

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE GESTES ET MICROÉVÉNEMENTS : EXPLORATION DE LA
PRATIQUE DE LA CÉRAMIQUE PAR UNE APPROCHE POÏÉTIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
PASCALE GIRARDIN

OCTOBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Stephen Schofield, pour son travail de supervision et ses conseils judicieux tout au long de mes recherches sur l'histoire et l'évolution de la céramique, depuis l'époque de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. Son expertise et son expérience dans le domaine de la sculpture céramique ont été d'un apport précieux pendant ma maîtrise.

Bien entendu, la réalisation de ce mémoire n'aurait pu être menée à bien sans la disponibilité témoignée par Carole Dubois, agente de gestion des études aux programmes de 2e cycle en arts visuels et médiatique, qui a su me conseiller quant à la gestion de mon temps et à la structure de mes études; sans l'apport de Éric le Coguiéc, théoricien de l'art et de l'architecture, qui a su déclencher l'étincelle qui a éclairé le chemin vers mon sujet de recherche et qui a su reconnaître qu'une étude du faire méritait une élaboration; et sans la confiance démontrée par les professeures Claire Savoie et Gisèle Trudel qui m'ont encouragée dans mon exploration de nouvelles formes d'expression, de sorte que je puisse représenter ma cohorte à la 22e Rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels (RIMAV).

Enfin, je souhaite particulièrement remercier ma sœur, Nathalie Girardin, pour sa précieuse aide à la relecture et à la correction de mon mémoire; ainsi que Maud Beauchamp, ma chargée de projet, qui m'a permis de rester concentrée pendant la rédaction de ce mémoire; et toute mon équipe d'atelier qui a tenu le cap durant mes périodes d'études et pour qui, je l'espère, ce texte aura un sens tout particulier.

DÉDICACE

À ma famille : Suzanne, André, Nathalie,
Martin, Lise, Wolfe et à la mémoire de mon
père Yvan.

TABLES DES MATIÈRES

NOTE AU LECTEUR.....	VI
RÉSUMÉ	X
ABSTRACT	XI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA THÉORISATION DES MÉTIERS D'ART	4
1.1 La pratique matérielle.....	4
1.2 D'un continent à l'autre.....	8
1.3 La céramique de Voulkos.....	12
1.4 L'évolution culturelle.....	17
CHAPITRE II L'EXPÉRIENCE MATÉRIELLE.....	22
2.1 Au cœur de la matière	22
2.2 Le savoir faire.....	24
2.3 L'haptique vs l'optique	26
2.4 L'art en devenir	27
CHAPITRE III LA CONNAISSANCE PAR LE GESTE	30
3.1 Le geste processuel.....	30
3.2 La transmission du savoir.....	33
3.3 La proprioception	35

3.4	Le rythme et la réceptivité.....	37
3.5	Le processus et la finalité	38
CHAPITRE IV UNE DÉMARCHE POIÉTIQUE.....		42
4.1	Le savoir corporel.....	42
4.2	Le sujet révélé	46
4.3	Le geste et la réflexion : une trajectoire en boucle.....	48
4.4	L'adaptation	50
4.5	Les artéfacts.....	52
4.6	Le corps en mouvement	55
CONCLUSION.....		59
CODA		62
ANNEXE.....		64
RÉFÉRENCES		68
BIBLIOGRAPHIE.....		71

NOTE AU LECTEUR

J'ai choisi les images qui figurent dans ce mémoire afin d'enrichir l'expérience de lecture, à la manière d'un récit. Les photographies sélectionnées tirent leurs références des sujets et des thèmes abordés dans chaque chapitre. Ainsi, j'ai pris le parti de les insérer dans le texte en guise d'accompagnement, plutôt que d'illustrer mes propos.

LISTE DES FIGURES

- Figure 1.1 En haut à gauche : Bernard Leach au tour à la Shinnars Pottery. Photo Fritz Henle. Archives de Dartington. En haut à droite : Leach, Bernard. *Running Hare*. Plat en grès, cuisson au raku 1919. En bas à gauche : Hamada, Shōji. Bol à thé, glaçure Ame-yu. Photo : York Museum Trust. En bas à droite : Yanagi, Leach et Hamada. Photo : Archie Bray Foundation. 1952..... 9
- Figure 1.2 De gauche à droite : Sōetsu Yanagi, Bernard Leach, Rudy Autio, Peter Voulkos, Shōji Hamada. Photo : Archie Bray Foundation. 1952..... 11
- Figure 1.3 Voulkos, Peter. Sevillanas, 1959. Photo : Sharon Mollerus. 2014. 14
- Figure 1.4 Peter Voulkos dans son atelier de Los Angeles. Photo : Oppi Untracht. 1956. 16
- Figure 1.5 Voulkos, Peter. *Rocking Pot*. Grès et lavis au bore. 1956..... 17
- Figure 1.6 Atelier de sculpture des beaux-arts de Montréal. (1950 ou 1951). Photographie : Office provincial de publicité. Service de ciné-photographie. Archives UQAM Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, boîte 2234 (chemise 43)..... 21
- Figure 2.1 Fil à couper l'argile. Photographie : Pascale Girardin. 23
- Figure 2.2 de Staebler, Stephen. Mobilier en céramique. Musée d'art de Berkeley, Université de Californie. 1970..... 25

Figure 2.3 Atelier de Pascale Girardin. Photographie : Stephany Hildebrand. 2017.	29
Figure 3.1 Étude du geste. Photographie : Pascale Girardin. 2017.	32
Figure 3.2 Étude du geste. Photographie : Pascale Girardin. 2016.	34
Figure 3.3 Étude. Photographie : Pascale Girardin. 2017.	36
Figure 3.4 Test d'installation. Photographie : Pascale Girardin. 2016.	40
Figure 3.5 Girardin, Pascale. <i>Procédé No. 3</i> . 2015	41
Figure 4.1 Girardin, Pascale. <i>Procédé No. 8</i> . 2016.	45
Figure 4.2 Girardin, Pascale. <i>Osmose</i> . Œuvre vidéo (prise d'écran). 2017.	51
Figure 4.3 Girardin, Pascale. <i>Procédé</i> . Œuvre vidéo (prise d'écran). 2017.	54
Figure 4.4 Performance donnée dans le cadre du séminaire intitulé Forum à l'Université du Québec à Montréal. 2017.	54
Figure 4.5 Girardin, Pascale. Performance dans le cadre 22e édition de la Rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels (RIMAV). Image extraite d'une documentation vidéo : Claire Savoie. 2017.	58
Figure 4.6 Girardin, Pascale. Performance dans le cadre 22e édition de la Rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels (RIMAV). Image extraite d'une documentation vidéo : Claire Savoie. 2017.	61

Figure 4.7 Girardin, Pascale. Installation (détail). Œuvre présentée lors de l'exposition intitulée <i>Entre gestes et microévénements</i> à la galerie du CdEx. 2018.	63
---	----

RÉSUMÉ

Que ce soit par l'action ou l'observation, je suis entièrement engagée dans un processus de transformation qui lie ma pensée à mes gestes, à la matière que je travaille et aux œuvres qui en résultent. Ce mémoire-création cherche à mettre en lumière l'étroite relation qui existe entre le corps du céramiste et celui de la terre et propose une réflexion : à savoir comment la répétition et la récursivité des actes propres au travail de la céramique contribuent au développement de la connaissance de l'activité créatrice dans le contexte académique. Ainsi ma recherche a pris la forme d'une exploration poïétique qui a débuté par une séance photographique à l'aide de mon téléphone portable, ayant pour sujet mon pétrissage de l'argile, et qui s'est terminée par la performance — une forme d'expression que je n'avais jusqu'alors jamais étudiée — et où chacun de mes gestes, de mes objets de céramique et de mes outils de potiers a participé à l'émergence d'un nouveau langage.

Entre ces deux pôles, j'ai exploré l'univers sonore et visuel de mon atelier en procédant à l'enregistrement de l'argile sèche qui se dissout dans l'eau : des sons générés par la girelle du tour à potier au moment du tournassage : du craquellement de la table de pétrissage et de tout autre phénomène visible ou audible qui a éveillé ma curiosité. Tout au long de cette recherche, je me suis laissée guider par la curiosité et j'ai mis de côté mes habitudes, afin de m'engager dans une démarche poïétique. J'ai mis à profit l'expertise de mon fils Wolfe Girardin, pour le montage de bandes vidéo issues de ces enregistrements, afin de créer des œuvres qui témoignent d'un état plutôt que d'un aboutissement. Motivées par une volonté de « faire moins », et d'accueillir le silence qui règne entre les sons et les images, ces expérimentations témoignent de ma compréhension du monde dans lequel j'évolue. Enfin, ce mémoire propose un modèle de recherche à l'intention de ceux qui ont à cœur d'approfondir le discours sur les rapports entre le corps de l'artiste et la matérialité, ou bien qui exercent un métier comme le mien, où l'activité créatrice est étroitement reliée aux gestes appliqués sur la matière.

Mots clés : réflexivité, phénoménologie, poïétique, céramique, performance, documentation photographique, vidéographique, et sonore.

ABSTRACT

Be it through action or observation, I am wholly engaged in a process of transformation that links my thoughts to my actions, to the material that I work with, and to my works. This dissertation-creation aspires to bring to light the close relationship that exists between the ceramicist's body and that of the clay and proposes the following reflection: in what way do the repetition and recursiveness of gestures specific to the craft of ceramics contribute to the development of the creative act and knowledge in an academic context. Thus, my research has taken on the form of a poietic exploration that began with a cellular phone photography session on my wedging of clay and ended with performance art — a form of expression which I had yet to study — and where each and every one of my movements, my ceramic objects and my potter's tools participated in the emergence of a new language.

Between these two poles, I explored my studio's acoustic and visual environment by recording dry clay as it dissolved in water; sounds generated by the wheel head during trimming; the crackling of the wedging board; or any other visible or audible phenomenon that caught my attention (or piqued my curiosity). Throughout this research, I allowed myself to be guided by curiosity and I put aside my habits, in order to engage in a poietic process. I availed myself of my son Wolfe Girardin's expertise to edit the video footage of these recordings, so as to create works that reveal a state rather than an outcome. Motivated by a will to "do less" and to welcome the silence between sounds and images, these experiments are a testimony to the way in which I have come to know my environment. Lastly, this memoir offers a research model for those who are committed to furthering the discourse on relationships between the artist's body and materiality, or who work a craft such as mine, where the creative act is intimately linked to the manipulation and transformation of matter.

Keywords: Reflexivity – Phenomenology – Poiesis – Ceramics – Performance – Photographic, Videographic and Acoustic Documentation.

INTRODUCTION

Pour rendre compte du travail de recherche en création, il faut une rencontre. De mon point de vue de céramiste, celle-ci se fait d'abord entre la matière et mes mains puis, au travers des étapes successives de transformation de l'argile, un dialogue émerge. Enfin, une fois la production terminée, les artéfacts que j'ai produits tout au long de mon processus de recherche restent muets jusqu'au moment où je les mets en contexte d'exposition. Ainsi, le lieu de présentation de ces œuvres devient le troisième élément essentiel à activer afin d'achever mon travail de recherche et de création.

Au cours de mes nombreuses années de pratique du métier de céramiste, j'ai conçu et fabriqué des milliers de pièces ; de la vaisselle utilitaire aux objets d'art, aux installations et à l'art public, mais je n'avais jusqu'alors jamais envisagé l'argile autrement que comme un moyen d'arriver à mes fins, plutôt que de réfléchir à son potentiel d'être à la fois référent et dispositif dans une pratique plus élargie.

Si nous considérons sa plasticité, son lent séchage, ses cuissons et ses traitements de surface, la céramique favorise l'émergence d'une démarche poétique, car chaque phase de transformation est soumise aux contingences de la matière et son caractère aléatoire crée une divergence entre l'intention de départ et le résultat final. Ainsi, l'évolution de l'argile — depuis son état humide jusqu'à sa vitrification — requiert une scrutation constante des changements qui s'opèrent en elle. L'observation de cet enchaînement de gestes m'anime et me porte à réfléchir à mes propres réactions face à l'imprévisibilité de cette matière.

Dans son essai sur l'acte de création et l'art numérique, l'auteur Jean-Paul Fourmentraux (2009) note une distinction entre la *poiésis*, au sens strict de l'étymologie grecque¹ et l'interprétation contemporaine de celle-ci :

« La *poiésis* n'apparaît pas ici strictement séparée de l'action, elle en déploie au contraire les possibles en créant un espace d'interprétation (ou d'expérimentation) qui conduit à ce qu'une chose (un objet, une image, un mot) ne soit jamais donnée pour ce qu'elle est (isolément), mais pour ce qu'elle peut être (dans une relation) » (Fourmentraux, 2009, p. 99).

Ce projet de recherche tire ainsi ses références de mes expériences et de mes connaissances techniques et matérielles acquises à mesure que j'ai maîtrisé mon métier. Toutefois, la poïétique (au sens contemporain du terme) est au cœur de ce travail et conséquemment, la mise à l'œuvre sert de prémisse plutôt que de finalité. J'ai mis de côté mes habitudes de travail pour amorcer une série d'expérimentations multidisciplinaires qui visaient à poser un regard nouveau sur un univers dont je croyais jusqu'alors connaître tous les tenants et aboutissants. De ce fait, je souhaite partager un point de vue qui se situe à la croisée des chemins, là où mon métier d'art et ma pratique en arts visuels se rencontrent tels des vases communicants, pour enfin se nourrir mutuellement.

Avec deux appareils simples (téléphone portable et magnétophone), j'ai procédé à la captation de sons et d'images des nombreux phénomènes qui passent presque inaperçus dans ma pratique, lors de la manipulation de l'argile. Par des dispositifs tels que le montage audio, la vidéo, l'installation, la performance et la photographie, j'ai cherché à capturer et à interpréter mon rapport direct avec la matière à chaque étape

¹ Selon les origines de cette pensée, la *praxis* et la *poiésis* sont deux formes d'action humaine distinctes, où la *poiésis* est la finalité de l'œuvre, indépendante de l'action, la finalité de la *praxis* quant à elle, se trouve dans l'acte lui-même, où la cause qui produit l'effet est indistincte de ce dernier.

de la production céramique. De ces représentations immatérielles et abstraites de la céramique ont émergé des sons et des images qui témoignent de la gestuelle, de la répétition et des occurrences présentes dans l'activité céramique. À l'inverse du documentaire qui aspire à représenter fidèlement la réalité par la cueillette de données ; le simple échantillonnage puis le montage de ces éléments ont fait naître en moi un questionnement sur la nature même de cette activité.

Par la collecte et la mise en scène d'artéfacts, de gestes et de microévénements issus de ma pratique, mon projet de recherche vise à ce que ces mises en espace témoignent d'un état en transition, plutôt que d'un aboutissement. Extraits de leur trame narrative et des schèmes usuels de la chaîne de production, la réorganisation et la décontextualisation de l'ensemble de ces éléments ont contribué à la formation d'une recherche et d'une série d'œuvres nouvelles dont la lecture et le sens nous font entendre autrement ce que peut être la céramique dans le contexte de l'art actuel.

CHAPITRE I

LA THÉORISATION DES MÉTIERS D'ART

1.1 La pratique matérielle

Le théoricien et historien d'art Terry Smith interprète l'acheminement des métiers d'art vers des écoles spécialisées et leur exclusion du système universitaire comme un signe de leur défaite (Smith 1997, p. 21). Dans un chapitre intitulé : « Craft, Modernity and Postmodernity », l'auteur trace les origines de cet échec à la révolution industrielle, où la valorisation de la machinerie et la répartition du travail dans la chaîne de production mènent à une fragmentation de la connaissance pratique. L'exclusion des métiers d'art du modernisme nie les origines humaines de la fabrication en faveur d'une esthétique machiniste suprahumaine fictive, mais rhétoriquement infaillible. Le formalisme proclame l'autonomie artistique dans un processus de symbolisation de l'œuvre tandis que l'artisan est associé à la haute finition de la reproduction mécanique, une caractéristique à rejeter à une époque où l'homme et la femme sont considérés comme étant au centre de la connaissance. L'urbanisation contribue à la folklorisation des métiers d'arts, associés aux milieux ruraux où ils sont encore pratiqués tandis que l'artisanat se féminise, dévalorisé au statut de loisir avec le retour de la « femme au foyer » d'après-guerre et de ses « passe-temps » domestiques, tels que le tricot, la couture ou les cours de poterie du dimanche. Ainsi, Smith soutient que la centralisation du pouvoir social a contribué à l'absorption, l'esthétisation et à l'élaboration d'une rhétorique des métiers d'art qui

permet son entrée éventuelle au sein de l'académie, mais amputée de son savoir-faire (Smith, 1997).

Dans le chapitre « Theorising the Crafts: New Tricks of the Trades » du même ouvrage, l'auteur N.C.M. Brown (1997, pp. 3-17) offre une perspective éclairante sur la théorisation des métiers d'art contemporain. Stipulant que le rôle central de l'université se situe dans la reproduction sociale de la connaissance, en privilégiant sa forme spéculative et réflexive, Brown déduit que toute pratique doit se théoriser et muter en une autre discipline à défaut d'exclusion. Ces processus de mutation, d'appropriation et d'expulsion d'un domaine visent à conserver, transférer et protéger la structure hiérarchique de la connaissance qui privilégie la pensée au sein de l'action (Brown, 1997, p. 3).

Un des effets pernicioeux d'une telle conversion est la déshabilitation, telle qu'observée par la prolifération dans les départements de sculpture, de certaines formes d'expression comme l'installation et la performance qui, en raison des contraintes de temps et de leur apprentissage relativement rapide et informel en favorisent l'émergence. Toutefois, l'auteur met en garde contre cette déshabilitation et va jusqu'à soutenir que la pratique de « performances vernaculaires » isolées des standards techniques d'un savoir-faire dans les départements d'arts visuels mène à une régression vers la médiocrité et la création d'œuvres non différenciées.

La demande pluraliste pour un accès facile à la classe, au genre, à l'identité et la thérapie a nourri une posture marxiste pour l'effondrement de l'hégémonie du savoir-faire. [...] Mais, comme le cri atonal d'un groupe musical adolescent, l'identité hyperpluraliste se transforme en uniformisation. Re-classifier la broderie "*fibre art*" et la confection d'habits "*wearables*" dans les années 1970 [...] a permis l'exemption séculaire des métiers des standards liturgiques, mais a contribué à leur dévalorisation (Brown, 1997, p.8).

Malgré cela, l'auteur ne préconise pas l'abandon de l'enseignement et de l'étude des métiers d'art dans le contexte académique. Bien au contraire, tout en reconnaissant que l'apprentissage qui précède la compétence en céramique, en textile, et en joaillerie requiert de longs stages de formation qui résistent à la substitution technique et théorique (Brown, 1997, p.5), l'indépendance professionnelle de ses praticiens doit éventuellement passer par la réflexion théorique qui tient compte du *contexte* dans lequel le métier d'art se situe *au cœur d'une pratique matérielle*. Brown suggère que cette mise à niveau passe par l'autoreprésentation théorique, qui impliquerait un retour sur certaines « embrouilles épistémologiques » nées de l'idée que la pratique des métiers d'art ne puisse engendrer un type de connaissance qui puisse être étudié dans un contexte académique, et permettrait d'éclaircir le discours sur les métiers d'art dans la pensée occidentale (Brown, 1997).

Le sociologue Richard Sennett (2009) quant à lui, fait état de la problématique de la déshabilitation en arguant que la connaissance acquise par la pratique, la répétition et l'erreur contribuent non seulement au développement de la connaissance, mais aussi à l'acquisition de la *compétence*. Sennett est d'avis que lorsque le savoir-faire est écarté en faveur d'une approche conceptuelle de l'apprentissage, l'accès à cette dernière est compromis. La pratique répétitive et les heures nécessaires pour atteindre un certain degré de maîtrise mettent en évidence la disparité entre le temps alloué à l'obtention d'un diplôme universitaire et la lenteur de l'apprentissage pour y parvenir. Sennett considère que lorsque l'on s'engage sur le long terme dans la pratique d'un métier, dans un contexte académique ou non, on accroît notre implication et la mise à contribution de nos compétences au cœur de la société, car le savoir-faire nous enracine dans la réalité matérielle. Ainsi, la connaissance acquise par la pratique engendre un degré de satisfaction qui fait contrepoids au monde dans lequel nous vivons où l'accès rapide au savoir théorique prévaut.

En 2007, l'historien Glenn Adamson² introduit son ouvrage *Thinking Through Craft* par les questions suivantes : ne maîtrise-t-on pas les métiers d'art qu'avec les mains et non l'esprit ? Une activité qui est constituée d'actions physiques, plutôt que d'idées abstraites ? (Adamson, 2007, p. 1). Ces interrogations illustrent bien l'apparente problématique qui entoure la théorisation de ce domaine. Adamson postule que la pratique culturelle des métiers d'art existe en opposition à la conception moderne de l'art. La position « extra-artistique » des métiers d'art nous ramène aux notions de ce qu'est l'art ou non. L'auteur compare cette distinction à une ligne d'horizon toujours fuyante qui définit le monde de l'art depuis ses débuts. De la sorte, les métiers d'art agissent comme des : « limites conceptuelles actives à travers la pratique artistique moderne. Pour poursuivre cette ligne de pensée, l'on doit se dispenser de l'affirmation simpliste que les métiers d'art peuvent (et devraient) être de l'art. » Pour en finir avec cette impasse, Adamson propose une nouvelle formulation par l'inversion suivante : l'art ne serait pas un métier d'art.

Ce texte me permet d'envisager que la connaissance pratique, issue de mon métier de céramiste, m'offre une perspective particulière dans le cadre de mes études en arts visuels. De mon point de vue, une interpénétration entre ces deux disciplines ne peut que contribuer au développement de la connaissance et à une définition élargie de ce que peut être l'activité créatrice.

En conclusion, l'articulation de la connaissance expérientielle en milieu académique comporte des défis, le premier étant le développement de modes d'expressions qui permettent d'enrichir le discours théorique tout en tenant compte de son aspect intuitif. Afin de mieux saisir les enjeux de cette problématique, il est utile de faire un retour sur l'évolution de cette pensée au cours du 20^e siècle, de l'Europe, à l'Amérique, en passant par le Japon.

² Glenn Adamson est un spécialiste du design, des métiers d'art et de l'art contemporain. Il est un ardent défenseur du savoir-faire et de l'importance des métiers d'art dans la culture contemporaine.

1.2 D'un continent à l'autre

Malgré le fait que la céramique se pratique depuis des millénaires, son évolution depuis le modernisme est si peu connue dans le contexte académique des arts visuels qu'il faut d'abord en faire un survol historique pour établir le contexte de cette recherche.

Le céramiste anglais Bernard Leach est une des figures les plus importantes de la céramique du 20^e siècle. En 1911, après avoir confectionné sa première pièce de céramique à l'occasion d'une fête de raku³, il deviendra l'apprenti du potier Urano Shigekichi avec qui il étudiera pendant deux années. Durant son séjour au Japon, il fera la rencontre des jeunes potiers Shōji Hamada et Kanjirō Kawai, ainsi que du philosophe Sōetsu Yanagi, le fondateur du magazine japonais dédié à la culture occidentale intitulé *Shirakaba*⁴ (Kikuchi, 1997).

Yanagi, Hamada et Kawai vont fonder en 1929 le mouvement *Mingei* – un néologisme construit à partir de l'abréviation de l'expression *minzoku geijutsu* qui veut dire « art folklorique » (Yanagi, S., 1933) et dont l'objectif est de sensibiliser les Japonais à leur propre tradition artisanale, menacée par la révolution industrielle. Le *Mingei* fait écho aux mêmes préoccupations formulées par le mouvement « Arts and Crafts » amorcé en Angleterre à la fin du 19^e siècle et qui connaît un essor important en Europe et aux États-Unis jusqu'à l'arrivée du modernisme.

³ Une technique traditionnelle de poterie japonaise issue du 16^e siècle, caractérisée par le façonnage de bols cuits à basse température et défournés lorsque l'émail est en fusion et le four est incandescent. Au Japon, ces bols servent à la cérémonie du thé. Des variations de cette technique sont pratiquées chez les céramistes contemporains.

⁴ Bouleau blanc



Figure 1.1 En haut à gauche : Bernard Leach au tour à la Shinnars Pottery. Photo Fritz Henle. Archives de Dartington. En haut à droite : Leach, Bernard. *Running Hare*. Plat en grès, cuisson au raku 1919. En bas à gauche : Hamada, Shōji. Bol à thé, glaçure Ame-yu. Photo : York Museum Trust. En bas à droite : Yanagi, Leach et Hamada. Photo : Archie Bray Foundation. 1952.

Leach, quant à lui, est un auteur prolifique et son traité intitulé *A Potter's Book*, inspiré de ses expériences au Japon, est reconnu comme une bible de la céramique chez les étudiants de l'époque, tant en Europe qu'en Amérique. Il s'agit d'un des premiers écrits entièrement dédiés à la transmission de connaissances pratiques et esthétiques de la céramique fonctionnelle rédigé en anglais et il contribue à la popularisation de la notion « d'indissociabilité du travail et du loisir dans la vie du potier » (Cooper, 2003).

En 1952, Yanagi, Hamada et Leach entreprennent un voyage aux États-Unis afin de promouvoir les principes du *Mingei* auprès des céramistes américains, dont l'intérêt pour la culture et la pensée japonaise est en pleine croissance à la suite de l'occupation militaire du Japon par les forces alliées. Cette tournée arrive à une époque charnière de l'art moderne caractérisée par l'opposition entre deux grandes lignes de pensées à propos de ce que devrait être l'art à cette époque. La première, influencée par les essais du critique d'art Clement Greenberg, soutient que l'expérience de l'art doit être purement visuelle. De cette perspective, l'ancrage des métiers d'art dans la spécificité matérielle et la prise en compte des propriétés particulières des matériaux utilisés par l'artisan sont en opposition avec les fondements idéologiques de cette vision de l'art moderne qui présuppose la transcendance ou la répression de cette rencontre. (Adamson, 2007).

La deuxième idéologie fait l'apologie d'un engagement direct avec la matérialité de l'œuvre à travers l'acte de création. Ainsi, des artistes tels que Robert Rauschenberg, Frank Stella et Jasper Johns abordent la relation entre le tactile et le visuel et leurs expérimentations permettent d'entrevoir l'avènement de la céramique au rang de la sculpture dans la décennie qui suivra.



Figure 1.2 De gauche à droite : Sōetsu Yanagi, Bernard Leach, Rudy Autio, Peter Voulkos, Shōji Hamada. Photo : Archie Bray Foundation. 1952.

1.3 La céramique de Voulkos

C'est au *Black Mountain College*, une école expérimentale de la Caroline du Nord, que Leach organise sa première série d'ateliers de poterie, tandis que Hamada fait des démonstrations de tournage. Yanagi, quant à lui, présente des lectures sur le *Mingei*. À cette époque, le *Black Mountain College* est fréquenté par des artistes de l'avant-garde américaine tels que John Cage, Merce Cunningham et Franz Kline, dont les pratiques font appel à l'action directe et d'une certaine manière, font contrepoids au discours new-yorkais de Greenberg.

Leur prochain arrêt est à la Fondation Archie Bray au Montana, où ils font la rencontre d'un jeune potier du nom de Peter Voulkos. Comme plusieurs artistes de sa génération qui ont servi durant la Deuxième Guerre, Voulkos vient d'obtenir une maîtrise en arts visuels du *California College of Arts and Crafts* à Oakland avec l'indemnisation militaire (*G.I. Bill*⁵) qu'il a reçue. Avec son collègue Rudy Autio, ils sont les premiers artistes en résidence de la Fondation et accueillent le trio avec beaucoup d'intérêt.

Les démonstrations de Hamada captivent Voulkos, qui admire son tournage aisé et son coup de pinceau détendu qu'il qualifie de rythmique et semblable à la danse par sa gestuelle et son mouvement (Slivka, 1995). Cette analogie entre la danse et son rapport physique et direct à la matière, sera une image récurrente, sans doute renforcée par sa rencontre avec le chorégraphe Merce Cunningham et le musicien John Cage, lors de son séjour l'année suivante au *Black Mountain College* (http://franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=34). Des idées de Yanagi, il

⁵ Le *G.I. Bill* est une loi américaine signée en juin 1944 par le Congrès des États-Unis fournissant le financement des études universitaires ou de formations professionnelles aux soldats démobilisés de la Seconde Guerre mondiale.

retiendra l'importance d'une approche sincère et directe à la matière, qui fait écho à la philosophie *Mingei*.



Figure 1.3 Voulkos, Peter. Sevillanas, 1959. Photo : Sharon Mollerus. 2014.

En 1954, Voulkos obtient un poste d'enseignant, puis de directeur⁶ à l'Otis Art Institute of Los Angeles County (connu à son arrivée sous le nom de Los Angeles County Institute⁷). Sous sa direction, Otis deviendra un centre majeur d'études de la céramique en raison des méthodes d'enseignement non conventionnelles de Voulkos, qui exhorte ses étudiants à adopter une attitude exploratoire et spontanée, en accord avec le courant expressionniste du moment. Largement considéré comme étant le potier américain le plus innovateur et d'influence de la période de l'après-guerre, l'artiste affranchit la pratique par la mise de l'avant des caractéristiques physiques de l'argile et de ses aspects formels et par son flagrant mépris des échelles de conventions et de la valeur utilitaire (Sorkin, 2015, p. 272). De cette façon, il entraîne la céramique vers une forme d'expression sculpturale. Figure complexe, plusieurs interprètent l'enseignement de Voulkos comme une apologie de la déshabilitation. Toutefois, le geste qu'il vise à libérer s'appuie sur un savoir-faire et une maîtrise, issus de la répétition soutenue.

C'est durant cette période que Voulkos partage avec ses élèves son intérêt pour l'Orient et plus particulièrement pour la céramique japonaise. L'expression *Zen* fait son apparition dans ses cours et devient un terme à la mode employé pour exprimer une esthétique orientale (<http://www.amoca.org/peter-voulkos-echoes-of-the-japanese-aesthetic/>). Le *zen* représente l'attention entièrement portée sur le moment présent et l'acceptation inconditionnelle du résultat. Voulkos vient à l'utiliser pour signifier un état d'esprit libéré d'une pensée rationnelle et des contraintes techniques liées à la matière. Pour Voulkos, le processus engendré par la rencontre de l'artiste et de l'argile est l'objectif ultime, plutôt que la production de pièces fonctionnelles — le *zen* informe cette démarche.

⁶ Voulkos sera nommé directeur du département de céramique en 1957.

⁷ En 1991, l'institution changera définitivement son nom pour l'Otis College of Art and Design.

Malgré ces avancées et le détachement de la céramique de sa tradition utilitaire, l'attitude dominante dans le monde de l'art contemporain est que cette discipline ne peut être considérée au même pied d'égalité que la sculpture. En 1978, la critique d'art Rosalind Krauss signera un essai sur l'œuvre du céramiste John Mason, un ami de Voulkos et étudiant d'Otis, où elle justifie que l'intolérance de l'art envers la céramique est provoquée par le médium lui-même.

Sa connotation artisanale suscite des associations sémantiques à la poterie qui traite d'une branche de la culture qui est trop domestique, trop fonctionnelle, trop archaïque pour que l'appellation de sculpture puisse y être attribuée (Krauss, 1979). L'impact de ce texte est un coup dur pour l'avant-garde de l'époque et donne l'impression que la céramique s'écroule sous le poids de sa propre tradition, à l'imitation des sculptures massives de Voulkos et des artistes de l'Otis group.



Figure 1.4 Peter Voulkos dans son atelier de Los Angeles. Photo : Oppi Untracht. 1956.



Figure 1.5 Voulkos, Peter. *Rocking Pot*. Grès et lavis au bore. 1956.

1.4 L'évolution culturelle

Dans le chapitre précédent, j'ai choisi de faire un résumé de l'histoire de la céramique contemporaine aux États-Unis, car cette période est emblématique de la convergence entre les métiers d'arts et les arts visuels ; entre l'Est et l'Ouest et entre le savoir-faire et la connaissance théorique. Plus tard et de manière indirecte, tous ces enjeux se

rejouent dans l'histoire de l'art du Québec où l'on peut tracer l'évolution rapide de ce délaissement vers la fin de la Deuxième Guerre mondiale, avec l'accroissement des échanges entre l'Europe et l'Amérique.

À cette époque, l'École du meuble de Montréal⁸ dispense des cours en arts appliqués et en métiers d'arts afin de revitaliser l'industrie du meuble et de « stimuler le patrimoine artisanal québécois qui s'étiole » (Dubois, 2007). Le corps enseignant est constitué d'artistes, d'architectes et d'artisans professionnels notables, tels que Pierre Normandeau, Madeleine Arbour et Marcelle Ferron. Par son approche multidisciplinaire et du fait que plusieurs professeurs proviennent des grandes écoles françaises ou américaines, l'École exerce une influence majeure sur le développement des métiers d'art et plus particulièrement de la céramique au Québec.

En 1948, tandis que les céramistes Jean Cartier, Maurice Savoie et Gaétan Beaudin suivent leur formation au sein de cette institution, une révolution culturelle se fomentait avec la parution du manifeste *Le Refus global* rédigé par le peintre automatiste Paul-Émile Borduas.⁹ Ce texte annonce la venue de la Révolution tranquille qui marquera la séparation de L'Église et de l'État, et l'ouverture du Québec au monde : « Les voyages à l'étranger se multiplient. [...] (ils) sont aussi dans le nombre l'exceptionnelle occasion d'un réveil. L'impensable s'infiltrait partout » (http://www.conseildesarts.org/documents/Manisfeste/manisfeste_refus.htm).

Cette même année, l'artiste Jacques de Tonnancour signe à son tour le manifeste *Prisme d'yeux*, appuyé par des peintres tels qu'Albert Dumouchel, Léon Bellefleur, Jeanne Rhéaume et Alfred Pellan. Le groupe revendique la liberté d'expression et

⁸ Fondée en 1935 sous la direction de l'ébéniste Jean-Marie Gauvreau, l'ouverture de l'École du Meuble s'inscrit dans la volonté de l'État de créer un réseau d'écoles professionnelles et techniques.

⁹ Artiste peintre québécois et figure de proue du mouvement des Automatistes.

proclame la recherche d'une peinture « libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté » (http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_prisme_dyeux.htm).

On peut lire dans ces deux déclarations une volonté de transcender les limites imposées par l'enseignement de techniques propres à la peinture et à la sculpture traditionnelle. Le savoir-faire cède ainsi la place à une esthétique désarrimée de son contexte historique et laisse présager la venue de l'art conceptuel et de la dématérialisation de l'objet d'art dans les années 60.

À Montréal, le foyer principal de cette révolution culturelle se situe à l'École des beaux-arts de Montréal (EBAM). Fondé en 1922 en pleine ère d'industrialisation, l'établissement évolue au cours des décennies — de l'émergence d'une « pratique d'un art proprement canadien » dans les années 30, à l'après-guerre lorsque le Québec s'ouvre aux courants artistiques étrangers (<https://archives.uqam.ca/histoire-uqam/albums-photos-capsules-historiques/15-histoire-uqam/72-ecole-des-beaux-arts-de-montreal.html>).

Entre 1957 et 1961, l'EBAM connaît son âge d'or et « cette période est marquée par l'évolution de modes d'expressions artistiques et par une prise de conscience collective du rôle social de "l'artiste" » (<https://archives.uqam.ca/histoire-uqam/albums-photos-capsules-historiques/15-histoire-uqam/72-ecole-des-beaux-arts-de-montreal.html>).

L'École du meuble, quant à elle, devient l'Institut des arts appliqués en 1958 et Jean-Marie Gauvreau en assume la direction jusqu'en 1968, date de sa fermeture. À la suite

de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec¹⁰ et à la remise du Rapport Rioux en 1969, L'ÉBAM se voit incorporée à la nouvelle Université du Québec à Montréal.¹¹

Cette réforme scolaire voit aussi la mise en place des Collèges d'enseignement général et professionnel (cégeps), qui ont pour objectif de faciliter l'accès aux études supérieures, auparavant réservées à l'élite, et de diversifier les niveaux d'enseignement. Gaétan Beaudin, ancien diplômé de l'EBAM et de l'École du Meuble, assure la continuité de l'enseignement de la céramique au moment où l'Institut des arts appliqués se voit incorporé au Cégep du Vieux-Montréal dans le but d'offrir une formation technique propre à l'insertion dans le monde du travail. L'Institut des métiers d'art (IMA), quant à lui, est créé en 1984, et maintient des partenariats avec les écoles-ateliers « afin de dispenser le programme de formation collégiale technique de métiers d'art avec ses huit voies de spécialisation (céramique, construction textile, impression textile, ébénisterie artisanale, joaillerie, lutherie-guitare, maroquinerie, verre) » (https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_du_meuble_de_Montr%C3%A9al).

¹⁰ Son mandat principal était de reconnaître l'importance d'une politique d'ensemble de l'enseignement des arts au Québec par l'étude de ses structures administratives, l'organisation matérielle des institutions affectées à cet enseignement et leur coordination avec les écoles de formation générale.

¹¹ Cette décision du ministère de l'Éducation de l'époque fait suite à la lecture et à l'analyse du rapport Rioux.

Bien entendu, il aurait été possible de remonter à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance pour saisir les conditions dans lesquelles le statut de l'artiste va se distinguer de celui de l'artisan (dorénavant regroupé au sein de confréries) et de son détachement progressif de sa condition préalablement liée uniquement au savoir-faire. Mais pour avancer mes propos, j'ai choisi comme toile de fond une référence plus immédiate – c'est-à-dire la période de l'après-guerre — pour mieux illustrer la bifurcation entre les arts visuels et les métiers d'art vers leurs institutions respectives et les débuts de la polémique entre l'expérience matérielle et l'expérience optique encore présente dans les discours théoriques.



Figure 1.6 Atelier de sculpture des beaux-arts de Montréal. (1950 ou 1951). Photographie : Office provincial de publicité. Service de ciné-photographie. Archives UQAM Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, boîte 2234 (chemise 43).

CHAPITRE II

L'EXPÉRIENCE MATÉRIELLE

2.1 Au cœur de la matière

Dans le métier que je pratique, je suis constamment engagée dans un cycle de prise de décisions. Ainsi, je dois choisir les techniques, les mouvements ou les déplacements appropriés à la réalisation de ce que je vais entreprendre dans l'atelier. Je dois aussi tenir compte des contraintes de temps, de l'espace requis pour les pièces, de leur emplacement dans le four, de la capacité d'enfournement et de la température de cuisson. Mon élan créateur est dicté par la méthode et son contexte d'élaboration et de ce fait, les exigences du métier circonscrivent le terrain dans lequel je joue, à la manière de la toile vierge ou de la page blanche.

Au moment de choisir mon sujet de recherche, je ressentais l'effet de toutes ces contraintes sur mon moral et je n'avais aucune envie de me replonger dans la production d'œuvres en céramique — j'envisageais même d'éviter le sujet de la céramique complètement. J'ai partagé ces préoccupations avec Éric le Coguiéc, mon professeur de méthodologie de la recherche, et il m'a aidé à voir qu'il y avait matière à élaboration dans l'étude des phénomènes propres à mon domaine d'expertise. Il ne tenait qu'à moi de trouver une nouvelle manière d'aborder ce sujet afin de résoudre ce dilemme.

Comment aller au cœur de la matière tout en me délestant des enjeux techniques de la céramique ? Par où et comment démarrer cette étude ? Quelle forme donner aux artefacts produits au cours de la recherche et comment pourraient-ils devenir des outils de recherche et de création ? Quelles pourraient être les structures et les modalités d'une recherche dirigée par la pratique afin qu'elles répondent aux exigences du modèle académique, sans assujettir la pratique au sujet de recherche ?



Figure 2.1 Fil à couper l'argile. Photographie : Pascale Girardin.

2.2 Le savoir faire

Ce questionnement me porte à réfléchir au métier que j'exerce, qui appelle à ce que mon corps tout entier reste engagé le long de ce parcours jalonné par les phases de transformations de la matière. Comme ma pratique exige que je demeure attentive à l'instant présent et que je prenne conscience de mon espace de travail et de ce qui m'entoure dans mon atelier, je me demande si par ce mode d'observation, il n'y aurait pas quelques indices qui pourraient éclairer ma recherche. De la sorte, je décide d'analyser mes gestes et les microévénements issus de l'activité céramique :

Je racle la toile tendue sur ma table de façonnage avec une règle d'acier afin d'éliminer les petites particules de terre desséchées qui pourraient s'incruster sur la surface d'une plaque molle et la marquer. Pour cette même raison, j'enlève ma bague et je me coupe les ongles. J'essore mon éponge lorsque l'argile est encore tendre et que je dois estomper ses arêtes vives, pour ne pas provoquer une traînée de barbotine sur son passage¹². Je pose doucement mes doigts sur le chant d'une plaque pour en estimer la mollesse avant que ceux-ci ne s'enfoncent et créent des concavités indésirables. Je roule avec rapidité et délicatesse l'annulaire, le majeur puis l'index afin de dégager et de soulever cette même plaque de la table, puis je glisse ma main droite dessous et la gauche dessus pour la saisir avec la partie charnue de mes paumes. D'un geste leste, je la déplace sur une planche de bois en faisant attention à ce que ce soit la chair et non les os de mes mains qui soutienne son étendue tandis que je la pose en la déroulant avec soin — plus la terre est malléable, plus je dois faire cette action avec fluidité. Lorsque l'argile est ferme, je peux la manipuler avec un peu plus d'assurance, mais en prenant garde de ne pas lui inscrire de courbe en la déposant sur sa planche, sinon elle risque de gauchir à la cuisson.

¹² La barbotine est une argile délayée qui peut servir de liant pour l'assemblage de pièces crues ou pour le coulage dans un moule de plâtre.

Cette façon de faire requiert une sensibilité proprioceptive à la matière et une analyse ergonomique de mon environnement de travail. De cette manière, je veille à minimiser mes déplacements ; à réduire les mouvements de mon corps et de mes mains et à dégager les couloirs de circulation dans mon atelier afin d'éviter les accrocs et la perte accidentelle de mon ouvrage. De ce fait, le métier que je pratique nécessite un savoir-faire et une adaptabilité devant les incertitudes qui se présentent à moi tout au long de ce cheminement. Comme je suis simultanément instigatrice et témoin de ses multiples altérations, la précarité de l'argile crue, comme la durabilité de la terre pétrifiée, me porte à réfléchir aux notions d'impermanence et de modalité, plutôt que de fixité ou d'aboutissement.



Figure 2.2 de Staebler, Stephen. Mobilier en céramique. Musée d'art de Berkeley, Université de Californie. 1970.

2.3 L'haptique vs l'optique

Les théoriciens et critiques en art contemporain n'ont qu'un accès partiel aux méthodes et aux démarches de travail de l'artiste, ainsi qu'aux artefacts produits par ce dernier. Dès lors, leurs écrits portent davantage sur la réception de l'œuvre que sur le processus d'élaboration. Pourtant, les spécificités de la pratique céramique, les caractéristiques de l'argile et la subjectivité de l'artiste sont en constante interaction tandis que le plan initial est révisé à chaque phase de la production d'une œuvre, donnant lieu à un corpus réflexif qui mérite une élaboration.

On peut retracer le développement de l'approche processuelle en art à l'expressionnisme abstrait et plus particulièrement dans le domaine de la céramique contemporaine à Voukos où la primauté de son geste est la figure centrale de son discours. D'une certaine façon, ses œuvres repoussent l'analyse conceptuelle par le rapport haptique qu'elles entretiennent avec le spectateur, confronté à l'énergie qui se dégage de ce geste tout-puissant. Toutefois, cette stratégie expressive ne fait pas l'unanimité. Stephen De Staebler, ancien étudiant de Voukos, s'oppose à l'école de pensée de l'*Otis group* qui « cherche à étirer l'argile au-delà de ses propriétés physiques » (Adamson, 2007, pp. 49-50), et développe des techniques de façonnage exemptes de traces du geste de la main. Dans ce sens, son approche est « haptique à l'extrême ». Dans un corps-à-corps avec la terre, De Staebler cherche à mettre en évidence l'interaction physique entre l'artiste et son médium, mais de « manière non démonstrative » Adamson voit dans cette méthode une analogie entre la masse et les forces internes de son propre corps et les « limites naturelles » du corps de l'argile. Il soutient que là où Voukos aborde la création à travers le geste et l'action directe, De Staebler explore l'autre côté du spectre aux limites de l'inaction, là où le médium a préséance sur l'artiste. De la sorte, De Staebler occupe le rôle de sculpteur céramique « ancré, au sens propre et figuré dans le monde de l'argile » (Adamson, 2007).

Le minimalisme et l'art conceptuel des années 60 vont contribuer à l'exacerbation des tensions entre les stratégies haptiques et optiques. Le contexte sociopolitique de l'époque est marqué par la remise en question de toute forme d'autorité — incluant l'emprise des institutions muséales sur les modes de dissémination et de représentation, ainsi que l'inaccessibilité des œuvres au grand public. L'art conceptuel offre une plateforme de radicalisation des pratiques où l'œuvre s'affranchit de sa matérialité. Dans son ouvrage consacré à la dématérialisation de l'objet d'art, l'auteur et critique d'art Lucy Lippard (1973) exprime en quelques mots l'ambiance généralisée de l'époque : désentravés par le statut de l'objet, les artistes conceptuels étaient libres de laisser leur imagination courir de manière débridée (Lippard, 1973, pp. vii-xxii). Néanmoins, l'un des effets les plus pernicioeux de ce mouvement est la facilitation de son entrée au sein de l'académie : l'abstraction rend ainsi accessibles le traitement théorique de l'œuvre, et son conditionnement en vue d'une insertion institutionnelle. Par conséquent, la révolution ne durera qu'un bref moment et Lippard conclut dans la postface de son ouvrage intitulé : *Six Years: the Dematerialization of the art Object from 1966 to 1972 .../ edited and annotated by Lucy R. Lippard* qu'il n'aura suffi que de quelques années avant que « la tyrannie du statut de la commodité » n'en absorbe les vestiges, car dans notre société capitaliste, l'art et les artistes demeurent des produits de luxe. Malgré ce constat, elle n'en reste pas moins optimiste et remarque que la contribution de l'art conceptuel à la dissémination d'un « art des idées » peut donner lieu à ce que ce dernier soit considéré au même pied d'égalité que l'objet décoratif, plutôt que de le supplanter ou d'être succédé par celui-ci (Lippard, 1973, p. 263).

2.4 L'art en devenir

La sortie en 2016, du livre *Art in the Making : Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing*, traite de la multiplication et de la diversification des méthodes de production employées par les artistes depuis les années 50. Motivés par

l'abondance de choix quant aux techniques d'exécution et de l'accessibilité à une main-d'œuvre abordable issue de la mondialisation à l'ère du numérique, cet ouvrage rejoint certaines des préoccupations sociopolitiques soulevées par Lippard, mais avec la particularité que leurs auteurs abordent ce sujet au travers de l'objet d'art *en cours de production* (Adamson, Bryan-Wilson, 2016), plutôt que sous la lentille de sa finitude dématérialisée. Ainsi les auteurs considèrent de manière critique la production de l'art *dans sa forme matérielle*.

Cette étude du faire peut sembler surannée, car depuis la période de l'après-guerre, l'art a été apprécié principalement pour ses mérites conceptuels et non pour ses qualités physiques, telles que la facture matérielle ou sa sophistication technologique. En effet, la perception selon laquelle l'art contemporain est fondé essentiellement sur des idées sous-tend une de nos croyances les plus chères : qu'il est plus qu'une simple commodité ; qu'il importe profondément, à la différence de toutes autres choses qui sont fabriquées, vendues et possédées (Adamson, Bryan-Wilson, 2016, p.16).

Bryan-Wilson et Adamson défendent ainsi que toute production est politique. En effet, les pouvoirs politiques et économiques ont avantage à ce que l'art soit désaffranchi des récits du faire et que les liens qui unissent les fabricants et les artistes (maîtres d'œuvre) soient occultés, afin que la réception de l'œuvre — ses réseaux de circulation, ses lieux institutionnels et ses impulsions contre-institutionnelles dominent le discours critique et conduisent à l'éloignement des récits de l'art dans ses moments de devenir et vers un rapprochement de l'art tel qu'il est présenté, enseigné, et distribué (Bryan-Wilson, Adamson, 2016). Ce point de vue, rejoint en quelque sorte les préoccupations de Lippard qui, en 1973, s'interrogeait à savoir si l'art conceptuel serait mieux équipé pour affecter le monde de l'art et reprendre le pouvoir, que ses contreparties moins éphémères (Lippard, 1973).

À la lecture de ces deux ouvrages, je perçois des correspondances avec mes propres considérations, car j'oscille entre l'idée de produire des œuvres matérielles (puisque non seulement je détens une expertise en céramique, mais j'ai aussi tous les moyens techniques à ma disposition) et celle de me délester de cette structure pour me plonger vers ses limites conceptuelles. Toutefois, je suis d'avis que peu importe sa structure matérielle (ou non), l'élaboration d'une œuvre d'art est une *forme de pensée* tandis que ses prémisses conceptuelles sont intimement liées aux stratégies employées pour sa réalisation. L'acte de création est une forme de potentialité, car seul l'artiste peut articuler ses contours et de la sorte, offrir un récit particulier en guise de contrepied aux discours publics prononcés par les institutions qui le délimitent. Dans le prochain chapitre, nous allons considérer le cadre dont je me sers pour explorer comment le savoir-faire de l'artiste peut contribuer au champ théorique de la connaissance.



Figure 2.3 Atelier de Pascale Girardin. Photographie : Stephany Hildebrand. 2017.

CHAPITRE III

LA CONNAISSANCE PAR LE GESTE

3.1 Le geste processuel

La pratique de la céramique s'exerce depuis plus de 20 000 ans (Wu, X., *et al*, 2012), là où existe la disponibilité de l'argile et de matériaux combustibles, combinée à des conditions climatiques favorables aux cuissons par le feu. Matière tactile, on peut la manipuler simplement avec les mains ou avec un outillage élémentaire afin d'en façonner un objet. Ce rapport direct à la matière en a facilité, sans doute, le développement à travers l'histoire et les cultures.

Le potier devient un potier par les rapports que ses mains entretiennent avec son médium et plus particulièrement à travers la répétition de ses gestes (Budden et Sofaer, 2009). De la sorte, il forme la terre qui le forme à son tour, donnant lieu à une connaissance non discursive qui pourrait être qualifiée de connaissance corporelle performée (Budden et Sofaer, 2009). Cette notion du savoir incarné et manifesté par le biais de la performance sera développée plus loin.

Dans son ouvrage intitulé *Being Alive*, l'anthropologue Tim Ingold (2011) brosse un tableau minutieux de l'acte de scier à la main une planche de bois. Il y décrit dans les moindres détails la mesure de la planche, le positionnement exact de celle-ci sur le tréteau ; l'alignement de ses jambes, puis le transfert de poids de son corps sur la

lame ; le positionnement de sa main droite et de son index tendu le long du plat de la manche de son outil, l'axe de sa main gauche qui s'agrippe à la ligne de coupe préalablement tracée à l'aide de son crayon. De là s'ensuit l'engagement des premières dents de la lame dans le coin de la planche ; du savoir-faire nécessaire à ce moment critique de la coupe (car un faux mouvement peut faire dévier le parcours de la lame) et ainsi de suite, jusqu'au moment où la chute de bois tombe au sol. Par ce texte, Ingold démontre que l'outil, le matériau et son utilisateur sont tous les trois unis par le processus et que de cette union découle une connaissance qu'il qualifie de *connaissance performée* (Ingold, 2011).

En effet, les caractéristiques du sciage d'une planche de bois ne peuvent être entendues comme une série d'étapes dans une chaîne opératoire, dont la résultante serait une pièce finie. Ingold est d'avis que cet ordre de gestes est processuel, plutôt que séquentiel, comme la marche. Dans la marche, chaque pas est à la fois une élaboration de celui qui le précède et une préparation à celui qui le succède. Chaque mouvement fait ainsi partie d'une continuité : comme pour l'acte de marcher, le sciage d'une planche a les caractéristiques d'un voyage qui procède d'un lieu à un autre, à travers un mouvement qui — bien que rythmique et répétitif — n'est jamais strictement monotone (Ingold, 2011, p.53).

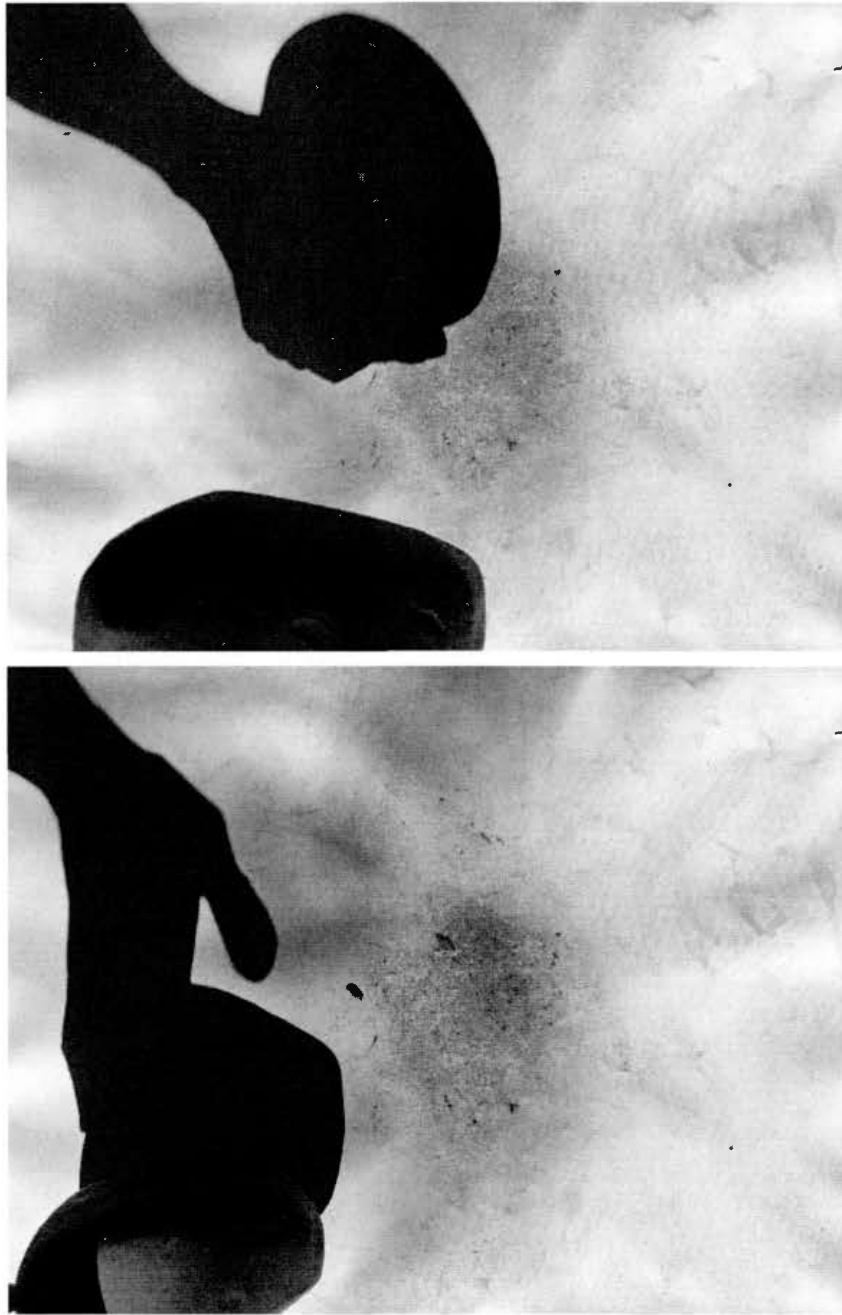


Figure 3.1 Étude du geste. Photographie : Pascale Girardin. 2017.

3.2 La transmission du savoir

Mon studio est aménagé de manière à ce que je puisse concevoir et fabriquer des œuvres décoratives ou fonctionnelles pour l'industrie hôtelière de luxe, où la facture des pièces créées reflète le souci de la qualité et du savoir-faire que je tiens en estime. Je dispose d'un vaste atelier, d'une équipe de production et d'une infrastructure qui me permettent de produire de grandes séries de pièces et d'œuvres intégrées à l'architecture. L'accomplissement de ces projets ne pourrait se faire sans l'aide d'une équipe d'assistants. Comme je me spécialise dans les méthodes de façonnage à la main et de l'émaillage au trempage et au versage, cela implique que je dois transférer mes connaissances et mon savoir-faire à mes employés¹³.

Ma préférence pour l'utilisation de techniques artisanales provient du fait que j'affectionne la cadence et la fluidité que me procure cette manière de travailler. Aussi, j'aime mettre à profit les caractéristiques inhérentes des matières premières, comme la mollesse de la terre et la fluidité de l'émail. Lorsque je projette une plaque d'argile sur la table, son mouvement me semble élégant et aisé, tout comme l'émail qui se répand sur une assiette en laissant la trace franche de son passage. Je crois sincèrement qu'un geste gracieux, se transfère du corps à l'œuvre finale et j'ai fait de cette pensée une philosophie *ressentie*.

J'aborde souvent ce sujet dans le contexte de mon atelier, ainsi que l'importance de l'économie des gestes — non pas dans le sens d'une productivité liée à l'économie marchande, mais d'une retenue, qui résulte d'une capacité à s'imaginer les étapes subséquentes afin de diriger les mouvements vers ces dernières sans gesticulations excessives. Dans ce contexte, la transmission de mon savoir-faire comporte sa part de

¹³ Ces techniques requièrent une très bonne dextérité et une fine coordination motrice qui se développe par la pratique et la répétition.

défis, dont le principal est l'articulation de l'ensemble de ces actions, et des liens qui les unit les unes aux autres sur le parcours complexe qu'est la transformation de la terre depuis son état humide jusqu'à sa vitrification.



Figure 3.2 Étude du geste. Photographie : Pascale Girardin. 2016.

3.3 La proprioception

Manipuler les contours humides des pâtes céramiques est un geste qui m'est si familier qu'au moment où je prends un pain de terre entre mes mains et que je palpe son degré de mollesse, je peux estimer à la fois son potentiel de façonnage ; sa capacité à subir la pression de mes doigts sans qu'elle reste marquée par ceux-ci ; sa souplesse au pliage et enfin, sa fermeté à l'assemblage. Pétrir, former, manipuler, tourner et tournasser requièrent que je porte une attention particulière au toucher. Ma vision se transpose alors au bout de mes doigts et je perçois des choses que mes yeux ne peuvent distinguer. La consistance d'une terre détermine l'approche que je choisis de prendre avec cette dernière et par voie de conséquence, révèle les attributs de mon propre tempérament.

Dans son ouvrage intitulé *La terre et les rêveries de la volonté*, l'auteur Gaston Bachelard qualifie de *cogito pétrisseur* le rapport que la main entretient avec la matière pour former une pensée agissante. « Qu'on ne s'étonne donc pas [...] si l'on sent que la main crée ses propres images » (Bachelard, 1948, p. 82).

J'ai une prédilection pour une pâte dont le degré de mollesse me permet de pétrir une masse de quelques kilos en me servant du poids de mon torse et de mes épaules, plutôt que de la force musculaire de mes bras. Tandis que le talon de mes mains presse généreusement dans l'argile avec assez de résistance pour que je puisse faire pivoter cette dernière sur son axe, je la reprends avec les mains pour la bercer à nouveau sur la table. Ce contact direct et intime de mes mains posées sur l'argile me renvoie à ma propre résistance et à l'habileté de mon corps à percevoir les signaux qu'elle émet. De cette manière, je m'adapte à sa texture en ajustant ma posture, l'angle de mon poignet et la hauteur de mes hanches vis-à-vis la table. Ma pâte idéale me permet ainsi d'enchaîner ces mouvements avec fluidité et d'établir un rythme en phase avec mon souffle et mon endurance. La cadence maintenue, je fais attention de

ne pas poser mon regard sur cette masse d'argile, car mes yeux sont trompeurs — les yeux fixés au loin, ce que je ressens et ce à quoi je rêve restent dissimulés dans l'intimité de la matière.

« La dureté et la mollesse des choses nous engagent — de force — dans des types de vie dynamique bien différents. Le monde résistant nous promet hors de l'être statique [...] Tous ces objets *résistants* portent la marque des ambivalences de l'aide et de l'obstacle » (Bachelard, 1948, p. 82).



Figure 3.3 Étude. Photographie : Pascale Girardin. 2017.

3.4 Le rythme et la réceptivité

Ingold (2013) introduit la notion de correspondance dans le processus de l'élaboration d'une forme en s'appuyant sur le travail de recherche de l'ethnologue, André Leroi-Gourhan qui soutient que la rythmicité et le caractère mnémonique de l'action technique déterminent la forme finale d'un objet, plutôt que l'idée préalablement imaginée (Ingold, 2013, p. 36). Les répétitions rythmiques des gestes qu'entraîne la manipulation d'outils et de matériaux ne sont pas, toutefois, de type mécanique, comme l'oscillation d'une pendule ou d'un métronome. Puisqu'ils sont effectués selon les réglages sensoriels en continu des mouvements du praticien à la rythmicité inhérente des composantes de l'environnement avec lequel il s'investit (Ingold, 2013, p. 155).

Cette façon de créer illustre tout à fait le rapport dialogique qui entre en compte dans le travail de la terre. Que ce soit au moment du pétrissage ou du façonnage d'une pièce, le rythme soutenu de ma gestuelle couplé aux ajustements provoqués par les signaux haptiques que me renvoie la matière, font en sorte que le degré de mon attention alterne entre une présence concentrée et un état introspectif où je me perds dans mes pensées comme dans une transe et que le travail que j'entreprends semble se faire de lui-même. L'activité rythmique est une forme de méditation active qui me permet d'entreprendre un parcours réflexif qui lie ma pensée à mes gestes.

Dans le bouddhisme zen, le *kenshō* est la première phase de l'éveil qui mène vers l'état de pleine conscience. L'expression *ken* se traduit par « percevoir » ou « voir » et *shō* par « nature » ; unis, ces deux mots signifient « voir sa propre nature » (et non « percevoir la nature »), car dans l'esprit du *kenshō*, il n'y a pas de distinction entre l'observateur et l'observé. Pour moi, le *kenshō* évoque parfaitement l'esprit qui m'habite lorsque les propriétés de la terre que je manipule me mènent vers une meilleure connaissance de moi-même.

À la rencontre de la pâte humide, j'hésite à me penser comme sujet agissant. Lorsque la surface de mes paumes et le bout de mes doigts jaugent la souplesse de la terre, je reste réceptive à sa plasticité, car un malaxage trop long en épuiserait les qualités. « Ainsi la matière nous révèle nos forces [...] Elle donne non seulement une substance durable à notre volonté, mais encore des schèmes temporels bien définis à notre patience » (Bachelard, 1948, p. 28). L'argile est un miroir mat, opaque et fidèle.

3.5 Le processus et la finalité

Je ne peux comprendre la céramique qu'en termes de trajet et de potentialité, car je reste tributaire des dérives entre ma conception de départ et la réalisation finale. Étant donné qu'il est difficile (et souvent impossible) de corriger des défauts sur une pièce après sa vitrification, j'accorde d'autant plus d'importance au processus qu'à l'aboutissement et je porte une attention particulière à mes actions au moment où je peux encore intervenir sur la matière. Par conséquent, ma perception des objets que je fabrique est influencée par la nature cyclique de l'activité céramique et, dans mon esprit, ces objets existent déjà dans l'argile fraîche, tandis que leur genèse se situe autant au moment où ils sont fabriqués qu'après leur vitrification, lors du défournement.

L'approche que j'ai choisi d'adopter dans mon travail de recherche ainsi que dans mon métier de céramiste, est le reflet de ma propre nature et de mon intérêt pour la complexité. Je ne peux m'empêcher de considérer simultanément les notions de pensée et de geste ; de genèse et d'aboutissement ou d'abstraction et de matérialité. Cette façon d'être a sans doute contribué à ce que je veuille faire l'étude des relations que j'entretiens avec la terre et le contexte de production dans lequel mon activité créatrice a lieu.

Prise dans l'angle d'une démarche poïétique, l'étude du geste, de l'atelier, de l'artéfact et de son contexte de présentation théorique fait apparaître les liens qui mettent en exergue des problématiques propres au caractère expérientiel et non discursif d'une pratique de la céramique. À mon avis, l'étude d'un objet (ou d'un artéfact) à lui seul ne permet pas de rendre compte de la totalité d'une démarche — seul l'artiste peut témoigner de ce qui peut, a priori, échapper au regard du spectateur.

En préconisant une approche poïétique, je situe les œuvres produites au cours de ma maîtrise en arts visuels au cœur de la recherche et je mets à profit mon rapport avec le monde matériel de la céramique dans un esprit d'expérimentation et de découverte afin de produire de la connaissance, non pas « sur le mode de l'instrumentation ou de l'aliénation, mais sur le mode de la fréquentation et du contact » (Fourmentaux, 2009). Dans un sens plus élargi, mon engagement envers cette méthodologie reconnaît aussi l'indissociabilité de tous les intervenants de la sphère de l'art contemporain, où chacun peut mettre à contribution ses expériences et prendre part au développement de la connaissance dans ce domaine.



Figure 3.4 Test d'installation. Photographie : Pascale Girardin. 2016.



Figure 3.5 Girardin, Pascale. *Procédé No. 3*. 2015

CHAPITRE IV

UNE DÉMARCHE POÏÉTIQUE

4.1 Le savoir corporel

Entièrement liée à mon objet d'étude (puisque pour moi, faire et penser ne font qu'un), je commence ma recherche par la description de ce que je fais lorsque j'entre dans mon atelier de céramique pour travailler sur une pièce. À la lecture de mes premières notes de carnet, je viens à l'évidence que les mots ne me suffisent pas — je dois prendre la terre dans mes mains.

Le langage morcelle et repousse la dimension de l'infini.

Éric le Coguiéc

Je sors une masse d'argile froide et humide d'un sac de plastique. Dense, elle résiste à la pression de mes doigts. J'arrache une petite motte de terre et je la roule entre mon pouce, mon index et mon majeur. Elle se réchauffe au fur et à mesure que je la manipule et perd de sa plasticité puis elle commence à se craqueler. J'observe les fendillements sur la surface de mes paumes tandis que la terre absorbe à son tour l'eau de mon épiderme. Des petites miettes tombent sur la table. Cette sécheresse est insupportable et je plonge mes mains dans un seau d'eau afin de dissoudre les restes de terre incrustés dans les plis de ma main.

« [...] cette coopération des substances peut, dans certains cas, faire place à une véritable *lutte* : elle peut être contre la terre un défi de la puissance dissolvante, de l'eau dominatrice – ou bien contre l'eau un défi de la puissance absorbante, de la terre qui assèche » (Bachelard, 1948, p. 76).

Je résiste à l'envie de tracer en mots le parcours chronologique de la fabrication d'une pièce de céramique, car je sens que de faire ainsi serait d'occulter l'essentiel. Malléable et informe, l'argile représente pour moi le chaos et le caractère instable du monde matériel et du rapport que j'entretiens avec elle. Sa masse changeante me renvoie à ma propre nature. Ainsi, aborder l'activité céramique dans le sens d'une narration me paraît fictionnel et précaire, car comme le raconte Ingold dans *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*:

L'habile praticien est comme un conteur accompli à qui les récits sont racontés à travers la pratique de son métier, plutôt que par les mots. L'activité de scier une planche de bois ressemble plus à une déambulation qu'à une étape. De la même façon, la fonction d'une scie réside davantage dans une histoire ou peut-être dans une série d'histoires que dans une série d'attributs. Fonctionnalité et narrativité sont les deux faces de la même médaille (Ingold, 2011, p. 57).¹⁴

Toucher, palper, arracher, triturer, malaxer, étendre, battre, tourner, gratter, repousser, rincer, essuyer, frotter, essorer, poncer, enfourner, défourner, nettoyer, émailler, cirer, éponger, rincer, enfourner, laver, défourner, toucher...

Ces actions, générées par l'activité céramique, font écho à « *Verb List Compilation : Actions to Relate to Oneself 1967–1968* » de l'artiste américain Richard Serra – une

¹⁴ Tim Ingold, *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, (Londres : Routledge, 2011). Traduction libre, p. 57.

liste descriptive de verbes que l'artiste inscrit au crayon mine sur une feuille de papier. À cette époque, Serra cherche à réduire l'activité artistique à sa plus simple expression, c'est-à-dire au processus et au geste. *Verb List* lui sert alors de guide pour appliquer sur une diversité de matériaux, des stratégies nouvelles en relation avec la liste de verbes qu'il a rédigée. De mon point de vue, cette manière de faire lui permet de rester attentif au processus, afin que les œuvres qui en résultent témoignent de la relation tangible qui existe lorsque le corps et les actions de l'artiste rencontrent la matérialité des médiums utilisés. Bien qu'il nous soit impossible d'occulter l'aspect démonstratif des mises en scène de Serra, où les mains tirent, attrapent, déchirent, ramassent ou grattent divers matériaux, ses expérimentations permettent de rendre compte de l'indissociabilité de l'activité de création et des produits de cette activité.

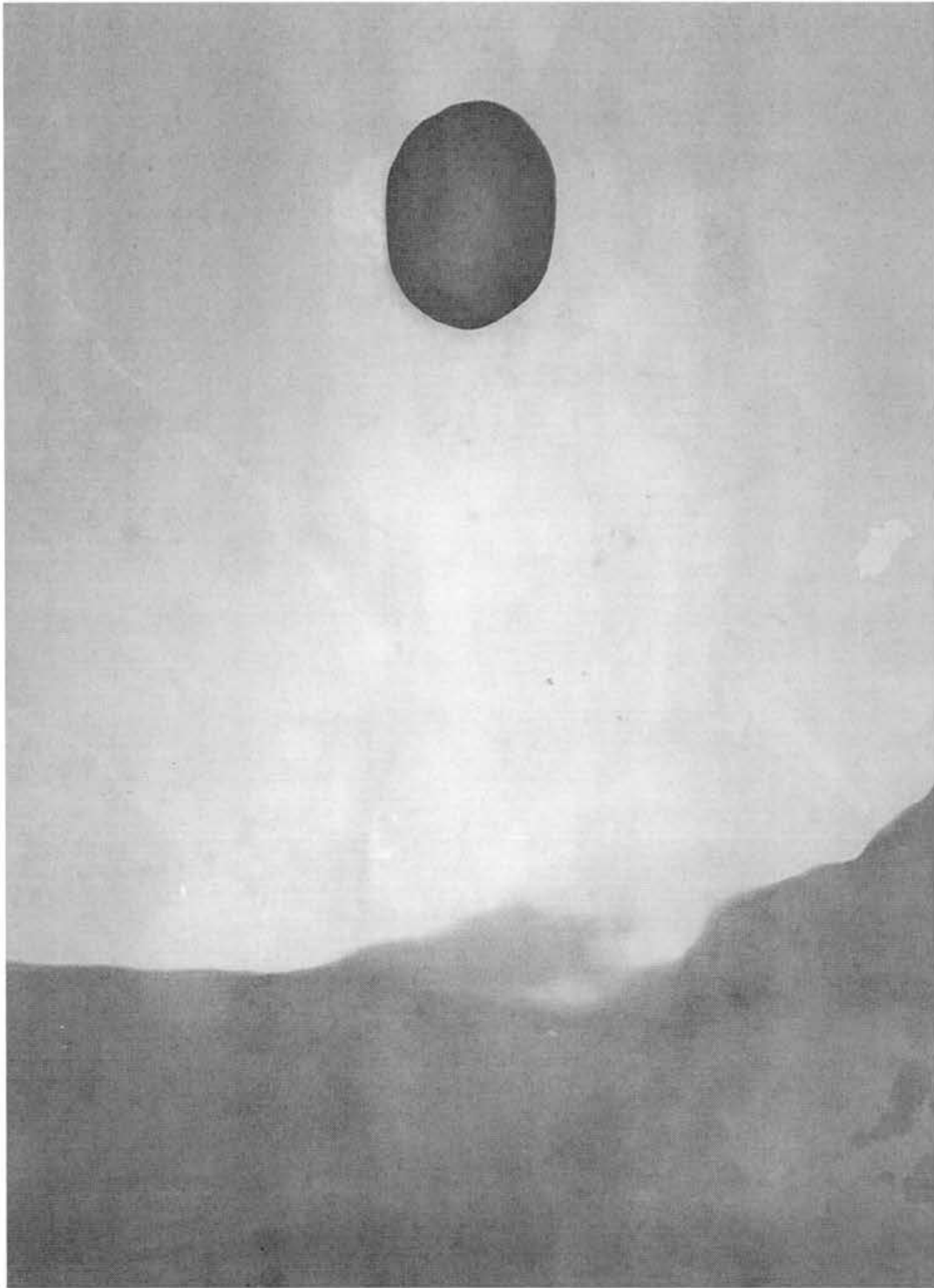


Figure 4.1 Girardin, Pascale. *Procédé No. 8*. 2016.

4.2 Le sujet révélé

Dans le chapitre *Buddhist Idea of Beauty*, de l'ouvrage *The Unknown Craftsman* (Yanagi, 1952) l'auteur s'exprime sur la « réalité perçue de la beauté » qui émerge dans la pratique régulière et répétitive des gestes de l'artisan en pleine maîtrise d'un métier et par le détachement qui s'opère lorsqu'il n'a plus d'attente à l'égard de l'issue de son travail. Du point de vue de la pensée bouddhiste, le sentiment de beauté naît lorsque l'opposition entre le sujet et l'objet a été dissoute [...] La vraie conscience de la beauté se trouve là où la beauté regarde la beauté et non où *je* regarde *ça*. (Yanagi, 1952, p. 152). De ce fait, la connaissance passe par la *reconnaissance* : par une série d'allers-retours entre ce que l'on croit percevoir et ce qui se présente à nous.

Avant de commencer le travail de poterie, il est essentiel de pétrir l'argile et de l'homogénéiser pour éviter que la présence de masses plus denses ne déstabilise le tournage et crée des déformations involontaires des pièces lors du séchage. Au moment où je pétris la terre, mon esprit se pose et se concentre tandis que mon corps se réchauffe et que l'argile s'assouplit. Ce rituel m'aide à visualiser la séquence de mes actions prochaines. L'attention que je porte à ce qui est devant moi devient diffuse, tandis que ma boule de terre se transforme en coquillage, puis en ballon ovoïde...

À la fin de ma première session universitaire, je dois concevoir une œuvre qui fera partie de l'exposition de groupe de ma classe au CDEx¹⁵. Je ne me sens pas prête à produire une pièce et ne sachant trop que faire de cette situation, je retourne à mon

¹⁵ Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal. La galerie présente les recherches et les créations des étudiants à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

atelier pour réfléchir. Par habitude et pour me réconforter, je prends une motte d'argile et je commence à la pétrir. Les sons produits par les petits claquements de l'argile qui décollent de la toile de coton me bercent. Je n'ai pas d'objectif précis, car je ne compte pas produire une pièce de céramique. Comme mon téléphone portable est posé près de moi sur la table, je décide de photographier le ballon de terre que je viens de former — par mégarde, la fonction flash est allumée.

Je regarde mon écran et je reste saisie par ce que je vois ; les ombres qui auraient dû être apparentes sur l'image sont invisibles, car l'angle de la prise de vue et la position du flash (qui est situé tout près de la lentille du téléphone) ont pour effet d'aplatir la forme arrondie du colombin. Ainsi, j'ai l'impression de regarder un collage — une forme découpée sur une toile de coton. Enhardie par cette expérience, je prends un colombin d'argile fraîchement sorti de la boudineuse¹⁶ et je le place sur la table pour le photographier à son tour.

Les images de cette première série évoquent pour moi une *erre*¹⁷ : les formes isolées paraissent se détacher de la toile de fond et flotter sur la surface d'un tableau. Cette métaphore me renvoie à la manière dont mon sujet de recherche s'est révélé à moi : je viens de couper le moteur de la production céramique ; l'énergie résiduelle de mon corps, engagée à la terre en mouvement, me propulse dans une direction indéterminée, qui stimule ma curiosité. Je comprends dès lors qu'au travers d'une démarche poétique, ma proximité aux phénomènes propres à l'activité céramique peut être mise à profit afin d'observer, de cueillir, d'activer et de mettre en scène les éléments de ma pratique dans le but de produire de la connaissance. Enfin, pour que mon projet

¹⁶ Un malaxeur mécanique avec un embout rond par lequel sort l'argile.

¹⁷ Lorsque l'on coupe le moteur d'un bateau afin de le mener au quai, il faut moduler le système de navigation ; le mouvement de l'embarcation est désormais dirigé par sa vitesse résiduelle et l'inertie de sa masse. Il ne s'agit plus de déployer l'énergie motrice pour se rendre à bon port — plutôt, il faut se servir de l'erre et de l'expérience acquise.

de recherche atteste de la relation étroite qui existe entre le faire et le savoir, je dois aussi considérer ma personne tout entière dans cette démarche. De la sorte, mon sujet d'étude, pris dans sa globalité, m'offre une occasion unique de décrire et de raconter une histoire sur la façon de faire, de penser et d'être céramiste.

4.3 Le geste et la réflexion : une trajectoire en boucle

Afin de produire une pièce de céramique comme un vase, j'enchaîne des gestes et des techniques dictés par la forme que je désire obtenir et en accord avec mon degré de maîtrise de chacun de ces éléments, je peux m'imaginer, avec plus ou moins de précision, la réussite de la pièce au moment du défournement.

Afin de *reproduire* cette pièce, je dois revoir dans les moindres détails les circonstances dans lesquelles j'ai entrepris mon travail initial et reconstituer le parcours de la transformation de la matière. Cela requiert une qualité d'attention particulière — qualité qui ne peut se développer qu'avec la pratique et la répétition. Le chemin que je trace une première fois doit être retracé encore et encore jusqu'au moment où mon corps *comprend*. Chaque itération est un *émetteur de signal* que seules une présence et une réceptivité constantes peuvent me permettre de capter et de décoder.

On dit que l'argile a une mémoire. À la sortie du four, une fissure ou un voilage sont autant de témoins des rapports de forces entre mon objectif de départ et les éléments de la terre, de l'eau, de l'air et du feu. De la sorte, les heures passées à l'élaboration d'une pièce ne sont pas garantes d'un résultat concluant et le défournement est en quelque sorte une naissance. À mon avis, une pièce reste inachevée jusqu'au moment où je suis disposée à la comprendre, à mettre de côté mes attentes et l'ensemble de mes acquis afin de percevoir « ces fragiles nouveautés d'une pensée sans histoire, d'une pensée sans pensées... » (Bachelard, 1931, p. 35). Je laisse « reposer » mes

pièces défournées à des endroits qui se situent dans mon champ de vision, sur mon parcours quotidien où je peux les entrevoir lors de mes déplacements.

Pour le céramiste néerlandais Anton Reijnders, le temps est son allié et il lui arrive de ne percevoir un sens à ses œuvres qu'après plusieurs années à déplacer ou à réassembler dans son studio des pièces nouvellement façonnées avec ses éléments plus anciens qu'il qualifie de « vieilles connaissances », et qu'il surnomme *self-made ready-mades*¹⁸. Je reconnais dans l'approche de Reijnders l'accumulation des regards furtifs que je pose sur mes pièces « en jachère » pour enfin saisir leur potentiel d'expression dans le temps. Reijnders considère qu'une combinaison d'engagement et de désengagement envers une pièce lui permet de prendre des décisions. Parfois, elles ne prennent que quelques secondes et d'autres fois des années (Reijnders, 2007, p. 42).

Je perçois l'activité céramique sur deux temporalités : la première se déploie de manière séquentielle et je peux la décrire aisément à travers les étapes successives de la transformation de la matière, tandis que la seconde est concomitante et se manifeste par l'accumulation et l'union de la pratique et de la connaissance. Ainsi, le temps révèle ce que je ne saisis pas toujours au premier regard. À moins qu'une chose n'attire l'esprit, elle n'est pas une chose ; tant que l'esprit ne donne la vie aux choses, il ne peut être entier (Yanagi, 1958, p.187).

¹⁸ Reijnders utilise ce terme pour décrire des pièces de céramique qu'il a réalisées au préalable, mais qui n'ont pas encore été intégrées à une œuvre. Le terme « Self-made Ready-made » adopté par Reijnders se distingue du Ready-made, attribuable à l'artiste Marcel Duchamp, pour décrire l'appropriation par un artiste d'un objet manufacturé qui a subi un minimum d'interventions, si ce n'est que de le disposer dans un contexte d'exposition pour lui conférer le statut d'œuvre d'art, par le fait que ce ne sont pas des objets manufacturés mais plutôt façonnés à la main par l'artiste.

4.4 L'adaptation.

Rien d'intellectuel ne peut exister sans action.

Wang Yangming¹⁹

Au chapitre 3 de *Making* intitulé « On Making a Handaxe », l'anthropologue Tim Ingold (2013) médite sur l'apparition du hachereau²⁰, ce premier outil fabriqué par les hominidés. Puisque l'on retrouve des traces de cet artéfact, datées de la même époque sur plusieurs continents, son origine est impossible à cerner et Ingold stipule que sa préconception lui semble improbable, car cela impliquerait une méthode de travail où la pensée serait précurseur du geste. Selon l'auteur, l'activité de débitage serait plutôt reliée à la sensibilité proprioceptive du tailleur, couplée à une suite de mouvements exploratoires de son corps et de sa main. La forme du hachereau serait donc une émergence de l'action répétée, plutôt qu'une projection mentale de celle-ci sur la pierre. De cette manière, Ingold conçoit le processus comme une mise en route où l'itinéraire dépasse l'objectif fixé (Ingold, 2013).

L'œuvre in situ *Asphalt Rundown*, de l'artiste Américain Robert Smithson est un parfait exemple d'une mise en route où la finalité de l'œuvre ne peut être entièrement imaginée d'avance. Dans une volonté de s'éloigner de la composition et inspiré par les phénomènes entropiques, Smithson déverse de l'asphalte à l'aide d'un camion benne en haut d'une colline d'une carrière de gravier romaine. Pris dans leur contexte historique, ce geste et les œuvres subséquentes *Concrete Pour* et *Glue Pour* font écho aux projections de peintures (*drippings*) de Jackson Pollock, outre le fait que Smithson cherche à prendre une distance de l'expressionnisme abstrait et se voit plutôt comme un metteur en scène.

¹⁹ Philosophe chinois confucéen, né en 1472.

²⁰ Lame ou petite lamelle en pierre, taillée manuellement par une technique de débitage par pression.

Je perçois dans le travail de la terre ce même entrelacement que Smithson entretient entre la pensée, le geste et la réactivité de la matière en évolution tout au long de ses nombreuses phases de transformation. L'impermanence des états de l'argile et de l'eau, couplée aux infimes réajustements des actions portées sur elles dans un cycle de production, exprime un *potentiel*, plutôt qu'une finitude. Ce potentiel est aussi un point de jonction — où l'action et le résultat ne sont pas encore déterminés. Le locus de la créativité se situe dans ces moments furtifs et discrets.

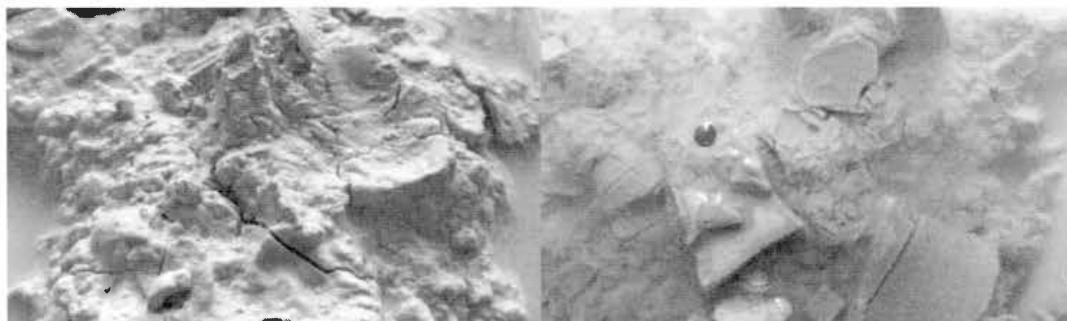


Figure 4.2 Girardin, Pascale. *Osmose*. Œuvre vidéo (prise d'écran). 2017.

4.5 Les artéfacts

L'artiste minimaliste et conceptuelle Jennie C. Jones explore le monde tangible de la musique jazz et examine le potentiel que divers supports et outils de production auraient pour devenir à la fois le sujet et la matière première de ses sculptures et tableaux. Par l'échantillonnage, la réduction ou l'accumulation, Jones puise dans les œuvres musicales d'artistes peu connus de l'avant-garde, tels que les compositeurs Olly Winson et Wendell Logan, pour créer des univers sonores immersifs, complexes, et épurés.

Animée par mes expérimentations photographiques et par l'écoute des pièces musicales de Jones, je décide de capter les sons produits par la dissolution de l'argile au moment de verser l'eau au-dessus d'un bol contenant des copeaux de terre sèche pour faire de la barbotine. Le gazouillis provoqué par les petites bulles qui remontent à la surface de l'eau est à peine audible à l'oreille nue et le silence qui s'ensuit indique que l'argile est entièrement imbibée et prête à être utilisée pour assembler mes pièces. Dans l'œuvre de Jones, le silence entre les notes renvoie un message politique subtil — celui de l'absence de représentation noire dans l'avant-garde artistique contemporaine. Tandis que pour moi, il s'agit d'un signal qui marque l'aboutissement d'un rapport de forces entre l'eau et la terre, et de la « puissance dissolvante » (Bachelard, 1948) sur l'argile desséchée.

Les trames sonores issues de ces expériences révèlent un foisonnement de bruits que je peine à identifier. Au montage, j'estompe les fréquences trop aiguës et j'y insère des zones d'accalmies dans le but de saisir les faibles signaux que le silence semble circonscrire : ceux qui me mènent vers un espace plus intime, où je peux agir, écouter et observer discrètement.

Je réfléchis à leur mise en forme, car je veux éviter l'utilisation de tout élément visuel qui indiquerait la source de captation, telle qu'un seau de barbotine, de l'argile sèche, de l'eau ou même un contenant vide — mon désir est de produire une œuvre ouverte dont le coefficient de lisibilité est faible. Ainsi, je cherche à ce que l'activité céramique puisse émerger de cette forme sans qu'elle ne devienne démonstrative.

Ma table de pétrissage est en bois et le dessus est recouvert d'une toile de coton tendue qui empêche l'argile de coller sur la table. Avec le temps, elle s'est entachée et présente des marques d'usure créées par mon couteau à potier. Ces traces me rappellent les bâches usées recouvrant les camions que l'artiste canadienne Betty Goodwin a récupérés pour les incorporer dans une série d'œuvres intitulées *Tarpaulin*. Interpellée par l'acte de couvrir un camion elle y perçoit une métaphore de l'humain qui se vêt et de manière plus générale, du contexte social du travail et de la nature cyclique de la vie (MacDonnell Eichhorn, 1999).

Je contemple le canevas qui recouvre ma table de pétrissage et à mon tour, je me questionne sur la possibilité qu'elle puisse être plus qu'une surface de travail. Et si cette toile devenait à la fois l'objet et le sujet d'une étude — le signifié et le signifiant ? Un dispositif qui témoigne des processus impliqués dans la pratique de l'activité céramique et de mon expérience acquise au fil des années ? Les marques d'usure qu'elle arbore possèdent leur propre histoire. Ainsi, j'entrevois dans sa réhabilitation et sa transposition, la possibilité qu'elle puisse devenir un artéfact, un témoin de mon existence quotidienne et du travail appliqué au cours de mes années de pratique de mon métier de céramiste.

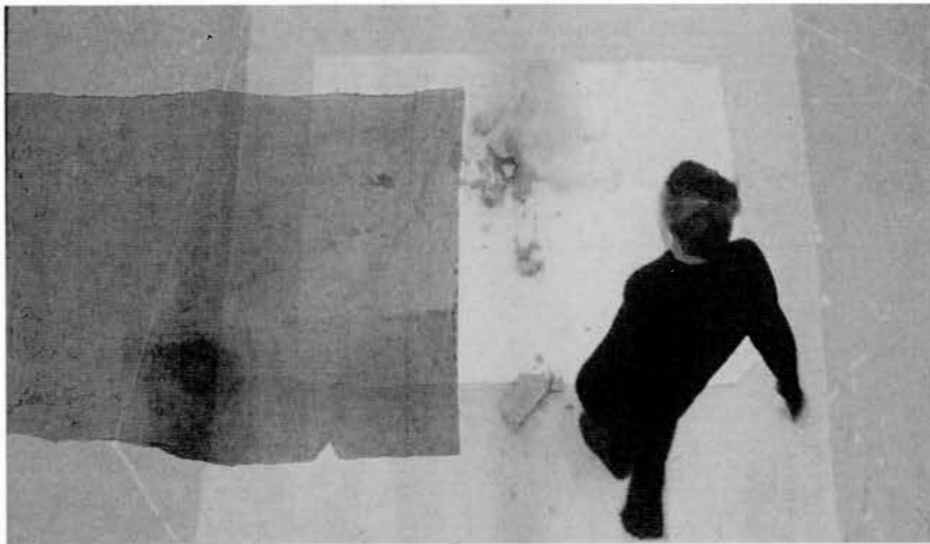


Figure 4.3 Girardin, Pascale. *Procédé*. Œuvre vidéo (prise d'écran). 2017.



Figure 4.4 Performance donnée dans le cadre du séminaire intitulé Forum à l'Université du Québec à Montréal. 2017.

4.6 Le corps en mouvement

Inspirée par mes réflexions et mes lectures sur la connaissance performée, je tourne mon attention vers mon corps afin d'étudier le potentiel de ma gestuelle pour élargir mon champ d'investigation. J'entreprends dès lors de me filmer en action dans une salle de classe au plafond élevé et je fixe mon téléphone sur une poutrelle pour obtenir une prise de vue à vol d'oiseau. Je dépose un canevas de coton sur le sol de béton et je me déplace sur sa surface pour concasser des mottes de terre sèche, puis je verse de l'eau dans des contenants de plastique. Malgré le fait que ces premières expérimentations sont improvisées, j'ai la sensation de *suivre* une chorégraphie qui existe déjà. Mes gestes se laissent guider par la matière et la matière par mes gestes. Les enchaînements sont fluides et font écho à mon état intérieur. Écouter cet état, y être à la fois attentif et réceptif me permet d'exprimer une certaine intimité : ce que je n'avais pas été en mesure de faire jusqu'à ce moment.

Guidé par la philosophie bouddhiste *chán*²¹, l'artiste taiwanais Lee Mingwei situe l'expérience au centre de sa démarche en créant des œuvres qui conduisent à la réflexion et à la contemplation dans des espaces publics. Dans une entrevue avec la commissaire Mary Jane Jacobs (Jacob, 2004, p.229), Mingwei s'interroge à savoir si l'art peut être la performance consciente de simples actes et la manipulation de l'attention elle-même. À la lecture de ce passage, il m'est facile de transposer cette réflexion à mes questions de recherche et à l'activité céramique, où chacun de mes gestes engage ma conscience.

²¹ Le *chán*, parfois traduit en « méditation silencieuse », est une forme de bouddhisme mahāyāna née en Chine à partir du V^e siècle, qui insiste particulièrement sur l'accession à l'expérience directe de l'Éveil par la méthode la plus efficace et la plus simple possible. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A1n_\(bouddhisme\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A1n_(bouddhisme))

Ma séance terminée, je soulève et plie lentement le canevas pour éviter que la poussière de l'argile concassée ne se disperse dans l'air que je respire, puis je le lave à grande eau. Il résiste aux pliages provoqués par ce nettoyage. Mes gestes vigoureux contrastent avec l'état méditatif dans lequel je suis absorbée. La bâche enfin essorée, je la cloue spontanément au mur, et je projette les courtes vidéos sur celle-ci. Dans la première scène, au moment où je dépose la bâche sur le sol, l'image en mouvement projetée sur sa forme tangible crée un dédoublement. À cet instant, j'ai l'impression d'observer une mise en abîme — mes déplacements activent la surface du canevas et lui confèrent une présence fantomatique.

Dans son essai intitulé *In the Space of Art*, la commissaire américaine Mary Jane Jacobs (2004) élabore sur la valeur accordée à l'intuition dans le processus de création et précise que faire de l'art, c'est comprendre que l'intuition est beaucoup plus qu'un vague soupçon, qu'elle est l'émergence d'une connaissance intérieure que nous ignorions peut-être posséder (Jacobs, 2004, pp. 165-169).

Mon projet de recherche-crédation achève et je décide de rendre publics les gestes que j'ai performés et filmés dans la salle de classe. Je reprends certains passages de mes explorations et j'apporte de l'argile sèche en forme de minces plaquettes, un rouleau à pâtissier, une cruche de céramique et des petits bols que j'ai tournés dans mon atelier.

Je remplis les vingt bols d'eau et, avec l'assistance d'un collègue, les distribue aux personnes présentes dans la salle. Une voix hors champ (la mienne), narrant mes impressions et mon analyse d'un bol tourné joue en toile de fond. Cette expérience offre la possibilité aux spectateurs d'apprécier directement la préhension et la forme du bol dans leurs mains et de ressentir la texture de la céramique sur leurs lèvres et la fraîcheur de l'eau au contact de leur langue.

Déposer, déplacer, verser, soulever, offrir, rouler, concasser, rassembler, recueillir, nettoyer, plier, replacer...

À la fin de ma performance et à la suite de la réception de l'œuvre par le public, je marque un temps de pause pour accueillir à mon tour le silence qui mène à l'introspection.

S'arrêter, respirer, ressentir, partager.

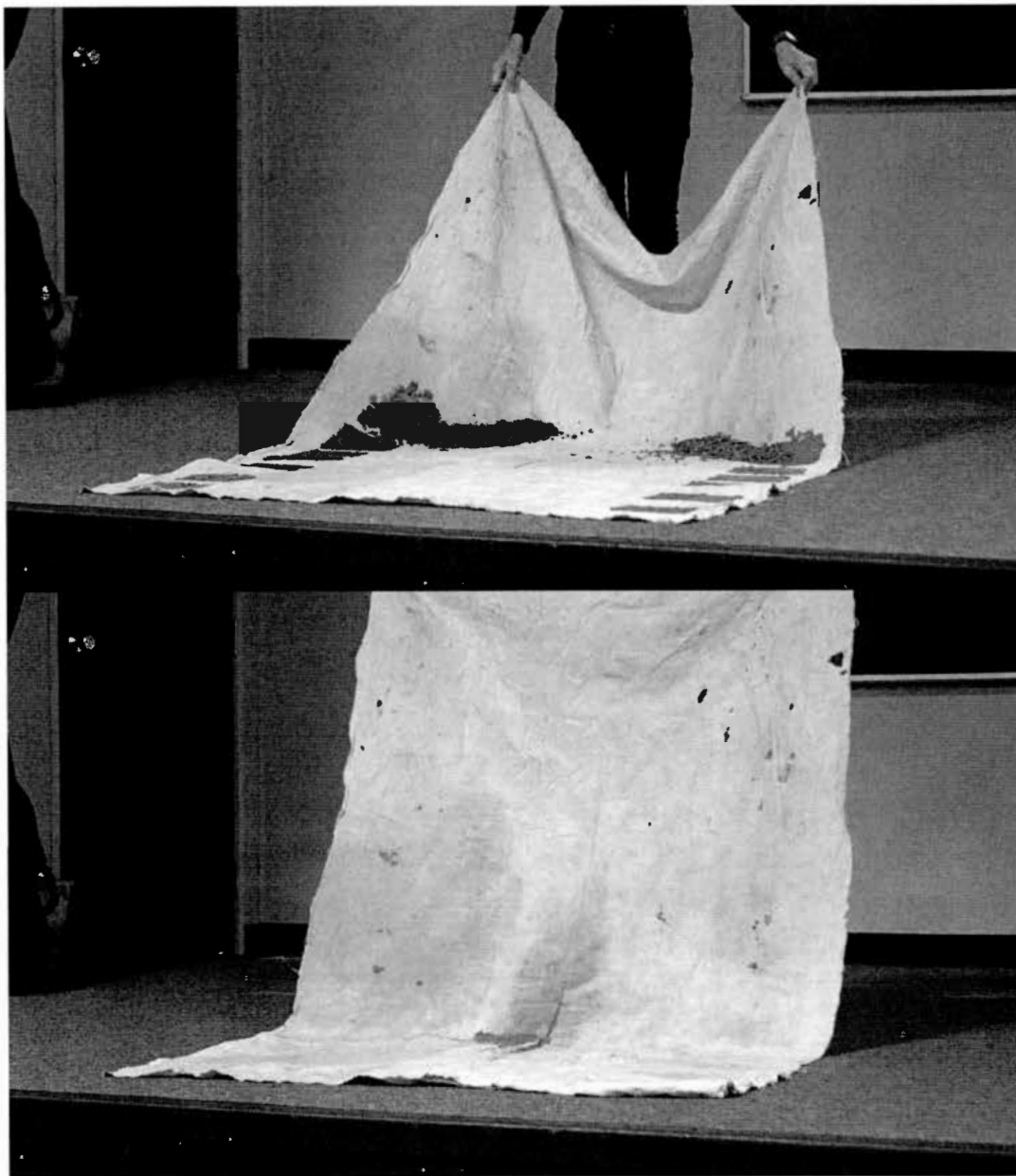


Figure 4.5 Girardin, Pascale. Performance dans le cadre 22e édition de la Rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels (RIMAV). Image extraite d'une documentation vidéo : Claire Savoie. 2017.

CONCLUSION

L'évolution de la céramique au cours du siècle dernier nous permet de constater que la théorisation du savoir-faire issu de la pratique peut contribuer à enrichir le champ de connaissances des arts visuels et de la même façon, celui des métiers d'art. Toutefois, la place qu'occupe le discours sur le savoir expérientiel dans le milieu académique reste à développer et comporte sa part de défis. Le premier est de reconnaître que les idées reçues associées à la céramique du fait de sa tradition utilitaire, folklorique ou domestique (Krauss, 1978) ont nui à son intégration auprès de l'académie, contrairement à la sculpture, la performance ou la photographie, par exemple. La polémique entourant son statut a connu une recrudescence dans les années 60 lorsque, dans un élan visant à démocratiser la pratique et la réception de l'art, les artistes développent des stratégies qui permettent sa libre circulation hors des circuits habituels de distribution et de présentation. Si cette approche a favorisé l'émergence de l'art conceptuel et son intégration subséquente au sein de l'académie (Lippard, 1973), elle contribuera aussi à une mise à l'écart de toute forme d'art dont la valeur perçue se penche davantage sur la facture, les matériaux utilisés et les processus d'élaboration. Or, toute réflexion théorique sur la céramique doit tenir compte de son contexte particulier situé au cœur même d'une pratique matérielle et processuelle. Le deuxième défi est d'ordre temporel — un long apprentissage est nécessaire au développement de la compétence et de la connaissance (Sennett, 2009) et l'acquisition d'un savoir-faire requiert plus de temps que ce qui est alloué pour l'obtention d'un diplôme universitaire.

Cinquante ans plus tard, la réception de l'œuvre, son conditionnement, ses réseaux de circulation et son discours critique sont encore dominés par les commissaires, les historiens, les centres d'artistes autogérés et les critiques d'art. De la sorte, l'étude *par l'artiste* de l'œuvre dans ses moments de devenir nous offre une perspective unique sur l'acte de création. En accordant une place prépondérante aux intervenants les mieux situés pour en faire l'analyse, les artistes nous proposent une vue de l'intérieur de la pratique qui équilibre le discours dominant en art contemporain.

Dans cet ordre d'idée, le projet de recherche que j'ai entrepris confirme qu'une étude du geste et des microévénements issus de l'activité céramique vue à travers la lentille d'un praticien dans le contexte académique des arts visuels, contribue à l'enrichissement de la connaissance dans ce domaine.

Par mon exploration de la photographie, de la vidéo, et de l'enregistrement sonore, cette étude du faire offre aux lecteurs des correspondances entre les disciplines des arts visuels et des métiers d'art. En parallèle, la performance me paraît comme un moyen particulièrement bien adapté pour exprimer le caractère processuel et expérientiel de la céramique où l'expérience l'emporte sur la forme matérielle (Jacob, 2004, p. 166). À mon avis, ces expérimentations laissent entendre que le sujet des métiers d'art, et dans le cadre de ce mémoire celui de la céramique, mérite d'être approfondi dans le contexte de l'art actuel.

Ainsi, la complexité d'une démarche fondée sur l'expérience réside dans son articulation dans un contexte académique où le langage est adapté à « l'art des idées » (Lippard. 1973, p.263). Située à la croisée des chemins entre les arts visuels et le métier de la céramique, cette recherche témoigne de l'interrelation entre ces domaines et la nécessité de développer un nouveau langage qui rend compte de l'indissociabilité du geste et de la pensée.

S'arrêter, respirer, ressentir, partager.



Figure 4.6 Girardin, Pascale. Performance dans le cadre 22e édition de la Rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels (RIMAV). Image extraite d'une documentation vidéo : Claire Savoie. 2017.

CODA

Mon projet d'exposition, intitulé *Entre gestes et microévénements* et présenté comme exigence partielle du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM, a pris du temps avant qu'il ne se forme et se dépose concrètement dans l'espace, puis métaphoriquement dans mon esprit. Car choisir ou non de placer un socle entre le sol et la terre ; de présenter l'argile dans son état cru, biscuité²², ou vitrifié ; d'extraire de mon atelier l'outillage et le matériel dont je me sers au quotidien ; de mettre en scène les traces de mes activités (comme l'usure de ma bâche de coton) est une décision qui ne se prend pas à la légère. Une fois la mise en espace achevée, j'ai dû moi aussi prendre le temps de me déposer pour mieux regarder ce lieu. Le centre d'exposition du CdEx²³ désormais lesté par l'argile a pris un sens nouveau pour moi et m'a renvoyée à la notion de sédimentation, autant d'une perspective matérielle que temporelle. Car s'il m'était possible de créer les conditions nécessaires pour favoriser ce processus, il m'a fallu patienter avant que je puisse percevoir un fond à mon travail de recherche.

Les journées sont passées et l'idée de nouveauté s'est infiltrée dans mon esprit tandis que j'observais mes pièces finies côtoyer mes ébauches d'argile sèche posées à même le sol sur un tapis de tuiles biscuitées. Les gants de coton imbibés de barbotine et

²² Une pièce biscuitée a subi une première cuisson (avant la vitrification) dans un four à céramique. L'objectif de cette cuisson est d'amener une pièce de poterie à l'état où le tesson est poreux et ne peut se dissoudre au contact de l'eau ou de l'émail. La porosité favorise ainsi l'application et l'absorption rapide de ce dernier et permet une bonne adhésion à la paroi.

²³ Centre d'expérimentation et de diffusion des étudiants à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

utilisés dans la vidéo *Avec soins* avaient été cuits à maturité (préservant ainsi l'intégralité de leur forme et de leur texture) et leur présence aux côtés des petits bols d'argile crue dans cette installation m'a donné l'impression d'être en présence d'une fouille archéologique ou d'une scène où s'était déroulé un rituel. S'agissait-il d'artéfacts, d'œuvres achevées ou de traces d'activité céramique ? Devant ces configurations inédites, mon regard s'est transformé et ces objets qui m'étaient si familiers jusqu'alors m'ont semblé porter en eux le passé, le présent et le futur. Enfin, cette exposition, ainsi que mon travail de recherche m'ont confirmé que la préhension de la connaissance par une démarche poétique appelle à la délicatesse et la lenteur pour en révéler la teneur.

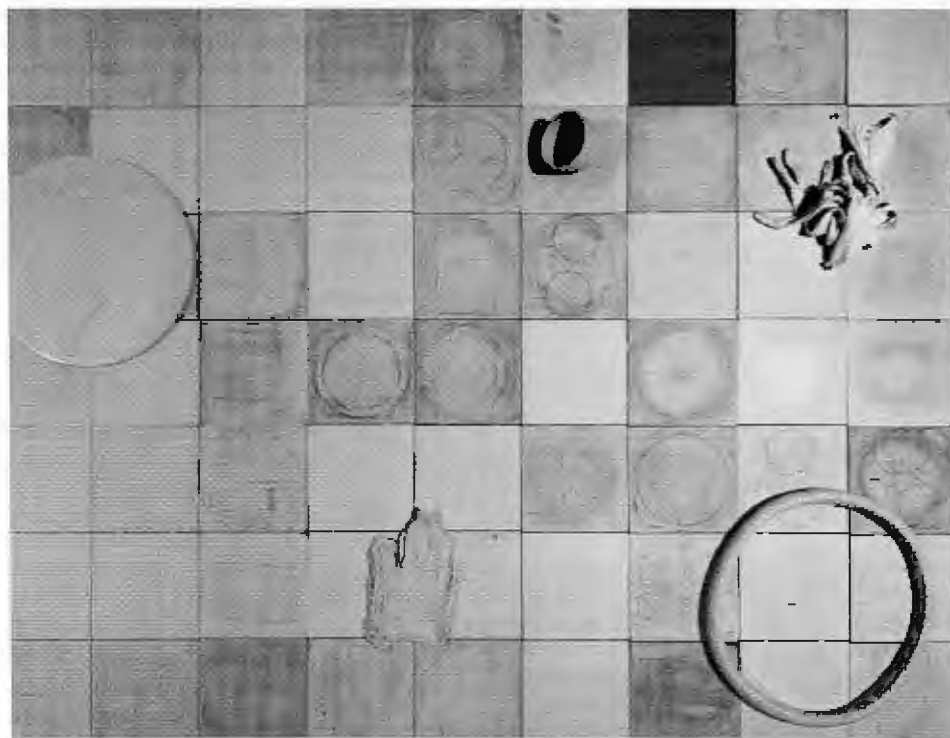


Figure 4.7 Girardin, Pascale. Installation (détail). Œuvre présentée lors de l'exposition intitulée *Entre gestes et microévénements* à la galerie du CdEx. 2018.

ANNEXE

Le texte ci-annexé intitulé *Les chemins*, est une transcription littéraire du récit en voix hors champ qui accompagnait ma performance présentée dans le cadre de la 22^e édition de la Rencontre interuniversitaire des maitrises en arts visuels (RIMAV).

Les chemins

La difficulté avec la théorie, c'est qu'on s'en tient aux mots. Lorsque je pratique la céramique, la théorie est intégrée dans mon corps, je suis incarnée dans mon travail. Mon corps est entièrement imbriqué dans le processus. Il est difficile dans ces moments de mettre des mots là-dessus.

John Cage disait qu'il voulait avoir moins de « lui » dans son travail et plus de « ça ». Je comprends cela. Parfois, j'ai l'impression que ce n'est pas moi qui ai fait « ça ». Une fois que je défourne une pièce, elle ne m'appartient plus. En fait, je trouve que cela paraît lorsque je mets trop d'effort dans mon travail, cela manque de naturel, ce n'est pas intéressant — les pièces ont l'air forcées. Je les appelle des pièces mortes. Je n'ai qu'à écouter la terre, la saisir, écouter avec mes mains. Parfois, j'ai l'impression que j'ai des yeux au bout de mes doigts et non dans ma tête. Et puis il y a des moments où j'ai l'impression que je ressens avec mes yeux. C'est comme si tous mes sens étaient déplacés dans mon corps et puis en même temps, le tout était synchrone.

Lorsque je suis devant un bol, la première chose que je remarque, c'est la lèvre. Une lèvre qui est trop épaisse, c'est comme si elle ne savait pas où se placer. Elle déborde de l'intérieur et puis de l'extérieur. Pour moi la lèvre est la frontière entre le contenant et le contenu. C'est la porte d'entrée — pour les yeux, pour la bouche. Mais il n'y a pas que la lèvre sur une pièce qui m'informe sur le type de potier qui l'a tourné. C'est le pied qui en dit le plus long. Quand je tourne une pièce dans mes mains pour la regarder en dessous, je découvre l'intention (du potier). Ce que l'on ne veut pas révéler, mais qui se révèle tout seul. Un pied qui est tournassé avec symétrie parfaite, mais que la lèvre semble plus naturelle, légère et délicate démontre une certaine rigidité de l'esprit. La céramique est un miroir mat, dense et opaque. Un pied, ça trahit. Il est facile pour un potier de s'oublier dans le pied. C'est là où l'on perçoit sa vraie nature, cela en dit long. Tournasser un pied demande que l'on soit en harmonie avec son tournassin. Savoir quand poser la lame, la vitesse du tour, la pression que l'on doit poser sur la pièce pour éviter qu'elle quitte la girelle. Au début, je ralentis mon tour un peu, juste assez pour que je puisse comprendre dans quoi je m'engage.

Quand je pose un rondu de plâtre sur une girelle avec une pièce dessus pour la centrer avant de la tournasser, il est toujours un peu décentré. Il faut que je lui donne des petits coups, là où il dépasse de la girelle. Et là, je regarde la pièce qui danse et je compte : « un, deux, trois, un, deux, trois... » J'ai toujours préféré les rythmes syncopés : « un, *et* deux, *et* trois, un, *et* deux, *et* trois... et, et, et, et, et... » Je tape toujours sur le contretemps, il me semble que c'est plus facile de compter comme ça. C'est un vrai plaisir quand la pièce se centre en trois coups « un, et deux, et trois » et enfin, elle me paraît immobile. Elle tourne sur elle-même et là, je peux commencer à poser la lame sur la pièce pour tailler le pied.

C'est une de mes parties préférées. C'est tellement agréable lorsque l'argile est à la bonne texture et que la lame mord dans la terre. Ça fait des petits tourbillons — des copeaux qui tournent — puis je peux tournasser plus rapidement, sans trop y penser. J'aime un pied bien défini, car je peux le prendre avec le bout de mes doigts.

C'est difficile de ne pas être hypnotisée par le travail. Récemment, j'ai découvert que le caractère japonais qui décrit le mot zen, représente la contemplation. Je comprends pourquoi le bouddhisme m'attire autant. On dirait que le métier de céramiste, c'est un métier qui définit le zen. Que ce soit lorsque l'on pétrit de l'argile, que l'on tourne, que l'on tournasse, que l'on observe une pièce en train de sécher... toutes ces activités sont des opportunités pour contempler. La céramique est une forme de méditation active, mais le résultat n'est pas tant la pièce qui est défournée. C'est curieux parce que la pièce elle-même est transformée de manière permanente, mais moi quand je défourne, je vois le résultat d'un travail qui s'est accumulé depuis des années sur une pièce. Je n'ai pas cette impression de permanence, c'est plutôt un moment passager, le temps de comprendre la pièce que je viens de tourner, de fabriquer, d'émailler. Je comprends mon expertise, ou mon manque d'expertise. Je vois mes maladresses, mon impatience. C'est une porte d'entrée vers moi-même. Le défournement marque un moment précis, ou plutôt une série de gestes qui ont mené à cette pièce-là. Et après, je la laisse de côté. Elle a sa propre vie, elle n'est plus à moi. J'aime revenir sur une pièce que j'ai fabriquée il y a quinze ou vingt ans, c'est comme relire un journal intime. Il y a tellement de choses que l'on ne voit pas lorsque l'on a le nez dedans. Mais avec le recul, on découvre des choses que l'on ne savait pas que l'on avait, que l'on était. Le défi pour moi, c'est de trouver l'équilibre entre la rigueur et la discipline, la précision d'un geste et puis la vie qui passe à

travers moi. Cela me donne l'impression de naviguer sur des vagues. Je ne peux pas changer une vague, alors il faut que je m'adapte à elle.

Dans son livre intitulé *L'artisan inconnu*, le philosophe japonais Yanagi décrit deux chemins vers la céramique : le chemin facile et le chemin difficile. Dans le chemin facile, le potier est inconscient : il fait ses pièces, il est connecté directement à la vie à l'action, à l'existence — il n'y pense pas. Le chemin difficile, c'est un chemin rempli de pièges, d'intentions, de volonté, d'exigences, d'expectatives, de retour sur soi-même, de réflexion. C'est celui que j'ai choisi. En fait, je ne sais pas si c'est un choix. Le chemin difficile, c'est la lutte entre mon intention de départ et puis le résultat final. Quand est-ce que je lâche prise et quand est-ce que j'y mets du mien ? Quand est-ce que je deviens rigoureuse et puis quand est-ce que je deviens rigide ? Parfois, la ligne est tellement fine, que cela me fait penser à la lèvre sur un bol.

RÉFÉRENCES

- Adamson, G. (2007). *Thinking Through Craft*. (Bloomsbury, Éd.) London, UK.
- Adamson, G., Bryan-Wilson, J., *Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing*. Londres, R.-U.: Thames & Hudson.
- Baas, J., Jacob, M.J., Danto, A.C., Rosch, E., Epstein, M., Batchelor, S., Bamber, L., Lee, C.J., Larson, K., Tucker, M., Lacy, S., Pitman, B., Anderson, L., Becker, C. (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Bachelard, G. (1948), *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1931). *L'intuition de l'instant*. Paris : Éditions Stock.
- Borduas, P.-E. (1948). *Le refus global*. [Texte du manifeste]. Fonds d'archives Marcel Barbeau (110P-615/8, boîte 1105). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.
- Brown, N.C.M. « Theorising the Crafts: New Tricks of the Trades. » *Dans Craft and Contemporary Theory*. Éd. Sue Rowley, St. Leonards, N.S.W.: Allen & Unwin, 1997, pp.3-17.
- Budden, S., & Sofaer, J. (2009). Non-discursive Knowledge and the Construction of Identity Potters, Potting and Performance at the Bronze Age Tell of Százhalombatta, Hungary. *Cambridge Archaeological Journal*, 19 (2), 203–220.
- Cooper, E. (2003). *Bernard Leach : Life and Work*. New Haven et Londres : Yale University Press.
- de Tonnancour, J. et autres signataires. (1948), « Manifeste prisme d'yeux », Conseil des artistes québécois.
[En ligne] http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_prisme_dyeux.htm

- Dubois, M. (2007). L'École du meuble de Montréal : Au-delà de l'ébénisterie. *Continuité*, (115), 21–25. id.erudit.org/iderudit/17420ac
- École du meuble de Montréal. 2018. (2017, 11 mai, 23h17). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 avril 2018 de https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_du_meuble_de_Montr%C3%A9al
- Fourmentaux, J.-P. « L'œuvre en actes : arts, médias et communications numériques » *Quaderni*, [En ligne], 68 | Hiver 2008-2009, mis en ligne le 05 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/quaderni/297> ; DOI : 10.4000/quaderni.297
- Frank Lloyd Gallery. Dans *Artists : Peter Voulkos*. [En ligne] http://franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=34
- Ingold, T. (2013). *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Abingdon: Routledge.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres: Routledge.
- Krauss, « John Mason and Post-Modernist Sculpture: New Experiences, New Worlds », *Art in America*, vol. 67, no. 3, (May-June, 1979): 120-7.
- Kikuchi, K., « A Japanese William Morris: Yanagi Sōetsu and Mingei Theory » [En ligne] morrissociety.org/JWMS/12.2Spring1997/SP97.12.2.Kikuchi.pdf
- Leach, Bernard (1972). *A Potter's Book with introduction by Soetsu Yanagi and Michael Cardew*. Levittown NY : Transatlantic Arts.
- le Coguiéc, E. (2015). *Méthodologie de la recherche : notes de cours, AVM-8010*. Université du Québec à Montréal, Départements des arts visuels et médiatiques.
- Lippard, L. R. (1997). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland, CA: University of California Press.
- MacDonnell Eichhorn, V. (1999). Adding History: The Art of Betty Goodwin. *Espace Art actuel*, (50), 41–44.
- Maharaj, S. (2009) *Know-how and No-How: Stopgap Notes on 'Method' in Visual Art as Knowledge Production, Art & Research*, Volume 2. No. 2. Spring 2009 [en ligne] <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>

- Oliver, V. C., Als, H., Copeland, H., & Lewis, G. (2015). *Jennie C. Jones : Compilation*. NY, NY: Gregory R. Miller & Co.
- Reinjders, Anton, (2007). *Unfolding Meaning*. Eindhoven, NL: Uitgave.
- Rowley, S. (1997). *Craft and Contemporary Theory*. St. Leonards, N.S.W.: Allen & Unwin.
- Sennett, R. (2009, 3 décembre). *Richard Sennett on Art and Craft (Getty Museum Programs)* [Vidéo].
http://www.getty.edu/museum/programs/past_programs/art_craft.html
- Slivka, R et Tsujimoto, K. (1995). *The Art of Peter Voulkos*. Tokyo: Kodansha International.
- Smith, T. « Craft, Modernity and Postmodernity », dans *Craft and Contemporary Theory*. Éd. Sue Rowley, Sydney: Allen & Unwin
- Sorkin, J. « Peter Voulkos : Rocking Pot », dans *Leap Before You Look: Black Mountain College, 1933-1957*, sous la direction de Helen Anne Molesworth et Ruth Erickson, p.272. Yale University Press, 2015.
- Viatte, G., Niimi, R. (2008). *L'esprit du Mingei au Japon*. Paris, France : Actes Sud, Coédition Musée du quai Branly.
- Wu, X., Zhang, C., Goldberg, P., Cohen, D., Pan, Y., Arpin, T., & Bar-Yosef, O. (2012). Early pottery at 20,000 Years ago in Xianrendong Cave, China. *Science* (New York, N.Y.), 336 (6089), 1696. Doi:10.1126/science.1218643
- Yanagi, S., Leach, B. (adaptation), Hamada, S. (avant-propos) (1990). *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokyo, Japon: Kodansha International.

BIBLIOGRAPHIE

- Adamson, G. (2007). *Thinking Through Craft*. (Bloomsbury, Éd.) London, UK.
- Adamson, G., Bryan-Wilson, J., Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing. Londres, R.-U.: Thames & Hudson.
- Baas, J., Jacob, M.J., Danto, A.C., Rosch, E., Epstein, M., Batchelor, S., Bamber, L., Lee, C.J., Larson, K., Tucker, M., Lacy, S., Pitman, B., Anderson, L., Becker, C. (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Bachelard, G. (1948), *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1931). *L'intuition de l'instant*. Paris : Éditions Stock.
- Borduas, P.-E. (1948). *Le refus global*. [Texte du manifeste]. Fonds d'archives Marcel Barbeau (110P-615/8, boîte 1105). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.
- Bourriaud, N. (2009) *Radicant*. Paris : Denoël.
- Brown, K. (2000). *John Cage Visual Art: to Sober and Quiet the Mind*. San Francisco, CA: Crown Point Press.
- Brown, N.C.M. « Theorising the Crafts: New Tricks of the Trades. » *Dans Craft and Contemporary Theory*. Éd. Sue Rowley, St. Leonards, N.S.W.: Allen & Unwin, 1997, pp.3-17.
- Budden, S., & Sofaer, J. (2009). Non-discursive Knowledge and the Construction of Identity Potters, Potting and Performance at the Bronze Age Tell of Százhalombatta, Hungary. *Cambridge Archaeological Journal*, 19 (2), 203–220.
- Cage, J. (2011). *Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

- Cassel Oliver, V. (2016). *Jennie C. Jones: Compilation*. New York, NY: Gregory R. Miller & Company
- Cooper, E. (2003). *Bernard Leach : Life and Work*. New Haven et Londres : Yale University Press.
- Danto, A. C. (2013). *What Art Is*. New Haven, CT: Yale University Press.
- De Montmollin, D. (1965). *Le Poème céramique : introduction à la poterie*. (5e éd.). Vendin-le-Vieil : Éditions revue céramique et verre.
- de Tonnancour, J. et autres signataires. (1948), « Manifeste prisme d'yeux », Conseil des artistes québécois. [En ligne]
http://www.conseildesarts.org/documents/Manisfeste/manifeste_prisme_dyeux.htm
- Dixon, M. P. (1993). *The Poet Sings: « Resonance » in Paul Valéry's Poietics*. Cambridge, Angleterre: Polity Press.
- Dubois, M. (2007). L'École du meuble de Montréal : Au-delà de l'ébénisterie. *Continuité*, (115), 21–25. id.erudit.org/iderudit/17420ac
- École du meuble de Montréal. 2018. (2017, 11 mai, 23h17). *Dans Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 avril 2018 de
https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_du_meuble_de_Montr%C3%A9al
- Fourmentaux, J.-P. « L'œuvre en actes : arts, médias et communications numériques » *Quaderni*, [En ligne], 68 | Hiver 2008-2009, mis en ligne le 05 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/quaderni/297> ; DOI : 10.4000/quaderni.297
- Frank Lloyd Gallery. Dans *Artists : Peter Voulkos*. [En ligne]
http://franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=34
- Hodder, I. (1993). « Social cognition », dans *Viewpoint : What is Cognitive Archaeology*, de C. Renfrew, C. Peebles, I. Hodder, B. Bender, K. Flannery & J. Marcus. Cambridge Archaeological Journal 3 (2), 247–70.
- Held, P. Thrown off Center: Personal, communal and global ceramics (2013) dans Held, P. Sealy Lineberry, H. *Crafting a Continuum: Rethinking Contemporary Craft* (pp.15-20.) Tempe, AZ, A Museum
- Ingold, T. (2013). *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Abingdon: Routledge.

- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres: Routledge.
- Kass, R. (2011). *The Sight of Silence: John Cage's Complete Watercolors*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Krauss, « John Mason and Post-Modernist Sculpture: New Experiences, New Worlds », *Art in America*, vol. 67, no. 3, (May-June 1979): 120-7.
- Kikuchi, K., « A Japanese William Morris: Yanagi Sōetsu and Mingei Theory » [En ligne] [morrissociety.org /JWMS/12.2Spring1997/SP97.12.2.Kikuchi.pdf](http://morrissociety.org/JWMS/12.2Spring1997/SP97.12.2.Kikuchi.pdf)
- Larson, K. (2012). *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York, NY: Penguin Press.
- Leach, Bernard (1972). *A Potter's Book with introduction by Soetsu Yanagi and Michael Cardew*. Levitton NY : Transatlantic Arts.
- le Coguiéc, E. (2015). *Méthodologie de la recherche : notes de cours, AVM-8010*. Université du Québec à Montréal, Départements des arts visuels et médiatiques.
- Lippard, L. R. (1997). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland, CA: University of California Press.
- MacDonnell Eichhorn, V. (1999). Adding History: The Art of Betty Goodwin. *Espace Art actuel*, (50), 41–44.
- Maharaj, S. (2009) *Know-how and No-How: Stopgap Notes on 'Method' in Visual Art as Knowledge Production, Art & Research*, Volume 2. No. 2. Spring 2009 [en ligne] <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>
- Oliver, V. C., Als, H., Copeland, H., & Lewis, G. (2015). *Jennie C. Jones : Compilation*. NY, NY: Gregory R. Miller & Co.
- Reinjders, Anton, (2007). *Unfolding Meaning*. Eindhoven, NL: Uitgave.
- Rowley, S. (1997). *Craft and Contemporary Theory*. St. Leonards, N.S.W.: Allen & Unwin.
- Salter, C. (2015). *Alien Agency: Experimental Encounters with Art in the Making*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Sennett, R. (2009, 3 décembre). *Richard Sennett on Art and Craft (Getty Museum Programs)* [Vidéo].
http://www.getty.edu/museum/programs/past_programs/art_craft.html
- Sierro, Maurice, (2004). « L'esprit et la création dans les Cahiers de Paul Valéry », *A Contrario*, 1(2), 119-127. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-119.htm>
- Slivka, R et Tsujimoto, K. (1995). *The Art of Peter Voulkos*. Tokyo: Kodansha International.
- Smith, T. « Craft, Modernity and Postmodernity », dans *Craft and Contemporary Theory*. Éd. Sue Rowley, Sydney: Allen & Unwin
- Sorkin, J. « Peter Voulkos : Rocking Pot », dans *Leap Before You Look: Black Mountain College, 1933-1957*, sous la direction de Helen Anne Molesworth et Ruth Erickson, p.272. Yale University Press, 2015.
- Thoreau, H. D., Merwin, W. S., & Howarth, W. (2012). *Walden, or, Life in the woods; and "Civil disobedience"*. New York : Signet Classics.
- Uno, K. et Guattari, F. (1999) Entretien : Chaosmose, vers une nouvelle sensibilité, *Inter : art actuel*, 72 (H-P).
- Valéry, P. (1934). *Pièces sur l'art*. Paris : Gallimard.
- Viatte, G., Niimi, R. (2008). *L'esprit du Mingei au Japon*. Paris, France : Actes Sud, Coédition Musée du quai Branly.
- Wu, X., Zhang, C., Goldberg, P., Cohen, D., Pan, Y., Arpin, T., & Bar-Yosef, O. (2012). Early pottery at 20,000 Years ago in Xianrendong Cave, China. *Science* (New York, N.Y.), 336 (6089), 1696. Doi:10.1126/science.1218643
- Yanagi, S., Leach, B. (adaptation), Hamada, S. (avant-propos) (1990). *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokyo, Japon : Kodansha International.