier et ses mains où l'argile devient douce et docile pour se plier aux exigences du potier. Vient ensuite sa dernière rencontre qui figera son évolution par le feu.

MOT CLEF

Découverte
L'expérience
Évolution
Échange
Exploration



81/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,

p 68

82/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,
maître mots de la créati-
vité accompagnée*, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 42

83/ LE CLAINCHE M.
(Juin-Juillet 2021) - La
couleur un monde à ex-
ploré, Atelier d'art n°152,
p 42

SILENCE

*“Le silence, ce rythme d'éternité que prend parfois le moment
présent.” Gilles Raymond - Sortie 21*

Le silence, est un outil de concentration et d'apaisement. Il est pourtant rare, voire impossible d'obtenir un silence absolu. Mais une fois ce précieux silence entendu, il est une invitation, une douce mélodie calme et lointaine qui permet à l'esprit de se recentrer et à la main de s'appliquer, entamer un recueillement dédié à la création. « Le rythme franchit les silences »⁸¹, c'est par les mouvements, le corps qui instaure leur propre rythme qui brise ce silence par leur éclatante force et détermination.

Le silence dans la pratique artistique « ouvre à ce qui est, et prépare ce qui va advenir »⁸². Il est le témoin discret et appliqué à la création, qui permet d'entreprendre avec facilité un moment de rêverie. Comme une pause dans le conscient pour permettre à l'inconscient de « s'éveiller » et de s'exprimer à travers lui, par les gestes ou simplement l'application de celui-ci. Lors de cette rêverie le temps est ralenti, il est concentré à un seul endroit et s'étire pour laisser au potier le « temps » de créer, de produire là son œuvre d'un instant.

Pour Maelenn Le Clainche l'« ambiance feutrée et silencieuse de l'atelier, le recueillement et le partage par la poésie des gestes, la douceur de la lumière. Apporte une sérénité proche de la méditation lors du travail »⁸³. C'est tout un contexte qui se met en place véhiculée par les silences et le recueillement à un art. “Le silence est une tranquillité, mais jamais un vide ; il est clarté, mais jamais absence de couleur ; il est rythmé ; il est le fondement de toute pensée” Yehudi Menuhin.

MOT CLEF

Concentration

Rêverie

Calme

Apaisement

Création



84/ BACHELARD G.
(1931) - La flamme d'une
chandelle, Paris : Édition
Puf, p 13

85/ *ibid*, p 13

86/ *ibid*, p 53

SOLITUDE

«L'instant c'est déjà la solitude...»⁸⁴, chacun vit ses propres instants de façon singulière et intime. C'est une solitude qui est à la fois « vide et concrète »⁸⁵, car elle est indéniablement là et qu'elle pèse de tout son poids sur notre vie, nos choix et nos actions. Nous sommes nos seuls maîtres et «à chacun sa solitude»⁸⁶.

Lorsque nous pensons et plus largement lorsque nous créons, la solitude est omniprésente, parfois palpable dans l'atelier, c'est une véritable atmosphère de silence et de recueillement concentré sur une solitude externe comme interne, qui pousse à la concentration et à l'attention méticuleuse.

MOT CLEF

Isolement
Création
Recueillement



87/ CROISÉ A.(2021) -
L'instant textile, Mémoire
L3 ADST-Design ISCID,
p 8

88/ Léna M. (2019) -
Transmettre le savoir,
Radio France Culture

TRANSMISSION

Le patrimoine authentique des savoir-faire est hérité par un passé et une pérennité d'un savoir. Cela même, qui influence nos comportements, nos connaissances et nos gestes transmet de génération en génération au travers une culture spécifique. «Le questionnement de la transmission, de la provenance, de l'authenticité de nos savoirs, et de nos gestes, est l'étude de l'innovation, du progrès de nos capacités, mais est aussi, l'approfondissement de nos origines, de la continuité des actions spontanées et nécessaires qui mobilisent notre intuition par l'acquis dans le temps, des cultures ou par l'inné»⁸⁷.

Cette transmission n'est possible qu'au travers une éducation orale ou physique par l'imitation d'action et de gestes, tous cela contribue au développement des savoirs et de l'activité. Mais « la véritable transmission, c'est accepter de recevoir quelque chose qui me correspond, qui me rejoint quelque part, mais en même temps qui me vient d'un autre et qui va me modifier. C'est accepter d'être modifié par ce que je reçois»⁸⁸. Cette acquisition d'un savoir n'est pas sans risques, car elle change les habitudes, les points de vue et soi en général par un bouleversement positif qui contribue à l'élévation de ses connaissances sur un savoir, mais également sur soi.

MOT CLEF

Connaissance
Savoir-faire
Acquisition
Partage
Patrimoine



3. RYTHME

89/ D. DE MONTMOLIN, FRÈRE DE TAIZÉ (2018) - L'argile partagée, maître mots de la créativité accompagnée, Paris : Editions Atelier d'art de France, p 42

90/LAROUSSE - Rythme, Consulté le 21/04/2023 - URL : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/rythme/89468>

91/ BACHELARD G. (1931) - L'intuition de l'instant, Paris : Édition Stock, coll. livre de poche, p 68

92/ CROISÉ A.(2021) - L'instant textile, Mémoire L3 ADST-Design ISCID, p 7

93/ BACHELARD G. (1949) - La psychanalyse du feu, Paris : Édition Gallimard, coll. Folio/Essais, p 57

94/??

95/ D. DE MONTMOLIN, FRÈRE DE TAIZÉ (2018) - L'argile partagée, maître mots de la créativité accompagnée, Paris : Editions Atelier d'art de France, p 36

“Le rythme ressemble au temps, à la fois un et changeant, il ressemble à l'architecture, c'est-à-dire à notre univers qui est une construction.” Yves Bonnefoy (1984) - Colloque

Finalement, le troisième grand axe de la variation en céramique artisanale, concerne la notion de rythme. Très proche de celle du temps et de l'action, cette troisième notion me permet d'approfondir chacune d'entre elles par un point de vue détourné. Le rythme est omniprésent dans notre quotidien, régulier et répétitif. Il égalise la respiration, les battements du cœur et les saisons. « Le rythme fait donc entièrement partie du vivant »⁸⁹.

Emprunté au Grec ancien, la notion de rythme «rhythmos», est - attribuée à une cadence régulière, répétitive d'éléments linguistiques et musicaux-⁹⁰qui caractérise les intervalles réguliers dans le temps, d'un fait ou d'un phénomène. Il renvoie, à tout principe ou moyens de construire, de composer de manière rigoureuse et régulière un objet, une représentation. Le rythme, n'est pas seulement audible. il est visible. Il développe certains enchaînements dans les textures ou les matières, au sein des gestes et des techniques appliqués. Il établit ainsi, une apparence, un motif, un acte de répétition par le mouvement continu et discontinu : «c'est par le rythme qu'on comprendra le mieux cette continuité du discontinu»⁹¹. «Le rythme devient alors un outil, un repère spatial et esthétique pour concevoir par le geste, l'action, la technique de l'homme, mais aussi pour combiner ces imbrications de matières et en établir un motif, un module visuel»⁹². « En tout cas, c'est un travail qui *répond* au rythme du travailleur qui lui apporte de belles et multiples résolutions : le biais qui frotte, le bois qui batte, la voix qui chante»⁹³.

Dans la pratique céramique, deux rythmes sont essentiels. Celui de la terre qu'il faut respecter pour les temps de conception, de séchage. Mais il faut surtout s'accorder à écouter son propre rythme intérieur. Celui qui favorise la création qui homogénéise, rend fluides les mouvements, les gestes et les sensations du corps. Une fois tous les rythmes respectés, il y a comme une harmonie qui se dégage de l'instant créateur, en «adéquation avec le vivant»⁹⁴. La notion d'harmonie est évidente lorsqu'on fait référence à un rythme créateur. Celle-ci permet d'instaurer un moment à part, dépourvu de jugement et d'hésitation. Seule la cadence de la fréquence instaurée importe. L'on peut parler d'une harmonie englobante. Tous les éléments sont en accord, se répondent. La respiration se fait douce et concentrée. Un rythme plus lent, un recueillement s'instaure qui libère de la crispation et favorise la manipulation, la cohérence des gestes. Rythme essentiel du vivant, la respiration fait écho à la notion de présence. Mais la présence, ne signifie pas seulement «être là» physiquement, il implique une attention complète de l'esprit. Un don de soi, «c'est dans la réconciliation du mental et du sensible, que la personne est réellement présente»⁹⁵.

96/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - L'argile partagée,
maître mots de la créati-
vité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 66

97/ *Ibid*, p 38

98/ NEVELSON L. (1983)
- Aubes et crépuscules, Pa-
ris : Édition Des femmes,
p 147

La présence dans sa totalité est à l'écoute de la terre, par le contact de ses mains, pour être capable d'en capter toutes les fluctuations et de lui apporter son entière attention. C'est de cette manipulation liée au mouvement de la terre, des mains, qu'il est possible de transmettre d'autres rythmes. L'alternance par exemple ne désigne pas le même ressenti, n'utilise pas le même rythme que la répétition. Chaque méthode de rendu possède son propre rythme qui modifie, oriente la perception que nous avons sur l'objet fini. Il est néanmoins nécessaire de garder une attention constante et consciente des deux, sans quoi, les automatismes nuiraient à l'expression de la créativité. L'alternance ou la répétition, «loin d'enfermer, s'inscrit dans un processus où l'acte présent s'enrichit des précédents»⁹⁶. Ces mouvements récurrents peuvent créer pour la plupart une vibration. Loin d'être exclusivement physique, cette vibration est ressentie de l'intérieur.

C'est d'une traduction plastique qui va transmettre une certaine vibration à celui qui regarde le projet et qui va se répercuter à l'intérieur de l'observateur. Subjectif, tout n'est pas sensible aux mêmes vibrations qu'elles soient visuelles, auditives, tactiles ou même olfactives. Finalement, tous ces rythmes combinés amènent à un projet. Construit en adéquation entre sensible et mental, concret et abstrait. Mais il est important de faire une distinction entre le projet et la réalisation finale. Le projet est présent depuis le début de la réalisation. Il initie à toute création réfléchie, car «il est de l'ordre du mental»⁹⁷. Le projet insuffle un sens à la création, une orientation vers laquelle se diriger. Mais il n'est pas enfermé dans un protocole strict et mesuré, laissant sa place au hasard, à l'expression spontanée de la main ou de la matière.

Le rythme a donc bien une place prépondérante dans la manifestation de la création. Élément subtil ou/et induit, il met en lien le temps, l'action au service de la création.

Comme a pu l'introduire Louise Nevelson, «quelquefois c'est les matériaux qui prennent le pouvoir, quelquefois c'est moi, cela permet un jeu de bascule. J'utilise constamment le point et le contrepoint, comme en musique. Poids et contrepoids. [...] Je permets aux matériaux de se mouvoir selon ce que je ressens, selon son poids et son propre mouvement»⁹⁸. C'est un rythme qui oscille dans la création entre contrôle et lâché prise, qui dicte sa propre cadence.

L'EAU

99/ DE MEREDIEU F.
(2008) - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris : Édition Larousse, coll. in extenso, p 407

100/*Ibid*, p 407

101/ FRÈRE DE TAIZE,
D. DE MONTMOL-
LIN(2011) - Par l'eau et le feu, un itinéraire de potier, Vendin-le-vieil : revue céramique et verre, p 40

102/ *Ibid*, p 41

«L'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes des combinaisons des puissances. Elle assimile tant de substances ! Elle tire à elle tant d'essence ! Elle s'imprègne de toutes les couleurs, de toutes les saveurs, de toutes les odeurs»

Gaston Bachelard

À la notion de rythme, j'ai donc choisi de lui associer le dernier élément indispensable à la création céramique : l'eau. «De manière réelle, effective, l'eau sert à laver, imprégner, dissoudre. L'imprégnation ou l'humidification d'un corps peut avoir pour fonction de le rendre poreux ou perméable, de l'assouplir ou le gonfler»⁹⁹. L'eau est une «force motrice» qui intègre «dynamisme, remous, courants, méandres et mouvements»¹⁰⁰.

Élément indispensable pour la survie de l'Homme et des espèces vivantes en général. Elle est un véritable trésor. Elle recouvre plus de 72% de la planète Terre. Elle est variée et changeante. Parfois douce, salé, acide, sucré, dur, gazeuse, courante ou rare, elle est en céramique la meilleure alliée du potier pour travailler sa terre. Avec parcimonie ou en grande quantité, tout dépend du travail à effectuer.

Pour du façonnage à la plaque, l'argile doit être moins humide pour permettre d'être plus robuste. Alors que pour un travail au tour, elle doit être beaucoup plus humide. Lorsque le potier travaille au tour, ses mains sont plongées dans l'eau, éternellement humide et arrosé tant que la pièce n'est pas terminée, c'est une profusion d'eau, de boue, de goutte qui vit et s'éparpille dans l'atelier. Un travail à la plaque au contraire, utilise l'eau avec beaucoup plus de parcimonie et à juste escient. L'eau sert alors de liant entre deux plaques, parfois elle doit réhydrater l'argile qui se fait beaucoup trop sèche.

Véritable maître d'œuvre, elle est la pièce maîtresse dans la conception céramique.

Mais pour pouvoir mener à bien cette aventure qu'est la fabrication de pièces en argile. Il va falloir fixer, rendre solide par le feu. Pour cette étape, l'eau doit s'être complètement évaporé de la terre, celle-ci doit être séchée à cœur et seulement à ce moment-là, elle peut faire le passage du feu. Quand «l'ébauche, qu'on y heurte, rend un son mat et fragile»¹⁰¹, il est temps d'enfourner les pièces que le feu va transformer en pierre¹⁰².

ALTERNANCE

L'alternance au contraire de la répétition, qui répète un mouvement identique, enchaîne dans un ordre précis des variations de mouvement ou de texture. En céramique, l'alternance de mouvement lent et rapide ou d'un passage de la terre à liquide vers le solide puis de nouveau humidifié.

Ces rythmes qui se suivent suivant un schéma précis sont des indications temporelles des étapes à venir.

Mais ces alternances peuvent également provenir d'un ressenti chez le potier. Il peut alterner entre la satisfaction d'un travail bien fait, à la frustration voire la désillusion.

Ces changements rythment le travail, les envies et la durée de réalisation.

MOT CLEF

Variation

Schéma

Ressentie



103/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,
p 34

HARMONIE

Un enchaînement spécial de rythme peut créer une harmonie. Celle-ci peut être olfactive, visuelle ou sonore. L'ensemble des variations et des combinaisons s'accordent tellement bien entre elles, qu'elles arrivent à créer une symbiose. Mais ce qui crée une harmonie entre tous les éléments en présence, « ce qui coordonne le monde, ce ne sont pas les forces du passé, c'est l'harmonie tout en tension que le monde va réaliser. On peut parler d'une harmonie préétablie dans les choses, il n'y a d'action que par une harmonie préétablie dans la raison. Toute la force du temps se condense dans l'instant novateur»¹⁰³.

Les harmonies colorées sont obtenues par des associations de couleurs composées de nuances et teintes similaires ou opposées, mais qui entre elles permettent une unité visuelle où tout fait sens et tout est en lien, chaque teinte se répondant.

Cela peut être la même chose pour texture ou des matières qui créent entre elles une symphonie visuelle, texturale ou sonore.

MOT CLEF

Symbiose
Combinaisons
Association
Symphonie



MANIPULATION

La manipulation provient du geste, elle est indissociable de celui-ci. Le rythme, indique et permet d'influencer le résultat final. Mouvement rapide, lent, en cadence ou plus aléatoirement.

Cette manipulation permet de laisser place à l'expérience et à la découverte. De cette manipulation hasardeuse, imprévue et/ou subite, peut émerger de nouvelles techniques, tendances et schéma de réalisation. Elle n'est pas fermée pour laisser place au hasard. C'est de ces recherches par l'expérience et le test qui permet de constituer une base de données solides. «Nier l'instant c'est refuser de voir que nous agissons continuellement»¹⁰⁴, chacune de nos actions à son caractère singulier, c'est en ça que l'apprentissage et la progression est possible.

Cette manipulation peut être à la fois texturale et chromatique. Les deux entrées étant des points essentiels en céramique.

La texture change et se modifie par les gestes, la cuisson. C'est le même processus pour la couleur, qui change énormément en céramique par la cuisson, qui modifie et fait émerger des pigments différents. En fonction de sa température de cuisson, la couleur peut beaucoup différer du résultat voulu. C'est pourquoi, dans ce domaine, la manipulation est obligatoire.

MOT CLEF

Expérience
Découverte
Geste



MOUVEMENT

Le mouvement possède son propre rythme. Variable, celui-ci peut être perçu de façon brève et éphémère alors que certains mouvements par le rythme sont laissés apparents et peuvent être étudiés voir déconstruit.

Si le mouvement est présent dans tout ce qui compose le vivant et ce qui l'entoure. Le rythme qui le suit est unique à chaque mouvement effectué. Parfois saccadé, fluide, irrégulier, croissant, chaque rythme de mouvement apporté des indications sur l'état d'esprit, les gestes réalisés par celui qui les accomplit.

MOT CLEF

Rythme
Variable
Unique



PRÉSENCE

La présence signifie être là dans son ensemble (corps et âme). Cela veut dire que tout son corps et ses gestes sont dédiés à une tâche, mais que son esprit, conscient et inconscient, est également en support à cette action créatrice.

C'est être à l'écoute et attentif à soi, mais aussi à ce qui se produit, à l'échange qui s'opère entre le geste et la matière. Cela suppose de vivre l'instant présent sans perturbation extérieure. De percevoir tous les changements, vibrations qui s'opèrent autour et par soi. L'atelier même est plongé dans un silence d'attention extrême, à l'affût du moindre changement imperceptible et subtil.

MOT CLEF

Vibration
Changement
Présence
Silence
Création



PROJET

Le projet est une envie, une construction mentale de ce qui pourrait devenir. C'est une planification pour guider et diriger vers un but précis. Dans l'artisanat et notamment en céramique, il est important de laisser sa place à «l'imprévisible», cette touche qui pourra apporter quelque chose en plus au projet.

Le projet est la première impulsion à la réalisation, qui va ensuite pouvoir se développer, évoluer en fonction des ressentis et des options qui s'offrent au potier. C'est par une expérience de la terre et du métier que les projets peuvent devenir les plus réalistes, réalisables possibles en tenant compte des contraintes du terrain et de ses connaissances.

MOT CLEF

Savoir-faire
Connaissance
Patience
Imprévisible
Réalisation
Création



105/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maître mots de la créati-
vité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 66

106/ CROISÉ A.(2021) -
L'instant textile, Mémoire
L3 ADST-Design ISCID,
p 13

107/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,
p 79

108/ *ibid*, p 84

109/ *ibid*, p 79

110/ *ibid*, p 79

RÉPÉTITION

La répétition permet l'apprentissage. Cette reproduction d'un geste à l'infini, l'obstination permet d'acquérir un savoir-faire lié à cette instruction par la répétition, qui va faire émerger un automatisme permettant d'étendre les possibles dans la création. «Loin d'enfermer, la répétition s'inscrit dans un processus où l'acte présent s'enrichit des précédents»¹⁰⁵. «L'action de "répéter" donne un rythme, une marche à suivre, des saccades gestuelles, outre celles de la temporalité. Le geste, le temps crée des techniques, des notions, qui produisent des effets esthétiques et fonctionnels à la matière»¹⁰⁶.

«La répétition qui caractérise l'apprentissage, est une répétition qui en s'instruisant construit »¹⁰⁷. De ce fait, c'est au travers de ce processus régulier mis en place comme une habitude qui permet la construction de nouveaux mécanismes et l'apprentissage d'un savoir-faire. En effet, la répétition étant une habitude, «est par elle-même la signification d'un progrès»¹⁰⁸. Ce progrès n'est admis que par l'habitude de s'exercer et de pratiquer «par le geste dans l'instant, dans la récurrence gestuelle»¹⁰⁹. Ainsi, pour Bachelard, l'habitude apparaît «associer deux concepts qui paraissent à première vue se contredire : la répétition et le commencement»¹¹⁰.

MOT CLEF

Apprentissage
Geste
Savoir-faire
Création



111/ BACHELARD G.
(1931) - L'intuition de
l'instant, Paris : Édition
Stock, coll. livre de poche,
p 49

112/ D. DE MONTMOL-
LIN, FRÈRE DE TAIZÉ
(2018) - *L'argile partagée,*
maitre mots de la créati-
tivité accompagnée, Paris
: Editions Atelier d'art de
France, p 40

RESPIRATION

La respiration est un élément inné de l'Homme. Elle lui permet de vivre et d'apporter de l'oxygène à son organisme. Il ne faut pas sous-estimer les fonctions de cette respiration.

Suivant des rythmes différents en fonction des états émotionnelles «un rythme s'éteint relativement à une autre partition de la symphonie qui continue»¹¹¹, la respiration influence notre perception du monde et notre concentration. Lors de la création, une bonne respiration est indispensable, pour permettre une concentration et une introspection sur soi. Les gestes ainsi apaisés par une respiration au rythme fluide et logique peuvent se déplacer calmement et précisément sur la terre, la ressentir entièrement sans perturbation extérieurement. Ainsi, une bonne respiration «favorise le déroulement du travail et libère de la crispation et d'essoufflement»¹¹².

MOT CLEF

Perception
Concentration
Introspection
Geste



VIBRATION

La vibration peut être perçue de différentes sortes. D'un point de vue strictement mécanique, les vibrations sont des oscillations de fréquence. Ces vibrations qu'elles soient lumineuses ou sonores se répètent dans un rythme plus ou moins régulier et avec des vitesses qui leurs sont propres.

Physiquement, les vibrations provoquent des sensations de déséquilibre, de gêne, d'ébranlement ou encore de désordre. C'est en jouant sur une variation de rythme qui peut en céramique produire des effets de vibrations.

Ces effets visuels produisent les mêmes sensations physiques perçues lors de réelles fréquences vibratoires. En effet, ils peuvent être produits par une texture, des effets de matières, des enchaînements précis à la surface d'une céramique. Mais cette vibration peut également être produite par de la couleur. Une couleur vibrante peut être obtenue par d'habiles contrastes colorés, qui permettent de rendre une couleur plus vivante et nerveuse.

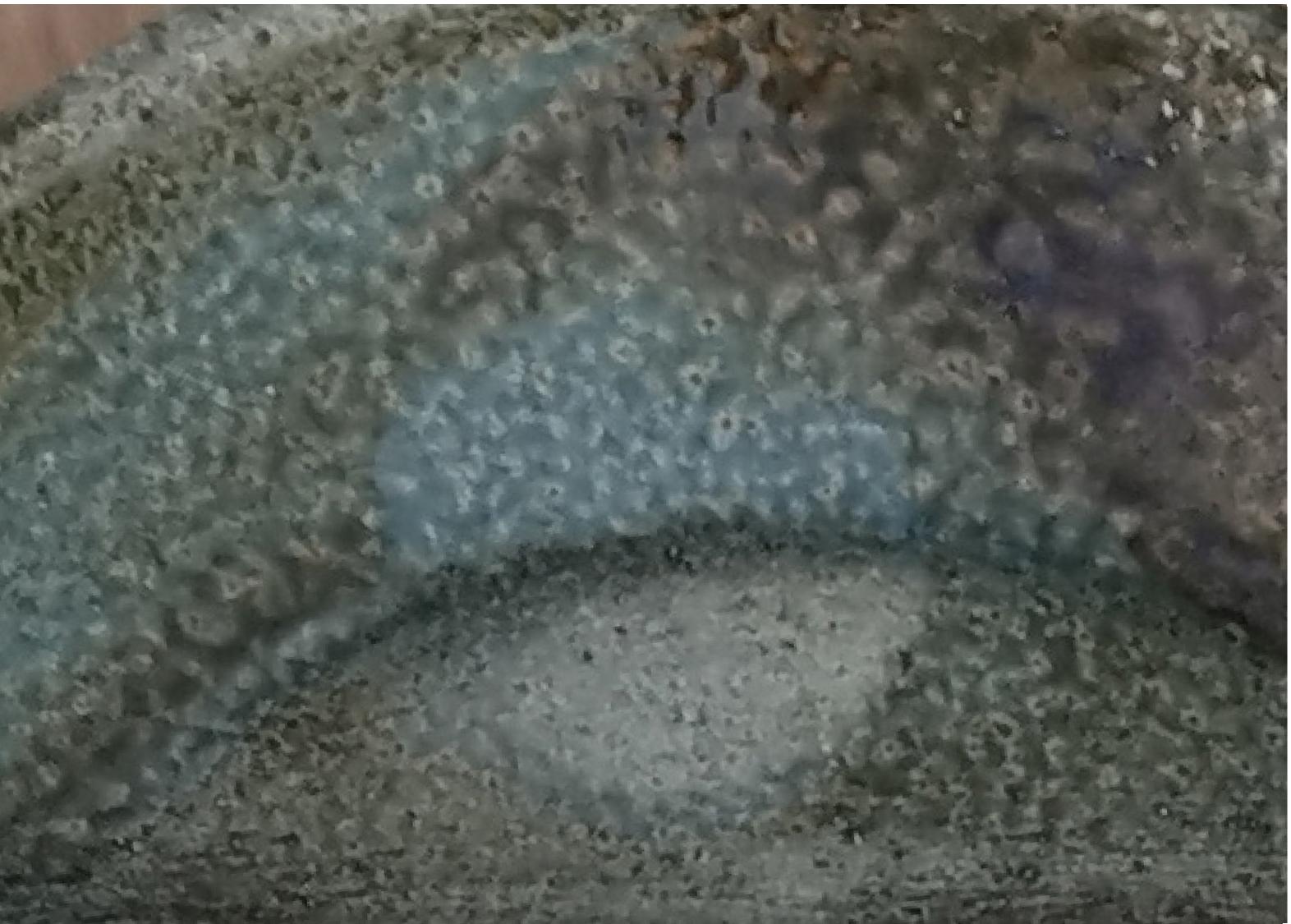
MOT CLEF

Vivant
Fréquence
Modulation
Mouvement



III.

VARIATION PAR LA PRATIQUE DU DESIGN



1. SÉRIE, GAMME, COLLECTION

113/ BERGER E. (2008) - Le futur de l'imparfait, La revue du design, consulté le 28/04/2023 - URL : <http://www.larevuedesign.com/2013/05/22/le-futur-de-l-imparfait/>

114/ Dir. COLIN C. (2001) - Design et gammes, les villages, Paris : Édition Hazan, industries françaises de l'ameublement, p 78

On l'a vu dans la première et la seconde partie, la variation s'opère toujours à différents niveaux. Parfois interne ou externe, partagé et ressenti, la variation se manifeste partout pour tout le monde. Dans le visible, elle se produit sur les teintes et couleurs, dans l'évolution du temps qui transforme l'aspect visuel d'un objet ou d'une personne. Mais cette variation peut également s'intégrer dans un processus même de création. Par l'action qui y est exercée, le temps, mais aussi les différents rythmes apposés. Selon le point de vue, ces variations peuvent revêtir des aspects, effets ou affects distincts. C'est le cas selon les pratiques. Comme étudié dans la seconde partie, la pratique de la céramique en tant que telle permet d'observer des variations propres à ce domaine. Les variations réalisaient sur la matière par les propriétés intrinsèques à la terre, aux actions apposées sur les matériaux, mais également variation physique, psychologie voire intime ressentie par l'artisan même, lors de la pratique.

Ce qu'il est intéressant de constater, est que ces notions de variations produites au cours d'une pratique sur un matériau, ne sont pas identiques lorsque l'on change de prisme.

Cette variation céramique n'est absolument pas ressentie et perçue de la même façon lors d'un travail artisanal ou par un designer.

Si dans l'artisanat celle-ci est induit par des changements liés à la matière ou au ressenti, vécu de l'artisan, dans une pratique du design, la variation est obtenue et perçue par un résultat non plus par la matière et les actions.

Ainsi, dans la variation artisanale, elle est constatée par une démarche strictement poétique, dans la praxis. Alors que dans la démarche d'un designer, la variation se concentre sur le résultat obtenu par la déclinaison et les infimes changements réalisés formant une variation dans le nombre non plus dans la forme.

La pensée design se concentre donc sur le résultat obtenu par la déclinaison d'un produit. Ces variations peuvent prendre plusieurs termes et s'effectuent de différentes manières. Notamment par la série, la gamme ou la collection. Chaque une des trois variantes, offrent des solutions hybrides à la variation. Même si, elles ont en commun le fait d'offrir en résultat fini une cohérence certaine face à un ou plusieurs éléments en commun. Quelqu'une d'elles classe à leur façon les résultats. Mais il ne faut pas oublier que le designer «a pour premier rôle de garantir l'adéquation entre l'objet à fabriquer et les moyens employés pour le faire. Sa démarche peut donc questionner le processus de fabrication en série, sa légitimité ou ses limites. Parfois, la qualité ou le sens d'un objet ne réside pas dans une réalisation parfaite ni dans une reproductibilité sans failles»¹¹³. C'est «le monde en expansion qui a créé de nouveaux modes de vie qui appellent à de nouvelles typologies, l'organisation des gammes», série ou collection «s'en trouve bouleversée»¹¹⁴.

SÉRIE

115/ CNRTL - Série,
Consulté le 28/04/2023 - URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/s%C3%A9rie#:~:text=Empr.,tres-ser%2C%20lier%20ensemble%20%2BB>.

116/ CNRTL - Série,
Consulté le 28/04/2023 - URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/s%C3%A9rie>

117/ CORRE M. ROUSSET M. (2015) - La série dans l'art ou l'art de la série, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://newsletterp2.blogspot.com/2015/12/la-serie-dans-lart-ou-lart-de-la-serie.html>

118/ Myfab - Lexique, définiton : la production en série, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://www.myfab.fr/lexique-definition-fabrication-en-serie>

119/ BOUTARD F. (2013) - La loi des séries, Art design tendance, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://artdesigntendance.com/art-contemporain/la-loi-des-series/>

120/ *ibid*

Du latin - series - qui signifient l'enchaînement et une suite ininterrompue¹¹⁵, la série se définit aujourd'hui comme un «ensemble composé d'éléments de même nature ou ayant entre eux une unité»¹¹⁶. Elle est donc une suite déterminée et possiblement limitée, qui obéit à une ou plusieurs variables qui permettent de rendre le tout homogène ,cohérent dans la lecture visuelle, auditive, sensoriel, chromatique ou textuelle. «Liées à un même thème, en rapport avec un problème plastique à résoudre. [...] Ou un ensemble de figures plus ou moins semblables qui résultent de combinaisons ou d'un traitement répétitif systématique»¹¹⁷. Elle apporte des indications sur sa nature et son emploi. Le designer utilise la série pour créer des pièces, produits sur quantité donnée ayant une dynamique identifiée, le plus souvent par la forme. Cette série peut alors être déclinée selon un modèle commun, mais peut varier par ses options (chromatiques, accessoires), tout en restant dans la même ligner. En automobile par exemple, la sortie d'un modèle de voiture est produite en série, à l'identique, mais peut être personnalisée par l'acheteur, en ajoutant des fonctions et/ou modifiant la couleur. Mais le modèle final reste essentiellement le même. Cet exemple, apporte avec lui, de nouvelles données face à la série. En effet, il permet de référencer ici le travail effectué en série, soit à la chaîne. Contrairement à l'artisanat, la production en série, consiste à «produire à l'identique une grande quantité d'un produit. Ce mode de production se caractérise par une réduction des coûts par le biais d'une spécialisation sur les différentes étapes de fabrication»¹¹⁸. Mais cette production entraîne des tâches répétitives et non stimulantes pour l'employer. Apparues avec l'industrialisation, ces nouvelles méthodes de production, ont permis d'obtenir de plus grandes séries d'objets identiques.

Ces séries, en art ou en design, ont fait l'objet d'interprétation et de déclinaison. Élément polyvalent, elle est employée dans tous les domaines à plus ou moins grande échelle. Synonyme de répétition, multitude, profusion, déclinaison, le peintre impressionniste Claude Monet, a utilisé la série pour effectuer vingt-huit tableaux consacrés à la Cathédrale de Rouan. Cette série est identique par son thème, mais diffère par l'exécution, les tons et lumières employés. Pour le peintre Henri Matisse «la série est comme une action évolutive»¹¹⁹. Il s'exprimera à ce sujet en disant qu'«à chaque étape, j'ai un équilibre, une conclusion. À la séance suivante, si je trouve qu'il y a une faiblesse dans mon ensemble, je me réintroduis dans mon tableau par cette faiblesse [...] et je reconçois le tout». Pour Matisse, la série est question «de variations, suites, séquences, thèmes, motifs ou répétitions»¹²⁰. Ces séries, résultats multipliés, associés, suivies ou classés est à la fois le dénouement d'un processus qui permet l'obtention de plusieurs éléments, sinon pas identiques mais semblable. Or, c'est au cœur même du processus créatif qu'intervient la notion de série.

121/ Luis J. (2014) - Artisanat, design et territoire, Consulté le 28/04/2023 - URL : <https://jessica-louis-inspiration.tumblr.com/post/105462907035/gaetano-pesce-la-s%C3%A9rie-diff%C3%A9renci%C3%A9e-lu-nicit%C3%A9>

122/ SENNETT R. (2012) « L'artisanat, la main et l'industrialisation », Mode de Recherche #18. Paris : IFM.

123/ BERGER E. (2008) - Le futur de l'imparfait, La revue du design, consulté le 28/04/2023 - URL : <http://www.larevuedudesign.com/2013/05/22/le-futur-de-l-imparfait/>

Si c'est le produit final qui compte, la démarche revient à investir dans la notion de série. C'est le cas pour les sérigraphies de Warhol, qui fait de la production en série et des déclinaisons chromatiques un modèle créatif à part entière.

Comme pour la production artisanale, la série d'un point de vue design questionne les mêmes notions que celle observée par l'artisanat céramique sur la matière. En effet, la série permet de questionner le temps, par le vide et le plein, la dégradation. Comme Kader Attia avec *Ghost* en 2009 qui questionne le vide, la temporalité humaine et les propriétés physiques du matériau. L'action, par le processus de déclinaison comme le fait Warhol. Ou encore le rythme par l'accumulation, les enchaînements. C'est notamment le cas, pour l'artiste japonaise Yayoi Kusuma avec ces séries de pois colorés, qui rythme et enveloppe l'espace.

La série est un mode de variation basé sur le résultat, mais il existe aussi des variations au sein même de la production en série. Cette problématique, a été travaillée par le designer Gaetano Pesce. Celui-ci au travers d'une production industrielle, cherche à créer des séries différenciées, qu'il appelle le «mal fait»¹²¹. L'objet produit en série peut devenir unique. Il transforme l'idée de série, en créant des produits similaires, car issue du même processus de fabrication, mais y introduit une notion d'aléatoire qui permet de créer des variations et rendre unique chaque pièce. Il permet à cette créativité de l'unique de voir le jour. Pour le sociologue Richard Sennett, « la créativité consiste à comprendre la différenciation et faire en sorte qu'elle s'exprime. [...] La créativité réside dans la différenciation»¹²². Au départ, les variations étaient caractérisées par le travail manuel de l'artisan en opposition avec la production industrielle et ses pièces parfaites et identiques, mais les frontières entre les deux tendent à s'estomper sur quelques projets.

En expérimentant sur la matière par la mécanisation et la série, Gaetano Pesce cherche «à décaler la notion de standard»¹²³. Tout comme une production organique qui n'est jamais identique, l'introduction d'élément perturbant la chaîne de reproduction, permet de produire des objets uniques et pourtant semblables. C'est le cas dans la série *Spaghetti* de 1993 (fig 37). C'est une série de vases en résine où chaque vase est unique, de par son mélange de couleur et la couler de la résine. Le plasticien Bruno Murani explique ce mécanisme, par la nature. «Durant [leur] croissance, l'environnement modifie continuellement leur forme. Théoriquement, toutes les feuilles d'un arbre devraient être semblables, identiques, si seulement elles pouvaient pousser dans un environnement dépourvu d'influences et de variations. Tous les oranges devraient être de forme identique, mais l'une pousse dans l'ombre, l'autre au soleil, encore une autre entre deux branches étroites, et toutes sont différentes. Cette diversité est le signe du vécu, les structures internes s'adaptent et donnent vie à

124/ MUNARI B. (2012) - L'art du design. Paris, Édition : Pyramyd.

125/ BERGER E. (2008) - Le futur de l'imparfait, La revue du design, consulté le 28/04/2023 - URL : <http://www.larevuedesign.com/2013/05/22/le-futur-de-l-imparfait/>

126/ WITTGENSTEIN L. (2004) - Le Cahier bleu et le Cahier brun. Paris : Édition Gallimard.

127/ BARTHES R. (1970) - L'empire des signes. Paris : Éditions d'Art Albert Skira.

128/ BERGER E. (2008) - Le futur de l'imparfait, La revue du design, consulté le 28/04/2023 - URL : <http://www.larevuedesign.com/2013/05/22/le-futur-de-l-imparfait/>

d'innombrables formes, toutes de la même famille mais différentes»¹²⁴.

Cette diversification des formes se retrouve chez l'homme. Chaque être vivant est unique de par son ADN et son physique. Comme dans une collection, chaque personne ou pièce se ressemble, fait partie d'un tout, mais est à la fois unique. «La série s'exprime alors plus comme une famille que comme une galerie de clones»¹²⁵. Pour Ludwig Wittgenstein, les pièces d'une série sont comme « des items proches, mais de manière non-linéaire. [...] Ils ont tous comme un air de ressemblance. Les uns ont le même nez, les autres, les mêmes sourcils, d'autres encore la même démarche, et ces ressemblances sont enchevêtrées »¹²⁶. Pour Barthes il y a « des signes singuliers, mais connus, des corps neufs mais virtuellement répétés. Le stéréotype est déjoué mais l'intelligible est respecté. L'individualité n'est pas clôture théâtrale mais simple différence, réfractée de corps en corps»¹²⁷.

Ainsi, quand Wittgenstein parle de famille et Barthes de corps, ils font tous deux référencent aux variations organiques. C'est justement, en prenant à la lettre les variations humaines sur le visage, qu'Andrea Branzi a créé Génétic tales (fig 39). Comme un naturaliste, il crée des rapprochements, des ramifications aléatoires de certains caractères dans ses visages. Selon son principe de continuité poussé à l'absurde, il crée des variations sur chaque visage pour construire un catalogue. En 2000, il développe «petit vase» pour Alessi. C'est une production en série de 100 000 exemplaires de vases tous identiques dans leur matière, leur forme ou leur finition. Mais tous porteurs d'un visage unique. Ce qui fait que cette série identique en amont, devient une série différenciée de 99 999 vases avec un visage unique apposé dessus (fig 40). Identique et pourtant unique.

Junya Ishigami avec Family chair (fig 38), joue également sur les principes de variations inter-organiques, soit inter-familial. Family chair, comme son nom l'indique est une série de mobiliers de jardin. Mais ce qui fait de cette série une série différenciée, est le caractère unique de chaque assise. Elles sont toutes uniques et différente, mais font partie d'une même collection par leurs matériaux, les lignes, le rendu et l'aspect. Chaque chaise à son caractère, sa personnalité en fonction de ses lignes. «Les objets sont choisis pour eux-mêmes, détachés de la masse anonyme»¹²⁸. Ils ont tous leur particularité, leur défaut, qui fait qu'ils vont être choisis plutôt qu'un autre, classique et identique.



Fig 37 : Gaetano Pesce (1993), Spaghetti ©Artnet



Fig 38 : Junja Ishigami (2010), Family chair ©Designboom

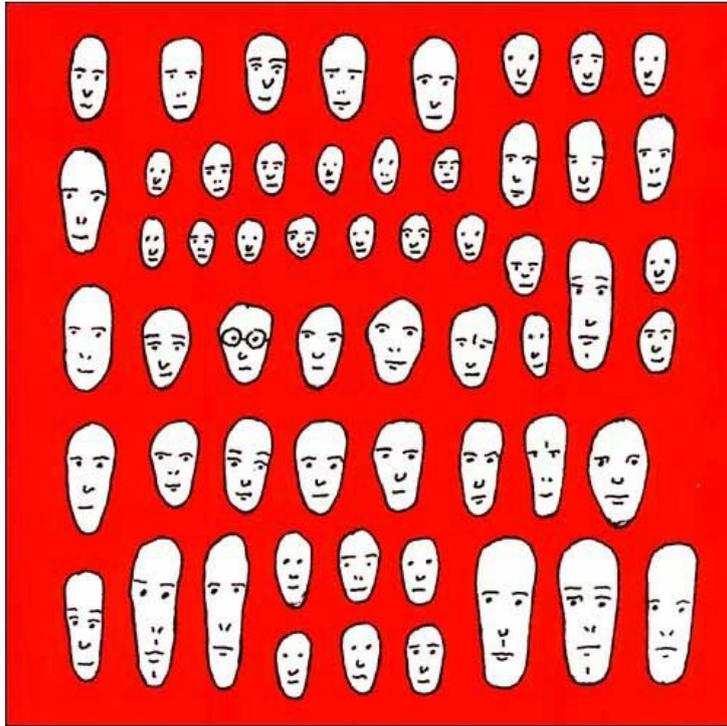


Fig 39 : Branzi Andrea (2000), Genetic tales ©Haute Définition



Fig 40 : Branzi Andrea (2000), Genetic tales ©NC

GAMME

129/ CNRTL - Gamme, consulté le 28/04/2023
- URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/gamme#:~:text=GAMME%20n.%20f.,troisi%C3%A8me%20lettre%20de%20l'alphabet>.

129 bis/ *ibid*

130/Dir. COLIN C. (2001)
- Design et gammes, les villages, Paris : Édition Hazan, industries françaises de l'ameublement, p 7

131/ *ibid* p 11

132/ *ibid* p 11

133/ *ibid* p 11

Le terme gamme, est emprunté au latin de - gamma - qui signifiait la première note et la troisième lettre de l'alphabet¹²⁹. Une gamme en musique est une suite de notes comprises dans la limite d'une octave. En couleur, la gamme procède par demi-tons successifs montant ou descendant^{129 bis}. Une gamme est donc une suite logique. C'est une énumération progressive d'un changement, une gradation, une composition harmonieuse d'un même type. L'on parle couramment dans la vente de produits haut de gamme, moyenne ou basse gamme. De ce fait, les produits sont classés selon une seule catégorie en fonction de leur finition et leur prix, mais aussi au sein du même marque ou d'un même modèle en fonction des finitions apportées et des options ajoutées. «Une gamme pour le grand public est histoire de musique ou de couleur, elles sont simples, mélodiques, harmoniques et décoratives»¹³⁰. Mais une gamme a beaucoup plus d'impact qu'un simple choix chromatique. C'est une notion liée à celle de l'organisation, de la collection ou de la classification. L'analyse des gammes est au cœur d'une production. Il existe différentes typologies de gammes. «Les gammes organisées selon une variable unique : couleur, matériaux»¹³¹, sont les plus faciles et simples à reconnaître. Mais il peut arriver, qu'une gamme soit «ordonnée selon la variation d'un ou plusieurs caractères déterminant»¹³², rendant beaucoup complexe l'association à une gamme bien définie. Globalement, une gamme produit, est une «série de pièces commercialisées considérées comme cohérente»¹³³. Mais elle est en réalité beaucoup plus complexe que cela. Équivalent d'une variation, elle peut à la fois être considérée comme une partie ou comme un ensemble. Elle peut donc, être issue d'une même marque ou d'une même catégorie d'objets qui répondent à un même besoin chez le consommateur. Une gamme se caractérise par trois critères : la longueur, la largeur et la profondeur. La longueur de la gamme correspond au nombre de produits inclus dans celle-ci. Elle prend donc en compte le chiffre total des modèles et les versions proposées. La largeur se compose du nombre de ligne proposé au sein de la gamme. Cette ligne correspond au produit qui répond à la même problématique, cela peut être de différentes façons. Enfin, la profondeur, délimite les modèles présents dans chaque ligne de la gamme.

134/ Dir. COLIN C.
(2001) - Design et
gammas, les villages, Paris
: Édition Hazan, industries
françaises de l'ameuble-
ment, p 23

Le designer Alessandro Mendini pour Alessi crée en 1992, 100% Make up (fig 41). Ce projet est en réalité une gamme complexe et longue. En effet, il a fait réaliser un modèle de vase, qu'il a ensuite reproduit à l'identique en cent exemplaires. Chacun de ces exemplaires a été distribué à un artiste qui l'a décoré selon son style et ses envies. Une fois ces travaux de décor réalisés et récupérés. Chaque un des cent vases a été reproduit à l'identique sur cent pièces. Ainsi, apparaît une gamme de dix mille vases qui a été commercialisée.

Celle-ci est une gamme complexe et longue. Si au départ, il s'agit d'un vase simple et linéaire, en faisant appel à cent artistes et en déclinant ces productions uniques, c'est une véritable déclinaison et une prolifération de produit alors disponible. Chaque vase a pourtant la même base, la même forme. Mais c'est la variable du décor multiplié par cent qui en fait une gamme complexe. Celle-ci est tellement importante, qu'il est impossible «de voir la gamme en entier, et ne nous permet donc pas de nous en rendre compte»¹³⁴.



Fig 41 : Mendini Alessandro (1992), 100% Make-up © Hermitage Fine Art

COLLECTION

135/ CNRTL - Collectionner, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/collection#:~:text=au%20lat.,est%20recueilli%20ensemble%20%C2%B-%2C%20sp%C3%A9c>.

136/ CNRTL - Collection, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/collection>

137/ EZAN P. (2012) - L'encyclopédie du marketing commentée et illustrée, Paris : Édition Eyrolles, p 157

138/ DORON R. PAROT (2005) - Dictionnaire de Psychologie, Paris, Édition : PUF

Du latin - *collectio* - qui veut dire recueillir, rassembler¹³⁵. La collection désigne «une action de réunir. C'est un ensemble d'éléments groupés en raison de certains points communs»¹³⁶. Une collection représente donc un tout cohérent, un nombre non défini. Pour Pascale Ezan «la collection peut se définir à partir de deux dimensions. L'action qui repose sur la quête des pièces et l'organisation qui traduit de la part du collectionneur une volonté d'agréger des individus qui partagent la même passion»¹³⁷. Ainsi, une collection est ordonnée et classée selon une organisation spéciale dans le but de mettre en valeur chaque une des pièces de cette dite collection. Pour une marque, une collection fait référence à une déclinaison d'articles qui rentre dans une seule catégorie mais, qui sont pour autant des produits différents, avec cependant une même ligne directrice, stylistique, chromatique.

Selon le dictionnaire de psychologie, la collection se caractérise par «le concept de catégorisation»¹³⁸. C'est donc en cataloguant et en référençant les différents produits qu'on obtient une collection.

Dans les arts de la table, la collection regroupe les éléments issus d'une direction artiste identique. Ainsi, si la collection propose différentes pièces, celles-ci appartiennent à un même ensemble par leur style. Semblablement, une collection autour des arts de la table, peut représenter, un ensemble d'assiettes, car même si elles ne sont pas identiques dans le style, la couleur, la taille, elles appartiennent à une catégorie identique : les assiettes.

Le designer Guillaume Delvigne en 2016 a composé et crée la collection Horizon pour l'entreprise Cristal de Sèvre (fig 42). Cette collection imaginée comme une ligne de bar, se compose d'un assortiment de onze verres, d'une carafe et d'un seau à glace. Si chaque pièce est différente des autres, de par leur forme et leur taille et leur fonction. Elles correspondent à un tout. En effet, les lignes se répondent et se cumulent pour créer un ensemble cohérent et harmonieux qui démontre leur lien et valorise la collection. Une collection permet donc de valoriser chaque produit individuellement par l'unité et l'appartenance à un groupe.

La collection UP de Gaetano Pesce (fig 43) qui date de 1969, en est un parfait exemple. Cette collection d'assises, se compose de six modules différents. Il s'agit de trois assises de différentes tailles (UP1.2.3), d'un canapé deux places (UP4), et d'un fauteuil (UP5) avec repose-pied (UP6)

Ces six sièges sont produits avec les mêmes matériaux, soit en mousse polyuréthane alvéolé qui a la particularité de se gonfler lors du déballage et offre des courbes et une dynamique dans le design similaire. Or les couleurs, motifs, taille et forme sont disparates dans cet ensemble pourtant cohérent. Chacun dans son unicité pour participer à un tout vibrant.



Fig 42 : Delvigne Guillaume (2016), Collection Horizon © Alain Gelberger



Fig 43 : Pesce Gaetano (1969), Collection UP © Vitra

2. COLLECTION DÉAMBULATION

La collection Déambulation a été pensée pour les arts de la table. Celle-ci se compose d'un service à vaisselle, qui se décline en deux gammes de couleurs, sous divisé en deux assemblages de textures. La première gamme de vaisselle a été travaillée sur une harmonie chromatique des saisons printemps/été, avec une recherche de texture associée aux aliments et aux plats proposés durant ces périodes. À l'opposé, la seconde gamme reprend les critères chromatiques de la saison automne/hiver, ainsi que les textures et plats correspondant à ces deux saisons.

Cette collection a finalement été pensée en mélangeant et en associant la pratique, le savoir-faire artisanal, à un travail d'analyse de construction de designers. Le tout associant praxis et poïesis dans un seul et même projet commun.

Si au départ, j'ai choisi de distinguer la pratique artisanale à une pensée du designer, les deux sont intrinsèquement liés et se complètent à la perfection. Le côté artisanal amène à la production un savoir-faire ancestral, une atmosphère, une dextérité et un rendu unique, singulier tandis que le designer permet d'apporter une approche produit plus qualitative dans l'étude et la proposition de forme ainsi que le résultat et les démarches dans sa globalité.

Formellement parlant, la collection se compose de deux assiettes de circonférence différentes (30 cm et 15cm) et d'un bol.

Les gammes chromatiques se composent de trois couleurs par saison. Enfin, les textures ont été choisies en fonction des typologies de plats proposés et consommés durant les périodes en question et selon les habitudes alimentaires les plus courantes dans la consommation de plats. À partir de là, j'ai pu travailler sur des textures et une composition dans l'assiette de la position des textures. Dans le but de travailler le plus efficacement possible, j'ai préétabli deux menus avec entrée, plat dessert pour chacune des gammes de la collection. C'est donc à partir de ce menu que j'ai pu associer une harmonie chromatique qui correspond à la fois aux plats et à la saison, de même pour les textures.

Ainsi, les menus étaient les suivants :

GAMME PRINTEMPS ÉTÉ

MENU

ENTRÉE

Trio de tomate et
sa burrata au pesto
*(Tranche de tomate rôti,
tomates cerises,
burrata, pesto)*

PLAT

Ballotin de poulet
foie gras sauce morille
et ses légumes glacés
*(Mousseline au foie gras,
poulet, sauce morilles,
carotte et navet glacé)*

DESSERT

Fraisier déstructuré
*(Crème diplomate,
génoise, fraise)*

GAMME AUTOMNE HIVER

MENU

ENTRÉE

Velouté de potimarron
et ses dès de châtaigne
(Potimarron, châtaigne)

PLAT

Cabillaud en croûte de chorizo
tagliatelles maison
et ses courgettes
*(Cabillaud, chapelure,
chorizo, parmesan
tagliatelles, courgettes)*

DESSERT

Gâteau trois chocolats
*(Mousse chocolat au lait,
mousse chocolat blanc,
Mousse chocolat noir,
génoise)*

GAMME PRINTEMPS ÉTÉ



Fig 44 : Chemin Freitag Mathilde, Assiette entrée bleu, Collection déambulation (2023)



Freitag Mathilde, Burrata au pesto et ses tomates, Collection déambulation (2023)

GAMME AUTOMNE HIVER

MENU

ENTRÉE
Trio de tomate et sa burrata au pesto

PLAT
Ballotin de poulet fois gras sauce morille et ses légumes glacés

DESSERT
Fraisier


kréamos
ASSIETTE

Fig 46 : Chemin Freitag Mathilde, Assiette à dessert, Collection déambulation (2023)



Fig 47 : Chemin Freitag Mathilde, Cabillaud en croûte de chorizo, tagliatelles et courgettes, Collection déambulation (2023)

CONCENTRATION

Est appelée - concentration - «l'effort de plusieurs choses pour se rencontrer dans un point commun, qu'on suppose leur centre»¹³⁹. La concentration suppose donc une action délibérée dans le but d'engager un maximum de données et d'effort dans un sens bien précis. Cette concentration sur une tâche permet l'application et l'attention des gestes vers un but prédéfini. Elle permet de «faire de son mieux» pour obtenir un résultat souhaité.

Pour permettre la concentration, il faut essayer d'éliminer les distractions alentour pour permettre de se focaliser sur une chose importante à la fois et d'éviter les divagations.

La concentration est un élément indispensable à la réalisation d'un projet à son terme. Sans cela, il est difficile de mener à bien un projet dans les temps et correctement. Dans l'artisanat, et le travail de la terre par le céramiste, la concentration sur la tâche à effectuer est centrale. L'artisan doit être tout à son geste, dans l'instant présent pour effectuer son ouvrage.

MOT CLEF

Action
Application
Attention
Effort
Focaliser



140/ Montaigne (1595) -
Essais, éd. A. Thibaudet,
livre III, p 995

141/ GODDERIDGE
(2021) - Par le feu, la cou-
leur : céramique contem-
poraine, Paris : Édition
Snoeck gent , p 38

DÉCOUVERTE

Découvrir vient de - découverte - défini en 1595 par Montaigne comme étant «action de trouver ce qui était ignoré ou caché »¹⁴⁰. La découverte suppose à une ouverture et un altruisme pour accepter et tenter de nouvelles expériences. Celle-ci ne peut avoir lieu qu'à partir de recherche et d'expérimentation fructueuse ou non. Pour avoir lieu, il faut obligatoirement passer par l'échec. Mais, c'est finalement cette découverte qui permettra de trouver un sens aux précédents échecs et l'amélioration qui en a découlé. Il existe toutefois des découvertes fortuites qui amènent à de nouveaux principes. Mais c'est toujours, par l'action qu'est possible une découverte. Cette dite action permet une «avancée pratique en interrogeant le passé»¹⁴¹.

MOT CLEF

Expérimentation

Expérience

Recherche



142/ CNRTL - Détermination, consulté le 01/05/2023 - URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9termination>

143/ Musée des beaux arts de Lyon (2021) - par le feu, la couleur : céramique contemporaine, Paris : Édition Snoeck gent, p 6

DÉTERMINATION

La détermination vient de la racine latine - determinatio - qui voulait dire « fixation d'une limite »¹⁴². Être déterminé signifie donc avoir défini en amont et de façons claires ses objectifs. Ce n'est qu'à partir de ce premier travail effectué au préalable, qu'une action menée par une force intérieure qui nous pousse à atteindre ses objectifs de différentes manières. La détermination est donc une mise en mouvement, une action opérée dans un but précis sur un temps donné. Pour pouvoir être le plus efficace possible, il est essentiel de bien se connaître, pour savoir quels sont ses points forts ou ses points faibles et être en capacité à les utiliser en tant que telles. Cela suppose aussi une stratégie mise en place pour permettre la réussite d'un objectif sur court, moyen et long terme.

En céramique, la détermination permet l'«aboutissement plastique d'une technique universelle et ancestrale»¹⁴³.

MOT CLEF

Objectifs
Compréhension
Énergie



ENCOURAGEMENT

L'encouragement est action menée dans le but d'apporter par des moyens divers, «des paroles, des actes ou des événements qui encouragent, qui donnent de l'espoir et apportent un soutien»¹⁴⁴. Un encouragement peut être donné ou reçu.

En tant qu'administrateur d'encouragement, cela permet de monter un soutien physique ou émotionnel face à la réaction pessimiste d'une personne. C'est redonner courage lors d'une phase d'abattement ou de démoralisation permet un nouveau souffle et transmettre sa propre énergie, sa propre confiance en l'autre et en ce qu'il est capable de faire.

Recevoir une marque d'encouragement par soi et par une tierce personne, permet un nouvel éveil de la confiance par un regard sans jugement envers soi et ce qu'on est capable de faire.

MOT CLEF

Soutien
Espoir
Confiance
Énergie



145/ CNRTL - Harmonie,
consulté le 01/05/2023 -
URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/harmonie>

146/ Musée des beaux arts
de Lyon (2021) - par le
feu, la couleur : céramique
contemporaine, Paris :
Édition Snoeck gent, p 38

147/ Meynet M. (2021)
- par le feu, la couleur :
céramique contemporaine,
Paris : Édition Snoeck
gent, p 19

148/ Musée des beaux arts
de Lyon (2021) - par le
feu, la couleur : céramique
contemporaine, Paris :
Édition Snoeck gent, p 35

149/ *ibid* p 36

150/ *ibid* p 46

HARMONIE (Chromatique)

Une harmonie est une «combinaison spécifique formant un ensemble dont les éléments divers et séparés se trouvent reliés dans un rapport de convenance, lequel apporte à la fois satisfaction et agrément»¹⁴⁵. Une harmonie forme donc un tout cohérent qui éveille par différents sens une symbiose. Pour la couleur, l'harmonie est visuelle. Elle accorde différentes teintes, qui entre elles, se «répondent» et se mettent en valeur simultanément. «Les couleurs traduisent des humeurs et des énergies»¹⁴⁶, qui créent des ambiances logiques et attrayantes qui se justifient par elle-même. L'emploi d'une harmonie chromatique permet la mise en valeur de chaque teinte utilisée, mais également des pièces sur lesquelles elles sont apposées. Cette harmonie chromatique peut s'obtenir par l'utilisation d'élément constituant ayant leur propre couleur (bois, terre, métal) ou par l'ajout de pigments. Les matières possédant leur propre teinte et leur propre harmonie. Il est judicieux de jouer et de créer des harmonies entre matière et pigment. En effet, « la matière couleur joue un rôle majeur»¹⁴⁷, dans «la conquête de la couleur en céramique, qui se fait en parallèle de la matière et de la texture»¹⁴⁸.

Les couleurs en céramique peuvent être obtenues par des oxydes. Elles peuvent varier et «s'étendre en fonction des mélanges et de la cuisson»¹⁴⁹. «Parmi elles, il y a les couleurs transfigurées par la métamorphose du feu et l'hybridation des matériaux qui dépassent les contraintes formelles»¹⁵⁰.

MOT CLEF

Élégance
Métamorphose
Symbiose
Vibration

NCS S 6010-B70G

NCS S 5010-B70G

NCS S 4010-B70G

NCS S 2010-B70G

NCS S 1010-B70G

NCS S 0510-B70G

166

MINUTIE

La minutie est «application attentive, un soin donné aux moindres détails»¹⁵¹. C'est une exigence pour atteindre un aperçu de la perfection. Une attention particulière en vue d'honorer un savoir-faire, une conscientisation de son travail et des points à améliorer. Cette minutie permet d'opérer des travaux exigeants une perfection dans le résultat et donc d'appliquer sans scrupules des règles précises.

Le fait d'être méticuleux, révèle un besoin de bien faire, et une exigence envers son travail et ses attentes. S'il est bon d'être minutieux, trop de contrôle sur un travail artisanal peut nuire à la créativité.

MOT CLEF

Application

Soin

Exigence



152/ CNRTL - Recherche,
consulté le 01/05/2023
- URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/RECHERCHE>

153/ Musée des beaux arts
de Lyon (2021) - par le
feu, la couleur : céramique
contemporaine, Paris :
Édition Snoeck gent, p 23

RECHERCHE

Une recherche est toujours menée dans le but d'une trouvaille. C'est une «action de chercher (pour trouver) quelqu'un/ quelque chose d'existant»¹⁵². Cette recherche est indispensable pour la *découverte*. Elle implique des expérimentations et une application à trouver un rendu qui puisse correspondre aux attentes initiales.

Dans la céramique, la recherche chromatique notamment par les oxydes est inhérente à ce travail. Les expérimentations sur les oxydes sont gigantesques.

Mais la recherche en céramique est aussi «marquée par la conquête de ses aînés, nourris par l'expressionnisme abstrait et l'art conceptuel. Les céramiques ne cessent depuis de réinventer le médium»¹⁵³. C'est donc par une recherche constante de s'améliorer qu'une réinvention des médiums est possible.

MOT CLEF

Expérimenter
Invention
Trouver



SURPRISE

La surprise vient du verbe surprendre qui implique «émouvoir subitement en produisant une sensation nouvelle, une perception étonnante»¹⁵⁴. Cet effet de surprise est important. Il stimule le regard, pousse à de nouvelles rencontres et expérimentations. Cette surprise permet aussi d'indiquer une éternelle découverte et un étonnement constant. C'est garder un regard neuf et une ouverture sur le monde.

En céramique, la surprise intervient à différentes étapes du travail. Mais c'est essentiellement par l'ouverture du four qui crée ce sentiment de joie et d'attente qui précède la surprise. Le défournement est souvent synonyme de surprise, car le résultat est souvent imprévisible ou les éléments s'étant tellement transformés entre l'enfournement et le défournement que la surprise est inévitable.

MOT CLEF

Étonnement
Découverte



155/ BARCELO M. (2021)
- par le feu, la couleur :
céramique contemporaine,
Paris : Édition Snoeck
gent, p 46

156/ BARCELO M.
(2016) - Sol y sombra,
Chronique de la BNF,
Janvier-Mars, p 9

TEXTURE / MATIÈRE

La texture est un élément intrinsèque à la matière. Chaque matière possède leur propre texture. Une texture peut être catégorisée de multiples façons avec de nombreux adjectifs. Parfois lisse, rugueux, râpeux, ridés, chamottes, doux, pulpeux, suaves, il existe une infinité de textures et de matières. Mais une texture peut être perçue différemment en fonction de la matière sur laquelle elle y est apposée.

Une texture peut être innée sur un matériau ou donné par des outils et de l'artisan qui souhaite doter sa matière d'une texture particulière. De ce fait, le «matériau est littéralement incarné»¹⁵⁵ par cette nouvelle texture. Pour Michel Barcelo, «la terre est probablement la matière la plus ancienne et la plus moderne à la fois. Matière humaine par excellence, en support imaginaire dans lequel les références bibliques et charnelles sont premières»¹⁵⁶.

Ainsi, matière et texture sont le premier outil de création pour le céramiste qui s'en inspire.

MOT CLEF

Création
Excellence
Inné



CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous avons entrevu les enjeux, l'importance de la variation à travers une démarche de production céramique, par le prisme de l'artisan et celui du designer. Si nous devons retenir une seule chose, ce serait la part presque systématique de la variation dans la matière.

Cette matière élément vecteur de création peut être caractérisée par des pôles qui fluctuent et des indices de variation. Il s'agit du temps et de la couleur. Ces deux entrées m'ont permis d'observer et d'analyser les variations observées sur la matière et ce qui l'entoure. C'est donc par un classement chrono-chromatique que débute la réflexion autour de la variation.

Celle-ci peut-être abordée et ressentie différemment au travers des pratiques. Pour la céramique, je me suis concentré sur l'artisanat et le design.

Pour l'artisan, les variations produites sont innombrables. Physique, psychique ou émotionnelle, elle rythme et régule le parcours de création. C'est par le biais de trois entrées principales que j'ai choisi d'aborder la notion de variation.

Tout d'abord, l'action permet l'impact physique et l'amorce de changement sur la matière, par des expériences ou manipulations mentales et sensibles. Le temps quant à lui, est une clef de variation à ne pas négliger. C'est ce temps qui entraîne inexorablement à une transformation fortuite ou délibérée. Enfin, le rythme est un lien entre temps et action qui permet d'apporter une cadence et une tendance à la variation.

La variation pour l'artisan ne se concentre donc pas que sur le résultat. Elle est omniprésente dans le processus de création en amont par la pensée, en aval par les actions et les changements opérés. C'est une démarche poïétique entreprise par l'artisan.

Pour le designer, la variation intervient beaucoup moins dans le processus. Elle se concentre essentiellement sur le résultat. Une variation induite par le résultat introduit la notion de série, de gamme ou encore de collection. Ces déclinaisons entraînent une variation de production ou les changements et transformations opérés dans la production de l'artisan tend à être limité. Mais il existe des exceptions où pensées design et pratiques artisanales peuvent s'allier dans la variation pour créer.

C'est ce qui est proposé finalement en dernière partie de cette étude. À mi chemin entre design et artisanat, la collection Déambulation offre des variations à la fois physiques, sensibles et sensorielles. Elle permet ainsi d'aborder toutes les notions de variation analysées au long de l'étude par le caractère concret de la pratique et de la mise en action. Pour finir, une pensée design ne se distingue pas d'une pratique artisanale. La notion de variation y étant autant importante et diffuse les mêmes notions par différents moyens.

La variation n'est donc pas qu'une étape dans le processus de création.

Elle occupe une place centrale dans la pratique céramique, tant au niveau de la praxis, des effets et des affects.

NOTE D'INTENTION

En choisissant de baser ce travail sur la variation dans la céramique, mon choix n'était pas anodin.

J'ai pour passion la céramique.

Au cours de mes expérimentations, j'ai pu observer de nombreuses variations.

En orientant mon travail sur cette variation céramique, j'ai pu apprendre les nuances qui existait au centre de celle-ci et par quel biais elles se manifeste par la matière au cours de la pratique du savoir-faire de l'artisan céramiste, mais aussi par le biais de la pensée design.

Le but final de cette étude, est de me permettre d'appréhender la notion de variation par deux entrées.

Le temps, la couleur pour pouvoir proposer des créations céramiques qui intègrent cette approche.

BIBLIOGRAPHIE

URLOGRAPHIE

LES ÉLÉMENTS :

BACHELARD G. (1949) - La psychanalyse du feu, Paris : Édition Gallimard, coll. Folio/Essais, 190 p.

BACHELARD G. (2015) - La flamme d'une chandelle, Paris : Édition PUF, 6^e édition, coll. Quadrige, 112 p.

BACHELARD G. (1993) - L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière, Paris : Librairie générale française, 221 p.

DE MONTMOLLIN D., FRÈRE DE TAIZÉ (2011) - Par l'eau et le feu, un itinéraire de potier, Vendin-le-veuil : Éditions la revue de la céramique et du verre, 4^e édition, 71 p.

LA CÉRAMIQUE :

BARCELO M. (2016) - Sol y sombra, Chronique de la BNF, Janvier-Mars

DE MONTMOLLIN D., FRÈRE DE TAIZÉ (2018) - L'argile partagée, maître mots de la créativité accompagnée, Paris : Editions Atelier d'art de France, 95 p.

DE MONTMOLLIN D., FRÈRE DE TAIZÉ, GAMBS-LAUTIER M.H., MEYER J.C (2013) - Éloge de l'empreinte, Vendin-le-veuil : Éditions la revue de la céramique et du verre, 2^e édition, 95 p.

DE MONTMOLLIN D., FRÈRE DE TAIZÉ (2011) - Par l'eau et le feu, un itinéraire de potier, Vendin-le-veuil : Éditions la revue de la céramique et du verre, 4^e édition, 71 p.

LEACH B. (2016) - Le livre du potier, Belgique : Édition la revue de la céramique et du verre, 2^e édition 384 p.

Musée des beaux arts de Lyon (2021) - Par le feu, la couleur : céramique contemporaine, Paris : Édition Snoeck gent, 168 p.

SKJOTTGAARD B. (2008) - La revue de la céramique et du verre, N°161 Juillet-Août

WIGHT C. (2018) - La sculpture céramique expression contemporaine, Banon : Édition ARgile, 200 p.

LA COULEUR :

ALBERS J. (2013) - Interaction des couleurs, Édition Hazan, 1er édition 1963, 208 p.

GAGE J. (2008) - Couleur & culture : usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction, Paris : Thames & Hudson, 336 p.

LE CLAINCHE M. (Juin-Juillet 2021) - La couleur un monde à exploré, Atelier d'art n°152

PASTOUREAU M., SIMONNET D. (2005) - Le petit livre des couleurs, Paris : Éditions du Panama, 122 p.

TECHNIQUE ET DESIGN :

BACHELARD G. (2005) - La poétique de la reverie, Paris : PUF, 8^e édition, 183 p.

BARTHES R. (1970) - L'empire des signes. Paris : Éditions d'Art Albert Skira, 176 p.

BILLETER J-F (2014) - *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris : Édition Allia, 160 p.

CABANNE P. (2014) - Entretiens avec Marcel Duchamps, Édition : Allia, 176 p.

COLIN C. (dir.) (2001) - Design et gammes, Paris : Industries françaises de l'ameublement, 200 p.

- CROISÉ A.(2021) - L'instant textile, Mémoire L3 ADST-Design ISCID, 62 P.
- DE MÈREDIEU F. (2008) - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris : Larousse, 3^e édition, 688 p.
- DORON R. PAROT (2005) - Dictionnaire de Psychologie, Paris, Édition : PUF
- EZAN P. (2012) - L'encyclopédie du marketing commentée et illustrée, Paris : Édition Eyrolles, 950 p.
- FAGOT P. (30.03.2021) cours de Méthode d'analyse, ISCID Montauban
- LAROUSSE (2007) - Le petit Larousse, Paris : Larousse
- LÉNA M. (2019) - Transmettre le savoir, Radio France Culture
- LEROI-GOURHAN A. (1964) - Le geste et la parole 1. Technique et langage, Paris : Édition Albin Michel, 323 p.
- LEROI-GOURHAN A . (1998) - Le geste et la parole 2. La mémoire et les rythmes, Paris : Édition Albin Michel, 122 p.
- LEROI-GOURHAN A. (1971) - L'homme et la matière, évolution et techniques, Paris : Édition Albin Michel, 348 p.
- MANZINI E. (1989) - La Matière de l'invention, Paris : Édition du centre pompidou, 214 p.
- MUNARI B. (2012) - L'art du design, Paris, Édition : Pyramyd, 254 p.
- NEVELSON L. (1983) - Aubes et crépuscules, Paris : Édition Des femmes, 265 p.

PARRET H. (2018) - La main et la matière, jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art, Paris : Édition Hermann, 496 p.

SENNETT R. (2012) « L'artisanat, la main et l'industrialisation »
, Mode de Recherche #18. Paris : IFM

WITTGENSTEIN L. (2004) - Le Cahier bleu et le Cahier brun,
Paris : Édition Gallimard, 320 p.

SITE INTERNET :

CNRTL - Action. Consulté le 30/12/2021, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/action>

CNRTL - Collection. Consulté le 28/04/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/collection>

CNRTL - Collectionner. Consulté le 28/04/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/collection#:~:text=au%20lat.,est%20recueilli%20ensemble%20%C2%BB%2C%20sp%C3%A9c.>

CNRTL - Concentration. Consulté le 01/05/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/concentration>

CNRTL - Détermination. Consulté le 01/05/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9termination>

CNRTL - Encouragement. Consulté le 01/05/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/encouragement>

CNRTL - Gamme. Consulté le 28/04/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/gamme#:~:text=GAMME%20n.%20f.,troisi%C3%A8me%20lettre%20de%20l'alphabet.>

CNRTL - Harmonie. Consulté le 01/05/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/harmonie>

CNRTL - Minutie. Consulté le 01/05/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/minutie>

CNRTL - Recherche. Consulté le 01/05/2023 - URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/RECHERCHE>

CNRTL - Rythme. Consulté le 30/12/2021, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/rythme>

SITE INTERNET :

CNRTL - Série. Consulté le 28/04/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/s%C3%A9rie#:~:text=Empr.,tresser%2C%20lier%20ensemble%20%C2%BB>).

CNRTL - Série. Consulté le 28/04/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/s%C3%A9rie>

CNRTL - Surprendre. Consulté le 01/05/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/surprise>

CNRTL - Temps. Consulté le 30/12/2021, URL : <https://cnrtl.fr/definition/temps>

CNRTL - variation. Consulté le 22/03/2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/variation>
openedition.org/artefact/6862 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.6862>

LAROUSSE - Action. Consulté le 30/12/2021, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/action/924>

LAROUSSE - Rythme. Consulté le 30/12/2021, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rythme/70326>

LAROUSSE - Temps. Consulté le 30/12/2021, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/temps/77238>

L'INTERNAUTE - Action. Consulté le 30/12/2021, URL : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/action/>

SITE INTERNET :

BEING U (2020) - La perception, Consulté le 22/03/2023- URL : <https://www.thebeinguproject.com/post/la-perception-part-2>

BERGER E. (2008) - Le futur de l'imparfait, La revue du design, consulté le 28/04/2023 - URL : <http://www.larevuedudesign.com/2013/05/22/le-futur-de-l-imparfait/>

BOUTARD F. (2013) - La loi des séries, Art design tendance, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://artdesigtendance.com/art-contemporain/la-loi-des-series/>

CORRE M. ROUSSET M. (2015) - La série dans l'art ou l'art de la série, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://newsletterp2.blogspot.com/2015/12/la-serie-dans-lart-ou-lart-de-la-serie.html>

FABRE M. (2007) - Les philosophes ont-ils quelque chose à dire sur l'apprentissage ? Essai sur « L'intuition de l'instant » de Bachelard, mis en ligne le 01 octobre 2007. Consulté le 20/03/2022. URL : <http://journals.openedition.org/ree/3933> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ree.3933>

Luis J. (2014) - Artisanat, design et territoire, Consulté le 28/04/2023 - URL : <https://jessica-louis-inspiration.tumblr.com/post/105462907035/gaetano-pesce-la-s%C3%A9rie-diff%C3%A9renci%C3%A9-lunicit%C3%A9>

MYFAB - Lexique, définiton : la production en série, consulté le 28/04/2023 - URL : <https://www.myfab.fr/lexique-definition-fabrication-en-serie>

PERRIN C. (2020) - Ce que l'industrialisation a fait aux artisans d'Europe occidentale, années 1830 - années 1930, mis en ligne le 23 décembre 2020, consulté le 20/03/2022. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/6862> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.6862>

INDEX ALPHABÉTIQUE

Alternance
Appréciation
Concentration
Création
Découverte
Détermination
Écoulement
Encouragement
Empreinte
Éveil
Évolution
Expérimentation
Geste
Harmonie
Imprévisible

Liberté
Logique
Manipulation
Mémoire
Minutie
Mouvant
Mouvement
Présence
Pression
Projet
Recherche
Rencontre
Répéter
Respiration
Ressenti

Réussite/ échec
Silence
Solitude
Surprise
Toucher
Transformation
Transmission
Vibration

INDEX THÉMATIQUE

Ordonné en quatre parties selon les notions :

● ACTION

● TEMPS

● RYTHME

● COLLECTION

● ACTION

Création
Empreinte
Évolution
Expérimentation
Geste
Liberté
Mouvant
Pression
Ressenti
Réussite/ échec
Toucher
Transformation

● TEMPS

Appréciation
Écoulement
Éveil

Imprévisible
Mémoire
Logique
Rencontre
Silence
Solitude
Transmission

● RYTHME

Alternance
Harmonie
Manipulation
Mouvement
Présence
Projet
Répéter
Respiration
Vibration

● COLLECTION

Concentration
Découverte
Détermination
Harmonie
Encouragement
Minutie
Recherche
Surprise

FR

De nos jours, la céramique est devenue tendance. Ce métier artisanal dévoile plus d'enjeux qu'on pourrait le croire. Étant passionné par le domaine et l'artisanat, j'ai choisi de questionner la variation d'un point de vue temporelle et chromatique sur la production et la matière. Et comment la variation fait entièrement partie de la pratique.

Pour analyser la variation, j'ai choisi deux notions cruciales : le temps et la couleur. Par des relevés chronos-chromatiques et un digramme, j'ai pu étudier clairement les variations. Le but de cette étude était de déterminer trois grandes notions clés qui définissent la variation (L'action, le temps et le rythme). Pour pouvoir établir un protocole d'expérimentation en atelier sur ces effets constatés et produits. À ces trois notions, est inmanquablement relié un élément fondamental et fondateur (la terre, l'eau et le feu).

Finalement, la variation en céramique qu'elle se trouve au niveau de la production ou de la pensée créatrice, reste une donnée à ne pas négliger.

EN

For some time, the ceramic is become trendy again. This handmade profession reveals more at issue than we can think. Being passionate in the field of ceramics and crafts, i chose raises the issue of variation from a temporal and chromatic point of view about production and matter. And how variation is entirely part of this practice.

To analyse the variation, i opted for two crucial concepts in this field. In this way, the notions of time and color are at the center of my observation. By means of a chrono-chromatic measure and a diagram, the variations can be analysed clearly. The strategy of this study is to determine three main points related to effects of variation (the action, time and rhythm). The purpose is to test the theory with an experimental protocol in wokshop on effects observed and noticed. These three main points are inextricably linked to a vital and fundamental element of ceramics (water, earth and fire).

Lastly, from this study, we can draw the following conclusion : ceramics variation is found at the same level in production as in creative thought. To bring this précis to a close, the variation is detail not to be overlooked.

**Mathilde Chemin--Freitag - Master 2 Couleur et Matière -
Sous la direction de Céline Caumon - ISCID - 2021/2023**

