

annexes

*Le dessin n'est pas la forme, il est la
manière de voir la forme.*

VOIR
dessins de Jean-Nicolas Gérard au
Burkina Faso
page 386

*Le corps est le premier et le plus naturel
instrument de l'homme.*

FABRIQUER
transcription de Viviane Hamon
page 400

L'art n'est pas réductible au signe.

VIVRE
par Jean Nicolas Gérard
page 414

VOIR

«Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme.»

Edgar Degas

« ...ce n'est pas un regard de peintre que Jean Arène pose sur ces gestes de métier, courbes et vifs, si proches des siens. Ce n'est pas le regard d'un ethnologue enregistrant la vie d'un artisan. ... Ces potiers, il ne les regarde pas, il les voit. Il vit avec eux. Comme eux avec la terre, il est avec eux familier, et nous invite à partager ces images comme on partage le pain et le saucisson. »

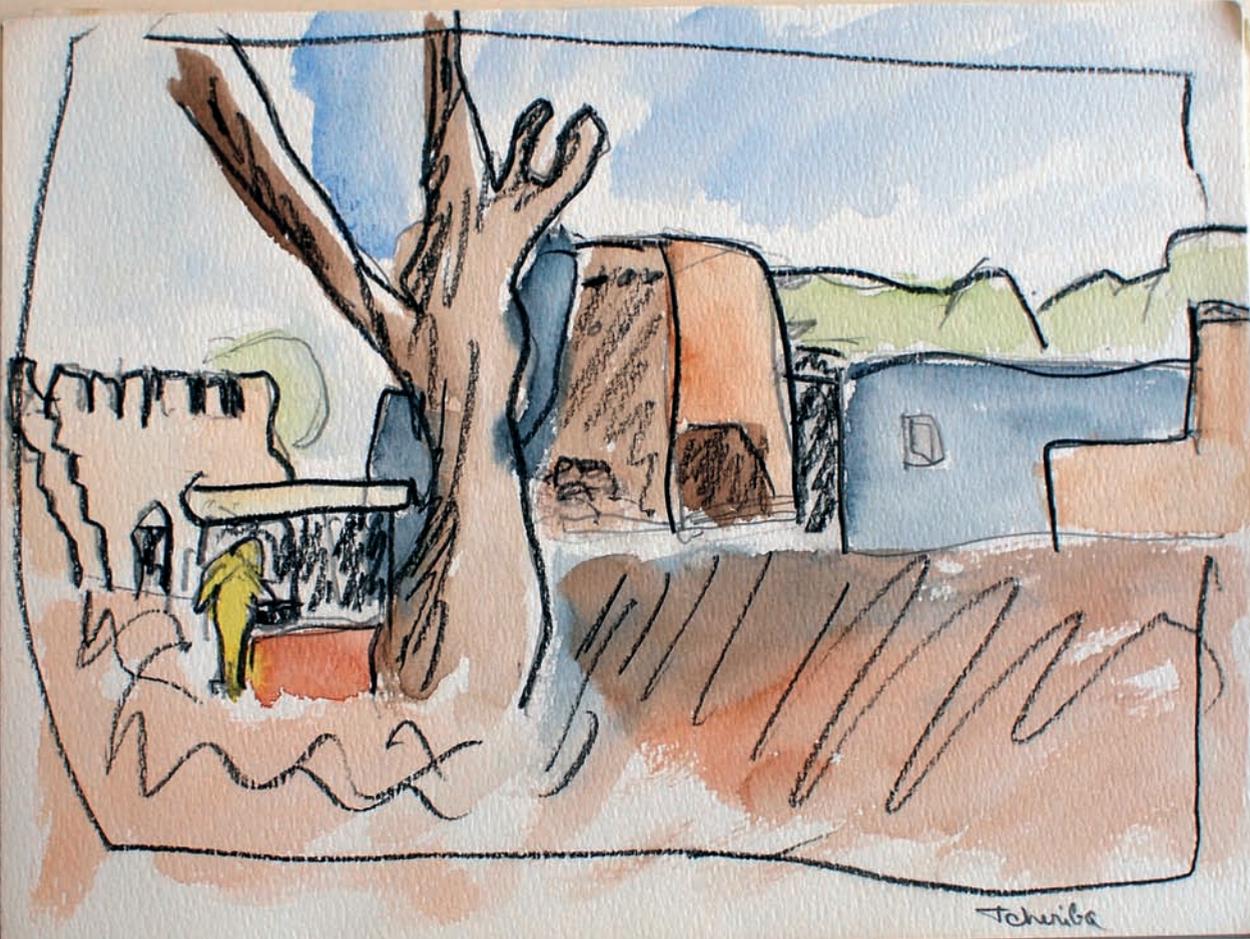


Gérard Lachens, « En pays d'alquifoux », Ed. Gui Benucci, 1987

Il est peu d'amis aussi généreux que Jean Arène qui est en quelque sorte le parrain de notre découverte du Plateau de Valensole. Grand amateur de céramique, et tout particulièrement de terre vernissée, il est proche de nombre d'entre nous : Gérard Lachens, Richard Esteban, les Fine à Moustiers-Sainte-Marie, Cliousclat. Si ses yeux sont exigeants et ses opinions parfois bien arrêtées, aussi bien sur les rondeurs d'une femme que sur les errements de l'art contemporain, par contre il ne fait aucune hiérarchie entre les modes d'expression. Pour lui, non seulement une jarre ou un plat peuvent valoir autant qu'une peinture mais aussi tout ce qui fait art de vie, construire sa maison comme cultiver son jardin. Pour mes dessins, je lui ai emprunté le papier de boucherie — je trouve le mien en Italie — la pierre noire, et sûrement aussi un certaine manière de voir les choses. *VH*

• Dessin de Jean Arène
extrait de :
«en pays d'alquifoux»,
Gui Benucci éditeur, Marseille, 1987.
(ci-dessus)

• Dessins de Jean-Nicolas Gérard
au Burkina Faso en 1993.
pages 387 à 399.



Tchuba

FABRIQUER.

« Dans ces conditions, il faut dire tout simplement : nous avons affaire à des techniques du corps. Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique de l'homme, c'est son corps. Avant les techniques à instruments, il y a l'ensemble des techniques du corps. »

Marcel Mauss, « Les techniques du corps », 1934

S'il faut parler technique dans ce chapitre — objets, instruments, matières... —, cela ne peut se faire sans indiquer, comme Marcel Mauss l'a fait le premier, que le métier de céramiste, du moins celui qui est pratiqué à l'Atelier-Jardin, résulte d'une parfaite in-corp(s)-oration technique. Qui n'a pas vu Jean-Nicolas sur le tour, former une pièce tout en parlant, laissant naviguer son regard de droite et de gauche, cherchant un outil à tâtons, du bout des doigts, qui ne l'a pas vu décorer, selon le rythme souple, continu et concentré d'une danse intérieure, ne peut comprendre ce que Mauss veut dire. C'est cette incorporation qui justifie la proposition à ses stagiaires de tourner en parallèle avec lui. La même pièce, corps à corps, de tour à tour. Lors de workshops ou de démonstrations publiques, c'est cette même incorporation qui fascine son public, envieux de la liberté d'expression résultant de cette maîtrise incorporée.

Lieux.

« Tous les jours, je me dis que c'est drôlement agréable de travailler là, avec seulement la rue à traverser. »

Des premières années héroïques dans un garage ouvert aux quatre vents — en parler avec Anne Bulliot, première stagiaire —, il ne reste pas grand' chose. Le garage est devenu boutique à l'avant, pièce d'émaillage et de cuisson à l'arrière et l'atelier de tournage a été construit sur mesure sur la parcelle attenante. Depuis peu, la plupart



des préceptes de l'architecture bioclimatique y sont enfin mis en œuvre, créant un cocon pour le travail. Grande baie vitrée au sud, vitrage performant et suppression des ponts thermiques pour l'hiver, ouverture totale en été. Énorme Godin à ailettes de fonte pour la chaleur, treille de raisins muscat pour l'ombre.

Photos, breloques, grigris s'accumulent au fil des ans, accrochés au plafond, ligotés sur un pilier ou sur le cumulus. Ils se posent là, s'y sentent bien, se font oublier, s'y incrustent. Invitent l'araignée à y tisser sa toile, parfois de manière bien abusive. De temps à autre, la tornade suisse et ménagère de Brigit vient y faire un sérieux tri.

Regard perçant de Picasso, papiers découpés de Matisse, la peinture s'invite aussi. Dessin à la pierre noire de Jean Arène, gravures de Daniel Lacomme, peintures d'enfants.

Le silence y règne de plus en plus souvent. Ou bien zapping entre France Musique et France Culture. Ou bien encore, Bashung en boucle quand ce n'est pas Coltrane, banni à la maison dans sa dernière période, la plus free.

En retrait de la rue, le jardinet sert au séchage des pièces quand il ne devient pas salon de thé.

Depuis peu, le lieu s'agrandit. Il s'agit bien sûr de succomber à la tentation de construire encore, de ses mains, en combinant les techniques et les matières : la brique monomur, l'ossature bois, la chaux et le chanvre, l'acier pour la treille et la rambarde, les carreaux sur mesure pour le pas de

porte, le mélèze de la terrasse...

Mais le but est surtout de procurer à certaines pièces, dites pièces d'exposition, un espace différent et adapté pour clarifier ce qui se mélange parfois mal dans la boutique. Lever l'ambiguïté de ce travail dual aux yeux de certains. Grands plats, hauts cylindres torturés, bols crevassés et livides. Toutes ces pièces où la forme, l'engobage, le décor et la cuisson ont été poussés à l'extrême. Jusqu'au point de rupture parfois. Celui qui faisait que Geneviève Von Fritschen pouvait qualifier JNG d'écorceur, tout en buvant dans un de ces bols ! Ces pièces pour lesquelles un regard différent est nécessaire.

Enfin, cet espace doit aussi permettre d'accueillir confortablement les stagiaires tout en procurant un lieu pour les œuvres des amis et de nouvelles fêtes dans le jardin.

Outils.

Globalement, rien que de très basique. Deux tours électriques Como et un coussin ergonomique pour tenir le dos toujours droit.

Une estèque métallique rectangulaire rigide pour tous les extérieurs ; une en bois, arrondie, pour les intérieurs de plats et d'assiettes. Plus une estèque « maison », fabriquée en terre selon une ancienne forme de Vallauris : c'est une moitié de bol, mise en forme pour écraser le fond des assiettes. Elle est de tous les voyages. Certains potiers de passage et les stagiaires apprennent à la fabriquer pour leur propre usage.



403

Peu d'autres machines : une boudineuse et une machine à plaque. Celle-ci, ancienne propriété de Pierre Deltombe, est un héritage de la première collaboration de Lorgues. Elle porte aussi le souvenir de Papy Jeannot, Jean Jouve de Dieulefit, qui y avait mis de ses talents récupérateurs et bricoleurs.

Les vide-greniers sont une utile ressource pour trouver des mixeurs à soupe de grand-mères — Moulinex d'antan —, suffisamment robustes pour supporter les mauvais traitements lors des préparations d'engobes. Une perceuse armée d'un mélangeur à peinture, quelques poubelles, une bascule et des balances, un tamis : le nécessaire pour la fabrication d'engobe et d'émail.

Fours et cuissons.

Deux fours de type Transfaire : 250 litres pour l'un et un peu plus d'un m3 pour le second. Ce sont des fours-cloches qui ont été fabriqués sur place : une structure en métal supporte des couches de fibre empilées ; les brûleurs à air induit — quatre pour le petit four et huit pour le gros — ont été fabriqués selon les plans de Transfaire. Ce type de four, dont la cloche est soulevée par un treuil manuel, apporte un excellent confort d'enfournement, l'espace étant accessible des quatre côtés.

La cuisson au gaz propane dure de 8 à 12 heures, alors que les fours Transfaire sont plutôt conçus à la base pour des cuissons très rapides. Mais ce n'est pas ce qui est recherché par Jean-

Nicolas Gérard, qui préfère prendre son temps. Il n'a pas l'œil sur la montre mais il garde l'œil sur la montre, cône 04-1040° pour les cuissons d'émail, 1000° pour le biscuit. Son pyromètre de récupération apporte aussi des indications, mais il n'est pas très fiable.

La cuisson de biscuit, systématique pour l'utilitaire vendu dans le magasin, se fait en oxydation avec un palier final d'une heure, pour dégazer. Pour les pièces d'exposition, la monocuisson apporte plus de puissance et multiplie les accidents sur les pièces. Décollements, grosses craquelures, présence intense de la réduction, « il y a plus de choses qui se passent ». Seuls les très grands plats carrés sont également biscuités, essentiellement parce qu'il est très compliqué et trop risqué de les émailler pour la monocuisson.

La cuisson démarre toujours cloche ouverte sur quelques centimètres. Ce préchauffage avec 4 brûleurs (grand four) dure environ 2 heures. Il a lieu la veille si ce sont des pièces en monocuisson et qu'elles ne sont pas suffisamment sèches. Une fois le four fermé, tous les brûleurs sont allumés pour une montée tranquille. Pas de cahier de cuisson, ni d'historique de courbes, Jean-Nicolas travaille simplement à côté. Quand ça ne monte pas, il augmente un peu la pression du gaz.

La réduction, caractéristique importante de son travail et spécificité dans le monde de la terre vernissée, se déroule entre 760° et 860°/900°, sans qu'il faille prendre ces indications pour vérité scientifique, Jean-Nicolas n'étant pas forcément



Four de Lorgues

très sûr de ce qui se passe. Selon lui, comme « le plomb n'accepte pas la réduction, » il faut réduire avant qu'il ne fonde ; au moment de la fonte du plomb, la réduction est alors piégée dans le tesson. C'est la terre — et non l'émail — qui est réduite, devient noire et apporte ses gris en transparence.

Après la réduction, le reste de la montée se fait rapidement, en atmosphère neutre jusqu'à 1040°. La pression du gaz est importante à ce stade. Pour une cuisson où les effets du four ne sont pas recherchés, la pression est maintenue entre 0,30 et 0,35 bars. Pour une cuisson riche et forte en effets de feu, elle sera de 0,40 à 0,45 bars ; les pièces les plus proches des brûleurs auront donc des déformations, des effets fondus. La cuisson se termine par un palier à 1040°, maintenu pendant une heure. Le défournement a lieu 24 heures après. Ou un peu moins : «Ça dépend si je suis pressé ou pas. Si je veux chauffer l'atelier ou pas».

Terres.

La terre est simplement l'argile du GIE de Salernes (Var), celle qui sert aussi à fabriquer carreaux et tomettes. C'est une terre modeste et économique. Devenue familière entre ses mains, ce choix initial naturel — l'atelier de Lorgues était situé à quelques kilomètres de Salernes — est devenu fidélité.

Pour les plats qui ont vocation à aller au four — gratin, tartes, terrines, soufflés —, une terre culinaire de Vallauris est utilisée.

Engobes et engobages.

Deux engobes différents sont utilisés. Pour l'utilitaire, c'est la terre RS528, vendue par Imerys, une argile de Bollon (Allier), douce et jaune. Elle est utilisée au naturel ou colorée.

Colorants : oxyde de fer (12% pour rendre l'engobe très fusible ; appliqué sur les lèvres et les pieds laissés bruts) ; cobalt (environ 3%, selon le cobalt) ; carbonate de cuivre (5% ; le carbonate par sa couleur permet de bien différencier l'engobe au cuivre de celui au cobalt au moment du décor ou de l'enfournement) ; manganèse (8% + 3% cobalt + du fer).

Pour les pièces d'exposition, la terre de Bresse est utilisée pour l'engobe. Toujours passée au naturel, elle offre plus de matière. Des décors à l'oxyde sont appliqués par la suite.

Au moment de sa fabrication, l'engobe est pesé. Pour le jaune, la proportion est de 650 grammes de terre pour un demi litre d'eau. Pour l'engobe au cuivre, ce poids est un peu supérieur.

L'engobe est appliqué de différentes manières — trempage, à la louche... —, en jouant sur les épaisseurs. C'est la première étape, essentielle, du décor.

L'important est aussi l'attention apportée au bon moment pour engober. C'est toujours un petit stress : trop tôt, la pièce s'écroule, trop tard, elle craquelle.

En monocuisson, à cause du minium utilisé pour l'émail, les risques de craquelures sont élevés. Quand l'engobage et/ou l'émaillage est fait sur des pièces trop sèches, les décollements

VIVRE

« À l'article de l'art, la matière permet d'extérioriser ce qui ne peut pas se dire avec des mots et qui, par conséquent, échappe à tout commentaire discursif.

L'art n'est pas réductible au signe. Devant une œuvre d'art, abstrait ou non, toute parole est réduite au verbiage. Il n'y a strictement rien à dire. Il faut voir, entendre, toucher, sentir. Mais on reconnaît qu'il s'agit d'art au fait que l'œuvre suscite chez les spectateurs des réactions — rejet, haine, intérêt, plaisir, fascination, envie de toucher et de prendre — qui n'auraient pas pu être suscitées autrement. »

Jean-Pierre Warnier, « Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts », PUF 2005, p 58

Parce que mon métier consiste à écouter les gens et à restituer leur parole, parce que la parole de Jean-Nicolas est plutôt rare, surtout quand il s'agit de parler de lui — son travail doit parler de lui-même, pense-t-il — et parce que je partage la vie de Jean-Nicolas depuis plus de trente ans, nous avons trouvé un compromis : il allait parler, j'allais écrire. Il allait relire et valider, et j'aurais le droit de rajouter, en note, mes commentaires d'observatrice. *VH*

Jeunesse en plein air.

J'ai vainement cherché dans ma mémoire ce qui a pu, dans mes années de jeunesse, semer les graines de mon engagement en céramique.

De mon enfance en Afrique — je suis né à Brazzaville (Congo) en 1954 — j'ai très peu de souvenirs précis ; seulement quelques images en tête dont je ne peux dire si elles proviennent de ma mémoire ou d'une interprétation imaginaire des albums photos et des anecdotes racontées en famille. Mon père, géologue pour le **BRGM** (1), explorait la brousse où nous l'accompagnions rarement ; nous vivions dans la Brazzaville blanche. Au moment de la décolonisation, en 1961, j'avais 6 ans et nous sommes rentrés en France, à Spéracèdes, un village perché à côté de Grasse.

Selon ma sœur, de ces années d'enfance ce qu'on peut retrouver à l'Atelier-Jardin, c'est surtout la proximité avec la nature, le rapport au paysage, le choix de vivre sur le Plateau de Valensole, le corps à corps avec la terre. En Afrique, nous étions souvent livrés à nous-mêmes, pieds nus dans le jardin, vivant surtout à l'extérieur. À Spéracèdes, dans un arrière-pays encore essentiellement rural, j'étais un coureur de collines. Nous formions une bande d'enfants et nous allions à la maraude dans les vergers, cueillir les cerises et les figes. Les vacances familiales nous faisaient prendre le chemin de la montagne, été comme hiver, plutôt que celui des villes, des monuments, des musées et des galeries. Nous étions pourtant à deux pas de Vallauris et de

1. Bureau de recherches géologiques et minières.

Saint-Paul-de-Vence, c'était la pleine période de Picasso et de la Fondation Maeght, la rumeur disait que Jean Marais habitait à côté quand il travaillait à Vallauris, la chapelle du Rosaire à Vence aurait pu attirer mes parents catholiques. Mais, à part quelques visites au potier de Cabris, qu'une de mes tantes appréciait, je n'ai pas souvenir de contacts ou d'**émotions artistiques particuliers** (2).

Au moment de mon adolescence, nous sommes allés vivre à Marseille. J'y ai découvert l'**aviron** (3) qui m'a totalement absorbé et que j'ai pratiqué à haut niveau (j'ai fait partie de l'équipe de France junior pour les championnats du monde de 1972). Cela a été pour moi une expérience fondatrice essentielle. En effet, si l'école m'avait toujours fait douter, l'aviron m'a donné la première occasion d'expérimenter le plaisir de la réussite et de ressentir l'effet réparateur de la confiance en soi. Même si le rapprochement peut paraître surprenant, c'est cette même expérience qui s'est renouvelée ensuite, dans l'atelier de céramique aux Beaux-Arts d'Aix-en-Provence.

Peu doué pour les matières techniques vers lesquelles j'avais été orienté, j'ai raté mon bac en 1974. Je n'ai pas été sélectionné pour faire mon service militaire au Bataillon de Joinville mais par contre, j'ai eu la chance de le faire avec mon frère, dans les chasseurs alpins, en Ubaye ; nous retrouvons aujourd'hui les mêmes sensations, quand nous courons la montagne ensemble, skis aux pieds. Quand je suis revenu à Marseille, courant 1975, j'avais 21 ans et il était temps que je décide de mon avenir.

2. À fréquenter la famille de Jean-Nicolas depuis plus de trente ans maintenant, il me semble qu'il oublie de parler de la fantaisie créative qui habite pas mal de ses membres, à commencer par l'arrière-grand-père militaire de carrière sculptant des meubles monumentaux dignes du Facteur Cheval ou le grand-père pharmacien qui passa sa retraite à peindre. Tous dans sa famille aiment à fabriquer des objets personnels, détourner des matériaux, mélanger les techniques, peindre, coudre, dessiner, plier, tresser. Il est certain que dans cette famille, c'était une voie ni interdite, ni dévalorisée que d'aller vers un métier et une orientation manuelle et artistique. Sa sœur me dit aussi qu'ils étaient entourés d'objets venant d'Afrique qui, « ayant toujours été là », n'étaient pas considérés comme des œuvres d'art. *VH*

3. Souvent, on nous demande comment nous nous sommes rencontrés, Jean-Nicolas et moi. Eh bien, c'est sur la plateforme de mise à l'eau des bateaux du Rowing-club de Marseille, où je barrais l'équipe des filles à l'entraînement et en compétition. Il était déjà céramiste, installé à Lorgues, et faisait figure de légende au sein de son groupe de copains qui admiraient la voie qu'il avait prise et son travail. *VH*

4. «Mettre des guillemets à "Raku". Tout simplement, du point de vue des Japonais le terme raku est employé à tort !

En effet les Japonais donnent à cette pratique le nom de son "inventeur", Soldner yaki, (yaki pour poterie- yakimono= chose cuite). Cette pratique a été interprétée et réinventée par Soldner d'après la description d'une cuisson dans l'atelier de la famille Raku de Kyoto, par Bernard Leach dans "Le livre du potier".

Soldner a exploité l'expérimentalité et la notion de sérendipité (serendipity) qui diffèrent profondément de la pratique japonaise. La pratique du "raku" telle qu'elle s'est développée en Amérique puis, depuis les années soixante-dix, dans le reste du monde, mis à part quelques "afficionados" du thé, s'apparente essentiellement à celle de Soldner.

Malgré ma passion pour la culture et la céramique nipponne je tiens à respecter cette historicité qui différencie les pratiques. C'est pourquoi je n'emploie le terme "raku" qu'entre guillemets si je m'adresse à des occidentaux tout en reconnaissant que c'est Soldner lui même qui, par modestie, a gardé ce terme, issu du livre de Leach.»

Jean Biagini

J'ai découvert la terre par hasard. Je me suis inscrit dans un atelier privé, issu de la mouvance post soixante-huit et zen, où l'on pouvait s'essayer à tout, macramé, tissage, peinture sur soie, faïence. La terre avait un côté technique qui m'a tout de suite intéressé. Le type qui animait l'atelier avait une bonne culture en peinture et sculpture. Il s'intéressait à la céramique japonaise et m'a également fait connaître le travail d'Artigas. C'est à cette époque que j'ai acheté «La céramique japonaise», de Fujijo Koyama. Un jour, nous sommes allés ensemble à une démonstration de «**raku**» (4), animée par Jean Biagini. C'est comme ça que j'ai appris qu'il se passait des choses aux Beaux-Arts d'Aix-en-Provence.

L'atelier de céramique aux Beaux-Arts d'Aix-en-Provence.

À un moment, je me suis senti limité dans cet atelier et j'ai compris que je devais passer à autre chose ; je suis donc allé voir Biagini à Aix. Il était alors très présent à l'atelier de céramique et c'était lui qui décidait qui il y acceptait et à quelles conditions. En fait, c'était assez simple : il demandait un engagement total. Il y avait une espèce de contrat moral qui stipulait que nous, auditeurs libres, devions être là à temps plein. Mais ce n'était pas une contrainte, au contraire ! Nous arrivions le matin dès 8 heures et les gardiens finissaient par nous mettre dehors vers 20 heures.

J'ai eu la très grande chance d'être aux Beaux-Arts d'Aix-en-Provence pendant les quelques trop brèves années où il s'est passé des choses extrêmement fortes dans l'atelier de céramique avant que le vent conceptuel et électronique ne souffle sur toutes les écoles d'art françaises et que, progressivement, les ateliers de céramique ne ferment les uns après les autres. Dans la seconde moitié des années 1970, c'était surtout un atelier d'auditeurs libres et peu d'étudiants de l'école préparaient leur diplôme en céramique, même si certains le fréquentaient assidument. Nous formions un noyau de fous furieux, tous passionnés. Il y avait là une dizaine d'adultes, quelques étrangers ; il y avait aussi Philippe Capron et Pierre Deltombe. Comme tous les passionnés, nous étions sûrement sectaires et arrogants, du moins c'est le souvenir qu'en a gardé Daphné Corregan.

In «Rencontre(s) d'Aix 81 – La terre en question», Édition L'Atelier des Métiers d'Art - Créativité Editions :

«La phase de cuisson, nous l'avons abordée avec un complet engagement : construction de fours, de brûleurs, avec les matériaux «meilleur marché» et tenant compte du problème d'économie et de non gaspillage. Façon de commencer à envisager le futur. Façon active de se donner les moyens de faire. Façon non sécurisante de laisser l'étudiant face à la cuisson. Afin qu'il rencontre déjà les problèmes techniques qu'il devra souvent résoudre seul. Il devient plus autonome et mieux préparé à son fonctionnement au dehors.»

Michèle Peinturier - 1981

«À l'atelier, toutes les attitudes sont permises : on peut partir avec l'idée de faire telle forme, utilitaire ou non, vendable ou non ; mais on peut aussi se mettre en situation d'écoute par rapport à la terre, n'étant pas tenu de produire, on en a les moyens... S'écarter de l'idée de créer une œuvre d'art, une pièce finie, il s'agit d'une investigation qui demande de prendre beaucoup de risques. Aucun résultat immédiat n'est garanti. Le temps compte énormément. L'école est le terrain idéal, et même le seul lieu pour ce genre d'expérience.»

Michèle Peinturier – 1981

Jean Biagini était un passeur. Beaucoup de gens extérieurs fréquentaient l'atelier : David Miller est venu y travailler un moment ; Claire Bogino et Paul Salmona ou encore Marc Émeric venaient en voisins ; Aline Favre et Florent Zeller passaient assez régulièrement. Moi-même, j'y suis retourné travailler quelques mois, dans une autre dynamique, deux ans après m'être installé à Lorgues.

Nous sortions souvent, nous allions ensemble voir des expositions et nous échangeions facilement avec la génération qui nous précédait (Champy, Dejonghe, Van Lith...). Nous étions systématiquement aux vernissages de la Galerie Noella Gest à St Rémy-de-Provence, nous faisons des sorties à Cliousclat, à Vallauris, à Biot. Nous sommes allés cuire chez Dejonghe. À cette époque, j'ai aussi connu Catherine Vanier, Gérard Lachens, Pierre Bayle. Par contre, Camille Virot ne faisait pas partie du cercle ; on le considérait même un peu comme un « ennemi » !

C'était un atelier où nous apprenions aussi ce qui se faisait ailleurs dans le monde. Biagini avait déjà un long passé avec la « céramique du monde », d'abord au Népal et au Cambodge, puis au Japon où il a séjourné longuement ; il y a travaillé successivement dans les ateliers de Kawai Takeichi, neveu de Kawal Kanjiro, trésor national vivant à Kyoto, de Fujiwara Yu également trésor vivant à Bizen, de Nakazato Takashi dans l'île de Tanegashima et du potier américain Doug Lawrie à Kyoto. C'est aussi au Japon qu'il avait rencontré Hamada Shoji et Bernard Leach ainsi que Paul Soldner qu'il rejoindra ensuite aux Etats-Unis. Il avait une bonne phototèque personnelle et quand quelqu'un passait, il lui demandait toujours de

nous faire une présentation.

Nous avons acquis ainsi une culture céramique où Leach, Voulkos et Hamada tenaient évidemment une place de **choix** (5).

À cette même époque, Vincent Bioulès enseignait à Aix-en-Provence. Lui-même avait une grande influence sur les étudiants de l'atelier de peinture que nous fréquentions beaucoup. De leur enthousiasme pour le figuratif et de la qualité de leur travail est sûrement né mon intérêt pour la peinture, surtout Matisse et Bonnard dans ces années-là.

Au début, l'atelier fonctionnait à la japonaise, dans un rapport de maître à élève. Nous mangions tous ensemble sur place, Jean Biagini développait son propre travail à l'atelier et nous l'aïdions pour les cuissons. Philippe **Capron** (6) avait déjà de très solides bases techniques qu'il nous transmettait en partie. Toujours grâce à l'état d'esprit japonais, c'était une école qui n'avait pas de problèmes avec le tour ni avec l'utilitaire, contrairement je pense à ce qui se passait au même moment à Bourges, dans l'atelier des Lerat ou chez Ben-Lisa, aux **Beaux-Arts de Marseille** (7).

Personnellement, je passais des heures sur le tour. Dès cette époque, j'ai travaillé sur des petites séries, sur les variations autour d'un thème, sur la rapidité. Le travail lent de la sculpture n'était pas pour moi. Comme j'avais très peu d'argent, je tournais, je regardais, je détruisais, je recommençais : je gardais très peu. J'ai le souvenir d'avoir tiré sans fin des anses sur les piliers de l'atelier, juste pour m'exercer. Ça aussi, ça vient du Japon : l'idée qu'il fallait beaucoup pratiquer pour apprendre. Mais en

5. In «Rencontre(s) d'Aix 81 – La terre en question», Édition L'Atelier des Métiers d'Art - Créativité Editions.

«Il existe de par le monde et au cœur de notre « métier » un nombre grandissant de femmes et d'hommes réunis par une amitié peu commune qui structure des relations de travail peu ordinaires. Ces personnes sont souvent des anciens étudiants de Paul Soldner, des créateurs et des pédagogues peu orthodoxes mais passionnés.

Est né ainsi un réseau de communication et de déplacements, d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre qui place étudiants et professionnels d'origines culturelles très différentes, en situation de partager le même travail, la même vie ; et d'être ainsi capables de se réaliser eux-mêmes en s'enrichissant des autres.»

Jean Biagini. 1981

6. Fils de Roger Capron, céramiste à Vallauris

7. In « Rencontre(s) d'Aix 81 – La terre en question », Édition L'Atelier des Métiers d'Art - Créativité Editions.

«La phase de cuisson, nous l'avons abordée avec un complet engagement : construction de fours, de brûleurs, avec les matériaux «meilleur marché» et tenant compte du problème d'économie et de non gaspillage. Façon de commencer à envisager le futur. Façon active de se donner les moyens de faire. Façon non sécurisante de laisser l'étudiant face à la cuisson. Afin qu'il rencontre déjà les problèmes techniques qu'il devra souvent résoudre seul. Il devient plus autonome et mieux préparé à son fonctionnement au dehors. » ... « À l'atelier, toutes les attitudes sont permises : on peut partir avec l'idée de faire telle forme, utilitaire ou non, vendable ou non ; mais on peut aussi se mettre en situation d'écoute par rapport à la terre, n'étant pas tenu de produire, on en a les moyens... S'écarter de l'idée de créer une œuvre d'art, une pièce finie, il s'agit d'une investigation qui demande de prendre beaucoup de risques. Aucun résultat immédiat n'est garanti. Le temps compte énormément. L'école est le terrain idéal, et même le seul lieu pour ce genre d'expérience.»

Michèle Peinturier. 1981

26. «Le paradoxe qui va me retenir est que tant de beauté et, avec elle, un tel triomphe de l'esthétique se cultivent, se diffusent, se consomment et se célèbrent dans un monde vide d'œuvres d'art, si l'on entend par là ces objets précieux et rares, qui naguère étaient investis d'une aura, d'une auréole, de la qualité magique d'être des foyers de production d'expériences esthétiques uniques, élevées et raffinées. C'est comme si plus il y a de beauté, moins il y a d'œuvres d'art, ou encore comme si, moins il y a d'art, plus l'artistique se répand et colore tout, passant pour ainsi dire à l'état de gaz ou de vapeur et recouvrant toute chose comme une buée. »

Yves Michaud, L'art à l'état gazeux – Essai sur le triomphe de l'esthétique, Stock 2003, p. 9.

27. «Égouttoirs à couverts et porte-cuillers du XIXème. 100 pièces de musées et de collections privées»

28. «De cette époque, je garde au fond de moi un attachement tout particulier à la terre vernissée. C'est une terre plus ouverte que les terres à grès que je travaille, une matière chaleureuse qui incite à l'échange, accueillante au regard, proche de la main. J'aime faire se côtoyer ces objets en terre vernissée à l'aspect familial, « humain » même, et des pièces en grès d'apparence peut-être plus sévère, plus distante.»

Jacqueline Lerat, 8 artistes & la terre, éd. ARgile, p. 108.

certaines conventions. Les plats avec des pieds, les plats ovales, les bols déformés, les plaques à la géométrie aléatoire... sur ces pièces-là, pas grand monde ne me suit. Si je suis honnête, il est vrai qu'à l'usage, ce sont toujours les formes les plus simples qu'on a envie d'utiliser au quotidien. Je n'échappe pas à cette règle et je vois bien comment, quand j'attrape un plat ou un bol à la cuisine, je vais facilement vers les pièces de Hans Fischer et leur tournage minimaliste.

Mais les choses ne sont pas si simples non plus. Alors que notre époque est marquée par le retour du kitsch et par les objets «designés», envahie par l'esthétique industrielle d'Ikéo, Casa ou Alinéa, bon marché, consommable, et **jetable** (26), je reviens à l'exposition d'égouttoirs à couverts — encore eux ! — qui a eu lieu à **Cliousclat, en 1997** (27). Elle est restée gravée dans ma mémoire avec une acuité qui ne s'estompe pas. Elle démontrait le foisonnement, la créativité, l'imagination qui présidaient à la fabrication de ces beaux objets ; avec un humour que je retrouve aussi chez Hans Fischer ou Gérard Lachens, et chez une potière japonaise, Harumi Sasaki, dont le saladier est sur notre table de manière quasi quotidienne.

L'utilitaire est porteur de cela et se revendiquer «artisan» ou «potier», c'est entrer sans complexe dans cette lignée des plats de mariage et de tous ces objets à part qui ont été aimés, transmis et **conservés** (28).

Avec ça en tête, faire des pots peut devenir plus léger, plus joyeux loin de la gravité messianique de mes débuts à Lorgues. Et finalement moins

contraint également, avec la spontanéité que je trouve aussi dans le travail de Johannes Peters ou de Brigitte Pénicaut. Aujourd'hui je me dis : «si tu aimes, vas-y, c'est forcément juste». Et si j'ai envie de mettre des lapins sur des pots, je mets des lapins sur les pots.

Jean-Nicolas Gérard,
propos recueillis par Viviane Hamon











