

RUINES ET PIXELS

Photographie et céramique contemporaines

Espace culturel Assens

22.08 - 27.09.2020

Évoquer la ruine, c'est faire appel au temps et à l'histoire. Aller de la ruine au pixel, c'est faire le lien du physique à l'immatériel — le numérique — et achever le mariage des techniques anciennes et des arts récents. La ruine et le pixel ont en commun l'idée de l'effritement, du glitch, de l'imperfection et du ratage mais c'est aussi un rapport à la brique et au construit : faut-il solidifier ou laisser faire ? Composer ou laisser se décomposer ? Coupler la ruine et le pixel c'est encore éveiller notre rapport aux restes, à la trace et au fossile, c'est la mémoire des formes comme la mémoire du geste, la mémoire d'un souffle aussi. Finalement, c'est convoquer l'idée de cycle et le recours au recyclage, à la récupération ou à la citation des matériaux et des gestes du passé qui dès lors sont constitutifs du futur.

L'exposition « Ruines et Pixels » réunit les œuvres d'une dizaine d'artistes suisses. Des œuvres dont l'identité matérielle oscille librement entre la photographie et la céramique contemporaines. Faire se côtoyer ces deux médiums hyper technicisés permet un éclairant effet de miroir. Tous deux apparaissent dès lors comme liés par nature à des gestes et des savoir-faire hyper spécialisés, avec leur chimie et leurs critères propres: quelle maîtrise du processus est-il souhaité et pour quel résultat ? Quelle est la place y laissée à l'aléatoire ? qu'est ce qu'une image réussie ? Quand un objet est-il raté ? sont des questions constitutives de ces corporations de métiers.

La photographie et la céramique ont aussi en commun le langage de la boîte noire avec le four de la cuisson pour l'un et la chambre noire des anciens appareils pour l'autre qui font tous deux recours au registre du secret, au procédé caché par la machine, à la surprise et à l'impossible contrôle absolu du résultat. Cette parenté s'accroît avec le retour de certain·e·s artistes aux anciens dispositifs photographiques pris parfois comme supports d'expérimentation matérielle.

Chaque artiste de l'exposition questionne ces processus de création qu'ils soient visibles ou invisibles en faisant recours à divers registres: la monstration du processus dans un dialogue entamé avec le public ; une esthétique

de l'inachevé ; un travail de documentation ; ou encore une démarche processuelle visible où chaque œuvre d'une série constitue une étape d'un cheminement, d'une construction, mettant en lumière aussi le temps long de la fabrication de l'œuvre.

Comparer la photographie — conçue le plus souvent en deux dimensions — et l'objet céramique — tridimensionnel — c'est questionner aussi l'idée de la (re) présentation : si la photographie a acquis aujourd'hui un rôle de traductrice plus que de preuve du réel, alors face à ses récits qui éveillent l'imaginaire, l'objet matériel et palpable est-il plus réel ? ou existe-t-il aussi une fiction céramique qui permettrait de contrer la distinction entre réalité et fiction ?

C'est en tout cas de ce monde forgé par l'incertain et l'hybride que l'exposition « Ruines et Pixels » espère faire la rencontre. Elle souhaite aussi tirer parti de la, malgré tout, réjouissante époque contemporaine qui assiste peut-être à l'effritement de l'immémorable prétention humaine à pouvoir contraindre le monde. Une exposition pour réconcilier donc un peu l'idée et la matière ; la pensée et le geste ; l'humain et la nature aussi, qui depuis toujours malgré tout se nourrissent et se construisent mutuellement et synchroniquement.

Clotilde Wuthrich et Michèle Rochat

Index de l'absence

Installation, porcelaine colorée, 1260°C, 2020

De simples parallélépipèdes accumulés. Leur répétition donne la perception de complexes architecturaux sortis de nulle part. Le rassemblement semble fantôme, tel une cité perdue. Jeu de composition de couleurs d'un moment donné. Jeu d'échelle qui invite l'œil à parcourir les espaces laissés libres par les formes.

Taille, couleur et temps se lient pour raconter un résultat. Chaque forme se différencie par une grandeur spécifique, une quantité de pigment qui évolue et un temps de construction plus ou moins long. La taille de chaque volume est limitée par le processus de fabrication. Cela influence la déchirure aléatoire, différente pour chaque élément.

La couleur transforme l'état de la matière et provoque un certain type de cassure. Une grande quantité de pigment crée des adhérences et déstructure l'ensemble plus rapidement. Sans la couleur, la matière garde une meilleure cohésion, l'argile reste dense et plastique.

Le temps permet de gérer tout d'abord l'épaisseur de la forme. Ensuite il influence la solidité de la structure, évolutive selon la durée de séchage. Un temps long déstructure l'ensemble, ce qui brise et fragmente la matière en plusieurs points.

Présence résiduelle

Porcelaine colorée, émail, 1260°C, 2020

Ces mêmes argiles sèches sont conservées dans des gobelets plastique. En leur intérieur, elles se déposent en une fine pellicule qui garde l'empreinte du récipient. Cette pellicule, dépliée sur une plaque de porcelaine, semble devenir continent à la dérive. Fragments d'argile colorée sur une mer d'émail. Fragments de plastique bigarré disséminés sur des eaux improbables.

Valérie Alonso

Bookiner

Installation, bois, PLEXIGLAS®, tirages numériques, carreaux en granit et en quartz, 2020

Pour l'installation *Bookiner*, j'ai composé un processus comprenant différentes étapes afin de favoriser une porosité des frontières entre la 2D et la 3D avec la volonté d'approcher la 4D. J'ai réalisé ce travail en employant un mélange de technologies analogiques (moulage céramique, dessin, ...) et numériques (photo digitale, logiciels de post-production, ...), ceci à partir d'une première étape : une série de sept images photographiées à des moments différents du déroulement d'un livre en train d'être lu.

Une piste récurrente dans ma pratique artistique consiste à questionner les manières par lesquelles le livre et l'architecture sont des espaces offrant des potentialités matérielles similaires en termes d'expériences. Je m'intéresse beaucoup à la façon dont les conventions et les limites des formes construites se prêtent à une appropriation et à une projection de sens. Je cherche les moyens d'avancer lentement à travers des gestes et des procédures répétitives qui se baladent aux frontières de l'unique et de la copie, de la 2D et de la 3D, tout en cherchant à localiser les endroits où il est possible de cerner quelque chose de la 4D (volume et surface ancrées dans la dimension du temps). Je m'intéresse au potentiel participatif, transformatif et non figé que l'on retrouve dans la quatrième dimension.

Une micro-édition accompagne également l'installation *Bookiner* sous la forme d'une petite brochure intitulée : *Un alias; treize étapes pour se perdre dans l'espace-temps*. Cette publication est une tentative d'offrir un accès supplémentaire et de prolonger le travail au-delà du temps de l'exposition. La chorégraphie non-verbale des différentes étapes entreprises dans la réalisation de cette installation est transposée sous une forme textuelle de manière que ce petit livret devienne une dernière étape dans la chaîne de mises en abyme qui compose ce travail.

Leah Anderson

Remerciements à MTA Carrière de St-Léonard,
VS

Hortus

Tirages cyanotype sur album ancien, 2020

Le Bruit des Pierres

Tirages cyanotype sur papier *Hahnemühle*, 2018

Hortus est un livre-jardin. Une sorte d'herbier réalisé sur les planches d'un ancien album photo trouvé vide. Les pages vertes, graphiques, comme un jardin bien ordonné, ont tout de suite évoqué à l'artiste le travail d'Anna Atkins, la botaniste qui recensait dans son journal non pas des végétaux mais leurs empreintes, blanches sur des pages bleues, réalisées selon le procédé du cyanotype.

Se référant à ce travail Léonore Baud utilise des fleurs artificielles, achetées ici et ailleurs, depuis des années. Une collection improbable de plantes décoratives, exotiques ou locales, à la plastique bien moins éphémère que l'œuvre sur papier qui en résultera. Elle commence par les photographier pour en faire ensuite des tirages contact directement sur le support qu'elle a choisi : le papier rêche de l'album restitue ainsi la silhouette des végétaux synthétiques, une à une, avec ce rendu un peu flou que Léonore Baud affectionne. Ton sur ton, les nouvelles figures en apparence végétales cohabitent avec les traces fantômes, géométriques, dues au travail naturel de la lumière autour des anciennes images aujourd'hui disparues. Par ce nouveau travail marqué par la disparition, teinté d'ironie et volontairement pseudo-scientifique — l'herbier possède son propre index des noms latins et vulgarisés pour chaque plante — l'artiste

invoque une nature totalement absente. Un livre de botanique artificielle donc, qui fait se confondre les genres et les époques par l'usage de matériaux synthétiques et numériques, sur un support vieux de plus de 100 ans et recourant à une technique photographique datant du milieu du XIX^{ème} siècle.

À nouveau ici, l'artiste œuvre à partir d'objets anciens, insolites ou décalés à ses yeux, tout comme pour sa précédente série *Le Bruit des Pierres* ayant pour origine un carton rempli de négatifs sur verre, trouvé sur un marché à Berlin. Sur des tirages cyanotype de grand format cette fois-ci, et sur papier blanc, s'y jouent le visible et l'invisible. L'artiste y a accentué les accidents, les marques, les moisissures, les empreintes apparues sur les négatifs au fil du temps, pour donner naissance à une composition abstraite presque picturale. Une œuvre de l'illusion et de l'ambivalence vis-à-vis autant de la représentation que de la question de l'artifice, à classer à la fois dans le genre du trompe-l'œil et de la nature morte, en raison de l'attrait pour l'évanescence dont témoigne, ici encore, Léonore Baud.

Clotilde Wuthrich

Photogénies

Plaques de cire sur des tables lumineuses, 2020
Tirages pigmentaires sur papier *Hahnemühle*
contrecollés sur alu, encadrés, 2020

Dans cette série, une fine couche de cire teintée est coulée sur différents matériaux (plastiques, mouchoirs, emballages divers...). Les infimes différences d'épaisseur influent sur la transparence de la cire et permettent de révéler l'empreinte de l'objet.

Plus le travail avançait, plus la feuille de cire devenait fine, et plus je réalisais toute la finesse des détails que je pouvais obtenir. Je retrouvais aussi cette fragilité qui est une des conditions du visible dans mon travail. L'empreinte obtenue ressemble en fin de compte à une image ou en tous cas se perçoit dans un premier temps comme telle. C'est en fait un moulage qui se lit comme une image. Comme souvent dans mon travail, l'image tend à s'émanciper de ses deux dimensions, et est indissociable du procédé et des matériaux qui la font exister.

Et puis c'était la suite logique avec des « négatifs » d'avoir envie de tirer les « positifs » ; ce que j'ai fait par tirage contact. Les photographies obtenues sont donc bien des photographies, cependant il n'y a pas de prise de vue. Cela est bien sûr le cas avec d'autres techniques notamment les photogrammes, mais ce qui m'intéresse c'est qu'il y a là deux sortes d'empreintes superposées : l'empreinte de l'objet dans la matière, et l'empreinte de la lumière. Mais plus qu'un véritable positif, l'image est ici une contre-forme photographique. Sur

l'image, l'objet s'affranchit totalement de la matière dans laquelle il est empreinté et semble flotter, suspendu dans un vide indéfinissable. Le rendu évoque d'anciens verres photographiques.

Le titre « Photogénies » renvoie à la notion telle que la définit Edgar Morin dans « Le Cinéma ou l'homme imaginaire », c'est-à-dire la qualité propre au double que l'original ne possède pas, le même mais autre. Cette qualité de double est centrale dans ma recherche. Je parle souvent de doubles affaiblis pour mes pièces. Peu importe la trace (ombre, reflets, empreinte), il y a toujours un visible en sursis ou en suspens, présent et absent. Devant les plaques de cire, le titre est aussi un piège pour le spectateur qui l'oriente du côté de la photographie.

Xavier Bauer

187.85

De la série *Nouveaux calques de réglages*, 2020
27 épreuves *Van Dyke* tirées sur papier *Arches*

Lors du traitement des images numériques sur le logiciel Adobe Photoshop®, il est possible d'appliquer à chaque photographie des réglages sélectifs en fonction des besoins.

Pour créer un de ces réglages sélectifs, la commande à passer est : calque > nouveau calque de réglage. Le nouveau réglage peut alors agir sur la luminosité, le contraste, la couleur ou la saturation de l'image. Dans le cas où ce réglage ne doit s'appliquer qu'à une portion de l'image, une sélection de la zone concernée est effectuée, puis appliquée sur un masque numérique qui vient empêcher l'effet du réglage de s'étendre.

Dans la série « Nouveaux calques de réglages » chacune des images est l'empreinte sur un papier photosensible d'un de ces masques, extraits de photographies réalisées entre 2011 et 2019 dans le cadre de mandats de photographie d'architecture pour le bureau Bunq, établi à Nyon.

Chaque épreuve est ainsi la trace d'une modification de lumière ou de couleur appliquée à l'image d'un bâtiment, d'une maquette d'étude ou de concours.

Un album sans famille / Sans titre

Boucle audio, 2020 / Boucle vidéo, 2011

Dans la pièce sonore « un album sans famille », 17 images d'un album photographique sont décrites oralement au casque. Fragment par fragment, les photographies sonores trament la vie d'une photographe dont nous aurions retrouvé, imprécises, les archives à jamais incomplètes.

Souvenirs d'un temps indéterminé, de randonnées de plaines à travers un monde marqué par la guerre, d'un homme à l'hôpital, de villes tentaculaires, cette constellation d'images projette les auditrices et les auditeurs dans une forme de mémoire collective : chacun-e est invité-e, par l'intimité de la voix, à projeter ses propres désirs, ses expériences, ou ses craintes dans le monde à la fois familier et distant tissé par ce corpus imaginaire.

Sur un moniteur, en silence, une vidéo présente les pages vides d'un album photographique ancien dont sont peut-être issues ces images trouvées.

David Gagnebin-de Bons

Remerciements à : CIRCUIT, Centre d'art contemporain à Lausanne; Muriel Imbach; Adina Secretan; Sanshiro Fankhauser

Des espaces résiduels

Porcelaine, plâtre, marbre, végétaux, cire, 2019-2020

Treize carreaux de porcelaine, de plâtre, et de marbre comme autant de territoires rêvés par l'artiste Laure Gonthier : blancs, gris, parfois légèrement bleutés, et cotonneux comme ses souvenirs. Parmi eux, trois familles : les carrés de plâtre, eux, sont façonnés en bas-reliefs et évoquent pour l'artiste la maquette d'architecture et le paysage ; comme un point de départ pour explorer le thème de l'exposition *Ruines et Pixels* : des maquettes avec des jeux d'empreintes ; la marque de gestes dans la terre, transférés ensuite sur le plâtre coulé.

Ensuite, il y a les carreaux de porcelaine, recouverts d'un céladon vert-bleuté ramené d'un séjour en Chine. Des surfaces planes cette fois-ci, comme les pages d'un carnet, où sont imprimées des photographies des étapes ordinaires du travail de l'argile crue dans l'atelier : mouillée, effritée, malmenée, avec ici aussi les empreintes et les traces des explorations de la main de l'artiste.

Finalement, il y a les modelages en porcelaine cuite, posés sur des carreaux de marbre : des sculptures comme une autre manière encore de figer un état de la matière, celui, éphémère, qu'on ne montre habituellement pas : cette terre humide malaxée puis battue qui normalement deviendrait autre chose. Il y a un moulage de pierre aussi, surmonté de végétaux figés dans la cire, pour pas qu'ils ne

meurent. On dirait que ça fond. Comme un iceberg. C'est l'immuable fin du monde sur un fond blanc-bleu glacé. Dimension vaporeuse. Irréelle.

Treize carreaux pour suspendre le temps ou du moins pour capturer des instants de la matière ; pour documenter ou rendre visibles les étapes d'une construction.

Treize formes ambiguës et à la fois une identité organique certaine : c'est le minéral, le végétal et la glace. Et puis il y a aussi l'humain : son lien avec le paysage ; la trace de l'outil, l'empreinte du corps, toujours. Pour Laure Gonthier, plutôt que l'idée, c'est d'ailleurs toujours le geste qui est le moteur ; sa répétition aussi ; la fabrique par explorations au fil des mois, guidée par la nature des matériaux. Un travail de la transformation donc, en accord avec le paysage changeant, de pleine nature, que l'artiste voit quand elle regarde par la fenêtre de l'atelier.

Une série d'œuvres qualifiée de primitive par Laure Gonthier, de par l'histoire millénaire de la céramique, sa dimension charnelle, et l'apparence brute qu'elle peut prendre aussi. A la fois, c'est un travail d'émancipation et d'appropriation par un recours à des techniques de sculpture anciennes que Laure Gonthier fait migrer vers des projets animés par des préoccupations et une esthétique absolument contemporaines.

Clotilde Wuthrich

Street Ceramic

Grès, porcelaine, oxydes, émaux, colorants, 2017

Des plaques de terre fraîche sont déposées à même le sol, sur des trottoirs, des chemins, dans des parcs. Les lieux sont choisis au gré de mes déambulations. Les surfaces rectangulaires de terre me permettent de cadrer des portions de l'espace urbain. Je les y laisse de quelques heures à vingt-quatre heures. Exposées ainsi, des incidents surviennent. Écrasées, marquées, déformées, elles sont ensuite ramassées, partiellement pliées, pliées en quatre, ou roulées.

Le coin d'une dalle, quelques marches d'escalier, une bouche d'égout, un tronc d'arbre qui sert de banc, leurs aspérités, les détails qui les parcourent se reportent sur l'envers des plaques de terre. À l'endroit, des empreintes de semelles *adidas*, de pattes de chiens, la trace d'une roue de vélo, une signature au doigt, une glissade, des restes d'allées et venues. Chaque plaque est ornée de motifs accidentels, prélevés directement parmi la circulation urbaine. Indifférence, interaction ou appropriation des passants, l'état dans lequel je les retrouve m'incite à un geste ou un autre. L'agitation ambiante et les couleurs alentours me donnent des indications pour l'émaillage.

La rue c'est un papier de bonbon qui vole, les griffes d'un chien qui tapotent le bitume, une rambarde collante de laquelle les mains sont retirées rapidement, le pépiement des moineaux qui peinent à rivaliser avec le ronronnement des moteurs, le fragment de conversation d'un

passant qui se perd sous le bip du feu pour piétons, des bouffées de gaz d'échappements, des couleurs délavées par l'usage et les teintes criardes des panneaux de signalisation ; c'est aussi quelqu'un dont le chat s'appelle Rhubarbe, plus quelqu'un qui se rend, pressé, chez le dermatologue, plus quelqu'un qui aime les tartelettes aux fraises de chez Blanc. C'est un espace tampon, qui absorbe des rencontres. Dans la rue se poursuit un défilé de signes dérisoires, discrets et sans importance, presque rien.

Cette installation d'angle — visible dans son entier pour la toute première fois à Assens — est pensée comme une description d'espace, un glissement de l'intérieur vers l'extérieur, un coin de rue.

Sophie Mirra Grandjean

Ce travail a été réalisé à la Fondation Bruckner dans le cadre d'une résidence, durant l'été 2017.

Vénus de Milo

Tirage sur aluminium

De la série en cours *New Artificiality*, 2017

L'installation présentée pour l'exposition *Ruines & Pixels* est une photographie d'une impression 3D de la Vénus de Milo. Fidèle à l'échelle de la statue originale en marbre, le tirage reposant sur un socle se présente comme « une sculpture photographique ». Dénuée de son arrière-plan et détachée physiquement du mur, la silhouette 2D devient une présence tangible dans l'espace créant l'illusion d'un volume en trompe-l'œil.

Le fichier de modélisation 3D utilisé pour l'impression de la Vénus provient d'une base de données de chefs d'œuvre en libre accès. La technique d'impression 3D appelée « Fabrication d'Objet par Laminage » consiste à superposer et encoller des feuilles de papier ordinaire coupées de manière sélective. La pièce obtenue s'extraît ensuite délicatement du bloc de papier résiduel, étape comparable au processus d'une fouille archéologique.

Photographie 2D d'une réplique 3D issue d'un fichier de modélisation 3D lui-même généré par l'assemblage d'une cinquantaine d'images 2D de la sculpture, l'installation peut se lire comme le résultat final d'une succession de passages du bidimensionnel au tridimensionnel. La mise en abîme de ces couches d'interprétations, à chaque étape du processus, induit une relecture inédite de cette icône mythique de l'Histoire de l'Art. A l'altération inéluctable du temps qui a dégradé la statue originale,

et à ses membres manquants qui suscitent toujours maintes interrogations 200 ans après sa découverte, viennent se greffer en strates les artefacts d'outils technologiques de reproduction qui tendent à la perfection.

Au delà du défi de la reproduction, les technologies numériques posent de nouveaux enjeux en ce qui concerne la préservation du patrimoine culturel. Au fil des siècles à venir, les données seront-elles plus pérennes que le marbre ou seront-elles vouées inexorablement à une nouvelle forme de ruine : la corruption digitale ?

Catherine Leutenegger

Sans titre

Série en grès émaillé, 2020

C'est une famille de sculptures en grès chamotté et émaillé que l'artiste a modelées librement de ses mains, sans idées préconçues. Avant de les façonner, Agathe Naito s'est seulement imposée ces contraintes : réaliser de grands formats qui dépassent la dimension de la main et permettent une libération du geste ; explorer aussi des formes plus abstraites que d'ordinaire, et sortir de l'utilitaire pour se défaire un peu du « métier ».

Apparaissent alors des pièces que l'artiste envisage comme des prolongements du corps, ou comme des accessoires. Non pas des prothèses qui remplaceraient ce qui manque mais des ajouts ou des parures qui transforment et lui permettent d'élaborer des fictions. À la fois ce sont aussi des cachettes ou des abris : des sortes d'espaces avec des trous dans lesquels on peut entrer ou faire entrer ; petit rappel à la céramique traditionnelle qui doit pouvoir contenir.

Et puis ensuite vient la photographie qui permet à l'artiste — qui se met elle-même en scène avec ses objets — d'achever leur fonction cosmétique : comme des ornements destinés à changer l'apparence du corps sans le transformer vraiment. Plus encore, sur l'image, c'est parfois comme si c'était le corps — anonymisé — qui venait à orner l'objet. Chaque pièce en céramique est photographiée sur fond blanc et engage un rapport particulier au corps en présence : tantôt elle le couvre, le vêtit ou le protège, tantôt elle le modifie, le déguise

ou le renouvelle.

Il y a celle qui s'appelle *Small Living* et qui ressemble à une souche d'arbre, blonde et creuse, dans laquelle on peut faire entrer sa tête toute entière. Une autre, nommée *Chez Soi*, couleur saumon et toute en courbes, haut perchée sur ses deux pieds : si on la retourne, elle devient bicornue et on peut s'en faire une parure de tête. Et puis *La Grande Vague*, couleur outremer bien-sûr : on peut y voir aussi une forme animale, la gueule grande ouverte prête à vous engloutir...

Dans la salle d'exposition, un bouquet de pièces pointues de céramique blanche rejoint l'installation : comme des pics, des dents ou des poils, qui créent la filiation avec les travaux précédents de l'artiste. Minérales, inertes, épurées, acérées, elles contrastent avec les grandes pièces : organiques et rondes, presque vivantes ; imposantes et colorées. En bref : une collection d'objets non identifiables, aux formes ambivalentes, et le fruit d'un travail inclusif qui nourrit l'imaginaire : une œuvre qui exploite à la fois les vocabulaires de l'art et du design ; qui fait dialoguer les registres de la sculpture et de la photographie de mode ; et se confondre ceux de l'utilitaire et du ludique.

Clotilde Wuthrich

D'après ma mémoire

Série de pièces en grès émaillé, 2020

D'après ma mémoire est constituée de petites sculptures représentant des monuments touristiques. Yusuké Y. Offhause reproduit ces architectures qu'il a visitées en s'appuyant uniquement sur sa mémoire, sans regarder aucune photo. Une déformation intervient alors par l'oubli. Une forme de tourisme qu'il a continué de pratiquer tout en étant confiné dans son atelier.

Pour être réalisée, cette série minimaliste nécessite, comme matériaux, de l'argile, de l'émail et des souvenirs. Yusuké Y. Offhause modèle de ses mains des architectures touristiques qu'il a visitées et qui l'ont attiré, reproduites d'après sa mémoire, sans regarder aucune image, ni photos, ni dessins. Ses petites maquettes ne ressemblent alors pas aux architectures initiales qui sont d'habitude représentées sur les cartes postales. Il les trouve étranges et à la fois originales et réalise qu'il existe de nombreux décalages entre sa mémoire et ce qu'il a vu, ce qui lui paraît intéressant ici : l'originalité naît d'un défaut ; de l'imperfection de la mémoire. En reproduisant des architectures mondialement connues, il souhaite proposer aux spectateurs de les comparer avec leur propre souvenir. Car si ces maquettes d'architectures sont issues de sa mémoire personnelle, elles rejoignent aussi celle collective.

Tōsai

Série de pièces en grès émaillé, 2020

Yusuké Y. Offhause s'intéresse aussi à la qualité qui surgit grâce à une inattention ou qui serait provoquée par un accident.

Tōsai est une série de sculptures qui fait appel à l'art du bonsai : la culture d'une plante — le plus souvent un pin — ayant l'apparence d'un grand arbre naturel, bien qu'ayant les dimensions d'une maquette. Élever un bonsai nécessite des connaissances techniques, beaucoup de temps et un contrôle de son climat sans lesquels il se fanerait très facilement.

Avec son projet *Tōsai* — néologisme combinant les caractères "tō" qui signifie la céramique et "sai" dont le sens est le plant en japonais — l'artiste prend le contrepied de la figure du bonsai en tant qu'art de la perfection et du contrôle ainsi que comme représentation artificielle d'une forme d'arbre idéalisée. Pour ce faire, il réalise dans un premier temps une série d'une même forme. Dans un deuxième temps, la série entière est émaillée avec des émaux qui « bullent » à la cuisson et leur donnent un aspect vivant, avec des apparences de mousses ou de coquillages, bien que dans un environnement de près de 1300 degrés où aucune espèce vivante ne peut survivre. La cuisson à haute température amène aussi les pièces à se déformer et à prendre différentes formes définies par le hasard. La série *Tōsai* ressemble ainsi à des plantes qui se donnent elles-mêmes naissance lors de la cuisson. Entre le four, l'émail, la terre et l'artiste, qui est exactement le créateur des *Tōsai* ?

Yusuké Y. Offhause

Le mouvement de la matière

Faïence, oxyde de cuivre, argile, graines germées, bacs en plastique, 2020

Préparer la terre, y faire germer des graines, arroser, émailler, cuire comme pour imprimer ou pétrifier le végétal sur des plaques d'argile et recommencer. Déléguer le processus à la nature et laisser faire la matière en limitant les gestes coercitifs.

Ce projet consiste en la mise en place d'un protocole qui permet de parler conjointement du médium céramique et de la végétation — traitée ici comme une matière capable de se transformer — en définissant une suite d'actions simples et en intervenant le moins possible. Différents états de matière et différentes étapes du cycle de transformation sont visibles : de la terre crue, des graines en train de germer, d'autres de se décomposer et des plaques cuites où les pousses sont comme fossilisées.

Ce travail porte sur la relation existante entre le végétal et le minéral que j'intensifie jusqu'à la fusion des deux matériaux, révélant les restes d'une présence, traces d'une végétation réduite mais non complètement disparue, évoquant peut-être des parcelles de terres, des paysages désolés, dévastés, ou encore des ruines. À travers cette expérimentation privilégiant le dialogue avec la matière, et par ma relation concrète aux matériaux, je m'intéresse à ce qui nous entoure, aux traces volontaires et involontaires que nous laissons derrière nous. Se tissent alors des analogies avec nos écosystèmes et par là même, avec les

réflexions actuelles sur la place de l'humain dans la nature.

Michèle Rochat

Bangsi

Enfumage de porcelaine, 2020

Les *Bangsi* sont une série d'objets en céramique représentant de petits animaux. Ici, plusieurs peluches sont cousues ensemble puis trempées dans de la porcelaine liquide. Lors de la cuisson celles-ci brûlent ne laissant à leur place qu'un « contour » vidé de sa substance. Cette peau qui se déforme sous l'effet de la chaleur, transforme la forme pleine, tendue, de l'animal en une forme molle et dégonflée. C'est avec ce phénomène de « défaut » que je joue, poussant l'expérience jusqu'à n'obtenir idéalement qu'une masse informe à l'image de ces doudous que les enfants sucent jusqu'à l'os.

Composée d'un mélange de porcelaine, de faïence et de fondant, leur matière vitrifiée, de couleur gris clair fait penser à une pierre pseudomorphe: un phénomène de transformation d'un minéral en un autre qui conserve toutefois son apparence extérieure. Tel un animal mort fossilisé, la peluche en fibres synthétiques s'est transformée en un matériau dur, à l'aspect « précieux ». Cependant, l'objet ici est creux et l'empreinte de l'animal disparu se retrouve inscrite sur les parois internes, non visibles, de l'objet. Les traces de chacun des détails comme les poils, les yeux, les orifices y sont figées en négatif, un peu comme à Pompéi où les corps disparus sous l'effet de la chaleur intense ont laissé leurs empreintes en creux dans la poussière qui les a recouverts.

A la cuisson de cette pièce, le dégagement

d'une énorme fumée et d'une odeur insistante m'ont obligée à stopper la cuisson vers les 400 degrés. Donc pas de déformation de la porcelaine ici. Mais la présence de la flamme directe et la coloration grisâtre de l'enfumage ainsi que l'écoulement des parties en plastique des yeux et des nez renvoient à une forme mélancolique de l'enfance. Les températures n'étant pas assez élevées pour créer le phénomène de désintégration complète des peluches — 1260° dans un four céramique — plutôt que de disparaître complètement, les tissus se sont carbonisés et durcis pour créer un réseau interne de dentelle noire; des traces, des contours et des structures noircies qui augmentent la sensation de désastre et de ruine.

Heike Schildhauer

TWIST_16

Moulage, estampage, grès, 2018

Le projet « Twist » est une série de cordes produites en céramique. Les tas de cordes, de longueurs différentes, donnent à voir un entremêlement posé à même le sol ou suspendu contre le mur.

La corde relève, de façon générale, de la symbolique de l'ascension, du lien et de la solidarité mais elle est également associée à la mort, au désespoir. Chargée de vertus en Amérique centrale ou encore en Orient, la corde est un symbole divin de l'ascension vers la grâce. Largement utilisée par les cowboys et reprise comme symbole du western ou encore par les Marines américains, l'image de la corde véhicule toutes sortes de métaphores dont le pouvoir de l'attachement ou du détachement. A l'instar de son utilisation courante ou de ses nombreuses symboliques, la corde réalisée en céramique repose sur son instabilité et sa fragilité. Toujours dans une démarche d'objets « ready-made » transformés, la corde est une fois de plus utilisée comme objet-mémoire. Elle convoque le primitif, l'enracinement, le passage, la mort, mais aussi le poétique et le mysticisme. D'autre part, grâce à un jeu de résonances et d'analogies subtiles, la corde lambda parle de notre époque paradoxale où les flux migratoires humains ont atteint une échelle sans précédent, où les non-lieux tendent à devenir des lieux, où la marche nous fait ressentir la déconnexion comme une délivrance, où le déracinement des cultures et l'abandon des

valeurs nous convient à un rappel, celui de l'engagement et non du détachement. C'est ainsi une manière de scruter le temps et le monde qui nous échappent, c'est à la fois le mouvement, la continuité, l'absolu, la simple réalité et l'éternel retour.

Maude Schneider

