



HAL
open science

Figures théâtrales du Grotesque en céramique contemporaine

Tifenn Charles-Blin

► **To cite this version:**

Tifenn Charles-Blin. Figures théâtrales du Grotesque en céramique contemporaine. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2022. Français. NNT : 2022REN20048 . tel-04089856

HAL Id: tel-04089856

<https://theses.hal.science/tel-04089856>

Submitted on 5 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Arts plastiques

Par Tifenn CHARLES-BLIN

« Figures théâtrales du Grotesque en céramique contemporaine »

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 04/10/2022

Unité de recherche : Pratiques et Théories de l'Art Contemporain

TOME I / II

Rapporteurs avant soutenance :

Valérie ARRAULT,
Anne CREISSELS,

Professeure des universités, Université Montpellier 3
Enseignante-chercheure, Université de Paris 8

Composition du Jury :

Examineurs : Valérie ARRAULT,
Anne CREISSELS,
Christophe GÉNIN,
Thomas GOLSENNE,

Professeure des universités, Université Montpellier 3
Enseignante-chercheure, Université de Paris 8
Professeur des Universités, Université Paris 1
Maître de conférences, Université de Lille

Invitée : Stéphanie LE FOLLIC-HADIDA,

Conservatrice, vice-présidente du conseil de l'Académie
internationale de céramique (AIC) auprès de l'UNESCO

Directrice de thèse : Sandrine FERRET,

Professeure des universités, Université Rennes 2

THÈSE de DOCTORAT

de l'Université Rennes 2
Spécialité : **Arts plastiques**
École doctorale n°595
Arts, Lettres, Langues



par **Tifenn CHARLES-BLIN**

« **FIGURES THÉÂTRALES DU GROTESQUE
EN CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE** »

Unité de recherche : Pratiques et Théoriques de l'Art Contemporain

Thèse présentée et soutenue à Rennes le 04/10/2022

Rapporteurs avant soutenance :

Valérie ARRAULT, Professeure des universités, Université Montpellier 3,
Anne CREISSELS, Enseignante-chercheure, Université Paris 8

Examineurs : Valérie ARRAULT, Professeure des universités, Université Montpellier 3
Anne CREISSELS, Enseignante-chercheure, Université Paris 8
Christophe GÉNIN, Professeur des Universités, Université Paris 1
Thomas GOLSENNE, Maître de conférences, Université de Lille
Stéphanie LE FOLLIC-HADIDA, Conservatrice, Vice-Présidente du conseil de l'Académie internationale de céramique auprès de l'UNESCO.

Directrice de thèse : Sandrine FERRET, Professeure des universités,
Université Rennes 2

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce projet et qui m'ont aidée lors de la rédaction de ce manuscrit.

Je voudrais dans un premier temps remercier ma directrice de thèse, Sandrine Ferret, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses conseils précieux qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je remercie également les institutions et associations, la Poterie du Légué, Salon C-14, le musée de la Briqueterie à Saint-Brieuc, l'association Terralha à Saint-Quentin-la-Poterie, l'association Terre & Terres à Giroussens, la galerie Fil Rouge le Musée de La Piscine à Roubaix et l'école d'art de Douai qui m'ont accordé leur confiance et donné l'occasion de réaliser mon travail de terrain.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur aide dans la réalisation de ce mémoire : Philippe Marcelé pour avoir partagé ses connaissances et ses idées lors de nos grandes balades et pour son soutien pendant toutes ces années. Audrey Le Garrec dont la patience angélique et la bonne humeur ont été des ingrédients essentiels à l'élaboration de ce mémoire. Je la remercie pour son travail méticuleux de correction ! Je remercie également Marine Szczesny, Valérie Étienne et Sandra Quedru pour le sérieux de leurs relectures. Garance Dor pour son écoute et son humour pétillant, Étienne Huck, Michel Gouéry, Léopold Foulem, Lidia Kostanek, Muriel Persil, Marie Delafosse et la Poterie de Bavent, pour m'avoir accordé des entretiens et avoir répondu à mes questions sur la culture du monde céramique et sur leur expérience.

Je remercie aussi mes amis Sekçin Erel et Laura Ielciu-Eerel, Lionel Fondeville, Gaël Hano, Julien Gagnebien, Yann Goraguer, Marion Guillot, Nelly Porhel, Christine Labarrère, Jean-Pierre Léon, Katell Le Goïc, Hélène Rannou, Tanguy Richomme, Rozanne Tilly et tous ceux qui ont supporté ma cuisine infâme et mon enthousiasme débordant.

Des remerciements tous particuliers à mes parents, Philippe et Monique, ainsi qu'à mon frère, Youn, pour leur soutien constant et leur affection.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
I) Quelques précisions historiques sur le Grotesque.....	3
II) Le Grotesque et sa monstrueuse parade.....	11
III) Organisation de la thèse.....	18
Partie I) <u>Pratique personnelle : aspects techniques et recherches plastiques</u>.....	23
I.1) La Place importante de la technique et du geste dans le processus créatif	29
I.1.1) La Matière, contre-maître exigeant de la pratique : entre luttes et mouvements.....	40
I.1.2) L’Incertitude créative et les figures de l’irrégularité.....	51
I.1.3) Les Énergies troubles du bizarre et de la déraison.....	53
I.2) Cultures mineures et périphériques.....	58
I.2.1) Les Inspirations kitsch et le réinvestissement de référents modestes	63
I.2.2) La Valorisation des marges et les récits périphériques	75
I.2.3) Femmes d’extérieur et autres figures alternatives	72
Partie II) <u>Inspirations kitsch et profusion ornementale</u>.....	89
II.1) La Céramique, un art populaire et kitsch	91
II.1.1) Entre artisanat et fabrication en série	92
II.1.2) Un produit destiné à la consommation de masse : la céramique un objet labellisé « kitsch » ...	95
II.1.3) Le Retour critique du Kitsch sur la scène contemporaine de la céramique	105
II.2) Les Tactiques plastiques d’une esthétique inspirée du Kitsch : surcharge, abondance, pastillage	111
II.2.1) L’Ornement et sa séduisante surcharge.....	111
II.2.2) Les Générations contemporaines	119
II.2.3) L’Ornement pour redéfinir une identité plastique	132
II.2.4) L’Ornement pour rebattre les cartes du bon ou du mauvais goût	140
II.3) L’Ornement et la critique par la marge : décroisonner les styles.....	149
II.3.1) Natacha Lesueur : ornementation culinaire et cosmétique	153
II.3.2) Valérie Belin, ornementations croisées	157
II.3.3) L’Ornementation spéculaire	163
II.3.4) Conclusion : vers une ornementation astylistique	173

II.4) Couleur et matière céramique : un processus instable revendiqué.....	181
II.4.1) La Couleur, champ de bataille entre spirituel et matériel.....	182
II.4.2) La Couleur céramique, entre alchimie et spectaculaire	190
II.4.3) La Couleur céramique, une « cuisine » du hasard et de la matière.....	202
II.4.4) La Couleur comme rupture artistique et théorique.....	210
Partie III) <u>Combinaisons critiques</u>.....	225
III.1) Une Esthétique de la récupération	226
III.1.1) Le Recyclage et le détournement de bibelots.....	226
III.1.2) Le Bibelot et son intégration dans un travail de recombinaison.....	234
III.1.3) La Technique du transfert : la translation des images.....	241
III.2) La Céramique, production en nombre et perceptions domestiques	253
III.2.1) De l'Objet utilitaire à la sculpture.....	253
III.2.2) De la fonction utilitaire au vaisselier décoratif : ambiguïté de l'objet.....	258
III.2.3) De l'héritage aux avant-gardes, de la fonctionnalité à l'œuvre : les enjeux et apories de la reconnaissance académique de la céramique contemporaine	268
III.3) La Céramique : un art « populaire ».....	279
III.3.1) Art de masse : l'échec et la médiocrité en partage.....	280
III.3.2) Art populaire : la traduction d'une crispation sociale latente.....	288
Partie IV) <u>Le Corps grotesque et la nudité débridée</u>	303
IV.1) Le Nu, filiations et ruptures esthétiques.....	305
IV.1.1) La Matière de l'œuvre céramique, support d'une dissidence esthétique	305
IV.1.2) Nu-nudité : quelques précisions	315
IV.1.3) Une relation trouble avec les conventions religieuses et morales	318
IV.1.4) Nu contemporain et expression empathique	326
IV.2) Corps grotesque et influences pornographiques	331
IV.2.1) Le Sexe et l'obsession pour la génitalité dans la mouvance contemporaine	331
IV.2.2) Le Corps <i>gros</i> -tesque : grossissement, agrandissement et monumentalité, les mécanismes de la démesure.....	348
IV.2.3) Le Corps fragmenté : morceaux choisis.....	364
Conclusion.....	377
Glossaire.....	393
Biographie des artistes.....	400
Bibliographie.....	414
Index	436

Introduction

Ce projet théorique est né d'une pratique personnelle engagée depuis de nombreuses années : portée par la figuration et les techniques de volume, ma recherche s'est très tôt développée dans les registres de l'exagération et de l'irrévérence. Liées au rire, à la mort et à l'ornement, mes compositions s'inscrivent dans une mouvance contemporaine de réactivation de formes anciennes marquées par l'outrance. Le courant actuel est protéiforme et articule des registres et des motifs contradictoires, issus de styles et d'époques multiples, inspirés du Maniérisme, du Baroque ou du Rococo, les productions contemporaines prennent à rebours les habitudes interprétatives, artistiques et éthiques du spectateur et exploitent le pouvoir de dévoilement du Grotesque. Brutal et ironique, ce dernier contribue à une restructuration de nos perceptions du monde et des êtres qui l'animent¹. Il intègre le burlesque et le carnavalesque, associés au comique d'abaissement, mais les dépasse par sa stratégie critique de déstabilisation esthétique et morale.

À la fin du XV^e siècle, la découverte de la *Domus Aurea* et de ses représentations exubérantes à Rome avait bouleversé les connaissances sur l'Antiquité. À présent, le registre grotesque et ses formes spectaculaires séduisent les arts plastiques et les attirent vers de nouveaux terrains expressifs. Dans le même temps, la céramique, une pratique multimillénaire, ressurgit dans l'art contemporain pour lequel elle constitue un moyen d'expression particulièrement attractif. Des œuvres céramiques exubérantes comme celles de Grayson Perry, Michel Gouéry ou Carolein Smit, incarnent des choix esthétiques déterminants, en rupture avec des courants artistiques antérieurs, en particulier ceux des années 60. Par leur exploitation des variations et des particularités, ces productions nouvelles illustrent les mutations profondes de l'art actuel, désormais orienté vers la matérialité, le geste et le savoir-faire.

Mon projet théorique à travers deux objectifs généraux, vise à compléter la connaissance et la compréhension de ce phénomène artistique émergent, dans lequel

1 BAKHTINE, Mikhaïl : « Ce rire omniprésent équivaut à une vision du monde. Il n'est pas un commentaire mais une façon de percevoir le réel. » in : IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, France, 1997, p. 11.

s'inscrit ma pratique. Il s'agit d'abord de produire une vue suffisamment surplombante et précise d'une mouvance qui combine les potentialités de registres hétéroclites comme le Grottesque et le Kitsch, mais qui renouvelle aussi le vocabulaire plastique par une inventivité qui lui est propre. Le second objectif consiste à révéler les ressorts esthétiques de ce phénomène et d'en analyser les « matrices » culturelles. Il n'est pas question de présenter un catalogue des expressions plastiques dérivées du Grottesque mais bien d'articuler un contexte d'énonciation, à la portée critique et aux effets globaux sur les arts plastiques. Au cours de cette introduction, je proposerai une description des caractéristiques générales du Grottesque, une notion historique particulièrement prolifique, puis j'évoquerai les possibles influences de cet univers artistique et littéraire sur les productions actuelles. La primauté de la céramique dans cette nouvelle orientation esthétique sera également étudiée. À cette occasion, un état des lieux théorique ainsi qu'un panorama des enjeux et problèmes liés à cette récente réévaluation du médium seront dressés : un dernier paragraphe abordera le rôle déterminant de la céramique et de ses connotations dans cette nouvelle mouvance.



VIANI, Antonio Maria, *Décor de grottesque*, XVIIe siècle, Corridoio dei Mori, Palais ducal, Mantoue, province de Mantoue, Lombardie, Italie. Photo Bernard Blanc
CC BY NC SA . Flickr

I) QUELQUES PRÉCISIONS HISTORIQUES SUR LE GROTESQUE

La présente recherche est née d'un besoin de cerner et d'explorer les reliefs de ce courant émergent. Foisonnant, il s'avère contraire à toute volonté d'unification : condamné à ne pas être totalisé, cet objet d'étude multiple échappe à la nomenclature esthétique habituelle et érige l'indétermination en principe majeur. Malgré sa nature hétérogène, la nouvelle mouvance d'inspiration grotesque s'appuie sur des motifs récurrents et des mécanismes identifiables. Par un processus citationnel, défini par Catherine Grenier comme une « adhésion empathique ² » aux œuvres anciennes, des composantes iconographiques empruntées aux courants maniériste, baroque ou rococo, sont rejouées et amplifiées. Les œuvres contemporaines, au prime abord artificielles et affectées, ouvrent sur un monde de renversements et de paradoxes qui contredit une superficialité apparente. Cette orientation déconcertante génère une esthétique du « trop-plein » et de la surenchère qui évoque l'inquiétante prolifération du Grotesque maniériste. Il apparaît donc utile de préciser cette notion historiquement ancienne qui a connu de nombreux développements littéraires et artistiques.

L'héritage iconographique du Grotesque s'avère intrigant et énigmatique : complexe et historiquement variable, le Grotesque constitue une « notion aussi évasive que séduisante ³ » au « champ mal défini ⁴ ». L'historien Philippe Morel ⁵ souligne le caractère méconnu de ces représentations qui abondent dans les édifices religieux, les palais et les villes de la Renaissance. Au XVI^e siècle, Vasari offre toutefois une définition inspirée des écrits antiques de Vitruve :

« Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient

2 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2008, p. 24.

3 IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, éd. PUF, collec. Que sais-je ?, 1997, p. 3.

4 *Ibid.*

5 MOREL, Philippe, *Les Grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, éd. Flammarion, 2011, p. 7.

des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artiste : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue et peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué⁶. »

Plus tardivement, André Chastel s'accorde avec cette approche, concevant le Grottesque comme « [...] la négation de l'espace et la fusion des espèces, l'apesanteur des formes et la prolifération insolite des hybrides⁷. » Apparu à la Renaissance, le terme « *grottesco* » caractérise un univers marqué par l'hybridation et le fantastique. Inspiré de l'Antiquité, ce monde étrange se construit sur un principe combinatoire qui n'établit aucune hiérarchie entre les genres et les espèces : associés aux ornements des « grottes », les « *grottesques* » (puis « grotesques ») sont par leurs « [...] origines picturales, un élément de la marge qui associe apparemment sans aucune motivation des éléments hétérogènes en défiant les lois de l'équilibre, de la mesure et de l'harmonie⁸. » Libérés des lois physiques et biologiques, ces « caprices » demeurent néanmoins inféodés à des programmes esthétiques variables dans le temps et l'espace : dans le Nord, le Grottesque Renaissant, sous l'influence protestante, témoigne des rémanences du carnaval médiéval expurgé de ses origines païennes et soumis à la tolérance et au contrôle de la doctrine chrétienne. Les combinaisons monstrueuses de Jérôme Bosch, puis de Pieter Brueghel l'Ancien, s'inspirent du Grottesque antique et du Carnaval, mais elles divergent du Grottesque italien porté principalement par l'onirisme ornemental : les fantaisies des créatures de Bosch et Brueghel servent surtout un discours de dénonciation morale.

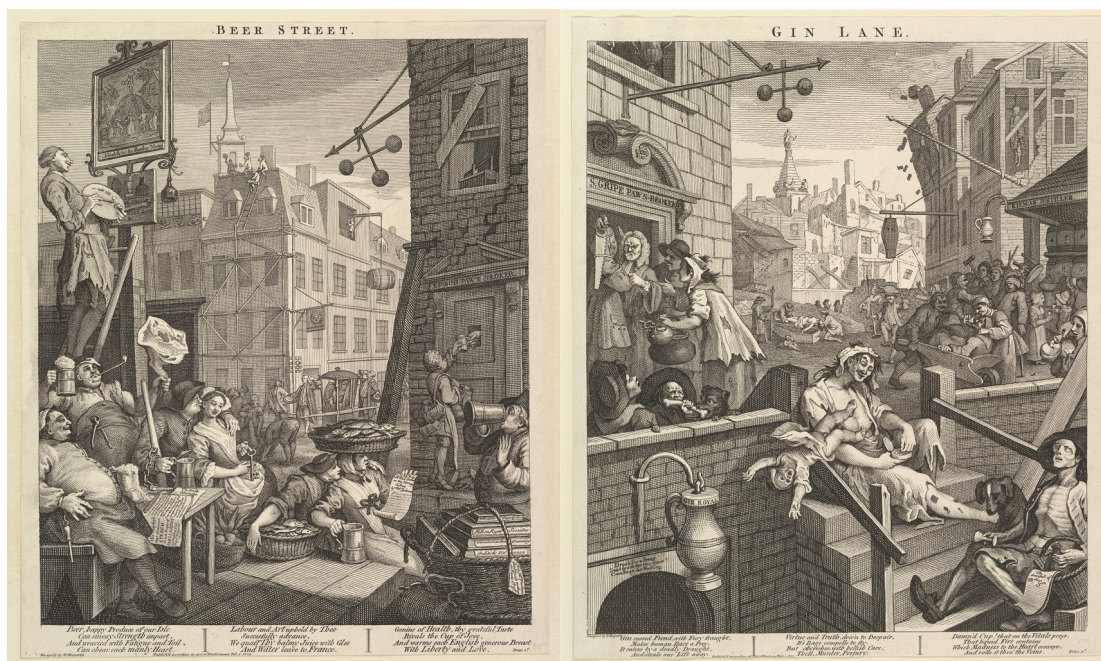
Au XVIII^e siècle, les scènes jubilatoires du britannique William Hogarth renouent avec les excès des « kermesses » villageoises du Nord : le monde représenté

6 VASARI, Giorgio, in : CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, éd. Gallimard, collec. Le Promeneur, 1988, p. 31.

7 CHASTEL, André, *ibid.*, p. 25.

8 SILHOUETTE, Marielle, « *Le Grottesque entre la marge et le cadre* », *Sociétés & Représentations*, 2000/3, n°10, Paris, éd. La Sorbonne, pp. 4-6.

dans «*La Carrière d'un Libertin ou d'un Roué* » («*A Rake's Progress*⁹») reprend leur dimension ludique mais il prolonge surtout une tradition picturale empreinte de moralité. Il s'agit, par la représentation exagérée d'archétypes, de fustiger les travers d'une société aux mœurs dépravées. Dans la série «*Beer Street and Gin Lane*¹⁰», Hogarth expose les effets dévastateurs de l'alcool sur ses contemporains. Sens dessus dessous, cette œuvre satirique illustre un univers truculent, où les nouveau-nés virevoltent pendant que les passants, tels des chiens errants, rongent des os. Métaphores d'un effondrement moral, des édifices s'écroulent : les structures sociales apparaissent chamboulées. Ambivalentes, ces images de la folie associent un monde libéré et débordant inspiré du carnaval, à un avertissement moralisateur d'influence religieuse.



HOGARTH, William, *Beer Street and Gin Lane*, 1751, eau forte, 38,7 x 32,1 cm chacune, Victoria and Albert Museum, Londres, Royaume-Uni. Image domaine public, Wikimedia Commons.

- 9 HOGARTH, William, *Carrière d'un libertin ou d'un roué [A Rake's Progress]*, 1732-1734, série de 8 huiles sur toile, dimensions variables, Sir Joane's Museum, Londres, Royaume-Uni.
- 10 HOGARTH, William, *La Rue de la bière et La ruelle du gin [Beer Street and Gin Lane]*, 1751, diptyque, eau forte, 38,7 x 32,1 cm chacune, Victoria and Albert Museum, Londres, Royaume-Uni.

La coexistence jusqu'au XIX^e siècle des expressions de « carême-prenant » et de « carnaval » illustre le lien qui unit les rites chrétiens à ces joyeux excès : précédant le jeûne, les festivités autorisent les débordements, l'expression « carême-prenant » dérive de cette prise momentanée de libertés, au détriment des conventions. Le rituel du carnaval codifiait en effet le renversement ponctuel des hiérarchies sociales et offrait ainsi un exutoire salutaire. Au cœur de ces traditions, le Grotesque s'avère particulièrement sophistiqué et paradoxal. Au XIX^e siècle, Victor Hugo expose le caractère contradictoire de ce registre et qui montre: « [...] que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière¹¹.»

Cette alliance des contraires appartient aux ressorts esthétiques réactivés par le courant contemporain, qu'il modifie et décale à des fins expressives et critiques : je qualifie, par extension, cette mouvance actuelle « *d'inspiration grotesque* ». Sa relecture du Grotesque ne relève pas de l'étrangeté et de l'ambivalence seules, mais de la distanciation par rapport à notre époque : son exagération dramatise le monde contemporain qu'elle présente sous un jour « grotesque » pour en « grossir » et donc « révéler » les aspects contradictoires.

Dans le langage courant, « grotesque » signifie « ridicule », « grossier » au point d'en devenir absurde. Les productions artistiques contemporaines s'appuient sur cette origine « comique » dont elles exploitent le caractère dérangent : présentes dans le Maniérisme, l'ironie et ses ambivalences constituent le point de rencontre de l'art contemporain et de la tradition du Grotesque. Dominique Iehl a relevé les tendances divergentes de ce dernier, issu « à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui signifie plus que leur simple combinaison¹² ». Selon l'auteur, « le grotesque est en effet situé à la frontière de notions très mobiles elles-mêmes. On l'associe au tragique et à l'angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval¹³. » L'esthétique contemporaine se développe sur de nouvelles modalités, mais son étroite correspondance avec l'imagerie excessive du Grotesque indique une même orientation : le Grotesque traditionnel et la mouvance contemporaine

11 HUGO, Victor, *Préface à Cromwell*, Paris, éd. Flammarion, 1968 [1ère éd.1827], p. 69.

12 IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, éd. PUF, collec. Que sais-je ?, 1997, p. 3.

13 *Ibid.*, p. 4.

convergent vers la retranscription d'une vérité paradoxale et d'une harmonie des contraires¹⁴. Tous deux développent une poésie de la dissonance et de la rupture, à la fois esthétique et morale. Ce rapprochement iconographique se manifeste notamment dans un registre « théâtral ». Emprunté aux arts du spectacle et à la littérature, le terme « théâtral » désigne ce qui relève de la mise en scène, de l'emphase et de l'artifice. Il s'agit également d'une esthétique prolifique comme le souligne Roland Barthes :

« Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes), on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes¹⁵.»

L'esthétique de la mouvance actuelle évoque cette « épaisseur » théâtrale et cette abondance de signes qu'elle « met en scène », c'est-à-dire qu'elle rejoue, recompose et exagère. L'hyperbole comique du Grotesque associe ainsi le courant contemporain à une tradition du théâtre populaire et burlesque, héritière des satyres et de la comédie antique, et plus tardivement, de la *Commedia dell'arte* et de la figure de l'Arlequin. Les artifices et la distance critique, éléments caractéristiques du « théâtre comique », concilient les approches contemporaines et l'univers grotesque, notamment maniériste. Cependant, leurs contextes d'énonciation doivent être prudemment dissociés : le maniérisme développe son vocabulaire stylistique inédit

14 Comme le soulignait déjà en son temps Victor Hugo, le Grotesque fonctionne sur le paradoxe : « Le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame comme ils se croisent dans la vie et dans la création, car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. » in : ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, éd. Flammarion, 2007, p. 280.

15 BARTHES, Roland, *Littérature et signification*, Paris, Essais critiques, éd. Seuil, 1981 [1ère éd. 1963], p. 258.

dans une ambiance de contestation religieuse et de forte instabilité politique. Consécutif au sac de Rome et à plusieurs épidémies dévastatrices, le Grotesque maniériste illustre la crise artistique et morale qui perturbe les sociétés européennes. Comme l'avance Philippe Morel, ce registre exubérant constitue une brève respiration dans un climat social et politique progressivement vicié par le rigorisme religieux :

« On peut penser que les multiples développements de l'art des grotesques à la fin de la Renaissance sont en réaction contre le travail de mise au pas et d'aliénation de la création artistique de cette période, quand ils ne constituent pas de petites échappatoires, de petits espaces de liberté ou bien des formes de concession ou de composition avec l'idéologie en passe de devenir dominante¹⁶. »

Avant d'entrer en conformité vers 1560¹⁷ avec les valeurs de l'Église post-tridentine, le Grotesque trouble l'humanisme triomphant et ses espoirs de rénovation sociale inspirée de l'Antiquité. À une esthétique renaissante établie sur les principes de la perspective et de la composition rationnelles, le Maniérisme et ses expressions grotesques opposent un univers surchargé, propice aux méandres, aux déséquilibres et à l'irrégularité. L'auteur russe Mikhaïl Bakhtine, ne conçoit pas ce dernier comme un épisode anecdotique de l'histoire de l'art mais comme un système esthétique autonome et construit sur un maillage de références complexes telles que les fêtes païennes, les bacchantes et le carnaval. L'instabilité et la malice du Maniérisme inspirent la scène contemporaine et permettent d'inscrire les œuvres actuelles dans une tradition artistique de l'étrangeté, de l'irrévérence et de la fête. Il s'agit de réactiver un univers comique qui suspend momentanément toute obligation morale et sociale, ouvrant un nouvel espace de liberté créative :

« Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes prétentions à

16 MOREL, Philippe, *Les Grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, éd. Flammarion, 2011, p. 16.

17 « Au cours de sa 25^e et dernière session, le Concile de Trente a proscrit les images aux traits provocants et au caractère insolite en incriminant notamment la nudité, le monstrueux et le grotesque. », in : GUÉDRON, Martial, *L'Art de la grimace : cinq siècles d'excès de visage*, Paris, éd. Hazan, collec. Beaux-arts, 2011, p. 57.

une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. C'est la raison pour laquelle une certaine "carnavalisation" de la conscience précède toujours, les préparant, les grands grands revirements¹⁸. »

Selon Bakhtine, cette liberté inédite s'exprime par le corps et son dynamisme. L'auteur russe évoque notamment « *Gargantua*¹⁹ » de François Rabelais, qui se rattache aux rituels archaïques de régénération. Cette œuvre littéraire peut également être liée à la légende du Pays de Cocagne et aux ripailles de carnaval. Dans l'ouvrage « *Aux origines du carnaval* », Anne Lombard-Jourdan rapproche cet univers nourricier, du culte païen du dieu cerf Cernunnos²⁰ :

« Une lointaine superstition voulait que si on laissait les tables couvertes de nourriture la nuit du Mardi Gras, elles le resteraient pendant toute l'année suivante. Rabelais montre les compagnons de Grandgousier bâfrant les tripes par écuelles et dansant sous la saulaie : image du primitif repas communautaire où les entrailles vives du cerf étaient partagées entre les membres de la tribu²¹. »

Ces différentes sources iconographiques nourrissent un imaginaire d'abondance et de puissance, nourri notamment par des scènes de banquets qui : « [...] sont, même dans un contexte solennel, toujours lié[e]s à la gaieté et jamais à la tristesse, car [elles] représentent le triomphe de la vie sur la mort, le triomphe victorieux qui est obligatoirement inhérent à toutes les images de banquet²². » Bakhtine associe le Grotesque, en particulier rabelaisien, à l'expression rayonnante d'une énergie terrestre et d'un élan vital.

18 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, éd. Gallimard, 1970, p. 58.

19 RABELAIS, François, *Gargantua*, Lyon, éd. François Juste, 1534, 211 p.

20 Cernunnos est une divinité gauloise des cycles naturels et de la régénération. Très représenté dans l'épigraphie et l'iconographie du monde celte, ce dieu « cornu » associe les attributs du cerf (bois et sabots), et de l'abondance (symbolisée par un sac empli de monnaie ou de nourriture).

21 LOMBARD-JOURDAN, Anne, *Aux origines de carnaval*, Paris, éd. Odile Jacob, collec. Histoire, 2005, p. 68.

22 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, éd. Gallimard, 1970, p. 282.

Dans « *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* ²³», Wolfgang Kayser, lui, favorise plutôt la part tourmentée du Grottesque lié à l'inquiétude : selon l'auteur allemand, le Grottesque génère un sourire entremêlé à l'horreur²⁴. Dominique Iehl affirme à ce sujet que : « Tout se passe comme si, pour Kayser, le grotesque fonctionnait selon des structures à l'envers même de celles de Bakhtine. Le foisonnement devient dissolution, la luxuriance se transforme en pénurie [...] ²⁵.» Kayser opte en effet pour une vision plus tragique et sombre du Grottesque. Le germaniste Dominique Iehl, pour sa part, propose une combinaison de ces différents aspects : l'un festif et ludique et ancré dans le réel, l'autre plus angoissé et surnaturel. Par sa synthèse, Iehl offre une vision complexe et multiple, plus proche de l'indétermination d'une notion qui échappe, de manière intrinsèque, à toute définition stable et arrêtée. Dans « *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* ²⁶», Charles Baudelaire ne rattache pas le Grottesque à l'univers festif et gargantuesque de François Rabelais, car selon lui, ce courant esthétique se construit sur un registre comique plus percutant et violent. Sous des allures contradictoires et étranges, le Grottesque est en effet capable de « provoquer des rires "subis"²⁷ d'autant plus dévastateurs²⁸», montrant que « le rire est l'expression d'un sentiment double ou contradictoire, et c'est pour cela qu'il y a convulsion²⁹.»

L'humour grotesque désoriente en effet son public en déstabilisant les limites esthétiques et morales, comme le souligne Rémi Astruc : « Ce que toutes ces œuvres ont alors en commun derrière leur diversité et leur profonde originalité s'apparente à une même recherche de puissance, puisqu'elles ont pour ambition principale de

23 KAYSER, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, 224 p., [éd. originale : *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, éd. Gerhard Stalling, 1957].

24 « We smile at the deformations but are appalled by the horrible and monstrous elements as such », in : KAYSER, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 31.

25 IEHL, Dominique, *Le Grottesque*, Paris, éd. PUF, collec. Que sais-je ?, 1997, p. 14.

26 BAUDELAIRE, Charles, « *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* », *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, collec. Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 383.

27 ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques : esthétiques du choc comique*, Paris, éd. Honoré Champion, collec. Unichamp-essentiel, n°28, 2012, p. 4.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 25.

bousculer leur destinataire par les moyens de l'art ³⁰.» Les œuvres contemporaines exploitent ce caractère insaisissable, ironique et troublant, pour produire des sentiments mitigés chez le spectateur.



GOUÉRY, Michel, *Maillages grotesques*, 2018, détail installation céramique, dimensions variables, collec. de l'artiste © Michel Gouéry, avec autorisation de l'artiste.

II) LE GROTESQUE ET SA MONSTRUEUSE PARADE

« N'ayant grâce qu'en la variété et l'étrangeté³¹ », le Grotesque conduit le spectateur à une hésitation interprétative et à une sensation de « vertige », provoquées par des points de vue inédits, une « prise de hauteur » ou un « grossissement », possiblement révélateurs. La figure hybride et monstrueuse, caractéristique du

30 ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques : esthétiques du choc comique*, Paris, éd. Honoré Champion, collec. Unichamp-essentiel, n°28, 2012, p. 15.

31 « Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rappiechez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ? » in : MONTAIGNE, Michel de, « *De l'amitié* », *Les Essais*, t. I, Paris, éd. établie par Pierre Villey, PUF, 1992, p. 183

Grotesque depuis l'Antiquité, incarne l'intercesseur de cette « monstration » et de ce dévoilement vertigineux. Les mutations sculptées par les Frères Chapman, les corps recomposés par Elsa Sahal ou les dispositifs tentaculaires de Joana Vasconcelos, illustrent les prolongements contemporains de cette esthétique tératologique héritée des bestiaires antiques et maniéristes. La fantaisie grotesque s'écarte, par essence, des principes de la logique et de la norme et les artistes « [...] inventaient ces formes en dehors de toute règle... Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué³².» Les œuvres de Joël Peter Witkin ou de Michel Gouéry s'établissent sur un régime créatif analogue : leur dynamique combinatoire évoque la fascination ancienne pour « [...] l'humanité labile de nains, obèses, de pieds-bots, de velus et de femmes à barbes immortalisés par Jacques Callot, Agostino Carracci, Stefano della Bella, Jusepe de Ribera [...]»³³. Comme le maniérisme et certaines œuvres du XVII^e siècle, les productions contemporaines cultivent un jeu d'attrance et de répulsion pour les êtres marginaux et les formes excentriques. Cette relation contradictoire aux « curiosités » était déjà présente dans l'art médiéval :

« La preuve en est l'emphase avec laquelle un rigoriste comme Saint Bernard (dans *l'Apologie à Guillaume*), condamne les sculptures des chapiteaux sous lesquels les fidèles s'attardent bien sûr avec trop de plaisir (mais il les décrit si efficacement que cela laisse soupçonner que lui-même les avait regardés plus que de raison : " Mais que signifient dans vos cloîtres [...] ces monstres ridicules, ces horribles beautés et ces belles horreurs ? À quoi bon, dans ces endroits, ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures chimériques, ces monstres demi-hommes, ces tigres bariolés [...] ? Enfin le nombre de ces représentations est si grand et la diversité si charmante et si variée qu'on préfère regarder ces marbres que lire dans des manuscrits et passer le jour à les admirer qu'à méditer la loi de Dieu ³⁴. " »

32 VASARI, Giorgio, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, t. I, Paris, éd. Dorbon-Aine, 1900, p.171 [éd. originale, Florence, 1550]. [en ligne]

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123255q> (consulté le 01/01/2022).

33 GUÉDRON, Martial et HARENT, Sophie (dir.), Musée des Beaux-Arts de Nancy, *Beautés monstres : curiosités, prodiges et phénomènes*, cat. d'exposition, (24 octobre 2009 - 25 janvier 2010), Nancy, éd. Somogy – Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2009, p. 20.

34 ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, éd. Flammarion, 2007, p. 113.

La contemplation du monstrueux s'avère donc un plaisir tout aussi condamnable que délectable. La figure du monstre peut toutefois constituer l'exact envers de la création divine et « une manière apophasique de décrire la divinité³⁵». Plus tard, le Grotesque maniériste célèbre la variété du vivant, comme le rappelle Bakhtine : « L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au-delà de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir³⁶.» Cette fascination pour l'irrégularité et l'évolution contribue à l'essor des « *Wunderkammern*³⁷ » ou « chambres des merveilles ». Tels les cabinets de « curiosités » qui se développent sur des principes d'accumulation et d'exception, les grotesques et leur préciosité exposent et célèbrent les différentes variations du monde animal, végétal et marin.

Le monstrueux ouvre également sur un monde où la chair n'apparaît plus organisée par la seule volonté divine ou la rationalité, mais douée d'une vie autonome et indépendante. Les monstres contemporains, tels les personnages mutants de Michel Gouéry³⁸, tirent leur charisme de la multiplicité et de l'incohérence qui les rendent paradoxalement plus complets et indépendants. En dehors de la doxa, la monstruosité dissidente incarne l'insoumission. La mouvance contemporaine d'inspiration grotesque s'y intéresse comme un support d'identités polymorphes évoluant en dehors de tout cadre restrictif. Le monstrueux fonctionne alors comme un « [...] "miroir" critique : double inversé du « vrai héros », la figure grotesque renvoie à ce dernier son

35 GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1978, p. 226.

36 BAKHTINE, Mikhaïl, in : IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, éd. PUF, collec. Que sais-je ?, 1997, p. 11.

37 Terme d'origine germanique désignant le « cabinet de curiosités », que l'on peut traduire par la « chambre des merveilles », expression répandue par l'historien autrichien Julius Von Schlosser. Cf., VON SCHLOSSER, Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, éd. Macula, collec. La Littérature artistique, 2012, 372 p. [éd. Originale : *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance : Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig*, 1908]. Apparue au XVII^e siècle, cet espace proto-muséal rassemble et organise des objets singuliers, artistiques et scientifiques (minéraux, fossiles, taxidermies...) aux origines très diverses. Lieu de grande densité et variété, la *Wunderkammer* reflète les choix et les acquisitions effectués par le collectionneur, généralement issu de la noblesse ou de la haute bourgeoisie. Le cabinet de curiosités témoigne d'une *libido sciendi*, c'est-à-dire des attraits de son propriétaire pour les sciences et les arts. La *Wunderkammer* reflète également une conception « encyclopédique » et cumulative des savoirs sur le monde. Cf. également SCHNAPPER Antoine, *Le Géant, la licorne, la tulipe : les cabinets de curiosités en France au XVII^e siècle*, Paris, éd. Flammarion, collec. Champs arts, n° 650, 768 p.

38 Cf. GOUÉRY, Michel, *Frère Javel*, 2010, faïence émaillée, 194 x 60 x 30 cm, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.

image grossie parfois impitoyable et souvent grimaçante : c'est alors qu'elle joue le rôle du fou de cour³⁹.» Outrancière et ridicule, l'apparence dérangeante du monstre grotesque dénonce la laideur morale et l'incohérence sociale. Dans son écart avec les modèles normatifs et rationnels, le Grotesque abaisse et dégrade physiquement et moralement ses sujets. Il s'agit d'un comique d'exagération et de déformation, qui s'apparente à une forme de révolte compensatoire, dans le prolongement du charivari : dans un cadre autorisé, des tensions et des révoltes refoulées s'expriment sans qu'elles ne deviennent incontrôlables. Les saturnales antiques permettaient aux esclaves de prendre la place de leurs maîtres, leur offrant une compensation ritualisée, donc contrôlée, qui garantissait une forme d'équilibre au sein de la société romaine. Au Moyen-âge, les processions carnavalesques portent en triomphe ce qui d'ordinaire est proscrit : les accoutrements excessifs rompent avec les normes corporelles mais aussi avec l'ordre rationnel et moral, dont l'Église est garante. La figure du fou ou du bouffon, caractérisée par une grimace démente ou un masque grotesque, incarne cette remise en question du pouvoir de la raison, érigé en modèle absolu. Le « bouffon » illustre la fascination pour l'étrange et les états émotionnels capables de submerger et de dépasser la rationalité humaine. Ses grimaces manifestent la défiance politique : « Si la grimace relève souvent d'une détente intérieure, elle apparaît aussi comme une volonté d'exprimer sa différence et un refus d'être assimilé. Elle se rapproche alors de l'insulte, signale la dissidence, parasite la surveillance et la classification ⁴⁰.»

Le Grotesque développe ainsi un univers qui excède les règles collectives : dans le monde hyperbolique et trivial de *Gargantua*⁴¹ où s'ébattent les géants disproportionnés, les droits du corps prévalent sur la spiritualité ou la rationalité, s'éloignant des prescriptions culturelles, sociales et religieuses. La figure grotesque incarne un outrepassement des conventions, à l'instar de l'idiot, créature marginale caractérisée par : « [...] une absence totale du sens des conventions et de toute forme de savoir-vivre⁴² ». « Esclave de tous ses instincts ⁴³ », l'idiot, *Idios* en grec signifiant « particulier » ou « privé », s'établit en dehors de tout gouvernement, dans une zone

39 RIBON, Michel, *Archipel de la laideur : essai sur l'art et la laideur*, Paris, éd. Kimé, 1998, p. 272.

40 GUÉDRON, Martial, *L'Art de la grimace : cinq siècles d'excès de visage*, Paris, éd. Hazan, collec. Beaux-Arts, 2011, p. 225.

41 RABELAIS, François, *Gargantua*, Lyon, éd. François Juste, 1534, 211 p.

42 MAURON, Véronique et RIBAUPIERRE, Claire de (dir.), *Les Figures de l'idiot*, Paris, éd. Léo Scheer, collec. Rencontres du Fresnoy, 2004, p. 11.

43 *Ibid.*

intermédiaire entre animalité et humanité. Sa psyché apparaît extravagante, déstructurée et son corps, sans cesse en mouvement, demeure instable, pris de spasmes ou de convulsions incontrôlables. Le Grottesque manifeste également l'hubris : disproportionnés, les corps grotesques illustrent le principe d' « *Ungeheure* » qui est « non seulement le hors-norme, " l'énorme", le sans-mesure (à la fois par sa taille et par son absence de forme), comme on l'a parfois traduit. Mais c'est un mot proche surtout de *Unheimliche*, qui évoque l'inquiétant qui se manifeste au cœur du familier [...] ⁴⁴.»

Ce caractère inquiétant et inhabituel s'exprime dans la figure excessive du géant : « Figure d'épouvante pour la masse des hommes, c'est aussi une figure du déséquilibre, spirituel ou mental, pour l'individu. [...] les géants incarnent la toute puissance technique dans le nouveau corps social mais aussi dévastateur dans les êtres singuliers qui le composent⁴⁵.» Exploitée par la mythologie antique puis par le Grottesque de carnaval, la figure anthropophage de Chronos, ou Saturne, évoque un personnage démesuré aux appétits débordants qui a notamment inspiré les fictions rabelaisiennes. Réinvestis par les sculptures contemporaines et monumentales de Ron Mueck, le Grottesque et son attrait pour le gigantisme posent également le problème de la mesure et de l'équilibre : la figure du géant s'écarte des schémas corporels normatifs, comme le souligne Justin D. Edwards :

« But the "grotesque" can also be harnessed as a powerful force to resist the tools of normalization. For a grotesque figure can disrupt notions of normality in favour of conceptualizing and recognizing broader varieties of being and expression as dignified and respected⁴⁶.»

Le Grottesque véhicule donc de nouvelles modalités d'existence : dans « *In the Female Grotesque : Risk, Excess et Modernity* » May Russo, associe cette notion à la question du genre et à ses schémas limitants : « static, closed, contained⁴⁷ ». Selon

44 CLAIR, Jean, *Hubris : la fabrique du monstre dans l'art moderne : homoncules, géants et acéphales*, Paris, éd. Gallimard, collec. Connaissance de l'inconscient, 2012, p. 60.

45 *Ibid.*, p. 78.

46 EDWARDS, Justin et GRAULUND, Rune, *Grottesque*, Londres, éd. Routledge, 2013, p. 10.

47 RUSSO, May, *The Female Grotesque : Risk, Excess et Modernity*, Londres, éd. Routledge, 1994, p. 14.

l'auteure, le Grotesque permet de sortir d'une conception du féminin assigné à la contenance et à la maternité sécurisantes, prédéfinies par le bon fonctionnement social. L'indépendance et l'irrationalité grotesques libèrent les corps de ces fonctions traditionnelles, proposant des « contre-conduites » et un « contre-discours ».

Cette fantaisie critique ressurgit dans les propositions artistiques de la mouvance actuelle. Ce projet avance le postulat initial suivant : un nouveau courant artistique utilise le Grotesque et ses effets de maximalisation, d'agrandissement et d'accumulation pour célébrer la matière, en rupture avec des courants esthétiques portés vers la froide rationalité du concept et de l'épure. Cette opposition esthétique récente s'exprime avec une intensité particulière dans la céramique contemporaine. La valorisation de la céramique dans la nouvelle mouvance s'explique notamment par l'importance accordée par ce médium à la matière et à sa sensualité. Le matériau terre s'appuie sur un rapport d'immédiateté, de simplicité chaleureuse et rassurante « [...] à une époque où la technoscience manipule l'extrêmement petit et gère l'énormément complexe, la matière n'apparaît plus à l'échelle de nos perceptions comme une série de matériaux donnés, mais plutôt comme un continuum de possibilités⁴⁸. » Les matières argileuses, présentes sur l'ensemble du globe terrestre, témoignent de l'histoire de l'humanité et des développements civilisationnels, la datation de la plus ancienne céramique découverte à ce jour, remonterait à presque 20 000 ans⁴⁹. Issu de matières élémentaires (la terre, l'eau, l'air et le feu), ce médium des temps immémoriaux, permet à la mouvance contemporaine d'inspiration grotesque de réactiver un imaginaire des origines :

« [...] la céramique ne peut manquer d'apparaître comme une forme d'expression brute. Le modelage de la pâte molle, les propriétés du matériau (ductilité, souplesse, élasticité, humidité plus ou moins grande), la cuisson et la combustion du produit renvoient à une manipulation archaïque de la matière⁵⁰. »

48 MANZINI, Ezio, *La Matière de l'invention*, Paris, éd. MNAM - Centre Georges Pompidou, 1989, p. 16.

49 WU, Xiaohong, ZHANG, Chi, GOLDBERG, Paul, *et al.*, « *Early Pottery at 20,000 Years Ago in Xianrendong Cave, China* », *Science*, juin 2012, vol. 336, n° 6089, p. 1696.

50 MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, éd. Larousse, collec. In extenso, 2004, pp. 179 -180.



GAUGUIN, Paul, *Oviri*, 1894, grès, pigments, 75 x 19 x 27 cm,
Musée d'Orsay, Paris. Domaine Public, Wikimedia Commons.

Les œuvres réalisées à la fin du XIX^e siècle par Paul Gauguin investissent déjà cet imaginaire primitif : entre utilitaire et artistique, elles croisent des motifs inspirés de la céramique traditionnelle bretonne, des poteries d'Amérique latine ou encore de l'art océanien. Certaines céramiques, comme *Oviri*⁵¹ (*sauvage* en tahitien), effigie de la déesse du deuil réalisée en 1894, soulignent ce caractère « premier » par l'utilisation du matériau terre. La mouvance actuelle rejoue également cette composante originelle de la terre : à contre-courant des prescriptions modernes, les productions contemporaines d'inspiration grotesque associent des représentations sensuelles à la dimension terrestre de la céramique.

Aujourd'hui, ce médium et sa connotation artisanale s'opposent aux nouvelles technologies numériques dont le développement exponentiel favorise une mise à distance entre le corps et l'œuvre, et entre l'exécution et sa résultante. A contrario, la céramique impose son poids, son relief et ses textures. Par son exploitation de la terre, ce médium contredit la dématérialisation de l'art, déjà présente dans les courants de l'abstraction puis dans ses prolongements conceptuels ou minimalistes. La nouvelle

51 GAUGUIN, Paul, *Oviri*, 1894, grès, pigments, 75 x 19 x 27 cm, Musée d'Orsay, Paris.

mouvance céramique d'inspiration grotesque s'oppose notamment aux orientations esthétiques, portées vers le concept et sa distance analytique que « [...] nous qualifierons d' "indifférent[es] à la matière" ⁵². »

Plutôt qu'une ascèse artistique, les productions de la mouvance d'inspiration grotesque revendiquent le corps et la matière. Par leur insistance sur la matérialité et la technique, elles entrent en confrontation avec des orientations qui encouragent l'effacement des procédés de réalisation. Partagé par l'ensemble de la scène actuelle, l'intérêt pour la technique oriente les pratiques vers la matérialité et la relation à la main. Cet attrait ne se manifeste pas uniquement à travers la céramique mais il semble trouver un certain épanouissement dans ce médium intrinsèquement lié à son processus d'élaboration. La céramique favorise à la fois un retour à la matérialité et une prise de position idéologique contre des courants artistiques davantage portés vers l'iconoclasme : à travers ce médium, un nouveau discours critique se construit.

III) ORGANISATION DE LA THÈSE

À la valorisation de la matière et des mécanismes d'appropriation plastiques, se juxtapose une démarche de reconnaissance de la céramique, médium parfois déconsidéré. Cette légitimation artistique s'accompagne d'une remise en cause des classifications, élargissant notre champ d'étude aux domaines sociologiques et politiques.

La méthodologie retenue pour cette recherche s'établit sur la complexité de ces problématiques et sur la nature singulière de l'objet d'étude. Hybride et irrégulier, le Grotesque évolue au-delà des catégories artistiques et historiques et « [...] apporte par la contradiction systématique et le déplacement sémantique, une échappée⁵³. » Affranchi des normes, le Grotesque porte sa confiance en le pouvoir de la créativité et de la poésie issues de l'hétérogénéité et de l'accident. La résistance du Grotesque à

52 MÈREDIEU, Florence de, *op.cit.*, p. 662.

53 BARRERE, Sophie, « *Le Grotesque : petit traité anarchique sur les oeuvres d'art* », Montpellier, thèse de doctorat en études psychanalytiques, Université Montpellier III, école doctorale « Langues, Littératures, Cultures et Civilisations » et le Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales de Montpellier, 2011, p. 9, [en ligne] <https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30065> (consulté le 19/04/2022).

toute modélisation restrictive privilégie une approche plurielle à un traitement univoque. Portée par la multiplicité des orientations du Grotesque, j'ai donc opté pour une méthodologie plus empirique et croisée que hiérarchique. Le propos de la recherche n'est pas figé dans un enchaînement causal, mais se déploie en réseau ou en « rhizome » pour valoriser les nombreuses articulations et connexions entre les données. Ce texte se construit davantage sur des croisements ou des recoupements : il s'agit de cerner un « système » plastique et théorique de l'art contemporain et d'en restituer toute la richesse et le foisonnement esthétiques, symboliques et sociologiques. La surcharge ornementale, l'exagération des formes ou la légitimation des cultures exogènes au monde artistique sont abordées à plusieurs reprises et par différents angles théoriques. D'autres questions comme le Kitsch ou l'affirmation de la matérialité apparaissent régulièrement tout au long du manuscrit : les parties qui structurent ce texte visent à épuiser ces notions et à tisser, point par point, la trame complexe du Grotesque contemporain.

Pour aborder ce phénomène artistique hétérogène, l'investigation se structure en quatre parties, retraçant plusieurs pistes présentées en introduction : le point de départ de cette recherche consiste en une analyse de la pratique personnelle, de ses conditions d'exécution et de ses procédés. Le rôle de la technique dans ces processus et leurs objectifs expressifs et plastiques sont abordés puis confrontés à des influences artistiques issues de l'art ancien et récent. Certains référents, issus du Kitsch et de l'art dit « populaire » s'avèrent troubles et connotés : ils évoquent des hiérarchies culturelles et esthétiques. Leur réinvestissement paradoxal dans ma pratique conduit à s'interroger sur l'usage qui est généralement fait de ces concepts artistiques et culturels discriminants. Une seconde partie aborde l'ornementation et son esthétique foisonnante. Très présent dans le Grotesque maniériste, puis plus tardivement par le Kitsch, l'ornement constitue un moyen par lequel la mouvance contemporaine d'inspiration grotesque se réapproprie les appellations de « Kitsch » et de « populaire ». Ces « labels » esthétiques péjoratifs s'avèrent régulièrement accolés à la céramique. Chronologiquement étendue, l'ornementation permet aux artistes contemporains d'affirmer les singularités du médium céramique et les spécificités nouvelles de la mouvance dans laquelle ils s'inscrivent. Un point montre comment

l'ornement, notamment coloré, rebat les cartes du bon et du mauvais goût, perturbant les styles et les classifications artistiques.

Les mécanismes esthétiques de recyclage et d'intégration d'éléments préexistants, tels que les bibelots céramiques kitsch, sont analysés dans une troisième partie, intitulée « combinaisons critiques ». Le chapitre revient notamment sur les perceptions domestiques et industrielles de la céramique, associée à un « art de masse ». Un examen attentif des reprises et des amalgames générés par la mouvance contemporaine, permet de cerner les enjeux artistiques mais aussi culturels de cette dynamique combinatoire.

Les principes d'hybridation et de combinaison interviennent dans la représentation traditionnelle des nus grotesques. Une dernière partie analyse la réappropriation contemporaine de cette tradition figurative excessive et examine l'insistance des œuvres de Kathy Butterly ou de Grayson Perry sur les sexes. Débordantes, ces images perturbées induisent des rapports de filiation mais également des ruptures esthétiques par leur célébration de la matière. Agrandie, étirée et exagérée, la matière-corps du Grotesque contemporain rejoue certains mécanismes issus de la pornographie : le dernier point aborde ces influences esthétiques issues de cultures « périphériques ». Ces différents points constituent les principaux jalons d'une cartographie de la mouvance actuelle d'inspiration grotesque. Cette structure permet de construire des liens entre arts plastiques et arts (dé)considérés comme « décoratifs », mais aussi entre une technique millénaire et ses développements contemporains. Particulièrement prolifique, cette orientation nouvelle prend le contre-pied des modèles et des orientations modernes. Ma pratique prospecte sur ce même terrain contradictoire, propice au rire critique et à la réévaluation des marges.



Production personnelle, *Femmes d'extérieur*, 2021, détail, grès émaillé, fauteuil, crochet, canevas, 2021, 109 x 70 x 65 cm.

PARTIE I :

PRATIQUE PERSONNELLE : ASPECTS

TECHNIQUES ET RECHERCHES PLASTIQUES

LE FIL ROUGE PRÉSENTE

Tifenn CHARLES-BLIN



Femme debout, grès émaillé, H 32 x L 20 x P 20 cm, 2021.

**Le fil
rouge**

Le Fil Rouge
QSP* GALERIE
112, AV. JEAN LEBAS
59100 ROUBAIX
www.lefilrougeroubaix.fr
info@lefilrougeroubaix.fr

« *Bonbon au poivre* »

EXPOSITION | CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE

19 MARS > 24 AVRIL 2021

Jeudi, vendredi, samedi et 1^{er} dimanche
du mois de 14h00 à 18h00

Exposition personnelle, galerie Fil Rouge, Roubaix, « *Bonbon au poivre* » (19 mars – 24 avril 2021).

Pour aborder ma pratique personnelle et la confronter à la mouvance contemporaine, il convient d'examiner la façon dont mes productions s'inscrivent dans la tendance d'inspiration grotesque par des thématiques et des mécanismes communs. La technique et la matière sont déterminantes dans ma démarche comme l'est la place du hasard dans le processus créatif. Mes productions, liées à la dimension manuelle et artisanale, insistent sur la valorisation des cultures « féminines » et « populaires » considérées comme « mineures ».

Le point de départ de cette analyse est l'exposition présentée au printemps 2021 à la galerie Fil Rouge à Roubaix et qui avait pour titre « *Bonbon au poivre* ». Coloré et enfantin, cet amuse-gueule cache son jeu et fonctionne sur le principe de la farce. Adeptes de la mascarade et du travestissement, mi-sirupeux, mi-piquant, il chatouille les sens et produit des effets contradictoires. Dans cette exposition, il n'a pas été question de confiserie mais d'ambivalence, de dérision et de rire. Protéiforme, ce projet a emprunté les chemins du bizarre et les énergies troubles du carnaval. Réalisées entre 2018 et 2021, les productions conjuguent des objets de récupération, les arts textiles et la figuration céramique et s'appuient sur l'origine « matérielle » et « populaire » d'un médium qui n'opère pas de césure avec le quotidien et ses préoccupations. Ma démarche prend appui sur un médium qui s'est constitué en dehors du champ esthétique. Soumise au processus de fabrication et aux aléas du matériau, la céramique a longtemps été considérée comme peu intellectuelle. Aujourd'hui, faire le choix de cet « art du faire », signifie s'ancrer dans une culture et un discours du matériau, et s'opposer à des courants artistiques fondés sur la seule pensée rationnelle. Ma démarche s'enracine dans la *praxis* et porte sur l'affect, le corps et l'humain. Elle conforte par certains aspects, l'analyse produite par Catherine Grenier qui estime que le pathos et l'empathie règnent sur l'art contemporain⁵⁴. Ma production exploite les moyens de la céramique et réactive des répertoires iconographiques anciens issus du Grotesque antique, du Maniérisme ou du Baroque, à des fins expressives et critiques. La valorisation de la matérialité, de l'hétérogénéité et de la sensualité s'articule à la dénonciation de la hiérarchisation des objets culturels. Mes productions esquissent ainsi un univers affranchi des normes sociales

54 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2008, p. 10.

dominantes, telles que l'uniformisation sexuelle et corporelle, le patriarcat et le colonialisme résiduels. La célébration des cultures dites « mineures », notamment des productions féminines, « kitsch », et « populaires », produit un retournement de valeurs : bien que légères, les œuvres de cette exposition convoquent des problématiques sociales inhérentes à ces classifications esthétiques.



Exposition collective, Musée de la Briqueterie, Langueux, *Grotesque*, (3 février – 28 avril 2019), en partenariat avec St Brieuc Agglomération, Côtes d'Armor.

Cet aspect militant est porté par de nombreux artistes de la jeune génération. La mouvance dans laquelle je m'inscris, constitue une dimension nouvelle de l'art contemporain. La volonté de promouvoir cette orientation émergente a suscité le

projet d'exposition intitulé « *Grotesque* », en partenariat avec le musée de la Briqueterie de St Briec et le Conseil général des Côtes d'Armor. Cet évènement a permis de présenter des œuvres de Michel Gouéry, Lidia Kostanek mais également quelques-uns de mes travaux personnels récents. Ce projet a mis en exergue la vivacité et la diversité d'un courant « d'inspiration grotesque », unifié par la théâtralité, l'emphase et la sensualité. L'exposition a illustré un système esthétique en train de se constituer et de monter en puissance. Cette orientation exubérante établit une rupture avec des courants plus ascétiques de l'art et l'évènement « *Grotesque* » a témoigné de cette mutation profonde des arts plastiques, vers davantage de matérialité et d'importance accordée au geste et au savoir-faire. Comme la plupart des œuvres exposées au musée de la Briqueterie, ma pratique attribue à la technique un rôle déterminant.



Production personnelle, *Le Faune*, 2019, faïence émaillée, bibelot de récupération, 18 x 13 x 11 cm.

CHAPITRE I.1

LA PLACE IMPORTANTE DE LA TECHNIQUE ET DU GESTE DANS LE PROCESSUS CRÉATIF

La technique, cette constituante intrinsèque de la céramique, fédère les démarches et nombre de mes pairs, rencontrés lors de festivals ou de salons comme le C-14, s'accordent sur sa prévalence.

Par le passé, la céramique a fait les frais de cette importance qu'elle accorde à la technique et au geste. Considéré comme « trop manuel » ou insuffisamment intellectuel, le médium a été déclassé au profit de disciplines jugées plus savantes, et n'était pas digne d'être mentionné par le discours théorique. Jusque très récemment encore, les milieux institutionnels l'ont méprisé. Dans les années 70, Yves Michaud déclarait avec provocation que rien n'empêcherait « la céramique de devenir un art intéressant⁵⁵ ». Ce désintérêt s'explique par différents facteurs, notamment la hiérarchie entre les arts, qui articule art et technique. La catégorisation entre « arts majeurs » et « mineurs » s'appuie ainsi sur la distinction traditionnelle entre « *ars liberales* » et « *mecanicae* », entre les savoirs relevant de l'intellect et les productions manuelles. Ce schéma de pensée sépare les produits de la raison scientifique des productions purement matérielles. Indexées sur le sensible, ces dernières sont de facto dévaluées. Déconsidérée pour son caractère artisanal, la céramique a par conséquent été reléguée du « mauvais » côté du curseur. Par la suite, la révolution industrielle a favorisé une mécanisation de l'exécution et cette simplification opérationnelle a concouru à opacifier une configuration déjà complexe. L'industrialisation a ainsi parachevé l'image de la céramique comme art « technique », c'est-à-dire peu réflexif ou intellectuellement indigent. À présent résiduelles, ces perceptions continuent cependant à influencer la céramique. Ma démarche s'appuie sur ce capital théorique et artistique : elle se construit sur un discours du matériau et entre en confrontation avec des orientations qui encouragent l'effacement des procédés de réalisation. D'une

55 MICHAUD, Yves, propos recueillis par GAY, Jean-Jacques, *Artension*, avril 2021, hors-série n°30, p. 81.

façon générale, la dépréciation de la matière et de la technique a encouragé le rejet de la céramique. Dans ce schéma dépréciatif, il s'agissait d'expurger une imperfection, ce qu'explique John Dewey : « [...] pour beaucoup de gens, une aura faite d'un mélange de crainte respectueuse et d'irréalité entoure le « spirituel » et « l'idéal », tandis que la « matière » devient, par contraste, un terme péjoratif, quelque chose que l'on doit justifier ou excuser⁵⁶. »

A contrario, mes œuvres mettent en avant la matière et ses différents états, et affirment des procédés issus du patrimoine de la céramique. L'exploitation de ces derniers répond à des besoins spécifiques : inspiré par la singularité et l'exagération, mon univers esthétique trouve dans ce médium des moyens d'expression particulièrement adaptés et une variété stimulante d'effets. J'ai recherché ces moyens car ils entraient en adéquation avec les exigences de mes projets : mon intérêt pour la plasticité des corps mais aussi la recherche d'effets spectaculaires ont très tôt orienté mes choix plastiques. Mon premier contact avec le grès remonte à la fin des années 90, lors de mon adolescence. Ma pratique s'était dans un premier temps articulée autour du graphisme, et notamment la bande-dessinée, mais s'est, pour l'essentiel, exprimée en volume. C'est une constante : j'ai toujours travaillé à partir d'objets de récupération, d'éléments rapportés puis associés à la céramique. Mon utilisation de ce médium a ensuite évolué selon des projets que j'ai souhaités avec le temps, plus « théâtraux » et plus expressifs. Les couleurs de l'émail et la finesse du modelé ont ainsi permis de générer des variations et des particularités dans la physionomie de mes personnages. À l'image de la mouvance actuelle, ma palette chromatique souligne le traitement des surfaces. Les variations de la couleur et de la qualité de « *couverte*⁵⁷ », matte, satinée ou luisante, valorisent les textures, les contrastes et les reliefs. J'utilise également différents outils qui vont de l'« *estèque* » (pièce plate en bois ou en métal), pour étirer et aplanir, à la « *queue-de-morue* » (pinceau plat pour lisser), aux pinceaux en silicone, à l'ébauchoir en bois pour inciser en douceur la surface, au presse-ail pour produire de petits vermicules, aux éponges, et même aux éléments végétaux appliqués par estampage.

56 DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, Paris, éd. Gallimard, collec. Folio Essais, 2005, p. 34.

57 Fine pellicule de « verre » qui couvre les tessons, Cf. Glossaire en annexe.



Photogramme extrait du clip musical « *Soupe de tête* », réalisé par le collectif Le Manque, avril 2020.

L'ensemble génère des irrégularités qui se voient valorisées dans un second temps par l'émail. Mes modelages insistent également sur les procédés d'assemblage. Les boulettes et les colombins d'argile appliqués à la surface exposent lisiblement le processus de construction. Ce travail se construit de manière additive : le terme de « modelage » semble donc plus approprié que celui de « sculpture », qui évoque davantage une soustraction de matière. Je cuis principalement mes pièces dans un four électrique spécifique mais il m'arrive de réaliser des cuissons au gaz ou d'exploiter des techniques d'enfumage comme le raku. Mes pâtes de prédilection demeurent le grès et la faïence.

Mes réalisations sont entièrement inféodées au « vouloir » de ces matériaux, à leurs réactions chimiques et à leur temporalité : les découvertes empiriques et l'acquisition de savoir-faire font partie de l'acte de création céramique. Cette dimension processuelle et technique particulièrement stimulante a contribué à mon choix plastique : ce processus peut être guidé mais reste toujours soumis à l'expérimentation. Grayson Perry, auquel je me sens particulièrement redevable, insiste sur la part matérielle et technique de son processus d'élaboration, dont il dirige tous les aspects :

« Chacune de mes pièces est le fruit d'un énorme effort, d'une habileté chèrement acquise et d'une longue expérience. La qualité de mon art me tient vraiment à cœur – pourquoi voudrais-je la compromettre en laissant n'importe quel inconnu influencer l'aspect de ce que je fais⁵⁸ ? »

L'événement consacré à cet artiste à la Monnaie de Paris⁵⁹, donnait à voir des captations vidéo de ses recherches en atelier. Les différents extraits illustraient les gestes et les traditions techniques de la céramique. Le catalogue insistait également sur cette dimension processuelle : « J'ai façonné l'objet à la main, au colombin, après avoir modelé la base [...] »⁶⁰ ; Perry ajoute qu'il souhaite que « [...] la sculpture laisse cette impression d'un travail de longue haleine⁶¹. » L'artiste érige ainsi la dextérité en critère incontournable de sa démarche : « Ceci est l'un de mes plus grands vases, qui représente un véritable tour de force technique. Son objectif principal était de démontrer ma maîtrise des techniques que j'avais apprises⁶². »

Pour Grayson Perry, il s'agit à la fois d'être reconnu pour sa dextérité et de légitimer des savoir-faire. L'importance de la temporalité et le respect des techniques de la céramique se ressentent, mais son discours illustre surtout la succession d'étapes rigoureuses auxquelles tout céramiste se soumet. Cette rigueur, spécifique au médium, contraint à un apprentissage permanent : accidents, éclatements ou échecs des émaux obligent à une certaine humilité et à un réajustement constant des procédés. Les protocoles techniques et leur lente assimilation demeurent indispensables. Cette caractéristique s'oppose aux orientations postmodernistes, qui s'inscrivaient jusqu'à récemment, comme le souligne Ullauri Lloré, dans une « [...] *déhiérarchisation* des disciplines, ou d'un mouvement de *déspécialisation*, voire de *détechnicisation* (parfois d'anonymisation de la matière) [...] »⁶³. Or, la céramique établit constitutivement une association de l'art à la technique. Ma pratique, à l'image du

58 PESAPANE, Lucia (dir.), Monnaie de Paris, Paris, *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19 octobre 2018 – 3 février 2019), Paris, éd. Liénart, 2018, p. 94.

59 PESAPANE, Lucia, (commissaire), Monnaie de Paris, Paris, *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité* (19 octobre 2018 - 3 février 2019).

60 PESAPANE, Lucia (dir.), *ibid.*, p. 88.

61 *Ibid.*, p. 116.

62 *Ibid.*, p. 144.

63 ULLAURI LLORÉ, Elisa, *Céramique contemporaine, un monde de l'art périphérique : repenser les frontières artistiques par la céramophilie*, Avignon, thèse de doctorat en communication, Université d'Avignon, école doctorale « Culture et Patrimoine » et le Centre Norbert Elias d'Avignon, 2017, p. 114.

médium, ne peut se passer de matière ni d'objets artistiques : elle entretient ainsi des écarts avec des tendances iconoclastes et immatérielles de l'art contemporain. Il s'agit, a contrario, d'une démarche qui s'articule autour de la manipulation de la matière. La céramique s'appuie sur ces notions, de technicité, de temporalité mais aussi de hasard, qui sont à contre-courant des postulats de l'art contemporain, inspirés des principes de Robert Filliou : « bien fait, mal fait, pas fait⁶⁴ ». Ces différents états de la création artistique placent sur un même plan l'œuvre en tant qu'« objet », son équivalent « mal fait » par maladresse ou par subversion et sa non-réalisation, le « pas fait ». Le « comportement » artistique prime alors sur l'exécution matérielle. Les productions précaires de Filiou, constituées de rebuts et d'éléments sommaires, valorisent ainsi le concept et l'essence. Présenté sur une structure en bois de pin, l'« *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait* ⁶⁵ » se compose d'un triptyque constitué d'une boîte vide collée sur une toile, d'une photographie en noir et blanc et d'une seconde toile, retournée, sur laquelle est portée l'inscription : « portrait de l'artiste ». L'image de Robert Filliou, affublé d'un chapeau de papier en référence à la figure de Napoléon Bonaparte, ironise sur le mythe de l'artiste tandis que la boîte vide, qui porte la mention laconique « *portrait de l'artiste* », désacralise le statut de l'œuvre.



Photogramme extrait du clip « *Soupe de tête* », Le Manque, avril 2020.

64 FILLIOU, Robert, *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait*, 1969, bois, textile, métal, 200 x 1000 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris.

65 FILLIOU, Robert, *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait*, 1973, planches de bois, photographie, clous, fil, 34 x 94,5 x 7 cm / partie droite: 26,8 x 22 cm / partie centrale: 28,3 x 38 cm / partie gauche: 26,8 x 21,8 x 7 cm, Musée de la Reine Sofia, Madrid.

Ce dispositif illustre une volonté de déconstruction de l'objet artistique, considéré comme véhicule du bon goût esthétique mais aussi de ses exigences de « savoir-faire ». Portée par la matérialité et la technicité, la céramique actuelle rompt avec ces principes iconoclastes. Cette rupture s'incarne dans la valorisation de la matière et de ses contingences, auxquelles les interventions céramiques apparaissent liées.

En effet, l'expérience de la glaise reste rivée sur une sensation inédite : celle de la mollesse. En dépit de quelques contraintes, celle de l'assèchement par exemple, la terre offre une malléabilité extraordinaire et une expérience sensorielle pour le moins déroutante. Réalisé avec le collectif Le Manque, constitué de Lionel Fondeville et de Christophe Esnault, le clip musical intitulé « *Soupe de tête* ⁶⁶ » exploite la souplesse de ce matériau. Associant la création à une métaphore culinaire, « *Soupe de tête* » insiste sur la relation à la main et de nombreux gros plans soulignent le contact avec la matière malaxée, pétrie et écrasée. Le clip montre le « surgissement » de la forme à coups d'outils et de boulettes d'argile ce qu'amplifie la chanson du clip en évoquant le « jaillissement de coléoptères ». Souple, le grès est découpé, étalé et aplati comme une pâte alimentaire.



Photogramme extrait du clip « *Soupe de tête* », Le Manque, avril 2020.

66 FONDEVILLE, Lionel, ESNAULT, Christophe, (collectif le Manque) et CHARLES-BLIN, Tifenn, *Soupe de tête* [film court], (2020), 3'48 min., [en ligne] [LE MANQUE Soupe de tête - YouTube](#) (consulté le 06/01/2022).

La succession des images met ainsi en avant la part de « cuisine » du modelage, mais témoigne surtout de l'apaisement quasi thérapeutique, procuré par le modelage, auquel le titre « *Soupe de tête* » fait directement allusion. Le contact intuitif et ludique avec la *terre* constitue une part non négligeable de ma motivation : malaxer une matière salissante, symboliquement associée à la souillure⁶⁷, constitue un jeu instinctif et régressif. Les paroles amusées de la chanson du « Manque » (« Roule-toi par terre ! ») évoquent ces joies puérides auxquelles ma pratique du modelage n'est pas étrangère. Comme l'explique Catherine Grenier, par l'expérience sensorielle de la matière, l'œuvre réveille « les sensations d'enfance, [et] l'artiste déploie un territoire commun d'expérience, en deçà des systèmes de rationalisation⁶⁸. » Dans sa « *Philosophie de la nature* », Hegel, associe même le geste créatif à la défécation : « L'instinct plastique est, comme l'excrétion, un acte où l'animal devient comme extérieur à lui-même⁶⁹. » Frédéric Valabrègue établit également un parallèle entre la céramique et les activités émonctoires :

« Tout débute par le colombin. La plupart des céramistes passent leur temps à rouler des colombins dont le synonyme est l'étron. D'où les sphincters qui les expulsent. C'est de là que ça sort. D'où l'hommage rendu à l'anus par la piété filiale du colombin⁷⁰. »

L'auteur fait allusion au travail de Michel Gouéry et à ses multiples représentations d'orifices. Jubilatoire, l'œuvre du plasticien illustre cette dimension régressive du modelage. Néanmoins, le plaisir de la pâte céramique ne rejoue pas uniquement les premiers stades infantiles mais active également une esthétique onirique, abordée par Gaston Bachelard dans « *La Terre et les rêveries de la volonté* » :

67 Voir DOUGLAS, Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, [éd. originale : *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, 1966], Paris, éd. la découverte, 2005, 216 p.

68 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2008, p. 121.

69 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de la nature*, t.III, trad. Véra, Auguste Paris, éd. Librairie philosophique de Ladrangue, 1866, p. 388
[en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77037f> (consulté le 19/04/2021).

70 VALABRÈGUE, Frédéric, Centre d'Art de Pontmain, Pontmain, *Planète claire : Michel Gouéry*, cat. d'exposition, (6 juillet - 7 septembre 2014), Pontmain, éd. Centre d'Art de Pontmain, p. 7.

« Ces images de la matière terrestre, elles s’offrent à nous en abondance dans un monde de métal et de pierre, de bois et de gommages ; elles sont stables et tranquilles ; nous les avons sous les yeux ; nous les sentons dans notre main, elle éveillent en nous des joies musculaires dès que nous prenons le goût de les travailler ⁷¹. »

L’imagination, encline à associer l’argile à la matière primitive ou « la prima materia ⁷²», génère un univers lié au terrestre et à ses éléments. La relative mollesse permise par l’eau contenue dans la pâte, se transforme en solide après un temps de séchage variable selon l’épaisseur, le volume et la qualité du matériau, puis, après cuisson, en une matière vitrifiée. Dans ce processus, l’intervention des autres éléments, que sont l’air, l’eau et le feu, renforce cet imaginaire. Malléable, la matière peut néanmoins présenter une opposition : « la terre, en effet, à la différence des trois autres éléments, a comme premier caractère une résistance ⁷³ ». Cette résistance est éprouvée par l’utilisation d’outils :

« Qu’un objet inerte, qu’un objet dur soit l’occasion d’une rivalité non seulement immédiate, mais encore d’une lutte poursuivie, retorse, renouvelée, voilà une observation qu’on pourra toujours faire si l’on donne un outil à un enfant solitaire. L’outil aura tout de suite un complément de destruction, un coefficient d’agression contre la matière. Viendront ensuite des tâches heureuses sur une matière maîtrisée, mais la première supériorité se prend comme une conscience de pointe ou de biseau, comme la conscience de torsion si vive dans le manche d’une vrille. L’outil éveille le besoin d’agir contre une chose dure ⁷⁴. »

71 BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, éd. Librairie José Corti, 1948, p. 10.

72 *Ibid.*, p. 17.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p. 40.



Photogramme extrait de « *Soupe de tête* », Le Manque, avril 2020.

Par sa plasticité, l'argile appelle des manipulations diverses, parfois brutales ou invasives. Il s'agit d'un matériau conciliant qui contient cependant sa propre énergie et ses propres évolutions. À ce titre, l'ouvrage « *La Dynamique du mou*⁷⁵ » établit un parallèle entre l'impermanence de la matière et les fluctuations émotionnelles du sujet : « Dans ces empâtements, cette viscosité et ces mouvements qui semblent parfois presque arrêtés, il [le mou] anime des angoisses profondes qui peuvent nous instruire sur ce dont nous sommes faits⁷⁶. »



Production personnelle, *A Much 'ten pot*, 2019, grès émaillé, h. 28 cm x diam. 20 cm. Photographie personnelle.

75 CADAUREILLE, Céline et VIGUIER Emma (dir.), *La Dynamique du mou*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, collec. L'Art en œuvre, 2017, 220 p.

76 *Ibid.*, IV^e de couverture.

Cet élan et ce mouvement du matériau se retrouvent dans le caractère inquiétant de mes recherches, propices à la monstruosité et à l'hybridation, à la vie et à la mort, ainsi qu'à la prolifération végétale. Liés à la métamorphose, mes sujets entrent directement en résonance avec les mutations du matériau. Des étirements et des affaissements de matière (cf. illustration ci-après, « *A much'ten pot*⁷⁷ », exposition « *Embouteillage*⁷⁸ », Musée Céramique de Ger dans la Manche), des boursoufflures, des surfaces adipeuses et un émail brillant valorisent ce caractère transitoire du vivant. Toutefois, je n'envisage pas l'argile simplement comme une matière modifiée : elle est pour moi autonome et vivante. La matière développe en effet un processus interne qui lui est propre : « Le travail de la pâte, hors le contrôle des yeux, se trouve ainsi travaillé en quelque manière de l'intérieur, comme la vie⁷⁹. » Travailler la terre signifie accompagner un matériau « vivant », et non inerte.

Lorsque le travail doit être poursuivi ultérieurement, il est possible de le recouvrir d'un tissu humide et d'un plastique afin d'en préserver l'humidité. Cet emballage favorise la prolifération de micro-organismes et de bactéries : la pâte développe alors des parfums prononcés d'humus. Une fois séchée, puis humidifiée de nouveau, comme les barbotines fabriquées à partir de tessons séchés, la terre exhale des parfums âcres de décomposition. Des champignons et des levures se développent : le matériau s'anime de lui-même et mène une vie autonome, en dehors du geste et des modifications du céramiste. La terre demeure en outre très sensible aux brusques variations météorologiques : des travaux peuvent se détruire à cause du gel ou de la canicule. L'humidité du climat, avec laquelle il faut parfois composer, ralentit considérablement le séchage des pièces les plus épaisses.

Ces évolutions constituent une donnée incontournable de la création céramique et le céramiste oscille constamment entre l'acceptation consciente du mouvement spontané de la matière, livrée aux aléas qui la forment et la déforment, et les contraintes du projet artistique. Entre orientation du hasard et activité échelonnée, le passage au four constitue l'étape terminale. La cuisson achève ces transformations de la matière. Selon les matériaux (grès, faïence...), les effets désirés, le remplissage et

77 CHARLES-BLIN, Tifenn, *A Much'ten pot* (expression issue du patois normand : « en douce » *sic.*), 2019, grès émaillé, h. 28 cm x diam. 20 cm, collec. personnelle.

78 Exposition collective, *Embouteillage*, Musée de la Céramique – Centre de Création de Ger (Manche), (15 juin 2020 au 30 septembre 2021).

79 BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 96.

les performances du four, le temps de montée en température peut avoisiner six heures, voire davantage si la cuisson comporte un temps de pré-séchage, qui peut amener le temps total de cuisson à presque 24 heures. Un temps de descente en température doit être également observé avant l'ouverture du four. Puis, intervient l'émaillage avec l'application de la couleur et de la couverte. Il est possible de patiner la pièce avec des pigments ou de travailler à l'engobe ou encore à l'émail. Ce dernier exige une seconde cuisson avec un temps et une température variables selon les effets visés.

Les procédés d'enfumage comme le *raku* se développent, pour leur part, sur des temps assez courts. En seconde cuisson, ce dernier peut être utilisé sur des grès *chamottés*, suffisamment résistants aux fortes variations de température. Dans le cadre de l'exposition « *Grotesque* », une résidence⁸⁰ au musée de la Briqueterie (Langueux, Côtes d'Armor) m'a permis d'expérimenter une adaptation occidentale et contemporaine du *raku* japonais. Plusieurs cuissons ont été menées grâce à un important plateau technique et au concours de l'équipe du musée, formée à ce procédé spécifique. La pratique du *raku* requiert des outils adaptés et une vigilance accrue aux normes de sécurité : porté à une température comprise entre 900 et 1000°C, le tesson incandescent est extrait du four pour être ensuite placé dans un « bain » d'enfumage.



Cuisson inspirée de la technique traditionnelle du *raku*, réalisée lors de la résidence au musée de la Briqueterie (Langueux, Côtes d'Armor) en décembre 2018. Portée à 950°C, la pièce est sortie du four (à gauche de l'image) pour être exposée un court instant à l'air libre. Ce choc thermique provoque la glaçure de failles. Photographie personnelle.

80 Résidence céramique, Musée de la Briqueterie, Langueux – St Briec Agglomération, 01-20 Décembre 2018).

Le contact de la pièce rougeoyante avec un combustible, à partir de copeaux de bois, de papier, de cheveux ou de crins de cheval, génère des colorations noires à la surface de l'émail. Le carbone produit par la combustion se fixe alors dans les interstices créés par le choc thermique. Ce procédé demeure périlleux, à cause notamment du risque d'éclatement ou de fissures. Les manipulations s'avèrent spectaculaires mais elles offrent des effets saisissants. Qu'ils relèvent de l'enfumage ou non, les différents types de cuisson céramique génèrent un certain nombre de contraintes matérielles et techniques. Incontournables, les étapes techniques s'inscrivent dans une temporalité incompressible. Parfois, les pièces sont ensuite assemblées ou intégrées à une composition plus importante, ce qui augmente la durée totale de réalisation.

I.1.1) La Matière, contre-maître exigeant de la pratique : entre luttes et mouvements

Par conséquent, tout projet initié connaît un résultat obligatoirement reporté. De même, l'apparition des couleurs s'avère incertaine et différée : « Le céramiste appose ses émaux à l'aveugle, émaux dont la couleur et la consistance ne seront révélées que par le passage au feu. Le céramiste doit anticiper et se livrer à une gymnastique intellectuelle⁸¹. »

La production demeure donc indexée sur des étapes techniques et des réactions chimiques et afin de conserver des délais de réalisation raisonnables, les différentes étapes du protocole doivent être maîtrisées : le projet artistique apparaît indissociable, voire fusionnel avec des aléas de la matière. Cette temporalité, que la technique tend à réduire, est évoquée dans la thèse « *L'Instant plasticien : des temporalités poétiques*

81 LE FOLLIC-HADIDA, « *La Question de la couleur, comme nouvelle voix de la céramique sculpturale et de la sculpture en général* », in : *La Sculpture céramique, expression contemporaine*, Actes du colloque et des 3^e journées internationales de céramique, Giroussens (Haute-Garonne), 2017, p. 35.

dans une pratique de la céramique raku⁸²», où Marielle Moreaux associe le cheminement créatif aux caractéristiques physiques et naturelles de la terre.

Les difficultés inhérentes au processus artistique illustrent la lutte menée avec le matériau. Ce combat peut néanmoins s'avérer riche en découvertes et en surgissements : une œuvre célèbre du peintre Miquel Barceló et du danseur-chorégraphe Josef Nadj exploite cet aspect ambivalent du médium. « *Paso doble*⁸³ », conjugue le processus de modelage avec la danse, dans un dispositif plastique évolutif basé sur les variations de la matière. Présentée lors du festival d'Avignon en 2006, la performance dont le titre évoque une danse espagnole, allie modelage et chorégraphie. L'œuvre met en scène les deux artistes aux prises avec la matière : face à un mur, le binôme s'acharne sur la glaise, la malaxant ou la perforant. La performance physique, souvent violente, expose le combat livré par les corps contre la glaise, jusqu'à épuisement des protagonistes. Dans un entretien éclairant, Paul Ardenne revient sur ce dispositif qui fusionne la danse et le jeu régressif avec la matière. Associant l'œuvre à des parures corporelles et à une dimension rituelle, l'auteur souligne que le travail de Barceló, « [...] depuis la fin des années 70 est vraiment imprégné par la question de la mythologie, des origines et du retour à quelque chose d'essentiel, presque " primitif " ⁸⁴ ». Par un jeu d'empreintes et d'incisions, le dispositif « *Paso doble* » s'inspire de l'art pariétal préhistorique. Il s'amuse aussi d'un imaginaire collectif issu d'une « anthropologie naïve ⁸⁵ » et d'une « archéologie de manuels scolaires ⁸⁶ » où la brutalité et la vulnérabilité face aux éléments sont les violentes illustrations d'une époque éprouvante pour les corps. Des coups portés par les performeurs surgissent des éléments zoomorphiques, décoratifs et organiques, pour partie identifiables. Ces

82 MOREAUX, Marielle, *L'Instant plasticien : des temporalités poétiques dans une pratique de la céramique raku*, Paris, thèse de doctorat en Esthétique et Sciences de l'Art, Paris I, école doctorale Arts plastiques, en partenariat avec l'institut ACTE, 2015.

83 BARCELÓ, Miquel et NADJ, Josef, *Paso doble*, 2006, performance filmée, 41 min., église des Célestins, Collection Lambert, Avignon.

84 ARDENNE, Paul « À propos de *Paso doble* : présentation et extraits de la vidéo-performance », *Les Actes de colloques du Musée du Quai Branly - Jacques Chirac*, 2 | 2009, mis en ligne le 27 novembre 2009, [En ligne] <http://journals.openedition.org/actesbranly/423> (consulté le 06/01/2022).

85 Comme le relève Marc Guillaumie, ce n'est pas « [...] l'archéologie préhistorique, mais bien plutôt les représentations collectives irrationnelles et les pulsions individuelles qui guident le romancier. Non pas la science, mais l'inconscient » in : GUILLAUMIE, Marc, *Le Roman préhistorique à partir des premiers romans préhistoriques français (1872-1914)*, Limoges, thèse de doctorat en Littérature française, Université de Limoges, 2000, pp. 342-343.

86 *Ibid.*

derniers résonnent directement avec le réservoir mnésique du spectateur pour ensuite mieux déstabiliser ses cadres perceptifs : la performance opère ainsi des connexions inattendues entre les métamorphoses de la matière et les mutations monstrueuses des corps. Sous l'assaut des artistes, la performance débouche sur la destruction brutale de l'œuvre. Cependant, il est difficile d'établir qui, de l'artiste ou de la matière, sort vainqueur de ce combat éreintant. La temporalité semble également éprouvée par le dispositif : le surgissement immédiat de l'œuvre sous le regard captif du public offre une sensation d'écrasement temporel et de compression des différentes étapes du processus créatif, et l'œuvre apparaît et disparaît telle une épiphanie. À ce propos, Paul Ardenne évoque « *Le Mystère Picasso*⁸⁷ » où les peintures sur verre du célèbre maître surgissent sous le regard d'Henri-Georges Clouzot. Ce film associe dans un même espace-temps la poétique et la *poétique*, en superposant le geste, la forme et le corps de l'artiste. L'immédiateté créative apparaît également dans le dispositif de Barceló et Nadj. Toutefois, l'œuvre du binôme fonctionne davantage par fusion et accumulation. Selon un déroulement prédéfini, les artistes recouvrent leurs corps et jouent avec la viscosité de la matière molle que Paul Ardenne définit comme suit :

« La notion de matière molle est importante pour cette première raison : il s'agit toujours peu ou prou, pour qui la manipule, d'une matière complice, qui résiste peu à sa mise en forme, qui est pour l'essentiel aisée à travailler et à transformer : la matière propice par excellence aux métamorphoses. Tous les sculpteurs qui recourent au modelage le disent. Où travailler le bois ou, plus encore, la pierre requiert une concentration de tous les instants, et beaucoup d'efforts, travailler la matière molle conduit vite à l'euphorie, libère l'imagination, décuple le désir de la forme vagabonde. Seconde caractéristique de la matière molle, mais aux effets inverses cette fois : sa viscosité et son caractère collant, gluant, son excès d'adhérence. La matière, s'agissant de l'argile, résiste cette fois plus que de rigueur. Si on peut lui donner la forme souhaitée sans trop de mal, reste qu'elle laisse sur vous son empreinte, un peu de sa matière même⁸⁸. »

87 CLOUZOT, Henri-Georges, *Le Mystère Picasso*, [film documentaire], 1955, couleurs et noir & blanc – Mono et Cinemascope, Filmsonor, Gaumont, 78 min, 1955.

88 ARDENNE, Paul, « À propos de Paso doble, présentation et extraits de la vidéo-performance », in : *Les Actes de Colloques du Musée du Quai Branly - Jacques Chirac* [En ligne]

La malléabilité et la résistance contradictoires de la terre apportent ainsi une dimension expiatoire, quasi sisyphéenne, à ce combat. La performance génère une transformation corporelle et vise une « stratégie améliorative du soi, l'équivalent d'une thérapie⁸⁹ » ou d'une rédemption. L'aspect parfois liquide de l'argile imprègne de gravité la performance en évoquant tour à tour la boue des origines et la mort. Transitoire, la matière organique génère des combinaisons instables qui se font et se défont, sans réelle recherche de structure narrative, ni de conclusion définitive. L'achèvement de la performance est lié à l'épuisement de la matière sous la surenchère des gestes et à la disparition complète des artistes sous l'argile, projetée sous forme liquide par un tuyau d'arrosage. Au temps de la création, Barceló et Nadj associent en outre le temps géologique, qui est aussi celui de la chimie et de la décomposition organique, face au temps historique, celui des œuvres.

La solubilité, l'effritement ou le compactage de la matière se retrouvent chez d'autres artistes. Dans des registres différents, Le « *Souffle*⁹⁰ » de Giuseppe Penone et les tours érectiles d'Elmar Trenkwalder s'appuient sur une conception et un engendrement progressifs de la forme. La méthode additive ou cumulative manifeste un dessein dans la matière, qui informe le matériau, comme le définit avec clarté Ghislaine Vappereau :

« Le processus en art repose sur une démarche motivée, sur les étapes d'opération inhérentes qui génèrent un résultat. Ces opérations ne sont pas dissimulées et elles participent de l'achèvement de l'œuvre. Le processus développe une démarche qui place une réflexion dans le déroulement même de la mise en œuvre, une pensée plastique que déclenche une visée artistique. Loin d'être un geste spontané, le processus met en place une série d'opérations plus ou moins contrôlées et plus ou moins imprévisibles. Elle vise à exposer le matériau pour ses potentialités propres, pour ses qualités de mutation qui dépassent le champ artistique et esthétique pour atteindre un niveau d'expérience et de connaissance intime des constituants essentiels de la vie, de l'énergie, du temps. Les

<http://journals.openedition.org/actesbranly/423> (consulté le 06/ 01/2022).

89 ARDENNE, Paul, *op.cit.*

90 PENONE, Giuseppe, *Soffio 6, (Souffle 6)*, 1978, terre cuite, 158 x 75 x 79 cm, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris.

caractéristiques physiques des processus informent le développement conceptuel de l'œuvre. L'idée s'informe du processus pour se développer et adapte le matériau pour se réaliser. On assiste à une mutation de la pensée en faire, en une série de gestes qui interagissent avec la matière ⁹¹.»



CHARLES-BLIN, Tifenn et HUCK, Étienne, *En un tour, deux mains*, performance dans l'espace public, Port du Légué, Plérin (Côtes d'Armor), août 2020. Des pétards sont plantés dans le grès fraîchement tourné pour générer des altérations et des ouvertures du support. Photo personnelle.

Ce sont également les mutations de la matière qui ont inspiré le projet « *En un tour, deux mains* » réalisé avec Étienne Huck et la Poterie du Légué (établie à Plérin). Menées hors de l'atelier, ces investigations plastiques s'appuient sur le surgissement spontané de la forme. À destination d'un public non spécialiste, ces performances⁹² associent la plasticité du matériau à la technicité du tournage (partie réservée à mon binôme) et à l'expressivité du modelage. Le projet exploite la figure primitive du

91 VAPPÉREAU, Ghislaine, « *Transmutation des états de matière et transfert de signes* », actes du colloque *La Céramique : épreuve du feu et transmutation de la matière*, axe de recherche « *Les Temporalités des pratiques artistiques contemporaines* », Centre de recherche en Art et Esthétique (CRAE), Université Jules Verne de Picardie, Amiens, Logis du Roy, 21-22 novembre 2017.

92 CHARLES-BLIN, Tifenn et HUCK, Étienne, *En un tour, deux mains*, novembre 2018, le Cap – Centre culturel de Plérin (Côtes d'Armor), puis les 21 et 22 décembre 2019, ainsi que le 9 et 10 août 2020 dans l'espace public (Plérin également), performance et céramique.

potier « Démiurge » qui engendre la forme : « Il ne reproduit pas, au sens imitatif du terme, il produit. Il manifeste un pouvoir créant⁹³. »

La production d'effets spectaculaires s'appuie sur le hasard et sur l'objet qui se fait et se défait à mesure du tournage, où la pièce monte et descend, apparaît et disparaît. Étienne Huck et moi-même travaillons également des déchirures et des lacérations, réalisées à la demande ou par intervention directe du public, ou encore par de petits engins explosifs. Des pots émergent des visages déformés qui évoquent les caricatures des jeux de massacre traditionnels. Issus du monde forain, ces jeux d'adresse, connus également sous le nom de « chamboule-tout », conviaient le public à un défolement collectif avec pour cible des têtes grimaçantes. Réalistes mais archétypales (le « cocu », la « belle-mère », le « curé »...), ces représentations ironisaient, dès le Moyen-âge, sur les crispations sociales. Ces divertissements, ritualisés et provocateurs, permettaient d'expérimenter une violence libératrice et une jouissance sadique. Cette brutalité jubilatoire s'exprimait néanmoins dans le cadre autorisé et sécurisé du jeu : « Tout peut se dire sur le registre matière inerte, qui serait l'aveu d'un grand crime sur le registre chair⁹⁴. »

De la même façon, notre projet « *En un tour, deux mains* » exploite le plaisir sans conséquence d'entamer, non la chair, mais la matière *terre*. La performance met ainsi en scène une violence et une agressivité ordinairement refoulées et canalisées ici par le dispositif artistique. Dirigée contre la matière, cette agressivité latente génère des modifications et des accidents spontanés intégrés par la suite au processus créatif. Le dispositif offre un important réservoir de motifs et d'attitudes mais permet également d'interroger et d'éprouver le processus créatif jusqu'à l'épuisement de la forme. Cette valorisation de l'accident dans la chaîne opératoire s'appuie sur un principe de sérendipité. Inventé par le poète Horace Walpole⁹⁵ au XVIII^e siècle, le terme sous-entend une découverte fortuite associée à la capacité de repérage et de saisie de cette opportunité. Au détriment de la froide raison, ce principe privilégie le surgissement de possibilités inattendues, de découvertes scientifiques ou créatives non

93 BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, éd. Librairie José Corti, 1948, p. 96.

94 *Ibid.*, p. 44.

95 Cf. CATELLIN, Sylvie, *Sérendipité : du conte au concept*, Paris, éd. Seuil, coll. Science ouverte, 2014, 270 p.

préméditées mais pertinentes. Cette dynamique convoque à la fois l'imagination intuitive et la raison, dont les interprétations et les associations « fructifient » le hasard à l'origine de ces « trouvailles ». Ce « bonheur dans le hasard⁹⁶ » (en japonais, « raku ») constitue un principe génésique formel. Il s'agit de créer un dialogue avec le matériau et d'initier, comme le formule l'artiste Jacques Kaufmann, « [...] quelque chose qui n'est pas forcément de l'ordre de ce que j'ai anticipé, prévu, imaginé, mais qui participe à l'identité même du matériau⁹⁷. »



Production personnelle, *L'Image du livre de cuisine ne correspond jamais au résultat final*, 2021, grès émaillé, éclairage, tissu, diam. 60cm, h. 65 cm, collec. personnelle. Photographie réalisée lors de l'exposition à la galerie Fil Rouge, Roubaix, 2021.

96 Cf. BOURCIER, Danièle et VAN ANDEL, Pek (dir.), *La Sérendipité : le hasard heureux*, Paris, éd. Hermann, collec. Colloque de Cerisy, 2011, 411 p.

97 KAUFMANN, Jacques, « Formation, Rencontre pratique », *Artension*, hors-série n°30, avril 2021, p. 78.

I.1.2) Incertitude créative et figures de l'irrégularité

L'indétermination du processus apparaît constitutive du médium céramique. Cette incertitude créative s'avère liée à des images de l'accident et de l'irrégularité. Le point suivant étudie la relation qu'établit ma pratique entre ces impermanences matérielles, des représentations de variations corporelles et des schémas identitaires « *queer* » (au sens étymologique : « tordus »).

« *L' Image du livre de cuisine ne correspond jamais au résultat final*⁹⁸ », un grès émaillé réalisé en 2021, s'amuse de la place du hasard dans ma propre pratique. Métaphore culinaire, l'auto-cuiseur renvoie à la vie domestique et représente la part artisanale du processus de la céramique. Monté au colombin, le récipient, aux contours volontairement vagues et maladroits, présente un décalage critique. Ces déformations se sont avérées plus importantes que prévues : au séchage, des éléments se sont disloqués. Réparée, la pièce a ensuite éclatée lors de la cuisson. L'implosion de cette « cocotte-minute » – ustensile emblématique de la femme au foyer – s'est avérée symboliquement forte. Cet accident a donc été conservé et intégré à la réalisation : j'ai choisi de présenter le couvercle morcelé et de le souligner par un éclairage placé à l'intérieur de la pièce dont les parois ont été dorées. Clinquantes, ces dorures imitent grossièrement le *kintsugi*, technique traditionnelle japonaise de réparation de céramiques par un mélange de laque et de poudre d'or. Par la reprise malhabile – « kitschifiée » – de cet art raffiné, l'œuvre insiste davantage sur une esthétique de l'échec. Les ouvertures brillantes soulignent également la « faillite » d'un modèle social qui assigne et restreint des femmes à un rôle de ménagère. Non-préméditée, l'implosion de l'objet a généré de nouvelles formes et a apporté une autre dimension à l'œuvre, ouvrant sur des perceptions sociologiques. Elle confirme en outre la maxime du titre : « *L' Image du livre de cuisine ne correspond jamais au résultat final* ».

98 Production personnelle, *L' Image du livre de cuisine ne correspond jamais au résultat final*, 2021, grès émaillé, éclairage, tissu, h. 65 cm x diam. 60 cm, collec. personnelle.

Par l'incertitude du processus créatif, l'œuvre rappelle ainsi la subordination de l'artiste aux caprices de la matière, comme le projet « *En un tour, deux mains* ». Ce dernier valorise cependant également l'humilité forcée du céramiste : l'engagement physique des intervenants constitue en effet une autre donnée importante de la performance. Le dispositif a réclamé plusieurs heures consécutives de tournage et de modelage, six heures pour la première version et huit pour la seconde, avec parfois de grands volumes et un travail continu de modification, de saisissement de la forme et d'adaptation aux opportunités et aux caprices du matériau. Il s'agit donc aussi d'une « performance » au sens d'endurance. Itératif, le dispositif accumule les objets modifiés, comme des brouillons jetés au rebut. À propos de ces tentatives acharnées pour approcher la forme, Étienne Huck évoque avec poésie un « travail de dompteur » au dénouement incertain. Le titre du dispositif, « *En un tour, deux mains* » ironise sur la légèreté et la facilité supposées de la production céramique : la réalité de la performance montre au contraire un affrontement ludique mais harassant avec la matière, entre agressivité et échange. Ce corps à corps avec l'argile s'instaure dans une ambivalence érotisée, entre les coups et les caresses. Cette lutte exigeante de plusieurs heures illustre la posture du céramiste, qui doit « prendre en considération tant de variables que nombreux sont les témoignages attestant d'un épuisement mental et du sentiment imminent de basculer dans la folie et la mort ⁹⁹. » Les limites de cette fatigue apparaissent dans « *La Chambre d'argile* ¹⁰⁰ » où Valérie Delarue lutte avec sensualité contre l'argile. Éléonore Patternotte travaille également la question du geste et explore les extrémités d'une expérience de la matière. La jeune plasticienne transforme des contenants tournés par Étienne Huck et, souligne par une reprise des codes de la boxe, l'engagement physique de la céramique qu'elle lie « à un sport de combat¹⁰¹ ». Symboliquement associé au féminin, le contenant céramique est attaqué et éventré sous les coups portés par les gants de boxe. La représentation féminine de ce sport considéré comme viril illustre des questionnements sur la notion de genre. Le travail de Patternotte établit un rapport de mixité entre la dénonciation des violences

99 LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, « *État des lieux, instinct* », *Artension*, hors-série n°30, avril 2021, p. 34.

100 DELARUE, Valérie, *La Chambre d'argile*, 2010, grès, 250 x 540 x 170 cm, Cité de la céramique de Sèvres, documentée par la vidéo performance « *Corps au travail* », 2010, durée [n.c].

101 HUITOREL, Jean-Marc, MENNESSON, Christine et FOREST Barbara, *L'Art est un sport de combat*, Dijon, éd. Presses du réel, 2011, 128 p.

physiques et symboliques faites aux femmes et une pratique exutoire. Le fait d'associer la matérialité à des problématiques sociales, est un élément constitutif de la tendance contemporaine qui apparaît également dans ma pratique. Par leurs corps débordants et leurs attitudes immodérées, mes personnages imposent leurs aspirations émancipatrices et leur matérialité. Ma fascination quasi obsessionnelle pour la forme figurative essentiellement féminine, relève de cette valorisation. Par la nudité et le sexe, mon travail insiste sur les dimensions « charnelles » et « terrestres ». Englués dans leurs corps et leurs possibles déviances, mes personnages n'établissent aucune distance avec la matière. De cette manière, ma pratique allie une réflexion plastique à un positionnement critique. Dans la mouvance « grotesque », le recours à la matière permet de poser de nouvelles visées, loin de celles des œuvres antérieures et rationnelles, qui distanciaient et épuraient. Ce discours conceptuel, dépouillé des oripeaux de la matérialité, célèbre la splendeur du pur concept, de l'ineffable ou du mystère et s'avérait pétri par le spirituel. Les grotesques maniéristes, en leur temps, s'émancipèrent de la rationalité humaniste et de son esthétique. Ils s'écartaient également des récits idéologiques et spirituels :

« Comme le montre Bakhtine, cette forme du grotesque est liée électivement à une critique du sacré, à toutes les formes de mystification et surtout à un acquiescement jubilatoire à la vie ¹⁰². »

Inspirées de cet univers, mes images érigent aujourd'hui la trivialité du corps en absolu. Lorsque je développe des dispositifs figuratifs portés sur « l'ici-bas », le « terrestre » et le rire, je m'oppose à une veine artistique plus spirituelle, voire mystique. Le discours esthétique porté par l'épuration de la forme conjure et révoque la contingence et la pluralité. Les courants héritiers des avant-gardes du début du XX^e siècle cherchent à évincer toute scorie de singularité, d'irrégularité ou d'exception. Cependant, dans sa variété et son impermanence, la matière, et plus particulièrement l'argile, contredit ces principes de pureté virginale. Dans cette perspective, la valorisation de la spécificité technique et matérielle de la céramique a valeur de revendication. Le Grotesque et son cortège de personnages ventripotents incarnent

102 VALENTIN, Éric, *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen : Le Grotesque contre le Sacré*, Paris, éd. Gallimard, collec. Art et artistes, 2009, p. 14.

cette volte-face. À l'image de la créature « *Divine* », créée par Harris Glenn Milstead, mes personnages symbolisent une remise en question élargie de schémas esthétiques, mais aussi sociaux et culturels. La figure extravagante du film « *Pink Flamingos*¹⁰³ » est devenue emblématique d'une culture alternative, étudiée notamment par Susan Sontag dans « *Notes on Camp*¹⁰⁴ ». Défini comme marginal et contestataire, le *Camp* propose un assemblage déroutant de provocation, d'irrévérence et de bizarrerie, qui peut même aboutir au dégoût : le personnage de Divine s'adonne, par exemple, à la coprophagie et à la zoophilie. Quant au transformisme loufoque de Milstead, il illustre le sens premier du terme « *Queer* » qui, en opposition à « *straight* » ou hétérosexuel, désigne un être « bizarre » voire « tordu ». Cette expression, qui est à l'origine une insulte homophobe, a par la suite été intégrée au discours d'affirmation de la communauté homosexuelle. Militant, ce terme regroupe des pratiques qui remettent en question les schèmes identitaires et genrés. Développée à la fin des années 80, cette mouvance liée au « *Gender Studies*¹⁰⁵ » prolonge les réflexions d'auteurs français comme Deleuze, Derrida ou encore Foucault. En opposition à des modèles identitaires « essentialistes » et indexés sur la séparation de sexe biologique, le courant Queer exploite la notion de « genre » pour dénoncer la fabrication historique et culturelle de la question sexuelle.

Échelonnée sur plusieurs siècles, l'élaboration progressive de ces représentations sexuelles et corporelles génère des discriminations : les éléments qui dévient de ces normes sont, de facto, catégorisés comme « anormaux ». Au début des années 90, Judith Butler dénonce l'aliénation de la sexualité et la violence des schémas sociologiques restrictifs, dirigée contre les sexualités marginales. Ouvrage déterminant dans la construction de la théorie Queer, « *Gender Trouble* » (traduit en 2005 sous le titre « *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*¹⁰⁶ ») bat en brèche le genre féminin et son assignation :

103 WATERS, John, *Pink Flamingos*, 1972, Long-métrage, couleurs - 16 & 35 mm, New Line Cinema, (1972), 93 min.

104 SONTAG, Susan, *Notes on Camp*, Londres, éd. Penguin Classic, collec. Penguin Modern, rééd. 2018, 64 p., [éd. originale, Partisan Review, vol. XXXI, n°4, Automne 1964].

105 La notion de « genre » a notamment été conceptualisée par le néo-zélandais John Money, psychologue controversé. Le terme dissocie l'identité sexuelle « sociale » (acquise et construite) du sexe biologique (inné). Cf. MONEY, John, « *Hermaphroditism, Gender and Precocity in Hyperadrenocorticism : psychologic Findings* », *Bull Johns Hopkins Hosp.*, vol. XCVI, n° 6, 1955, pp. 253-264.

106 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la découverte, 2006, 294 p.

« Il serait faux de supposer qu'il y a une catégorie « femme » dont il suffirait de remplir le contenu avec un peu de race, de classe, d'âge, d'ethnicité et de sexualité pour en donner le sens ¹⁰⁷.»

Les écrits de Judith Butler prolongent ainsi les positions de la féministe Simone de Beauvoir qui affirmait qu'on « ne naît pas femme, on le devient ¹⁰⁸» et relie la répartition traditionnelle des genres à une conception patriarcale hégémonique. La remise en question des identités de genre et des orientations sexuelles dépasse la dénonciation des discriminations et vise l'abolition des hiérarchies sociales et des rapports de domination qui les sous-tendent. Aux cadres traditionnels et normatifs, Judith Butler oppose un vaste éventail d'identités fluides et temporaires :

« Renverser le sexe a pour effet de relâcher la multiplicité sexuelle primaire, une idée qui n'est pas si éloignée du polymorphisme primaire postulé en psychanalyse ou de la notion de Marcuse d'un Éros bisexuel originel et créatif ¹⁰⁹.»

À l'immutabilité de l'essence, ces nouvelles identités préfèrent l'hétérogénéité, le dynamisme, l'impermanence et l'ambiguïté. Mouvantes, elles relèvent de la performance esthétique et stratégique, et constituent pour Butler des modalités d'existence choisies et non subies. Le Queer apparaît alors comme une résistance à toute définition totalisante et uniformisante. Sa multiplicité et son hétérogénéité constitutives s'accommodent particulièrement de l'esthétique excessive et factice du Kitsch, du Baroque ou du Rococo :

« En tant qu'effet d'une performativité subtile, soutenue politiquement, le genre est en quelque sorte un « acte » qui ouvre sur des clivages, la parodie de soi, l'autocritique et des présentations hyperboliques du « naturel » qui,

107 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la découverte, 2006, p. 81.

108 BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, t. I, Paris, éd. Gallimard, 1949, pp. 285 -286.

109 BUTLER, Judith, *op.cit.*, p. 203.

dans leur exagération même, en révèlent le statut fondamentalement fantasmatique ¹¹⁰.»

Les personnages de *Divine* ou de *Clare*, alter-ego de Grayson Perry, illustrent pleinement ces stratégies identitaires emphatiques et ironiques. Avec des modalités différentes, les artistes partagent la célébration du Moi par l'ornement et l'esthétisation illimitée de l'ego érigé en une œuvre d'art vivante. L'ornement et ses excès constituent un support d'accomplissement personnel et un moyen d'auto-réalisation, que Butler nomme « performativité ¹¹¹ ». La sérialité des tenues et des artifices de Grayson Perry, dénonce l'artificialité et l'hypocrisie des apparences sociales mais déploient surtout différents « possibles » de l'identité. La revendication de la pluralité et de la fluidité des modèles corporels et sociaux, passe par la constitution d'une esthétique d'exagération et d'affirmation de la « matière-corps ». Ce goût pour l'étrangeté, l'hybridation et le bizarre réactive certains principes déjà présents dans les grotesques renaissantes telles que définies par Giorgio Vasari :

« Les grotesques sont une catégorie de peintures libres et cocasses (*pittura licenziose et ridicole molto*), [...]. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses nées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante des artistes (*sconciature di mostri, per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici*) ; ils inventaient ces formes en dehors de toute règle (*senza alcuna regola*), suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillages, les jambes d'un homme en pattes de grue, et peignaient ainsi une foule d'espègleries et d'extravagances (*e infiniti sciarpelloni e passerotti*) ¹¹².»

110 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la découverte, 2006., p. 273.

111 *Ibid.*

112 VASARI, Giorgi, *Les Vies*, [1^{ère} éd. *Le Vite*, 1550], t.I, Paris, Dorbon-Ainé, 1900, p. 83. [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123255q> (consulté le 01/01/2022).

Contrairement à Vitruve, auquel Vasari reprend néanmoins certains commentaires¹¹³, l'auteur célèbre cette liberté créatrice et l'extravagance prolifique du Grotesque qui ont clairement influencé mes personnages. Les anatomies contradictoires de ces derniers se construisent sur le régime de l'hybridation : enfant-vieillard (« *Gute Nacht*¹¹⁴ »), humain animalisé (« *Sa Majesté des égoûts* ») ou masculin-féminin. Le souvenir des *Grylles* renaissantes et des créatures tourmentées de Jérôme Bosch (notamment dans « *Le Jardin des délices*¹¹⁵ ») ressurgit dans mes associations fantaisistes et inquiétantes.

I.1.3) Les Énergies troubles du bizarre et de la déraison



Production personnelle, Fêtes galantes, détail, 2017-2020, grès émaillé, tissu, crochet, bibelots de récupération, dimensions variables. Collec. privée. Photo. personnelle.

113 VITRUVÉ, « De la manière de peindre les murailles », *De architectura* (De ratione pingendi parietes), livre VII, chapitre 5, circa -15 av. J.C. Vitruve y blâme ouvertement les grotesques : « [...]les arts dépérissent journellement. Quelle apparence, en effet, que des roseaux soutiennent un toit, qu'un candélabre porte des édifices, que les ornements de leur faîte, c'est-à-dire des tiges si faibles et si flexibles, portent des figures assises, ou que des racines et des tiges produisent des fleurs et des demi-figures? (Quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum, aut candelabrum aediculas et ornamenta fastigii, seu coliculus, tam tenuis et mollis, sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et cauliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari?). » , « Une peinture n'est pas digne d'approbation, si elle ne représente point la vérité (Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati). ».

114 Production personnelle, *Gute Nacht*, 2017, grès patiné, lit de poupée, textile, mohair, 20 x 17 x 12 cm, collec. personnelle.

115 BOSCH, Jérôme, *Le Jardin des délices*, circa 1494 – 1505, huile sur bois, 220 × 386 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne.

L'esthétique Camp et le Grotesque maniériste ont en commun ce goût de l'étrangeté et de l'irrévérence. Ces références ont indéniablement inspiré mes recherches : emblématique de la culture Queer, la plasticité corporelle convoque la folie, le repoussant et le provocant, et dans ces territoires artistiques se développe une parole en faveur des marginalités. Les motifs Camp et grotesques me permettent ainsi d'imaginer des univers libérateurs et utopiques portés par des corps hors-normes. Mes microcosmes fantaisistes jouent sur la surprise et l'irrégularité, mais aussi sur la déraison, ce qui se manifeste dans la prolifération des compositions et l'absurdité des attitudes et des corps. Ils illustrent en effet une contestation du plein pouvoir donné au cognitif et à la rationalité en valorisant l'expérience sensible et en plaçant la matérialité de l'œuvre comme une donnée centrale. L'exposition de cette matérialité, perçue non comme un détour pour accéder à l'Idée, mais comme une donnée majeure, permet à la céramique de révoquer les principes hérités de courants tels que l'abstraction.

La valorisation de la matière opère une rupture plastique mais témoigne d'un souci social « d'établir une synthèse entre l'art et les gens ¹¹⁶ », comme le souligne Stéphanie Le Follic-Hadida. Et cette orientation apparaît plus marquée encore dans la veine figurative actuelle. En général, la céramique engage différemment son public : là où l'œuvre conceptuelle implique un engagement intellectuel et distancié, la céramique convoque les sens du spectateur pour une perception attentive des qualités physiques et plastiques de l'œuvre. Indissociables de sa réception, les données perceptives et émotionnelles constituent l'identité de la céramique. Donnée déterminante dans l'expérience du médium, la sensorialité de la céramique est associée à la sensualité débordante des corps que je modèle.

116 LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, « *La Question de la couleur, comme nouvelle voix de la céramique sculpturale et de la sculpture en général* », in : *La Sculpture céramique, expression contemporaine*, actes du colloque et des 3^e journées internationales de céramique, Giroussens (Haute-Garonne), 2017, p. 35.



Production personnelle, *Fêtes galantes*, détail, 2017-2020, grès émaillé, tissu, crochet, bibelots de récupération, dimensions variables. Collec. privée. Photo. personnelle.

La célébration des sens apparaît par conséquent régulièrement dans ma pratique : j'ai représenté plusieurs scènes de banquets qui glissent insidieusement vers l'orgie. L'installation « *Fêtes galantes*¹¹⁷ » met en scène des personnages nus, parfois obèses, s'adonnant allègrement aux plaisirs de la chair. Certains sujets s'avinent pendant que d'autres, hilares, exhibent leurs sexes. Leurs postures contorsionnées insistent sur les orifices et les points faillibles du corps : bouche, sexe et anus. Inconvenantes, ces attitudes reprennent certains motifs issus du Grotesque maniériste ou des *Marginalia* du Moyen-âge.

117 Production personnelle, *Fêtes galantes*, 2017-2020, grès émaillé, tissu, crochet, bibelots de récupération, dimensions variables, collec. privée.



Attribué à ALLORI, Alessandro, *Grottesque*, 1581, détail de fresque, Galerie des Offices, Florence, Italie. Un Satyre vise un vieillard dénudé avec une flèche. CC.BY-N.A. Sailko [Wikimedia Commons](#) / Musée des Offices, Florence

D'épais gâteaux, réalisés au crochet dans des tons poudrés, ponctuent la scène. Fardés et emperruqués, des travestis étalent leur panse devant des femmes amusées. De la taille de poupées ou de santons, ils mesurent pour la plupart entre 25 et 30 cm. Leur monde miniature condense et amplifie la scène mais la déforme également par le simulacre et la mascarade : les postures relèvent de la contorsion et les expressions, de la grimace simiesque. Ce gras festin est alimenté de nombreuses références qu'il s'agisse du « *Repas de noce*¹¹⁸ » de Brueghel, des *Bambochades*¹¹⁹ de Van Laer, des scènes de taverne du Caravage ou des *Fêtes galantes*, ce genre initié par Watteau. Constituée de bibelots, de napperons et de personnages archétypaux (« l'ivrogne », « la catin »...), mon installation sollicite le réservoir mnésique du public et active des représentations communes, liées aux affects et à la vie quotidienne. Ces perceptions collectives contribuent au patrimoine de la céramique et du Kitsch dont l'imagerie alimente abondamment ma pratique.

118 BRUEGHEL, Pieter, *Le Repas de noce*, ou *Noce paysanne*, circa 1568, huile sur bois, 114 × 164 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche.

119 Cf. notamment VAN LAER, Pieter, *Société carnavalesque dans une auberge*, huile sur toile transposée sur bois, 54 × 82 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne.

CHAPITRE I.2

CULTURES MINEURES ET PÉRIPHÉRIQUES

Le Kitsch incarne de fait une critique formulée dès les années 60, par Susan Sontag dans « *Notes on Camp* ¹²⁰ ». Elle y associait l'esthétique Camp, cette expression d'une communauté marginale, à la critique des hiérarchies entre les cultures « majeures » et « mineures » (*High & Low cultures*). Cette remise en question a désormais pris une dimension importante dans l'art contemporain. Issus de l'ère industrielle et de la diffusion de masse, les objets « kitsch » ont inondé les commerces et les intérieurs. Leur culture de pacotille s'avère multiple, prolifique et opulente : rutilante, elle produit un monde exempt d'angoisse névrotique et d'incertitude économique ; émotionnelle, elle exige peu d'investissement intellectuel de son consommateur. Les colifichets du Kitsch s'accommodent du « mignon » ou de « l'agréable » et amalgament des motifs et des styles issus de toutes les époques. L'esthétique kitsch constitue donc un réservoir iconographique particulièrement dense et attractif. Ce caractère plaisant m'a d'abord séduite : je collecte et recycle depuis plusieurs années des bibelots ou des éléments de vaisselle qui répondent à cette définition. Ces brimborions peu onéreux constituent un support de travail stimulant par leur profusion de couleurs et de textures. J'ai choisi de les intégrer à ma pratique, parce qu'ils me permettaient de construire une esthétique du contraste et du spectaculaire. La palette chromatique du Kitsch apparaît violente et criarde et offre des moyens d'attraction mais aussi de déstabilisation du spectateur. En outre, les productions qualifiées de kitsch et les avatars du Grotesque contemporain ont en commun un goût de l'abondance qui se traduit dans ma production par des compositions chargées, voire saturées. En filiation avec des motifs et des procédés éprouvés tels l'exagération des corps, les tensions des postures, et la surcharge ornementale, mes compositions rejouent de manière délibérée des stratégies plastiques présentes dans le maniérisme, le baroque et le rococo. À l'instar des œuvres de Marlène Mocquet ou d'Audrey Ballachino, mes travaux se plaisent à enchaîner les figures et à multiplier les entrelacs.

120 SONTAG, Susan, *Notes on Camp*, Londres, éd. Penguin Classic, collec. Penguin Modern, rééd. 2018, 64 p. [éd. originale, *Partisan Review*, vol.31, n°4, Automne 1964].

Par la profusion immodérée des motifs, je cherche à produire un sentiment de confusion : désorienté par l'embrouillamini des détails, l'œil est contraint d'errer d'un point à un autre de l'image. Ce principe de perturbation du regard par la surcharge apparaît, avec d'autres modalités, dans l'esthétique Baroque. Les plafonds réalisés par Pietro da Cortona au Palais Barberini ¹²¹ à Rome, développent des stratégies spectaculaires de « submersion visuelle » : illusionniste, la composition surchargée de nuées et de corps voluptueux affole le regard. Chef-d'œuvre de l'âge baroque, cet ensemble s'avère emblématique de cette esthétique portée par l'exubérance, la théâtralité et l'ornementation. Au service de la Contre-Réforme, ce courant s'établit sur le régime de l'excès. Inspirée par ces débordements, ma pratique réactive et combine ces différents mécanismes hyperboliques pour produire des images du « trop-plein ». Ces reprises me permettent de solliciter les sens du spectateur – jusqu'à écoëurement. J'ai ainsi sélectionné des objets, des formes et des teintes en accord avec ce projet foisonnant. Glanés en brocante, des éléments de récupération ont servi de support à des saynètes constituées d'éléments figuratifs et ornementaux.



Couronne mortuaire en perle de verre, début du XX^e siècle, visible à l'Église Saint Mathias de Still, Bas-Rhin, Alsace. © Ralph Hammann- Creative Commons 2015.
[Wikimedia Commons](#)

121 DA CORTONA, Pietro, *Triomphe de la divine Providence*, (*Trionfo della Divina Provvidenza*), 1633-1639, fresque, 1400 × 2600 cm, Palazzo Barberini, Barberini Galleria Corsino Nazionali, Rome, Italie.

Je me suis, par exemple, intéressée aux couronnes mortuaires issues du patrimoine artisanal français du début du XX^e siècle. Réalisées notamment en Ardèche (Saint-Remèze), ces articles funéraires étaient en majeure partie confectionnés par des femmes, sous le patronage du clergé local. Le développement de ces activités était principalement motivé par le maintien des jeunes femmes dans la région. Livrées à l'oisiveté et aux tentations de la ville, ces dernières risquaient de manquer à leur éducation chrétienne et de s'écarter des modèles normatifs qui leur étaient imposés.



Production personnelle, *L'Escarpolette*, 2019, faïence, couronne mortuaire en perle de verre début XX^e siècle, 45 x 35 cm, collec. privée. Photographie personnelle réalisée dans le cadre du Salon C-14, Paris, Mairie du XIV^e arrondissement (3-6 octobre 2019).

Pour prévenir ces dérives comportementales et les risques d'un exode rural, le clergé encourageait la commercialisation et la diffusion de ces « travaux de dame ». Opulentes, les structures funéraires étaient réalisées à partir de tressage de perles enfilées sur des enchevêtrements de fil de fer. Le travail exigeait une minutie et une application de longue haleine. La plupart des compositions comportaient des végétaux tissés de perles, (rose, feuille, iris, géranium...) certaines étaient agrémentées de fleurs en céramique, réalisées en *pastillage*. Une fois constituées, les unités étaient montées sur un cerclage métallique.



Réalisation personnelle, *Ex-voto*, 2019, céramique, transfert céramique, couronne funéraire de récupération en perles de verre, 100 x 65 cm, collec. privée. Photographie personnelle réalisée dans le cadre du Salon C-14, Paris, Mairie du XIV^e arrondissement (3 - 6 octobre 2019).

Les couronnes funéraires en perles ont été en vogue jusque l'après-guerre, puis elles ont été supplantées par des compositions en plastique, moins coûteuses. Bien qu'elles aient progressivement disparues, elles ont durablement marqué l'imaginaire collectif. Insolites, ces symboles du deuil et du souvenir demeurent néanmoins séduisants et leur caractère ostentatoire entre en adéquation avec la théâtralité de mes projets plastiques. Solide mais léger, leur cadre métallique me permet de fixer des éléments amovibles. Ces combinaisons presque infinies permettent de contourner des problématiques techniques liées au poids ou à la fragilité de mes pièces. D'ordinaire, les contraintes mécaniques du matériau céramique favorisent les œuvres de petites et moyennes dimensions. Grâce à ce montage, je peux proposer des dispositifs de plus grande envergure. La composition étalée des couronnes funéraires permet également d'occuper l'espace et de contribuer à l'expérience « immersive » du spectateur, confronté à un « mur » de détails fourmillants. Mes ensembles amalgament ainsi des personnages, des ornements et de minuscules objets modelés (vaisselle, aspirateur, télévision...). Ces éléments miniatures associent mon univers à celui du jouet, de la maquette ou du bibelot de « bazar ». En outre, s'ils fonctionnent individuellement, ils nourrissent aussi des ensembles plus importants et relèvent, comme les objets kitsch, d'un principe d'aller-retour entre unité et collection.



Réalisation personnelle, *Ex-voto*, 2019, détail, céramique, couronne funéraire de récupération en perles de verre, 100 x 65 cm, collec. privée. Photographie personnelle.

La profusion ornementale de ma série réalisée à partir de ces éléments contribue à un propos d'affirmation du féminin. Mes compositions prolongent le travail de ces jeunes ardéchoises tout en détournant le propos initial : les figures festives que j'ajoute transforment la mission commémorative des couronnes mortuaires en un hommage à ces femmes oubliées et victimes d'un modèle social oppressif. Mes personnages irrévérencieux entrent en dissidence avec le rôle et la place historiquement assignés à ces femmes.



Réalisation personnelle, *Trois grâces + 1*, détail, céramique, couronne funéraire de récupération en perles de verre, 2021, 90 x 60 cm. Photo. personnelle. Collec.privée.

I.2.1) Inspirations kitsch et réinvestissement de référents modestes

Le point suivant aborde le réinvestissement d'objets issus de cultures considérées comme mineures ou « kitsch » dans ma pratique. La plupart des objets que j'exploite ont en commun une démesure ornementale. Comme les couronnes

réalisées par Lidia Kostanek, l'ornementation de mes pampilles et de mes personnages permet d'asseoir la puissance de l'objet : les entrelacs et les réseaux de perles et d'ornements agissent pour « saisir » le spectateur et piéger son regard. Je reprends délibérément des ressorts esthétiques de surcharge empruntés au Kitsch que j'exploite de manière critique. Il s'agit de valoriser des cultures de la marge, notamment féminines, en rappelant le travail alors considéré comme subalterne des ouvrières qui ont confectionné ces articles funéraires sur lesquels je travaille. Ma démarche valorise ces « travaux de dames » textiles et céramiques et évoque le statut de la femme-artiste, longtemps cantonnée à la seule maîtrise technique d'éléments décoratifs ou utilitaires. La surcharge ornementale de mes dispositifs contribue ainsi à un discours de légitimation des productions féminines. L'emmêlement des formes et des couleurs met paradoxalement en évidence des questions sociales liées aux catégories artistiques. Ces objets de récupération me permettent en outre de construire des combinaisons ou des « greffes » contradictoires, réalisées à partir de tessons et de fragments de bibelots destinés aux touristes et aux étagères poussiéreuses. Plus que des assemblages, il s'agit de « parasitages ». À partir de ces reliques, je produis de petites saynètes où règnent l'hétérogène et le multiple. Mes œuvres composent des univers qui écrasent, compressent et étirent les mouvements artistiques et les époques. Dans « *Sur le fil* », Georges Didi-Huberman parle d'artistes qui ouvrent des « brèches entre le passé et le futur ¹²² » en créant des compositions de temps hétérogènes dans des structures formelles nouvelles, sur la base de l'utilisation d'objets ou de supports préexistants. Catherine Grenier, pour sa part, souligne le caractère trans-historique du geste artistique contemporain qui « [...] s'inscrit dans une atemporalité, un temps sans profondeur, ou du moins affranchi de la profondeur de l'histoire ¹²³ ». L'auteure ajoute :

« Là où la modernité fondait son entreprise sur un temps continu et progressif, dont l'art n'avait de cesse d'accélérer le processus pour atteindre à du toujours nouveau, l'œuvre-symptôme ne prend en compte ni la notion de progrès ni celle d'historicité¹²⁴. »

122 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sur le fil*, Paris, éd. Minuit, 2013, p. 65.

123 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2008, pp. 26-27.

124 *Ibid.*

Ainsi, l'utilisation du Kitsch me permet d'effacer, de distendre, voire de supprimer, tout lien de causalité entre une forme et son contexte d'émergence. Je place ma production dans une sorte « d'extra-temporalité ¹²⁵», qui n'établit pas de relation entre une réflexion présente et une forme passée. Mes productions proposent des alliances ou des « couples » inattendus et favorisent le recyclage, si important dans la céramique contemporaine, avec notamment la concrétion d'éléments interchangeables .



Production personnelle, *Hamster mental*, 2017, grès émaillé, 20 x 25 cm., photo. et collec. personnelles.

Le portrait « *Hamster mental* ¹²⁶ » se propose ainsi comme une « loterie des possibles », dont les éléments peuvent être revus, retirés ou ajoutés : ils sont modelés, puis émaillés, pour être ensuite collés sur une tête devenue un « plateau » qui unifie la scène. Les personnages et les objets associés sur ce socle sont clairement inspirés de bibelots décoratifs. Ce geste n'a rien de neuf, il est posé comme le remaniement de petits objets, symboles de l'univers marchand. De nombreuses productions

125 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2008, pp. 26-27.

126 Production personnelle, *Hamster mental*, 2017, grès émaillé, 20 x 25 cm, collec. personnelle.

fonctionnent ainsi et ne proposent aucune structure pérenne, mais des cimetières consuméristes où s'agglomèrent des résidus remplaçables. Ma démarche prend elle aussi appui sur des formes antérieures et se réapproprie des objets « prêts à l'emploi », tandis que sa dynamique combinatoire exploite ad libitum des gisements formels et plastiques. Mosaïques du tout-venant, mes céramiques réunissent des traces mnésiques plus ou moins dégradées ou idéalisées d'expériences particulières, et des ingrédients plus « collectifs », afférents à l'industrie culturelle. Le Kitsch ouvre sur un monde « d'effets », de « sensations » et d'émotions. Cette imagerie puérile et naïve évoque un ensemble d'affects : elle n'est pas neutre et touche à des perceptions tant individuelles et familiales que collectives et sociales.

Ma production intitulée « *Les trois petits Chats*¹²⁷ » se développe à partir d'un bibelot de faïence que l'on peut retrouver dans de nombreux intérieurs. Sur cet objet, représentant deux chatons, j'ai ajouté une représentation féline boursoufflée : je souhaitais que les chatons ressemblent à un corps étranger, incrustés dans la matière-mère et que le corps maternel donne l'impression de ré-assimiler son produit. L'idée première réside dans la transcription d'un rapport fusionnel entre la matrice et sa progéniture, mais aussi dans un décalage entre la copie et l'original. Le bibelot-support de ce travail a été produit en série et induit un certain écart avec le référent initial que sont les chatons. Sa reproduction industrielle a accentué ce décalage par l'engendrement d'imprécisions et d'approximations. Mon modelage y superpose une autre image de chat, encore plus éloignée de l'animal par son exagération. Mon personnage relève de la mascarade, et cet assemblage met en abîme des simulacres. L'émaillage épais et croûteux maquille le chat mais ne dissimule pas toute son imposture. L'air narquois, il toise le spectateur de son œil vitreux : son traitement introduit un décalage ironique et inquiétant avec le bibelot de base et produit un « retournement ». J'ai donc choisi de travailler l'envers du modelage en émaillant le dos du chat : une scène bucolique représente deux canards d'esprit cartoonnesque dans un décor végétal. Ce travail sur l'envers ne se limite pas à un principe décoratif, il illustre également une réversibilité des caractères et des valeurs. De « mignon », le bibelot initial glisse vers le monstrueux et le multiple.

127 Production personnelle, *Les trois petits Chats*, 2018, grès émaillé, oxydes de cuivre, 18 x 12 x 10 cm, collec. Beatriz Trepát.

L'intégration d'objets « kitsch » me permet de rejouer les mécanismes plastiques d'exagération et d'amplification, mais favorise surtout un décalage ironique. Consciente de son image dégradée de « bibelot », la mouvance céramique dans laquelle je m'inscris, propose un contre-pied critique. Culture de l'émotion et de l'affect, le Kitsch sentimental est exploité, mais à rebours. La céramique grotesque s'emploie donc à « kitschiser » ses propres images. Il ne s'agit pas de moquer une culture perçue comme subalterne, mais plutôt de questionner et d'affaiblir les hiérarchies culturelles qui ont engendré la connotation méprisante de l'appellation « kitsch ». Fabriqués par le discours savant, les termes « Kitsch » ou « art populaire » sont indexés sur le domaine ménager et domestique. Ils demeurent également associés à une culture « indigente » qui est celle des classes démunies. Comme le souligne Umberto Eco dans son « *Histoire de la laideur* », le Kitsch est une marque de discrimination sociale : « Depuis toujours, les membres des classes « élevées » jugent déplaisants ou ridicules les goûts des classes « basses »¹²⁸. Plaisir du « pauvre », le Kitsch s'établit sur une hiérarchie culturelle, elle-même étayée par des classifications sociales. Par le détournement du Kitsch, mon travail réactive cette chaîne d'oppositions entre l'intellect et la matière, le haut de l'élite et le bas du commun, voire du vulgaire. La dénonciation de ces modèles discriminatoires accompagne la formulation de nouveaux systèmes de référence, plus inclusifs.

I.2.2) La Valorisation des marges et les récits périphériques

Ce point propose d'approfondir cette stratégie de confusion ornementale qui permet de générer de nouvelles interprétations sociologiques et historiques. Il s'agit de comprendre comment, par l'enchâssement des sujets, mes dispositifs touchent à la question des récits périphériques.

Au lieu de valoriser un sujet central, ils valorisent en effet les marges et les éléments secondaires. À la Renaissance, le caractère anecdotique du grotesque apparaissait déjà : associés à l'accessoire et au bas-côté, des personnages burlesques se développaient dans une sorte de parenthèse enchantée. A contrario de la

128 ECO, Umberto, « *La Laideur d'autrui : le Kitsch et le Camp* », *Histoire de la laideur*, Paris, éd. Flammarion, 2007, p. 394.

composition centrale, dont le sujet restait la plupart du temps choisi par le commanditaire, la marge grotesque était laissée à la fantaisie de l'artiste. Dans les bordures de l'image, la fantaisie expressive s'épanouissait sans retenue. L'accent se déplaçait ainsi du centre vers le pourtour, de la noble scène où se jouait ce qu'Alberti appelle « l'Histoire » vers les bas-côtés. Il est possible de deviner dans ce décalage maniériste, l'image inversée des règles de construction décrites par Alberti dans « *De pictura* ¹²⁹ ». Or, l'impérieuse mission, qui était de raconter « l'Histoire », ou l'art de composer la scène sur le théâtre du tableau, a été malmenée par le Grotesque maniériste. À l'inverse du principe de la perspective, qui repose sur le point de vue central du spectateur, les *grotesques* ne permettaient pas d'embrasser l'ensemble d'un seul regard. Si mes compositions réactivent ce principe, leur profusion végétale demeure toutefois contenue et cadrée par le support.



Production personnelle, *Souvenir de Constantine* : août 1955, 2020, grès émaillé, lampe et bibelots de récupération, 30 x 25 x 21 cm. Pièce présentée lors de « *Bonbon au poivre* », Fil Rouge, Roubaix. Photographie et collection personnelles.

129 ALBERTI, Léon-Battista, *De pictura*, éd. Thomas Venatorius, Bâle, [1435] 1540.

De même, mes couronnes funéraires s'articulent autour d'une arborescence et se développent selon un axe, contrairement aux œuvres rhizomiques de Michel Gouéry qui prolifèrent en tous sens de manière anarchique. Mes constructions ornementales se rapprochent donc des cartouches et des rinceaux grotesques tandis que ma démarche utilise la dynamique combinatoire, caractéristique de l'art ornemental de l'époque. Dans « *Souvenir de Constantine : août 1955*¹³⁰ », j'exploite l'enchâssement des récits, autre principe hérité de cette période. L'œuvre montre des personnages et des objets « parasites », greffés sur le sujet principal afin de constituer des excroissances comiques. Le portrait, inspiré du général De Gaulle, est percé de part en part. Ce procédé de perforation déjà utilisé dans une autre production intitulée « *St Sébastien dans la fleur de l'âge*¹³¹ », permet d'alléger la pièce et d'insérer des corps étrangers dans la structure.



Production personnelle, *St Sébastien dans la fleur de l'âge*, 2020, grès émaillé, 24 x 20 cm, production récipiendaire du prix « *Fil Rouge* », concours « *Expression Terre : céramique de petite forme* », édition 2020 « *Dites-le avec des fleurs* », école d'Art de Douai, Musée la Piscine, Roubaix. Acquisition Musée de la Piscine, Roubaix, septembre 2021. © Avec l'aimable autorisation d'Olivier Umecker.

130 Production personnelle, *Souvenir de Constantine : août 1955*, 2020, grès émaillé, lampe et bibelots de récupération, 30 x 25 x 21 cm, collec. personnelle.

131 Production personnelle, *St Sébastien dans la fleur de l'âge*, 2020, grès émaillé, 24 x 20 cm, production récipiendaire du prix « *Fil Rouge* » du concours « *Expression Terre : céramique de petite forme* », édition 2020 « *Dites-le avec des Fleurs* », école d'Art de Douai, Musée la Piscine, Roubaix. Acquisition Musée la Piscine, Roubaix, septembre 2021.

La multitude de trous évoque une possible décomposition, émanant de l'intérieur du personnage. Ce dernier apparaît juché sur une lampe également ajourée, qu'il recouvre de ses chairs tombantes. Ce luminaire de récupération est, à l'origine, un bibelot souvenir en forme de chameau, destiné à un public touristique, a fortiori occidental et peut-être français. Objet kitsch, il condense l'imagerie orientaliste du XIX^e siècle et une vision folklorique réductrice. Dominateur, le portrait du général se réfère au positionnement du voyageur occidental, qui, par le tourisme de masse, prolonge certaines perceptions colonialistes et pérennise des rapports de force entre Nord et Sud. Les perforations du portrait du général portent plusieurs significations. Si elles permettent à des personnages ou à des éléments de la marge, et notamment une fève représentant Mowgli, personnage emblématique du « bon sauvage », de se greffer sur « l'Histoire » principale et de construire, en parallèle, une narration alternative, ces crevasses peuvent également être comprises comme des « accrocs » ou des bavures de l'Histoire Nationale. Perturbant ainsi la lisibilité du récit initial, elles invitent à une relecture du passé colonial français, évoqué par le titre de l'œuvre. Le trou porté à la tête dénonce aussi une forme d'« amnésie » des exactions de l'armée française durant la guerre d'Algérie et met en lumière, puisqu'il s'agit d'un luminaire, des événements historiques tragiques, dont les massacres commis à Constantine pendant l'été 1955, constituent la sombre illustration. La dimension kitsch et naïve de la lampe, support du dispositif, accentue l'ironie et la violence du sujet.



Production personnelle,
Zweifel, 2015, grès,
engobe, acrylique et
gouache, 25 x 20 cm.

La notion de Kitsch place ainsi ma pratique à un point de convergence des critiques : rejouer le Kitsch et ses mécanismes emphatiques me permet d'aborder des problématiques artistiques, sociales et historiques. Mes productions contribuent à une prise de parole du minoritaire, dont mes personnages sont de volubiles intercesseurs.



Production personnelle, *St Sébastien dans la fleur de l'âge*, 2020, grès émaillé, 24 x 20 cm, collec. Musée de la Piscine, Roubaix. © Musée de la Piscine, Roubaix.

I.2.3) Femmes d'extérieur et autres figures alternatives



Production personnelle, *Femmes d'extérieur*, 2021, détail, grès émaillé, fauteuil, crochet, canevas, 109 x 70 x 65 cm, photo. et collec. personnelles.

Dans un registre analogue, le projet « *Femmes d'extérieur*¹³² » s'appuie sur des pratiques domestiques traditionnelles, identifiées et établies : le canevas, la tapisserie, le crochet, la couture et la céramique. Associé à la décoration intérieure, le fauteuil évoque la sphère familiale par des canevas cousus, des bibelots souvenirs et des jouets miniatures.

Ces éléments de récupération sont assemblés pour créer le décor d'une scène champêtre et bucolique. Dans un environnement verdoyant et fleuri, des femmes âgées se délassent. L'une, entièrement nue, prend un bain de soleil, la seconde fume une cigarette en consommant un cocktail, la troisième, un chapeau de paille à la main,

¹³² Production personnelle, *Femmes d'extérieur*, 2021, grès émaillé, fauteuil, crochet, canevas, 109 x 70 x 65 cm, collec. personnelle.

affiche un sourire serein. Ces trois personnages émaillés de couleurs vives, prennent leurs aises dans un parterre de fleurs crochetées, collées ou tissées. L'ensemble des motifs constitue des écrans ornementaux dans lesquels se reflètent plusieurs problématiques sociales. Déjà présents dans la série des couronnes mortuaires, ces questionnements apparaissent ici amplifiés : la tapisserie, propice à la symétrie et à la répétition du motif, produit des réseaux et des enchevêtrements rythmés. Structurés, ces ensembles s'appuient sur le canevas, en vogue dans les années 60 et 70. Le développement industriel de ce procédé inspiré de l'art lissier, génère des trames imprimées et prédéfinies : le plus souvent, il ne s'agit pas de créer mais de fabriquer une copie d'une œuvre célèbre. Le canevas offre un accès aux chefs d'œuvre de l'histoire, et permet, à défaut de faire l'acquisition d'un original, de « posséder » une copie chez soi. L'écart qu'il effectue dans sa reprise de l'œuvre initiale relève de l'esthétique kitsch : la transposition du tableau en canevas génère une simplification ou une « pixellisation » de l'image. Travail de longue-haleine, il constitue également un « passe-temps » : l'art du canevas, même dans sa forme simplifiée, se développe dans des temporalités artisanales.

Sécurisante, cette activité de recouvrement d'un support débouche, point par point, sur un résultat attendu et prévisible. La trame imprimée, parfois numérotée, ne laisse aucun espace vacant à l'initiative créative et à un éventuel échec. Programmatique et didactique, le canevas constitue la métaphore d'un univers domestique duquel il est difficile de dévier ou de s'échapper. Symbole de la condition de la femme, à laquelle il n'offre qu'un rôle d'exécutante, il constitue un parcours limité et fermé. À partir de ce symbole de l'enfermement, mon projet « *Femmes d'extérieur* » entre en dissidence avec les rôles sociaux traditionnels. Dans un décor luxuriant, se développe un « contre-monde » féminin et festif.

Le fauteuil, élément de mobilier lourd et épais, représente la place assignée à la ménagère, contrainte à l'immobilité silencieuse durant ses travaux d'aiguille. L'assise du fauteuil, espace d'ordinaire statique, s'anime d'une prolifération végétale cousue et modelée. Mes couronnes mortuaires et leurs grillages ornementaux produisent un retournement analogue : symétrique et surchargée, leur composition fermée se mue aussi en espace de liberté et de fantaisie.



Production personnelle, *Femmes d'extérieur*, 2021, grès émaillé, fauteuil, crochet, canevas, 109 x70 x 65 cm. Photographie réalisée lors de l'exposition « *Bonbon au poivre* », galerie Fil Rouge, Roubaix, (19 mars- 24 avril 2021), photo.et.collec. personnelles.

Extrait du monde domestique, le fauteuil constitue pour sa part, un univers qui valorise les femmes oubliées d'ordinaire par le discours social et artistique. Objet d'intérieur, ce fauteuil ouvre à présent sur un « ailleurs » ludique, dégagé des contraintes du quotidien, de ses injonctions normatives et des stéréotypes féminins. Dans cette scène paradisiaque, s'immiscent des corps vieillissants qui dénoncent « la féminité en tant que mascarade¹³³ ». Nonchalants et accidentés, ces corps moquent le genre féminin comme construction artificielle établie sur la reconnaissance et le regard masculins. La scène idyllique figure une sorte de jardin d'Éden parcouru de motifs attendus de roses, de pâquerettes et même d'un putto, mais contient une transformation subjective qui lui échappe, montrant ainsi de nouvelles potentialités corporelles et identitaires. Symboles d'un dépassement de l'individualité, les corps incarnent une crise identitaire et une dénonciation de la norme sociale. L'« objet-fauteuil » contribue à ce questionnement : meuble ancien, il représente par son envergure et son volume une revendication d'un espace. Support d'engagement en faveur d'une culture qu'il « assied », en la faisant « trôner », le dispositif affermit l'aura et la légitimité des productions féminines « populaires ». Ce fauteuil participe au retournement de l'image de la « femme-objet », la femme n'est plus traitée en tant que telle : désormais l'objet « parle » en son nom.

La prolifération des ornements rend visible ce qui était marginal ou anecdotique, ce qui faisait « tapisserie » ou n'était qu'un simple « décor ». Les décors céramiques et textiles charrient ainsi des violences symboliques faites aux femmes, en particulier celles issues des couches sociales inférieures. La réappropriation de ces techniques s'associe à la reconnaissance des laissées-pour-compte. Il s'agit de rendre visible des médiums et des cultures subalternes qui leur sont afférentes, et de dénoncer des structures sociales inégalitaires : en filiation avec des démarches féministes comme celles de Judy Chicago, de Miriam Schapiro ou de Raymonde Arcier, cette exploitation de techniques traditionnelles, symboles d'assignation et d'exclusion, contribue « à effiloche l'ordre établi¹³⁴ ». Arcier explique son recours au tricot pour représenter des objets de la vie domestique :

133 RIVIÈRE, Joan, *La Féminité en tant que mascarade*, in : HAMON, Marie-Christine, *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Paris, éd. Seuil, collec. Champ freudien, 1994, pp. 197-213, [éd. orig. : « Womanliness as Masquerade », *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, pp. 303-313].

« Consciemment je reconstruisais une de mes prisons, la revivant avec des nœuds-barreaux malléables, qui s'élargiraient et s'ouvriraient à mon désir de partir¹³⁵. »

Mes productions nouent également les dimensions symboliques du fil : dans « *Femmes d'extérieur* », un étirement du galon au bas du meuble est provoqué par une surcharge de pampilles et de breloques (marmites, poêles, tasses...), illustrant le poids des contraintes ménagères et des traditions. Le fil qui maintient ces objets représente ainsi la servitude féminine et l'attachement possible à des corvées ménagères, qui, paradoxalement, peuvent constituer une valorisation et une réussite sociale pour certaines femmes. Cet assujettissement ambivalent s'exprime également dans les rapports à la maternité, à laquelle les femmes ont longtemps été réduites.



Production personnelle, *Mutter*, 2018-2021, grès, pigments naturels, acrylique, tissu, globe en verre, h. 40 x diam. 26 cm, collec. privée. Photo. Personnelle.

134 DALLIER-POPPER, Aline, « *La Broderie et l'Anti-broderie* », *Sorcières*, n°10, novembre 1977, p. 14.

135 ARCIER, Raymonde [en ligne], [L' héritage - Site de Raymonde Arcier \(jimdo.free.com\)](http://jimdo.free.com) (consulté le 29/04/2021)

L'œuvre « *Mutter*¹³⁶ », exposée à la galerie Fil Rouge à Roubaix, présente une femme au corps épais, aux hanches larges et aux seins lourds. Réalisée au crochet, une couronne disproportionnée en forme de « panier », repose sur sa tête. Sa nudité laiteuse insiste sur son rôle nourricier, tandis qu'une multitude de bébés criards pullule à ses pieds. Emmaillottés, les avortons ressemblent à des larves envahissantes et deux d'entre eux apparaissent juchés sur le dos de leur mère. Réalisée au crochet, l'écharpe de portage qui la lie tendrement à sa progéniture semble l'étrangler. Le globe de verre qui la recouvre affermit ce sentiment paradoxal de préciosité et d'enfermement : la mère vit « sous cloche ».

Cette vision critique d'une maternité accablante a notamment été inspirée par le travail de Raymonde Arcier. Son collage, « *Vous reproduire ? Vous êtes-vous regardés*¹³⁷ ? » affirme que la « [...] femme ne doit pas se restreindre à n'être seulement une femme "pondeuse" [...] »¹³⁸. Présentée au Musée des Beaux-Arts de Rennes lors de l'exposition « *Créatrices, l'émancipation par l'art*¹³⁹ », une autre œuvre intitulée ironiquement « *Au nom du Père*¹⁴⁰ » prolonge cette critique. Elle représente une femme géante nue, la poitrine opulente, les bras en croix chargés de deux sacs à provision desquels émerge une tête de poupon. De son sexe, marqué par une volumineuse toison tricotée, coule un amas indéterminé de chair rosâtre. La présence forte de cette figure « totémique », sorte de déesse ou d'« *Alma mater* », impose à la vue de manière écrasante ce qui d'ordinaire est invisibilisé : « Le tricot fut un constat. Cette chose concrète, quotidienne, existait mais trop silencieuse pour être visible. Je l'ai grossie à outrance. J'ai été la première perplexe devant ses nœuds qui se faisaient et refaisaient à l'infini¹⁴¹. » Interrogeant la place de la femme dans la

136 Production personnelle, *Mutter*, 2018-2021, grès, pigments naturels, acrylique, tissu, globe en verre, h. 40 x diam. 26 cm, collec. privée.

137 ARCIER, Raymonde, *Vous reproduire ? Vous êtes vous regardés ?*, 1974, collage, dimensions [n.c.], collection Floriane de Saint-Pierre.

138 ARCIER, Raymonde, [en ligne] [Raymonde Arcier, art et féminisme - Site de Raymonde Arcier \(jimdofree.com\)](http://RaymondeArcier.art-et-feminisme-Site-de-Raymonde-Arcier(jimdofree.com)) (consulté le 06/01/2022).

139 BONNET, Marie-Jo, (commissaire), Musée des Beaux-Arts de Rennes, *Créatrices, l'émancipation par l'art*, (29 juin- 29 septembre 2019).

140 ARCIER, Raymonde, *Au nom du Père*, 1975-1976, toile de jute, kapok, mousse de polyester, coton au crochet, coton et cuivre au point mousse. 265 cm de haut, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris.

141 ARCIER, Raymonde, [en ligne] [Raymonde Arcier, art et féminisme - Site de Raymonde Arcier \(jimdofree.com\)](http://RaymondeArcier.art-et-feminisme-Site-de-Raymonde-Arcier(jimdofree.com)) (consulté le 06/01/2022).

société moderne, la démarche d’Arcier, résolue à en découdre avec le modèle patriarcal, a exploité des techniques dans lesquelles les femmes étaient alors restreintes, comme l’explique Aline Dallier :

« À part quelques artistes femmes que nous rencontrions, il va sans dire qu’il y en avait certainement beaucoup d’autres mais qui devaient travailler chez elles, dans l’anonymat total, et selon des formes d’expression qui ne faisaient pas partie des avant-gardes de l’époque. Je pense évidemment à la peinture figurative et également à toutes les formes d’art décoratif. C’est une grande partie de la prétendue absence des artistes femmes dans l’histoire de l’art qui, aujourd’hui, nous apparaît discriminatoire envers les femmes mais qui l’est davantage encore envers certains thèmes et genre – ceux auxquels les femmes sont restées longtemps cantonnées pour des raisons sociologiques ¹⁴².»

Et elle ajoute que ces femmes « [...] se consacrent par conséquent, et pour la plupart, à des portraits, à des scènes intimes ou à des tableaux floraux, genres longtemps considérés comme mineurs ¹⁴³.» La mouvance actuelle paraît redevable à ce discours théorique, qui, au tournant des années 60, a associé et porté des questionnements politiques, sociologiques et artistiques. Plusieurs artistes contemporains réactivent cet héritage militant : Grayson Perry ou Lidia Kostanek par exemple, placent leurs productions en perspective avec ces réflexions. Cette filiation doit néanmoins s’établir avec prudence : les revendications et les réflexions d’une revue comme « *Le Torchon brûle*¹⁴⁴ » s’établissent dans un contexte d’énonciation différent de celui du courant artistique actuel. L’importance de la question féministe au sein des arts plastiques ne constitue en rien un fait nouveau : cette dernière est cependant réactivée et prolongée par les réalisations contemporaines. Ce caractère séditieux et factieux n’est donc pas « émergent » mais « hérité ». Le développement actuel de pratiques artisanales et de médiums méprisés comme la céramique ou la

142 DALLIER-POPPER, Aline, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d’art*, Paris, éd. L’Harmattan, collec. Histoire et idées des arts, 2009, pp. 15 -16.

143 *Ibid.*

144 *Le Torchon brûle* est un journal publié par le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) de mai 1971 à juin 1973.

couture, se montre lié à la réémergence de certains débats : la remise en question des droits à l'avortement dans différents pays occidentaux, l'homoparentalité, le regain des courants conservateurs moralisateurs dans l'Amérique pro-Trump et son phénomène corollaire de « *backlash*¹⁴⁵ » observé depuis la présidence de Reagan. Ces différents troubles illustrent l'envenimement des débats et la pétrification des positionnements politiques. Dans ce climat de crispation, la réapparition des discours en faveur des minorités et des femmes, correspond à un moment charnière, comme le soulignait déjà en 2007 Elvan Zabunyan :

« Ces pensées sont réactualisées parce qu'elles interrogent des processus qui ne sont pas révolus/résolus mais aussi parce qu'elles sont nécessaires à la compréhension d'un moment de transition de l'histoire de l'art qui, tout en appartenant à un passé plus ou moins éloigné, continue aujourd'hui de nourrir la pensée théorique et historique de l'art¹⁴⁶. »

Tous ces questionnements sociaux sur le sexe, le genre et la race, même s'ils ne constituent pas le cœur même de ma pratique, rejaillissent inévitablement dans mes productions. Le projet « *Femmes d'extérieur* » entre en résonance avec les théories initiées par certains courants féministes et artistiques. En agissant comme un révélateur, ces réflexions issues des mouvements de libération des femmes, encouragent des perspectives nouvelles dans ma démarche artistique. Surgie il y a peu, cette orientation critique et politique, apparaît déterminante dans mon installation « *Femmes d'extérieur* ».

L'œuvre « *Viril XXL*¹⁴⁷ » qui traite de l'hégémonie de l'imagerie guerrière et masculiniste sur un mode tragi-comique, illustre aussi la répercussion de ces lectures féministes (Aline Dallier, Judith Butler, plus récemment Fabienne Dumont...) dans ma pratique. Elle s'inscrit également dans un mouvement plus global de réévaluation

145 Le Backlash ou « retour de bâton », est un concept formulé par la journaliste Susan Faludi, qui désigne les attaques politiques, médiatiques et universitaires portées contre les droits des femmes et qui visent à affaiblir les théories et les revendications féministes dans leur ensemble. Cf. FALUDI, Susan, *Backlash. La Guerre froide contre les femmes*, Paris, éd. Antoinette Fouque, collec. des femmes poche, 1993, 746 p.

146 ZABUNYAN, Elvan, « *Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970* », *Cahiers du Genre*, vol. XLIII, n° 2, 2007, pp. 171-186.

147 Production personnelle, *Viril XXL*, 2020, grès et faïence émaillés, couronne mortuaire, bibelots, 129 x 100 x 30 cm, collec. personnelle.

récente d'œuvres modernes qui constituent les préludes historiques de la contestation sociale actuelle. L'exposition « *Women House*¹⁴⁸ » réalisée sous le commissariat de Camille Morineau à la Monnaie de Paris (2018), a contribué à l'évolution de mon travail et m'a engagée à réfléchir au genre et à la sphère domestique en tant qu'espace d'agglomération des rapports de force sociaux et féminins. Sous l'influence des conjonctures actuelles, mes œuvres reflètent à leur échelle les débats théoriques qui secouent nos sociétés et, bien que ma pratique ne relève pas de l'activisme ni du militantisme, elle touche à des questions sociologiques et politiques.

Cette approche critique, établie en continuité avec certaines artistes telles que Raymonde Arcier ou Niki de St Phalle, éclaire sur les glissements que j'opère entre les médiums, de la céramique au textile. Caractéristique ancienne de ma démarche, cette mixité technique s'affirme et illustre un déplacement de valeurs vers des pratiques autrefois disqualifiées comme « extra-esthétiques ». La mouvance dans laquelle je m'inscris offre également une nouvelle visibilité au « Kitsch » : ce dernier passe d'une stigmatisation comme « mauvais goût » du « faible », à une reconnaissance et à une légitimité inédites. Ma démarche célèbre des motifs et des biens culturels estampillés « kitsch » et par extension, des cultures subalternes. Mes productions illustrent les interférences entre positions politiques et sociales et évolutions esthétiques. Par la figuration et la prévalence de la matérialité, ces expériences artistiques génèrent une critique et une sédition envers des courants artistiques plus rationnels, plus élitistes aussi, dérivés de l'art conceptuel et minimal, dominants jusqu'à peu les institutions. La réappropriation du canevas, de la céramique ou du crochet contribue ainsi à la dislocation et à la désorganisation des hiérarchies sociales, genrées, esthétiques et artistiques sur lesquelles se sont établis ces rejets et ces exclusions. Il s'agit de créer des dissonances, des écarts et des hybridations qui excèdent une terminologie et ses concepts aliénants. Aujourd'hui, le Kitsch intervient dans un contexte de relativisme culturel. Il est valorisé en tant que manifestation du faible, de l'oublié et de la marge. Établies sur le mode du « réseau » ou du « maillage », les œuvres de la mouvance actuelle offrent des approches multifactorielles et trans-disciplinaires, sur le régime de la complexité et de la pluralité. En cela, l'esthétique grotesque, par définition hybride

148 MORINEAU, Camille et PESAPANE, Lucia (commissaires), Monnaie de Paris, Paris, *Women House*, (20 octobre 2017 – 28 janvier 2018).

et multiple, constitue un réservoir esthétique particulièrement adéquat à l'expression de ces ensembles composites. Mon travail s'intègre à cette mouvance qui se manifeste par son exubérance et ses procédés citationnels. Ma production offre en effet une relecture du Grotesque, notamment maniériste. Elle ne relève ni de la marginalité ni de l'emphase mais plutôt d'une distanciation par rapport à notre époque. Si elle emprunte au Baroque et au Rococo certains mécanismes de prolifération et de saturation, son exagération vise surtout une dramatisation du monde actuel. Les déformations de mes personnages réactivent le principe de dénonciation de la caricature, tel qu'Alain Deligne le définit :

« Par ces procédés de déconstruction, la caricature tente en fait de remédier à un état de choses jugé insuffisant ou scandaleux en pointant vices et ridicules. Son but est la plupart du temps moral. Elle est donc également satire, et l'on sait depuis les Satires (Sermones, 30-35 av. J.- C.) du poète latin Horace (35-08 avant J.-C.), auteur d'*Ars poetica*, que celle-ci blâme ouvertement et loue implicitement ¹⁴⁹.»

Par un effet de grossissement, la caricature se « charge » de nous montrer ce qui nous avait échappé. La dénonciation se traduit par une insistance sur la pesanteur qui apporte plus de « poids » physique et métaphorique à son sujet et lui confère une certaine « gravité ¹⁵⁰ ». Mais si mes personnages outranciers se réfèrent à l'art de la caricature, ils ne s'y réduisent pas : plus qu'une identité identifiable et une focalisation sur le visage, mes travaux incarnent des « types ». Le panel de « caractères » que j'essaie d'illustrer dans ces variations et leurs particularités s'inspire des recherches sur la physiognomonie ¹⁵¹ de Lavater et des pseudo-sciences des XVIII^e et XIX^e siècles, dont dérive la morphopsychologie de Louis Cornam ¹⁵². La diversité et les irrégularités de mes sujets témoignent de ma fascination pour le vivant. En effet, la

149 GUÉDRON, Martial, *L'Art de la grimace : cinq siècles d'excès de visage*, Paris, éd. Hazan, collec. Beaux-arts, 2011, p. 24.

150 DELIGNE, Alain, *Charger : l'idée de poids dans la caricature*, Paris, éd. L'Harmattan, 2015, p.15.

151 Cf. LAVATER, Johann Caspar, *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*, éd. de La Haye, 1781-1803, 4 vol. [éd. Originale 1778,] [en ligne] https://www.deutschestextarchiv.de/lavater_fragmente02_1776 (consulté le 26/01/2022)]

152 Cf. CORMAN, Louis, *Visages et caractères : la science morphopsychologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 360 p.

caricature m'intéresse par son insistance sur la matière et ses caractéristiques mécaniques, liées à la densité, la résistance et la masse qui s'articule également à leurs contraires : la légèreté et l'apesanteur. Ces données physiques et spatiales s'établissent sur des valeurs morales symboliques :

« La pesanteur et la légèreté sont ainsi investies de valeurs de base négative et positive et relèvent de visions spatiales qu'on dira horizontalisante et verticalisante. L'idée de légèreté associée à la dimension spirituelle, influence théologique sur la perception des corps à travers l'idée de la légèreté de l'âme qui dit-on, ne pèse rien¹⁵³ ? »

Les notions de légèreté et de pesanteur contribuent à des antagonismes plastiques et symboliques : les grotesques de la Galerie des Offices peuvent ainsi représenter un angelot dans les vapeurs de la spiritualité, et un homme ventripotent ancré dans la vie profane que lui offre la croûte terrestre. Ces notions contradictoires de pesanteur et de légèreté ne traversent les œuvres maniéristes que pour être niées : les personnages grotesques représentés suspendus à des fils, ou en lévitation au-dessus de guirlandes ténues, outrepassent les lois physiques de la gravité. Il n'est alors plus question d'équilibre mais de déséquilibre : exagéré, leur mouvement glisse dangereusement vers la chute. Comme le souligne André Chastel, cet effet d'apesanteur régit ce « monde vertical entièrement défini par le jeu graphique, sans épaisseur ni poids, mélange de rigueur et d'inconsistance qui faisait penser au rêve¹⁵⁴. » Dans la série des « *Couronnes mortuaires* », mes personnages semblent eux-aussi voltiger. Incohérentes d'un point de vue physique, les figures se contorsionnent au-dessus du vide. Si les maillages transparents de leurs supports rappellent les décors filigranes du grotesque maniériste et établissent des oppositions entre fond et forme, vide et plein, haut et bas, ils contredisent également la fatalité qui devraient restreindre ces corps en apparence malades ou vieillissants. Joviales, certaines de mes figures épaisses insistent a contrario sur la pesanteur. Qu'ils s'ébattent dans les airs ou qu'ils s'écrasent sur terre, mes personnages fonctionnent systématiquement sur « un principe de rabaissement du sublime », comme le « réalisme grotesque » moyenâgeux,

153 DELIGNE, Alain, *op.cit.*, p. 31.

154 CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, éd. Gallimard, coll. Le Promeneur, 1988, p. 25.

où « tout ce qui était élevé, idéal, fut en effet parodié dans la dimension corporelle et inférieure du manger et du boire, de la digestion ainsi que de la sexualité ¹⁵⁵. »



Production personnelle, *Sans titre*, 2011, grès, peinture acrylique, craie, huile, tissu de récupération, 121 x 55 x 48 cm, collec. Julien Gagnebien, Lorient



Production personnelle, *La Famille*, 2003-2008, bois, bibelots et taxidermie de récupération, tissu, grès, peinture, 185 x 283 cm, Rennes, Orangerie du Thabor, avril 2009, photographie personnelle, collec. Seçkin Erel, Strasbourg.

155 GUÉDRON, Martial, *op.cit.*, p. 47.

Dans de plusieurs de mes compositions, les ventres sont en effet étirés, grossis et dilatés pour souligner l'appartenance de ces corps aux plaisirs de la chair et à la vie « terrestre » : l'installation des « *Fêtes galantes* » présente des panses voluptueuses pendant que les personnages s'étalent sur le dos ou à plat ventre avec impudeur. Le ventre constitue un point de focalisation dans la composition et dans plusieurs sculptures, des plis et des rides nervurent ces abdomens repus : les irrégularités de la surface dirigent le regard vers le nombril, point central du corps.

Dans le portrait « *Sans titre* », le ventre revêt des aspects contradictoires : généreux il évoque l'abondance et la fertilité, distendu et fripé, il semble s'effondrer de l'intérieur. La surface détaillée insiste sur le nombril, une ouverture sombre devenue menaçante. En 2005, le motif du ventre occupait déjà une place déterminante dans une installation autobiographique intitulée « *La Famille* ». Dans la partie de l'œuvre consacrée à mon autoportrait, un mannequin à échelle humaine présentait un abdomen anormalement gonflé. Cette poupée géante, dont l'expression outrée rappelait celle d'une poupée sexuelle, était composée de céramique et de tissu et son torse, réalisé en toile de jute de récupération, était cousu de grosse ficelle de cuisine tandis qu'une petite poupée ancienne surmontait le ventre. Bien qu'associé à la matrice, ce dernier s'avérait pourtant paradoxalement lié à la mort car le mannequin était installé dans un caisson de bois aux allures de cercueil. Le ventre condense ainsi des aspects contradictoires et rassemble des énergies à la fois destructrices et vitales, comme le souligne Bakhtine: « le "bas", c'est la terre : la terre le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la "résurrection" ¹⁵⁶ ». La déformation expressive, du ventre ou d'autres éléments anatomiques, évoque également la place et le poids des corps dans la société et sa hiérarchie. Ces tensions plastiques entre « léger et lourd », « gros et mince », illustrent des crispations sociales latentes :

« Pour en rester à la caricature de personnes, il faudrait encore préciser et dire que la pesanteur n'est pas toujours associée à un seul personnage, mais qu'elle tient compte des rapports qu'entretiennent les personnages entre eux (l'un sera ainsi grand et l'autre petit, l'un gras et l'autre maigre).

156 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, éd. Gallimard, 1970, p. 30.

Les effets accentués de la pesanteur ne livrent finalement leur signification qu'à travers l'unité formée par le tout de l'image¹⁵⁷. »

Les propos d'Alain Deligne peuvent être étendus à mes productions, qui n'appartiennent pas pleinement au registre de la caricature, mais remanient les formes pour interpréter les structures sociales. Par des principes de déformation analogues, mes dispositifs cherchent à « désublimier » ou « abaisser » le réel et mettre ainsi à mal les produits survalorisés de la haute culture : le léger et le lourd, l'aérien et le terrestre reflètent dès lors les cultures « *High & Low* » ainsi que les classifications qui les sous-tendent. Les formes hyperboliques de mes figures contribuent à un dévoilement de ces catégorisations et injonctions normatives : en grossissant les corps et en produisant des « hypertypes », mes productions génèrent une critique esthétique et sociale.

Dans ce discours, l'exagération outrancière de la tête joue un rôle déterminant : le visage, malléable et mobile, constitue un support particulièrement attractif d'un point de vue plastique. Il condense et symbolise le jeu social. Les visages de mes personnages sont disproportionnés et enflés : les têtes amplifient et maximisent les expressions. Ce traitement des visages est à rapprocher du cinéma pornographique où la représentation du corps est morcelée et exagérée : caractéristiques de cette esthétique, le cadrage et ses nombreux gros-plans isolent des faciès aux expressions outrées. Isolés des corps et présentés en alternance avec des gros-plans des parties génitales ou des orifices, les visages sont réduits au statut d'outil ou d'« élément signe¹⁵⁸ ». Comme le souligne Jean Baudrillard, ils contribuent à la dynamique spectaculaire de la pornographie : « le gros plan du visage est aussi obscène qu'un sexe vu de près, c'est un sexe¹⁵⁹ ». Les visages grimaçants et grossis de mes personnages utilisent ces procédés spectaculaires d'amplification du réel. Néanmoins, mes sujets s'inspirent de cette artificialité « kitschifiée » pour établir une distance critique. L'exagération et la fragmentation de la représentation pornographique nivellent le réel et évincent le sujet en tant qu'entité consciente et autonome. A contrario du *porno* qui « objectifie », l'exagération grotesque valorise les caractères et les singularités des personnages et cette intensification est exploitée pour offrir un

157 DELIGNE, Alain, *Charger : l'idée de poids dans la caricature*, Paris, éd. L'Harmattan, 2015, p.55.

158 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Armand Colin, collec. Pocket Agora, 2001, p. 128.

159 *Ibid.*

accès détourné à un degré de signification supérieur. Les propos de Patrick Baudry peuvent être transposés à mes personnages d'inspiration grotesque :

« Au sentiment d'un destin qui provoque l'émotion d'une inquiétante étrangeté, se mêle la dimension prise par des personnages qui acquièrent le statut de figures, de styles et de genres. C'est-à-dire que le traitement caricatural ne vient pas individualiser, comme cela peut être typiquement attendu, mais « typifier ». La caricature possède dès lors une autre vertu que celle, tautologique, de fixer une expression, de surenchérir sur une allure forcée. Elle devient le mode d'accès à un monde duquel le spectateur n'est pas étranger. L'identification n'est pas naïve et le procédé identificatoire n'est pas simpliste. [...] Mais de comprendre, dans l'intensification des hantises d'un monde social qu'il représente en tant que figure, l'expérience qu'il traduit d'une vie humaine à laquelle nul n'est étranger ¹⁶⁰. »

L'outrance agit alors comme un révélateur. Elle ne magnifie pas le monde mais, par son exaltation et son hubris, le rend accessible, compréhensible dans toutes ses subtilités et ses paradoxes :

« Comme une langue naturelle, la caricature offre un support permettant à un message d'arriver à destination. [...] on ne dira plus qu'elle n'est qu'un reflet déficient du Beau Idéal, mais on précisera qu'elle dispose aussi d'un autre code. Or, une telle codification nous permet d'affirmer, maintenant que nous sommes arrivés à un nouveau palier de notre étude, que le dessin dit caricatural ne ressortit pas uniquement à l'amusement, au jeu, au plaisir, mais qu'il est également l'expression d'une vision du monde¹⁶¹. »

En conclusion, la réactivation de mécanismes hyperboliques, de « caractères » ou de stéréotypes appartenant à « l'inconscient collectif », contribue à cette dynamique de perturbation des structures sociales esthétiques et culturelles. Mon

160 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Armand Colin, collec. Pocket Agora, 2001, p. 159.

161 DELIGNE, Alain, *Charger : l'idée de poids dans la caricature*, Paris, éd. L'Harmattan, 2015, p. 80.

assortiment de personnages poursuit donc plusieurs objectifs concomitants : la valorisation du médium céramique et de ses possibles, la sédition esthétique par la célébration du corps et de la matière, et la déconstruction des structures d'assujettissement et de contrôle identitaire et culturel. Célébrer la matière dans sa pluralité et son irrégularité contrevient aux rapports de hiérarchie, de classification et ipso facto de domination, qui sont peu visibles ou peu « conscientisés » car assimilés à la norme. Comme le définit le philosophe André Lalande, appartient à la *doxa* ce qui est :

« [...] normal, étymologiquement, puisque *norma* désigne l'équerre, ce qui ne penche ni à droite ni à gauche, donc ce qui se tient dans le juste milieu d'où deux sens dérivés : est normal ce qui est tel qu'il doit être: est normal, au sens plus usuel du mot, ce qui se rencontre dans la majorité des cas d'une espèce déterminée ou ce qui constitue soit la moyenne soit le module d'un caractère mesurable¹⁶². »

Insister sur les variations « baroques » au sens étymologique du terme, de la matière, revient finalement à contredire les règles et les mesures esthétiques établies, mais aussi les rapports d'échelle et de classification qui les sous-tendent et surtout à valoriser et à exposer d'autres modalités d'expression et d'existence.

162 LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1926; in : CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, collec. Quadrige, 1993, p. 76.

PARTIE II
INSPIRATIONS KITSCH ET PROFUSION
ORNEMENTALE

CHAPITRE II.1

LA CÉRAMIQUE, UN ART POPULAIRE ET KITSCH

Ce chapitre se propose d'étudier les appellations « Kitsch » et « populaire », régulièrement accolées au médium céramique. Il s'agit de replacer la céramique actuelle dans une chronologie mais aussi d'établir l'arrière-plan notionnel dans lequel le médium évolue. Le point suivant approfondit la relation qu'entretient la céramique avec l'artisanat et la fabrication de masse, puis l'exploitation de ce capital historique par la mouvance actuelle.



Bibelots divers en céramique, technique et dimensions variables, collection personnelle, photographies personnelles 2018.

Le panel d'objets ci-dessus sera le point de départ de notre enquête. Ce corpus succinct est représentatif des différents types d'objets régulièrement évoqués par les artistes rencontrés. Ces objets sont utilisés soit comme source d'inspiration formelle, soit comme support direct de travail (par inclusion ou par moulage). Ces bibelots constituent des référents historiques et agissent de manière rétro-active sur les productions actuelles. Ces dernières s'y réfèrent mais fonctionnent différemment.

II.1.1) Entre artisanat et fabrication en série

Premier indice de cette enquête préliminaire : la plupart de ces échantillons appartiennent à la production française des années 50 et 60 et ont été fabriqués à Vallauris. Ces objets témoignent d'une relation de couple épanouie entre la céramique et ce qu'on appelle le « Kitsch » et illustrent la forte influence de la production de Vallauris. Cette production suffisamment mémorable pour qu'un musée lui ait été consacrée (le regretté musée de la céramique kitsch de Vallauris créé en 2008 et disparu depuis – à différencier du musée céramique Magnelli, situé dans la même ville). Des objets de cette production ont été présentés pour « *Le Kitsch : exposition de céramique* ¹⁶³ » à Biot en 2011. Les commissaires de l'exposition ont pris le parti de présenter des œuvres d'après-guerre, probablement la période la plus prolifique. Cette mouvance solaire rayonnait tous azimuts : rigueur des cuissons, traditions populaires, tentations abstraites, avant de connaître une éclipse progressive. Dans l'imaginaire collectif, elle reste associée au « Kitsch » et au « mauvais goût ». A posteriori, ce déficit d'image est à nuancer : Vallauris a constitué le biotope artistique de pratiques très variées. Feu Pierre Staudenmeyer, fondateur des galeries de design « *Mouvements modernes* » et « *Néotu* », a mis en lumière la variété de cette production à travers une exposition et un ouvrage¹⁶⁴ dont le corpus s'étend à l'ensemble des centres français (Dieulefit, Quimper, la Borne...). Le livre défend près d'une quarantaine de céramistes marqués par l'impulsion moderne de Picasso et de l'atelier Madoura dont les célèbres

163 « *Le Kitsch : exposition de céramique* », Musée de l'Histoire, de l'Archéologie et de la Céramique, Biot (Alpes-Maritimes), (22 octobre 2010 - 27 mars 2011).

164 STAUDENMEYER, Pierre, *La Céramique française des années 50*, Paris, éd. Norma, 2001, 326 p.

Roger Capron et Jean Derval. Staudenmeyer montre combien leur retentissement se fait encore ressentir sur la scène actuelle.

Dans le même temps, l'auteur prend soin de dissocier qualitativement cette orientation artisanale de la production quasi industrielle qui a fait le ravissement des touristes. L'embellie commerciale (liée pour partie au capital-image de Picasso) et la prolifération d'échoppes à souvenirs bon marché sont avérées. On ne peut toutefois imputer la réputation « kitsch » de la céramique au seul foyer de Vallauris. D'ailleurs, la production en série, utilitaire ou décorative, s'est développée bien avant les années 50. Le patrimoine de la céramique était déjà très solide au moment de la révolution industrielle, mais les développements technologiques importants du XIX^e siècle ont offert à cette technique des perspectives de diffusion inédite. Le cas de l'atelier de Poterie de Bavent (en Normandie) est particulièrement riche d'enseignements. Aujourd'hui encore, il témoigne de procédés artisanaux et de méthodes non mécanisées. Ce site a connu les différentes mutations du médium au cours du XIX^e, jusqu'à la désaffection progressive de la céramique artisanale au XX^e, (entraînant la fermeture provisoire de la fabrique entre 1950 et 1980), au profit de matériaux et de processus techniques rationalisés. Les méthodes de fabrication conservées à la fabrique de Bavent illustrent une position intermédiaire. Les pièces (ornements de corniche, épis de faîtage...) inscrites au catalogue sont certes réalisées en série par moulage, tournage et estampage¹⁶⁵, mais cependant à la main. Cette ambivalence entre démarche sérielle et unicité du geste, représente les contradictions d'une discipline dont les pratiques sont difficiles à unifier. Dans un entretien mené à la Poterie de Bavent, Dominique Kay-Mouat, directrice de la fabrique, insiste beaucoup sur le « geste » du potier, sur la relation à la main. Elle déplore également les importations de céramiques industrielles qu'elle juge « bas de gamme ». Ces productions nuisent à l'activité économique du site et perturbent la lisibilité de sa démarche, faite, selon la directrice, « de patience et d'application ». Elle conclue que « cette industrialisation de la céramique a fait beaucoup de dommages à l'image de la

165 Le site de la poterie de Mesnil Bavent insiste sur cette dimension patrimoniale : « entrer dans la Poterie du Mesnil de Bavent, c'est entrer dans le monde des potiers tel qu'il existait il y a plusieurs siècles. [...] Les bâtiments de presque deux siècles abritent des artisans dont les méthodes de travail sont toujours les mêmes : estampage et le tournage. » [en ligne] <https://www.poterie-bavent.com/> (consulté le 05/05/2019).

poterie¹⁶⁶.» En effet, le développement de la reproductibilité a engendré des modifications insidieuses du statut de l'œuvre mais aussi de la perception de la céramique, à une échelle disciplinaire.

Cette perception consolide une acceptation de la céramique comme médium du multiple, qui prévalait déjà depuis la Renaissance. L'industrialisation des moyens de production a renforcé une déconsidération présente de manière diffuse dans nos sociétés occidentales. La mésestime de la céramique s'est construite sur des bases qui la distancient du domaine artistique. On aurait toutefois tort de croire que cette question reste cantonnée au monde cérébral et théorique : toute personne amenée à manipuler des objets (artistiques ou usuels) évalue, juge et hiérarchise selon des données fonctionnelles, formelles et techniques, en les repositionnant sur une échelle qualitative entre l'*œuvre* et le *produit*. L'objet s'appréhende selon l'une des deux extrémités du curseur. Or, l'émergence de nouveaux moyens de production semble accentuer une polarisation préexistante, si l'on s'en tient à la perspective où « les critères d'une œuvre seraient donc l'exécution manuelle, le rare voire l'unique, l'original et éventuellement l'ancien ; a contrario, ceux d'un produit seraient l'exécution machinale, le multiple, le banal et l'absence de référence temporelle marquante¹⁶⁷ ». Ici, Yves Deforge dissocie schématiquement deux processus. L'un développe l'authenticité, la liberté créatrice, l'autre, plus aride, relève de l'enchaînement formalisé et prédéterminé. Curieusement, ce système d'analyse binaire semble vite contradictoire quand il s'applique à la céramique, notamment industrielle. Dans « *Objets en Série/ Œuvres Hors-série*¹⁶⁸ », Thierry Bonnot revient sur la perception qualitative du « geste » dans la céramique de masse :

« Lorsque j'ai enquêté auprès d'habitants de la commune de Pouilloux sur l'usine du Pont-des-Vernes par exemple, j'ai remarqué l'insistance des discours sur la dextérité des tourneurs potiers, leur talent gestuel quasi artistique. La céramique supposée faite à la main est supposée ancienne, et

166 Entretien mené sur site avec Dominique Kay-Mouat, directrice de la poterie de Mesnil Bavent, le 16/02/ 2019.

167 DEFORGE, Yves, *L'Œuvre et le produit*, Sesseyl, éd. Champ Vallon, 1990, p. 15.

168 BONNOT, Thierry, « *Objets en Série / Œuvres hors-série* », in : NAHOUM-GRAPPE, Véronique, et VINCENT, Odile, (dir.), *Le Goût des belles choses*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, Ministère de la Culture, collec. Ethnologie de la France, 2004, pp. 127-138.

l'ancienneté est une plus-value symbolique indiscutable – quoique difficile à prouver et à mesurer ¹⁶⁹.»

Cette remarque met en évidence les paradoxes et l'indétermination qui entourent la céramique, même produite en grande série. La difficulté à trancher entre les deux « pôles » ou entre les deux extrémités (produit et œuvre) du curseur explique les réticences qui entourent parfois ce médium. À cette dualité, on pourrait ajouter le triple registre « artisanat, art et industrie » dans lequel la céramique évolue. Cette pluralité des orientations participe à la confusion et à la difficulté de lecture d'un médium auquel la multiplicité est inhérente.

Le médium navigue ainsi sur un éventail des possibles, ce qui complexifie une définition déjà délicate de par la nature variable de ses objets artistiques et domestiques. S'ajoute à cela une convergence de perceptions, d'affects mais aussi de discours ancrés dans le domaine social et historique. Ceci oblige à renoncer, comme l'explique Elisa Ullauri Lloré : « [...] aux systèmes classificatoires habituels, pour considérer les individus, les discours, les pratiques à la base d'un système de relations affectives complexes ¹⁷⁰.»

II.1.2) Un produit destiné à la consommation de masse : la céramique, un objet labellisé « kitsch »

Ces mêmes relations affectives influencent l'esthétique des œuvres contemporaines. La sous-partie suivante propose d'approfondir les perceptions communes de la céramique et de montrer comment la marque infamante du « Kitsch » et son corollaire, la production de masse, contribuent à la dépréciation de la céramique.

169 BONNOT, Thierry, « *Objets en Série/ Œuvres hors-série* », *op.cit.*

170 ULLAURI LLORÉ, Elisa, *Céramique contemporaine, un monde de l'art périphérique : repenser les frontières artistiques par la céramophilie*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication et Sociologie de l'Art, Université d'Avignon et du Pays du Vaucluse, Université Aix-Marseille, 2017, p. 9.

La rationalisation de la fabrication a augmenté significativement les volumes de production céramique. Mais elle a aussi eu un impact à différents degrés, social, politique et esthétique, sur la discipline. L'industrialisation explique pour partie l'évolution du regard porté sur le médium et par conséquent, l'émergence de postures artistiques *sui generis*. Pour comprendre comment s'élabore cette perception, il est important d'appréhender et de préciser certains termes ou représentations qui lui sont accolés, ce qui nous amène en droite ligne sur le chemin trouble du Kitsch.

L'instabilité de sa définition est un problème partagé avec le Grotesque. Bien que Grotesque et Kitsch restent deux notions distinctes, ils présentent des caractéristiques communes. Tout comme le Grotesque, le Kitsch semble insaisissable dans ses propositions protéiformes et sans limite quant à ses appétits. Il ingurgite, digère et régurgite toutes sortes d'ingrédients plastiques et ne s'interdit aucune interaction que les bonnes mœurs ou les règles du « bon goût » auraient proscrites. Bien que la mouvance du Grotesque contemporain ne soit pas le Kitsch, nous l'avons vu dans les exemples précédents, elle aime badiner avec ses référents, son répertoire formel et son aura spectaculaire. L'agglomérat d'éléments hétéroclites, non hiérarchisés, est une caractéristique du fonctionnement esthétique du Kitsch. Sa tendance « cumulative » représente un trait commun assez fort avec l'histoire du grotesque. L'effet de surabondance de l'imagerie kitsch et sa multiplicité, peuvent servir la visée spectaculaire du Grotesque. Le Grotesque, cette posture esthétique qui vise à produire des effets contradictoires et un sentiment mélangé chez son spectateur désemparé, s'appuie sur les mécanismes déjà éprouvés de la surenchère visuelle et de l'état de perplexité.

Ainsi, Kitsch et Grotesque posent la grande question esthétique du goût. Le Kitsch reste associé le plus souvent à un mauvais goût imbécile, inculte et désuet. Issue du discours savant, l'appellation Kitsch équivaut à une marque diffamante. Un objet kitsch est un objet tombé en disgrâce, un objet déchu, qui a sombré dans l'abîme de l'échec, du ratage : le Kitsch voudrait monter l'escalier de la reconnaissance sociale mais manque lamentablement la marche. Il tend alors à reproduire les codes visuels d'une classe qui n'est pas la sienne pour s'en approprier le prestige. Mais son maquillage trop chargé n'arrive pas à camoufler son imposture : c'est un art de la contrefaçon. Le Kitsch porte donc la marque de l'infamie : non seulement il est un

objet au rabais, de piètre qualité esthétique et intellectuelle, mais de plus, il est une compilation et un pillage de formes révolues. Le Kitsch est donc perçu comme un processus peu créatif.

Plusieurs auteurs ont traité de cette question du Kitsch et nous aident à cerner un peu plus cet ensemble pour le moins disparate et clinquant. Clément Greenberg propose notamment une définition dépréciative : selon cet auteur, le Kitsch engendre des « simulacres appauvris et académisés de la culture véritable¹⁷¹», Greenberg parle même d'un « succédané de culture¹⁷²», dans son célèbre ouvrage « *Avant-garde et Kitsch*¹⁷³». Si la notion demeure relativement trouble, elle présente néanmoins quelques caractéristiques reconnaissables :

- les objets kitsch se développent sur le terrain de l'artificialité. Pâles fantômes, les objets du kitsch sont « stérilisé[s] par la copie en masse¹⁷⁴». Les fleurs artificielles qu'elles soient, en tissu, en plastique ou en terre cuite, se constituent sur le régime de l'illusion et du simulacre.

- leur processus esthétique s'avère quant à lui, peu ou pas créatif. Il relève même du pillage iconographique : le Kitsch absorbe toutes les formes, tous les motifs et les styles qu'il agglomère de façon anarchique. Les productions kitsch relèvent de la condensation.

Superficiels, les objets porteurs de Kitsch (ou « kitsch-träger¹⁷⁵») ne présentent d'autre intérêt que leur caractère aimable, flatteur et facile. Leur séduction s'avère futile : « Le kitsch, c'est amusant¹⁷⁶». De plus, Abraham Moles souligne que cet univers restreint se construit à la « mesure de l'homme, du point de vue humain puisqu'il est créé par et pour l'homme moyen [...]»¹⁷⁷. Le Kitsch se veut rassurant, il s'agit d'un mauvais goût « reposant et modéré¹⁷⁸». Étiquette péjorative, le « Kitsch » proscrit des productions jugées artistiquement et intellectuellement indigentes.

171 GREENBERG, Clément, *Avant-garde et Kitsch*, Paris, éd. Macula, 1988 [1ère éd. 1939, New York, Partisan Review], p. 16.

172 *Ibid.*

173 *Ibid.*

174 MOLES, Abraham, *Psychologie du Kitsch*, Paris, éd. Pocket Univers, collec. Agora, 2016, p. 18.

175 *Ibid.*, p. 40.

176 *Ibid.*, p. 21.

177 *Ibid.*, p. 22.

178 *Ibid.*, p. 23.

« Bonheur » accessible au plus grand nombre, il se dilue dans la convenance sociale et la prévisibilité : « L'idée même de beauté est en fait remplacée par plaisir, ce qui le rapproche du système hédoniste, plaisir lié au sensuel, mais surtout au consensus omnium d'une majorité sociale [...]»¹⁷⁹. Cette disposition du Kitsch à plaire aux masses amène Moles à élargir son approche à d'autres champs disciplinaires comme la sociologie. Moles prolonge ainsi la perspective d'Hermann Broch qui a souligné la dimension anthropologique du Kitsch : « L'art kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme du kitsch, qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à la payer à un bon prix¹⁸⁰.» Les deux auteurs établissent un lien entre les productions culturelles et la manière dont ces dernières sont consommées. Abraham Moles évoque pour sa part le plaisir d'accumulation du possesseur de Kitsch, qui collectionne des objets périssables fonctionnant de manière unitaire mais également par leur réunion. Ces systèmes, sortes de « méta-kitsch » où règne l'entassement, relèvent de l'hétérogénéité, de l'impureté et du trop-plein. La surcharge décorative de ces objets contrevient en outre au principe de fonctionnalité. Si cette dernière peut justifier, à l'origine, l'objet ou la collection, elle se trouve cependant altérée par les entrelacs, les méandres et les courbes séduisantes. Bigarrés, les objets présentent de vives couleurs qui sont « souvent un élément intrinsèque de la Gestalt kitsch¹⁸¹.»

Une autre approche du Kitsch se situe sur un plan idéologique : Milan Kundera notamment, développe une dénonciation violente du Kitsch dans « *L'Insoutenable légèreté de l'être* ». L'écrivain y fustige l'esthétisation mensongère de la vie humaine produite par le Kitsch :

« Si récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création [...]. Il s'ensuit que l'accord

179 MOLES, Abraham, *Psychologie du Kitsch*, Paris, éd. Pocket Univers, collec. Agora, 2016, p. 35.

180 BROCH, Hermann, *Quelques remarques à propos du Kitsch*, Paris, éd. Allia, petite collection, 2001, p.7.

181 MOLES, Abraham, *op.cit.*, p. 47.

métaphysique avec l'être a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch. [...] le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable¹⁸².».

Sous cet angle, le Kitsch apparaît comme le rejet absolu des contingences quotidiennes, des affres du temps et du caractère transitoire, possiblement brutal de l'existence : le Kitsch aplanit les aspérités et offre une vision lisse voire illusoire du réel. Par conséquent, il anesthésie le sens critique et met en péril l'indépendance d'esprit. Séduisant et pernicieux selon Kundera, le Kitsch sied parfaitement aux régimes totalitaires :

« Au royaume du kitsch totalitaire, les réponses sont données d'avance et excluent toute question nouvelle. Il en découle que le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge¹⁸³.»

Le Kitsch produit ainsi un nivellement culturel, politique voire idéologique, assorti d'une conception de la société normée, idéalisée et réconfortante. Pour Kundera, le Kitsch participe d'une entreprise de domination culturelle à grande échelle. Cette perception éthique du Kitsch est pérennisée par Valérie Arrault. Dans « *L'Empire du kitsch*¹⁸⁴ », l'auteure dénonce le pouvoir planétaire du Kitsch, puissance en expansion qui annexe et remixe tous les objets possibles : porte-clés, horloge, cendrier, mobilier, architecture, etc. Omniprésent, il occupe, envahit et artificialise notre quotidien dans ses aspects esthétiques, mais aussi sociaux et politiques. De cette manière, Valérie Arrault prolonge un discours critique dirigé contre le Kitsch qui, selon elle, conforte le mercantilisme et le consumérisme. Par son attractivité, le Kitsch

182 KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, éd. Gallimard, collec. Folio, 1984, p. 357.

183 *Ibid.*

184 ARRAULT, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, 304 p.

devient un moyen d'asservissement à l'idéologie dominante. Abraham Moles évoquait lui-aussi ce totalitarisme masqué, sorte de « soft power¹⁸⁵» intangible.

Engendrés par le pouvoir kitsch, le nivellement culturel généralisé et la globalisation esthétique se présentent comme des manifestations du postmodernisme. Valérie Arrault le rappelle : ce dernier « aime circuler dans les méandres de l'histoire, mais comme en touriste [...]»¹⁸⁶. À l'instar du Kitsch, le « postmodernisme voit le monde comme une banque d'icônes interchangeables¹⁸⁷» ou une « mosaïque visuelle sans hiérarchie chronologique, morale ou politique, et où tout est permutable et équivalent¹⁸⁸». La perméabilité postmoderne entre les domaines culturels rappelle en effet la porosité et l'amalgame du Kitsch. Inauthentique, ce dernier pratique l'art de la citation décontextualisée et une hétérogénéité « anhistorique ». À l'image du mythe, le Kitsch propose un univers dégagé des contraintes temporelles :

« Kitsch and myth are both historical attempts to live outside history¹⁸⁹.»

À la véracité historique, le Kitsch préfère le pouvoir d'évocation de la fiction mais tend surtout à s'extirper du réel : il se construit dans un antagonisme profond avec le présent qu'il réduit ou inhibe. Émanation de la postmodernité, le Kitsch contemporain est présenté par Valérie Arrault comme un contre-poids hédoniste à un univers angoissant pétri par l'incertitude, la précarité et les injonctions de flexibilité et d'adaptabilité aux nouvelles contraintes du marché du travail. Pour illustrer son propos, l'auteure évoque notamment l'univers magique de Disneyland. Créé en 1955 près de Los Angeles, le célèbre parc à thèmes relève de l'hétérotopie¹⁹⁰, telle que Michel Foucault l'a formulée. Utopie incarnée dans l'espace et le temps, l'hétérotopie construit un lieu qui s'oppose à tous les autres, qu'il tend à effacer et à neutraliser.

185 L'expression est empruntée à Joseph Nye qui a développé et théorisé ce concept. Puissance de persuasion, le *soft power* apparaît comme une ressource intangible de la vie politique contemporaine et le jeu d'influence des puissances internationales. Corrélé à la communication et aux politiques étrangères, le soft power offrirait, par son attractivité, un complément au « hard power » (qui relève davantage des moyens coercitifs économiques ou militaires).

186 ARRAULT, Valérie, *op.cit.*, p. 24.

187 *Ibid.*, p. 27.

188 *Ibid.*

189 ELSSAESSER, Thomas, « *Our Hitler : A Film by Hans-Jürgen Syberberg* », *Hitler : Films from Germany: History, Cinema and Politics since 1945*, éd. Machtans, K., Ruehl, M., Palgrave Macmillan, 2012, p. 80.

190 FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les Hétérotopies*, Paris, éd. Lignes, 2009, 61 p.



PALISSY, Bernard, *Rustique figuline*, XVI^e siècle, faïence émaillée, 52, 4 x 40, 7 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Etats-Unis, [Creative Commons Cleveland Museum](#)

À ce titre, Michel Foucault évoque plusieurs espaces inédits : les jardins, les fabriques, les pavillons des expositions universelles, les asiles, les cimetières ou encore les clubs de vacances. Dans leur césure avec le monde environnant et dans leur condensation temporelle et géographique, les cabinets de curiosités ou les chambres de merveilles du XVI^e siècle, proposent des espaces « singuliers » qui préfigurent les chinoiseries et fabriques, ou encore, au XVIII^e, le Petit Trianon de Marie-Antoinette. Contemporaines des *Wunderkammer* de l'Archiduc Ferdinand II¹⁹¹ ou du cabinet des merveilles d'Henri IV aux Tuileries, les grottes ornées par Bernard Palissy se rapprochent du concept d'hétérotopie défini par Foucault. Le connétable Anne de Montmorency avait commandé une grotte en céramique émaillée mais les troubles suscités par la guerre de religion menée sous Charles IX, a contrarié ce projet¹⁹². Conçu dans une période de grande instabilité, ce projet inachevé nous est parvenu par une surprenante publication de l'artiste : « *Architecture et ordonnance de la grotte de*

191 Cf. *Kunst und Wunderkammer* de l'Archiduc Ferdinand II, château d'Ambras, Innsbruck, Autriche, [en ligne] [Schloss Ambras Innsbruck: Schloss Ambras Innsbruck \(schlossambras-innsbruck.at\)](http://schlossambras-innsbruck.at) (consulté le 14/10/2021).

192 Cf. THEURIAU, Frédéric-Gaël, *La Grotte rustique de Bernard Palissy, le projet inachevé d'Écouen*, Lativa, éd. Universitaire européennes, 2011, 68 p.

*Monseigneur le Duc de Montmorency*¹⁹³». Dans cet ouvrage, Palissy explique, entre autres, la réalisation de ses bassins et *rustiques figulines*¹⁹⁴. Schématiquement, le processus peut être réduit au moulage des pièces ou animaux sur le motif¹⁹⁵ et au collage des éléments à la *barbotine*. Son travail de combinaison oscille paradoxalement entre deux registres : illusionnisme à l'aide d'animaux moulés, d'effets de texture qui imitent la pierre naturelle et l'onirisme, qui illustre un monde d'abondance, sorte d'Éden prolifique où toutes les espèces cohabitent. Les grottes imaginées par Palissy font ainsi écho à l'univers fantastique du « *Discours du Songe de Poliphile*¹⁹⁶», au maniérisme et à ses jardins spectaculaires (notamment aux Jardins Boboli à Florence). Les productions du céramiste, intimes et étranges, établissent également une parenté avec le foisonnement des cabinets de curiosités, alors florissants. Ces différentes orientations, voisines des proto-sciences, proposent des réflexions propres à leur époque : les *Wunderkammer* contribuent ainsi au questionnement humaniste. Plus récemment, les modèles de « lampes-coquillages » (réalisés en masse à Vallauris jusque dans les années 60), réactivent ce principe de condensation et de modélisation d'un macrocosme.

Emblématique du Kitsch céramique, la lampe-coquillage emprunte à la *ptérichomachie*¹⁹⁷ et à l'imaginaire sous-marin : dans « *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*¹⁹⁸», Céleste Olalquiaga établit un lien entre le kitsch et l'esthétique de l'aquarium. Malgré sa scénographie et ses décors factices, pensés selon un dispositif spectaculaire, le monde fabriqué de l'aquarium bénéficie d'une aura d'authenticité. Son espace restreint associe artificiellement des espèces et

193 PALISSY, Bernard, *Architecture et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le Duc de Montmorency*, La Rochelle, B. Berton, 1563, [en ligne] [Palissy1563.pdf \(univ-tours.fr\)](#) (consulté le 23/02/2021).

194 Bernard Palissy est tenu pour l'inventeur des « *rustiques figulines* ». Le terme désigne des plats ornés de haut-reliefs obtenus par moulage d'après nature. Les formes animales et végétales sont ensuite colorées d'émaux puis recouvertes de glaçure plombifère transparente. Ex : PALISSY, Bernard, *Grand Plat ovale à Décor de Rustiques figulines*, circa fin XVII^e siècle – début XVIII^e siècle, terre vernissée, 49,6 x 37,4 x 7,3 cm, Musée du Petit Palais, Paris.

195 Palissy parle, à ce titre, « d'insculpture » plutôt que de « moulerie » : Cf. VIENNET, Christine, *Bernard Palissy et ses suiveurs*, Paris, éd. Fatou, 2010, p. 36.

196 COLONNA, Francesco, [attribué à], *Discours du songe de Poliphile*, Venise, imprimé par Alde Manuce pour Leonardo Grassi, 1499, 373 p.

197 Littéralement, la « folie des fougères », phénomène à l'origine de collections privées, de foires et d'expositions importantes, qui intervient dans les années 1850-1860, plus spécifiquement en Angleterre.

198 OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, éd. Fage, 2013, 256 p.

des architectures issues de lieux et d'époques différentes : dans les profondeurs de l'aquarium, le temps semble se diluer. Cette dilution du temps, déjà opérante dans les dispositifs *grottesques* de Palissy, puis dans les aquariums du XIX^e, est exploitée par le Kitsch du XX^e. Il s'agit de réactiver un inconscient visuel et collectif, constitué de motifs aquatiques et fantastiques (le monstre marin, l'épave, le récif corallien, etc.). L'hétérotopie kitsch combine et cristallise ainsi des lieux et des temps anciens : son esthétique fonctionne sur le principe de la fragmentation et de la remémoration. Selon Céleste Olalquiaga, la passion du XIX^e pour les aquariums représente une conjuration d'un monde industriel et des progrès technologiques menaçants : par ses parois de verre, l'aquarium essaie de préserver un lien sensible avec le monde naturel. Souvent, l'esthétique kitsch se réfère à la nature, point de référence prévisible et maîtrisé : Céleste Olalquiaga. parle de « repère ontologique¹⁹⁹».

Cependant, la vision de la nature qu'offre le Kitsch relève de l'idéalisation naïve et de la simplification confortable. Cette représentation kitsch va ainsi « ramasser », condenser, « figer » la nature en un « référent iconique », emblématique par la synthèse qu'il opère d'un événement complexe ou d'une aire géographique multiple. Ce qu'explique Olalquiaga avec clarté : le Kitsch s'appuie sur le pouvoir d'évocation du référent passé. La puissance mnémonique cohabite avec la puissance iconique. De cette manière, l'hétérotopie kitsch propose une expérience esthétique de césure temporelle qui se rapporte à la définition de l'aura formulée par Benjamin : « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il²⁰⁰. »

Les grottes ornées de Palissy ne relèvent pas du « Kitsch » mais elles ont été pensées comme des lieux contradictoires où convergent des temps hétérogènes, d'ordinaire non miscibles. : « En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être

199 OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, éd. Fage, 2013, p. 41.

200 BENJAMIN, Walter, « *Petite histoire de la photographie* », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, [en ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99> (consulté le 08/01/2022) [éd. originale : *Kleine Geschichte der Photographie, Die Literarische Welt*, n° 38, 18 septembre 1931].

incompatibles²⁰¹.» Réalisées à partir d'argile, les grottes de Palissy sont liées à la lente érosion des cavités et la décomposition des matières. L'univers de la grotte renvoie donc à un temps géologique qui excède le temps humain. Libérée des contraintes temporelles, la grotte apparaît représentative de l'hétérotopie – ou plutôt de l'hétérochronie. Historiquement, jardins et fabriques sont également connus comme espaces d'expression, de divertissement (le genre pictural de la « fête galante, spécialement créé au début du XVIII^e par l'Académie royale de peinture illustre cet aspect²⁰²) et de liberté inédits : en dehors du monde et du temps, les hétérotopies fonctionnent comme des « contre-espaces » régis par leurs propres règles et valeurs. Ces milieux clos annihilent ou du moins aseptisent toutes les manifestations d'un monde extérieur angoissant. De même, Disneyland, hétérotopie contemporaine, se vit comme un lieu de refuge et de jouissance à volonté. Néanmoins, la spécificité du parc à thèmes réside dans une volonté d'industrialisation et de massification : il est désormais question de toucher un public très large. Ce divertissement de masse prend racine dans une sensibilité esthétique empruntée au Kitsch qui va conférer aux espaces, aux architectures (dont la scénographie renvoie à des références historiquement et géographiquement éloignées), un caractère anhistorique.

L'esthétique kitsch du parc se développe ainsi sur le régime de l'idéalisation, de l'optimisme sécurisant et de la célébration consumériste. Dégagé des exigences professionnelles et des contingences de la vie adulte, le Kitsch « Disney » propose un succédané de « ventre maternel » (cavité qui n'est pas étrangère de l'idée de la grotte) où le public peut régresser à loisir. Ce qu'Isabelle Barbéris souligne : « Valérie Arrault utilise le terme pour ironiser sur les séductions d'une société de consommation encline à la servilité, à la démission critique [...] Opium-kitsch en quelque sorte...²⁰³»

Léger, le Kitsch n'exige de son consommateur aucune contrepartie intellectuelle et son industrie hédoniste favorise ce qu'Arrault présente à raison

201 FOUCAULT, Michel, *Œuvres*, vol. II, Paris, éd. Gallimard, collec. Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 1241.

202 Cf. MOUREAU, François, « *La Fête galante ou les retraites libertines* », in : Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, *Watteau et la fête galante*, cat. d'exposition (5 mars-14 juin 2004), Paris, éd. RMN, 2004, pp. 68-79.

203 BARBÉRIS, Isabelle et PECORARI, Marie (dir.), *Kitsch et théâtralité : effets et affects*, Dijon, éd. univ. de Dijon, collec. Écritures, 2012, p. 8.

comme une anti-conscience politique qui conforte l'économie et l'idéologie libérales. Selon Barbéris, « L'essai de Valérie Arrault confirme un discours dominant : la diatribe anti-kitsch adhère le plus souvent à une méfiance élitiste à l'égard de la culture populaire et de ses formes impures. [...] La condamnation des thèmes de la culture populaire est l'écueil conservateur dans lequel verse aisément le déclassement du kitsch, qui recoupe pourtant aussi les visées d'une critique marxiste situationniste de la société du spectacle²⁰⁴». La critique de Barbéris est à nuancer : l'approche d'Arrault a pour intérêt de mettre en lumière les liens qui existent entre le syncrétisme du Kitsch et une culture matérialiste de la jouissance illimitée, comme l'avait déjà remarqué Moles : « Le phénomène kitsch est basé sur une civilisation consommatrice qui produit pour consommer et crée pour produire, dans un cycle culturel où la notion fondamentale est celle d'accélération²⁰⁵»

II.1.3) Le Retour critique du Kitsch sur la scène contemporaine de la céramique

Au-delà de la connotation péjorative du Kitsch comme « art de consommation », les artistes contemporains exploitent ce patrimoine déficient à des fins critiques. Si la dimension capitaliste du Kitsch n'est pas à minorer, s'y restreindre évince la possibilité d'un retournement des mécanismes du Kitsch contre eux-mêmes : ce point va montrer comment, par l'exacerbation de l'émotion et du pathos propres au Kitsch, la mouvance contemporaine exploite cet univers esthétique à rebours. Avec ironie, elle répète le « Kitsch » mais le décale légèrement et malgré un discours savant construit et dirigé contre cette notion, l'art contemporain tend à la valoriser. La scène actuelle lui offre même une nouvelle visibilité : le Kitsch passe ainsi d'une stigmatisation (comme « mauvais goût » du *vulgum pecus*), à une reconnaissance et

204 BARBÉRIS, Isabelle et PECORARI, Marie (dir.), *Kitsch et théâtralité : effets et affects*, Dijon, éd. univ. de Dijon, collec. Écritures, 2012, p. 8.

205 MOLES, Abraham, « *Qu'est-ce que le kitsch ?* », *Communication et langages*, n°9, 1971. pp. 74-87. [en ligne] https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1971_num_9_1_3856 (consulté le 18/01/2022).

une légitimité inédites. Il devient un courant important de l'art contemporain qui célèbre les menus faits de la vie quotidienne, dans ce qu'elle a de plus commun, anecdotique : les œuvres se développent sur un régime analogue à celui du Kitsch, qui, s' «[il] [...] n'est pas l'art, il est au moins le mode esthétique de la quotidienneté, qui refuse la transcendance [...]»²⁰⁶.» L'art contemporain témoigne de l'évolution de sa sensibilité avec la consécration d'objets kitsch, jusqu'alors honnis (Homard gonflable, bibelot céramique, fleurs artificielles de Jeff Koons, réalisations au crochet par Joana Vasconcelos...). Les œuvres contemporaines exploitent ainsi des objets familiers au public. Grâce au Kitsch, le courant actuel constitue une imagerie portée par l'affect, l'émotion et le spectaculaire. Néanmoins, cette surenchère sentimentale n'a pas pour mission de sublimer ni de conforter une dictature des bons sentiments, mais de la mettre à mal ou du moins de l'interroger. À travers cette exploitation kitsch, c'est la célébration des cultures mineures qui est érigée en dénominateur commun. L'esthétique contemporaine traduit des questionnements et des évolutions sociales actuelles mais cette réactivation de l'imagerie kitsch par le courant contemporain induit une différence de degré et de visée.

Dans ses « *Quelques remarques à propos du kitsch*²⁰⁷ », Hermann Broch établit ainsi que l'artiste est créateur d'art et non de sensations artistiques. Ce dernier porte en lui « l'intuition d'une portion nouvelle du réel²⁰⁸ » et, se voit ainsi obligé « de la formuler afin qu'elle accède à l'existence²⁰⁹ ». En conséquence, « l'art naît des pressentiments du réel et c'est eux seulement qui le font s'élever au-dessus du kitsch²¹⁰ ». Mais ces pressentiments, auxquels l'esthétique demeure inféodée, n'apparaissent plus incompatibles avec une exploitation des mécanismes du Kitsch. Ce dernier peut désormais s'inscrire dans une démarche authentique de révélation et de démonstration qui rend une part du réel intelligible, la faisant advenir à la conscience et à la pensée par son pouvoir de formulation. Le réinvestissement du Kitsch permet, non pas de fétichiser aveuglément les avatars de la société de consommation, mais de propulser, au devant de la scène artistique, des cultures, qui jusqu'alors, en étaient exclues. Les biens culturels estampillés « kitsch » étaient,

206 MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch*, op.cit., p. 229.

207 BROCH, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, 38 p.

208 *Ibid.*, p. 27.

209 *Ibid.*

210 *Ibid.*, p. 28.

jusqu'alors négligés, voire proscrits. La valorisation de ce « patrimoine oublié », ou même « patrimoine des oubliés » – puisqu'il témoigne aussi d'une culture de classe – produit par la réactivation de son imagerie, un retournement de valeurs. Cette orientation pourrait se comprendre comme une moquerie convenue de « la culture du pauvre » décrite notamment par Richard Hoggart (« *The Uses of Literacy : Aspects of Working-class Life*²¹¹»), qui est celle des petites gens qui font le choix sincère du Kitsch, en opposition à une intentionnalité qui relèverait de la dérision et du cynisme seuls : « [...] Il est clair que le nain de jardin est ici un signe extérieur d'ironie dont le second degré revendiqué est censé marquer la différence sociale entre les prolétaires qui aiment naïvement les nains de jardin et les bourgeois libéraux qui s'en amusent ²¹²».

Or, la mouvance d'inspiration kitsch ne se limite pas à cette seule ironie, et ne se réduit pas non plus, à une surenchère visuelle à laquelle le spectateur serait finalement assez habitué voire indifférent. Le courant actuel active délibérément le Kitsch pour le détourner : les œuvres contemporaines travaillent la notion d'écart et elles produisent des décalages avec ce que le Kitsch annonce initialement. Elles introduisent des « déviations » sur la cartographie du Kitsch. En outre, les artistes actuels s'emparent de cette notion, non pour le confort du spectateur (« *Gemütlichkeit* » en allemand ou « *cosyness* » en anglais) mais plutôt par ironie critique, dirigée contre l'hégémonie de cultures bourgeoises qui ont fabriqué cette appellation de « Kitsch », pour déprécier des produits qui leurs étaient extérieurs et qu'elles ne reconnaissaient pas. Mais quelles sont les manifestations, les objectifs et les conséquences de cette réactivation critique ? La réactivation de motifs ou de mécanismes issus du Kitsch constitue un acte esthétique délibéré et réfléchi qui s'oppose à un monstre à deux têtes : la critique d'un médium (la céramique) et à la critique de notion même de Kitsch.

La place du Kitsch dans l'art actuel – en particulier dans la céramique – n'est pas résiduelle, elle est déterminante. De nombreuses œuvres constituent une tendance qui n'est pas le « Kitsch » mais qui s'y réfère. Les démarches abordées ici, usent toutes des mêmes procédés : la citation directe de motifs et l'emprunt de stratégies

211 HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, éd. de Minuit, collec. le Sens commun, 1970, 424 p, [éd. originale, *The Uses of Literacy : Aspects of Working-class Life with special References to Publications and Entertainments*, Londres, éd. Chatto and Windus, 1957].

212 GÉNIN, Christophe, *Kitsch dans l'âme*, Paris, éd. Vrin, 2010, pp. 70-71.

plastiques. Mais sans constituer une typologie exhaustive des processus citationnels dans la céramique contemporaine, il faut étudier les points de fluctuation entre ce médium et des notions comme le « Kitsch » ou « l'art populaire ». Le patrimoine culturel et sociologique s'avère déterminant dans la compréhension de cette mouvance qui réactive de manière délibérée des référents connotés et des techniques historiquement datées. Mais pourquoi choisir la valorisation d'un patrimoine indigent ? Que signifie la remontée de cette mémoire faible ? Comment se manifestent ces stratégies plastiques ?

Produite en nombre, la céramique industrielle a permis d'imiter à moindre coût des plats ou des sculptures richement ornés. Cette même production industrielle s'est appuyée sur un répertoire de référents déjà constitué depuis la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle. Son public, élargi, a été désigné de manière indistincte par le terme de « masse ». L'objet de son bonheur bon marché a été, quant à lui, estampillé « kitsch » par le discours savant. Les élites ont utilisé cette appellation pour dénigrer une production estimée contrefaite, peu novatrice voire dilettante. Il s'agit du Kitsch dans sa superbe médiocrité : vécilles ambiguës, entre vaine décoration et collection, dont la seule ambition est d'éveiller de « bons sentiments ». Issue de la froide rationalisation des moyens de reproductibilité, cette céramique touche de façon paradoxale à l'intime, au familier et au rassurant. C'est bien ce caractère superficiel et ostentatoire que l'on peut repérer d'emblée dans cette constellation de nains de jardins, de poulbots, de dauphins en faïence et de cendriers rutilants. L'évocation de motifs historiquement étendus, constitue une autre caractéristique notable. Toutefois, des particularités se dessinent : les éléments cités ou empruntés évoquent le plus souvent une période située entre la Renaissance et le XVIII^e siècle. Dans l'esthétique kitsch, la plupart des motifs demeurent figuratifs et dépeignent des sujets flatteurs : ganymèdes affables, animaux adorables et autres mignonneries. Ce patrimoine de « dessus-de-cheminée » compose un ensemble de référents partagé par de nombreux céramistes de la scène actuelle. Parfois, cette source alimente directement les œuvres, par inclusion d'éléments préexistants. Plusieurs facteurs expliquent l'omniprésence de cette esthétique désuète. Cette céramique, présente dans nos intérieurs est facilement disponible : les bric-à-brac et vide-greniers représentent, pour le moment, une carrière

d'extraction encore peu onéreuse et accessible aux artistes. Il n'est donc pas surprenant que ces éléments de seconde main constituent un matériau de base pour d'actuelles recherches et pour les artistes, devenus orpailleurs de débris iconographiques. L'expression de ce « matériel génétique » de la céramique dans les orientations contemporaines est un point incontournable, ce qui constitue un second facteur d'expression du Kitsch dans cette mouvance actuelle. Pourtant, en dépit de la nature brumeuse de cet héritage, qui confond les styles et les époques, certains « traits » caractéristiques restent repérables.



KOSTANEK, Lidia, *Pythie*, sculpture céramique, grès émaillé, 71 x 30 cm, 2020
collec. de l'artiste © Lidia Kostanek, autorisation de l'artiste.

CHAPITRE II.2

LES TACTIQUES PLASTIQUES D'UNE ESTHÉTIQUE INSPIRÉE DU KITSCH : SURCHARGE, ABONDANCE, PASTILLAGE

Issue de ce même « matériel génétique » de la céramique, l'ornementation kitsch constitue un des marqueurs de la mouvance contemporaine. Cette partie aborde le rôle crucial et stratégique de l'ornement kitsch dans ce courant artistique d'inspiration critique.

II.2.1) L'Ornement et sa séduisante surcharge

Nous allons étudier dans ce point un mécanisme important de cette stratégie ironique : la surcharge ornementale. La production de Marie Delafosse, particulièrement dense en ornements, constitue notre premier support de réflexion. Très présente dans l'univers kitsch, l'ornementation débordante apparaît comme le caractère le plus remarquable de la production de Marie Delafosse. Cet aspect s'est affirmé au cours de son cheminement. La question de l'ornement est apparue dans sa pratique, d'abord dans le graphisme. Ses dessins s'articulent autour de réseaux végétaux où s'imbriquent animaux, plantes et figures anthropomorphes. Une intrication de motifs constitue alors la trame de ce graphisme qui s'inspire pour beaucoup de planches botaniques. Le vocabulaire formel puise notamment dans l'univers de la naturaliste allemande Maria Sibylla Merian dont les études de la métamorphose des chenilles confinent parfois à l'étrange et au monstrueux. Elles peuvent, dans une certaine mesure, coïncider avec le goût du bizarre et de l'hybridation développé dans les grotesques maniéristes. Ces dernières influencent également ses compositions qui ne proposent aucune perspective mais des écrans de végétation où se nichent des personnages étranges, souvenirs cartooniques des mascarons renaissants.



DELAFOSSÉ, Marie, *Amour, gloire et poterie*, 2018, vase en faïence rouge chamottée, engobe blanc, jus d'oxydes et engobes, couverte plumbeuse, h. 60cm, collec. privée [en ligne] www.mariedelafosse.fr (consulté le 22/12/2021). © Delafosse, autorisation de l'artiste

Marie Delafosse reporte cet univers décoratif d'inspiration grotesque directement sur des supports (vases, tasses, bols...) montés au colombin. Une myriade d'animaux (oiseaux, chats, dauphins...) et de motifs opulents tapisse les pourtours de ses objets. Mais le sens de cette efflorescence plastique reste relativement opaque. Les dessins n'interrogent pas leur support, ne dialoguent pas avec leur fonction. Le bol ou l'assiette sont utilisés comme simples supports à « recouvrir » ou à « orner ». Cette démarche perpétue une tradition ornementale de l'histoire de la céramique, que l'on retrouve dans les sociétés orientales qui prescrivent l'iconoclasme. Elles produisent des univers ornementaux où se diluent dans un labyrinthe savant de sinuosités et d'entrelacs, figures humaines et animales. Objet de débats complexes dans les cultures

de l'islam, la figuration des êtres vivants s'est néanmoins illustrée sur différents supports : le *Tesson à l'oiseau*, Syrie (XIII^e siècle²¹³) développe un décor où animal et végétal prennent un aspect calligraphique. Par ailleurs, dans l'Antiquité grecque, les objets céramiques (vases, amphores, plats...) sont ornés de motifs géométriques ou figuratifs. Les éléments décoratifs et/ou narratifs se déploient à la surface de contenants, comme la « *Coupe de l'oiseleur*²¹⁴ » conservée au Musée du Louvre à Paris.



Anonyme, *Tesson à l'oiseau*, XIII^e siècle, Syrie, céramique, décor monochrome peint sous glaçure, 14,3 x 9,8 x 3,3 cm, département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris. Image Marie-Lan Nguyen, [Wikimedia Commons](#), 2005.



Anonyme, *Coupe de l'oiseleur*, VI^e s. av. J.-C., lieu de découverte : Italie centrale (Etrurie), céramique, 14,2 x 29,9 x 23,7 cm, département des Antiquités grecques, Musée du Louvre, Paris. Image domaine Public [Wikimedia Commons](#)

Le médaillon qui la décore est représentatif de la première période du style dit « de figure noire » développé à Corinthe au VII^e²¹⁵. Cet exemple manifeste plusieurs caractéristiques : des lignes courbes (ici des sarments de vigne), agrémentées de pointillés (des grappes, des feuilles) et d'aplats noirs (qui représentent la figure humaine centrale). Ce voisinage des registres illustre une oscillation de la

213 Anonyme, *Tesson à l'oiseau*, XIII^e siècle, Syrie, céramique, décor monochrome peint sous glaçure, 14,3 x 9,8 x 3,3 cm, département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris.

214 Anonyme, *Coupe de l'oiseleur*, VI^e s. av. J.-C., Lieu de découverte : Italie centrale (Etrurie), céramique, 14,2 x 29,9 x 23,7 cm, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Musée du Louvre, Paris.

215 BOARDMAN, John, *Aux origines de la peinture sur vase en Grèce : XI^e – VI^e siècle av. J.-C.* [« *Early Greek Vase Painting* »], Londres, Thames & Hudson, coll. L'Univers de l'Art, 1999 [1^{re} éd. 1998], pp. 181-182.

représentation. Les théories de l'allemand Aloïs Riegl soulignent les fluctuations de l'ornement, partagé entre conception ornementale justiciable d'aucun modèle, et représentation mimétique de la nature.



DELAFOSSÉ, Marie, *Je suis malade d'amour*, [titre extrait du Cantique des cantiques] 2017, vase orné, terre vernissée, faïence chamottée rouge, engobe blanc, jus d'oxydes et engobes variés, couverte plumbeuse, 25 x 40 cm, collec. privée
©Delafosse, autorisation de l'artiste.

Dans « *Questions de style*²¹⁶ », Riegl aborde cette indécision qui situe l'ornement dans un entre-deux, entre pratique imitative et fantaisie formelle. Les travaux de Marie Delafosse se déterminent eux aussi dans une hésitation. Ils proposent ainsi des motifs inspirés de la réalité mais arbitraires. L'artiste utilise également ce principe graphique de décalage pour contraster le fond avec la forme. Dans les deux cas, les motifs peints, autrement dit l'ornementation, fonctionnent par juxtaposition sur un support utilitaire. Il s'agit, comme pour les artistes grecs, de superposer une pratique du dessin à un objet et donc à un usage. Finalement, ces guirlandes de fleurs et ces animaux fourbus auraient très bien pu parasiter d'autres supports et se décliner

216 RIEGL, Aloïs, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 2002 [1ère éd.1893], 312 p.

sur d'autres formats (textile, mosaïque, fresque...). Ces expériences permettent de traverser les ordres formels (la figuration, l'abstraction) de manière confondue. Mais à présent, l'artiste exploite davantage en bas-relief ou le volume.

Travailler ces aspects lui permet d'insister davantage sur la surcharge et l'accumulation. Dans la mouvance actuelle, le choix de l'ornement n'est pas orienté par le seul agrément qu'il procure, mais par le lien qu'il entretient plastiquement avec des notions comme l'invasion, la prolifération et la saturation des images. Cette pratique exprime un besoin pour lequel l'ornement est un moyen plastique qui permet, entre autres, une porosité des formes entre végétal, animal et humain. Si certains artistes l'utilisent, c'est parce qu'il apparaît comme un outil opportun pour traiter un certain nombre de problèmes et d'enjeux plastiques, qui dépassent le cadre même de la céramique. Cependant, il convient de distinguer l'« ornemental » du « décoratif » qui a pour visée principale d'agrémenter un support,

« [...] d'attirer le regard vers lui et de rendre la forme adéquate au contenu, c'est-à-dire de produire une beauté convenable. L'étymologie de décoration est le mot latin *decus*, qui vient du verbe *decere*, convenir. Une beauté qui convient imprime à la composition un mouvement de convergence vers le centre, c'est-à-dire le sujet, l'essentiel : convenir, c'est venir ensemble, se réunir au même point²¹⁷. »

Cette précision apportée par Thomas Golsenne s'avère intéressante car elle amène des problématiques de composition et de construction de l'image. Mais elle soulève également des questions esthétiques et éthiques, puisque la décoration doit « convenir », elle doit produire une forme qui n'excédera pas son sujet ni son support, en cela c'est une beauté convenable, au service de son sujet : « [...] elle remplit pleinement sa fonction décorative quand elle ne trompe pas en prétendant être l'essentiel, quand elle ne dépasse pas les limites du cadre, quand elle sait se faire discrète. Je parle du cadre d'un tableau car c'est l'exemple même de l'ornement

217 GOLSENNE, Thomas, DÜRFELD, Michael, ROQUE, Georges, *et al*, « L'Ornemental : esthétique de la différence », *Perspective*, n°1, 2010, pp. 11-26, mis en ligne le 14 août 2013, [en ligne] <http://journals.openedition.org/perspective/1200> (consulté le 21/05/ 2019).

décoratif : il doit être assez beau pour attirer le regard mais pas trop pour ne pas le captiver²¹⁸.»

Si l'on s'en tient à cette définition, l'ornementation des productions de Marie Delafosse peut-être classée comme démesurée, voire même outrancière ; elle ne peut donc appartenir à la convenance de la décoration. Mais elle ne semble pas répondre non plus au régime traditionnel de l'ornementation, tel que Thomas Golsenne le précise plus avant dans son article :

« Tout d'abord, l'ornemental n'est pas l'ornementation. J'appelle ornementation un dispositif discursif et formel²¹⁹. Dispositif formel, car il s'agit d'un ensemble de motifs plus ou moins réguliers qui couvrent un support. À ce titre, le papier peint est une ornementation. Du point de vue discursif, l'ornementation est considérée comme secondaire : elle n'est pas essentielle à la structure de l'œuvre, c'est un accessoire qui s'ajoute à son support ; elle ne fait partie ni de son essence, ni de sa vérité profonde. Ainsi l'ornementation est-elle superficielle ; elle ne relève que de l'apparence. Pure forme plastique, elle ne véhicule ni signification, ni intentionnalité²²⁰. Dans la culture occidentale, elle est le plus souvent placée en périphérie, parce que le centre est occupé par le sujet, le sens²²¹.»

Cet extrait établit une distinction essentielle : l'ornementation, (telle qu'elle est définie par la tradition) aurait pour seule vertu l'agrément, alors que l'ornemental, relèverait bien moins du superfétatoire, de l'accessoire ou de l'anecdotique. Or, les productions de Delafosse (tout comme celles de certains pairs) semblent osciller entre ornementation et ornemental, c'est-à-dire recouvrement superficiel (ornementation) et principe formel porté par une intentionnalité et un projet construit (ornemental). La plasticienne joue constamment sur des « incrémentations » (du latin *incrementum*, « ajout de qualité constante et répétitive »), c'est-à-dire, si l'on s'en tient à la

218 GOLSENNE, Thomas, DÜRFELD, Michael, ROQUE, Georges, *et al*, « L'Ornemental : esthétique de la différence », *Perspective*, n°1, 2010, pp. 11-26, mis en ligne le 14 août 2013, [en ligne] <http://journals.openedition.org/perspective/1200> (consulté le 21/05/ 2019).

219 Le terme « dispositif » est employé au sens entendu par Michel Foucault ; Voir AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, éd. Payot, collec. Petite Bibliothèque Payot, 2007, 50 p., [éd. Originale, *Che cos'è un Dispositivo ?*, Rome, éd. Notte Tempo, 2006, 35 p.].

220 Thomas Golsenne renvoie à ce propos à CARBONI, Massimo, *L'Ornamentale : tra arte e decorazione*, Milan, *Storia dell'arte Estetica*, 16, 2001, pp. 27-37.

221 GOLSENNE, Thomas, *op.cit.*

définition de Thomas Golsenne, des éléments purement formels sans portée sémantique approfondie. Cela est vrai pour certains motifs végétaux assez convenus utilisés par Delafosse (la rose, le lierre...). Sa pratique met en lumière une esthétique transversale, une pensée décorative, avec ses grands mécanismes : « L'effet vague, le floral, la texture des plis, l'art des surfaces, et la distribution, le plus souvent asymétrique, des vides et des pleins²²².» Il s'agit d'un art qui relève « [...] des effets et non de la chose²²³.» Séduisante, cette aimable décoration peut avoir « au moins une qualité parmi toutes ses imperfections : elle est plaisante à regarder²²⁴.» La palette de Delafosse se révèle toutefois étrange : des fruits aux teintes verdâtres se distinguent parmi cette efflorescence carnavalesque, la délicatesse des motifs se heurte à la rudesse de l'émaillage. L'artiste a d'abord développé ce principe de contraste de manière intuitive avant de le systématiser à l'ensemble de ses productions.

Les composants de ses ensembles se réfèrent pour partie au végétal (feuilles, coraux, lianes...), un élément historiquement constitutif de l'ornementation. Précisément, l'ornementation a permis un assemblage « doux-amer » dans ses productions. Cette association contradictoire tire le travail vers une forme de décalage, qui, s'il n'est ni cynique ni acrimonieux, n'en reste pas moins piquant. La composition apparaît dans un premier temps surchargée, puis laisse au spectateur la découverte de formes dépravées. Il est clair que l'irrégularité et le foisonnement des motifs éloignent ces productions de la décoration : ce qui est présenté initialement comme décoratif se révèle, par l'intentionnalité du propos, ornemental. Le travail joue sur les représentations du spectateur liées au décoratif et à l'ornementation : l'artiste, comme nombre de ses pairs, joue sur la relation constitutive de l'ornement au végétal.

Prendre la mesure de tous les débats qui ont alimenté l'histoire de l'ornement permet de comprendre comment ces derniers influent cette démarche de réhabilitation de l'ornement, autrement dit du périphérique, de l'annexe et de l'anecdotique. Les artistes investissent un répertoire ornemental connoté et favorisent le retour de motifs identifiables. En 1856, dans un contexte d'expansion coloniale, Owen Jones établit

222 GOLSENNE, Thomas, « *L'Ornemental : esthétique de la différence* », *Perspective*, n°1, 2010, pp. 11-26, mis en ligne le 14 août 2013, [en ligne] <http://journals.openedition.org/perspective/1200> (consulté le 21/05/ 2019).

223 BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement, d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, collec.Débats, 2008, p. 11.

224 GOLSENNE, Thomas, *Ibid.*

une « *Grammaire de l'ornement* ²²⁵ ». De ce répertoire de tous les styles ornementaux du monde, émergent des permanences et des communautés formelles. Indépendamment des particularismes culturels et géographiques, Owen Jones pose les jalons « d'un style des styles ²²⁶ », en adéquation avec la « distribution de la nature ²²⁷ ».

Dans ce point, nous avons donc vu que l'exploitation délibérée de l'ornement et de son caractère prolifique permettait à la mouvance céramique d'inspiration grotesque d'assoir sa stratégie spectaculaire mais aussi de générer une esthétique du décalage et du contraste. Dans cette dynamique esthétique de l'impureté, l'ornement, pour l'essentiel, surgit dans des formes végétales.



DELAFOSSÉ, Marie, vue de la Fabrique des potiers à la poterie de Clionsclat (Drôme), novembre 2019 [en ligne] <https://www.lafabriquedecliou.com/2019/11/17/marie-delafosse-invitee-de-la-fabrique-de-poteriesterre-verniseejeune-createur/> (consulté le 22/04/2022). © Delafosse, autorisation de l'artiste

225 JONES, Owen, *Grammaire de l'ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, l'Aventurine, 2001 [1^{re} éd. Londres, Day and son, 1856], 228 p.

226 JONES, Owen, cité in : BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, 2008, p. 24.

227 *Ibid.*

II.2.2) Généralisations contemporaines

Comme énoncé dans le point précédent, la géométrie et le végétal irriguent la tradition ornementale orientale et occidentale. Ce point montre comment cette grammaire inspirée de la botanique nourrit les productions actuelles. Le terrain confirme la résurgence de l'ornement, notamment le prix Marcel Duchamp 2020, décernée à la canadienne Kapwani Kiwanga pour l'installation « *Flowers for Africa*²²⁸ », inspirée du monde botanique. Plusieurs concours internationaux de céramique contemporaine ont également mis à l'honneur le répertoire végétal : l'édition 2019 du concours céramique de petite forme de l'école d'art de Douai portait sur le « pique-fleur », le concours international de céramique de la ville de Carouge (Suisse) s'intitulait « *Hortus, le jardin s'invite à la table*²²⁹ ». Ces événements traduisent un réel regain d'intérêt pour l'agrément et le décoratif. L'édition 2019 du festival européen de la jeune céramique de St Quentin-la-Poterie présente également plusieurs artistes qui travaillent sur ce thème : Nolwenn Bruneau, Muriel Persil et Julia Morlot. Ces céramistes exploitent abondamment ce poncif de la porcelaine, dans sa relation quasi constitutive au végétal.

Le dossier de la revue « *Céramique et Verre*²³⁰ » paru en mai 2019 revient sur cette relation passionnelle entre la céramique et l'ornement végétal. Il constitue un indicateur sérieux d'appétence de la scène contemporaine pour des mouvements, où l'ornementation s'avère centrale, notamment pour le Baroque. Dans cette série d'articles Carole Andréani résume ce mouvement théâtral et émotionnel comme un moyen « susceptible de frapper les esprits afin de ramener dans son giron les âmes tentées par la Réforme de Luther, et d'évangéliser le Nouveau Monde²³¹ ». L'art dit « de la contre-réforme » a ainsi rayonné sur l'ensemble des arts, des colonnes torsées du Bernin, à la sculpture extatique et la céramique.

228 KIWANGA, Kapwani, *Flowers for Africa*, 2013 - en cours, végétaux, vases, dim. variables, [s.l.].

229 La ville de Carouge (canton de Genève) organise depuis 1983 un concours international et annuel de céramique autour d'un thème imposé. [en ligne] <https://www.carouge.ch/concours-ceramique> (consulté le 26/04/2019).

230 ANDRÉANI, Carole, « *Passion Baroque* », *Céramique et Verre*, n°226, Ateliers d'Art de France, mai-juin 2019, p. 46.

231 *Ibid.*

Cette dernière, déjà marquée par la sensualité, épouse pleinement cette mouvance exubérante. La céramique s'inscrit ainsi à la fois dans la continuité de la bizarrerie maniériste et dans le prolongement de l'abondance du baroque. Ce trop-plein ornemental fleurissait déjà à la Renaissance, que ce soit au creux des plats de Bernard Palissy ou dans les aiguières de St-Porchaire, mais c'est avec le Baroque que l'ornementation céramique explose et prend une autre dimension, moins privée. Elle quitte les studioli des collectionneurs décrits par Antoine Schnapper²³² et Julius Schlosser²³³ et contamine allègrement les toits (épîs de faîtage, tuiles, corniches...) et les façades (*azulejos* portugais). Les épîs de faîtage normands (dont la fabrique de Bavent s'est faite l'héritière) empilent les formes animales, les anses tortueuses et les renflements fruitiers. On retrouve dans cette superposition de composants décoratifs, le penchant maniériste pour l'équilibre – ou plutôt pour le déséquilibre – de ces éléments suspendus à plusieurs mètres du sol. Si ces derniers ont pour beaucoup valorisé la faïence, les ateliers de terre vernissée ont également produit leur lot d'objets surchargés aux décors étranges²³⁴.

Ces composants illustrent parfaitement le tiraillement de l'ornementation, entre observation précise de la nature et exubérance voluptueuse. Cette orientation, qui va progressivement glisser vers le « Rococo » ou style rocaille, constitue une source d'inspiration directe pour les artistes actuels. Aujourd'hui, la perméabilité historique entre les répertoires prévaut de manière écrasante. Néanmoins, la fusion des styles et des époques ne surgit pas comme un fait nouveau. Les recueils destinés aux ornemanistes qui circulaient à la Renaissance réunissaient déjà certains motifs et styles antérieurs. Plus tardivement, Jean Bérain, formé auprès de Charles Le Brun et ornemaniste de Louis XIV, puise directement dans l'art des grotesques renaissantes pour constituer un style personnel très affecté dit « à la Bérain²³⁵ ».

232 SCHNAPPER, Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe : les cabinets de curiosités en France au XVII^e Siècle*, Paris, Flammarion, coll. Champs Arts, 2012, 767 p.

233 VON SCHLOSSER, Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, coll. La Littérature artistique, 2012, 372 p.

234 Cf. LAHAUSSOIS, Christine et PANNEQUIN, Béatrice, *Saint-Quentin-La-Poterie, terres vernissées : sources et traditions*, Paris, éd. Massin, 1996, 58 p.

235 Cf. BÉRAIN, Jean, *Motifs ornementaux, l'œuvre de Bérain, ornemaniste du Roy*, éd. Vial, Paris, 2011, 123 p. (Recueil de planches de Jean Bérain pour la galerie de l'Apollon au Louvre et le Palais des Tuileries).

On peut ainsi noter une permanence ou le maintien de motifs comme la tresse (chez Claude Laniesse), la feuille d'acanthé (chez Muriel Persil), le mascarón (Michel Gouéry) dans des productions assez récentes. Claude Laniesse réinterprète les tonalités de la terre vernissée moyenâgeuse qu'il associe à l'exubérance du Baroque. En 1988, le célèbre céramiste, inspiré par les édifices baroques de sa région, dispose dans un plat²³⁶ un motif en bas-relief de tête d'angelot à collerette, qu'il va ensuite réutiliser systématiquement jusqu'au milieu des années 90. Son interprétation de « *La Vierge à l'enfant*²³⁷ » est construite à partir d'éléments tournés puis assemblés, selon le principe des épis de faîtage. L'ornement y souligne la fragilité et la préciosité qui contrastent avec la rudesse de la terre vernissée. Cette œuvre spectaculaire a été présentée lors de la rétrospective « *L'Art de la terre vernissée, du Moyen-Âge à l'an 2000*²³⁸ » au Musée de Sèvres. Cette brochette savante de formes sinueuses joue sur l'équilibre des volumes. Elle rappelle la disposition en rinceaux des grotesques renaissantes et notamment certaines fresques de Vasari, de la Galerie des Offices à Florence. L'ensemble emprunte des unités caractéristiques du Baroque, comme les colonnes d'inspiration salomonique.

Ces recherches n'ont pas connu un retentissement immédiat en dehors du cercle spécialisé, mais le travail spectaculaire et hautement technique de Claude Laniesse constitue, pour les céramistes, un point de référence incontournable. Cependant, la condensation des motifs chez Claude Laniesse ne « dit » pas la même chose que la fusion des styles d'un céramiste contemporain comme Léopold Foulem. On sent indéniablement chez Laniesse, une volonté d'exposer une dextérité, un savoir-faire, et, par là-même, de « redonner aux amateurs le goût des objets bien faits par des gens de métier qui doivent être défendus²³⁹ », comme le remarque Béatrice Pannequin. C'est aussi pour lui, « Rester " porteur du passé ", ne pas rompre le fil de la tradition [...] ²⁴⁰. » La réactualisation de référents iconographiques permet ainsi au céramiste de

236 LANIESSE, Claude, *Plat baroque aux anges*, 1988-1989, terre engobée et vernissée, pièce tournée avec motifs moulés et rapportés, décor au barolet, 60 cm; x 6,9 cm, collec. Phyllis, [s.l.].

237 LANIESSE, Claude, *Vierge à l'enfant*, ensemble formé de quinze éléments, terre engobée vernissée, décor polychrome, H.totale 205cm, H. de la Vierge :71cm, piédestal :105cm, diam. plateau : 58cm, Musée national de Céramique, Sèvres.

238 LAHAUSSOIS, Christine et PANNEQUIN, Béatrice, Musée national de Céramique de Sèvres, Paris, *L'Art de la terre vernissée du Moyen-Âge à l'an 2000*, cat. d'exposition, (1^{er} octobre 1999 – 10 janvier 2000), Paris, éd. RMN, 245 p.

239 PANNEQUIN, Béatrice, in : LAHAUSSOIS, Christine, *Claude Laniesse, hymne à la couleur*, Paris, éd. RMN, 2009, p. 24.

240 LAHAUSSOIS, Christine, *Claude Laniesse, hymne à la couleur*, Paris, éd. RMN, 2009, p. 28.

replacer le médium dans une chronologie et d'asseoir un métier (au sens de « savoir-faire »). Léopold Foulem a, lui aussi, réinvesti cette histoire ornementale dans des décors fantasques. Ses constructions exaltent avec désinvolture mais méticulosité, le répertoire décoratif du grotesque maniériste et du Baroque. La tradition décorative de la céramique incarne pour Foulem un élément constitutif, qu'il définit comme « une banque unique de références valables pour un artiste contemporain. Mes œuvres se réfèrent toujours à des prototypes, peu importe leur origine, selon le concept que je veux exploiter²⁴¹.» À propos du travail de l'artiste, Aurélie Sécheret indique en principales sources d'inspiration, les manufactures de Sèvres (à partir de 1738) et Meissen (à partir de 1708). Elle précise que cette démarche artistique «[...] renforce le vocabulaire décoratif baroque, sous-estimé par les préjugés culturels patriarcaux en raison de sa supposée superficialité²⁴².»



FOULEM, Léopold, *Adonis au jardin*, 2011. Céramique, objets trouvés, 21,8 x 27,5 x 14 cm, coll. Musée national Beaux-Arts du Québec, Toronto, Canada © MNBAQ

Elle qualifie au passage cette production, qui reprend le lexique ornemental des vases, aiguières et candélabres, de « kitsch » et de « baroque queer », sans préciser davantage ce qu'elle englobe sous ces appellations. Cette formulation recoupe des

241 SÉCHERET, Aurélie, « Léopold Foulem, Baroque "Queer" », *Céramique et Verre*, n° 226, mai-juin 2019, p. 52.

242 *Ibid.*, p. 52.

notions significatives d'une vision de la céramique et de sa place dans l'art. La journaliste évoque également la connotation sociale de ce réinvestissement iconographique. La terminologie employée par Sécheret pourrait s'appliquer en tous points à l'œuvre de Muriel Persil. Ce réinvestissement de la tradition ornementale surgit dans l'œuvre de la récipiendaire 2018 du concours céramique de l'école d'art de Douai²⁴³.



PERSIL, Muriel, *La Couronne des vanités*, 2018, faïence, engobe, émail, or, 26 x 28 x 30cm, Musée de la Piscine Roubaix © Persil, autorisation de l'artiste.

« *La Couronne des vanités*²⁴⁴ » propose une composition flamboyante de pastillage sur un épais coussin de faïence. On devine, à travers les miscellanées de roses dodues et de camélias charnus, que ce projet raffiné s'est construit sur des référents anciens. Le travail tend vers la représentation naturaliste. À l'instar de sa consœur hollandaise Carolein Smit, Muriel Persil tire parti des reliefs décoratifs du « viburnum ». Plante choyée dans les jardins, mais aussi utilisée autrefois pour la fabrication de liens, « la fleur boule de neige » offre des formes complexes. Le « viorne » s'avère généreux en fruits, apprécié des oiseaux. Ce référent s'ouvre donc aussi au règne animal. La perméabilité des espèces animales et végétales est d'ailleurs

243 Le concours de la « *Céramique de petite Forme* » a pour « [...] vocation de promouvoir la céramique contemporaine. » L'évènement donne lieu à l'édition d'un catalogue, une exposition et la remise d'une récompense. [en ligne] <http://www.expressionterre-douai.com/> (consulté le 03/05/2019).

244 PERSIL, Muriel, *La Couronne des vanités*, 2018, faïence, engobe, émail, or, 26 x 28 x 30 cm, Musée de la Piscine, Roubaix.

récurrente dans les œuvres de ces deux céramistes. La cohabitation entre les mondes humain, botanique et animal confine parfois à l'hybridation. Tous ces éléments permettent une variation des textures très spectaculaire : les effets sont saisissants, soutenus par les couleurs chatoyantes des émaux.



PERSIL, Muriel, *Le Chant d'Ophélie*, 2019, installation, faïence émaillée, 195 x 87 cm, collec. de l'artiste, © Persil, autorisation de l'artiste.

Chez Muriel Persil, plusieurs travaux dans les tons bleus et verts évoquent la palette chromatique de Bernard Palissy. Lors de notre rencontre au festival de St Quentin-la-Poterie, l'artiste est revenue sur sa précédente activité de peintre qui a forgé son goût et sa grande dextérité pour les couleurs : « Finalement, je continue à peindre, je compose mes céramiques comme des tableaux et je recouvre des surfaces de touches colorées, je reste un peintre, mais en volume... », puis elle évoque la saturation de ses travaux « il faut qu'il y en ait partout, je dois recouvrir²⁴⁵ ». En effet, les agrégats de Muriel Persil foisonnent tels une pépinière : fruit d'un travail de

245 Propos recueillis le 12 juillet 2019 lors du festival européen de céramique contemporaine Terralha de Saint-Quentin-La-Poterie, 12-14 juillet 2019.

longue-haleine, la surface fourmille de petites pièces de porcelaine ou de faïence patiemment assemblées. L'artiste reprend à son compte la technique ancienne du pastillage. Cette technique, essentiellement portée par la porcelaine, s'est développée au XVIII^e siècle. Elle consiste en l'apposition d'éléments découpés dans une pâte (de porcelaine ou de faïence le plus souvent) molle sur un support. Les éléments sont ensuite collés avec de la barbotine. Cette opération précède la cuisson et l'émaillage ou le glaçage.

Plusieurs manufactures ont développé cette technique, comme Meissen mais Sèvres en a sûrement permis les développements les plus aboutis. À l'image du répertoire iconographique, la terminologie des matériaux, des techniques et des motifs a d'ailleurs assez peu évoluée dans le temps. Le pastillage, dans les productions contemporaines, ressurgit néanmoins sous des formats et des dispositifs inédits. Dans les œuvres réalisées en 2018 par la céramiste, le pastillage est réinvesti par étalement : les panneaux muraux développent des écrans surchargés de végétation. Ces paravents organiques imposent un rapport de frontalité assez massif. Ils n'offrent aucune perspective, aucun horizon. La nature proposée n'a rien de la lisibilité des jardins de Le Nôtre et adopte les courbes sinueuses et la juxtaposition hétéroclite du jardin dit « à l'anglaise ». Il s'agit d'une naturalité composée mais qui n'expose pas de géométrie clairement établie. On peut également y percevoir le souvenir des associations fantasques et très fournies du maniériste Arcimboldo. Toutefois, les motifs suivent plutôt un principe d'étalement latéral ou vertical, souvent autour d'une figure centrale distincte des végétaux. Ces travaux s'articulent pour beaucoup autour de figures féminines alanguies, répliques lointaines des Ophélie préraphaélites. Les fleurs apparaissent encore sous la forme de roses assez sages et conventionnelles, bien que réalisées avec une très grande dextérité. Les corps, idéalisés, ne présentent aucune perturbation. Par la réactivation de l'imagerie de la femme-fleur, Muriel Persil convoque le souvenir du féminin de l'art nouveau dont la nature constitue la clé de voûte. Il s'agit d'une imagerie du corps féminin qui emprunte également au sinueux, à la ligne serpentine, au spiralaire, ce que l'on observe dans les figures de Klimt jusque dans les corps virevoltants de Toulouse-Lautrec.



PERSIL, Muriel, *Les petites marguerites*,
2020, grès, engobe, émail, 37 x 21 cm,
collec. privée, © Persil, autorisation de
l'artiste.

Ainsi, l'ornement permet une construction de l'image par déploiement de surface, dans un principe anti-perspectiviste. Il introduit également des ruptures dans des espaces hétérogènes, entre une forme et un fond. L'Ophélie de Persil reprend ce principe d'incrustation de la forme dans des aplats merveilleux aux inflexions végétales. L'ornement permet de produire un contraste entre le corps nacré mais figé et les ondulations d'un univers aquatique.

Cependant, les travaux les plus récents, de la série « *Formes* », marquent une nette évolution, avec des dispositifs moins convenus. Muriel Persil a évincé toute référence à l'humain pour se focaliser sur les végétaux. Une première unité énigmatique, « *Les petites marguerites*²⁴⁶ », constitue une étape intermédiaire entre le bas-relief et la tri-dimension. Cette œuvre expose son organicité mais de manière concentrée, contenue, enserrée dans un bassin. La composition, circulaire ou ovale, semble tournoyer sur elle-même, comme un monde évoluant en autarcie. La forme de ce contenant n'est pas anodine. Le plateau rappelle sans équivoque les bassins grouillants de l'incontournable Bernard Palissy. Chez Muriel Persil, le végétal se développe de manière concentrique et joue désormais d'une indétermination inquiétante entre végétal et animal. La disposition dans un réceptacle participe du

246 PERSIL, Muriel, *Les petites marguerites*, 2020, grès, engobe, émail, 37 x 21 cm, collec. privée.

possible dégoût du spectateur : les formes semblent fermenter et se décomposer dans ce pot pourri de céramique. Cette image de la fermentation rappelle que la terre est issue de la lente décomposition des végétaux et des minéraux. La relation au végétal dessine donc un cercle vertueux entre matériau originel et représentation iconographique, mais souligne également le paradoxe de cette représentation : le végétal, intrinsèquement éphémère, s'incarne dans un matériau d'une grande pérennité. Mais au-delà de l'évocation du végétal, cette biophilie exploite les structures génératives de l'organique. Les motifs s'agrègent autour d'un axe, comme autant d'organismes autour d'un récif corallien. À travers ces compositions érectiles, la céramiste produit des microcosmes aquatiques. Les travaux suivants s'élèvent, à mesure qu'ils gagnent en étrangeté. Ils évoquent, de nouveau, les « rustiques figulines » de Bernard Palissy et de ses « successeurs²⁴⁷ » dont Charles-Jean Avisseau.



AVISSEAU, Charles-Jean, *Surtout de table en forme de rocher*, 1860, présentée à l'Exposition universelle de 1867, faïence émaillée, [dim. n.c], Musée des Arts décoratifs, Paris, Gribeco, [Wikimedia Commons](#)

247 Cf. VIENNET, Christine, *Bernard Palissy et ses suiveurs*, Paris, éd. Faton, 2010, 300 p.

Un parallèle est possible avec les *pokals*²⁴⁸ maniéristes. Ernst Kris en propose une étude très savante dans « *Le Style rustique*²⁴⁹ » et présente ces objets hors-normes, qui se composent par étages et affectent une nature ondoiyante. Kris montre qu'il s'agit en réalité d'un travail très méthodique et extrêmement documenté. Les nombreux moulages et la finesse des détails illustrent la volonté de représenter, sur les pieds de ces pokals, tout un monde autonome, complet et précis qui se constitue à partir d'éléments organiques. Les renflements latéraux donnent un aspect de carambole ou de coquillage à certains pokals « obèses » et « repus » d'ornements.

L'extravagance maniériste ne constitue pas l'unique source d'inspiration de l'œuvre de Muriel Persil. On devine une réminiscence des célèbres lampes corail de « Vallauris » qui construisaient des scénettes synthétiques au creux de moulages. Des espèces variées y cohabitent en symbiose en dépit de toute vraisemblance biologique et géographique. Ces petits écrins flamboyants mettent en scène, à la manière d'un théâtre de poche, une multitude d'organismes aquatiques et d'algues en forme de vermisseaux (sans doute réalisées avec une simple poche à douille). Ces miniatures évoquent à une toute autre échelle, les grottes renaissantes de Buontalenti. Chez Persil ou dans les lampes de Vallauris, on s'approche de la préciosité de l'imaginaire du récif, tel que le décrit Céleste Olalquiaga dans « *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIX^e Siècle*²⁵⁰ » : « À l'intérieur d'organes bivalves, des expériences intimes demeurent cloîtrées comme les grains de sable ou les parasites chez les huîtres. Les envahisseurs pleins d'audace sont alors lentement enveloppés par les fluides vitaux de leur réceptacle²⁵¹. » Cette évocation poétique de la nacre et de la perle entre en résonance avec le procédé de concrétion du pastillage, qui assimile, absorbe et agglomère. Olalquiaga fait aussi allusion à la dimension « secrète ». La miniaturisation recrée une aura d'authenticité organique dans ces petites scénographies.

248 Terme d'origine germanique désignant un récipient évasé ou en forme de coupe.

249 KRIS, Ernst, *Le Style rustique : le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, Paris, éd. Macula, collec. La Littérature artistique, 2005, 296 p.

250 OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, éd. Fage, 2013, 256 p.

251 *Ibid.*, p. 13.

La résurgence de ce goût pour le pastillage chez Muriel Persil, Nolwenn Bruneau ou encore Johan Creten permet d'évoquer à la fois l'univers floral, féminin et les mondes aquatiques fantasmagoriques, et Johan Creten est probablement, parmi ces artistes celui qui travaille le plus les formes relevant de la conchyliologie. Il construit une œuvre atypique aux formes organiques qui exploite le thème de la vanité. Il rejoue aussi l'image de la femme « nature », mais pas nécessairement de façon nostalgique : en explorant ces stéréotypes avec ironie, Creten mène ce registre vers l'indétermination, l'étrangeté et l'hybridation postmodernes évoquées précédemment.

Ancien pensionnaire de la Villa Médicis, Creten fût un des premiers à redécouvrir le pastillage lors d'une résidence à la Manufacture de Sèvres entre 2004 et 2007. Travaillés dans la terre de Sèvres (qui n'était plus extraite depuis les années 60), ses projets poussent à l'extrême cette technique en tapissant Les supports tapissés d'un manteau de matière délicatement assemblée et en lui donnant une ampleur inédite. Chez Creten, les fleurs exposent tout leur potentiel d'organes sexuels. L'émail luisant, les béances et les renflements de ses pétales font penser à des lèvres ou à des muqueuses. Plus encore que dans les travaux de Muriel Persil, le pastillage, appliqué à la forme humaine, ne laisse aucun espace vacant, aucune surface lisse. La forme est prisonnière de cette couverture pastillée, comme pétrifiée dans une gangue de coquillages. Ce qui aurait pu être appétissant (le terme de pastillage appartient à l'origine à la pâtisserie) devient monstrueux. Cette série, dont une pièce est exposée en permanence à la Manufacture de Sèvres, évoque davantage les fossiles rugueux ou les algues putrides que la douceur de la rosée du matin sur les pétales d'une fleur ! Le pastillage a transformé les motifs floraux en sédiments, dans un processus de compaction. À la surface de la porcelaine, la densité compresse, écrase même les feuillets de porcelaine les uns contre les autres.



CRETEN, Johan, *Odore di femmina (Torso 5)*, 1997, céramique, 156 x 70 x 41 cm, photographie « *Vormidable, Contemporary Dutch Sculpture* » (*Vorm (sic)* en hollandais : « *forme* ») 2015, Musée Beelden aan Zee, Scheveningen, Pays-Bas Ekenitr [Flickr](#) CC BY N. C 2.0

Si le titre de cette œuvre « *Odore di femmina* », fait directement allusion au sens olfactif, le bouquet que nous propose le céramiste est tellement chargé, tellement « capiteux », qu'il en devient écœurant et repoussant. Creten évoque un parfum féminin, mais aussi, une odeur sexuelle. Or les amalgames de coquilles moules du belge Marcel Broodthaers ont probablement influencé Johan Creten dans cette série et le céramiste s'amuse avec provocation de l'homophonie entre « le » et « la » moule, ce qui le conduit à détourner la fleur de pastillage en une image sans équivoque. Ce buste acéphale dépourvu de membres renvoie à la statuaire grecque et à son idéalité, mais fonctionne à rebours : le corps se trouve démultiplié en d'innombrables protubérances vulvaires. La créature lacustre que propose Creten, à l'instar de la sirène, conjugue attraction et répulsion. Une autre œuvre intitulée « *La très grande vague ou sirènes pour Palissy*²⁵² » repose d'ailleurs sur cette hybridation perturbante

²⁵² CRETEN, Johan, *La grande vague pour Palissy*, 2006, grès émaillé, 100 x 80 x 70 cm, Cité de la Céramique, Musée national de Sèvres, Sèvres.

et sur ces images d'un corps en pleine transformation dont on ne sait s'il s'agit d'une métamorphose ou d'un parasitage ou pire, d'une décomposition. Ce cercle vertueux de la métamorphose se manifeste sans discontinuité dans la germination, l'efflorescence, la maturité et la décadence. Les nombreux motifs qui relèvent de la graine, de la cosse ou de l'amibe renvoient à l'étymologie du terme de « concrétion », ce principe omniprésent dans ces œuvres, qui signifie « croître ensemble ». Ce principe de changement interrompu se percevait déjà dans les productions maniéristes et relève de l'instabilité, du déséquilibre ou du mouvement.

L'hybridation et la croissance sont aussi des éléments importants des « *Métamorphoses*²⁵³ » d'Ovide, référence favorite des grotesques renaissantes, ce que ne manque pas de souligner André Chastel dans son livre « *La Grottesque* » : « On peut énoncer leur originalité à l'aide de deux lois qui faisaient et font toujours le charme irrésistible des grotesques : la négation de l'espace et la fusion des espèces, l'apesanteur des formes et la fusion insolente des hybrides²⁵⁴. » Les couronnes mortifères de Lidia Kostanek, exposées lors de l'évènement « *Grottesque*²⁵⁵ » au Musée de la Briqueterie à Saint-Brieuc, usent de stratégies plastiques liés à la métamorphose. Il est amusant de noter que l'on retrouve la même disposition en « ovale », le garnissage concentrique, à la manière d'une tarte aux pommes, reconnaissable dans certaines œuvres de Creten. Cette similarité ne peut être imputée à un plagiat, tant le pastillage a imprégné de son souvenir la scène contemporaine : elle se réfère à des productions « kitsch » qui allègrement copient et vulgarisent ce patrimoine prestigieux de la céramique. De nombreux objets (réalisés en série, à moindre coût) s'inspirent du pastillage qu'ils décuplent, grossissent et déforment. Luxuriante et sentimentale, l'esthétique de Lidia Kostanek convoque l'art funéraire français²⁵⁶, référent kitsch qui a largement réactivé cette technique du pastillage. Dans une approche contemporaine, la plasticienne réinvestit de manière intentionnelle ces productions connotées. Mais dans les interstices de ses compositions macabres, là

253 OVIDE, *Les Métamorphoses*, I^{er} siècle.

254 CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, éd. Gallimard, Le Promeneur, 1988, p. 25.

255 Exposition collective, Musée de la Briqueterie, Langueux, *Grottesque*, (3 février–28 avril 2019).

256 À ce jour, plusieurs sites en France, notamment à Béthune, perpétuent un savoir-faire dérivé de la technique traditionnelle du pastillage. [en ligne] [Articles funéraires Céramiques de France, fabrication de fleurs, plaques, vases et urnes www.ceramiquesdefrance.com](http://Articles funéraires Céramiques de France. fabrication de fleurs, plaques, vases et urnes www.ceramiquesdefrance.com) (consulté le 24/02/2021).

encore, le sexuel intervient : les œuvres empruntent au Kitsch sa profusion mais l'artiste le brouille par une part d'inquiétante étrangeté. Pour conclure, les œuvres du courant d'inspiration grotesque s'illustrent par leur variété mais elles se rejoignent sur cette perturbation de l'image par l'ornementation. Délibéré, ce brouillage esthétique ornemental intervient comme un marqueur identitaire de la mouvance céramique contemporaine.

II.2.3) L'Ornement pour redéfinir une identité plastique

L'ornement permet d'introduire des perturbations et des impuretés dans l'image. Multiple et hétérogène, l'ornementation permet également aux artistes de constituer un univers esthétique singulier et d'asseoir les spécificités de la nouvelle mouvance céramique. Ce point va montrer comment ce courant se distingue, par l'ornement, sur la scène contemporaine.



KOSTANEK, Lidia, *Jardin blanc / Jardin noir*, 2015, faïence émaillée, 50 x 40 cm chacun, collec de l'artiste. © Kostanek, autorisation de l'artiste.

Les exemples vus dans le point précédent exploitent l'ornementation d'inspiration végétale pour entretenir la même ambiguïté entre familier et étrangeté. Les céramistes se saisissent du pastillage pour servir un propos proche de la sensualité du XVIII^e siècle mais orienté vers le trouble. En outre, ces productions détournent la tradition du pastillage pour servir un propos d'affirmation du féminin : bien qu'historiquement dépréciée, l'ornementation permet d'asseoir la puissance même de l'objet ou du support qu'elle adorne. Thomas Golsenne développe cette théorie d'intensification à partir d'un principe qu'il nomme « fractalisation » et qu'il définit comme : « [...] le processus de démultiplication d'un objet à l'intérieur de lui-même, par l'emboîtement d'objets dont la forme lui est identique, selon le principe des poupées russes ou de l'oignon²⁵⁷. » L'historien s'appuie sur l'exemple de l'Alhambra à Grenade pour illustrer son propos. Dans cet édifice d'inspiration mauresque, les niches sont ornées de motifs qui répètent la structure même de la niche de façon gigogne. Il s'agit, comme l'explique l'auteur d'une *muqarna*, une construction qui intègre directement l'ornement à la structure. C'est un fonctionnement courant dans l'architecture islamique, mais très éloigné du modèle occidental davantage axé sur l'« ajout » ou la « juxtaposition » sur un support vierge. Henri Focillon a lui aussi perçu, dans l'art musulman dont les géométries apparaissent néanmoins « engendrées par un raisonnement mathématique, [...] une sorte de fièvre presse et multiplie les figures; un étrange génie de complication enchevêtré, replie, décompose et recompose leur labyrinthe²⁵⁸. » Curieusement, les plateaux de Lidia Kostanek ou encore de Muriel Persil combinent ces principes. En effet, les structures croissantes qu'elles proposent mettent en abîme des pétales ou des feuillettes, souvent de manière concentrique. Lors de l'accrochage de l'exposition « *Grotesque* », Lidia Kostanek, interrogée à propos de la composition du diptyque « *Jardin Blanc / Jardin Noir*²⁵⁹ », évoque plutôt la forme du mandala et sa visée contemplative. Thomas Golsenne expose ce principe de construction dont les éléments, tels des rayons, créent un effet de mouvement ou de « rayonnement » qui capte le regard. Il s'agit pour lui d'« [...]un procédé qui donne

257 GOLSENNE, Thomas, « *L'Ornement est-il animiste ?* », *Histoire de l'Art et Anthropologie*, Paris, coédition INHA / Musée du Quai Branly, « *Les Actes* », 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009 [En ligne] <http://journals.openedition.org/actesbranly/282> (consulté le 08/01/2022).

258 FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, éd. PUF - Librairie Ernest Leroux, 1934, p. 8.

259 KOSTANEK, Lidia, *Jardin Blanc / Jardin Noir*, 2014, 38 x 26 cm, relief floral en céramique, grès, 2014, collection de l'artiste.

l'impression d'une ligne labyrinthique dans laquelle l'œil se perd ; une ligne sans début ni fin, donc autonome, douée d'une vie propre²⁶⁰.».

Il cite en exemple les productions sinueuses des enluminures et des marginalia moyenâgeuses, notamment de la tradition irlandaise, qui selon l'auteur, créent ainsi des écheveaux linéaires et dissimulent le motif de la croix chrétienne, la découverte visuelle (et spirituelle) de la croix étant soumise à la contemplation patiente. Golsenne associe cette image-support de médiation au mandala des moines bouddhistes. Il pose l'ornementation comme un vecteur de puissance et d'aura de l'objet : le support animé s'en trouve ainsi augmenté tandis que ses prolongements « tentaculaires » permettent d'affermir la dimension spectaculaire et l'autorité de l'objet. Si Lidia Kostanek revendique une écriture contemporaine, elle reprend consciemment certains mécanismes « kitsch » de saturation par l'ornementation. Mais Kostanek les exploite à des fins critiques, puisqu'elle place au centre de son dispositif des vulves, métonymie d'un genre et d'une culture dont les rôles ont été historiquement sous-évalués, voire niés. Ainsi, proposer une esthétique de la confusion ornementale lui permet de convoquer des positions théoriques de rejet de l'ornement, par lesquelles certaines productions (notamment féminines ou liées à l'univers domestique) ont été négligées.

De la sorte, l'ornementation, terme péjoratif, dirigé contre le Kitsch mais aussi contre la céramique s'établit comme un « marqueur » ou une « marque de fabrique ». D'un objet de dépréciation, il est devenu, à l'instar du maniérisme en son temps, un label de concept stylistique : la mouvance actuelle s'approprie l'ornement pour asseoir une identité spécifique. Elle incite à ressaisir son passé et son héritage à partir d'une nouvelle échelle de valeurs. Cette assimilation du répertoire décoratif « grotesque » ou « baroque » travaille à la fusion des registres et représente un certain recul épistémologique sur la céramique. Les propos de Léopold Foulem le confirment :

« Je cherche constamment à construire des images céramiques autoréférentielles qui transforment radicalement la nature des objets en abstractions. Ce n'est pas la forme en tant que telle qui m'intéresse, mais bien la forme en tant que signe. Mes céramiques sont des abstractions

260 GOLSENNE, Thomas, « *L'Ornement est-il animiste ?* », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / Musée du Quai Branly, « *Les Actes* », 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009 [En ligne] <http://journals.openedition.org/actesbranly/282> (consulté le 08/01/2022).

parce que l'objet céramique est désormais devenu le sujet, c'est-à-dire l'image de lui-même à cause de la négation de son essentielle fonction utilitaire [...]»²⁶¹.

Si Léopold Foulem reprend les codes kitsch, maniéristes et baroques, il les réinvestit à des fins critiques. Au prime abord, plusieurs indices iconographiques pourraient induire des processus et des finalités similaires à celles d'une production de Claude Laniesse. Les démarches de Léopold Foulem et de Lidia Kostanek, relèvent d'une posture légèrement différente. L'héritage ancien de la céramique se traduit de façon rétro-active dans les deux cas, mais sur la scène contemporaine, cette tradition est portée par un contexte en évolution. L'expression d'un Claude Laniesse a été possible dans un cercle restreint spécialisé. Laniesse revendique la reconnaissance d'un patrimoine, mais moins d'une production artistique autonome. Cependant, depuis un peu plus d'une décennie, la céramique a gagné en prestige. Son audience s'est élargie, notamment grâce à un soutien plus important du réseau institutionnel et d'un certain nombre de galeries, devenues, à l'image du marché, beaucoup plus enthousiastes. Les lieux de formation sont également montés en puissance : plusieurs pôles céramiques ont été renforcés ou même créés au sein d'écoles d'art. La configuration actuelle s'avère finalement complexe et en pleine mutation. La mouvance d'inspiration « grotesque » évolue dans ce paysage fluctuant de l'art contemporain.

La nouvelle génération semble portée par une ambition multiple : poursuivre l'entreprise de légitimation du médium en tant qu'art, mais aussi critiquer certains courants de l'art actuel, tout en valorisant des cultures déconsidérées, associées au populaire et au féminin. Ces différents aspects sont concomitants et, selon les artistes, les démarches épousent des géométries différentes. Pour les céramistes contemporains, il ne s'agit pas de pourfendre des dragons morts depuis longtemps. Pourtant la reconnaissance de la céramique reste un point de vigilance. Les productions oscillent donc entre défense du médium et une posture critique contre une définition de l'art et d'une manière élargie, de la culture, uniformisante.

261 SÉCHERET, Aurélie, « *Passion Baroque* », *Céramique et Verre*, Ateliers d'Art de France, n°226, mai-juin 2019, p. 52.



FOULEM, Léopold, *Vase avec anses néoclassiques*, 2004, céramique, 24,9 x 23 x 10,2 cm, collec. Marie-Paule Foulem, © photo MNBAQ et Idra Labrie, avec l'autorisation de l'artiste.

Les attaques formulées pendant longtemps contre la céramique sont directement intégrées à l'appareillage critique du médium, dans un principe de renversement. L'ornement est ainsi utilisé, non comme « décoration », mais comme support de l'excès, de l'inconvenance. L'autonomisation de cette esthétique ornementale permet de marquer une « désobéissance » plastique et, au-delà, un mécontentement social et identitaire.

À ce titre, les écrits de Thomas Golsenne apportent une nouvelle fois un éclairage précieux. L'auteur précise qu'ornement et décoration ne relèvent pas du même régime. Selon lui, la décoration est déterminée par son adéquation à une fonctionnalité, à un usage de l'objet qu'elle embellit. Elle crée un juste équilibre entre la forme et l'usage et participe ainsi à rencontrer son esthétique cohérente, c'est-à-dire « convenable ». La mouvance actuelle favorise une ornementation extravagante qui devient un sujet autonome. L'ornement, traditionnellement relégué à la marge, déborde pour investir le centre de la composition et devenir, ipso facto, le sujet central. Non seulement la céramique néglige tout principe de mesure, mais de plus, elle déploie une grammaire ornementale avec une joyeuse gratuité. Pourtant cette sédition esthétique ne relève pas d'un simple agrément formel, ni d'une effronterie postmoderniste supplémentaire. Ce *pronunciamento* rebat les cartes de la hiérarchie entre les arts majeurs et mineurs, comme l'explique Katie Scott :

« Les anciennes catégories [...] comme l'opposition entre beaux-arts et arts décoratifs qui a marginalisé pendant des siècles l'ornemental, ne suffisent plus à décrire ce dernier, dès lors qu'il s'est dégagé de l'ornementation et de la décoration. L'ornemental est par la suite conçu par lui comme profondément transversal, traversant les ordres formels et les catégories²⁶².»

Katie Scott montre bien que cette question de l'ornemental, particulièrement au sein du médium céramique, reste indissociable de la remise en cause des catégories et de la classification qui l'ont assujéti pendant si longtemps. L'ornement vient

262 GOLSENNE, Thomas, DÜRFELD, Michael, ROQUE, Georges, *et al* « L'Ornemental : esthétique de la différence », *Perspective* 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, [en ligne] <http://journals.openedition.org/perspective/1200> (consulté le 21/05/ 2019).

directement questionner de l'intérieur (Katie Scott utilise la métaphore amusante du cheval de Troie) les Beaux-arts et soulève des enjeux liés à la céramique mais qui excèdent finalement le médium. Il s'agit, pour l'essentiel, du dépassement dépasser une classification, des comparaisons et le mépris des cultures dites « subalternes ». La mouvance s'empare d'objets connotés issus d'un patrimoine, dont la contribution historique a été minorée. L'ornement céramique, notamment le pastillage, se situe au confluent de ces problématiques : le patrimoine de la céramique, l'ornement et son rejet, le Kitsch et sa relecture contemporaine. Le postmodernisme a, certes, atténué certains clivages esthétiques et sociaux mais ceux-ci n'ont pas disparu pour autant et ils nourrissent encore certaines postures artistiques. Ces stratégies du « chahut » ornemental vont jusqu'à toucher des problématiques sociales inhérentes à ces classifications esthétiques. Comme le formule Golsenne : « Ajoutons que cette mise en question de la hiérarchie entre art majeur et art mineur par l'introduction de l'ornementalité dans l'art est aussi politique dans la mesure où le partage du sensible qu'elle découpe peut être corrélé à des hiérarchies sociales et politiques²⁶³.»

Les céramistes utilisent de cette manière l'ornement dans un principe de sabotage : l'ornementation intervient comme élément perturbateur central. La production investit également les confusions terminologiques et plastiques. Toutes ces indéterminations constituent des ressorts sur lesquels s'appuie la mouvance céramique de nombreux artistes. Dans les faits, ce choix plastique s'établit par rapport à un ensemble de représentations. La tradition philosophique occidentale s'est construite autour d'antagonismes entre « [...] l'essence et de l'apparence, du principal et de l'accessoire, du centre et des marges²⁶⁴.»

Il s'agit d'une histoire progressiste qui instaure une hiérarchie qualitative où l'ornement se situe à l'échelon le plus bas. Dans cette perspective, « [...] l'évolution de la culture est synonyme d'une disparition de l'ornement [...]»²⁶⁵.» Ainsi lorsque les

263 GOLSENNE, Thomas, DÜRFELD, Michael, ROQUE, Georges, *et al* « *L'Ornemental : esthétique de la différence* », *Perspective* 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, [en ligne] <http://journals.openedition.org/perspective/1200> (consulté le 21/05/ 2019).

264 *Ibid.*

265 LOOS, Adolf, *Ornement et Crime, et autres textes*, Paris, éd. Payot & Rivages, collec. Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2003, p. 61 [éd. orig. : *Ornament und Verbrechen*, Vienne, 1908].

œuvres de Persil s'ouvrent à la question de l'ornementation, ce sont toutes ces représentations qui se trouvent rebattues. Cette orientation, partagée par la mouvance d'inspiration grotesque, témoigne d'une prise de position par rapport à des courants de pensée. Cette question et les problématiques évoquées ici, ne se restreignent pas à la seule céramique. Ce revirement ornemental nourrit toute la scène artistique des années 90 et 2000 : il s'observe chez des artistes aussi divers que Wim Delvoye, Joana Vasconcelos, Jeff Koons... Cette opposition face à des mouvances plus épurées, trouve néanmoins dans la céramique contemporaine une expression particulièrement prolifique. Ce sont cette vivacité et cet écart critique que les artistes sont allés chercher dans l'ornementation spécifique à l'histoire de la céramique : il s'agit pour eux de développer un décalage. Dans leurs pratiques, l'ornement végétal permet de créer des contrastes. Si la préciosité et la variété des émaux les séduisent, c'est précisément parce qu'elles leur permettent d'introduire des dissonances entre des éléments plastiques : l'ornement ne sature pas seulement mais fait co-exister l'ensemble (la composition) et le détail. Il contraint le regard à des aller-retours. L'ornement fonctionne sur des paradoxes ou des associations de contraires : partie et tout, vide et plein, variation et répétition, courbe et ligne, figuration et abstraction. Son exploitation s'inscrit dans une revendication de l'impureté et du multiple, contre une esthétique de l'homogénéité. L'ornement intervient comme l'élément pivot d'une culture de la dissonance et de la rupture.

II.2.4) L'Ornement pour rebattre les cartes du bon ou du mauvais Goût

À l'échelle de la discipline céramique, l'ornement apparaît comme un levier créatif et un vecteur critique. Le point suivant aborde les enjeux et les problèmes qui résultent d'une revendication de l'impureté et de l'exubérance, à laquelle l'ornement contribue.

En effet, le regain d'intérêt de nombreux céramistes actuels pour la question de l'ornement illustre une prise de position envers une idéologie du dépouillement dont la maxime emblématique demeure le célèbre « *Less is more* » (attribué à Mies Van der Rohe). Cet oxymoron de la richesse du « moins » sous-entend une paradoxale pauvreté du trop-plein. Cette économie de moyens tend vers la transparence constructive : à la primauté esthétique se substituent les principes de structure et d'ossature. La forme est entièrement soumise et déterminée par la fonction selon l'adage de l'architecte Louis Sullivan « *Form ever follows function* ²⁶⁶ » (maxime qui connaît par la suite une certaine prospérité dans les développements de l'école du Bauhaus). Ce déterminisme formel tend ainsi à limiter, voire à évacuer, ce qui relève du superfétatoire, de l'accessoire, du contingent et donc de l'ornemental. Par conséquent, travailler l'ornementation revient à s'opposer à cette maxime de l'épuration. De cette démarche ornementale, découle de nombreuses interrogations sur cet ascétisme esthétique. Cette critique n'est pas nouvelle, on se souvient notamment de l'ironie de l'architecte Venturi (« *Less is bore* ») qui, à travers sa contribution à l'« *Enseignement de Las Vegas* ²⁶⁷ », commentait les principes de cette mouvance marquée par le dépouillement et la rationalité. Pour sa part, Venturi préconisait un retour en grâce de l'ornementation et des formes expressives. Sans disséquer l'anatomie de cette controverse architecturale, on peut dire qu'elle témoigne d'une révision du fonctionnalisme. Les critiques formulées par Venturi touchent des enjeux idéologiques qui eux-mêmes, excèdent la question de l'ornement. Ce thème ornemental a offert la possibilité à ce théoricien de construire des considérations

²⁶⁶ SULLIVAN, Louis, « *The Tall Office Building artistically considered* », Philadelphie, *Lippincott's Monthly Magazine*, mars 1896, [en ligne] <https://archive.org/details/tallofficebuildi00sull/page/n9> (consulté le 24/06/2019)

²⁶⁷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise et IZENOUR, Steven, *Learning From Las Vegas : Revised Edition*, Minneapolis, MIT Press, 1977, [1^{ère} éd.1972], 208 p.

critiques opportunes opposées au rationalisme moderniste tel qu'il a pu, se manifester dans sa version internationalisée, uniformisée (« bore ») et rigoriste.

Au XXI^e siècle, la complexité du thème ornemental permet d'ouvrir une réflexion élargie, qui dépasse les problèmes architecturaux soulevés par Venturi : il n'est pas question de chercher à développer des positions esthétisantes pour elles-mêmes mais plutôt d'instaurer une réflexion relative aux objets ornés, à leurs conditions de formulation et à leur légitimation. L'ornement exploite une pratique qui a été considérée comme superficielle, annexe. Proposer une esthétique de la confusion ornementale d'inspiration maniériste, baroque ou rococo, revient donc à convoquer un enchaînement de positions théoriques, et notamment des positions de rejet de l'ornement, pour lesquelles la céramique a été méprisée.

Le thème ornemental et son appartenance à l'artisanat ont contribué de l'éviction de la céramique hors de la sphère artistique. À la Renaissance, la peinture rejoint les arts dits « libéraux » et gagne ainsi en légitimité. Dans l'ouvrage fondamental « *De pictura* », Alberti nomme la peinture « ornement de tous les arts ²⁶⁸ » et contribue à son élévation. Cet anoblissement se paie d'une émancipation de l'artisanat, assimilé à des pratiques peu intellectuelles. L'ornementation, pratique perçue comme secondaire, reste toutefois valorisée à cette période. Ce n'est que très récemment, que l'ornement a été rejeté en dehors du périmètre artistique. Les avant-gardes du début du XX^e siècle constituent un point de bascule dans la dévaluation de l'ornement, jugé obsolète. Les théories modernes s'implantent dans une perspective de pureté formelle. L'ouvrage « *Ornement et Crime* ²⁶⁹ » établit ainsi la pensée esthétique de son temps et condamne avec véhémence la décadence ornementale. L'ornement est alors jugé archaïque par rapport aux nouvelles exigences des sociétés modernes.

Cette exclusion de l'ornement est, selon lui, la manifestation de l'évolution du monde contemporain : « Les temps barbares où ont été amalgamés œuvres d'art et objets usuels sont définitivement révolus. Pour le salut de l'art²⁷⁰. » Dans son

268 ALBERTI, Léon Battista, *De pictura*, Paris, éd. du Seuil, 2004 [éd. originale 1435], p. 101.

269 LOOS, Adolf, *Ornement et Crime, et autres Textes*, Paris, éd. Payot & Rivages, collec. Rivages Poche/ Petite Bibliothèque, 2003 [éd. orig. : *Ornament und Verbrechen*, Vienne, 1908], 277 p.

270 *Ibid.* p. 57.

entreprise de dévaluation, l'architecte tchèque Adolf Loos se montre particulièrement prolix en arguments originaux : il établit notamment un parallèle entre ornementation et pratiques occidentales du tatouage et ajoute que : « Les tatoués qui ne se trouvent pas en prison sont des criminels latents ou des aristocrates dégénérés ²⁷¹.» On peut conclure que pour Loos, l'ornementation stigmatise les penchants délictueux et la déliquescence morale ! Force est d'admettre qu'il s'agit de positions réactionnaires d'une grande violence. L'austérité de Loos va même jusqu'à assimiler l'ornementation à une expression pulsionnelle des instincts primaires. L'ornementation apparaît, pour l'auteur, comme l'émanation pestilentielle d'une pollution érotique dont l'humanité doit se purifier. En toute logique, il s'érige contre les ramifications de l'« Art nouveau » et contre ses principaux représentants, dont Klimt. Un autre argument avancé et qui connaît une certaine longévité, est le supposé effacement de la pureté authentique de la matière et de l'utilisation de l'objet sous l'enchevêtrement décoratif. À sa décharge, l'histoire de l'art lui fournit de nombreux exemples de saturation ornementale. Dans les majoliques renaissantes ou dans les bassins de Bernard Palissy, le foisonnement des folles fougères et des amphibiens fantasques est tel qu'il submerge la fonctionnalité.

Vraisemblablement, Loos ne comprend pas ces orientations, qu'elles soient maniéristes, baroques ou contemporaines. Parce qu'elles ne cadrent pas avec ses aspirations d'épuration, il ne peut saisir la fascination pour le vivant et sa multiplicité, ni la tentative de condenser et de réunir tout un monde en un seul système. Il lui est tout aussi difficile d'appréhender l'ornement par l'ornière de l'attractivité, de l'enchantement ou de la singularisation de l'objet. Ce rejet de l'ornement, auquel les écrits de Loos ont contribué, a durablement influencé toutes les sphères de la création artistique. Mais Loos n'en a pas été l'unique artisan et c'est tout un courant de pensée qui irrigue la première moitié du XX^e siècle de son dégoût de l'ornement. Les tenants de l'abstraction ne sont pas en reste. Kandinsky exprime lui aussi sa répulsion : « Le danger d'un art ornemental m'apparaissait clairement, la morte existence illusoire des formes stylisées ne pouvait que me rebuter ²⁷².»

271 LOOS, Adolf, *Ornement et Crime, et autres Textes*, Paris, éd. Payot & Rivages, collec. Rivages Poche/ Petite Bibliothèque, 2003 p. 59.

272 KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes : 1910-1922*, Paris, éd. Hermann, 1990, p. 110.

En cela, sa posture est assez représentative d'une tendance de fond, qui existait depuis le XIX^e siècle et qui a connu un soudain emballement avec le modernisme. Les avant-gardes ont apporté leur lot de bouleversements mais elles ont aussi été affectées par des théories antérieures. Clément Greenberg, prosélyte des avant-gardes va encore plus loin : « Si l'on admet que la décoration est le spectre qui hante la peinture moderniste, on peut dire que cette dernière a notamment pour mission formelle de trouver les moyens de retourner le décoratif contre lui-même²⁷³.»



PERSIL, Muriel, *Les petites mains*, 2020, porcelaine, couverte matte, 8 x 29 x 26 cm, collection de l'artiste, © Persil, autorisation de l'artiste.

Greenberg appelle à un exorcisme plastique qui délivrerait l'art du mauvais génie ornemental. Son rejet s'inscrit dans une discrimination violente de productions culturelles (dont la céramique fait partie) considérées comme intellectuellement inférieures. L'ornement, qui contrevient à l'orthodoxie du bon goût et de l'harmonie esthétique serait le symptôme de cette dégénérescence culturelle. En définitive, les pensées de Greenberg prolongent quelques théories de l'ornement développées depuis l'Antiquité. Sa vision de l'ornement comme image corrompue s'apparente aux « *simulacra* » ou « *phantasmata* » que Platon réprovoque comme illusions et tromperies. On retrouve ici l'idée d'un pouvoir de nuisance de l'ornement, qui pourrait masquer l'essence, c'est à dire le vrai et donc le bien. L'ornement est perçu par le prisme de l'éthique et des bonnes mœurs, qui appellent à une forme de contenance, à la fois

273 GREENBERG, Clément, *Art et Culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 219.

plastique et sociale qui rejette l'ostentatoire et les attitudes immodérées. Élément périphérique au service du sujet central, l'ornement doit se résigner à une forme d'humilité.

Selon la pensée de Kant, l'ornementation excessive, c'est-à-dire une ornementation qui excède son support et son usage, ne peut relever du concept de « beauté adhérente ». Dans la « *Critique de la faculté de juger*²⁷⁴ », le philosophe présente le Beau comme un objet de satisfaction désintéressée et universellement partagé. L'auteur laisse également entendre que la beauté peut se manifester de plusieurs façons et avec des degrés de perfection différents. Ainsi, la « Beauté libre », détachée de toute visée fonctionnelle, se distingue d'une beauté plus imparfaite car « adhérente » ou appliquée à une fin. Il apparaît clairement que la première beauté jouit d'une supériorité incontestable, en ce qu'elle permet un jugement de goût pur. Celle-ci permet une relation prolifique entre entendement et imagination. Kant érige ainsi la Nature en exemple indépassable de beauté libre (l'auteur cite le colibri, le perroquet et les oiseaux de paradis pour leur beauté détachée de tout concept déterminé par une fin²⁷⁵). Le philosophe range néanmoins dans ce concept de « beauté libre », des productions humaines. Il évoque, entre autres, les productions qui ne se réfèrent pas à un concept précis et qui ne souffrent pas d'une relation de dépendance avec un signifié : « De même les dessins à la grecque, les rinceaux des encadrements ou des tapisseries de papier, etc., ne signifient rien par eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet qu'on puisse ramener à un concept déterminé, et sont de libres beautés²⁷⁶. » Dans cette perspective, la céramique se situerait donc davantage du côté de la « décoration ». En ce qui concerne la « beauté adhérente », plus imparfaite, les choses diffèrent. Cette beauté secondaire est soumise à un signifié et à une fonction déterminés.

Or, dans l'art contemporain, il serait difficile de se défendre d'un certain malaise. Par exemple, les productions tissées de Sheila Hicks²⁷⁷, les installations de Sonia Gomez ou encore les panneaux émaillés de Muriel Persil confondent les deux

274 KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [*Kritik der Urteilstkraft*], éd. originale 1790.

275 *Ibid.*, § XVI.

276 *Ibid.*

277 Je pense notamment à son œuvre « *Palitos con bolas* », 2011, lin, coton, soie, nylon, installation composée de 26 petits galets et 97 bâtonnets noués, dimensions variables, coll. Centre Pompidou, MNAM-CCI, Paris. [en ligne] <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/ce5orx6> (consulté le 24/12/21).

types de beauté définis par Kant. Leurs motifs passent constamment de formes « libres » sans référent arrêté à des formes clairement identifiables. Dans ce schéma, on passerait de la beauté adhérente à la beauté libre, sans qu'aucun hiatus ne puisse être établi entre les deux. Dans la perspective kantienne, la céramique de Muriel Persil, par exemple, pose doublement problème : elle n'établit aucune séparation entre les types de beauté. De plus, cette production expose sa sensualité. Cette sensualité s'exprime dans la matière, le façonnement de l'objet et ses usages (liés notamment aux arts de la table.).

Or, selon le régime kantien, seule la représentation (et non l'objet) peut être à l'origine du sentiment esthétique. Le jugement de goût doit s'accompagner d'une indifférence à l'objet et à sa fonction. Donc, le jugement de goût s'avère incompatible avec la matérialité. Seule la représentation peut être la cause du sentiment esthétique. La dimension ornementale et la céramique n'entrent pas en conformité avec ce système de pensée. Elles semblent « pétries » par le plaisir des sens, affectées par les besoins du corps. Le plaisir du spectateur devant une céramique serait donc un plaisir « biaisé » ou « corrompu » par les sens. L'ornemental contribuerait à cette corruption, en visant à produire de l'agrément, c'est-à-dire un plaisir agréable lié aux sens, un plaisir inférieur. A contrario, « Le jugement de goût est seulement contemplatif²⁷⁸.» Préservé de la fonction et de la satisfaction des sens, ce jugement permet, selon la célèbre formule, un « plaisir désintéressé²⁷⁹.» Mais au-delà de cette distinction, c'est un principe de mesure et d'adéquation entre une forme et son sujet ou entre un objet et sa fonction qui prévaut. La forme ne saurait donc excéder la pureté de son contenu. L'ornement chez Muriel Persil se développe de manière expansive, comme animé d'un mouvement autonome et arbitraire.

L'ornement de Muriel Persil aurait pu évoquer les motifs de céramique grecque cités par Kant, sans sa prolifération excessive qui heurte leur injonction d'équilibre et de discrétion car dans les théories kantienne, l'ornement est un supplément à l'objet qui parasite la « belle forme » et trouble son authenticité. Les écrits de Jacques

278 KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de Juger*, 1790, § XII, « Or il en est de même du plaisir contenu dans le jugement esthétique : seulement, le plaisir est ici purement contemplatif et ne produit aucun intérêt pour l'objet [...]. »

279 KANT, Emmanuel, *ibid.*, § I.

Derrida, notamment dans « *La Vérité en peinture*²⁸⁰ », reprennent entre autres cette idée d'un ornement accessoire en s'appuyant sur le maillage théorique tricoté sur mesure par l'esthétique kantienne. Les ornements, que l'on peut traduire par le grec « *parerga* » ou « *paralipomena*²⁸¹ » recouvrent, selon Derrida, les éléments périphériques tels que les colonnades et les cadres. L'auteur s'amuse par ailleurs de l'usage du terme « parergon » dans la philosophie kantienne (aussi présents historiquement, dans les pensées platonicienne et aristotélicienne) : ce système de pensée tend justement à discriminer le parergon, l'accessoire ou l'ajout, du Vrai et de l'essence. Pourtant, même si Derrida intègre l'ornement, il met paradoxalement son rejet en exergue :

« Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord²⁸². »

Dans cette approche, le *parergon* désigne un élément extérieur, périphérique mais qui intervient à l'intérieur, avec le sujet principal. Pour Derrida, le *parergon* joue à la fois sur le dehors et le dedans, et donc sur les limites : il présente un caractère suspect. Il s'agit pour l'auteur d'un mal nécessaire qu'« on est obligé d'accueillir à bord [...] »²⁸³ et dont il intègre le caractère trouble pour mieux en dénoncer la vacuité.

Chez Kant, les stucs, les colonnades et les cadres qui entourent les œuvres ou les architectures ne valaient guère mieux que de frivoles parures. Leur attrait se base sur leurs couleurs, leur variété agréable et la matière de leur satisfaction, qui ne relève que de l'apparence pure, s'avère mineure, contingente et superficielle. Elle réside uniquement dans le spectacle et l'émotion suscitée auprès du spectateur. Or, l'émotion est contraire au jugement de goût désintéressé et indépendant de tout affect. Pour le

280 DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, éd. Flammarion, 1978, 436 p.

281 En grec : « *Suppléments et Omissions* » et « *Accessoires et Restes* », dont dérive le titre du recueil d'Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, Berlin, éd. Hayn, 1851.

282 DERRIDA, Jacques, *op.cit.*, p. 63.

283 *Ibid.*

philosophe, l'ornementation incarne une odieuse dépravation de la forme et relève d'une séduction facile qui prend racine dans le plaisir des sens. Matière première de la céramique, l'argile est un matériau porté par la sensation, qui s'avère chargé d'une symbolique terrestre. En opposition avec un art conceptuel, plus « aérien », porté par l'essence, la céramique développe un art de la matière : l'ornement et sa sensualité soulignent sa constitution organique, ce qui n'entre pas en adéquation avec les orientations théoriques développées par Clément Greenberg. L'auteur réproouve et proscrit de manière irrévocable toute trace ornementale dans l'art. Le développement de cette orientation s'inscrit sur fond de clivage entre l'art des élites – ou art d'avant-garde, reconnaissable par sa discrétion et son épure – et l'art des masses. L'art « gras » d'ornement séduit par sa facilité et son accessibilité. Il y a alors un certain élitisme à rejeter l'ornement, considéré depuis l'industrialisation comme un art pour les masses qui n'apporte pas – ou plus – de « profit distinctif ²⁸⁴ » satisfaisant. Plus que dans l'ornementation ostentatoire, c'est de la posture, celle du dandy notamment que va naître la distinction.

De cette manière, apparaît le rejet moderniste de l'ornement, jugé peu intellectuel, populaire et suranné et cette « criminalisation » de l'ornement constitue encore la toile-de-fond de la céramique actuelle.

284 BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, collec. Le Sens commun, 1979, 670 p.

CHAPITRE II.3

L'ORNEMENT ET LA CRITIQUE PAR LA MARGE :

DÉCLOISONNER LES STYLES

La partie précédente a démontré que la réactivation de l'ornementation dans le courant contemporain malmenait la notion de jugement de goût. Auparavant reléguée dans la périphérie de la composition, l'ornementation envahit à présent le centre et perturbe les catégorisations esthétiques et sociales. Dans cette partie, l'analyse d'œuvres récentes (Natacha Lesueur, Valérie Belin) va permettre d'étudier cette entreprise de déconstruction et de décroisonnement critiques des styles.

Mais tout d'abord, l'ornement pose-t-il encore tant problème sous le régime post-moderniste ? Comme le souligne Denis Ryou : « Le postmodernisme a posé l'hybridation, le montage, l'impur en principes esthétiques directeurs ²⁸⁵ ». Récemment encore, ces caractéristiques ne résonnaient pas comme une évidence. Thomas Golsenne cite à ce sujet Hal Foster, qui en 1985 écrivait :

« Le post-modernisme néo-conservateur [...] se définissant surtout en terme de style, il dépend du modernisme qu'il réduit au pire formalisme et qu'il cherche à contredire par un retour à la narration, à l'ornement et à la figuration [...]. Le post-modernisme post-structuraliste, au contraire, cherche à formuler une critique de celle-ci comme étant constitutive de, et non transparente à la réalité ²⁸⁶. »

Tenir un tel discours semble désormais un peu plus délicat : la production artistique de ce début de XXI^e siècle semble infirmer ces hypothèses. D'une façon élargie, l'art contemporain produit de nombreux exemples d'un retour critique et ironique de l'ornement. La variété et la multiplicité des œuvres constituent une donnée flagrante, mais elle n'interdit pas de discerner quelques caractéristiques communes.

285 RYOUT, Denis, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, éd. Gallimard, collec. Folio Essais, 2000, pp. 422-423.

286 FOSTER, Hal, cité par GOLSENNE, Thomas, « *L'Ornement aujourd'hui* », *Images Re-vues*, 10 | 2012, [En ligne] <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2416> (consulté le 08/01/2022).

D'une manière générale, l'ornement néglige le sujet central qu'il est censé adorer pour s'intéresser au banal et à la digression, soit par succession ou répétition, telles les compositions obsédantes de Claude Vialat, de Yayoi Kusama ou encore de Daniel Buren, soit comme point de résistance au sein de la structure générale. C'est par l'ornementation que s'ouvre le débat moderne. D'abord crime chez Adolf Loos, puis clé de voûte stylistique chez Riegl, il est ensuite critiqué par la culture moderniste qui lui reproche sa vaine séduction, voire sa contrefaçon, son « Kitsch ». Malgré cela, l'ornement a suivi son cheminement dans les couloirs de l'art du XX^e siècle. Les années 90 ont vu émerger une nouvelle tendance qui a exacerbé son potentiel « glamour », jusqu'aux confins du mauvais goût : Pierre & Gilles développent ainsi un univers foisonnant qui réunit sans hiérarchie imagerie pieuse, roman-photo et dorures clinquantes.

La surcharge ornementale constitue également un des mécanismes majeurs des œuvres de Jeff Koons. Emblématiques du *modus operandi* de tout un courant des années 2000, ses productions procèdent par analogies et hybridations amusantes. L'ornement intervient dans ces différentes démarches pour sa connotation décadente. Toutefois, le sarcasme de ces œuvres les préserve de l'insouciance du Kitsch : elles rejouent la sympathie de ce dernier, mais ne peuvent être limitées à sa seule séduction. Le caractère ostentatoire de ces œuvres aurait la fâcheuse tendance à masquer leur ironie déstabilisante : leur interprétation cynique de la crise sociale et économique et leur monumentalité spectaculaire favorisent une sensation de malaise. Elles valorisent également l'anecdotique, supposément « périphérique », comme sujet central. Ce revirement s'explique par le pouvoir d'inversion du Kitsch, qui, selon Christophe Génin, fonctionne par « [...] réversibilité des situations parce qu'il vient justement d'une culture qui circule dans le champ d'une autre sans en connaître ni en comprendre les codes ²⁸⁷. » Cependant, la réhabilitation de l'ornement s'est amplifiée avec la nouvelle vague « grotesque », jusqu'à une dimension plus critique encore. L'ornementation actuelle, par ses représentations biomorphiques et méandreuses, semble atteindre un point paroxystique dans l'exubérance. Entre noble et ignoble, high & low, l'ornement constitue un support d'expression des « marges ». À ce titre,

287 GÉNIN, Christophe, *Kitsch dans l'âme*, Paris, éd. Vrin, 2016, p. 53.

l'historienne Buci-Glucksmann établit un parallèle psychanalytique entre la remontée de l'univers ornemental et un possible « retour du refoulé » :

« C'est montrer le triple pouvoir esthétique des refoulés culturels qui n'ont cessé de faire retour : le féminin, le primitif, l'Orient, même s'ils sont maintenant répertoriés²⁸⁸.»

Dans cette perspective, l'ornement associe légitimation artistique, reconnaissance du féminin (ouvert au masculin) et réflexion identitaire. Irréductible à l'homogénéité culturelle et historique, l'ornement encourage une ouverture sur des cultures longtemps considérées comme vulgaires, barbares ou secondaires. Art mineur voire inculte de l'indigène, l'ornement reflète ainsi les réflexions et les tiraillements hérités des conflits du siècle passé (place des femmes, minorités sexuelles, colonialismes résiduels...). Selon Buci-Glucksmann, exploiter l'ornement, « C'est donc réinventer une modernité attentive à sa propre histoire, sans censure ni refoulé qui permet de renouer avec une question désormais politique²⁸⁹» et « si l'ornement a longtemps été exclu et tabou, c'est en raison de ses relations aux « [...] « exotismes périphériques », selon la formule de Jacques Soullou, et surtout de ses affinités avec un féminin voué aux tissus, textures, tapis et autres travaux manuels²⁹⁰.»

De cette manière, l'ornement et ses multiples connotations permettent de rejouer les codes de la culture des « autres ». Emblématique des marges, l'ornement peut introduire des perturbations, des impuretés dans la représentation des genres notamment celle de l'*Homme* (précisons « homme » et non « femme », son rôle étant historiquement négligé...) : « L'homme moderne, l'homme aux nerfs modernes, [qui] n'a pas besoin d'ornement, au contraire, il le déteste²⁹¹.» L'ornement incarne ainsi une lutte qui associe les parias, les *dégénérés*, les *primitifs*, les criminels et les femmes (pour reprendre la terminologie d'Adolf Loos).

288 BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement, d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, collec. Débats, 2008, p. 14.

289 *Ibid.*

290 *Ibid.*

291 LOOS, Adolf, *op.cit.*, p. 193.



LESUEUR, Natacha, *Sans titre* (série des Aspics), 1998, série de six photographies couleur sur aluminium, 80x80 cm chacune. Série présentée sous le commissariat de ROBIN, Fanny et AZNAVOURIAN, Sylvie, à la Fondation Bullukian, Lyon, « *Par-delà le vernis : Natacha Lesueur, Bachelot & Caron, céramiques de Gumri* », (30 septembre 2021-22 janvier 2022). Cf. [en ligne] [Fondation Bullukian](#) (consulté le 09/01/2022).



LESUEUR, Natacha, *Sans titre*, 1994-2001, série de 6 photographies analogiques, tirage lambda épreuve ilfochrome, dim. variables, [s.l].

II.3.1) Natacha Lesueur : ornementation culinaire et cosmétique

La démarche de Natacha Lesueur s'avère représentative de cette valorisation des cultures des marges et particulièrement des femmes. Dans ses photographies, l'artiste exploite l'ornement, non comme donnée périphérique mais comme élément central : avant d'être symbolique, le « glissement » de la marge au centre, s'observe d'abord dans la composition de l'œuvre. Cette évolution apparaît récurrente dans les courants contemporains, jusqu'à produire un retournement complet en faveur de l'ornement. À ce propos, Thomas Golsenne qualifie cette tendance de « fuite créatrice de l'ornementalité de l'art²⁹² ». Dans un catalogue dédié à Natacha Lesueur, Golsenne démontre comment l'ornement, d'abord espace marginal de liberté créatrice dans la période classique, devient, à travers l'art moderne, le sujet même de l'œuvre, voire l'œuvre elle-même : « C'est toute l'œuvre qui devient un ornement ; ornement d'elle-même, ornement d'ornement, pour reprendre le mot de Barthes²⁹³ ».

L'art contemporain intensifie cette tendance. Il développe une esthétique de la série, du fragmentaire et du multiple articulé à un propos social qui touche aux « minorités ». Ainsi, l'œuvre de Natacha Lesueur explore les variations, les différences et les répétitions. Elle réinvestit les mécanismes sériels de l'art moderne (Vialat, Wahrol) mais elle instille également dans ses images séduisantes un climat d'étrangeté et d'indétermination paradoxales. Ses séries photographiques s'articulent autour de modifications corporelles (yeux, bouches, coiffures...), notamment par l'apposition d'aliments (sushi, haricots, fruits...). La répétition de ces mises en scène rejoue le motif alimentaire ad nauseam.

Inscrits dans un ensemble à l'aspect délicat, des détails incongrus surgissent de façon inattendue. En décalage avec une esthétique inspirée de la mode et de la publicité, l'ornement survient comme élément humoristique dans la série des coiffures

292 GOLSENNE, Thomas, « *Natacha Lesueur ou le retour de l'œuvre* », prologue, in : Villa Médicis, Académie de France à Rome, *Sei*, cat. d'exposition, (25 septembre -2 novembre 2003), Rome, éd. Villa Médicis, 2003, pp. 301-304, [en ligne] http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&ID=142 (consulté le 08/01/2022).

293 *Ibid.*

réalisée en 1998²⁹⁴, ou comme anomalie repoussante dans la série de bouches dentées de légumineuses²⁹⁵.

La méticulosité de ces images perturbées amène Golsenne à appréhender l'œuvre de Lesueur sous l'angle de la picturalité. Cette constituante picturale, l'artiste la partage avec d'autres plasticiennes de sa génération, notamment Valérie Belin. Il s'agit, pour Belin et Lesueur, d'une mise en tension d'éléments inspirés du quotidien avec des référents iconographiques anciens. Ces artistes interrogent toutes deux les lieux communs liés à l'ornement et aux archétypes des représentations féminines. Elles exploitent la part « domestique et avilissante » de ce répertoire pour mieux le déconstruire. Leur dénonciation critique prend appui sur une esthétique sophistiquée : toutes deux développent une mise en scène travaillée, plus orientée vers le simulacre et la théâtralité que la froide documentation du réel. La sophistication valorise tout autant la construction des images que la virtuosité technique. Belin et Lesueur conçoivent ainsi des dispositifs, qui, à l'instar de la publicité, fonctionnent dans un rapport d'immédiateté et de séduction. Dans ce dispositif spectaculaire, le contenu, bien qu'il puisse être abordé de manière autonome, apparaît corrélé à la dimension « artisanale ». Le caractère « fabriqué » (« fait main ») des images se manifeste dans l'attention portée aux artifices : maquillage des modèles, disposition savante des aliments chez Lesueur, accessoires recherchés, subtilité des gris chez Belin.

Leurs productions expriment, sur des modalités différentes, une exactitude scrupuleuse de la captation photographique. L'ornement contribue directement à cette préciosité à connotation féminine, et donc secondaire : l'alimentaire, associé aux arts de la table, est exploité par Lesueur pour sa texture ou sa chromie. Élément plastique au service d'une composition, il peut, par sa malléabilité et sa variété d'effets, s'adapter à la fantaisie des différents projets. Lesueur s'amuse ainsi à étaler, écraser, liquéfier la nourriture, qui à l'instar de l'argile, permet d'imiter de nombreuses

294 LESUEUR, Natacha, *Sans titre* (série des Aspics), 1998, série de six photographies couleur sur aluminium, 80x80 cm chacune. Série présentée sous le commissariat de ROBIN, Fanny et AZNAVOURIAN, Sylvie, à la Fondation Bullukian, Lyon, « *Par-delà le vernis : Natacha Lesueur, Bachelot & Caron, céramiques de Gumri* », (30 septembre 2021-22 janvier 2022). Cf. [en ligne] [Fondation Bullukian](#) (consulté le 09/01/2022).

295 LESUEUR, Natacha, *Sans titre*, 1994-2001, série de 6 photographies analogiques, tirage lambda épreuve ilfochrome, dim. Variables, [s.l.].

matières. À ce sujet, Golsenne établit un parallèle frappant avec « le marbre baroque [qui] imitait aussi la chair que le tissu » ou encore avec :

« [...] les banquets de mariage entre princes de l'Italie centrale du XV^e siècle, les plats apportés étaient un véritable spectacle pour les convives : sculptures en sucre, histoires mythologiques et autres allégories mis en scène par les cuisiniers, lapins, faisans, poulets présentés comme s'ils étaient vivants etc...). Le grand mérite de cet art culinaire, c'est d'exploiter les qualités singulières de la nourriture que son usage courant, même gastronomique, ignore ou limite : plasticité, consistance, couleur²⁹⁶.»

Dans le même temps, l'aliment écrasé, mélangé ou déplacé, produit un effet de répulsion chez le spectateur : la préciosité ornementale permet d'introduire des contrastes, des croisements et des dissonances et fonctionne sur des paradoxes ou des associations contraires. Cependant la méticulosité ne se produit pas uniquement à travers l'alimentaire et la matière : Natacha Lesueur explore aussi la notion d'échelle (série sur les ongles sculptés²⁹⁷). Articulée au format, la méticulosité fait écho aux miniatures du XVIII^e ou au sublime des géants réalisés par Giulio Romano au palais du Te à Mantoue²⁹⁸. La démonstration du savoir-faire et la délicatesse ornementale permettent d'établir une filiation entre la production de Lesueur et des œuvres anciennes.

Néanmoins, le regain d'intérêt pour les procédés ou les motifs anciens ne traduit pas l'expression réactionnaire d'un retour aux supposées vraies valeurs de l'art, au « travail bien fait » et aux médiums traditionnels comme la peinture ou le dessin. Chez Natacha Lesueur, il est question d'édifier des passerelles esthétiques, temporelles et sémantiques en interrogeant un patrimoine iconographique. Mais l'ornement contribue essentiellement à la valorisation d'un patrimoine culturel

296 GOLSENNE, Thomas, « *Natacha Lesueur ou le retour de l'œuvre* », prologue, in : Villa Médicis, Académie de France à Rome, *Sei*, cat. d'exposition, (25 septembre -2 novembre 2003), Rome, éd. Villa Médicis, 2003, pp. 301-304, [en ligne] http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&ID=142 (consulté le 08/01/2022).

297 LESUEUR, Natacha, *Sans titre*, 1995, épreuves chromogènes brillantes, C-print, polyptyque composé de cinq images de 40 x 40cm. Un tirage extrait de la série conservé au FRAC-Auvergne-Rhône-Alpes, Clermont-Ferrand.

298 ROMANO, Giulio, *Salle des géants*, 1532-1534, fresque, Palais du Te, Mantoue, Italie.

marginalisé, tel l'art de la miniature, historiquement dévalué par la hiérarchie des genres. À l'origine, peinture de moindre dimension, la miniature évoque le pittoresque, le « mignon », voire le minuscule et donc, le négligeable. Le grand format et le gros plan des photographies de Lesueur permettent, par un retournement, d'exposer et de glorifier « l'insignifiant ». La miniature réunit en outre une concentration et une synthétisation inédites : « [...] il faut comprendre que dans la miniature, les valeurs se condensent et s'enrichissent ²⁹⁹ » et que « le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde ³⁰⁰. » Par conséquent, la miniature génère plusieurs interrogations, notamment sur le rapport au visible et à l'invisible. Les modélisations de Lesueur forgent des systèmes autonomes mais aussi un questionnement sur la perception humaine du monde et ses hiérarchies physiques et sociales. De manière paradoxale, la variation d'échelle permet de mieux donner à voir : « [...] la vertu intrinsèque du modèle réduit [qui] compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles ³⁰¹ ». Par un changement d'échelle, les ongles ornés de Lesueur offrent à la fois une évocation visionnaire et une compréhension renouvelée de notre environnement. Comme dans les maquettes réalisées par Anne et Patrick Poirier, le monde miniature de Lesueur présente des mesures maîtrisées et donc rassurantes : « Plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée ³⁰². »

Entre délicatesse et imaginaire, l'ornement miniature produit aussi un point de tension : il contraint le regard à un aller retour constant entre un point de vue dominant la cartographie du monde qu'il synthétise et ses détails ; la composition générale et les menus faits sont placés au même niveau. De cette manière, la valorisation de l'insignifiant produit un renversement : la vétille, en tant que « partie » d'un « tout », devient révélatrice de l'essentiel. C'est ce que Bachelard souligne : « Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui, comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des

299 BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 177.

300 *Ibid.*, p.182.

301 LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962, p. 36.

302 *Ibid.*, p. 35.

gîtes de la grandeur³⁰³.» Il fait ainsi écho au célèbre oxymoron attribué à Pline l'ancien :

« *Natura maxime miranda in minimis*³⁰⁴ » ou *la nature n'est jamais aussi grande que dans ses manifestations les plus petites.*

Par l'inversion des perspectives et des grandeurs, l'artiste active des valeurs profondes. L'ornement de Lesueur interroge ainsi sur la place du spectateur mais, surtout, sur sa manière d'appréhender le réel et ses différentes potentialités.

II.3.2) Valérie Belin, ornements croisés

La conquête artistique et la recherche de légitimité sont constitutives d'un parcours identitaire et idéologique extra-esthétique. Réalisée en 2000 par Valérie Belin, la série des « *Mariées marocaines*³⁰⁵ » s'inscrit dans une démarche critique analogue. Ses photographies exploitent elles aussi, les mécanismes de contraste et de saturation. Par sa dynamique de vide et de plein, de fond et de forme, la série démontre que l'ornementation ne sature pas l'image : elle fait co-exister les détails et la composition générale. De cette façon, l'artiste travaille une imagerie de la dissonance et de la rupture. La série des « *Mariées marocaines* » se situe dans une revendication de l'impureté et du multiple contre une esthétique de l'homogénéité. Enveloppés dans des chrysalides de motifs abstraits, les sujets apparaissent transitoires et mixtes. À la fois carcan symbolique et construction géométrique, l'ornement produit un univers étrange qui confine à la mutation. Le caractère hybride de ces corps s'oppose à l'homogénéité. Cette dernière sous-tendait la pensée coloniale, dont l'objectif premier était la pacification et la civilisation des peuples dits « sauvages », d'un degré de développement inférieur.

303 BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1961, p. 182.

304 Attribué à PLIN L'ANCIEN, *Le Pyrotocon de Plin l'Ancien*, cité par JANSSENS, Émile, *Latomus*, t. IX, Fasc.3, Bruxelles, Société d'études latines de Bruxelles, (juillet-septembre 1950), pp. 283-286.

305 BELIN, Valérie, *Mariées marocaines*, 2000, épreuve argentique, 161 x 125 cm chacune, [s.l.]. Un tirage issu de la série conservé au MAC Val, Vitry-sur-Seine.



BELIN, Valérie, *Mariées marocaines*, 2000, épreuve argentique, 161 x 125 cm chacune, [s.l.]. Un tirage issu de la série conservé au MAC Val, Vitry-sur-Seine.

L'ornement permet donc d'introduire un discours critique, en prise direct avec l'histoire coloniale du Maroc et, plus largement, avec l'imagerie exotique et les fantasmes avilissants qui entourent la femme orientale. La série développe une réflexion en lien avec des particularismes culturels et géographiques mais elle réactive également un principe général de l'ornement : le croisement stylistique.

Dans sa « *Grammaire de l'ornement*³⁰⁶ » Owen Jones propose un « style des styles » qui, selon l'auteur, s'accorde « avec la distribution de la nature³⁰⁷ ». En adéquation avec l'analyse fonctionnelle de Jones, les motifs utilisés par Valérie Belin (*China Girls, Mariées marocaines, Black-eyed Susan II...*) s'inspirent également du végétal. Cette permanence et cette communauté formelle favorisent la primauté de la géométrie et la prégnance du végétal. Elles encouragent également une mixité des règnes (homme-animal-végétal) et une perméabilité des registres : Valérie Belin développe ainsi un répertoire ornemental qui confond, pêle-mêle, les cultures « vulnérables » de l'ornement, à savoir : les créations textiles, l'art populaire, les productions des pays colonisés...

La remontée de cette mémoire faible favorise le retour en grâce de styles historiquement et géographiquement éloignés (maniérisme, baroque, art d'inspiration sinisante ou encore musulmane...). Dans le courant contemporain, les œuvres de Lesueur et de Valérie Belin sont représentatives de cette tendance propice à la condensation stylistique. À bien des égards, cette condensation ne s'avère pas neutre : elle dénonce, par une surcharge ornementale, la pérennité de certains modèles et archétypes sociaux oppressants, notamment pour les femmes et pour les minorités. Ce régime apparent de mixité/superposition ornementale a également pour effet de mettre à mal la définition même de style. L'anoblissement actuel de l'ornement prolonge, d'une certaine manière, les positions développées par Aloïs Riegl dans « *Questions de style*³⁰⁸ ». La pensée de l'historien allemand n'établissait déjà plus de hiérarchie entre les œuvres signées et anonymes, entre les arts dits « majeurs » (ou « Beaux-arts ») et les arts dits « mineurs », ornementaux et populaires.

306 JONES, Owen, *Grammaire de l'ornement illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, l'Aventurine, 2001 [1^{re} éd. Londres, Day and son, 1856], 228 p.

307 BUCI-GLUCKSMANN, *op.cit.*, p. 24.

308 RIEGL, Aloïs, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 2002, 312 p.[éd. originale : *Stilfragen : Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, éd. Georges Siemens, 1893].



BELIN, Valérie, *Sterling Silver Jug*, extrait de la série *China Girls*, 2018, tirage pigmentaire, 173 x 130 cm, éd. de 6 + 2 épreuves d'artiste, galerie Nathalia Obadia, Bruxelles, Belgique.

Désormais, ce décloisonnement est assorti d'une réflexion sur l'identité culturelle, politique et sexuelle : la perméabilité stylistique accompagne, par exemple, une remise en question des genres et des identités. Le trouble ornemental permet ainsi d'interroger l'hégémonie de l'épure, de la clarté. Dans ce principe de brouillage, l'ornement exerce une forme de fascination, notamment parce qu'il constitue une forme de « barrière » ou de « paravent » visuel pour le spectateur. L'ornement produit une « résistance cognitive » qui entrave le déroulement de la lecture de l'œuvre. L'obstacle à la reconstitution du sens de l'œuvre entre en résonance avec la difficulté de soutènement identitaire et d'un « moi-peau ³⁰⁹» dont les limites apparaîtraient trop restrictives, voire étouffantes. Cet effet d'oppression s'observe particulièrement dans la série « China Girls ³¹⁰» réalisée par Valérie Belin. Alanguies, les figures féminines apparaissent apprêtées, agenouillées dans un décor disparate : végétaux, vases (en clin d'œil ironique à leur rôle de « potiche »), cornes d'abondance, pivoines charnues. Dans une ambiance désuète mais étrange, la jungle des détails envahit les corps. Un réseau d'images apparaît en filigrane sur la peau des personnages en référence à l'univers du tatouage.

Cette allusion au marquage rejoue une universalité de l'ornement : selon Buci-Glucksman, toutes les sociétés connues ont développé une symbolique corporelle de l'ornement. La fonction première de cet ornement est d'inscrire l'identité du groupe dans la chair, ce que certaines pratiques actuelles prolongent par des modifications corporelles, des plus légères (maquillage) aux plus invasives (tatouage, piercing). L'anthropologue David Le Breton souligne également cet aspect « originel » de l'ornement : la peau constitue selon lui le premier support identitaire comme « surface d'inscription du sens et du lien ³¹¹».

Pour l'artiste Valérie Belin, l'ornement permet ainsi de valoriser ce qui relève de l'inculture, ou de la subordination méprisable : ce que Loos appelle « L'ornement

309 ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, éd. Dunod, collec. Psychismes, 1995, 304 p.

310 BELIN, Valérie, *China Girls*, 2018, tirage pigmentaire, 173 x 130 cm, éd. de 6 + 2 épreuves d'artiste, galerie Nathalia Obadia, Bruxelles, Belgique.

Composée de sept grands formats en noir et blanc, la série fait référence aux figurantes qui posaient pour étalonner les couleurs lors de la réalisation de copies de pellicules cinématographiques. Par nécessité, les modèles demeuraient immobiles, figées comme des porcelaines : elles ont donc été appelées « *China girls* ». Exécutantes anonymes, ces jeunes femmes jouaient un rôle secondaire.

311 LE BRETON, David, in : FALGAYERETTES-LEVEAU, Christiane (commissaire), Musée Dapper, Paris, *Les Signes du corps*, cat. d'exposition, (23 septembre 2004 – 3 avril 2005), Paris, éd. Dapper, 2004, p. 73.

de la femme , [qui] correspond à celui du primitif [et] revêt une signification érotique³¹² » qui se révèle donc nécessairement indigente et transgressive, sensuelle et peu intellectuelle. Cette « gangue » ornementale, invraisemblable dans sa construction de l'espace et sa saturation de l'image, souligne le caractère artificiel de la composition. Ce procédé de fabrication de l'image se rapproche du fond d'or des icônes ou de l'esthétique maniériste. Caractéristique d'œuvres célèbres comme le « Printemps³¹³ » d'Arcimboldo ou le portrait d'Éléonore de Tolède³¹⁴ de Bronzino, l'arrière-plan enserre la figure et produit un effet de planéité de l'image, en niant toute perspective. Par la juxtaposition des détails, la série photographique rejoue cet écrasement de la profondeur. En outre, l'ornementalité de Valérie Belin s'articule à la préciosité d'un travail de post-production numérique. Issue d'un contexte culturel différent, les compositions de Valérie Belin rejouent des mécanismes propres à la période maniériste où l'ornement constitue une donnée cardinale, bien plus significative que dans d'autres courants de la Renaissance.

Mais si Valérie Belin réactive le spectacle de l'ornement, c'est avant tout pour générer une ambiance pesante. Tel un mille-feuilles, les strates d'images se superposent et se confondent pour créer une confusion irréaliste qui renseigne sur la psychologie des personnages : prisonnières d'un pot pourri iconographique, l'air lassé, les jeunes femmes contemplant le vide. Les broderies et les entrelacs pléthoriques tracent les chemins sinueux de leur psychisme, tandis que l'illisibilité des motifs renvoie à la léthargie et à l'impuissance des sujets. Ce sentiment d'impuissance, partagé avec le public, ne relève pas seulement de l'empathie : le spectateur se heurte à l'embrouillamini des motifs. Captif, son regard est condamné à errer dans l'image. Le dispositif ornemental contraint ainsi le spectateur à un état de perplexité voire de sidération, proche de celui des sujets photographiés.

312 LOOS, Adolf, *op.cit.*, p. 196.

313 ARCIMBOLDO, *Le Printemps*, 1573, huile sur bois, 76,5 x 64 cm, musée du Louvre, Paris.

314 BRONZINO (Agnolo di Cosimo), *Portrait d'Éléonore de Tolède et de son fils*, v.1545, huile sur bois, 115 x 96 cm, Musée des Offices, Florence.

II.3.3) Ornementation spectaculaire

Dans le point précédent, la production de Valérie Belin a illustré la valorisation par l'ornement de cultures périphériques, notamment féminines. Il a également été dit que cette célébration des marges passait par une saturation de l'image. Le point suivant va s'intéresser à la relation ambivalente, entre séduction et sidération, que construit cette profusion ornementale avec le spectateur. Selon Philippe Daros qui se réfère aux écrits de l'anthropologue Alfred Gell, et notamment à « *Art and Agency*³¹⁵» :

« [L'ornement] impose un rapport de supériorité, d'intimidation à tout le moins, parce qu'il implique une présomption de pertinence dont il interdit la vérification. La "signification" de l'ornement est donc l'établissement d'un rapport de forces. Il y a quelque chose de terroriste dans l'ornement puisqu'il transforme le signe en un dispositif de prise de pouvoir sur le destinataire de ce signe. Et le terrorisme passe par la résistance herméneutique que l'ornement oppose à sa lecture³¹⁶.»

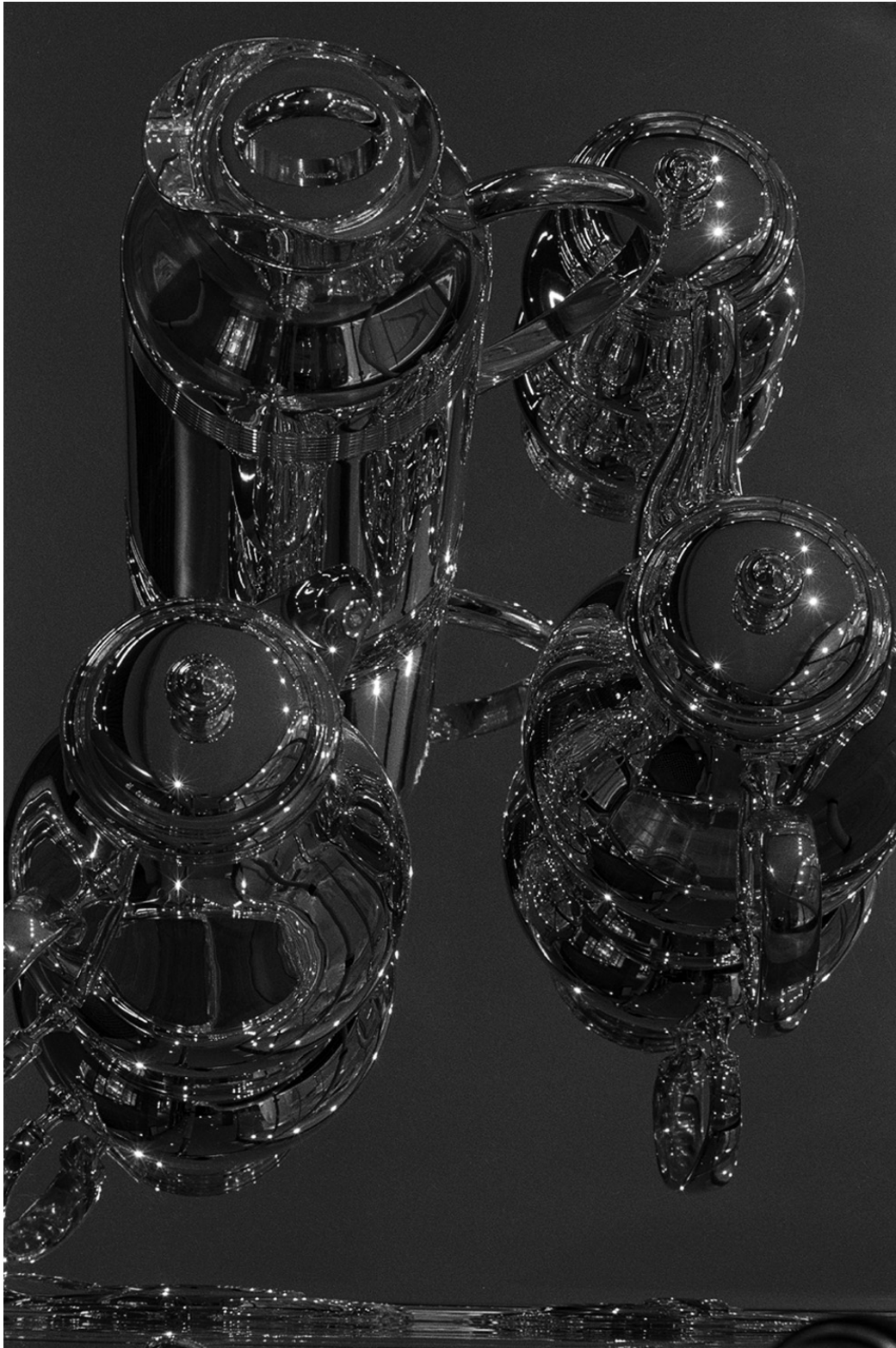
L'ornement, dans sa complexité, impose donc un report de la signification, mais produit en outre une tension dans sa relation au spectateur, qui se trouve confronté à un labyrinthe de motifs. Ce brouillage du sens surgit dans une autre série de Valérie Belin. Les photographies de « *Venise I* », condensent et amplifient les recherches précédemment menées dans « *Crystal I*³¹⁷», ou encore « *Argenteries*³¹⁸». L'ornement permet à nouveau d'interroger à la fois, le statut de l'image (dans sa dimension illusoire) et la réception active du spectateur. Belin prolonge cette réflexion par l'exploitation inédite du miroir. La série s'appuie sur les perturbations multiples générées par les surfaces réfléchissantes.

315 GELL, Alfred, *Art and Agency, An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 272 p.

316 DAROS, Philippe, in : *L'Intermède* [en ligne] <http://www.lintermede.com/professeur-invite-philippe-daros-paris-3-ornement-signature.php> (consulté le 15/05/2019).

317 BELIN, Valérie, *Crystal I*, 1993, épreuve gélatino-argentique, 120 x 80 cm, édition de 3 + 2 épreuves d'artiste ; 75 x 50 cm, édition de 5 + 2 épreuves d'artistes, [s.l.]

318 BELIN, Valérie, (*Silver*) *Argenteries*, 1994, épreuve gélatino-argentique, 11,7 x 8 cm, 3 + 2 épreuves d'artiste, 8 x 11,7 cm, 3 + 2 épreuves d'artiste, MNAM- Centre Georges Pompidou, Paris.



BELIN, Valérie, extrait de *(Silver) Argenteries*, 1994, épreuve gélatino-argentique, 11,7 x 8 cm, 3 + 2 épreuves d'artiste, 8 x 11,7 cm, 3 + 2 épreuves d'artiste, MNAM- Centre Georges Pompidou, Paris.

La photographie, fidèle à son étymologie « d'écriture » de la lumière, capture cette lumière réfléchie par les objets de la composition. Les interférences produites par leur spectre lumineux engendrent une saturation de l'image. Le dispositif joue ainsi sur la juxtaposition des formes, la transparence et les reflets. Ces mécanismes apparaissent déjà chez Eugène Atget, mais chez Belin, le dispositif produit une ambiance d'une autre nature. Par leur manière « noire » et leurs contrastes marqués, les photographies engendrent une atmosphère inquiétante. Détachées du fond, les formes surgissent de manière spectrale.

Leur indétermination les éloigne du registre purement décoratif pour les faire glisser, à la manière des grotesques, vers le terrain de l'animalité ou même de la monstruosité. La série expose les mutations possibles d'une ornementation menaçante et grouillante, mais ces images « dépravées » dénoncent également l'artifice de la captation photographique, autre miroir mensonger de la réalité. Emblème de la peinture, le miroir symbolise traditionnellement un médium dont la restitution du réel constituait à l'origine la mission principale. Ces images troubles convoquent donc, de facto, la notion de mimésis. L'abondance et la netteté des motifs réactivent et troublent à la fois cette thématique traditionnelle : par des reflets répétés à l'infini, les frontières physiques des objets deviennent incertaines, jusqu'à leur « annulation » visuelle.

L'ensemble « *Venice II* » développe cette recherche grâce à des miroirs biseautés, aux cadres outrageusement décorés. Le dispositif est exposé au spectateur : un grand miroir reflète d'autres surfaces réfléchissantes positionnées en face. Le trouble provient principalement de l'effet « englobant » de ce reflet et de la mise en abyme ainsi produite. La facture tapageuse et théâtrale des cadres (encorbellements, cartouches et formes serpentes) ajoute au pathos et au caractère spectaculaire de la scène. Il s'agit d'un indice intéressant à décrypter : la théâtralité de ce décor pompeux mystifie tout autant qu'elle dénonce son stratagème. Plus encore, que le jeu des effets et des affects, la composition de Belin interroge sur la place du spectateur et ses capacités rétinienne et herméneutiques.

L'artiste construit ainsi un dispositif plastique où l'ornement est exploité « à rebours » : spectaculaire, il absorbe son public ; « anti-théâtral » et ironique, il engendre une distanciation du spectateur. Ce mécanisme paradoxal évoque le propos de Michael Fried³¹⁹. À partir des Salons de Diderot, l'auteur développe une réflexion sur la place que l'œuvre, notamment de tradition picturale, peut attribuer au spectateur. Ainsi, Fried montre comment Diderot oppose deux orientations : l'une (illustrée entre autres par David) construit un univers dramatique hermétique à son environnement, l'autre, plus « pastorale », développe une conception plus « inclusive » du spectateur. À ce sujet, Fried utilise même le terme fort « d'absorbement ». Manifestement, les compositions ornementales de Belin proposent une troisième voix : elles confondent ces deux approches pour finalement nier la présence du spectateur. L'ornement mène ainsi une vie autonome qui l'exonère de tout devoir envers un éventuel public. Ouvertement, l'ornement occupe une telle place qu'il en vient à fragiliser celle du spectateur.

Cette utilisation de l'ornement et la négation du spectateur qui s'en suit, s'avèrent être la principale constituante d'une autre œuvre, réalisée par Rachel Khedoori. En 2001, à la Kunstverein de Braunschweig³²⁰, son installation se compose d'un simple miroir en pied dans un espace recouvert d'une tapisserie florale désuète. Au préalable, le dispositif invite le public à une déambulation autonome dans la galerie. Une source lumineuse sur trépied dramatise et théâtralise la scène. Braqué sur l'installation, l'éclairage permet de délimiter un espace propice à la contemplation, par le spectateur, de son propre reflet. Face à de grands murs couverts de tapisserie, dans des salles désespérément vides, le spectateur se confronte à sa solitude. L'expérience articule l'ornement à la perception sensorielle et cognitive de l'espace, jouant ainsi une trouble relation déjà présente dans les grotesques antiques. Toutefois, il serait réducteur de limiter cette recherche à la seule perturbation de l'espace : l'œuvre met également en exergue la falsification des images et le simulacre de la représentation.

319 FRIED, Michael, *La Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, N.R.F essais, 1990, 265 p. [éd. originale : *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Denis Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1980].

320 KHEDOORI Rachel, *Sans titre*, 2001, installation, papier peint, projecteurs, miroir, [dim. n.c], Kunstverein Braunschweig, Brunswick, Allemagne, (15 septembre - 04 novembre 2001) [en ligne]<https://kunstvereinbraunschweig.de/en/exhibitions/rachel-khedoori/#slide-1> (le 24/12/2021).



KHEDOORI Rachel, *Sans titre*, 2001, installation, papier peint, projecteurs, miroir, [dim. n.c], Kunstverein Braunschweig, Brunswick, Allemagne, (15 septembre - 04 novembre 2001)
[en ligne]<https://kunstvereinbraunschweig.de/en/exhibitions/rachel-khedoori/#slide-1> (le 24/12/2021).

Cet aspect évoque le jeu de trompe-l'œil des faux-marbres et des feuillages grotesques. Cependant, Khedoori utilise l'ornement davantage pour son ambivalence et sa réversibilité interprétative que pour sa capacité d'illusion ou son pouvoir de séduction : les motifs floraux attirent instantanément le spectateur, mais leur surabondance écrasante le déstabilise, le renvoyant, par leur vacuité et leur absence de message, à son isolement. Le réseau dense de motifs produit une sensation paradoxale de « vide » : ce dédale n'offre aucune présence humaine. La tapisserie, symbole du foyer domestique, renvoie à un univers féminin. La saturation ornementale, dont chaque entrelacs renvoie à l'univers domestique, génère une paradoxale omniprésence du sujet féminin. Cette présence dans l'absence renvoie à la déconsidération, voire même à une « inconsideration » des femmes dans l'espace social, politique et artistique. Frappé d'impensé, renvoyé aux pourtours de la pièce (autrement dit aux « murs » que les tapisseries recouvrent), le féminin prolifère et ressurgit depuis ses « marges ». Le format monumental du dispositif participe d'une sensation de malaise face à cet étalage d'ornements.

La fragilité du papier peint entre pour sa part en confrontation avec les dimensions écrasantes de l'installation. En contraste brutal avec le traditionnel « white cube », la profusion ornementale sert un propos métaphorique sur les images et sur les attentes possibles du spectateur qui, dans le cas présent, se trouvent déçues : le feuillage ornemental constitue un « mur » physique et symbolique qui contrarie l'interprétation de l'œuvre et transforme le dispositif artistique en contradiction insoluble. L'œuvre de Rachel Khedoori aborde l'ornement par le biais du paradoxe et de l'impasse logique. Par extension, l'ornement contemporain se développe sous le régime du trouble et de la confusion. Cette dernière caractéristique introduit une distinction importante entre l'ornement postmoderne et celui des grotesques traditionnelles. À la Renaissance, l'ornementation fonctionne selon des agencements structurels précis, avec, comme dans le cas de la Chapelle Sixtine, des plafonds de la galerie des Offices ou des fresques du Palazzo Vecchio à Florence, un goût marqué pour la symétrie, le rythme des figures géométriques. Les productions actuelles se réfèrent, entre autres, aux grotesques renaissantes, mais, pour la plupart, elles ne s'intègrent pas à une structure orthonormée.



Anonyme, détail d'un décor grotesque, fresque couloir menant à la terrasse de Saturne, 1556-1558, Palazzo Vecchio, Florence, Italie, © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5

Les plafonds et fresques réalisés par Michel-Ange ou Vasari s'ordonnaient selon une licence. Ils occupaient une place qui leur était assignée à l'intérieur de cartouches, de tondi ou de pavements. Ces dispositions tempéraient leur fantaisie. Les bizarreries étaient disciplinées par la logique interne des formes et des volumes. La distribution harmonieuse des motifs et des proportions créait ainsi un tout relativement « homogène ». Ce « tout » servait un programme iconologique lisible (souvent indexé sur des conventions établies dont l'«*Iconologia*³²¹» de Cesare Ripa est une illustration théorique) qui, lui-même, s'inscrivait dans un programme architectural. Même sous le régime rococo, les ensembles ornementaux contribuaient à la cohérence du lieu qu'ils valorisaient :

321 RIPA PERUGINO, Cesare, *Iconologia, descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invenzione*, Rome, Giovanni Giliotti, 1593.

« Un décor est traditionnellement conçu comme une totalité organisée, à l'intérieur de laquelle les arts décoratifs viennent s'inscrire et concourent à renforcer les effets recherchés : la grandeur, l'intimité, etc. Pensez, par exemple, à cette église rococo en Bavière bâtie par D. Zimmerman. Le visiteur est environné d'un décor qui résulte entièrement de la virtuosité des arts décoratifs et, même s'il y a surabondance, surcharge, profusion, rien n'est pourtant superflu à cause même de la cohésion, de l'homogénéité du décor qui s'impose à vous lorsque vous pénétrez ce lieu ³²².»

Par la suite, l'ornement d'expression classique s'est orienté vers un cadre (rosace, disposition en étoile, bordures..) et une modération. On retrouve d'ailleurs ces arrangements géométriques dans les appositions de sushis de Natacha Lesueur³²³. La logique des productions de Valérie Belin ou de la céramiste Muriel Persil, ne répond pas à ce fonctionnement : du Baroque effervescent, elles s'inspirent davantage. En effet, sous le Baroque, la ligne ornementale évolue et préfère le débordement, le maelström et le tournoiement excessif. Décrite par l'historien Wölflin, la ligne (et de manière conjointe l'ornement) s'émancipe progressivement de la ligne, des clôtures, des encadrements et de la symétrie³²⁴. L'influence de cet héritage sinueux s'exprime clairement dans la mouvance qui nous préoccupe. Elle reprend en partie les spirales et les intrications du Grotesque renaissant, mais ici, la ligne n'est pas disciplinée par une cloison ou un cadre. La grammaire ornementale qui s'impose actuellement tend vers la prolifération et l'immodération créatrice des formes. Son manque de lisibilité est à la fois l'effet et la cause de cette surcharge esthétique qui vise l'écrasement du regard. Un des objectifs visés par l'esthétique baroque (et sur d'autres modalités, l'esthétique maniériste) était de produire des structures, qui par leur complexité, débordent les capacités d'analyse visuelle du public. Les motifs empruntés (par moulage ou par imitation) par les artistes actuels montrent peu d'évolution dans la typologie des

322 SOULILLOU, Jacques, « Y-a-t-il lieu de parler du décoratif ? », *Chimères*, revue des Schizoanalyses, n°17, automne 1992, p. 118.

323 LESUEUR, Natacha, *Sans titre*, épreuve chromogène brillante ou ilfochrome, 60 x 60 cm, série de trois photographies, 1994, [s.l].

324 Cf. WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Paris, Livre de Poche, 1967 [1ere éd. 1888, tr. fr. Guy Ballangé], 350 p.

ornements. Les décors végétaux dominants fusionnent la complexité des grotesques renaissantes et la délicatesse du Baroque. Contrairement à l'art roman ou l'art gothique, ce dernier ne constitue ni un mouvement ni un style stabilisé. Porté par une dynamique spectaculaire, ce courant cherche à provoquer un état d'éblouissement du spectateur : les décors écrasent les surfaces peintes, les sculptures et les architectures par l'allégresse de leurs couleurs et de leurs dorures. L'ornementation baroque s'appuie sur l'idée de dynamisme de la composition et sur le mouvement des sujets, sans souci d'être raisonnable. Les artistes de cette période s'émancipent de l'héritage antique et de ses contraintes. Ils s'intéressent au bizarre et de nombreuses collections développées à partir du XVII^e incarnent l'affermissement de ce goût pour l'inédit, le sinueux, pour ce que Jurgis Baltrusaitis a nommé, dans son « *Essai sur la légende des formes* », des « aberrations³²⁵ ». Ces images « dépravées » puisent directement dans le kaléidoscope des possibles couleurs et textures que la nature a travaillé. La fascination pour l'étrangeté découle directement de cette étude de la nature et l'intérêt pour le trop-plein ornemental en est la conséquence directe. Déjà, le maniérisme et les grotesques, en partie déchargés des obligations traditionnelles de mimésis, encourageaient l'expression de la fantaisie foisonnante des artistes. Ainsi, le Père Ménestrier estimait que :

« *Toute la nature est une boutique de Peintre, ou l'on void des tableaux de toutes les montres. Le Ciel est plein de figures, & de crotesses, depuis que nos Poëtes, & nos Astrologues y ont attaché des images de fantaisie* ³²⁶. »

Son discours permet aussi de rappeler que la mouvance maniériste se constituait déjà contre les règles de l'imitation. Le Baroque, dans une certaine mesure, par son penchant pour le spectaculaire, a prolongé et confirmé cette césure. Plus tardivement, Focillon décrit cette relation forte entre l'ornement et le pouvoir de l'analogie et de l'association :

325 BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations, essai sur la légende des formes : les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1983, 155 p.

326 MÉNESTRIER, Claude-François, *L'Art des Emblèmes*, Lyon, chez Benoist Coral. M. DC. LXII, 1662, p. 2. [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k711258> (consulté le 17/05/2019).

« [...] elles vivent pour elles-mêmes avec intensité, elles se répandent sans frein, elles prolifèrent comme un monstre végétal. Elles se détachent en s'accroissant, elles tendent de toutes parts à envahir l'espace, à le perforer, à en épouser tous les possibles, et l'on dirait qu'elles se délectent de cette possession. Elles y sont aidées par l'obsession de l'objet et par une sorte de fureur de «similisme». Mais les expériences auxquelles les entraîne une force secrète dépassent sans cesse leur objet. Ces caractères sont remarquables et même saisissants dans l'art ornemental ³²⁷.»



GOUÉRY, Michel, *Maillages grotesques*, 2013, détail d'installation, grès et faïence émaillés, dim.variables, vue de l'exposition collective galerie l' H du Siècle, Valenciennes, « *Chroniques baroques* », (14 septembre- 26 octobre 2013), © Gouéry, autorisation de l'artiste.

Ses propos illustrent précisément l'oscillation entre l'adhésion de l'ornement au support qu'il est censé orner et son débordement spectaculaire, jusqu'à son anéantissement. Les productions actuelles reprennent à bon compte ce mécanisme,

³²⁷ FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France-Librairie Ernest Leroux, 1934, p. 20.

mais elles l'accentuent en brouillant la hiérarchie entre les composants plastiques : elles constituent plutôt des rapports, des mises en relation entre les motifs et les objets. Toutefois, le rôle que ces travaux attribuent à l'ornement diffère des mouvements de référence. Là encore, la mouvance actuelle induit des filiations mais elle produit également des évolutions et des ruptures. Les œuvres contemporaines discutent la notion particulière que l'on appelle le « Style » : un ensemble de caractéristiques ou de critères qui permettent de regrouper des productions clairement reconnaissables et assimilables entre elles. Or, à ce jour, constituer esthétiquement un tel regroupement s'avère une tâche complexe. Cette difficulté ne relève pas tant d'un dialogue que d'un mixage. C'est précisément ce que l'on observe dans les productions de Valérie Belin, Natacha Lesueur, Muriel Persil ou encore Michel Gouéry : un brassage de styles issus de différentes périodes. En cela, leurs travaux perpétuent autant qu'ils les perturbent certaines traditions formelles. Ils malmènent ces héritages stylistiques et posent ainsi un problème de définition.

II.3.4) Conclusion : vers une ornementation astylistique

À ce propos, Carole Andréani souligne qu'« aujourd'hui, un flou persiste dans les frontières stylistiques[...] ³²⁸». Pour conclure sur l'ornementation : cette porosité des styles et des époques constitue un dénominateur commun aux productions céramiques de la nouvelle mouvance d'inspiration grotesque.

Le système formel proposé par les œuvres contemporaines opère, en effet, une forme de condensation et cultive un rapport de mixité entre les différents registres stylistiques, essentiellement ornementaux. On retrouve la trilogie Renaissance-Baroque-Rococo dans les motifs, mais si, comme chez Riegl aucune hiérarchie qualitative n'est établie entre les mouvements et les éléments, aucune chronologie ou distinction historique n'est respectée non plus : les œuvres évoluent dans une atemporalité stylistique, dans un principe de confusion formelle généralisée. Cela représente le dessein inverse de la recherche rieglienne, qui tend à élaborer de manière

328 ANDRÉANI, Carole, « *Volutes, cornes d'abondance et lambrequins* », dossier *Passion Baroque*, revue *Céramique et Verre*, n°226, mai-juin 2019, p. 48.

rigoureuse des associations mais surtout à clarifier ces chaînes de relations formelles. La mouvance actuelle s'appuie sur les ressemblances visuelles mais n'a pas pour dessein d'éclaircir leurs caractéristiques individuelles ni de cerner l'évolution artistique de ces motifs à travers l'histoire : le principal « style » des ornements de cette veine réside a fortiori dans une absence de « style ». Ainsi, le courant actuel revêt les masques de différentes périodes avec une préférence pour le maniérisme et le baroque, qui sont mentionnés dans de nombreux entretiens menés sur le terrain mais sans en favoriser un seul. En cela, le goût actuel de l'ornementation entraîne la céramique vers une tendance *astylistique*.

Dans « *Questions de style* », Riegl déduisait de ses observations descriptives des réflexions stylistiques, des règles ou des principes généraux, qu'il étendait à un ensemble de productions. Ces principes étaient valables pour tout un groupe reconnaissable d'œuvres, de façon permanente. Or, la mouvance contemporaine relève de l'irrégularité esthétique, en rupture avec les propositions de Riegl. Ce théoricien s'appuie sur l'ornement pour proposer une réflexion inédite : l'ouvrage « *Questions de style* » vise à exposer les traditions stylistiques que les historiens contemporains de Riegl déniaient encore à l'ornementation d'inspiration végétale, notamment dans l'art antique. La pensée de Riegl ouvre sur une nouvelle perspective qui permet de regrouper les productions artistiques selon des affinités stylistiques. Selon l'auteur, le réinvestissement de motifs anciens traduit une évolution formelle issue d'une volonté artistique (*Kunstwollen*), qui varie au gré des moments historiques. Le système construit par Riegl établit des liens visuels entre les différents mouvements et constitue des parentés entre les styles qui s'engendrent successivement mais selon une « pulsion artistique immanente » qui conduit la recherche ornementale vers une forme inédite de liberté et de spontanéité. Cette énergie autonome de développement de l'art cherche perpétuellement dans un répertoire de formes, de matériaux et de techniques, des moyens renouvelés d'expression.

Chaque époque traduit ainsi, au-delà de l'expression individuelle de l'artiste, une tendance de fond, entraînant une succession de métamorphoses des styles. Dans ce modèle analytique, les œuvres issues d'une pulsion libre poursuivent une évolution sans objet. Parce que le *Kunstwollen* évolue librement, il s'oppose au principe

d'histoire de l'art, en dépit de son enchaînement chronologique, car chaque production artistique semble, dans ce système, advenir spontanément. Cela entre en contradiction avec le principe de l'iconologie qui tend à construire, comme l'expose Erwin Panofsky, un processus historique dans laquelle on tente de « [...] replacer [l'œuvre] dans une perspective historique "génétique" [...], de la concevoir comme un moment dans un développement³²⁹ » logique et causal. Le système de Riegl entre aussi en contradiction avec les théories de certains prédécesseurs, comme Semper. Ce dernier appréhende l'art comme le développement d'un pouvoir sur une matière définie, d'une maîtrise technique au service d'une idée. Riegl s'oppose clairement à cette orientation matinée de matérialisme. Il dénonce les déterminismes extérieurs, issus de la technique et du matériau, qui nuisent à l'autonomie du processus artistique.

La notion de *Kunstwollen* va également lui permettre de défendre cette autonomie artistique mais aussi de construire un système qui regroupe des productions identifiables par des caractéristiques communes. Ce système s'avère un outil méthodologique intéressant pour établir des chaînes formelles entre différents mouvements stylistiques. Cette approche analytique permet une saisie individuelle de chaque mouvement, dans ses particularités et spécificités. Mais elle peut aussi fonctionner comme une sorte de « matriochka » esthétique : elle propose une mise en abîme stylistique et constitue une chaîne d'articulations entre divers moments artistiques. L'historien établit ainsi une corrélation formelle entre Renaissance, Baroque et Rococo. Selon lui, le Baroque représente schématiquement une expression amplifiée de la Renaissance et le Rococo une intensification supplémentaire du Baroque. Dans son analyse, il s'appuie sur un certain nombre d'exemples empruntés à l'ornementation d'inspiration végétale, soulignant la transmission de certains motifs, comme la feuille d'acanthe, d'une période à une autre. Ce système offre de nouveaux outils universels de compréhension de l'évolution de l'histoire de l'art : il expose ainsi l'accointance stylistique qui unit l'arabesque orientale et sa supposée origine gréco-romaine.

329 PÄCHT, Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, pp. 118-119.



GOUÉRY, Michel, *Maillages grotesques*, 2013, installation, grès et faïence émaillés, dim.variables, vue de l'exposition collective galerie l' H du Siège, Valenciennes, « *Chroniques baroques* », (14 septembre- 26 octobre 2013), © Gouéry, autorisation de l'artiste.

Néanmoins, certaines filiations établies par l'auteur restent à discuter, tout comme certaines positions progressistes. Le mouvement dit maniériste, peut être par exemple appréhendé comme un détricotage des idéaux esthétiques renaissants. Dès le XVII^e siècle, des critiques s'élèvent contre ceux qui, petit à petit, ont délaissé l'étude de la nature et de son imitation pour « vicier l'art ³³⁰» par la sensualité, l'affect et l'exagération. Bellori dénonce dans ses écrits un maniérisme – terme déjà péjoratif sous sa plume – qu'il perçoit comme décadent ou du moins rétrograde. L'auteur critique des productions contraires aux idéaux d'harmonie et d'équilibre de la première Renaissance. Il n'est pas le seul : l'italien Lanzi dans son « *Histoire de la peinture italienne*³³¹» attaque les artistes qui s'écartent des chemins de la mimésis pour baguenauder sur le terrain de l'artifice, de la manière. Il apparaît déjà clairement aux

330 BELLORI, Giovanni Pietro, « *Vie d'Annibal Carrache* », *Vies des peintres, sculpteurs et architectes modernes*, (éd. originale : *Vite de pittori, scultori e architetti moderni*), Rome, al Mascardi, 1672, p. 20, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851200q> (consulté le 29/12/2022)

« Sicchè, mancato quel felice secolo, dileguossi in breve ogni sua forma; e gli artefici, abbandonando lo studio della Natura, viziarono l'Arte con la maniera, o vo gliamo dire fantastica Idea, appoggiata alla pratica, e non all' immitazione. »

contemporains du maniérisme que certaines productions tirent vers l'imitation caricaturale d'expressions stylistiques dès lors appauvries. L'excès d'ornement constitue un des symptômes de cette supposée dégénérescence.

En effet, le point de référence – ici le Maniérisme – admiré de nombreux artistes contemporains, a fait en son temps l'objet de nombreuses critiques et se voit considéré, dans une certaine mesure, comme une régression esthétique par rapport à certains acquis artistiques et scientifiques de la Renaissance. Cela se manifeste par une prise de distance avec les principes de construction de l'espace précédemment développés, notamment la perspective euclidienne. Plus tardivement, dans le Baroque, ces écarts apparaissent différemment : la constance démonstrative des œuvres baroques s'oriente vers l'évanescence, l'idéalisation ou un symbolisme luxuriants, guidés par un sentiment mystique, servant un discours religieux et politique qui n'est plus celui de la Renaissance, ni du courant maniériste.

Les références ornementales choisies par la mouvance actuelle sont celles de mouvements qui s'écartent des chemins de l'entendement, de la mesure et de la vérité scientifique. Elles tendent vers la théâtralité à laquelle participent dorures, stucs et encorbellements. Il n'est donc pas surprenant que cette ornementation tapageuse soit convoquée. La réactivation de motifs précis du patrimoine décoratif ancien, comme le mascarons, hérité de l'Antiquité et exhumé à la Renaissance puis repris sous le Baroque et le Rococo sert le projet des artistes contemporains. Ce capital répond à des besoins spécifiques et est exploité ad libitum. Comme sous la période maniériste, l'ornementation ne relève pas de la libre fantaisie de quelques artistes, ni de la rencontre accidentelle d'une technique et d'un matériau, plus ou moins propice à telle forme ou telle expression. Le choix des motifs et des matériaux est inféodé à un programme : ils sont utiles à un projet, pour lequel formes et matériaux vont être continuellement modifiés et ajustés. Mais les éventuels prolongements ornementaux, influencés par le choix du matériau, ne représentent qu'un effet « secondaire ». D'un point de vue théorique, Gottfried Semper souligne le lien étroit qui existe entre un matériau particulier et les développements d'un répertoire formel notamment ornemental. Il illustre cette relation par une technique exigeante : la sculpture sur

331 LANZI, Luigi, *La Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, [1ère éd. 1792 t. I et 1796 t. II], éd. J. de Lazara et B.Gamba, 1809.
[en ligne] http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf (consulté le 08/08/2019).

Pierre dure. Cette corrélation entre matériau et ornement dévoile une causalité entre résurgence du médium céramique et prolifération ornementale.

Selon l'auteur, par ses caractéristiques, le matériau, appelle spontanément des formes, en l'occurrence des motifs ornementaux, qui incarnent la dureté et la pérennité. Semper souligne que l'influence du couple matériau-forme n'est pas systématiquement déterminante dans le processus artistique mais que le choix du matériau et des formes, doit répondre prioritairement à des besoins matériels et utilitaires. Bien que Semper accorde aux formes un lien avec les besoins matériels et qu'il s'intéresse peu à la dimension « intime » ou personnelle de l'œuvre d'art, il nuance cependant ses propos :

« Le matériau est au service de l'idée et, quand elle émerge dans le monde sensible, celui-ci n'est pas l'élément déterminant du processus. La forme, c'est-à-dire l'idée devenue phénomène, ne peut être en contradiction avec le matériau par le biais duquel elle se matérialise ; par contre, il n'est absolument pas nécessaire que le matériau à proprement parler intervienne comme facteur déterminant dans la manifestation artistique³³². »

En dépit de leurs dissensions, ces différentes approches théoriques éclairent sur l'exploitation de l'ornementation par la scène contemporaine qui est de façon parfois latente ou inconsciente chez certains artistes l'expression d'un besoin spécifique à notre époque artistique. L'approche typologique conduit à établir des liens de causalité, notamment avec le matériau « terre », propice à l'ornementation. Les artistes se sont reportés sur la céramique car cette technique s'adaptait parfaitement à la pratique de l'ornement. Palissy, Della Robbia ont exploité en leur temps la souplesse du matériau, sa brillance et ses couleurs. Le choix du matériau, en effet, comme l'a formulé Semper, est influencé par ces propriétés mêmes. Si la notion d'ornementation n'est pas uniquement liée à la céramique, la plasticité du matériau terre s'avère particulièrement favorable à ses variations et offre davantage de textures possibles que le métal ou la résine. Inversement, l'ornementation valorise la grande plasticité de la terre et permet d'exposer la variété technique d'un médium pour lequel la pratique

332 SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture*, trad. J. Soulillou, Marseille, éd. Parenthèses, 2007, p. 276.

demeure essentielle. Néanmoins, cette relation s'observe également dans d'autres médiums où les questions de la matière et du geste s'avèrent particulièrement présentes : le verre, les arts textiles, telles la broderie ou la tapisserie.



DELLA ROBBIA, Giovanni, *Résurrection du Christ*, circa 1520-1525, terre cuite émaillée, 174.6 x 364.5 x 33 cm. Brooklyn Museum, New York Brooklyn Museum. Image domaine public.

En conclusion, la prolifération ornementale dans la mouvance d'inspiration grotesque s'explique par plusieurs facteurs : l'ornement permet de décroquer les styles et, au passage, de remettre en question le jugement de goût et les catégories artistiques qui les sous-tendent. Liées à ces structures esthétiques, les hiérarchies sociales apparaissent également brouillées. L'ornementation joue un rôle déterminant dans cette tactique critique, jusqu'à produire, par son foisonnement et son débordement, un trouble chez le spectateur, dont les perceptions esthétiques et les sens sont chamboulés. Propice à l'expression des potentialités plastiques de l'argile, l'ornementation s'expose par les variations chromatiques. Le point suivant va aborder le rôle que tiennent la couleur et sa matérialité dans cette démarche délibérément spectaculaire et outrancière du courant actuel.

CHAPITRE II.4
COULEUR ET MATIÈRE CÉRAMIQUE : UN PROCESSUS
INSTABLE REVENDIQUÉ



PELISSON, Lisa, *La Fête est-elle encore possible aujourd'hui ?*, 2019, plâtre, colorants, pigments, céramique, éléments de récupération, pâte à modeler, colle, plastiline, cire, feux de bengale, dimensions variables, présentée lors de l'exposition collective, Bibliothèque de Senones, France, « *Habiter le Monde* » (21 juin – 22 septembre 2019) © Pelisson, autorisation de l'artiste.

Carnavalesque, bigarrée, criarde, la palette chromatique de nombreuses productions actuelles s'impose avec brutalité. La plasticienne Lisa Pelisson propose des teintes violentes et tranchées qui contribuent à l'étrangeté captivante de son travail céramique. Le pouvoir de séduction de la couleur constitue un ressort important des œuvres de l'exposition intitulée « *Pare-chocs*³³³ ». Au même titre que l'ornement, la couleur constitue pour la jeune artiste un moyen d'asseoir une dynamique

³³³ PELISSON, Lisa, Espace Petit Cabinet, Strasbourg, *Pare-chocs*, (24 janvier 2021 – 8 avril 2021).

spectaculaire. Dans « *La Fête est-elle encore possible aujourd'hui ?*³³⁴ », sorte de pièce montée décadente, la couleur apparaît dans des amas coulants de plâtre, de béton, de cire et de céramique... Dégoulinant de matières douteuses, ce gâteau coloré célèbre avec ironie la matière. Cette insistance sur la couleur et la matérialité, notions sujettes à caution, met en tension sa production face à certaines conceptions théoriques. Cette partie va étudier le rôle que joue cette matérialité chatoyante dans la rupture esthétique engagée par la mouvance céramique contemporaine.

II.4.1) La Couleur, champ de bataille entre spirituel et matériel

Omniprésente dans le courant céramique d'inspiration grotesque, la couleur et sa matérialité incarnent une nouvelle orientation esthétique, opposée notamment aux mouvances portées sur le concept et le spirituel. Ce point dresse le décor notionnel dans lequel évolue la couleur et revient sur les positions théoriques qui ont contribué à sa constitution. Cruciale pour le médium céramique et valorisée par la mouvance actuelle, la couleur s'avère en effet historiquement discutée voire dépréciée. Dans l'Antiquité, la pensée platonicienne s'avère notamment hostile à l'art en ce qu'il génère des apparences éloignées de la théorie de la connaissance. Platon considère l'Idée, c'est-à-dire l'immuable, le fixe, comme principe supérieur. La couleur, variable et hétérogène, apparaît rétive au principe d'intelligibilité et de rationalité. Par ses caractéristiques, la couleur entre difficilement en concordance avec le système platonicien, construit autour d'une philosophie de la raison qui oppose monde intelligible et monde sensible. Cette philosophie aborde donc la couleur avec suspicion. Par son ancrage dans le monde matériel, elle suscite une méfiance. Si l'on s'en tient au modèle platonicien, la couleur, au même titre que les variations lumineuses, est un procédé illusionniste au service des apparences et des « fantômes » du Vrai³³⁵ comme la « skiagraphie » ou la peinture de trompe-l'œil. Cette âpre déconsidération s'inscrit dans le temps : les théories platoniciennes ont connu une

334 PELISSON, Lisa, *La Fête est-elle encore possible aujourd'hui ?*, 2019, plâtre, colorants, pigments, céramique, éléments de récupération, pâte à modeler, colle, plastiline, cire, feux de bengale, dimensions variables, présentée lors de l'exposition collective, Bibliothèque de Senones, France, « *Habiter le Monde* » (21 juin – 22 septembre 2019).

335 « Socrate – L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai ; et la raison pour laquelle il fait tant de choses, c'est qu'il ne prend qu'une petite partie de chacune ; encore ce qu'il en prend n'est-il qu'un fantôme. », PLATON, *La République*, X, 596d-598d.

grande postérité. Dans « *Idea* », Erwin Panofsky analyse les différentes manifestations de cet héritage platonicien. L'auteur parcourt, à travers les siècles et les différents mouvements artistiques, les répercussions du platonisme. Il évoque notamment les conceptions de Plotin :

« Ainsi donc, si la critique platonicienne fait aux arts le grief de fixer continuellement le regard intérieur de l'homme sur les images sensibles, c'est-à-dire de lui fermer la contemplation du monde des Idées, la défense que leur consacre Plotin, condamne les arts à un tragique destin : porter toujours de nouveau le regard intérieur de l'homme au-delà des images sensibles, c'est-à-dire lui ouvrir une perspective sur le monde des Idées, mais en même temps lui voiler³³⁶».

En effet, les théories plotinistes estiment que l'artiste peut se saisir, par son intuition personnelle, de la beauté et de son absolu. Dans le même temps, Plotin rejette la matière, qui reste, selon lui, un mal pernicious. Là réside la principale contradiction du plotinisme : la matière peut offrir une ouverture sur l'Idée, tout autant qu'elle incarne un possible éloignement de celle-ci. L'œuvre ouvre ainsi une brèche sur le monde des Idées mais la matière, rebelle à l'intellectualité, s'en écarte dangereusement.

La scolastique médiévale prolonge à sa manière cette perception : l'art devient expression de l'essence divine qui par défaut s'exprime dans la matière. Pourtant si la conception médiévale s'appuie sur le principe judéo-chrétien de l'immanence, elle perpétue également une certaine méfiance à l'égard de la matière, qu'elle subordonne encore à l'Idée, que l'on peut alors confondre avec l'Esprit ou l'âme. L'art sert alors un discours théologique chrétien dans lequel la créativité artistique est soumise à la créativité métaphysique supérieure, qui est celle de Dieu. Or, Dieu étant un être absolu et invariant, il ne peut souffrir aucune impermanence.

La conception chrétienne de l'art, reste sous-tendue par un principe de perfection, incarné par la figure divine, éternelle et immuable, qui évacue, *ipso facto*, toute notion de contingence. Plus tardivement, le néoclassicisme – comme l'explique

³³⁶ PLOTIN, *Ennéades*, I, 6, cité par PANOSKY, Erwin, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, éd. Gallimard, collec. Tel, 1984, p. 47.

Panofsky – assignera à l’artiste la mission de corriger les apparences terrestres qui ne sont que des contrefaçons dévoyées des Idées. L’artiste ne va plus alors chercher en son for intérieur l’inspiration artistique, le « souffle divin », il va devoir s’appuyer sur le réel et en donner une image parfaite et « idéale ». L’élévation de l’art vers le plan métaphysique prévaut : il s’agit désormais de transcender la matière. Par sa matérialité, la couleur n’entre pas en conformité avec ce système théorique et théologique. Trop ancrée dans l’ici-bas, trop marquée par la perception individuelle et donc faillible du spectateur, la couleur est accusée de manquer d’intellectualité.

Cette critique s’illustre notamment au XVII^e, dans « la querelle du coloris » qui oppose les tenants du *disegno* à ceux de la couleur. On reproche alors à cette dernière de tirer le travail du peintre vers celui du simple artisan teinturier, éloignant ainsi la noble activité du dessin du *dessein*, c’est-à-dire de l’activité mentale, intellectuelle, dans le prolongement du concept renaissant de « cosa mentale³³⁷ ». La couleur est alors influencée, non par le (bon) sens mais par *les* sens. Pire, les principes de plaisir et d’agrément infusent dans la couleur. Au détriment de cette dernière, considérée comme secondaire et sentimentale, les débats menés à l’Académie royale de peinture valorisent le dessin. Pour Le Brun notamment, la couleur ne fait que « satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l’esprit³³⁸ ». Ce qui manifeste encore la primauté du dessin et encourage une réduction de la palette chromatique. Face aux séductions et aux impermanences du coloris, le dessin apparaît plus à même de retranscrire le « Vrai » :

« Le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. Car l’on demeure d’accord que la couleur n’est qu’un accident et qu’elle est produite par la lumière, parce qu’elle change selon qu’elle est éclairée, en sorte que la nuit, le vert paraît bleu et le jaune paraît blanc, étant tous deux éclairés d’un flambeau. Ainsi, la couleur change selon la lumière qui lui est opposée³³⁹. »

337 En déclarant que « la pittura è mentale » Léonard de Vinci tendait à asseoir la place et la légitimité la peinture parmi la hiérarchie des arts libéraux. « Chose de l’esprit », la peinture s’éloigne de l’artisanat et de ses considérations purement manuelles et matérielles.

338 LE BRUN, Charles, cité par FISCHER, Hervé, *Les Couleurs de l’Occident*, Paris, éd. Gallimard, collec. Bibliothèque illustrée des Histoires, 2019, p. 88.

339 LE BRUN, Charles, *ibid.*

Le Brun développe ainsi une critique dirigée contre la couleur, jugée émotionnelle, superficielle et impermanente. L'admiration portée aux coloris de Titien se perçoit pourtant dans les conférences menées par Le Brun et retranscrites par Félibien. Il est néanmoins noté que le célèbre coloriste « [...] n'avait jamais pensé en travaillant ses ouvrages qu'à leur donner de la beauté et à les farder, pour ainsi dire, par l'éclat des couleurs et non pas à représenter régulièrement les objets comme ils sont³⁴⁰», contrairement au peintre Raphaël, qui « [...] n'a jamais eu d'autre but que d'imiter la Nature dans ses plus belles parties³⁴¹.» Cette conception négative de la couleur, comme vaine séduction, est partagée par Philippe de Champaigne. Sous l'influence de la pensée janséniste, le peintre condamne la couleur dont les atours « entêtent » les peintres et font oublier « la correction et la justesse des proportions³⁴²». Et le peintre ajoute :

« Ce n'est pas que cette partie ne soit très nécessaire mais l'étudier plus que le principal et en faire sa seule étude, c'est se tromper soi-même, c'est choisir un beau corps, se laisser éblouir de son éclat et ne se pas mettre assez en peine de ce qui doit animer cette belle apparence, qui ne peut subsister seule, quelque beauté qu'elle puisse avoir, parce que la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent³⁴³.»

Cette conférence valorise clairement l'intellectualité (« l'âme et l'esprit ») au détriment de la couleur, jugée superficielle et anecdotique. Cependant, Roger de Piles, lui, développe un discours en sa faveur et donne dans sa composition, la primauté au coloris plutôt qu'à la perspective tant en soulignant l'importance du clair-obscur (terme déjà développé par Alberti dans « *De pictura* » et par Léonard de Vinci dans son « *Traité élémentaire de la peinture*³⁴⁴ »). En 1673, le théoricien est le premier à affirmer que :

340 FÉLIBIEN, *Conférences de peinture et de sculpture de l'Académie Royale de peinture*, Londres, éd. David Mortier, 1705, IV^e conférence, p. 38. [en ligne]

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30425268v> (consulté le 03/01/2022)

341 *Ibid.*

342 CHAMPAIGNE, Philippe de, *Conférences inédites de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, conférence du 12 juin 1671, texte établi par André Fontaine, Albert Fontemoing, 1903 pp. 9-13, [en ligne] <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/7504-confrences-indites-de-lacadmie-royale-de-peinture-et-de-sculpture> (consulté le 22/01/2022).

343 *Ibid.*

344 VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture* ou *Codex Urbinas* [1^{ere} éd. posthume en langue française, Paris, imp. J.Langlois, 1651, 128 p.], Paris, éd. Hermann, 2004, 178 p.

« À l'égard d'être plus ou moins nécessaire pour faire un tout, les parties essentielles sont également nécessaires, il n'y a point d'homme si l'âme n'est jointe au corps, aussi n'y a-t-il point de Peinture si le Coloris n'est joint au dessin³⁴⁵. »

Ce débat historique autour de la couleur illustre les tiraillements théoriques et artistiques dont les productions contemporaines héritent indirectement. Actuellement, deux orientations esthétiques semblent prolonger ces enjeux autour de la couleur et de la matière : une première tendance exploite les potentialités de la matière avec éclat et exubérance ; une seconde, plus ascétique, tend à les effacer ou à les présenter sous un jour « spirituel ». Ce dernier courant, redevable des avant-gardes abstraites, se porte vers la « pureté » et « l'ineffable ».

Au début du XX^e siècle, le mouvement abstrait aspire en effet à l'expression de principes supérieurs tels que l'Idée ou l'Essence. Dans cette logique, l'abstraction cherche à rompre avec les apparences transitoires et illusoire du monde réel. C'est avec cette conception de l'art et cette mission de quête spirituelle que privilégie Kandinsky. En 1911, le peintre russe développe une orientation métaphysique à travers un ouvrage majeur « *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*³⁴⁶ ». L'artiste y expose sa pensée esthétique : dans cette perspective d'inspiration religieuse judéo-chrétienne, il développe une théorie de l'effet psychologique de la couleur sur les tréfonds de l'âme. Chaque nuance de la palette chromatique induit une sonorité et une vibration distincte sur l'âme. En outre, la couleur représente pour le peintre russe un moyen d'atteindre l'âme. Il écrit que la couleur : « [...] conduira, unie au dessin, au grand contrepoint pictural, s'achèvera en atteignant la composition et, devenue véritablement un art, servira le Divin. Et c'est toujours le même guide infallible qui la conduira à une hauteur vertigineuse : *le principe de la nécessité intérieure*³⁴⁷ ! » Selon lui, la couleur n'a d'autre fin que

345 PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, édition établie par Jacques Estienne, 1708, p. 319 [en ligne]
https://books.google.fr/books/about/Cours_de_peinture_par_principes.htmlhl=fr&id=SsI9AAAAcAAJ
(consulté le 19/01/2022).

346 KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (titre original « *Über die Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* »), Paris, Folio, collec. Essais, n°72, 2004 [1912], 211 p.

347 *Ibid.*, p.132.

d'accéder au spirituel et constitue un intermédiaire pour extérioriser un contenu intérieur, latent. Plus loin, il précise : « Plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et l'ultime surpasensible. [...] *Le bleu est la couleur typiquement céleste*.³⁴⁸. » Ce dialogue avec l'infini est sur-naturel, c'est-à-dire qu'il excède la sensation pour tendre vers des principes supérieurs. Le mouvement constructiviste envisage également avec distance la matière, délaissée en faveur de l'Idée pure et du concept. Les écrits constructivistes³⁴⁹ de Tatline, valorisent les matériaux « pauvres » (fer, bois, plâtre) mais la matière demeure encadrée par la fonctionnalité et assujettie à la modernité et son idéologie qu'elle doit servir :

« Nul débordement, nulle excroissance ou excès de la matière ne sont ici tolérés. Le matériau est, tout au contraire, strictement subordonné à sa fonction. La pureté même de la forme, tend à canaliser et contenir ce que le matériau peut avoir d'exubérant. Il se produit alors comme un " lissage " et un effacement du matériau, lequel se dilue dans la forme³⁵⁰. »

Dans ce rapport de méfiance avec le « rétinien », Malévitch développe un projet iconoclaste dont le point culminant est le « degré 0³⁵¹ » ou l'amenuisement de la matière jusqu'à la complète disparition de l'oeuvre. Cette exclusion renouvelée de la matière et de ses particularismes, place les avant-gardes en filiation avec « les concepts dogmatiques iconophobes qui ont traversé toutes les religions monothéistes. Ces concepts ont pour fondement l'invisibilité du Dieu unique des religions monothéistes³⁵². » Dans « *Dieu n'est pas détrôné*³⁵³ », Malévitch développe ainsi un

348 KANDINSKY, Wassily, *op.cit.*, p. 143.

349 TATLINE, Vladimir, dans *Synthèse des nouveaux courants artistiques* (1920) encourage à une méfiance de l'oeil et à maintenir sous contrôle les impressions sensorielles. Cf. SHADOWA, Larissa Alexjewna, *Tatlin Wladimir Jewgrafowitsch*, Weingarten, Kunstverlag Weingarten, 1987, p. 258.

350 MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art moderne*, Paris, éd. Larousse, collec. In Extenso, 2004, p. 33.

351 Cf. Exposition galerie Dobychina, St Pétersbourg, « *Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 (zéro-dix)* » [titre original Последняя Футуристическая выставка картин 0,10 (Ноль-Десять)], (19 décembre 1915 - 17 janvier 1916).

352 MARCELÉ, Philippe, conférence « *Image et Monothéisme* », Espace Ouest-France, Rennes, 1^{er} avril 2019 [en ligne] [Conférence image monothéisme \(xn--philippemarcel-okb.com\)](http://xn--philippemarcel-okb.com) (consulté le 19/01/2022). Cf. MARCELÉ, Philippe, *Image et Monothéisme – vers un art des croyants, purement spirituel, sans œuvres et sans images*, éd. St Honoré, Paris, 2020, 375 p.

353 MALÉVITCH, Kazimir, « *Dieu n'est pas détrôné* », Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, collec. Petite Bibliothèque Slave, n°20, 2002, 93 p.

propos hostile à toute figuration qu'il associe au crime d'idolâtrie, comme l'indique Philippe Marcelé dans « *Images et Monothéismes* » :

« En la rejetant, c'est-à-dire en rejetant les idoles, il se situe clairement dans la tradition iconoclaste. [...] Dans cette dernière critique on peut distinguer deux choses : d'abord un mépris pour l'art ancien figuratif et un mépris pour le corps, qu'il faut étendre à la matière en général, autrement dit au monde visible. Or, parce qu'elle est, par nature, l'image de quelque chose, l'image renvoie au monde réel, concret et visible. C'est ce monde que le peintre abstrait refuse de voir. Il peut le refuser au nom d'une spiritualité, supposée atteindre à l'Essentiel³⁵⁴. »

Cette recherche du « Vrai » et du spirituel encourage les esthétiques ascétiques et rationnelles. Pour sa part, Piet Mondrian s'investit dans la recherche d'une beauté pure, dégagée des perceptions et des sentiments individuels :

« Pour que notre ambiance matérielle soit d'une beauté pure, donc saine et pratique, il est nécessaire qu'elle ne soit plus le reflet des sentiments égoïstes de notre petite personnalité, il faut ainsi qu'elle ne soit plus d'aucune expression lyrique, mais au contraire purement plastique. Nous voulons donc une esthétique réelle, fondée sur les rapports purs de lignes et de couleurs pures, parce que seuls les rapports purs, d'éléments constructifs purs, peuvent aboutir à la beauté pure³⁵⁵. »

Son jeu géométrique d'aplats de couleurs primaires traduit cette libération vis à vis du réel mais aussi de tout affect et de narration. La construction de son paradigme esthétique s'appuie sur une rationalité dont la grammaire plastique quasi immuable, à base de forces directrices verticales et horizontales, constitue le filet de sécurité, un garde-fou contre tout épanchement ou désordre émotionnel ou matériel. Finalement assez conservatrice, cette rigueur renoue avec un vocable plastique et une pensée

354 MARCELÉ, Philippe, conférence « *Image et Monothéisme* », op.cit.

355 MONDRIAN, Piet, « *Le Home, la Rue, la Cité* », *L'Atelier de Mondrian : Recherches et Dessins*, [1^{ère} éd. Vouloir, n° 25, Janvier 1927], Paris, éd. Macula, 1982, pp . 63-70.

spiritualiste indexée sur la pureté de l'essence. C'est ce qui amène Hervé Fischer à avancer que Kandinsky, Mondrian, Klee, et même Malévitch sont « en quête, pour la couleur, d'une réalité supérieure³⁵⁶. Dans ce modèle esthétique imprégné du religieux, la matière du monde terrestre, à laquelle la couleur appartient, est donc distancée voire rejetée. Cette tendance iconoclaste vouée à la dématérialisation conduit à des développements encore plus radicaux et « à proposer des œuvres si "abstraites", si inaccessibles aux sens, notamment de la vue, qu'elles se ramènent au vide, au rien, et ne se déploieraient que dans le registre de la pure spiritualité. Comme le divin invisible, l'art serait donc devenu, lui aussi, invisible³⁵⁷. » Cette dimension mystique de l'immatériel traverse l'ensemble des avant-gardes artistiques du XX^e siècle, de Malévitch à Klein en passant par Laurence Weiner³⁵⁸. Comme l'indique Florence de Mèredieu : « Cette histoire « immatérielle » s'ouvre à un tournant remarquable de l'histoire des arts plastiques : celle de la naissance, puis du développement de ce que l'on va appeler « l'art moderne », à un moment où se renouvelle la question de la matérialité et où se dessine son amenuisement obligé, jusqu'à sa disparition, jusqu'au vide, jusqu'au degré zéro³⁵⁹. »

Ce contexte artistique et théorique, propice à la rationalité et à l'essence, éclaire sur une réduction progressive de la palette chromatique, jusqu'à ne retenir qu'une seule couleur chez Yves Klein : le bleu IKB, couleur de la spiritualité et du monde supérieur. Si la couleur doit subsister, elle doit demeurer du côté de l'Idée et non de l'émotion. Lorsqu'il travaille le bleu, Klein souhaite travailler l'immensité du ciel : son bleu relève pour lui de l'infini, de l'incommensurable, de l'illimité mais surtout de l'intangible qui se manifeste par la révolution bleue dont le bleu IKB est le filtre. La couleur picturale n'est pas exploitée ici pour sa densité, ni pour ses variations. Tout se passe comme si le discours de la matière se diluait dans une insondable brume

356 FISCHER, Hervé, *Les Couleurs de l'Occident*, Paris, éd. Gallimard, collec. Bibliothèque illustrée des Histoires, 2019, p. 302.

357 MARCELÉ, Philippe, conférence « *Image et Monothéisme* », op.cit.

358 Pour rappel, Lawrence Weiner affirme : « - 1. L'artiste peut construire le travail - 2. Le travail peut être fabriqué - 3. Le travail peut ne pas être réalisé - Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. », in : SIEGELAUB, Seth (commissaire), galerie Seth Siegelaub, New York, « *January 5-31 1969* », cat. d'exposition, (5-31 janvier 1969), New York, galerie Seth Siegelaub, p. 23.

359 MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne : mode d'emploi*, mis en ligne le 13/08/2009 [en ligne] <https://florencedemeredieu.blogspot.com/search?q=immatérielle> (consulté le 30/12/2021).

spirituelle. Pour Klein, il ne s'agit pas de matière physique et tellurique, chargée de ses aspérités mais d'une matière flottante et impalpable : Klein travaille ce qu'il nomme une « sensibilité pure³⁶⁰ » qui s'évapore plus qu'elle ne s'enracine dans un corps concret. La couleur ne renvoie pas chez lui à une dimension corporelle ou temporelle, mais bien céleste : « La couleur quitte son support et se retrouve, à l'égal d'un son, dans un état de lévitation conceptuelle qui l'amène à flotter au-delà des substances et des matières du monde³⁶¹. »

Dans cette recherche de pureté, les scories du réel subsistent toujours dans le support matériel de l'œuvre : il convient donc de retirer toujours plus de matière, pour atteindre cet absolu, cet idéal de spiritualité pure que manifeste l'exposition du « *Vide* » réalisée par Yves Klein. L'aboutissement logique de ce processus revient à la suppression de la matière et de la couleur, pour aboutir au « rien » : Klein s'éloigne du terrestre qu'il souhaite annihiler et « désincarner ». Florence Mèredieu évoque à ce propos : « L'idée même d'une transmutation de la matière, d'une sublimation ou volatilisation de la chair [...]»³⁶².

Cet iconoclasme radical est par la suite repris et réactualisé par les pratiques conceptuelles, une « forme d'art qui a pour matériau le langage³⁶³ ». Dans le prolongement des abstractions du début du XX^e, ce courant conceptuel poursuit le projet de réduction de la forme et d'épuration systématique de la matière et de ses attributs terrestres. Débarassée de la matière et de ses pondérables, l'œuvre devient signe pur, à l'instar de la démarche de Sol Lewitt : « [...] qui vise à placer au centre de l'art la pure conceptualité, le simple possible, l'objet pouvant, comme il le précise, être effectué ou pas sans que cela change quoi que ce soit à la nature de l'art ? L'œuvre est le concept³⁶⁴. »

360 CLERT, Iris (commissaire), galerie Iris Clert, Paris, *Yves Klein : La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, exposition dite du « *Vide* », (28 avril – 12 mai 1958).

361 MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art moderne*, Paris, éd. Larousse, collec. In Extenso, 2004, p. 93.

362 MÈREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 52.

363 FLYNT, Henry, in : SCHLATTER, Christian (dir.), galerie 1900-2000, Paris, « *Art conceptuel, Formes conceptuelles* », cat. d'exposition, (8 octobre- 3 novembre 1990), Paris, galerie 1900-2000, 1990, p. 5.

364 MÈREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 557.

L'indexation de l'œuvre sur le concept contraint alors la couleur et sa matérialité à la plus grande discrétion et encourage les artistes à « diminuer l'importance de la chose à regarder³⁶⁵ ». Cette dématérialisation reste néanmoins à nuancer, puisque certains plasticiens, comme Lawrence Weiner, ne peuvent envisager une démarche sans objet ni support physique. Ces positions paradoxales cohabitent néanmoins avec des discours radicaux (« L'art se présente aujourd'hui comme une activité sans œuvre³⁶⁶. ») construits dans « cette influence nouvelle du religieux (à distinguer de la religion) sur les arts, ou plutôt de sa résurgence³⁶⁷ ».

Pour conclure, l'enjeu majeur de ces courants dérivés des avant-gardes abstraites du XX^e, réside dans le primat supposé du spirituel sur le matériel. Dans cette logique, la couleur induit inéluctablement une compromission de l'Idée, car elle incarne une forme de déficience matérielle face à la perfection et à l'unicité du concept. Bien que la primauté de l'intelligible sur les phénomènes sensibles soit encore pérennisé, son hégémonie sur la scène artistique est à présent fragilisée : par leur valorisation de la couleur et de sa matérialité, des mouvances actuelles se détournent des courants artistiques et théoriques traversés par les reliquats du platonisme.

365 NAUMAN, Bruce, cité par MÈREDIEU, Florence de, *op.cit.*, p. 579.

366 AGAMBEN, Giorgio, *Création et Anarchie : l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, Paris, éd. Payot et Rivages, 2019, p.11.

367 MARCELÉ, Philippe, conférence « *Image et Monothéisme* », *op.cit.*

II.4.2) La Couleur céramique entre alchimie et spectaculaire

Dans une perspective contemporaine, l'usage des couleurs se construit par rapport à ces courants esthétiques qui l'ont précédée. Fantaisiste, la palette d'inspiration kitsch s'établit contre ces orientations portées vers le rationalisme et l'épure. Pour la nouvelle tendance d'inspiration grotesque, la profusion chromatique constitue un moyen d'affirmer la matérialité, en opposition notamment à la tendance minimaliste inaugurée par les avant-gardes du début du XX^e siècle. Le point suivant étudie la célébration par la mouvance d'inspiration grotesque du processus alchimique de la couleur céramique et l'exploitation de cette dernière à des fins spectaculaires.



MELETOPOULOS, Nitsa, *Californian Sunfall*, 2013, terre cuite, engobe, 41 x 22 x 22 cm, galerie Fracas, [en ligne]

<https://fracas-online.squarespace.com/new-works/californian-sunfall-by-nitsa-meletopoulos> (consulté le 24/12/2021) © Meletopoulos, autorisation de l'artiste.

Le courant céramique actuel, en effet, exploite allègrement les variations colorées permises par les possibilités techniques de l'émaillage. En son temps, Bernard Palissy utilisait les effets de textures et de couleurs selon ses motifs. La représentation très réaliste des reptiles ou des poissons était permise par la transposition au domaine de la céramique des moyens de la sculpture et de la gravure, notamment pour les rendus de surface. Certains artistes contemporains travaillent la couleur comme donnée première et comme phénomène autonome et uniquement céramique, c'est-à-dire n'étant inféodé ni à la sculpture ni au dessin ni à la peinture. Par différentes modalités, les productions torturées de Nicolas Roscia, ou les savantes constructions minérales de Nitsa Meletopoulos exploitent le caractère spectaculaire de la couleur céramique : les couleurs de Roscia apparaissent brutales et contrastées, la palette de Metelopoulos, elle, se fait inquiétante et onirique grâce à l'application de l'émail au pistolet³⁶⁸. Ces artistes exploitent les potentialités de l'émail à l'excès. La profusion des effets et des teintes offrent une multitude d'éléments à contempler. Ce pullulement coloré s'ajoute à l'indétermination des matières, qui oscillent entre minéral, végétal et animal.

Et c'est précisément ce qu'on observait dans le maniérisme qui naviguait entre plusieurs pôles. Dans cette mouvance antérieure, à laquelle Nitsa Metelopoulos se réfère³⁶⁹, la couleur induit un type de perturbation, lié à l'espace : la palette chromatique n'oriente pas le regard et n'assoit pas de composition nettement définie autour d'une perspective établie. La couleur n'est pas extérieure à cette caractéristique : la multiplication des tons et des couleurs contribue à un sentiment de confusion. Elle produit une sorte de « paravent » visuel qui écrase la profondeur de champ. Ce procédé s'éloigne des règles de construction de l'espace : il est, pour ainsi dire, « anti-renaissant ». Dans le maniérisme, la couleur était essentiellement exploitée pour exprimer l'excès, l'extraordinaire, le curieux (*curiosa*), le merveilleux (*mirabilia*) et le sensationnel, notions qui éloignent les productions des prescriptions

368 Sur certaines pièces comme *Californian Sunfall* ou *No matter what* de Nitsa Meletopoulos, l'application de la couleur est réalisée dans une « cabine d'émaillage », avec un pistolet à air comprimé. La qualité d'application peut alors varier, en fonction des couches et des différentes viscosités de l'émail. Les effets de dégradés sont également possibles grâce à cet équipement spécifique.

369 MELETOPOULOS, Nitsa : « Je suis intéressée [...] par des styles accumulatifs comme les Grottesques et le style rocaille. » entretien par *Volume Ceramics*, 2021 [en ligne] [Rencontre avec Nitsa Meletopoulos – Volume ceramics](#) (consulté le 25/10/21).

renaissantes. Mais lorsque des artistes comme Roscia, Smit, Gouéry ou encore Perry convoquent la couleur, c'est essentiellement pour construire un dispositif, et ce dernier est pensé par rapport au spectateur et à ses sensations. C'est précisément la volonté de théâtraliser les œuvres qui a favorisé cette expansion de la couleur. Le courant d'inspiration grotesque convoque ainsi la couleur parce qu'elle contribue au spectaculaire et puise dans le maniérisme, connu pour l'extravagance de ses tons qui ne tendent ni à l'harmonie ni à l'équilibre. Invraisemblable et fantaisiste, la palette des œuvres maniéristes perturbe ab absurdo le public. L'excès offert par ses couleurs crée un sentiment de dépassement chez le spectateur dont la perception et la compréhension se trouvent surmenées et anesthésiées par toutes ces informations visuelles.

La couleur constitue donc un procédé dans lequel le spectaculaire va s'incarner. Elle crée un répertoire d'effets et joue sur l'affect à des fins de saisissement collectif. À ce titre, les recherches de Nitsa Meletopoulos instaurent le « spectaculaire » comme élément central. Et pour qu'il y ait spectacle, il faut bien évidemment un public : la réception de ses productions émaillées, par leur luisance, par la multitude des détails colorés s'appuie sur la perception du spectateur. Ce dernier est amené, pour apprécier l'ensemble du travail, à se déplacer. Il peut alors constater les effets changeants de l'émail, les reflets, les variations induites par le traitement de la surface. Toutefois, la couleur reste tributaire d'une perception subjective et physiologique, c'est-à-dire d'une interprétation neuronale. Newton a expliqué que la couleur est liée à la perception de la lumière : il s'agit d'un phénomène visible lié à la longueur des ondes lumineuses émises, réfléchies, ou diffusées par un objet. Cette définition physique et universelle peut difficilement rendre compte de la perception individuelle de la couleur : pour le spectateur comme pour le créateur, les couleurs choisies sont connotées culturellement, de surcroît, leur réception est conditionnée par des capacités variables selon les sujets. De cette manière, l'introduction d'impuretés, de variations dans l'émaillage joue sur des phénomènes optiques et sur des singularités ou des faiblesses du système rétinien de chacun. Pour concevoir un dispositif spectaculaire porté par la sensation colorée et par la perception humaine, elle-même indexée sur des phénomènes physiologiques variables selon les individus, l'artiste Carolein Smit exploite les potentialités des couleurs céramiques par une profusion d'effets

changeants, brillants ou nacrés. L'œuvre intitulée « *Piéta 2*³⁷⁰ », comme de nombreuses productions de l'artiste, utilise un émailage « or ». À proximité d'une engobe turquoise, cet émail doré peut vraisemblablement tourner vers un bronze aux reflets bleutés. Les différentes réalisations semblent néanmoins tirer parti de cet effet iridescent, grâce au voisinage de bleu et de rouge.



SMIT, Carolein, *Pieta 2*, 2011, céramique, 60 x 41 x 52 cm, présentée au TEFAF (The European Fine Art Foundation), Maastricht Exhibition & Congress Center, 7-15 mars 2020, galerie Patrice Trigano, Paris, image domaine public CC [Flickr](#)

Ces effets changeants, particulièrement éclatants et brillants dans « *Piéta 2* », perturbent par moment la lisibilité de l'œuvre et contraignent le spectateur à se déplacer et à tourner autour de la pièce pour en apprécier toutes les variations. Ces perturbations nacrées relèvent du *goniochromisme*. Ce phénomène s'appuie sur la propriété de certaines surfaces à varier en teinte selon la lumière ou le point de vue. Les microstructures du matériau interfèrent avec l'illumination de la surface : les

370 SMIT, Carolein, *Piéta 2*, 2011, céramique, 60 x 41 x 52 cm, présentée au TEFAF (The European Fine Art Foundation), Maastricht Exhibition & Congress Center, 7-15 mars 2020, représentée par la galerie Patrice Trigano, Paris.

molécules métalliques, des oxydes de métaux, présentes dans l'émail génèrent des agencements structurels d'une grande régularité qui sont à l'origine de ces reflets. Il ne s'agit pas d'une nouveauté permise par les émaux modernes puisque des effets iridescents s'observaient déjà dans les glaçures salines de l'Antiquité égyptienne. Le sodium imprégné dans l'argile, remontait à la surface lors du séchage en s'associant aux alumino-silicates pour produire la vitrification de surface, c'est-à-dire la brillance de l'émail. Ce procédé produisait des rosaces surprenantes et des effets coruscants. Aujourd'hui, Smit exploite ces mêmes reflets, qui tirent parti des variations chromatiques et lumineuses.

Cependant, parler de variation, c'est parler d'impermanence et donc de contingence. L'appréhension de l'œuvre passe par la perception de données visuelles et s'avère tributaire de son récepteur. La couleur pose alors un problème de définition puisque la perception physique de ces couleurs diffère entre pairs et que « personne ne peut être sûr de voir les couleurs comme les voit son prochain³⁷¹. » D'emblée la proximité qu'induit la couleur avec la subjectivité de son spectateur s'avère problématique. Dans l'histoire de la philosophie, des théories établissent une distinction très forte entre des qualités intrinsèques de l'objet et des qualités secondes qui sont sensibles et donc changeantes. John Locke établit ainsi que la couleur est subjective. La conception de Locke extraite de son « *Essai sur l'entendement humain*³⁷² », prolonge le postulat de Wittgenstein qui établit qu'« une couleur ne brille que dans un certain environnement, de la même façon que les yeux ne sourient que dans un visage³⁷³. »

En effet, Locke postule que la disposition permettant la perception de la couleur par l'œil humain se situerait précisément dans la rencontre entre le regard et l'objet. Cette conception induit que la couleur est la résultante des structures de réception, qui ne résident, ni dans l'objet, ni dans le « regardeur », ni dans son environnement, mais bien dans la relation qu'elle établit entre eux tous. La couleur est donc une donnée essentielle du processus de réception d'une œuvre mais inversement,

371 ROSENTHIEL, Auguste, *Traité de la couleur*, [éd. originale 1913], cité par COFFIGNIER Charles, *Couleurs et Peintures*, 1924, p. 17.

372 LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, éd. Le Livre de Poche, collec. Les Classiques de la Philosophie. Réed. 2009 [1ère éd. 1689], 1120 p.

373 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques sur la couleur*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, collec. TER bilingue, 1984, p. 15.

la subjectivité du spectateur est une donnée tout aussi cruciale. Le choix de la couleur place par conséquent le processus créatif sous le signe de la singularité et de la variation.

Cette variation apparaît redoublée dans le cas du médium céramique puisque l'émaillage s'appuie sur une recherche empirique et fortuite. L'exploitation de ces expériences matérielles place, de facto, la démarche de Carolein Smit ou de Michel Gouéry en rupture avec des courants qui préfèrent, à la contingence et à la temporalité et donc au narratif, la recherche de l'immuable, du vrai et de l'essence. Liée à des techniques artisanales, et à une temporalité spécifique, la couleur affirme l'instabilité du processus céramique, mais, dans la nouvelle mouvance d'inspiration grotesque, elle sert surtout le spectaculaire, l'outrance et la séduction : cette part ornementale de la couleur, inhérente au médium céramique, s'inscrit dans un projet plus vaste lié à une esthétique de la matière et de ses excès. Ces différents aspects de la couleur occupent une place prééminente dans les dispositifs plastiques de la mouvance contemporaine, mais la couleur n'est un fait nouveau ni dans la céramique, ni dans la sculpture : des marbres antiques aux bois polychromes du gothique comme les sculptures de Nicolas Haguenau, tous étaient ornés de couleur. Dès l'Antiquité, vases et sculptures se sont parés d'émaux chatoyants, et jusqu'à nos jours, le médium céramique n'a eu de cesse d'explorer la couleur par différents procédés : engobes, cires, pigments à l'œuf, peinture à l'huile...

Qu'elle que soit la recette, la couleur affermit l'expressivité des sujets et renforce le caractère exceptionnel des contenants. Les célèbres rustiques figulines du XVI^e siècle, telles celles de Palissy, constituent une référence incontournable en matière d'émaillage. La dimension spectaculaire de ses motifs jaspés d'ombres bleutées rehaussées par une glaçure au plomb interpelle : ses œuvres témoignent d'une palette chromatique élargie qui offre de très nombreuses couleurs et tonalités différentes. Il s'agit également d'une donnée plastique essentielle dans la pratique d'artistes contemporains : Gouéry, Persil, Delafosse. Cette caractéristique s'est accentuée et imposée à l'ensemble des productions de la « nouvelle vague » céramique³⁷⁴.

374 « *Nouvelle Vague* » était le titre d'une exposition collective lors du parcours de la jeune céramique contemporaine, Festival Terralha, Saint-Quentin-la-Poterie (Gard), 20-23 août 2020.



SMIT, Carolein, *Les Amants*, faïence émaillée, 2017,
38 x 32 x 18 cm, galerie Michèle Hayem, Paris.

L'affirmation de la couleur s'explique par plusieurs raisons : la couleur permet de cultiver une contradiction entre séduction et images dérangeantes (corps perturbés, surfaces ou sujets repoussants, figures grimaçantes). L'éclectisme plastique de Palissy cultivait déjà cette oscillation entre attraction des couleurs et monstruosité des spécimens moulés. L'artiste proposait ainsi des compositions où voisinent bêtes grouillantes aux teintes verdâtres et fruits charnus au coloris printaniers. Les « *Amants*³⁷⁵ » de Carolein Smit tirent parti d'un procédé similaire : un fond doré scintille dans des tons clinquants, tandis que des figures zoomorphes sont couvertes d'engobe aux teintes un peu passées. Les corps sont traités de façon réaliste dans leur carnation, mais la combinaison des couleurs, notamment à travers les accessoires, produit une anomalie ou une étrangeté. Les personnages exposent leur singularité in *varietate concordia* et induisent, par la couleur, une forme de filiation. En effet, utiliser la couleur permet à Smit de s'inscrire dans un héritage : la palette chromatique et festive de ses personnages évoque une kermesse décadente qui n'est pas étrangère à l'esprit du Grottesque.

Dans le Grottesque renaissant, dérivé du Maniérisme, la couleur se montre parfois tapageuse et irréaliste. Elle constitue une partition colorée dissonante que le baroque jouera par la suite en grand orchestre. La peinture baroque se caractérise par des tons chauds et arrogants. Les teintes rosées traduisent les chairs angéliques; les contrastes, quant à eux, soulignent la musculature des corps et la tension des postures. L'influence de ces orientations esthétiques se ressent dans les travaux de Smit. Toutefois, son intérêt pour les mouvances artistiques baroques et grottesques dépassent les seuls problèmes de filiation : sa première motivation ne réside pas là, même si ces référents s'avèrent déterminants par leur empreinte esthétique. Si ses céramiques exploitent les mécanismes de contrastes et de prolifération colorée de ces mouvances, c'est avant tout pour activer une dynamique spectaculaire.

Ce spectacle coloré, appuyé sur la célébration de la « matière-couleur³⁷⁶ », opère également une césure esthétique avec la tendance iconoclaste alignée « sur le

375 SMIT, Carolein, *Les Amants*, faïence émaillée, 2017, 38 x 32 x 18cm, galerie Michèle Hayem, Paris.

376 Expression empruntée à LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, « *La Question de la couleur, comme nouvelle voix de la céramique sculpturale et de la sculpture en général* », *La Sculpture céramique : expression contemporaine*, actes du colloque et des 3^e journées internationales de la céramique, Giroussens, 2017, p. 40.

dogme de l'invisibilité du spirituel³⁷⁷ ». Inféodés à la lourdeur du matériau et du processus technique, les émaux contribuent à une imagerie de la céramique comme médium de la matérialité, de l'impur et du terrestre : concoctés de manière artisanale à partir d'ingrédients tels que le manganèse, le fer, ou la silice, ils apparaissent liés à la chimie de la vie minérale et végétale. La nature variable et changeante des émaux en fonction des supports ou des mélanges, les rapprochent des propos tenus par Dubuffet sur la peinture :

« Il n'y a pas de couleurs à proprement parler mais des matières colorées. La même poudre d'outremer prendra une infinité d'aspects différents selon qu'elle sera mêlée d'huile, ou d'œuf, ou de lait, ou de gomme. Et qu'ensuite elle sera appliquée sur du plâtre, sur du bois, sur du carton ou sur une toile (et naturellement suivant quelle toile et sa préparation)³⁷⁸ .»

Par ses textures et sa « pâte », la couleur céramique rappelle cette matière picturale : le traitement épais de l'émail de Nicolas Roscia³⁷⁹ ou les textures de Nitsa Metelopoulous³⁸⁰ évoquent l'empâtement décrit par Dubuffet, où la couleur apparaît dans l'épaisseur de la couche pigmentaire. Propice aux variations et aux accidents, le processus de fabrication de la couleur céramique s'oppose donc au concept de couleur pure, rationnelle, « parfaitement canalisée, maîtrisée, [...] comme extraite de son plan matériel³⁸¹ . », telle que développée par Mondrian. Il s'agit alors d'une couleur froide et distanciée : restreinte, la palette de Mondrian se réduit progressivement jusqu'à ne comprendre que les couleurs primaires. Malévitch, pour sa part, se cantonne à la neutralité du blanc, célébrant « le pur concept, l'infini blanc, la révolution de l'esprit

377 LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, « *La Question de la couleur, comme nouvelle voix de la céramique sculpturale et de la sculpture en général* », *La Sculpture céramique : expression contemporaine*, actes du colloque et des 3^e journées internationales de la céramique, Giroussens, 2017, p. 40.

378 DUBUFFET, Jean, cité par MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, éd. Larousse, collec. In extenso, 2004, p. 100.

379 Cf. ROSCIA, Nicolas, *Tractor Terror*, 2018, série en grès émaillé, dim. variables, collec. de l'artiste.

380 Cf. MELETOPOULOS, Nitsa, *Californian Sunfall*, 2013, terre cuite, engobe, 41 x 22 X 22 cm, galerie Fracas, Bruxelles [en ligne] fracas-online (consulté le 24/12/2021)

381 MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, éd. Larousse, collec. In extenso, 2004, p. 100.

pur, celui-ci pouvant désormais se passer de matière³⁸². » Cette réduction chromatique et cette dématérialisation de l'œuvre, déjà présentes dans le suprématisme³⁸³, sont perpétuées par des mouvements antérieurs comme *Art & Language*.

Exubérante, la palette de la mouvance céramique contemporaine ne s'inscrit pas dans cette orientation ascétique et virginale. Enracinée dans une symbolique du « terrestre », la couleur-matière de la céramique contribue à une stratégie spectaculaire qui valorise les procédés techniques et leurs contingences. Dans cette nouvelle perspective, les productions artistiques glissent du registre « aérien » et « gazeux », vers la « boue matérielle » : l'œuvre n'offre plus un transport vers les hauteurs célestes, ni un passage vers l'Idée, mais un ancrage dans le « terrestre ». L'artiste, pour sa part, passe du statut de « " TRANSformateur Du Champ " (pour reprendre un terme de Lyotard), opérateur magnétique, funambule électrique³⁸⁴. » ou d'intermédiaire du divin (la posture d'Yves Klein en est l'illustration), voire du dieu même (le séminariste Journiac offrant, pour une eucharistie singulière, une dégustation de boudin constitué de son propre sang³⁸⁵), à la figure plus prosaïque de l'homme qui manipule les éléments physiques et tangibles, tels que la terre et le feu. La couleur permet à la fois d'opérer une césure esthétique et de valoriser les spécificités du médium céramique : la relation à la couleur intervient dans les différents domaines artistiques mais apparaît comme une donnée consubstantielle de la céramique, discipline qui ne peut se passer de la matière, ni d'une incarnation hic et nunc. Il s'agit également d'un matériau ancien avec des procédures et des techniques multimillénaires, répétées, transmises et apprises. La pratique de la céramique repose sur des phénomènes de stratifications successifs et ses développements contemporains s'enracinent dans ce passé technique et artistique qui « constitue, à ce titre, l'équivalent de ces paysages qui conservent la trace de toutes les disparitions et les cataclysmes [...] traversés³⁸⁶. »

382 MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, éd. Larousse, collec. In extenso, 2004, p. 119.

383 Cf. MALÉVITCH, Kazimir, *Le Suprématisme : un monde sans-objet ou le repos éternel*, Gollion, éd. InFolio, collec. Archigraphy, 2011, 496 p.

384 MÈREDIEU, Florence de, *op.cit.*, p. 484.

385 JOURNIAC, Michel, *Messe pour un corps*, 1969, performance, Galerie Templon, Paris.

386 MÈREDIEU, Florence de, *op.cit.*, p. 14.

Dans les pratiques de Smit, Roscia ou Meletopoulos, la séduction opérée par la couleur de l'émail semble déterminer le choix plastique, mais si ce choix vise la recherche d'effet, de sensation et d'impression sur le spectateur, il célèbre également le médium céramique et sa part processuelle. Leurs pratiques promeuvent un art qui ne peut ni se passer d'objet, ni de technique. Le point suivant se propose d'approfondir cette dimension artisanale constitutive du médium et valorisée par la nouvelle mouvance d'inspiration grotesque.



MELETOPOULOS, Nitsa, *No Matter What*, 2013, terre cuite et engobe, 32 x 31 x 39 cm, collec. de l'artiste © Meletopoulos, autorisation de l'artiste.

II.4.3) La Couleur céramique, une « cuisine » du hasard et de la matière

En céramique, la préparation artisanale constitue un moment indispensable à l'œuvre. Cependant, la couleur céramique apparaît de manière différée et incertaine, ce qui constitue une différence notoire avec la peinture. Cette couleur va être soumise à différents états, avant de se stabiliser : elle relève d'une recherche de phénomènes chimiques qui peuvent être la fusion, la coulée, le retrait, l'ébullition ou la craquelure. Le champ des possibles s'avère vertigineux : ce point ne prétend pas en constituer l'inventaire mais propose d'étudier la valorisation des qualités et des spécificités matérielles de la céramique par la technique artisanale de l'émaillage. Abordées dans le point précédent, les céramiques de Smit, Roscia ou encore Meletopoulos s'appuient sur cette dimension artisanale de l'émaillage, lié à un lent processus de fabrication.

Ce procédé artisanal de la couleur représente un aspect important du courant céramique actuel d'inspiration grotesque, dont Smit est emblématique. La couleur est obtenue par l'adjonction dans l'argile ou dans l'émail, de pigments et de colorants soumis à des cuissons à haute température (980° pour une cuisson grès, à plus de 1200° pour d'autres effets). Il existe des procédés très différents : les couleurs en poudre peuvent être incorporées, soit par mélange direct avec la pâte soit par apposition fine en surface. Il arrive que le colorant soit associé à un liquide à émail éventuellement aqueux. Il existe également des recettes qui associent uniquement eau et couleur, pour produire ce que l'on appelle un « jus ».

L'inconvénient de cette solution est le manque de stabilité et l'irrégularité des résultats : pour limiter les accidents, on peut y adjoindre de la gomme arabique ou de la glycérine. Il existe également des préparations prêtes à l'emploi, vendues dans le commerce. Leurs effets peuvent fortement varier d'un support à un autre : un même pigment n'aura pas la même brillance sur un tesson de faïence ou de grès. De même, la texture permise par le traitement de la surface mais aussi par la « *chamotte*³⁸⁷ » présente dans la pâte, peut modifier les résultats. En céramique, le chromatisme relève

387 « Composition céramique, cuite et concassée, introduite dans une pâte pour la dégraisser et faciliter le séchage. », Larousse, [en ligne] [Définitions : chamotte - Dictionnaire de français Larousse](#), (consulté le 19/06/2021).

donc davantage d'une couleur matière, qui s'incorpore par absorption et qui joue avec des reliefs et des aspérités, plutôt que d'un simple traitement de surface, ce qui peut par ailleurs être le cas avec « l'engobe », qui associe pigments et barbotine, terre mélangée à de l'eau et parfois à du vinaigre, appliqués à cru sur le support. Les émaux fonctionnent, de plus, dans un jeu d'interaction : un émail réagit par rapport à celui qui le voisine ou qui lui est juxtaposé, ce qui permet d'exploiter de manière empirique certaines combinaisons :

«Voici quelques exemples des oxydes les plus courants et les couleurs qu'ils donnent à un émail cuit en oxydation : cobalt (bleu), cuivre (vert, bleu), manganèse (brun, violet), fer (jaunâtre, rougeâtre, verdâtre), chrome (vert, jaune, rouge), nickel (brun, verdâtre, gris), et il en existe d'autres (uranium, titane, vanadium...). L'intensité de la couleur augmente avec le taux d'oxyde colorant. L'intensité de la couleur dépend du pouvoir couvrant de l'oxyde (par exemple l'oxyde de cobalt , 0,1% de cet oxyde va donner un bleu très puissant, alors que le même taux d'oxyde de fer donnera une teinte très pâle). La couleur obtenu par un oxyde dépend également des caractéristiques du produit dans (ou sur) lequel il est introduit. Reprenons l'oxyde de fer qui va donner des teintes jaunâtre dans une pâte riche en alumine et des teintes rougeâtre lorsqu'il y a peu d'alumine. Ou encore l'oxyde de cuivre qui donne des bleus dans un émail alcalin et des verts dans un émail au plomb. L'oxyde d'antimoine donne des jaunes (jaune de Naples) dans un émail au plomb, et n'est pratiquement pas colorant dans les autres. Par mélange d'oxydes purs, il est possible d'obtenir des teintes intermédiaires. [...]»³⁸⁸

Cet extrait souligne la part de « cuisine » propre au métier de céramiste, que corroborent les propos de Frédéric Valbrègue : « le céramiste peint à l'aveugle. Devant les poudres, les pigments et l'enduit laiteux et terne recouvrant la terre avant

388 LAUVERGNAS, Aude, « *Les Colorants céramiques* » mis en ligne le 27 avril 2010 [en ligne] <https://www.aude-lauvergnas-ceramique.fr/colorants-ceramiques/> (consulté le 09/01/2022).

cuisson, nous avons peu d'idée de l'effet ni du résultat³⁸⁹. » Ce résultat final dépend donc de différents paramètres aventureux. Le colorant doit être suffisamment inerte pour ne pas varier de manière trop importante lors des cuissons successives. Le type de cuisson et la température interviennent également dans ce processus de vitrification et de révélation de la couleur. La cuisson s'avère en effet d'autant plus exigeante qu'elle comporte toujours une part d'incertitude. Toutefois, les fours électriques offrent des résultats plus stables et plus prévisibles que dans certains procédés d'enfumage qui multiplient les risques. La technique du raku, littéralement « bonheur dans le hasard³⁹⁰ », s'appuie ainsi sur une recuisson par oxydation : encore en fusion, la pièce sort rougeoyante du four. Le choc thermique violent expose alors la pièce au risque d'éclatement. Cette étape permet de craqueler l'émail et de créer des failles en surface dans lesquelles le carbone va se fixer, lors de la seconde étape (d'enfumage). Plongée dans un bain de copeaux de bois, puis recouverte, la pièce poursuit une combustion à l'étouffée, qu'elle continue quelques minutes une fois sortie de ce bain³⁹¹. La combustion achevée, il faut attendre que la pièce refroidisse et laisse apparaître les couleurs presque définitives.

La cuisson et l'émaillage jouent ainsi avec l'inattendu. Toutefois, il est excessif de dire que ces derniers demeurent entièrement inféodés au hasard : c'est un procédé sélectif qui tend à conserver la spontanéité des échecs, et donc du hasard, tout en essayant de les réitérer et de les faire fructifier. La question de la couleur se situe à l'intersection fertile des moyens techniques, de leur bonne ou mauvaise utilisation et du vouloir artistique. L'émail est une forme définitive et stabilisée d'un processus qui a joué avec le hasard mais qui l'a aussi figé. Un juste dosage, une forme de rééquilibrage, sont apportés par l'accident qui va surgir du magma de silice et d'oxyde. L'émail est un surgissement autant qu'une réaction chimique. La céramique est certainement une des techniques où l'accident est le plus intégré au processus créatif : le médium dialogue constitutivement avec les caprices de la matière et sa

389 VALBRÈGUE, Frédéric, *Planète claire : Michel Gouéry*, Pontmain, éd. Centre d'Art de Pontmain, 2014, p. 23.

390 Le terme « Raku » est dérivé du japonais 楽焼 « *rakuyaki* », que l'on peut traduire par « bonheur dans le hasard ».

391 Il est alors possible d'asperger la pièce d'eau pour accentuer les nervures de l'émail, un dernier ajout de combustible (copeaux, paille) peut être envisagé pour noircir davantage la pièce.

temporalité. Au-delà du processus technique, la céramique travaille avec un temps qui la dépasse. Le sodium, le magnésium, l'hydrogène, le silicium, le fer, le potassium sont autant d'éléments de la croûte terrestre. Les argiles³⁹², issues de la décomposition des roches, contiennent ces éléments et relèvent donc de temps géologiques importants, de l'ordre du million d'années. La démarche du céramiste se rapproche de celle du chimiste parce qu'elle s'articule à la vie minérale. Cette minéralité est mise en mouvement par le céramiste, qui l'accompagne dans ses différents états transitoires, liquide puis solide. Il ne s'agit donc pas d'une argile figée ou immuable. Le courant actuel valorise cette versatilité et cette impermanence. Nicolas Roscia insiste, grâce à la viscosité de l'émail et aux sur-cuissons, sur les variations de la matière. Les températures excessives produisent des irrégularités surprenantes des surfaces. Elles génèrent aussi des fêlures et des accidents que l'artiste intègre à son dispositif comme donnée plastique à part entière. Les effets s'appuient sur l'épaisseur des glaçures mais également sur leurs couleurs vibrantes. Le caractère brut de l'émaillage témoigne de la lutte menée avec la plasticité du matériau. De même, la palette chromatique de Patrick Crulis exploite les différentes possibilités de l'émaillage : tous deux développent des démarches prospectives où surgit l'imprévisibilité de la couleur céramique. C'est ce que souligne, Frédéric Bodet dans un entretien mené avec Patrick Crulis :

« The humor and entertainment he seeks through art lead his sculpture down a dangerous road, he tends or give up forms rather than build something that embodies both intention and coincidence³⁹³. »

Les dispositifs expérimentaux de Crulis explorent par leur fragmentation colorée l'instabilité de la couleur-matière. Cette part de hasard dirigé amène l'artiste à associer la céramique à l'improvisation musicale :

392 Précisons la définition de ces argiles : le terme désigne des roches sans cristaux apparents, donc composées de particules très fines. Associée à l'eau, leurs propriétés mécaniques offrent une certaine plasticité et une capacité à absorber l'humidité. Selon la classification du chimiste Wentworth, pour être qualifiée chimiquement d'argile, la composition doit offrir une granulométrie spécifique, avec des particules inférieure à 3,9 micromètres. Cette finesse de particules permet cette ductilité. Cf. MILLOT, Georges, *Géologie des argiles. Altérations. Sédimentologie. Géochimie*, Paris, éd. Masson & Cie, 1964, 499 p.

393 CRULIS, Patrick, propos recueillis par BODET, Frédéric, Korea Ceramic Foundation – Icheon World Ceramic Center, Icheon, Corée du Sud, *8^e Édition de la Biennale internationale de Céramique de Geyonggi*, cat. d'exposition, (24 avril-31 mai 2015), Icheon, Korea Ceramic Foundation, 2015, pp. 36-39. [en ligne] [GICB.pdf \(aic-iac.org\)](http://GICB.pdf(aic-iac.org)) (consulté le 10/01/2022).

« Je crée des dissonances et des contre-points. Comme en musique. En fait, je veux faire sentir des choses qui ne vont pas toujours ensemble, dire à la fois une rupture et une douceur³⁹⁴.»

Ces agencements constitués de déséquilibres et de rupture font écho à l'instabilité du grotesque maniériste. L'objectif de Crulis n'est pas tant l'harmonie que l'évolution permanente, la recherche de nouvelles combinaisons, le surgissement et l'expression de la matière dans sa pluralité.



CRULIS, Patrick, *Anomalies constatées : il y a encore un néon qui clignote dans l'ascenseur*, 2021, [dim. n.c], céramique, collec. de l'artiste © Crulis, autorisation de l'artiste.

394 CRULIS, Patrick, propos recueillis par ERNOULD - GANDOUE, Marielle, « *Récit sans détour* », *Céramique et Verre*, n° 200, janvier-février 2015, pp. 66-67, [en ligne] revue-de-la-ceramique.pdf (aic-iac.org) (consulté le 10/01/2022).

Ses formes non-calculées mettent à profit la tension entre le hasard et la pesanteur d'un processus technique rigoureux. Ce paradigme céramique remet en question un développement rationnel du processus artistique.

Au caractère spontané du modelage, s'ajoutent les aléas de l'émaillage et de la cuisson : des fissures qui peuvent être liées à des problèmes de séchage, des émaux mal appliqués, une cuisson qui n'est pas suffisamment montée en température, des bulles d'air inopportunes aux conséquences dévastatrices) des déformations liées à une température trop importante... Si ces accidents peuvent être orientés, à l'aune de l'expérience et des apprentissages, la pratique n'en demeure pas moins soumise aux variations du processus technique. Comme l'illustre la démarche de Crulis, il s'agit pour le céramiste de composer avec ces imprévus. Le hasard demeure donc une constituante inhérente à la pratique de la céramique. L'importance laissée au hasard dans le processus artistique contrevient au principe de contrôle et de rationalité. L'acceptation de cet aspect n'est pas un fait nouveau :

« [...] le hasard a toujours eu une place, même infime dans le processus de création artistique, [...] il ne devient acteur à part entière de l'œuvre qu'au XX^e siècle, lorsqu'il n'intervient plus simplement à la marge ni sous les traits occasionnels de la chance, mais comme un paramètre du processus de création parfaitement intégré à l'œuvre et revendiqué par l'artiste³⁹⁵.»

Lorsque les artistes contemporains soulignent la part d'imprévisibilité du processus céramique, ils réactivent ces positionnements artistiques et théoriques. Et si certains artistes, dont Grayson Perry, ne se focalisent pas uniquement sur les mutations de la matière, ils n'en demeurent pas moins soumis à ses contraintes. La compréhension nécessaire de ces phénomènes matériels contribue au processus technique et implique des recherches et des ajustements constants. La pratique de la céramique encourage par conséquent une acceptation de l'irrégularité. Les réflexions du céramiste japonais Sōetsu Yanagi permettent d'éclairer cette orientation dirigée par

395 TROCHE, Sarah, *Le Hasard comme méthode : figure de l'aléa dans l'art du XX^e Siècle*, Rennes, PUR, collec. Aesthetica, 2015, 386 p.

les fluctuations de la matière céramique. Dans son ouvrage « *Artisan et Inconnu*³⁹⁶», Yanagi construit une théorie de la « beauté de l'irrégularité³⁹⁷ » : « On peut dire que l'irrégulier est une qualité à laquelle tous ceux qui poursuivent le beau véritable ont recours³⁹⁸ ». L'auteur évoque l'inspiration africaine dans les avant-gardes du début du XX^e, notamment dans le cubisme. Selon Yanagi, cet attrait des artistes occidentaux pour les productions exotiques, africaines, comme japonaises à la fin du XIX^e, s'explique par l'attrait réel pour l'irrégularité. Pour lui, l'art moderne s'appuie, à travers la déformation et le refus de la symétrie, sur ce principe. Plus qu'une simple curiosité exotique, Yanagi estime qu'« [...] il y a une vérité profonde dans cet accent, à savoir que finalement la liberté aboutit toujours à l'irrégularité³⁹⁹. »

Yanagi affirme ainsi que l'intuition artistique véritable appelle spontanément des formes accidentelles et variables. À ce sujet, l'auteur évoque les maîtres du thé coréens qui, au XV^e et XVI^e siècles, ne valorisaient ni la perfection ni la régularité, ainsi que la calligraphie, principalement d'inspiration chinoise, qui favorisait la spontanéité. L'auteur aborde également la technique du *raku* qui développe une esthétique de la contingence et de la sublimation de l'accident qui donne lieu au *kintsugi*⁴⁰⁰. Cet « amour de l'imperfection⁴⁰¹ », privilégie les pièces utilitaires dont les surfaces présentent des couvertes inégales, en épaisseur et en couleur. Il s'agit, dans ce modèle esthétique, de valoriser le mouvement, l'inattendu, la souplesse du matériau, ce qui selon Yanagi semble entrer en résonance avec la profonde nature humaine, portée vers l'inconnu, la liberté et, par conséquent, l'expression de l'infini.

Toutefois, l'auteur japonais n'entre pas totalement en contradiction avec le modèle occidental hérité de la pensée néoplatonicienne, dans laquelle prévaut la mesure, la limite et l'idéal. Plutôt qu'une opposition dualiste entre perfection et imperfection, Yanagi privilégie un équilibre entre des forces contraires, entre la

396 YANAGI, Sōetsu, *Artisan et Inconnu : la beauté dans l'esthétique japonaise*, Paris, éd. L'Asiathèque – Maison des langues du monde, collec. Connaître le Japon, 1992, 198 p.

397 *Ibid.*, p. 38.

398 *Ibid.*

399 *Ibid.*

400 Le *kintsugi* (金継ぎ, *kin* désignant « or » et *-tsugi* « jointures ») est une technique traditionnelle japonaise de réparation de pièces céramique au moyen d'un mélange de laque et de poudre d'or. Cf. SANTINI, Céline, *L'Art de la résilience*, Paris, éd. First, 2018, 248 p.

401 Cf. OKAKURA, Kakuzō, *Le Livre du thé*, Arles, éd. Philippe Picquier, collec. Gingko, 2006, [1^{re} éd. 1906], 170 p.

perfection et l'imperfection. Le juste équilibre doit, dans cette perspective bouddhique, déboucher sur une fusion de ces deux principes. Il s'agit, non d'un rejet ou d'une acceptation primaire, mais d'un assemblage subtil de deux composantes nécessaires l'une à l'autre. Ce modèle d'irrégularité ne peut fonctionner sur un dualisme primaire mais sur un dialogue fécond. Cette démarche s'articule à une adaptabilité de l'art à la forme et au matériau dont surgissent des possibilités. Yanagi évoque à ce propos sa rencontre avec un simple artisan de la campagne coréenne dont la production laissait apparaître des fentes et des craquelures inattendues. L'auteur se montre admiratif devant une telle simplicité. Selon Yanagi, cette humilité constitue l'illustration éloquente du détachement bouddhique devant les phénomènes matériels : « Ils vivent dans le monde du « c'est ainsi », et non dans celui du « doit être ou ne pas être⁴⁰² ». Cette posture apparaît orientée vers les expressions fortuites de la matière plutôt que vers un projet purement intellectuel qui tendrait à la discipliner ou à l'orienter. Dans cette perspective, la céramique et ses émaux relèvent d'une orientation du hasard, d'un accompagnement du fortuit. La pratique existe comme humble témoignage ou manifestation des possibles de la matière, sans construction théorique modélisante.

II.4.4) La Couleur comme rupture artistique et théorique

Soumise aux aléas du processus technique, la couleur-céramique permet une valorisation des contingences de la matière. Ce point démontre comment cette célébration de l'accident, de la variation et du singulier, contribue à une césure esthétique entre la nouvelle tendance céramique d'inspiration grotesque et certains mouvements tournés vers la pureté du concept.

Dans une perspective-contemporaine, l'usage des couleurs se construit par rapport à ces courants esthétiques qui l'ont précédée. Fantaisiste, la palette d'inspiration kitsch s'établit contre ces orientations portées vers le rationalisme et l'épure. Pour la mouvance actuelle, la profusion chromatique constitue un moyen d'affirmer la matérialité. Dans leur brutalité, les œuvres de la nouvelle mouvance d'inspiration grotesque posent également la matérialité de la céramique comme une

402 YANAGI, Sōestu, *op.cit.*, p. 42.

constituante plastique incontournable : elles revendiquent la matière-terre comme *incarnation* de la réalité, pour elle-même, sans autre négociation. Par conséquent, cette orientation s'oppose à des courants artistiques « sans objet », tel que Malévitch l'a formulé dans son célèbre tableau « *Carré noir sur fond blanc*⁴⁰³».

Toutefois, ces rapports d'opposition seraient à nuancer et il serait erroné de réduire les avant-gardes et les courants qui leur sont redevables, à un strict ascétisme chromatique. Ce serait un contre-sens de prétendre que la tentation ornementale et spectaculaire de la couleur soit le fait de la mouvance contemporaine seule. Comme le rappelle à propos Franck Gautherot, dès les années 20, des artistes comme Theo Van Doesburg s'écartent du droit chemin de l'orthodoxie plastique à la Mondrian, explorant avec jubilation l'oblique, la variété des textures, des matériaux et donc des couleurs et proposent ainsi une alternative plastique au rigorisme de Mondrian dont Van Doesburg était pourtant proche⁴⁰⁴.

À la même période Sonia Delaunay déploie une production picturale abondante sur différents supports, notamment textiles. La « *Couverture de berceau*⁴⁰⁵ », patchwork de tissus réalisé en 1913, exploite la géométrie et la palette festive dérivées du cubisme. Comme ses prédécesseurs issus de l'Impressionnisme, Sonia Delaunay s'inspire de la théorie des contrastes simultanés⁴⁰⁶, du chimiste Michel-Eugène Chevreul, qui, en 1839, démontre l'influence de la perception d'une couleur par ses teintes avoisinantes : « deux objets différents, placés l'un à côté de l'autre, paraissent par la comparaison plus différents qu'ils ne le sont réellement⁴⁰⁷. » Dans cette approche, tout objet coloré devient dépendant des tons environnants et une couleur perçue nécessite sa complémentaire pour exister par effet de contraste. Cette théorie souligne la gouvernance de l'œil humain et de ses défaillances sur la perception des

403 MALÉVITCH, Kazimir, *Carré noir sur fond blanc*, huile sur toile, 1915, 79,5 x 79,5 cm, galerie Tretyakov, Moscou.

404 Cf. GAUTHEROT, Franck et KIM, Seungduk (dir.), *Pattern, Crime & Decoration*, Dijon, Consortium Museum Dijon, 2019, p. 11.

405 DELAUNAY, Sonia, *Couverture de berceau*, tissus cousus sur toile, 1911, 111 x 82 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris.

406 Donnant d'ailleurs lieu à plusieurs titres des œuvres de Sonia Delaunay dont *Contrastes simultanés*, (encres de couleur sur papier, 1913, 14 x 20,8 cm), et *Contrastes simultanés*, (estampe, lithographie, 1971, 60,5 x 76 cm), conservées au MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris.

407 CHEVREUL, Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des Objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...*, Paris, éd. Pitou-Levrault, 1839, 789 p. [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86196473> (consulté le 28/10/2021)

couleurs. En résonance avec ces principes optiques, Sonia Delaunay développe un travail de la couleur un peu plus « matérialiste » que d'autres tenants de l'abstraction, par l'importance accordée à la perception humaine et à la fabrication d'objets tangibles dans des domaines aussi divers que la mode, la décoration, l'ameublement ou le théâtre⁴⁰⁸.



Sugarman, George, *Two In One*, 1966, installation, bois, peinture acrylique, 215,9 x 726,4 x 340,3 cm, Blanton Museum of Art, Austin, États-Unis, CC BY-S.A. 2.0, Uthman [Flickr](#)

Ses recherches croisées s'appuient sur une porosité des disciplines et des frontières de l'art. Certaines œuvres des années 60 prolongent ces prospections chromatiques, notamment les sculptures de George Sugarman qui associent recherche de la forme et vibration de la couleur. Dans ces ensembles modulaires aux teintes écarlates, les limites des matériaux sont repoussées par une constante instabilité. Les aplats colorés apparaissent très « tranchés » et expriment déjà une pluralité et une jovialité qui contredisent l'austérité des mouvements minimalistes. Sugarman revendique un plaisir ludique dans ses agencements décoratifs rythmés par des couleurs criardes : il s'agit d'un univers de la sensation et de la séduction assumées.

408 Sonia Delaunay réalise notamment les costumes pour *Le Cœur à gaz*, en représentation au théâtre Michel à Paris en 1923 (TZARA, Tristan, *Le Cœur à gaz*, Paris, éd.GLM, 1946, 39 p.) et pour L'HERBIER, Marcel (réal.), *Le Vertige* [Film], Paris (FR), Cinégraphic, noir & blanc, 130 min, 1926.

Comme nombre d'artistes qui gravitent autour du mouvement « *Pattern & Decoration* », Sugarman développe des filiations avec les avant-gardes abstraites, mais s'éloigne clairement de l'austérité minimaliste :

« les buts que poursuit le patterning sont, à divers égards, tout différents de ceux du Minimal Art. L'on peut soutenir que, d'une certaine façon, le patterning est un rejeton du Minimal Art (du Systemic et du Grid Painting, un quadrillage ou une grille (grid) étant à la base de toute répétition décorative), il n'en reste pas moins que les deux mouvements diffèrent du tout au tout. La différence ne tient pas seulement au fait que les quadrillages de la peinture "minimale" sont ici remplis. L'essentiel de la différence est dans la manière dont ce remplissage est effectué et dans le but que l'on se propose ainsi : la trame disparaît derrière la sensualité des couleurs et la complication des formes ; le but avoué est de réaffirmer le principe de plaisir⁴⁰⁹.»

À la même période, la couleur constitue également une échappatoire à la pratique de Franck Gautherot, en dehors des sentiers battus :

« Un titre de travail avait été *Aller dans le décor*, empruntant cette magnifique expression populaire des années 1950, qualifiant ainsi la perte de contrôle automobiliste visant à aller se perdre sur les bas côtés de la chaussée, plus ou moins dramatiquement. Le décor était le lieu de l'accident. Et le propos d'une telle exposition était donc précisément d'aller voir de plus près le hors-champ, le off-limits, les no go-zones – les territoires perdus⁴¹⁰.»

À ce sujet, Gautherot affirme que les prospections colorées lui permettaient de « tutoyer les marges et les frontières ». Ses expérimentations, éloignées de la doxa des avant-gardes, exprimaient dans leur foisonnement une « déviance » mais aussi une

409 PERREAULT, John, in : GAUTHEROT, Franck et KIM, Seungduk (dir.), *Pattern, Crime & Decoration*, Dijon, Consortium Museum Dijon, 2019, p. 225.

410 GAUTHEROT, Franck et KIM, Seungduk (dir.), *Pattern, Crime & Decoration*, Dijon, Consortium Museum Dijon, 2019, p. 12.

« défiance », instaurant l'hétérodoxie, l'hétérogénéité, le métissage en contrepoint aux symétries ordonnées, aseptisées et virginales du post-minimalisme. Cette opposition par la couleur fédère une mouvance hétéroclite mais prolifique. Dans « *Pattern & Decoration* », la couleur apparaît comme un moyen de « négation du négatif », ce que synthétise avec vigueur Joyce Kozloff dans « *Ten Approaches to the Decorative* », Manifeste du groupe (Alessandra Gallery, New York, 1976) :

« anti-pure, anti-purist, anti-puritannical, anti-minimalist, anti-post-minimalist, anti-reductiviste, anti-formalist, anti-pristine, anti-austere, [...] anti-emotionless, anti-meaningless, [...] anti-elitist[...] anti-patriarcal [...].
» auquel l'artiste oppose « additive, subjective, romantic, imaginative, persona [...] narrative, decorative, lyrical, architectural, sculptural, primitive, eccentric, local, specific, spontaneous, irrational, private, impulsive, gestural, handwritten, handmade, colorful, joyful [...] mannerist, tribal, rococo, tactile [...], ornamented [...]»⁴¹¹.

Particulièrement prolifique et stimulante, « *Pattern & Decoration* » rassemble des artistes d'horizons divers, réunis par les possibilités ludiques et décoratives de la couleur. Très variées, leurs réalisations partagent néanmoins une attention particulière à la répétition et au motif (*pattern*). Les dispositifs réitèrent et alternent formes géométriques et aplats de couleurs : Hantaï, Jaudon et Sol Lewitt exploitent la couleur dans des arrangements additionnels, cumulatifs et hypnotiques. Ces orientations encouragent des compositions bidimensionnelles qui nient la profondeur et soulignent la planéité de la surface. « *La Desserte rouge*⁴¹² » de Matisse exploitait déjà ce principe de constance entre des intervalles et de rythme des formes, sans pour autant développer une approche systémique, comme le fera plus tard Viallat, inspiré entre autres de systèmes iconographiques traditionnels, islamiques et orientaux⁴¹³, jetant ainsi un pont entre Occident et Orient. En outre, ces différentes démarches, plus

411 KOZLOFF, Joyce, in : GAUTHEROT, Franck et KIM, Seungduk (dir.), *Pattern, Crime & Decoration*, Dijon, Consortium Museum Dijon, 2019, p. 42.

412 MATISSE, Henri, *La Desserte rouge*, 1908, huile sur toile, 180 x 220 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

413 Cf. KINGSLEY, April (commissaire), Alternative Museum of New-York, États-Unis, *Islamic Allusions*, cat. d'exposition, (20 décembre 1980 - 30 janvier 1981), New York, éd. Alternative Museum of New York, 47 p.

picturales que sculpturales, fonctionnent plus sur un principe de surface et d'étalement que de relief et de texture. Il s'agit d'une couleur-motif qui dans son ordre, sa régularité et sa prévisibilité, reflète surtout une forme de constance et de logique harmonieuses. Dans le courant « *Pattern & Decoration* », les propositions travaillent l'interpénétration, la structuration géométrique et mathématique à la manière des pavages, ainsi que la dimension universelle du motif. Miriam Schapiro estime à ce sujet qu'« un motif (pattern), lui-même une sorte d'architecture, reflète l'ordre et la stabilité⁴¹⁴.»

Ces recherches sur les rythmes colorés, les variations, la répétition et la collection sont réactualisées par les propositions plastiques d'Emmanuel Boos, notamment dans son installation des « *Cobblestones*⁴¹⁵ ». Réalisé entre 2009 et 2011, ce dispositif hiérarchise des cubes colorés de coloris uniques de 10 centimètres de côté. Disposée sur des étagères de bois blanc, l'œuvre expose une variété importante de résultats obtenus en différenciant la composition des émaux appliqués sur la porcelaine : chaque élément constitue une tentative pour approcher la couleur dans un processus d'accumulation qui semble inépuisable, rappelant l'exigence d'une pratique « [...] marquée par l'incertitude et la difficulté de sa connaissance et de sa maîtrise.⁴¹⁶ ». Pour Emmanuel Boos, il s'agit surtout d'accepter les surprises de l'émail et de « développer une relation amicale avec le chaos et risquer cette confiance faite au hasard et à l'aléatoire. ». De ce « chaos » et de l'instabilité de la matière émerge une esthétique ordonnée, où chaque couleur est classée, isolée et contenue, dans la continuité de la rationalité du minimalisme ou des avant-gardes, telles que le constructivisme. La mouvance contemporaine d'inspiration grotesque s'inscrit, elle aussi, dans la l'instabilité de la couleur mais s'oriente davantage vers la mixité, la mutation et l'irrégularité : comme les tenants du mouvement « *Pattern & Decoration* », les artistes d'inspiration « grotesque » exploitent la complexité et la

414 SCHAPIRO, Miriam, in : GAUTHEROT, Franck et KIM, Seungduk (dir.), *Pattern, Crime & Decoration*, Dijon, Consortium Museum Dijon, 2019, p. 85.

415 BOOS, Emmanuel, *Sans titre (Cobblestones)*, 2009-2011, Porcelaine émaillée, 10 x 10 x 10 cm chaque unité, Jerwood Space, Londres.

416 BOOS, Emmanuel, site de l'artiste [en ligne] [DÉMARCHE ARTISITIQUE « Emmanuel Boos](#) (consulté le 25/01/2022)

sensualité de la couleur, dans une ambition « affirmative, ouverte à la vie⁴¹⁷.» Leurs productions héritent également de l'absence de point de fuite et de perspective qui ordonne l'espace, la sensation colorée prenant alors le dessus sur la structure : « dans le patterning, tout point de fuite a disparu, aucun point n'est privilégié et la perception globale de ces œuvres ne suppose aucune focalisation⁴¹⁸.» C'est ainsi que le monde représenté par la mouvance actuelle n'apparaît pas ordonné selon un point de vue unique et homogénéisant : la pluralité des motifs et l'éclatement de la composition s'attachent désormais à valoriser l'atypique, l'inédit et le différent. Cette revendication des singularités apparaît sous-tendue par des discours militants, déjà présents dans le mouvement « Pattern & Decoration » :

«[...] parmi les artistes-femmes qui pratiquent le patterning – Kozloff, Jaudon, Schapiro – , certaines ont bien sûr des intentions féministes, mais leurs œuvres et celles des autres artistes que nous présentons, ont toutes, quelles que soient les positions de chacun vis-à-vis du féminisme, le même caractère chatoyant, festif, complexe⁴¹⁹.»

Les artistes contemporains de la mouvance grotesque exploitent également les motifs et les couleurs pour « donner à voir » le féminin et asseoir des cultures historiquement oubliées :

« [...] à travers cette sous-culture se manifeste une véritable culture. Le féminin étant le refusé/refoulé de notre société, en tant que tel il est Inconscient et une culture authentique serait encore une culture de sous-entendu, une culture qui sous-tend : le non-dit qui passe à travers le dit. Support muet, sorte d'intermédiaire qui ne se présente pas et qui se manifeste à travers le symbolique, la socialisation. Or cette culture du non-dit émerge comme un insaisissable parce que entre la culture dominante et sa sous-culture, la femme étant dans l'alternative du "neutre parmi le masculin" et du féminin dans la subordination. Dans ce processus, " le

417 PERREAULT, John, in : GAUTHEROT, Franck et KIM, Seungduk (dir.), *Pattern, Crime & Decoration*, Dijon, Consortium Museum Dijon, 2019, p. 225.

418 *Ibid.*

419 *Ibid.*

phénomène couleur" et la " symbolique chromatique", lorsqu'ils sont un des moyens d'expression du féminin, prennent la dimension et la puissance de "l'Oralité", de "la Voix" qui parcourt les interstices de la culture masculine, en résurgence vitale⁴²⁰.»

Dans les années 60 déjà, certaines démarches du mouvement « *Pattern & Decoration* » (comme celle de Miriam Schapiro) utilisaient la couleur comme « arme » ornementale. Il s'agissait d'exploiter la couleur contre un argumentaire social et politique oppressif : « dans la mesure où une société considère donc la femme comme « objet », la couleur, spécificité de « l'être-vu », devient langage féminin de dénonciation de l'idéologie de cette société, toutes les images colorées traduisent des conflits de forces qui se manifestent à tous les niveaux d'existence⁴²¹.» Selon Monique Souchier-Bert, la couleur permet donc de dénoncer une idéologie discriminante et d'en renverser les codifications. La violence chromatique exprime également une pulsion vitale, une énergie libidinale et un pouvoir désirant qui excèdent des normes sociales contraignantes, notamment pour les femmes. Moyen d'habiter et d'occuper l'espace, la couleur constitue un marqueur contre l'invisibilité sociale : « sans initiative, et sans nom, sans cri et sans parole, sans défense », elle est réduite à se parer de couleurs, pour « être vue » et seulement vue⁴²².» La mouvance contemporaine d'inspiration grotesque, réinvestit partiellement ce discours en faveur des femmes et des minorités par sa palette chromatique outrancière : faire le choix de la couleur revient à rompre avec l'obligation de soumission à la discrétion et à l'harmonie sociale. Cette posture de revendication s'exprime de manière spectaculaire dans le personnage de Clare, alter-ego flamboyant de Grayson Perry. Mi-dandy, mi-drag-queen, l'artiste britannique affiche une garde-robe bariolée aux étoffes extravagantes. Le caractère somptuaire de ce vestiaire convoque la dimension placement commerciale de la couleur : séduisante, cette dernière exprime la fête, le bonheur et l'abondance, autant de valeurs promises par le monde marchand, suffisamment attrayantes pour le consommateur, en l'occurrence d'art.

420 SOUCHIER-BERT, Monique, « *Anthropologie des couleurs et langage féminin* », *Langage et société*, n° 0-1, avril 1977, pp. 6-21.

421 *Ibid.*, p. 12.

422 *Ibid.*

Cependant ce carnaval coloré du Kitsch est ici convoqué dans un principe de retournement critique : l'utilisation de la couleur revendique à la fois une sensibilité esthétique et une reconnaissance des arts dits mineurs, pour certains considérés comme féminins. Outre un manque d'intellectualité, la couleur se voit très tôt associée à la parure, et donc à l'accessoire. Au I^{er} siècle après J.-C., le traité « *L'Art d'aimer*⁴²³ » d'Ovide, lie étroitement la couleur à un système symbolique complexe. Le genre féminin, associé à la nature (flore, fruits) et à la fécondité, doit se parer de teintes douces et harmonieuses, en opposition au masculin, à qui les couleurs contrastées et les teintes plus dynamiques sont attribuées. Comme le souligne Élisabeth Gavaille, cet exemple montre que très tôt, « la couleur marque le genre féminin⁴²⁴. » Pour ce dernier, la parure constitue une priorité et la couleur joue un rôle déterminant dans les codes complexes de la séduction. Par de subtiles périphrases, les textes d'Ovide suggèrent une utilisation de la couleur respectueuse des prescriptions sociales et morales en vigueur sous l'Antiquité romaine :

« Le poète-précepteur, fort à la fois de sa « science sociale » (voici ce qui est convenable, en évitant les excès) et de son expérience masculine (voilà ce qui nous plaît de la part de la femme, à nous les hommes), conjugue éthique et esthétique. Loin donc de faire du vêtement féminin un instrument d'exhibition sociale (avec l'or et la pourpre, symboles de pouvoir et de richesse), le maître conseille des teintes moins chères et plus douces⁴²⁵. »

Comme l'indique Gavaille, selon le livre III de ce traité, la femme doit adopter une attitude neutre voire passive, et une tenue vestimentaire dont les tendres coloris doivent évoquer avec poésie un monde naturel rassurant, gracieux et vertueux. La codification de ces couleurs et leur usage social, établis sur une comparaison avec la nature, laissent entrevoir une conception symbolique de la femme soumise au regard et au désir masculins. Gavaille relie les relations entre les sexes sous l'Antiquité,

423 OVIDE, *L'Art d'aimer* [*Ars amatoria*], Livre III.

424 GAVAILLE, Élisabeth, « *Les Couleurs de la séduction féminine dans l'Art d'aimer d'Ovide : désignations et représentations* » revue *ICLEA*, 2019, n°37, [en ligne] <http://journals.openedition.org/ilcea/7589> ; (consulté le 25/01/2022).

425 *Ibid.*

l'intervention symbolique de la couleur à ces rapports de force politiques et sociaux, ce qui amène l'auteure à convoquer l'analyse contemporaine de Bourdieu, sur « *La Domination masculine*⁴²⁶ », où le rôle traditionnel de la femme et de son corps s'établit sur les attentes de l'homme. Cette étude sur l'Antiquité romaine démontre que la valeur symbolique et culturelle de la couleur intervient historiquement très tôt dans cette conception dépréciative du féminin. Il s'agit là d'un poncif perceptible par la suite dans les écrits d'auteurs de courants et d'époques variés, que ce soit chez Quintilien, de Clairvaux ou encore Baudelaire. La production contemporaine de Grayson Perry rejoue l'ornementation et sa dimension colorée : les tenues surchargées accumulent et sédimentent la couleur comme un feuilleté de significations symboliques, les plus diverses et les plus résistantes. L'artiste évoque des héritages sociaux pesants, liés à la couleur et à ses assignations identitaires et politiques.



PERRY Grayson, *Turner Prize Dress*, 2003, soie, polyester, broderie numérique, collec. de l'artiste, CC BY- S.A. 2.0. Debatty, Régine, Flickr

426 BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, éd. Seuil, collec. Liber, 1998, 154 p.



PERRY, Grayson, *Claire as The Mother of All Battles*, tirage photographique, 74 x 49,5 cm, 1996,[s.l.], œuvre présentée à la Monnaie de Paris lors de l'exposition *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité* (19 octobre 2018 - 3 février 2019).

Dans le documentaire intitulé « *Why Men Wear Frocks*⁴²⁷ », réalisé en 2005 pour Channel 4, le plasticien étudie la culture du travestissement et de la représentation du genre masculin au début du XXI^e siècle. L'artiste y évoque sa propre pratique du « *Cross-dressing*⁴²⁸ ». Connu pour sa poterie et ses tapisseries, le domaine de la mode est un autre volet de son œuvre. Complexe, l'œuvre de Perry entremêle une production de poterie et de broderie et un investissement quotidien de son propre corps, par « Claire » son alter-ego qui porte ses réalisations textiles. Cette double posture est sous-tendue par une recherche identitaire personnelle, avec les questionnements et les souffrances psychiques qui l'accompagnent, et la revendication flamboyante d'une culture « *trans* », basée sur la fluidité, la créativité et l'hybridation. Cet engagement se manifeste dans le titre d'un autoportrait photographique : « *Claire as The Mother of All Battles*⁴²⁹. ».

Souriant, cheveux au vent, une Kalachnikov à la main, l'artiste pose vêtu d'une jupe d'inspiration folklorique, brodée de scènes guerrières de facture enfantine. Le décalage ironique entre l'ambiance joyeuse de l'image, les motifs martiaux et les vêtements à connotation féminine, symbolise ce combat à la fois autobiographique et militant. La pratique du travestissement instaure une stratification des significations, allant du plus intime au plus universel, au croisement de problématiques individuelles et d'assignations restrictives de « genre ». Dans ce parcours initiatique, la couleur intervient à la fois comme une provocation et une révélation : violente et multicolore, la garde-robe de Perry impose à la vue du spectateur une nouvelle identité et un univers culturel polymorphes, qui ne peuvent être ignorés. Écrasante, la palette chromatique se développe sur le régime de la profusion, de l'excès et de la mixité, à l'instar de la robe « psychédélique⁴³⁰ », créée en 2014 par Angus Lai, un de ses étudiants du Collège Saint Martins : bariolé, ce vêtement se refuse à choisir entre des teintes qu'il accumule jusqu'à saturation. Le côté excessif et bigarré de cette robe rutilante évoque la pratique du costume de carnaval qui avait également pour fonction

427 CROMBIE, Neil (réal.), *Why Men Wear Frocks / Spare Time*, [Film documentaire, DVD], 100 min., Two Four Productions, 2005.

428 *Cross-dressing* : littéralement « habillement croisé », pratique vestimentaire qui repose sur le port de tenues généralement assignées à un genre, dans une société donnée.

429 PERRY, Grayson, *Claire as The Mother of All Battles*, tirage photographique, 74 x 49,5 cm, 1996, [s.l].

430 LAI Angus, *Sans Titre*, robe conçue pour Grayson Perry, 2008, satin polyester imprimé, in PESAPANE, Lucia (commissaire), Monnaie de Paris, *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité*, cat. D'exposition, (19 octobre /2018- 03 février 2019), Paris, éd. Liénart, 2018, p. 51.

momentanée de troubler et d'interroger l'ordre social et ses catégories. Libérées du clivage entre féminin et masculin, les couleurs textiles de Perry (également développées dans ses tapisseries) affirment donc une identité « fluide » qui se positionne en faveur des femmes, des minorités et de la pluralité identitaire. Utiliser l'émail ne se résume donc pas à mettre de la couleur dans le ciel d'hiver de l'art contemporain.

La couleur n'est pas une cause, elle est convoquée comme effet, au service d'un projet. Ce projet entre en résonance avec des référents, autant qu'il entre en dissidence avec des courants politiques et artistiques. Les œuvres contemporaines d'obédience conceptuelle ont recours à la couleur, mais elles l'associent à la rationalité, à la contenance et au cadre. Avoir recours à la couleur, mais surtout à ses variations et à sa matérialité, c'est entrer en rupture avec ces orientations esthétiques d'inspiration conceptuelle. Ce recours constitue également une défense et une revendication des savoir-faire. Dans le courant actuel, cette valorisation s'oppose à une vision de l'œuvre d'art pérenne, stable qui tendrait vers une recherche de « l'Essence », et donc du « Vrai », autrement dit du fixe et du pur. L'usage des émaux ou des textiles colorés souligne la matérialité des productions. Cette tendance contemporaine contraste avec ce courant hégémonique de l'art comme le mouvement « *Pattern and Decoration* ⁴³¹ » a rompu avec les tenants de la pureté conceptuelle. De nouveau, l'ornement et la couleur apparaissent comme support de décalage voire de dissidence. Mais de ces problématiques artistiques surgissent des questionnements sociaux et identitaires. C'est à cause des jugements esthétiques, liés notamment à la couleur, jugée trop « matérielle » et « sentimentale », que certaines productions, notamment « populaires », ont été historiquement dépréciées.

431 Cf. SCHWARTZ, Anne (dir.), Hudson River Museum, New York, *Pattern and Decoration : An Ideal Vision in American Art 1975-1985*, cat. d'exposition, (27 octobre 2007-20 janvier 2008), éd. Yonkers / Hudson River Museum, New York, États-Unis, 2007, 120 p.



ROSCIA, Nicolas, *Tracteur*, 2018, grès émaillé, dim. n.c., collec. privée.

PARTIE III
COMBINAISONS
CRITIQUES

CHAPITRE III.1

ESTHÉTIQUE DE LA RÉCUPÉRATION

Ancrée dans une culture matérielle, la céramique s'avère également liée à un univers esthétique perçu comme « populaire » ou « mineur ». La mouvance céramique d'inspiration grotesque réinvestit avec ironie des motifs et des mécanismes plastiques de surcharge ornementale et de prolifération chromatique. Ce courant contemporain ne se contente pas de réactiver un répertoire iconographique : il l'intègre directement à la pratique. Le chapitre suivant étudie les différents procédés de détournement, de recyclage et de recombinaison d'éléments préexistants ainsi que leur rôle dans le discours critique développé par la nouvelle mouvance céramique.

III.1.1) Le Recyclage et le détournement de bibelots

Ce point aborde l'exploitation de l'esthétique du « bibelot » par la nouvelle mouvance céramique. Peu onéreux, objet de moindre importance et de facture médiocre, le « bibelot » séduit par ses couleurs attrayantes et ses sujets aimables. Comment cette décoration méprisable, emblématique de l'imagerie « kitsch » destinée aux classes (dites) « populaires », sert-elle le discours ironique du courant contemporain d'inspiration grotesque ?

L'ornementation et la couleur concourent au processus alchimique de transformation des supposés travers de la céramique en valeurs ajoutées. Mais le décoratif ne représente pas l'unique mécanisme de ce retournement critique. Le détournement et la récupération de formes préexistantes, qu'elles soient moulées ou directement intégrées dans la composition, contribuent au cheminement de la céramique. Issus du quotidien, les bibelots de céramique « kitsch » apparaissent liés au féminin et donc au domestique. Il s'agit d'un patrimoine dont la contribution

historique a été négligée voire minorée. Le bibelot céramique, se situe au confluent de plusieurs problématiques : le patrimoine de la céramique, l'ornement et son rejet, le Kitsch et sa relecture contemporaine. Terme péjoratif, le bibelot renvoie à l'idée du gadget de bazar et de la breloque. Déjà, au XIX^e, la plume d'Émile Zola en souligne la superficialité : « Sur le tourniquet, les lots étaient classés, d'affreux bibelots de cinq ou six sous, maroquinerie, verrerie, porcelaine; et la plume grinçait contre les fils de laiton, la plaque tournante emportait les lots, dans un bruit continu de vaisselle cassée ⁴³².»

Le bibelot en effet, connaît en cette fin du XIX^e siècle une nouvelle fortune, grâce à la mécanisation des techniques de reproduction. Non seulement sa diffusion s'intensifie, mais il devient un support d'inspiration créative, « matière à poésie ⁴³³», selon Émile Gallé. S'il est décrié pour sa banalité, il se voit également doté d'un pouvoir inédit de concentration du « [...] maximum de valeur dans le minimum de place ⁴³⁴. » Le bibelot est chargé d'une aura qui lui confère un statut affectif de miniature qui condense des ressentis et des émotions. Ce myrmidon émaillé ramasse, isole et unifie affects et effets plastiques dans un microcosme : il constitue ainsi une unité linguistique et plastique pour formuler la prose artistique. Son pouvoir de suggestion, mis à profit par les céramistes contemporains, étend le rayonnement de l'œuvre à d'autres styles et références. Les bibelots permettent des associations multiples dans l'imaginaire du spectateur, qui va établir de lui-même des relations et des correspondances entre les éléments. L'introduction massive de bibelots permet de créer un effet sensationnel de trop-plein, comme si la céramique s'excédait elle-même. La récupération du bibelot participe de manière paradoxale à la fabrique du spectaculaire des productions contemporaines : pour les céramistes actuels, jouer avec cette esthétique du colifichet, c'est également construire l'œuvre à partir de ce qui est dérisoire, déconsidéré et méprisé. Il s'agit pour ceux-ci de jouer avec des objets qui

432 ZOLA, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, éd. Charpentier, 1877, p. 331 [en ligne] <https://www.bnfcollection.com/ebooks/livres/son-excellence-eugene-rougon-2> (consulté le 21/01/2022).

433 Émile Gallé porte la citation « *La matière pour nous est matière à poésie.* » d'Émile Hinzelin sur son vase *La Matière...*, 1900, verre et or, dim. 47,6 x 19,4 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Cognac.

434 VOUILLOUX, Bernard, *L'Art des Goncourt : une esthétique du style*, Paris, éd. L'Harmattan, 1997, p. 147.

contiennent déjà en eux-mêmes une part d'ambiguïté (et les artistes de la mouvance d'inspiration grotesque n'auront de cesse d'insister sur ce principe d'ambiguïté !) entre œuvre d'art miniature, décoration d'étagère et objet d'art. Le bibelot peut fonctionner individuellement mais il s'inscrit le plus souvent dans un ensemble plus important, qui relève de la sélection d'un amateur :

« Le bibelot, manie raffinée d'une époque inquiète où les lassitudes de l'ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l'homme à s'inventer des passions factices de collectionneur, [...] ⁴³⁵ .»

La collection se construit autour d'une mise en scène qui établit des relations, des correspondances. Le bibelot s'épanouit ainsi dans la série. Sa technique de fabrication relève déjà du multiple : le moulage le reproduit en quantité. Ce procédé de reproduction permet une copie qui n'est pas systématiquement identique en tout point. Une déperdition intervient dans ce procédé, d'autant plus grande que le nombre de tirages est important. Il en va de même pour l'estampage. À la Renaissance, les Della Robbia font usage de cette technique. L'estampage de la matière appliqué dans un moule leur offrent des reliefs de base, une forme « approchée », ensuite remodelée et précisée. Ces moyens techniques permettent déjà à cette époque, d'abaisser considérablement les coûts de production, notamment en proposant des variantes à partir d'une même matrice. La terre s'avère peu onéreuse, seul les émaux et les oxydes sont de nature à obérer le prix de revient.

Au Quattrocento, la *Bottega* de Della Robbia se développe déjà à la manière d'une entreprise : la dimension commerciale y est très importante. Le moulage et l'estampage sont, avant d'être des vecteurs de valeurs esthétiques et artistiques, des supports de diffusion. Ils garantissent la productivité et la viabilité de l'entreprise familiale. Le format commercial du moulage, tel qu'il se construit à cette époque, préfigure les modèles industriels développés aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le bibelot et sa multiplicité s'inscrivent dans cette approche sérielle. Le mépris dans lequel le bibelot tient en partie à sa relation au moulage. Cette pratique d'atelier est considérée

435 BOURGET, Paul, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, vol. I, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1885, pp. 149-150.

comme éloignée de l'expression artistique⁴³⁶. Et les objets réinvestis par les artistes contemporains relèvent pour la plupart de moulages réalisés à une échelle industrielle. Leurs moulages ne se font pas à creux-perdu car les pièces présentées ici, ont peu, voire pas, de contre-dépouille. La plupart des pièces sont ainsi moulées en bas-relief : leur modelage peu raffiné combiné à des procédés de reproduction approximatifs, concourent à l'aspect grossier de ces bibelots. Malgré tout, ces brimborions de terre cuite continuent de servir de stimulus plastique pour les artistes contemporains. Ce sont des éléments qui permettent a priori de cerner des tendances et des pratiques à l'œuvre dans la céramique actuelle.

D'après des observations effectuées sur le terrain, lors de différentes visites et rencontres (exposition « *Grotesque* » au musée de la Briqueterie à Langueux, festival Terralha de St Quentin-La-Poterie, salon C-14 à Paris), plusieurs tendances se dégagent. L'un de ces éléments notables est l'accumulation d'éléments préexistants et particulièrement l'utilisation de bibelots « prêts à l'emploi » qui subissent peu de modifications. Une autre tendance est celle du moulage et son intégration dans un travail de recombinaison. En effet, les pratiques de moulage se superposent le plus souvent à des pratiques d'assemblage.

Les travaux de Rose Coogan et de Wendy Walgate illustrent pleinement la première orientation. Ces artistes proposent des monticules hétérogènes de bibelots de seconde main. Leurs compositions ascendantes, aux allures de pièces montées, s'appuient sur le choix, par l'artiste seul, des ingrédients et des assemblages. Leurs sélections participent de la saveur inattendue et sucrée de son œuvre. La démarche cumulative est une propension observable sur les différentes scènes internationales, mais qui semble particulièrement prégnante aux États-Unis. De nombreuses productions nord-américaines recyclent des objets préexistants avec une omniprésence notable d'éléments de récupération de type industriel ou semi-artisanal de grande production.

436 Les critiques portées contre le travail d'Auguste Rodin, accusé d'avoir moulé certaines pièces sur le vivant sont significatives de cette discrimination du moulage, comme technique de peu de mérite. Derrière, pointe également une accusation de « tromperie » où le moulage usurpe le supposé génie artistique et sa virtuosité.



COOGAN, Rose, *Feu*, 2016, faïence et objets de récupération en céramique, 55 x 35 x 11 cm, [s.l.]. Œuvre présentée sous le commissariat d'HELLAL, Salima, au Musée des Beaux-arts de Lyon, *Par le feu : la couleur*, (19 mai 2021 - 22 février 2022).



HARRISON, Jessica, *Alice*, 2014, bibelot, résine époxy, émail, 12,5 x 20,5 x 12,5cm, série limitée en vente sur [en ligne] <https://jessicaharrison.studio/alice> (consulté le 24/ 12/ 21).



GOUÉRY, Michel, *Toylett*, 2010, installation, céramique émaillée, 190 x 170 x 40 cm, FRAC Auvergne, CC BY.S.A 2.0 Chen Zou
[Flickr](#)

À travers son installation « *Toylett*⁴³⁷ », Michel Gouéry évoque cette utilisation d'objets prêts-à-l'emploi, dont la procédure artistique rappelle celle du ready-made ou de l'objet trouvé et notamment de la fameuse fontaine de Marcel Duchamp. Pour cela, l'artiste moule des toilettes (en céramique !) achetées en magasin de bricolage, qu'il recouvre d'une centaine d'éléments modulaires. Le fait d'utiliser des WC, amène cette céramique « kitsch » à la thématique excrématore et renoue également avec l'humour originel des propositions duchampiennes dont l'héritage subversif a été parfois « raidi » et anesthésié à mesure qu'il est devenu un référent iconique pour ses successeurs. Le procédé de fabrication de cet ensemble amoindrit la valeur du travail et abolit la trace de la main. Ce carnaval d'objets donne cependant à voir de nombreux détails, des variations chromatiques, des textures changeantes. La palette criarde, en contraste avec la naïveté de ces bibelots, produit une perturbation visuelle. La

⁴³⁷ GOUÉRY, Michel, *Toylett*, 2010, installation, céramique émaillée, 190 x 170 x 40 cm, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.

composition en « termitière », typique de cette mouvance, participe de la dimension spectaculaire de l'assemblage. L'agrégat des formes concourt à cet effet oppressant. Ce procédé plastique cumulatif se repère chez Walgate, mais aussi chez Penny Byrne, Bouke de Vriers ou encore chez Rose Coogan (artiste présente à l'édition 2020 Marché de St Sulpice à Paris et à l'exposition « *Par le feu, la couleur* », au Musée des Beaux-Arts de Lyon en 2021). Toutes ces œuvres constituent de petits cimetières consuméristes où s'agglomèrent des résidus interchangeables. Cette bibliothèque de rebus sert de matériau iconographique à la texane Rose Coogan :

« My reconstructions are adventures; stories that tell themselves. Collected, reclaimed ceramics are already charged with layers of meaning, traditional or popular images from different cultures, sometimes industrial copies of precious objects, they are also simply ceramic material possessing shape and color. While playing with the juxtaposition of these often dissimilar objects, unified by the firing and glazing process, I am looking to propose new images and forms⁴³⁸. »

Les propos de Rose Coogan cristallisent les positions de tout un pan de la céramique nord-américaine. Plusieurs facteurs permettent d'expliquer cette tendance à l'accumulation et au recyclage d'objets céramique. Les résurgences du mouvement Pop art sourdent dans ces concrétions d'éléments emblématiques de la société marchande. Ces symboles du mercantilisme sont les marqueurs d'une posture politique voire même militante de cette veine singulière. Une tendance abordée par Judith S.Schwartz dans « *Confrontational ceramics*⁴³⁹ » notamment dans le dernier chapitre de l'ouvrage intitulé « *Popular and Material Culture : Consumerism, the Marketplace and Disneyland Aesthetics* » où l'auteure insiste sur la perception négative qui entoure le médium céramique :

« [...] We also look at clay as a material associated with lowbrow culture – the material of the curio, the tourist souvenir and the kitschy collectable,

438 COOGAN, Rose, site internet de l'artiste [en ligne] <https://www.rosecoogan.com/work/> (consulté le 24/12/2021).

439 SCHWARTZ, Judith S., *Confrontational Ceramics, the Artist as social Critic*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, 256 p.

sometimes described as the trinket, the knock-knack, the novelty, bric-a-brac or bauble. The artists working in this area make use of this historical association to create instantaneous associations with the cheap, low-down and dirty – art for the masses⁴⁴⁰.»

Ces propos démontrent, que même outre-Atlantique, les artistes utilisent le matériau et ses perceptions négatives pour commenter la déliquescence du monde marchand. Dans le même mouvement, ils l'utilisent, à différents degrés, pour marquer une spécificité. De cette posture, qui encourage une adhésion à des formes du passé, découlent deux orientations distinctes. La première, s'appuie sur l'amalgame, telles les mêlées plastiques d'artistes de Walgate ou Coogan qui combinent des formes prêtes à l'emploi. La seconde orientation tend davantage vers un travail d'incorporation. L'objet de récupération tient alors place de « souche » ou de « support » à une germination plastique. Il arrive que Jessica Harrison inclue directement des bibelots de récupération, des objets chinés dont beaucoup de céramiques dans ses dispositifs. Sa production devient le prolongement ou la ramification de cette base.

La partie modelée se « greffe » alors à l'objet, de façon parasitaire ou complémentaire. La production intitulée « *Alice*⁴⁴¹ » est ainsi née d'un bibelot en porcelaine. La figure féminine, aux formes idéalisées, dévoile une partie de son crâne et contemple son visage déchiqueté qu'elle tient entre ses mains. En contraste total avec la mièvrerie de son support, l'artiste a ajouté des éléments (visage-masque, crâne) macabres. Ce travail s'inscrit dans un principe de juxtaposition. Dans « *Royal Doulton Figurine, Best Wishes*⁴⁴² », l'émail vient carrément englober le bibelot-support pour absorber un sujet en porcelaine qui représente une jeune femme aux allures de poupée. La figurine rutilante a été recouverte d'épaisses coulures d'émail rose et l'épaisseur de l'émail a généré des craquelures spectaculaires et effrayantes. La procédure relève davantage de la complémentarité, voire de la fusion. La matière déborde des contours du bibelot mais l'écrase. La brillance de la porcelaine contraste

440 SCHWARTZ, Judith S., *Confrontational Ceramics, the Artist as social Critic*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, p. 230.

441 HARRISON, Jessica, *Alice*, 2014, bibelot, résine époxy, émail, 12,5 x 20,5 x 12,5cm, série limitée en vente sur [en ligne] <https://jessicaharrison.studio/alice> (consulté le 24/ 12/ 21).

442 HARRISON, Jessica, *Royal Doulton Figurine, Best Wishes*, 2017, bibelot, porcelaine, lustre bronze, 15 x 12 x 23cm, en vente sur [en ligne] <https://jessicaharrison.studio/alice> (consulté le 24/ 12/ 21).

avec l'émaillage mat et souligne l'hétérogénéité de l'ensemble. L'assimilation de bibelots dans le processus créatif produit des images de malaise et d'étrangeté. Cet effet se trouve parfois décuplé par la multiplicité des motifs et des éléments ainsi que par leur recombinaison.

III.1.2) Le Bibelot et son intégration dans un travail de recombinaison

Ce travail de recyclage des bibelots céramiques passe par une absorption d'éléments pré-existants qui ouvrent sur des dispositifs modulaires, évolutifs et variables, abordés dans ce point. L'œuvre de Michel Gouéry réunit les principes d'incorporation et d'interchangeabilité des unités plastiques. Ses productions s'appuient elles aussi sur des objets-souches, mais n'activent pas les mêmes procédures plastiques. Les portraits réalisés par Gouéry se proposent comme un « juke-box des possibles », dont les éléments peuvent être revus, retirés ou ajoutés. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'ils ont été modelés, puis émaillés, pour être ensuite provisoirement collés sur une tête « coupée », devenue le « plateau » qui unifie la scène. Le portrait se transforme alors en un support qui agrège un microcosme de nature bien organisé. Les personnages et les objets associés sur ce socle s'inspirent allègrement de bibelots décoratifs. Ce geste n'a rien de neuf, il est posé comme un remaniement de petits objets, symboles et éléments modelés ou moulés. La disposition des motifs interchangeables est ici mouvante, provisoire et malléable.

Ce travail de « couture » à partir d'éléments hétéroclites récupérés ou moulés, Michel Gouéry l'explique et l'instaure comme un moteur de sa pratique . À propos de ses installations murales qu'il qualifie de « maillage grotesque », il explique qu'il travaille à partir :

« [...] de morceaux de taille moyenne laissés pour compte ou des résidus de pièces etc...et j'accroche pour en faire des installations plus ou moins

grandes...les premières étaient modestes et la plus grande a été faite il y a deux ans, elle doit faire six mètres par six mètres mais elle est à la fois assez légère, car ce sont des morceaux présents sous forme de « guirlandes » sur le mur mais qui occupent une place assez importante. Les références qui ont pour partie nourri ce projet sont à la fois les décorations en porcelaine de Schönbrunn (quelque chose qui se situe entre la bi-et la tri-dimension et qui se développe sur les murs), les grotesques historiques évidemment (renaissantes et antiques), et les chinoiseries du XVIII^e, avec ces petits personnages, ces animaux et végétaux qui grimpent le long des murs. [...]il y a des choses qui s'y ajoutent, qui s'enlèvent : c'est à géométrie variable⁴⁴³. »

Deux points de son discours sont particulièrement notables. La technique et l'amalgame de formes antérieures mettent en lumière deux volets indissociables que sont la réactivation de savoir-faire immémoriaux et la réappropriation des images. Cette première réponse de Michel Gouéry souligne combien la reprise de motifs préexistants s'avère cruciale. Dans une composition à géométrie variable, les unités évoquent une dynamique combinatoire :

« [...] il y a beaucoup d'œuvres qui fonctionnent sur ce principe associatif à partir de moules, d'estampages ou autres... J'ai une collection de moules à l'atelier, je suis amené à piocher dedans, je combine avec d'autres éléments. Des pièces générées de manière assez aléatoire⁴⁴⁴. »

Cette démarche s'appuie donc sur un répertoire de motifs et de formes, dans lequel l'artiste puise à loisir. C'était un principe déjà présent dans sa peinture, mais que l'on retrouve amplifié dans son travail en volume. Ce procédé répond en réalité à deux problèmes distincts : un problème pratique de mécanique, de montage et de cuisson, et un problème esthétique lié à la mixité des registres, deux aspects qui s'alimentent mutuellement.

443 Entretien mené lors de l'exposition « *Grotesque* » (3 février 2019 -28 avril 2019), Musée de la Briqueterie, Langueux (Côtes d'Armor).

444 Entretien mené lors de l'exposition « *Grotesque* », (3/02/2019 -28/04/2019), Musée de la Briqueterie, Langueux (Côtes d'Armor).



GOUÉRY, Michel, *Maillages grotesques*, installation, dim.variables. Unités avant montage, 2017, © Gouéry, autorisation de l'artiste.

La série des personnages coralliens, donne ainsi le sentiment que le corps est une forme de support, un peu à la manière de ces blocs de mousse sur lesquels l'on pique des fleurs artificielles, ou d'un récif sur lequel vont s'agglomérer toutes sortes d'organismes. Certaines installations de Gouéry fonctionnent aussi par « empilement » des éléments, à la manière d'une brochette. L'imbrication des formes disparates débouchent sur des totems de céramique. Le montage de ces « poteaux » permet de contourner les contraintes mécaniques et logistiques de la terre telle que la cuisson

dans un four de dimensions restreintes. On retrouve ce type de montage chez ses pairs : Elisabeth Lincot ou encore Quitterie Ithurbide.



GOUÉRY, Michel, *Transpondeur*, 2013, faïence émaillée, dim. variables, collec. de l'artiste. Photographie prise lors de « *Grotesque* », musée de la Briqueterie, photographie personnelle.

Lors du montage de l'exposition « Grotesque » au musée de la Briqueterie, j'ai pu observer la manière dont les ensembles d'Ithurbide et Gouéry étaient constitués. Différentes œuvres, faisant appel à des moyens techniques variés étaient présentées. Le « *Transpondeur* » de Gouéry est un dispositif qui fonctionne pleinement selon le principe du récif corallien ou de la souche.

Quatre visages (d'amis ou de parents) ont été moulés et constituent les quatre faces d'un cube érigé sur des petits trépieds. Le dessus de ce bloc a été ajouré pour accueillir des colombins de terre et des éléments moulés (tête reprise sur un jouet par exemple). Ces ajouts s'imbriquent directement dans le support. Mais le montage a posé quelques problèmes : le nombre d'éléments était si important que ceux-ci n'avaient pu être tous numérotés avant le transport et que certains avaient été égarés : il fallut alors plusieurs tentatives pour trouver une nouvelle combinaison satisfaisante. Toutefois l'harmonie de la composition n'en fut pas troublée : les éléments étaient

finalement relativement substituables. La Colonne « *Marienbad, Batman*⁴⁴⁵ » de Quitterie Ithurbide avait, pour sa part, subi les affres du transport depuis Genève : certains éléments cassés purent néanmoins être réparés ou intervertis. La construction de la structure de base procède d'un empilement de blocs émaillés. Ceux-ci sont également ajourés pour pouvoir accueillir des détails (personnages, chauve-souris, excroissances organiques dans les tons rosés). Le point commun de ces différentes productions reste la nature interchangeable des éléments. Ceux-ci sont extraits de leur contexte, soit par détournement direct comme chez Rose Coogan soit par moulage comme chez Gouéry et Ithurbide.



ITHURBIDE, Quitterie, *Batman : Marienbad*, 2018, faïence, grès émaillés, installation, dim.variables, collec.privée, photo.personnelle.

445 ITHURBIDE, Quitterie, *Batman : Marienbad*, 2018, faïence et grès émaillés, dim.variables, collec. privée. Pièce présentée au Musée de la Briqueterie, Langueux, exposition « *Grotesque* », (3 février au 28 avril 2019).

Ces démarches s'appuient sur des procédés qui ne vont pas sans rappeler certains modèles génératifs du Kitsch, tels que la reprise de fonctionnements, de principes de construction, au-delà de simples motifs. Dans son ouvrage « *Kitsch dans l'Âme* », Christophe Génin insiste sur cette esthétique de la profusion :

« On n'en retient que la valeur décorative. L'aspect charmant est outré par une amplification des ailes et des rubans, par l'adjonction de fioritures impertinentes, superposant le bucolique ou le pastoral sur le sacré, confondant des Chérubins avec Cupidon, et par l'irruption d'incidentes saugrenues comme l'ours en peluche. Cet ours est l'indice d'une laïcisation du motif angélique réduit à son prosaïsme ornemental : l'angelot n'est plus la figure d'un enchantement du monde, mais une image enfantine propre à rassurer bébé au même titre qu'un nounours ou un héros de bd. À la place de l'objet transitionnel constitué par une peluche de couleur bleu pastel, qui agrémente avec douceur la chambre d'un petit garçon de nature inquiète, Jeff Koons aurait pu mettre la tête de Tintin, de Rintintin, d'une tortue Ninja ou de Sangoku avec sa coiffure en feuilles d'ananas⁴⁴⁶... »

Génin démontre que la nécessité véritable de l'œuvre kitsch n'est pas une cohérence entre un projet esthétique et un fond réflexif mais l'urgence d'un ressenti rassurant pour le spectateur. Le Kitsch vend surtout de l'insouciance. Et cette insouciance, comme l'explique Génin, se lie directement à un principe de caprice, à une météorologie émotionnelle de l'artiste, qui, à l'envi, peut glisser d'un élément à un autre, ou revoir la combinaison de ces éléments, puisque sur la planète de l'insouciance, tout se vaut. Il s'agit alors de gisements formels et plastiques à exploiter ad libitum. Cette mosaïque visuelle du tout-venant rejoint en tout point : «[...] le postmodernisme [qui] voit le monde comme une banque d'icônes interchangeables⁴⁴⁷. »

446 GÉNIN, Christophe, « *Le Kitsch : une histoire de parvenus* », *Actes sémiotiques*, mis en ligne le 17 janvier 2007 [En ligne], <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3268> (consulté le 01/01/2022).

447 ARRAULT, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, p. 27.

Si les œuvres de Michel Gouéry ne relèvent pas du Kitsch stricto sensu, elles répondent néanmoins au signalement dressé par Valérie Arrault. Elles s'inscrivent pleinement dans cette appropriation critique typique du postmodernisme. En opposition avec toute mission d'innovation, les œuvres jouent sur la porosité entre les périodes artistiques et s'autorisent à réutiliser les schémas esthétiques du passé. Cette globalisation esthétique est une des manifestations du postmodernisme où « tout est permutable et équivalent⁴⁴⁸ ». Le postmodernisme favorise la perméabilité entre les domaines culturels, et son fonctionnement par amalgame, rappelle le Kitsch. Les productions produisent des glissements d'images, sous différentes modalités : la plupart de ces translations s'opèrent en volume, soit par moulage, soit par combinaison, ou encore par incorporation directe dans le corps même du modelage. Cependant, le procédé du moulage n'intervient pas seulement comme un effet spectaculaire supplémentaire. La technique de copie par « contact » ou « empreinte » donne à voir ce qui a été. Le moulage sous-tend une « origine », une matrice et constitue une trace de ce qui est digne d'être préservé. Il perpétue en outre une tradition : Bernard Palissy, figure tutélaire de l'histoire de la céramique a réalisé de nombreux moulages sur le motif. Sa démarche, assez proche de l'embaumement ou de la taxidermie, permettait de conserver et de reproduire les formes complexes de spécimens organiques. On ressent dans son approche une réelle préoccupation, qui n'est pas seulement symbolique ni esthétique, mais renvoie à une quête plus essentielle, liée à la question du vivant et sa taxinomie. Cet intérêt est renforcé par l'idée de la trace et du contact avec l'espèce originale, qu'elle soit amphibienne, crustacée ou gastéropode. Et derrière cette démarche pointe la thématique de l'aura ou de la relique : il s'agirait de signaler qu'ici, quelque chose qui fut proche et vif, a été perdu. Le masque mortuaire ou le suaire relèvent de ces principes de conservation par apposition sur le sujet. La technique du moulage permet d'une certaine manière une restauration symbolique de cette aura perdue des choses. Elle donne ainsi une valeur de « presque relique » à l'objet moulé. Mais il existe une technique, spécifique à la céramique et au verre, qui produit des traces d'une autre nature. Appelée indistinctement « transfert », chromolithographie, ou encore décalcomanie, elle permet une délocalisation puis une fusion spectaculaire des images bidimensionnelles.

448 ARRAULT, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, p. 27.

III.1.3) La Technique du transfert : la translation des images

Associée à l'esthétique du bibelot céramique et à la production de masse, la technique du « transfert » permet une duplication rapide de motifs divers en couleur ou noir et blanc. Ce point va montrer comment cette technique aux effets spectaculaires contribue à un déplacement physique et symbolique des images et des esthétiques.



Exemple d'exploitation de la technique du transfert céramique, « À la Mariée », circa 1950, pot de chambre en faïence émaillée, diam. 35 cm, collec. personnelle.

Dans cette technique, l'apport de morceaux choisis ou d'images préexistantes va au-delà de l'idée de complémentarité : elle nous mène vers le principe physique de la fusion permise par les décalcomanies. La surface de l'objet céramique a depuis longtemps accueilli des images, notamment des images appliquées au pinceau ou au pochoir, que ce soit dans la porcelaine de Meissen ou dans celle de Sèvres ; pour le patrimoine français. L'industrialisation et la production en masse de la porcelaine et de la faïence utilitaires au XIX^e siècle ont favorisé l'émergence de décors réalisés en série, que l'on appelle aussi décors glissés. L'ouvrage de référence écrit par Nicole Blondel, « *Vocabulaire de la Céramique* », en donne une définition très claire :

« Transfert des motifs du décor à partir de chromos, supports en papiers spéciaux enduits de vernis (papiers gélatines) se détrempe dans l'eau [...] et qui adhèrent sans application spéciale (*slide off*). Le motif se présente tel qu'il figurera sur l'objet⁴⁴⁹. »

449 BLONDEL, Nicole, *Vocabulaire de la céramique*, Paris, éd. du Patrimoine, collec. Momum, 2014, p. 330.

Lorsque cela fonctionne, la décalcomanie ou transfert, désigne à la fois le procédé qui permet de transporter des images colorées sur la porcelaine ou le verre et l'image obtenue par ce même procédé. Le transfert céramique est une technique dont la première étape est une impression d'image. Ensuite, l'objet est cuit dans un four spécifique, à 850 degrés, afin d'ouvrir les pores du matériau. Lors du refroidissement, ces pores se referment et permettent ainsi d'intégrer le transfert au matériau, afin que l'image résiste à toutes les agressions extérieures. Cette technique très spécifique est utilisée, par extension, pour des produits promotionnels ou des objets plus familiers, comme la tasse souvenir ou encore le célèbre « pot de chambre de la mariée ». Les avantages de cette technique s'avèrent nombreux, de la grande taille d'impression possible et l'adaptation à la plupart des reliefs, à la reproductibilité infinie et la polychromie. Dans son œuvre tournée, l'artiste, Grayson Perry met à profit les possibilités spectaculaires du transfert.

Le vase « *Women of Ideas*⁴⁵⁰ », réalisé en 1990, est une des premières œuvres de Perry où apparaît ce procédé. L'objet se développe sous une forme assez classique et sa taille reste moyenne. L'artiste utilise des transferts d'image libres de droits : une série de portraits qui vient de Stoke-on-trent (ville connue au Royaume-Uni pour ses poteries). Ces images, qui sont le double inversé de peintures existantes, sont surtout des copies, donc déjà des transformations d'originaux de Gainsborough. La motivation initiale de Perry était de célébrer les femmes d'idées, les femmes cérébrales, mais aussi de souligner qu'elles avaient un corps et que, tout intellectuelles qu'elles puissent être, elles n'en étaient pas moins faites de chair et d'os. Le transfert permet ici de créer des images de l'envers, strip-tease intégral qui évalue tout potentiel érotique. Les visages, quant à eux, n'offrent guère plus de consolation : eux aussi sont modifiés par des motifs de recouvrement. À la manière d'un masque, cette superposition nous renvoie à l'idéal social et à la nature construite des apparences. Le transfert appelle un rapport d'inversion des valeurs. La décalcomanie vise dans ce cas un double objectif : outre cette inversion corps/intellect, elle introduit une inversion entre le beau et le laid, entre le « *high* » et le « *low*⁴⁵¹ ». Perry mélange les registres, par

450 PERRY, Grayson, *Women of Ideas*, 1990, vase en céramique émaillée, 42 x 27 cm, [s.l.], présenté in : PESAPANE, Lucia, (commissaire), Monnaie de Paris, *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19/10/2018 au 03/02/2019), Paris, éd. Liénart, 2018, pp.58-59

451 L'expression célèbre est bien évidemment reprise à Clément Greenberg, auteur de « *L'Avant-garde et le kitsch* ». Paru en 1939, l'ouvrage distingue l'art des élites ou « *high art* » (d'avant-garde et

le voisinage d'une peinture noble avec un dessin malhabile de préservatif et une typographie réalisée à l'aide de tampon encreur pour enfants.

Il désacralise ainsi l'image du peintre Gainsborough, ce monument du patrimoine artistique anglais. Ce sacrilège esthétique, à l'aspect bricolé assumé, n'est pas étranger à sa pratique de *crossdressing*, qui croise et mixe des vêtements ordinairement assignés à un genre opposé dans un milieu socioculturel déterminé. Il abâtardit ainsi les images et les représentations, qu'elles soient sexuées ou sociales. Comme la plupart des productions de Perry, ce vase est multi-référentiel et polysémique.



PERRY, Grayson, *Women of Ideas*, 1990, vase en céramique émaillée, 42 x 27 cm, [s.l.]
photographie personnelle, exposition à la Monnaie de Paris, 2019.

raffiné), et le « *low art* » que l'on pourrait ramener à l'art populaire. Le « Kitch » est, quant à lui, associé à la culture mineure de consommation.

Cette œuvre illustre certaines caractéristiques de la postmodernité telle que la définit Jean-François Lyotard⁴⁵². Elle reflète l'éclatement des métarécits et des grandes théories universelles qui offraient des perspectives sociales unifiées. Dans cette logique, le savoir, perçu comme la possibilité de saisir et de concentrer l'intégralité des activités humaines, s'effrite. Les nouvelles technologies fragilisent et rendent même inopérantes les structures de pensée prégnantes jusqu'à l'ère industrielle. Elles bouleversent le savoir scientifique, ce principal opérateur du processus de légitimation qui ordonne, valorise ou proscrit les objets culturels. Ce contexte a une incidence directe sur l'esthétique et les schémas créatifs.

La réactivation de motifs anciens, tout comme les métissages d'éléments de nature différente ouvrent sur un jeu entre culture « légitime », « dominante » et subculture ou culture « mineure⁴⁵³ ». Perry utilise beaucoup d'images issues du milieu ouvrier anglais dans lequel il a grandi. L'artiste dit avoir emprunté le chemin classique de la mobilité sociale⁴⁵⁴ grâce à ses études en arts qui lui ont donné accès à de nouvelles sphères culturelles. Le transfert incarne concrètement ce déplacement social qu'il revendique.

La décalcomanie établit une forme de provocation, mais aussi une complicité facétieuse avec le public qui est amené à décrypter ces « paquets » d'images. En effet, l'écrit tient une place importante à la surface de ces vases. Perry y dissémine une multitude d'informations textuelles qui aiguillent le spectateur sur l'interprétation possible de l'œuvre. La disposition et l'aspect « rondoïde », oblige le spectateur à, littéralement, tourner autour du pot pour le lire. De plus, aucune hiérarchie n'est établie entre les images. Pour ainsi dire, elles se valent toutes. L'œuvre se fonde alors sur une pérégrination contemplative laissée au bon plaisir du spectateur, qui va déterminer de lui-même, dans cette surcharge des motifs, le parcours visuel. Là encore, il est question de mobilité.

452 LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, éd. de Minuit, 1979, 108 p.

453 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, éd. de Minuit, 1975, 160 p. ; et *Mille plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éd. Minuit, 1980, 648 p.

454 PESAPANE, Lucia, (commissaire), Monnaie de Paris, *Grayson Perry, vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19/10/2018 au 03/02/2019), Paris, éd. Liénart, 2018, p. 30.

Le diptyque « *Matching Pair*⁴⁵⁵ », réalisé en 2017, propose également des correspondances fortuites. Ce travail d'association des images s'appuie sur une participation du public. Via les réseaux sociaux, Facebook et Twitter, par de courtes vidéos, Grayson Perry invite les bonnes volontés à lui soumettre des images et des commentaires sur le *Brexit*. Chaque image illustre le vote des contributeurs. Sur un vase sont représentés les images et les choix des personnes qui ont voté pour la sortie, sur l'autre, les choix des ceux qui sont favorables au maintien du Royaume-Uni dans l'Union Européenne. L'utilisation de ces données a également permis d'établir les différences et les goûts communs aux deux factions. Certaines images montrent des portraits des internautes dessinées par *sgraffito* (gravées dans l'argile), tandis que d'autres images ont été dupliquées et collées, dans une grande confusion chronologique.

On retrouve sensiblement les mêmes mécanismes que dans l'œuvre précédente, mais enrichie par la participation d'internautes. Perry inscrit la technique de transfert dans une démarche quasi sociologique et insiste sur cet aspect social : « en privilégiant des formes familières réalisées dans des matériaux courants, j'encourage un plus large public à fréquenter un lieu d'art contemporain. [...] Je suis beaucoup plus excité par l'idée d'élargir le public de l'art contemporain que par celle d'élargir la notion de ce que l'art contemporain pourrait être⁴⁵⁶. »

La prégnance de la relation au spectateur apparaît très clairement. Elle renvoie à des référents iconographiques partagés, mais aussi à une logique relationnelle intrinsèque à l'œuvre. Dans ce diptyque, les nappages d'émail bleus floutent les différentes strates d'images : le spectateur peut s'amuser à discerner des figures célèbres. L'œuvre joue sur le plaisir d'identification dans cette mosaïque de portraits. Le caractère multiple et parcellaire évoque le processus d'effacement mémoriel, qui génère des déformations et des lacunes. Ces déperditions, à l'instar du moulage, insufflent dans l'œuvre toute la présence de leur passé. Ces objets sont chargés symboliquement, comme le sont les moulages et les chromos de Gouéry constituent des dépouilles iconographiques que le plasticien français cherche à animer. À la

455 PERRY, Grayson, *Matching Pair*, 2017, deux vases en faïence émaillée, 105 x 50 cm chacun, Musée Victoria & Albert, Londres, Royaume-Uni.

456 PESAPANE, Lucia, (commissaire), Monnaie de Paris, *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19/10/2018 au 03/02/2019), Paris, éd. Liénart, 2018, p. 30.

Renaissance, Bernard Palissy constituait des plateaux animaliers, sorte de manèges du vivant, réalisés à partir d'empreintes de cadavres, ce qui diffère de la démarche de Grayson Perry. Michel Gouéry, souhaite éprouver le temps et cultiver la durée comme une « matière ». Ses œuvres fonctionnent à partir de débris, de résidus et s'érigent telles de petites cryptes iconographiques. Elles agrègent des monticules d'objets, qui, sortis de leur contexte, perdent leur sens, mais aussi leur usage. Ces transferts ou ces moulages, rendus à l'état d'animaux taxidermisés, ont perdu leur origine première.

Leur « artification » se paie en effet d'une « anesthésie » de leur aura. A contrario de la collection mortifère, ces débris muséographiés peuvent aussi être envisagés comme une valorisation. Transférer, c'est assigner à l'objet ou à l'image un statut privilégié. La décalcomanie permet une saisie, un déplacement mais aussi une célébration simultanée. Dans le culte catholique, le déplacement des restes d'un saint ou d'objets sacrés d'un lieu à un autre est désigné sous le terme de « translation ». Ce « transfert » depuis une sépulture vers un « reliquaire » dans un édifice religieux de prestige investit la relique d'une dimension supérieure : il révèle son statut divin et signale ses vertus surnaturelles. Ce passage de l'objet à la « sacralité » est célébré par une cérémonie importante, nommée le « triomphe ». La forme de vase choisie par Perry n'est pas neutre : s'il a d'ailleurs travaillé la forme du reliquaire dans « *Jesus saves*⁴⁵⁷ », il agglomère ici des scories d'images autour d'un récipient dont la forme rappelle celle d'une urne funéraire qui fait de Perry un « passeur d'images ». Le contenant devient un support-symbole de ce « versement » des images et de la circulation culturelle des représentations, une circulation rendue possible grâce à un « passeur » qu'est l'artiste. Michel Espagne évoque l'image du « vecteur de transfert ». Ce transfert s'appuie sur un geste qui n'est pas anodin.

La cérémonie de « *translation* » chrétienne constitue un rite particulier qui indique une importance significative : il s'agit d'assigner, d'offrir les attributs du sacré. De plus, le principe de la transmission magique par contact, intrinsèque au culte des reliques, trouve un écho dans ce processus de transfert céramique. Ainsi, la translation opérée par Perry, de la twittosphère à la surface émaillée, est une manière d'anoblir le petit rien, l'anecdotique, de magnifier la contingence de ces images

457 PERRY, Grayson, *Jesus Saves / Jesus Army Money Box*, 2013, faïence émaillée, 50 x 48 x 14.5 cm, galerie Victoria Miro, Londres, Royaume-Uni.

glanées sur les réseaux sociaux. C'est une forme de célébration du quotidien et de la culture britannique, en particulier de la culture populaire, pour peu qu'elle existe, ce dont doute Jan Baetens⁴⁵⁸. Le transfert céramique se fonde sur une juxtaposition de fragments existants à partir de sources disparates ou indéfinies. La démarche de Grayson Perry s'appuie, elle, sur une récolte d'images virtuelles et fluctuantes. Utiliser un matériau millénaire et pérenne comme la céramique, implique de fixer et figer ces images. Le transfert fait « trace » et le pouvoir résiduel de l'image est transmis par la technique du *slide-off* (glissement).

Le processus du transfert inscrit aussi la céramique dans un processus temporel. Il fournit aux artistes un moyen d'aborder les sujets d'actualité sous une forme immédiate, aisément lisible, tout comme il permet de construire des filiations. C'est une démarche qui se présente comme une sorte d'archéologie des images, où les éléments recyclés constituent un mille-feuilles qui peut être lu à la manière d'une stratigraphie. Les jarres, pots et amphores témoignent du passé de la céramique comme médium du « transport », l'argile étant le matériau du déplacement. Or, déplacer ces images, signifie faire voyager les restes, mais surtout les faire vivre. Le transfert et la pluridisciplinarité qu'il permet, est bénéfique pour nourrir une réflexion et une pratique ouvertes. De la sorte, le transfert en céramique souligne le caractère mobile de toute pensée artistique. Cette même mobilité questionne ouvertement la notion de bon goût, par-delà les limites de l'art contemporain. Pourtant, le transfert ne relève pas seulement d'opérations de prélèvement et d'apposition sur une nouvelle surface, il s'agit surtout d'une relecture. Michel Espagne développe cette idée de transformation :

« Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu ⁴⁵⁹. »

458 Cf. BAETENS, Jan, « *La Culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des Cultural Studies* », *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, 2005, pp. 70-77.

459 ESPAGNE, Michel, « *La Notion de transfert culturel* », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, [en ligne] <https://journals.openedition.org/rsll/219> (consulté le 22/09/2018).

Dans cette perspective, l'appropriation d'images ou d'objets s'accompagne d'une émancipation du contexte d'origine et cette transposition même a autant de valeur que la source. C'est dans cet esprit que Perry prélève, transpose et donc transforme les motifs qu'il a empruntés au cinéma, à l'actualité ou à son propre quotidien. Ce processus aplanit les particularités des éléments et casse tout mécanisme comparatif. La transversalité ainsi créée relativise le principe d'authenticité de l'original. Elle met sous le tapis tout concept de supériorité ou de hiérarchie esthétique. L'opération du transfert produit une horizontalité des images et court-circuite les normes du bon goût habituel. Au lieu d'opposer, de rassembler ou de rejeter, la dynamique du transfert croise et prolonge. Elle permet un « syncrétisme esthétique » affranchi de tout modèle restrictif.

Les productions de Perry s'amuse de la pratique déconsidérée de l'ornementation et utilisent le transfert comme ouverture sur d'autres univers socio-culturels. Les images intégrées à ses œuvres renvoient de manière critique aux appellations du « Kitsch » ou de l'« art populaire ». Chez quelqu'un comme Grayson Perry, le transfert se pose en provocation contre le goût bourgeois. Il s'agit de décroquer les codes esthétiques, et du même coup, les codes sociaux. Cela est moins vrai pour Michel Gouéry qui recourt également à la technique du transfert, mais ne lui confère pas tout à fait le même rôle. Il reproduit par *chromo* son autoportrait ou des photographies anciennes de sa collection personnelle. Ces images permettent d'introduire un dialogue entre volume et bidimensionnalité qui renoue avec la peinture, à l'origine, première activité de Gouéry. Les transferts créent alors une rupture dans son univers fantastique en convoquant, par ces photographies transférées (œil, portrait, image de vacances...), le registre familier du réel. La technique de décalcomanie chez Gouéry poursuit alors une toute autre fin : elle ne participe pas, elle tient de l'hybridation et de la monstruosité.

La décalcomanie sert un univers du bizarre. Le transfert est aussi l'occasion pour Gouéry de proposer une méta-œuvre : l'artiste reprend certaines de ses productions en volume, reproduites en *chromo* et à une échelle plus réduite. Cette auto-référentialité de l'œuvre, qui peut être comprise comme une forme d'auto-promotion, se développe par une constellation de petits écussons ou de badges de

chromos collées sur la structure alvéolaire d'un personnage, comme dans « *L'Homme illustré*⁴⁶⁰ », présenté en 2019 à La Borne.



GOUÉRY Michel *L'Homme illustré*, 2019, céramique émaillée, dim. variables, collec. de l'artiste, vue de l'exposition Musée de la Poterie de La Borne, 2019. © Gouéry-Musée de la Poterie de la Borne.

La galerie d'images qui ponctue la surface du support rappelle, dans sa surcharge, le principe d'exposition des cabinets d'amateurs. Ceux-ci exposaient au «coude-à-coude» tableaux et sculptures de styles, de genres et de tailles variés. Le caractère spectaculaire de ces dispositifs de présentation a inspiré un véritable genre pictural, apparu dans la peinture flamande au début du XVII^e siècle. La peinture de

⁴⁶⁰ GOUÉRY, Michel, *L'Homme illustré*, 2019, terre émaillée, dim.variables, collec. de l'artiste, exposition « *Le Chaînon manquant* », Musée de la Poterie de la Borne, (31 août–29 septembre 2019).

Jan Brueghel l'Ancien, « *L'Allégorie de la vue et de l'odorat*⁴⁶¹ », peinte en 1618, met en scène un espace où s'amoncellent les œuvres. Dans un principe surprenant d'enchâssement, elle constitue une représentation de représentations. Gouéry rejoue ce même principe de mise en abîme des œuvres, à travers la promiscuité de ses décalcomanies hétéroclites. Le transfert permet à la fois une fragmentation, un redoublement et un prolongement de l'image à l'intérieur même de l'œuvre.

La *chromo* exacerbe ainsi sa complexité et son étrangeté. Par ailleurs, l'apposition de la décalcomanie, revient, comme dans la technique du collage, à énoncer un « faire ». Les découpes du transfert sont, dans la plupart des œuvres de Gouéry, sciemment exposées dans un principe de transparence des moyens. Le transfert met ainsi en valeur une matérialité de la céramique, au delà de son contraste avec la rugosité du support. La décalcomanie illustre aussi la problématique du volume et de la planéité : par ces médaillons, Gouéry introduit des ruptures visuelles qui dynamisent sa composition, mais qui produisent aussi des perturbations. De cette manière, le transfert induit un brouillage par télescopage de deux niveaux plastiques et narratifs hétérogènes. De nouveau, la composition transgresse tout principe d'ordre entre les éléments. L'utilisation du transfert chez Gouéry tend davantage vers un dispositif de densification et d'intensification de l'ensemble. La signification s'en trouve perturbée et complexifiée : les différentes réitérations, dérivées d'œuvres antérieures, produisent des jeux de miroirs. Ces dérivations partielles créent des échos (ou des « bruits») qui entravent toute lecture linéaire des composants sémiotiques.

La circularité des éléments oriente ainsi la lecture du spectateur. Le regard, une nouvelle fois, se retrouve piégé par le circuit arrêté de l'œuvre qui se réfère à elle-même, sans fin. Le spectateur est pris dans un jeu autonome de connexion entre les éléments. Cependant, les transferts de Michel Gouéry semblent conditionnés par la fantaisie expressive des images. Lors du vernissage de l'exposition « *Grotesque* » au musée de la Briqueterie, Michel Gouéry présentait sa production céramique comme un « plaisir égoïste » et déclarait s'adonner d'abord à un libre jeu d'association des formes. L'emprunt que permet le transfert ne relève ni de la simple « ponction » ni du « pattern » ni du plagiat : il s'agit plutôt d'une forme de « recyclage » ou de

461 BRUEGHEL, Jan, dit l'Ancien, *L'Allégorie de la vue et de l'odorat*, 1618, huile sur toile, 176 x 264 cm, Musée du Prado, Madrid.

récupération d'un patrimoine iconographique. Cependant, dans l'œuvre de Perry, la réactivation de référents semble bien plus politisée : elle s'intéresse aux constituantes sociologiques et historiques d'un médium qualifié de « populaire ». Dans son article « *L'Origine du monde selon Marc Alberghina* ⁴⁶² », paru dans la revue « *Céramique & Verre* » en septembre 2019, Alexandra Jaffré fait allusion à cet hommage politisé que l'artiste Alberghina rend à un patrimoine tombé rapidement dans le mépris et depuis longtemps dans l'oubli. La journaliste évoque à ce propos les références explicites à l'imagerie de la ville de Vallauris : « Ces propositions font écho aux productions céramiques commerciales vallauriennes de la fin des années soixante, elles se nourrissent de ce fameux « Kitsch », fruit d'un temps et d'un goût populaire réjouissant que protège, ici, l'astuce bienveillante du second degré⁴⁶³. »



ALBERGHINA, Marc, *Sucrerie douce*, 2018, faïence émaillée, 60 x 45 x 20 cm, [s.l.], Œuvre présentée sous le commissariat d'HELLAL, Salima, au Musée des Beaux-arts de Lyon, *Par le feu : la couleur*, (19 mai 2021 - 22 février 2022).

462 JAFFRÉ, Alexandra, « *L'Origine du monde selon Marc Alberghina* », *Céramique & Verre*, n°228, septembre-octobre 2019. [en ligne] [Marc Alberghina – Artiste Plasticien Ceramiste Sculpteur \(vallauris.net\)](#) (consulté le 11/01/2022).

463 *Ibid.*

CHAPITRE III.2

LA CÉRAMIQUE, PRODUCTION EN NOMBRE ET PERCEPTIONS DOMESTIQUES

Si les termes de « Kitsch » et de postmodernisme sont entrés dans le langage courant, cela ne signifie pas que l'on s'accorde sur leur sens. En effet, ces qualifications de « populaire » et de « Kitsch » posent un problème de vocabulaire qui peuvent apparaître comme une entrave à la réflexion. Ce point aborde les théories divergentes qui leur sont consacrées, afin d'éclaircir cet arrière-plan notionnel. Il s'agit également de comprendre comment les dimensions utilitaires – et donc domestiques – influent sur les perceptions du médium céramique.

III.2.1) De l'objet utilitaire à la sculpture

Ce dernier en effet éclaire sur une des caractéristiques sociologiques constitutives du médium céramique. Cette dimension « populaire » entraîne un élargissement du champ prospectif de cette étude à des domaines extra-esthétiques, élargissement nécessaire pour considérer toute la densité de la production céramique actuelle. Ainsi, plusieurs termes reviennent et s'amalgament dans une grande confusion autour de la céramique. « Art populaire », « art commercial », « art utilitaire », la céramique se construit avec ou contre, mais jamais « sans », cette cosmogonie terminologique, qui constitue bon-an mal-an le cadre actuel de son expression.

Ces termes ne sont ni tendres, ni anodins. Ils condensent des conceptions et des représentations, qui s'étendent en toile de fond de la scène contemporaine. La céramique, longtemps écartelée entre des injonctions institutionnelles et un cantonnement imposé à la culture populaire, semble depuis une dizaine d'années s'inscrire dans une logique de dépassement. Le médium céramique n'a pas attendu le début du XXI^e siècle pour évoluer et se départir de ces perceptions mais force est de

constater qu'il avait assimilé comme « norme » ou comme élément constitutif, son intégration systématique à une culture de « second rang ». La mouvance actuelle, plutôt que d'opérer un virage complet dans la trajectoire artistique du médium, réalise un tour de force en acceptant et en intégrant les codes ou les caractéristiques qui lui sont d'office attribués. En jouant avec ses présupposés, elle annihile tout un appareillage critique. La réactivation de formes issues de la culture « populaire » provoque habilement un retournement d'une entreprise qui, de manière diffuse, tendait à la discréditer. Ainsi, le jeu actuel de l'emprunt et de la reprise de motifs ressort davantage d'une stratégie consciente que du simple plaisir de la citation dans la céramique.



DELAFOSSÉ, Marie, *Tu es la reine de mon océan*, 2018, terre vernissée, h. 40 cm, collec. privée, © Delafosse, autorisation de l'artiste.

Après la question d'ornements en volume ou en bas-relief, l'évocation de la technique du transfert, illustrée notamment par les propositions de Grayson Perry, a donc permis d'établir un principe unificateur de la mouvance : les céramistes d'inspiration « grotesque » s'appuient sur un répertoire transhistorique différemment réinvesti. Leurs emprunts jouent sur une confusion des époques, des styles et des

registres et cette mouvance marque une volonté de rupture et d'affirmation. Cependant, quelle différence souhaite-t-elle afficher ? Comment s'exprime cette distinction ? Quelles conséquences sur l'inscription du médium dans le champ de l'art contemporain ? La céramique actuelle privilégie un langage qui ne fait pas « table rase » de son passé mais ressemble plutôt à un empilement de plats. La dimension utilitaire fait partie de ses référents ordinaires. Historiquement la céramique s'est forgée autour de l'utilitaire et la fonctionnalité, composante immémorable du médium, a longtemps contribué à la dévaluation des productions céramiques. Dans une démarche critique, des céramistes actuels convoquent et revendiquent cette dimension utilitaire si dépréciée et cette caractéristique fonctionnelle initie différentes problématiques et enjeux. À l'origine, cette composante intrinsèque au médium ne préoccupait que peu un artiste comme Grayson Perry, sa pratique ne s'inscrivait pas dans cette perspective utilitaire. C'est en côtoyant des céramistes spécialisés dans le tournage que ce plasticien a pu développer une nouvelle sensibilité. Cet intérêt s'est progressivement construit et a permis d'élargir sa pratique à de nouvelles perspectives.

Mais ce n'est pas par seul attrait « historique » ou « archéologique » du médium, ni même le plaisir exotique qui ont attirés Perry. Cet intérêt provient de ce lien avec les notions de « Kitsch » ou de « populaire ». La dimension populaire permet d'associer le travail de Perry à ceux de Marie Delafosse et Stephen Bird dont les pratiques jouent la carte du brouillage. Leurs productions respectives intriguent : si elles s'affilient à une tradition millénaire de la céramique comme contenant, leur indétermination entre objet et sculpture, ouvre sur l'inédit, l'inattendu et le singulier, ce que revendique ouvertement Marie Delafosse, interrogée lors du festival Terralha (St Quentin-La-Poterie) : « Je ne sais pas si je fais de la sculpture ou de l'utilitaire... Non, en fait, je fais les deux en même temps et je veux que les deux soient mélangés⁴⁶⁴. »

Cette céramiste revendique le décoratif mais par des dessins réalisés au pinceau. Ses trames constituent une sorte de nasse ou de filet décoratif qui enserre des objets utilitaires. Elle reproduit à la surface de ses travaux des motifs désuets de tapisserie de roses. Cependant, l'artiste perturbe ces jolies fleurs avec des émaux de

464 Entretien mené le 12 juillet 2019 lors du festival Terralha- jeune création contemporaine céramique, Saint-Quentin-La-Poterie (Gard) (du 12 au 14 juillet 2019).

couleur kaki qui se confondent dans des tons grisâtres. Les verts émétiques de son émaillage accompagnent de petits cartouches peints: le slogan du site internet de Marie Delafosse « *Amour, gloire et poterie*⁴⁶⁵ » illustre parfaitement cette corruption de l'aspect décoratif par l'introduction d'un texte en décalage. Les objets sarcastiques ironisent sur l'image de la céramique : ils s'amuse pareillement des attentes du spectateur. Ce dernier est confronté une fois de plus, à une indétermination déstabilisante. Il se retrouve face à un objet qui présente dans le même temps des qualités de tournage et des anomalies dans le modelage et l'émaillage par la déformation des personnages, la contorsion des postures et les coulures des émaux. Ce brouillage s'exprime jusque dans le style des objets, qui réactivent des formes anciennes, lorsque Delafosse travaille des vases à oreillettes. Dans sa production, le tournage s'avère volontairement malhabile, pour ressembler à un mauvais cadeau de fête des mères, réalisé un mercredi après-midi par de petites mains moites. D'ailleurs, plusieurs productions de cette série intitulée « vases fantasques » proposent des textes sciemment sirupeux : « Tu es ma rose dans le désert », « Tu es la reine de mon océan », « C'est qu'une seule fois qu'un cœur se casse ». Toutes ces maximes inscrites à la surface de l'émail renvoient à la pulsion et à l'affect. L'évocation de l'enfance ad nauseam par de gentilles fleurs et des références à l'univers du conte et au monde animalier, encourage le spectateur à une douce régression.

Les anses vrillées et les contours accidentés perturbent la fonctionnalité du vase et l'entraîne de manière insidieuse vers le modelage car la céramiste introduit des irrégularités qui font glisser l'objet sur un autre terrain. Toutes ses productions s'appuient sur une ambivalence sculpture-objet. Mais ces contenants dépassent leur statut d'objet : ils procurent surtout une expérience esthétique. Cette expérience prend corps dans la matérialité et dans la relation sensuelle du spectateur au médium. La céramique est, en effet, le médium de la sensualité. Elle engage le toucher pendant sa production et son utilisation, et convoque la vue par ses émaux chatoyants et la variété de ses textures. Mais tous ces vases, assiettes et récipients semblent en attente : ils sont tous vides et n'ont pas contact avec des matières périssables. Ils sont déconnectés

465 Cf. DELAFOSSE, Marie, site de l'artiste[en ligne] <https://www.mariedelafosse.fr/> (consulté le 11/01/2022) le site sous-titre : « *Amour, gloire et poterie, Atelier de céramique sentimentale depuis 2018* ».

de l'alimentaire. Tels qu'ils se déclinent, ils relèvent du réceptacle, extrait de l'univers des objets, mais sont déconnectés de l'usage. Par leur vacuité, ces contenants abolissent leur fonction. Ainsi, les vases de Marie Delafosse peuvent accueillir à anses ouvertes un vide chargé d'ambiguïté. Ce vide sape l'univers domestique : ces contenants épuisent de l'intérieur l'ordre social qu'ils expriment dans leur forme extérieure. Dans cette entreprise de sabotage, l'exagération des formes, des couleurs absorbe la fonction utilitaire. Le récipient peut alors contenir érotisme, laideur ou étrangeté.

La jeune plasticienne n'abandonne pas l'utilitaire, comme pourrait le lui intimer un régime esthétique classique, et joue sur une perturbation des registres. La forme de l'œuvre est trompeuse et à mesure que le spectateur la contemple, la sensation de familiarité du vase décoratif disparaît au profit d'une inquiétante étrangeté. Les œuvres-objets nourrissent alors des ressentis indicibles entre curiosité et dégoût. Chez Delafosse, la rudesse des vases fantasques ébranle la reconnaissance d'un objet quotidien et rappelle de facto que «[...] voir c'est sentir que quelque chose, inéluctablement nous échappe⁴⁶⁶ ». Ces effets contradictoires sur le spectateur induisent des questionnements. Les productions de Marie Delafosse, se réfèrent, quant à elles, à des objets qui ont une place particulière dans nos intérieurs. Ils ont un usage mais trônent sur l'étagère ou sur la cheminée : si ce sont des assiettes, elles sont accrochées au mur. Ces objets ne relèvent pas du banal mais appartiennent au domaine de l'affect. Thierry Bonnot souligne d'ailleurs que ces objets ne peuvent se soumettre au discours épistémologique. Avec pertinence, il s'interroge alors :

« Mais pourquoi s'y intéresser dans le domaine de l'art contemporain ? Est-ce une façon de résister au système des objets voué à la détérioration programmée ? Est-ce pour combattre l'esthétique de l'immatérialité, en soulignant l'importance de s'entourer de choses qui en tant qu'objet d'affection participent de notre subjectivité⁴⁶⁷ ? »

466 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éd. de Minuit, 1992, p. 14.

467 BONNOT, Thierry, *L'Attachement aux choses*, Paris, CNRS Éditions, 2014., in : PARÉ André-Louis « *Fétiche, quand l'objet devient chose* », revue *Espace*, n°113, « Fétiches », printemps-été 2016, p. 2.

Ces objets, par leur l'ambivalence, redessinent les contours de la relation au spectateur. Ils n'établissent pas de distance. En cela, de nombreux céramistes suivent cette mouvance portée par la réhabilitation de l'affect : Catherine Grenier en a analysé les principales caractéristiques dans son célèbre ouvrage « *La Revanche des émotions*⁴⁶⁸ » et les productions citées ci-dessus répondent à cette démarche d'empathie, d'expressivité ironique et de sensorialité. Pourtant, dans le creux de ces vases débordant d'affects, se nichent une nouvelle fois, des objections.

Pour conclure, les débordements d'émotions et les interpellations directes au spectateur établissent une césure avec la distanciation et la réflexivité des mouvances héritières des avant-gardes. Ce caractère débordant manifeste également une perturbation des classifications de l'objet entre les registres utilitaires, décoratifs et sculpturaux.

III.2.2) De la fonction utilitaire au vaisselier décoratif, ambiguïté de l'objet

Cette porosité se manifeste sur différentes modalités, ce point propose de les aborder, en prenant notamment appui sur la production hybride de Stephen Bird. Ce plasticien britannique réalise des procédés d'animation vidéo-projetée sur ses assiettes ; Delafosse donne à ses vases une spontanéité dans leurs contours irréguliers et presque organiques. Par leurs dispositifs qui insufflent la vie, ces céramistes rompent ainsi avec la perception moderniste du médium, captif de sa matérialité. Leurs procédés assignent aux objets des propriétés thaumaturgiques et une aura inédite. Mais cette mouvance dévie du courant majoritaire de l'art contemporain, par sa matérialité et son processus. Ces contenants mettent en évidence le geste, la marque de la main. Ils s'opposent à des productions qui effacent le processus de fabrication. En évacuant toute trace de l'effort créatif, les courants immatériels s'éloignent de l'activité humaine et se présentent presque comme des émanations d'une entité extérieure voire supérieure. La trace du geste a disparu des productions de Sol Lewitt

468 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2008, 208 p.

ou de François Morellet : ces artistes évacuent le processus de construction de l'œuvre et la matérialité. Isabelle Alfandry va plus loin et estime que « [...] le procès de la matérialisation lui-même est effacé autant que faire se peut⁴⁶⁹.» Les vases de Delafosse, par leurs textures, leurs couleurs ainsi que la prévalence de leur expérience corporelle, s'opposent à cette évacuation de la matérialité. L'ensemble de ses productions joue sur la relation au corps, fondamentalement liée à la question de la fonctionnalité.

Il s'agit toutefois d'une matérialité plutôt repoussante ou perturbée : Delafosse propose des émaux épais et rugueux, et les textures sont travaillées, quant à elles, d'irrégularités et de surcharge. Le retour à la matérialité que ces productions expriment, exacerbe l'ambivalence et la désinvolture des objets : elles retrouvent ici l'esprit originel du grotesque et son renversement des valeurs. Cette intention est partagée par la série des tasses « #4⁴⁷⁰ », réalisée par Tsehai Johnson. L'artiste s'intéresse aux objets culturels comme témoignages de la vie domestique et intime. Elle exploite la typologie classique des formes utilitaires liés aux arts de la table et explore les relations entretenues entre le corps de l'utilisateur et ses productions, entre public et privé, vie de ménage et de labeur et plaisir féminin. Par l'utilisation de formes sous-évaluées, elle questionne à la fois les différents degrés de hiérarchies qui s'opèrent culturellement et socialement. Objets ignorés ou délaissés, les théières de Johnson présentent des contours inédits voire suspects. Suspendus comme ils pourraient l'être dans une simple cuisine, les contenants de l'artiste présentent de manière évidente une altération de leurs formes familières. La série tire parti de l'ambiguïté de ses becs longilignes et de ses ouvertures évocatrices. Peu pratiques voire inexploitable dans leur fonction habituelle, ces objets font référence au corps et à des usages dévoyés (sex toys ? Coupes menstruelles?). À partir d'objets quotidiens, Johnson propose ainsi des éléments de vaisselle qui glissent vers le domaine de la sculpture et de l'installation. Les becs, anses et rebords, éléments décoratifs

469 ALFANDRY, Isabelle, « *L'Insoutenable légèreté des objets dans l'œuvre de Jeff Koons* », in : TOPIA, André et LEMARDELEY, Marie-Christine (dir.), *L'Empreinte des choses*, Paris, éd. Presses Sorbonne nouvelle, 2007, pp. 161-173, [en ligne] <https://books.openedition.org/psn/4428> (consulté le 12/01/2022).

470 JOHNSON, Tsehai, *Cups #4* » 2004, porcelaine, installation 122 x 106 x 15 cm, collec. de l'artiste, visible sur [en ligne] <https://www.tsehaijohnson.com/?portfolio=cups-series> (consulté le 23/12/21)

dérangeants, engagent une réflexion sur l'univers domestique : « while my work obviously engages in social and feminist issues, I am more interested in investigating on a poetic level my mixed feelings toward my domestic roles as mother and homemaker⁴⁷¹. »

Dans l'œuvre de Johnson apparaissent plusieurs constituantes de la mouvance d'inspiration grotesque : la dimension ornementale, la référence à l'ornement mais aussi la désinvolture et la provocation. Ces différents aspects apparaissent également dans la démarche de Stephen Bird. Il s'agit d'une matérialité qui tend vers la laideur et la référence à l'utilitaire s'y fait provocation. Sur ses assiettes, on retrouve la surcharge ornementale et l'ambivalence entre objet et sculpture. Le patrimoine de l'assiette décorative est ici, exagéré, transformé et détourné. Dans « *Ugly Piece of Pottery*⁴⁷² », à l'instar de Marie Delafosse, Bird affiche sa gausserie de la perception péjorative, « ménagère » de la céramique. Mais il insiste aussi avec ironie sur la laideur supposée de cette assiette qui, si l'on observe ses irrégularités, n'a probablement pas été tournée mais maladroitement montée aux colombins. Ce caractère délibérément malhabile joue d'une fausse naïveté. L'œuvre se pose en clin d'œil à l'assiette murale décorative. Bird développe également des ensembles dans lesquels les fonds décorés se déploient alors en un vaste puzzle d'assiettes de tailles et de formes variées. La disposition n'a rien du vaisselier qui ordonne sagement sa collection. La multiplicité renvoie plutôt à un morcellement, à une fragmentation qui dynamise l'ensemble.

C'est le cas des séries présentées en 2015 à la Wollongong Art Gallery⁴⁷³ ou à la Olsen Gallery à Sydney⁴⁷⁴. Certaines assiettes appartiennent à une série narrative, c'est-à-dire qu'elles sont interdépendantes et constituent un récit basé sur un principe de décomposition temporelle. Les assiettes de commémoration produites après la révolution française développaient aussi des séries narratives, le plus souvent

471 SCHWARTZ, Judith S., *Confrontational Ceramics*, Londres, A&C Black, University of Pennsylvania Press, 2008, p. 230.

472 BIRD, Stephen, *Ugly Piece of Pottery*, 2015, faïence émaillée, dim. n.c, Wollongong Art gallery, Wollongong, Australie.

473 Exposition monographique, Wollongong art Gallery, Wollongong, Australie, *Stephen Bird, Bastard Son of Royal Bolton*, (20 juin-25 octobre 2015).

474 BIRD, Stephen, *Plate Wall [Mur d'assiettes]*, 2012-2013, installation multiple, dim. variables, Olsen Gallery, Sydney, Australie, [en ligne] https://www.olsengallery.com/enlarge2.php?work_id=8176&artist_id=434 (consulté le 23/12/21)

numérotées. Au XIX^e, les assiettes de la manufacture Creil et Montereau, par exemple, représentaient quelques moments forts des spectacles à l'issue desquels elles étaient vendues comme souvenir. Les images de Bird usent des mêmes ressorts narratifs à travers un vignettage et d'importantes inscriptions manuscrites. L'humour de ces images s'avère plutôt potache et scabreux et les saynètes favorisent le tragi-comique. Les inscriptions appuient sur la prégnance du regard : « *One you cannot look at this* », « *This is too much* ». Elles peuvent être considérées comme des adresses au spectateur et un appel à une distance critique.

En effet, ces travaux réclament une lecture active du spectateur dont le regard rebondit d'un point à un autre, sur ce mur de vaisselle. La frontalité affermit le rapport de confrontation avec le public. Stephen Bird appose régulièrement, au fond de ses plats, une paire d'yeux globuleux. Ces yeux cartooniques permettent d'insister sur la place du spectateur et sur le regard porté sur l'œuvre.



Visuel de l'exposition de Stephen Bird "Bastard of Royal Doulton", Wollongong Art Gallery, 2015, © Bird.

On retrouve la dimension contemplative observée chez Creten et Kostanek du support ovale ou circulaire, qui attire à lui autant qu'il rayonne. En 2011, l'artiste a développé pour l'exposition « *HYPERCLAY : Contemporary Ceramics*⁴⁷⁵ » une extension numérique de son œuvre « *I just don't believe in Ceramics*⁴⁷⁶ ». Des

475 Exposition collective, Australia Center for Design, Sydney, Australie, *Hyperclay : contemporary Ceramics*, 8 Octobre 2011 - 8 Janvier 2012.

476 BIRD, Stephen, *I Just don't believe in Ceramics*, 2010, céramique, fichier wmv réalisé sous Adobe Flash projeté, dim. variables, 2010, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=YAdk6WLCDnc> (consulté le 28/12/2021).

algorithmes génèrent des mouvements et des motifs projetés sur des assiettes. Les animations utilisent des images vectorisées de mouches et d'insectes qui arpentent les contours d'un dessin de cadavre, à la surface de l'émail. Ce dispositif ingénieux s'appuie sur un procédé illusionniste qui tend à confondre deux degrés, l'un matériel, l'autre virtuel. De plus, l'élément iconographique de la mouche, symbole de la vanité, lui permet une allusion à la légende rapportée par Pline. Le *musca depict* constitue un récit fondateur de l'histoire de l'art et de sa relation à la représentation : lors d'une compétition, les peintres antiques Apelle et Parrhasios s'affrontent sur fond de nature morte aux fruits. Parrhasios, dupé par une mouche peinte, s'incline devant la dextérité incontestée d'Apelle. L'illusion était telle que l'adversaire avait tenté de la chasser d'un revers de main. Vasari rapporte une plaisanterie analogue à propos de son contemporain Giotto dans « *Les Vies* » :

« On rapporte que Giotto dans sa jeunesse, peignit un jour de manière si naturelle une mouche sur le nez d'une figure commencée par Cimabue, que ce maître étant de retour et voulant se remettre au travail, essaya plusieurs fois de la chasser avec la main, avant de s'apercevoir de sa méprise ⁴⁷⁷ .»

La mouche apparaît ici comme un détail divertissant, mais représente, avant toute chose, un symbole du pouvoir de l'artiste à duper le spectateur. Chez Stephen Bird, la mouche ne se pose pas sur la surface du tableau mais hante l'assiette. L'insecte n'y incarne pas tant l'éphémère que le trouble illusionniste de l'image. Le motif de l'insecte est aussi très présent dans l'œuvre de Bernard Palissy, grand créateur de plats sur lesquels les animaux étaient pour la plupart moulés. La faune ainsi figée concourait à l'effet spectaculaire de ces bassins d'émail. Mais chez Bird, la mouche n'a pas le même statut : elle symbolise l'élément parasite, le trouble-fête. L'aspect dérangeant de la production s'appuie également sur la circulation du regard,

477 VASARI, Giorgio, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, éd. Dorbon-Aine, Paris, 1900, p.171. [éd. originale : *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri : descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari, pittore aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le Arti loro. Florence, 1550*] [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123255q> (consulté le 05/01/2022).

de la périphérie vers le centre. Au passage, il produit un déplacement du médium même, de la marge vers le centre.

Utiliser l'assiette comme support de son message, signifie utiliser l'image de la céramique pour mieux critiquer la notion de goût. En outre, cette critique vise une définition des arts plastiques qui sélectionne certains artefacts mais qui en invalide d'autres. Cette posture railleuse est clairement choisie par de nombreux céramistes. Stephen Bird montre une constance particulièrement significative dans sa carrière pour ce positionnement critique grâce au patrimoine utilitaire. L'artiste est connu pour avoir modelé et peint des céramiques qui condensent et réinterprètent la céramique ornementale des XVIII^e et XIX^e siècles, produite en masse, notamment à Stoke-on-Trent, au Royaume-Uni dont il est originaire. Le céramiste s'inspire aussi des œuvres renaissantes. John Mc Donald souligne cet héritage lors de l'exposition « *Peripheral Visions: Contemporary Art From Australia* ⁴⁷⁸ » :

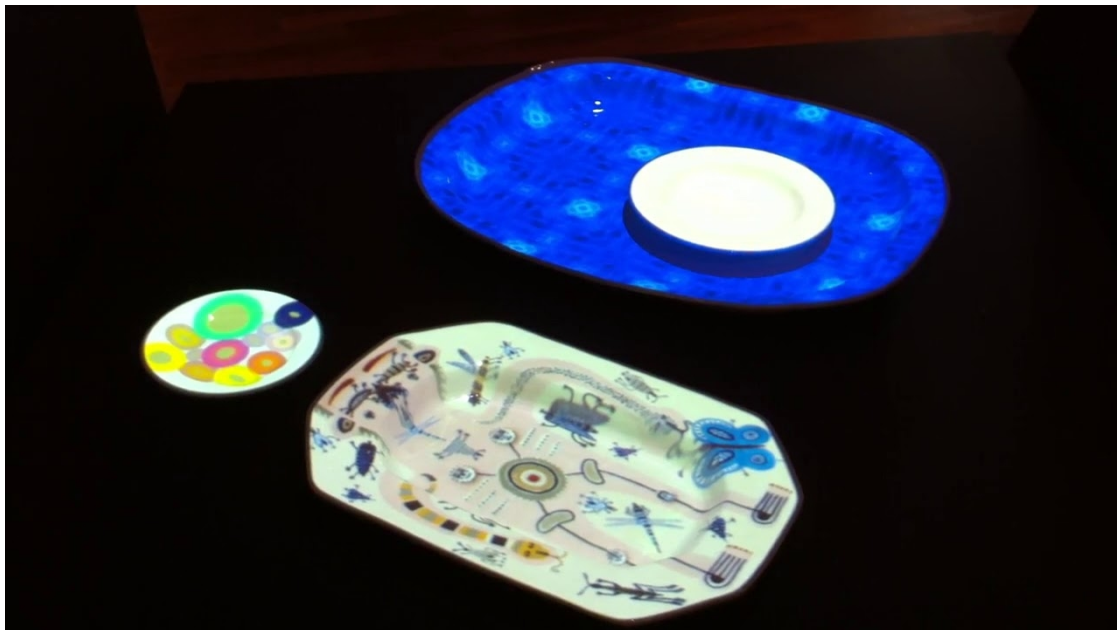
«[...]The way he arranges objects in deep and shallow relief on a plate comes across as an oblique homage to the extraordinary works of the French Renaissance master, Bernard Palissy. ».

Bird ne constitue pas un cas isolé. Les ouvrages « *Subversive Ceramics* » de Claudia Clare ou encore « *Confrontational Ceramics* ⁴⁷⁹ » de Judith S.Schwarz signalent l'influence des plats d'inspiration grotesque dans les productions contemporaines. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette occurrence. Bernard Palissy ainsi que les majoliques renaissantes constituent encore aujourd'hui des points de référence incontournables pour la jeune génération. Outre un ancrage maniériste, l'assiette permet à Bird de réactiver une indétermination du médium. Ainsi, les pratiques contemporaines oscillent entre valorisation du patrimoine et ouverture sur l'univers ménager.

478 Exposition collective, Galerie Garis & Hahn, New York, États-Unis, *Peripheral Visions: Contemporary Art From Australia*, 8 mai-14 juin 2013. Extrait du dossier de presse [en ligne] <http://garisandhahn.com/portfolio/peripheral-visions-contemporary-art-from-australia/> (consulté le 10/01/2022).

479 SCHWARTZ, Judith S., *op.cit.*

Dans « *Subversive Ceramics* ⁴⁸⁰», Claudia Clare évoque la relation au quotidien et au corps qu'induisent les « arts de la table ». Clare souligne également le caractère affectif⁴⁸¹ de ces objets issus de l'intime. La céramique de Bird propose ainsi des croisements entre l'artistique et le familier. On pourrait juger son choix peu novateur, mais le fait de travailler à partir d'un « récipient » n'est pas « creux ». Cette démarche développe un brouillage des frontières entre les disciplines et les registres. L'accrochage mural participe de cette stratégie plastique. À la manière des tableaux pièges de Spoerri, l'assiette glisse d'un plan horizontal à un plan vertical, perturbant directement sa fonction et son statut. Ce geste n'est pas une invention : il fait directement référence à l'exposition murale des assiettes à partir du début du XX^e siècle. Longtemps, la porcelaine et la faïence décorées sont restées des biens de consommation rares. Cette mode a favorisé l'exposition dans les intérieurs occidentaux (notamment dans les milieux populaires) d'assiettes, objets précieux peints à la main. Jusque dans les années 50, la faïence de Quimper était ainsi collectionnée et montrée.



Photogramme extrait d'une capture vidéo de l'installation de Stephen Bird, « *I just don't believe in Ceramics* », 2010, exposition Australia Center for Design, Sydney, *HYPERCCLAY*, CC BY-S.A. 2.0 Brendan O'Donnell [source : Youtube](#)

480 CLARE, Claudia, *Subversive Ceramics*, Londres, Bloomsby academic, 2016, 160,p.

481 *Ibid.*, p. 17.

En jouant ces codes, Bird trouble volontairement le statut de l'objet qui devient œuvre, de la céramique utilitaire devenant installation murale. Cette indétermination, comme chez Delafosse, est recherchée et construite. Ces démarches posent sciemment des problèmes de définition. Travailler la forme utilitaire n'est ni un appesantissement sur la tradition, ni un soubresaut d'arrière-garde. La porosité établie entre objet et sculpture, entre art et artisanat, interroge la définition de la céramique et des arts plastiques. Dans le même mouvement, elle révisé la figure du céramiste et celle de l'artiste. Quel est le sens pour un artiste ou un céramiste de faire des pots ? Pourquoi devenir « tourneur de pots » ? Par le titre « *Amour, gloire et poterie*⁴⁸² », Marie Delafosse ironise alors que dans notre société, il n'y a rien de glorieux, ni de valorisant artistiquement ou socialement à faire des pots. La céramique a fait les frais, par le passé, d'une certaine méfiance des critiques d'art, des acteurs du réseau institutionnel ou financier, au prétexte qu'elle ne s'était pas suffisamment départie de ses origines populaires et de sa sujétion aux techniques et aux arts décoratifs et utilitaires. Tout s'est passé comme si la céramique, dans une certaine indigence, ne pouvait dépasser cette dichotomie entre sculpture, afférente aux beaux-arts, et poterie, cet art de « vaisselle ». Cette méfiance a souvent confiné à une forme de mépris envers la céramique, reléguée dans les recoins poussiéreux des arts décoratifs, quand elle n'a pas été jetée au fond des abîmes infernaux du mauvais goût.

Si les artistes jouent sur l'indétermination du statut de l'œuvre, c'est bien que cette distinction entre céramique-sculpture, ou objet et œuvre, prévaut encore ou que tout du moins, des reliquats perdurent. Il est logique que cette problématique se répercute sur la question de la posture du céramiste, devenu à la fois artisan, artiste ou même maintenant « maker ».

Avant d'aborder cette problématique posturale, il faudrait préciser les répercussions imputables à cette perméabilité des registres. La céramique contemporaine casse sciemment les limites entre « Beaux-arts » traditionnels et arts dits décoratifs. Et si parfois cette frontière ne s'abaisse pas uniformément, elle s'assouplit considérablement. On pourrait parler de limite élastique. La souplesse de cette limite traduit des positionnements très différents par rapport aux deux pôles que constituent la céramique, représentante des arts décoratifs d'une part, et de l'art dans

482 DELAFOSSE, Marie, « Bienvenue sur le site d'Amour, gloire et poterie, atelier de céramique sentimentale depuis 2018 » [en ligne] <https://www.mariedelafosse.fr/> (consulté le 01/01/2022).

ses acceptations traditionnellement restrictives de l'autre. L'expression « art décoratif » sous-tend qu'un art peut être décoratif, et tire ainsi la production artistique vers la notion d'ornement. Le terme décoratif désigne dans son acception commune, quelque chose d'accessoire, d'anecdotique et de superflu. L'appellation « arts décoratifs » est très récente et apparaît seulement vers la seconde moitié du XIX^e. Elle s'appuie pourtant sur un cloisonnement assez ancien entre des arts qualifiés au Moyen-âge de « libéraux » et des arts dits « mécaniques ». Ces derniers sont perçus comme plus techniques, moins intellectuels. Plus tardivement, Jacques Lacombe résume cette distinction :

« Artiste: on donne ce mot à ceux qui exercent quelqu'un des Arts libéraux, & singulièrement aux Peintres, Sculpteurs & Graveurs. Si l'on demande quelle différence il y a entre Artiste & Artisan, on peut répondre que le premier doit avoir plus d'étude, de génie, de goût, d'application, de talents & d'exercice pour produire des Ouvrages qui lui fassent honneur; que le second au contraire, professe un état moins estimé, & moins digne de l'être, puisqu'il ne faut en quelque sorte pour y réussir que de l'habitude. Il est assez ordinaire d'ajouter quelque épithète au mot d'artiste, pour caractériser les talents de la personne dont on parle ⁴⁸³.»

Lacombe expose très clairement la supériorité des arts libéraux et au XVIII^e siècle, cela ne fait pas débat. Ce clivage est le fondement de la hiérarchie entre les arts et du jugement de goût qui en découle. Plus tardivement, le couple des « arts mineurs », qui regroupent les arts décoratifs, et des « arts majeurs », terme sous lequel on peut comprendre les Beaux-arts, se diffuse, reprenant un cloisonnement qui avait déjà cours. Laurence Riviale rappelle ainsi que « L'expression récente " arts décoratifs " [...] vient évidemment clarifier une distinction et entériner un état de fait, mais un état de fait relativement récent, puisqu'il ne date que de la fin de l'époque moderne, et c'est a posteriori que nous qualifions aujourd'hui d'"arts décoratifs" les "arts de la technique" des siècles de l'époque moderne, voués à ce que nous appelons

483 LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Hérisant et les frères Estienne, 1752, pp. 41-42, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400956f> (consulté le 23/01/2022).

le "décor"⁴⁸⁴.» Outre l'agrément, les arts dits décoratifs recouvrent l'idée de fonctionnalité. La mouvance céramique actuelle vient troubler, par un régime de mixité et une flexibilité interprétative, le désintéressement qui était un des piliers fondamentaux de cette distinction. L'héritage de la céramique comme « art de vaisselle », art du matériel et donc lié au corps, constitue une donnée centrale. Il est néanmoins possible de voir dans la posture défensive de la céramique comme art de la fonctionnalité, qui possède un patrimoine propre ainsi que ses référents, la critique d'une orthodoxie intellectuelle, génératrice de clivages et de catégories limitantes. Les propos de Bird abondent en ce sens :

« I am looking at the irrational, the absurd and the ridiculous and trying to drive my work towards some kind of disconcerting hiatus in order to re-examine the figurine, the figurative vessel, its context and its contemporary significance⁴⁸⁵. »



BIRD, Stephen, *Statement, I think its a Comment about the Price of a Cup of Coffea*, 2010, céramique émaillée, 33 x 40 cm, collec. privée, [en ligne] <https://art.base.co/product/259-stephen-bird-statement-2010> (consulté le 26/12/2021).

484 RIVIALE, Laurence, CARDINAL, Catherine, « Préambule : art décoratif et notion d'arts décoratifs : brève histoire et essai de définition », *Les Peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, pp.13-20, 2015, [en ligne] peintresauxprisesavecledecor (consulté le 25/12/2021).

485 BIRD, Stephen, dossier de presse exposition Wollongong Art gallery, Wollongong, Australie « *Stephen Bird : Bastard Son of Royal Doulton* », 2015, [en ligne] : <http://www.wollongongartgallery.com/exhibitions/Pages/STEPHEN-BIRD-BASTARD-SON-OF-ROYAL-DOULTON.aspx> (consulté le 25/12/2021).

III.2.3) De l'héritage aux avant-gardes, de la fonctionnalité à l'œuvre : les enjeux et apories de la reconnaissance académique de la céramique contemporaine

Cependant, dans les faits, les choses ne sont pas aussi clivées. Ce point démontre que l'utilisation de la céramique et son ancrage fonctionnel ne revêtent pas les mêmes significations selon les pratiques. Là encore, il convient de nuancer les orientations. En apparence, certaines productions puisent dans le même répertoire iconographique et usent des mêmes stratégies visuelles. Cette proximité plastique pourrait induire une confusion. Quand Bird utilise le format de l'assiette, il s'appuie sciemment sur un référent connoté, qui n'appartient pas à celui des esthètes et des élites cultivées. À l'instar de Grayson Perry, il évoque des images de la culture dite « populaire ». Bird se réfère à la céramique comme médium de la « working-class » : son travail illustre une rupture sociale, entre deux mondes, l'un intellectuel et artistique, l'autre « populaire ». Par ailleurs, la réactivation de motifs préexistants et parfois anciens, rompt avec un courant artistique porté par le progressisme. En effet, la quête insatiable d'innovation et l'« [...] avancée dans la progression des avant-gardes [...] »⁴⁸⁶ semble définir l'œuvre contemporaine jusqu'au tournant des années 2000. La succession des différents mouvements du XX^e siècle s'inscrit dans un rejet des formes du passé, là où la posture du céramiste tend davantage vers l'appartenance à une corporation, ce souvenir des guildes moyenâgeuses, et à une filiation esthétique. Mais au-delà de cet héritage, s'impose pour ces céramistes, la volonté de rompre avec les codes d'un milieu artistique qui, originellement, n'est pas le leur.

Le décor de l'œuvre intitulée « *I think its a Comment about the Price of a Cup of Coffea*⁴⁸⁷ » présente deux jeunes citadins circonspects devant une simple tasse posée sur un socle dans un espace qui semble être une galerie ou un musée. Sur cette assiette peinte, Bird compose une scène qui se donne à voir comme une plaisanterie

486 HEINICH, Nathalie, « *L'Art contemporain est-il une sociologie ?* », in : BLAY, Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, éd. Larousse -CNRS éd., Paris, 2003, p. 63.

487 BIRD, Stephen, *Statement, I think its a Comment about the Price of a Cup of Coffea*, 2010, céramique émaillée, 33 x 40 cm, collec. privée, [en ligne] <https://art.base.co/product/259-stephen-bird-statement-2010> (consulté le 26/12/2021).

sur le milieu de l'art contemporain et sur son public. Le récipient au centre de l'attention, évoque en une version miniature, les pots de Jean-Pierre Raynaud. La tasse dessinée par Bird, représente un contenant des plus prosaïques, emblématique des origines utilitaires de la céramique. Cette tasse blanche est érigée au rang d'œuvre d'art grâce à un socle qui la sacralise et l'élève au-dessus du statut d'objet. À travers ce décor narratif, Bird se souvient de l'humour des ready-mades de Marcel Duchamp mais il ridiculise au passage l'ascétisme et la solennité de certaines mouvances qui en ont réclamé l'héritage. Le travail de Bird scrute ainsi la place de la céramique dans un espace dédié à des courants artistiques et de pensée qui lui ont été longtemps étrangers. Par cette assiette, l'artiste interroge sur le statut de la céramique, entre utilitaire et œuvre d'art et souligne encore une fois son ambiguïté. Mais plus encore, son travail met en garde contre un sérieux lénifiant qui pourrait insidieusement « figer » et « amidonner » l'héritage jovial du médium. Son œuvre coexiste avec d'autres démarches qui, si elles exploitent également la dimension utilitaire, ont davantage intégré les codes de l'art contemporain.

Ainsi, en 2013, la galerie « Art mûr » a organisé une exposition intitulée « *De la porcelaine à l'œuvre*⁴⁸⁸ ». D'emblée, ce jeu de mots intrigue : difficile de déterminer s'il s'agit d'un évènement qui évoque la fonctionnalité ou les enjeux spécifiques au matériau « porcelaine », s'il fait allusion à un processus créatif ou bien tout simplement s'il sous-entend que les artistes-experts réussissent à hisser la porcelaine, matériau extra-esthétique, au niveau de l'art contemporain. Le galeriste et commissaire de l'exposition, Rhéal-Olivier Lanthier, pour sa part, tranche : « Ce qui fait une œuvre contemporaine, c'est le fait que ce soit non utilitaire, que ce soit une œuvre avec un contenu conceptuel et non un contenu à des fins usuelles⁴⁸⁹ . »

Le galeriste expose dans ses propos son opposition à une conception utilitaire de la céramique. L'art non utilitaire apparaît ici comme le seul à même de développer des concepts desquels émanent des œuvres. Son discours rétablit la hiérarchisation scolastique qui dissocient les arts libéraux des productions perçues comme moins cérébrales. En conséquent, la céramique, portée vers la matière et le « faire », se

488 LANTHIER, Réahl et SAINT-JACQUES, François (commissaires), Galerie Art mûr, Montréal, Canada, « *De la porcelaine à l'œuvre* », 2 novembre- 21 décembre 2013.

489 Cf. Dossier de presse de l'exposition [en ligne] <https://voir.ca/arts-visuels/2019/01/04/la-ceramique-dans-lart-contemporain/> (consulté le 14/12/2021).

trouve déconsidérée et placée de facto parmi les « arts mécaniques. » Outre cette perpétuation de clivages relativement anciens, l'exposition « *De la porcelaine à l'œuvre* » illustre la constance du primat conceptuel sur la matière, hérité de la théologie judéo-chrétienne et de la supériorité supposée de l'esprit sur le corps. Dans ce débat, la distinction entre matière et matériau est primordiale car de la distinction de ces notions, émanent des orientations opposées. Le théoricien Focillon différencie la matière à l'état brut, qui pourrait être ici la porcelaine, de la production céramique, qui, quant à elle, relève de la transformation d'un matériau. Pour devenir matériau, la matière doit se soumettre à la technique et au geste. Ce processus de transformation semble relativement atténué ou même négligé par le discours de l'art contemporain. Si l'on s'en remet à cette logique, la terre du jardin serait la même que celle du pot de fleur ou du portrait de Mickaël Jackson réalisé par Jeff Koons⁴⁹⁰. Ce cheminement rend plus complexe la distinction entre un tas de gravats de chantier et un monticule de Lara Almarcegui exposé à la Biennale de Venise⁴⁹¹. Dans une certaine confusion, les œuvres peuvent ainsi relever à la fois de la terre et de la céramique, de manière indistincte, négligeant au passage le rôle occupé par le matériau dans le processus d'élaboration de l'œuvre ainsi que les procédures techniques⁴⁹².

Lors de l'exposition « *De la porcelaine à l'œuvre* », Laurent Craste, a exposé des contenants soumis à des gestes iconoclastes. Craste semble lui aussi faire peu de cas des moyens techniques. Ses sculptures « *Style colonial*⁴⁹³ », et dans « *Iconocraste au bat IV*⁴⁹⁴ », il développe un vase de forme classique, entaillé par une lame contondante. Le vandalisme de l'artiste met en évidence la souplesse du matériau. L'altération des formes crée des tensions, des effets de brillance mais aussi des ouvertures dans le volume du vase. L'ensemble apparaît particulièrement spectaculaire et saisissant. Sur son site internet, Laurent Craste précise sa démarche :

490 KOONS, Jeff, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988, porcelaine, 106 x 179 x 82,6 cm, Collection particulière.

491 ALMARCEGUI, Lara, *Ruins*, 2013, installation, technique mixte, dim. [n.c.], pavillon espagnol, 55^e édition de la Biennale de Venise, Italie.

492 Cet amalgame est d'ailleurs redoublée par un imbroglio terminologique spécifique à la céramique. Par exemple, sous le terme « porcelaine » sont à la fois confondus le matériau et le procédé. Ce qui montre bien combien matériau et procédé sont essentiels et indissociables dans la céramique.

493 CRASTE, Laurent, *Style colonial*, 2012, porcelaine, 31 x 86,5 x 31,5 cm 2012, Collection Claridge, Montréal, Canada.

494 CRASTE, Laurent, *Iconocraste au bat IV*, 2012, porcelaine émaillée, batte de baseball, 68,5 x 33 x 71 cm, Art Basel Miami 2012, États-Unis/ galerie SAS, Montréal, Canada.

« Ma recherche est centrée sur l'exploration conceptuelle des multiples strates de signification des objets décoratifs de collection, dans leurs dimensions sociologiques et historiques, mais également idéologiques et esthétiques⁴⁹⁵. »

L'artiste puise directement dans les répertoire iconographiques des manufactures de porcelaine européenne, notamment celle de Sèvres. En cela, il partage avec de nombreux confrères la recherche des atavismes de la céramique. Craste s'intéresse, lui aussi, par cette historique du médium, au « [...] statut de l'objet de collection [...] Finalement, c'est au statut de l'objet d'art considéré comme objet de luxe, à la position des arts décoratifs comme art de classe que ces objets surréalistes réfèrent⁴⁹⁶. » On voit apparaître dans ces derniers propos, un net décalage avec l'orientation de Stephen Bird. Les référents que Craste choisit appartiennent à une classe bien distincte, qui n'est pas l'univers d'inspiration prolétarienne du Britannique.



CRASTE, Laurent, *Iconocraste au bat IV*, 2012, porcelaine émaillée, batte de baseball, 68,5 x 33 x 71 cm, Art Basel Miami 2012, États-Unis, CC BY-S.A 2.0 [Flickr](https://www.flickr.com/photos/andypixel/) Andy Pixel

495 CRASTE, Laurent, site de l'artiste, [en ligne] <https://www.laurentcraste.com/demarche> (consulté le 17/01/2022).

496 *Ibid.*

Mais que fait-il dire à ses vases classiques ? Craste revendique l'ambiguïté du médium, mais sa pratique, bien que marquée par les métiers d'art (pour ainsi-dire exploités en sous-traitance, tend davantage vers une pratique de sculpture. L'altération volontaire du contenant laisse penser que, pour faire « œuvre », l'objet doit se départir de sa dimension utilitaire. En outre, le caractère « fabriqué » et « artisanal » est placé en retrait, en arrière-plan. Le plasticien, même s'il se réfère au passé de la céramique, évacue la part « manuelle » de la pratique et passe sous silence l'histoire d'un médium, qui à l'origine fabriquait des objets et plus précisément, de modestes pots et bols. C'est ainsi que le travail, le savoir-faire, la « cuisine » de l'émail et de la terre, ne sont pas envisagés comme partie prenante à la création de l'œuvre d'art céramique. La notion de savoir-faire y est délaissée. Laurent Craste, même s'il évoque le geste et la main par les ouvertures qui ne sont pas vraiment des lacérations, occulte les procédés et les moyens qui permettent la fabrication ou la constitution, et non la conception d'une céramique. Cette caractéristique entre en résonance avec cette orientation plus générale, de l'art contemporain qui tend à évacuer toute marque de la main d'une production artistique. La référence au corps qui « utilise » et qui « construit » est évacuée de l'œuvre.

L'artiste insiste beaucoup sur l'élasticité de la pâte de porcelaine, qui dégouline le long de la paroi d'un mur, qu'il transperce, cloue, ajoure et étale. Ce qui semble captiver Craste n'est donc pas tant le matériau, que la matière ! En cela, il entre pleinement en conformité avec une tendance contemporaine qui réussit le tour de force d'intégrer la céramique, cet art du matériau qui lui était étranger en lui faisant tenir un autre discours que le sien. La céramique est regardée et présentée, mais elle ne l'est pas pour « elle-même », ni pour sa singularité. Le médium semble gagner en attractivité pour consolider des positions préétablies.

L'assimilation de la céramique au sein de l'art contemporain semble donc se payer d'une éviction des procédures techniques et cet assouplissement récent des frontières artistiques, par l'intégration du médium au noble domaine de l'art contemporain, consolident in fine un courant de pensée préexistant. Les aspects artisanaux et utilitaires inhérents à la céramique rendent ainsi complexe son intégration par la veine conceptuelle de l'art, tel qu'il est porté aujourd'hui. La céramique est montrée, exposée, et depuis peu valorisée par les réseaux marchands.

Mais cela n'indique pas forcément une acceptation de sa « nature profonde, et notamment de son origine domestique et socialement « extérieure ». Les œuvres de Stephen Bird, ou encore Grayson Perry, appuient la notion de domesticité. Seulement, est-il possible de les mettre en comparaison avec celles de Craste ? Si elles ont recours aux mêmes matériaux, elles ne relèvent pas du même *modus operandi* : le traitement des référents n'est pas non plus du même ressort. Du tiraillement de la céramique entre les pôles de l'artisanat et de la sculpture, Laurent Craste nous offre des vues séduisantes : la porcelaine d'ailleurs l'est souvent, par ses couleurs, ses formes et ses textures. Il semble cependant moins s'intéresser à la dimension « sociologique » de l'histoire du médium mais la visibilité accrue depuis une décennie et le voisinage des pratiques concourent à une sensation de malentendu supplémentaire autour du médium.

Bird et Perry utilisent des formes qui n'appartiennent pas au monde des élites et encore moins à l'univers muséographique. De plus, il ne s'agit pas pour eux d'extirper un possible potentiel artistique d'objets utilitaires, et donc mineurs, potentiel que l'artiste-expert viendrait compléter en insufflant à ces objets un concept, mais plutôt de valoriser un ensemble déjà présent de référents du quotidien sociologiquement marqués. Les travaux de Bird, bien plus grinçants, se proposent alors comme une exogénose dans laquelle la céramique jouerait le rôle d'agent pathogène.

Dans le même temps, la céramique, cet art multimillénaire, permet à certains plasticiens d'entrer en conformité avec les injonctions de « transdisciplinarité » de brouillage postmoderniste des frontières entre les domaines artistiques. La céramique apporte enfin un fort « profit distinctif » à des artistes curieux. Ceux-ci profitent ainsi du regain d'intérêt autour de la céramique pour marquer une ouverture d'esprit d'autant plus remarquable qu'elle s'étend jusqu'aux confins des arts mineurs. Il est intéressant de noter que certains artistes, qui puisent dans la céramique et dans la culture dite « populaire », ne sont justement pas issus de cet univers. Certains ont d'ailleurs développé une première carrière, des pratiques sur d'autres supports. Craste jouissait déjà d'une reconnaissance internationale quand il a eu la curiosité de se pencher sur la céramique. De ce fait, il n'a pas subi les frais d'une forme de rejet ou de désaveu de son œuvre en tant que céramiste, ni de difficultés à diffuser son travail

et à en vivre. Le marché réunit les différentes obédiences, et celles-ci semblent parfois mues par des nécessités plus économiques qu'esthétiques. La céramique utilitaire s'exprime traditionnellement sous de petits formats et convoque des référents collectivement partagés. De ce fait, ce médium s'avère très attractif d'un point de vue commercial.

La céramique permet de produire des multiples, mais surtout elle produit des objets. Il est convenu qu'il est bien plus aisé de vendre un vase, même décoré avec opportunisme et cynisme d'une photo d'enfant syrien mort⁴⁹⁷, que de l'air ou du vide, tout aussi spirituel qu'il soit. L'objet permet de marquer une forme d'ouverture mais, de plus, peut se commercialiser facilement : la céramique est un modèle économique viable qui peut s'inscrire dans l'unicité comme dans la série limitée. Travailler l'utilitaire se réfère plus à un modèle économique qu'à un modèle iconographique. La céramique a ainsi généré un marché de niche qui a explosé : un objet estampillé « œuvre », associé à un produit « haut de gamme » sera plus attractif qu'un simple objet artisanal. Le label artistique confère à l'objet une autre valeur marchande, ce qui peut expliquer une évolution, non des pratiques mais de la manière de diffuser et de présenter les productions, en galerie, en dehors des traditionnels marchés aux potiers. Cela n'est pas fait pour assainir la situation et entraîne une perte de vue des enjeux esthétiques mais aussi sociaux de la céramique.

Le plasticien britannique Grayson Perry souligne cet aspect en associant la céramique à une revendication artistique et sociale. Perry insiste sur ce fait dans le catalogue de son exposition monographique à la Monnaie de Paris. L'artiste britannique s'est positionné volontairement en rupture avec des courants plus ascétiques :

« Mes objets en céramique étaient de formes classiques. Je ne cherchais pas à produire des formes d'avant-garde avides de rejoindre le cube-blanc de l'art contemporain. Je préférais créer des vases et des plats qui semblaient venir tout droit d'un musée, d'un magasin d'antiquités ou d'un vaisselier de grand-mère⁴⁹⁸. »

497 Cf. CRASTE, Laurent, *Vase Lampedusa*, 2014-2015, porcelaine, glaçure, pigments plumbeux, or, socle en marbre, 43,2 x 27,1 x 22,5 cm, [s.l].

498 PERRY, Grayson in : PESAPANE, Lucia, (commissaire), Monnaie de Paris, *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19 octobre 2018 - 03 février 2019), Paris, éd. Liénart, p. 30.

Le « fardeau » utilitaire de la céramique est retourné en avantage tactique pour contrecarrer une tendance artistique plus contenue. Perry n'incarne pas seul cette ironie : Kathy Butterly, Stephen Bird revendiquent cet héritage utilitaire et daté, inhérent au médium. Toutefois le clivage entre l'univers des « tourneurs » et celui des céramistes de veine plus « plasticienne » est encore d'actualité, et ce, en dépit des efforts de certaines entités comme « Céramique et Verre » qui documente des productions de courants confondus. Cette revue de référence présente régulièrement des artistes d'inspiration « grotesque », qui adoptent une posture plus distanciée et plus critique. La revue informe également sur les sélections de salons d'importance internationale, que sont le Salon Céramique 11, le Salon C-14, anciennement Céramique 14 et le Marché de St Sulpice. Les orientations de ces salons marquent une affirmation de référents exogènes à l'univers connu des Beaux-arts, référents qui se caractérisent par leur porosité ou leur brouillage disciplinaire.

Les propos de Perry abondent en ce sens : « La céramique était perçue comme quelque chose de ringard ; son rejet par beaucoup de gens du milieu des beaux-arts [...] ⁴⁹⁹ » fait partie de ses motivations. C'est une manière pour l'artiste de rompre avec les impératifs de courants plus ascétiques de l'art contemporain. L'exposition *Ceramix*⁵⁰⁰, qui constitue un jalon important dans la médiatisation de la céramique en France, confirme cette orientation. Son corpus puise allègrement dans l'héritage de la céramique d'après-guerre, mais aussi dans un univers particulier, assimilable au « Kitsch ». Ainsi, Michel Gouéry, Carolein Smit ou encore Anthony Sonnenberg, artistes exposés lors de cet événement, recyclent des motifs inscrits historiquement, issus notamment de la période maniériste et de l'héritage grotesque, qu'ils croisent avec des éléments représentatifs d'une certaine idée du Kitsch : des fleurs, des dorures clinquantes et des couleurs criardes. Cette exposition permet de faire un état des lieux des résistances mais aussi des perspectives. Elle affirme le vrai combat pour la reconnaissance des arts mineurs et la prise en compte de la multiplicité du médium. Dans la diversité des propositions apparaît une constante : la volonté d'autonomie et d'émancipation de certains céramistes. Présentés lors de l'évènement, Bird ou Perry sont représentatifs de cette démarche qui remet en question une hiérarchie non

499 PERRY, Grayson, *op.cit.*, p. 184.

500 MORINEAU, Camille et PESAPANE, Lucia, (commissaires), exposition collective, Cité de la céramique, Sèvres et la Maison Rouge, Paris, *Ceramix*, (9 mars-12 juin et 9 mars-5 juin 2016).

seulement artistique mais aussi « morale » et même sociale. Passer par des formes « laides », qu'il s'agisse de corps perturbés chez Perry, ou d'images outrancières, grivoises et d'un trop plein ornemental chez Bird, permet de critiquer le « Beau ». Or le « Beau » constitue une valeur communément assimilée au « Bien ». Hiérarchie de valeur et hiérarchie esthétique se retrouvent couplées dans le dépassement de systèmes et de modèles socio-culturels. Ainsi, la question de l'utilitaire permet de saisir combien l'introduction de la céramique et de ses spécificités trouble le paysage artistique. Briser la limite entre Beaux-arts et arts décoratifs, signifie déplacer ou abandonner la notion de désintéressement esthétique. Ces modifications s'avèrent néanmoins à double tranchant. Si elles permettent de chahuter les limites de l'art, leur intégration paradoxale peut aussi consolider le courant de pensée auquel elle était à l'origine opposée, sous couvert d'une sorte d'anti-art qui répond pleinement à la définition transdisciplinaire du postmodernisme.

En définitive, ce décloisonnement des catégories artistiques, cette ouverture notamment aux arts décoratifs ne traduisent-ils pas une tentative de déconstruction de l'art pour mieux le faire vivre ? L'assimilation de la céramique peut ainsi se payer d'une forme de dilution ou d'anesthésie de ses valeurs intrinsèques et de son caractère subversif et critique, ce qui est précisément évoqué dans « *Subversive Ceramics*⁵⁰¹ » de Claudia Clare ou « *Confrontational ceramics*⁵⁰² » de Judith S. Schwartz. C'est pourquoi, les démarches de Perry et Bird s'avèrent salvatrices : elles s'appuient sur un répertoire iconographique qui témoigne des aspirations d'un groupe ou d'une société. Par l'intégration de formes culturellement marginalisées, l'œuvre de Perry montre de manière significative les interactions latentes entre différents groupes sociaux et différentes aires culturelles. D'autres travaux, en effet, réalisés en bronze, traitent d'images qui dénoncent le passé colonial européen⁵⁰³. Le travail de Perry rend également compte de phénomènes de circulation et de globalisation des cultures. Ses contenants ouvrent sur un terrain d'investigations et de prospection dont l'horizon serait « trans », trans-genre, trans-culturel et trans-national. Aussi, les œuvres de Perry proposent une interpénétration plus qu'une simple articulation ou association des

501 CLARE, Claudia, *Subversive Ceramics*, Londres, Bloomsbury academic, 2016, 160 p.

502 SCHWARTZ, Judith S., *Confrontational Ceramics*, Londres, A&C Black, University of Pennsylvania Press, 2008, 260 p.

503 Cf. PERRY, Grayson, *Our Mother*, 2009, sculpture en bronze, peinture à l'huile, textile, 84,5 x 65 x 65 cm, galerie Victoria Miro, Londres, Royaume-Uni.

registres entre eux. Par ailleurs, l'évolution de l'utilisation du transfert dans son travail reste significative de cette nuance : dans « *Women of Ideas* », le transfert relève du collage et de la combinaison, alors que dans « *Matching Pair* » l'artiste travaille par juxtaposition et strates. S'agit-il d'un métissage des images, d'une créolisation ? L'œuvre de Perry s'appuie sur une indépendance à l'encontre des concepts à la fois esthétiques et sociaux. Le recours à la céramique est un des leviers principaux de cette émancipation. La fusion entre Beaux-arts et arts décoratifs l'est tout autant. Elle induit un changement de perspective notable dans les arts plastiques :

« L'historiographie des transferts culturels relativise tout particulièrement la notion de centre. Il est clair que l'histoire, dès qu'elle dépasse les limites de la nation ou de l'aire culturelle dont elle est l'émanation pour intégrer des cercles concentriques plus larges, considère que les références propres à son aire culturelle d'appartenance sont centrales⁵⁰⁴ ».

Grayson Perry, en travaillant des images en marge de la culture établie, questionne ce même centre culturel. Sa remise en question est un élément constitutif de cette recherche. Inévitablement, l'élargissement de la cartographie artistique et culturelle appelle une valorisation de l'anecdotique et du contingent : « La relativité radicale du centre de perspective aboutit à faire coïncider le global et le particulier, chaque particularité devant être créditée de son accès propre au global⁵⁰⁵ ». Aussi, l'ouverture des Beaux-arts aux arts considérés comme mineurs, dont les arts décoratifs, assigne une nouvelle place à l'inédit, au particulier et au singulier.

504 ESPAGNE, Michel, « *La Notion de transfert culturel* », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013 [en ligne] <http://journals.openedition.org/rsl/219> (consulté le 01/11/2021)

505 *Ibid.*

CHAPITRE III.3

LA CÉRAMIQUE : UN « ART POPULAIRE »

L'aire culturelle des arts plastiques tend ainsi à s'élargir aux arts dits mineurs et décoratifs. Malgré cela, certaines productions, picturales, littéraires ou cinématographiques, se trouvent encore cataloguées « d'art populaire ». La céramique se trouve parfois rangée dans cette catégorie péjorative. Mais qu'est-ce que l'art populaire ? Est-il le « Kitsch » ? Ce point va définir davantage cette terminologie péjorative.

Le Kitsch appartient activement au paysage du grotesque contemporain et la céramique se trouve à un carrefour de terminologies dont le Kitsch fait partie. Ce dernier est régulièrement confondu avec la notion « l'art populaire ». La présence de guillemets ne marque pas une prudence ou une précaution benoîte mais souligne le caractère fabriqué de cette appellation. Il s'agit d'une construction langagière apposée sur un ensemble d'objets ou d'images. Ces termes discriminent des productions : les objets marqués du label « populaire » sont catégorisés, rangés, triés et pour ainsi dire rejetés. Ils sont exclus d'un univers avec lequel ils n'entrent pas en conformité.

L'expression d'« art populaire » reste très vague d'un point de vue théorique. Peu de théoriciens se sont attelés à préciser les contours de cette notion. Elle est utilisée plutôt en tant qu'« appellation » qui estampille telle ou telle production du sceau de l'indigence. Cette étiquette d'art « populaire » inscrite sur la céramique, est la marque de la déchéance. Une marque qui l'exclut de facto du terrain artistique, lui-même balisé et cerné par des cadres et des critères normatifs. Parler de céramique à travers l'art populaire, revient donc à aborder ces critères esthétiques.

Le discours savant utilise les termes « d'art populaire », ou de « Kitsch », bien qu'il s'agisse de concepts distincts, pour construire une hiérarchie des genres. Dans la critique anglo-saxonne, la formule « *high and low* » s'est imposée. Elle traduit de façon expressive cette idée de tri entre le bon grain et l'ivraie esthétiques. Cette

question d'une catégorisation des productions culturelles s'adosse à la problématique du jugement esthétique, qui détermine ce qui est de bon ou de mauvais goût.

Ces goûts sont emblématiques d'une vision de l'art, d'une appréhension de ce qui est digne d'entrer au musée ou pas. Ce même système de pensée reflète des usages et des représentations collectives et individuelles. Ces constructions théoriques imprègnent le paysage culturel, mais découlent de questions politiques et sociales. Plusieurs auteurs abordent cette thématique de l'art populaire.

III.3.1) Art de masse : l'échec et la médiocrité en partage

Dans cette sous-partie, la production de « masse », associée au Kitsch et à l'art populaire, va être approfondie. Il s'agit de comprendre comment cette notion péjorative, liée aux développements industriels et aux progrès technologiques, s'articule à des cultures considérées comme « appauvries ».

Il serait difficile d'aborder cette notion d'art populaire sans évoquer les analyses de Theodor Adorno. Son discours esthétique s'inscrit dans une critique du modèle capitaliste au moment même de sa déliquescence. Sa réflexion converge vers d'autres domaines, qui touchent notamment à la société et à l'économie. Le cheminement réflexif d'Adorno, qui peut être transposé à différentes disciplines, témoigne de la perméabilité des domaines dont dépend l'esthétique. En outre, il se place dans une perspective héritée de Hegel, imprégnée par l'idée d'une supposée « mort de l'art ⁵⁰⁶ » :

« Il n'est pas certain que l'art puisse être encore possible, pas certain qu'après son émancipation totale, il ne soit pas détourné des présuppositions qui le rendaient possible et les ait perdues ⁵⁰⁷ ». Plus loin il ajoute : « Grâce à son refus de l'empirisme – refus contenu dans son

506 Expression attribuée à tort à Hegel qui a plutôt formulé « Les beaux jours de l'art grec, l'âge d'or du Moyen Âge tardif ne sont plus », comme l'a rapporté son disciple Hotho dans l' *Introduction des cours d'esthétique*. Cf. HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, t. I, Paris, Aubier, collec. Bibliothèque Philosophie, 1995, p. 17.

507 ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, collec. d'esthétique, vol. XXI, 1982, p. 7.

concept, non simple esquivé, qui constitue une de ses lois immanentes – il sanctionne sa supériorité⁵⁰⁸».

Ces propos reflètent une vision de l'art qui évacue l'idée de contingence, d'anecdotique mais préconise une césure avec l'empirisme, c'est-à-dire avec le monde de l'ici-bas et avec les affaires du monde terrestre. Ce modèle de pensée s'appuie sur un héritage philosophique platonicien qui, schématiquement, place le monde des idées, celui de l'esprit, comme supérieur au monde de la matière et des apparences. Pour accéder au Beau véritable ou absolu, il apparaît inévitable, de se garder éloigné des turpitudes de la représentation et de la mimésis, considérées comme une fabrique d'images mensongères. L'abandon du spectateur dans le sentiment esthétique relève de ce point de vue d'une activité sensuelle. Or, la saisie du beau véritable, relevant de la vérité, doit dans ce schéma philosophique, passer par une appréhension purement intellectuelle. Le plaisir esthétique s'avère donc relativement suspect. À travers la notion d'art populaire, les théories d'Adorno, réaffirment cette perception de l'œuvre d'art comme entreprise trompeuse car générant une expérience esthétique, liée aux sens. Les écrits d'Adorno marquent une volonté de césure avec un art qui s'appuie sur une expérience empirique, qui flatte les sens et s'éloigne ainsi de ce qui relève d'une vérité supérieure.

C'est à cette même idée de supériorité que s'oppose la céramique contemporaine. Elle s'inscrit a contrario de cette conception de l'œuvre, et par extension de l'art, comme un univers hermétique qui fonctionne en vase-clos, de manière presque autarcique et coupé de l'environnement et de sa genèse. La céramique, dans son ancrage dans « l'ici-bas » et dans le « terrestre », dans sa relation forte avec la contingence, au-delà même des aléas de la chimie, avec le séculaire et le prosaïque, s'oppose par son essence même à un art qui prône son principe d'autonomie totale comme vérité permanente. De plus, la dimension grotesque de la mouvance actuelle édifie la céramique en art du doute. Cette orientation ébranle le caractère quasi « sacré » d'un art au-dessus de ce qu'Adorno qualifie « d'Étant » ou

508 ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, collec. d'esthétique, vol. XXI, 1982., p.8.

« d'Existant ⁵⁰⁹». La mouvance d'inspiration grotesque rejette l'idée d'un art qui renierait la réalité empirique, et plus particulièrement la réalité dans laquelle le sujet fait l'expérience du sensible. Elle s'oppose également à l'idée d'« hédonisme émasculé ⁵¹⁰» expression d'Adorno qui pourrait se traduire par l'idée du plaisir esthétique désintéressé⁵¹¹. Ce plaisir désintéressé, émanation théorique kantienne, tend à séparer l'expérience esthétique de l'expérience sensorielle. Or, la céramique contemporaine, par sa relation au matériau mais aussi aux arts de la table, s'avère directement connectée au sensuel et à la satisfaction transitoire. L'héritage grotesque de la mouvance actuelle accentue cette sensualité mais elle l'éloigne dramatiquement de sa noble visée qui était, selon le modèle platonicien puis aristotélicien, la révélation de l'intelligible. Selon Heidegger, la mission de l'art est de dévoiler la vérité de ce qui est : l'art se doit de produire la connaissance⁵¹². De manière intrinsèque, la céramique ne répond pas à ces injonctions, ni à la définition qu'Adorno donne de l'art comme expérience autonome parce qu'elle s'est « [...] débarrassée de la jouissance ⁵¹³». Or, à l'heure actuelle, la céramique n'a pas choisi les voies de l'ascétisme, bien au contraire. La mouvance héritière du grotesque se produit en réaction d'un contexte artistique et social, mais s'inscrit également contre une conception de l'art qui évacue la contingence, l'anecdotique et le particularisme. Elle s'oppose à une conception développée par Adorno :

« L'art ne réagit pas à la perte de son caractère d'évidence uniquement par des modifications concrètes de son comportement et des procédures, mais en secouant le joug que constitue son propre concept : le fait qu'il soit art. On peut le constater d'une manière frappante dans les arts inférieurs ou dans le divertissement de jadis, aujourd'hui administrés, intégrés et qualitativement défigurés par l'industrie culturelle. Car cette sphère du divertissement ne put jamais se conformer à ce qui n'est devenu que plus

509 ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, collec. d'esthétique, vol. XXI, 1982, , p. 10.

510 *Ibid.*, p. 23.

511 Theodor Adorno parle de « plaisir sans plaisir » en allusion à la théorie kantienne et au « plaisir désintéressé », *ibid.*

512 FRANGNE, Pierre-Henri, « Vers un art sans écart ? », *Ce que vous voyez est ce que vous voyez, tautologie et littéralité dans l'art contemporain* (2009) 7-25 – [en ligne] halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00624337 (consulté le 29/12/2021).

513 ADORNO, Theodor, *op.cit.*, p. 24.

tard le concept d'art pur. Elle se dressa toujours dans celui-ci comme le témoignage de l'échec de la culture, se rendit, de son propre chef, témoin de son échec en cultivant l'humour d'une harmonie sereine entre sa forme traditionnelle et sa forme actuelle ⁵¹⁴».

Cet extrait résume parfaitement la tension qui anime le Grotesque contemporain, à ceci près que les artistes semblent s'amuser de leur « non-conformité » au détriment des prescriptions esthétiques. Adorno, quant à lui, présente ce décalage entre l'aspiration à un art pur et la production contemporaine sous un jour négatif, placé sous le signe de la déliquescence. Il utilise à ce sujet un terme fort : l'« *Entkunstung* », littéralement la perte par l'art de son caractère artistique, ce que l'on pourrait grossièrement traduire par une forme de désintégration ou d'autodestruction. Ce phénomène de délitement est associé par Adorno au phénomène de la culture de masse. L'impossibilité dramatique de sauver le principe de « l'art pour l'art » s'explique par l'absorption systématique de cet art par la société marchande, qui le tire vers le mercantilisme et le spectacle. Ce phénomène se traduit par une grande proximité avec le spectateur. Hélas, selon Adorno, plus cette complicité va grandissante, plus l'abaissement de l'art est important : « le vulgaire, qui concerne également tout sentiment commercialisable, se comporte comme le complément du sentiment fabriqué et prêt à la vente ⁵¹⁵ .» Et l'auteur ajoute : « l'art respecte les masses en se présentant à elles comme ce qu'elles pourraient être au lieu de s'adapter à elles dans sa forme dégradé. ⁵¹⁶».

Dans cette vision élitiste, la culture doit être synonyme de progrès social. Elle doit s'inscrire dans une démarche critique. Si elle n'est qu'un divertissement pour classes supérieures, elle ne vaut pas mieux que sa sœur « populaire » : elle doit donc s'inscrire dans une évolution globale de la société, sans abaissement de ses exigences et de sa rigueur. De plus, le pouvoir émancipateur de l'art et sa force critique représentent les critères authentiques d'éligibilité de l'œuvre. C'est pour Adorno, le véritable curseur de l'échelle esthétique et l'art issu de la culture de masse, assimilé à

514 ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, collec. d'esthétique, vol. XXI, 1982 p. 29.

515 *Ibid.*, p. 317.

516 *Ibid.*

la notion « d'art commercial », contribue à une forme d'avilissement et d'entreprise d'usurpation. La position d'un artiste comme Perry s'éloigne de ce clivage. Pour ce dernier, l'intégration de motifs de cette culture qu'Adorno aurait appelé avec mépris « art de masse » ou « Kitsch », constitue un mouvement d'ouverture et de redéfinition de l'art contemporain :

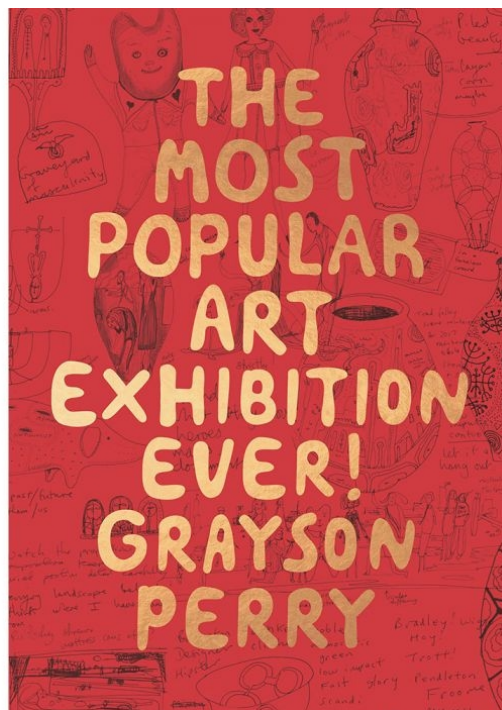
« En privilégiant des formes familières réalisées dans des matériaux courants, j'encourage un plus large public à fréquenter un lieu d'art contemporain. [...] Je suis beaucoup plus excité par l'idée d'élargir le public de l'art contemporain que par celle d'élargie la notion de ce que l'art contemporain pourrait être. Curieusement, mes efforts pour faire de l'art qui soit complexe tout en étant accessible à plus de gens sont parfois perçus comme « problématiques » par les partisans purs et durs de l'intellectualisme élitiste. Quand j'ai annoncé que le titre de mon exposition à la galerie Serpentine en 2017 serait « *The Most Popular Art Exhibition Ever !* » [« l'exposition d'art la plus populaire de tous les temps ! »], les professionnels du monde de l'art ont ri nerveusement [...].⁵¹⁷»

Or, Adorno attaque durement ces référents populaires qu'il nomme « *Kulturindustrie* », préférant ce terme à celui de « culture de masse ». Le philosophe estime ce dernier moins pertinent car il crée une confusion entre une culture produite par cette même masse et une culture qui est « administrée » à ce peuple bien malgré lui. Il laisse entendre que les masses subissent et sont les premières victimes d'une culture qui n'est pas la leur. La culture « populaire » est alors associée aux moyens de productions industriels. Pour lui, ces productions adressées aux masses n'ont plus grand chose à voir avec le peuple, elles sont produites par une industrie à des fins commerciales, et non des réalisations émanant directement du peuple. Il présente la *Kulturindustrie* comme outil d'une domination d'autant plus pernicieuse qu'elle ne dit pas son nom. Il oppose à l'authenticité une production aimable au visage hypocrite, qui sert discrètement des fins capitalistes.

517 PERRY, Grayson, in : PESAPANE, Lucia, (commissaire), Monnaie de Paris, *Grayson Perry : vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19 octobre 2018 - 03 février 2019) Paris., éd. Liénart, 2019, p. 31.



GRAYSON, Perry, *Long Pig*, 2017, grès émaillé, 39 x 32 x 82 cm, galerie Victoria Miro, Londres, Royaume-Uni. LEWINE, Rebecca, (commissaire), « *The Most Popular Art Exhibition ever !* », Serpentine Galleries, Londres (8 juin – 10 septembre 2017). CC BY-NC 2.0 [Flickr](#)
Ci-dessous : visuel de l'exposition.



Sa pensée, influencée par une tentative de confrontation entre les courants de pensées marxistes, les théories psychanalytiques freudiennes et l'héritage philosophique allemand, s'inscrit dans un antagonisme appuyé contre le capitalisme. En cela, il s'inscrit dans la ligne théorique de Walter Benjamin, pour qui la culture de masse présente comme un instrument d'aliénation dans « *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁵¹⁸ ».

À travers cette notion de culture de masse, tous deux évoquent, sans forcément le nommer, le Kitsch. Cette notion pose le problème de la légitimité et de la hiérarchisation des objets culturels et remet également en question les pratiques artistiques. Bien qu'il n'utilise pas directement le terme, Walter Benjamin évoque la problématique du Kitsch à partir de laquelle se construit ensuite le courant du Pop art. « *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁵¹⁹ » aborde déjà cet enjeu spécifique du postmodernisme et dénonce la dangerosité d'une culture de masse dont l'imagerie séduisante et facile peut servir des dérives idéologiques. À ce propos, Adorno insiste sur la corrélation entre imagerie « kitsch » et idéologies fasciste. Adorno dissocie par conséquent, « l'art populaire » qui tiendrait d'une production pour et par le peuple, et la culture de « masse » liée à l'industrie « *Kulturindustrie* ». Or, il est difficile de classer les productions céramiques dans un camp ou dans l'autre. Existe-il alors une céramique d'art populaire ? Si l'on entend par « populaire » l'art folklorique, la réponse est oui. Cependant, il s'agit dans ce cas d'un patrimoine limité dans le temps et pour ainsi dire figé.

Pourtant, les productions qu'attaquent Adorno et Greenberg, appartiennent à l'univers industriel. La production de céramique s'est perfectionnée aux XVIII^e et XIX^e siècles, mais elle ne s'est pas réellement transformée sous l'ère industrielle. Les principales évolutions s'observent avec les émaux dont les recettes se stabilisent. Les volumes de production augmentent mais face à l'arrivée de nouveaux matériaux tels que le bakélite puis le plastique, cette dernière s'amenuise jusqu'à disparaître après-guerre. Le discours d'Adorno et Greenberg concerne un certain nombre de « productions ». Ce terme n'est pas vain, car une production peut être assimilée à un objet issu de l'industrie, il sous-entend une réalisation de masse ou en série, destinée à

518 BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1^{ère} éd.1939], Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013, 144 p.

519 *Ibid.*

un public élargi, non spécialiste. Le fait de les regrouper sous le terme de « productions » laisse également entendre que ces « objets » n'atteignent pas le statut d'œuvre et ne peuvent intégrer le Panthéon de l'Art.

Les objets de Vallauris illustrent ce tiraillement de la céramique car ils oscillent entre deux pôles : il s'agit d'un artisanat mais à grande échelle : il profite de certaines évolutions techniques, notamment pour l'étape de la cuisson et le montage en série de systèmes d'éclairage, mais insiste, dans les années 60, sur la dimension « manuelle » des productions « peintes à la main ». Chaque pièce est curieusement signée au pinceau « Vallauris » pour conserver une forme d'authenticité et l'aura liée au statut de l'œuvre unique. Pourtant, Vallauris est régulièrement citée et associée au Kitsch. Bien différents sont les objets des années 60 utilisés par Rose Coogan dans ses conglomérats colorés. Ils s'inscrivent clairement dans la « *Kulturindustrie* » définie par Adorno, car il s'agit de pièces moulées généralement en faïence qui est moins fragile et moins délicate que la porcelaine mais meilleur marché. Il est en outre difficile de tracer leur origine tant ils montrent une unité de caractère, ou plutôt une absence de style, et sont la plupart du temps dépourvus de signature ou de marque qui pourraient nous renseigner sur leur provenance. On retient enfin leur caractère plaisant, leurs sujets aimables, mièvres et insipides.

Le rejet de l'idée de divertissement ou de l'amusement frivole est commun à plusieurs auteurs et ces objets hétéroclites sont alors confondus sous des termes méprisants comme « art populaire » ou « Kitsch ». Cette réaction allergique reflète des constructions et des représentations mentales ancrées chez le spectateur. Ce sont ces représentations dont joue la mouvance héritière du Grotesque. Une partie de la scène contemporaine a la volonté de reprendre des archaïsmes connotés. Ces archaïsmes, issus de l'héritage grotesque, reprennent également des éléments issus du Kitsch. Il s'agit alors d'une reprise, d'un recyclage de ces éléments et non de productions kitsch en elles-mêmes.

III.3.2) Art populaire : la traduction d'une crispation sociale latente

L'exploitation par la mouvance contemporaine de cet univers « kitsch » instaurent des filiations artistiques. En conclusion de cette partie sur ce patrimoine kitsch, ce point développe les enjeux sociaux qui découlent de ses problématiques esthétiques. La tendance autour de la réactivation de formes antérieures et leur recyclage est favorisée par une spéculation sans précédent sur le marché de l'art et l'émergence de nouveaux acheteurs, issus notamment de la finance mondiale.

L'emphase et le spectaculaire des œuvres contemporaines entrent en résonance avec la surenchère commerciale qui les portent parfois à des prix extravagants⁵²⁰. Néanmoins, cette réactivation et le recyclage de formes associées au « Kitsch » ou au « populaire » interviennent à un moment de friction sociale. De manière sous-jacente, elles expriment une fragilisation du modèle économique capitaliste et une érosion de nos archétypes sociaux.

Bakhtine prend la défense des productions dites populaires comme alternative à la culture officielle ou institutionnelle. Mais des théoriciens comme Adorno et Greenberg les rejettent, arguant qu'esthétique et populaire sont en définitive incompatibles.

Richard Shusterman, quant à lui, offre une perception plus positive, à travers sa théorie du « méliorisme » qu'il développe dans son ouvrage « *la Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* ». Si le discours de Shusterman montre ses limites, sa réflexion a indéniablement permis de valoriser et de faire exister théoriquement des formes artistiques marginalisées, notamment des genres musicaux qui se sont développés dans la seconde moitié du XX^e et plus précisément dans les cultures Punk et Hip-Hop. Il les a présentées comme étant les arts populaires de notre époque, parce qu'ils s'opposaient à un ensemble de valeurs et normes de goût. Ces genres musicaux illustrent selon lui l'idée d'une production artistique qui s'adresseraient, non à un

520 Le 15 mai 2019, l'œuvre de Jeff Koons, intitulée « *Rabbit* », a par exemple atteint la somme de 91 millions de dollars lors d'une vente aux enchères chez Christie's à New York. [en ligne] [Rabbit by Jeff Koons — a chance to own the controversy | Christie's \(christies.com\)](#) (consulté le 01/12/2021).

groupe indifférencié mais à un public élargi. À l'expression « masse », il préfère celle « d'audience innombrable ⁵²¹».

Shusterman présente le public de l'art « populaire » comme multiple et diversifié dans sa réception. Cette définition s'oppose à la perception du public comme une masse indéfinie et un bloc uniforme et souligne les particularismes d'un public constitué d'une multiplicité d'orientations et d'approches variables selon les origines sociales et les idéologies. Ce travail constitue un jalon important mais ne remet pas en question la notion d'art populaire. Shusterman défend cette appellation d'« art populaire », car elle sous-entend selon l'auteur, un statut et une forme de reconnaissance esthétique :

«[...] nous pouvons même en déduire que le simple fait de qualifier d'"art populaire" les types de musique, roman, théâtre, film ou émission de télévision que je défends constitue en soi la revendication d'un statut esthétique. Le terme « art » sous-tend en effet d'emblée une notion de valeur esthétique, et ce même si ce ne sont pas toutes les œuvres d'art qui semblent posséder une telle valeur⁵²² .»

Ce point de vue reste pourtant discutable, car l'imprécision et l'ambiguïté de cette notion qui englobe différentes productions n'atténuent pas son rejet critique. Shusterman développe un discours qui s'oppose à la critique de l'art dit « populaire », sans néanmoins remettre en question les fondements mêmes de cette appellation. Il s'inscrit, malgré lui ou de manière inconsciente dans le maintien et la pérennisation d'une appellation « populaire » car il n'en remet en cause ni les origines ni l'existence. Par conséquent, son discours entretient ce qui reste une hiérarchisation des productions et une idéologie sociale latente. Ce « compartimentage » esthétique et social, est si « intégré » qu'il n'est pas même remis en question par la plupart des théoriciens, commissaires ou journalistes qui se penchent sur le sujet. S'il existe qualitativement une « sous-culture », qui peut être acceptable ou tolérée, perpétuant ainsi le couple « *high & low* », la céramique, quant à elle, malgré quelques tentatives de réhabilitation, subit un dénigrement certain, à l'instar de consœurs malchanceuses.

521 SHUSTERMAN, Richard « *Divertissement et art populaire* », *Mouvements*, 2009/1 (n° 57), p. 13.

522 *Ibid.*

Une telle condescendance s'observe ainsi à l'égard d'un médium pourtant ancien : la bande-dessinée. Si, en effet, la bande-dessinée se développe depuis quelques années sous de meilleures auspices, elle a sensiblement subi les mêmes affres. L'amélioration de son statut s'est payé du maintien de certains a priori, et particulièrement de se voir réduite à l'acronyme B.D., considéré comme avatar enfantin d'une culture de divertissement. En dépit de sa relative ancienneté, la bande-dessinée occupe encore une place incertaine dans le paysage culturel, entre contre-culture et divertissement. Entamé depuis l'après-guerre, le lent processus de légitimation témoigne des freins symboliques et des obstacles médiatiques, politiques qui entravent le médium.

Les festivals de renommée internationale et un certain nombre d'études scientifiques approfondies ont indéniablement participé à sa promotion mais n'ont pas encore réussi à dissiper le nuage gris qui entoure la bande-dessinée. Bien que cette stigmatisation ne soit pas inhérente à ce seul médium, elle n'en reste pas moins emblématique d'une confusion qui se condense dans cette notion d'art « populaire ». La notion d'art populaire apparaît ainsi comme une production « enfantine », « immature » et dépendante de registres esthétiques préexistants. L'association de la bande-dessinée à la littérature pour enfants illustre ces différents aspects, entre destination à un public juvénile et traits essentiellement ludiques ou superficiels.

Ainsi, la bande-dessinée est presque systématiquement associée au *triumvirat* divertissement, culture de masse et art populaire, sans autre procès. Et ces productions demeurent classées de manière plus ou moins consciente et par des motivations idéologiques plus ou moins bienveillantes, sous le terme abusif d'art populaire. Cette classification intervient sans que cette étiquette d'« art populaire » ne soit jamais remise en question. Il se peut finalement que l'art populaire n'existe pas ! C'est le point de vue développé par Jan Baetens, dans un article au titre percutant : « *La Culture populaire n'existe pas*⁵²³ ». L'auteur y démontre que :

« [...] plus concrètement, elles [les analyses culturelles] s'attachent à décrire les manières dont les hommes donnent un sens à ce qu'ils vivent. C'était ouvrir la voie à l'étude sérieuse et non paternaliste de la culture populaire, même si dans un premier temps les notions de culture populaire

523 BAETENS, Jan, « *La Culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des Cultural Studies* », *Hermès*, vol. XLII, no. 2, 2005, pp. 70-77.

et de culture ouvrière se chevauchaient insensiblement. Très vite, les études culturelles ont formulé la thèse que ces significations n'ont rien de naturel ou d'immuable, mais qu'elles sont « construites » sous la forme de représentations, c'est-à-dire de symbolisations d'un rapport au réel (que les hommes reçoivent et subissent en même temps qu'ils les modifient) ⁵²⁴ .»

Et à l'auteur d'ajouter que : « le grand intérêt des études culturelles n'est pas d'avoir plaidé la cause de la culture populaire (bien d'autres l'avaient fait avant elles), mais d'avoir montré que la culture populaire n'existe pas et que les manières d'en parler sont tout sauf innocentes. En effet, pour les études culturelles on ne peut connaître la culture populaire qu'à travers les représentations qui s'en donnent. De plus, ces représentations de la culture populaire ne sont jamais construites de l'intérieur: ceux qui «vivent» la culture populaire ne sont jamais ceux qui en (re)construisent la représentation ⁵²⁵.» Dans cet article, Jan Baetens montre que cette terminologie relève de la construction idéologique, appliquée au champ culturel et artistique. Il insiste sur le caractère « construit » ou « artificiel » de l'« art populaire », terme qui a été « plaqué » par une élite sur un certain nombre de productions dans lesquelles elle ne se reconnaissait pas. Cette terminologie relève d'un rapport de domination qui se réalise de manière d'autant plus pernicieuse qu'il est latent et subtil et ne dit pas ouvertement son nom. Selon Baetens toujours, cette notion d'art populaire permet de contrôler et de censurer les productions culturelles et d'asseoir des représentations choisies, qui sont elles-mêmes marqueurs sociaux du groupe dominant. Ce fonctionnement tend à affermir et à installer des référents bourgeois comme sûrs. Il s'agit aussi de les inscrire au « patrimoine » collectif, comme référents communs acceptés de tous, garantissant ainsi une hégémonie de la culture bourgeoise.

Cette autorité culturelle est mise à mal par la mouvance d'inspiration grotesque, dont le jeu plastique s'inscrit contre le discours ambiant autour de l'art populaire. Il s'agit, pour ces artistes, de se positionner contre la condescendance qui entoure le terme d'art populaire. Cet aspect transparait de manière ironique dans plusieurs titres

524 BAETENS, Jan, « *La Culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des Cultural Studies* », *Hermès*, vol. XLII, no. 2, 2005, p. 70.

525 Ibid., p. 71.

d'expositions : « *The Most Popular Art Exhibition Ever*⁵²⁶ » ou encore « *POPULAIRE*⁵²⁷ ». Jérôme Galvin affirme même : « Les limites sont floues mais l'Art Populaire, même détourné, fait toujours peur à l'élite. On s'en fiche, on vient de là, et nous comptons bien y rester⁵²⁸... » Vindictif, le céramiste Jérôme Galvin s'oppose à l'ambiguïté discursive de Shusterman. Ce dernier oscille entre tolérance et critique :

« Tout en admettant les défauts et les abus de l'art populaire, le méliorisme reconnaît ses mérites et ses virtualités prometteuses. Selon cette approche, non seulement l'art populaire doit-il être amélioré en raison de ses nombreux défauts : il est concrètement en mesure de l'être puisqu'il peut parvenir, et parvient souvent, à faire preuve d'un réel mérite esthétique tout en témoignant de son utilité sociale⁵²⁹. »

Des termes comme « mérite » ou encore « prometteur », laissent croire que l'art populaire peut se montrer meilleur élève et gagner en noblesse esthétique. Shusterman ne semble pas percevoir ces productions comme une esthétique autonome, ni comme pleinement satisfaisante. Sa formulation conserve la hiérarchie traditionnelle entre les arts et maintient un idéal artistique supérieur, auquel, selon l'auteur, l'art populaire doit aspirer pour être en réussite. Cela demeure pourtant incertain. Un brouillard terminologique semble ainsi confondre culture de « masse », qui se rapprocherait alors plutôt du « Kitsch » au sens de production culturelle industrielle et appauvrie, et culture « populaire », c'est-à-dire produite par le peuple lui-même.

En effet, il existe un certain nombre d'œuvres produites « par le peuple », mais il faut alors définir cette notion de peuple. Après la disparition progressive de la paysannerie puis de la classe ouvrière décrite par Hoggart⁵³⁰, cette entité sociale

526 LEWINE, Rebecca (commissaire), Serpentine Gallery, Londres, *Grayson Perry : The Most Popular Art Exhibition Ever*, cat.d'exposition, 8 juin–10 septembre 2017, Londres, éd. Penguin, 2017, 80 p.

527 GALVIN, Jérôme, Musée Céramique de la Borne, La Borne, France, *POPULAIRE*, (5 septembre 2020-13 octobre 2020).

528 GALVIN, Jérôme, communiqué de presse, *POPULAIRE*, Musée Céramique de la Borne, La Borne, France, (5 septembre 2020-13 octobre 2020) [en ligne] https://www.laborne.org/wp-content/uploads/2020/05/cp-galvin-fullmano_debien.pdf (consulté le 09/01/2022).

529 SHUSTERMAN, Richard, « *Divertissement et Art populaire* », *Mouvements*, 2009/1, n° 57, p. 3.

530 HOGGART, Richard, *op.cit.*

apparaît difficile à cerner. Le terme « populaire » semble, pour sa part, regrouper de manière indistincte les productions qui existent en dehors du réseau officiel de l'art, ce qui ne contribue pas à éclaircir un paysage théorique complexe. Comme d'autres auteurs avant lui, Shusterman ne définit pas ce qu'il regroupe sous l'appellation « populaire ». De son propre aveu, l'auteur concède : « [...] qu'en raison de son hétérogénéité, [avoir] du mal à désigner l'art populaire comme étant une pratique⁵³¹. » Néanmoins, des productions existent en dehors des circuits reconnus et mènent une existence autonome à travers des réseaux spécialisés. Le musée de l'art outsider des Halles Saint-Pierre à Paris, ou encore la Fabuloserie de Dicy dans l'Yonne sont des exemples médiatisés. La constellation des foires, de musées et d'appellations très variées comme « *outsider* », « *hors les normes* » illustrent cette vivacité. Ces courants, parfois confondus grossièrement sous les termes « d'art populaire » n'ont eu besoin d'aucun assentiment institutionnel pour exister en « dehors ». Dans le discours de Shusterman, cette production indéfinie ne se suffit pas à elle-même. Perçu, une fois de plus, sous l'angle de la vulnérabilité et de l'assujettissement, l'art « populaire » semble ne pas avoir atteint sa majorité artistique. Ce jugement s'étaye sur une conception hégémonique de l'art et du marché, qui ont parfois favorisé une vision parcellaire des arts contemporains, au sens d'actuels. Dans le même temps, les classifications et les frontières autrefois imperméables s'assouplissent depuis une dizaine d'années.

Les productions d'inspiration « populaire » et certains médiums longtemps déconsidérés bénéficient désormais d'une visibilité nouvelle mais ils ne sont pas encore présentés comme les égaux de l'art contemporain. Le discours de Shusterman concède une place à ces univers culturels mais celle-ci semble consentie à contre-cœur : sans les accepter pour leurs particularismes véritables, l'auteur les tolère dans un cadre limité. Ces dernières réticences s'expriment dans les ambiguïtés du discours de Shusterman.

Toutefois l'auteur voit juste lorsqu'il pointe une des origines réelles de ce rejet de l'art « populaire », perçu comme un divertissement inconséquent et futile : « Pareille attitude me porte à croire que l'irréductible dichotomie hiérarchique qui

531 SHUSTERMAN, Richard, in : CHAMBERLAND, Roger, « *Richard Shusterman : l'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* », *Études littéraires*, vol. XXV, n°1-2, 1992, p. 216, [en ligne] <https://doi.org/10.7202/501007ar> (consulté le 23/02/2022).

renvoie dos à dos l'art savant et l'art populaire sous-tend un rapport d'opposition bien plus fondamental, soit celui qui met en contraste l'art et le divertissement⁵³².» Shusterman établit de cette manière l'agrément comme une donnée intrinsèque de l'art « populaire. Longtemps marqué négativement par le discours philosophique qui l'oppose aux critères de la culture savante, faite de sérieux et de cérébralité studieuse, le divertissement a donc participé au mépris d'un art « populaire », considéré comme intellectuellement indigent. Shusterman ajoute :

« Depuis l'avènement de l'ère moderne, c'est avec l'art savant qu'il est mis en contraste, alors qu'en des temps plus anciens le divertissement et l'amusement étaient opposés à la philosophie et aux choses sérieuses de la vie. Les beaux-arts dans leur ensemble se voyaient attribuer le statut inférieur de divertissement, et ce même si l'on établissait tout de même une distinction entre divertissements supérieurs et inférieurs. On perçoit toujours les marques de ce contraste dans les distinctions qui s'effectuent encore aujourd'hui entre le travail et le divertissement ou entre la lecture instructive et celle à laquelle on s'adonne pour le plaisir⁵³³.»

Qualifiée à tort de plaisir enfantin, la bande-dessinée illustre de manière frappante la persistance de ces représentations clivantes. N'entrant pas en conformité avec les critères traditionnels d'une certaine bourgeoisie conservatrice, la bande-dessinée peut être taxée de loisir au « rabais », occultant par conséquent la profondeur et la complexité de productions sophistiquées telles les productions de Robert Crumb, de Breccia ou, plus récemment, de Chris Ware. À l'instar de la céramique, ce médium souffre d'une critique culturelle qui oppose :

« [...] fermement l'art et le divertissement, en rattachant ce dernier à la recherche d'un plaisir oisif et à la vulgarité de bas étage, plusieurs facteurs culturels et conceptuels ont favorisé un tel rapprochement. Puisque la notion de plaisir inclut en son sein les plaisirs de la chair, la philosophie

532 SHUSTERMAN, Richard, « *Divertissement et Art populaire* », *Mouvements*, 2009/1, n° 57 p. 16.

533 SHUSTERMAN, Richard, Shusterman, Richard « *Divertissement et Art populaire* », *Mouvements*, 2009/1, n° 57, p. 14.

idéaliste et un christianisme détaché du terrestre ont délibérément tenu à distance des réalités si basement corporelles. Enracinée depuis longtemps en Amérique du Nord et en Europe du Nord, l'éthique protestante, fondée sur les principes du travail, de la discipline et de l'épargne, a également donné une bien mauvaise réputation au concept de plaisir⁵³⁴.»

Toutefois, comme le précise l'auteur, ce n'est pas tant la notion de plaisir qui prête à débat, que sa nature, plus ou moins noble ou spirituelle :

« Outre le contraste traditionnel entre la volupté sensuelle (*voluptas*) et les sommets sacrés de la joie religieuse (*gaudium*), on parlera notamment de délices, d'agrément, de satisfaction, d'allégresse, d'exaltation, de titillation, d'amusement, de gaieté, de béatitude, de ravissement et d'extase. Si l'amusement et l'agrément renvoient à une idée de légèreté qui peut évoquer la trivialité ; ravissement, béatitude et extase témoignent clairement de la profondeur et du pouvoir de signifiante que recèlent potentiellement certaines formes de plaisir⁵³⁵.»

Mais si le plaisir dans la spiritualité existe, celui-ci s'avère plus subtil et supérieur au commun divertissement, englué dans le terrestre. Le plaisir de l'extase, relève de la découverte et de l'appréhension du divin. Si Ste Thérèse D'Avila donne une description troublante de l'extase, celle-ci est néanmoins acceptée comme un moyen de rapprochement avec le divin. Cette perception du plaisir est imprégnée par le discours aristotélicien qui y voit un ressort du processus de compréhension, de saisie d'un degré de réalité supérieure. Cependant, la culture occidentale et chrétienne n'est pas la seule à associer réception esthétique et expérience spirituelle : « La philosophie indienne maintient que le plaisir esthétique du *rasa*, une émotion singulière qui s'exprime dans l'art, et plus spécifiquement dans le drame, s'avère "transcendental" ou "*unworldly*" en raison de son pouvoir béatifique⁵³⁶. Le mot japonais "*goraku*", qui signifie divertissement et désigne à l'origine le fait de

534 SHUSTERMAN, Richard, « *Divertissement et Art populaire* », *Mouvements*, 2009/1, n° 57, p. 14.

535 *Ibid.*, p. 15.

536 Cf. CHAUDHURY, Pravas Jivan, « *The Theory of Rasa* », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXIV, 1965.

"recevoir l'hospitalité d'une vierge céleste", renvoie tout aussi clairement à un plaisir d'ordre divin⁵³⁷. » Chargé de ces vellétés religieuses, le plaisir constitue un détour pour accéder à un degré supérieur de connaissance du divin. Or, il est reproché à l'art populaire de produire un plaisir « facile », inconséquent et trivial. Immédiat et sans aspiration, son divertissement n'offre aucune évaluation, ni spirituelle, ni sociale.

Comme l'a démontré Pierre Bourdieu, les divertissements sont échelonnés selon leur degré de prestige social, selon les bénéfices qu'ils peuvent apporter en terme de « distinction ». Il faut dissocier les activités des productions jugées « populaires » et de celles, plus « altièrès », qui sont le lot de classes plus aisées. Le terme de divertissement n'intervient presque jamais, à l'exception de l'*otium* romain, lorsqu'il s'agit d'activités jugées nobles. L'attrait pour le plaisir est intrinsèquement humain, mais les individus, ne vont pas chercher ce plaisir dans les mêmes objets. C'est le cœur même de la notion de jugement et de critères de goût. Hannah Arendt, pour sa part, rejette « la bruyante futilité des loisirs de masse⁵³⁸ » en opposition à l'art éternel et transcendant. Comme le résume Richard Shusterman, « Ceux-ci appartiennent au monde parallèle et permanent de la culture, un univers situé en dehors du domaine de la "vie biologique" et dont la beauté et la valeur sont imperméables à tout besoin et à toute fonction parce qu'ils habitent un domaine de liberté absolue⁵³⁹ ».

Selon ce schéma, le plaisir n'apparaît pas identique selon les classes sociales : indexé sur les besoins primaires, le divertissement populaire demeure un plaisir futile et vulgaire, tandis que le divertissement « véritable » s'adresse à l'intelligence et à l'esprit. Interpellé par ce clivage traditionnel entre corps et esprit, entre profane et sacré qui hiérarchise cruellement les productions culturelles, Shusterman s'interroge :

« Mais pourquoi devrions-nous identifier la vie et la fonctionnalité à une conception physiologique si étroite ? La vie humaine surpasse toujours le biologique ; elle comprend de manière intrinsèque le sens, le faire et le comportement. Et que serait le monde de la culture sans la vie humaine et l'expérience des mortels qui l'animent ? Un ensemble de choses inanimées plutôt qu'immortelles. Les fonctions et les fins ne sont pas nécessairement

537 SHUSTERMAN, Richard, « *Divertissement et Art populaire* », *Mouvements*, 2009/1, n° 57, p.16.

538 *Ibid.*

539 *Ibid.*, p. 8.

basses et inférieures ⁵⁴⁰.»

En cela, Shusterman s'oppose à une vision esthétique mue par la pure intellectualité déconnectée du profane et du fait humain. Ainsi, l'auteur tente de valoriser un ensemble de pratiques artistiques mais ne remet pas en question l'existence de cet art présumé populaire, perpétuant ainsi, malgré lui, un clivage et une hiérarchie déjà établis. Si l'art populaire émerge dans le champ contemporain, si ce type de production advient dans le paysage théorique, c'est parce qu'il pose problème. La notion même virtuelle d'art populaire, bien que fabriquée par le discours savant, pose la question de ce qui est artistique et de ce qui ne l'est pas et perturbe, de facto, la définition même de l'art. Lorsque la mouvance « grotesque » emprunte à l'art « dit » populaire » et au « Kitsch » des motifs ornementaux, des mécanismes de surcharge ou de condensation, elle s'oppose, certes, à une vision homogénéisante de l'art contemporain mais elle s'élève surtout contre une uniformisation de la pensée. Il s'agit dès lors, en convoquant des référents culturels méprisés de dépasser des clivages et des restrictions. Par une habile stratégie de mixage entre les inspirations populaires et les codes contemporains (des installations et des performances), la mouvance favorise une acceptation élargie de référents culturels. Il ne s'agit pas de montrer l'inégalité des rapports de force mais de donner à voir d'autres possibles et d'ouvrir de nouvelles perspectives tant artistiques que sociales.

Shusterman tend à favoriser ce rapport de mixité, de fluidité et d'ouverture inter-culturel. Ainsi, il s'oppose à « toute division essentielle et irréductible [...] entre [l'art savant] et l'art populaire⁵⁴¹.» En dépit de cette ouverture salutaire, l'auteur ne semble pas remettre clairement en question l'existence réelle de l'appellation « art populaire ». Peut-être tout simplement, parce que cette appellation n'existe pas⁵⁴² concrètement, et n'est qu'un pur marqueur linguistique, un « label » apposé sur un ensemble de productions culturelles afin de les amalgamer et de les rejeter. L'évolution sensible de la perception de ces mêmes productions et de la terminologie qui l'entoure, a évolué au sortir de la seconde guerre mondiale. Dans les années 60,

540 SHUSTERMAN, Richard, « *Divertissement et Art populaire* », *Mouvements*, 2009/1, n° 57, p. 9.

541 SHUSTERMAN Richard, in :CHAMBERLAND, Roger, « *Richard Shusterman : l'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* », *Études littéraires*, vol. XXV, n°1-2, 1992, p. 216, [en ligne] <https://doi.org/10.7202/501007ar> (consulté le 23/02/2022).

542 BAETENS, Jan, « *La Culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des Cultural Studies* » *Hermès*, n°42, 2005.

les études culturelles ont ainsi permis de réévaluer notre perception et nos représentations. Ces dernières ont progressivement remodelé la grille de lecture des cultures et la notion même de goût. Elles abordent des courants d'influence culturelle qu'elles superposent à des phénomènes sociaux : dans les premières *Cultural Studies*, dont l'emblématique ouvrage anthropologique et autobiographique d'Hoggart⁵⁴³, la distinction entre culture de masse (mass media) et culture populaire est établie sur la base d'une opposition entre une culture ouvrière authentique et une culture de consommation. De façon schématique : la culture authentique, qui est britannique dans cet exemple, est mise en concurrence avec l'invasion d'une culture mercantile d'inspiration américaine. Cette dernière est présentée comme un rouleau-compresseur de nivellement et d'uniformisation culturelle. Dans une appréhension à l'origine sociologique, des conceptions culturelles et esthétiques, les *cultural Studies*, d'abord anglaises puis américaines, ont favorisé par la suite une ouverture et un élargissement du spectre culturel et artistique. Elles ont, en outre, permis de montrer combien les structures sociales, notamment prolétaires dans le contexte de l'époque, ainsi que les dimensions symboliques et affectives, étaient intimement liées. Jan Baetens affirme d'ailleurs que :

« [...] très vite, les études culturelles ont formulé la thèse que ces significations n'ont rien de naturel ou d'immuable, mais qu'elles sont «construites» sous la forme de représentations, c'est-à-dire de symbolisations d'un rapport au réel (que les hommes reçoivent et subissent en même temps qu'ils les modifient). Variables dans le temps, ces représentations divergent aussi synchroniquement: plusieurs représentations concurrentes circulent, ce qui ne veut pas dire qu'elles sont identiques⁵⁴⁴.»

Par conséquent, la terminologie et les constructions linguistiques et conceptuelles, traduisent des rapports de force sous-jacents à ces structures sociales. Valoriser les cultures alternatives, encourage ainsi la coexistence de plusieurs schémas

543 HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, éd. de Minuit, collec. Le Sens commun, 1970, p. 424.

544 BAETENS, Jan, *op.cit.*, p. 71.

artistiques. Mais cet élargissement a pour effet premier de mettre à mal, directement à la racine, le concept même d'art populaire. Distanciées, ces études de l'appellation populaire et sa remise en question permettent d'établir les réels enjeux politiques et les clivages sociaux à l'œuvre derrière ce vocabulaire. Il s'agit, au travers de cette terminologie, d'affaiblir et de limiter l'influence d'une culture, celle des couches sociales subalternes, dont l'expansion et le rayonnement peuvent embarrasser les élites. Or, un des moteurs de la mouvance actuelle héritière du grotesque, est d'arracher l'aura négative de ces motifs et de cette imagerie qualifiés de populaires et kitsch. Il s'agit également de s'opposer à un potentiel monopole de la créativité, réservée uniquement à la culture validée par les élites. Mais la mouvance dérivée du « grotesque » produit une forme de vigilance quant au phénomène de «[...] carnavalesque caractéristique de la culture populaire [qui] est un bon exemple de la manière dont le refus des bienséances peut être socialement et politiquement récupéré, en l'occurrence par une restriction hypercodée du défoulement dans le temps et dans l'espace⁵⁴⁵». L'esthétique débridée de la mouvance contemporaine s'oppose ainsi à une anesthésie et à une asepsie du pouvoir perturbateur de ses référents.

Pour conclure, l'ascendance populaire de la céramique est une première piste qui explique le rejet de la céramique en dehors de l'univers esthétique. Quand cette dernière ne subit pas un ostracisme primaire, elle connaît une pression insistante du milieu culturel établi, pour compenser une constitution originelle défectueuse⁵⁴⁶. Son association à « l'art populaire » la relègue aux recoins poussiéreux des arts décoratifs, quand elle ne la plonge pas directement au fond des abîmes infernaux du mauvais goût. Aujourd'hui encore, la céramique fait les frais d'une certaine méfiance de la part des critiques d'art, des acteurs des réseaux institutionnels ou financiers, sous le prétexte qu'elle ne se serait pas suffisamment départie de ses origines populaires ni de sa sujétion aux techniques et aux arts décoratifs et utilitaires.

Dans ce contexte délicat, la céramique contemporaine construit un langage à partir du Kitsch, cet art de la condensation et de l'amalgame, qui apparaît comme un ingrédient de son esthétique transhistorique. L'étiquette « d'art populaire » devient un sujet ironique et critique à part entière. Elle trahit également des crispations sociales,

545 BAETENS, Jan, *op.cit* p. 77.

546 L'article, au titre évocateur et paru dans la revue *Artpress* s'avère emblématique de certaines perceptions encore restrictives : « *La Céramique au-delà de la céramique* », *Artpress* 2, n°31, 15 novembre 2013.

diffuses jusque dans les milieux de l'art, comme en témoigne Grayson Perry: « Ce qui a gêné certains critiques c'est la soudaine porosité, mixité des registres et des univers culturels⁵⁴⁷ » et par conséquent des classes sociales, ce qu'il sous-entend :

« J'ai commencé à faire de la poterie parce que c'était peu coûteux et plus facile à vendre, mais si j'ai continué à m'en servir comme véhicule de mon art, c'est à cause de la charge intellectuelle et culturelle associée à ce médium. Jusqu'à ce que je remporte en 2003 le Turner Prize en art contemporain, certains critiques dédaignaient ma production parce que je fabriquais des vases. La raison de leur difficulté avec mon art était précisément celle qui poussait beaucoup de gens issus d'un public non-traditionnel à aimer cet art⁵⁴⁸. »

Les influences « populaires », liées à l'héritage grotesque dans la céramique actuelle, relèvent autant d'une démarche réflexive sur le médium que d'une stratégie défensive. La céramique grotesque contemporaine s'appuie sur le Kitsch, mais dans un principe de retournement, elle le transforme en « bouclier » ou en « pare-feu ». Le Kitsch est donc un outil de son entreprise de légitimation, faite d'auto-dérision. Il s'agit de la part grimaçante et ironique d'une céramique consciente d'elle-même, qui se moque de sa propre image ; cette même céramique incarne une indifférence quant à sa réception et tire parti de son héritage critique. La céramique ne remet pas en question ni ne rejette son histoire. Au contraire, elle fait le choix de la revendication de sa propre culture, une culture céramique faite de savoir-faire, de technique, et d'une relation prégnante avec la matière mais aussi avec la culture populaire. Elle revendique ainsi tout ce qui, pourrait pourtant apparaître comme une entrave à la contemporanéité et aux valeurs, aux schèmes prônés actuellement. Pour gagner en reconnaissance, la céramique révèle une paradoxale affirmation de ses référents méprisés. Actuellement, le Kitsch intervient dans un contexte de relativisme culturel. Il est valorisé en tant que manifestation du faible et de l'oublié. Le réinvestissement de son esthétique permet ainsi d'appuyer un mécontentement social et identitaire. Le

547 PERRY, Grayson, in : PESAPANE, Lucia, (commissaire), Monnaie de Paris, *Grayson Perry : Vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19 octobre 2018 - 03 février 2019) Paris., éd. Liénart, 2018, p. 30.

548 *Ibid.*

courant contemporain sabote le Kitsch qu'il « répète » en le décalant légèrement : il s'agit surtout pour les artistes contemporains de fragiliser la hiérarchie symbolique et culturelle qui structure cette notion.



GRAYSON, Perry, *Revenge of Alison Girls*, 2000, céramique émaillée, 65 x 26 cm, Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg. ©Wathieu, CC BY 2.0 [Flickr](#)

PARTIE IV
LE CORPS GROTESQUE ET LA NUDITÉ
DÉBRIDÉE

CHAPITRE IV.1

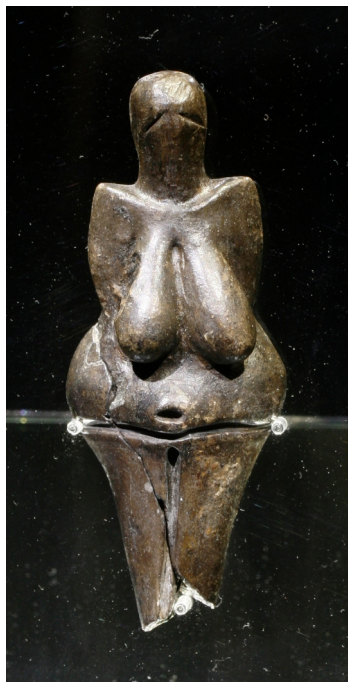
LE NU, FILIATIONS ET RUPTURES ESTHÉTIQUES

Déformés, dilatés, grossis les personnages représentés par la mouvance contemporaine d'inspiration grotesque surprennent par leur caractère débordant. La générosité de leurs chairs s'accompagne d'une impudeur récurrente : ces personnages apparaissent le plus souvent nus. Des travaux exubérants d'Elsa Sahal aux productions phalliques de Michel Gouéry, l'insistance actuelle sur l'exposition des corps en particulier sur les sexes interpelle : cette partie étudie l'exploitation contemporaine de la figuration et plus particulièrement celle d'un thème important dans l'histoire de l'art : le Nu. Il s'agit d'analyser les développements actuels de ce sujet ancien et d'établir les résonances ou les filiations artistiques ainsi que les enjeux esthétiques d'un tel réinvestissement. Cette réactivation du Nu résonne de façon singulière avec l'histoire de la sculpture, notamment céramique.

IV.1.1) La Matière de l'œuvre céramique, support d'une dissidence esthétique

Dès la préhistoire, les propriétés techniques et esthétiques de l'argile ont été appréhendées par l'espèce humaine. Un peu partout sur le globe, des sites naturels ont offert en quantité un matériau ductile, facile à façonner et à adapter à différents usages (conservation d'aliments, proto-architecture...). Au Paléolithique (soit environ -30 000 av. J.-C), apparaissent, notamment en Chine, les premiers objets céramiques. Au Néolithique, leur fabrication semble s'intensifier avec l'abandon du nomadisme et le développement de pratiques agricoles. Ces considérations archéologiques rattachent

l'histoire de la céramique à celles des premiers hommes et aux différentes étapes de leur développement technologique et civilisationnel. Antérieure au travail du verre et des métaux, la céramique se développe d'abord dans un but utilitaire. Son étymologie, dérivée du grec « *keramikos* » (*argile ou terre*) conserve cette origine : au commencement, la céramique est essentiellement « terre à potier ». Les premières productions potières répondaient ainsi aux besoins et aux usages de la vie quotidienne et domestique. Cependant, dès le paléolithique supérieur, la céramique expressive développe également des formes figuratives qui semblent détachées d'un usage domestique. Les statuettes féminines appelées « Vénus paléolithiques » apparaissent comme les manifestations précoces de la figuration humaine. Datée de -25000 ans, la Vénus de Dolni Vestonice⁵⁴⁹ en est l'exemple le plus ancien découvert à ce jour. La question de la figuration constitue donc une donnée multimillénaire de la céramique.



Vénus de Dolní Vestonice
Paléolithique supérieur, Musée de
Moravien, République Tchèque.
CC BY-S.A 2.0 Petr Novák, [Wikimedia
Commons](#)

549 *Vénus de Dolní Vestonice*, Paléolithique supérieur, vers 29 000–25 000 av J.-C., argile cuite, 11,1 x 4,3 cm, Brno, Musée Moravien, République Tchèque.

Elle demeure aussi une constante universelle : à mesure du temps, ses expressions varient et se complexifient dans différentes civilisations : effigies égyptiennes, vases grecs à figures noires, pichets précolombiens, etc. Les siècles suivants poursuivent ces prospections artistiques : la céramique maghrébine du Haut-Moyen-âge, Bernard Palissy et ses rustiques figulines, la céramique de St-Porchaire et ses motifs chatoyants (XVI^e siècle), la céramique française du XVIII^e, Chassériau puis Carriès au XIX^e siècle, Picasso, Miro, en France au XX^e siècle... Les exemples pourraient être encore nombreux, tant la relation entre la céramique et la figuration semble avoir perduré et prospéré. En dépit des variations techniques et stylistiques, la permanence de la figuration interpelle. Sa pérennité dans le temps participe à l'affirmation des liens de filiation qui, à travers les âges, unissent les pratiques. In fine, cette constance illustre une des particularités du médium : l'adéquation de ce dernier avec les questions de la représentation et du corps provient, entre autres, de ses caractéristiques intrinsèques. Le mot « céramique » désigne aussi bien ses procédés techniques et ses résultantes : cette confusion terminologique s'avère révélatrice d'une spécificité du médium, profondément indissociable de sa matérialité. De cette façon, la céramique articule des temporalités humaines (créatives), chimiques (lors de la cuisson par exemple) et géologiques (le matériau terre résulte de matières organiques et minérales).

Incontournable, la matière prend parfois le pas sur le « dessein » : les aléas et les caprices du matériau surgissent toujours en céramique. Malgré la maîtrise, et les apprentissages, le céramiste connaît une part d'incertitude dans son processus créatif. La lourdeur et la lenteur des procédés de fabrication de la céramique est indépasseable : la matérialité impose sa temporalité. Longtemps, cette primauté de la matière a entaché la céramique du sceau de l'indigence. Perçu comme un simple exécutant, le céramiste, pour sa part, est apparu inféodé à la matière sensible, comme incapable d'adopter un point de vue surplombant sur le processus créatif. En effet, l'importance de la main dans la céramique s'oppose au geste conceptuel, réduit à la seule action mentale et au concept pur. Humble, le geste technique, rejoue des savoir-faire anciens et des étapes incompressibles de fabrication (modelage, estampage, coulage, moulage, lissage, émaillage...). Historiquement utilitaire, la céramique est également associée

aux arts de la table, et, par extension, aux corps et à ses sens. Séduisant, le médium est pétri par la sensualité. De nature, il appelle des formes sensuelles et charnues. La malléabilité de la terre, la variété de sa palette chromatique (rendue possible par une infinité d'émaux, de types de cuisson) et de ses textures, ouvrent un large champ de possibilités plastiques. Les plasticiens vont ainsi chercher et ajuster les techniques selon leurs projets. Si les artistes contemporains exploitent ce médium en particulier, c'est qu'il répond bien à des besoins spécifiques, auxquels aucune autre technique ne peut se substituer efficacement. La surprenante expansion de la céramique dans l'art contemporain illustre la recherche de moyens techniques adéquats pour traduire des questions liées au corps.

De cette manière, la céramique contemporaine articule les questions du corps et de sa représentation (notamment dans le thème du Nu), à la haute valeur symbolique du matériau « terre » : le geste du potier le lie à Éros, mais son origine, demeure liée à la lente décomposition des matériaux et donc à Thanatos. Ce matériau révèle ainsi son ambivalence, entre séduction et répulsion. Souvent présentée comme un art peu intellectuel, la céramique reste encore aujourd'hui, régulièrement associée à «l'art de vaisselle». Cette dimension utilitaire, liée à la conservation et à la contenance, s'appuie sur le fait que la céramique possède à la fois un dedans liée à sa fonction et un dehors liée à son ornementation. Cette connotation féminine et domestique apparaît particulièrement opportune pour légitimer un certain nombre de productions culturelles jusqu'alors déconsidérées et, de cette manière, valoriser les « marges » de la société.

Dès lors, la céramique ouvre plusieurs perspectives critiques : par sa dimension matérielle forte, elle propose des orientations divergentes des courants de l'art, notamment post-conceptuels, portés vers l'idée et le concept pur. Liée à la question de la domesticité et donc, du féminin, la céramique oriente donc sa matérialité et s'engage pour une reconnaissance culturelle, sociale d'un univers marginalisé. Son fléchissement militant s'accompagne d'un questionnement autour des représentations des corps et notamment ceux des femmes et des minorités. Cette orientation apparaît sous de multiples formes mais elle s'attache à développer certaines thématiques en particulier. Dans un précédent point sur l'ornementation, il a été montré que les

cultures dites « kitsch » ou populaires, font partie de ses terrains de prédilection. La sexualisation extrême, l'exagération des corps constituent d'autres outils pour répondre à ces enjeux. La nudité permet aux artistes contemporains, en particulier aux céramistes, d'exploiter la question du corps et de sa représentation extrême. Ces questions apparaissent notamment chez Lidia Kostanek, Carolein Smit, Kathy Butterly ou encore Elsa Sahal... De manière concomitante, ces artistes travaillent et combinent la notion du corps avec celle de la matérialité. Ce couple notionnel permet, notamment, de questionner les frontières de l'art et de déstabiliser les cadres esthétiques.

Établie dès le Moyen-âge, puis modifiée à la Renaissance, la distinction entre « arts majeurs » et « arts mineurs » instaure une division majeure entre un art du concept et un art des matériaux, insolant l'artistique de la production « ordinaire ». L'art contemporain prétend transcender ce clivage traditionnel, mais en réalité, il rejoue cette dichotomie : les courants d'obédience conceptuelle prônent la supériorité de l'idée sur la matière, la primauté du « concept » sur le « faire ». Ce modèle esthétique induit un amenuisement du lien sensible entre le corps de l'artiste et l'œuvre et le renoncement aux gestes et aux savoir-faire techniques. Dans « *Création et Anarchie : l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*⁵⁵⁰ », Giorgio Agamben a notamment théorisé cette orientation :

« Vous n'ignorez pas, du reste, que de nos jours l'œuvre semble traverser une crise décisive, qui l'a conduite à disparaître du domaine de la production artistique, dans laquelle, la performance et l'activité créative ou conceptuelle de l'artiste tendent toujours plus à prendre la place de ce que nous étions habitués à considérer comme une "œuvre"⁵⁵¹ ».

Comme le souligne Agamben, « *L'Éclipse de l'œuvre d'art*⁵⁵² », formulée dès 1967 par Robert Klein, sonne le glas, non pas de l'art mais de « [...] ce qui en avait

550 AGAMBEN, Giorgio, *Création et Anarchie : l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, Paris, éd. Payot et Rivages, 2019, 138 p.

551 *Ibid.*, p. 10.

552 KLEIN, Robert, « *L'Éclipse de l'œuvre d'art* », *Vie des Arts*, n°47, 1967, pp. 40–50.

toujours défini la consistance ; l'œuvre elle-même⁵⁵³ ». Agamben évoque également les positionnements de Guy Debord, qui nourriront par la suite l'Internationale situationniste, courant qui souhaitait construire davantage des moments de vie que des artefacts : « Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique élaborée depuis les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art. (thèse 191)⁵⁵⁴ ». Et à Giorgio Agamben de conclure : « Évidemment, ce qui doit être supprimé, c'est l'œuvre [...]»⁵⁵⁵, corroborant ainsi les propos de Robert Klein : « Si l'on pouvait concevoir un art qui se passerait d'œuvres (on s'y efforce), aucun mouvement anti-artistique n'y trouverait à redire. Ce n'est pas à l'art qu'on en veut, mais à l'objet d'art⁵⁵⁶. » Robert Klein pose l'anéantissement de la matérialité de l'œuvre, non pas comme un vœu pieux mais comme une fin nécessaire, inéluctable et indiscutable. C'est clairement sur ce postulat, en germe dans les avant-gardes du début du XX^e puis omniprésent à partir des années 60, que se sont construites de nombreuses démarches actuelles.

Dominant, le courant conceptuel désolidarise la pensée de l'œuvre de sa résultante matérielle. L'expérience, la proposition artistique, le processus priment donc sur le produit final ou l'objet-œuvre. Dans cette perspective théorique, Nicolas Bourriaud développe une « *Ésthetique relationnelle*⁵⁵⁷ » qui dissocie les aspects immatériels et matériels : par exemple, les « *happenings* », par définition éphémères, n'existent pleinement que dans l'expérience vécue par le public. Il est néanmoins amusant de constater que les performances qui tendent à gagner leur indépendance vis à vis de l'objet, n'ont de cesse d'y revenir : les reliques de leurs rituels artistiques subsistent et se diffusent par une documentation photographique et filmique foisonnante, qui elle, demeure tangible. Ces productions n'échappent donc pas aux contraintes de la conservation muséale et de la restitution des œuvres, ni de leur marchandisation. Malgré certaines contradictions, ces courants favorisent un art « sans œuvre⁵⁵⁸ », émancipé, certes, de l'objet, mais surtout de la matière et de sa réclusion

553 KLEIN, Robert, « *L'Éclipse de l'œuvre d'art* », *Vie des Arts*, n°47, 1967, pp. 40–50.

554 AGAMBEN, Giorgio, *op.cit.*, p. 10.

555 *Ibid.*, p. 11.

556 KLEIN, Robert, *op.cit.*

557 BOURRIAUD, Nicolas, *Ésthetique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2001, 123 p.

558 JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres*, Paris, Hazan, 1997, 156 p.

terrestre. Énoncée, dans les années 60 par John Chandler et Lucy Lippard⁵⁵⁹, la dématérialisation de l'art privilégie, par conséquent, des matériaux « au-dessus du sol » : l'air, la lumière ou encore le son. Cet univers artistique « hors-sol » s'exprime notamment par le « vide ». D'ordinaire déterminé comme l'absence de matière dans un espace, le vide dans lequel s'immerge Yves Klein en 1958⁵⁶⁰, n'existe pas en tant que tel car l'air, composé organique, associe différents gaz de notre atmosphère. Mais imperceptible et incolore, la neutralité de l'air s'éloigne des contingences terrestres, de la matière et de ses basses impuretés, pour porter l'œuvre vers les hauteurs célestes de la spiritualité. Dans cette démarche artistique, la formulation et l'interprétation théorique, produits de l'abstraction langagière, jouent un rôle déterminant, opposant aux objets d'art des mots, exempts d'une existence physique imparfaite. Lors de son exposition à la galerie d'Iris Clert, Yves Klein supplée le vide par une terminologie nébuleuse : le titre « *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* » amène Jean-François Mattéi à penser que l'art contemporain, héritier de cette tendance « [...] est en effet voué, dans sa théorisation comme dans son expression, à une *reductio ad vacuum* qui ne se satisfait de l'absence de l'œuvre que pour exalter le vide du concept. Yves Klein avait l'un des premiers inauguré la commune vacuité de ce projet *apictural* et de sa justification théorique⁵⁶¹. »

Mue par le principe supérieur de l'idée, la mouvance conceptuelle tend à se débarrasser des fantômes des apparences. L'œuvre doit alors offrir une vérité radicale, un absolu permanent, au-delà des contingences matérielles. Le conceptualisme tend vers des pratiques iconoclastes. De cette pureté paroxystique découle, par conséquent, la suppression finale, pure et simple de l'œuvre, supplantée par le discours théorique. Dérivée de théories linguistiques et philosophiques, la logique conceptuelle peut réduire l'œuvre à une partition ou à un simple libellé. Les œuvres de Sol Lewitt se composent d'énoncés qui communiquent au public les étapes à suivre pour leur exécution. Dans ces projets, les caractères physiques, possibles parasites du concept pur, doivent être minimisés : « Tout ce qui attire l'attention sur le physique d'une

559 CHANDLER, John et LIPPARD, Lucy « *The Dematerialization of Art* », in : ALBERRO, Alexander et STIMSON Blake (dir.), *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Londres, MIT Press, [1ere éd. 1968] 1999, pp. 46-50.

560 KLEIN, Yves, Galerie Iris Clert, Paris, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, 28 avril-12 mai 1958.

561 MATTÉI, Jean-François, « *La Crise de l'œuvre d'Art* », *Noesis*, n°19, 2012, pp. 81-93.

œuvre nuit à la compréhension⁵⁶².» En 1968, Lawrence Weiner privilégie le discours intellectuel à la forme sensible : présenté à la galerie Siegelau, l'ouvrage « *Statements* » recueille des projets de sculptures à concevoir mentalement. Par la suite, la plupart des dispositifs de Weiner s'appuient sur ses célèbres énoncés :

« 1. L'artiste peut réaliser la pièce ; la pièce peut être réalisée (par quelqu'un d'autre). 2. La pièce peut ne pas être réalisée. 3. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception⁵⁶³. »

Dorénavant, Lawrence Weiner expose de manière indifférenciée des éléments réalisés ou non par lui-même ou leurs simples énoncés textuels, d'égale valeur selon lui aux objets finis. De façon analogue, Sol Lewitt, encourage ses pairs à favoriser le concept sur sa transposition en œuvre d'art : « Les idées seules peuvent être les outils de l'œuvre, elles sont une suite d'étapes qui peuvent éventuellement trouver quelque forme. Il n'est pas nécessaire que toutes les idées soient matérialisées⁵⁶⁴. » Prolongeant la proposition du peintre Ad Reinhardt « Art as art as art », Joseph Kosuth affirme pour sa part qu'il est nécessaire d'expurger l'art de ses apparences au profit du concept. Ce qui mène en droite ligne à un art autoréférencé (« *Art as Idea as Idea*⁵⁶⁵ ») : « Les propositions artistiques sont de caractère linguistique... Elles sont l'expression d'une définition de l'art... L'art fonctionne selon une logique... L'idée de l'art (l'œuvre) et l'art sont une même chose⁵⁶⁶. »

Ces orientations théoriques, initiées dans les années 60, ont contribué à la constitution du courant artistique conceptuel, à présent hégémonique et qui obéit, selon Jean-François Mattéi :

562 LEWITT, Sol, « *Paragraphs on Conceptual Art* », *Artforum*, vol. V, été 1967, [en ligne] <http://www.arpla.fr/canal2/aai/?p=50> (consulté le 30/12/2021)

563 WEINER, Lawrence, *Statements*, livre d'artiste, New York, Fondation Louis Kellner, Seth Siegelau, 1968, 64 p.

564 LEWITT, Sol, *op.cit.*

565 KOSUTH, Joseph, *Art as Idea as Idea [First investigation, Titled (Art as Idea as (de-vice)]*, 1967, tirage photographique contrecollé sur Dibond, 120 x 120cm, MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris.

566 KOSUTH, Joseph, *L'Art après la philosophie*, [*Art after Philosophy*, 1^{ère} éd.1969], in : GINTZ, Claude (dir.), MNAM, Paris, *L'Art conceptuel : une perspective*, cat. d'exposition, (22 nov. 1989-18 fév. 1990), Paris, éd. MNAM-Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 236-241.

« [...] à trois conditions qui ne sont pas toujours comprises par le spectateur ou le lecteur : 1. Il faut éliminer autant que possible la dimension matérielle de l'œuvre en imposant une *esthétique* dépourvue d'*aisthesis*, c'est-à-dire de sensation. Car le sensible est l'adversaire déclaré du concept. 2. Privé de matériau, l'objet conceptuel se réduit à un énoncé performatif qui est purement tautologique. Le plasticien, ou le critique, proclame qu'une action considérée est de l'art parce que l'art *est* le concept de l'art ; plus encore, l'énoncé selon lequel ce qui est présenté est de l'art *est* l'art lui-même. 3. Cet énoncé performatif qui, par son seul *fait*, fait advenir l'art même en l'absence d'un support sensible réduit le travail artistique à sa propre immanence. Ce qu'il convient en définitive de nier, en une régression continue à travers l'œuvre, le matériau et le sensible, c'est la transcendance d'un monde autre qui s'affirmerait au-delà de l'objet et des discours que l'on tient sur lui⁵⁶⁷. »

La conceptualisation encourage ainsi un art tautologique, tourné vers lui-même, déconnecté de toute extériorité sensible. Dans ces perspectives iconoclastes, le travail du Nu, surtout vu dans un parti pris de laideur (c'est-à-dire exempt d'idéalité), constitue une divergence notable. Cependant, on assiste depuis peu à la réintégration progressive de la question du « faire » et de la matérialité dans l'art. En opposition, des pratiques artistiques actuelles revêtent des aspects matériels, mais aussi figuratifs. Cette veine d'inspiration figurative exprime un retour, sous des formes trublionnes du refoulé « œuvre ». La récente valorisation de la céramique, médium où la matière et l'objet sont incontournables, illustre particulièrement ce phénomène. Ces évolutions de la scène contemporaine apparaissent liées à la figuration et donc au Nu. Faire le choix délibéré de la figuration et en particulier du genre artistique académique du Nu, revient à refuser l'héritage des avant-gardes du début du XX^e siècle. Dans ce discours critique, sa réactivation contredit l'ensemble des préceptes conceptuels : il valorise un art dans lequel la pratique demeure essentielle et où l'œuvre existe en tant qu'objet. En outre, le Nu vient perturber, avec jubilation, l'hégémonie d'un modèle artistique axé sur la spiritualité. L'art contemporain, jusqu'au tournant des années 2000,

567 MATTÉI, Jean-François, « *La Crise de l'œuvre d'art* », *Noesis*, n°19, 2012, pp. 81-93.

développe une orientation profondément marquée par le sacré. Le champ lexical du religieux y est diffus : intangible⁵⁶⁸, immatériel⁵⁶⁹, inframince, imperceptible⁵⁷⁰, vide, intemporel, immuable... Ces vocables apparaissent opaques par la fréquente polysémie de ces termes qui englobent les productions conceptuelles. En dépit de ce caractère brumeux, le lien avec le religieux ne fait que peu de mystère, au point d'amener Catherine Grenier à s'interroger : « L'art contemporain est-il chrétien⁵⁷¹ ? », Giorgio Agamben, pour sa part, va au-delà. Ne nuancant pas son propos, il affirme sans détour que l'art est une liturgie en soi, et que, de ce fait, en dernière analyse, il n'y a plus besoin d'œuvre. Il s'agit, par conséquent, d'un art profondément pétri de considérations religieuses, ou du moins spirituelles, au-dessus de la matérialité et de l'éphémère. Or, quel meilleur support que le corps pour traduire l'accidentel et le singulier ? Le Nu est donc utilisé pour son pouvoir d'interpellation, sa force expressive : le rejet du conceptuel trouve dans le médium céramique un support d'expression favorable que le thème du Nu affermit.

568 Cf. POIREY, Nicolas (commissaire), Galerie de l'Elaboratoire, Rennes, « *Intangible* », 10 - 13 juin 2015.

569 Cf. OUZIEL, Myriam (commissaire), Musée de la Vie Wallonne, Liège, « *Matières immatérielles : Peintures, Sculptures, Installations* », cat. d'exposition, 9 novembre 2013 au 16 février 2014, Liège, éd. Liège : Province de Liège - culture, 2013, 29 p.

570 Cf. ANDERSSON, Andrea (commissaire), Musée d'Art contemporain de Cleveland, « *Adam Pendleton : Becoming Imperceptible* », cat. d'exposition, 24 janvier-14 mai 2017, Cleveland, éd. Siglio Press, 2016, 144 p.

571 GRENIER, Catherine, *L'Art contemporain est-il chrétien ?*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, collec. Rayon Art, 2003, 130 p.

IV.1.2) Nu - nudité : quelques précisions

Il faut cependant préciser ce terme de « nu », à dissocier clairement de la nudité. La nudité dévoile le corps dans son état de nature et expose au regard des parties généralement cachées. Le Nu, lui, relève du genre artistique. Dans le célèbre ouvrage intitulé « *The Nude : an Essay in Ideal Form*⁵⁷² », Kenneth Clark précise cette distinction par une analyse de la statuaire antique et de ses nombreuses représentations du corps. Clark démontre que cette notion s'est, pour l'essentiel, développée au moment de l'Antiquité archaïque. À ce moment, le Nu s'articule autour d'une recomposition et d'une reconstruction du corps réel. Pendant cette première période, les sculptures ne figurent aucun personnage contemporain, elles représentent un idéal de beauté et de piété. Pour l'essentiel, il s'agit de corps masculins idéalisés : les artistes antiques ne s'intéressent pas tant au modèle qu'au principe supérieur de l'Idée. Le Nu artistique ne doit pas reproduire le corps humain dans sa vérité sensible, il doit illustrer l'*eidōs* (l'Idée) véritable.



Le Pugiliste des thermes, III-IIe siècle av. J.-C., Domaine public, Wikimedia Commons

572 CLARK Kenneth, *Le Nu*, [*The Nude, an Essay in Ideal Form*], Paris, Hachette, collec. Pluriel, [1ère éd. 1956] 1998, (vol.I) 396 p., (vol. II) 288 p.

À ce titre, le Nu antique tend à « habiller » la nudité de conventions pour la rendre acceptable. Sous la période hellénistique, la rigueur mathématique de ces mêmes convenances tend à s'atténuer. La figuration manifeste une évolution importante. Bien qu'idéalisée, la « Vénus de Milo » en constitue un exemple notoire : la torsion introduite dans la posture oriente la représentation vers l'expressivité, ce qui ne constituait pas la préoccupation des artistes de la période classique. Les sujets classiques, comme les athlètes de gymnase entrent en concurrence avec des figures relâchées ou marquées par le pathos. Par exemple, le « *Pugiliste des thermes* », conservé au Palazzo Massimo alle Terme de Rome représente un athlète au nez cassé et aux plaies cicatricielles⁵⁷³. La statuaire renonce donc au principe supérieur de Beauté pour se concentrer sur la représentation, sans restriction, des âges ou des conditions sociales. Elle explore la sensibilité et traite les différents états de l'âme (détresse, souffrance). Il s'agit d'une impressionnante évolution du goût⁵⁷⁴. Plusieurs siècles plus tard, les représentations renaissantes prolongent cette préoccupation antique pour l'expressivité. Dans la perspective humaniste, le thème du Nu permet surtout de placer l'homme comme mesure du monde. L'attrait pour le Nu s'explique également par la volonté de perpétuer un modèle et d'affirmer l'adhésion à des conventions esthétiques. Le Nu permet de s'inscrire dans une tradition qui anoblit la discipline artistique. C'est également le cas de la céramique contemporaine qui, à travers ces références au Nu renaissant, revendique une filiation avec de nombreux courants qui en ont porté le genre. Il existe cependant des différences notoires : si l'Antiquité a essentiellement favorisé des images de corps masculin (à l'exception de la période hellénistique), la mouvance actuelle, quant à elle, semble favoriser le sexe féminin, notamment pour des raisons militantes.

Le Nu contemporain n'est pas le Nu du XIX^e siècle et ne sert pas les mêmes objectifs. Adaptable, le Nu du XIX^e s'avère particulièrement opportun pour répondre aux exigences morales (notamment religieuses) de l'époque : en « habillant » la nudité de ses conventions esthétiques, il rend tolérable la représentation du corps. Cette couverture est symbolique mais également physique, représentée concrètement par

573 *Le Pugiliste des thermes*, III-II^e siècles av. J.-C., période hellénistique, statue en bronze, h.120cm, conservation Palazzo Massimo alle Terme, Rome, Italie.

574 Ce changement fait d'ailleurs dire à Pline l'Ancien « *Cessavit deinde ars* », autrement dit : ensuite, l'art a disparu. Effectivement, l'art grec, selon ses conventions traditionnelles et rigoristes, n'existe plus en tant que tel. Voir PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXIV, 52.

des drapés. De cette manière, la plupart des Vénus, qu'elles soient antiques, renaissantes ou néoclassiques, présentent des éléments textiles. Il s'agit donc d'une nudité relative. En effet, le Nu dérive d'une construction : il ne tend pas à reproduire fidèlement la réalité, autrement dit, la nudité. Dans cette logique, l'image du Nu évince la pilosité naturelle du corps. De cette manière, le sexe féminin ne présente aucun poil, voire même aucun repli anatomique. Impensée, la vulve est substituée par une surface plane ou éventuellement un léger renflement. Cette étonnante négation provient de facteurs sociaux et esthétiques. Dans l'Antiquité, les femmes ont pour coutume d'épiler leur pubis. Mais pas les hommes, le poil peut alors être interprété comme marqueur de virilité et de force. L'art antique reflète ces coutumes.

La Renaissance qui valorise le modèle antique réinvestit cette représentation glabre du corps féminin. Cette idéalisation montre la représentation du corps féminin comme une étendue lisse, sans appareil génital fonctionnel d'un point de vue biologique : le genre artistique du Nu s'attache à figurer des divinités, dégagées des contraintes physiologiques et matérielles. Leur statut céleste encourage une représentation héroïque et idéalisée qui n'est pas la nudité véridique, anatomique. Cette convenance restrictive connaît une certaine pérennité mais elle sert des visées distinctes au gré des époques. Les codes du Nu, en apparence uniformes, prennent des sens différents. Ainsi, William Bouguereau (« *La Naissance de Vénus*⁵⁷⁵ » 1879, conservée au Musée d'Orsay) et Alexandre Cabanel évincent complètement le sexe de leurs œuvres en dépit de la sensibilité érotique de leur sujet. La déesse anadyomène⁵⁷⁶ de Cabanel s'expose dans une position allongée, légèrement tournée vers le spectateur, qui devrait, en toute vraisemblance, dévoiler son sexe. Cabanel choisit plutôt de représenter une aberration anatomique, qui a pour double mérite de ne pas heurter les bonnes mœurs et d'entrer en conformité avec l'idéalisation inspirée de l'Antique⁵⁷⁷. La nudité de la Vénus de Cabanel, bien que dérivée de l'Antique, ne suit

575 BOUGUEREAU William, *La Naissance de Vénus*, 1879, huile sur toile, 218 x 300cm, Musée d'Orsay, Paris.

576 CABANEL, Alexandre, *La Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130 x 225cm, Musée d'Orsay, Paris.

577 Ce qu'Émile Zola ne manque pas de souligner : « La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, cela semblerait indécent, mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose [...] Cet heureux artiste a résolu le difficile problème de rester sérieux et de plaire. » cité par LAFONT-COUTURIER, Hélène, « *La Maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question* », *Revue de l'art*, 1996, n°1, pp. 59-69.

donc pas tout à fait les mêmes fins. De même que la nudité de l'«*Olympia*⁵⁷⁸» de Manet, qui, a contrario de la Vénus de Cabanel est considérée comme indécente et immorale. En effet : le peintre représente une femme ordinaire, nue, vraisemblablement une courtisane/prostituée qui porte ironiquement le nom d'une déesse antique. La jeune femme semble d'autant plus dérangeante qu'elle défie le spectateur du regard. Le choc provient de l'absence de contexte mythologique et d'idéalité. L'*Olympia* s'oppose complètement à la *Vénus* de Cabanel⁵⁷⁹. Ainsi, s'entrechoquent avec fracas deux visions, l'une brutale et réaliste, l'autre plus éthérée et idéalisée. Malgré le déclin progressif, la symbolique du Nu classique imprègne toujours la scène contemporaine. En effet, cette approche construite du corps continue à rencontrer un certain succès. Dans cette perspective, deux corps coexistent : un corps originel, possiblement honteux et imparfait, et un corps pensé, idéal. Et c'est précisément cette idéalité que la mouvance actuelle met à mal.

Par sa réactivation du genre du Nu, elle interroge la dissimulation et le dévoilement du corps. Lorsque des artistes comme Grayson Perry, Michel Gouéry travaillent cette notion traditionnelle, ils s'inscrivent à la fois dans une pérennité et dans une rupture. Leurs personnages entrent en opposition avec les prescriptions classiques du Nu. Ils rompent également avec les codes et les influences religieuses, morales et sociales qui ont fait évoluer ce genre.

IV.1.3) Une Relation trouble avec les conventions religieuses et morales

Imprégnant l'art occidental, la religion chrétienne induit des perceptions et des interdits. Ce sont ces conceptions que mettent en jeu les nus grotesques de l'actuelle mouvance céramique. Ces œuvres dépassent la notion de juste mesure, d'équilibre qui prévaut dans le modèle artistique classique. Mais si les corps débordent par leurs contours et par leurs attitudes, il s'agit aussi d'un débordement moral. Or, comme

578 MANET, Édouard, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 x 191 cm, Musée d'Orsay, Paris.

579 À ce sujet, Zola confronte les deux œuvres: « Si au moins M. Manet avait emprunté la houppé à poudre de riz de M. Cabanel et s'il avait un peu fardé les joues et les seins d'Olympia, la jeune fille aurait été présentable. », in : ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, collec. Tel, n°174, 1991, p. 182.

l'explique André Burguière, les conventions iconographiques de la nudité se montrent intimement liées aux codes qui régissent la société et aux comportements tolérés. Ces règles implicites codifient le dévoilement du corps :

« Le fait que ces codes (de civilité) soient reçus par l'individu dès les premières étapes de la socialisation sans être jamais explicités ni présentés de manière discursive leur donne un caractère d'évidence et d'obligation qui les rend particulièrement contraignants ⁵⁸⁰.»

De cette manière, les personnages du Grottesque contemporain outrepassent les conventions artistiques mais aussi les usages sociaux qui restreignent les contextes précis et les lieux de la nudité. Il est encore difficile de dissocier la question de la nudité artistique de ses implications religieuses, même au XXI^e siècle. L'intérêt pour la beauté esthétique et ses enjeux plastiques s'est développé en Occident de manière constante. Mais si le corps semble, au fil du temps, de plus en plus détaché des problématiques religieuses, il n'en reste pas moins fondamentalement emprunt. Dans les textes bibliques, la nudité se présente sous le jour néfaste du péché. Conséquence directe de la faute, la honte devient une constituante intrinsèque de la perception judéo-chrétienne de la nudité. Le discours biblique construit de la sorte une corrélation négative entre punition et nudité. Celle-ci est alors conçue sous l'angle de la dégradation et de la honte. Le corps, dans la théologie chrétienne, apparaît « pollué » par l'érotisme et le vice : lorsqu' Eve a croqué le fruit défendu, le corps devient pour partie honteux, expliquant au passage l'invention des vêtements, prisés davantage pour leur capacité de dissimulation que pour leurs performances thermiques : « Alors ils se virent tous deux tels qu'ils étaient, ils se rendirent compte qu'ils étaient nus. Ils attachèrent ensemble des feuilles de figuier, et ils s'en firent chacun une sorte de pagne ⁵⁸¹.»

Néanmoins, limiter la pensée chrétienne de la nudité à une simple principe de détestation ou d'interdit serait réducteur. La nudité peut être codifiée et tolérée selon certains principes. Aussi, selon le positionnement du curseur sur l'échelle de la

580 DUERR, Hans Peter, *Nudité et Pudeur : le mythe du processus de civilisation*, Paris, éd. Maison des Sciences de l'Homme, [1^{ère} éd. 1988] 1999, 476 p.

581 Genèse (3,7)

moralité, la nudité peut traduire la dépravation la plus absolue comme la pénitence et l'humilité vertueuses. L'iconographie chrétienne donne de cette notion des exemples variés : la nudité illustre ainsi les étapes de la vie du Christ, de la Nativité à la Résurrection⁵⁸². Le corps apparaît dans une nudité limitée : les genitalia sont couvertes par un drapé (la Vierge Marie aurait ainsi couvert la pudeur son fils). À cet égard, le cas de la Chapelle Sixtine demeure un exemple emblématique. En effet, dès la fin de son exécution par Michel-Ange (1541), le « *Jugement dernier*⁵⁸³ » provoque la critique, notamment ecclésiastique. Quelques années plus tard, sur ordre du pape Paul IV, Daniele de Volterra recouvre les sexes des personnages du maître. Le surnom comique de « *Braghettone*⁵⁸⁴ » qu'on attribuera à cet artiste, n'occulte en rien la brutalité de cette période : les prêches du célèbre Moine Savonarole dénoncent toute image liée à la corruption. En Espagne, puis dans les pays voisins, les orientations de la Sainte Inquisition génèrent un climat de tension qui conditionne les œuvres et les comportements, avec en toile de fond une répression violente. Ce contexte a durablement influencé les artistes de cette période, jusqu'à modifier leurs œuvres antérieures ou censurer certains sujets, recouvrant ainsi les corps du voile de la pudibonderie alors que le ciel politico-religieux s'obscurcit.

Ces différents changements témoignent des oscillations du discours et du caractère sensible du « Nu » dans l'histoire de l'art. Le modèle biblique rejette la représentation de la sexualité profane. Les écrits de St Augustin illustrent ce rejet de la nudité, susceptible d'attiser la concupiscence. Le lourd fardeau du péché originel se transmet entre générations par la sexualité, et ce péché entache le corps – création divine à l'origine exempte de toute pollution érotique. Ainsi, toute manifestation des besoins du corps, principalement sexuels, porte en elle la trace indélébile de cette terrible défaillance. Représenter la nudité, surtout de manière grotesque, enténèbre et défigure le corps. Créé à l'image de Dieu, ce dernier doit illustrer la pureté et la sagesse. Pourtant, St Augustin présente le corps comme le support de tous les excès et

582 Cf. STEINBERG, Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1983, pp. 135-138 *et passim*, CHAPPELLIER, Alain, *Le Christ nu*, Paris, Seuil, 2003, 240 p.

583 MICHEL-ANGE, *Le Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Musée du Vatican, Rome, Italie.

584 Que l'on peut traduire littéralement par le « *calçonneur* ».

démésures possibles. Faire l'éloge du corps sexué, terrestre, revient donc à valoriser la substance tentatrice de ce dernier et à contredire la primauté supposée de l'âme sur le corps. Censée guider les créatures terrestres vers la vérité du divin, l'âme porte en elle la promesse de l'élévation et de la rédemption. La matière n'est que le fruste support du vice de l'âme qui a échoué à atteindre la vertu. Cependant, il est précisé dans les « *Soliloques* », que la matière doit être considérée avec méfiance car elle anime les sens et attise les passions :

« C'est de fuir entièrement toutes les choses sensibles et d'avoir grand soin de ce que, tant que nous sommes dans ce corps mortel, que les ailes de ton esprit ne soient point arrêtées par la glu de ce monde⁵⁸⁵. »

Par une métaphore ailée, cet extrait manifeste une volonté d'élévation au-dessus du terrestre et de sa trivialité. Il réaffirme ainsi la primauté, déjà présente dans le modèle platonicien, du spirituel sur la matière. Cette supposée supériorité alimente également le dogme protestant. La Réforme, entreprise par Luther puis Calvin contre l'Église catholique, encourage l'iconoclasme. La réforme luthérienne, les courants calvinistes puis la contre-réforme vont ainsi favoriser la montée en puissance d'un discours théorique orienté vers la bienséance et la pudeur. La surenchère puritaine entre l'Église réformée et l'Église romaine instille un climat particulièrement dévot. Le courant protestant accuse le catholicisme d'idolâtrer des images, voire des images licencieuses car dénudées.

Ces différentes luttes théologiques et esthétiques imprègnent, par conséquent, l'évolution de la représentation du corps et de son éventuelle nudité. La nudité se révèle systématiquement suspecte de concupiscence et les artistes se voient contraints de chercher à évacuer toute dimension sexuelle. Face à cet épineux problème, le genre artistique du Nu produit des compromis afin d'entrer en conformité avec les différentes orientations religieuses. Dans le dogme catholique, le « Nu » permet de draper d'une dimension christique une nudité embarrassante : la dimension sacrée constitue un alibi qui se superpose à la perception esthétisante du nu inspiré de l'antique. Portée par les thématiques judéo-chrétiennes de la faute et du sacrifice, la

585 SAINT-AUGUSTIN, *Les Soliloques*, XIV, I, 24.

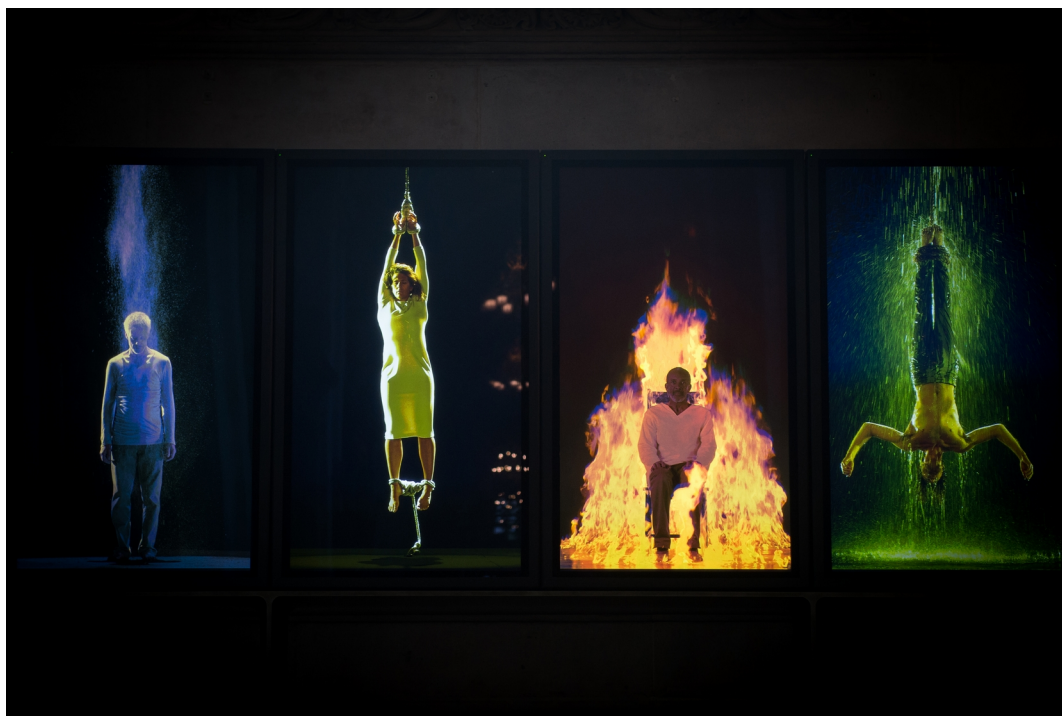
représentation du nu appuie alors une iconographie de la souffrance. Les artistes développent des représentations de corps dont la vulnérabilité élude tout caractère sexuel. La nudité sert ainsi un discours moral, marqué par l'expiation et le sacrifice. Dans l'art du XX^e et du début du XXI^e siècles, il s'agit, pour de nombreux artistes, d'exploiter un matériel expressif particulièrement répandu dans la culture occidentale. Cet héritage est convoqué et revendiqué par les artistes. Jean Rustin témoigne de cette appétence pour le tragique du Nu religieux :

« Et j'ai conscience qu'il y a derrière ma démarche d'aujourd'hui, derrière cette fascination du corps nu, vingt siècles – et bien plus – de peinture surtout religieuse. Vingt siècles de Christs morts, de martyrs torturés, de révolutions sanglantes, de massacres, de rêves brisés, et que c'est bien dans le corps, dans la chair que finalement s'écrit l'histoire des hommes et peut-être même l'histoire de l'art⁵⁸⁶. »

Le corps vulnérable, souffrant, voire martyrisé, constitue un support d'expression important pour la scène contemporaine. Plusieurs artistes reprennent directement l'iconographie religieuse : dans un propos critique et militant, Damien Hirst déplace la crucifixion sur le terrain de l'animalité dans « *God Alone knows*⁵⁸⁷ ». Placé dans du formol, du bétail en suspension expose, les pattes en croix, l'intériorité rougeâtre de sa carcasse éviscérée. Violente, l'installation de Damien Hirst réactive la martyrologie pour dénoncer notre relation cruelle au monde animal, notamment dans l'agro-alimentaire. Exploitant le vocabulaire scientifique et médical, les vitrines exhibent froidement ces cadavres. Christique, la posture humanise et augmente l'horreur de la scène : le cynisme de l'œuvre réinvestit l'imagerie pieuse afin de susciter l'empathie du spectateur.

586 RUSTIN, Jean, « À Corps perdu », *Artension*, n°44, novembre-décembre 2008, p. 3.

587 HIRST, Damien, *God Alone knows*, 2007, Triptyque : 324,6 x 171 x 61,1 cm (gauche) 385 x 201,4 x 61,1 cm (centre) 324,6 x 171 x 61,1 cm (droite), verre, métal, silicone, miroir, inox, fil nylon, carcasse de mouton, solution formol, acier et marbre, Musée Astrup Fearnley, Oslo, Norvège.



VIOLA, Bill, (*Martyrs*) *Earth, Air, Fire, Water*, 2014, CC BY-S.A.2.0 © Mazur/www.catholicnews.org.uk

Dans un tout autre registre, « *Earth, Air, Fire, Water*⁵⁸⁸ » de Bill Viola s'appuie également sur les affects de son public. Installée en permanence dans le chœur de la cathédrale Saint-Paul de Londres, l'œuvre vidéographique se compose de quatre écrans plasmas qui, à la manière d'un retable traditionnel, fonctionnent à la fois isolément et collectivement. Chacun de ces tableaux en mouvement montre un personnage soumis à la furie d'un des quatre éléments naturels. La fascination du vidéaste pour les forces physiques et spirituelles, présente dans « *Fire Woman*⁵⁸⁹ », « *Ablutions*⁵⁹⁰ », ou « *Tristan's Ascension*⁵⁹¹ », transparaît dans cette installation. En boucle, l'œuvre rejoue le thème iconographique du martyr et de sa souffrance. La

588 VIOLA, Bill, (*Martyrs*) *Earth, Air, Fire, Water*, 2014, projection vidéo en couleur sur écran plasma, 140 x 38 x 10 cm, 7''15 min., performeurs : Norman Scott, Sarah Steben, Darrow Igus, John Hay, aile sud cathédrale Saint-Paul, Londres, Royaume-Uni.

589 VIOLA, Bill, *Fire Woman* 2005, projection vidéo en couleur, quatre canaux audio avec subwoofer (4.1) Dimension de l'écran : 580 x 326 cm, 11''12 min., performeur : Robin Bonacorsi, Musée Guggenheim, Bilbao, Espagne.

590 VIOLA, Bill, *Ablutions*, 2005, projection vidéo en couleur sur écran plasma, 101.5 x 122 x 10.8 cm, 7''01min., performeurs Lisa Rhoden, Jeff Mills, Kukje Gallery, Séoul, Corée du Sud.

591 VIOLA, Bill, *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)*, 2005, projection vidéo en couleur, 10''16 min., performeur : John Hay, Musée Guggenheim, Bilbao, Espagne.

répétition cyclique du dispositif souligne la vulnérabilité des individus qu'elle soumet à un perpétuel supplice : trois hommes et une femme, suspendus à une corde ou ligotée, se débattent contre les forces terrestres. Sans cris ni épanchements, la bande sonore souligne la résignation des individus face à leur sort. D'abord inertes, ces personnages semblent prendre progressivement vie face à l'adversité de la nature, alors que la violence des éléments alterne destruction et renaissance, échec et rédemption. La dimension cyclique du dispositif produit un sentiment d'étrangeté : répétitive, l'installation génère un caractère hypnotique et méditatif. Fascinante, la répétition donne à voir mais n'offre aucune explication sur l'origine de ces supplices interminables. Métaphore de l'absurdité et de la fragile condition humaine, l'œuvre conserve son mystère. Néanmoins, la dimension métaphysique apparaît dans l'élévation spirituelle de ces martyrs, qui, par leur ténacité et leur dignité, dépassent les affres de la matière. La verticalité des écrans du polyptyque « *Earth, Air, Fire, Water* » insiste sur cette spiritualité, en lien avec le lieu consacré dans lequel elle s'intègre.

Ces différents exemples, en reprenant les conventions iconographiques (Christ en croix, rapport de frontalité) les décalent légèrement. Les artistes contemporains s'emparent du thème traditionnel du Nu de manière ironique ou poétique, tandis que sa dimension spectaculaire et universelle permet de représenter une forme d'isolement insoutenable. Les êtres figurés apparaissent alors vulnérables et enfermés dans des espaces exigus, symbolisant l'étroitesse de leur enveloppe corporelle. D'autres artistes exploitent, à leur façon ce principe :

Ron Mueck notamment, présente dans ses œuvres des situations d'isolement. L'incommunicabilité est récurrente dans ses compositions et ses personnages partagent les mêmes espaces, sans jamais se toucher : les corps avachis traduisent l'affliction. À travers la perturbation de ces corps, le plasticien développe des dispositifs empreints de religiosité ou d'un sentiment de rédemption. Ces chairs souffrantes évoquent les récits de la Passion du Christ. Mais l'exhibition de la douleur corporelle n'est pas ici la seule visée objective. In fine, la souffrance excessive constitue un détour visuel pour permettre la projection du spectateur. Dans une perspective religieuse, la souffrance s'inscrit dans un processus cathartique pour les fidèles. Expurgé de sa dimension théologique, ce procédé empathique est à l'œuvre

dans les productions contemporaines de Ron Mueck, Lucian Freud ou encore de Jenny Saville.

Si la nudité de leurs personnages s'avère exempte de religiosité, elle n'en reste pas moins imprégnée de cette imagerie du corps souffrant. Simone Korff-Sausse⁵⁹² expose la manière dont l'inspiration chrétienne infuse dans la peinture du XX^e et du début du XXI^e siècle, notamment à travers le motif de la crucifixion. Elle revient sur le célèbre exemple des « *Crucifixions*⁵⁹³ » de Francis Bacon, série d'autoportraits torturés qui projettent sur la figure du Christ les souffrances de l'artiste. L'auteur ne manque pas de rappeler l'ironique oxymore de Bacon qui associe avec fracas, les chairs suspendues du Christ à l'étal de boucherie : « Nous sommes des carcasses potentielles. Si j'entre dans une boucherie, je trouve toujours surprenant que ce ne soit pas moi qui soit à la place de l'animal⁵⁹⁴ ».

Il s'agit, dans l'œuvre de Bacon, d'une chair en putréfaction, ou du moins, corrompue par sa flétrissure prochaine. Exploitant différents registres, le rire avoisine la détresse, l'ironie côtoie l'horreur : l'œuvre valorise le caractère inquiétant de la corporalité. Korff-Sausse estime que cette peinture s'appuie sur « [...] la tradition de l'esthétique du grotesque qui consiste à se complaire dans le triomphe amer de la provocation et l'exaltation de la déchéance⁵⁹⁵ ». Mais cette description du grotesque s'applique peu aux œuvres de la mouvance. Si Bacon s'inscrit dans la perversion extrême du corps, les productions grotesques distillent davantage de tendresse et d'apitoiement pour leurs personnages tragiques. L'exposition outrancière du corps sert alors un discours empathique. Leur ambiguïté conduit à interroger les limites entre sublimation et trivialité.

592 KORFF-SAUSSE, Simone, « *Les Corps extrêmes dans l'art contemporain : entre perversion et créativité* », *Champ psychosomatique*, vol. XXXV, n°3, 2004, pp. 61-74. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2004-3-page-61.htm> (consulté le 05/01/2022)

593 BACON, Francis, *Trois études pour une crucifixion*, 1962, huile avec sable sur toile, trois panneaux, 198 x 145 cm chacun, Musée Guggenheim, New York, États-Unis.

594 KORFF-SAUSSE, Simone, *op.cit.*

595 *Ibid.*

IV.1.4) Nu contemporain et expression empathique

Le point suivant étudie l'indécision dans laquelle les sujets de Ron Mueck s'inscrivent. Il s'agit de comprendre comment ses images articulent, de manière contradictoire, une ironie brutale à une fascination pour le vivant. Les œuvres de Mueck développent en effet un ensemble de variations physiques : ces particularités, corrélées au temps, à l'accident ou à la maladie, s'opposent au principe d'idéalité. La nudité des sujets de Mueck perturbe d'autant plus qu'il s'agit de corps vieillissants. Mais le dérangement semble plutôt provenir de l'exposition de la vulnérabilité que du fait de montrer les orifices et les chairs qui les entourent. Dans sa démarche, cette vulnérabilité fonctionne de manière concomitante avec la nudité. Il s'agit de présenter les corps dans une fragilité authentique. Inévitablement, cette vérité passe par une exposition des chairs dans leur possible affaissement, débordement ou vieillissement. Dans cette logique, la recherche d'authenticité conduit à individualiser les sujets. L'absence d'idéalité et d'individualité apparaissent liées et les singularités de la figuration convoquent un certain nombre de questions religieuses. Le travail de Mueck s'y réfère pour mieux les révoquer et s'appuie sur des références importantes de la peinture renaissante et du siècle d'Or. Bien qu'éloignées géographiquement et historiquement, ses sources d'inspiration artistiques ont pour intérêt commun la contingence, l'anecdotique ou l'irrégulier.

Les œuvres de la Renaissance l'inspirent particulièrement car, dans un contexte de changements sociaux et idéologiques, elles favorisent de fortes tensions entre profane et spirituel. Les artistes de cette période humanisent la représentation, et donc, la singularisent. Néanmoins, les ajustements de la Renaissance réaffirment la primauté de la spiritualité sur la matérialité. En son temps, Plotin, auteur païen qui préfigure certains aspects de la doctrine chrétienne, soutenait déjà la supposée supériorité du spirituel. Comme le rapporte Todorov, le théologien avance que « [...] le spirituel est préférable au matériel [...] ⁵⁹⁶».

L'individualité se heurte au caractère absolu du divin : immatériel, Dieu ne possède ni corps, ni visage. Atemporel, Dieu ne connaît pas d'âge. Toutefois, selon

⁵⁹⁶ TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu, Essai sur la Peinture flamande*, Paris, éd. Seuil, collec. Essais, 2004, p. 36.

Todorov, s'il a créé chaque homme et femme à son image, on peut conclure qu'en chaque individu réside une part divine. Perméable, la mince frontière entre les registres rend alors acceptable la figuration : « À plus forte raison, le Nouveau testament rend légitime la représentation, puisque Jésus est déjà ce médiateur entre ciel et terre, incarnation visible du divin, homme et Dieu à la fois ⁵⁹⁷. » L'Église catholique témoigne d'une certaine tolérance à l'encontre des œuvres, mais à la condition que ces dernières se fassent le vecteur des idées et des principes chrétiens. Elle autorise même l'individualisation des images : de cette manière, les objets de la représentation « [...] ne se contentent pas d'illustrer une catégorie générale, ils existent aussi pour eux-mêmes, intransitivement⁵⁹⁸ ». Dans le même temps, représenter l'individualité encourage l'acceptation des particularités comme manifestations ambivalentes du divin dans le profane. L'immanence introduit ainsi une subtilité. La matérialité constitue un détour possible pour donner à voir l'essence supérieure des idées. Ce détour peut, de cette manière, se muer en une paradoxale louange. C'est d'ailleurs en ces termes que Todorov analyse l'œuvre de Van Der Weyden « Pour lui, la splendeur de la matière est une preuve de la grandeur de Dieu⁵⁹⁹ » (lui-même créateur de la matière !). Les peintres de la Renaissance nordique « [...] n'ayant pas ce canon [antique] présent à l'esprit, ont choisi de chercher la beauté de chaque chose, de chaque personne en tant que telle, de la découvrir dans son inimitable singularité. La description poussée à l'extrême se transforme en éloge⁶⁰⁰. »

Dans une certaine mesure, cet éloge apparaît dans le travail de Ron Mueck par l'importance descriptive du modelé, des textures et des couleurs. Cette orientation artistique, qui se retrouve également dans l'art du XVII^e siècle hollandais ne tient pas uniquement à la dimension contingente des sujets (« C'est la peinture de la foule, du citoyen, de l'homme de travail...⁶⁰¹ ») ou à une exécution minutieuse. Elle apparaît imprégnée du Sacré. Au XVII^e, De Hooch peint les occupations de la bourgeoisie pour ce qu'elles sont et représente le quotidien de ses contemporains dans des scènes de genre. Il construit, des compositions où des personnages partagent de simples

597 TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu, Essai sur la Peinture flamande*, Paris, éd. Seuil, collec. Essais, 2004, p. 39.

598 *Ibid.*, p. 78.

599 *Ibid.*, p. 197.

600 *Ibid.*, p. 217.

601 FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, éd. Garnier Frères, collec. Classiques Garnier, [1^{ère} éd. 1876] 1972, p. 175.

moments de convivialité autour d'un verre de vin ou d'un instrument de musique. Ce développement artistique s'appuie sur une considération du banal, de l'ordinaire et de l'anecdotique, ce qui traduit, comme l'indique Todorov, un changement paradigmatique. Les scènes de genre sont ainsi encouragées.

Pourtant, si leur développement s'avère lié à l'iconoclasme protestant, il n'évacue pas les références religieuses. Ces évolutions esthétiques favorisent des images ambivalentes. Peinte par Rembrandt en 1654, « *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*⁶⁰² » présente sans complaisance des chairs cellulitiques. Dans les œuvres du siècle d'or, le rendu scrupuleux des textures, des couleurs, des variations lumineuses, l'organisation des objets dans l'espace traduisent des visées esthétiques spécifiques. Ces éléments répondent à une codification précise de la peinture et à un discours théologique au profit duquel la représentation du profane est adaptée. Ainsi, quand Rembrandt figure Bethsabée, il ne ressent pas le besoin de la sublimer ou de la magnifier. Son vrai sujet est le monde humain, visible et tangible bien qu'issue de la création divine. Bethsabée est unique, individualisée sous les traits empruntés à Saskia, la femme de l'artiste. Rien à voir avec les soldats « génériques » ou les « types » (voir les hypertypes) de la mère au foyer ou des soldats peints par Gabriel Metsu. Toutefois, comme le rappelle Todorov, la représentation n'est pas portée par une unique motivation descriptive de glorification du quotidien, il s'agit également de porter un enseignement moral.

La méticulosité des détails et la contemplation⁶⁰³ du quotidien de l'art hollandais expriment des préoccupations esthétiques spécifiques, indexées sur des principes moraux. Bien que cette définition ne puisse s'appliquer aux travaux de Ron Mueck ou Jenny Saville, leurs images du corps sinistré relèvent également d'une sublimation paradoxale des aspects tragiques de la vie humaine. Plus que le déni de la douleur ou de la perte (ce qu'encourage la posture de l'idéalisation), il est question de l'exposition de l'être humain dans sa fragilité.

602 REMBRANDT, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654, huile sur toile, 142 x 142 cm, Musée du Louvre, Paris.

603 Cf. CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n°179, 1965, p. 169 : « Si j'essaie de définir, de fixer par l'écriture l'impression qu'après de trop courts contacts me laisse ce pays, ce n'est pas à la mémoire visuelle que j'éprouve aussitôt le besoin de recourir. L'œil en Hollande ne trouve pas autour de lui un de ces cadres tout faits à l'intérieur de quoi chacun organise son souvenir ou sa rêverie [...]. La pensée tout naturellement, libre d'un objet qui s'impose brutalement à son regard, s'élargit en contemplation. » .

Ces représentations contemporaines ne relèvent pas de la provocation amère ou de l'exaltation de la décadence, elles réactivent un principe de résilience, déjà présent dans la peinture nordique. Ces productions rejouent l'iconographie religieuse non pour provoquer la raison ou servir le récit religieux, mais afin de construire une critique sociale. Il s'agit de célébrer les individualités des faibles et des laissés-pour-comptes. L'œuvre « *Woman with shopping Bags*⁶⁰⁴ » de Mueck s'avère particulièrement emblématique de cette approche : les bras étirés vers le bas, les pieds ancrés dans le monde terrestre, cette banale ménagère réactualise l'image sacrificielle de la Vierge Marie. Le sculpteur célèbre l'héroïsme anonyme et quotidien de femmes du commun, écartelées entre des injonctions ménagères, financières et parentales. L'œuvre exploite ainsi l'esthétique du sacré pour dénoncer les souffrances des classes les plus pauvres et mettre en avant les réprouvés de la société.

604 MUECK, Ron, *Woman with shopping Bags*, 2013, résine, silicone, polyester, textile, 113 × 46 × 30 cm, Fondation Cartier, Paris.

CHAPITRE IV.2

CORPS GROTESQUE ET INFLUENCES PORNOGRAPHIQUES

Omniprésents dans de nombreux médiums artistiques, les thèmes de la nudité et du sexe fédèrent le courant actuel, notamment céramique. Cette profusion interroge la motivation particulière des artistes à travailler la question du corps, notamment par le prisme du sexuel : s'agit-il d'opportunisme ou de provocation ? D'une recherche d'effets (émotionnels, sensoriels...) sur le spectateur ou d'une étude de nature anthropologique de nos habitus corporels ?

IV.2.1) Le Sexe et l'obsession pour la génitalité dans la mouvance contemporaine



Vue de l'exposition *Cloune*, galerie Raymond Hains, école des Beaux-Arts de Saint-Brieuc, 2019. Photographie personnelle.

Ce premier constat nécessite néanmoins quelques éclaircissements : au-delà de cet intérêt partagé pour le corps et la sexualité, les images sont extrêmes et outrancières. L'outrance, si elle n'est pas l'apanage exclusif des œuvres du XXI^e siècle, s'impose avec une telle vigueur que sa fréquence d'apparition interpelle. Le sexe colore l'ensemble de l'art contemporain mais cette thématique trouve dans le médium céramique, une expression particulière. Le priapisme des corps émaillés par Michel Gouéry ou Elsa Trenkwaldler entre en concurrence avec la provocation des vulves modelées par Elsa Sahal, Lidia Kostanek et Kathy Butterly. Étranges, les sexes représentés par ces artistes s'avèrent peu réalistes. Le Nu idéalisé de la Renaissance, comme le souligne Didi-Huberman, n'était pas non plus fidèle à la vérité ontologique du corps : « [...] ni fentes, ni poils, trait commun à toutes les sculptures antiques connues à la Renaissance, et Masaccio, au Carmine, qui représente Eve avec un sexe de petite fille⁶⁰⁵. » Bien qu'également irréalistes, les représentations contemporaines ne poursuivent pas les mêmes visées que celles de la Renaissance. Héritières des grotesques maniéristes, les œuvres actuelles construisent un univers comique et ambivalent. Plusieurs artistes témoignent de leur intérêt pour la représentation exagérée et humoristique du sexe : Elsa Sahal l'a ainsi érigé en sujet principal de son exposition « *Cloune*⁶⁰⁶ » à l'école des Beaux-Arts de St Brieuc.

Les appareils génitaux qu'elle modèle apparaissent démesurés, obèses et poilus. Ce choix s'avère particulièrement riche au regard des difficultés rencontrées par les sculpteurs, notamment les céramistes, pour figurer la pilosité. Elsa Sahal ne sculpte ni ne modèle le poil : la céramiste ajoute plutôt des fibres synthétiques qu'elle pique, après cuisson, dans des pores prévus à cet effet dans ses pièces. Le décalage entre la matière synthétique et l'aspect brut de la céramique accentue l'effet comique : les poils sont soulignés jusqu'à l'horreur. La couleur artificielle et les frisottis de ce matériau bon marché évoquent les postiches et les perruques de cirque. D'ailleurs, le titre « *Cloune* » associe l'installation à une figure ambivalente, à la fois drôle et effrayante. La dualité du personnage du Clown s'appuie sur le principe de la mascarade et de la falsification et convoque, à l'instar du carnaval médiéval, une

605 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, éd. Gallimard, collec. le Temps des Images, 1999, pp. 24-25.

606 SAHAL, Elsa et PINARD, Guillaume, *Cloune*, Galerie Raymond Hains, école des Beaux-arts de Saint-Brieuc, 25 janvier - 7 avril 2019.

imagerie de l'inversion. Ce retournement surgit dans l'œuvre de Sahal par l'interstice, le pli, la fente. L'ouverture du corps incarne une brèche ouverte sur l'étrange. Le sexe offre une révélation brutale de l'organicité, comme une dissection anatomique : il met au jour la réalité du corps. Révélatrice, l'intériorité de l'œuvre expose la nature véritable de ce corps et sert un propos sur les tréfonds psychologiques : elle constitue un support d'inversion et de révélation d'un caractère authentique. Derrière cette esthétique du corps outrancier, s'échafaude un univers de transgression et de renversement des valeurs dont l'ouverture du corps représente la charnière.

En outre, cette esthétique sexuelle réactive un répertoire iconographique historiquement ancien. L'obsession pour la génitalité est un enjeu majeur de l'art contemporain, mais elle apparaît dès la Préhistoire et s'avère constitutive de l'histoire de la céramique. Les Vénus paléolithiques, développent des conventions figuratives où les parties sexuelles apparaissent schématisées et exagérées. L'archéologue André Leroi-Gourhan a démontré que de nombreuses Vénus se constituent autour d'une partie centrale proéminente (abdomen, hanches, seins, fesses, vulve et cuisses exagérément développés) et d'extrémités fuselées ou juste ébauchées (têtes et jambes)⁶⁰⁷. La tête est, généralement réduite et dépourvue de détails anatomiques mais il existe des exceptions : la Dame de Brassempouy⁶⁰⁸ et la Dolni Vestonice. Néanmoins, dans cette dernière, les formes callipyges et sexuées, sont accentuées à des fins expressives. Plus tardivement, la céramique développe de nombreuses représentations de la sexualité. Des poteries de l'Antiquité grecque illustrent les ébats immodérés de divinités débridées. Les images dionysiaques liées à la fertilité et à l'opulence, ainsi que les sculptures de phallus ailés découverts à Chypre⁶⁰⁹, témoignent d'un intérêt marqué pour la représentation du sexe. Lorsque la céramique contemporaine confectionne son imagerie sexuelle et outrancière, elle convoque donc un ensemble de références millénaires. Tout en s'y référant, la mouvance actuelle exploite cependant des formules esthétiques d'agrandissement, de grossissement et de fragmentation. Les sexes outranciers, dilatés et fragmentés réalisés par Elsa Sahal en

607 LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la Parole*, t.I : *Techniques et Langages*, Paris, éd. Albin Michel, 1964, 323 p.

608 *La Dame de Brassempouy*, ou *Dame à la capuche*, Paléolithique gravettien (29 000-25 000 av. J.-C.) ivoire de mammoth, 3,65 x 2 x 2,2cm, Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-En-Laye.

609 KARAGEORGHIS, Vassos, « *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1986* », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. CXI, 1987, p. 677.

sont des exemples spectaculaires. Les œuvres contemporaines expriment, certes, la puissance tellurique du corps mais elles traduisent surtout des préoccupations sociales et esthétiques de notre époque. À ce titre, la mouvance réactive des images et des mécanismes esthétiques omniprésents dans nos sociétés actuelles.



GALVIN Jérôme/ FullMano, *Je vous aime*, 2012, terre vernissée, broderie, dimensions n.c, [s.l]

Accessible et diffus, le cinéma pornographique constitue un réservoir dans lequel le Grotesque va puiser. Les motifs et les mécanismes extraits de l'univers pornographique vont être ensuite détournés, revus et modifiés à des fins critiques. Outrancière, la pornographie construit un univers de l'excès. Reliée à cette esthétique immodérée, la truculence du grotesque contemporain active des mécanismes esthétiques d'anéantissement du regard. Le registre pornographique tend à produire un état de sidération. Il anesthésie la réflexion et n'impose ni histoire ni débat. Il forme un « tout » indivisible, une forme de tautologie : « l'excitation du sexe excitant ⁶¹⁰ ». Multiple et hétérogène, la nature trouble du sexe se retrouve amplifiée dans les images pornographiques. Ces dernières, bien qu'elles recomposent la sexualité, tendent également à revêtir certaines apparences du quotidien et de la banalité, notamment par

610 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 12.

quelques éléments contextuels comme les décors, le statut professionnel et social (néanmoins archétypal) des protagonistes.

En conséquence, l'objet pornographique apparaît paradoxal et ambigu. Son indétermination correspond pleinement au régime grotesque, favorable aux contradictions. La mouvance actuelle va ainsi tirer parti de certaines de ses caractéristiques, notamment sa distanciation avec le réel. Par les artifices de la mise en scène, la pornographie soustrait la séquence aux impératifs du récit, mais également aux contraintes du réel. Son éloignement avec le devoir d'illusion et son absence de raisonnement lui sont imputés : le problème de la pornographie ne repose pas uniquement dans l'attentat aux bonnes mœurs, son jeu avec la vérité lui est également reproché. La pornographie produit une mise en scène. Elle propose du « faux » qui implique une performance physique mais jouée et totalement irréaliste et exagérée. C'est un cinéma de la matière-corps mais idéalisée, recomposée, augmentée et donc contrefaite :

« La pornographie de vidéocassettes constitue un phénomène massif et un catalyseur plus complexe qu'il peut y paraître des manières de voir. Ce n'est pas seulement la sexualité qui s'y montre qui explique l'ampleur d'un marché, mais les rapports au corps, à l'image, au récit, qui s'y trouvent eux-mêmes caricaturés⁶¹¹. »



GOUÉRY Michel, *Sans titre*, 2010, céramique, 47 x 27 x 11,5 cm, galerie Anne de Villepoix, Paris. © Gouéry, autorisation de l'artiste.

611 BAUDRY Patrick, *op.cit.*, p. 9.

L'univers de la pornographie, par son caractère artificiel, ses exagérations, ses modifications du corps, convoque certains procédés de la mascarade. Cette dernière, apparaît directement connectée aux traditions du carnaval. Présents sur les différents continents, les rites carnavalesques hérités de l'Antiquité ou dérivés de l'ère coloniale témoignent de traditions pérennes et variées. La diversité des pratiques et des usages n'empêche pas quelques constantes : le goût pour l'obscène et les représentations sexuelles constituent une caractéristique communément partagée. En Afrique du nord par exemple, l'existence de mascarades (célébrées lors de l'*Aïd el-Kebir* ou de l'*Achoura*) a été signalée depuis longtemps par plusieurs auteurs dont Edmond Doutté⁶¹². Par définition, la mascarade produit un simulacre qui relève de l'exagération et du rire. Les faits sont imités mais déformés, grossis, décalés, les personnages apparaissent archétypaux. Traditionnellement, la mascarade est un évènement festif dont le nom est dérivé de l'italien « *maschera* » qui signifie « masque ». Cette origine évoque la contrefaçon, la parodie mais aussi la fraude, les comportements licencieux et hérétiques : la manipulation et le jeu apparaissent comme les attributs privilégiés de la mascarade qui ouvre ainsi sur un univers pétri par l'illusion, l'inédit et l'immodération. Cette étrangeté favorise des formes outrancières propices à exciter le rire et principalement focalisées sur le visage et le sexe.



CALLOT, Jacques, extrait de la série des *Gobbi*, 1620-1622, estampe, 9x 6cm, Musée Lorrain, Nancy, domaine public.

612 Ce dernier relève la dimension humoristique mais aussi grivoise de certaines mascarades maghrébines, notamment en Algérie, à Ouargla. Cf. DOUTTÉ, Edmond, « *Les Débris de l'antique magie : le carnaval* », in : *Magie et Religion en Afrique du Nord*, chapitre XI, Alger, éd. n.c, 1909, p. 498.

Les représentations dessinées en son temps par Jacques Callot, telles que les « *Balli*⁶¹³ » ou « les *Gobbi*⁶¹⁴ » s'avèrent emblématiques de cette double insistance sur l'expressivité et la génitalité : la série des « *Gobbi* » présente des personnages disproportionnés dont les anatomies se resserrent autour des têtes (déformés par des masques) et des sexes soulignés par une bourse ou une épée stratégiquement placées. Les images de Callot relèvent du travestissement et de l'absurdité.

Cette esthétique singulière est construite à des fins de divertissement mais aussi d'avertissement contre l'hypocrisie sociale. Dans le contexte religieux de la Lorraine du XVII^e siècle, ces représentations illustrent un avertissement moral contre les comportements excessifs. Dans un autre registre, l'esthétique pornographique actuelle génère aussi des images outrancières et artificielles. Le Grotesque contemporain exploite cette exagération pour révéler des valeurs et des modèles sociaux sous-jacents. Il convoque de manière critique l'industrie pornographique⁶¹⁵ en tant qu'avatar de la société capitaliste. L'ironie du grotesque utilise le caractère outrancier d'images pornographiques qui « [...] sont à la mesure d'un refoulement produit par une société non seulement pudibonde mais qui entrave les libertés⁶¹⁶. » Derrière la pornographie, la marchandisation du corps et l'hypocrisie sociale sont visées. À l'instar du registre pornographique, la mouvance actuelle génère une « machinisation », une « animalisation » et donc une extériorisation du fait sexuel. La déshumanisation à l'œuvre dans le *porno* engendre une distanciation que les productions contemporaines vont rejouer de manière critique. La nudité grotesque, à la fois entêtante et malléable, permet de traverser l'interdit et la transgression, tout en produisant un profond sentiment de paradoxe. Les emprunts à la pornographie n'interviennent donc pas de manière innocente dans l'art contemporain : ils se développent en réaction à un contexte qui excède le champ esthétique. D'un mépris du corps-matière lié à la notion de spiritualité, les mœurs ont insidieusement glissé vers un culte du corps et de ses performances. Exprimée dans une grande variété d'activités (frénésie sportive, apologie du développement personnel ou encore

613 CALLOT, Jacques, *Balli di Sfessania*, 1620-22, série de 24 planches gravées, 10 × 7 cm, Musée du Louvre, Paris. Série décrivant des personnages inspirés de la Comedia dell'arte.

614 CALLOT, Jacques, *Le Gobbi*, 1620-1622, série de 21 planches, 9 × 6 cm, Musée Lorrain, Nancy.

615 Précisons néanmoins que le cœur de cible est principalement la pornographie dite « *mainstream* » (courante), un registre qui ne reflète pas toute la diversité de la production mais dont l'imagerie avilissante demeure hégémonique.

616 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 18.

orthorexie alimentaire), l'époque prolonge une imagerie du corps idéal. Ce dernier apparaît, à présent, imprégné par l'industrie pornographique dont le poids économique, puis social, se fait sentir. Cette industrie, au gré des interdictions et des évolutions technologiques a subi de profonds bouleversements, de l'ouverture de cinémas spécialisés à l'avènement du téléchargement, en passant par la V.O.D.

À présent, l'univers *porno* renvoie à des registres très spécialisés et diversifiés et les nouveaux moyens de diffusion rendent la pornographie et ses déclinaisons très accessibles. Ce genre cinématographique à l'audience grandissante, renvoie à des conventions esthétiques établies et s'appuie sur des enchaînements à la régularité implacable. Sa logique attendue articule des pratiques généralement hétérosexuelles, androcentrées : fellation, pénétration et éjaculation externe. Généralement, les procédés filmiques sont limités : cadrage resserré sur les appareils génitaux en alternance avec des gros plans qui isolent des visages aux expressions outrées. L'essentiel de la production, si elle est basée sur de vrais rapports sexuels, ne prétend pas à la fidèle représentation de l'intimité partagée. Elle tend plutôt à la mettre en abyme : « La sexualité n'est pas le sexe. La sexualité constitue la mise en ordre gestionnaire et imaginaire du sexe⁶¹⁷. » Il s'agit d'un univers fantasmatique, basé sur une imagerie virile amplifiée. Auparavant destiné à un public masculin et restreint, ce média touche désormais de multiples domaines : presse féminine, industrie musicale, mode, publicité... Extraite des milieux alternatifs, la pornographie est de plus en plus consommée et son influence est devenue mondiale. Largement diffusée dans notre société néolibérale, la pornographie modifie les perceptions corporelles intimes et favorisent des pratiques et des usages « sous influence⁶¹⁸ ».

Les corps tendent à entrer en conformité avec la norme pornographique. Cette norme n'est pas fidèle à la réalité : elle modèle, arrange les corps, notamment par des pratiques invasives (par exemple chirurgicales et épilatoires), pour qu'ils répondent à un « fantasme ». Autrefois contenus dans l'univers fictionnel de la pornographie, les corps modifiés tendent à se substituer au réel :

617 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 18.

618 POULIN, Richard. « *La Pornographie, les Jeunes, l'Adocentrisme* », *Les Cahiers dynamiques*, vol. L, n°1, 2011, pp. 31-39.

« Or, s'il était important à la fin des années 1980 de distinguer le corps pornographique des autres corps, désormais, cette distinction s'efface avec la popularisation des normes pornographiques. Comme les " hardeuses ", les jeunes femmes d'aujourd'hui se font tatouer, percer, gonfler les seins et les lèvres de la bouche et, pour certaines, réduire les petites lèvres du vagin (nymphoplastie). Au cours de la dernière décennie, l'industrie de la chirurgie esthétique états-unienne a connu une croissance de 450 %⁶¹⁹ 620.»

De manière sous-jacente, les contraintes de l'apparence véhiculent une idéologie de domination des corps, en particulier féminins⁶²¹:

« La domination masculine impose non seulement une division sexuelle du travail et une essentialisation des rôles – à l'homme la raison et la sphère publique, à la femme la procréation, les émotions, le travail des apparences et la sphère privée –, mais également une maîtrise du corps féminin, laquelle est intériorisée par les principales concernées. Cette biopolitique du corps impose un contrôle intériorisé contraignant avant tout pour les femmes qui sont ses cibles charnelles privilégiées⁶²². »

L'expansion de ce modèle, dérivé de la pornographie, est en lien avec une exaltation généralisée des corps. Corrélée à un contexte de repli narcissique et à la porosité des sphères publiques et privées, l'apologie du corps idéal laisse entrevoir de possibles dérives. Le climat social actuel, propice à l'envenimement des discours et au conservatisme, semble dans le même temps encourager les postures artistiques excessives. En effet, de nombreux travaux jouent la carte de la provocation et explorent la nudité jusque dans ses confins les plus sordides : les mécanismes du

619 Cf. ESSIG, Laurie, *American Plastic. Boob Jobs, Credit Cards and our Quest for Perfection*, Boston, Beacon Press, 2010.

620 POULIN, Richard. « *La Pornographie, les Jeunes, l'Adocentrisme* », *Les Cahiers Dynamiques*, vol. 50, n°1, 2011, pp. 31-39.

621 Cf. BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998, 154 p. Voir également PERROT, Pierre, *Le Travail des apparences : le corps féminin, XVIII^e- XIX^e siècles*, Paris, éd. Seuil, 1991, 288 p.

622 POULIN, Richard. « *La Pornographie, les Jeunes, l'Adocentrisme* », *Les Cahiers Dynamiques*, vol. 50, n°1, 2011, pp. 31-39.

kitsch (la célèbre série « *Made in Heaven*⁶²³ » de Jeff Koons), le décalage trivial (« *Tree*⁶²⁴ » de Mc Carthy) et la fragmentation interviennent de manière récurrente. Le spectacle et le vertige sont ainsi convoqués pour nourrir une esthétique de l'emphase. Par l'exhibition des points vulnérables du corps, notamment des parties génitales, les œuvres interrogent les concepts de pureté, de contingence et donc de modélisation, à la fois corporelle et artistique. Il s'agit, pour les plasticiens contemporains, de questionner et d'explorer les limites du Beau, mais aussi de l'acceptable et du dégoût : « L'érotisation se négocie entre fascination et répulsion [...] et elle connaît un « terme », celui de l'abject.⁶²⁵ ». Le registre grotesque, propice à l'ambiguïté, s'accommode particulièrement de l'abject, déjà diffus dans la société actuelle : « Non seulement, il existe un public amateur de "perversions" ou de "sensations fortes" [...] mais ce qui est remarquable, c'est l'intégration du dégoûtant, ou du répugnant dans le monde du sexe contemporain⁶²⁶. »

Cette remarque pourrait s'étendre au domaine artistique tant l'esthétisation de l'abject, soulignée par Nathalie Heinich, semble désormais illimitée : « Le propre de l'art d'avant-garde, dans les arts plastiques, est de pratiquer une déconstruction systématique des cadres mentaux délimitant traditionnellement les frontières de l'art⁶²⁷. » Les œuvres mettent en tension les conventions, les instances d'évaluation de l'art, avec des objets issus de cultures dites populaires ou marginales qui lui sont d'ordinaire étrangers. Face à ces objets hétéronomes à l'art, les hiérarchies de valeurs (sociales, artistiques et éthiques) s'en trouvent renégociées. La remise en question des frontières génère, donc des formes instables et paroxystiques, avec lesquelles l'univers grotesque, marqué par la démesure, est familier.

Toutefois, ces représentations extrêmes ont leur limite puisque le seul extrême possible « [...] est donc l'extrême de quelque chose d'existant⁶²⁸. » La démesure

623 KOONS, Jeff, *Made in Heaven*, 1989-1991, multiple, photographies, lithographies, sculptures sur bois peint et cristal de Murano, dimensions variables, première présentation à la 38^e éd. de la Biennale de Venise en 1990, puis à la galerie Sonnabend, New York, États-Unis, 1991.

624 Mc CARTHY, Paul, *Tree*, 2014, structure gonflable, 240,4 x 120 cm, exposée place Vendôme, Paris, FIAC 2014.

625 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 52.

626 *Ibid.*

627 HEINICH, Nathalie, « L'Art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès*, 1996/2 n°20, pp.193-204.

628 AMEY, Claude, et JIMENEZ, Marc (dir.), *L'Art dans tous ses extrêmes*, Paris, éd. Klincksieck, 2012, p. 16.

n'existe que par rapport aux limites même du corps biologique et s'appuie toujours sur une échelle de valeurs préexistante. Bien qu'elle trouble la limite, la démesure grotesque tend vers un point d'arrêt ou un point culminant. À l'image de la pornographie, l'œuvre extrême se place dans « l'urgence d'en finir ». Le « terminus », potentiellement la mort comme fin de l'expérience extrême, est une destination déjà en germe dans le commencement. Il s'agit d'une dynamique d'amplification et d'accélération à la recherche du plus imparable possible. C'est par essence que l'impératif de l'excessif, de la brutalité, du « [...] " too much " régit et façonne la représentation " extrême " ⁶²⁹.» L'imagerie grotesque s'inscrit dans une dialectique de dégoût et de séduction. De cette manière, elle s'impose dans une immédiateté brutale à son public. Son imagerie sexuelle, inspirée notamment de la pornographie, participe de cette stratégie de provocation.

Selon Carole Talon-Hugon, le dégoût peut être défini par « [...] une liste d'objets qui concernent la vie dans sa dimension organique, la machinerie interne du vivant, la prolifération et la désagrégation des êtres [...] ». Autrement dit : le dégoût renvoie à des images de l'anéantissement et de la vulnérabilité. Plus encore que le dégoût, les œuvres contemporaines privilégient l'abject, « [...] terme qui présente un autre avantage ; il dit mieux que celui de dégoûtant, que l'objet en question est donné à voir, proposé voire imposé par surprise à la vue [...] ⁶³⁰. » Par conséquent, les dispositifs contemporains s'étaient sur le principe de l'embarras et de la stupéfaction. Dans un projet « d'embuscade visuelle », la représentation grotesque exploite stratégiquement l'effet d'immédiateté pour paralyser le regard. Présent dans la pornographie, il s'agit d'un mécanisme de « saisissement » du spectateur. L'anesthésie provoquée par l'irruption des images, a pour effet secondaire de produire une paradoxale séduction : elle dégage l'image de toute velléité narrative et temporelle. Cette césure avec les contingences du réel la rapproche du Kitsch, qui, lui, propose une imagerie confortable, débarrassée des turpitudes de la vie quotidienne. Le Grotesque contemporain n'en demeure pas moins connoté, ses représentations véhiculent des conceptions morales et des conventions esthétiques anciennes et les

629 BAUDRY, Patrick, *op.cit.*, p. 52.

630 TALON-HUGON, Carole, *Goût et Dégoût : l'art peut-il tout montrer ?*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2003, p. 8.

affects conservent un rôle de premier plan dans la réception de ses productions. « Médiagéniques », elles engendrent pourtant de la crispation et de l'indignation.

Les œuvres à « sensations fortes » sont donc reçues différemment : une frange réactionnaire (appelant notamment à la censure ou à la destruction pure et simple d'œuvres comme le « *Piss-Christ*⁶³¹ » de Serrano, ou encore « *Dirty Corner*⁶³² » d'Anish Kapoor) accapare les débats, une majorité, d'autre part, coutumière des excès de l'art contemporain et confrontée quotidiennement à des images hypersexualisées, semble relativement indifférente à ces représentations violentes. L'enjeu de ces thèmes du corps et du sexe, maintes fois rebattus, appellent-ils une réelle discussion esthétique ou politique ? Le choix de la figuration, particulièrement celle du corps nu/sexué, entre en opposition avec des courants conservateurs ou rétrogrades mais permet surtout de véhiculer et d'affirmer de nouveaux schémas corporels et identitaires. Les corps représentés par la nouvelle mouvance proposent d'autres « possibles », d'autres « modalités » d'être au monde. L'exploitation de la figuration, notamment dans ses expressions outrancières, correspond à des intuitions et des intentions, en réaction à ce même contexte de « modélisation » du corps par les instances morales, religieuses et mercantiles.

Les images contemporaines, si elles ne surprenaient plus le spectateur, si elles incarnaient la morne répétition de stéréotypes attendus, ne feraient que pétrifier les perceptions esthétiques du public. Or, les figures grotesques n'ont de cesse de déranger le spectateur par la convocation du bizarre et de l'étrange. L'affirmation perturbante du corps dans sa fantaisie, sa fluctuation et sa possible singularité, se double d'une souveraineté inconditionnelle du geste artistique. Articulée au caractère entier de la liberté créatrice, la remise en question des frontières identitaires et culturelles favorise un morcellement du modèle corporel. Ces œuvres contemporaines contribuent à une entreprise de déstructuration profonde d'un idéal régenté par l'ascétisme, le jeunisme et le culte de la performance. Support de cette critique, le registre grotesque s'amuse, par l'exacerbation des formes, de ces archétypes. La

631 SERRANO, Andres, *Immersion (Piss Christ)*, 1987, photographie ilfochrome montée sur plexiglas, 152 x 102 cm, œuvre présentée notamment au Musée d'Art contemporain d'Avignon en 2011.

632 KAPOOR, Anish, *Dirty Corner*, 2014, acier, terre, 6000 x 800 cm, œuvre présentée aux Jardins de Versailles en 2014.

relecture grotesque ne s'inscrit pas tant dans la provocation que dans l'ambivalence perturbatrice. La stratégie de confusion développée par le courant actuel, vise à se départir de toute vision monovalente et clivante du corps et de la sexualité. Articulées à la multiplicité et à la fragmentation, les productions illustrent, de cette manière, l'importante étendue du spectre identitaire et artistique. En jouant, amplifiant et intensifiant des mécanismes esthétiques convenus, empruntés par exemple à la pornographie, en « redoublant » les images par un jeu de reprise et de parodie, les œuvres dénoncent et disloquent les perceptions sociales pour mieux les recomposer :

« Qu'y-a-t-il de commun entre le top model, la star virtuelle, Orlan et Jeff Koons ? A priori rien. Et pourtant, que l'exhibition charnelle soit l'objet des projections et des identifications collectives ou qu'elle soit le signe de l'ironie radicale de nos tabous, elle participe, dans la vie quotidienne, de la diffraction de nos représentations⁶³³. »

L'hégémonie écrasante des corps idéalisés favorise l'émergence d'antagonismes esthétiques. Au-delà des clivages, la parodie et le simulacre constituent les expressions ludiques d'un nouveau schéma corporel à géométrie variable. Le mimétisme et son « redoublement » ironique permettent, dans le même temps, de dépasser les prescriptions normatives. « Redire le même » par l'excès revient donc à dénoncer le caractère artificiel et limitatif des modèles identitaires et corporels ; « gonfler », « augmenter », « déstructurer » le corps permet, par un processus de « grossissement » et de « caricature », au sens étymologique du terme de les faire imploser : « Le corps est tellement chargé de stéréotypes que l'artiste devient un détrousseur de poncifs ⁶³⁴. »

Toutefois, le Grotesque ne se limite pas à un démantèlement en règle des convenances et des codes appliqués au corps et à ses images. Par ce démontage plastique, il met aussi en lumière l'étrangeté ontologique du corps. Sous l'habillage « social », le Grotesque révèle la brutalité du corps dans toute son organicité. Béances et saillies offrent des points de vue inédits sur la chair et sa violente crudité : l'épiderme devient « instance de visibilité ». Dans un jeu de réversibilité anatomique

633 MOLINIÉ, Georges, *De la pornographie*, Paris, éd. MIX, 2006, p. 7.

634 *Ibid.*

(intérieur-extérieur, dessus-dessous) et symbolique, le corps grotesque affirme la « chair du monde ⁶³⁵ », comme modalité d'incarnation et appartenance à ce même monde. Entre saturation, indéfinition, ou fluctuation, les œuvres contemporaines exposent l'impermanence du monde et de la vie humaine. Le grotesque prend « corps » : cellulite, plis, replis, pilosité, vascularité, élasticité et pesanteur. Par l'exposition et l'exhibition des aspérités corporelles, il impose la matière dans toute son épaisse présence. La représentation du corps évoque en outre la figure de l'artiste-démiurge : le corps-matière convoque les grands récits antiques, de Pygmalion, issu du monde grec, à la figure kabbalistique du Golem. Dans ces légendes, les corps inachevés oscillent entre fantastique et réalité, vie et mort. Dans la Kabbale, les lettres magiques portées au front du géant lui insufflent la vie. Si la figure du Golem ne peut être clairement qualifiée « d'humaine » car incomplète, elle appartient à la catégorie des « monstres » ou des « chimères », créatures hybrides dont l'indétermination ouvre de nouvelles perspectives créatrices. La « copie » imparfaite qu'incarne le Golem s'avère doublement troublante : elle s'écarte de l'original mais elle présente, par sa monumentalité, une modification de ses performances et de ses capacités.

L'artiste contemporain, par la figuration du corps outrancier, procède de façon analogue. Il produit un travail de greffe, de remodelage, d'étirement, de prolongement du corps. Tel un chirurgien plastique, l'artiste opère, augmente ou réduit ad libitum : il invente le corps et ses nouvelles potentialités. Le trouble insidieux qui parcourt le corps grotesque rappelle le statut ambigu des avatars du « post-humanisme ». À ce titre, les productions du colombien Daniel Ramos Obregón explorent les liens entre la science, l'éthique et les procédés céramiques. Cet artiste place les modifications corporelles au cœur de son propos : des empreintes de corps tirées en porcelaine constituent un panel d'accessoires (bagues, masques, loups) en métal doré. La série « *Outrespection* ⁶³⁶ » développe des variations de mains, de fragments de visages, de langues etc. Très influencée par l'univers de la joaillerie, cette démarche associe la mode, la performance et le design.

635 Expression empruntée à MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, collec. Bibliothèque des Idées, 1964, 361 p.

636 RAMOS OBREGÓN, Daniel, *Outrespection, The Body and Mind*, 2013-14, empreintes de corps, porcelaine, bois tourné, métal doré, dimensions variables, collec. de l'artiste. Visible [en ligne] <http://cargocollective.com/danielramoso> (consulté le 31/12/2021).



RAMOS OBREGÓN, Daniel, détails de la série *Outrespection, The Body and Mind*, 2013-14, empreintes de corps, porcelaine, bois tourné, métal doré, dimensions variables, collec. de l'artiste. Visible [en ligne] <http://cargocollective.com/danielramoso> (consulté le 31/12/2021).



Elle interroge également la manière dont la construction identitaire prend « corps » et remodèle l'apparence physique. Bien que précieuses et élégantes, les différentes prothèses de cette série évoquent un monde pathologique voire, tératologique. Ces dernières abordent aussi l'univers de la science-fiction et l'imagerie du post-humanisme : Daniel Ramos Obregón exploite les principes de copie et de modification du corps humain. L'artiste s'inspire des créatures dérivées de la technologie et des robots de dernière génération qui tendent à reproduire « l'original », tout en proposant de nouvelles extensions : corps-objets, parfois sexuels, eux-aussi fabriquent de nouvelles modalités d'être « en chair ». Ils constituent une forme d'ambiguïté identitaire supplémentaire.



KOONS, Jeff, *Ilona on Top* (extrait de *Made in Heaven*), 1990, huile sur toile, 243.8 x 365.8 cm, vue de la rétrospective MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris 26 novembre 2014 - 27 avril 2015. CC-BY 2.0 Fred Romero [Flickr](#)

Obregón, lui, produit par cette thématique des images dénonciatrices des conceptions qui habillent le corps social. À ce propos, Orlan explore, dans ses performances chirurgicales, la peau comme concept limitant. Alors que le chirurgien soulève l'épiderme de l'artiste à coups de scalpel, Orlan déclame : « La peau est décevante... dans la vie, on n'a que sa peau... mais il y a maldonne dans les rapports humains, parce que l'on est jamais ce que l'on a ; j'ai une peau d'ange, mais je suis un

cheval... une peau de crocodile, mais je suis un toutou [...] ⁶³⁷.»

Par un acte médical invasif, Orlan exhibe la multiplicité de l'être, dont la peau constitue l'écran occultant. La performance tend à exhumer, l'être authentique, au-delà des catégories, genres et oppositions. À grands renforts de gros-plans et d'hémoglobine, l'artiste s'appuie sur des mécanismes de dégoût et de rejet. La violence de ce déshabillage chirurgical, que l'on pourrait même qualifier de « strip-tease gore », annihile tout érotisme et renvoie le spectateur à son propre voyeurisme. L'acte de voir et la place du spectateur, potentiellement concupiscent, interviennent comme les éléments clé du dispositif plastique. La mise en scène donne lieu à une théâtralisation parodique du corps, qui rejoue à l'excès les codes du rituel religieux et du processus médical. Ces différents mécanismes concourent à un sentiment de mal-être et à un effet de distanciation critique. Ce principe est partagé par d'autres œuvres : la série « *Made in Heaven* » de Jeff Koons déplace le registre pornographique sur le terrain du canular et de la mascarade. L'exhibition narcissique et médiatique de l'artiste avec sa compagne, la Cicciolina, redouble l'obscénité de l'esthétique pornographique. À ce titre, Georges Molinié évoque une « obscénographie de l'art » où l'acte de voir est poussé jusque dans ses ultimes retranchements. La vision apparaît déformée par des ors clinquants et des courbes inspirées du Kitsch. Face à la surcharge d'artifices (corps retouchés, flou nébuleux, couleurs irréelles), la stupéfaction du spectateur se mêle à une certaine suspicion quant aux motivations premières de l'artiste. Ces dernières s'avèrent particulièrement opaques et mystérieuses.

Pour sa part, Alain Mons évoque un scandale supplémentaire dans un contexte de puritanisme, mais aussi l'association déconcertante de contraires : l'exhibition de l'intimité de Koons relève d'une manœuvre stratégique de désorientation du public. La mise en abyme construite par le dispositif produit un état de sidération chez le spectateur. Trouble, le rôle de l'artiste s'établit sur une imposture et l'œuvre, quant à elle se construit sur une supercherie : « [...] dès lors qu'elle se dégage d'une causalité, d'une rationalité calculante et qu'elle se joue ironiquement en miroir ⁶³⁸.», l'œuvre produit un renversement critique inédit. Condensé, et amplifié, le rituel

637 Orlan lit « *la Robe* » de E.Lemoine-Luccionni, cité par MOLINIÉ, Georges, *De la pornographie*, Paris, éd. MIX, p. 15.

638 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses Images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 60.

pornographique est exploité à rebours, au point d'en éventer tout potentiel d'excitation. Il mêle ainsi la candeur de la mise en scène à un réalisme inhabituel : « On y observe une stylisation kitsch qui déréalise l'image X et qui, tout en conservant de la photo porno sa puissance réaliste, lui retire toute prétention d'une doublure exacte du réel qui la caractérise classiquement [...] ⁶³⁹.»

En la retirant de son cadre, et en la déplaçant légèrement, Koons recycle l'imagerie pornographique en une exégèse ironique. Simulacre du porno « mainstream » (occidental, cisgenre et androcentré), cette mascarade exagère l'image jusqu'à son épuisement. Dans cette série, les protagonistes semblent vouloir faire « comme » le *porno* sans y parvenir complètement : la série apparaît comme un exercice appliqué de copie de la pornographie jusqu'à l'appauvrissement et l'épuisement de l'esthétique originale. Par son décalage ironique, elle ne relève pas de la pornographie : il s'agit davantage d'une mise en scène de leur intimité et de l'influence de cette imagerie porno sur cette dernière. Emblématique d'une esthétique dont la nudité et le sexe constituent les pivots, l'œuvre de Koons active des mécanismes de grossissement, d'agrandissement et de fragmentation. La mouvance d'inspiration grotesque exploite ces mêmes ressorts. Les points suivants se proposent de les aborder.

IV.2.2) Le Corps *gros-tesque* : grossissement et agrandissement, mécanismes de la démesure

Liée à l'exagération, l'insistance de la mouvance actuelle pour la nudité se révèle surprenante, voire anachronique. Les artistes d'aujourd'hui convoquent cette thématique pour la transformer et la confronter à d'autres notions, comme le Kitsch ou le Laid. Selon les conventions classiques, dérivées de l'Antique, la réussite d'une œuvre tient d'un travail de construction savante où interviennent la perfection, l'équilibre et la cohérence. La posture et l'attitude des personnages doivent également illustrer cet idéal de pureté et manifester le divin dans le sensible.

⁶³⁹ BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses Images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 76.

Or, les travaux de Jenny Saville, comme de nombreuses œuvres contemporaines, ne montrent rien de tel. Ses représentations n'aspirent pas à la spiritualité. Elles se déploient, au contraire, à partir du terrestre, de la matérialité et de la fugacité. Ce qui est déjà le cas des grotesques de la Renaissance où l'idéalité et l'embellissement de la nature, principes cruciaux de l'esthétique classique, sont rejetés. Ce courant maniériste qu'on peut définir comme une dégénérescence de la « *bella maniera* », par ses procédés de combinaisons et d'associations artificielles, contredit radicalement les prescriptions dérivées de l'Antique. Ainsi, par leur outrance, les grotesques remettent en question l'étude d'après nature et la transposition des idées pures en formes sensibles. L'exagération, l'étirement ou la dilatation excessive des personnages de Saville transgressent aussi cet idéal. Mais, au-delà du non-respect et de l'irrespect de la structure du corps, ses images évoquent le désordre du monde, un monde tangible, fait d'irrégularités, contrairement aux œuvres classiques, qui dans leur agencement, doivent traduire le monde immuable des idées. De nombreuses œuvres actuelles privilégient la démesure des sujets. Grossis, agrandis et exagérés, les personnages présentent des physionomies opulentes, les masses grasseuses prolifèrent. Comme la question de la nudité, l'embonpoint des corps convoque des modèles iconographiques et culturels historiquement inscrits dans la société occidentale.

L'ouvrage « *Métamorphoses du gras*⁶⁴⁰ » de Georges Vigarello constitue une des grandes références bibliographiques sur le sujet. L'auteur y aborde les changements sociaux et artistiques dans les perceptions du corps. Au cours des siècles, le corps se révèle à géométrie variable. Ses contours s'ajustent aux discours religieux, politiques et épousent les exigences ou les inquiétudes des différentes époques. Cette dimension sociologique, bien qu'en apparence éloignée de notre champ disciplinaire, intervient de manière incontournable dans la compréhension globale de la question du corps « gros » et de sa représentation. Les images de corps habités par la graisse abordent les canons esthétiques mais aussi leurs possibles écarts. Ainsi, l'embonpoint apparaît, à la Renaissance, comme un marqueur de santé et d'épanouissement enviable. La figure du « bon vivant » – c'est-à-dire un individu jovial, qui apprécie les arts de la table et les mets voluptueux – s'illustre en littérature sous les traits des célèbres Gargantua et

640 VIGARELLO, Georges, *Métamorphoses du gras : histoire de l'obésité*, Paris, éd. Seuil, 2010, collec.points, 384 p.

Pantagruel. Les gourmands personnages de François Rabelais sont portés sur le plaisir des sens : les plaisirs du corps dessinent en creux une inquiétude liée aux dangers de la disette, à une époque où les aliments peuvent cruellement manquer. À l'inverse, dans les sociétés occidentales actuelles, les corps « gros », corpulents, obèses, massifs, ventripotents, pansus, arrondis et enveloppés ne traduisent plus la même perception du corps. Là où les courbes voluptueuses des modèles de Pierre-Paul Rubens traduisaient l'opulence et l'épanouissement, à présent, le corps « gras » est lourd de connotations négatives liées à la surcharge pondérale, au surpoids. En opposition à la puissance du tonitruant Gargantua, le corps « gros » exprime à présent l'apathie. Tout un discours pathologique et hygiéniste enrobe désormais la figure du « gros », méprisé pour de supposés débordements, une indolence et un relâchement du corps, devenu le réceptacle de matières suspectes. L'absence de régulation pose problème dans ce schéma corporel. Les corps épanouis des personnages de Jenny Saville ou de Muy Boyan, hormis les troubles organiques ou pathologiques, entrent en dissidence avec les prescriptions médicales, sociétales et esthétiques. En opposition aux injonctions de maintien, de contrôle et de performance, leurs corps produisent des images de l'abondance, de l'expansion, de la prospérité et de la jouissance. Pousser les corps dans les extrêmes, par dilatation, étirement, accumulation, induit un brouillage des critères esthétiques et des frontières entre physionomie réelle et fiction. Dans les productions de Jenny Saville, les rondeurs des personnages relèvent d'un dispositif spectaculaire provocant. Leurs apparences et leurs postures convoquent la trivialité, le rire mais aussi le rejet. Les corps fantasques s'avèrent intrigants mais également perturbants devant leur débordement et leur possible dérive. Les excès de ces représentations arpentent ainsi les frontières de la monstruosité.

Mais il ne s'agit pas d'un déploiement péjoratif de corps exhibés pour leur infirmité ou leur prodigieuse singularité dont le spectacle gênant pourrait être perçu comme celui du rabaissement, de l'abjection et de l'indécence. La fragilité de ces sujets, la délicatesse des compositions, le velouté de la touche contredisent cette hypothèse de la dévalorisation et du dénigrement. La laideur des personnages de Jenny Saville et de Ron Mueck produit un déplacement ou plutôt un renversement des valeurs. L'outrance des corps exposés, permet de donner à voir. Et cette

« monstration » se mue en révélation d'un fond psychique caché ou inhibé. Le propre du monstre est de « montrer » : il dénonce les travers de la société. Il en va de même pour les corps grotesques qui jouent de la perméabilité, entre les sexes et entre les espèces... Plus encore qu'un corps en excès, c'est l'idée d'un corps qui excède la norme : il s'agit, avant toute chose, d'un sujet qui se singularise par rapport aux normes ou aux constantes établies d'une communauté. On peut donc légitimement penser que cet affranchissement traduit une forme de contestation des représentations corporelles hégémoniques. Il s'agit également d'un positionnement par rapport à la conformité des apparences physiques : ces personnages sont délibérément placés en non-conformité. Jenny Saville exhibe des corps massifs aux formes volumineuses. L'empâtement de la touche s'appesantit sur la matérialité des chairs cellulitiques ou vieillissantes. L'importance de la matière picturale et l'étalement des figures, ravivent avec puissance le souvenir des recherches de Jean Dubuffet (notamment « *Métafisix* »⁶⁴¹) ou encore celles de Niki de St Phalle. L'étrangeté des physionomies peintes par Jenny Saville permet de rapprocher ses travaux de ceux de Lucian Freud, un peintre auquel elle a souvent été associée. Ce rapprochement n'est pas infondé : les deux artistes s'inscrivent dans un discours critique autour des diktats esthétiques des corps dans nos sociétés contemporaines. Ce rejet s'accompagne d'une mélancolie de l'isolement, de la marginalité. Ces images de corps dépassés, anéantis, dilatés illustrent la faillite d'un modèle civilisationnel. Par ces représentations, l'artiste exprime une contradiction, entre légèreté comique et tragédie humaine.

D'autres travaux usent du même procédé : les corps modelés par Mu Boyan, Tip Toland ou Johan Creten n'entrent pas en conformité avec des injonctions de réussite, de performance et de dynamisme. Leurs corps s'écartent de ce modèle restrictif. Cette graisse s'épanche par tous les pores du matériau. Les plis mènent une vie autonome et expriment une « évasion » à la fois physique et symbolique. Les personnages s'échappent, s'évadent ainsi d'un schéma corporel contraignant. L'évolution des modèles corporels actuels a érigé la minceur en marqueur de dynamisme, de performance et d'efficacité. Ces prescriptions instituent le « gras » comme matière de l'échec et de l'effondrement du lien social.

641 DUBUFFET, Jean, *Métafisix*, 1950, huile sur toile, 116 x 89,5 cm, MNAM- Centre Georges Pompidou, Paris.



BOYAN, Mu, *Dot*, 2013, acier peint, 142 × 37 × 42 cm, Aye Gallery, Beijing, Hong Kong. CC BY-NC 2.0 Lee See-Ming. [Flickr](#)

Les «*Métamorphoses du gras*⁶⁴²» de Vigarello reconstituent avec pertinence l'élaboration de cette inquiétude contemporaine du corps à travers l'évolution des perceptions dans le temps. Par-delà l'imagerie du mangeur insatiable ou la simple récapitulation des méthodes d'amaigrissement, l'auteur démontre que l'hégémonie du «paraître» manifeste une grande pérennité dans l'histoire. Il montre également que l'héritage antique a profondément modelé les schémas corporels jusqu'à nos jours. À ce propos, Vigarello évoque de nombreuses contraintes corporelles et parle d'un corps «redressé⁶⁴³», maintenu, soutenu mais aussi contenu. Si l'étouffement des corsets n'est plus d'actualité, le redressement de ce corps contraint apparaît dans l'usage d'une chirurgie dont la principale activité reste d'instaurer la symétrie, l'ordre et la conformité, là où subsiste une irrégularité inconvenante. Dans «*Disapparences*

642 VIGARELLO, Georges, *Métamorphoses du gras : histoire de l'obésité*, Paris, éd. Seuil, 2010, collec. points, 384 p.

643 VIGARELLO, Georges, *Le Corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, éd. du Félin, collec. Histoires et Sociétés, 2018, 448 p.

*Series*⁶⁴⁴ » ou encore « *Beyond Preconceptions*⁶⁴⁵ », la plasticienne Saana Murtti dénonce le poids des contraintes corporelles par la pesanteur du matériau terre. Ces séries développent des empilement de plaques de faïence souple qui évoquent des vêtements – symboles du paraître et du rang social – des outres vides ou encore d'étranges enveloppes corporelles. Comme abandonnées par leurs propriétaires, les masses flasques s'écroulent sur des paires de chaussures ou de pieds. Ces différentes productions de Murtti s'opposent à tout principe de contenance ou d'assujettissement, physique ou symbolique. Les corps représentés par Jenny Saville sont également ceux de l'écart à la norme. Leurs contours irréguliers, leurs protubérances ou leurs rides traduisent cette dissidence, jusqu'à ce que ses personnages s'écartent du réel.

Dans son article, Régis Bertrand favorise cette hypothèse concernant le travail de la peintre britannique. De l'aveu même de l'artiste : « La peinture est à son sommet quand elle se défait du rationnel⁶⁴⁶. » Son positionnement en faveur de l'irrationnel se perçoit dans la physionomie de ses personnages. Les déformations et les exagérations que Saville introduit dans la représentation dérivent parfois vers une forme d'étrangeté inquiétante peu éloignée des sensibilités esthétiques de Lucian Freud. De la facétie des postures et de l'outrance des chairs, surgit dans ces personnages une « baroquerie⁶⁴⁷ », au sens de fantaisie irrégulière. Ces corps n'incarnent pourtant pas uniquement une forme de contre-pied à des prescriptions normatives et à des violences symboliques, telles que Jean-Marie Brohm les a décrites dans « *Corps et Politique*⁶⁴⁸ ». Les apparences de ces personnages expriment aussi une fascination pour les écarts avec le réel : les corps débordent de détails adipeux, dermatologiques et pileux mais ils excèdent le réel par des formes fantastiques, des transformations ou des hybridations. Le caractère atypique et jubilatoire de ces figures évoque les cortèges dionysiaques où s'exposent des personnages hybrides comme Silène, identifiable à sa panse épanouie et à son enjouement festif. Par ailleurs, la perméabilité entre les espèces et entre les

644 MURTTI, Saana, *Disapparences Series*, 2012, porcelaine et terre-papier, dimensions variables, collec.privée, [en ligne] <https://www.saanamurtti.com/copy-of-part-1> (consulté le 31/12/2021).

645 MURTTI, Saana, *Beyond Preconceptions*, 2017, porcelaine, terre-papier, 50 x 60 x 45 cm, Musée d'Art national finlandais, Helsinki, Finlande.

646 SAVILLE, Jenny, cité par SCHWABSKY, Barry, « *Jenny Saville sans concession* », *Artpress*, 2004, n°298, p. 24.

647 Selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales : « Caractère de ce qui est baroque; goût du baroque » (LITTRÉ). Rem. Est signalé comme néol. dans GUÉRIN 1892. [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/baroquerie> (consulté le 31/12/2021).

648 BROHM, Jean-Marie, *Corps et Politique*, Paris, Jean-Pierre Delarge – Éd. universitaires, 1975, p. 50.

registres, représente une caractéristique majeure du Grotesque. Les dispositifs contemporains réactivent ce principe : l'hybridation permet d'introduire quelques cocasseries éparses qui concourent à la dimension spectaculaire. Il s'agit d'exploiter les différentes variations du corps et les opposer à un modèle corporel restrictif. À la Renaissance, le corps grotesque incarne une forme d'opposition. Philippe Morel écrit, à ce sujet, que l'image grotesque : «[...] résulte le plus souvent d'une négation consciente et calculée des préceptes dominants de la représentation⁶⁴⁹.»

Comme l'indique l'auteur, les grotesques déconstruisent alors le modèle esthétique. La perspective albertienne, par exemple, y apparaît absente. Les grotesques s'en font clairement l'antithèse ! De la même manière, les corps maniéristes s'écartent sciemment des normes anatomiques. Leurs escapades visent à développer un vocabulaire stylistique et figuratif spécifique, émancipé des référents antiques. Il s'agit à la fois d'un éloignement formel et d'un écart sémantique. Le jeu des physionomies grotesques s'appuie sur une dynamique combinatoire en tous points opposée au principe de cohérence et de « belle harmonie ». Cependant, ce redéploiement de l'imaginaire ne relève pas de la seule évanescence créative : il manifeste, à sa manière, une rupture dans l'ordre social, religieux et artistique. Ces modifications ne constituent pas une bizarrerie fortuite mais bien l'expression de préoccupations esthétiques liées au contexte particulier de la contre-réforme :

« [...] on peut penser que les multiples développements de l'art des grotesques à la fin de la Renaissance sont en réaction contre le travail de mise au pas et d'aliénation artistique de cette période, quand il ne constituent pas de petits échappatoires, de petits espaces de liberté ou bien des formes de concession ou de composition avec l'idéologie en passe de devenir dominante⁶⁵⁰. »

Aussi monstrueux qu'ils puissent être, les corps hybrides et exagérés, mettent en scène au sein des grotesques, leur épistémè contemporaine. La porosité des registres permet d'assouplir le cadre des prescriptions esthétiques. Les productions

649 MOREL, Philippe, *Les Grotesques, les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, éd. Flammarion, collec. Champs arts, 2011, p. 207.

650 *Ibid.*, p. 16.

s'éloignent alors des règles de construction et de la rigueur anatomique inspirées par l'antique. Les corps, comme la représentation de l'espace, ne s'attachent plus à des conceptions sages, mesurées et modérées : il s'agit davantage d'une dynamique combinatoire et d'un jeu sur les variations tératologiques. À l'heure actuelle, les céramistes manifestent une forte appétence pour ces fantaisies, appétence qui s'illustre notamment par une dynamique combinatoire. Affirmer ces principes permet à la fois de chahuter les règles esthétiques traditionnelles – tels que l'épure, l'harmonie et les convenances morales actuelles – et de prôner un univers marqué par le tumulte, le déséquilibre et la condensation. De cette façon, les corps peints par Jenny Saville rejouent la désarticulation, l'imbrication des formes, principes fondamentaux du grotesque. Libéré de l'historicité du vêtement, le Nu permet une décontextualisation des corps. Il instaure également une rupture avec les injonctions d'innovation et de réussite : sans élément textile, le corps se révèle dégagé des marqueurs sociaux et des entraves du paraître.

La réactivation du Nu, notamment dérivé du Grotesque, permet ainsi de questionner les valeurs sociales et les rapports de force. Les travaux d'Erwin Wurm s'inscrivent dans cette orientation critique. Monstrueuses, les sculptures confectionnées par l'artiste interrogent, elles-aussi, le modèle social actuel. Le volume, le poids et l'immobilisme constituent des éléments récurrents de sa réflexion sur le corps et l'intime. L'artiste autrichien exploite des objets du quotidien, notamment la voiture : symbole de la révolution industrielle, cette dernière condense des représentations liées à la réussite, à la virilité et donc, à la puissance. Par la déformation de l'objet, Wurm produit un retournement cynique de ses valeurs symboliques. La juxtaposition du véhicule et d'une matière qui imite la graisse produit un télescopage comique et critique : il associe l'objet à la sédentarité et à l'apathie potentielles de ses usagers. Gonflés ou dégonflés, les objets transformés par Wurm apparaissent inutilisables, tout comme les voitures molles réalisées par la mexicaine Margarita Cabrera⁶⁵¹. Censée élargir notre champ d'action, la voiture devient un poids encombrant. Les formes cellulitiques du véhicule s'éloignent de l'idéalité d'une carrosserie rutilante, décrite notamment par Roland Barthes :

651 CABRERA, Margarita, *Hummer*, 2006, vinyl, pièces automobiles, 213,6 x 457,2 x 243,8 cm, Walter Maciel Gallery, Los Angeles, États-Unis.

« C'est pourquoi on s'intéresse moins en elle à la substance qu'à ses joints. On sait que le lisse est toujours un attribut de la perfection parce que son contraire trahit une opération technique et tout humaine d'ajustement: la tunique du Christ était sans couture, comme les aéronefs de la science-fiction sont d'un métal sans relais⁶⁵².»

Charnus, les contours des « *Fat Cars*⁶⁵³ » de Wurm dénoncent également les débordements d'un modèle capitaliste excessif dans son rapport à la vitesse, à la force et à la performance. Des masses adipeuses surgissent donc une critique :

« Malgré une apparence de démocratie, déclare l'artiste, nous vivons sous une forme de dictature économique de plus en plus forte. Les inégalités se creusent et nous vivons les uns les autres dans des réalités de plus en plus éloignées. Mon travail est très lié à ce constat. J'ai été élevé dans les années 1960-1970 et le monde d'aujourd'hui est de plus en plus dominé par l'argent, que ce soit le monde du travail, celui de la mode ou même de l'art... J'en fais partie et par conséquent je pose des questions⁶⁵⁴.»

Les « *Fat Cars* » et les « *Fat Houses*⁶⁵⁵ » apparaissent comme des pieds de nez à leurs propriétaires repus d'argent et d'orgueil. Les images grotesques d'Erwin Wurm questionnent notre relation à l'environnement quotidien et notre besoin irrépressible de possession matérielle. Ces productions artistiques présentent la consommation, une nécessité vertueuse dans l'économie capitaliste, comme dérégulée et menaçante. Avatars exacerbés du mercantilisme, les objets envahissent l'espace par leurs formes obèses. La consommation s'impose dans toute sa laideur à la vue du spectateur : enrayée, la dynamique du bonheur fonctionne à rebours. Le grossissement des objets contrecarre les mécanismes psychologiques de la comparaison sociale et du mimétisme : enlaidis, ces objets ne suscitent plus le désir mais le rire, voire le rejet.

652 BARTHES, Barthes, « *La nouvelle Citroën* », *Mythologies*, Paris, Seuil, [1ère éd. 1957], 1970, pp. 150-152.

653 WURM, Erwin, *Fat Cars*, 2001-2005, série de sculptures, technique mixte, dimensions variables.

654 WURM, Erwin, cité par BOURUET-AUBERTOT, Véronique, « *Les Provocations gonflées d'Erwin Wurm* », *Connaissance des Arts*, n° 651, juillet-août 2007, p. 84.

655 WURM, Erwin, *Fat and Melting Houses*, 2003- 2016, série de sculptures, technique mixte, dimensions variables.



WURM, Erwin, *Fat House*, 2003, 900 x 700 x 700 cm, parc de sculpture de Premstätten, Autriche. CC BY-S.A 3.0 Stockner Clemens. [Wikimedia Commons](#)

Les masses adipeuses renvoient également au quotidien des couches sociales précaires, statistiquement, plus exposées au surpoids et à ses conséquences médicales. L'accès aux biens de consommation étant inégalitaire, les catégories sociales défavorisées, exclues de l'activité consumériste, s'avèrent également exclues socialement, comme l'ont souligné Mary Douglas et Baron Isherwood. L'ouvrage « *The World of Goods*⁶⁵⁶ » analyse cette dynamique d'exclusion et son influence sur l'organisation sociale et la vie quotidienne. Système latent de classification, la consommation est présentée par les deux auteurs comme un mécanisme de hiérarchisation sociale. Dès 1968, le sociologue marxiste Henri Lefebvre établit une corrélation entre les marques automobiles et le rang social de leur propriétaire : « Il y a analogie (non pas stricte homologie) entre la hiérarchie du standing social et celle des voitures⁶⁵⁷ ». Pierre Bourdieu, lui, va plus loin et présente les biens de consommation comme moyens d'affermir les courants de pensée dominants et de consolider le pouvoir des élites. Dans une démarche critique il énonce le principe de

656 DOUGLAS, Mary et ISHERWOOD, Baron, *Pour une anthropologie de la consommation : le monde des biens*, Paris, Institut Français de la Mode, [1ère éd. 1979] 2008.

657 LEFEBVRE, Henri, cité par DEMOLI Yoann, LANNOY, Pierre, *Sociologie de l'automobile*, Paris, éd. La Découverte, collec. Repères, n°178, 2019, p. 59.

« profit distinctif ⁶⁵⁸ » : « L'ordre social se répercute ainsi sur la perception des arts, elle induit une "hiérarchie sociale des consommateurs" ⁶⁵⁹ .»

Cette hiérarchie présente dans le domaine artistique peut être étendue à l'ensemble de la consommation. Marqueurs des classes privilégiées, cette dernière valorise et exclut tour à tour les individus : par essence, la consommation fonctionne sur le régime violent de la discrimination. À ce titre, Douglas et Isherwood démontrent combien cette impossibilité à participer à la consommation conduit à ne pas « exister » dans la société. Ces mêmes inégalités sociales ressurgissent dans le projet d'Erwin Wurm : par des formes connotées, liées à l'embonpoint et donc à la pauvreté, Wurm privilégie des corps d'ordinaire marginalisés. En 1969, cette catégorie sociale victime de la compétition économique s'incarne déjà dans « *The Supermarket Lady* ⁶⁶⁰ » de Duane Hanson. Hyperréaliste, la sculpture prend soin de détailler une ménagère américaine corpulente. Vêtue de couleurs criardes, celle-ci pousse un chariot de supermarché débordant de victuailles. Cette œuvre à échelle humaine représente l'archétype de la femme issue de la classe ouvrière. La surcharge de son chariot témoigne d'une société de surconsommation et d'une industrie agro-alimentaire excessives. À la fin du XIX^e, corrélée à une intensification de la productivité, la consommation, notamment de denrées alimentaires, devient exponentielle.

Néanmoins, le foisonnement de produits en tous genres ne semble pas tenir leur promesse de bonheur : cigarette aux lèvres, regard éteint, « *The Supermarket Lady* » montre un abattement certain. Ce personnage incarne la désespérance de toute une classe sociale confrontée à un modèle comptable, rationnel et rentable. Les « *Fat Houses* » de Wurm dénoncent, elles-aussi, cet idéal administratif et social. Menaçantes, les constructions de l'artiste autrichien témoignent de la prolifération inexorable des zones péri-urbaines. Ces environnements sécurisants et structurés abondent au détriment de leur cadre d'implantation mais aussi des valeurs sociales : hygiénique, l'architecture pavillonnaire favorise, selon Jean-Luc Debry ⁶⁶¹, une

658 BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, 1979, 680 p.

659 *Ibid.* p. 2.

660 HANSON, Duane, *The Supermarket Lady*, 1969, technique mixte, 166 x 65 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aix-La-Chapelle, Allemagne.

661 DEBRY, Jean-Luc, *Le Cauchemar pavillonnaire*, Paris, éd. L'Échappée, 2012, 168 p.

expérience relationnelle appauvrie et individualiste. Cette récente organisation de l'urbanisme modifie insidieusement la structure sociale. Les enjeux de pouvoir qui nourrissent cette conception politique et économique apparaissent au cœur du discours critique d'Erwin Wurm.

La monumentalité constitue un ressort déterminant du travail de Wurm : elle permet de placer au centre de son dispositif ce qui est d'ordinaire périphérique, d'un point de vue géographique, social et culturel. Les dimensions imposantes des œuvres offrent à leurs sujets un intérêt et un hommage paradoxaux. L'étymologie latine « *monere* » d'où provient le monument, signifie « faire penser » ou « avertir ». Les « *Fat Houses* » ne comportent pas d'épithète mais elles commémorent le rêve pavillonnaire et son échec : à l'origine sacrée, la monumentalité est ici exploitée à rebours et sacralise ce qui relève de l'insignifiant et de l'anecdotique. Les œuvres de Wurm ouvrent ainsi une perspective sur les dynamiques mémorielles des sociétés contemporaines. À partir d'objets emblématiques de cette culture « périphérique », l'artiste produit des monuments au statut ambigu : ces « ruines anticipées » constituent une archéologie du futur. Le monument, d'ordinaire trace édifiante de la grandeur humaine, est réduit, dans le cas présent, à des constructions enkystées. Omniprésentes, les « *Fat Houses* » rabaissent l'ambition humaine au caractère fugace de l'existence.

Sur d'autres modalités, l'univers du plasticien Claes Oldenburg exploite la monumentalité. Imposantes et étranges, les productions s'inscrivent également dans un processus critique de la société de consommation. Toutefois, l'artiste exploite des procédés esthétiques différents comme le déplacement et l'agrandissement. Là où le grossissement « gonfle » ou épaissit le sujet, l'agrandissement l'étend. Il s'agit d'un accroissement des dimensions et d'une augmentation significative de son importance. Le procédé d'agrandissement peut ainsi associer dimensions imposantes et enrichissement ou ennoblissement de son objet.

Dans la démarche sculpturale d'Oldenburg ce mécanisme intervient toutefois de façon comique. Extraits du quotidien, les objets (rouge à lèvres, aliments, outils de bricolage...) sont agrandis de manière spectaculaire et incongrue. Leurs dimensions écrasantes associent ces artefacts à l'étrangeté et au fantastique. Le décalage humoristique est d'une efficacité redoutable : d'ordinaire à taille humaine, la

monumentalité inattendue dépasse les capacités sensorielles du spectateur et produit un sentiment de désorientation. Déconnectés de leurs usages habituels, leur nouvelle indétermination rend ces objets à la fois comiques et inquiétants. Les œuvres d’Oldenburg rappellent ainsi les géants de carnaval confectionnés notamment dans le Nord de la France et en Belgique. Promenées lors de cortèges, les figures d’osier et de carton-pâte incarnent des coutumes festives particulièrement vivaces. Animalisés ou anthropomorphes, les géants constituent une mythologie historiquement et géographiquement établie. Certains sujets combinent des caractéristiques inspirées de l’histoire locale ou de la Bible, comme les représentations imposantes de Goliath, apparues dès le Moyen-âge. Ces figures redoutables participent à l’éducation religieuse et morale de la vulgum pecus. Attractions des fêtes patronales, des ducasses, ou encore des processions de la Fête-Dieu, les géants permettent ainsi de divertir et d’édifier. Leur oscillation entre le comique et l’inquiétant s’avère, en cela, représentative du Grotesque, « [...] ce vertige particulier qui s’empare du récepteur et le déstabilise⁶⁶².»

Les œuvres du plasticien Oldenburg réactivent cette ambivalence constitutive du Grotesque de carnaval. Cette caractéristique s’exprime notamment par une palette chromatique festive : criardes et irréelles, les couleurs rappellent l’univers débordant du carnaval médiéval que Bakhtine assimile aux excès du Grotesque littéraire. Toutefois, la monumentalité oppressante des sculptures d’Oldenburg les rapproche davantage du versant plus « sombre » du Grotesque, marqué par l’angoisse et la découverte des ressorts de l’étrangeté. Entre un spectacle lamentable de désolation et une hilarité irrépessible, ses sculptures génèrent le trouble. En outre, les dimensions écrasantes des œuvres produisent une forme d’impossibilité rationnelle, une incohérence. À l’origine paisibles et ordinaires, les objets semblent s’animer d’une vie autonome et glisser sur le terrain d’une dangereuse monstruosité. Ce caractère menaçant se construit à la fois sur une relation de familiarité et de promiscuité subie avec l’œuvre. Les sculptures monumentales produisent ainsi un univers parcouru par un sentiment « *unheimlich*⁶⁶³ », c’est-à-dire un surgissement perturbant de l’incongru ou de l’étranger dans le quotidien. Ce sentiment d’inquiétante étrangeté⁶⁶⁴ intervient

662 ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques, esthétiques du choc comique*, Paris, éd. Honoré Champion, collec. Unichamp-essentiel, n°28, 2008, p. 9.

663 FREUD, Sigmund, « *Das Unheimliche* », *Imago*, 1919.

664 *Ibid.*

également dans l'œuvre sculptée de Ron Mueck. La réception de ses œuvres s'appuie sur une profusion spectaculaire des détails hyperréalistes mais aussi sur un format monumental. À ce titre, de nombreuses productions de l'artiste présentent des dimensions inédites : « *A Girl*⁶⁶⁵ », « *Big Man*⁶⁶⁶ » ou encore « *In Bed*⁶⁶⁷ ». Leur format monumental produit ainsi un effet de saisissement : hyperréalistes, ces sculptures regorgent de détails et d'aspérités agrandis. L'agrandissement provoque, certes, une déstabilisante perte de repères mais il produit également une révélation : il impose à la vue ce qui, d'ordinaire, demeure négligé ou invisible. Agrandi, le monde surgit dans sa cruelle authenticité : « Présenté comme tel, celui-ci se mue ainsi en quelque chose de tout à la fois effrayant et incroyablement comique, et ce renversement est proprement vertigineux⁶⁶⁸. »



MUECK, Ron, *Man on a Boat*, 2000 - 2002, technique mixte, 159 x 138 x 425,5 cm, National Gallery, Londres, Royaume-Uni
[Wikimedia Commons](#)

665 MUECK, Ron, *A Girl*, 2006, technique mixte, 110,5 x 501 x 134,5 cm, Scottish National Galleries of Modern Art, Édimbourg, Royaume-Uni.

666 MUECK, Ron, *Sans titre (Big Man)*, 2000, technique mixte, 203,8 × 120,7 × 204,5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, États-Unis.

667 MUECK, Ron, *In Bed*, 2005, technique mixte, 162 x 650 x 395 cm, Fondation Cartier, Paris.

668 ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques : esthétiques du choc comique*, Paris, éd. Honoré Champion, collec. Unichamp-essentiel, n°28, 2008, p. 76.

Les « géants » réalisés par Ron Mueck, dévoilent, ils « monstrent ». Combinée à la monumentalité ou, a contrario, à la délicatesse de la miniature comme dans « *Man on a Boat*⁶⁶⁹ », la nudité permet d'offrir un regard singulier et inédit sur le corps. L'agrandissement est un mécanisme plastique partagé avec le registre pornographique qui insiste sur les gros plans prolixes en détails anatomiques. Les œuvres monumentales de Mueck proposent ainsi au public une expérience d'immersion voire de submersion par un flot de détails : le spectateur pénètre un espace qui a été conçu et pensé pour perturber, solliciter voire ébranler ses sens. Dans « *Mass*⁶⁷⁰ », vanité, monumentalité et agrandissement sont associés: dans une pièce remplie de cent crânes démesurés, le spectateur ne peut se substituer à cette vue funeste et macabre. Confronté au spectacle fascinant que lui impose ce « memento mori » contemporain, le public devient captif. Sur des registres différents, les œuvres d'Oldenburg et de Mueck proposent des expériences vertigineuses.

L'artiste Mona Hatoum produit également des vues troublantes du corps. Par l'exploration de l'intériorité organique, l'œuvre « *Foreign Body*⁶⁷¹ » pousse l'immersion du public à son paroxysme : le dispositif consiste en une cabine cylindrique dans laquelle le public s'installe pour visionner une vidéo d'imagerie médicale. Sur le sol, sont projetées des images agrandies de l'extérieur et de l'intérieur du corps de l'artiste. Le spectateur peut ainsi suivre du regard le parcours emprunté par une caméra endoscopique qui pénètre le corps par ses orifices. Une bande sonore, diffusant les pulsations cardiaques (telles qu'on les entend depuis les différentes parties du corps examinées) accompagne l'image vidéo. Durant une dizaine de minutes, la caméra, privilégiant les mouvements de va-et-vient, parcourt à un rythme rapide les contours du corps de l'artiste, s'introduisant successivement dans ses divers orifices. Installé dans cette cabine étroite, contraint de « piétiner » l'écran où sont projetées les images, le spectateur ne peut se soustraire à cette exploration voyeuriste . Le public peut alors se sentir comme englouti par le corps de Mona Hatoum, piégé

669 MUECK, Ron, *Man on a Boat*, 2000 - 2002, technique mixte, 159 x 138 x 425,5 cm, National Gallery, Londres, Royaume-Uni.

670 MUECK, Ron, *Mass*, 2017, 100 crânes en résine, fibre de verre, 550 × 1487 × 5081,8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie.

671 HATOUM, Mona, *Foreign Body*, 1994, structure cylindrique, vidéoprojecteur, haut-parleurs, bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, 30'min., MNAM-Centre Pompidou, Paris.

dans le corps de l'artiste, le public s'étourdit de gros plans vertigineux, et du balai incessant entre intériorité et extériorité. L'exposition du corps interne produit un choc : la violence de ces images s'appuie sur des procédés d'agrandissement et de « maximalisation » du corps. Ces différents mécanismes plastiques ne s'avèrent pas étrangers à l'univers pornographique : outre l'emphase, ces images convoquent une esthétique de l'exhibition.

À l'instar des films « X », « *Foreign Body* » fonctionne sur le registre de la mise en scène et du spectaculaire. Il s'agit d'une nudité amplifiée, modifiée dont la vocation est d'être montrée et vue. Le format de l'image et les pourtours circulaires de la cabine rappellent ainsi un « judas » ou un oculus. Le cadrage, l'encadrement, les procédés d'indexation, d'entourage, d'isolement, de soulignement ou de fragmentation de l'œuvre insistent, certes, sur le sexe, mais surtout sur la vue et sur l'action dirigée du « voir ». Il est question d'excitation visuelle, dans tous les sens du terme.

Tout comme la pornographie, une des visées principales demeure le trouble : le dévoilement total de l'intimité de l'artiste revêt un caractère à la fois perturbant et intrusif. De plus, l'expression « *Foreign Body* » renvoie à la posture voyeuriste du spectateur. En pénétrant dans la cabine de projection (à la manière d'un peepshow), le public s'immisce dans l'intimité d'une inconnue. La technologie utilisée, particulièrement invasive offre, outre des vues crues de notre organicité, un effet oppressant : l'installation produit chez le spectateur un sentiment d'aliénation vis-à-vis de son propre corps qu'il découvre fractionné, agrandi, déformé. Qu'il contourne la vidéo-projection en longeant les parois internes de la cabine ou qu'il piétine l'image, le public ne peut se soustraire à cette exhibition (au sens de spectacle) repoussante et fascinante.

L'œuvre convoque ainsi l'individuel et l'universel, l'intime et le public, dont les frontières s'avèrent troublées par les avancées technologiques⁶⁷². L'œuvre questionne la maîtrise, la surveillance, voire le contrôle du corps dans nos sociétés occidentales et interroge les limites de la confrontation du corps intime au social.

672 De manière anachronique, le propos pourrait être étendu à la prolifération actuelle des réseaux sociaux qui exacerbent cette porosité.

IV.2.3) Le Corps fragmenté : morceaux choisis

La monumentalité et l'agrandissement ne constituent pas les seuls ressorts spectaculaires de l'oeuvre de Mona Hatoum. « *Foreign Body* » tire également parti du cadrage : les gros plans et les déplacements de la caméra endoscopique génèrent une vision fragmentée du corps. Ce mécanisme plastique réapparaît dans de nombreuses céramiques contemporaines d'inspiration grotesque : les productions de Michel Gouéry, Elsa Sahal, Marc Alberghina ou Patrick Crulis, exploitent un principe de fragmentation, dérivé de l'esthétique pornographique, qui rompt avec le réel.

Cette rupture renvoie à l'étymologie même de la sexualité. Issue du verbe « *secare* », sa racine latine évoque une séparation entre les sexes établie sur leurs caractéristiques reproductrices. Le terme renvoie par conséquent à l'idée de partition, de coupure entre les genres. Par-delà cette distinction anatomique, la castration symbolique et le tabou, notions très puissantes dérivées des théories psychanalytiques, ouvrent un imaginaire lié au « manque » ou à la « perte » de l'organe masculin. D'un point de vue esthétique, la fragmentation du corps peut insister sur cette thématique névrotique. Le morcellement peut également confondre deux pistes contradictoires. Par exemple, la sélection et l'isolement de l'élément sexuel dans l'oeuvre sculptée de Louise Bourgeois subliment à la fois sa vulnérabilité et sa toute puissance. Mais quelque soit l'orientation retenue, la fragmentation prélève des motifs esthétiques dont elle évince l'origine. La fragmentation sélectionne et produit donc une coupure entre la partie et son « tout ». Par ailleurs, l'acte de voir procède d'un ensemble de mécanismes de sélection, de découpage et de segmentation. La pornographie exploite ces mêmes principes : elles prélèvent, isolent et « [...] répondent à une action également dirigée et réglée du voir⁶⁷³. » Par souci d'efficacité, la production pornographique épure son sujet et l'extrait de toute contrainte narrative ou contextuelle :

« Le morcellement de l'image sexuelle peut se rapprocher du genre narratif du sketch ou du gag, qui ne s'encombre pas d'un récit ou d'une "mise en

⁶⁷³ MOLINIÉ, Georges, *De la pornographie*, Paris, éd. MIX, 2006, p. 14.

intrigue" (Paul Ricoeur) mais qui vaut par son actualisation, son instantanéité, son immédiateté visuelle⁶⁷⁴.»

La pornographie exploite ainsi des mécanismes d'isolement qui l'extraient des contingences du réel pour ne conserver que le sexe excitant. De même, les œuvres grotesques utilisent des procédés plastiques qui insistent sur l'emphase, le grossissement et la fragmentation. Leur insistance sur le génital favorise un travail d'encadrement, d'exagération voire de démembrement du corps représenté.



CHICAGO, Judy, *The Dinner Party*, 1979, technique mixte, 91.5 x 1463 x 1463 cm, Brooklyn Museum, New York, États-Unis. CC.BY-S.A. 4.0 [Wikimedia Commons](#)

Dans la « *Dinner Party*⁶⁷⁵ » de Judy Chicago, ce morcellement apparaît de manière prégnante. Mettant en scène la chair et ses multiples possibles, la plasticienne exploite le thème traditionnel du nu dans une démarche proto-féministe de dénonciation. Figure importante du mouvement artistique féministe, la plasticienne

674 BAUDRY, Patrick, *op.cit.*, p. 59.

675 CHICAGO, Judy, *The Dinner Party*, 1979, faïence, porcelaine, textile et matériaux divers, 91.5 x 1463 x 1463 cm, Brooklyn Museum, New York, États-Unis.

explore dans les années 60 les dimensions domestiques du quotidien et son influence sur le corps féminin. À l'instar de ses consœurs, Niki de St Phalle, Maria Martins ou Alina Szapocznikow, Judy Chicago isole des fragments du corps féminins. À des fins critiques, ces différentes artistes se sont attachées à exposer le corps dans ses perturbations. Elles dénoncent l'érotisation du corps féminin et à la primauté du regard masculin.

Chez Judy Chicago, cela se traduit par un vocabulaire plastique essentiellement orienté vers la génitalité et son caractère trouble. Dans la mise en scène de « *Dinner Party* », l'artiste présente des fragments de corps en guise de plat de résistance : composée de 39 tables dressées, jointes les unes aux autres et disposées en triangle, l'installation représente avec solennité des figures mythologiques et des personnalités historiques féminines. Un chemin de table est brodé de noms ou de représentations de femmes célèbres. Accompagnée d'ustensiles de cuisine, chaque table comprend une assiette en bas-relief, qui, la plupart du temps, représente une vulve. L'installation repose sur un « plancher du patrimoine » (*Heritage Floor*), pavage complexe de plus de 2000 carreaux de porcelaine qui mentionnent pas moins de 999 personnages féminins, en plus des 39 femmes d'exception, représentées sur chaque table. L'association ironique du sexe féminin aux arts de la table indexe la chair sur la consommation, voire de possibles pratiques cannibales. De cette manière, l'humour noir de l'artiste invite le public à une réflexion sur la froide objectivation des corps. Avec une délectation sarcastique, l'artiste impose un spectacle à la fois raffiné et monstrueux : le paradoxe de l'œuvre évoque la grâce des « *Fragments anatomiques*⁶⁷⁶ » de Géricault où la sensualité côtoie l'horreur. Néanmoins, la mise en scène de Judy Chicago relève davantage de l'ironie caustique que de la sacralisation de l'impermanence et de la fragilité humaines. L'envergure et la solennité de l'installation, la préciosité des éléments entrent en confrontation avec le caractère repoussant du contenu des assiettes. Cette association contradictoire produit du mystère mais aussi du sarcasme.

Philippe Mayaux se fait l'héritier contemporain de cette orientation. La théâtralité et l'ironie apparaissent également dans ses dispositifs de présentation. Sa

⁶⁷⁶ GÉRICAULT, Théodore, *Étude de pieds et de mains*, vers 1818-1819, huile sur toile, 52 x 64 cm, Musée Fabre, Montpellier.

célèbre série « *Savoureux de Toi* ⁶⁷⁷ » investit les arts de la table par une mise en scène raffinée : nappes blanches, présentoirs et bonbonnières rutilantes. Néanmoins, les sculptures s'appuient sur une stratégie de séduction cynique : la couleur rose produit une illusion où l'aliment et la carnation humaine se confondent. Les éléments ressemblent à des plats gastronomiques mais révèlent, ensuite, un menu cannibale. Les sculptures présentent ainsi des fragments de corps assemblés. Ce démembrement exploite la puissance évocatrice de l'imaginaire cannibale : l'anthropophagie, la plupart du temps, ne vise pas tant à faire disparaître l'autre (l'ennemi, l'être aimé..) que de fusionner avec lui ou du moins, d'intégrer certaines de ses qualités. Telle ou telle partie va être ingérée pour augmenter sa force (cœur, poumons, cerveau, sexe) ou sa virilité. Toutefois, le festin cannibale proposé par Mayaux apparaît troublé par la modification de la fonction des différents éléments/organes : moulés dans la résine ou modelés dans la glaise, ceux-ci sont hybridés et associés de manière contre-nature. Une multitude de doigts fusionnent avec une bouche, un pied s'associe à une main etc. De manière inédite, la fragmentation sert un travail de recombinaison monstrueuse.

L'installation intitulée « *Reconstitution* ⁶⁷⁸ » fonctionne sur un principe analogue. Emblématique du *modus operandi* de l'artiste, cette vitrine rassemble les fragments d'une femme réalisés à partir de moulages pris sur le corps et de sculptures d'invention. Réaliste, la vitrine hiérarchise et nomenclature dans une logique scientifique et maîtrisée un ensemble de fragments hétéroclites. Cohérents dans un premier temps, ceux-ci apparaissent ensuite fantaisistes, voire incongrus. Par des mariages contradictoires d'idées – intérieur et extérieur, science et nature, rêve et rationalité – le plasticien prolonge l'esthétique surréaliste. Il projette son public dans une nouvelle ère animale, peuplée de mutants. Inspirée du cabinet de curiosités et du monde médical, cette collection tératologique développe un discours ambigu. Sa séduisante monstruosité témoigne de l'ambivalence de notre époque tout en contribuant à la fabrique fictive d'une archéologie en devenir. Le processus de fragmentation du sujet féminin se présente comme une recherche, à la fois anatomique et symbolique. Les éléments documentent l'intériorité organique mais prospectent

677 MAYAUX, Philippe, *Savoureux de Toi*, 2006, plâtre peint et porcelaine, dimensions variables, galerie Loevenbruck, Paris.

678 MAYAUX, Philippe, *Reconstitution*, 2012, vitrine, plâtre peint, porcelaine, verre, résine, bois, 180 x 80 x 40 cm, Exposition MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris, « *Le Surréalisme et l'Objet* », 30 octobre 2013 - 3 mars 2014

également du côté du psychisme : les fragments épars sont autant de pièces anatomiques que d'éléments du puzzle identitaire.

Le rapport de mixité entre le sexe, le macabre, le monstrueux et le psychisme surgit également dans l'œuvre d'Alina Szapocznikow. Moins célèbre que sa consœur américaine Judy Chicago, Alina Szapocznikow a récemment été placée sur le devant de la scène artistique⁶⁷⁹.



SZAPOCZNIKOW, Alina, *Grands ventres*, 1968, marbre de carrare, 175 x 165 x 76 cm, Musée d'Art de Varsovie, Pologne. Domaine public [Wikimedia Commons](#)

679 Grâce notamment à plusieurs événements : BOURGEOIS, Caroline (commissaire), Punta della Dogana, Venise, « *Untitled, 2020* », 22 mars .2020 – 13 décembre 2020 et BONET, Marie-Jo (commissaire), Musée des Beaux-Arts de Rennes, « *Créatrices, l'émancipation par l'art* », (29 juin 2019 – 29 septembre 2019).

L'artiste polonaise, fragmente le corps féminin mais l'oriente davantage vers un travail d'assemblage et de combinaison. Sous l'influence du nouveau-réalisme (notamment d'Arman et de César), Szapocznikow exploite des moulages de corps, pour l'essentiel féminins, qu'elle transforme en objets d'art ou de design. Dans une démarche mémorielle et expiatoire, ces fragments aux allures cadavériques apparaissent comme des témoignages poignants de traumatismes liés à l'expérience de la *Shoah* ou à la maladie. Dans de nouvelles matières, la plasticienne opère une vivisection de la chair. La fragmentation du corps produit de cette façon, autant de pièces et de documents de sa difficulté de vivre son propre corps. Devenu cabinet de curiosités macabre, le corps disloqué se déploie dans des dimensions multiples et inquiétantes. À partir des années 60, l'artiste développe des matériaux inédits pour rendre compte de son vécu intime et d'interrogations partagées sur la condition féminine. « *Les Fétiches*⁶⁸⁰ » (1970-71) ou encore les « *Grands ventres*⁶⁸¹ » (1968) sont, par exemple, des moulages pris sur modèle et tirés dans des matériaux innovants comme la résine polyester ou la mousse de polyuréthane. Le choix de ces matières plastiques translucides permet à l'artiste d'approcher la forme de manière spectaculaire mais également d'y piéger des images, comme des portraits de proches. La résine ouvre ainsi sa production à une organicité ambivalente : transparente, elle réifie le corps et sa fragilité, opaque, elle illustre notre propre finitude. De cette façon, le corps devient le réceptacle paradoxal des souffrances et des joies humaines.

Cette organicité trouble n'est pas étrangère aux codes du surréalisme qui procédait déjà par prélèvement, isolement et assemblage d'éléments hétérogènes. Ce mouvement onirique favorisait la porosité entre les formes, les concepts et les domaines appliqués et artistiques. Alina Szapocznikow prolonge cette perméabilité à travers sa série d'objets-sculptures, notamment des lampes qu'elle réalise à partir du moulage de sa bouche ou de sa poitrine. Dans cette série, la fragmentation s'appuie sur la question d'échelle. Le format réduit remémore l'esthétique du jouet ou du bibelot. Associée à une érotisation mystérieuse, la série évoque une mécanisation

680 Cf. SZAPOCZNIKOW, Alina, *Sein au chiffon vert -Fétiche II*, 1970-71, Veste, chaussure en cuir, résine de polyester renforcée de fibres de verre, peinture, 35 x 53 x 31 cm, MNAM – Centre Georges Pompidou, Paris.

681 SZAPOCZNIKOW, Alina, *Grands ventres*, 1968, marbre de carrare, 175 x 165 x 76 cm, Musée d'Art de Varsovie, Pologne.

brutale des corps, que l'on retrouve aussi dans l'œuvre « *La Machine en chair*⁶⁸²», réalisée en 1963-1964. Par ailleurs, la dynamique des pièces d'Alina Szapocznikow peut également tirer profit de la monumentalité. Réalisés en 1968, les « *Grands ventres*⁶⁸³» exploitent un format spectaculaire. Leurs dimensions écrasantes traduisent une fascination pour le corps partagée avec les œuvres de Louise Bourgeois.

Leur procédé d'agrandissement rappelle certains ressorts de l'esthétique pornographique. Dans le registre « hard », les effets spectaculaires sont notamment produits par de gros plans sur les visages et les sexes. Les « *Masturbation Paintings*⁶⁸⁴» et « *Fuck Paintings*⁶⁸⁵ » réalisées par Betty Tompkins depuis 1969, exploitent ces principes esthétiques dérivés du genre pornographique. Avec fracas, les grands formats de la série de Tompkins représentent des scènes d'intimité dans lesquelles les points de vue (extérieurs à la scène, de manière à rendre plus visible les sexes) et les positions reconfigurent les rapports hétérosexuels : plutôt que passif ou apathique le corps féminin est présenté comme actif et efficient. Betty Tompkins investit le vocabulaire pornographique à rebours pour offrir de nouvelles perspectives sur le plaisir et le désir féminins.

De manière obsédante, le sexe, et plus particulièrement le phallus, occupe également une place prédominante dans la production de Louise Bourgeois. Dans « *Fillette*⁶⁸⁶ », la fragmentation du corps permet, certes, d'isoler, mais c'est aussi de réifier. La sacralisation du pénis dans ses sculptures, évoque certaines pratiques dévotionnelles antiques : les représentations ithyphalliques de Priape, (dieu à l'érection disproportionnée, donc monstrueuse) mais aussi les rituels antiques dédiés à Dionysos (autre figure divine de l'excès). Lors de processions, notamment les *falloforie*, des représentations phalliques étaient portées en triomphe afin d'assurer de

682 SZAPOCZNIKOW, Alina, *Machine en chair*, 1963-1964, ciment, plastique, fer, 190 x 100 x 100 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris.

683 SZAPOCZNIKOW, Alina, *Grands ventres*, 1968, marbre de carrare, 175 x 165 x 76 cm, Musée d'Art de Varsovie, Pologne.

684 TOMPKINS, Betty, *Masturbation Painting*, série, acrylique sur toile, dimensions variable, 2009-en cours. *Masturbation Painting #1*, acrylique sur toile, 55 x 91 cm, 2009, collec. Privée, Cf. [en ligne] www.bettytompkins.com (consulté le 27/12/2021).

685 TOMPKINS, Betty, *Fuck Paintings*, série, acrylique sur toile, dimensions variables, 1969 - en cours. *Fuck Painting #1*, acrylique sur toile, 213 x 152 cm, 1969, MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris . Cf. [en ligne] www.bettytompkins.com (consulté le 27/12/2021).

686 BOURGEOIS, Louise, *Fillette*, 1968, sculpture, latex sur polyester, 59,7 x 28 x 19,1 cm, MOMA New York, Etats-Unis.

bonnes récoltes. Les images de l'organe masculin étaient donc reliées aux cultes de la fertilité.

De nos jours, des rites associés au pénis perdurent sous des formes analogues, notamment au Japon, lors de *Kanamara Matsuri*⁶⁸⁷ ou la « fête du phallus de fer », évènement shiontoïste qui célèbre des représentations sculptées de pénis géants : ces pratiques relient la puissance virile à un symbole de la nature. Leurs représentations, quant à elles, favorisent une esthétique de l'exagération et la monumentalité. Ce caractère excessif et démesuré apparaît également dans la pratique artistique de Louise Bourgeois. La sculpture « *Fillette* », par exemple, exploite l'agrandissement pour valoriser et intensifier sa représentation du pénis. Ce caractère tout puissant s'avère néanmoins ambivalent : à l'image de toute divinité, entité bifide, le « dieu » phallus, apparaît à la fois miséricordieux et menaçant, adulé et craint. La nature trouble de l'objet se manifeste à différents niveaux : le revêtement en latex imite la chair et sa souplesse ; La forme générale, pour sa part, apparaît moins réaliste et s'interprète également comme un buste humain, voire de jeune fille, comme le titre le suggère. Cette perméabilité des genres génère une ambiguïté entre le pouvoir érectile et la vulnérabilité.

Le dispositif de présentation souligne, quant à lui, le ridicule de ce sexe géant, suspendu dans le vide. Il met en avant le caractère « isolé », « perdu » de ce sexe dans l'espace d'exposition. En cela, il reprend un principe d'objectivation propre au magazine pornographique, que Baudry appelle « magazine de fesses⁶⁸⁸ », presse « mainstream », destinée pour l'essentiel à un public masculin, propose des photos de corps réduits à un seul fragment anatomique – en l'occurrence, les fesses. La fragmentation qu'elle produit, s'accompagne d'une juxtaposition des images. À la manière d'un catalogue, plusieurs fragments peuvent se condenser sur une même page : le magazine produit ainsi des recompositions, finalement assez monstrueuses. Outre ce caractère tératologique, la réduction du corps féminin aux seules parties sexuelles peut être dénoncée comme misogynie. Mais la pornographie réduit également le corps masculin et le condamne à une forme de misandrie. À ce titre, Baudry évoque les réflexions d'Annie Le Brun⁶⁸⁹ qui prend le contre-pied d'une

687 Cf. DANIELOU, Alain (dir.), *Le Symbolisme du phallus*, Paris, éd. Pardes, collec. Petite Bibliothèque des Symboles, 1998, 128 p.

688 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 302.

689 *Ibid.*, p.302.

dénonciation unilatérale et qui invite à se demander si les hommes, eux- aussi, ne pouvaient se sentir ridiculisés de n'être que les porteurs d'un sexe érigé et de n'être que des objets phalliques.

Dans la sculpture de Louise Bourgeois, cet aspect « réducteur » intervient à des fins comiques : réduit à l'état de brimborion ou de résidu, le phallus est ridiculisé. Détaché du corps, le pénis semble gagner en étrangeté ce qu'il a perdu en signification ou en cohérence. La récurrence du motif phallique et la dimension sérielle de la recherche de Louise Bourgeois semblent augmenter cette perte de sens : à mesure que l'objet se multiplie dans la pratique artistique, son mystère s'épaissit. Il s'agit d'un sexe indéterminé et possiblement fluctuant. Par ses propositions, Louise Bourgeois traduit son embarras face à la symbolique encombrante du phallus et au caractère oppressant du genre. La plasticienne produit une forme de retournement de l'imagerie phallique pour en annihiler la menace potentielle. La « *Femme-couteau*⁶⁹⁰ » incarne la métaphore de ce renversement du pouvoir qui passe par une image transgenre. Le « couteau », symbole du pénis, évoque de manière confondue, une blessure traumatique, la séparation des sexes indexée sur la question anatomique et la symbolique de la castration. Derrière l'objet-couteau, se développe une dimension imaginaire et symbolique de l'arme érigée telle un chibre possiblement violent et intrusif . Le renversement de l'agression en un acte de rébellion, passe par l'annexion d'un objet-symbole (comme prolongement phallique). Le couteau fait office d'objet de substitution mais aussi de révocation. Il apparaît dans sa dimension quasi magique ou rituelle ; l'artiste endosse ainsi le rôle de la « sorcière », personnage « trouble » et puissant. Plus que la réification du phallus, cette image de la « *Femme-couteau* » relève du jeu de massacre. Il permet ainsi un retournement de sa propre arme contre l'agresseur. Séparé du corps, le fragment phallique est aussi présenté comme une prise de guerre, destitué de sa toute puissance. Fragmenter et exagérer le corps permet donc à Louise Bourgeois d'inverser la distribution des forces dans le rapport social. Par la contestation de la partition des genres, elle questionne la répartition du pouvoir. Les travaux que nous venons d'aborder, incarnent une critique des constructions identitaires et genrés dont les fonctionnements et les schémas se trouvent rebattues,

690 BOURGEOIS, Louise, *Femme-couteau*, 1969-1970, marbre rose, 8.8 x 66.9 x 12.3 cm, [s.l.].

Cf, BERNADAC, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, Paris, éd. Flammarion, collec. Grandes Biographies, 2019, 528 p.

notamment dans la partition qu'ils établissent entre le féminin et le masculin. Par-delà, ce sont également les structures sociales et leurs rapports insidieux de domination qui sont questionnés. La réflexion porte ainsi sur l'assignation du genre et sur son influence dans le lien social et l'organisation de la société.

Ces artistes exploitent ainsi un vocabulaire esthétique et une iconographie dérivée d'une culture androcentrée pour la mettre en crise et l'ébranler. De cette manière, Louise Bourgeois visite ses expériences traumatiques notamment familiales, de même qu'Alina Szapocznikow explore ses blessures psychiques et physiques pour révéler le caractère diffus de la notion de genre, des représentations sociales qu'elles véhiculent et de leur permanence. Il s'agit pour ces artistes, d'exhumer des symboles qui, de façon souterraine, nourrissent et orientent les rapports sociaux et la place des femmes au sein du collectif. Dans cette perspective, la fragmentation permet, à la fois, d'aborder des problématiques collectives et individuelles. L'influence de la psychanalyse apparaît importante dans la démarche de Louise Bourgeois. Celle-ci rejailit également dans la pratique d'Alina Szapocznikow, notamment dans « *Multiple portrait* ⁶⁹¹ ». Dans cette sculpture, l'artiste polonaise exploite et innove à partir du thème classique du buste, qu'elle fait glisser sur le terrain du monstrueux et de l'introspection psychanalytique. En lieu et place de la tête, la sculptrice multiplie des morceaux de visages qui défient les règles de l'anatomie humaine. Dans le cas présent, la fragmentation représente la lutte de l'artiste avec ses propres traumatismes, mais également le refus d'une unicité et d'une uniformité identitaire. La composition de l'œuvre à la manière d'une matriochka propose, par conséquent, une mise en abîme corporelle et psychique. L'œuvre exploite ainsi une esthétique ambivalente du manque (la tête apparaît incomplète) et de l'excès (les fragments de visage sont surnuméraires). La fragmentation révèle, de cette manière, les difficultés de l'artiste à créer une identité stable et sécurisante : le caractère morcelé de l'œuvre renvoie à la difficulté du sujet, pris dans une angoisse névrotique, à se construire ou à se « réunir ».

691 SZAPOCZNIKOW, Alina, *Multiple portrait*, 1967, marbre, [dimensions n.c.], Musée Stzuki de Łódź, Pologne.

Cependant, la dislocation physique rejoue également la transgression artistique de l'abandon du sens, de la cohérence, de l'entendement. Le morcellement du corps met à mal l'interprétation herméneutique au profit de l'absurdité et du non-sens. De façon similaire, l'esthétique grotesque réactive un principe de la pornographie « *mainstream* » dont l'objectif premier n'est pas de faire sens, ni de transmettre un quelconque message. Ces images disloquées apparaissent comme l'expression d'un sentiment diffus de vacuité, d'incompréhension. À ce titre, Nathalie Heinich évoque une « mise en énigme », un « [...] registre particulièrement important pour comprendre les enjeux d'un art contemporain déconstruisant systématiquement les critères traditionnels de la beauté, et entraînant du même coup le déplacement de la question esthétique à la question du sens⁶⁹².» Cette déstructuration de l'harmonie sociale et de la signification artistique dénonce, dans le même temps, l'hégémonie d'un régime de la raison et du fonctionnement déducto-logique. La fragmentation présente dans les œuvres contemporaines se posent ainsi en diagnostic d'une forme de pathologie sociétale déjà établie, de manière constitutive à l'économie libérale, sur une idéologie de l'excès (de performance, de réussite, d'hypersexualisation...). Il s'agit de critiquer une société bâtie sur un mode superlatif avec pour mesure étalon la figure du super-héros – ou historiquement du surhomme/*Übermensch* dont l'idéologie s'est avérée particulièrement nauséabonde et meurtrière. Or, d'un point de vue étymologique, ce qui est « super » apparaît au-dessus de la norme, ce qui est vraisemblablement le cas du super-héros que les capacités hors-normes l'élèvent au-dessus des masses anonymes. Selon cette logique, ce qui apparaît « hors-normes », demeure également hors-cadre. Dans un principe de détournement critique de cette imagerie idéale, les œuvres contemporaines opèrent, elles-aussi, une forme de décadrement, par le décalage ironique du grotesque et par le redoublement de la mascarade. Dans la stratégie grotesque, le corps est exploité dans un principe de mouvement et de disjonction.

Dans la pornographie, la fragmentation du corps construit une consommation de l'image comme un instant détaché ou même soustrait au réel. Le rideau du peep-show rejoue la séparation physique, théâtrale et symbolique, déjà présente dans

692 HEINICH, Nathalie, « *L'Art contemporain exposé aux rejets : une contribution à une sociologie des valeurs* », *Hermès*, 1996, vol. II, n°20, pp. 193-204.

l'œuvre picturale, entre l'espace fictif de la représentation et l'espace réel du spectateur. Mais il induit aussi un principe de dévoilement instantané ou de surgissement brutal de l'image. Le corps s'impose alors en dehors de tout contexte narratif : il surgit sans scénario ou structure fictive identifiable, il apparaît telle une épiphanie et incarne une présence inconditionnelle, en dehors du récit. Dans les œuvres du plasticien Michel Gouéry, le sexe s'impose à la vue sans construction de sens ni de cadre contextuel auquel pourrait se raccrocher le spectateur. Les béances et les excroissances occupent l'espace de leur présence animale et brutale. Ces moulages incarnent ainsi le trop-plein et le vide (notamment dans les représentations anales) : leur ambivalence participe de l'état de sidération du spectateur. À l'instar de la pornographie, les phallus décorés par Gouéry ne proposent pas de négociation ou de saisie interprétative : « Il n'y a pas d'interprétation c'est-à-dire de « mise en sens », sans relation à l'autre. Or c'est bien cette relation qui peut être annulée dans la production de son appareillage⁶⁹³.»

Cette même fragmentation du corps advient dans le Grotesque contemporain et illustre une dissolution de la relation à l'autre (à l'autre comme corps mais aussi comme entité) dans la société actuelle. L'absence de récit dans le *porno*, ou la perturbation de celui-ci dans le Grotesque, témoigne de la difficulté de construire un récit collectif cohérent. Le dévoilement et l'insistance du Grotesque sur le sexe expriment, pour leur part, une forme d'échec à être « à l'autre » et « avec l'autre ». La fragmentation des corps illustre l'impossibilité d'une « vérité » de l'individu et du groupe. Cette problématique de la cohésion sociale traverse et modifie le corps grotesque.

693 BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, éd. Pocket, collec. Agora, 2001, p. 315.

CONCLUSION

L'univers prolifique du Grotesque, présenté dès l'introduction, constitue une source d'inspiration importante de l'art actuel. Dans cette thèse une combinaison de trois termes a été abordée : Ainsi le mot *Grotesque* définit une iconographie étrange et outrancière héritée de l'Antiquité et réinvestie à la Renaissance, *céramique* caractérise à la fois un processus artisanal et ses résultantes, tandis que l'expression *art contemporain* désigne, toutes disciplines confondues, l'actualité de la production artistique. En apparence contradictoires, ces trois notions constituent néanmoins les différentes facettes d'un même phénomène, plus vaste, qui modifie en profondeur les arts plastiques. L'intuition initiale de ce projet de recherche s'est appuyée sur la singularité d'un nouveau courant, qualifié « d'inspiration grotesque », qui ne constitue ni un mouvement ni un style arrêté. La présente recherche a donc été envisagée sous la forme d'une grille de lecture appliquée en particulier au matériau terre et à la céramique. L'étude n'énumère pas les tentatives ni ne les agrège en un système fermé : prenant en compte la nature évolutive et protéiforme de la mouvance contemporaine, cet ensemble a été pensé de manière ouverte et extensible. Cette étude ne prétend donc pas à clôturer ni à figer mais plutôt à explorer, défricher et décentrer, en faveur de la pluralité des expressions : l'art, qui est en constante évolution, ne saurait souffrir d'un traitement définitif et permanent. Toutefois, un certain nombre de caractéristiques sont partagées par tout un courant nouveau, qui induit des évolutions esthétiques et théoriques sans précédent dans l'art contemporain.

Excessive et ironique, cette nouvelle mouvance revendique une filiation avec des courants plus anciens, comme le Maniérisme et le Baroque, auxquels elle emprunte certains ressorts spectaculaires. Depuis une décennie, son « carnaval » esthétique affirme une césure avec les courants dérivés des avant-gardes du XX^e siècle et des orientations plus ascétiques, voire iconoclastes. Il s'agissait dans cette recherche, d'analyser les référents et les mécanismes plastiques de cette nouvelle tendance « grotesque » et, à partir de ces indices, de comprendre l'évolution de positionnements théoriques et formels. Au-delà de l'outrance spectaculaire de ces

récentes productions, se percevait une possible mutation des arts plastiques, qui troublés par ces nouvelles évolutions, ont vu leurs frontières devenir davantage poreuses et leur cartographie se modifier insidieusement. Longtemps « terre en friche » du monde de l'art, la céramique profite à présent d'une valorisation inédite. Forte de son patrimoine multimillénaire, de son pouvoir de séduction et de ses savoir-faire, la céramique met à mal la taxinomie de l'art contemporain, et davantage : elle prolonge ses questionnements jusqu'aux hiérarchies culturelles, c'est à dire aux manières d'ordonner et de concevoir le *sensible* et le *social*.

Empruntés aux arts « populaires », les ressorts esthétiques de l'excès, de la saturation et de l'artifice ressurgissent et convoquent les perceptions historiques et sociales de la céramique. En lien avec ces enjeux complexes et à partir de productions personnelles, plusieurs orientations esthétiques et symboliques se sont révélées. Ce premier chapitre a établi quelques caractéristiques techniques et théoriques que la pratique personnelle partage avec la mouvance contemporaine d'inspiration « grotesque ». Un point intitulé « *La Matière, contre-mâitre exigeant de la pratique : entre luttes et mouvements* », a relevé les contraintes d'un processus céramique soumis aux caprices du matériau. Il a également énoncé que la céramique ne peut se passer de matière et d'objets artistiques. Il s'agit d'un art, qui s'articule à la manipulation de la matière et s'oppose, ipso facto, à des courants portés vers l'immatériel. Un autre point a insisté sur cette dimension processuelle de la pratique céramique qui se développe « au long cours », comme en témoignent les expérimentations (notamment *raku*), menées lors de la résidence au Musée de la Briqueterie à St Briec⁶⁹⁴. Empirique, le procédé céramique associe plusieurs contraintes incontournables : la technicité (ses apprentissages), la temporalité (la lenteur du processus de fabrication) et le hasard (indexé sur les réactions du matériau). Le caractère mouvant et évolutif de l'argile, s'avère propice à l'expression des « irrégularités » et des variations de la matière (voir sous-chapitre « I.1.2) *Incertitude créative et figures de l'irrégularité* »).

Dans ma pratique, cette importance de la matière et du geste technique est nourrie par un propos d'affirmation du médium et de référents éloignés des Beaux-

⁶⁹⁴ Résidence menée au Musée de la Briqueterie, Languieux – Saint Briec Agglomération, décembre 2018.

arts, tels que les cultures dites « populaires » et « domestiques ». Un sous-chapitre traitant des « *Cultures mineures et périphériques* » a illustré la façon dont mon exploitation des bibelots de brocante, notamment céramiques, sert un discours de légitimation des cultures des marges, considérées comme « subalternes ». Les projets « *Femmes d'extérieur*⁶⁹⁵ », et « *Souvenir de Constantine : août 1955*⁶⁹⁶ », présentés en 2021 à la galerie Fil Rouge à Roubaix⁶⁹⁷, condensent ces différentes dimensions critiques. Mes productions personnelles ont été le support empirique d'une hypothèse qui présupposait que la mouvance contemporaine, dans laquelle elles s'inscrivent, croissait les revendications disciplinaires, artistiques et sociales, et laissait deviner que la céramique est un médium polyvalent et de résistance comme l'entend Anne Dressen : « [...] intersectionnelle, incarnée, parce que quotidienne et vivante, la céramique est une clé essentielle pour repenser l'histoire culturelle et sociale : l'histoire de l'art, mais aussi celles des femmes et des hommes plus généralement⁶⁹⁸. »

Cette première partie consacrée à ma pratique a permis d'établir des préoccupations esthétiques mais aussi politiques qui peuvent être étendues à l'ensemble de la mouvance actuelle. Ces constatations préalables ont servi par la suite de « programme » ou de « guide » à la réflexion.

Dans un second temps, les appellations de « Kitsch » et de « populaire », encore régulièrement accolées à la céramique, ont été confrontées à des interprétations majeures : la partie « *Inspirations kitsch et profusion ornementale* », a replacé la céramique contemporaine dans une perspective historique et a précisé le paysage culturel dans lequel la mouvance évolue. La proximité trouble de la céramique avec l'artisanat et l'industrie a permis de mettre en lumière un ensemble de perceptions à la fois affectives et culturelles qui expliquent en partie le patrimoine défailant d'un médium qui s'est développé en dehors du noble domaine des Beaux-arts. Autrefois négligés, cet « art du pauvre » et son capital défectueux sont à présent revendiqués par des artistes contemporains comme Johan Creten ou Elsa Sahal, qui, paradoxalement,

695 Réalisation personnelle, *Femmes d'extérieur*, grès émaillé, fauteuil, crochet, canevas, 2021, 109 x 70 x 65 cm, collec. personnelle.

696 Réalisation personnelle, *Souvenir de Constantine : août 1955*, 2020, grès émaillé, lampe et bibelots de récupération, 30 x 25 x 21 cm, collection personnelle.

697 Exposition personnelle, galerie Fil Rouge, Roubaix, (19 mars - 24 avril 2021).

698 DRESSEN, Anne (commissaire), MNAM, Paris, *Les Flammes : l'âge de la céramique*, cat. d'exposition (15 octobre 2021 - 06 février 2022), Paris, éd. Paris-Musées, 2021, p. 10.

reprentent des motifs et des ressorts plastiques pour lesquels le médium a été déprécié. Cette réactivation vise, pour l'essentiel, un retournement des référents et des caractéristiques qui ont contribué à sa marginalité. Ce patrimoine céramique résurgent et hétérogène a amené à préciser les notions de « Kitsch » et « d'art populaire » auxquelles le médium reste intimement mêlé.

Dans une sous-partie intitulée « *Le Retour critique du Kitsch sur la scène contemporaine de la céramique* », les écrits d'Abraham Moles et d'Hermann Broch ont permis d'appréhender le Kitsch comme une culture secondaire regroupant un ensemble d'objets insignifiants. Terme infamant, le Kitsch stigmatise des productions jugées indignes d'un point de vue artistique et intellectuel. La définition de Clément Greenberg s'inscrit dans cette image négative : associé à la culture de masse, le Kitsch relève, selon lui, de « simulacres appauvris et académisés de la culture véritable⁶⁹⁹ », voire d'un « succédané de culture⁷⁰⁰ ». Le caractère ambivalent de la céramique, construit à la fois sur une démarche sérielle et une unicité du geste, s'accommode de la tendance contradictoire du Grotesque et de la dynamique combinatoire du Kitsch. Abondante et ostentatoire, l'esthétique kitsch est présentée par Hermann Broch puis par Abraham Moles comme un « art du bonheur⁷⁰¹ ». Dans une approche élargie à la sociologie, les deux auteurs lient le Kitsch au mode de consommation cumulatif et excessif, favorisé par le mercantilisme capitaliste. Comme évoqué dans le premier point, le Kitsch constitue alors un remède hédoniste aux crises d'un monde moderne traversé par les soubresauts technologiques, politiques et économiques. L'« hétérotopie » rassurante du Kitsch s'avère cependant mensongère et falsificatrice : idéalisée, son esthétisation génère, selon Milan Kundera, un nivellement idéologique et culturel pernicieux. Dans le prolongement de cette dénonciation, les écrits de Valérie Arrault illustrent une approche critique dirigée contre le Kitsch, soupçonné de contribuer au consumérisme et à une entreprise globale de domination culturelle⁷⁰². Néanmoins, ce chapitre a établi que dans l'art actuel, le Kitsch n'était pas limité à cette seule culture capitaliste et matérialiste : lié au syncrétisme postmoderne, l'art

699 GREENBERG, Clément, *Art et Culture : essais critiques*, Paris, éd. Macula, collec. Vues, 1988, p. 16.

700 *Ibid.*

701 Cf. MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch : un art du bonheur*, Paris, éd. Pocket Univers, collec. Agora, 2016, 288 p.

702 Cf. ARRAULT, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, 304 p.

contemporain exploite de manière délibérée les excès du Kitsch mais à rebours, pour mieux en désamorcer les illusions et les mécanismes idéologiques.

La veine actuelle se développe certes sur le régime de la contrefaçon et de la séduction, mais à des fins critiques. Son esthétique hyperbolique sensuelle et hétérogène, permet de construire une offensive ornementale dirigée contre les courants iconoclastes, héritiers des avant-gardes abstraites du début du XX^e siècle. Une sous-partie a analysé comment l'ornement permettait à cette mouvance contemporaine d'inspiration grotesque de s'opposer à un héritage du modernisme qui, depuis plusieurs décennies, donne la primauté à l'Essence, au Vrai et à l'Idée. Cette exploitation de l'ornement illustre une prise de position contre une idéologie du dépouillement, qui évacue ce qui relève de l'anecdotique, du contingent, du variable et du singulier. Cette inflexion ornementale s'oppose à cet ascétisme mais elle développe surtout une revendication de l'impureté et du multiple, contre une esthétique de l'homogénéité, artistique, culturelle et sociale. Exploitée ab absurdo par la mouvance contemporaine, l'ornementation permet d'engendrer un retournement de valeurs et de perturber les classifications culturelles et symboliques. Principalement appuyée sur les démarches céramiques de Grayson Perry et de Michel Gouéry, l'analyse a mis en évidence la corrélation entre une efflorescence esthétique et une manifestation du mécontentement social et identitaire.

Le point « II.3) *L'Ornement et la critique par la marge : décroiser les styles* », démontre que la notion d'ornement, à connotation féminine et domestique, contribue fortement à la résurgence de ces cultures périphériques ou « mineures ». Historiquement négligé, l'ornement céramique se situe au confluent de plusieurs problématiques : le patrimoine de la céramique, l'ornement et son rejet, le Kitsch et sa relecture contemporaine. Plusieurs auteurs, dont Adolf Loos, Clément Greenberg et Kandinsky, ont permis d'évoquer le dénigrement qui a pesé sur les arts décoratifs et l'ornementation, au XIX^e et au début du XX^e siècle. Dans ce point, la technique du pastillage a permis d'établir un lien entre l'affirmation du féminin et la célébration de sujets d'ordinaire déconsidérés, notamment par le principe de « fractalisation⁷⁰³ » théorisé par Thomas Golsenne.

703 GOLSENNE, Thomas, « *L'Ornement est-il animiste ?* », *Histoire de l'Art et Anthropologie*, Paris, coédition INHA / Musée du Quai Branly, « *Les Actes* », 2009, [en ligne], <http://journals.openedition.org/actesbranly/282> (consulté le 02/01/2022).

Importantes dans la céramique contemporaine, ces questions de réhabilitation culturelle par l'ornement sont partagées par tout un courant artistique. Présentes dès le début des années 90, ces affirmations atteignent aujourd'hui un niveau paroxystique. Les travaux photographiques de Valérie Belin et Natasha Lesueur s'avèrent représentatifs de cette mouvance ornementale à la fois hyperbolique et critique. Entre noble et ignoble, *high and low*, l'ornement permet, selon Buci-Glucksmann, de « [...] réinventer une modernité attentive à sa propre histoire, sans censure ni refoulé qui permet de renouer avec une question désormais politique⁷⁰⁴.»

Cette remontée des mémoires faibles s'associe à une remise en question des hiérarchies culturelles. Cette réflexion s'incarne notamment dans les installations fragmentaires de Michel Gouéry, produites à partir de moulages d'objets céramiques industriels ou amateurs. Hétérogènes et pléthoriques, les productions de Perry, Gouéry ou encore Delafosse ont permis de démontrer l'importance stratégique de l'esthétique du bibelot et des perceptions domestiques qui lui sont afférentes.

Associée à la matérialité et au féminin, la couleur contribue à cette sédition ornementale. Un sous-chapitre intitulé « *Couleur et Matière céramique : un Processus instable revendiqué* », lui est consacré et revient sur la primauté du processus artisanal dans la technique céramique. En appui sur une recherche empirique et fortuite, la céramique encourage à une acceptation de l'irrégularité et de l'accident. Les réflexions du céramiste japonais Sōetsu Yanagi ont permis d'éclairer cette orientation dirigée par les velléités de la matière et des émaux (voir « II.4.3) *La Couleur céramique, une "cuisine" du hasard et de la matière* »). Cet « amour de l'imperfection⁷⁰⁵» associe ces expériences matérielles à une valorisation de la contingence au détriment de l'Immuable et du Vrai, notions favorisées par les courants héritiers de l'art conceptuel. En outre, la connotation traditionnellement féminine et émotionnelle de la couleur permet aux artistes d'inspiration grotesque de développer un discours critique en faveur de la multiplicité culturelle et identitaire, et d'asseoir « le pouvoir esthétique des refoulés culturels⁷⁰⁶».

704 BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement, d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, collec. Débats, 2008, p. 14.

705 Tel que développé par OKAKURA, Kakuzō, *Livre du thé*, [1^{ère} éd. Anglaise 1906], Arles, éd. Philippe Picquier, collec. Gingko, 2006, 170 p.

706 BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *op.cit.*, p. 14.

Une troisième partie intitulée « *Combinaisons critiques* » a évoqué la réactivation d'un répertoire iconographique par le détournement, l'incrustation et la fusion de formes préexistantes. La reprise du bibelot incarne cette tendance ironique du recyclage qui s'oppose aux principes de virtuosité artistique. La technique du transfert développe les croisements déjà opérés par la mouvance à partir d'objets hétéroclites, par l'introduction de motifs exogènes à la culture dominante. La mobilité des images s'associe à un discours sur la question du goût, les enjeux de la mixité sociale, l'interculturalité et le métissage, dans une hybridation esthétique. L'affranchissement des classifications sociales se superpose au décloisonnement des disciplines artistiques. Un sous-chapitre intitulé « *La Céramique : production en nombre et perceptions domestiques* » a abordé la porosité entre les domaines et a montré comment elle participe à une revendication des spécificités de la céramique. Dans une perspective critique, des productions actuelles revendiquent la dimension utilitaire, liée à l'alimentaire et au corps, par laquelle le médium a été déprécié. Or, le caractère hybride de ces «œuvres-objets» fragilise la démarcation entre Beaux-arts et arts décoratifs (voir « III.2.2) *De la fonction utilitaire au vaisselier décoratif : ambiguïté de l'objet* »), ainsi que la notion de désintéressement esthétique.

Le dernier point de cette partie III, approfondit la notion « d'art populaire », régulièrement confondue avec le Kitsch. Ces notions permettent d'appréhender l'articulation entre la question sociale et le médium céramique. Adossées au jugement de goût, ces constructions langagières désignent un ensemble d'objets et de productions qui n'entrent pas en adéquation avec les modèles sociologiques et esthétiques des classes supérieures. À ce titre, Richard Hoggart distingue la culture de masse (ou *mass media*) de la culture populaire sur la base d'une opposition entre culture ouvrière authentique et culture de consommation.

Les écrits d'Adorno ont apporté d'autres éclaircissements : le philosophe prolonge la pensée hegelienne et prend appui sur l'héritage platonicien qui érige le monde des Idées et de l'Esprit, comme principe supérieur au monde imparfait de la matière. Dans cette perspective intellectuelle, l'expérience esthétique « populaire », rivée de manière coupable à l'expérience empirique et corporelle, s'avère relativement problématique. Liée à la production industrielle, la céramique est également présentée

comme un art intellectuellement appauvri ou au rabais : son assimilation à la culture de masse et à la production commerciale a fortement contribué à sa dévaluation.

A contrario, Richard Shusterman valorise cette culture de masse destinée à une audience élargie. Dans son ouvrage « *la Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*⁷⁰⁷ », le philosophe américain offre une conception plus positive élargie à des formes artistiques considérées comme marginales. L'auteur ne remet toutefois pas en question ni les fondements, ni la pertinence de l'appellation infamante « d'art populaire », qui, selon lui, relève encore d'une reconnaissance de valeur esthétique. Shusterman maintient ainsi ce label péjoratif, tandis que Jan Baetens le dénonce comme une construction idéologique artificielle, révélatrice de hiérarchies de valeur et de rapports de force. Dans le prolongement de la *Distinction*⁷⁰⁸ établie par Pierre Bourdieu, cette remise en question de l'appellation « populaire » expose les réels enjeux politiques et les clivages sociaux latents dans cette terminologie clivante.

Intitulé « *Le Corps grotesque et la nudité débridée* », une quatrième partie a exploré le rôle déterminant du corps et du sexuel dans la charge ironique dirigée contre l'hégémonie des cultures bourgeoises. Cette démarche de déstabilisation critique des élites prend appui sur une imagerie sexuelle, principalement inspirée de l'industrie pornographique. Issus de la « culture de masse », construits sur un mode « kitsch », la pornographie et ses mécanismes spectaculaires sont exploités à rebours par le nouveau courant d'inspiration grotesque. Les artistes rejouent certains clichés et stéréotypes de l'esthétique *porno*. Ils y introduisent des décalages pour produire une distanciation critique avec le nivellement culturel et les normes corporelles, générés par le mercantilisme. Dans les œuvres outrancières de Gouéry, Cathy Butterfly ou Elsa Sahal, l'artificialité, le grossissement et la fragmentation des corps, contribuent à la déconstruction de cette imagerie sexuelle oppressante.

Les corps débordants du Grotesque contemporain ne sont pas étrangers à l'univers festif du carnaval, auquel la mouvance emprunte une stratégie de mascarade : le grossissement et le réinvestissement de stéréotypes révèlent les simulacres de la vie en communauté. Le courant d'inspiration grotesque établit ainsi

707 SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les éditions de l'Eclat, 2018, 422 p.

708 BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, Le Sens commun, 1979, 680 p.

un lien entre la plasticité incontrôlée du corps et l'expression d'un « refoulé » : ces chairs hypertrophiées, traversées par les spasmes et les rictus, trahissent des crispations sociales. L'emphase et le « gonflement » de cette esthétique contemporaine montrent (« *monstre*») et rejouent les codes du Kitsch et de la pornographie en les décalant légèrement pour mieux les saboter et dénoncer les excès des sociétés occidentales issues du modèle capitaliste néolibéral. Ce réinvestissement esthétique dénonce également la pornographie *mainstream* comme l'expression « [...] exacerbée de l'impérialisme de l'économie et de la technologie sur nos esprits comme sur nos corps⁷⁰⁹.»

Prolongements de la recherche :

Cette esthétique hyperbolique et hétérogène, influencée par le Kitsch et la pornographie, orientent les œuvres mais aussi le statut de l'artiste. La figure contemporaine du céramiste manifeste une porosité, entre l'artiste et l'artisan, emblématique de la transdisciplinarité postmoderniste. Ce statut ambivalent et évolutif du céramiste, à la fois potier, sculpteur, designer ou encore performeur, mériterait d'être traité isolément par des développements plus importants. Cette étude s'est focalisée sur d'autres aspects, davantage processuels, symboliques et plastiques, plutôt que sur ces modifications de posture mais ce changement significatif pourrait constituer un prolongement possible de notre projet théorique.

À l'issue de cette recherche, il apparaît néanmoins intéressant de rappeler qu'historiquement, le céramiste représente une figure de la dissidence ou de la marginalité, comme le rappelle Stéphanie Le Follic-Hadida⁷¹⁰. La pratique « alchimique » de la céramique et sa « *Recherche d'absolu*⁷¹¹ » peuvent parfois

709 MARCOLINI, Patrick, « *Pornification : le stade pornographique du capitalisme* », in : BIAGINI, Cédric et MARCOLINI, Patrick (dir.), *Divertir pour Dominer II : la culture de masse toujours contre les peuples*, Paris, éd. L'Échappée, 2019, p. 170.

710 LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, in : DRESSEN, Anne (commissaire), MNAM, Paris, *Les Flammes : l'âge de la céramique*, cat. d'exposition (15 octobre 2021 - 06 février 2022), Paris, éd. Paris-Musées, 2021, p. 20.

711 La figure d'alchimiste-céramiste de Bernard Palissy pourrait évoquer celle de Balthazar Claës, personnage principal du roman de Balzac. Cf. BALZAC, Honoré de, *La Recherche de l'absolu* ; Paris, éd. Lgf, collec. Ldp Classiques d'Aujourd'hui, n°9637, 1999 [1^{ère} éd. 1834], 383 p.

confiner à l'obsession voire à la folie. La démesure s'incarne dans la posture du céramiste-démiurge construite par George Orh, qui s'autoproclame avec provocation « *Unequaled, Unrivaled – Undisputed Greatest Artpotter on the Earth*⁷¹² ». Cette arrogance évoque toute une imagerie de l'artiste solitaire et émancipé de tout modèle social normatif⁷¹³. En son temps déjà, Bernard Palissy incarnait ce personnage de céramiste vagabond et marginalisé par son génie, qui préfigure le personnage de l'artiste maudit du XIXe siècle. Les écrits autobiographiques de Palissy ont contribué à la légende du potier enfiévré et consumé par son art au point de brûler jusqu'aux lattes de son plancher pour alimenter ses cuissons⁷¹⁴. Ces anecdotes sensationnelles s'éloignent peut-être de la véracité historique, mais leur goût pour l'emphase témoigne d'un fort besoin de reconnaissance, qui, lui, est avéré. Le titre de l'exposition de Grayson Perry, « *The Most Popular Art Exhibition Ever*⁷¹⁵ ! » prolonge cette tradition emphatique : la démesure de ces différents discours s'avère à la hauteur du mépris dans lesquels la céramique a longtemps été maintenue.

Jusqu'au XX^e siècle, « [...] restée marginale dans la programmation des institutions dédiées à l'art moderne et contemporain⁷¹⁶ », la céramique bénéficie depuis peu d'une nouvelle considération. Outre-Atlantique, au tournant des années 2000, plusieurs publications ont eu lieu, telles que « *Confrontational Ceramics*⁷¹⁷ », ouvrage de Judith Schwartz, commissaire de l'exposition « *Confrontational Clay : the Artist as Social Critique*⁷¹⁸ », présentée notamment en 2002 en Museum of Arts and

712 LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, *op.cit.*

713 Voir à ce sujet WITTKOWER, Rudolf, WITTKOWER, Margot et MARTIN, François-René, *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, éd. Macula, collec. Histoire de l'Art, 2016 [1^{ère} éd. 1985], 624 p.

714 Bernard Palissy écrit à ce sujet : « Le bois m'ayant failli, je fus contraint brusler les estapes qui soustenayent les tailles de mon jardin, lesquelles estant bruslées je fus contraint brusler les tables et plancher de la maison. » in : PALISSY, Bernard, « *Arts de Terre* », *Discours*, Paris, Martin Le Jeune, 1580, pp. 266-294.

Voir également FRAGONARD, Marie-Madeleine, « *Les Meubles de Palissy : Biographie d'Artiste, Légende et Mythes* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 4, 1992. *Bernard Palissy (1510-1590) : l'écrivain, le réformé, le céramiste*, p. 26.

715 LEWINE, Rebecca, (commissaire), Serpentine Galleries, Londres, « *Grayson Perry : The Most Popular Art Exhibition Ever !* », (8 juin - 10 septembre 2017).

716 HERGOTT, Fabrice, in : DRESSEN, Anne (commissaire), *op.cit.*, p. 7.

717 SCHWARTZ, Judith S., *Confrontational Ceramics*, Londres, éd. A&C Black, University of Pennsylvania Press, 2008, 260 p., Voir également Clare, Claudia, *Subversive Ceramics*, Londres, éd. Bloomsbury academic, 2016, 160 p.

718 SCHWARTZ, Judith S. (commissaire), *Confrontational Clay : the Artist as Social Critique*, cat. d'exposition itinérante, Kansas, États-Unis, éd. Exhibits USA / Mid-America Arts Alliance, 2000, 33 p.

Design de New York. En France, il a fallu attendre la double exposition « Ceramix⁷¹⁹ » à la Maison-Rouge et à la Cité de Sèvres, pour que le médium soit exhumé de la basse-fosse dans laquelle il avait été rejeté. Plusieurs évènements ambitieux sont intervenus à l'issue de cette recherche, comme l'exposition « *Par le Feu : la couleur*⁷²⁰ », au Musée des Beaux-arts de Lyon et « *Les Flammes*⁷²¹ » au Musée national d'Art moderne de Paris. Significatives de la résurgence du médium, ces manifestations réjouissantes signalent un élargissement des frontières artistiques, en faveur de terrains auparavant délaissés.

En novembre 2021 dans *Artpress*, Richard Leydier évoque cette évolution : « Ce qu'on nomme, sans doute à tort, selon les mots de Jean Dubuffet, l'art brut, a été intégré à l'art contemporain il y a une quinzaine d'années, avec à sa suite, l'art naïf et l'*outsider art*. Et rien que cette inclusion a introduit un jeu dans la machine, si bien que les goûts ont changé. [...] On peut dire sans trop se tromper que 90 % de ce qui est aujourd'hui porté au pinacle n'aurait pas été regardé il y a 25 ans. Les critères ont changé, mais ils demeurent peu clairs [...]»⁷²². »

Exposer la céramique n'est plus problématique comme précédemment. Ce médium est même devenu une tendance lucrative sur les différents marchés internationaux ; aussi «[...] la vigilance s'impose car l'identité de la céramique n'a jamais été aussi nébuleuse qu'aujourd'hui. Du simple fait de la loi de l'offre et de la demande, nombre de plasticiens se servent de l'immense pouvoir de séduction de ce médium sur les galeries et les institutions. La céramique devient, par conséquent, " l'otage " des codes de l'art contemporain⁷²³. »

Un premier risque est de mettre de côté les défenseurs historiques du patrimoine de la céramique, comme l'avance Garth Clark : « Il y a des années... J'ai prédit que la céramique serait récupérée par les Beaux-arts, nous laissant de côté (nous les habitants de la forteresse céramique). Mais nous sommes maintenant aux bords de

719 MORINEAU, Camille et PESAPANE, Lucia (commissaires), Maison-Rouge, Paris / Cité de la Céramique, Sèvres, *Ceramix : de Rodin à Schütte*, cat. d'exposition, (9 mars - 7 juin 2016), Paris, éd. Snoeck, 2015, 320 p.

720 HELLAL, Salima (commissaire), Musée des Beaux-arts de Lyon, *Par le feu : la couleur*, cat. d'exposition, (19 mai 2021 - 22 février 2022), Paris, éd. Snoeck, 2021, 171 p.

721 DRESSEN, Anne (commissaire), MNAM, Paris, *Les Flammes : l'âge de la céramique*, cat. d'exposition (15 octobre 2021 - 06 février 2022), Paris, éd. Paris-Musées, 2021, 228 p.

722 LEYDIER, Richard, « *Ce qui nous singularise* », *Artpress*, n°493, novembre 2021, p. 5.

723 RECCHIA, Ludovic, in : HELLAL, Salima (commissaire), *Par le feu : la couleur*, cat. d'exposition, *op.cit.*, p. 156.

ce précipice. Les artistes non céramistes sont légions à avoir "découvert" le médium», conclut-il avec désillusion. La floraison de pratiques spontanées apporte un vent de fraîcheur et de renouveau, mais ne doit pas faire oublier que la céramique a besoin d'un cadre théorique qui l'affermisse et la protège de l'opportunisme plastique et du pillage marchand, sans pour autant l'enfermer. À l'épreuve de la médiatisation, l'avènement d'un art de « contrefaçon » ou de « pacotille » pourrait constituer un possible danger. Ludovic Recchia s'inquiète d'un éventuel phénomène d'édulcoration, voire de « kitschification » (entendue au sens premier du terme Kitsch), de la céramique qui engendrerait un art de « sculpture décorative⁷²⁴ », sans l'épaisseur ni la « rigueur intellectuelle » requises à son équilibre parmi les arts contemporains. La visibilité nouvelle de la céramique et de ses expressions plasticiennes, apparaît salubre, mais elle peut toutefois comporter le revers d'une dissolution des spécificités symboliques, techniques et historiques du médium, dans la marchandisation spéculative et la facilité plastique. La céramique n'est peut-être plus tout à fait une « forteresse » à défendre, pour reprendre l'expression de Garth Clark, mais il s'agit de conserver une certaine vigilance quant à la préservation de ses singularités, de ses savoir-faire et de son indépendance critique, notamment vis à vis du discours institutionnel, en se gardant de toute défiance mal placée.

Les possibles difficultés futures du médium se sont déjà exprimées dans cette présente recherche : il est délicat d'appréhender et de partager un objet d'étude contradictoire, aux enjeux multiples (artistiques, culturels, politiques et sociaux) sans en amoindrir l'hétérogénéité constitutive. La valorisation du médium doit donc s'accompagner d'un travail de documentation, de communication, d'analyse et de médiation construit et étayé par des savoirs théoriques et pratiques solides. Dans cette perspective, la pérennité et la transmission des savoir-faire s'avère primordiale. Les récentes évolutions esthétiques influent également sur les pratiques pédagogiques et sur la manière de concevoir l'enseignement artistique. Au cours de cette dernière décennie, le discours conceptuel, qui évacue, l'objet, le geste et les connaissances techniques (« bien fait, mal fait, pas fait ») a marqué le pas au profit des pratiques d'atelier. De nombreux cursus spécialisés et des formations certifiantes se sont ainsi

724 RECCHIA, Ludovic, *op.cit.*

développés, à l'école des Beaux-arts et Arts appliqués de Quimper⁷²⁵, à l'ESAD de Tarbes⁷²⁶, à l'école (privée) « Arts et Techniques Céramiques » de Paris⁷²⁷ ou au centre de formation Créamik de Séné⁷²⁸. En université, des départements d'arts plastiques, notamment à l'Université Rennes II, se sont dotés de plateaux techniques et proposent désormais des modules spécifiques. Cette importance accordée à la transmission et aux savoirs techniques s'oppose à une conception de l'enseignement artistique, éloigné des connaissances académiques et surtout de l'œuvre en tant qu'objet. Qu'elles soient financières, pédagogiques ou artistiques, ces différentes évolutions témoignent d'un nouvel engouement pour des pratiques, comme les arts textiles et verriers, davantage portées par le matériau et le geste. L'intérêt récent des institutions⁷²⁹ pour la céramique, s'explique notamment par son « enracinement » dans un matériau naturel, la *terre*. Cette discipline artistique s'oppose en tous points à « [...] la virtualisation globalisée des relations ainsi qu'à la production en masse de produits impersonnels, symptomatiques de notre ère post-industrielle⁷³⁰. » La céramique, dans sa dimension artisanale, développe en effet des objets singuliers dont l'unicité comporte une épaisseur supplémentaire, une « aura » telle que décrite par Walter Benjamin : « [...] le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire⁷³¹. »

La céramique permet, par son unicité et sa matérialité, de reconquérir une sensualité et un rapport charnel avec un monde absorbé par la « [...] “révolution numérique” qui a envahi presque tous les secteurs de l'activité humaine⁷³². » Le retour

725 EESAB - site de Cornouaille, mention « Art et Céramique » ouverte en 2021 [en ligne] [EESAB | Site de Quimper | École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne](#) (consulté le 15/12/2021),

726 ESAD-Midi-Pyrénées, DNSEP Art mention « Céramique » [en ligne] [www.esad-pyrenees.fr](#) (consulté le 15/12/2021)

727 École « Arts et Techniques Céramiques » Centre de formation céramique de Paris créé en 2005 [en ligne] [www.artsettechniquesceramiques.com](#) (consulté le 15/12/2021)

728 Centre ouvert en 2009 par Matthieu Liévois à Séné [en ligne] [Formation potier céramiste professionnel - CAP Tournage \(creamik.com\)](#) (consulté le 15/12/2021)

729 Comme le rappelle Fabrice Hergott : « Il ne faut pas se leurrer, les musées n'inventent pas la réalité en organisant de grandes expositions thématiques. Ils ne font que l'accompagner. » in : DRESSEN, Anne (commissaire), MNAM, Paris, *Les Flammes : l'âge de la céramique*, op.cit., p. 7.

730 DRESSEN, Anne (commissaire), op.cit., p. 147.

731 BENJAMIN, Walter, cité par VANDENNIEUWEMBROUCK, Thierry, « *Du virtuel dans l'art et dans les musées en particulier* », in : BIAGINI, Cédric et MARCOLINI, Patrick (dir.), *Divertir pour Dominer 2 : la culture de masse contre les peuples*, Paris, éd. L'Échappée, collec. Pour en finir avec, 2019, p. 317.

732 VANDENNIEUWEMBROUCK, Thierry, *ibid.*

en grâce de ce médium signale une sensibilité nouvelle à l'égard des productions originales et authentiques mais également une évolution de la posture du spectateur, posture davantage physique et contemplative, qu'analytique ou distanciée : la céramique invite à renouer avec une perception intuitive et sensorielle, en modifiant en profondeur les relations du spectateur avec les œuvres. Le rapport cognitif aux productions artistiques s'est ainsi déplacé vers l'appréciation des qualités esthétiques, techniques, expressives et matérielles.

Selon Fabrice Hergott, ce regain d'intérêt pour des pratiques matérielles et sensuelles intervient « [...] au moment où la relation entre l'homme et la nature s'est tragiquement perdue⁷³³. » À l'ère de la dématérialisation numérique et de la surexposition aux images, la céramique, qui repose sur un matériau ductile, apparaît comme un « antidote idéal – émotionnel et matériel⁷³⁴ » contre la dislocation du lien entre l'homme et son environnement. Comme le suggère Catherine Grenier, « on peut penser que l'état atomisé et chaotique du monde, sa désintégration dans l'univers du virtuel nous ont à ce point séparés du réel et de l'espace qu'il nous faudrait recourir au ressaisissement empathique pour rétablir la réalité du réel⁷³⁵. »

En réaction à un modèle social et économique régi par la virtualité et la rapidité, la mouvance contemporaine d'inspiration grotesque s'appuie sur la lenteur processuelle du médium céramique dont la « longévité » se manifeste par une grande stabilité chimique après cuisson et une histoire millénaire. Cette pérennité s'oppose en tous points à la promotion capitaliste de l'obsolescence, de la jouissance illimitée et du productivisme consumériste. Selon Gisèle Garric : « Toutes ces valeurs ont un coût social et environnemental majeur qui s'incarne ici dans la matérialité et la présence physique de la céramique, lourde, lente à produire, durable et *low-tech*⁷³⁶. »

Ce « retour à la terre » se manifeste dès les années 70, dans les communautés *hippies*, puis chez les néo-ruraux contemporains en «[...] quête d'une simplicité rustique qui peut sembler, à certains égards, à contre-courant d'une certaine idée de la modernité. Olivier Watson parle "d'ethical pot". L'extraction de la terre, matière

733 HERGOTT, Fabrice, *op.cit.*, p. 7.

734 DRESSEN, Anne, *op.cit.*, p. 147.

735 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2008, p. 39.

736 GARRIC, Gisèle, in : HELLAL, Salima (commissaire), *Par le feu : la couleur*, *op.cit.*, p. 135.

première de la céramique et de l'agriculture, peut garantir l'autarcie et, ainsi, la résistance. Produire localement, mieux, soi-même et pour longtemps, trouve un écho dans les mouvements anticapitalistes prônant la décélération contre l'industrie polluante du plastique jetable⁷³⁷.»

Le regain d'intérêt pour les pratiques matérielles, comme la céramique, traduit un malaise postmoderne et civilisationnel qui frappe les pays industrialisés. Selon Catherine Grenier, les récentes orientations esthétiques sont emblématiques d'un art en «[...] symbiose avec la société de son temps, ses aspirations, ses doutes, ses craintes, ses besoins de réassurance⁷³⁸. » Dans un contexte d'incertitude économique, politique et environnementale, le Grotesque et sa réactivation contemporaine constituent le miroir d'une société angoissée qui «[...] perd ses repères, souffre, fulmine, compatit, s'oublie dans le divertissement [...]»⁷³⁹. Combiné à la céramique, l'univers carnavalesque du Grotesque revêt alors des allures de conjuration : « Il ne faut jamais oublier que le grotesque est le mode artistique par lequel le créateur transmue l'angoissant en comique⁷⁴⁰. » Dans la crise économique et environnementale actuelle, cette orientation artistique nouvelle, critique des sociétés occidentales néolibérales et du mythe du progrès social, contribue à une renégociation des classifications artistiques, des rapports sociaux, et des relations avec la nature et le vivant en général⁷⁴¹.

737 DRESSEN, Anne, *op.cit.*, p. 147.

738 GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, éd. Seuil, 2003, p. 25.

739 *Ibid.*

740 GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1978, p. 107.

741 HAMEAU, Jean-Charles, conservateur du patrimoine de la Cité Céramique de Sèvres et de Limoges, cite à ce propos MORIZOT, Baptiste, [*Manières d'être vivant*, Paris, Actes Sud, 2020, 336 p.] in : HELLAL, Salima (commissaire), Musée des Beaux-Arts de Lyon, *Par le feu : la couleur*, *op.cit.*, p. 138.

GLOSSAIRE

Argile : $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$. « La plupart des argiles ont débuté leur vie sous forme de roches feldspathiques et granitiques qui ont commencé à se décomposer il y a des millions d'années sous l'action hydrothermale et sous l'effet des agents d'érosion. Sur le plan géologique, l'argile se divise en argiles primaires et secondaires, encore appelées argiles résiduelles et sédimentaires⁷⁴². » Les argiles primaires, plus pures, plus solides, sont de coloration généralement plus blanche. Elles constituent des ingrédients essentiels de la porcelaine et de l'émail. « Les argiles secondaires sont celles qui ont changé significativement de structure ou de localisation d'une manière ou d'une autre depuis leur formation. Ces argiles secondaires se répartissent en terre à grès, argiles de surface, terres à feu et *ball clays*. Elles peuvent être utilisées en l'état, mais elles interviennent souvent en tant qu'ingrédients dans les pâtes mixtes⁷⁴³. »

Barbotine : Mélange de terre et d'eau qui permet d'obtenir une boue de consistance plutôt liquide pour assembler ou décorer des pièces. Il est possible d'y ajouter un peu de vinaigre blanc, notamment pour réparer une pièce et apporter plus de résistance aux jointures (l'apparition de bulles peut apparaître lorsque le calcaire argileux entre en contact avec l'acide acétique du vinaigre, sans conséquence pour la qualité du mélange). Pour cela les deux parties à assembler doivent avoir une consistance de cuir et être incisées, il faut alors attendre que la barbotine se « matifie ». Les pièces encollées doivent ensuite être « guillochées », il est possible d'ajouter un colombin de matière pour s'assurer de la solidité de l'assemblage. Pour les parties les plus complexes et les plus délicates, il est possible également d'ajouter de la cellulose à la barbotine. Les proportions doivent néanmoins rester moindres : entre 3 et 5 % du poids de l'argile utilisé, un temps de pose de la pâte doit également être respecté (12 heures environ).

742 HOOSON, Duncan et QUINN, Anthony, *Le Livre du céramiste : techniques et conseils pour l'atelier*, Paris, éd. La Revue de la Céramique et du Verre, 2013, pp. 23-24.

743 *Ibid.*

Ball Clay : « Argile très plastique, réfractaire et de couleur claire. Ingrédient des terres de tournage et des autres pâtes, ainsi que des glaçures et des couvertes⁷⁴⁴. » La composition, d'une grande cohésion (d'où le terme anglais de « *ball* », boule), est riche en silicates, constituée en majorité de kaolinite. Des gisements de *Ball Clay* se trouvent sur l'ensemble du globe terrestre : en Europe mais aussi en Inde, au Brésil ou encore en Egypte, chaque gisement présentant des qualités différentes de matière.

Biscuit : « Terme désignant toute pièce en terre non émaillée après la première cuisson dite de biscuit, en général autour de 1000°C. Les pièces sont souvent biscuitées avant d'être décorées d'autres manières⁷⁴⁵. »

Boudineuse (dite « désaéreuse ») : Machine utilisée dans la préparation de la terre et le mélange des pâtes argileuses. La boudineuse retire également les bulles d'air éventuellement contenues et extrude la pâte, qui est alors prête à être travaillée.

Céramique : Terme désignant tout tesson de terre cuite. Le terme est également étendu aux procédés techniques. « La céramique (de κέραμος, argile, terre à potier) est l'art de façonner l'argile et d'en fixer les formes par la cuisson. Le mot céramique désigne des produits de composition et d'apparence diverses, ayant pour base l'argile ou toute terre plastique. L'art de façonner l'argile pour en faire des objets rituels ou domestiques, nécessaires à l'homme, apparaît chez les peuplades primitives sédentaires et il se maintient sans discontinuité jusqu'à l'époque industrielle contemporaine. Les tessons de céramique sont toujours des témoins sûrs de la présence de l'homme et constituent des documents sociaux précis car les progrès de la céramique suivent de très près les progrès de la civilisation et les reflètent⁷⁴⁶. »

Chamotte : « Matériau céramique – en général de l'argile – qui a été chauffé à haute température avant emploi. Habituellement ajouté à la terre pour diminuer les risques

744 *Ibid.*, p. 308.

745 HOOSON, Duncan et QUINN, Anthony, *Le Livre du céramiste : techniques et conseils pour l'atelier*, Paris, éd. La Revue de la Céramique et du Verre, 2013, p 308.

746 BRUNET, Marcelle, GIACOMETTI, Jeanne et PECKER, André, « *Céramique* », s. d., [en ligne] <https://www.universalis.fr/recherche/l/1/q/C%C3%89RAMIQUE> (consulté le 22/01/2022).

de déformation et pour augmenter sa résistance aux chocs thermiques⁷⁴⁷. » Ce tesson cuit à 1300-1400°C puis broyé, apparaît sous forme de grain clair dans la pâte, de diamètre variable selon la résistance recherchée. La granulométrie de la chamotte proposée dans le commerce varie entre 0,2 mm et 2 mm. La chamotte peut être substituée par du sable de rivière.

Chromo : ou transfert céramique, *cf.* décalcomanie.

Consistance de cuir : « Consistance de la terre qui est ferme, mais encore humide. Elle est alors suffisamment dure pour être manipulée sans se déformer, mais il est encore possible de réaliser des assemblages⁷⁴⁸. »

Couverte : Composition de minéraux et d'oxydes (généralement de silice, d'oxyde de bore ou de phosphore) qui forme une fine pellicule de « verre » qui couvre les tessons de grès, faïence ou porcelaine. La vitrification (ou le passage à un état « vitreux ») de l'émail intervient à la même température que celle de la pâte qu'elle enduit. La couverte peut être appliquée au pinceau, au pistolet ou par immersion de la pièce.

Croûteuse : Machine ressemblant à une presse, utilisée notamment pour la réalisation de plaque et la conception de carreaux. « [...] la machine permet de varier à l'infini l'épaisseur de la terre à étaler en ajustant la hauteur du rouleau⁷⁴⁹. »

Décalcomanie : « Images ou texte imprimés sur un papier spécial avec une encre permettant leur report, utilisés pour décorer les céramiques⁷⁵⁰. »

Ébauchoir : outil en bois pour le modelage.

747 BRUNET, Marcelle, GIACOMETTI, Jeanne et PECKER, André, « Céramique », s. d., [en ligne] <https://www.universalis.fr/recherche/l/1/q/C%C3%89RAMIQUE> (consulté le 22/01/2022).

748 HOOSON, Duncan, QUINN, Anthony, *Le Livre du céramiste : techniques et conseils pour l'atelier*, Paris, éd. La Revue de la Céramique et du Verre, 2013, p. 309.

749 *Ibid.*, p. 48.

750 *Ibid.*, p. 309.

Émail : Cf. couverte. Pellicule de verre réalisée par cuisson d'oxydes et de minéraux pour produire un effet de brillance ou de matité à la surface du tesson. Cette surface vitrifiée permet de fixer les couleurs et les décors. Elle offre en outre à la pièce une meilleure imperméabilité et une plus grande résistance.

Enfumage : La « terre enfumée » est une technique qui se réalise sur un tesson déjà biscuité (c'est-à-dire cuit à 950°C maximum) et qui permet d'obtenir des effets colorés qui vont du gris clair au noir. Ces teintes sont obtenues par la fixation dans les pores du tesson d'oxydes de carbone lors d'une cuisson spécifique dans un bain de « combustibles », comme la sciure de bois ou le papier.

Engobe : « L'engobe est simplement une sorte de barbotine, c'est-à-dire de la terre mélangée avec beaucoup d'eau. l'engobe le plus simple est constitué de la même terre que l'objet qu'il décore. Il est possible de lui ajouter un oxyde métallique ou un colorant du commerce pour le teinter. L'engobe peut être employé pour fournir une sous-couche à l'émail, ou, s'il n'est pas émaillé, pour créer une surface mate⁷⁵¹. »

Estèque : Outil plat en bois (généralement de buis), en métal ou encore en caoutchouc, conçu pour racler, lisser et nettoyer la surface de la terre.

Faïence : Terme dérivé de la ville de *Faenza* (Émilie-Romagne, Italie), désignant des pâtes qui offrent un tesson blanc ou légèrement « ivoire » après cuisson, généralement recouvert d'un émail stannifère (à base d'étain) ou plombifère (à base de plomb). De teinte claire, ce mélange de feldspath, de sable, d'argile et de potasse s'avère facile à mettre en œuvre et peu onéreuse. À la Renaissance, avec l'expansion des voies maritimes et des échanges commerciaux, la faïence s'est développée et a permis aux céramistes occidentaux d'imiter la porcelaine chinoise. La Faïence de Delft (Hollande) aux célèbres motifs bleus est un exemple de cette influence de la porcelaine asiatique sur la production européenne.

751 HOOSON, Duncan, QUINN, Anthony, *Le Livre du céramiste : techniques et conseils pour l'atelier*, Paris, éd. La Revue de la Céramique et du Verre, 2013, p. 172.

Figulin, figuline : Adjectif, dérivé du latin *figulus* (potier), qui désigne les matériaux ou les activités liés à la poterie.

Glaçure : Cf. couverte et émail.

Grès : Le terme désigne une pâte silico-argileuse qui offre, après cuisson au-dessus de 1200°C, des tessons d'une bonne résistance et peu poreux. Cette relative étanchéité du grès a encouragé son exploitation dans la fabrication d'objets utilitaires, notamment liés à la conservation des liquides.

Guillochage : ou « *chiquetage* ». Terme dérivé de la gravure et de la *machine à guillocher*, laquelle permet de réaliser des stries ou des courbes décoratives à la surface du métal. En céramique : action qui vise à créer des irrégularités de surface de contact, par grattage, en vue de l'assemblage de deux éléments, généralement à l'état de cuir. Les pièces sont ensuite enduites de barbotine (cf. *barbotine*) avant d'être encollées et pressées l'une contre l'autre.

Kaolin : Argile primaire connue pour sous la dénomination anglaise de *China Clay*, « [...] car on croyait que le kaolin trouvé en Chine était le seul à posséder un haut degré de plasticité. Quant au terme kaolin, il dérive d'un mot chinois, *gaoling* ou *kaoling*, signifiant haute colline et est entré dans le vocabulaire anglais via la langue française au début du XVIII^e siècle⁷⁵². »

Queue-de-morue : Pinceau plat aussi appelé « *hake* » (terme d'origine japonaise), en poils de chèvre, à l'origine utilisé pour la calligraphie et la peinture traditionnelle, il est désormais très utilisé par les céramistes pour appliquer la couleur ou lisser la terre crue.

Majolique : Terme désignant à l'origine la faïence mauresque réalisée à Majorque, du X^e au XIII^e siècles, puis les productions italiennes renaissantes qui en ont été

752 HOOSON, Duncan et QUINN, Anthony, *Le Livre du céramiste : techniques et conseils pour l'atelier*, Paris, éd. La Revue de la Céramique et du Verre, 2013, p. 24.

inspirées. Généralement couverte d'émail stannifère (à base d'étain), la majolique est reconnaissable à ses décors bleus et jaunes.

Porcelaine : Pâte blanche composée principalement de kaolin (qui est l'argile primaire la plus pure). La pâte de porcelaine s'avère peu souple et présente une forte rétractation à la cuisson, ce qui rend son utilisation particulièrement technique et délicate. La porcelaine a été mise au point en Chine, grâce à d'importants gisements de kaolin. Réputée pour sa finesse et son opalescence, elle est exportée en Europe notamment par les voies maritimes⁷⁵³. Longtemps, les céramistes occidentaux ont tenté d'imiter la porcelaine asiatique et ses effets translucides, notamment dans la production de faïence. Ce n'est qu'en 1708, que le chimiste allemand Johann Friedrich Böttger, met au point la première porcelaine à pâte dure en Europe, grâce à un gisement de kaolin découvert en Saxe (Allemagne).

Retrait : Lors du séchage et de la cuisson, sous l'effet de l'évaporation et de la chaleur, l'émail et la terre réduisent en taille et en masse : on dit qu'ils se retirent ou qu'ils se rétractent. Le taux de retrait varie en fonction de la composition de la pièce et de la cuisson, il doit être calculé afin d'éviter tout risque de casse.

Raku : Technique d'origine japonaise. Le terme « *Raku* » (楽焼) est dérivé du japonais « *rakuyaki* », que l'on peut traduire par « bonheur dans le hasard ». Porté à une température comprise entre 900 et 1000°C, le tesson incandescent est extrait du four pour être ensuite placé dans un « bain » d'enfumage. Le contact de la pièce rougeoyante avec un combustible, à partir de copeaux de bois, de papier, de cheveux ou de crins de cheval, génère des colorations noires à la surface de l'émail : le carbone produit par la combustion se fixe alors dans les interstices créés par le choc thermique.

⁷⁵³ La Compagnie des Indes orientales françaises, créé en 1664 à Port-Louis, a notamment contribué à la diffusion de cette production asiatique en Europe. Cf. collection de porcelaine chinoise et japonaise (dont de nombreuses pièces *Imari*) du Musée de la Compagnie des Indes [en ligne] <https://musee.lorient.bzh> (consulté le 11/01/2022).

Sgraffito : Ce terme d'origine italienne, que l'on peut traduire par « égratigné », désigne une technique décorative qui consiste en l'incision de l'émail ou de l'engobe pour créer des motifs.

Stannifère : Adjectif désignant les compositions à base d'étain.

Tesson : Terme désignant la matière d'une argile après cuisson.

Tressillage : Apparition de nervures voire de craquelures de l'émail, liée à un phénomène de rétraction, provoqué par un choc thermique.

Vitrification : Phénomène de resserrement des particules d'argile entre elles, qui intervient lors de la cuisson. On parle alors de « point de fusion » ou de « vitrification ».

BIOGRAPHIE DES ARTISTES

ALBERGHINA, Marc : (1959-) Marc Alberghina développe une œuvre critique qui revisite avec humour et raffinement le patrimoine céramique. L'artiste vit et travaille à Vallauris, lieu incontournable de la tradition de ce médium. Ses productions sont présentes dans les collections du centre Keramis de la Louvière (Belgique), du Musée de la Piscine à Roubaix et du Musée des Arts décoratifs de Paris.

Voir [en ligne] [Musée de la Piscine, Roubaix](#) (consulté le 13/01/2022).

BARCELÓ, Miquel : (1957-) Artiste peintre, graveur, sculpteur et performeur dont les productions ont été notamment présentées au CAPC de Bordeaux, à la Fondation Maeght et au MOMA de New York. Le plasticien a également réalisé les vitraux et les décors de la cathédrale de Palma de Majorque.

BELIN, Valérie : (1964-) « Valérie Belin est une artiste plasticienne française. Née en 1964 à Boulogne-Billancourt. Vit et travaille à Paris. « [...] Tout d'abord influencée par différents courants minimalistes et conceptuels, Valérie Belin s'est intéressée au *medium* photographique, qui est à la fois le sujet de son œuvre et son moyen de réflexion et de création. La lumière, la matière et le « corps » des choses et des êtres en général, ainsi que leurs transformations et représentations, constituent le terrain de ses expérimentations et l'univers de son propos artistique. Le travail se manifeste sous la forme de séries photographiques, chacune étant réalisée dans le cadre d'un projet. Les œuvres de Valérie Belin ont été exposées dans le monde entier et font partie de nombreuses collections publiques et privées. Lauréate du prix Pictet en 2015 (Disorder), Valérie Belin a été nommée officier de l'ordre des Arts et des Lettres en 2017. La même année, une exposition personnelle est co produite par le Three Shadows Photography Art Centre à Pékin, le SCÔP à Shanghai, et le Chengdu Museum. En 2019, Valérie Belin expose une série inédite au Victoria & Albert Museum à Londres⁷⁵⁴. »

[en ligne] <https://valeriebelin.com/about?lang=fr> (consulté le 13/01/2022).

754 Voir [en ligne] <https://valeriebelin.com/about?lang=fr> (consulté le 13/01/2022).

BIRD, Stephen : Artiste plasticien né à Stoke-On-Trent (Royaume-Uni) en 1964, vit et travaille en Australie depuis 1999. Son œuvre, de renommée internationale, se développe dans différents domaines comme la peinture et la céramique, sans toutefois s’y limiter. Les productions de l’artiste ont contribué à des évènements majeurs comme la biennale internationale Gyeonggi (9^e édition, 2017) en Corée du Sud. Stephen Bird enseigne à la National Art School de Sydney.

[en ligne] [Stephen Bird \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 13/01/2022).

BOOS, Emmanuel : Né en 1969 à St-Étienne, vit et travaille à Paris et Mannheim. Cet artiste céramiste formé auprès de Jean Girel a développé un travail théorique et plastique sur l’émail, les cheminements processuels et les surgissements inattendus de la matière. Une partie de ses recherches développées lors d’une résidence de trois ans à la Manufacture de Sèvres (2016-2019), a fait l’objet d’une exposition au Musée de la Céramique de Sèvres (de novembre à janvier 2020). L’artiste oriente son propos vers la poésie et la matérialité de l’œuvre : « Mes œuvres souhaitent susciter une forme de contemplation esthétique, sensible, sensuelle et émotionnelle de la matière de l’émail⁷⁵⁵. »

[en ligne] [Emmanuel Boos \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 13/01/2022).

BOYAN, Mu : Né en 1976, sculpteur de nationalité chinoise, vit et travaille à Beijing (Chine). Connu pour son travail de la miniature d’une grande préciosité, l’artiste produit également des sculptures monumentales spectaculaires qui figurent de jeunes hommes obèses. L’exagération comique des physionomies et des poses de ses personnages évoque la place du corps dans la culture chinoise. Traditionnellement perçue de manière positive, l’obésité des personnages de Mu Boyan entre en opposition avec les modèles corporels occidentaux, davantage restrictifs.

[en ligne] [Aye Gallery Beijing](#) (consulté le 13/01/2022).

755 BOOS, Emmanuel, [en ligne] [Emmanuel Boos \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 13/01/2022).

BUTTERLY, Kathy : Céramiste américaine née en 1963, vit et travaille aux États-Unis. Sa production exploite les perceptions domestiques et utilitaires de la céramique et tire profit des qualités du matériau (souplesse de la pâte, brillance et variations colorées des émaux). Son œuvre a été présentée lors de l'évènement «*Ceramix*» à la Maison Rouge (2016), ainsi qu'à l'exposition «*Shapes From Out of Nowhere*» au Metropolitan Museum de New York (2021).

[en ligne] [Kathy Butterly \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 13/02/2022).

CHICAGO, Judy : Artiste plasticienne de nationalité américaine, Judy Chicago a développé une œuvre d'abord inspirée du courant minimaliste (Exposition «*Primary Structures*», Jewish Museum, New York, 1966) qu'elle réoriente ensuite vers des problématiques politiques, en faveur des minorités. L'artiste est reconnue comme une des figures majeures du féminisme artistique pour avoir initié à la fin des années soixante un enseignement universitaire féministe, à l'Université d'État de Fresno (Californie). Au début des années 70, Judy Chicago développe avec le concours de Miriam Shapiro au California Institute of the Arts des projets collectifs dédiés à l'expression artistique et l'émancipation des étudiantes. En 1972, les deux artistes conçoivent une exposition fondatrice, «*Womanhouse*», centrée sur le sexe féminin, sa célébration et l'émergence de nouvelles représentations, sujettes à de nombreux débats.

[en ligne] <https://www.judychicago.com> (consulté le 15/01/2022).

COOGAN, Rose : Artiste plasticienne née à Port-Arthur (Texas) aux États-Unis, vit et travaille en France (Val d'Oise). Son travail a été présenté au Salon C-14 (Paris, 2016) et lors des Journées de la Céramique à St Suplice (2019). Rose Coogan constitue des assemblages et des installations à partir de bibelots de récupération : « Mes reconstructions sont des aventures; des histoires qui se racontent. Les céramiques récupérées sont déjà chargées avec des couches de lecture, images traditionnelles ou populaires en provenance de cultures différentes, ou parfois copies industrielles des œuvres précieux, ils sont aussi simplement de la matière céramique avec forme et couleur. Dans le jeu de la juxtaposition de ces objets souvent disparates, unifiés par le

processus de cuisson et émaillage, je cherche à proposer des nouvelles images et formes⁷⁵⁶. ». [en ligne] [Rose Coogan \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 11/02/2022).

CRETEN, Johan: « Précurseur du renouveau de la céramique dans l'art contemporain, l'artiste Johan Creten (né en 1963), basé à Paris travaille de façon itinérante depuis près de quarante ans, du Mexique à Rome, de Miami à La Haye. Avec son utilisation innovante de la céramique, il a commencé à travailler avec de l'argile à la fin des années 1980, lorsque le médium était encore considéré comme tabou dans le monde de l'art contemporain. Célèbre pour ses sculptures allégoriques en céramique et en bronze, Johan Creten poursuit depuis les années 90 ses représentations d'un monde plein de poésie, de lyrisme et de mystères. Elles soulignent l'importance de la beauté dans son travail, tout en réaffirmant sa conscience humaniste et la résonance sociale et politique de sa pratique. Dans son processus de création, Johan Creten évoque le "Slow art" et la nécessité d'un retour à l'introspection et à l'exploration du monde avec ses tourments individuels et sociétaux⁷⁵⁷. »

[en ligne] [Galerie Perrotin](#) (consulté le 13/02/2022).

CRULIS, Patrick: Né en 1965, Patrick Crulis a exposé ses productions lors d'événements majeurs : « *Par le Feu la Couleur, Céramiques contemporaines* » au Musée des Beaux-arts de Lyon (2021), « *Anomalies constatées : il y a encore un Néon qui clignote dans l'Ascenseur* » au Centre de Céramique de la Borne (2021) et à la Biennale internationale de céramique VALLAURIS (2019). De dimensions imposantes, ses œuvres agencent des formes inspirées des objets du quotidien et jouent sur les différentes qualités du matériau terre, entre souplesse et fermeté. Ses ensembles modulaires accordent une place importante au hasard dans le processus créatif. Les caractères intuitif et incongru de ses combinaisons plastiques évoquent la spontanéité et la poésie des expérimentations surréalistes. Les contrepoints et les ruptures, affirmés par une palette chromatique festive, génèrent une esthétique humoristique et rafraîchissante. Patrick Crulis est également membre de l'Académie Internationale de Céramique. [en ligne] www.aic-iac.org (consulté le 13/01/2022).

[en ligne] <http://crulisceramique.com> (consulté le 13/01/2022).

756 COOGAN, Rose, [en ligne] [Rose Coogan \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 20/01/2022).

757 Voir [en ligne] [Galerie Perrotin](#) (consulté le 20/01/2022).

DELLA ROBIA (Famille) : Dynastie de sculpteurs florentins, les Della Robbia développent à la Renaissance une œuvre connue pour son chromatisme séduisant et la finesse expressive de son modelé. Célèbre de son vivant pour ses bas-reliefs, Luca della Robbia (1399-1482) développe une production de terre cuite émaillée. Le coût modéré de son procédé et ses sujets religieux humanisés, lui permettent de constituer une large clientèle et une première réputation. Son neveu, Andrea della Robbia (1435-1525), d'un style plus varié, affermit cette renommée et développe l'affaire familiale grâce à ses fameux médaillons représentant des madones ou des putti : le portique qui orne l'Hôpital des Innocents⁷⁵⁸ à Florence en est un exemple. Les fils d'Andrea, dont Giovanni (1469-1529) et Luca (1475-1548 ?) dit « le Jeune », poursuivent l'aventure artistique et pérennisent ces recherches mais en développant un style plus clair et plus contrasté.

DELAFOSSÉ, Marie : « Diplômée de l'école Estienne en illustration en 2014, Marie Delafosse a découvert pendant son DMA la céramique, lors d'un stage chez Elise Lefebvre. Elle est donc partie étudier la céramique aux arts décoratifs de Strasbourg, où elle obtenu son diplôme en 2016, après deux années de recherche questionnant les liens entre le volume et la narration. Elle est ensuite allée poursuivre sa formation à la maison de la céramique de Dieulefit dans la Drôme. Après un an d'apprentissages et de stages intenses et instructifs, elle monte son atelier : Amour Gloire et Poterie, atelier de céramique sentimentale⁷⁵⁹.» Les pièces de l'artiste ont été présentées lors du festival de jeune création céramique contemporaine Terralha, à Saint-Quentin-la-Poterie (12,13,14 juillet 2019) et au Marché céramique Saint-Sulpice à Paris (1-4 octobre 2020).

[en ligne] <https://www.mariedelafosse.fr> (consulté le 15/01/2022).

FOULEM, Léopold : En parallèle d'une activité d'enseignement, Léopold Foulem développe une œuvre inspirée des procédés du ready-made, de l'univers du Kitsch et des efflorescences du Baroque. Humoristiques, les céramiques de Foulem s'appuient

758 DELLA ROBBIA, Andrea, série de dix médaillons, 1487, céramique émaillée, diam. 100 cm chacun, façade de Hôpital des Innocents, Florence (Italie). Cf. [en ligne] <https://www.museodeglinnocenti.it/fr/> (consulté le 15/01/2022).

759 DELAFOSSÉ, Marie [en ligne] [Marie Delafosse \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 13/01/2022).

sur le détournement de bibelots complexes et séduisants. Les décors sinueux et sensuels de Foulem contrastent avec les sujets de ses sénétes en porcelaine, qui dénoncent avec ironie l'hypocrisie sociale et les déviances humaines. Son oeuvre spectaculaire et singulière a fait l'objet d'une rétrospective en 2014 au Musée national des Beaux-arts du Québec. Plusieurs de ses productions figurent dans des collections prestigieuses comme le Victoria & Albert Museum de Londres (Royaume-Uni) et le Musée d'Art du Comté de Los Angeles.

[en ligne] [Musée national des Beaux-Arts du Québec](#) (consulté le 13/01/2022).

GALVIN, Jérôme : « Après six ans de décoration sur faïence dans les ateliers traditionnels de Moustiers, Jérôme Galvin s'est tourné vers une production personnelle en céramique, gravure et peinture. Il établit une correspondance entre ces trois moyens d'expression. Sur la peau de ses propres céramiques, comme sur celles des autres lors de collaboration, il tatoue ses récits autobiographiques mêlés de sexualité et de politique. Héritier des assiettes révolutionnaires, il dévoie l'histoire du décor peint pour raconter notre société contemporaine.»

[en ligne] [ENSA Bourges](#) (consulté le 13/01/2022).

[en ligne] www.jeromegalvin.fr (consulté le 13/01/2022).

GOUÉRY, Michel : « Michel Gouéry est né en 1959. Il étudie à l'école des Beaux-Arts de Rennes au début des années 1980, au moment où les avant-gardes explosent avec une série d'expositions qui marqueront le début de la postmodernité. La peinture qu'il fait, au sortir de l'école, est une peinture hésitant entre un répertoire abstrait et figuratif avec des formes simplifiées permettant cette double lecture. En 1986-1987, il est pensionnaire à la Villa Médicis et les formes figuratives ou leurs résidus sont confrontés de plus en plus à des motifs répétés qui insistent sur l'effet décoratif du tableau. Au fil des ans, des éléments clairement reconnaissables font irruption dans ces peintures très formelles : colonnes, œufs, coquillages fossiles... Tout un répertoire qui évoque, à la fois, le souvenir des grotesques romains ou bien du baroque, mais aussi des organismes étranges – souvenirs des études de biologie que Michel Gouéry avaient entrepris avant d'aller aux Beaux-Arts – ou certaines images de films de science-fiction. [...] Au début des années 2000, la distance n'est plus aussi marquée et

le grotesque semble disparaître presque totalement et, en 2004, Michel Gouéry arrête la peinture . Si 2004 voit la fin de la peinture, les sculptures apparaissent à la fin des années 1990. Michel Gouéry s’est expliqué sur cet arrêt de la peinture au profit de la sculpture⁷⁶⁰.» Ses œuvres se constituent alors d’assemblages ou plutôt d’empilement de modules modelés ou moulés. « L’empilement crée des aberrations au sens d’égarement ou de folie à l’aspect kitsch évoquant un mauvais pied de lampe où l’on trouve toujours un goût pour l’hybridation – que l’on trouvait déjà dans la peinture. Ainsi, une œuvre comme *Toylett* (2003, FRAC Auvergne) ouvre sur une prolifération murale composée d’éléments hétéroclites qui ne paraissent pas avoir été conçus au préalable, dans une série d’enchaînements lignes/nœuds/lignes digne d’un marabout-bout de ficelle ou d’un cadavre exquis⁷⁶¹.» Certaines de ses œuvres ont rejoint des collections publiques : le FRAC Bretagne, le FRAC Auvergne et le FRAC Alsace. Artiste plasticien représenté par la galerie Anne de Villepoix à Paris.

HARRISON, Jessica : Vit et travaille à Édimbourg (Royaume-Uni). Diplômée de l’Université d’Édimbourg en 2013, elle devient membre de l’Académie Royale d’Écosse en 2015. L’artiste expose régulièrement ses productions céramiques qui détournent des bibelots et exploitent les effets de texture des émaux. Plusieurs institutions collectionnent des œuvres de l’artiste, dont l’Académie Royale d’Écosse (Royaume-Uni) et The New Art Gallery Wallsall (Royaume-Uni).

[en ligne] <https://jessicaharrison.studio/work> (consulté le 13/01/2022).

KOSTANEK, Lidia : « Lidia Kostanek, Polonaise, s’installe en France après sa maîtrise à l’Académie des Beaux-arts de Varsovie. Attirée par la problématique de la condition du corps humain, l’identité féminine et le questionnement sur le genre, elle continue ses recherches artistiques. Après son arrivée à Nantes, elle débute en 2013 un travail sur le volume dans un atelier de sculpture céramique. Ses sculptures défient et explorent les notions de féminité idéalisée, cherchent à inventer un nouveau rapport au corps. Elles rejettent la dichotomie entre la délicatesse et la violence, la séduction et la répulsion, la jouissance et la douleur...⁷⁶² »

760 [en ligne] <https://www.frac-auvergne.fr/artiste/gouery/> (consulté le 13/01/2022).

761 *Ibid.*

762 [en ligne] <http://lidiakostanek.com/Bio> (consulté le 13/01/2022).

[en ligne] <http://lidiakostanek.com/Bio> (consulté le 13/01/2022).

LESUEUR, Natacha : (1971-) Vit et travaille à Paris. Après un cursus à la Villa Arson, Natacha Lesueur a été pensionnaire de la Villa Médicis en 2003. Photographe de renommée internationale, Natacha Lesueur développe une œuvre comique et absurde qui aborde avec élégance la question du corps et de ses représentations sociales, de l'apparat et de la relation intime à la chair. Une grande partie de son oeuvre associe de manière incongrue le corps à des aliments : des aspics en guise de bonnets de bain (1997-1998), des crépines de porc comme collants (1997-1998), des bouches dentées de légumineuses (2000) etc. D'autres images présentent des ongles sculptés (1997-2003) ou des coiffures vertigineuses. L'oeuvre de Natacha Lesueur est conservée par différents lieux prestigieux : Musée Picasso à Antibes, FRAC de Bourgogne, Musée d'Art moderne et contemporain de Nice.

[en ligne] <https://natachalesueur.com> (consulté le 14/01/2022).

MAYAUX, Philippe : (1961-) Né à Roubaix, Philippe Mayaux a réalisé une partie de sa formation à la Villa Arson puis à l'école des Beaux-arts de Nice. Lauréat du prix Marcel Duchamp en 2006, l'artiste plasticien s'exprime dans différentes disciplines comme la peinture, la sculpture et l'installation. Ses assemblages d'éléments hétérogènes génèrent des associations ambiguës, contradictoires, séduisantes et inquiétantes, qui évoquent l'univers surréaliste. L'artiste mêle des inspirations kitsch à une imagerie post-humaniste dans des dispositifs de présentation dérivés des sciences naturelles et des cabinets de curiosités. Philippe Mayaux est représenté en France par la galerie Loevenbruck. Le plasticien a également exposé ses productions lors d'évènements importants comme « *À Mort l'Infini* » au MNAM-Centre Pompidou à Paris (2007, dans le cadre du prix Marcel Duchamp), « *La Dégelée Rabelais* » au FRAC Languedoc-Roussillon (2008) et plus récemment, « *Butterfly Divinities* » à la Galerie Loevenbruck à Paris (2020).

[en ligne] [Galerie Loevenbruck Philippe Mayaux](#) (consulté le 14/01/2022).

MELETOPOULOS, Nitsa : Vit et travaille en Bourgogne. Après un premier cursus en Arts plastiques et en psychanalyse à l'Université de Montpellier, Nitsa Meletopoulos poursuit son parcours à l'école d'Art d'Avignon, mais c'est lors d'un projet de résidence à

Leipzig en Allemagne, qu'elle commence à développer sa pratique de la céramique. La jeune artiste travaille ensuite comme peintre, au service d'une manufacture de céramique allemande, avant de revenir en France, en 2018, pour parfaire sa formation technique à la Maison de la Céramique de Dieulefit. Forte de ces différentes expériences, Nitsa Meletopoulos construit un univers hybride, à la croisée des disciplines, entre le design, la poterie, la peinture et la sculpture. La céramiste a collaboré avec l'Atelier KITTE à Madrid, la Galerie Fracas à Bruxelles et Volume Ceramics à Paris. Elle a également présenté ses recherches au festival de la jeune création céramique contemporaine de Terralha à Saint-Quentin-la-Poterie (2021).

[en ligne] [Nitsa Meletopoulos \(site de l'artiste\)](#) (consulté le 14/01/2022).

MUECK, Ron (Hans Ronald MUECK) : (1958-) Né à Melbourne, travaille à Londres (Royaume-Uni). L'artiste est célèbre pour la minutie et l'expressivité spectaculaire de ses sculptures, aussi bien miniatures que monumentales. Ses productions sont d'abord réalisées en terre crue avant d'être moulées puis tirées en silicone et résine. Le rendu hyperréaliste des pièces expose et célèbre avec précision les détails de corps obèses, vieillissants ou vulnérables. En 2006 et en 2013, des expositions⁷⁶³ à la Fondation Cartier pour l'Art contemporain à Paris ont contribué à la diffusion en France du travail de cet artiste, déjà présenté à la Royal Academy of Arts de Londres (Royaume- Uni, 1997) et à la Biennale de Venise en (Italie, 2001). L'artiste est représenté par la galerie Hauser & Wirth

[en ligne] [Galerie Hauser & Wirth](#) (consulté le 14/01/2022).

MURTTI, Saana : (1974-) Vit et travaille à Helsinki (Finlande). Les productions étranges de Saana Murtti évoluent dans les domaines de la sculpture et de la céramique. Son travail est nourri par des expériences personnelles mais il revêt également des dimensions théoriques et spirituelles puisque l'artiste s'inspire de la pensée de l'auteur israélien Martin Buber qui aborde les interactions humaines et la réciprocité dans les rapports sociaux. L'œuvre mystérieuse de Saana Murtti revisite ces notions par la représentation des corps et de l'incommunicabilité entre les êtres.

763 Cf. CHANDÈS, Hervé (commissaire), Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, « *Ron Mueck* », cat. d'exposition, (19 novembre 2005 – 16 février 2006), Paris, éd. Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 2005, 120 p.; et CHANDÈS, Hervé et QUARONI, Grazia (commissaires), Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris « *Ron Mueck* », cat.d'exposition, (16 avril- 27 octobre 2013), Paris, éd. Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 244 p.

[en ligne] <https://www.saanamurtti.com> (consulté le 13/01/2022).

PALISSY, Bernard : (1510? région d’Agen – 1589-1590? Paris, La Bastille) Céramiste autodidacte, célèbre pour ses émaux bleutés aux reflets jaspés, Bernard Palissy produit à la Renaissance des plats et des ornements inspirés des céramiques italiennes et des grotesques romaines. Bernard Palissy a réussi, grâce à une détermination et un tempérament peu communs, à atteindre la renommée et à bénéficier de la protection des rois de France. De nombreux obstacles s’opposaient pourtant à ce succès : le céramiste développe sa production dans un contexte de forte instabilité politique et religieuse et sa foi protestante l’expose à la persécution. En dépit de ces difficultés, Palissy n’a de cesse de parfaire sa technique : après s’être intéressé aux arts verriers, l’artiste réoriente ses recherches vers la céramique et s’adonne, pendant de nombreuses années, à des expérimentations pour mettre au point les recettes d’émaux qui feront son succès. Arpenteur-géomètre de métier, il réalise dans le même temps de nombreuses «rustiques figulines», des plats fourmillants d’animaux et de végétaux moulés et sculptés. Mécéné par le Connétable de Montmorency, Palissy a également bénéficié de la protection de la reine mère Catherine de Médicis pour laquelle il décore le palais des Tuileries. En parallèle de ses projets de commande, le céramiste rédige des écrits théoriques, dont un ouvrage intitulé « *Architecture et Ordonnance de la Grotte rustique de Monseigneur le Duc de Montmorency* ⁷⁶⁴ ». En homme de son temps, Palissy développe un vif intérêt pour les sciences naturelles et constitue son propre cabinet de curiosités. De confession protestante, Palissy sera néanmoins persécuté pour sa foi jusqu’à être emprisonné à la Bastille, où il mourra de mauvais traitements. Son œuvre a été en partie détruite mais plusieurs pièces majeures sont encore conservées au Musée du Louvre⁷⁶⁵. Ses « bassins rustiques » ont connu une postérité importante : au XIXe siècle, l’œuvre de Charles Avisseau prolonge les recherches et les innovations du maître. L’œuvre écrite et artistique de Bernard Palissy a contribué aux progrès techniques des émaux, mais elle a surtout élevé la reconnaissance de la céramique.

764 PALISSY, Bernard, *Architecture et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le Duc de Montmorency*, La Rochelle, B. Berton, 1563, [en ligne] [Palissy1563.pdf \(univ-tours.fr\)](https://www.univ-tours.fr/ressources/1563/palissy1563.pdf) (consulté le 23/02/2021).

765 Cf. Département des objets d’art du Moyen-âge, de la Renaissance et des Temps modernes, Collec. du Musée du Louvre, Paris [en ligne] <https://collections.louvre.fr/recherche?q=bernard+palissy> (consulté le 15/01/2022).

Cf. VIENNET, Christine, Bernard Palissy et ses suiveurs, Paris, éd. Faton, 2010, 300 p.

PERRY, Grayson : (1960-) Artiste plasticien, écrivain et réalisateur d'origine britannique. Après un diplôme au Portsmouth College of Art and Design en 1982, Grayson Perry s'initie à la poterie. Il développe ensuite une pratique pluridisciplinaire. Ses céramiques colorées, ses tapisseries monumentales et sa pratique du *Cross-dressing* exploitent des référents issus de la culture ouvrière anglo-saxonne et des techniques jusqu'alors étrangères à l'art contemporain. Ses œuvres, qu'elles soient peintes, modelées ou tissées, dénoncent de manière récurrente les clivages culturels et sociaux. Son travail comporte en outre une dimension autobiographique qui s'exprime notamment par le personnage de *Clare*, son alter-ego féminin. Personnalité charismatique à l'humour tapageur, Grayson Perry a également réalisé plusieurs documentaires comme « *The Descent of a Man* » (2016) ; écrit et illustré une nouvelle : « *Le Cycle de la violence* » (2012) où il dénonce les dérives du modèle masculiniste. En 2003, Perry reçoit le Turner Prize, marquant un tournant dans sa carrière internationale. Son œuvre a fait l'objet de nombreuses expositions de par le monde : le Musée d'Art contemporain de Kanazawa, le British Museum de Londres, le Pera Museum à Istanbul et la Monnaie de Paris. L'artiste a également animé et coécrit le programme télévisuel « *Grayson's Art Club*⁷⁶⁶ » pour la chaîne anglaise Channel 4 (2020).

[en ligne] <https://www.channel4.com/programmes/graysons-art-club> (consulté le 15/01/2022).

PERSIL, Muriel : (1966-) Muriel Persil s'est formée aux ateliers des Beaux-arts de la Ville de Paris, à l'Académie de la Grande Chaumière, puis dans l'atelier du peintre chilien Carlos Sotomayor (1911-1988). Au tournant des années 90, Muriel Persil s'investit dans une activité professionnelle de peinture de décor. Elle poursuit dans le même temps ses recherches plastiques et expose en France. Ses productions luxuriantes contiennent déjà les caractéristiques majeures de son univers artistique : une nature prolifique et exubérante où fusionnent différentes espèces aux couleurs chatoyantes. En 2013, sa rencontre avec la céramique réoriente sa démarche vers une

766 PERRY, Grayson, *Grayson's Art Club* [série de 6 films], 2020, éd. NAHAL, Shaminder, Production Swan Films pour Channel 4, producteurs CROMBIE, Neil et EVANS, Joe, 6 épisodes de 60 min. chacun [en ligne] <https://www.channel4.com/programmes/graysons-art-club> (consulté le 15/01/2022).

production en volume. Toujours nourries par des inspirations végétales et coralliennes, les œuvres de Muriel Persil développent des amalgames de motifs délicats soulignés par de subtiles variations d'émaux ou d'engobes. Muriel Persil est représentée par la Galerie Olivier Castaing à Paris et par la Galerie Lligat à Perpignan. Son travail a été exposé en 2019 au festival de jeune création céramique contemporaine de Terralha à Saint-Quentin-la-Poterie et au Carré Sculpture du Marché céramique de Girroussens en 2021.

[en ligne] <https://www.murielpersil.com/blank> (consulté le 14/01/2022).

SAHAL, Elsa : (1975-) Diplômée des Beaux-arts de Paris en 2000, l'artiste plasticienne effectue une résidence à la Cité céramique de Sèvres entre 2007 et 2008. Lors de l'évènement « *Céramix* » à La Maison Rouge, Elsa Sahal expose une de ses pièces majeures, « *Fontaine* », une installation céramique imposante et emblématique de l'univers de l'artiste : son esthétique confronte des motifs inspirés de l'anatomie humaine à des éléments plus organiques ou abstraits, dans des amalgames magmatiques et minéraux. Ses compositions présentent des équilibres incertains et des matières douteuses, associés à la technicité de l'émail et à la finesse de certains détails incongrus (plis, ajouts de poils synthétiques, ouvertures évocatrices...). Son travail a été exposé lors de « *Body and Soul, New International ceramics* » au Museum of Arts and Design de New York et à la galerie Claudine Papillon en 2015 (« *Pole Dance* »).

[en ligne] <http://www.elsasahal.fr> (consulté le 13/01/2022).

SAVILLE, Jenny : (1970-) Artiste peintre, Jenny Saville a contribué au mouvement des Young British Artists. La peinture de Jenny Saville représente des personnages tourmentés par des traumatismes physiques et psychiques. Très marquée par la production de Lucian Freud, l'œuvre de Saville explore les variations corporelles et l'inscription dans les chairs des injonctions de la société contemporaine.

SMIT, Carolein : (1960-) Vit à Zussen (Belgique). La finesse des émaux et les sujets animaliers de Carolein Smit évoquent d'emblée le souvenir de l'œuvre de Bernard

Palissy. Sa production colorée et brillante se réfère également à la dynamique spectaculaire du Baroque. Toutefois, la complexité et la préciosité des œuvres de Smit se développent dans un mécanisme contradiction de répulsion, typique du courant contemporain d'inspiration grotesque : la délicatesse des détails s'oppose à la brutalité de motifs organiques, voire macabres. L'artiste a notamment exposé à la galerie Michèle Hayem à Paris en 2016 (« *Golem* ») et à la galerie Michael Haas à Berlin en 2014 (« *Emanation* »).

[en ligne] <http://www.caroleinsmit.com/About> (consulté le 13/01/2022).

TOMPKINS, Betty : (1945-) Artiste peintre et enseignante d'origine américaine. Betty Tompkins réalise des images illusionnistes dont la précision et les gros plans évoquent la photographie et le cinéma pornographique. Sa peinture représente de manière resserrée des actes sexuels. Initiée en 1969, sa série des *Fuck Paintings*, a été redécouverte en 2002, grâce notamment à une exposition à la galerie de Mitchell Alpus⁷⁶⁷ à New York. Cette exposition monographique a relancé la carrière de l'artiste, conviée en 2003 à la 7^e édition de la biennale de Venise. Le MNAM-Centre Georges Pompidou a l'acquisition d'une de ses productions⁷⁶⁸.

SCZAPOCNIKOW, Alina : (1926-1973) Artiste d'origine polonaise ayant travaillé et vécu en France. Alina Szapocznikow a développé une œuvre sculpturale étrange et onirique qui évoque l'influence des surréalistes. Marquée par son expérience des camps de concentration et par la maladie, l'artiste produit des œuvres traversées par la souffrance physique et psychique. Formée à l'Académie d'art de Prague puis à l'école des Beaux-arts de Paris, l'artiste produit des dispositifs en volume dans des matériaux innovants tels que la résine et le polyuréthane. En 1962, elle représente le pavillon polonais à la Biennale de Venise, puis elle s'installe en France où elle côtoie notamment les tenants du nouveau réalisme. Son œuvre tourmentée expose l'intimité du corps par un travail de morcellement et d'assemblages de fragments anatomiques moulés et de pièces textiles. Ses productions étranges illustrent la

767 Cf. Entretien mené par DUNCAN, Fiona Alison, « *How Betty Tompkins confronts gender bias, armed with a spray gun and unshakable self-belief* », *Artbasel*, [en ligne] <https://www.artbasel.com/news/betty-tompkins-interview-fiona-alison-duncan> (consulté le 16/01/2022).

768 TOMPKINS, Betty, *Fuck Paintings #1*, 1969, peinture acrylique sur toile, 213 X 152 cm, acquisition 2004 MNAM-Centre Georges Pompidou, Paris.

vulnérabilité humaine et le caractère éphémère de l'existence. L'artiste décède en 1973 d'un cancer du sein, laissant une œuvre singulière, traversée par l'engagement féministe et les bouleversements sociaux et politiques du XXe siècle.

[en ligne] [Archives du Musée d'Art de Varsovie](#) (consulté le 16/01/2022).

WALGATE, Wendy : Originaire de Toronto, Wendy Walgate a travaillé la céramique pendant près de 30 ans. Son œuvre exploite des bibelots céramiques de récupération d'inspiration « kitsch ». L'artiste constitue des empilements de moulages de ces bibelots, qu'elle émaille au préalable de couleurs vives. En 2005, l'artiste a été nommée membre de la Royal Canadian Society of Artists.

[en ligne] <https://walgate.com> (consulté le 14/01/2022)

BIBLIOGRAPHIE

A

- ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, collection d'Esthétique, vol. 21, 1982, 348 p., ISBN : 9782252017418.
- AGAMBEN, Giorgio, *Création et anarchie : l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, Paris, Payot et Rivages, 2019, 144 p. ISBN : 978-2-7436-4578-6.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 2007, 50 p. ISBN : 978-2-7436-1672-4.
- ALBERTI, Léon Battista, *De pictura*, vol.II, Paris, Seuil, collec. Sources du Savoir, 2004, 608 p. ISBN : 2-02-066203-5.
- ALFANDRY, Isabelle, « *L'Insoutenable légèreté des objets dans l'œuvre de Jeff Koons* », *L'Empreinte des choses*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, Monde anglophone, 2007, pp. 161-173, ISBN : 978-2-87854-408-4.
- AMEY, Claude et JIMENEZ, Marc (dir.), *L'Art dans tous ses extrêmes*, Paris, Klincksieck, collec. Université des Arts, 2012, 224 p., ISBN : 978-2-252-03842-0.
- ANDRÉANI, Carole, « *Passion Baroque* », *Céramique et Verre*, n° 226, mai-juin 2019, p. 46.
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, éd. Dunod, collec. Psychismes, 1995, 304 p., ISBN : 978-2-10-002793-4.
- ARDENNE, Paul, « *À propos de Paso doble, présentation et extraits de la vidéo-performance* », Paris, Les Actes de colloques du Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, 2009, [en ligne] <http://journals.openedition.org/actesbranly/423> (consulté le 06/01/2022).
- ARRAULT, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010, 304 p., ISBN : 978-2-252-03752-2.
- ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques : esthétiques du choc comique*, Paris, Honoré Champion, collec. Unichamp-essentiel, n° 28, 2012, 211 p., ISBN : 978-2-7453-2326-2.

B

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961 [1^{ère} éd. 1957], 215 p., ISBN : 978-2-13-044375-9.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 409 p., ISBN : 978-2-7143-0823-8.
- BAETENS, Jan, « *La Culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des Cultural Studies* », *Hermès*, vol. XLII, n° 2, 2005, pp. 70-77, <https://doi.org/10.4267/2042/8984>.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p., ISBN : 978-2-07-023404-2.

- BALLOT, Marie-Juliette, *La Céramique française : Bernard Palissy et les fabriques du XVI^e siècle*, Paris, éd. Albert Morancé, 1924, 85 p., (sans ISBN).
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations : essai sur la légende des formes : les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1983, 155 p., ISBN : 978-2-08-012601-6.
- BALZAC, Honoré de, *La Recherche de l'absolu*, Paris, Lgf-Librairie générale française, Ldp Classiques d'Aujourd'hui, n° 9637, 1999, 383 p., ISBN : 978-2-253-09637-5.
- BARBÉRIS, Isabelle et PECORARI, Marie, *Kitsch et Théâtralité : Effets et Affects*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, collec. Écritures, 2012, 224 p., ISBN : 978-2364410107.
- BARRERE, Sophie, « *Le Grotesque : petit traité anarchique sur les oeuvres d'art* », Montpellier, thèse de doctorat en études psychanalytiques, Université Montpellier III, école doctorale « Langues, Littératures, Cultures et Civilisations » et le Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales de Montpellier, 2011 [en ligne] <https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30065>. (consulté le 19/04/2022).
- BARTHES, Roland, « *La nouvelle Citroën* », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, pp. 150-152, ISBN : 978-2-02-000585-2.
- BARTHES, Roland, *Littérature et Signification*, Paris, Seuil, collec. Essais critiques, 1981, 275 p., ISBN : 978-2-02-001923-1.
- BAUDELAIRE, Charles, « *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2019 [1855 en revue], 3376 p., ISBN : 978-2-07-293865-8.
- BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, Pocket, collec. Agora, 2001, 352 p., ISBN : 978-2-266-10139-4.
- BEAUD, Stéphane, RUHLMANN, Jean, CONFAYREUX, Joseph et LINDGAARD, Jade, *La France invisible*, Paris, collec. La Découverte, 2008, 658 p., ISBN : 978-2-7071-5374-6.
- BEAUFORT, Daniel et PAGEL, Maurice, « *Argiles* », *Encyclopédie Universalis*, [en ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/argiles/> (consulté le 26/10/2021).
- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, vol. II : *l'expérience vécue*, Paris, Gallimard, collec. Blanche, 1949, 400 p., ISBN : 978-2-07-020513-4.
- BELLORI, Giovanni Pietro, *Vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, éd. Al Mascaridi, 462 p., 1672
[en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851200q> (consulté le 29/12/2021).
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, collec. Petite Bibliothèque Payot, 2013 [1^{ere} éd.1939], 144 p., ISBN : 978-2-228-90970-9.
- BENJAMIN, Walter, « *Petite histoire de la photographie* », *études photographiques*, n° 1, mis en ligne le 01/11/1996, [en ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/99> (consulté le 08/01/2022) [éd. originale : *Kleine Geschichte der Photographie, Die Literarische Welt*, n° 38, 18/09/1931].

- BÉRAIN, Jean, *Motifs ornementaux, l'œuvre de Bérain, ornemaniste du Roy*, Paris, Vial, 2011 [1ère éd.1711], 128 p., ISBN : 978-2-85101-161-9.
- BERNARDAC, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, collec. Grandes Biographies, 2019, 528 p., ISBN : 978-2-08-133031-3.
- BIAGINI, Cédric et MARCOLINI, Patrick (dir.), *Divertir pour Dominer 2 : la culture de masse toujours contre les peuples*, Paris, éd. L'Échappée, 2019, 296 p., ISBN : 978-2-37309-056-7.
- BOARDMAN, John, *Aux origines de la peinture sur vase en Grèce : XI^e – VI^e siècle av. J.-C.* [« *Early Greek Vase Painting* »], Londres, Thames & Hudson, collec. L'Univers de l'art, 1999, 287 p., ISBN : 978-2-87811-157-6.
- BLONDEL, Nicole, *Céramique : vocabulaire technique*, Paris, éd. du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2014, 432 p., ISBN : 978-2-7577-0399-1.
- BONNOT, Thierry, « *Objets en Série/ Œuvres hors -série* », in : NAHOUM-GRAPPE, Véronique et VINCENT, Odile (dir.), *Le Goût des belles choses*, Paris, éd. De la Maison des Sciences de l'Homme, Ministère de la Culture, collec. Ethnologie de la France, 2004, pp. 127-138, ISBN : 978-2-7351-1028-5.
- BOURCIER, Danièle et VAN ANDEL, Pek, *La Sérénipidité : le hasard heureux*, Paris, éd. Hermann, Colloque de Cerisy, 2011, 411 p., ISBN : 978-2-7056-7087-0.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, éd. De Minuit, collec. Le Sens commun, Paris, 1979, 680 p., ISBN : 978-2-7073-0275-5.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 154 p., ISBN : 978-2-02-035251-2.
- BOURGET, Paul, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, vol.I, Paris, éd. Alphonse Lemerre, Paris, 1885, pp. 149-150, (sans ISBN).
- BOURRIAUD, Nicolas, *Ésthetique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2001, 123 p., ISBN : 978-2-84066-030-9.
- BOURUET-AUBERTOT, Véronique, « *Les Provocations gonflées d'Erwin Wurm* », *Connaissance des Arts*, n° 651, juillet-août 2007, p. 84.
- BRAUNGART, Wolfgang, *Kitsch : Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen (Kitsch : fascination et défi de la banalité et de la trivialité)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, vol. CXII, 2011, [en ligne] <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110924480/html> (consulté le 04/05/2021).
- BROCH, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, éd. Allia, 2001[1^{ère} éd. 1955], 48 p., ISBN : 978-2-84485-070-6.
- BROHM, Jean-Marie, *Corps et Politique*, Paris, Jean-Pierre Delarge-Éditions universitaires, 1975, 246 p., (sans ISBN).
- BRONGNIART, Alexandre, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, Paris, Hachette Livre BNF, 2012 [1^{ère} éd. 1844], 715 p., ISBN : 978-2-01-262923-3.
- BRUNET, Marcelle, GIACOMETTI, Jeanne et PECKER, André, « *Céramique* », s. d., [en ligne] <https://www.universalis.fr/recherche/l/1/q/C%C3%89RAMIQUE> (consulté le 22/01/2022).
- BRUNET, Marcelle et PRÉAUD, Tamara, *Sèvres : des origines à nos jours*, Paris, Office du Livre, 1978, 391 p., ISBN : 978-2-85109-063-8.

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement, d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, collec. Débats, 2008, 178 p., ISBN : 978-2-7186-0761-0.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, collec. La Découverte, 2006, 294 p., ISBN : 978-2-7071-5018-9.

C

- CADAUREILLE, Céline et VIGUIER, Emma, *La Dynamique du mou*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, L'Art en Œuvre, 2017, 220 p., ISBN : 978-2-8107-0464-4.
- CANGUILHEM, Georges, *Le Normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, collec. Quadrige, 1993, 300 p., ISBN : 978-2-13-061950-5.
- CARBONI, Massimo, *L'Ornamentale tra arte e decorazione*, Milan, Jaca Book, Storia dell'arte Estetica, 192 p., ISBN : 978-88-16-40542-4.
- CARTA, Federica et CRÉPIN-LEBLOND, Thierry, *Émail et terre cuite à Florence : les œuvres des Della Robbia au Musée national de la Renaissance*, Paris, éd. RMN – Les Cahiers du Musée national de la Renaissance, 2018, 127 p., ISBN : 978-2-7118-7105-6.
- GAUTHEROT, Franck et KIM, Seungduk (dir.), *Pattern, Crime & Decoration*, Dijon, Consortium Museum Dijon, 2019, 96 p., ISBN : 978-2-37896-127-5.
- CATTELIN, Sylvie, *Sérendipité : du conte au concept*, Paris, Seuil, collec. Science ouverte, 2014, 265 p., ISBN : 978-2-02-113682-1.
- CHAMBERLAND, Roger, « Richard Shusterman : l'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire », *Études littéraires*, vol. XXV, n°1-2, 1992, pp. 213-218, [en ligne] <https://doi.org/10.7202/501007ar> (consulté le 23/02/2022).
- CHAMPAIGNE, Philippe de, *Conférences inédites de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, éd. Albert Fontemoing, collec. Minerva, 1903, [en ligne] <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/7504-confrences-inedites-de-lacadmie-royale-de-peinture-et-de-sculpture> (consulté le 22/01/2022).
- CHANDLER, John et LIPPARD, Lucy, « The Dematerialization of Art », *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Londres, MIT Press, , pp. 46-50, ISBN : 978-0262511179.
- CHAPELLIER, Alain, *Le Christ nu*, Paris, Seuil, 2003, 240 p., ISBN : 978-2-02-060135-1.
- CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, Gallimard, collec. Le Promeneur, 1988, 104 p., ISBN : 2-87653-065-1.
- CHAUDHURY, Pravas Jivan, « The Theory of Rasa », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXIV, n°1, 1965, pp.145-149, <https://doi.org/10.2307/428204>
- CHEVREUL, Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...*, Paris, Pitois-Levrault, 1839, 789 p., [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86196473> (consulté le 28/10/2021).
- CLAIR, Jean, *Hubris : la fabrique du monstre dans l'art moderne : homoncules, géants et acéphales*, Paris, Gallimard, collec. Connaissance de l'Inconscient, 2012, 208 p., ISBN : 978-2-07-013668-1.

- CLARE, Claudia, *Subversive Ceramics*, Londres, Bloomsbury academic, 2016, 160 p., ISBN : 978-1-4725-2854-4.
- CLARK, John R, *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2021, 222 p., ISBN : 978-0-8131-1744-7.
- CLARK, Kenneth, *Le Nu [The Nude, an Essay in Ideal Form]*, Paris, Hachette, collec. Pluriel, 1998, 396 p. (vol.I), 288 p. (vol.II), ISBN : 978-2-01-278908-1.
- CLAUDEL, Paul. *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 179, Paris, 1965, 1680 p., ISBN : 9782070101443.
- COFFIGNIER, Charles, *Couleurs et Peintures*, Paris, J.-B. Baillièrre et fils, 1924, 762 p., (sans ISBN).
- COLONNA, Francesco, *Discours du songe de Poliphile*, Venise, Alde Manuce, Leonardo Grassi, 1499, 373 p.
- CONNELLY, Frances S, *The Grotesque in Western Art and Culture : The Image at Play*, 2^e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 202 p., ISBN : 978-1-107-62996-7.
- CORMAN, Louis, *Visages et Caractères : la science morphopsychologique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985, 360 p., ISBN : 978-2-13-043982-0.
- CRETEN, Johan, *Johan Creten : la traversée : The Crossing*, Sète, Studio Creten/ Centre régional d'art contemporain d'Occitanie, 2017, 137 p., ISBN : 978-2-9554245-1-3.
- CROMBIE, Neil, PERRY, Grayson, *Why Men Wear Frocks / Spare Time*, DVD, Two Four Productions, 2005.

D

- DALLIER-POPPER, Aline, *Art, Féminisme, Post-féminisme : un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, collec. Histoire et Idées des Arts, 2009, 218 p., ISBN : 978-2-296-06918-3.
- DALLIER-POPPER, Aline, « *La Broderie et l'Anti-broderie* », *Sorcières*, n° 10 novembre 1977, p. 14.
- DANIELOU, Alain, *Le Symbolisme du phallus*, Paris, éd. Pardes, Petite Bibliothèque des Symboles, 1998, 128 p., ISBN : 978-2-86714-173-7.
- DANOW, David, *Spirit Of Carnival : Magical Realism And The Grotesque*, 2^e édition, Lexington, The University Press of Kentucky, 2004, 192 p., ISBN : 978-0-8131-9107-2
- DAROS, Philippe, « *L'Ornement comme signature* », *Intermèdes*, 17 octobre 2012,[en ligne] <http://www.lintermede.com/professeur-invite-philippe-daros-paris-3-ornement-signature.php> (consulté le 15/05/2019).
- DEBRY, Jean-Luc, *Le Cauchemar pavillonnaire*, Paris, L'Échappée, 2012, 168 p., ISBN : 978-2-915830-64-4.
- DEFORGE, Yves, *L'Œuvre et le Produit*, Sesseyl, Champ Vallon, 1990, 152 p., ISBN : 2-87673-086-3.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, éd. De Minuit, 1975, 160 p., ISBN : 978-2-7073-0058-4.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, vol. II, Paris, éd. de Minuit, 1980, 648 p., ISBN : 978-2-7073-0307-3.
- DELIGNE, Alain, *Charger : l'idée de poids dans la caricature*, Paris, L'Harmattan, 2015, 262 p., ISBN : 978-2-343-07216-6.

- DEMOLI, Yoann, LANNOY, Pierre, *Sociologie de l'automobile*, Paris, éd. La Découverte, collec. Repères, n°178, 2019, 127 p., ISBN : 978-2-348-04243-0.
- DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, collec. Champs Essais, n° 57, 1978, 440 p., ISBN : 978-2-08-124829-8.
- DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, collec. Folio Essais, 2005, 608 p., ISBN : 978-2-07-043588-3.
- DI ROSA, Hervé, *Art modeste*, Paris, éd. Hoëbeke, 2007, 226 p., ISBN : 978-2-84230-115-6.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Paris, éd. De Minuit, 1992, 208 p., ISBN : 978-2-7073-1429-1.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité , rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, collec. Le Temps des Images, 1999, 160 p., ISBN : 978-2-07-075720-6.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sur le fil*, Paris, éd. De Minuit, 2013, 96 p., ISBN : 978-2-7073-2282-1.
- DORMER, Peter, *La nouvelle céramique*, Paris, Flammarion, 1994, 208 p., ISBN : 978-2-08-012069-4.
- DOUGLAS, Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, éd. La Découverte, 2005, 210 p., ISBN : 978-2-7071-4811-7.
- DOUGLAS, Mary et ISHERWOOD, Baron, *Pour une anthropologie de la consommation : le monde des biens*, Paris, Institut Français de Mode, 2008 [1^{ère} éd. 1979], 240,p., ISBN : 978-2-914863-17-9.
- DOUTTÉ, Edmond, « *Les Débris de l'antique magie : le carnaval* », in : *Magie et Religion en Afrique du Nord*, chapitre XI, Alger, éd. n.c, 1909, p. 498., (sans ISBN).
- DUERR, Hans Peter, *Nudité et Pudeur, le mythe du processus de civilisation*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1999, 476 p., ISBN : 978-2-7351-0788-9.
- DUMONT, Fabienne, *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collec. Archives du Féminisme, 2014, 594 p., ISBN : 9782753532502.
- DUVIGNAUD, Jean, B.-K. *Baroque et Kitsch : imaginaires de rupture*, Paris, éd. Actes sud, 1997, 108 p., ISBN : 9782742712427.

E

- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, 453 p., ISBN : 978-2-08-120265-8.
- EDWARDS, Justin, GRAULUND, Rune, *Grotesque*, Londres, Routledge, 2013, 178 p., ISBN : 978-0-415-51910-6.
- ELSAESSER, Thomas, « *Our Hitler : A Film by Hans-Jürgen Syberberg* », *Hitler - Films from Germany: History, Cinema and Politics since 1945*, Londres, Palgrave Macmillan UK, collec. The Holocaust and its Contexts, 2012. <https://doi.org/10.1057/9781137032386>
- ERNOULD-GANDOUE, Marielle, « *Récit sans Détour* », *Céramique et Verre*, n° 200, janvier-février 2015, pp. 66-67 [en ligne] <https://www.aic-iac.org/wp-content/uploads/revue-de-la-ceramique.pdf> (consulté le 23/02/2022).
- ESPAGNE, Michel, « *La Notion de transfert culturel* », *Revue Sciences / Lettres*, n°1, 2013. <https://doi.org/10.4000/rsl.219>

ESSIG, Laurie, *American Plastic : Boob Jobs, Credit Cards and our Quest for Perfection*, Boston, Beacon Press, 2010, 240 p., ISBN : 978-0-8070-0055-7.

F

- FALUDI, Susan, *Backlash : La Guerre froide contre les femmes*, Paris: Antoinette Fouque, collec. des Femmes, 1993, 746 p., ISBN : 978-2-7210-0448-2.
- FÉLIBIEN, André, *Conférences de peinture et de sculpture de l'Académie Royale de Peinture*, IV^e conférence, Londres, éd. David Mortier, 1705, [en ligne] <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30425268v> (consulté le 22/01/2022).
- FÉLIBIEN, André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, Hachette Livre BNF, 2017 [1^{ère} éd.1676], 825 p., ISBN : 978-2-01-971714-8.
- FISCHER, Hervé, *Les Couleurs de l'Occident*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des Histoires, 2019, 512 p., 978-2-07-278150-6.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France – Librairie Ernest Leroux, 1934, 99 p., (Isans ISBN).
- FOUCAULT, Alain et RAOULT, Jean-François, *Dictionnaire de géologie*, Paris, éd. Dunod, 2020, 9^e éd., 416 p., ISBN : 978-2-10-080050-6.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique*, suivi de, *Les Hétérotopies*, Paris, Lignes. 2009, 61 p., ISBN : 978-2-35526-033-9.
- FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux : cours au collège de France*, Paris, Seuil, 1999, 351 p., ISBN : 978-2-02-030798-7.
- FOUCAULT, Michel, *Œuvres*, vol. II., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, 1241 p., ISBN : 978-2070134533.
- FRAGONARD, Marie-Madeleine, « *Les Meubles de Palissy : biographie d'artiste, légende et mythes* », *Bernard Palissy (1510-1590) : l'écrivain, le réformé, le céramiste*, Niort, Albineana, Cahiers d'Aubigné, vol. IV, 1992, pp. 25-37.
- FRANGNE, Pierre-Henry, « *Vers un art sans écart ?* », *Ce que vous voyez est ce que vous voyez : tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 7-25, [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00624337> (consulté le 23/01/2022).
- FREUD, Sigmund, « *Das Unheimliche* », *Imago*, 1919.
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, NRF essais, 1990, 288 p., ISBN : 978-2-07-071865-8.
- FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, éd. Garnier Frères, Classiques Garnier, 1972 [1^{ère} éd.1876], 461 p., ISBN : 978-2-8124-2329-1.
- FUSS, Peter, *Das Grotteske : ein Medium des kulturellen Wandels (Le Grottesque, un médium des mutations culturelles)*, Cologne, Böhlau-Verlag GmbH, 2001, 513 p., ISBN : 978-3-412-07901-7.

G

- GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, 387 p., ISBN : 978-2-87673-194-3.
- GAVOILLE, Élisabeth, « *Les Couleurs de la séduction féminine dans L'art d'aimer d'Ovide : désignations et représentations* », *ILCEA (Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie)*, n° 37, 2019 [en ligne] <http://journals.openedition.org/ilcea/7589> (consulté le 22/01/2022).
- GAY, Jeran-Jacques, « *Entretien avec Yves Michaud* », *Artension*, hors-série n°30, avril 2021, p. 81.
- GELL, Alfred, *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 272 p., ISBN : 978-0198280149.
- GÉNIN, Christophe, *Kitsch dans l'Âme*, Paris, Vrin, 2010, 128 p., ISBN : 978-2-71162225-2.
- GÉNIN, Christophe, « *Le Kitsch : une histoire de parvenus* », *Actes sémiotiques*, 17 janvier 2007 [en ligne] <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3268> (consulté le 22/01/2022).
- GIACOMETTI, Jeanne, MORISSON, Henri et CROUZET, Colette, « *Poterie* », mis en ligne le 26 octobre 2021 [en ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/poterie/> (consulté le 22/01/2022).
- GOLSENNE, Thomas, « *L'Ornement est-il animiste ?* », *histoire de l'Art et Anthropologie*, Paris, INHA / Musée du Quai Branly, Les Actes, 2009, [en ligne] <https://journals.openedition.org/actesbranly/282> (consulté le 22/01/2022).
- GOLSENNE, Thomas, DÜRFELD, Michael, ROQUE, Georges, SCOTT, Katie et WARNCKE, Carsten-Peter, « *L'Ornemental : esthétique de la différence* », *Perspective*, n° 1, 2010, <https://doi.org/10.4000/perspective.1200>
- GREENBERG, Clément, *Art et Culture : essais critiques*, Paris, Macula, collec. Vues, 1988, 312 p., ISBN : 978-2-86589-023-1.
- GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions : essai sur l'art contemporain* Paris, Seuil, 2008, 208 p., ISBN :978-2-02-097878-1.
- GRENIER, Catherine, *L'Art contemporain est-il chrétien ?*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, Rayon Art, 2003, 130 p., ISBN : 978-2-87711-255-0.
- GUÉDRON, Martial, *L'Art de la grimace : cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, collec. Beaux-Arts, 2011, 320 p., ISBN : 978-2-7541-0268-1.
- GUILLAUMIE, Marc, « *Le Roman préhistorique à partir des premiers romans préhistoriques français (1872-1914)* », Limoges, Thèse de doctorat en Littérature française, Université de Limoges, 2000, [en ligne] <https://www.theses.fr/2000LIMO2001> (consulté le 24/01/2022).

H

- HAMON, Marie-Christine, *Féminité Mascarade : études psychanalytiques*, Paris, Seuil, collec. Champ freudien, 1994, 330 p., ISBN : 978-2-02-018232-4.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, vol. I, Paris, éd. Aubier, Bibliothèque Philosophie, 1995, 573 p., ISBN : 978-2-7007-3485-0.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de la nature*, vol. III, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1866, 574 p., (sans ISBN), [en ligne] https://books.google.fr/books?id=w4CNDKsNUckC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consulté le 23/01/2022).
- HEINICH, Nathalie, « L'Art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès* 2, n° 20, 1996, pp.193-204, <https://doi.org/10.4267/2042/14924>
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, éd. De Minuit, collec. Le Sens commun, 1970, 424 p., ISBN : 978-2-7073-0117-8.
- HUGO, Victor, « Préface à Cromwell », in : *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1968 [1827], 500 p., ISBN : 9782080701855.
- HUITOREL, Jean-Marc, MENNESSON, Christine et FOREST, Barbara, *L'Art est un sport de combat*, Dijon, Presses du réel, 2011, 128 p., ISBN : 978-2-35864-025-1.

I

- IEHL, Dominique, *Le Grottesque*, Paris, Presses Universitaires de France, Que Sais-Je ?, 1997, 128 p., ISBN : 978-2-13-048127-0.

J

- JAFFRÉ, Alexandra, « L'Origine du monde selon Marc Alberghina », *Céramique & Verre*, n° 228, octobre 2019 [en ligne] <http://www.lesceramophiles.org/files/PDF/Message/Alberghina.pdf> (consulté le 23/01/2022).
- JANSSENS, Émile, « Le Pyrotocon de Pline l'Ancien », *Latomus, Société d'Études Latines de Bruxelles*, t. IX, fascicule 3, septembre 1950, pp. 283-286.
- JONES, Owen, *Grammaire de l'ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, L'Aventurine, 2001, 228 p., ISBN : 978-2914199100.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres*, Paris, Hazan, 1997, 156 p., ISBN : 978-2-85025-575-5.

K

- KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [titre original « Über die Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei »], Paris, Folio, collec. Essais, n°72, 2004 [1912], 211 p. ISBN : 978-2-07-032432-3
- KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes : 1910-1922*, Paris, éd. Hermann, Paris, 1990, 325 p., ISBN : 978-2-7056-8913-1.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger [Kritik der Urteilskraft]*, Paris, Flammarion, collec. GF-Philosophie, Paris, 2015 [1790], 544 p., ISBN : 9782081366664.
- KARAGEORGHIS, Vassos, « Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1986 », *Bulletin de Correspondance hellénique*, n°111, 1987, p. 677.

- KAUFMANN, Jacques, « *Formation, rencontre pratique* », *Artension*, hors-série n°30, 2021, p. 78.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963 [1^{ère} éd.1957], 224 p., ISBN : 978-0-19-647281-2.
- KLEIN, Robert, « *L'Éclipse de l'œuvre d'art* », *Vie des Arts*, n° 47, 1967, pp. 40-50.
- KORFF-SAUSSE, Simone, « *Les Corps extrêmes dans l'art contemporain : entre perversion et créativité* », *Champ psychosomatique* 35, n° 3, 2004, pp. 61-74, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2004-3-page-61.htm> (consulté le 05/01/2022).
- KRIS, Ernst, *Le Style rustique : le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, Paris, éd. Macula, collec. Littérature artistique, 2005, 296 p., ISBN : 978-2-86589-055-2.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, éd. Points, collec. Essais, 1983 [1^{ère} éd. 1980], 247 p., ISBN : 978-2-02-006603-7.
- KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, collec. Folio, 1984, 480 p., ISBN : 978-2-07-038165-4.

L

- « *La Céramique au-delà de la céramique* », *Artpress* 2, n° 31, 15 novembre 2013.
- LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, éd. Hérisant et les Frères Estienne, Paris, 1752, pp. 41-42, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400956f> (consulté le 23/01/2022).
- LAFONT-COUTURIER, Hélène, « *La Maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question* », *Revue l'Art*, n°1, 1996, pp. 59-69. <https://doi.org/10.3406/rvart.1996.348269>
- LAHAUSSOIS, Christine, *Claude Laniresse, Hymne à la couleur*, Paris, éd. RMN, 2009, 79 p., ISBN : 978-2711856466.
- LAHAUSSOIS, Christine, et PANNEQUIN, Béatrice, *Saint-Quentin-La-Poterie, Terres vernissées : sources et traditions*, Paris, Massin, 1996, 135 p., ISBN : 978-2707203076.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 [1^{ère} éd.1926], 1376 p., ISBN : 978-2-13-058582-4.
- LANZI, Luigi, *La Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, éd. J. de Lazara et B.Gamba,1809 [1^{ère} éd. 1792 et 1796], 768 p., [en ligne] http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf (consulté le 23/01/2022).
- LAVATER, Johann Caspar, *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, La Haye, éd. De La Haye, 1781,[en ligne] https://www.deutschestextarchiv.de/lavater_fragment02_1776 (consulté le 23/01/2022).
- LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, « *État des lieux, Instinct* », *Artension*, hors série n°30, avril 2021, p. 22.

- LE FOLLIC-HADIDA, Stéphanie, « *La Question de la couleur, comme nouvelle voix de la céramique sculpturale et de la sculpture en général* », in : *La Sculpture céramique, expression contemporaine*, Actes du colloque et des 3^e journées internationales de céramique, Giroussens (Haute-Garonne), 2017, p. 35.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la Parole*, vol. I : *Techniques et Langages*, Paris, éd. Albin Michel, 1964, 323 p., ISBN : 978-2-226-19840-2.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 389 p., ISBN : 978-2-266-03816-4.
- LEWITT, Sol, « *Paragraph on Conceptual Art* », *Artforum* 5, 1967, [en ligne] <http://www.arpla.fr/canal2/aai/?p=50> (consulté le 23/01/2022).
- LEYDIER, Richard, « *Ce qui nous singularise* », *Artpress*, n° 493, novembre 2021, p.5.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, collec. Champs Arts, 1989, 273 p., ISBN : 9782080126139.
- LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, Le Livre de Poche, Les Classiques de la Philosophie, 2009 [1^{ère} éd.1689], 1120 p., ISBN : 978-2-253-08219-4.
- LOMBARD-JOURDAN, Anne, *Aux origines de carnaval*, Paris, Odile Jacob, collec. Histoire, 2005, 384 p., ISBN : 978-2-7381-1637-6
- LOOS, Adolf, *Ornement et Crime et autres Textes*, Paris, éd. Payot & Rivages, collec. Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2003, 412 p., ISBN : 978-2-7436-2982-3.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, éd. de Minuit, 1979, 109 p., ISBN : 9782707302762.

M

- MALÉVITCH, Kazimir, *Dieu n'est pas détrôné*, Lausanne, L'Âge d'Homme, collec. Petite Bibliothèque Slave, n°20, 2002, 93 p., ISBN : 9782825117040
- MALÉVITCH, Kazimir, *Le Suprématisme : le monde sans-objet ou le repos éternel*, Gollion, In Folio, 2011, 496 p., ISBN : 978-2-88474-573-4.
- MANZINI, Ezio, *La Matière de l'invention*, Paris, éd. Centre Georges Pompidou. Paris, 1989, 214 p., ISBN : 978-2-85850-499-2.
- MARCELÉ, Philippe, « *Image et Monothéisme* », conférence du 01/04/2019, [en ligne] <https://philippemarcelé.com/ecrits-sur-lart/conference-imagemonotheism.pdf> (consulté le 23/01/2022).
- MARCELÉ, Philippe, *Image et Monothéisme – vers un art des croyants, purement spirituel, sans œuvres et sans images*, Paris, Saint-Honoré, 2020, 373 p., ISBN : 978-2407015870.
- MARTY, Eric, *Le Sexe des modernes : pensée du neutre et théorie du genre*, Paris, Seuil, collec. Fiction & cie, 2021, 512 p., ISBN : 978-2-02-141450-9.
- MATTÉI, Jean-François, « *La Crise de l'œuvre d'art* », *Noesis*, n° 19, 2012, pp. 81-93.
- MAURON, Véronique et RIBAUPIERRE, Claire de (dir.), *Les Figures de l'idiot*, Paris, éd. Léo Scheer, collec. Rencontres du Fresnoy, 2004, 250 p., ISBN: 978-2-915-28039-5.

- MÉNESTRIER, Claude-François, *L'Art des emblèmes*, Lyon, éd. Benoist Coral. M. DC. LXII. Lyon, 1662, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k711258> (consulté le 23/01/2022).
- MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, In Extenso, 2004, 776 p., ISBN : 978-2-03-505451-7.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1964, 361 p., ISBN : 978-2-07-024428-7.
- MIERNOWSK, Jan, *Le Sublime et le Grotesque*, Genève, Librairie Droz, 2014, 344 p., ISBN : 978-2-600-01784-8.
- MILLOT, Georges, *Géologie des argiles, altérations, sédimentologie, géochimie*, Paris, Masson et Cie, 1964, 499 p., (sans ISBN).
- MOLES, Abraham, « Qu'est-ce que le kitsch ? », *Communication et Langages*, n°9, 1971, pp. 74-87.
- MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch : un art du bonheur*, Paris, Agora, collec. Pocket Univers, 2016 [1^{ère} éd.1983], 288 p., ISBN : 978-2266267830.
- MOLINIÉ, Georges, *De la pornographie*, Paris, éd.MIX, 2006, 80 p., ISBN : 978-2-914722-53-7.
- MONDRIAN, Piet, « *Le Home, la Rue* », in : *L'Atelier de Mondrian : recherches et dessins*, Paris, Macula, n°136, 1982, 136 p., ISBN : 978-2-86589-005-7.
- MONEY, John, « *Hermaphroditism, Gender and Precocity in Hyperadrenocorticism : psychologic Findings* », *Bull Johns Hopkins Hospital*, vol. XCVI, n° 6, 1955, pp. 253-264.
- MONTAIGNE, Michel de, « *De l'amitié* », *Les Essais*, t. I, Paris, éd. établie par Pierre Villey, PUF, 1992, p. 183, ISBN : 9782130451426.
- MOREAUX, Marielle, « *L'Instant plasticien : des temporalités poétiques dans une pratique de la céramique raku* », Paris, Thèse de doctorat en Esthétique et Sciences de l'Art, Paris I, école doctorale Arts plastiques, en partenariat avec l'institut ACTE, 2015 [en ligne] <https://www.theses.fr/2015PA010572> (consulté le 23/01/2022).
- MOREL, Philippe, *Les Grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011, 432 p., ISBN :978-2-08-125674-3.
- MOREL, Philippe, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle : théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998, 143 p., ISBN :978-2-86589-060-6.

O

- OKAKURA, Kakuzō, *Le Livre du thé*, Arles, éd. Philippe Picquier, collec. Gingko 2006, 170 p., ISBN : 978-2-8097-1287-2.
- OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, éd. Fage, 2013, 256 p., ISBN : 978-2-84975-299-9.
- OST, Isabelle, PIRET, Pierre et VAN EYNDE, Laurent, *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004, 252 p., ISBN : 978-2-8028-0155-9.
- OVIDE, *L'Art d'aimer [Ars amatoria]*, vol. III, Ier siècle.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Ier siècle.

P

- PÄCHT, Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, 204 p., ISBN : 978-2-86589-099-6.
- PALISSY, Bernard, *Architecture et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le Duc de Montmorency*, La Rochelle, B. Berton, 1563, [en ligne] <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/Palissy1563.asp?param=> (consulté le 23/01/2022).
- PALISSY, Bernard, « Arts de terre », *Discours*, Paris, Martin Le Jeune, Paris, 1580, pp. 266-294 (sans ISBN).
- PANNEQUIN, Béatrice, *L'Art de la terre vernissée du Moyen-âge à l'An 2000*, Paris, éd. RMN, 1999, 243 p., ISBN : 978-2711838592.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, collec.Tel, n°146, 1984 [1^{ère} éd. fr. 1967], 322 p., ISBN : 978-2-07-071529-9.
- PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, vol.II, Paris, éd. de Minuit, collec. Le Sens commun, 1975, 273 p., ISBN : 2-7073-0091-8.
- PARÉ, André-Louis, « Fétiche, quand l'objet devient chose », *Revue Espace*, n° 113, printemps-été 2016, p. 2, [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/81846ac> (consulté le 23/01/2022).
- PERROT, Pierre, *Le Travail des apparences : le corps féminin, XVIII^e-XIX^e Siècles*, Paris, Seuil, 1991, 288 p., ISBN : 978-2-02-012646-5.
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, 493 p., [en ligne] https://books.google.fr/books/about/Cours_de_peinture_par_principes.html?hl=fr&id=SsI9AAAAcAAJ (consulté le 23/01/2022).
- PLATON, *La République*, vol. X, circa 428 - 427 av. J.-C.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXIV, 52, circa 77 ap. J.-C.
- PLOTIN, *Ennéades*, vol. I, livre VI, circa 254-270 ap. J.-C.
- POULIN, Richard, « La Pornographie, les Jeunes, l'Adocentrisme », *Les Cahiers dynamiques*, vol. L, n° 1, 2011, pp. 31-39, [en ligne] <https://doi.org/10.3917/lcd.050.0031> (consulté le 23/01/2022).
- PRAUDEL, Andoche, *Essai sur la céramique japonaise depuis les origines*, Paris, éd. You Feng, 2001, 261 p., ISBN : 978-2-84279-104-9.
- PRAUDEL, Andoche, *Êtes-vous raku ?*, Paris, éd. You Feng, 2006, 135 p., ISBN : 978-2-84279-275-6.

R

- RABELAIS, François, *Gargantua*, Lyon, François Juste, 1534, 211 p., [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01224990> (consulté le 23/01/2022).
- REISS, Berthold, STAAL, Gert et VAN DER WAL, Ernst, *On camp Ceramics : Daniel Kruger and other Diversions : Keramik-Ceramics 1984-2005*, Stuttgart, Arnoldsche, 2017, 231 p., ISBN : 9783897904828.
- RIBON, Michel, *Archipel de la Laideur : Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1998, 456 p., ISBN : 978-2-84174-032-1.
- RIEGL, Aloïs, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 2002, 312 p., ISBN : 978-2-85025-831-2.

- RIPA PERUGINO, Cesare, *Iconologia, descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invenzione*, Rome, Giovanni Giliotti, 1593, [en ligne] <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-59563&M=notice> (consulté le 23/01/2022).
- RIVIALE, Laurence, « *Préambule : art décoratif et notion d'arts décoratifs; brève histoire et essai de définition* », in : CARDINAL, Catherine (dir.), *Les Peintres aux prises avec le décor : contraintes, innovations, solutions, de la Renaissance à l'époque contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, pp.13-20, [en ligne] <https://hal.uca.fr/hal-01225648v1> (consulté le 25 décembre 2021).
- ROSEN, Elisheva, *Sur le Grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, collec. L'Imaginaire du Texte, 1991, 168 p., ISBN : 978-2-903981-75-4.
- RUSSO, May, *In the Female Grotesque : Risk, Excess et Modernity*, Londres, Routledge, 1994, 250 p., ISBN : 978-0-415-90164-2.
- RUSTIN, Jean, « *À Corps perdu* », *Artension*, n° 44, décembre 2008, p. 3.
- RYOUT, Denis, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, collec. Folio Essais, 2000, 576 p., ISBN : 978-2-07-041088-0.

S

- SAINT-AUGUSTIN, *Les Soliloques*, vol. XIV, I, 24, circa 386 a. J.-C.
- SANTINI, Céline, *Kintsugi : L'Art de la résilience*, Paris, First, 2018, 248 p., ISBN : 978-2-412-03620-4.
- SCHNAPPER, Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe : les cabinets de curiosités en France au XVII^e Siècle*, Paris, Flammarion, collec. Champs Arts, n° 650, 2012, 768 p., ISBN : 978-2-08-128263-6.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga und Paralipomena*, Berlin, Hayn, 1851, 1044 p., [en ligne] <https://babel.hathitrust.org/cgi/ptid=hvd.32044084613124&view=1up&seq=7> (consulté le 23/01/2022).
- SCHWABSKY, Barry, « *Jenny Saville sans concession* », *Artpress*, n° 298, 2004, p. 24.
- SCHWARTZ, Judith, *Confrontational Ceramics : The Artist as social Critic*, Londres, A&C Black, University of Pennsylvania Press, 2008, 256 p., ISBN : 978-0-7136-7655-6.
- SEMPER, Gottfried, *Du Style et de l'Architecture : Écrits 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, 2007 [1834-1869], 368 p., ISBN : 978-2-86364-645-8.
- SÉCHERET, Aurélie, « *Léopold Foulem, Baroque "Queer"* », dossier « *Passion Baroque* », *Céramique et Verre*, n° 226, mai-juin 2019, p. 52.
- SHADOWA, Larissa Alexejewna, *Tatlin, Wladimir Jewgrafowitsch*, Weingarten, Kuntsverlag Weingarten, 1987, 569 p., ISBN : 978-3-8170-2010-2.
- SHUSTERMAN, Richard, « *Divertissement et art populaire* », *Mouvements*, n° 57, 2009, pp. 12-20, [en ligne] <https://doi.org/10.3917/mouv.057.0012> (consulté le 23/01/2022).
- SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, éd. de l'Éclat, 2018, 422 p., ISBN : 978-2-84162-426-3

- SILHOUETTE, Marielle, « *Le Grottesque entre la marge et le cadre* », *La Sorbonne, Sociétés & Représentations*, n° 10, mars 2000, pp. 9-21, [en ligne] <https://doi.org/10.3917/sr.010.0007> (consulté le 23/01/2022).
- SONTAG, Susan, *Notes on Camp*, Londres, éd. Penguin Classic, collec. Penguin Modern, 2018 [1^{ère} éd. 1964], 64 p., ISBN : 978-0-241-33970-1.
- SOUCHIER-BERT, Monique, « *Anthropologie des couleurs et langage féminin* », *Langage et Société*, n° 1, avril 1977, pp. 6-21, [en ligne] <https://doi.org/10.3406/lsoc.1977.1028> (consulté le 23/01/2022).
- SOULILLOU, Jacques, « *Y-a-t-il lieu de parler du décoratif?* », *Chimères : Revue des Schizoanalyses*, n° 17, automne 1992, pp.117-118, [en ligne] <https://doi.org/10.3406/chime.1992.1849> (consulté le 23/01/2022).
- STAUDENMEYER, Pierre, *La Céramique française des années 50*, Paris, Norma, 2001, 326 p., ISBN : 978-2-909283-53-1.
- STEINBERG, Léo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, 222 p., ISBN : 978-0-226-77187-8.
- STOUFFER, Hannah, *The New Age of Ceramics*, Berkeley, Gingko Press, 2016, 224 p., ISBN : 978-1-58423-624-5.
- SULLIVAN, Louis, « *The Tall Office Building artistically considered* », *Lippincott's Monthly Magazine*, mars 1896, p. 403, [en ligne] <https://archive.org/details/tallofficebuildi00sull/page/n9> (consulté le 23/01/2022).
- TALON-HUGON, Carole, *Goût et Dégoût : l'art peut-il tout montrer ?*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2003, 156 p., ISBN : 978-2-87711-262-8.
- TANIZAKI, Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre*, Paris, éd. Verdier, 2011 [éd. originale 1933], 160 p., ISBN : 978-2864326526.
- THEURIAU, Frédéric-Gaël, *La Grotte rustique de Bernard Palissy*, Lativa, éd. Universitaires européennes, 2011, 68 p., ISBN : 978-6131565946.
- THOMAS-BATAILLE, Séverine et GUÉRIN, Michel, *La Voie de la matière*, Auxerre, H. Diffusion, 2015, 141 p., ISBN : 978-2-36345-053-1.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004, 288 p., ISBN : 978-2-02-063853-1.
- TROCHE, Sarah, *Le Hasard comme méthode : figure de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Aesthetica, 2015, 386 p., ISBN : 978-2-7535-3962-4.

U

- ULLAURI LLORÉ, Elisa. « *Céramique contemporaine, un Monde de l'art périphérique : repenser les frontières artistiques par la céramophilie* », Avignon, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication et en Sociologie de l'Art, Université d'Avignon et du Pays du Vaucluse, Université Aix-Marseille, 2018, [en ligne] <http://www.theses.fr/2017AVIG1172> (consulté le 23/01/2022).

V

- VALABRÈGUE, Frédéric, *Michel Gouéry : Planète claire*, Pontmain, Centre d'art de Pontmain, 2014, 45 p., (sans ISBN).
- VALENTIN, Eric, *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen : Le Grotesque contre le Sacré*, Paris, Gallimard, collec. Art et Spectacles, 2009, 241 p., ISBN : 9782070786275.
- VAPPÉREAU, Ghislaine, « *Transmutation des états de matière et transfert de signes* », Actes du colloque : *La Céramique : épreuve du feu et transmutation de la matière*, Amiens, Logis du Roy, 21-22 novembre 2017, Amiens, Centre de recherche en Art et Esthétique (CRAE), Université Jules Verne de Picardie, 2017.
- VASARI, Giorgio, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, Paris, Dorbon-Aine, 1900 [éd. originale 1550], 479 p., [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123255q> (consulté le 05/01/2022).
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise et IZENOUR, Steven, *L'Enseignement de Las Vegas [éd. originale « Learning from Las Vegas »]*, Minneapolis, MIT Press, 1977 [1^{ère} éd. 1972], 216 p., ISBN : 978-0-262-03696-2.
- VIENNET, Christine, *Bernard Palissy et ses suivants*, Paris, Faton, 2010, 300 p., ISBN : 978-2-87844-132-1.
- VIGARELLO, Georges, *Le Corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, éd. Du Félin, Histoires et Sociétés, 2018, 448 p., ISBN : 978-2-86645-869-0.
- VIGARELLO, Georges, *Métamorphoses du gras : Histoire de l'Obésité*, Paris, Seuil, collec. Points, 2010, 384 p., ISBN : 978-2-02-089893-5.
- VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture ou Codex Urbinas*, Paris, éd. Hermann, collec. Savoir, 2004 [1^{ère} éd. posthume fr. 1651], 178 p., ISBN : 978-2-7056-6496-1.
- VIOT, Nathalie et PONTBRIAND, Chantal, *Johan Creten : sculptures*, Paris, éd. Maison de la Chasse et de la Nature – Courtes & Longues, 2008, 144 p., ISBN : 978-2-35290-046-7.
- VITRUVÉ, *De Architectura*, vol. VII, circa 15 av.J.-C.
- VON SCHLOSSER, Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, éd. Macula, collec. La Littérature artistique, 2012, 372 p., ISBN : 978-2-86589-073-6.
- VOUILLOUX, Bernard, *L'Art des Goncourt : une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, 172 p., ISBN : 978-2-7384-5987-9.

W

- WEINER, Laurence, *Statements*, New York, Fondation Louis Kellner – Seth Siegelau, 1968, 64 p., (sans ISBN).
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques sur la couleur*, Mauvezin, éd. Trans-Europ-Repress, collec. T.E.R bilingue, 1984, 133 p., ISBN : 2-905670.
- WITTKOWER, Rudolf, WITTKOWER, Margot et MARTIN, François-René, *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à*

- la Révolution française*, Paris, éd. Macula, collec. Histoire de l'Art, 2016 [1^{ère} éd. 1985], 624 p., ISBN : 978-2-86589-014-9.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Paris, éd. Le Livre de Poche, 1967 [1^{ère} éd. 1888], 350 p., ISBN : 978-2-253-04878-7.
- WU, Xiaohong, ZHANG, Chi et GOLDBERG, Paul, « *Early Pottery at 20,000 Years Ago in Xianrendong Cave, China* », *Science*, vol. CCCXXXVI, n° 6089, juin 2012, [en ligne] <http://dx.doi.org/10.1126/science.1218643> (consulté le 23/01/2022).

Y

- YANAGI, Soetsu, *Artisan et Inconnu : la beauté dans l'esthétique japonaise*, Paris, L'Asiathèque – Maisons des Langues du Monde, collec. Connaître le Japon, 1992, 198 p., ISBN : 978-2-901795-51-3.

Z

- ZABUNYAN, Elvan, « *Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970* », *Cahiers du Genre*, vol. XLIII, n° 2, 2007, pp. 171-186, [en ligne] <https://doi.org/10.3917/cdge.043.0171> (consulté le 23/01/2022).
- ZAMPERINI, Alessandra, *Les Grotesques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, 304 p., ISBN : 978-2-85088-575-4.
- ZOLA, Émile, « *Mon Salon* », *Écrits sur l'art*, Paris, éd. Gallimard, collec. Tel, n° 174, Paris, 1991, p. 182, ISBN : 978-2-07-072142-9.
- ZOLA, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, éd. Charpentier, 1877, p. 331, [en ligne] <https://www.bnfcollection.com/ebooks/livres/son-excellence-eugene-rougon-2> (consulté le 21/01/2022).

CATALOGUES D'EXPOSITION

- ANDERSSON, Andrea (commissaire), Musée d'Art contemporain de Cleveland, *Adam Pendleton : Becoming Imperceptible*, cat. d'exposition, (24 janvier-14 mai 2017), Cleveland, éd. Siglio Press, 2016, 144 p., ISBN : 978-1-938221-13-2.
- CHANDÈS, Hervé (commissaire), Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, *Ron Mueck*, cat. d'exposition, (19 novembre 2005 – 16 février 2006), Paris, éd. Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 2005, 120 p., ISBN : 978-2-74275-871-5 .
- CHANDÈS, Hervé et QUARONI, Grazia (commissaires), Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, *Ron Mueck*, cat. d'exposition, (16 avril- 27 octobre 2013), Paris, éd. Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 244 p., ISBN : 978-2-86925-101-4.
- DRESSEN, Anne (commissaire), MNAM, Paris, *Les Flammes : l'âge de la céramique*, cat. d'exposition (15 octobre 2021-06 février 2022), Paris, éd. Paris-Musées, 2021, 232 p., ISBN : 978-2-759605033.

- FALGAYERETTES-LEVEAU, Christiane (commissaire), Musée Dapper, Paris, *Les Signes du corps*, cat. d'exposition, (23 septembre 2004 – 3 avril 2005), Paris, éd. Dapper, 2004, 300 p., ISBN : 978-2915258059.
- GINTZ, Claude (dir.), MNAM, Paris, *L'Art conceptuel : une perspective*, cat. d'exposition, (22 nov. 1989-18 fév. 1990), Paris, éd. MNAM-Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 236-241, ISBN : 978-2-85346-071-2.
- GOLSENNE, Thomas, « *Natacha Lesueur ou le retour de l'œuvre* », in : Villa Médicis, Académie de France à Rome, *Sei*, cat. d'exposition, (25 septembre -2 novembre 2003), Rome, éd. Villa Médicis, 2003, pp. 301-304, (sans ISBN), en ligne] http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&ID=142 (consulté le 08/01/2022).
- GUÉDRON, Martial et HARENT, Sophie (dir.), Musée des Beaux-Arts de Nancy, *Beautés monstres : curiosités, prodiges et phénomènes*, cat. d'exposition (24 octobre 2009 - 25 janvier 2010), Nancy, Somogy - Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2009, 239 p., ISBN : 978-2-7572-0300-2.
- HELLAL, Salima (commissaire), Musée des Beaux-Arts de Lyon, *Par le feu : la couleur*, cat. d'exposition, (19 mai 2021 - 22 février 2022), Paris, éd. Snoeck, 2021, 171 p., ISBN : 978-94-6161-666-1.
- KINGSLEY, April (commissaire), Alternative Museum of New-York, *Islamic Allusions*, cat. d'exposition, (20 décembre 1980 - 30 janvier 1981), New York, éd. Alternative Museum of New York, 47 p., 1980, (sans ISBN), [en ligne] <http://www.aprillingsley.com/islamic-allusions.pdf> (consulté le 24/01/2022).
- LAHAUSSOIS, Christine et PANNEQUIN, Béatrice, Musée national de Céramique de Sèvres, Paris, *L'Art de la terre vernissée du Moyen-Âge à l'an 2000*, cat. d'exposition, (1^{er} octobre 1999 – 10 janvier 2000), Paris, éd. RMN, 1999, 245 p., ISBN : 978-2711838592.
- LEWINE, Rebecca (commissaire), Serpentine Gallery, Londres, *Grayson Perry : The Most Popular Art Exhibition Ever*, cat. d'exposition, (8 juin – 10 septembre 2017), Londres, éd. Penguin, 2017, 80 p., ISBN : 9781846149634.
- MORINEAU, Camille et PESAPANE, Lucia (commissaires), Monnaie de Paris, Paris, *Women House*, cat. d'exposition, (20 octobre 2017 – 28 janvier 2018), Paris, éd. Manuella, 2017, 207 p., ISBN : 978-2-917217-92-4.
- MOUREAU, François, « *La Fête galante ou les retraites libertines* », in : Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, *Watteau et la fête galante*, cat. d'exposition, (5 mars-14 juin 2004), Paris, éd. RMN, 2004, pp.68-79. ISBN : 978-2-7118-4677-1.
- OUZIEL, Myriam (commissaire), Musée de la Vie Wallonne, Liège, *Matières immatérielles : peintures, sculptures, installations*, cat. d'exposition, (9 novembre 2013 - 16 février 2014), Liège, éd. Province de Liège - Culture, 2013, 32 p., (sans ISBN).

- PESAPANE, Lucia (commissaire), Maison-Rouge, Paris / Cité de la Céramique, Sèvres, *Ceramix : de Rodin à Schütte*, cat. d'exposition, (9 mars - 7 juin 2016), Paris, éd. Snoeck, 2015, 320 p., ISBN : 9789461612502.
- PESAPANE, Lucia (dir.), Monnaie de Paris, Paris, Grayson Perry : *vanité, identité, sexualité*, cat. d'exposition, (19 octobre 2018 – 3 février 2019), Paris, éd. Liénart, 2018, 199 p., ISBN : 9782359062540.
- RHEEM, Misun (commissaire), Académie Internationale de Céramique, Musée Ariana, Genève et Salon Révélations, Grand Palais, Paris et Yingge Ceramics Museum, New Tapei City, « *Treasure Bowl Collection* », 2016-2018 [en ligne], <https://www.aic-iac.org/treasure-bowl-collection/> (consulté le 12/01/2022).
- SCHLATTER, Christian (dir.), galerie 1900-2000, Paris, *Art conceptuel, Formes conceptuelles*, cat. d'exposition, (8 octobre- 3 novembre 1990), Paris, galerie 1900-2000, 1990, 598 p., (sans ISBN).
- SCHWARTZ, Anne (dir.), Hudson River Museum, New York, *Pattern and Decoration : An Ideal Vision in American Art 1975-1985*, cat. d'exposition, (27 octobre 2007-20 janvier 2008), éd. Yonkers/ Hudson River Museum, New York, États-Unis, 2007, 120 p., ISBN : 978-0943651354.
- SCHWARTZ, Judith S. (commissaire), *Confrontational Clay : the Artist as Social Critique*. Kansas, ExhibitsUSA / Mid-America Arts Alliance, 2000, 256 p., ISBN : 978-1-882603-06-0.
- SIEGELAUB, Seth (commissaire), galerie Seth Siegelaub, New York, *January 5-31 1969*, cat. d'exposition, (5 -31 janvier 1969), New York, galerie Seth Siegelaub, 24 p., (sans ISBN).

SITES INTERNET

- ARCIER, Raymonde, [en ligne] [Raymonde Arcier, art et féminisme - Site de Raymonde Arcier \(jimdofree.com\)](#) (consulté le 06/01/2022).
- BIRD, Stephen, *I Just don't believe in Ceramics*, 2010, céramique, fichier wmv réalisé sous Adobe Flash projeté, dim. variables, 2010, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=YAdk6WLCDnc> (consulté le 28/12/2021).
- BOOS, Emmanuel, site de l'artiste [en ligne] <http://www.emmanuelboos.info/statement-f/> (consulté le 25/01/2022)
- Cabinet de curiosités* de l'Archiduc Ferdinand II, château d'Ambras, Innsbruck, Autriche, [en ligne] [Schloss Ambras Innsbruck: Schloss Ambras Innsbruck \(schlossambras-innsbruck.at\)](#) (consulté le 14/10/2021).
- Céramique de France, fabricant d'articles funéraire : [en ligne] www.ceramiquesdefrance.com (consulté le 24/02/2021).
- COOGAN, Rose, site de l'artiste, [en ligne] <https://www.rosecoogan.com/work/> (consulté le 19/01/2022).
- CRASTE, Laurent, site de l'artiste [en ligne] <https://www.laurentcraste.com/demarche> (consulté le 17/01/2022).
- DELAFOSSÉ, Marie, site de l'artiste céramiste [en ligne] <https://www.mariedelafosse.fr/> (consulté le 19/01/2022).
- École « *Arts et Techniques Céramiques* », Centre de formation céramique de Paris créé en 2005 [en ligne] www.artsettechniquesceramiques.com (consulté le 15/12/2021).
- EESAB - site de Cornouaille, mention « *Art et Céramique* » ouverte en 2021 [en ligne] <https://www.eesab.fr/quimper/> (consulté le 15/12/2021).
- ESAD-Midi-Pyrénées, DNSEP Art mention « *Céramique* » [en ligne] www.esad-pyrenees.fr (consulté le 15/12/2021).
- HARRISON, Jessica, site de l'artiste [en ligne] <https://jessicaharrison.studio/alice> (consulté le 24/ 12/ 21).
- JOHNSON, Tsehai, [en ligne] <https://www.tsehaijohnson.com/?portfolio=cups-series> (consulté le 23/12/21).
- LAUVERGNAS, Aude. « *Les Colorants céramiques* », site de l'artiste céramiste, [en ligne] <https://www.aude-lauvergnas-ceramique.fr/colorants-ceramiques/> (consulté le 19/01/2022).

LIÉVOIS, Matthieu, Centre de formation céramique à Séné (Morbihan) Matthieu Liévois à Séné [en ligne] [Formation potier céramiste professionnel - CAP Tournage \(creamik.com\)](#) (consulté le 15/12/2021)

MELETOPOULOS, Nitsa, [en ligne] site de l'artiste, <https://nitsameletopoulos.com> (consulté le 28/01/2022).

MÈREDIEU, Florence de, blog de l'auteure et spécialiste de l'art moderne et contemporain [en ligne] <https://florencedemereditieu.blogspot.com/search?q=immatérielle> (consulté le 30/12/2021).

MURTTI Saana, site de l'artiste [en ligne] <https://www.saanamurtti.com/copy-of-part-1> (consulté le 31/12/2021).

Poterie de Bavent [en ligne] <https://www.poterie-bavent.com/> (consulté le 05/05/2019).

TOMPKINS, Betty, [en ligne] www.bettytompkins.com (consulté le 27/12/2021).

Index lexical

Adorno Theodor.....	280, 281
Agamben Giorgio.....	116, 191, 309, 310, 314, 414
Alain.....	81, 82, 85, 86, 418
Andréani Carole.....	119, 173, 414
Arcier Raymonde.....	75, 76, 77, 78, 80, 433
Ardenne Paul.....	41, 42
Argiles.....	16, 31, 34, 36, 37, 38, 42, 43, 48, 49, 104, 147, 154, 179, 196, 203, 206, 245, 247, 305, 306, 378, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 403, 415, 425
Arrault Valérie.....	99, 100, 104, 105, 239, 240, 380, 414
Artisan.....	6, 17, 25, 29, 47, 50, 58, 60, 73, 78, 91, 92, 93, 95, 97, 141, 142, 154, 184, 197, 200, 202, 203, 209, 210, 229, 265, 266, 272, 273, 274, 284, 287, 377, 379, 382, 385, 389, 430
Artisanat.....	6, 91, 92, 95, 141, 184, 265, 273, 287, 379
Astruc Rémi.....	10, 11, 360, 361, 414
Avisseau Charles-Jean.....	127, 409
Bachelard Gaston.....	35, 36, 38, 45, 156, 157, 414
Baetens Jan.....	247, 290, 291, 297, 298, 299, 384, 414
Bakhtine Mikhaïl.....	1, 8, 9, 10, 13, 49, 84, 360, 414
Baltrusaitis Jurgis.....	171
Barbotine.....	38, 102, 125, 204, 393, 396, 397
Baroque.....	1, 3, 25, 51, 58, 59, 81, 87, 119, 120, 121, 122, 134, 135, 141, 142, 155, 159, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 199, 353, 377, 404, 405, 412, 414, 419, 427, 430, 448
Barthes Roland.....	7, 153, 355, 356, 415
Baudelaire Charles.....	10, 219, 415
Baudry Patrick.....	85, 86, 334, 335, 337, 338, 340, 341, 347, 348, 365, 371, 375, 415
Belin Valérie.....	6, 149, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 173, 382, 400
Beauvoir Simone de.....	51, 415
Benjamin Walter.....	103, 286, 389, 415

Bibelot...7, 20, 27, 53, 55, 56, 58, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 79, 83, 91, 92, 106, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 241, 369, 379, 382, 383, 402, 405, 406, 413

Bird Stephen.....255, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 271, 273, 275, 276, 401, 433

Bonnot Thierry.....94, 95, 257, 416

Bosch Jérôme.....4, 53

Bourdieu Pierre.....147, 219, 296, 339, 357, 358, 384, 416

Bourgeois Louise.....107, 364, 368, 370, 371, 372, 373, 416

Broch Hermann.....98, 106, 121, 236, 380, 416

Brueghel Jan.....4, 56, 250

Buci-Glucksmann Chritsine.....151

Butler Judith.....50, 51, 52

Butterly Kathy.....20, 275, 309, 332, 384, 402

Callot Jacques.....12, 336, 337

Camp.....50, 54, 58, 67, 210, 286, 412, 426, 428

Caricature.....45, 81, 82, 84, 85, 86, 343, 418

Carnaval....1, 4, 5, 6, 8, 9, 14, 15, 25, 56, 117, 181, 218, 221, 231, 299, 332, 336, 360, 377, 384, 391, 419, 424

Chamotte.....203, 394, 395

Chastel André.....4, 82, 131, 417

Chicago Judy.....75, 166, 320, 365, 366, 368, 402, 428

Chromatisme.....203, 404

Conceptuel...17, 44, 49, 54, 80, 147, 190, 222, 269, 270, 271, 272, 294, 298, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 382, 388, 400, 431, 432, 448

Coogan Rose.....230, 232, 233, 238, 287, 402, 403, 433

Couleur.....7, 30, 39, 40, 42, 50, 54, 58, 64, 73, 98, 121, 124, 146, 152, 154, 155, 161, 171, 178, 179, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 226, 230, 232, 239, 241, 251, 256, 257, 259, 273, 276, 323, 327, 328, 332, 347, 358, 360, 362, 367, 382, 387, 390, 391, 393, 395, 397, 402, 403, 410, 413, 417, 418, 420, 421, 423, 424, 428, 429, 431

Couronnes.....59, 60, 61, 62, 63, 69, 73, 77, 79, 82, 123, 131

Creten Johan.....129, 130, 261, 351, 379, 403

Crulis Patrick.....206, 207, 208, 364, 403

Cuisson.....16, 31, 36, 38, 39, 40, 47, 92, 125, 203, 205, 206, 208, 235, 236, 287, 307, 308, 332, 386, 390, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 403

Curiosités.....12, 13, 101, 102, 120, 367, 369, 407, 409, 427, 431, 433

Dallier-Popper Aline.....76, 78, 418

Décalcomanie.....240, 241, 242, 244, 246, 248, 250, 395

Décoratif.....7, 20, 41, 64, 65, 66, 78, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 127, 134, 137, 142, 143, 165, 170, 177, 212, 226, 234, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 266, 267, 271, 276, 277, 279, 299, 381, 383, 400, 404, 405, 427, 428, 448

Déformation.....14, 47, 81, 84, 85, 208, 209, 245, 256, 353, 355, 394

Delafosse Marie.....5, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 197, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 265, 382, 404, 433

Delaunay Sonia.....211, 212

Della Robia.....178, 228, 404

Dématérialisation.....17, 189, 191, 201, 311, 390

Derrida Jacques.....50, 146, 419

Dewey John.....30, 419

Didi-Huberman Georges.....64, 257, 332, 419

Domestique....7, 20, 47, 67, 72, 73, 75, 80, 95, 134, 154, 168, 226, 253, 257, 259, 260, 273, 306, 308, 366, 379, 381, 382, 383, 394, 402

Douglas Mary.....35, 357, 358, 419

Émail....13, 21, 27, 30, 31, 37, 38, 39, 40, 46, 47, 53, 55, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 79, 101, 109, 117, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 144, 172, 176, 179, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 215, 222, 227, 230, 231, 233, 234, 237, 238, 241, 242, 243, 245, 246, 249, 251, 256, 260, 262, 267, 268, 270, 271, 272, 285, 301, 307, 332, 379, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 403, 404, 411, 413, 417

Épure.....16, 140, 142, 147, 161, 192, 210, 355, 364

Espagne Michel.....53, 246, 247, 277, 320, 323, 419

Faïence.....13, 27, 31, 38, 60, 66, 79, 101, 108, 112, 114, 120, 123, 124, 125, 127, 132, 172, 176, 198, 199, 203, 230, 237, 238, 241, 245, 246, 251, 260, 264, 287, 353, 365, 395, 396, 397, 398, 405

Félibien.....185, 420

Féminité.....75, 406, 421

Figuline.....101, 102, 127, 197, 307, 396, 409

Figuration.....1, 25, 29, 80, 113, 115, 135, 139, 149, 188, 305, 306, 307, 313, 316, 326, 327, 342, 344, 448

Filliou Robert.....33

Focillon Henri.....133, 171, 172, 270, 420

Foucault Michel.....50, 101, 104, 116, 420

Foulem Léopold.....5, 45, 121, 122, 134, 135, 136, 299, 337, 404, 405, 427

Fried Michael.....35, 166, 177, 178, 280, 398, 420, 422, 427

Gagnebin Murielle.....13, 391, 421

Gallé Émile.....227

Galvin Jérôme.....292, 334, 405

Gauguin Paul.....17

Gautherot Franck.....211, 213, 214, 215, 216, 417

Génin Christophe..... 107, 150, 239, 421

Geste 1, 6, 7, 27, 29, 32, 35, 38, 42, 43, 44, 48, 64, 65, 93, 94, 179, 234, 246, 258, 264, 270, 272, 307, 308, 309, 333, 342, 378, 380, 388, 389, 424, 448

Golsenne Thomas.....115, 116, 117, 133, 134, 137, 138, 149, 153, 154, 155, 381, 421, 431

Gouéry Michel.....1, 5, 11, 12, 13, 27, 35, 69, 121, 172, 173, 176, 194, 197, 205, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 245, 246, 248, 249, 250, 275, 305, 318, 332, 335, 364, 375, 381, 382, 384, 405, 406, 429

Goût...6, 20, 34, 36, 50, 52, 53, 54, 58, 67, 80, 92, 94, 96, 98, 106, 111, 121, 124, 127, 129, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 168, 171, 174, 179, 245, 247, 248, 251, 257, 263, 265, 266, 280, 288, 296, 298, 299, 316, 336, 340, 341, 347, 353, 383, 386, 387, 406, 416, 428

Greenberg Clément.....97, 143, 147, 242, 286, 288, 380, 381, 421

Grenier Catherine.....3, 25, 35, 64, 65, 109, 258, 314, 390, 391, 421

Grès.....17, 21, 30, 31, 34, 37, 38, 39, 44, 46, 47, 48, 53, 55, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 79, 83, 103, 109, 126, 130, 133, 172, 176, 200, 203, 238, 275, 280, 283, 285, 379, 391, 393, 394, 395, 397, 409

Guédron Martial.....8, 12, 14, 81, 83, 421, 431

Harrison Jessica.....230, 233, 406, 433

Hasard.....7, 25, 33, 38, 45, 46, 47, 203, 205, 206, 208, 210, 215, 378, 382, 398, 403, 416, 428

Hegel Georg Friedrich Wilhem.....35, 280, 383, 422

Heinich Nathalie.....268, 340, 374, 422

Hogarth William.....4, 5

Hoggart Richard.....107, 292, 298, 383, 422

Hubris.....15, 86, 417

Hugo Victor.....6, 7, 341, 422, 428

Humour.....5, 10, 231, 261, 269, 283, 366, 400, 410

Hybridation.....4, 20, 38, 52, 53, 80, 111, 124, 129, 130, 131, 149, 150, 221, 248, 353, 354, 383, 406

Iehl Dominique.....1, 3, 6, 10, 13, 422

Immatériel.....16, 33, 187, 189, 190, 200, 201, 258, 310, 314, 326, 378, 425, 431, 434

Irrégularités.....6, 8, 13, 31, 47, 49, 54, 82, 84, 87, 117, 174, 203, 206, 208, 209, 210, 215, 256, 259, 260, 349, 352, 378, 382, 397

Ithurbide Quitterie.....237, 238

Jones Owen.....117, 118, 159, 422

Kandinsky Wassily.....142, 186, 187, 189, 381, 422

Kant Emmanuel.....144, 145, 146, 282, 422

Kayser Wolfgang.....10, 423

Kintsugi.....47, 209, 427

Kitsch.....2, 6, 19, 20, 26, 47, 51, 56, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 80, 85, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 122, 128, 131, 132, 134, 135, 138, 150, 192, 210, 218, 226, 227, 231, 232, 239, 240, 242, 243, 248, 251, 253, 255, 275, 279, 280, 284, 286, 287, 288, 292, 297, 299, 300, 309, 340, 341, 347, 348, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 388, 404, 406, 407, 413, 414, 415, 416, 419, 421, 425, 448

Koons Jeff.....	106, 139, 150, 239, 259, 270, 288, 340, 343, 346, 347, 348, 414
Kostanek Lidia.....	5, 27, 64, 78, 109, 131, 132, 133, 134, 135, 261, 309, 332, 406, 407
Kosuth Joseph.....	312
Kris Ernst.....	128, 423
Kundera Milan.....	98, 99, 380, 423
Laideur.....	7, 12, 13, 14, 67, 257, 260, 313, 350, 356, 391, 419, 421, 426
Laniesz Claude.....	121, 135, 423
Le Brun Charles.....	120, 184, 185, 371
Le Follic-Hadida Stéphanie.....	40, 48, 54, 199, 200, 385, 386, 423, 424
Lesueur Natacha.....	6, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 170, 173, 382, 407, 431
Loos Adolf.....	138, 141, 142, 150, 151, 161, 162, 381, 424
Malévitch Kazimir.....	187, 189, 200, 201, 211, 424
Maniérisme.....	1, 6, 7, 8, 12, 25, 58, 102, 134, 159, 171, 174, 176, 177, 193, 194, 199, 377
Marcelé Philippe.....	5, 187, 188, 189, 191, 424
Mascarade.....	25, 56, 66, 75, 332, 336, 347, 348, 374, 384, 421
Mascaron.....	111, 121, 177
Matériaux.....	16, 17, 25, 29, 31, 34, 36, 37, 38, 41, 43, 44, 46, 48, 62, 93, 109, 125, 127, 147, 174, 175, 177, 178, 187, 190, 195, 200, 201, 206, 209, 210, 211, 212, 232, 233, 242, 245, 247, 269, 270, 272, 273, 282, 284, 286, 305, 307, 308, 309, 311, 313, 332, 351, 353, 365, 369, 377, 378, 389, 390, 394, 396, 402, 403, 412
Matière.....	6, 7, 16, 18, 20, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 52, 54, 66, 67, 82, 87, 104, 129, 142, 145, 146, 147, 155, 175, 179, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 197, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 227, 228, 233, 246, 256, 269, 270, 272, 281, 300, 305, 307, 309, 310, 311, 313, 314, 321, 324, 327, 332, 335, 337, 344, 350, 351, 355, 369, 378, 382, 383, 390, 393, 394, 398, 400, 401, 402, 411, 424, 428, 429, 431, 448
Mayaux Philippe.....	366, 367, 407
Meletopoulos Nitsa.....	192, 193, 194, 200, 202, 203, 407, 408, 434
Mèredieu Florence de.....	189
Michaud Yves.....	29
Minimal.....	17, 80, 192, 212, 213, 214, 215, 400, 402

Minimalisme.....	214, 215
Moles Abraham.....	97, 98, 100, 105, 106, 380, 425
Monstre.....	12, 13, 14, 15, 103, 107, 172, 344, 351, 362, 385, 417, 431
Morel Philippe.....	3, 8, 259, 354, 425
Mueck Ron.....	15, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 350, 361, 362, 408, 430
Murtti Saana.....	353, 408, 409, 434
Okakura Kakuzo.....	209, 382, 425
Olalquiaga Céleste.....	102, 103, 128, 425
Ornement.....	4, 6, 19, 20, 52, 53, 58, 59, 62, 63, 64, 67, 69, 73, 75, 89, 93, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 181, 197, 211, 217, 219, 222, 226, 227, 239, 248, 254, 260, 263, 266, 276, 297, 308, 379, 381, 382, 409, 416, 417, 418, 421, 422, 424, 426
Ornementation.....	6, 19, 59, 64, 111, 114, 116, 117, 119, 120, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 149, 150, 153, 157, 159, 163, 165, 168, 171, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 219, 226, 248, 308, 381, 426
Oxydes.....	66, 112, 114, 196, 204, 228, 395, 396
Palissy Bernard.....	101, 102, 103, 104, 120, 127, 193, 199, 246, 263, 307, 385, 386, 409, 410, 415, 420, 429
Pastillage.....	6, 61, 111, 123, 125, 128, 129, 130, 131, 133, 138, 381
Pelisson Lisa.....	181, 182
Perreault John.....	213, 216
Perry Grayson.....	1, 20, 31, 32, 52, 78, 194, 208, 217, 219, 220, 221, 222, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 254, 255, 268, 273, 274, 275, 276, 277, 284, 285, 292, 299, 300, 301, 318, 381, 382, 386, 410, 418, 431, 432
Persil Muriel.....	5, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 133, 139, 143, 144, 145, 170, 173, 197, 410, 411
Populaire.....	6, 7, 9, 19, 25, 26, 67, 75, 84, 91, 92, 105, 108, 135, 147, 159, 213, 222, 226, 243, 247, 248, 251, 253, 254, 255, 264, 265, 268, 273, 279, 280, 281, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 309, 340, 378, 379, 380, 383, 384, 402, 414, 417, 427

Porcelaine.....119, 125, 129, 143, 161, 215, 227, 233, 235, 241, 242, 259, 264, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 287, 344, 345, 353, 365, 366, 367, 393, 395, 396, 397, 398, 405

Pornographie.....20, 85, 86, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 347, 348, 363, 364, 365, 371, 374, 375, 384, 385, 415, 425, 426

Poterie....5, 17, 44, 93, 94, 112, 118, 119, 120, 124, 197, 221, 229, 242, 249, 255, 256, 265, 300, 333, 396, 404, 408, 410, 411, 416, 421, 423, 434

Procédé....18, 19, 29, 30, 31, 32, 39, 40, 58, 69, 73, 81, 85, 86, 93, 108, 128, 133, 155, 162, 182, 193, 194, 196, 197, 199, 201, 203, 205, 226, 228, 229, 231, 232, 235, 239, 240, 242, 258, 262, 270, 272, 307, 324, 336, 338, 344, 349, 351, 359, 363, 365, 370, 378, 394, 404

Rabelais François.....9, 10, 14, 15, 84, 350, 407, 414, 426

Raku.....31, 39, 41, 46, 205, 209, 295, 378, 398, 425, 426

Renaissance.....3, 4, 8, 9, 13, 67, 84, 94, 108, 120, 141, 162, 168, 170, 173, 175, 176, 177, 228, 246, 263, 267, 309, 317, 320, 324, 326, 327, 332, 349, 354, 377, 396, 404, 409, 414, 417, 425, 427, 428, 429, 430

Riegl Aloïs.....114

Ripa Cesare.....169, 427

Rire....1, 6, 8, 10, 13, 20, 25, 49, 73, 106, 137, 161, 170, 184, 199, 253, 274, 283, 290, 291, 316, 325, 336, 350, 356, 415

Rococo.....1, 3, 51, 58, 81, 120, 141, 169, 173, 175, 177, 214

Roscia Nicolas.....193, 194, 200, 202, 203, 206

Sahal Elsa.....12, 305, 309, 332, 333, 364, 379, 384, 411

Saville Jenny.....325, 328, 349, 350, 351, 353, 355, 411, 427

Sculpture.....7, 12, 15, 31, 32, 40, 54, 84, 102, 108, 109, 119, 130, 155, 171, 177, 185, 193, 197, 199, 200, 206, 212, 249, 253, 255, 256, 259, 260, 265, 266, 270, 272, 273, 277, 305, 312, 314, 315, 332, 333, 340, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 388, 401, 403, 406, 407, 408, 411, 417, 420, 423, 424, 429, 431

Sécheret Aurélie.....122, 123, 135, 427

Sexe.....7, 20, 49, 50, 51, 55, 77, 79, 85, 218, 305, 316, 317, 320, 331, 332, 333, 334,
 336, 337, 338, 340, 342, 348, 351, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 375,
 402, 415, 424
 Shusterman Richard.....288, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 384, 417, 427
 Slide-off.....247
 Smit Carolein.....194, 196, 197, 199, 203, 275, 411, 412
 Sontag Susan.....50, 58, 428
 Soullillou Jacques.....151, 170, 178, 428
 Spectaculaire....1, 7, 30, 40, 45, 58, 59, 85, 96, 102, 103, 106, 118, 121, 124, 134, 150,
 154, 163, 165, 166, 171, 172, 179, 182, 192, 193, 194, 197, 199, 201, 211, 217, 227,
 232, 233, 240, 241, 242, 249, 262, 270, 288, 324, 334, 350, 354, 359, 361, 363, 364,
 369, 370, 377, 384, 401, 405, 408, 412
 Spiritualité.....14, 82, 188, 189, 190, 295, 311, 313, 324, 326, 337, 349
 Szapocznikow Alina.....366, 368, 369, 370, 373, 412
 Tatline Vladimir.....187
 Tesson.....30, 38, 39, 64, 113, 203, 394, 395, 396, 397, 398
 Todorov Tzetan.....326, 327, 328, 428
 Tompkins Betty.....370, 412
 Transfert....7, 44, 61, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 254, 277, 383, 395,
 419, 429
 Ullauri Lloré.....32, 95, 428
 Utilitaire.....7, 17, 64, 93, 114, 135, 178, 209, 241, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 263,
 265, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 299, 306, 307, 308, 383, 397, 402
 Vaisselle.....58, 62, 227, 259, 261, 265, 267, 308
 Vallauris.....92, 93, 102, 128, 251, 287, 400, 403
 Vasari Giorgio.....3, 4, 12, 52, 53, 121, 169, 262, 429
 Végétal..13, 38, 66, 68, 73, 102, 113, 115, 117, 118, 119, 123, 126, 127, 133, 139, 159,
 172, 174, 175, 193, 200, 411
 Vigarello Georges.....349, 352, 429
 Viola Bill.....323
 Walgate Wendy.....229, 232, 233, 413
 Wurm Erwin.....355, 356, 357, 358, 359, 416

Yanagi Soetsu.....	208, 209, 210, 382
Zola Émile.....	227, 317, 318, 430

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Arts plastiques

Par Tifenn CHARLES-BLIN

« Figures théâtrales du Grotesque en céramique contemporaine »

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 04/10/2022

Unité de recherche : Pratiques et Théories de l'Art Contemporain

TOME II / II Illustrations pratique artistique

Rapporteurs avant soutenance :

Valérie ARRAULT,
Anne CREISSELS,

Professeure des universités, Université Montpellier 3
Enseignante-chercheure, Université de Paris 8

Composition du Jury :

Examineurs : Valérie ARRAULT,
Anne CREISSELS,
Christophe GÉNIN,
Thomas GOLSENNE,

Professeure des universités, Université Montpellier 3
Enseignante-chercheure, Université de Paris 8
Professeur des Universités, Université Paris 1
Maître de conférences, Université de Lille

Invitée : Stéphanie LE FOLLIC-HADIDA,

Conservatrice, vice-présidente du conseil de l'Académie
internationale de céramique (AIC) auprès de l'UNESCO

Directrice de thèse : Sandrine FERRET,

Professeure des universités, Université Rennes 2

THÈSE de DOCTORAT

de l'Université Rennes 2
Spécialité : **Arts plastiques**
École doctorale n°595
Arts, Lettres, Langues



par **Tifenn CHARLES-BLIN**

« **FIGURES THÉÂTRALES DU GROTESQUE
EN CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE** »

TOME II / II

Unité de recherche : Pratiques et Théories de l'Art Contemporain

Thèse présentée et soutenue à Rennes le 04/10/2022

Rapporteurs avant soutenance :

Valérie ARRAULT, Professeure des universités, Université Montpellier 3,

Anne CREISSELS, Enseignante-chercheure, Université Paris 8

Examineurs : Valérie ARRAULT, Professeure des universités, Université Montpellier 3

Anne CREISSELS, Enseignante-chercheure, Université Paris 8

Christophe GÉNIN, Professeur des Universités, Université Paris 1

Thomas GOLSENNE, Maître de conférences, Université de Lille

Stéphanie LE FOLLIC-HADIDA, Conservatrice, Vice-Présidente du conseil de l'Académie internationale de céramique auprès de l'UNESCO.

Directrice de thèse : Sandrine FERRET, Professeure des universités, Université Rennes 2

ILLUSTRATIONS PRATIQUE ARTISTIQUE



Viril XXL, 2020, grès et faïence émaillés, couronne mortuaire, bibelots, 129 x 100 x 30 cm, collec. personnelle.



Détail *Viril XXL*, 2020.



Paradis (issu du diptyque *Enfer-Paradis*), 2020, grès et faïence émaillés, couronne mortuaire de récupération, 110 x 65 cm, collec. privée.



Enfer, 2020, grès et faïence émaillés, couronne mortuaire de récupération, 100 x 70 cm, collec. personnelle.



La Roue, 2018, grès émaillé, couronne mortuaire de récupération, 85 x 50 cm.
Vue de l'exposition « *Grotesque* » Musée de la Briqueterie, Langueux (Côtes
d'Armor).



Sans sel, sans nitrite, 2021, faïence émaillée, couronne de récupération (aluminium et faïence), 65 x 45 cm.



Sans sel, sans nitrite, 2021, détail.



Les petits Chats, 2021, faïence et grès émaillés, décoration funéraire de récupération, 112 x 41 cm, collec. Kartini Thomas.



Les trois petits Chats, 2018, grès émaillé, oxydes de cuivre, 18 x 12 x 10 cm,
collec. Beatriz Trepát.



Les trois petits Chats, 2018, détail.



Le Faune, 2019, faïence émaillée, bibelot de récupération, 18 x 13 x 11 cm, collec. privée.



La Couvée, 2016, grès, pigments à l'oeuf, œuf d'autruche, 20 x 15 cm, collec. personnelle.



Mutter, 2018-2021, grès, pigments naturels, acrylique, tissu, globe en verre, h. 40 x diam. 26 cm, collec. privée.



Faune, 2018-2020, grès, pigments, acrylique, mousse, crochet, globe en verre, h.38 x diam. 22 cm, collec. privée.



Sa Majesté des égouts, 2021, grès, pigments, acrylique, crochet, mousse, velours brodé de récupération, 39 x 20 cm, collec. personnelle.



A *Much'ten pot* (expression issue du patois normand : « en douce » *sic.*), 2019, grès émaillé, h. 28 cm x diam. 20 cm, collec. personnelle.



Autoportrait, 2018, grès émaillé, fil de fer, 39 x 24 cm, collec. privée.



Les Anges, 2018, grès, cuisson raku, 20 x 17 x 15 cm, collec. personnelle.



Gute Nacht, 2017, grès et pigments, lit de poupée, textile, mohair, 20 x 17 x 12 cm, collec. personnelle.



Souvenir de Constantine : août 1955, 2020, grès émaillé, lampe et bibelots de récupération, 30 x 25 x 21 cm, collec. personnelle.



Zweifel, 2015, grès, engobe, acrylique et gouache, 25 x 20 cm, collec. privée.



Cochon (détail intérieur *L'Image du livre de cuisine ne correspond jamais au résultat final*), 2021, grès émaillé, 12 x 9 cm, collec. personnelle.



L'Image du livre de cuisine ne correspond jamais au résultat final, 2021, grès émaillé, éclairage, tissu, diam. 60cm, h.65 cm, collec. personnelle. Photographie réalisée lors de l'exposition à la galerie Fil Rouge, Roubaix, 2021.



Femmes d'extérieur, 2021, grès émaillé, fauteuil, crochet, canevas, 109 x 70 x 65 cm, collec. personnelle. Vue de l'exposition galerie Fil Rouge, Roubaix, 2021.



Femmes d'extérieur, 2021, détail.



Femmes d'extérieur, 2021, détail.



Femmes d'extérieur, 2021, détail.



St Sébastien dans la fleur de l'âge, 2020, grès émaillé, 24 x 20 cm, collec.
Musée de la Piscine, Roubaix.



Vue de l'exposition à la galerie Fil Rouge, Roubaix, 2021 (En haut : *Paradis*, 2020, en bas à gauche : *Les Fous du volant*, grès émaillé, dim.variables, 2020, à droite : *Portraits*, 2016-2019, grès, acrylique, verre, dim.variables.)



Vue de l'exposition « *Bonbon au poivre* », galerie Fil Rouge, Roubaix, 2021.



Fêtes galantes, détail, 2017-2020, grès émaillé, tissu, crochet, bibelots de récupération, dimensions variables. Collec. privée.



Vue de l'exposition « *Bonbon au poivre* », galerie Fil Rouge, Roubaix, 2021.



Soupe de tête, 2020, grès émaillé, décoration funéraire de récupération, 25 x 15 cm, collec. personnelle.

Tifenn Charles-Blin, 2022.

www.tifenn.fr

Titre : « Figures Théâtrales du Grotesque en céramique contemporaine »

Mots clés : Céramique, grotesque, geste, matérialité, figuration, baroque, kitsch.

Abstract : Cette recherche s'intéresse aux récents développements du registre grotesque et aux nouveaux terrains expressifs de la céramique, une pratique multimillénaire qui ressurgit dans l'art contemporain de façon inédite. Ce courant « d'inspiration grotesque » entre, par son exploitation de la matière et son caractère « théâtral », en rupture avec des orientations artistiques davantage ascétiques, héritières des courants conceptuels. Ces nouvelles productions dérivées du Grotesque illustrent les mutations profondes de l'art actuel, désormais porté vers la matérialité et le geste. Mon projet théorique vise à compléter la connaissance et la compréhension de ce phénomène artistique émergent, dans lequel s'inscrit ma pratique de la céramique. Il s'agit d'abord de produire une vue suffisamment surplombante et précise d'une mouvance qui combine les potentialités de registres hétéroclites comme le Grotesque et le Kitsch, mais qui renouvelle aussi le vocabulaire plastique par une inventivité qui lui est propre. Le second objectif consiste à révéler les ressorts esthétiques de ce phénomène et d'en analyser les « matrices » culturelles. Il n'est pas question de présenter un catalogue des expressions plastiques dérivées du Grotesque mais bien d'articuler une démarche personnelle à un contexte d'énonciation et à des effets globaux sur les arts plastiques. Ce projet construit des points de passage théoriques entre arts plastiques et arts catégorisés (parfois de manière condescendante) comme « décoratifs », mais aussi entre une technique ancienne et ses expressions nouvelles.

Title: "Theatrical Figures of the Grotesque in Contemporary Ceramics"

Keywords: ceramics, grotesque, handicraft, materiality, figuration, baroque, kitsch.

Abstract: This research focuses on the recent developments in the Grotesque and on the new expressive forms of ceramics, a multi-millennial practice that is resurging in contemporary art in an unprecedented way. In view of its exploitation of the material and its "theatrical" character, ceramics breaks with more ascetic artistic orientations linked to conceptual currents. These new productions that are derived from the Grotesque illustrate the profound changes in current art, which is now focused on materiality and handiwork. My theoretical project aims to complete the knowledge and understanding of this emerging artistic phenomenon, with which my practice of ceramics fits in. The first research objective is to provide a sufficiently general and precise view of a movement which combines the potentialities of heterogeneous registers such as the Grotesque or the Kitsch, and also renews the plastic vocabulary by a specific inventiveness. The second objective is to reveal the aesthetic motives of this phenomenon and to analyse its cultural backgrounds. This project does not present a catalogue of expressive forms derived from the Grotesque but rather relates a personal approach to an artistic and institutional frame and to overall effects on visual arts. It also expands to the perspectives of the medium and analyses the development of a new aesthetic language related to the claim of an artistic culture which is made up of skills and technique. This project builds theoretical links between plastic arts and arts that are sometimes categorized as "decorative" in a patronizing way, but also between an old technique and its new forms of expression.